

A referenciák ereje: Agota Kristof regénytrilógiájának színházi olvasatai Szabadkán, Budapesten és Zágrábban

Evetović, Klara

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:346199>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-02**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



ZÁGRÁBI EGYETEM
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR
Hungarológia, Turkológia és Judaisztika Szak
Hungarológia Tanszék

Diplomadolgozat

A REFERENCIÁK EREJE:
AGOTA KRISTOF REGÉNYTRILÓGIÁJÁNAK SZÍNHÁZI
OLVASATAI SZABADKÁN, BUDAPESTEN ÉS ZÁGRÁBBAN

Evetović Klára

Témavezető: Dr. Bene Sándor, docens

ZÁGRÁB, 2022.

Dokumentációs adatlap

Zágrábi Egyetem
Bölcsészettudományi Kar
Hungarológia, Turkológia és Judaisztika Szak
Hungarológia Tanszék
Mesterképzési program

Diplomadolgozat

A REFERENCIÁK EREJE: AGOTA KRISTOF REGÉNYTRILÓGIÁJÁNAK SZÍNHÁZI OLVASATAI SZABADKÁN, BUDAPESTEN ÉS ZÁGRÁBBAN

Moć referenci: kazališne adaptacije *Trilogije* Agote Kristof u Subotici, Budimpešti i Zagrebu

The Power of References: Theatrical Adaptations of Agota Kristof's *Trilogy* in Subotica,
Budapest and Zagreb

Evetović Klára

REZÜMÉ

A diplomadolgozat Agota Kristof *Trilógia* című regényének három színházi olvasatát vizsgálja két fő fejezeten keresztül. Az első fő fejezetben a *Trilógia* kisregényeinek (*A Nagy Füzet*, *A bizonyíték*, *A harmadik hazugság*) célirányos bemutatását követően részletes elemzésre kerülnek a mű azon jellemzői, amelyek a színpadi adaptációk alapjául szolgálnak. E jellemzők közé tartozik a valóságteremtő írás tevékenységének jelentősége, a határtapasztalat mint létállapot motívuma, a regénybeli konkrét, morális és narrációs határáthágások szintjeinek bemutatása, valamint a tér-idő referenciák rejtettségének és a befogadói történelmi olvasat problematikájának összevetése, interferenciája.

A második fő fejezetben a *Trilógia* egymástól igen eltérő szabadkai, budapesti és zágrábi színházi olvasatáról esik szó. Ezek a 2002-ben bemutatott *Nem fáj!* című produkció a *Szabadkai Népszínház* magyar társulatának előadásában, a 2013-ban színpadra állított *A nagy füzet* című produkció a budapesti *Forte Társulat* és *Szkéné Színház* együttműködésében, valamint a 2016-os *Velika bilježnica* című darab a *Zágrábi Ifjúsági Színház* (*Zagrebačko kazalište mladih*) előadásában. A színpadi adaptációk kapcsán mindenekelőtt az előadások keletkezéstörténetét, a társulatok szűkebb és tágabb kontextusát, a regény aktualitására vonatkozó rendezői koncepciókat, valamint azokat az audiovizuális színpadi elemeket (díszlet, kellékek, jelmez, zene, hangeffektusok, színészi beszédmód, szóhasználat és gesztusok) vizsgálom, amelyek alapján behatárolhatóvá válik a feldolgozott történet tere és ideje. Arra a kérdésre is keresem a választ, miként változik meg a regényhármás olvasata a műnemváltás hatására az adott városban, mit kezdenek az előadások a *Trilógia* univerzalitásával, a referencialitás hiányával, illetve miként

értelmezik a rejtett kronotopikus elemeket, idősíkokat és helyszíneket. A dolgozat célja megállapítani, valós történelmi kontextusba helyeződik-e az előadásokban a regény vagy sem, illetve milyen eszközök igénybevételével jut mindez kifejezésre. Egy-egy alfejezet végén bemutatásra kerül az adott előadásról szóló nagyszámú kritika, különös tekintettel a regénybeli tér-idő koordináták és egyéb referencialitások értelmezéseire, valamint a *Trilógia* mondanivalójának aktualitására vonatkozó megjegyzésekre. Elemzés tárgyát képezi továbbá a magyar és horvát kulturális háttérű alkotók és kritikusok értelmezéseinek komparációja annak megválaszolása érdekében, miként jelenik meg az irodalmi pretextus a színpadon: parabolisztikus létmodell vagy pedig konkrétan behatárolható korkép formájában.

A dolgozat felvetéseit regénybeli hivatkozásokkal és idézetekkel, színház- és irodalomtörténészek által végzett kutatásokkal és értelmezésekkel, színikritikusok észrevételeivel és interpretációival, valamint az író és a rendezők saját nyilatkozataival támasztom alá.

A diplomadolgozatot a Zágrábi Egyetem Bölcsészettudományi Karának könyvtára őrzi.

A diplomadolgozat magyar nyelven íródott, és 70 oldalt tartalmaz.

Kulcsszavak: *magyar irodalom, Agota Kristof, Trilógia, referencialitás, színházi olvasat, Szabadka, Budapest, Zágráb*

Témavezető: Dr. Bene Sándor, docens, Zágrábi Egyetem, Bölcsészettudományi Kar

Bírálok: _____

A diplomadolgozat bejelentésének ideje: _____

A diplomadolgozat átadásának ideje: _____

A diplomadolgozat védésének ideje: _____

Érdemjegy: _____

NYILATKOZAT

*Én, Evetović Klára, a Zágrábi Egyetem Bölcsészettudományi Kara Hungarológia Tanszékének mesterhallgatója kijelentem és aláírással igazolom, hogy **A referenciák ereje: Agota Kristof regénytrilógiájának színházi olvasatai Szabadkán, Budapesten és Zágrábban** című diplomadolgozatom saját munkám eredménye. A felhasznált irodalmat korrekt módon kezeltem, az irodalmi források korrekt kezelésének módját a szabályzatból megismertem, a diplomadolgozatra vonatkozó szabályokat betartottam. Tudomásul veszem, hogy ezen követelmények megszegése esetén a dolgozatom visszautasításra kerül.*

Zágráb, 2022. február 21.

aláírás

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	1
2. A <i>Trilógia</i> textualitása: fikció és/vagy valóság	3
2.1. A <i>Trilógia</i> kisregényei: <i>A Nagy Füzet</i> , <i>A bizonyíték</i> és <i>A harmadik hazugság</i>	3
2.2. Az írás tevékenységének jelentősége	8
2.3. A határátlépés motívuma.....	10
2.4. A tér-idő referenciák és a történelmi olvasat problematikája: létmodell vagy korkép?.....	21
3. A <i>Trilógia</i> színházi olvasatai	29
3.1. A szabadkai olvasat: <i>Nem fáj!</i> (Szabadkai Népszínház)	29
3.2. A budapesti olvasat: <i>A nagy füzet</i> (Forte Társulat/Szkéné Színház).....	40
3.3. A zágrábi olvasat: <i>Velika bilježnica</i> (Zagrebačko kazalište mladih)	48
4. Összegzés.....	54
5. Függelék.....	58
5.1. <i>Nem fáj!</i> (Szabadkai Népszínház, magyar társulat, Szabadka)	58
5.2. <i>A nagy füzet</i> (Forte Társulat/Szkéné Színház, Budapest).....	59
5.3. <i>Velika bilježnica</i> (Zagrebačko kazalište mladih, Zágráb)	60
6. Irodalomjegyzék	61
7. Sažetak	67
8. Summary.....	69

1. Bevezetés

Agota Kristof *Trilógia* című műve megjelenésétől kezdve nagy sikernek örvendett mind a szakmai, mind pedig az olvasói, irodalomkedvelői körökben. A regényhármas szokatlan tartalmi és formai sajátosságainak – többek között a szikár, redukált, minimalista nyelvezetének, faktuális és szenvtelen elbeszélésmódjának, a történelmi referencialitás szinte mindennemű mellőzésének, valamint a cselekmény tér-idő koordináták szerinti jelöletlenségének – köszönhetően nagy hatással volt számos alkotóművészre. A műfaji és műnemhatárokat átlépve nemcsak az irodalom, hanem a színház világában tevékenykedőket is gondolkodásra ihlette, alkotásra készítette. Dolgozatomban ennek megfelelően a *Trilógia* három szomszédos országon belüli színházi olvasatát veszem górcső alá: a 2002-ben bemutatott *Nem fáj!* című produkciót a *Szabadkai Népszínház* magyar társulatának előadásában, a 2013-ban színpadra állított *A nagy füzet* című produkciót a budapesti *Forte Társulat* és *Szkéné Színház* együttműködésében, valamint a 2016-os *Velika bilježnica* című darabot a *Zágrábi Ifjúsági Színház (Zagrebačko kazalište mladih)* előadásában.

A dolgozat két fő fejezetből áll, amelyek további négy, illetve három alfejezetre tagolódnak. Az első fő fejezetben a *Trilógia* kisregényeinek (*A Nagy Füzet*, *A bizonyíték*, *A harmadik hazugság*) célirányos bemutatását követően részletesen vizsgálom a mű azon jellemzőit, amelyek a színpadi adaptációk, vagyis olvasatok alapjául szolgálnak. E jellemzők közé tartozik a regényben meghatározó szerepet betöltő, valóságteremtő írás tevékenységének jelentősége és a határtapasztalat mint létállapot motívuma, azaz a regénybeli konkrét, morális és narrációs határáthágás szintjeinek bemutatása. Elemzés tárgyát képezi továbbá a szövegben megjelenő tér-idő referenciák rejtettsége és a befogadói történelmi olvasat problematikájának összevetése, interferenciája, a magyar és más kulturális háttérű befogadók értelmezéseinek komparációja. Fontos kérdés, miként jelenik meg mindez a színpadon: parabolisztikus létmodell vagy pedig konkrétan behatárolható korkép formájában.

A második fő fejezetben a regényhármas szabadkai, budapesti és zágrábi színpadi adaptációjáról esik szó. Értelmezésemben arra a kérdésre is keresem a választ, miként változik meg a regény olvasata a műnemváltás hatására az adott városban. Az előadásokat főként abból a szempontból vizsgálom, mit kezdenek a *Trilógia* univerzalitásával, a referencialitás hiányával, miként értelmezik a regényben mégiscsak előforduló, az abban megbúvó kronotopikus elemeket, rejtett, idősíkokat és helyszíneket meghatározó utalásokat. Az elemzés célja annak megállapítása,

hogy valós történelmi kontextusba helyeződik-e az előadásokban a regény vagy sem, illetve milyen eszközök igénybevételével jut mindez kifejezésre.

Minden alfejezetben ismertetem az adott előadás keletkezéstörténetét, figyelembe véve a társulat szűkebb és tágabb kontextusát, továbbá a regény aktualitására vonatkozó rendezői koncepciót. Ezt követi azoknak a vizuális és auditív eszközöknek (díszlet, kellékek, jelmez, zene, hangeffektusok, színészi beszédmód, szóhasználat és gesztusok) a részletes elemzése, amelyek alapján behatárolhatóvá válik a történet tere és ideje. Vizsgálat tárgyát képezi az ikrek regénybeli egytudatú identitásának és absztrakt elbeszélői hangjának megjelenése a színpadon, a *Trilógia* narrátori hangjának felosztása a színészek között, az ikrek személyének esetleges megkérdőjeleződésének kérdésköre, valamint a testvérpár írástevékenységének színpadi manifesztálódása. A regénybeli fekete humort, érzelemmentességet, személytelenséget és erkölcsi hozzáállást egyaránt értelmezi a dolgozat. Egy-egy alfejezet végén bemutatásra kerül az adott előadásról szóló nagyszámú kritika, különös tekintettel a tér-idő koordinátákra, illetve egyéb referencialításokra vonatkozó megjegyzésekre. A dolgozat felvetéseit regénybeli hivatkozásokkal és idézetekkel, színház- és irodalomtörténészek által végzett kutatásokkal és értelmezésekkel, színikritikusok észrevételeivel és interpretációival, valamint az író és a rendezők saját nyilatkozataival támasztom alá.

2. A *Trilógia* textualitása: fikció és/vagy valóság

2.1. A *Trilógia* kisregényei: *A Nagy Füzet*, *A bizonyíték* és *A harmadik hazugság*

Agota Kristof magyar származású frankofón író. Műveit kezdetben magyarul publikálta, az 1956-os forradalom azonban gyökeres változást hozott az életébe. Huszonegy évesen elhagyta Magyarországot, Svájcot választva új hazájául, az idegen környezet nyelvi korlátai pedig hamarosan irodalmi nyelvváltásra kényszerítették. Legelső francia nyelvű kisregénye, *A Nagy Füzet* (*Le Grand Cahier*) 1986-ban látott napvilágot, majd ezt két további kisregény követte, *A bizonyíték* (*La preuve*) 1988-ban és *A harmadik hazugság* (*Le troisième mensonge*) 1991-ben. E regényhármassal együtt képezi a *Trilógiát*.¹ Magyar nyelven az első kötetet három évvel az eredeti megjelenése után, 1989-ben vehette kezébe az olvasó Bognár Róbert fordításában, a második és a harmadik kötet pedig egyszerre került kiadásra, immár a *Trilógia* részeként 1996-ban, Takács M. József tolmácsolásában.

A kisregények rövid, olykor számozott, novellaszerű történetekből építkező narratívák szötte, melyekben a cselekmény felvezetés nélkül, *in medias res* módon bontakozik ki, „kész helyzet elé állítva az olvasót”.² A regényhármassal egy ikerpár életéről szól, közös gyerekkorukról, traumatikus elválásukról és egymás rögeszmés kereséséről felnőttként – az újbóli találkozás reményében. A történet bonyolult és fordulatokban gazdag, az elbeszélő(k) személyének valódisága és hitelessége ugyanis folyamatosan megkérdőjeleződik. Az értelmezés lehetőségei szándékosan, következetesen nyitva állnak, és a fejezetek végén sem záródnak be.³

Az emberi kegyetlenség és kiszolgáltatottság krónikájaként is olvasható első kötetben, *A Nagy Füzet*ben az anonim ikerfiúk elbeszélésén keresztül betekintést nyerünk, amint a háborús háttérben zajló események hatására „szokatlan logikai éleslátással és meglepő önfegyessel kitanulják az életben maradáshoz szükséges” technikákat.⁴ Az alaptörténet az ikrek vidékre

¹ Diplomadolgozatomban az oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: Agota KRISTOF, *Trilógia* (*A Nagy Füzet*, *A bizonyíték*, *A harmadik hazugság*), ford. BOGNÁR Róbert és TAKÁCS M. József (Budapest: Palatinus Kiadó, 2006)

² BOKA László, „Határ és háttér: Elválásztottság és szökés mint prózapoétikai létkonstituáló tapasztalat Bodor Ádám, Agota Kristof és Papp Sándor Zsigmond prózájában”, *Irodalomismeret* 23, 2. sz. (2014): 68–79, 75.

³ BOKA, „Határ és háttér...”, 75.

⁴ SÁNTHA József, „Lehetséges világok: Agota Kristof Trilógiájáról”, *Jelenkor* 51, 9. sz. (2008): 975–980, 975.; TÁTRAINÉ KULCSÁR Irén, „Ahhoz, hogy író legyen az ember, csak írni kell” – Kristóf Ágotára emlékeztek a Hölgklubban, 2017.03.26. <https://www.vaol.hu/civil/2017/03/ahhoz-hogy-iro-legyen-az-ember-csak-irni-kell-kristof-agotara-emlekeztek-a-holgyklubban>.

kerülésével kezdődik, édesanyjuk ugyanis a bombázástól való félelmében a Nagyvárosból a határmenti Kisvárosba menekíti őket nyomorúságos körülmények között élő írástudatlan, iszákos nagyanyjukhoz. A kíméletlen Nagyanya szukafattyaknak nevezi unokáit, nem sokat törődik velük, a megélhetésükért cserébe pedig rendszeresen dolgoztatja őket. A sivár, barbár környezetben felnőni kényszerülő fiúk túlélési praktikáikat szorgalmasan lejegyzik egy iskolai füzetbe, amelyet Nagy Füzetnek neveznek, és amely nem más, mint maga a regény, amit olvasunk. A Nagy Füzetbe az ikrek sajátos logika alapján rögzítik a velük megtörtént eseményeket fogalmazás formájában, még hozzá úgy, hogy csak a jó dolgokat írják le, jó pedig az, ami objektív, tényleges és igaz. A háború viszontagságai között élnek meg bizarr történeteiket, alkalmazkodási stációkként különféle gyakorlatokat gondolnak ki. Ilyen a testedzés, lélekedzés, koplalás, koldulás, vakság, süketség, mozdulatlanság, állatkínzás stb. Ezek a gyakorlatok a fájdalomtűrési határaikat hivatottak megerősíteni, tökéletesen kontroll alatt tartva és kiirtva érzelmeiket.⁵

„Nagyanya sokszor megver bennünket, [...]

Mások is megpofoznak, megrugdosnak bennünket, az se tudjuk, hogy miért.

Fájdalmunkban sírva fakadunk.

[...]

Elhatározzuk, hogy megeddzük a testünket, hogy megtanuljuk sírás nélkül elviselni a fájdalmat.

Kezdetnek pofozzuk, aztán ököllel verjük egymást. [...]

Egy idő múlva már csakugyan semmit sem érzünk. Valaki másnak fáj, valaki más égeti, vágja meg magát, valaki más szenved.”⁶

Az ikrek szemtanúi elhurcolásoknak, perverzióknak és gyilkosságoknak. Miközben fokozatosan hasonulnak az őket körülvevő embertelen körülményekhez, „megtanulnak szenvedni, büntetni, éhezni, fázni”, sőt ölni is, mígnem „szépséges, angyalarcú, koravén pszichopatákká” nem

⁵ MÁTAY Mónika, „Hogyan lehet egy író analfabéta?”, in *Közép-európai arcképcsarnok: 20. század*, szerk. LUKÁCS István és MAJOROS István, 275–291 (Budapest: ELTE BTK Új- és Jelenkori Egyetemes Történeti Tanszék, 2018), 284.; TOLDI Éva, „Nyelvváltás és regionális hovatartozás-tudat”, in *Kortárs magyar kisebbségi irodalmak – Posztkolonializmus, gender studies, littérature mineure: Előadások a VII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson*, szerk. BALÁZS Imre József, Bolyai Társaság, 44–53 (Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó, 2013), 49.; BOKA, „Határ és háttér...”, 73.; SÁNTHA, „Lehetséges világok...”, 975.

⁶ KRISTOF, *Trilógia...*, 19–20.

válnak.⁷ Életüket leképező fogalmazásaikban és fogalmazásaikat megformáló életükben kialakítanak egy szigorú értékrendű, zárt világot, melyet kizárólag a saját erkölcsi törvényeik és logikájuk határoz meg.⁸ A nyomorúság következtében deformált emberi kapcsolatok közepette kegyetlenkedéseiket nem belső készletéből vagy gonoszságból követik el, hanem azért, mert alkalmazkodniuk kell a környezetükhöz, „mert a zárt világ egy nagyobb egység, [a háttérben zajló háború] része”.⁹ A kisregény utolsó fejezetében, a háború befejeztével az ikrek megbonthatatlanak tűnő egysége mégis felbomlik. Ekkor végső lélekedzési gyakorlatként az egymástól való elszakadást választják: egyikük az apjukat az aknamezőn feláldozva, annak holttestén átlépve szökik át a határon, míg a másikuk hazamegy, és egyedül marad a már szintén elhunyt Nagymama házában.¹⁰

A Nagy Füzetnek mint irodalmi műnek fontos kifejezőeszköze, hogy szereplői nincsenek megnevezve, illetve nincsenek meghatározva a cselekmény tér- és időkoordinátái. A nevek csakis valamilyen munkakörrel (pl. tiszt, ordonánc, katona, rendőr, könyvesbolti eladó, plébános, cipész, szolgálólány), tulajdonságjegyről (Nyúlszáj, Nyúlszáj anyja) vagy az ikrekkel való kapcsolatviszonyról árulkodnak (nagymama, anyja, apa, unokanővér, hűg). Ez a *Trilógia* második kötetében, *A bizonyítékban* megváltozik, ugyanis megjelennek a személynevek. Mind a főhős ikerpár (Lucas és Claus), mind pedig a mellékszereplők önálló tulajdonnevet kapnak (pl. Joseph, Léonie néni, Peter N., Victor, Yasmine, Mathias, Clara, Thomas stb.), a cselekmény helyszíne és ideje viszont kisebb-nagyobb eltéréssel lényegében továbbra is jelöletlen marad. *A bizonyíték* az itthonmaradt testvér, Lucas felnőtté válását meséli el naplószerű lejegyzéseken keresztül. A történet három jól elkülöníthető részre tagolódik. Az első hét fejezet Lucas későbbi életét mutatja be a határszéli Kisvárosban, új szereplőket ismertette meg az olvasóval. Egy fejezet az országot elhagyó ikerfiú, Claus hazatérését beszéli el, aki testvére, az időközben nyomtalanul eltűnt Lucast szándékozik felkeresni. A harmadik, záró fejezetben azonban a mintegy epilógusként csatolt jegyzőkönyv teljes mértékben megbontja az addigi lineáris történetvezetést, és új értelmezési keretbe helyezi a szövegfolyamot: kiderül, hogy Lucas létezésének valójában semmilyen dokumentálható nyoma sincs, sőt a kézirat (gyakorlatilag a *Trilógia* első két kötet), melyet Lucas

⁷ MÁTAY M., „Hogyan lehet...”, 284.

⁸ MÁTAY M., „Hogyan lehet...”, 284.

⁹ MÁTAY M., „Hogyan lehet...”, 284.; LIPÓCZI Sarolta, „Fikció és történelmi valóság Agota Kristof regényeiben”, *Bécsi Napló*, 2013. nov.–dec., 12.

¹⁰ PROPSZT Eszter, „Agota Kristof Trilógiájának narratív identitásprojektje”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 118, 5. sz. (2014): 683–697, 686.

Clausra hagyott, és amellyel a lejárt vízuma miatt börtönbe került Claus bizonyítani szeretné fivére létezését, az „*elejétől a végéig ugyanattól a kéztől származik*”, ráadásul a „*szöveg egésze egy huzamban íródott, [...] hat hónapnál nem régebben*”.¹¹ E elbeszélői eljárással az olvasó számára kétségessé válik mindaz, amit addig biztosnak hitt, a cselekményszál visszamenőleg is megkérdőjeleződik lerombolva az addig felépített jelentésmezőt.¹² Fogódzó nélkül maradunk a narratív folyamatosságban, ugyanis a regényben ezentúl már semmi sem biztos. Lehetetlen lesz megállapítani, valóban létezik-e az ikerpár, vagy pedig Lucas és Claus azonosak, mint ahogy azt a nevüket alkotó, anagrammaszerű betűk sugallják.¹³ „Az ikrek, mint *A Nagy Füzet* szerzői, a fikción belül is fikcióvá válnak”, új kiindulóponttá pedig a következő állítás válik: „adva van egy Claus T. nevű illető [...], aki írt egy fiktív életrajzot, és ezt a testvére (Lucas) naplójaként akarja dokumentálni.”¹⁴

A *Trilógia* harmadik kötete, *A harmadik hazugság* tartalmilag és szerkezetileg egyaránt a legösszetettebb a három közül. A kötet két részből áll, és ahelyett, hogy feloldaná a kisregények közötti elbeszélői feszültséget, alapjaiban új történetzálaival és értelmezési pozícióival még inkább elbizonytalanítja az olvasót. A kötet első részében Claus T., míg a második részében egy új szereplő, a visszavonult író és költő Klaus T. szempontjából mutatja be az ikerfiúk élettörténetét. A cselekményt nagy mértékben zavarossá teszi az ikrek személyének összekeveredése és egybeolvadása. Szinte olybá tűnik, kibogozhatatlan, hány fiúról is van szó valójában, ki kicsoda közülük, ki mit élt át, végső soron mi igaz az elmondottakból, és mi nem. Claus egy idő után Lucas-szá válik és fordítva, a szerző pedig szándékosan összeköti a neveket, így lesz például Klaus T. írói álneve Klaus Lucas:

„– *Miért nem tegezel engem, Klaus? Én a te Lucas fivéred vagyok.*

[...]

– *[...] Nagyon szeretném látni az iratait, ha nincs ellenére.*

– *Magát tehát Clausnak hívják, cével.*

¹¹ TÓTH Réka, „»Ígéret és rettegés között«: Agota Kristof Trilógiájáról”, *Filológiai Közöny* 60, 1. sz. (2014): 134–139, 136.; KRISTOF, *Trilógia...*, 325.

¹² PROPSZT, „Agota Kristof ...”, 690.

¹³ BOKA László, „A látszat szabadsága a negációk tágasságában”, in *A befogadás rétegei*, szerk. BALÁZS Imre József, Korunk Baráti Társaság, 233–241 (Kolozsvár: Komp-Press, 2004), 235.; TÓTH, „»Ígéret és rettegés között«...”, 137.

¹⁴ TÓTH, „»Ígéret és rettegés között«...”, 137.; SÁNTHA, „Lehetséges világok...”, 975.

– [...] Miért változtatta meg a keresztnévét?

– Miattad, Klaus. Amikor a rendőrségen ki kellett töltenem a kérdőívet, rád gondoltam, a te keresztnevedre, arra a keresztnévre, amely az egész gyerekkoromat végigkísérte. És akkor Lucas helyett azt írtam be, hogy Claus. Ugyanezt csináltad te is, amikor Klaus Lucas néven publikáltad a verseidet. Miért Lucas? Az én emlékemre?”¹⁵

A harmadik hazugság a börtönben kezdődik, ahol Claus a naplóját vezetve élettörténetének újabb változatát mutatja be. Elmeséli gyermekkorának, külföldre szökésének és hazatérésének körülményeit, majd fordulatos elbeszélésében azt állítja, fel szeretné kutatni a fővárosban élő ikertestvérét, Klaus T.-t, akivel négyéves korukban veszítették el egymást. A két ikertestvér egy estére ismét találkozik, mielőtt végleg elválnának, Klaus T. azonban nem akarja felismerni Claust, mindenáron távol szeretné tartani magától. Ennek érdekében még azt is tagadja, hogy egyáltalán a testvére volna.¹⁶ A kötet második részében mintegy ellenpontként Klaus T. történetét ismerhetjük meg, és e utolsó verzió szerint egy családi tragédia áll a szerencsétlen sorsú ikerpár hanyattatott élete mögött. E változatban amikor az ikrek négyévesek voltak, édesanyjuk féltékenységi rohamában lelötte az édesapjukat, mert az el akarta hagyni a családját egy fiatal nőért. A visszapattanó golyó megsebesítette az egyik testvért, Lucas-t, aki emiatt előbb kórházba és rehabilitációs intézetbe, majd annak lebombázása után idős nevelőszülőhöz (ideiglenes nagyanához) kerül. A másik fiút, Klaust ezzel párhuzamosan először apja szeretője fogadja be, felnőttként pedig az időközben felgyógyult anyjával éli le az életét.¹⁷

A harmadik hazugságban felbukkanó újabbnál újabb cselekményszálak és elbeszélésváltozatok egymást tagadják, nincsenek „befejezett, definitív helyzetek és állapotok”.¹⁸ Az olvasó végső soron a *Trilógia* ikreinek összes verzióját és állítását igazságként és hazugságként éli meg egyszerre. Lehetetlenné válik a regény teljes körű, totalizáló értelmezése, ugyanis „az állandó negációk mindig új jelentéssel [...] telítik a már leírtakat, így mindig az éppen aktuális szerepkör és az utoljára leírt sorok válnak feltételezhetően »igazzá«.”¹⁹ Akárhány részből is álljon a regény, érezhető, hogy *A harmadik hazugság* sem az utolsó, mindig hozzáírható egy újabb rész,

¹⁵ KRISTOF, *Trilógia...*, 412.

¹⁶ TÓTH, „»Ígéret és rettegés között«...”, 137–138.

¹⁷ SÁNTHA, „Lehetséges világok...”, 976.

¹⁸ BOKA L., „A látszat szabadsága...”, 235.

¹⁹ BOKA L., „A látszat szabadsága...”, 235–236.

egy újabb változat, amely megcáfolja és újraértelmezi az addig leírtakat.²⁰ „Mindez csak hazugság. Nagyon jól tudom, hogy ebben a városban, Nagyanyánál már egyedül voltam, hogy már akkoriban is csak úgy elképzeltem, hogy ketten vagyunk, a fivérem és én, hogy el tudjam viselni az elviselhetetlen magányt.”²¹ – mondja a főhős, miközben egy másik helyen kijelenti:

„A gyerek aláírja a jegyzőkönyvet, amelyben három hazugság található.
A férfi, akivel nekivágott a határnak, nem az apja.
A gyerek nem tizennyolc éves, hanem csak tizenöt.
Nem Clausnak hívják.”²²

2.2. Az írás tevékenységének jelentősége

A *Trilógia* köteteiben a történetvezetés bonyolultsága ellenére kiemelkedő szerepet tölt be az írás tevékenysége. Az első részben az ikerfiúk csak a Nagy Füzet keretében léteznek, lapjaira a tapasztalataikat közösen jegyzik le, mígnem a füzet korlátaiból és egymás valóságából kilépve önálló életet nem kezdenek. Míg *A Nagy Füzet* esetében az olvasó közvetlenül belelát az ikrek vezetete konkrét füzetbe, addig a *Trilógia* további két kötetében kívülálló helyzetbe kerül. Megszűnik számára a szöveg transzparenciája, és már csak közvetve, kívülről követheti tovább az adott fiú írásos tevékenységét.

Az írás valóságteremtő jellege kezdetektől fogva tapasztalható. Az ikrek a *Nagy Füzet* lapjain rendszeresen írásgyakorlatokat végeznek szigorú szabályok szerint, melyeket ők határoznak meg, és várnak el egymástól. Fogalmazásaikban folyamatosan leképezik és tükrözik megélt valóságukat, következetesen kerülve az érzelmeket és értékelést kifejező szavakat, azaz minden személyeset: „Azt írjuk, hogy »Sok diót eszünk«, és nem azt, hogy »Szeretjük a diót«, mivel a »szeret« szó bizonytalan szó, nem pontos és nem tárgyilagos. [...] Azok a szavak, amelyek érzéseket jelölnek, igen homályosak, jobb, ha kerüljük a használatukat, és ragaszkodunk a tárgyak, az emberek és önmagunk leírásához, vagyis a tények hű leírásához.”²³

²⁰ BOKA L., „A látszat szabadsága...”, 236.

²¹ KRISTOF, *Trilógia...*, 383.

²² KRISTOF, *Trilógia...*, 394.

²³ KRISTOF, *Trilógia...*, 30.; PROPSZT, „Agota Kristof ...”, 685.

Az ikrek által végzett kegyetlen test- és lélekedzések írásbeli tevékenységük szintjén is megmutatkozik, hiszen végső céljuk az érzelmek kiiktatása. A túlélőgyakorlatok tehát mindig írásgyakorlatok is egyben, ugyanis az ikrek papírra vetik tapasztalataikat, és az írás segítségével értelmezik a világot, melyben (túl)élni kényszerülnek.²⁴ A traumáikat fogalmazásokban dolgozzák fel, „melyekkel életüket is koherens egésszé próbálják formálni”, ezért belső „világuk [...] határait [ugyanazzal] a kíméletlenséggel jelölik ki, mellyel testüket és szellemüket is edzik.”²⁵ A fogalmazások tulajdonképpen az ikrek valóságteremtésének objektívációi, melyekben pontosan meghúzott határokkal igyekeznek kompenzálni az életük felett érzett fájdalmas kontrollvesztettségüket.²⁶ A bizonytalan létállapotból fakadó sebezhetetlenség iránti igény mégsem szünteti meg a törődésvágyukat, így lesz számukra a gondoskodás legkifejezőbb formája egymás fogalmazásainak kölcsönös ellenőrzése és kijavítása: „*Nekilátunk az írásnak. [...] Két óra múlva odaadjuk egymásnak, amit írtunk, és a lexikon segítségével kijavítjuk egymás helyesírási hibáit, a lap aljára pedig azt írjuk, hogy »Jó« vagy »Nem jó«.*”²⁷

A füzet a *Trilógián* belül az ikrek együvé tartozását szimbolizálja, melynek lapjain elválásuk után is folytatják feljegyzéseiket, bár már külön utakon járva, mégis egymás utólagos tájékoztatásának a céljával.²⁸ Újbóli találkozásuk reménye és az írás egymástól elválaszthatatlan, aminek köszönhetően a füzet csaknem mágikus tárgy, az írás pedig mágikus tevékenység szintjére emelkedik.²⁹ Az írástevékenység révén az ikrek szemében áthidalható lesz az elválasztottság, ezért a füzetet a második regényben közvetve (Lucas kézírata Peteren keresztül kerül Claushoz), a harmadikban pedig közvetlenül, személyesen adják át egymásnak (Claus a kéziratát személyesen hagyja ott Klausnál). Ez egyrészt testvérlétük affirmálása, másrészt történetük kontinuitása érdekében történik. *A bizonyíték* és *A harmadik hazugság* soraiban az immár kéziratnak nevezett füzet az ikrek fő eszközévé lép elő a másik létezésének bizonyításában:

„– *Jól van, Claus. Ebben az esetben oda kell adnom magának valamit, amit a fivére, Lucas bízott rám.*

[...]

²⁴ TÓTH, „»Ígéret és rettegés között«...”, 136.

²⁵ PROPSZT, „Agota Kristof ...”, 684.

²⁶ PROPSZT, „Agota Kristof ...”, 684.

²⁷ PROPSZT, „Agota Kristof ...”, 686.; KRISTOF, *Trilógia...*, 29.

²⁸ PROPSZT, „Agota Kristof ...”, 687.

²⁹ PROPSZT, „Agota Kristof ...”, 687.

– *Tessék! Ezeket magának szánta. Kezdetben sokkal több volt belőlük, de időnként elkérte és javíttatta őket, kihúzza belőlük azt, amit feleslegesnek gondolt. Ha lett volna rá ideje, azt hiszem, végül az egészet megsemmisítette volna.*

Claus a fejét rázza.

– *Nem, az egészet nem. A lényegét megtartotta volna. Nekem.*

[...]

– *Végül is itt van Lucas létezésének bizonyítéka.*”³⁰

Az ikrek a feljegyzéseiket *A Nagy Füzet*tal ellentétben most már egyedül végzik, írásmunkájuk magányos, soraikat senki sem ellenőrzi, és az olvasó számára is hozzáférhetetlenek.³¹ Igazságtartalmuk kérdésessé válik, ahogyan az is, hány személy alkotása valójában: egy ikerpáré vagy egy magányos emberé, aki írásban teremt magának egy társat, önmaga másik felét. Ezáltal az írással létrehozott másik világban amellet, hogy az megmarad elsődleges, eredeti világnak, megdőlnék a korlátok, a határok pedig szabadon áthághatóvá, átléphetővé válnak.³²

2.3. A határátlépés motívuma

A határtapasztalat mint létállapot a *Trilógia* egyik alapmotívuma, amely áthatja a regény szerteágazó jelentésmezéjét. A határátlépés és a határzónában való tartózkodás konkrét és átvitt, transzgressziós értelemben is megjelenik, és meghatározó eleme az ikrek életének.³³ A korlátok megsértése, a határok áthágása három szinten történik:

1) konkrét értelemben – az ikrek földrajzi határövezetben laknak a nagymamájukkal, innen szökik át egyikük a szögesdróttal, aknákkal lezárt országhatáron, és ide várja vissza őt a testvére.

³⁰ KRISTOF, *Trilógia...*, 315.

³¹ PROPSZT, „Agota Kristof ...”, 687.

³² BOKA L., „A látszat szabadsága...”, 238–239.

³³ FÖLDES Györgyi, „Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiság: Földes Jolán és Agota Kristof”, *Helikon* 62, 3. sz. (2016): 445–454, 452.

Az otthonukat képező Kisváros sincs biztonságban, határait ugyanis megszálló idegenek és történelmi viszontagságok feszegetik.

2) átvitt értelemben további két szintet különböztethetünk meg – a morális és a narrációs határok átlépését.³⁴

A morális határáthágás mint súlyos transzgresszió jelenik meg a műben. Az ikrek életük során számos tabusértéssel kénytelenek szembesülni. Ezeknek az erkölcsi határátlépéseknek a tényét sosem kérdőjelezzik meg, hanem magától értetődőnek veszik. Éppolyan tárgyilagosan-neutrálisan viszonyulnak hozzájuk, ahogyan bármi máshoz az életben. Nem tesznek különbséget aközött, személyes áldozatai vagy csak tanúi pedofiliának (idegen tiszt és az ikrek; szolgálólány és az ikrek; Nyúlszáj és a plébános), incestusnak (Yasmine és az apja), zoofiliának (Nyúlszáj és a kutya) vagy gyilkosságoknak (édesanyjuk és csecsemő hűguk halála; Nyúlszáj halála; a cipész deportálása; internált ismeretlenek elégetése). Hamarosan természetessé válik számukra az erkölcsi transzgresszió (lásd édesapjuk szándékos feláldozását a határon; nagyanyjuk megmérgezését és Nyúlszáj anyjának kivégzését – annak ellenére, hogy önnön halálukat pont a nők kérték tőlük azelőtt; vagy a későbbiekben Klaus vérfertőző szerelmét féltestvére, Sarah iránt). A mellékszereplők ráadásul alkalomadtán még meg is erősítik bennük e határok megszegésének jelentéktelenségét, mint ahogy azt a nagyanyjuk is teszi, amikor az ikrek közlik vele, hogy épp az ölést gyakorolják:

„– Nem, Nagyanya, pont az, hogy nem szeretünk ölni. Ezért kell hozzászoktatnunk magunkat.

[...]

– Aha. Ez megint egy gyakorlat. Igazatok van. Jó, ha tud ölni az ember, amikor muszáj.”³⁵

Érdemes kiemelni, miközben a regény körül szövődő tudományos diskurzusban egyetértés mutatkozik a tekintetben, hogy a történetben „az erkölcsök és az érzelmek, általában az emberi értékek katasztrofális deficitjéről van szó”, a határhelyzetbe került ikrek morális elemzésénél néhol

³⁴ FÖLDES Györgyi, „A nyelv mint ellenség: Agota Kristof szövegei”, *Iskolakultúra* 26, 1. sz. (2016): 47–54, 48–49.

³⁵ TOLDI É., „Nyelvváltás...”, 49.; KRISTOF, *Trilógia...*, 48.

mégis eltérnek a vélemények.³⁶ Györffy Miklós irodalomtörténész szerint indokolatlan azt hinni, hogy a testvérek eredetileg jók voltak, csupán a háború és a nyomorúságos körülmények hatására deformálódtak erkölcsileg. Már nem sokkal az első regénybeli mondatok után ugyanis épp arról van szó, hogyan játsszák ki a nagyanyjukat a saját házában: elfűrészelik a létrát, hogy leessen róla, ha megpróbál felmászni a padlásra, valamint lyukat fúrnak a padlásdeszkába, hogy szemmel tarthassák fentről. Györffy kiemeli, hogy az ikrek fő törekvése kezdettől fogva az, hogy bármi áron túléljék a kitzitottságukból fakadó megpróbáltatásokat, és annak ellenére, hogy az olvasó semmit sem tud meg arról, miféle előzmények vagy motivációk alapján cselekednek, igen hamar kiderül, hogy kegyetlenül érvényesítik akaratukat és igazságukat, ha azt a túlélés kényszere megkívánja. A fiúk a sok *rossz* mellett ugyanakkor *jót* is tesznek, példaként pedig a szolgálólányon való bosszúállás vagy az agyvérzésen átesett beteg nagyanyjuk ápolása szolgál. Györffy szerint „a túlélés kényszerének szólama úgy szólal meg, mint valami elvont természeti szükségszerűség, amelynek érvényesülése nem sokat törődik a gyakorlati, morális és pszichológiai realitásokkal”.³⁷ Nem zárható ki az a felvetés sem, hogy a fiúk eleve rosszak, „animális értelemben”, azaz *túl* vannak a jó és rossz morális kategóriáin, mert másképp nem maradhatnának életben.³⁸

A hivatkozott értelmezéstől lényegesen eltér Slavoj Žižek interpretációja, amely szerint ugyanis az ikrek nincsenek *túl* a jó és a rossz határain, hanem épp ellenkezőleg, *alatta* vannak. Nem hős módjára hágnak át az emberiség közös erkölcsi szabályait, hanem egyszerűen hiányzik belőlük a morál.³⁹ A fivérek teljesen erkölcstelenek – hazudnak, zsarolnak, gyilkolnak –, mégis kiállnak a hiteles etikai naivitás mellett annak legtisztább formájában. Bármennyire is naivak erkölcsileg, szubjektív hozzáállásukból semmiképpen sem zárható ki a szörnyűségesen rideg, érzelemmentesen reflexív távolságtartás. Példaként Žižek többek között az éhező katonaszökevény megsegítését említi, és kiemeli, az ikrek erkölcsi döntései és cselekedetei mögött semmilyen személyes érdek, érzelem vagy önérzet nem áll:

„Amikor visszamegyünk az étellel meg a takaróval, ezt mondja:

– Kedvesek vagytok.

³⁶ GYÖRFFY Miklós, „Létmodell vagy korkép. Agota Kristof: A Nagy Füzet és Szász János filmváltozata”, *Jelenkor* 57, 3. sz. (2014): 340–344, 341.

³⁷ GYÖRFFY, „Létmodell vagy korkép...”, 343.

³⁸ GYÖRFFY, „Létmodell vagy korkép...”, 343.

³⁹ Slavoj ŽIŽEK, „Agota Kristof’s The Notebook awoke in me a cold and cruel passion”, *The Guardian*, 2013.08.12. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/aug/12/agota-kristof-the-notebook-slavoj-zizek>.

Mi azt mondjuk:

– *Nem akarunk kedvesek lenni. Nem kedvességből hoztuk magának ezeket a dolgokat, hanem mert okvetlenül szüksége volt rájuk.*”⁴⁰

A főhősök érzelemmentes tárgyilagossága hasonlóképpen jelenik meg a határátlépés harmadik szintjén, a narrációs határok elbizonytalanításában. A már említett iskolai füzetbe, a Nagy Füzetbe az ikrek önmaguk által meghatározott szigorú szabály alapján jegyzik le az életüket bemutató fogalmazásokat. A szabály lényege, hogy a szubjektívet kerülve következetesen csak az objektív állításokat, a tényleges „valóságot” fogadják el és vetik papírra. Füzetükbe nem kerülhet érzelmet kifejező szó, a személyességbe forduló mondathatárokat átlépni tilos:

„Nagyon egyszerű szabály alapján döntjük el, hogy a fogalmazás »Jó« vagy »Nem jó«: igaznak kell lennie. Azt kell leírunk, ami van, amit látunk, amit hallunk, amit csinálunk.

[...]

Azt írjuk, hogy »Sok diót eszünk«, és nem azt, hogy »Szeretjük a diót«, mivel a »szeret« szó bizonytalan szó, nem pontos és nem tárgyilag.

[...]

Azok a szavak, amelyek érzéseket jelölnek, igen homályosak, jobb, ha kerüljük a használatukat, és ragaszkodunk a tárgyak, az emberek és önmagunk leírásához, vagyis a tények hű leírásához.”⁴¹

A szavak ilyen típusú megválogatása nemcsak az első kisregény szövegvilágára, hanem a *Trilógia* egészére jellemző. A faktuális, szentvtelen, lecsupaszított elbeszélés mód ezáltal nagyfokú nyelvi redukáltságot eredményez. A regényhármas minimális nyelvi eszközökkel dolgozik, szinte csak kijelentő mondatokat tartalmaz mellőzve a bonyolult leírásokat. A mondatok rövidek, tömörek, „egészen lapidárisak”.⁴² Az ikrek fentebb idézett kijelentésében megfogalmazott szándékos nyelvi redukciót és a belső motivációt nélkülöző elbeszélői minimalizmust sokan Agota

⁴⁰ KRISTOF, *Trilógia...*, 41.

⁴¹ KRISTOF, *Trilógia...*, 29–30.

⁴² ***, „Agota Kristof Trilógia című könyvéről beszélget Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Németh Gábor, Radnóti Sándor”, *Beszélő* 3, 1. sz., hozzáférés: 2022.01.13., <http://beszelo.c3.hu/cikkek/agota-kristof-trilogia-cimu-konyverol>.

Kristof burkolt ars poeticájának vélik. Ezt a feltételezést megerősíteni látszik az író önnön nyilatkozata is prózájának szikár stílusáról:

„– Amikor úgy döntött, franciául ír, azt gondolta, hogy ezáltal a stílusa megváltozik?

– Nem, nem. Ilyen gondolataim nem voltak, csak próbáltam franciául írni, és kész.

– 2006-ban, a *Regard sur l'Est* című folyóiratban egy beszélgetés során Beckettnek ezt a mondatát idézi: »franciául írok, hogy elszegényítsem magam«. Vagyis, Beckett és Agota Kristof is azért választott idegen nyelvet, hogy egyszerűsödjenek, letisztuljanak a mondatai.

– Lehet, hogy erről volt szó.

– És azt is nyilatkozta, hogy nem szerette a saját verseit magyarul, túl szentimentálisak voltak.

– Ha nem változtattam volna nyelvet, akkor is abbahagytam volna ezeket a szentimentális verseket, és írtam volna egy rendes regényt, amelyik olyan lenne, mint *A Nagy Füzet*.

[...]

– Szikár, egyszerű mondatokkal ír. Így pontosabban tud fogalmazni?

– Igen, pontosabban, és ez az igazabb. Mert ha hozzáteszem, hogy „ragyogott a szeme”, meg ilyen dolgokat, az mit jelent? Az nem jelent semmit. Meg, hogy ezt gondolta, azt gondolta. Honnan tudjam én, hogy ő mit gondolt? De ha csinál valamit, azt látom, hogy csinál valamit, azt megírhatom, azt azonban, hogy mi a véleménye, vagy mit álmodik, azt nem tudom, akkor meg miért mondjam?”⁴³

Az író kijelentése alapján kikristályosodik, hogy nyelvi minimalizmusa tudatos döntésen alapul. Az életművével foglalkozó kutatók e sajátos stílust két fő okra vezetik vissza. Földes Györgyi irodalomtörténész szerint Agota Kristof egyrészt „szándékosan megöl minden metaforát, minden szimbolizmust, csakúgy, mint minden kijelölést”, másrészt pedig az író nyelvhasználata annak ellenére, hogy magyar anyanyelvüként helyesen, hibátlanul írt franciául, nagymértékben elválik „a francia irodalmi nyelvi regisztertől”.⁴⁴ Stílusának keménysége, nyers, tömör volta

⁴³ PETŐCZ András, „Az út Csikvándtól Kínaig: Agota Kristof Európa-díjas íróval Petőcz András beszélget”, *Élet és Irodalom* 53, 43. sz., 2009. okt. 22., <https://www.es.hu/cikk/2009-10-24/az-ut-csikvandtol-kinaig.html>.

⁴⁴ FÖLDES, „A nyelv mint ellenség...”, 53.

feltételezhetően abból ered, hogy a magyar nyelv grammatikai sajátosságait vitte át a francia nyelvbe, illetve szövegvilágba.

Mátay Mónika tanulmányában egyetért a fentebb felsorolt indokokkal, miszerint Agota Kristof nyelvi puritanizmusa nagyrészt elhatározás kérdése volt. Az egyszerű nyelvi eszközökkel megjelenített regénybeli borzalmak miatt stílusát Ionescuval, Beckett-tel és Kafkával állítja párhuzamba. Mátay kitér továbbá arra is, hogy az írónőnek sok nehézségbe került a francia nyelv elsajátítása, ezért eleinte inkább magyarul publikált, majd az évek múltával fokozatosan váltott franciára. Kezdetben még a műfajt is nyelvi készségeihez mérten választotta ki, a fellépő nyelvi korlátok miatt főleg rövid színdarabokat és hangjátékokat írt. Párbeszédes formában ugyanis sokkal könnyebben fejezhette ki magát, mint prózában. Mátay elemzése szerint a francia nyelv elsajátítása közben Agota Kristof írói nyelve letisztult, eltűnt a korábbi, magyar nyelvű műveire jellemző szentimentális stílus, mondatai szikárabbakká váltak, és csak azt fejezik ki, ami a fizikai világban ténylegesen létezik, ami nyilvánvaló.⁴⁵

Agota Kristof nyelvi hibriditásáról hasonlóképpen vélekedik Petőcz András, aki kiemeli, hogy a *Trilógia* mondatszerkesztéséből kitűnik a francia nyelvhasználat mögött megbúvó magyar nyelvi logika. A frankofón, azaz a nem francia anyanyelvű szerzők sajátossága ez a dupla nyelvi sík, amikor is az író fejében magyarul fogalmaz, majd ezt ülteti át franciára. A magyar nyelv az, ami ilyenkor háttérét biztosítja a francia igehasználatnak, azonban figyelembe kell vennünk, hogy mindez nem feltétlenül az egyik nyelv másikra történő fordítását jelenti, hanem a szerző bizonyos nyelvi mentalitását.⁴⁶

Petőcz tanulmányában főként *A Nagy Füzet* irodalomtörténeti jelentőségét hangsúlyozza, és rámutat arra, hogy megjelenésekor a kisregény a szinte csak alanyból és állítmányból álló mondataival, valamint a jelen idő kizárólagos használatával keltette a legnagyobb feltűnést a francia irodalomban. E nyelvi egyszerűség és letisztultság nem feltétlenül Agota Kristof nyelvi hiányosságaiából fakad, annak ellenére sem, hogy a nem anyanyelvi beszélő számára a francia nyelv múltidő-használatával igen bonyolult, és emiatt feltételezhetően „kényelmesebb” megoldás lehetett az írónőnek jelen időben alkotni. Ehelyett Petőcz is egyetért azzal, hogy a regénybeli nyelvi redukció tudatos szerzői döntés eredménye. Agota Kristof nagy valószínűséggel figyelembe

⁴⁵ MÁTAY M., „Hogyan lehet...”, 283.

⁴⁶ PETŐCZ András, „Agota Kristof, a svájci magyar frankofón regényíró”, *Élet és Irodalom* 50, 26. sz., 2006. jún. 30., <https://www.es.hu/cikk/2006-07-03/petocz-andras/agota-kristof-a-svajci-magyar-frankofon-regenyiro.html>.

vette, hogy az egyszerű, „primitív” nyelv illik a regénybeli ikerpár korához, kíméletlen túlélési módszereihez és ennek megfelelően a regény hangulatvilágához.⁴⁷ A történet háttérben zajló háború ugyanis lerombol mindent, ami értékes, így a valódi nyelvet is, miközben egyúttal felépít egy másik, borzalmak generálta tárgyilagos, érzelemmentes nyelvet, amely mindvégig jelen idejű, „nem vált idősíkot, az, ami történik, az most, ebben a pillanatban történik, még akkor is, ha érzékeljük a történés múltbeliségét.”⁴⁸ A háború okozta traumatikus élmények leegyszerűsítik a világot, beszűkítik a tudatot, az ikerpár legfontosabb feladatává pedig a túlélés válik. Ennek megfelelően a szikár tömondatok elnyerik funkciójukat, hiszen a világ lepusztultságát hitelesebben szemléltetheti velük a szerző. A „történet éppen a nyelvi »pongyolaság« által lesz még erősebb, a leegyszerűsített nyelvhasználat tehát a könyv erejét, nem utolsó sorban nyelvi erejét adja” – állítja Petőcz.⁴⁹

A *Trilógia* kontextusában mindemellett fontos kiemelni, hogy a nyelvi minimalizmus és objektivitás valójában mindvégig csak illuzórikus marad, a szövegvilág megbízhatóságát, illetve szavahihetőségét ugyanis teljesen feldúlja *A bizonyítékban* és *A harmadik hazugságban* bekövetkezett narrációs töredezettség, a folyamatos elbeszélői szerepváltások, bizonytalanságok, elcsúszások és hazugságok.⁵⁰ Míg *A Nagy Füzet* többes szám első személyű, de teljesen egytudatú ikerpárja között megoszlik a narrátori szerep (*mi*-elbeszélő), addig helyét a második kötetben egy semleges *ő*-elbeszélő, a harmadik kötetben pedig két belső narrátor (két *én*-elbeszélő: Claus és Klaus) veszi át.⁵¹ A narrátor személye a kisregényekben folytonosan felcserélődik, átlépve ezáltal a határokat egyik énből a másikba. A határáthágás efféle leképződésében a *Trilógia* nagyfokú kompozíciós szabadsága nyilvánul meg, ennek következtében pedig a szöveggel folytatott folyamatos harc bontakozik ki az olvasóban annak érdekében, hogy értelmezze azt.

Az elbeszélői pozícióváltások célja a történetvezetés teljes delinearizálása és az olvasó végső elbizonytalanítása, megtévesztése. A narrátor és „a cselekmény megannyi módosulása után” nem tudható, „vajon várhatunk-e újabb csavarra a regényben”, vagy valóban ez volt az utolsó.⁵²

⁴⁷ MERKLIN Ferenc, „Elindultam szép hazámból... – Kristóf Ágota-émlékkönyv”, *Kortárs* 60, 10. sz. (2016): 91–92, 91.

⁴⁸ PETŐCZ András, „Agota Kristof, a svájci magyar frankofon regényíró”, *Élet és Irodalom* 50, 26. sz., 2006. jún. 30., <https://www.es.hu/cikk/2006-07-03/petocz-andras/agota-kristof-a-svajci-magyar-frankofon-regenyiro.html>.

⁴⁹ PETŐCZ András, „Agota Kristof, a svájci magyar frankofon regényíró”, *Élet és Irodalom* 50, 26. sz., 2006. jún. 30., <https://www.es.hu/cikk/2006-07-03/petocz-andras/agota-kristof-a-svajci-magyar-frankofon-regenyiro.html>.

⁵⁰ FÖLDES, „A nyelv mint ellenség...”, 52.

⁵¹ FÖLDES, „A nyelv mint ellenség...”, 52.

⁵² FÖLDES, „Transznacionalizmus, határátlépés...”, 452–453.

Az elbeszélés szemfényvesztő jellege miatt az olvasó kénytelen hozzáedzödni a „működésképtelenségben is működő rendszerhez”, a változatos narrátori pozíciók pedig egyben mindig átértelmezési pozíciók is (minden újabb fordulat dekonstruálja a régit), melyek alapjaiban megtörik a befogadói, értelmezői stratégiákat.⁵³

A Nagy Füzet főhőseinek *mi*-narrátora két személy, de ők ketten sohasem különülnek el egymástól. Az ikerfiúk mindent együtt csinálnak: együtt látják a világot, együtt gondolkodnak, együtt cselekednek, valamint együtt mesélik el életüket füzetük lapjaira írva.⁵⁴ Beszédük, írásuk közös. Alkalmanként előfordul, hogy különböző dolgokat tesznek, melyeket ilyenkor *egyikünk* – *másikunk* szóval jelöl a szöveg, az olvasó azonban mégsem tudja megkülönböztetni őket egymástól:

„Egy fekete keménykalapot is találunk.

Egyikünk piros paprikát húz az orrára, a másikunk kukoricabajuszt ragaszt. Szerzünk rizst, és fülig érő száját rajzolunk magunknak.

*Bohócnak öltözve megyünk ki a piacra.”*⁵⁵

Michèle Bacholle irodalomtörténész a *Trilógia* eredeti, francia kiadásából indul ki, amikor a skizofrénia felől értelmezi a narrációs határátlépést. Biztosra veszi, hogy a regény hőse nem két személy, hanem egyetlenegy fiú. *A Nagy Füzet*ben látszólag elválaszthatatlannak tűnő ikerpárnak egy az elbeszélői hangja (*mi*), azonban „az egyik iker szökése után – vajon valódi szökés volt ez? – egy szereplő lép közülük színre, s benne megmutatkozván a teljes törés.”⁵⁶ Azt a kérdést, hogy a regényhármas vajon dualitást jelenít-e meg, amely mélyebb síkon egynek bizonyul (azaz a két iker olyan közel áll egymáshoz, hogy önmagukat egynek érzékelik), vagy inkább egy egységet, amely valójában kettős (azaz egyetlen skizofrén személyt), Bacholle szerint egyértelműen az utóbbi opció válaszolja meg.⁵⁷ Példaként az anagrammatikus nevek (Lucas/Claus/Klaus) sajátos használatát, valamint az egybemosódó testkezelést, narrációs testfúziót említi: „*Minden*

⁵³ BOKA, „Határ és háttér...”, 76.; BOKA L., „A látszat szabadsága...”, 234.; SÁNTHA, „Lehetséges világok...”, 976.

⁵⁴ PETŐCZ András, „Agota Kristof, a svájci magyar frankofón regényíró”, *Élet és Irodalom* 50, 26. sz., 2006. jún. 30., <https://www.es.hu/cikk/2006-07-03/petocz-andras/agota-kristof-a-svajci-magyar-frankofon-regenyiro.html>.

⁵⁵ KRISTOF, *Trilógia...*, 90.

⁵⁶ FÖLDES, „Transznacionalizmus, határátlépés...”, 453.

⁵⁷ FÖLDES Györgyi, „Transznacionális női terek: Eva Almassy”, *Híd* 81, 6. sz. (2017): 46–56, 51.

*alkalommal, amikor Antonia az ölében ringatott, éreztem a baba mozgásait, és azt hittem, Lucas az. Tévedtem. Antonia hasából egy kislány jött ki.*⁵⁸

További érveként *A Nagy Füzet* francia változatában érzékelhető nyelvi botlást idézi, melyben az ikrek, miután a gyerekek megverik őket, *elszólják* magukat, hogy *egyen* vannak. Többes szám helyett ugyanis egyes számban használják a testrészeiket: *notre corps, notre vue, notre tête, notre bouche* – *nos corps, nos vues, nos têtes, nos bouches* helyett.⁵⁹ Bacholle értelmezésében a *Trilógia* szereplői mintegy bizonyítottan tekintik ezt az egységet, amint az a rendőrség grafológiai jelentéséből is kiderül a második kötet végén: *„Az írás azonban elejétől a végéig ugyanattól a kéztől származik, és a lapon az öregedés egyetlen jele sem fedezhető fel. A szöveg egésze egyhuzamban íródott, ugyanazon személy által, hat hónapnál nem régebben, tehát csakis Claus T. írhatta itt-tartózkodása alatt.*”⁶⁰

Hasonló interpretációk a magyar irodalomtörténészek munkáiban is megjelennek. Tóth Réka például rámutat arra, hogy a *Trilógia* második kötetében, *A bizonyítékban* már nem érvényesül *A Nagy Füzet* gyermekhangjának és -nézőpontjának egyértelműsége. Ennek megfelelően felteszi a kérdést, hogy az egyes szám harmadik személyben beszélő narrátor valóban azt jelenti, mindvégig egyetlen elbeszélőt hallhatunk, ahogy azt az ikrek anagrammaszerű neve sejteti?⁶¹ *A harmadik hazugság* egyes szám első személyben íródott sorait, a kettős (Claus és Klaus) én-nek a megjelenését *A Nagy Füzet* mi-illúziójának és *A bizonyítékban* megjelenő hiányzó másik magunkba olvasztási káprázatának a végeként értelmezi.⁶²

Boka László számára is nehéz egyértelműen megállapítani, valóban létezik-e az ikerpár. Az eltűnt vagy meghalt, de mindenképpen hiányzó testvér lényé ugyanis rejtély marad, mégis állandóan érezteti hatását, jelen van, és egyben a narrátor lényegének a misztériumává válik. Elképzelhető, hogy a főhős narrátor a világ elviselhetőbbé tételéért folytatott küzdelmében a füzetekben, kézírataiban teremt magának egy ikertestvért – egy másik világot, akivel szabadon áthághat bármely határt, megszeghet bármely szabályt. Boka szerint a kéziratokat pont a hiányzó testvér, a másik iránti vágyakozás szüli, olyannyira, hogy maga is narrátorrá, szereplővé, élővé válik.⁶³

⁵⁸ KRISTOF, *Trilógia...*, 425.

⁵⁹ FÖLDES, „A nyelv mint ellenség...”, 50–51.

⁶⁰ KRISTOF, *Trilógia...*, 325.

⁶¹ TÓTH, „»Ígéret és rettegés között«...”, 137.

⁶² TÓTH, „»Ígéret és rettegés között«...”, 137–138.

⁶³ BOKA L., „A látszat szabadsága...”, 236–237.

Sántha József alteregók párhuzamos világaként emlegeti az ikerfiúkat, és példaként azt a részt említi, amikor a harmadik kötetben Klaus gyerekként az ablakon kitekintve megpillantja nyomorék ikertestvérét (vagyis önmagát?), de nem ismeri fel. A történet eszerint felfogható úgy is, mint négy párhuzamos világban játszódó élettörténetet bemutató fikció. Az anonim ikrek, a disszidáló testvér (Claus–Lucas), az itthonmaradó testvér (Lucas) és a fővárosi költő (Klaus) sorsa egyetlen ember négyféleképpen játszódó történeteként is olvasható.⁶⁴

„Estéknént odahúzóok egy széket az ablak elé, és a teret nézem. [...] Néha egy gyerek, úgy tűnik, fiatalabb, mint én, egy bicegő gyerek megy át a téren.

[...]

Egy este megmutatom a [...] gyereket András bácsinak:

– Neki miért nem tilos késő éjjel mászkálnia?

András bácsi azt mondja:

– Egy éve figyelem. A nagyanyjánál lakik a város szélén. [...] A gyerek kétségkívül árva.

[...] Pártfogásába vette az egész város és a Jóisten is.

Azt mondom:

– Boldog lehet.”⁶⁵

A *Trilógia* fentebb bemutatott sajátosságait, főként *A Nagy Füzet*ben legkövetkezetesebben jelen levő nyelvi minimalizmust és redukált nyelvet sokan a mű egyik legnagyobb irodalmi erejének tartják, olyannyira, hogy egyenesen minőségbeli esésnek titulálják a második és a harmadik kisregényben színre lépő *bőbeszédűséget*. E véleményt osztották két irodalmi beszélgetés résztvevői, az Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Németh Gábor és Radnóti Sándor közreműködésével szervezett *Irodalmi kvartett*, valamint a Fenyő D. György, Mészáros Márton, Krusovszky Dénes és Visy Beatrix részvételével fémjelzett *Y-generáció*.

Az *Irodalmi kvartett* résztvevői megegyeztek abban, hogy *A Nagy Füzet* jóval eredetibb, kiemelkedőbb esztétikai értéket képvisel, mint a további részek. Bán Zoltán András ezt annak tudja be, hogy az első kötet nem azzal a szándékkal íródott, hogy folytatódjon. A művet teljesen zárt világnak tartja, ami megnyugtatóan véget is ér mind a cselekmény, mind annak nyelvi

⁶⁴ SÁNTHA, „Lehetséges világok...”, 977.

⁶⁵ KRISTOF, *Trilógia...*, 442.

megformálása tekintetében. *A bizonyíték* és *A harmadik hazugság* keletkezési körülményeire gyanúval tekint, szerinte ugyanis a nagyon nagy siker sarkallta a kiadót arra, hogy felkérje Agota Kristofot *A Nagy Füzet* folytatására. Bán úgy véli, a második és a harmadik kötet túlságosan kibontja az első zárt világát, ami nem tesz jót neki, mert lerontja a furcsa, titokzatos hatását.

Radnóti Sándor egyetért azzal, hogy az első kötet kerek és nívós alkotás, a második és leginkább a harmadik kisregény értékelése alapján azonban „döbbenetesen más” stílusa miatt „rendkívüli minőségromlás[t]” képvisel az elsőtől képest.⁶⁶ Meglátása szerint Agota Kristof abban jeleskedik, hogy rendszeresen elbizonytalanítja a szüzsét, ám számára emiatt kimondottan művivé és egyben mesterkéltté válik *A bizonyíték* és *A harmadik hazugság*. Angyalosi Gergely hasonlóképpen esztétikai szintcsökkenésként tekint a *Trilógia* második és harmadik részének megalkotottságára, Németh Gábor pedig kijelenti, mindaddig, amíg képes naiv olvasóként befogadni a *Trilógia* szövegét, addig az számára élvezetes élményt nyújt, ugyanis tetszetős hatású a stílusa. Kiemeli azonban, hogy a regény narrációja a nyelvhasználati mód ellenében fejt ki hatását.⁶⁷

Az *Y-generáció* rendezvény beszélgetőpartnerei szintén egyetértettek abban, hogy komoly repedések tapasztalhatók a három kötet között, és hogy az első regényt jelentős minőségbeli esés követi. Míg Mészáros Márton poétikai vágy helyett inkább üzleti tervet feltételez mögötte, addig Fenyő D. György elképzelhetőnek tartja, hogy valakinek sikerül egy könyve, és azt folytatni szeretné. Befejezésképpen Krusovszky Dénes az *Irodalmi kvartett* beszélgetésére hivatkozva megállapítja, nem tudja megcáfolni, valóban kiadói akarat miatt lett *A Nagy Füzet*ből végül *Trilógia*.⁶⁸

Maga Agota Kristof ezzel az elképzeléssel kapcsolatban teljesen eltérő véleményen volt. Arra a kérdésre, vajon miután megjelent *A Nagy Füzet*, azonnal hozzákezdett-e a *Trilógia* második részének megírásához, a következőképpen válaszolt: „– *Nem, amikor elfogadták, akkor már*

⁶⁶ ***, „Agota Kristof *Trilógia* című könyvéről beszélget Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Németh Gábor, Radnóti Sándor”, *Beszélő* 3, 1. sz., hozzáférés: 2022.01.13., <http://beszelo.c3.hu/cikkek/agota-kristof-trilogia-cimu-konyverol>.

⁶⁷ ***, „Agota Kristof *Trilógia* című könyvéről beszélget Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Németh Gábor, Radnóti Sándor”, *Beszélő* 3, 1. sz., hozzáférés: 2022.01.13., <http://beszelo.c3.hu/cikkek/agota-kristof-trilogia-cimu-konyverol>.

⁶⁸ SZEPESI Dóra, *Kristóf Ágota nem Agatha Christie: Az Y-generáció beszélgetése Ágota Kristóf Trilógiájáról*, 2015.05.05., <https://www.prae.hu/article/8334-kristof-agota-nem-agatha-christie/>.

*elkezdtem írni A bizonyítékot. Mert nem tudtam abbahagyni az ikreket. Nem tudtam elfelejteni őket. Így lett trilógia.”*⁶⁹

2.4. A tér-idő referenciák és a történelmi olvasat problematikája: létmodell vagy korkép?

A fentiekben ismertetett határátlépés-típusokon túl még egy további meghatározó sajátosság figyelhető meg a regényben. Ez a referencialitás hiánya, ami mindhárom kötetet jellemzi. A *Trilógiából* jelentősen kitűnik az univerzalitás irányába hajló történetvezetési tendencia, melynek érdekében szinte teljes mértékben hiányzik a valós nemzetek, nyelvek, illetve a tér- és időkoordináták mindennemű konkrét megjelölése. A *Nagy Füzetben*, miként arról az eddigiekben már szó esett, még a személynevek sincsenek feltüntetve, a második és a harmadik kötetben viszont ez a helyzet megváltozik: mindegyik szereplő saját, a magyar fül számára idegen hangzású nevet kap. A *Trilógia* fiktív tere és ideje olyannyira nélkülözi a referenciális valóságot, hogy sem földrajzilag, sem történelmileg nincs pontosan meghatározva, hol és mikor játszódik a történet. Csupán következtetni lehet a valós színtérre, korszakra és történelmi eseményekre, melyek a regény megírásának alapjául szolgáltak, magából a regényből ugyanis nem derülnek ki egyértelműen mindezek a vonatkozások. Annak ellenére azonban, hogy a szöveg nem jelöli meg explicit formában a kronotopikus elemeket, ezek mégis kihámozhatók különböző forrásokból, mint például:

- 1) a szerző, Agota Kristof életrajzi adataiból
- 2) az író nő nyilatkozataiból, illetve interjúiból
- 3) egy-egy regénybeli rejtett utalásból, amely leginkább a magyar olvasó számára nyújt segítséget abban, hogy elhelyezze a regényt időben és térben.

⁶⁹ PETŐCZ András, „Az út Csikvándtól Kínaig: Agota Kristof Európa-díjas íróval Petőcz András beszélget”, *Élet és Irodalom* 53, 43. sz., 2009. okt. 22., <https://www.es.hu/cikk/2009-10-24//az-ut-csikvandtol-kinaig.html>.

Az irodalomtörténészek megegyeznek abban, hogy pontosan az iméntiekben tárgyalt okok miatt, a regény szerteágazó kronotopikus allúzióinak megfelelően másként értelmezik és lokalizálják a regényt a különböző háttérű és tájékozottságú olvasók.

Lipóczi Sarolta interpretációja szerint a *Trilógia* lényeglátó, átfogó áttekintést nyújt egy ország tragédiájáról. A regényt a fikció és a történelmi valóság szempontjából elemzi, és kiemeli, hogy a mű határok nélküli befogadását megkönnyíti az időpont és a helyszín megjelölésének hiánya, hiszen a történet a világ bármely országában szólhat a háború előidézte deformációkról. A magyar olvasó a fiktív történet mögött felismerheti a magyarországi körülményeket, de hasonlóképpen érezhet a világ bármely olvasója. Lipóczi rámutat arra, hogy a *Trilógia* fiktív volta mellett sokat merít olyan valós történelmi eseményekből, melyeket Agota Kristof személyesen is átélt, példaként pedig a második világháborút és az azt követő szovjet megszállást említi.⁷⁰

Tóth Réka egyetért azzal, hogy a magyar olvasónak könnyű azonosítani a regénybeli helyszíneket, időpontokat, nyelveket és történelmi eseményeket, e referencialitás azonban nem feltétlenül lényeges. Vajmi keveset ad ugyanis hozzá a *Trilógia* megértéséhez, hiszen a bemutatott világ mindenki számára ismerős: „mindenünnen való és sehonnan se”, így a regény világsikere is részben ezen univerzalitással magyarázható.⁷¹

A *Trilógia* térspecifikus olvasatainak fejtegetése kapcsán Boka László aláhúzza, hogy a regény prózavilágának fontos alkotóeleme a határsáv és határövezet, a geográfiai és kulturális peremvidék mint etnikai, vallási és nyelvi ütközési terület. E térjelleg azonban sosem orientálja kényszerítő erővel valamely leszűkítő, történelmi-referenciális olvasat felé az értelmezést, annak ellenére sem, hogy a regény konkretizálható lenne térben és időben (többek között a második világháború nyugat-magyarországi kisvárosa a szerinte jól felismerhető kulissza – Kőszeg, a határ pedig a világháborút követő Kelet–Nyugat rögzült, elválasztó határa).⁷² Bár a történet színtere eredendően fiktív, a *Trilógia* helyszínei mégis könnyen lokalizálhatók. Ez azonban nem egyszerűen a fikció keretében vagy földrajzilag meghatározva értendő, hanem tágabb értelemben: a helyszíneket az egzisztencia világélménye és a történelemnek való elemi kiszolgáltatottság lokalizálja.⁷³ Ezáltal a regény történelembe való illeszthetősége ellenére mégis kilép annak

⁷⁰ LIPÓCZI, „Fikció és történelmi valóság...”, 12.

⁷¹ TÓTH, „»Ígéret és rettegés között«...”, 136.

⁷² BOKA, „Határ és háttér...”, 68–69.

⁷³ BOKA L., „A látszat szabadsága...”, 240.

reduktív kereteiből, a *hol* és a *mikor* kérdése viszonylagossá, sőt a megértés és az olvasóra gyakorolt hatás szempontjából egyenesen irrelevánssá válik.⁷⁴

Boka kiemeli, ha a *Trilógia* toponímái (Kisváros, Nagyváros, K. város, főváros stb.) nem is vagy nem szükségszerűen, a kronotopikus koordinátái már annál inkább egyértelmű identifikációt tesznek lehetővé. Mindehhez hozzájárul Agota Kristof életútja is, amely alapján könnyen behatárolhatók az idősíkok és helyszínek, valamint felismerhetővé válnak azok a XX. századi történelmi események, amelyek a regényt ihlették. Ezáltal a regénybeli tér és idő egyszerre születik az író emlékezete és képzelete által, az idősík bevonása azonban Boka szerint óhatatlanul magával vonja a historiografizálás és a biografikusság kérdéskörét. Az irodalomtörténész kvázi-kulisszákra építő, fiktív, „idézőjeles korrajznak” nevezi a regényt, amely hangsúlyos határhelyzeteinek földrajzi-történelmi tudata mozgósíthatja az olvasóban az ismerősség asszociációit.⁷⁵ A valós térség fiktív megidézése történelmi allúziókat, áthallásokat ébreszthet a befogadókban, főleg azokban, akik megélték mindazt, amit az író, és emlékeznek még a közelmúlt eseményeire. A regény olyan hagyományokat provokál, melyek tovább erősítik az ismerős vidék, ismerős események benyomásait. Boka továbbá kiemeli, hogy a *Trilógia* a totalitárius rendszerek működését bemutató műként is megközelíthető, amelyben annak ellenére, hogy hangsúlyos szerephez jut a határsáv, e térviszony nemcsak egyszerű díszlet a történetben, hanem a regény által kreált világ aktív alkotóeleme.⁷⁶

Agota Kristof életrajzából indul ki Mátay Mónika is, amikor elemzésében részletesen összeveti a *Trilógia*, különösképpen *A Nagy Füzet* tartalmát az író valós tapasztalataival. A regény cselekményének helyszínéül szolgáló K. várost Kőszeggel azonosítja – ott élt ugyanis Agota Kristof, mielőtt 1956-ban disszidált Svájcba –, a mű által felölelt időszakot pedig a második világháború utolsó éveiként és az azt követő periódusként határozza meg. Bár nem tudható pontosan, a regényhármast mely fejezetei fiktívek, és melyek valóságosak, az önéletrajzi visszaemlékezések és az írónővel készített interjúk alapján Mátay közülük többet is valós történelmi kontextusba helyez. Ilyen például a szovjet megszállásról szóló, *Újabb idegenek érkeznek* és *A tűz* című fejezet, továbbá azt megelőző *Az embernőj*, amely a zsidók kőszegi deportálását meséli el. A beazonosítások alapjául szolgáló interjúkban Agota Kristof úgy

⁷⁴ BOKA L., „A látszat szabadsága...”, 239.

⁷⁵ BOKA, „Határ és háttér...”, 73, 77.

⁷⁶ BOKA, „Határ és háttér...”, 78.

nyilatkozott, kisregényei írása folyamán gyakran merített saját emlékeiből, olyannyira, hogy *A Nagy Füzetet* szinte gyerekkora lenyomatának tartja, általánosságban utalva arra, hogy a regényben a második világháborúban megélt kőszegi világ elevenedik meg:

„[...] *Nem akarok üzenetet küldeni. Nem (nevet), egyáltalán nem. Nem úgy írok. Az életemről akartam beszélni egy kicsit. Így kezdődött az egész. A Nagy Füzetben a gyerekkoromat akartam elmondani, azt, amit Jenő bátyámmal láttam. Tisztán életrajzi beszámoló.*”⁷⁷

[...]

„*Azt akartam megírni, hogy a Jenő bátyámmal hogyan éltük át a háborút Kőszegen. [...] Nem teljesen önéletrajzi ez a könyv, de nagyon sok igazság van benne. A zsidók kitelepítése Kőszegen például. Azt én láttam. Volt egy zsidó tábor Kőszegen, láttuk őket elvonulni a ház előtt. [...] Sok minden van benne Kőszegről. [...] én nem akartam történelmi könyvet írni, nem ez volt a célom, egyszerűen a gyermekkoromról akartam beszélni*”.⁷⁸

Györffy Miklós egyezik azzal a megállapítással, hogy a *Trilógia* belső összefüggései szerint fiktív világban játszódik, és különbséget tesz a magyar és nem magyar befogadó potenciális olvasata között. Más kutatókhoz hasonlóan elismeri, hogy a magyar olvasó a regény fiktív világa mögé odaláthatja azokat a magyarországi helyszíneket és valóságos történelmi eseményeket, amelyek Agota Kristof gyerek- és ifjúkori élményei nyomán a *Trilógiát* ténylegesen ihlették. Bár Györffy a tanulmányában csak az első kötetre, *A Nagy Füzetre* szorítkozik, interpretációja kiterjeszhető a további két kötetre is. Kiemeli, hogy a magyar olvasó a regénybeli Kisvárost Kőszeggel, az idegen tiszteket német és szovjet tiszttel, a határt pedig az osztrák-magyar határral azonosítja. Mindezt azonban csak a hazai olvasó érti egyértelműen így, egy más kulturális háttérű olvasó számára mindez teljesen ismeretlen, esetleg sejt bizonyos összefüggéseket. Magából a kisregényből ugyanis szó szerint nem olvasható ki semmi sem arra a történelmi háttérre és környezetre vonatkozóan, ami annak igencsak stilizált, absztrakt közegét ihlette.⁷⁹ Györffy rámutat arra, hogy „a magyar recepció korlátozott érvényű kontextusában tehát lehet bizonyos igazsága a magyar olvasatnak”, a kisregény azonban mégis elsősorban a francia szöveg és kontextus felől

⁷⁷ MÁTAY M., „Hogyan lehet...”, 278.

⁷⁸ MÁTAY M., „Hogyan lehet...”, 285.

⁷⁹ GYÖRFFY, „Létmodell vagy korkép...”, 341.

közelíthető meg.⁸⁰ Ennek kapcsán főként a mű nyelvi, poétikai eredetiségére és jelentésbeli rétegezettségére utal.

Hangsúlyozza továbbá, hogy *A Nagy Füzet*ben minden stilizált, közege absztrakt, melyben semmi sincs megnevezve, vagyis a történelmi referencialitás teljes hiánya jellemzi. A cselekmény nincs helyhez és időhöz kötve. Ez olyannyira meghatározó sajátosság, hogyha nem előzetes informáltság alapján, hanem a közelmúlt tapasztalatai felől olvassuk a szöveget, akkor szerinte akár a kilencvenes évek jugoszláv polgárháborúját is beleláthatjuk a történetbe. Györffy kiemeli, hogy egy nem magyar, azaz kívülálló, semleges olvasatban a számunkra ismerős történelmi és háborús események nem játszanak aktívan meghatározó szerepet. A kisregényben bemutatott árvaság, otthontalanság és kizártság ugyanis határokon átívelő egzisztenciális tematika, amely szorosán összefügg a konkrét háborús fenyegettség túlélésének univerzális kérdéskörével. A háború innen nézve a mindenkori ellenséges és legyőzendő külvilág képeként is felfogható, példaként pedig megemlíti Musilt és Ottlikot, akiknél szintén valamilyen egzisztenciális határhelyzetbe kényszerülnek a főhősök.⁸¹

A *Trilógia* fiktív terében és idejében tetten érhető tudatos szerzői referenciamellőzés mellett a figyelmes magyar olvasó mégis rátalálhat olyan részletekre, amelyek kronotopikus koordinátaként szolgálva mintegy észrevétlenül történelmi kontextusba helyezik számára a regényt. A regényhármast alkotó kötetek viszonylatában érdekes mód megállapítható, hogy minél bonyolultabbá és szövevényesebbé válik a történetvezetés, minél inkább megkérdőjeleződik az ikertestvérek identitása, annál több kifejezés utal a történet helyszínére és idejére. Míg *A Nagy Füzet*ben csak két ilyen terminus található, a partizánok és a Felszabadító Hadsereg, mely sokaknak egyértelműen a második világháborút és a Vörös Hadsereget jutattja eszébe, addig *A bizonyíték* már eggyel több árulkodó jelet tartalmaz.⁸² Közülük a legnagyobb referenciaértékkel egyértelműen a tiltott dalként említett idézet rendelkezik, ami nem más, mint a magyar himnusz első versszakának utolsó két sora: „*Megbűnhődte már e nép / A múltat s jövődőt!*”.⁸³ Bár ez az intertextus a magyar nyelven kívül minden más fordításban elveszíti külső vonatkozását, hiszen a külföldi olvasó számára e soroknak nincs különösebb jelentősége, a magyar olvasó mégis e szövegrészlet láttán nemcsak a második kötetet, hanem a *Trilógia* egészét magától értetődően

⁸⁰ GYÖRFFY, „Létmodell vagy korkép...”, 340.

⁸¹ GYÖRFFY, „Létmodell vagy korkép...”, 341.

⁸² KRISTOF, *Trilógia...*, 118, 136.

⁸³ KRISTOF, *Trilógia...*, 175.

magyarországi kontextusba helyezi. Agota Kristof nyilatkozataiból kiderül, az író tudatos döntéseként került be a szövegbe e nyelvi-fordítói játék, sőt miként az az eddig bemutatott idézeteiből kitetszik, a regényeinek szándékos parabolisztikus volta ellenére interjúiban mindig saját életének összefüggésébe, azaz magyar kontextusba helyezte a *Trilógiát*:

„– *A bizonyítékból idézek: »Hirtelen egy nagydarab, féllábú férfi tűnik fel a terem közepén a mennyezetről lógó csupasz villanykörte fénykörében, és mankóira támaszkodva belekezd egy tiltott dalba. Lucas harmonikájával kíséri. A vendégek gyorsan kihörpintik poharaikat, és egymás után távoznak a kocsmból. A dal utolsó két soránál már könnyek csorognak a nyomorék arcán: 'Megbűnhődte már e nép / A múltat s jövődöt!'«.* Azt hiszem, Agota, maga adta el a magyar Himnuszt a legnagyobb példányszámban a világon.

– Biztos, igen.

– Vajon mit gondol egy koreai, amikor ezt a két sort olvassa?

– Hát, nem tudja, miről van szó.

– Nyilván. Egy francia sem tudja.

– Nem. Mert tényleg be volt tiltva egy időben, azért írtam oda.

– Minden, amiről Kristóf Ágota ír, magyar. A kisváros, a háború, a deportálások. Minden. Kivéve a neveket.

– Igen. De az elsöben nincsenek nevek.

– Késöbb megjelennek. A bizonyítékban, illetve A harmadik hazugságban.

– Igen, mert nem akartam utánózni A Nagy Füzetet.

– Miért döntött úgy, hogy olyan neveket választ, amelyek nem kapcsolódnak semmilyen nemzethez?

– Mert azt akartam, hogy ne lehessen országhoz kötni. Két nevet választottam, Claus és Lucas, mindkettö lehet vezetéknev és keresztnév, ahogy a Kristóf és az Ágota is.”⁸⁴

A bizonyítékban a Himnusz részletén kívül más, kevésbé egyértelmü utalások is előfordulnak. Ilyen például Köszegek burkolt leírása (a határváros, melyben iskolák, kollégiumok, internátusok és kastély található), valamint a kommunista közigazgatásra jellemző címek és

⁸⁴ PETÖCZ András, „Az út Csikvándtól Kínaig: Agota Kristof Európa-díjas íróval Petöcz András beszélget”, *Élet és Irodalom* 53, 43. sz., 2009. okt. 22., <https://www.es.hu/cikk/2009-10-24//az-ut-csikvandtol-kinaig.html>.

megnevezések (A Forradalmi Párt Titkársága, Forradalmi Nőszövetség, A Forradalmi Szakszervezetek Szövetsége stb.).⁸⁵

A legtöbb referencialitás *A harmadik hazugságban* lelhető fel, melyek alapján a regénybeli helyszínek valós magyarországi, azon belül kőszegi és budapesti helyszínekkel azonosíthatók. Három alkalommal jelennek meg a legegyértelműbben a cselekmény helyszínére vonatkozó utalások, mégpedig a következő esetekben: K. város Fekete kertje valóban létező park Kőszegen, amely mind a mai napig e nevet viseli a köztudatban; a Klaus T. és Sarah otthonául szolgáló Rózsadomb mint a főváros leggazdagabb, lelegegánsabb negyede megegyezik Budapest valódi, elit városrészével a II. kerületben; a főváros három pályaudvara, melyek közül kettőt, a Déli és a Keleti pályaudvart név szerint is megemlíti a kisregény, szintén megegyezik a Budapesten található valódi pályaudvarokkal.⁸⁶

A harmadik kötetben a fentebb felsoroltakon kívül más, burkoltabb utalások is megbújnak. Ilyen többek között: Szombathely, mint S. város; a tőle nyugatra található Kisváros (Kőszeg), melyet nem érintenek a külföldről érkező vonatok; a gazdag és szabad ország (bármely nyugati ország a vasfüggönyön túl), melynek hegyvidékeit (Ausztria) elhagyva kiérünk a síkságra (Magyarország); a Kisváros bástyákkal körülölelt kastélya (kőszegi vár) és új szállodája a főtéren, ahonnan belátható a templom, a butikok, a vegyesbolt és a könyvesbolt (Kőszeg főterén elhelyezkedő *Írottkö Hotel*); a Kisváros központjába vezető Pályaudvar utca a gesztenyefasorával (Kőszeg egyik utcája a vasútállomástól valóban a városközpontig vezet, ez a mai Rákóczi Ferenc utca, melynek a Munkácsy Mihály utcánál található elágazásánál helyezkedik el a már említett Fekete kert).⁸⁷

Időkoordinátaként a szemfüles és tájékozott olvasó számára további két részlet nyújt segítséget. Ezek egyike a rendszerváltásra és az 1956-os forradalomra utal, kiváltképp ha figyelembe vesszük, hogy *A harmadik hazugság* 1991-ben jelent meg: „– Sok külföldi jön most, hogy az ország szabaddá vált. Akik a forradalom után elmentek, visszajönnek látogatóba, [...]”.⁸⁸ A másik a *Trilógia* ikreinek október 30-ai dátummal jelölt születésnapja, amely egyben Agota Kristof születésének napja is.⁸⁹

⁸⁵ KRISTOF, *Trilógia...*, 176, 178.

⁸⁶ KRISTOF, *Trilógia...*, 360–361, 401, 432, 461, 464.

⁸⁷ KRISTOF, *Trilógia...*, 341, 355, 360, 362–363, 413.

⁸⁸ KRISTOF, *Trilógia...*, 378.

⁸⁹ KRISTOF, *Trilógia...*, 383.

Györfy Miklós a tanulmányában mindemellett kiemeli, a magyar olvasó a fentiek alapján igen könnyen konkretizálhatja a regényhármás történetének színhelyeit és időhorizontjait. Más háttérű olvasók számára azonban a *Trilógia* fiktív tere és ideje nagyfokú absztraháltságának köszönhetően modellértékűvé, parabolisztikussá válik: bárhol és bármikor szólhat a világban elszenvedett igazságtalanságokról. Györfy a regényből készült 2013-as film kapcsán továbbá felteszi a kérdést, mivé válik a *Trilógia* a filmvásznon, vagy ez esetben a diplomamunka témájához igazodva, a színpadon: létmodellé vagy korképpé?⁹⁰ Átültethető-e a referencialitást mellőző szöveg létmodellstruktúrája a vizualitás nyelvére, vagy pedig a színpadi feldolgozások a műnemváltás hatására sokkal inkább a korlenyomat felé közelítenek? Ha ez utóbbi felé tolódik bennük a hangsúly, mi alapján, mi módon és milyen eszközökkel határolják be az előadások a bemutatott cselekmény terét és idejét? A következő fejezetben ezekre a kérdésekre keresem a választ.

⁹⁰ Györfy Miklós a *Trilógia* első kötetéből készült *A Nagy Füzet* című filmre hivatkozik, amely 2013-ban jelent meg Szász János rendezésében: GYÖRFFY, „Létmodell vagy korkép...”, 342–344.

3. A *Trilógia* színházi olvasatai

3.1. A szabadkai olvasat: *Nem fáj!* (Szabadkai Népszínház)

Agota Kristof *Trilógiájának* legelső magyar nyelvű színpadi feldolgozása 2002-ben készült el Szabadkán. A *Nem fáj!* című előadást a *Szabadkai Népszínház* magyar társulata mutatta be még ugyanazon év tavaszán.⁹¹ Az adaptáció alcímében műfaji megjelölést tartalmaz – *ballada Agota Kristof Trilógia című regénye nyomán* –, mely előrevetíti a darab lírai hangvételét, ugyanakkor kijelöli a befogadás és az értelmezés irányát is. A két felvonásból, összesen negyven jelenetből álló előadás egy országokon átívelő együttműködés eredményeként született, a regényhármast ugyanis a szabadkai származású izraeli rendező, Ilan Eldad (Lengyel Iván) és Brestyánszki Boros Rozália, a *Népszínház* akkori művészeti titkára, későbbi dramaturgia alkalmazta színpadra, közös erővel.

Az adaptáció hiteles értelmezése érdekében alapvető fontosságú a megfelelő társadalmi-történelmi kontextualizáció. Itt mindenekelőtt szót kell ejteni Ljubiša Ristić rendezőről, aki 1985-ben került a *Szabadkai Népszínház* élére, majd igazgatóként megszüntette a magyar társulatot, pontosabban fogalmazva egybeolvasztotta azt az akkori szerbhorvát társulattal. E vitatható döntés hatására a teátrum életében törés állt be, mely a kilencvenes évek folyamán addig fokozódott, mígnem a jugoszláv polgárháborúnak következtében szinte színészek nélkül maradt a magyar társulat.⁹² A korabeli kulturális-színházi hangulatra az előbbieket mellett az 1999-es NATO-bombázások, továbbá a 2000-es évi szerbiai tüntetéssorozat, hatalom- és rendszerváltás szintén rányomta a bélyegét. Mindez annál inkább volt tapasztalható, hogy a vajdasági közönség értelmezését háborús keretrendszerbe, illetve a forrongások légkörébe helyezte, ami nagyban rezonált a *Trilógia* cselekményének bizonyos vonatkozásaira.

A *Szabadkai Népszínház* meghatározó katasztrofális állapotokat Kovács Frigyes, a magyar társulat akkori vezetője fiatal színészek, pályakezdők, végzős színészhallgatók és nyugalmazott kollégák alkalmazásával, meghívásával próbálta ellensúlyozni. „[...] csupa

⁹¹ Az előadás címe a *Trilógia* első kötetének, *A Nagy Füzetnek* egyik fejezetére utal, melyben a főszereplő ikertestvérek testedzés gyanánt egymást ütözik-verik, miközben azt mondják: Nem fáj.

⁹² BARÁCIUS Zoltán, „Tájkép csata után: A szabadkai magyar társulatok breviáriuma”, *Üzenet* 32 (2002): 310–337, 310.; BARÁCIUS Zoltán, „Kovács Frigyes”, *Hét Nap*, 2002. jún. 5., 39.

fiatalokkal építjük újra a vajdasági magyar színházaszt” – nyilatkozta.⁹³ Így történhetett meg az is, hogy Brestyánszki Boros Rozália javaslatára a társulatvezető a tel-avivi rendezőt, Ilan Eldadot kérte fel két színdarab megrendezésére.⁹⁴ Ezek egyike volt a *Trilógia*, melyet Ilan Eldad ajánlott fel tematikus kapocsként saját művészi hitvallása és a társulat világának összekötése céljából. Az regényadaptáció szövegkönyvét online formában és személyes találkozások révén alkotta meg a rendező és a dramaturg, ily módon leküzdve a földrajzi távolságot.

Ahhoz, hogy megértsük, miért esett a választás épp Agota Kristof művére, a választ elsősorban a rendező életrajzában kell keresnünk. Ilan Eldad Lengyel Ivánként született Szabadkán, a második világháború azonban zsidó származása miatt derékba törte gyerekkorát. Édesapja munkaszolgálatosként vesztette életét, a kis Ilant pedig édesanyjával együtt 1944-ben deportálták Ausztriába. A borzalmakat túlélve előbb visszatért Szabadkára, majd pedig Izraelbe költözött. Traumatikus élményei film- és színházrendezői munkásságában egyaránt tükröződnek, miként az a *Trilógia*-adaptációjában is megmutatkozik. Mindezt a rendező interjúiban úgyszintén megerősíti, hiszen arra a kérdésre, miért döntött a regényhármasszínpadra állítása mellett, a következőt nyilatkozta: *„E város, e terület, a múltja, történelme indokolja azt, hogy ez a mű itt kerül először előadásra.”*⁹⁵ Az adott összefüggésben érdemes a tőle származó alábbi gondolatokat is figyelembe venni:

*„Mint mondtam: gondtalan, polgári gyermekkor, Szabadka – első felvonás. A második: füst, láng, gettó, vonatok, kakastollas magyar csendőrök... Megaláztatás. Fájdalom. Halál. Elmúlt, túléltem. Megpróbáltam új életet kezdeni, de ez már egy másik történet. A harmadik felvonás: visszajöttem. Mit találtam? Emlékeket. Emlékeket mindenütt, minden tekintetben. Akármerre néztem, a gettó, a temető, a nem létező barátok tekintete tükröződött. Szóval ez volt Szabadka, de közben azért a munkára koncentráltam [...] Akkor is, most is hasonló témát járok körbe: az emberek sorsát a háborúban. A munkám és a múltam mindig összefügg.”*⁹⁶ Ilan Eldad munkásságában pacifista hozzáállásáról is számot ad: *„A [színdarab] nagyon hatásos pacifista kiáltvány. Izraeli rendezőként fontosnak tartottam, hogy háborúellenes üzenetet hozzak magammal*

⁹³ SZÁNTÓ Márta, „Vajdasági színházyelv: A kisvárdai díjzöen utáni beszélgetés Kovács Frigyessel”, *Magyar Szó*, 2003. júl. 1., 11.

⁹⁴ BRESTYÁNSZKI BOROS Rozália, „Egy színdarab születése: Agota Kristof regénytrilógiájának (A nagy füzet, A bizonyíték, A harmadik hazugság) színpadra alkalmazásáról”, *Üzenet* 32 (2002): 270–309, 270–271.

⁹⁵ MIHÁLYI Katalin, „Nem fáj! Vagy mégis?!”, *Magyar Szó*, 2002. ápr. 25., 12.

⁹⁶ VESZTL Zsófia, „Gyökerek: Interjú Ilan Eldaddal, Ruth Eldaddal és Martin Shermannel”, *Színház* 36, 1. sz. (2003): 27–29, 29.

egy olyan országból, ahonnan csak fegyverropogás hallatszik. Ráadásul a háborús téma nemcsak nálunk, hanem sajnos az egész világon aktuális.”⁹⁷

A rendező Szabadkára érkezése és a társulattal való együttműködésének megkezdése után a *Trilógia* színpadra állítása további akadályokba ütközött. 2002 áprilisában ugyanis, miközben már javában zajlottak a próbák, a felújításra szoruló *Népszínház* előterének mennyezete beomlott, az épület életveszélyessé vált.⁹⁸ Emiatt bár a próbákat sikerült megtartani, az előadást pedig előkészíteni, a bemutatót a társulat kénytelen volt áthelyezni a szomszédos városba, Magyarkanizsára. Ott került sor a magyar nyelvű ősbemutatóra 2002. április 28-án a *Művészetek Házában*. A *Népszínház* előcsarnokának felújítását követően a szabadkai bemutatót ugyanazon év októberében tartották meg.⁹⁹

A fentiekben már szó esett arról, hogy a háborús körülmények alapjaiban határozták meg a 2000-es évek színházi kultúráját Szabadkán. Ez abban is megnyilvánult, hogy Ilan Eldad a *Trilógián* túl Dalton Trumbo *Johnny fegyverben* című, az első világháború borzalmait bemutató művét is színpadra állította, az *Újvidéki Színház* pedig ugyanabban az évadban a *Hairt* tűzte repertoárra.¹⁰⁰ Az izraeli rendező színpadi világlátása és formanyelve mindemellett egyezéseket mutat a *Nem fáj!*-ban színészként feltűnő Kovács Frigyes társulatvezető ars poeticájával, aki az előadás kapcsán a következőt fogalmazta meg:

„– Szeretem az egyszerű, a tiszta, sallangtól mentes, puritán színházat, ahol nem a külsőségek (díszlet, jelmez, effektusok) a főszereplők, hanem a színész. [...] ha a színpadon az ember van a figyelem középpontjában lelki meztelenségében, esendőségével, hibáival, erényeivel, gyengeségeivel és nagyságával. Azt a színházat szeretem, amelynek nem lehet egy szóval meghatározni a műfaját (komédia, tragédia, bohózat stb.). [...] amely olyan okosan szól az emberről, szívvvel beszél és lélekkel, tehát egyformán hat értelemre és érzelemre. Számomra fontos, hogy az előadásban legyen mélység és magasság, hogy legyen benne komikum és tragikum. Fontos, hogy segítsen megérteni a lét lényegét és fontosságát. [...] hogy előadás alatt egy lélegző

⁹⁷ VESZTL, „Gyökerek...”, 27.

⁹⁸ ***, „Magyar állami támogatás a Népszínháznak”, *Hét Nap*, 2002. máj. 8., 11.; MIHÁLYI Katalin, „A színészek féltik a színházat: Ha hosszú évekig elhúzódik a szabadkai Népszínház újjáépítése, kérdésessé válhat a fennmaradása. A művészek kamarateremről álmodnak”, *Magyar Szó*, 2002. ápr. 28., 15.

⁹⁹ ***, „Felújították a szabadkai Népszínház előcsarnokát”, *Hét Nap*, 2002. okt. 16., 6.

¹⁰⁰ SMIT Edit, „Zsámbéki Nyári Színház”, *Híd* 66, 7. sz. (2002): 971–972, 971.

lényé forrjon össze színpad és nézőtér. Akkor »történik meg a színház«, ha közösségi élmény születik, a színpad és a nézőtér közös élménye.»¹⁰¹

A *Trilógia* adaptációjáról Kovács Frigyes folytatólag egyéb gondolatainak is hangot adott. Meglátásai olyannyira lényegretörőek és egyben hitelesek, hogy azokat érdemes hosszabban idézni:

„A néző nem tud szabadulni a gondolattól, hogy e két színpadi műben rólunk van szó, rólunk is szó van. Mennyire járulnak hozzá, hogy végre tényleg szembenézzünk a történetekkel, lényegretörő kérdéseket tegyünk fel önmagunknak és őszinte, illúziómentes válaszokat próbáljunk adni rájuk? A Johnny fegyverben olvasva talán túl egyszerű, »lila«, »nyálas«, tán még giccsesnek is mondható, de [...] Az írott szó csak így kimondva, eljátszva lesz olyan erős, tömény háborúellenes tiltakozás, amelyhez foghatót én eddig nem olvastam, nem hallottam, nem láttam. [...] mindenütt hasonló érzéseket váltana ki a közönségből, lenne az akár európai, amerikai, orosz, csecsen, albán, iszlám, katolikus, budhista... öreg, fiatal... ez az előadás mindenkiben egyaránt megvetést, dühöt vált ki a háború és a háborút okozók ellen.

A Nem fáj színpadi mű egy határ menti kisváros háború alatti és utáni szenvedéseit mutatja be egy gyerek ikerpár sorsán keresztül, akiket elválaszt egymástól a világégés, miközben embertelenül keményre edzi őket. Az is lehet, hogy az ikerpár nem is két ember, hanem csak egy? Lehet, hogy egyik emberben él a másik? Lehet, hogy csak az elembertelenedett élet bontja meg a tudatot? Az elmúlt tíz év hány családot, családi közösséget kaszabolott össze? Hány barátunk, rokonunk, sorstársunk, kollégánk menekült el, akik nélkül egyszerre csak félelmeink éreztük magunkat? És akik életünk részei voltak, néhány év után vadidegenekké lettek a számunkra. Idegenekké lettünk egymás számára: már nem tudjuk folytatni az öt-tíz éve elkezdett beszélgetést, a közös álmokat. Kerüljük az egymással való találkozást, mert zavarban vagyunk és nem tudunk egymás szemébe nézni. Nem tudunk a közénk került határral mit kezdeni. Egyikünknek sem tiszta a lelkiismerete, mert mi, akik itt maradtunk, úgy érezzük, elengedtük a távozót, az eltávozott pedig úgy érzi, cserben hagyott minket. Ha találkozunk, szívélyesen mosolygunk, beszélgetünk ugyan, de már nem mondunk egymásnak semmit. Kopog, hazudik minden szavunk. Tudjuk, de nincs bátorságunk beismerni, hogy meghalt bennünk az a másik, pedig tegnap még a szerelmünk volt, a

¹⁰¹ MIHÁLYI Katalin, „Álomszínház és színházi álom: Mihályi Katalin interjúja Kovács Frigyessel, a Szabadkai Népszínház magyar társulatának igazgatójával”, *Üzenet* 32 (2002): 338–339, 338.

barátunk volt, a testvérünk volt, az apánk volt, az anyánk volt. Hát erről szól a Nem fáj. A cím is önáltatás, valamiféle csakazértis, mert muszáj–Herkulesek lettünk valamennyien, beismerjük ezt vagy nem. Sokan nem tudják elviselni a szétszakadt létet, ezért nem a vonatra, hanem a vonat alá mennek... de lehet, hogy ez is csak önáltatás.

*Kristóf Agota második világháborús élményből írta a regénytrilógiát, Brestyánszki Boros Rozália, [...] Ilan Eldad [és] a színészek meg a nézők élményanyaga teszi időszerűvé.*¹⁰²

Az előadás puritánsága, azaz a díszlet, a jelmezek és az audiovizuális effektusok visszafogottsága ellenére – habár a *Trilógia*, miként arról a fentiekben már részletesen szó volt, lényegében referencialitást szándékosan nélkülöző szöveg, a regénybeli tér és idő igencsak absztrakt és parabolisztikus –, a szabadkai adaptáció több szempontból is eltér e kiindulóponttól. A műnemváltás határainak hatására ugyanis mind vizuális, mind pedig auditív eszközökkel behatárolja a bemutatott történet terét és idejét. Ezáltal az eredeti modellértékű állapotból egyenesen korlenyomattá, korolvasattá válik a darab, melyet egyrészt a holokauszt-túlélő rendező élettapasztalata, másrészt a színészek és az adaptációt készítő szerzőtárs-dramaturg akkori friss háborús élményei eredményeztek, ihlettek. A színmű számos olyan rejtett és kevésbé rejtett utalást tartalmaz, melyek visszahelyezik a *Trilógia* világát a konkrét magyar történelmi kontextusba, erős szabadkai áthallással.

A vizualitás szempontjából mindez többféleképpen jelenik meg. Az előadásból teljesen hiányzik a díszlet, a színpad üres feketesége ezáltal a „bárhol játszódhat” benyomását kelti, a színészek csak kellékeket használnak. A jelmezek szintjén viszont, ámbár történelmi jelzésértéke egyiküknek sincs, még a katonai egyenruháknak sem, a tiszt barátját játszó színész szignifikánsan oldalra fésült frizurája alapján a néző egyértelműen náci tisztként azonosítja a szereplőt. A cselekményszálát illetően különösen szembetűnőek továbbá a zsidóság tragikus sorsára utaló jelenetek, melyek mindamelllett könnyen azonosíthatóvá válnak, hogy az előadás alatt egyetlenegyszer sincs kimondva, mely népről van szó pontosan. Ez leginkább a regénybeli *Embernyáj* című fejezet színpadi bemutatására vonatkozik, amikor is a leszegett fejű színészek libasorban vonulnak ki a színpadról, ruháikat félig levetve, hátrálva a gázkamrákat idéző füstbe. A jelenetrészlet nem a regényből származik, hanem az adaptációkészítők szabad értelmezésének eredménye. Hasonlóképpen a nagyanya marhavagonokkal kapcsolatos kijelentésében és az

¹⁰² MIHÁLYI, „Álomszínház és színházi álom...”, 338–339.

unokanővérnek nevezett ismeretlen kislányt átmenetileg befogadó jelenetben is hangsúlyosnak érezheti a néző, hogy a rendező fontosnak tartotta kiemelni a színdarab keretében a történet azon elemeit, melyek a holokausztra (is) utal(hat)nak. Lényeges még megemlíteni, hogy az adaptációból teljesen kihagyták az embernyáját megalázó szolgálólány szerepét, valamint, hogy az előadás végén Klaus temetésének jelenetében megjelenik a regénybeli vörös és fehér rózsza, de ahogy a regényben sem, itt sincs konkretizálva a jelentése, például potenciális allúzióként a vörös- és a fehérterrorra.

A darab magyar kontextusba helyezésének másik segítő eleme a színpadi auditív eszköztár, azaz a hangeffektusok, a zene és a színészek beszédmódja. A hanghatások szempontjából mindenképpen fontos kiemelni a vonatzakatolás többszörös felhangzását az előadás során, ami burkoltan céloz a második világháború eseményeire. Érdeemes megemlíteni továbbá a légiriadó jelzése gyanánt működésbe hozott szirénát, ami a nézőben a három évvel azelőtti NATO-bombázások traumatikus emlékeit idézhette fel, kortárs színezetet adva a bemutatott történetnek, és összevonva a második világháború szenvedéseit a nézők saját megrázkódtatásaival (a háború mint az emberi sorsokat összekötő, időn és téren átívelő univerzális rossz).

A korlennyomat tükrében az egyik legárukodóbb szegmens mindenképpen az előadásban elhangzó zene. Ez pontosan két olyan dalt jelent, amelyek megerősítik a befogadót abban, hogy a bemutatott történet adott része az 1940-es évek első felében játszódik. Az első dal a tiszt szobájából felcsendülő *Lili Marleen* Marlene Dietrich német nyelvű interpretációjában, amely alapján a tiszt egyértelműen német beazonosítást nyer. A másik dalt pedig az ikrek revüműsorát meglezően éneklük hangosan magyarul a kocsmajelenetben dorbézoló jókedvű vendégek. A *Minden elmúlik egyszer (Es geht alles vorüber)* a *Lili Marleen*hez hasonlóan a második világháború idején vált slágerré mint német (katona)dal, és a belgrádi rádióknak köszönhetően lett igazán népszerű az 1941-es megszállást követően.

Auditív szempontból további térkoordináta-behatároló eszközként szolgál a nagyanya népnyelvi beszédmódja/nyelvhasználata a színpadon. Ő ugyanis mindvégig magyar tájszólásban beszél (pl. mög, űket, tülle, köll, hunnan, vót, dógoztam, mēnnyen stb.), ezáltal is közvetetten utalva a regénybeli történet határmenti színhelyére, magyar falusi területre korlátozva azt. Nem szabad mindemellett figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy bár az ordonánc a regényben törve, hibásan beszél a meg nem nevezett nyelvet, az őt alakító színész mindvégig helyesen beszél magyarul, teljes mértékben mellőzve az idegenség vagy az idegen kiejtés hatását, feltehetően a

túlzott mesterkélttség elkerülése érdekében. Peter N. nevét ugyanakkor a magyaros Péter helyett minden alkalommal következetesen Peternek ejtik a szereplők, nyílt e-vel, mintegy szándékosan hangsúlyozva külhoniságát.

Összehasonlítva a regénybeli pretextussal, a dráma szövege további eltéréseket mutat. Mindennek háttérében elsősorban a színpadi adaptáció szerzőpárosának azon döntése áll, hogy a regény drámává alakításakor szabadon nyúltak hozzá a *Trilógia* szövegéhez. A színészek karakteréhez idomulva saját stílusuk, világlátásuk és értelmezésük szerint változtattak az eredeti alkotáson. Mivel a regény mondatai nem színpadra íródtak, ezért a drámaszöveg gördülékenysége és a párbeszéd érthetőbbé, köznapivá tétele érdekében néhol elvettek belőle, néhol pedig Agota Kristof sorait továbbgondolva hozzáírtak (például amikor a nagyanya a temetőben elmeséli az unokáinak, hogy kékre-zöldre verte a férje, és szeretőket hozott a házukba – ez a regényben nincs benne). Az adaptáció teljes mértékben a rendezői vízióknak alárendelve alakult, „kissé egyszerűbb, érthetőbb, színházibb” és a néző számára követhetőbb történetet eredményezve.¹⁰³ Ezáltal az ikrek élettörténetét mozaikképként felvonultató jelenetekben a főhős testvérpár identitásának kérdése a regényhez képest nagymértékben leegyszerűsödik, Lucas ugyanis mindvégig Lucas, Klaus pedig Klaus marad (Claus még említés szintjén sem jelenik meg a drámában). Az ikreknek megszűnik *A Nagy Füzet*ben tapasztalható absztrakt *mi*-elbeszélő hangja, ahol az olvasó számára nem különülnek el egymástól, mindvégig együtt cselekszik a két testvér. A *Trilógia* első kötetében az egytudatú ikerfiúk lényegében csak a többes szám első személyű (*mi*) igealakok nyelvi formájában és az általuk jelölt cselekedetekben léteznek.¹⁰⁴ Egyébként olyan benyomást keltenek, mintha mindvégig egy személyről lenne szó. Annak ellenére, hogy a *Trilógia* második és harmadik kötetében narrátori pozícióváltás következik be, a regény színpadra alkalmazásánál pont *A Nagy Füzet* egyik legnagyobb irodalmi erőssége, az absztrakt elbeszélői *mi*-hang válik kivitelezhetetlenné. A verbalitás által meghatározott regényszövegből a jelentős részben a vizualitás jellemezte drámába történő átmenet következményeként a színpadon szükségszerűen két külön színész játssza az ikreket. Ennek megfelelően már az előadás legelejétől fogva a regénybeli egytudatú ikrek két különálló személlyé válnak, saját arccal, saját hanggal, saját mozdulatokkal.

¹⁰³ BRESTYÁNSZKI BOROS, „Egy színdarab születése...”, 271.

¹⁰⁴ GYÖRFFY, „Létmodell vagy korkép...”, 342.

Fontos kiemelni, hogy a néző ily módon akaratlanul is érzelmi viszonyba kerül a főhősökkel és a mellékszereplőkkel. Ez az ikrek esetében különösen jelentőssé válik: míg a regényben a tárgyias személytelenségükre és mindent felülíró érzelmentességükre helyeződik a hangsúly, addig a színdarabban épp azért, mert valós színészek játsszák őket, előkerülnek a mimika, a gesztikuláció, a testtartás, a hangszín és a minden átfogó kisugárzás által érzékelhető valós érzelmek és reakciók. Már azzal, hogy a néző szeme előtt alakot ölt a testvérpár, és önnön szemével láthatja őket, a regénybeli egybeolvadó személytelenségük automatikusan elveszik, a pszichopatikus jellemvonásuk csorbul. A befogadó az adott helyzettől és saját habitusától függően például szépnek vagy csúnyának, kedvesnek vagy gorombának, viccesnek vagy komolynak tarthatja őket. Ezt az értékelési spektrumot az előadás ráadásul még tudatosan tovább is fokozza a megjelenített humorral. A színészek karakterét figyelembe véve a pszichofizikailag egyformának képzelt regénybeli ikrek a színpadon szándékos döntés következtében lettek különbözőek. Míg Klaus mélabússá és akaratossá, addig Lucas gyengé(de)bbé és huncutabbá vált, annak ellenére, hogy mindvégig egyforma öltözéket viselnek: előbb fehérret a háború előtti időket idéző boldog gyerekkorukat szimbolizálva, majd pedig romlásuk jelzéséként feketét.¹⁰⁵ A játékoság, a gyermeki éretlenséget kifejező pajkosság (pl. a sárga lufival való ijesztgetés; a szinte játékként, holmi kisfiús birkózásként megjelenő korbácsolás; vagy a plébános kalapjának lehúzása) a testvérek viselkedésében mindvégig jelen van, az előadott történet előrehaladtával azonban mindez egyre inkább tompul. A mosolygós fiúk a háború okozta embertelen körülmények hatására megkeseredett, elveszett felnőttekké torzulnak, akik képtelenek megfelelően kezelni a váratlan helyzeteket (pl. miután a párttitkár Peter N. bejelenti, hogy elhagyja a várost, Lucas kínjában elkezd fütyörészni).

Az indulat- és érzelmkimutatás mindemellett azokban a jelenetekben is kifejezésre jut, amelyekben az ikrek testedzsképpen egymást ütlegelik, vagy mások kiabálnak velük. Anyjukat és csecsemő hűgukat ért bombatalálat után elkerekedett szemekkel, sokkos állapotban fordulnak a közönség felé, a nagyanyjukkal pedig lépesről lépésre érezhetően szeretetteljes viszonyt alakítanak ki: a zsémbes, kíméletlen öregasszony a halála előtt még el is sírja magát.

Mint ahogy a regényben, úgy a testvérpár identitása az előadás során is mindvégig folyamatosan megkérdőjeleződik. Erre utal egy-egy szereplő, például Klaus elszólása, amikor a darab elején Peter számára kijelenti, hogy a füzetek az egyetlen bizonyítékai testvére, Lucas

¹⁰⁵ BRESTYÁNSZKI BOROS, „Egy színdarab születése...”, 271.

létezésének. Egy másik alkalommal a részeges ordonánc csodálkozik rá, vajon valóban ketten vannak az ikrek, vagy csak káprázik a szeme? Mindazonáltal az előadás első felének alapjául szolgáló *A Nagy Füzet* absztrakt *mi*-elbeszélője konkrét módon, valóság-hű kereteken belül jelenik meg azáltal, hogy az ikrek nem egyszerre, hanem felváltva beszélnek – felváltva mondják az egymás között felosztott regénybeli sorokat lendületes, gyors tempóban a közönségnek. Élményeik lejegyzése, az iskolai füzetük lapjain kibontakozó írástevékenységük hasonlóképpen bemutatásra kerül. Az ikreket alakító színészek szó szerint eljártsszák, amint egy közös helyett két önálló füzetbe írnak, Lucas jobb kézzel, Klaus pedig, testvére mintegy szimmetrikus tükörképeként, bal kézzel. A színpadon mindvégig páros számú füzet (összesen négy darab) van jelen, mintha kiegészítenék egymást, mint két személyiség – vagy mint egy személyiség több változata. A füzetek az írásjelenet kivételével mindvégig össze vannak kötve, megbonthatatlan egységet alkotva, miként a személyiség(ek) különböző oldalai.

Az előadás egyszer sem foglal állást az ikrek identitását illetően, a regényt követve a befogadóra bízva a végső döntést. E dichotómia a testbeszéd szintjén is megnyilvánul, hiszen az ikrek, miközben ketten vannak, állandóan „egymás tövében” állnak, szinte egymáshoz simulnak, szinkronban mozognak. Az összehangolt testbeszédükkel az elválaszthatatlan együvé tartozást jutattják kifejezésre. A kegyetlenkedéssel teli testedző gyakorlataikban is a másik pofozása és ütlegelése az önostorozást is jelenti. Mindezek ellenére az első felvonás végén a regény világától eltérő, drasztikus fordulat áll be, amikor bekövetkezik az erkölcsi törés az ikrek között. Míg a regénybeli ikrek morálisan egyformák, addig az adaptációban eltávolodnak egymástól. Klaus ugyanis „a legromlottabb bűnözők szenvtelenségével” küldi „maga elé saját édesapját a háború dúlta ország határzónájának aknamezejére”, a szelídebb Lucas pedig megrémülve testvére gonosz ötletétől maradásra próbálja inteni apjukat.¹⁰⁶ A jelenet egyik pillanatában Klaus hovatovább rá is szól Lucasra, hogy hallgasson, fogja vissza magát, és ne akadályozza meg terve kivitelezését. Így válik Klaus eltökéltebbé, ravaszabbá, számítóbbá, kisajátítva a határátlépés tettét önmagának, önnön belső motivációjának, miközben Lucas a tisztább szívű iker szerepébe sodródik: „Az egyik csupán túl akarja élni az egészet, erkölcsi tartását az elkövetett, mind komolyabb stiklik ellenére

¹⁰⁶ CSORDÁS Mihály, „Semmi sem biztos!”, *Élet és Irodalom* 46, 32. sz. (2002), <https://www.es.hu/old/0232/kritika.htm>.<https://www.es.hu/old/0232/kritika.htm>.

megőrzi, a másik viszont túllép minden erkölcsi gátláson, s a jobb élet reményében halálba küldi még az apját is.”¹⁰⁷

Agota Kristof *Trilógiájának* szabadkai adaptációja a 2002/2003-as év során nagy sikert aratott mind a közönség, mind a színházkritikusok körében. A szerbiai publikum a kilencvenes évekbeli háborúk okozta nehézségek miatt ugyanis kifejezetten azonosult az előadás mondanivalójával, üzenetével. A szabadkai művelődési újságírók közül Mihályi Katalin a regényt és az előadást aktuálisnak, mitöbb, örökérvényűnek nevezi, ami érzékeny húrokat pendíthetett meg a XX. század nehézségeit túlélő rendezőben, színészekben és nézőkben egyaránt. Barácius Zoltán a *Trilógia* színrevitelét kitörölhetetlen élménynek tartja, amely *itt és most* játszódik, és amelyet *hazavittünk*.¹⁰⁸ A történetben magát az életet látja: „nem látszateseményekről van szó, hanem a kemény valóságról. A mi valóságunkról.”¹⁰⁹ Gerold László újvidéki színháztörténész szerint az előadás játszódhat a második világháborúban, de akár bármely más háborúban is, „hiszen újabban annyi van belőlük...”¹¹⁰ Az ikrek (erkölcsi) elválását és Klaus átszökését a határon a dráma legdöbbenetesebb pillanatának, mindent szembefordító eseményének tartja, melyben az addig cinkos egyetértésben élő testvérek olyannyira mélyen elszakadnak egymástól két szomszédos, de ellenséges országba (Gerold ezt NDK/NSZK-szindrómának nevezi), hogy amikor évek múltán újból találkoznak, a Keleten maradt fiú egyszerűen nem akar tudomást venni az őt felkereső testvéréről.

A Szabadkai Népszínház *Trilógia*-adaptációja Magyarországon hasonlóképpen nagy sikernek örvendett, vendégelőadásként ugyanis számos színházi fesztiválon és szemlén mutatták be, sőt többször díjazták.¹¹¹ A kritikusok kiemelik, hogy „Vajdaság legrégebbi magyar színházának [akkor] éhkoppon tengődő gárdája” az amúgy is igen allegorikus regényt csakis sajátos módon értelmezhetette. Bár a történetben jól felismerhető Kelet-Közép-Európa múltja, a helyszínek és az idő szinte pontosan azonosítható, ez a világ vajdasági kontextusban mégis „túlzottan közletről ismerős, ezért is szól olyan erősen azon a vidéken ez az előadás.”¹¹² Urbán

¹⁰⁷ URBÁN Balázs, „A háborúról békeidőben: Zsámbéki Nyári Színház”, *Színház* 35, 11. sz. (2002): 28–35, 29.

¹⁰⁸ BARÁCIUS Zoltán, „Ember küzdj (de el ne bízd magad!)”, *Hét Nap*, 2002. máj. 8., 26.; BARÁCIUS, „Tájkép csata után...”, 319.

¹⁰⁹ BARÁCIUS, „Ember küzdj...”, 26.

¹¹⁰ GEROLD László, „Szabadkai bemutatók”, *Híd* 66, 5. sz. (2002): 697–700, 698.

¹¹¹ ***, „A Színkritikusok Díja 2002/2003”, *Színház* 36, 10. sz. (2003.): 2–15.; SZÁNTÓ, „Vajdasági színháznyelv...”, 11.

¹¹² CSORDÁS Mihály, „Semmi sem biztos!”, *Élet és Irodalom* 46, 32. sz. (2002), <https://www.es.hu/old/0232/kritika.htm>.<https://www.es.hu/old/0232/kritika.htm>.; NÁNAY István, „Jobb, mint

Balázs színházkritikus értelmezésében a *Nem fáj!* nem fizikai, hanem a háború lelki rombolásáról szól, és az akkori idők történelmi-társadalmi eseményeire reflektálva megállapítja, aligha véletlen, hogy a téma ennyire konkrétan és közvetlenül fenyegető módon jelenik meg a szabadkai előadásban. Bár a darabban nem pusztán a háború az oka mindennek, Urbán figyelembe veszi a városból elszármazott tel-avivi vendégrendező vélhetően személyes élettapasztalait is. A *Trilógiát* oly módon és olyan formában sikerült színpadra állítani, hogy az előadás önmagában is kerek egészet alkosson, még abban az esetben is, ha a nézők esetleg nem rendelkeznek vonatkozó alapismeretekkel.

Karsai György színháztörténész kritikájában rámutat arra, hogy a színdarabok sikere, illetve hatása számos tényező függvényében alakul. Ahol ugyanis aktuálisan háború dúl, ahol az emberek mindennapjaikban élik meg a pusztítás kor- és rendszerfüggetlen borzalmait, ott bármely háborúról szóló dráma élni és hatni fog, az előadás esztétikai, művészi értékei pedig másodlagos jelentőségűvé válnak. „Azonban amint kiemeljük ezeket a drámákat az eredeti célközönség - háborús - közegéből (elég akár csak néhány tucat kilométerre is elvinni az előadást a háborús góctól), óhatatlanul eltűnik a »rólunk szól« megrendültsége. Óhatatlanul és nyersen előtérbe tolakszik bármely színmű és előadás esztétikuma.”¹¹³ A szabadkai adaptáció kapcsán a következő releváns megállapításokat teszi: „A minket - pontosabban, itt azért háborúkról lévén szó, mégis helyénvaló a szerencséseknak kijáró távolságtartás: őket - körülvevő világ történéseit, most éppen a délszláv háborút a legjobb értelemben vett művészi eszközökkel viszi be a színházba. Direkt utalások, szájbarágós pacifista propagandaszövegek nélkül tud beszélni [az előadás] arról, miért kell megálljt parancsolni kortól és történelmi helyzettől függetlenül annak az örült abszurditásnak, amelyet úgy hívnak: háború.”¹¹⁴

otthon: Kisvárdán”, *Színház* 36, 10. sz. (2003): 43–47, 45.; ZAPPE László, „Körmenet a háború körül”, *Népszabadság*, 2002. júl. 8. <http://nol.hu/archivum/archiv-69586-53464>.

¹¹³ KARSAI György, „Apokalipszis, most. Dalton Trumbo: Johnny fegyverben; Agota Kristof: Nem fáj – Szabadkai Népszínház – Zsámbéki Nyári Színház”, *Színház–Criticaí Lapok* 11, 9–10. sz. (2002): 17.

¹¹⁴ KARSAI, „Apokalipszis, most...”, 17.

3.2. A budapesti olvasat: *A nagy füzet* (Forte Társulat/Szkéné Színház)

Agota Kristof regényvilága a *Szabadkai Népszínház* művészeihez hasonlóan más országok, más városok alkotóit is megihlette. E művészek közé tartozik a fizikai színház formanyelvével kísérletező budapesti *Forte Társulat*, amelynek előadása a dolgozat gerincét képező három színházi olvasat közül másodikként kerül bemutatásra. A társulat az Erick Aufderheyde holland rendező-dramaturg által jegyzett színpadi átiratra alapozta produkcióját, azaz a *Trilógia* egésze helyett csak az első kisregényt, *A Nagy Füzetet* dolgozta fel.¹¹⁵ A kötet címével megegyező, bár annak írásmódjától eltérő elnevezésű színdarabot (*A nagy füzet*) 2013. február 15-én mutatták be a fővárosi *Szkéné Színházban*, a társulatvezető Horváth Csaba rendezésében. A formációt a rendező-koreográfus alapította, és részben az ő nevéhez köthető a test fölötti uralomra épülő mozgásszínház, a fizikai színház magyarországi meghonosítása is. E színháztypust az előadások alapjául szolgáló (próza)szöveg és a különleges mozdulatsorok ötvözése jellemzi, melyben a narráló színészi munka mellett a fizikai jelenlét, a tánc, az akrobatikus mozgás és a testi határok feszegetése egyaránt fontos szerepet tölt be.¹¹⁶ Horváth Csaba ars poeticája szerint a *Forte Társulat* nagy hangsúlyt fektet arra, hogy előadásaiban saját nyelvén szólítsa meg a nézőket, és ne magát az előadás műfaját reprezentálja.¹¹⁷ A sablonos kifejezőeszközök, gesztusok, a pszichorealista szerepépítés helyett azokat az új és összetett megoldásokat keresi, melyeket egyaránt inspirál tér, szöveg, hangzás és mozgás.¹¹⁸

A rendező-koreográfus Agota Kristof kötetéhez is e művészi koncepció felől közelített. Erről a következőképpen fogalmazott: „*Már amikor először elolvastam [A Nagy Füzetet], azonnal úgy éreztem, hogy színpadra kell vinnem. A mű önmagában nagyon hatásos, ezért féltem a hatásvadászattól. Azt akartam, hogy elsősorban fegyelmezett legyen, ne pedig hatásos. Törekedtünk az objektivitásra, ez nem jelenti azt, hogy nem komponáltuk volna meg azokat az érzelmi állapotokat, amelyeken a két gyerek vagy a nagymama keresztülmegy. De kerültük a*

¹¹⁵ Az Erick Aufderheyde által készített színpadi változatot először 1997-ben mutatták be Berlinben.

¹¹⁶ K. G., *Fizikai színház a Forte Társulattal a Szkénében*, Újbuda, 2018.03.31., <https://ujbuda.hu/ujbuda/fizikai-szinhaz-a-forde-tarsulattal-a-szkeneben>.

¹¹⁷ K. G., *Fizikai színház a Forte Társulattal a Szkénében*, Újbuda, 2018.03.31., <https://ujbuda.hu/ujbuda/fizikai-szinhaz-a-forde-tarsulattal-a-szkeneben>.

¹¹⁸ ***, *5 éve műsoron A nagy füzet a Szkénében*, 2018.02.12., <https://szinhaz.org/csak-szinhaz/csak-szinhaz-budapest/2018/02/12/5-eve-musoron-nagy-fuzet-szkeneben/>.

látványos lelki kitárulkozásokat.”¹¹⁹ *A Nagy Füzet* az ő értelmezésében két gyerek hősiességéről szól, miközben rákényszerülnek a különböző testi és lelki túlélőgyakorlatokra. A szövegből „árad a fizikum”, ezért is esett rá a választás, hogy a fizikai színház formanyelvét alkalmazva dolgozza fel a társulat a kötetet.¹²⁰ Agota Kristof mondatainak érzelemmentes szikárságát, nyelvi minimalizmusát Horváth Csaba művészi hitvallásához hűen a mentális-fizikális határok feszegetésével köti össze, amikor kijelenti, hogy: „*Ami a legnehezebb és egyben legizgalmasabb A nagy füzetben, hogy van ez a nagyon száraz, kemény, redukált, tömör fogalmazásmód, miközben a történet maga nagyon is fizikális. A művet olvasva előttem azonnal a fizikai színház jelent meg. Ha az ikrek, a két főszereplő fiú sorsát nézzük, ahol az események szinte stációszerűen követik egymást, akkor ezek számomra a test és a lélek megpróbáltatásai. Nagy kihívás, hogy ne legyünk szentimentálisak, hiszen itt mégiscsak két gyerek sorsáról van szó. Azok az érzelmek, amelyek a szereplőkben dúlnak, annyira kemények, szélsőségesek és fájdalmasak, hogy az ember szinte már úgy érzi, nincs mit fogalmazni rajta, mert egyszerűen csöpögni kezd.*”¹²¹

A kisregény témájának 2013-as évi aktualitása kapcsán a rendező a mind a mai napig sok embert foglalkoztató *menni vagy maradni* kérdéskörét vetette fel, amit az előadás zárójelenete keretében óvatos, önreflektív párhuzamba állít a regénybeli ikerpár elválásával és egyikük országelhagyásával. „[...] vannak művészek, akiknek az a sors adatott, hogy valahol máshol érvényesüljenek, és vannak, akiknek itt kell élniük és alkotniuk. Abból kell főzünk, amink van: kinek a konyhakert, kinek a palota. De nem vagyok aktualizáló alkat. [...] Szeretem, ha valami úgy aktuális, hogy önmagáért beszél. Van persze szándékom arra, hogy a jelen dolgokra reflektáljak, de nem teszek rá még egy lapáttal.”¹²²

Mindamellettt azonban, hogy a rendező szemében nem a darab mondanivalójának aktualizálása volt az elsődleges cél, az előadásban mégis több olyan audiovizuális elem megjelenik, amely a szabadkai adaptációhoz képest sokkal nyíltabban és egyértelműbben határolja be a bemutatott történet tér- és időkoordinátáit. A *Forte Társulat* értelmezésében kifejezetten előtérbe kerül *A Nagy Füzet* határovezeti helyszíne, mely habár eredetileg Kisvárosként szerepel

¹¹⁹ ***, Horváth Csaba: *Megszűntek a valódi művészi párbeszéddek*, 2013.04.21., https://szinhaz.hu/2013/04/21/horvath_csaba_megszuntek_a_valodi_muveszi_parbeszedek.

¹²⁰ ARTNER Szilvia Sisso, *Kinek a konyhakert, kinek a palota: Horváth Csaba koreográfus, rendező*, Magyar Narancs, 2013.10.20., <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/kinek-a-konyhakert-kinek-a-palota-86630>.

¹²¹ KRÁLL Csaba, *Piano és Forte: Beszélgetés Horváth Csabával*, Revizor, 2013.02.07., https://revizoronline.com/hu/cikk/4353/beszelgetes-horvath-csabaval/?label_id=1010&first=0.

¹²² ARTNER Szilvia Sisso, *Kinek a konyhakert, kinek a palota: Horváth Csaba koreográfus, rendező*, Magyar Narancs, 2013.10.20., <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/kinek-a-konyhakert-kinek-a-palota-86630>.

a könyvben, az előadás keretében rurális, sőt, szinte elzárt tanyavilági helyszínné redukálódik. A háború által lecsupaszított, a maga szigorú szabályai szerint működő határmenti falu környezetét zöldségek és egyéb élelmiszerek jelenítik meg, melyek hol díszletként, hol kellékként kerülnek elő a színpadon. A háztáji termények (tök, krumpli, hagyma, káposzta, paprika stb.) és a falusi háztartásokban mindennapos edény, a kondér egyszerre több szerepet tölt be: bármi átváltozhat bármivé. Így lesz például a póréhagymából az ikrek számára testedzést szolgáló korbács, a krumpliszásákokból asztal vagy kerítés, a különböző méretű és formájú tökökből pedig pálinkásüveg, csecsemő vagy aknamező.¹²³ A színészek a játéktérben folytonosan megváltoztatják ezeknek az anyagoknak az eredeti funkcióját, általuk pedig az előadás elemelt, szimbolikus környezetbe – egy pusztulásnak és rombolásnak kitett, stilizált konyhakertbe – helyezi a háborús történeteket.¹²⁴ A valódi harc így „nem a háttérben, hanem az emberek közt, az emberi testekben [válík] láthatóvá: az állandó erőpróbák és kitartásjátékok során, a tűrőképesség és a fájdalomküszöb már-már embertelen kitágításában.”¹²⁵ Horváth Csaba rendező számára a zöldségek, a tojás és a tészta alkotta képi szimbólumrendszer a háborúban fellépő, testet-lelket felörlő hiány kifejezőeszközzé válik. Miként fogalmaz: „*Ez egy egyszerű történet, de az írás csodálatos, redukált nyelve miatt eleve nem realista. [...] a hiány a lényege. Legyen az bármi, az Anya, a családi közeg, az iskola hiánya – az ikrek mindent valami helyett csinálnak. [...] arra jutottam, hogy mi van akkor, ha azzal árasztjuk el a színpadot, ami nincs, ami nagy kincs a háborúban: az élelmiszer – de ezeket soha nem használjuk a saját funkcióiban.*”¹²⁶

Az élelem jelképe az előadásban nemcsak ezen az egzisztenciális-allegorikus szinten, hanem a történelmi referencialitás síkján is megnyilvánul, magyar vidéki közegre összpontosítva ezáltal a történet helyszínét. A határmenti magyar falura való vizuális utalások főként a népviseleti allúziókkal teli jelmezek között bújnak meg, miként azt a férfiszínész által játszott nagyanya tarka virágmintás szoknyája, valamint az ikrek téli nadrágként hordott, papírból készült, bőszárú parasztgatyája is sejteti. Bár a katonák egyenruhájának a szabadkai adaptációhoz hasonlóan nincs történelmi jelzésértéke, a regénybeli cipész szerepével összevont könyvárus az előadás egyik

¹²³ TURBULY Lilla, *Szemrebbenés nélkül*, Tánckritika, 2013.02.16., https://tanckritika.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=344%3Aszemrebbenes-nelkuel&catid=3%3Akritika&Itemid=2.

¹²⁴ DARIDA Veronika, „Testet öltött irodalom. A Forte Társulat prózaadaptációi”, *Színház* 51, 4. sz. (2018): 17–19, 17.

¹²⁵ DARIDA, „Testet öltött irodalom...”, 17–18.

¹²⁶ ***, *5 éve műsoron A nagy füzet a Szkénében*, 2018.02.12., <https://szinhaz.org/csak-szinhaz/csak-szinhaz-budapest/2018/02/12/5-eve-musoron-nagy-fuzet-szkeneben/>.

pillanatában lilakáposzta-leveléből készült kipát helyez a fejére, zsidó identitását jelezvén így módon a néző felé. A kisregény *Embernyáj* című fejezete a budapesti adaptációban is megjelenik – mikor a szolgálólány a krumpliszák-marhavagonból kinyúló kezek felé kínálja, majd visszahúzza a kenyeret –, de a szabadkaihoz képest kevésbé hangsúlyos. Maguk az ikrek is céloznak történetük második világháborúban játszódó kontextusára, ugyanis koldulás közben az előttük elhaladó idegen tiszteket koreográfiájuk részeként náci karlendítéssel üdvözlnek. Díszlet szempontjából pedig az utolsó jelenetek egyikében további tér-idő koordinátaként tűnik fel a színpadon az 1945-ös magyarországi kommunista hatalomátvételt jelképező, piros krumpliszákokból kirakott ötágú csillag.

A színdarab magyar falusi lokalizációját auditív eszközök is segítik. Ilyen többek között a zöldegekkel érzékeltetett, háborús idöket idéző hanghatások: a kondérba csapódó káposztafej bombázást imitáló robaja vagy a különböző nagyságú káposztadarabok forgatása a kondérban légiriadót jelző sziréna visszhangja gyanánt. Vidéki közeget jelenít meg az előadásban felhangzó zene is, ami főként a színészek játékát kísérő Ökrös Csaba hegedűművész muzsikájára vonatkozik. A primás a többnyire magyar és közép-európai népzeneből kölcsönzött dallamaival mindvégig közreműködik a színpadon, hol a színészek között sétálva húzza a vonót, hol csak a húrokat pengeti félrehúzódva, a falnál üldögélve.¹²⁷ A népzene ilyen jellegű kortárs színházi alkalmazása kapcsán Kolozsi László dramaturg tanulmányában kiemeli: „*A táncszínházi alapokra építő Horváth Csaba szinte minden fontosabb rendezésében jelen van a népzene, megjelennek benne népzenei motívumok: nála a népzene illusztráció. A traumákra, személyes kataklizmákra épülő művekben a zene egyik funkciója az, hogy felmutassa: az a személyes katasztrófa, amely bárkivel és bárhol megtörténhet, a zenei illusztráció támogatásával speciálisan magyar traumaként is értelmezhető. Erre a legjobb példa A nagy füzet című Agota Kristof-regény – az alap irodalmi műhöz hasonlóan megrázó – adaptációja.*”¹²⁸

A budapesti előadást zeneileg még egy magyar népdalbetét teszi változatossá, a nyitrai/gímes *Körtéfa, körtéfa, gyöngyösi körtéfa...* kezdetű katonanóta, melyet Kodály Zoltán

¹²⁷ FEHÉR Anna Magda, *Étel élet. Agota Kristof: A nagy füzet – Forte Társulat*, Ellenfény, 2013.06.22., <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2013/1/3819-etel-élet>.

¹²⁸ KOLOZSI László, „Pintér Béla és bandája. A népzene és a kortárs magyar színház”, *Szépirodalmi Figyelő* 4. (2015): 57–65, 63.

jegyzett le gyűjtőútja során 1906-ban.¹²⁹ A nóta a szabadkai adaptáció *Minden elmúlik egyszer* című katonadalához hasonlóan a kocsmajelenetben hangzik el, de azt nem az ott szórakozó vendégek, hanem az ikrek éneklik, miközben egyikük harmonikán kíséri. Az előadás határátszökési zárójelenetében továbbá, mely a darab *menni vagy maradni?* kérdését feszegető kulcsjelenete is egyben, a népzene, a hegedűszó elcsendesül, és a drámaiságot fokozva éles váltással felhangzik egy másik zenemű: Liszt Ferenc *II. Magyar rapszódia*ja zongorán játszva, felvételtől.

Auditív szempontból lényeges említést tenni a szereplők beszédmódjáról is. Míg az ordonánc a szabadkai változatban az idegen hatás elkerülése érdekében nem követi a regénybeli jellegzetes, rontott beszédet, addig a szereplőt alakító budapesti társulat színésze, bár akcentus nélkül, de a kisregényhez híven törve beszél a nyelvet (ez esetben a magyart). Az adaptáció falusi nyomorának, elkorcsosodásának nyomatékosítása céljából pedig a nagyanya nevetés helyett kifejezetten rőfögő hangokat hallatt, ami a humor eszközeként is működik.

A nagy füzet című színdarab szövege, miként az már az alfejezet elején említésre került, az Erick Aufderheyde által jegyzett színpadi átiratnak, nem pedig közvetlenül Agota Kristof kötetének fordításán alapszik. Ez ad magyarázatot arra az apró fordításbeli különbségre is, amely feltűnik az előadásban: a plébános helyett lelkészt, az ordonánc helyett tisztiszolgát, a rendőr helyett pedig érdekesmód a második világháború kontextusához sokkal közelebb álló csendőrt mondanak a szereplők.

A párbeszédés jeleneteket összekötő narráció tekintetében szintén eltérés tapasztalható a kisregényhez és a szabadkai adaptációhoz képest. Míg *A Nagy Füzet*ben a cselekményt *mi*-elbeszélőként kizárólag az ikrek mesélik el, – ahogy azt a *Trilógia* egészéből készült *Nem fáj!*-ban is, a dialógusra épülő részek kivételével –, addig a *Forte Társulat* előadásában e narráció feloszlik a szereplők között, vagyis az adott helyzettől függően az ikrek helyett a többiek is átveszik a *mi*-elbeszélő funkcióját. Előfordul továbbá az is, hogy az ikerfiúk pontosan egyszerre mondják ugyanazokat a sorokat, beteljesítve ezáltal regénybeli narrátori pozíciójukat.

Az ikrek identitását illetően a színdarab hűen követi irodalmi pretextusát, *A Nagy Füzet*ben ugyanis még nem vetődik fel a kérdés, hogy egy vagy két személyről van-e szó valójában – ez

¹²⁹ ***, „[Körtéfa, körtéfa...]”, in *Magyar Népdalok*, szerk. és bev. ORTUTAY Gyula, vál. és jegyz. KATONA Imre (Budapest: Neumann Kht., 2000), hozzáférés: 2022.01.26. <https://mek.oszk.hu/06200/06234/html/nepdalok0020270018.html>.

majd csak a *Trilógia* második és harmadik kötetében következnek be. Az előadás így nem is reflektál kifejezetten a testvérek azonosságára, végig egy ikerpárnak, azaz két különálló személynek tekinti őket annak ellenére, hogy nincs nevük, csak Iker 1-ként és Iker 2-ként vannak feltüntetve, akik „egyszerre mozdulnak, mint a halraj, a fizikai és szellemi összeköttetés megtestesülései”.¹³⁰ A testvérek közötti különbségek kapcsán a kritikákban is fellelhetünk néhány fontos észrevételt. Ezek egyrészt a köztük lévő erődinamikát az őket játszó színészek habitusának tudják be, amikor kiemelik, hogy a történet végén, az elválás percében a dominánsabb iker marad hátra, hiszen ő az erősebb, aki elengedi a másikat, a gyengé(de)bbet.¹³¹ Másrészt mindamelllett, hogy a testvérpár mozgása, hanglejtése, szövegmondási ritmusa elhitheti a nézővel egymásra utaltságukat, egyszerre rezdülésüket és együttgondolkodásukat, arckifejezésük változásai, apró gesztusaik azt jelzik, mégsem reagálnak teljesen egyformán a világra, nem dolgoznak fel ugyanúgy mindent.¹³²

Morál szempontjából az előadás egyezik a szabadkai adaptációval abban, hogy az ikrek gyerekként eredendően tiszták és jók voltak, csak a körülmények – főként nagyanyjuk és a meghurcolt falusi közösség – hatására deformálódnak erkölcsileg torz felnőtté. Mindezt a kezdetben elegáns fehér ingjük, élre vasalt fehér nadrágjuk fokozatos bemocskolódása is hangsúlyoz, mígnem a megedződés folyamata alatt a fiúk identitása szinte összeolvad: alsóneműre levetközve próbálnak túlélni a zöldségek romlott levében.¹³³

A testvérek regénybeli érzelemmentessége, tárgyilagossága és személytelensége, bár az írástevékenységüket bemutató jelenetben a néző tudomására hozzák az erre vonatkozó szigorú szabályait, mégsem valósul meg a színpadon teljes mértékben. Eleinte néhol játékosak (kevésbé, mint a szabadkai változatban), néhol szomorúak (például a lélekedzés jelenetében, miközben üres tekintettel, zokogva-dadogva irtják ki lelkükből édesanyjuk szeretet-szavait), a történet előrehaladtával azonban látványosan egyre szenvtelenebbé, egyre agresszívabbá, hangosabbá válnak. Érzelemviláguk a darab végén kulminál, amikor a semmiből hirtelen felbukkanó édesapjuktól vádlóan megkérdezik, hol volt eddig, és miért hagyta őket magukra. Nagyanyjukkal

¹³⁰ ARTNER Szilvia Sisso, *A nagy füzet*, Magyar Narancs, 2013.04.07., <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/a-nagy-fuzet-kristof-agota-trilogia-83883>.

¹³¹ TURBULY Lilla, *Szemrebbenés nélkül*, Tánckritika, 2013.02.16., https://tanckritika.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=344%3Aszemrebbenes-nelkuel&catid=3%3Akritika&Itemid=2.

¹³² URBÁN Balázs, *Fejlesztéstörténetek. Ibsen: Peer Gynt, Agota Kristof: A nagy füzet*, Criticai Lapok, hozzáférés: 2022.01.25., <https://www.criticailapok.hu/28-fesztivalnaplo-cikkek/38588-fejldestoertenetek>.

¹³³ SZABÓ Hanga, *Túlélőgyakorlat tojáshejben*, M Studio, hozzáférés: 2022.01.25., <https://www.m-studio.ro/hu/szabo-hanga-tulelogyakorlat-tojashejban.html>.

való viszonyuk ugyanakkor hasonlít a kisregényben ábrázoltakra, mert az öregasszony unokái iránt érzett kezdeti ellenszenvé után lassan családi köteléket alakít ki velük, az életre tanítás céljával.

Az ikrek írástevékenysége az előadásban tészta formájában materializálódik: a fogalmazásaikat tartalmazó Nagy Füzetet ugyanis két zacskó spagettiből rakják ki a színpadon. Ez a látványos megoldás közvetlen kapcsolatban áll a fizikai színház fentebb ismertetett jellemvonásaival. A tészta tápláló vonatkozása az írás léteremtő szerepével fonódik össze, hiszen az írás mint tevékenység oly módon táplálja az ikrek identitását, miként a tészta a testet.

Horváth Csaba rendező a kisregény kronotopozsai, a testvérpár identitása és az előadás referencialitása kapcsán interjúban kiemeli, hogy a történet – annak ellenére, hogy kötődik konkrét történelmi helyhez és időhöz – a világon bárhol és bármikor játszódhat, bárki lehet a szereplője.¹³⁴ Sok olyan motívumot tartalmaz viszont, melyekből a befogadó ráismerhet saját korára vagy a kor művészeire:

„– A regény a második világháború végefelé játszódik, de nem konkretizálja a helyszínt. Sejthető, hogy Magyarországon, valahol a nyugati határszélen, de végső soron mindent homályban tart. Érdekes számodra a pontos »tér-idő«?

– Olyan szempontból nem, hogy az ember amennyire lehet, megpróbál egy absztrakt előadást, illetve színpadképet létrehozni. De ezek a titokzatos utalások, amiket te is említesz, valamitől mégis picit fontossá teszik. Ez egy nagyon izgalmas motívuma a műnek.

– A főszereplők ikertestvérek, bár olvasás közben végig azon morfondíroztam, hogy akár egyetlen személy is lehet, aki kivetíti magából a másikat.

– Mind a két értelmezés benne van szerintem. És pont azért izgalmas a szöveg, mert a kérdés végig nyitva marad. Két ember is lehet, de egy is. Konkrét történelmi idő meg nem is. Konkrét földrajzi hely meg nem is. És ettől valahogy nagyon erős lesz.

– Hogy lehet visszaadni ezt a lebegtetést?

– Erre egyelőre még én sem tudom a választ. Illetve úgy lehet visszaadni, hogy mi is ugyanolyan árnyaltan és titokzatosan utalunk bizonyos dolgokra a színpadi játékban, mint ahogy Agota Kristof a regényben. Meglátjuk.”¹³⁵

¹³⁴ ***, Horváth Csaba: *Megszűntek a valódi művészi párbeszéddek*, 2013.04.21., https://szinhaz.hu/2013/04/21/horvath_csaba_megszuntek_a_valodi_muveszi_parbeszedek.

¹³⁵ KRÁLL Csaba, *Piano és Forte: Beszélgetés Horváth Csabával*, Revizor, 2013.02.07., https://revizoronline.com/hu/cikk/4353/beszelgetes-horvath-csabaval/?label_id=1010&first=0.

A színháztörténészek és -kritikusok többsége *A nagy füzet* koncepcióját üdítőnek tartotta, gondolván itt mindenekelőtt a prózaszöveg ötvözésére a fizikai színház mozgáskultúrájával. Kovács Bálint és Varró Annamária értelmzésében a darab egy ikerpár második világháború alatti, kényszerű felnőtté válását mutatja be a jóról és rosszról alkotott sajátos elképzeléseiken keresztül.¹³⁶ *A nagy füzet* lényege szerintük nem egy behatárolt kor adott történetéről szól, mert a realista történetmesélés igen távol áll Horváth Csaba rendezésétől. A színészek sem szerepeik realista kidolgozására törekednek, hanem figuráik érzelmeit közvetítik nagyon kevés eszközzel. Hodászi Ádám az ikerfiúk felnőtté érési folyamatában, a groteszk világhoz való hozzáedződésükben az életigenlést látja, és rámutat a *menni vagy maradni* kérdés fontosságára.¹³⁷

Nánay István komparatív elemzésében a *Forte Társulat* adaptációját a *Szabadkai Népszínház* előadásával veti össze. Megállapítja, hogy bár Agota Kristof *Trilógiája* egy meg nem nevezett közép-európai ország határmenti kisvárosában játszódik, a második világháború utolsó éveitől a rendszerváltás idejéig, az író nő életrajzát figyelembe véve nem nehéz felfedezni benne a magyar vonatkozásokat. Nánay szerint Agota Kristof érzelemmentesen és tárgyilagosan ábrázolt, kegyetlen, kemény világát Horváth Csaba rendezése maradéktalanul tükrözi, míg az Ilan Eldad rendezte adaptáció feloldja a regény tér- és időbeli elbizonytalanítását: hangsúlyozottan délszláv, pontosabban vajdasági közegbe helyezi a cselekményt. A szabadkai előadás továbbá nem a regény világának megjelenítésére törekszik elsősorban, hanem a történet zárt jelenetes szerkezetű adaptálására és közvetítésére. A *Forte Társulat* ezzel szemben „megtartja a regény narratív jellegét, szenttelen közlésmódját, s elkerüli a regényadaptációk esetében különösen gyakran fenyegető realista-naturalista ábrázolás, illetve illusztráció csapdáit.”¹³⁸ A történések a budapesti színpadon „nem helyszínjelölő tárgyi és látványvilágban zajlanak, hanem olyan közegben, amelyet a falusi lét természetes anyagai alkotnak.”¹³⁹

A komparatiztika felől közelít kritikájában Urbán Balázs is. Rámutat arra, hogy a regénybeli fejlődéstörténet „naturalisztikus színpadi bemutatása végtelenül egyhangúvá tenné a játékot”, ezért volt szükség „ellenpontként találni egy formát [...], melyre felfűzhető az

¹³⁶ KOVÁCS Bálint, *A zöldségek jelképeznek*, Egyfelvonás. 2013.03.18., <https://egyfelvonas.reblog.hu/mas-ertekek-mas-erkolcsok>; VARRÓ Annamária, *A felnőtté válás kényszere*, Kortárs, 2013.04.08., <https://www.kortaronline.hu/aktual/szinhaz-nagy-fuzet.html>.

¹³⁷ HODÁSZI Ádám, *Beérett*, Tóra7, 2013.02.18., https://Tora7.hu/2013/02/18/beerett_908.

¹³⁸ NÁRAY István, „Szukafattyak” válaszüton. Agota Kristof: *A nagy füzet/Szkéné Színház és Forte Társulat*, Revizor, 2013.03.11., <https://revizoronline.com/hu/cikk/4383/agota-kristof-a-nagy-fuzet-szkene-szinhaz-es-for-te-tarsulat>.

¹³⁹ NÁRAY István, „Szukafattyak” válaszüton. Agota Kristof: *A nagy füzet/Szkéné Színház és Forte Társulat*, Revizor, 2013.03.11., <https://revizoronline.com/hu/cikk/4383/agota-kristof-a-nagy-fuzet-szkene-szinhaz-es-for-te-tarsulat>.

előadás”.¹⁴⁰ Értelmezése szerint a szabadkai adaptáció megszépítette a regénybeli reálszituációkat, és megfelelő érzelmességgel ellensúlyozta a kegyetlenséget. A Horváth Csaba-féle rendezés ugyanakkor ettől eltérő megoldást alkalmaz: a színpadi játékot kiszakítja a valóságvonatkozások köréből, „zárójelbe teszi a cselekmény térhez és időhöz kötöttségét”, miközben megőrzi a világgal való erkölcsi konfrontáció élményét.¹⁴¹

3.3. A zágrábi olvasat: *Velika bilježnica (Zagrebačko kazalište mladih)*

Agota Kristof első kötete inspirálóan hatott a horvátországi művészekre is. *A Nagy Füzet* zágrábi drámaadaptációja elsősorban Edvin Liverić rendező nevéhez fűződik, aki évtizedek óta színre szerette volna vinni a kisregényt, de ez lehetőség hiányában mindaddig elmaradt. A kötet horvát nyelvű színpadi átiratát Lana Šarić dramaturg készítette el 2016-ban, Saša Sirovec regényfordítása és a rendező ötletei alapján. A darabot ugyanazon év június 4-én mutatták be *Velika bilježnica* címmel a *Zágrábi Ifjúsági Színházban (Zagrebačko kazalište mladih)*.

Az előadás középpontjában a főszereplő ikertestvérek gyermeki mivolta és annak háború okozta mentális-morális deformációja áll. Mind a rendező, mind pedig a dramaturg nyilatkozataiból kitűnik a gyerekek tragikus sorsa iránt megmutató együttérzésük, melyet azonban elvonatkoztatnak regénybeli kontextusától, és kortárs horvát társadalmi keretek közé helyezve aktualizálnak újra. Elmondásuk szerint bár a történet eredetileg a második világháborúban játszódik, a színdarabbal mindenekelőtt két időszerű jelenségre szerettek volna reflektálni. Ezek egyike a 2015/2016-ban lezajlott nagy európai menekültválság, melynek egyik fő, balkáni útvonala Horvátországon keresztül vezetett, és amellyel az adaptáció készítői nap mint nap szembesültek személyesen, illetve a média tudósításai révén. Az előadás hiteles értelmezéséhez figyelembe kell venni továbbá a másik, országon belüli konnotációkat is, a *Velika bilježnica* ugyanis az *Aknamentes Horvátország Alapítvány (Zaklada – Hrvatska bez mina)* együttműködésével jött létre.¹⁴²

¹⁴⁰ URBÁN Balázs, *Fejlesztéstörténetek. Ibsen: Peer Gynt, Agota Kristof: A nagy füzet*, Criticai Lapok, hozzáférés: 2022.01.25., <https://www.criticailapok.hu/28-fesztivalnaplo-cikkek/38588-fejldestoertenetek>.

¹⁴¹ URBÁN Balázs, *Fejlesztéstörténetek. Ibsen: Peer Gynt, Agota Kristof: A nagy füzet*, Criticai Lapok, hozzáférés: 2022.01.25., <https://www.criticailapok.hu/28-fesztivalnaplo-cikkek/38588-fejldestoertenetek>.

¹⁴² Lana ŠARIĆ, *Velika bilježnica*, Zagrebačko kazalište mladih, hozzáférés: 2022.01.29., <https://www.zekaem.hr/predstave/velika-biljeznica/>.

A darab háborúellenes és társadalomkritikus üzenetét az alkotók az ikrek lelki torzulásán keresztül mutatják be, miközben a néző számára felteszik a kérdést, hogyan élhető túl az effajta jelen, hogyan építhető fel a jövő, és hogyan felejthető el a múlt? A háború a szemükben az emberiségben jelen lévő immanens erőszak eszkalációja, amely bármikor visszatérhet és (sajnos) vissza is tér a világban.¹⁴³ A tragédia nyertesei azok, akik még ha zavaros értékrenddel is, de képesek alkalmazkodni az új, embertelen valósághoz, míg a veszteseknek nem sikerül elég gyorsan elhagyniuk a túlélés érdekében a humánusot és az erkölcsöt. A következmények legsúlyosabbika a kiszolgáltatott gyerekek traumatizálása, amely baljós jövőt jósol. Az alkotók a regénybeli ikrek határátlépésére utalva példaként hazájuk, Horvátország aknásítását említik, ami a kilencvenes évek háborús „örökségként” maradt vissza, és sok ártatlan lakos haláláért felelős mind a mai napig.¹⁴⁴

A szociális érzékenység és a társadalmi problémákra való, színdarab általi reflektálás módja mint *ars poetica* a rendező interjúiban is megjelenik. Ennek kapcsán az alábbiakat fogalmazta meg:

„– [A dramaturggal] arról is beszélgettünk, mire összpontosítsunk [az előadásban]. Az volt a vágyam, hogy a fókusz a gyerekekre kerüljön, és arra a helyzetre, amelyben felnőnek, az ő nézőpontjukra. [A kötetben] feltűnik Nyúlszáj is, aki egy nagyon érdekes figura, [az ikrek] kortársa. Kissé fogyatékos, ezzel a problémával azonban egy újabb értelmezési diskurzust nyitottunk volna meg. Ezért döntöttünk úgy, hogy kivesszük az adaptációból. Amikor megcsináltuk az első olvasópróbát, mindenki szomorú volt miatta, mert Nyúlszáj gyönyörűen megírt szereplő. Meg vagyok azonban róla győződve, hogy szerepeltetésével elvesztettük volna a fiúkra irányuló figyelmet, akik a világ összes gyermekének archetípusát képviselik.”¹⁴⁵

A rendező a mű aktualitása összefüggésében is nyilatkozott: *„Sajnos attól tartok, hogy mindig aktuális lesz, mert mindig lesznek háborúk és pillanatok, amikor azok szenvednek a legtöbbet, akik a leggyengébbek – az idősek és a gyerekek. Mind ez idáig történelmileg nézve, az ókortól napjainkig a gyerekek azok, akik a bajt elszenvedik, akiket megerősokolnak, meggyilkolnak, és akiket különböző módokon bántalmaznak. Számomra pedig [ez különösképpen*

¹⁴³ Lana ŠARIĆ, *Velika bilježnica*, Zagrebačko kazalište mladih, hozzáférés: 2022.01.29., <https://www.zekaem.hr/predstave/velika-biljeznica/>.

¹⁴⁴ Lana ŠARIĆ, *Velika bilježnica*, Zagrebačko kazalište mladih, hozzáférés: 2022.01.29., <https://www.zekaem.hr/predstave/velika-biljeznica/>.

¹⁴⁵ Rajna RACZ, Edvin Liverić: *Kazalište uvijek treba progovarati o gorućim pitanjima našeg društva*, 2016.06.02. <https://www.ziher.hr/edvin-liveric/>.

igaz], tekintettel a szíriai helyzetre és a balkáni [migrációs] útvonalra, valamint mert tanúi vagyunk e kisgyerekek menekülésének, akik itt haladnak át, és szóródnak szét Európában a bizonytalan, jövőbeli, [még] megíratlan Nagy Füzetekbe. Engem megdöbbenett az az adat, hogy csaknem tízezer gyerek lépett be [Európába] felnőtt kísérő nélkül, és hogy nyomuk veszett. Nem tudjuk, hol vannak ma. [Lélekszámuk] egy kisebb város[ra tesz ki]. Remélem és hinni akarom, hogy új otthonra találtak. Más forgatókönyv gondolatától megborzongok, és ez nagyon nyugtalanít.”¹⁴⁶

Arra a kérdésre, hogy mi az előadás üzenete, a rendező a következőt válaszolta: „Ezzel az előadással fel szeretném hívni a figyelmet a háborúk áldozataul esett gyerekek problémájára, de a diszfunkcionális családok kárvallottjainak problémájára is. Tudatosítani azt a pillanatot, amikor a gyerekkor örökre elveszik. Mit várunk azoktól a gyerekektől, akik már holnap felnőtté válnak. Mit várunk tőlük – milyen emberek lesznek belőlük?”¹⁴⁷

A zágrábi adaptáció a szabadkai előadáshoz hasonlóan nagy hangsúlyt fektet az alapjául szolgáló regényszöveg tartalmának kortárs olvasatára. Bár a történet időszerűsítése és párhuzamba állítása az adott város vagy ország korabeli politikai-társadalmi kontextusával mindhárom színdarabban és mindhárom rendező nyilatkozataiban megjelenik, a budapesti adaptáció esetében is, a legnagyobb különbséget mégis az képezi közöttük, hogy míg a vajdasági és a magyarországi előadás nem nélkülözi az audiovizuális kronotopikus utalásokat, addig mindez a zágrábi változathoz – egy apró nüansz kivételével – teljes mértékben hiányzik. Sem díszlet, sem jelmez, sem pedig zene, hangeffektus vagy beszédmod szemponyjából nem tartalmaz olyan elemet, amellyel idő- vagy térbelileg behatárolható lenne a bemutatott cselekmény. Az adaptáció mindvégig követi a kisregényt determináló anonimitást, létmodellé válik, mely mellőz mindennemű referencialitást. A díszlet egy színpadra állított többfunkciós platform, míg az ikrek jelmeze, ahogy az már a fentebb elemzett előadásokból is kitűnik, erkölcsi romlásukat tükrözi: előbb elegáns fehérbe, majd fehér-olajzöld kombinációba, végül pedig szürkeségbe burkolóznak. A mellékszereplők öltözéke szintén neutrális, beleértve a katonai egyenruhát is.

Az egyedüli szegmens – egy bogárhátú papírautó –, amely alapján a szemfüles néző bizonyos fokig mégis beazonosíthatja a történet kronotoposztát, a színpad előterébe helyezett makettasztalon jelenik meg. Ezen az asztalon játsszák el az ikrek papírházakkal, kis műanyag

¹⁴⁶ Rajna RACZ, Edvin Liverić: *Kazalište uvijek treba progovarati o gorućim pitanjima našeg društva*, 2016.06.02. <https://www.ziher.hr/edvin-liveric/>.

¹⁴⁷ Rajna RACZ, Edvin Liverić: *Kazalište uvijek treba progovarati o gorućim pitanjima našeg društva*, 2016.06.02. <https://www.ziher.hr/edvin-liveric/>.

tankokkal és katonákkal a háttérben zajló háborút és a történeteszl nagyobb eseményeit, melyek a szemükben csupán egyszerű játéknak tűnnek. Nagyanyjuk állatfigurás kertje, a vonuló embernyáj, a háború végét jelző szétrombolt épületek, anyjuk, húguk és apjuk halála, valamint a határátlépés taktikájának magyarázata mind-mind játékszerré redukálódik az ikrek kezében – mintha a tragikus események nem velük, hanem valahol mellettük történnének meg. A maketten zajló játékjeleneteket kamera segítségével vetítik ki a platform falára, mintegy végleg elidegenítve a színpadon valóban eljátszottakat az imagináriustól.

A bogárhátú papírautó az anya és a csecsemő hűg érkezését szimbolizálja, és időbeli kikacsintást képez két évtized két háború dúlta országával: az 1940-es évek Németországával (Volkswagen Bogár) és az 1990-es évek Horvátországával mint Jugoszlávia utódállamával (Zastava 750). E részlet az adaptáció egyetlen olyan parányi, de annál jelentősebb eleme, amellyel a létmodellstruktúra ellenére kronotopikusan némileg mégis besorolhatóvá válik a történet.

Az ikrek identitása az előadás során nem kérdőjeleződik meg, a kisregényhez hasonlóan mindvégig testvérpárként szerepelnek. *Mi*-elbeszélőként általában felváltva, egyes pillanatokban viszont egyszerre szólalnak meg. Bár mozgásukat szinkronicitás jellemzi, az őket játszó színészek eltérő személyisége és kisugárzása miatt fellépésükben mégis különböznek egymástól. Ezt némely jelenet még tovább is erősíti. Ilyen többek között amikor a szelídebb, gyengédebb testvér lélekedzési gyakorlatként szomorú, gyászoló tekintettel kismacskát folyt a vízbe, miközben a sokkal ridegebb és cinikusabb mosolyú fivére éppen a közös, Nagy Füzetükből olvassa fel a fogalmazásaikat meghatározó szabályokat. A nagyanyjukkal való viszonyuk hasonló ívet jár be, mint a szabadkai és a budapesti adaptációban, azzal a különbséggel, hogy az öregasszony kezdetben itt a leggorombább. Az egész előadás hangulatát belengi az ikrek kegyetlensége, a humormentes, pszichopatikus és infantilis aspektus kidomborítása pedig kifejezetten érezhető. A fiúk kezdettől fogva hidegek és akaratosak, megnyilvánulásaik pedig egyre agresszívabbak.

Identitásukat a darab zárójelenetében is megőrzik, egyikőjük sem lépi át ugyanis a határt: a színészek nem játsszák el azt, hanem ehelyett egymás szemébe nézve beszélnek el a határátlépés folyamatát. Ezáltal csakúgy, mint a kisregény olvasója esetében, a néző számára sem derül ki, melyikük szökött át a kerítésen, és melyikük maradt nagyanyjuk házában.

Az ikrek könyörtelenégével a horvát színikritikusok is foglalkoztak, kis szörnyetegeknek, pszichopátáknak jellemezték őket. Az adaptációt sokan elemezték közülük etikai és pszichológiai szemszögből, miszerint az ikrek túl korán kényszerültek felnőni, emiatt pedig megrekedtek félúton

a brutalitás és az altruizmus között. Nataša Govedić értelmezésében a kortárs horvát kultúrát militáns kultúrának nevezi, melyben az empátia még mindig az egyik legnagyobb tabunak számít. Épp ezért szerinte *A Nagy Füzetet* nem kizárólag háborús történetként kell megközelíteni, hanem az érzelmek megszüntetésének modelljeként is. „Az előadásban a testvérgyilkos szövetség testvérgyilkos magányként jelenik meg, vagyis olyan témában, amely mind a mai napig terápiás prioritású e (testvérgyilkos) térségben” – utalva a jugoszláv polgárháború okozta feldolgozatlan konfliktusokra a volt tagállamok között.¹⁴⁸ Másfelől a dolgozatban már említett Földes Györgyi irodalomtörténészhez hasonlóan a kritikus a francia Michèle Bacholle-t idézi, mikor megállapítja: az ikrek kettős beszéde, azaz a többes szám első személyű, skizofréniára vagy *borderline* személyiségzavarra emlékeztető narrátori hangja megfosztja őket az önálló gondolkodás lehetőségétől. Az ikrek test- és lélekedző gyakorlataiban Govedić szerint egymás mentális egészségének kölcsönös elnyomása történik. Az, hogy egy színész egyszerre több szerepet játszik az előadásban, tovább erősíti a szereplők háború okozta pszichés hasadását. A kisregény ekképpen a kelet-európai emberek és Agota Kristof hiteles tapasztalatainak traumatikus krónikájává válik, melyben az ikrek a történelem és a fikció kettősségét, a két szülőföldet, a világháborúk kettősségét, az egészség és a lelki betegségek dichotómiáját képviselik.¹⁴⁹

Igor Tretinjak számára a főszereplő testvérek olyan antihősök, akik Biblia-sorokat memorizáló, istenfélő fiúkból saját és mások sorsát a kezükbe vevő istenekké alakulnak. Erkölcsi döntéseiket gyermeki ártatlanságuk indokolja, hiszen *tabula rasaként* lelkük (nagy) füzetébe a háború vési véres sorait.¹⁵⁰ Bojan Munjin szerint az előadás jelentősége elsősorban abban rejlik, hogy mindennapi aktuális és traumatikus témák széles skáláját nyitja meg, a műsorfüzetet pedig civil szervezetek menekültekkel foglalkozó beszámolójához hasonlítja. Bár a regény témája egyetemes, az előadás időszerűségét az a tény biztosítja, hogy a civilek szenvedése a jugoszláv polgárháborún át Irakig, Szíriáig és Ukrajnáig mindannyiunk számára ismerős történetté vált az elmúlt huszonöt évben. A kritikus továbbá a belföldi helyzetre reflektálva felteszi a kérdést: „miért van például ma Horvátországban annyi erőszakos adrenalin az iskolától a parlamentig [...], és hogyan jött ez létre? Vagy, hogy azt a kiskorút idézzem néhány évvel ezelőttről a turopoljei

¹⁴⁸ Nataša GOVEDIĆ, „Stalna napetost između bajke i zbiljske traume”, *Novi list*, 2016. jún. 6., 38.

¹⁴⁹ Nataša GOVEDIĆ, „Stalna napetost između bajke i zbiljske traume”, *Novi list*, 2016. jún. 6., 38.

¹⁵⁰ Igor TRETINJAK, „Dojmljiv prikaz djece rata”, *Vijenac* 24, 581. sz. (2016): 21.

nevelőotthonból: »Anyám nincs, apám bűnöző, mindent láttam már ebben az országban, és tudom, hogy a következő állomásom Lepoglava.«¹⁵¹

Tomislav Čadež kritikájában színházi szemponton túl irodalmi aspektusból is elemzi *A Nagy Füzetet*, melyet tömör, visszafogott, mégis részletgazdag stílusa és szokatlan elbeszélői nézőpontja miatt *magyar* regénynek nevez. Magyar hagyományba illőnek tartja ugyanis, hogy a mű főszereplői és egyben narrátorai gyerekek. E jelenséget párhuzamba állítja Petőfi Sándor *János vitéz*ének Kukorica Jancsijával, Kertész Imre *Sorstalanság*ának Köves Gyurijával, végezetül pedig Borbély Szilárd *Nincstelenség – Már elment a Mesijás?* című regényének tízéves elbeszélőjével.¹⁵²

¹⁵¹ Bojan MUNJIN, „Rat i drugi užasi”, *Novosti*, 2016. júl. 1., 29.

¹⁵² Tomislav ČADEŽ, „Odlična i odlučna predstava prema romanu Ágote Kristóf”, *Jutarnji list*, 2016. jún. 11., 68–69.

4. Összegzés

A fentebb bemutatott részletes elemzések alapján megállapítható, hogy Agota Kristof *Trilógiájának* nagyfokú tér- és időbeli univerzalitása és referenciamentessége lehetőséget nyújtott három, egymástól igen eltérő színházi olvasat létrejöttére. Az előadások között alapvető különbséget képez, hogy míg a szabadkai és a budapesti adaptáció alkotóinak magyar kulturális háttere miatt megegyező magyar történelmi kontextusba helyeződik az előadás cselekményének helyszíne és ideje (határmenti magyar település a második világháború utolsó éveiben, majd a szovjet megszállás idején egészen a rendszerváltásig), addig a zágrábi adaptáció, bár az időbeli hivatkozást részben megtartja (második világháborúra szűkítve azt), a helyszínt semmiképpen sem magyar szemszögből értelmezi, hanem meghagyja (Horvátországon belüli) semlegesnek.

A szabadkai olvasatról mind az előadás tartalma, mind pedig az alkotók nyilatkozatai és a színikritikusok értelmezései alapján kijelenthető, hogy szándékosan aktualizálja a *Trilógiát*, vajdasági kontextusba helyezve azt, vállaltan korképet alkotva a regényből. A szabadkai színészek és a közönség akkori friss, kilencvenes évekbeli háborús élményei az izraeli rendező holokauszt okozta traumáin átszűrve egybeolvadtak a regény általánosan háborúellenes mondanivalójával, egyetemes üzenetével. Mindez megnyilvánul az adaptáció vizuális és auditív közegében is, de a budapesti produkcióhoz képest egy fokkal visszafogottabban. Jelmezek szintjén csak egy oldalra fésült hajviselet utal a második világháborúra, a díszletek teljesen neutrálisak – a történetvezetés szintjén háromszor is előtérbe kerülő zsidóság tragikus szálának gázkamrát idéző jelenete kivételével. A legerősebb és legegységértelműbb referenciaértékkel a dalválasztás bír (*Lili Marleen*, *Minden elmúlik egyszer*), míg a hanghatások (vonatzakatolás és légiriadót jelző sziréna) elsősorban arra szolgálnak, hogy párhuzamba állítsák az 1940-es és az 1990-es évek háborúinak pusztító jellegét. További helyszínjelölő ismérv a nagyanya népnyelvi beszédmódja, ami a (vajdasági) magyar határmenti falvak lakosainak autentikus tájszólását hivatott prezentálni.

A zágrábi adaptáció hasonlóképpen szándékoltan időszerű olvasatát nyújtotta az irodalmi pretextusnak, miként az a rendező és a dramaturg nyilatkozataiból, valamint a horvát kritikusok észrevételeiből is kitetszik. A szabadkai előadáshoz képest azonban itt egyrészt a 2015/2016-os év horvátországi eseményeit veszik alapul (pl. az országon is keresztülhaladó nagy menekülthullámot), másrészt különös hangsúlyt fektetnek a jugoszláv polgárháború máig tartó feldolgozatlanságára, az aktuálisan militáns légkörűnek nevezett horvát társadalomra, az ország

aknásított területeinek problémájára, valamint a civilek háború miatti szenvedéseire, különös tekintettel a gyerekek mentális-erkölcsi deformációira. Alapvető különbséget képez továbbá, hogy a zágrábi előadás a bogárhátú papírautó apró részletén kívül teljes mértékben követi a pretextusául szolgáló kisregényt, *A Nagy Füzetet*, így mellőz minden történelmi referencialitást, és az említett aktualizáció ellenére korkép helyett mégis létmodell szintjén kezeli Agota Kristof parabolisztikus történetét.

Fontos kiemelni, hogy míg a szabadkai korkép- és a zágrábi létmodellértékű olvasatban az *ez a történet rólunk szól* érzelemmel és együttérzéssel teli attitűdje dominál, addig a budapesti olvasat más álláspontot képvisel. A rendezővel készült interjúkból ugyanis leszűrhető, hogy *A Nagy Füzet* aktualizálása számára másodlagos volt, és elsősorban egy absztrakt színpadképű előadást szeretett volna létrehozni. A fizikai színház képviselőjeként a kisregény test- és lélekedzési gyakorlatainak fizikalitását akarta kiaknázni, a háborút pedig mint testet-lelket felörlő hiányt bemutatni, ahol a valódi harc nem a háttérben, hanem az emberek között zajlik a mindennapokban. *A Nagy Füzet* rejtett referencialitását a mű izgalmas motívumának nevezi, melynek kettősségét nem egyértelműen, hanem az íróhoz hasonlóan árnyaltan, *titokzatosan* szeretne volna megjeleníteni a színpadon. Ezzel az elképzeléssel szemben igen önellentmondásos módon azonban a budapesti adaptáció a szabadkai és a zágrábi előadáshoz képest sokkal szembetűnőbben határolja be a történet tér- és időkoordinátáit. *A Nagy Füzet* határövezeti helyszíne a könyvben szereplő Kisváros helyett zöldegekkel teli konyhakert alakjában rurális magyar vidékké, elzárt tanyavilággá redukálódik, amelyben az előadás audiovizuális elemei csak még tovább hangsúlyozzák a környezet magyar falusi jellegét. A népviseleti allúziókkal teli jelmezek (nagyanya tarka virágmintás szoknyája és az ikrek bőszárú parasztkatyája), Ökrös Csaba hegedűművész népzenei motívumokkal átszőtt muzsikája és az előadásban felcsendülő nyitrai/gimesi *Körtéfa, körtéfa, gyöngyösi körtéfa...* kezdetű katonanóta mind magyar falusi közegként határozza meg a történet helyszínét. Mindezt csak tovább fokozza Liszt Ferenc *II. Magyar rapszódiaja*, időbehatárolás szempontjából pedig egyértelműen a második világháborúra utal a zsidó cipész-könyvárus lilakáposzta-levélből készült kipája, az ikrek náci karlendítése, a rendőr csendőrnek szólítása és a piros krumpliszákokból kirakott kommunista ötágú csillag.

E felsorolt példák alapján kijelenthető, hogy bár a rendezői elképzelés a kisregény absztrakt, referenciamentes létmodell jellegét szeretne volna előtérbe helyezni, az előadásban felhasznált audiovizuális elemek hatására mégis határozottan korlenyomattá válik a darab. Érdekes

továbbá, hogy a budapesti adaptációt a színikritikusok értelmezéseikben nem tartották *róluk szólónak*, nem azonosultak a történet mondanivalójával oly módon és mértékben, mint a szabadkai és a zágrábi kritikusok. A témát nem nevezik aktuálisnak, nem állítják párhuzamba a magyarországi társadalom akkori megélt valóságával, és a történet Kisvárosból lepusztult faluba vagy tanyavilágba történő relokalizációjára sem reflektálnak. Az előadás üzenetéről egyrészt általánosságban beszélnek, miszerint *A nagy füzet* története akár a második világháború idejében is játszódhat, amely egy ikerpár felnőtté érési folyamatát, a háború okozta groteszk világhoz való hozzáedződését és erkölcsi torzulását meséli el. Másrészt komparatív elemzésnek vetik alá a budapesti és a szabadkai olvasatot, melyben dolgozatom érvelése szerint elhamarkodott következtetésre jutnak, ugyanis a két előadást tér- és időbeli behatárolás tekintetében szembeállítják egymással. A kritikusok azt állítják, hogy míg a szabadkai adaptáció megszépíti a regénybeli reálszituációkat, megfelelő érzelmességgel ellensúlyozza a kegyetlenséget, és a cselekményt hangsúlyozottan délszláv, pontosabban vajdasági közegbe helyezve feloldja a regény tér- és időbeli bizonytalanságát, addig a budapesti változat más megoldást alkalmaz. Ez utóbbi kiszakítja a színpadi játékot a valóságvonatkozások tér-idő koordinátáinak kötöttségéből, valamint a történet sem helyszínjelölő látványvilágban zajlik, hanem egy semleges, neutrális falusi közegben, melyben maradéktalanul tükröződik Agota Kristof szenttelenül és tárgyilagosan ábrázolt kegyetlen világa. A dolgozatban bemutatott elemzések e felvetések ellenkezőjét támasztják alá, ugyanis mindkét olvasatban a felhasznált audiovizuális eszközöknek köszönhetően kronotopikusan behatárolódik a pretextusként funkcionáló regény.

A budapesti olvasat aktualitása kapcsán figyelembe kell venni a következő tény is: a rendező nyilatkozataiban diszkréten és értékítéletmentesen említi meg a gazdasági elvándorlás, a máshol boldogulás *menni vagy maradni* kérdéskörét, sőt, ez az egyedüli előadás a három közül, amelyben a határátlépési jelenet mindkét iker, az eltávozó és az otthonmaradó szemszögéből is bemutatásra kerül. A kritikusok mégsem reflektálnak erre a kérdéskörre. Nem térnek ki a Magyarországot érintő lakosságfogyásra, nem fejtik ki bővebben a téma bonyolultságát és a háttérben megbúvó potenciális okokat sem. Egyedül Hodászi Ádám kritikája képez ez alól kivételt, aki az ikerfiúk felnőtté érési folyamatában és a torz világhoz való hozzáedződésükben az életigenlés egyik szokatlan formáját látja, amelyet párhuzamba állít a *menni vagy maradni* kérdés időszerű egzisztenciális problematikájával.

A dolgozatban olvasható elemzések alapján megállapítható, hogy Agota Kristof *Trilógiájának* tematikai univerzalitása, a háború okozta testi és lelki pusztítás kérdésköre, valamint a regényhármas domináns referenciamentessége és kizárólagosan rejtett kronotopikus utalásai nagymértékben hozzájárultak ahhoz, hogy a regény a világirodalom részévé váljon. Ehhez hozzá kell még fűzni, hogy a mű eredetileg franciául jelent meg, és emiatt már kezdetektől fogva széles körű olvasótáborra tehetett szert. Az olvasók a kötetek megjelenésekor fogékonyak voltak az efféle alkotásokra, azonosultak a mondanivalójukkal, azaz az ikerfiúk mint gyerekek szenvedéseinek és torzulásának érzelemmentes, minimalista nyelvezetű elbeszélésével. A *Trilógia* ennek megfelelően szinte minden olvasónak és nagy valószínűséggel minden országban mást és mást jelent. Univerzalitása és referenciamentessége révén ugyanis különböző módokon adaptálható és interpretálható. Ez végsősorban a dolgozatban bemutatott három színházi olvasat esetében is megmutatkozik, hiszen ugyanazt a történetet merőben másként, mégis egyaránt autentikusan értelmezte a szabadkai, a budapesti és a zágrábi társulat.

5. Függelék

5.1. *Nem fáj!* (Szabadkai Népszínház, magyar társulat, Szabadka)

Nem fáj! (ballada Agota Kristof Trilógia című regény nyomán)

Színpadai adaptáció: Ilan Eldad és Brestyánszki Boros Rozália

Rendező: Ilan Eldad

Rendezőasszisztens: Katkó Ferenc

Dramaturg: Brestyánszki Boros Rozália

Jelmez: Janovics Erika

Díszlet: Janovics Erika

Zene: Matlári Miklós

Hang: Matlári Miklós

Fény: Flajsman Róbert

Súgó: Kotroba Júlia

Magyar nyelvű ősbemutató: 2002. április 28.

Szereposztás:	Pálfi Ervin	(Lucas)
	Ralbovszki Csaba	(Klaus)
	Karna Margit	(Nagyanya)
	Kalmár Zsuzsa	(Szőke Nő, Clara)
	Katkó Ferenc	(Könyvárus, Tiszt, Harmonikás Fiatalember, Katona, Rendőr)
	Kovács Frigyes	(Apa, Ordonánc, Idős Úr, Orvos, Nagykövet)
	Mess Attila	(Peter, Rendőr)
	Pesitz Mónika	(Szolgálólány, Unokahúg, 4. Hivatalnok)
	Szilágyi Nándor	(Postás, Plébános, 3. Hivatalnok, Öregember)
	Sziráczy Katalin	(Recepciósnő, Szomszédasszony, Öregasszony, 2. Hivatalnok)
	Szőke Attila	(A Tiszt Barátja, Őrmester, 1. Hivatalnok, Fiatal Férfi)
	Vicei Natália	(Anyja, Nyúlszáj)

5.2. *A nagy füzet* (Forte Társulat/Szkéné Színház, Budapest)

A nagy füzet

Erick Aufderheyde azonos című színpadi változata nyomán fordította: Mária Ignjatovic

Rendező: Horváth Csaba

Koreográfus: Horváth Csaba

Jelmez: Benedek Mari

Zene: Ökrös Csaba

Fény: Payer Ferenc

Bemutató: 2013. február 15.

Szereposztás:	Krisztik Csaba	(Iker 1)
	Fehér László	(Iker 2)
	Andrássy Máté	(Nagyanya)
	Földeáki Nóra	(Nyúlszáj)
	Kádas József	(Apa, Tisztiszolga, Postás, Lelkész, Katonatiszt, Csendőr)
	Simkó Katalin	(Anyja, Szolgálólány, Nyúlszáj anyja)

5.3. *Velika bilježnica* (Zagrebačko kazalište mladih, Zágráb)

Velika bilježnica

Színpadi adaptáció: Lana Šarić

Rendező: Edvin Liverić

Dramaturg: Lana Šarić

Jelmez: Decker+Kutić

Díszlet: Edvin Liverić

Animáció: Mateja Štefinščak

Zene: Merima Ključo

Fény: Aleksandar Čavlek

Ügyelő: Milica Kostanić

Nyelvi tanácsadó: Đurđa Škavić

Bemutató: 2016. június 4.

Szereposztás:	Vedran Živolić	(Iker)
	Petar Leventić	(Iker)
	Marica Vidušić	(Nagyanya)
	Dora Polić Vitez	(Anya)
	Anđela Ramljak	(Szolgálólány)
	Danijel Ljuboja	(Plébános, Postás, Cipész, Apa)
	Dado Ćosić	(Tiszt, Könyvárus, Katona, Rendőr)

6. Irodalomjegyzék

AGOTA KRISTOF: *TRILÓGIA*

- 1) ***. „Agota Kristof Trilógia című könyvéről beszélget Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Németh Gábor, Radnóti Sándor”. *Beszélő* 3, 1. sz. Hozzáférés: 2022.01.13. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/agota-kristof-trilogia-cimu-konyverol>.
- 2) BOKA László. „A látszat szabadsága a negációk tágasságában”. In *A befogadás rétegei*, szerkesztette BALÁZS Imre József, 233-241. Korunk Baráti Társaság. Kolozsvár: Komp-Press, 2004.
- 3) BOKA László. „Határ és háttér: Elválasztottság és szökés mint prózapoétikai létkonstituáló tapasztalat Bodor Ádám, Agota Kristof és Papp Sándor Zsigmond prózájában”. *Irodalomismeret* 23, 2. sz. (2014): 68–79.
- 4) FÖLDES Györgyi. „A nyelv mint ellenség: Agota Kristof szövegei”. *Iskolakultúra* 26, 1. sz. (2016): 47–54.
- 5) FÖLDES Györgyi. „Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiség: Földes Jolán és Agota Kristof”. *Helikon* 62, 3. sz. (2016): 445–454.
- 6) FÖLDES Györgyi. „Transznacionális női terek: Eva Almassy”. *Híd* 81, 6. sz. (2017): 46–56.
- 7) GYÖRFFY Miklós. „Létmodell vagy korkép. Agota Kristof: A Nagy Füzet és Szász János filmváltozata”. *Jelenkor* 57, 3. sz. (2014): 340–344.
- 8) KRISTOF, Agota. *Trilógia (A Nagy Füzet, A bizonyíték, A harmadik hazugság)*. Fordította BOGNÁR Róbert és TAKÁCS M. József. Budapest: Palatinus Kiadó, 2006.
- 9) LIPÓCZI Sarolta. „Fikció és történelmi valóság Agota Kristof regényeiben”. *Bécsi Napló*, 2013. nov.–dec., 12.
- 10) MÁTAY Mónika. „Hogyan lehet egy író analfabéta?”. In *Közép-európai arcképcsarnok: 20. század*, szerkesztette LUKÁCS István és MAJOROS István, 275–291. Budapest: ELTE BTK Új- és Jelenkori Egyetemes Történelmi Tanszék, 2018.
- 11) MERKLIN Ferenc. „Elindultam szép hazámból... – Kristóf Ágota-émlékkönyv”. *Kortárs* 60, 10. sz. (2016): 91–92.

- 12) PETŐCZ András. „Agota Kristof, a svájci magyar frankofón regényíró”. *Élet és Irodalom* 50, 26. sz. 2006. jún. 30. <https://www.es.hu/cikk/2006-07-03/petocz-andras/agota-kristof-a-svajci-magyar-frankofon-regenyiro.html>.
- 13) PETŐCZ András. „Az út Csikvántól Kínáig: Agota Kristof Európa-díjas íróval Petőcz András beszélget”. *Élet és Irodalom* 53, 43. sz. 2009. okt. 22. <https://www.es.hu/cikk/2009-10-24//az-ut-csikvandtol-kinaig.html>.
- 14) PROPSZT Eszter. „Agota Kristof Trilógiájának narratív identitásprojektje”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 118, 5. sz. (2014): 683–697.
- 15) SÁNTHA József. „Lehetséges világok: Agota Kristof Trilógiájáról”. *Jelenkor* 51, 9. sz. (2008): 975–980.
- 16) SZEPESI Dóra. *Kristóf Ágota nem Agatha Christie: Az Y-generáció beszélgetése Ágota Kristóf Trilógiájáról*. 2015.05.05. <https://www.prae.hu/article/8334-kristof-agota-nem-agatha-christie/>.
- 17) TÁTRAINÉ KULCSÁR Irén. „Ahhoz, hogy író legyen az ember, csak írni kell” – Kristóf Ágotára emlékeztek a Hölgyklubban. 2017.03.26. <https://www.vaol.hu/civil/2017/03/ahhoz-hogy-iro-legyen-az-ember-csak-irni-kell-kristof-agotara-emlekeztek-a-holgyklubban>.
- 18) TOLDI Éva. „Nyelv váltás és regionális hovatartozás-tudat”. In *Kortárs magyar kisebbségi irodalmak – Posztkolonializmus, gender studies, littérature mineure: Előadások a VII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson*, szerkesztette BALÁZS Imre József, 44–53. Bolyai Társaság. Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó, 2013.
- 19) TÓTH Réka. „»Ígéret és rettegés között«: Agota Kristof Trilógiájáról”. *Filológiai Közöny* 60, 1. sz. (2014): 134–139.
- 20) ŽIŽEK, Slavoj. „Ágota Kristóf’s *The Notebook* awoke in me a cold and cruel passion”. *The Guardian*, 2013.08.12. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/aug/12/agota-kristof-the-notebook-slavoj-zizek>.

NEM FÁJ! (SZABADKAI NÉPSZÍNHÁZ, MAGYAR TÁRSULAT, SZABADKA)

- 1) ***. „Felújították a szabadkai Népszínház előcsarnokát”. *Hét Nap*, 2002. okt. 16., 6.
- 2) ***. „Magyar állami támogatás a Népszínháznak”. *Hét Nap*, 2002. máj. 8., 11.
- 3) ***. *Nem fáj! Ballada a Trilógia (Trilogie) című regény nyomán*. Szabadkai Népszínház Magyar Társulat. Hozzáférés: 2022.01.25. <https://www.szabadkaiszinhaz.com/Nem-faj/eloadas-archivum/923/>.
- 4) ***. „A Színikritikusok Díja 2002/2003”. *Színház* 36, 10. sz. (2003.): 2–15.
- 5) BARÁCIUS Zoltán. „Ember küzdj (de el ne bízd magad)!”. *Hét Nap*, 2002. máj. 8., 26.
- 6) BARÁCIUS Zoltán. „Kovács Frigyes”. *Hét Nap*, 2002. jún. 5., 39.
- 7) BARÁCIUS Zoltán. „Tájkép csata után: A szabadkai magyar társulatok breviáriuma”. *Üzenet* 32 (2002): 310–337.
- 8) BRESTYÁNSZKI BOROS Rozália. „Egy színdarab születése: Agota Kristof regénytrilógiájának (A nagy füzet, A bizonyíték, A harmadik hazugság) színpadra alkalmazásáról”. *Üzenet* 32 (2002): 270–309.
- 9) CSORDÁS Mihály. „Semmi sem biztos!”. *Élet és Irodalom* 46, 32. sz. (2002). <https://www.es.hu/old/0232/kritika.htm>.
- 10) GEROLD László. „Szabadkai bemutatók”. *Híd* 66, 5. sz. (2002): 697–700.
- 11) KARSAI György. „Apokalipszis, most. Dalton Trumbo: Johnny fegyverben; Agota Kristof: Nem fáj – Szabadkai Népszínház – Zsámbéki Nyári Színház”. *Színház-Critikai Lapok* 11, 9–10. sz. (2002): 17.
- 12) MIHÁLYI Katalin. „A színészek féltik a színházat: Ha hosszú évekig elhúzódik a szabadkai Népszínház újjáépítése, kérdésessé válhat a fennmaradása. A művészek kamarateremről álmodnak”. *Magyar Szó*, 2002. ápr. 28., 15.
- 13) MIHÁLYI Katalin. „Álomszínház és színházi álom: Mihályi Katalin interjúja Kovács Frigyessel, a Szabadkai Népszínház magyar társulatának igazgatójával”. *Üzenet* 32 (2002): 338–339.
- 14) MIHÁLYI Katalin. „Nem fáj! Vagy mégis?!”. *Magyar Szó*, 2002. ápr. 25., 12.
- 15) NÁNAY István. „Jobb, mint otthon: Kisvárda”. *Színház* 36, 10. sz. (2003): 43–47.
- 16) SMIT Edit. „Zsámbéki Nyári Színház”. *Híd* 66, 7. sz. (2002): 971–972.

- 17) SZÁNTÓ Márta. „Vajdasági színháznyelv: A kisvárdai díjzön utáni beszélgetés Kovács Frigyessele”. *Magyar Szó*, 2003. júl. 1., 11.
- 18) URBÁN Balázs. „A háborúról békeidőben: Zsámbéki Nyári Színház”. *Színház* 35, 11. sz. (2002): 28–35.
- 19) VESZTL Zsófia. „Gyökerek: Interjú Ilan Eldaddal, Ruth Eldaddal és Martin Shermannel”. *Színház* 36, 1. sz. (2003): 27–29.
- 20) ZAPPE László. „Körmenet a háború körül”. *Népszabadság*, 2002. júl. 8. <http://nol.hu/archivum/archiv-69586-53464>.

A NAGY FÜZET (FORTE TÁRSULAT/SZKÉNÉ SZÍNHÁZ, BUDAPEST)

- 1) ***. *5 éve műsoron A nagy füzet a Szkénében*. 2018.02.12. <https://szinhaz.org/csak-szinhaz/csak-szinhaz-budapest/2018/02/12/5-eve-musoron-nagy-fuzet-szkeneben/>.
- 2) ***. *Agota Kristof: A nagy füzet*. Szkéné Színház. Hozzáférés: 2022.01.25. https://www.szkene.hu/hu/eloadasok/repertoar.html?eloadas_id=6216.
- 3) ***. *Horváth Csaba: Megszűntek a valódi művészi párbeszédok*. 2013.04.21. https://szinhaz.hu/2013/04/21/horvath_csaba_megszuntek_a_valodi_muveszi_parbeszedek.
- 4) ***. „[Körtéfa, körtéfa...]”. In *Magyar Népdalok*, szerkesztette és a bevezetőt írta ORTUTAY Gyula, válogatta és jegyzetekkel ellátta KATONA Imre. Budapest: Neumann Kht., 2000. Hozzáférés: 2022.01.26. <https://mek.oszk.hu/06200/06234/html/nepdalok0020270018.html>.
- 5) ARTNER Szilvia Sisso. *A nagy füzet*. Magyar Narancs. 2013.04.07. <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/a-nagy-fuzet-kristof-agota-trilogia-83883>.
- 6) ARTNER Szilvia Sisso. *Kinek a konyhakert, kinek a palota: Horváth Csaba koreográfus, rendező*. Magyar Narancs. 2013.10.20. <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/kinek-a-konyhakert-kinek-a-palota-86630>.
- 7) DARIDA Veronika. „Testet öltött irodalom. A Forte Társulat prózaadaptációi”. *Színház* 51, 4. sz. (2018): 17–19.

- 8) FEHÉR Anna Magda. *Étel élet. Agota Kristof: A nagy füzet – Forte Társulat*. Ellenfény. 2013.06.22. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2013/1/3819-etel-elet>.
- 9) HODÁSZI Ádám. *Beérett. 7óra7*. 2013.02.18. https://7ora7.hu/2013/02/18/beerett_908.
- 10) K. G. *Fizikai színház a Forte Társulattal a Szkénében*. Újbuda. 2018.03.31. <https://ujbuda.hu/ujbuda/fizikai-szinhaz-a-for-te-tarsulattal-a-szkeneben>.
- 11) KOLOZSI László. „Pintér Béla és bandája. A népzene és a kortárs magyar színház”. *Szépirodalmi Figyelő* 4. (2015): 57–65.
- 12) KOVÁCS Bálint. *A zöldségek jelképeznek*. Egyfelvonás. 2013.03.18. <https://egyfelvonas.reblog.hu/mas-ertekek-mas-erkolcsok>.
- 13) KRÁLL Csaba. *Piano és Forte: Beszélgetés Horváth Csabával*. Revizor. 2013.02.07. https://revizoronline.com/hu/cikk/4353/beszelgetes-horvath-csabaval/?label_id=1010&first=0.
- 14) NÁNAY István. „Szukafattyak” válaszüton. *Agota Kristof: A nagy füzet/Szkéné Színház és Forte Társulat*. Revizor. 2013.03.11. <https://revizoronline.com/hu/cikk/4383/agota-kristof-a-nagy-fuzet-szkene-szinhaz-es-for-te-tarsulat>.
- 15) SZABÓ Hanga. *Túlélőgyakorlat tojáshejban*. M Studio. Hozzáférés: 2022.01.25. <https://www.m-studio.ro/hu/szabo-hanga-tulelogyakorlat-tojashejban.html>.
- 16) TURBULY Lilla. *Szemrebbenés nélkül*. Tánckritika. 2013.02.16. https://tanckritika.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=344%3Aszemrebbenes-nelkuel&catid=3%3Akritika&Itemid=2.
- 17) URBÁN Balázs. *Fejlődéstörténetek. Ibsen: Peer Gynt, Agota Kristof: A nagy füzet*. Criticai Lapok. Hozzáférés: 2022.01.25. <https://www.criticailapok.hu/28-fesztivalnaplo-cikkek/38588-fejldestoertenetek>.
- 18) VARRÓ Annamária. *A felnőtté válás kényszere*. Kortárs. 2013.04.08. <https://www.kortaronline.hu/aktual/szinhaz-nagy-fuzet.html>.

VELIKA BILJEŽNICA (ZAGREBAČKO KAZALIŠTE MLADIH, ZÁGRÁB)

- 1) ČADEŽ, Tomislav. „Odlična i odlučna predstava prema romanu Ágote Kristóf”. *Jutarnji list*, 2016. jún. 11., 68–69.

- 2) GOVEDIĆ, Nataša. „Stalna napetost između bajke i zbiljske traume”. *Novi list*, 2016. jún. 6., 38.
- 3) MUNJIN, Bojan. „Rat i drugi užasi”. *Novosti*, 2016. júl. 1., 29.
- 4) RACZ, Rajna. *Edvin Liverić: Kazalište uvijek treba progovarati o gorućim pitanjima našeg društva*. 2016.06.02. <https://www.ziher.hr/edvin-liveric/>.
- 5) ŠARIĆ, Lana. *Velika bilježnica*. Zagrebačko kazalište mladih. Hozzáférés: 2022.01.29. <https://www.zekaem.hr/predstave/velika-biljeznica/>.
- 6) TRETINJAK, Igor. „Dojmljiv prikaz djece rata”. *Vijenac* 24, 581. sz. (2016): 21.

7. Sažetak

Moć referenci: kazališne adaptacije *Trilogije* Agote Kristof u Subotici, Budimpešti i Zagrebu

U diplomskom radu predstavljene su tri kazališne adaptacije romana *Trilogija* Agote Kristof kroz dva glavna poglavlja. Svrhovit prikaz triju dijela *Trilogije* (*Velika bilježnica*, *Dokaz*, *Treća laž*) u prvom glavnom poglavlju popraćen je detaljnom analizom značajki romana koje ujedno čine i temelj scenskih adaptacija. Značajke uključuju važnost aktivnosti pisanja u službi kreiranja stvarnosti, motiv graničnog iskustva kao stanja bivanja, prikaz razina stvarnih, moralnih i narativnih transgresija te usporedbu i interferenciju skrivenih prostorno-vremenskih referenci s problematikom primateljevog povijesnog čitanja romana.

U drugom glavnom poglavlju temeljito su obrađene kazališne adaptacije *Trilogije*: predstava *Ne boli!* (*Nem fáj!*) iz 2002. godine u izvedbi mađarskog ansambla *Narodnog kazališta* u Subotici, *Velika bilježnica* (*A nagy füzet*) iz 2013. godine u suradnji budimpeštanske glumačke družine *Forte* (*Forte Társulat*) i kazališta *Szkéné* (*Szkéné Színház*) te *Velika bilježnica* iz 2016. godine u izvedbi *Zagrebačkog kazališta mladih*. U okviru analiza scenskih adaptacija ispituje se, prije svega, povijest nastanka pojedinačnih predstava, uži i širi kontekst kazališnih ansambla, redateljski koncepti o aktualnosti romana te različiti audiovizualni elementi (scenografija, rekviziti, kostim, glazba, zvučni efekti, glumački govor, upotreba riječi i odabir gesta) koji određuju vrijeme i prostor radnje romana. U diplomskom radu se, nadalje, traži odgovor na pitanja kako utječe promjena književnog roda na tumačenje *Trilogije* u datom gradu, na koji način se predstave odnose prema dominantnoj univerzalnosti romana i nedostatku prostornih i vremenskih referenci te kako se u njima interpretiraju skriveni kronotopski elementi sadržaja. Prvenstveni cilj rada je utvrditi određuje li se roman u scenskim adaptacijama kroz stvarni povijesni kontekst ili ne te kojim sredstvima se to postiže.

Na kraju svakog potpoglavlja iznosi se veliki broj kazališnih kritika s posebnim osvrtom na njihova tumačenja prostorno-vremenskih koordinata i drugih referenci unutar *Trilogije* te refleksije na aktualnost romana u suvremenom društvu. Predmet detaljne analize također čini i usporedba interpretacija kazališnih stvaratelja i kritičara mađarskog i hrvatskog kulturnog

podrijetla radi ustanovljenja načina pojavljivanja književnog predloška na pozornici – kao paraboličan model bivanja ili kao otisak određenog razdoblja.

Zaključci diplomskog rada potkrijepljeni su referencama i citatima iz romana, istraživanjima i tumačenjima kazališnih i književnih povjesničara, napomenama i interpretacijama kritičara te vlastitim izjavama spisateljice i redatelja.

Ključne riječi: *mađarska književnost, Agota Kristof, Trilogija, referencijalnost, kazališna adaptacija, Subotica, Budimpešta, Zagreb*

8. Summary

The Power of References: Theatrical Adaptations of Agota Kristof's *Trilogy* in Subotica, Budapest and Zagreb

This graduate thesis presents three theatrical adaptations of Agota Kristof's *Trilogy* through two main chapters. A purposeful presentation of its three short novels (*The Notebook*, *The Proof*, *The Third Lie*) in the first main chapter is accompanied by a detailed analysis of the novel's features that also form the basis of its stage adaptations. These features include the importance of writing activities with the aim of creating reality, the motif of borderline experience as a state of being, the levels of real, moral and narrative transgressions, and the comparison and interference of hidden spatio-temporal references with the audience's historical readings of the novel.

In the second main chapter, the theatrical adaptations of the *Trilogy* are thoroughly discussed, which includes the following plays: *It Doesn't Hurt!* (*Nem fáj!*) from 2002 performed by the Hungarian company of the *National Theatre* in Subotica, *The Notebook* (*A nagy füzet*) from 2013 performed by the *Forte Company* (*Forte Társulat*) in collaboration with the *Szkéné Theatre* (*Szkéné Színház*) from Budapest, and *The Notebook* (*Velika bilježnica*) from 2016 performed by the *Zagreb Youth Theatre* (*Zagrebačko kazalište mladih*). The analysis of these stage adaptations examines, first of all, the history of their origin, the narrower and broader context of the above-mentioned companies, the directorial concepts about the novel's relevance, and various audiovisual stage elements (scenography, props, costumes, music, sound effects, acting language, word usage and gesture selection) that determine the setting, the location and the time period of the novel's plot. The thesis further seeks answers to the question of how the change of literary genre affected the interpretation of the *Trilogy* in each city, how the performances relate to the dominant universality of the novel and its lack of spatio-temporal references, and how the hidden chronotopic content elements are interpreted. The primary goal of this thesis is to determine whether these stage adaptations place the novel in a real historical context or not and by what means.

At the end of each subchapter, a large number of reviews of the performances are presented, with special reference to their interpretations of spatio-temporal coordinates and other references within the *Trilogy*, as well as comments on the novel's topicality in contemporary society. The

comparison of the interpretations of theatre makers and critics of Hungarian and Croatian cultural origin are also subject of detailed analysis in order to establish the way the literary pretext appears on stage - as a parabolic model of existence or as a print of a specific period.

The conclusions of the thesis are supported by references and quotations from the novel, research and interpretations of theatre and literary historians, remarks and explanations of critics, and the writer's and the directors' own statements.

Keywords: *Hungarian literature, Agota Kristof, Trilogy, referentiality, theatrical adaptation, Subotica, Budapest, Zagreb*