

ális kultúrához – így a televízióhoz – fűződő, ellentmondásos viszony mozgatja, s az *Ég a város* e kettő kölcsönhatásának esztétikai és etikai szempontból igen kétséges bomlásterméke. *(Európa)*

SÁRI B. LÁSZLÓ

# Utánunk az özönvíz, avagy az új orosz dráma útjai

*HOMO ERECTUS. KORTÁRS OROSZ DRÁMÁK*, FORDÍTOTTA GORETITY JÓZSEF, KIS ORSOLYA, KOZMA ANDRÁS, KUTYINA OLGA

A Kairosz Kiadó ismét hiánypótló kötetel jelentkezett, ugyanis utoljára 2005-ben látott napvilágot kortárs orosz drámákat bemutató, magyar nyelvű gyűjtemény. Az *Orosz népi posta* a rendszerváltást követő időszakot prezentáló sikerdarabokból válogatott egy csokorralalót. Az ezredforduló után született és a *Homo Erectus*ban publikált szövegek színpadi megjelenítéseivel a magyar közönség már többször találkozhatott. Az írott változatok viszont az eredeti elképzeléseket rögzítik, ebből fakadóan más értelmezéseket és meglepetéseket tartogatnak az olvasók számára. Ráadásul a kötet szerkesztője a tapasztalt és pályakezdő műfordítók átültetéseiben előforduló félreértéseket és egyenetlenségeket jelentős részben elsimította, kiigazította, szabatos és élvezetes olvasmányokat formált belőlük.

A befogadást elősegítheti, ha a művekre összefüggő egészként tekintünk. A szövegekben ugyanis, amelyeket a szerkesztő állított meghatározott sorrendbe, vörös fonalként vonul végig az elmúlt évtizedekre jellemző illúzióvesztés. A kiábrándultság azonban nem pislákoló, hanem igencsak jelenvaló reményérzettel párosul. A szerzők elhagyták a kegyetlen próza sötét és depresszív tónusait, a posztmodern klasszikus és szovjet irodalmat lebontó és kifigurázó játékosságát, a „verbatim” dokumentarista szociográfiáját. Ez a fajta „új dráma” („novaja drama”) az orosz pszichológiai színház és a csehovi „komédia” hagyományaira reflektál és attól elmozdul eszközzel csillantja meg a felszíni illuzórikus és pesszimista szövegvalóság mögött megbúvó humánomot. Az „új dráma” fogalmán általában kortárs szerzők mai problémákról szóló színműveit értik, a kötetbe foglalt művek ugyanakkor örök kérdéseket feszegetnek. Lássuk először a kötet címadó és szerkezetileg is első darabját, a *Homo Erectust*. Szerzője, Jurij Poljakov magyar fordításban először jelentkezik nem próza-, hanem drámaíróként. A moszkvai Szatíra Színházban 2005-ben debütált előadás nem tűntette fel a szöveg cím második felét, az *Avagy a párcserét*, egyrészt, hogy szélesebb réteget szólítson meg, másrészt pedig, hogy nagyobb hatást keltsen, amikor kiderül, tulajdonképpen „orosz szving”-et mutat be. A „homo erectus” a „felegyenesedett ember”-re utal, így a cím a rögzült szociális sztereotípiák felett győzedelmeskedő emberi mivoltot metaforizálja a műben. Eképpen alakul át a társadalmi szatíra vagy az erotikus-politikai vígjáték igazi kortárs és maradandó drámává, amelyben semmi sem az, aminek látszik, és végül minden a maga nevéen van megnevezve.

A darab központi alakja, a jelentésszerű Igor Koselkov (Goretity József a színháznak készített első fordításában „Bukszakov”, lásd a 'buksa' szó kettős értelmét), illegális módszerekkel meggazdagodott üzletember párcserére invitálja az újságíró és kultúrológus-pszichológus feleségét, a szociáldemokrata politikust és a felesége helyett hozott diáklány-prostituáltat, hogy a május elsejei „vörös” ünnepen (a tavasz és a munka ünnepén) vissza-, illetve újra meghódítsa unatkozó feleségét. A proletár Vászja titkos kommunista gyűlésre való hívásként érti a hirdetést, s ezzel gyökeresen meg is változtatja azt, amikor vörös zászlajával betör a nyugati típusú, szexorgiának tervezett találkába. A hadonászó munkás kezében a rúd és a házigazda kardja nem erotikus fegyvert szimbolizálnak, hanem közvetlen jelentésben használt eszközök-ké válnak a vallomások kicsikarására, s ezáltal mintha újra a leleplező pártgyűlések korszakában találnánk magunkat.

A szvingparti helyett tehát orosz módon megvalósuló gyónás van terítéken, akárcsak Dosztojevszkij *A félkegyelműjében*. A művek nyilvánvaló párhuzamai mellett feltárulnak az aktuális társadalmi típusok, illetve a mögöttük rejlő, eleven emberi gyarlóságok és érzések. Az üvegforogtatás – már az osztályharcos és úttörő időkben is működő – jelenete Nasztaszja Filippovna születésnapját idézi meg, melynek során szintén nem fizikai vetkőzés, hanem lelki lemeztelenítés, a korábbi, eltitkolt bűnök bevallása történik. A poljakovi nők a csehovi három nővérhez hasonló erényekkel ruházkodnak fel: a sikkasztó munkást eloldozó szajháról kiderül, mennyire érző szívű és gondoskodó lény, az elitfeleség Másárol és az értelmiségi Valeráról pedig az, hogy szerelméért feláldozná vagyonukat és életüket. A férfialakokban is megtaláljuk a Csehov-hősök vonásait; különösen az agresszív újjgazdag váratlan odaadása hökkent meg a dráma zárójelenetében. Az addig magát büszkén, egyenesen tartó ember megtörik – s nem a bűnei súlya alatt, hanem felesége morális fensőbbisége előtt hull térdre. Így lesz a csak testi erekióban szerelmet látó „homo sapiens”-ből az önfeláldozást és a lelkiséget értékelő „homo erectus”, aki valóban felegyenesedhet, felemelkedhet, felmagasztosulhat.

Ezzel párhuzamosan a szöveg tónusa az eddigi komikus helyett tragikus felhangokkal tarkítottá válik, de Poljakov nem engedi meg eluralkodni sem a melodramát, sem a vaskos farce-ot. Az újrealista próza prominens képviselőjének tartott szerző óvatosan egyensúlyoz a kortárs szatírára és a korai erkölcsnemesítő szövegekre jellemző didaktikus szólamok, illetve az örökérvényű problémafelvetések igényessége között. A „szving” egyáltalán nem véletlenül sodor egymás mellé ismeretleneket, ugyanis kiderül, hogy múltbéli erkölcstelenségek kapcsolják őket össze. A bűnvallásokat követően megjelenő morál a valószerűnek ható látszátételek csapdájából kínál(?) halvány kiutat – legalábbis a szerelemről és a halálról közösen énekelt népdal ezt igyekszik elhíttetni velünk. Az orosz nemzeti jellegzetességet (sóvárgás) és természeti szimbólumot (hó) egyaránt tematizáló folklórelem szerepeltetése felülírja a bűnökben való elmúlást, és május elsejét valóban az újjászületés ünnepévé avatja.

Ezt a jelentésszerű struktúrát pedig megtalálhatjuk a kötet következő darabjában is. Szergej Medvegyev, a rosztovi *Don* folyóirat főszerkesztője drámáiróként vált igazán ismertté. Eddigi főműve, *A fodrásznő* (2006) számos díjat nyert nemcsak hazájában, ahol többek között szétnyitható képeskönyv formájában vitték színre, hogy érzékeltessék világa giccyszerűségét, hanem Magyarországon is, ahol az Eu-

rópa-szerte híres rendező, Viktor Ryzsakov készített belőle POSZT-díjas előadást. A szerző „marionett-színháznak” tartja darabját, és valóban, a szereplők sematikusak, kétdimenziósak, akár a kartonfigurák, illetve a szerelmi-bűnügyi történet is mesei egyszerűséggel bontakozik ki. A monológként meghatározott szöveget a címszereplő visszamelékezései alkotják, azonban a dráma műfajának megfelelően találhatunk benne dialógusokat is. Abból következően, hogy Irina szemszögéből ismerkedhetünk meg a cselekménnyel, a valóság, az élet és a halál borzalmi színes és könnyed köntösbe bújtatva tárulkoznak fel előttünk.

A párkereső magányos nő témája rendkívül aktuális és népszerű, azonban a rövid szöveg jelentőségét itt is a szerelem kisszerű környezetbe és szappanoperába bújtatott, de örök kérdése adja. Irina alakjának abszurdítását a provinciális környezetéből kiemelkedő szépségének, ugyanakkor vidékies ízléstelenségének a kettősségében [fekete szemöldök és szőkített haj, rózsaszínű álmok és szürke bútorzat], valamint a címben jelölt szakmájához való hozzá nem értésében ragadhatjuk meg. A csehovi figurákat idéző udvarlót egytől egyig kopaszra nyírja, mintegy megfosztva ezeket a „Sámson”-okat rendes frizurájuktól, férfiasságuktól, realitásuktól. Irina a hajkoronák megformálása (és megfestése) helyett saját illúzióit színezi ki. A gyilkos Zsenyát képzeletben olyan klisékkel ruházza fel, amelyeket önmaga is „thrilleres”-ként azonosít, és amelyek részben realizálódnak a szöveg valóságában: a férfi fekete, motoros felszerelésben, a halál/Pokol angyalaként lép be a fodrászatba, a nő azonban az ő haját is leborotválja.

A Csehov-travesztia [a középszerű Irina mint hősnő, a Moszkvába utazás vágya, a tűzvész stb.] észrevétlenül csúszik át tragédiába, amikor a fodrásznőt állítólagos szerelme megpróbálja megölni. Ennek metaforája és metaforikus lebontása a tűz. Irina a „tűzoltás” révén ismerkedik meg mindkét jövődöbelijével: Zsenyka kérésére elégeti annak börtönből írt leveleit, nehogy nyomot hagyjon; Viktor, a tűzoltó pedig a jelzésre kiszáll a fodrászatba, majd tűzvészből kimentett tárgyakkal udvarol az asszonynak. A férfi elképesztő számú tüzesetről számol be: mintha a fodrászat Barbie-világán kívül apokaliptiszis dúlna. De ténylegesen is megmenti a nő életét: amikor Zsenyka megkéseli és felgyújtja Irinát, Viktor tűzoltás után „véletlenül” éppen arra jár, és könnyeivel „fellocsolja”. A fodrásznő gyilkosa iránti illuzórikus érzelmeinek a foglya, akárcsak egy „Stockholm-szindrómás”. Úgy éli meg vak vágyait, mint Madame Bovary, aki romantikus, képzelt világba menekül férje nyárspolgári realitásából. Viktor ugyanakkor szintén szerelme rabja, még az asszony Zsenykától született gyermekét is örökbe fogadja, ennek ellenére sem sikerül Irinát – képletesen fogalmazva – lángra lobbantania, inkább eloltja benne a tüzet. A bíró pedig csak szeretőnek kívánná megszerezni a nőt, akinek a volt férje, a magát konceptualista képzőművésznek tartó alkoholista Nyikolaj is egyfajta „tűzoltó”, ugyanis magát meggyilkolt áldozatnak maszkírozva megijeszti, majd levizeli Irinát. Ezt a tettét metaforikusan azzal magyarázza, hogy művészetével mint „új vízzel” feltámasztja a fodrásznőt. Következő áldozata feltehetően Irina kollelganője, Tatyjana lesz, aki szintén arról álmodozik, hogy magányából kitörjön. A „Tavas” elnevezésű fodrászüzletből azonban nem látszik a menekülés, a feltámadás lehetősége. Mindebben hasonmás-figurák párhuzamos történeteit fedezhetjük fel, amelyeket a szöveg motívumhálója kapcsol össze. A dráma mélységét a bibliai utalásrendszer is biztosítja.

A fordításkötet soron következő darabja, amelyet szintén meghatároz a példázat-szerűség, Ivan Viripajev *Illúziók* című műve [2011]. Viripajevet tartják az orosz „új dráma” egyik legtehetségesebb képviselőjének, aki képes valódi, katartikus hatású konfliktusokat teremteni, és olyan innovatív nyelvet alkot meg, amely magával ragadja a befogadót. Ez utóbbi – ellentétben számos más kortárs alkotóval – nem a hétköznapi „utcanyelv”, nem a valóság minél hívebb kopírozására szolgáló eszköz, hanem mindig az adott témát legerőteljesebben létrehozó és kibontó „társzerző”. A drámaíró visszahelyezi a szöveget a maga jogaiba: a különféle eszméket ütköztető színdarab és előadás teljes mértékben a sodró lendületű, ritmusos textusnyelven, a sajátos, viripajevi hangvételen alapszik. Műveit az *Orosz népi posta*-kötetben is bemutatott Jevgenyij Griskovec-féle szubjektivitás ugyanúgy meghatározza, mint a lázadó szubkultúrák, az új formák keresése. Mindez örökérvényű és aktuális, filozófiai és bibliai témák kibontásával párosul. A kísérletező stílus nagy kihívás elé állította a hagyományos orosz lélektani színházat. Habár Viripajev egyik műve sem hasonlít az előzőre, mégis megfigyelhetők bennük a közös motívumok, amelyek Ryzakov rendezéseiben különleges értelmezést kapnak. Nem véletlenül nevezték el annak idején „Oxigén”-nek a színházi kezdeményezésüket, részesültek több rangos elismerésben, így például a Tabakov-díjban is.

2008-tól éles váltás figyelhető meg Viripajev munkásságában. Ezt dokumentálja a fordításkötetbe bekerült két műve is: az európai színpadokat meghódító, korai *Oxigén*, illetve a később született, kiegyensúlyozottabb hangvételő *Illúziók*. Ez utóbbit négy fiatal színész monológjai alkotják, akik két idős házaspár történetét beszélnek el hosszú, biblikus körmondatokban. A mozaikkockákból kirajzolódó négy történet Kuroszava-módra felülírja a kiindulási pozíciókat. Ez emlékeztet a *Nem félünk a farkastól* című Edward Albee-drámára is. A szereplők a halál árnyékában szembesülnek az önmagukról és a világról alkotott illúzióikkal és hazugságaikkal. A szerelem, melynek körülírása konstruálja a szöveget, szintén légvárnak bizonyul. Emlékezzünk csak a *Részegekre* vagy az *Álomgyárra*, amelyben mindezt az illuminált állapot, illetve a hollywoodi látszatvilág képviseli. Az *Illúziók*ban csak a definiálás ütközik problémákba; a történeteken keresztül átszüremlik a vágy, hogy a szerelem létező valóság legyen. A félévszázados házasságában csalódott, öngyilkos asszony búcsúlevelében fogalmazza meg az állandóság, a harmónia, a biztos pont kívánságát. Majd ezt is „tréfá”-nak állítja be, és a színdarab, amely a szerelem kategorikus megvallásával kezdődik, annak abszolút megkérdőjelezésével és az éppen az adott kérdés megválaszolásában elmerülő utolsó szereplő halálával zárul.

A Csehov *Sirályára* utaló „mindenki mást szeret”-szituáció, valamint az orosz hagyományból származó gyónás-forma így megkérdőjeleződik; a színpadias keret hangsúlyozása kifigurázza és valószerűtlenné teszi a szappanoperára hajazó melodramát, és kizárólagos létezését csak a közönséggel kommunikáló nyelvnek biztosít, amely feltárja mindennek a kettősségét: amit felépít, azonnal le is bontja. Az illuzórikusság szövi át a mellékszálakat; a füvezésről, a repülő csészealjról, az alkonyatról vagy a szekrénybe bújásról szóló emléktöredékeket, amelyek ugyanakkor realitásnak hatnak annak okán, hogy ezekben a ritka pillanatokban tárul fel a világ valósága. Az illúziókban való hit igazolja a létezés valódiságát, a szerelem és a színház nyelvi illúziója pedig végeredményben a halált látszik legyőzni.

A nyelv uralkodik az *Oxigén* [2002] című színdarabban is, melynek tíz „kompozíció”-ja a Tízparancsolatot és a Hegyi Beszédet gondolja újra. Más fordításban és interpretációban a mű már felolvasásra került 2005 októberében, a jelen kötet viszont az eredeti szöveghez kapcsolódik. Az *Oxigén* a mai kor valóságába helyezi az évezredek parancsolatokat, és egy szerelmi történet kapcsán kérdez rá örökérvényűségükre. Nyelvi síkon [lásd ismétlések, megkettőzések, rímeltetések] az Evangéliumok sajátos írásmódja tükröződik benne. A közhelyekből és fiatalos szlengből felépített textus szabad verselési formákat, rappet, slamköltészetet és egyéb modern zenei eszköztárat is megmozgat, ezáltal nemcsak megújítja a drámai hagyományt, de vissza is csatol az antik struktúrákhoz. Szintén az antik minták élednek újra a ritmikusságban, valamint a merőben új, kortárs jelenségben, a DJ szerepeltetésében.

A szövegegész gyökérmetaforája a „címszereplő” oxigén: ez szükséges az élethez, a szerelemhez és az alkotáshoz, hiszen egyfelől ekkora szóáradat megteremtése elképzelhetetlen lélek nélkül, másfelől hangzó megformálása komoly légzéstechnikai felkészültséget, energiát igényel. A befogadó is úgy kapkod a levegő után, mint „overdrive” esetén. Egy fiú és egy lány árasztja magából a kétezres évek pusztuló világában (vö. terrorizmus, katasztrófák, drogok, szodómia stb.) az oxigént, azaz a szerelmet kereső kisvárosi Szása-fiú és a nagyvárosi Szása-lány gyilkos, oxigén-túladagolós történetét. A jelen kötet egy másik darabjában, a *Koljada*-szövegben e két világ találkozásának merőben eltérő értelmezését ismerhetjük fel. A társadalomkritika *Viripajevnél* létet meghatározó kérdésseltevések sorozatává alakul. A témablokkokat könnyed zenei formában, klipszerűen kifejtő kuplék „légtelenítik”, azaz parodizálják a vallási szövegek illuzórikusnak ható tartalmát és stílusát, ugyanakkor le is lepezik az értékválságot.

A mű szerkezetében éles törés figyelhető meg, amikor az egyik előadó, a lány megakasztja a fiú didaktikus és ellentmondást nem tűrő, ironizáló szövegét, és önálló, értékeket hangsúlyozó nyelvet állít vele szembe. Polifónikusan újraépíti mindazt, amit társa dekonstruál: a példázatok igazságát, a dosztojevskij moralizálást, a szerzővel folytatott vitát. Láthatjuk az erősödő gender-kérdés mellett a dialogicitást a férfi és a nő, illetve kettejük beszédmódjának vetélkedésében. A jobb és a bal tudó könnyed tánca („levegővétel”) a halál súlyos végletességének fényében azt érzékelteti, hogy az aktuális egyéni vágy (a pre-apokaliptikus világban a túlélést jelentő oxigén iránt) valóban a kollektív univerzális törvényekkel ütközik meg (vö. kórusrefrénok és individuális szövegek). Az emberi test berendezkedése (mikrovilág) a kozmoszt (makrovilág) képezi le ebben a mitologikus gondolkodást is aktivizáló műben. *Viripajevnél* ő és ő („on i ona”) a világ duális egységének (o) a megtestesülései: O2. Ilyeténképpen válik a műegész a címszó kibontásává és azonosságuk metaforikus kivetülésévé.

A *Hegedű, csörgődob és vasaló* Nyikolaj Koljada 2013-ban egybegyűrt két színdarabja. Koljada a kortárs dráma veteránja, egyik legnagyobb alakja és kulcsfigurája. Számos művét díjazták, de színházszervezői -és pedagógusi tevékenysége is egyedülálló. Az általa vezetett kurzusok alapján iskolateremtőnek nevezhetjük, ugyanis az „urali drámaiskola” képviselőiből neves szerzők váltak (lásd az *Orosz népi posta*-kötetben egy-egy művel magát képviseltető Oleg Bogajevet és Vaszilij Szigarjevét). Ezek a drámairók egységes értékek és koncepció szerint alkotnak, melynek céljai közé sorolhatjuk a környező világ változásainak érzékeny megragadását, a nyelviségre való koncentrációt, illetve a beleélés és a katarzis kiváltását.

A *Csörgődob és vasaló* című első színdarabban a kellemetlen zaj formálja a szöveget. A szereplők ugyanis a címben jelölt tárgyak keltette hatással azonosítják az esküvői élőzenét. Ha a teljes szövegvilágra vetítjük rá ezt az állítást, ott is kitűnik, hogy a lakodalmas este ünneplés helyett valóban katasztrófálisan, kakofóniában végződik. A vasaló ugyan nem ad ki semmiféle hangot, a forró fém mégis beleillik ebbe a sorba, mert a drámában még a csönd is éles és fájdalmas. A két ellentétes világ – az agresszív vidéki proletár és a gazdag városi polgár („csörgődob és vasaló”) – találkozása beteljesíti a várható konfliktust. Az össze nem illő pár rövid jegyessége, a menyasszony megsértése, a részeg összecsapás, mindaz, amire az anyósok vitájából derül fény, sok vidám, egyben szomorú percet tartogat. A Koljada-féle groteszk nem is annyira az egyszerű cselekményben, mint inkább társasnyelvi síkon bontakozik ki, amely adekvátan képviseli a szereplőket. Dialógusaikra jellemző a csehovi kommunikációképtelenség, az egymás mellett elbeszélés, a másik elutasítása. Az újdonsült férj látszólagos primitívsége ellenére is képes mélyebb emberi érzelmekre, hiszen drága pénzen meggyógyíttatja neje kiskutyáját, Natalja pedig minden fennhézása és „papagájkodása” mellett is fogékonyságáról tesz tanúbizonyságot. A lakodalmos másnapján könnyekben törnek ki, de továbbra is saját dalukat játsszák.

A bűfésnő állandó belépése a történetbe, amikor az előre kifizetett, de még el nem fogyasztott ebédet kínálja, lesz az összekötő kapocs a második színdarabbal, a *Hegedűvel*. A helyszín ugyanaz az út menti kávézó, amelyben megnyilatkozik az eddig csak szotyolázgató, tenyeres-talpas teremtés lelkiereje, amit a magasabb rendű hangszer jelöl a mű címében. Olga ugyanis ingyen kiszolgálja a hajléktalan rokkantat, a falu bolondját, de lánya, Szimona félrelépésének gyümölcsét, a néger gyermeket is örökre fogadja. A kietlen orosz provincia terében mindenkit tápláló anyaként magasztosul fel, mindaközben, hogy extraszenszekben hisz és fekete turistákat vizionál. A nevetséges és kisszerű vidéki nő ezáltal feljebb emelkedik, mint a fővárosba szakadt lánya, aki gazdag férjet szerez, és hogy megtartsa, még gyermekéről is lemond.

A Koljada által két részletben bemutatott kegyetlen világban, amely megszünteti az individualitást, determinál és tipizál, megjelennek a humánus és a fény jegyei: az érzéletes népdalok, a lélek feltárulkozása, a nyelvből előtörő zeneiség.

A Presznyakov-testvérek [Oleg és Vlagyimir] drámáit, különösen a *Terrorizmust*, előszeretettel játsszák az európai színházak. A kultikus siker titkát többek között abban ragadhatjuk meg, hogy a vígjátéki máz és a váratlan cselekménybonyolítás mély, filozofikus mondanivalót takar. A színdarabok amúgy „tarantinósan” rövid, lazán összefüggő jelenetekből állnak, amelyek a jelen véres abszurditását és apokaliptikusságát manifesztálják.

A *Homo Erectus*-kötetben egy új, a régebbiek jellegzetességeit magán viselő szöveg kapott helyet, amelyet a fordító, az orosz eredeti címet [*Pered potopom* – 'Özönvíz előtt'] módosítva, a *Csónak, avagy előttünk az özönvíz* elnevezéssel látott el. Ahogy a cím is sugallja, ez a mű szintén többretegű: mitológiai, vallási és filozófiai síkok alkotják. A hat [hét] felvonás mindegyike más-más műfajt prezentál: hol tragikomikus, hol példázat jellegű. A szabad választás illúziójában vergődő fogyasztói társadalom eljutott a kipusztulás szélére, és közeledik az özönvíz – legalábbis így értelmezheti a dráma főszereplője a bolti eladó erőszakos noszogatását, hogy megvegye a yacht-nyereményt rejtő csipszes zacskót. Ebben a modern olvasatban a bibliai Noé kortárs

Jonná lényegül át. A névjáték igazán csak az orosz nyelvben érvényesül, lásd a 'Jon – Noj' anagrammát; a magyar fordításban egy átlagférfi [John?], egy Akárki tételezi fel magáról, hogy ő lesz a világot megmentő Kiválasztott. Ha ugyanis a csónakba lép, elered a mindent elmosó eső. Ráadásul az orosz név megidézheti Jónást, akit a legenda szerint elnyelt a cethal, vagyis a kételyek. A bibliai előképekkel szemben Jon egyáltalán nem példás családapa vagy próféta, de a dráma többi szereplője, akik egy-egy társadalmi típust képviselnek [a középosztálybeli feleség, a volt feleség, a színházi partner, a hivatalnok, a rendőr, a csipszgyártók], szintén nem érdemlik ki azt, hogy új életet teremtsenek.

Legabszurdabb a fiú alakja, aki kokalevél-szállítmánnyal ünnepli születésnapját és kínálja meg a többi szereplőt, majd meggyilkolja apját, csak hogy ne következzen be a pusztító áradás. A hallucinogén anyag relativizálja a próféciát: mintha az egy drogos látomásává szelidülne. Az eseménysor is feltételelessé válik: valóban elkezdhet-e hinni a vásárlásközpontú világ abban, hogy ez az apa hivatott új Földet alkotni, vagy a fiú Krisztushoz hasonlóan megmenti az emberiséget, ha nem is a saját halálával, de az apagyilkossággal? Képzeli el a karácsony előtti rohamot, és helyezzük ebbe a születés- és feltámadástörténetet. Az özönvíz elodázása csak azért történhet meg, hogy a fogyasztói társadalom tovább fennmaradjon? Vagy minden gondolat a megváltásról mindössze illúzió, egy bomlott elme kitalációja, esetleg a szerzők játéka? Ezek a kérdések teszik igazán több szinten értelmezhetővé a művet, amelyben profanizálódik az élet és a halál problémaköre (vö. a temetés bürokratizálása, a párok kapcsolatok közönségessé tétele, a társadalmi státuszok felesleges szerepe, a valóság teatralizáltsága stb.). Állatpárok helyett a mai Noé csak egy gorillát tud szerezni, és ennek szájából hangzik el a zárszó arról, hogy feltámadni csak önmagunk megváltásával lehetséges. A lélek mint csónak metaforája így aktivizálja mind a keresztény üdvözülés tételét, mind pedig a túlvilágra való átkelés mitológáját.

Összegezve az elmondottakat, kijelenthetjük, hogy a kötet valamennyi színdarabja puszta társadalomkritika helyett sokrétű drámai alkotásként mutatkozik meg, amelyben a klasszikus hagyományból származó témák a nyelvi és formai útkeresések során íródnak újra. [*Kairosz*]

MOLNÁR ANGELIKA