

Interferenciák fesztiválja (Kolozsvár, 2010. december 1–12.)

[2011. március]

Egy fesztivál esetében jórészt a program által felkínált lehetőségtől függ, hogy milyen narrációba szövi össze a néző az eseményeket. Az Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál programja különböző „csapásokat” mutat, amelyek mentén az előadások elrendeződnek. Ilyen a „színházi nagymesterek” vonulat (Nagy József, Matthias Langhoff, Andrei Șerban rendezései), amely szoros átfedésben van a Kolozsvári Színház produkcióival (Tompa Gábor, Tom Dugdale rendezései). A kőszínházi előadások mellett Boris Bakal, Alize Zandwijk színházi performanszai, illetve a Verespatak fizikai és politikai vonalon című dokumentumszínházi alkotás az eltérő jelhasználat, kommunikációs stratégiák, térformálás és a társadalmi/ politikai felelősségvállalás révén kínálnak alternatív utakat. A különböző nemzetközi társulatok mellett pedig képviselve vannak a hazai (magyar és román) színház legjobbjai: a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színháznak a Bocsárdi László rendezte Yvonne-ját, a bukaresti Odeon Színház UNITER-díjas Dabija-rendezését, Keresztes Attilának pedig, aki szakmai múltja révén erősen kötődik Kolozsvárhoz, egy lengyelországi munkáját láthatjuk.

Az igényes változatosság a kísérőprogramokra is érvényes: a könyvbemutatók (köztük a Koinónia Kiadó markáns színházi sorozatának új könyveivel), Patrice Pavis workshopja és nyilvános előadása, a délelőtti szakmai beszélgetések (kár, hogy a kolozsvári előadások kimaradtak a diskurzusból) rendre fontos színházi problémákat boncolgatnak. De ami a fesztivál egyik legszimpatikusabb vonása, hogy nem zárul be a szakmaiságba, hanem nyitott a közönség felé.

A rendezvénysorozat Tompa Gábor Leonce és Léna rendezésével indított, mintegy feldobva a színházcsinálás kérdésének labdáját. Az előadás keserűen viszonyul a szabadság fogalmához: a társadalmi szerepükből menekülő fiatalok kalandos útjuk végén ugyanoda térnek vissza. A bejárt út nem formálódási folyamat: ahogy a töméntelen fedőanyag, smink, paróka, jelmez egyfajta belső, értékrendbeli űrt rendszerez (fogódzóként a széthullásban), úgy a gesztusok szertartásosan parodisztikus koreográfiája is az érzelmi jelentés nélküli jelek útján teszi láthatóvá a szerelem „véletlen” létrejöttét Leonce és Léna közt. A külső beszéd Tompa híres abszurd-előadásainak nyelvét s némiképp dramaturgiáját idézi: a szereplőket szerepük kliséi irányítják, így jutnak el a teljes bábszerűség állapotába. Az udvar cinikus részvételével lezajló esküvő a formai megoldás átlátszó ideológiájával takarja, azaz egyértelműsíti a visszatérés kudarcát. Innen a színházépítésre vonatkozó lelkesedést lehetetlen nem ironikus, bár kényszerítően reménytelen kiszólásként érteni. A színészi játék kidolgozottsága, pontossága, humora engeszteli azokat, akik az abszurdra alapozó stílust néhol merevnek érzik: Váta Loránd Péter királya, Bodolai Balázs Leonce-alakítása remek. Ami hiányérzetet keltett, az egyébként a kiváló Carmencita Brojboiu díszlete: a gyártelepi (mű)helyiség lepusztultsága esztétizáló, és a barokkos jelmezek és az ennek megfelelő mesterkélt játékmód kontrasztjaként statikus, azaz dekoratív maradt, egyes elemei pedig közhelyeseknek tűntek (pl. a madzaggal megkötött könyvcsomók).

A Kolozsvári Színház másik Tompa-rendezését Visky András jegyzi íróként. Az Alkoholisták az (élet)történet-mondás nem narratív, hanem viszonszerű lehetőségeit kutatja, miközben folyamatosan reflektál a kifejezés specifikus anyagára, így egy színházi utalásokkal átítatott szöveget kapunk. Amely monologikus teret formál, de ebben a monológ nem a hagyományos konvenció rögzítettségéből (elfogadom, hogy a szereplő önmagában/nak beszél, miközben nekem) nyeri színházi jelentéseit, hanem a párbeszéd felé történő elmozdításából (nemcsak hozzám, önmagához, de valaki máshoz is szól a szereplő; nem tudom, kihez). Láthatatlan, szakrális világot tár fel a beszéd ilyen szituáltsága. Ennek fontos dramaturgiai eleme a hiány és a hallgatás: a Visitatio sepulchri jelenetében az üres sírnál ér össze a földi és égi világ kettőzöttsége, az alkoholfüggő Éva (Kézdi Imola) pedig néma társához beszél. A színészi játékra (mi másra) hárul a nehéz feladat, hogy ezeket a rezonanciatereket megnyissa, hogy némaságukban is hallhatóvá tegye a válaszokat. Ez eleinte nem sikerül Kézdi Imolának: érzelmes és erőteljes játéka, ami abból az igyekezetből fakad, hogy mindenáron megértesse, a néző közelébe hozza Éva alakját, ellenkező

hatást vált ki. De egyszer csak élni kezd a szerepében, a megmutatás kényszere szétfoszlik, attól kezdve bevonz, érteni akarjuk őt, és az életét átítató mértéktelen(ül vidám és szomorú) szomjúságot. Ami a halál vagy az újjászületés pillanatáig sodorja Évát: ezt a többértelműséget mutatja fel a színházi pillanat, amiben üres üvegek keresztjére feküdvé, majd onnan felkelve, a stúdió fényes oldalfolyosóján keresztül távozik, mintha csak az öltöző felé igyekezne, előadás után.

A Kolozsvári Színház saját produkciói közt tekinthettük meg Dominique Serrand rendezésében Arisztophanész Lüsziisztratétját és a Tom Dugdale által rendezett Egy örült naplóját. A Lüsziisztratében komédia és tragédia regisztereinek különválasztása (helyzetkomikum versus a háború súlyos kérdése) önmegsemmisítő eredményhez vezet: épp attól a lehetőségtől esünk el, hogy a kicsi, a nevetséges „szemén” át pillantsuk meg a háború pusztító erejét; emellett a karakterformálás sem jut el a személyiséget rajzoló részletezettségig. Dugdale rendezése ezzel szemben átgondolt, minden pillanata kitalált. Olyan, mint egy jól működő szerkezet. Be is darálja Viola Gábor játéklehetőségeit. Például azt, hogy csak úgy legyen, matasson a térben – ne kényszerüljön arra, hogy megszakitás nélkül beszéljen, énekeljen, bizonygassa a színpadi létezését (mert bátran hagyatkozhatna személyisége és tehetsége erejére). Ilyen „szünet”, pillanat nincs: ellenben van egy határozott kép arról, mit jelent örülni, és ennek a reprezentációja. Így Viola a fokozódó játékrítmusban úgy kottázza le a valóságtól való eltávolodás kiszámítható útját, hogy közben a fantáziavilág kiépülésével nem ingatja meg a valóság fogalmát, hanem tudottként tételezi azt.

A fesztivál „színházi nagymesterek” vonulata nagyformátumú előadásokat kínál. Ezek közül kettő kolozsvári produkció, ami azt mutatja, hogy a színházat évad közben is áthatja a fesztivál szellemisége. A Franciaországban dolgozó Nagy József előadását mindenki manaként várta – a tizenhat éves Woyzecket már karrierje elején színháztörténeti eseményként jegyezték. Nagyként alkotása ennek ellenére a muzealitás egyetlen jegyét sem viseli magán: gazdagsága természetesen élő. Ahelyett, hogy a töredékes dráma momentumait vinné színre, az előadás egy szimbolikus jelentéshálóba szövi a féltékenység, az érvessztés, a félresiklott szociális integráció történeteit. Így a színpadi történéseknek nem dramatikus (kronologikus) időt teremt, hanem költői teret, amiben minden egyszerre van jelen – Marie kezdettől fogva halott (nyakán piros cérnaszál), és a szereplők identitása a dráma viszonylatában képlékeny. Történet helyett paradox mozzanatok, képek sorozatát látjuk, amelyek az emberre vonatkozó kérdésre irányulnak: ennek középpontjában pedig a test áll, mint a természetit és a társadalmi összekötő végtelenül sérülékeny hely. Woyzeck kezében a mérleg nyelve úgy billen a pihekönnyű toll javára az agyag ellenében, hogy érzékivé válik a lélek megsúlyosodása. De minden olyan kísérlet, ami az emberinek az esszenciáját keresi – az agyagbűszk arcának a lemetszése (mintha a maszkyszerű elemek lemetszésével közelebb kerülnénk bármiféle válaszhoz), az önboncolás során a hús megízlelése – rendre a meghatározás költői szépségű kudarcaihoz visz el minket; mintha sem a tudat, sem az ösztön nem lenne képes átsegíteni minket oda, ahol megtudhatnánk, mi az ember.

Matthias Langhoff a Szeget Szeggel szövegét Báthori Csaba és Mészöly Miklós fordításainak nyomán dolgozta át Bíró Eszter dramaturggal oly módon, hogy a történetet nyelvi markerek segítségével lokalizálja. Bécs itt Kolozsvár (is), Hatházi András kolozsvári-magyarul szól a közönségnek. Nem csak a nyelv segít tájékozódni: az előadásból a politikával szembeni nagy erővel áradó kiábrándultság azonnal világossá teszi, honnan olvasódik színpadra a Mértéket mértékkel. Aminek az illúzióját az olvasó egy oldal hosszáig még beveszi Shakespeare-nél, hogy az álruhába bújt király meséje alapján az erkölcs bajnokai lépnek színre, Langhoffnál kezdettől fogva semmis: a hatalmi pozíció adásvételi kézfogását pontosan ismerjük a médiából, az unottan ledarált szöveg pusztán körítés, protokoll-hablaty. Hatházi András Pompeiusként úgy dönt, mivel a populistán engedékeny kormányzást megreformálni a népszerűségi index csökkenésével jár, a kényes munkát másnak kell elvégeznie. Innen alakul tovább a törvényhozók és törvényt elszennvedők aránytalan viszonyát felmutató történet, brechti songokkal, imprósan közvetlen kiszólásokkal tarkítva. Amit a kezdet sejtet, igazol a vég. Hogy is lehetne helyes mértéket találni ott, ahol a megoldás – Angelo és Marianna összeházasítása – visszasan formális, és az igazságosság elve a (hatalom)vágy önzéséhez idomul.

A Suttogások és sikolyok kapcsán azt reméli a néző, hogy a film és színház médiumai közti különbségben a színrevitel művészi indoklását találja meg. Az előadás mindvégig fenntart egy bizonyos távolságot a néző és a színpadi történés közt. Már az előadás eleji szereposztás sem fedi le hermetikusan a színészek kvázi-civil identitását, építve a lokális színházi emlékezetre: Kézdi Imola elmondja, hogy játszott már Mását és Marie-t, Varga Csilla viccesen méltatlankodik, hogy mindig a szolgáló-dada szerepkörébe

kényszerül, Bogdán Zsolt Bergman szerepébe bújva mesél a film keletkezés-történetéről. De már ennek előtte, a kórházi látogatások során használt védőpapucs kiosztása is arra figyelmeztet, csupán vendégei leszünk az impozáns vörös térnek, ideiglenes megfigyelők, akik nem rendezkedhetnek be túl otthonosan (azaz nem felejtetik egy pillanatra sem néző-szerepüket).

Ám a filmforgatás kerethelyzete, ami a távolságtartáshoz való nézői viszonyulást egyértelműsítene, nincs túl erős gesztusokkal megtámogatva. Pontosabban gesztusokkal van csak megtámogatva: a színpadon ott a névvel ellátott rendezői szék, Bergman asszisztense, Albert Csilla csapja a csapót, forog a jelenet.

Bergman-Bogdán közbeszól, hangosbemondón vagy közről, jelzésszerű instrukciókkal irányítja a színészi artikulációt. De az elidegenítő kiszólások olykor hosszú ideig el is maradnak. Tehát az előadásnak nem szándéka a szerepfelvétel folyamatának vagy a kamera szemének a megmutatása. Ehelyett a játék, a látvány érzékiségében való elmerülés sodorja tovább a nézői tekintetet. Ez az érzékiség nem kevésbé színházias, és nem kevésbé szól a színészi munkáról. A nyílt erotikát, ami Bergman filmjétől messze áll, helyenként (a forgatás jeleneteiben) például a közös alkotómunka erotikus jellegének a metaforájaként is érthetjük – az intenzív munkában és közösen alakított nyelv értése és vonzása, az önfeladásban megnyilvánuló kiszolgáltatottság és intimitás értelmében.

Šerbant láthatóan nem az elfojtások és az ezek mentén alakuló boldogtalanság-történetek bonyolult lélektana érdekli. Legalábbis nem úgy, ahogyan Bergman filmjében az elfojtások jelei minduntalan arra kényszerítik a nézőt, hogy kikutassa ezek eredetét, mintha a pszichológiai mintázatokban képes lenne felfedni a szereplők titkait és megalkotni „valódi” történetüket; végső soron megpróbálni a lehetetlent: mozdíthatatlan tárgyat találni a szorongásnak. Hiszen az interperszonális viszonyok az előadásban is története(ke)t írnak. De a viszonyok kitettsége, a bábszerű vázlatosságba visszazorított férfi-szerepek azt hangsúlyozzák, itt a terep a (színész)nőké. A színészi játék érzéki valósága az érdekes, ahogyan Kézdi Imola, Kató Emőke, Varga Csilla és Pethő Anikó ezer finom mozdulattal, hangsúllyal megalkotja ezeket a csupa-titok női figurákat.

A két Gombrowich-előadást és Beckett-től A játszma végét nézve felmerül, hogy az alkotók miként/miért találják érvényesnek az abszurd dráma formáit. Beckettet rendezni nehéz feladat, s nem csak értelmezői kihívásként, hiszen a jogörökösök érzékenyek a szövegváltoztatásra. De a valódi gátat inkább a kanonikussá vált drámaértelmezés és a szöveg reprezentációs elgondolásának zártsága jelenti (pl. más drámák esetében ritka, hogy ennyire stabil legyen a színpadkép). A Teatro de la Abadía előadása alig mozdul el a szöveg profi illusztrálásától, és a dráma bevett értelmezésétől – bár kísérletet tesz rá: Clovot nő alakítja, az öregek játékában az életigenlő humor hangjai csendülnek fel, és a nagyszínpadon megépített stúdió-dobozt idézőjelként keretezi egy piros négyzet. Ezek a lehetőségek nem mutatnak távolabbra önnön jelzésszerűségüknél. A végén Clov levedli nemtelenül szürke szolgaruháját, és fiatalsága teljében lévő nőként, zöld kabátban áll be a búcsúképbe, a remény szimbólumaként, mintha lehetséges volna a kitérés ebből a világból; de a remény értelmezésére nem találunk egyéb, a színházi anyagban megfogalmazott gondolatot.

Bocsárdi László rendezésében a Gombrowich-szöveg a színpadi műviség/művilág létrehozásának lehetőségeként a szociálisra irányuló érdeklődéssel párosul. Az Yvonne-ban lenyűgöző az anyagiség ereje. Kicsid Gizella sárfürdőben tapicskoló, embertelenül torz figurája mágnesként vonzza a tekintetet. Rejtély, amit meg kell fejteni, ezzel küszködnek a szereplők, a nézők is. Olyan felület, ami megtöri a normákat, és önreflexióra kényszerít. Mátray László kamaszosan lázadó Fülöp hercege épp ezt a lehetőséget használja ki: unalomtól, provokatóri kíváncsiságtól, önmegismerési vágyától vezérelve. Yvonne-nal szemben alig működik az empátia, és Kicsid nagy színészi erénye, hogy a nézőben az elemi elutasítást mindvégig, fiúsan kinyalt szalonképessége ellenére is fenntartja. Ahogyan az értelmezhetetlen, mert nem jelkibocsátó passzivitás végül agressziót szül, úgy a néző azt érzi – az Yvonne-nal elkövetett szörnyűségek dacára –, amit az udvar minden tagja, beleértve Fülöp herceget: pusztuljon már el, hadd könnyebbüljünk meg, semmi egészséges nincs benne (hát nem az az élet rendje, hogy ez a fess herceg egy szép lányba szerelmesedjen bele?); és így válik a rituális gyilkosság cinkosává. A zavar, amit az előadás ilyen módon kikényszerít, a domesztikálás, a kirekesztés és a rombolás kultúraképző aktusainak ellentmondásos jellegéből fakad.

Keresztes Attila lengyel rendezésében is a műviség dominál, de más a kontraszt jellege. Yvonne itt szép, természetesen üde lány. Az udvari társaság agyondíszített, pompázatos seregével szemben mintha épp a normalitás hívna elő reakciókat, mutatna rá a torzulásokra. Ám az előadás a normalitás problémáját nem reflektálja, hanem leszögezi, és ezzel azt sugallja, mintha az udvari társadalom, illetve maga a társadalmi

létezés is egy, a természetes emberit deformáló abroncs lenne. E gondolat kibontásával a néző nehezen tud együtt haladni, annak ellenére, hogy Keresztes emberi viszonyokra irányuló hiperérzékeny figyelme pontosan metszett jeleneteket állít elénk.

A bukaresti Odeon Színház Shakespeare-parafrazisa, a *Pyramus&Thisbe 4 you* a színháztörténet egyik leghíresebb amatőr-színházi jelenetét célozza meg, a Szentivánéji álom mesterembereinek remeklését. Alexandru Dabija rendezése energikus és szórakoztató színházi futam, amely négy különböző stílusra és szociális közegre adaptálja a jelenetet: először egy tisztos női egyesület, másodsor a színművészetisek „lilán” alternatív társulata, harmadszor egy román–magyar színésztársulat küzd meg a feladattal. Utoljára az Odeon technikusai állnak elénk. E jelenet nélkül Dabija előadását akár könnyűkező paródiának is tekinthetnénk, hiszen mindamelllett, hogy az első három variáció a színházi alkotás típusproblémáit és figuráit karikírozza, az utolsó rész kontrasztjában merül fel a shakespeare-i jelenet legfontosabb, a művészi artikulációra irányuló kérdése. A technikusok valóban műkedvelő igényességű előadása bájos, mint egy iskolai előadás, és ez zavarba ejtő, mert színházban vagyunk. A helyénvaló tautológia (a profiknak megírt jelenetet az amatőrökről itt amatőrök játsszák) viszont épp a színészi skillek hiányával beszél a művészi megformálás problémájáról.

A *Théâtre de l'Incredule Cyrano de Bergerac* minőségi és műfaji értelemben is fantasztikus regénye, A másik világ, avagy a hold államai és birodalmi alapján készült produkcióját a mesemondás öröme és ereje hatja át. A képzeletbeli utazás kalandjait mesélő Benjamin Lazar formanyelvi szempontból is más világba invitál: gondosan kimunkált előadásmódja barokk színházi technikákat elevenít fel, amiben hangsúlyos szerepet kap a mimika és a beszédmód. Lazar fehérre sminkelt arcát mécses világítja meg, alakját abban a sejtelmes fény-homályban látjuk, amit a színpad előtti gyertyasor teremt. Az otthonos, mély sötét, valamint a színpadi megjelenítésbe csak jelzésszerűen átcsapó mesélés a nézőt saját képzeletéhez fordítja vissza; és nem kérdés, hagyjuk-e magunkat elragadni – mert érdemes.

Az izraeli Habima Nemzeti Színház produkcióját maga a rendező, Hanan Snir konferálja fel. Megtudjuk, két részből áll az *Ugyanaz a tenger*, az első Amos Oz fikciós, a második nyíltan önéletrajzi regényére épül, mindkettő az író édesanyjának öngyilkosságát dolgozza fel. Utólag kiderül, a felvezető beszéd alapján sejtett arány más, a hosszú családregényt kurta kommentárként követi az önvallomás. A két részt Ygal Sadeh alakja köti össze, aki narrátor-rendezőként irányítja a színpadi történetet, majd az író (alkotó) szerepéből szólal meg. Az arányt nem feltétlenül az előértelmezés szülte elvárások miatt érezzük furcsának. A szerelmi viszonyok egyre kuszább összefonódása ott ér véget, ahol az ambivalens érzések növekvő amplitúdói előbb-utóbb szétfeszítenék az ironia megértő távlatából festett érzelmi tájképet. S bár a történet ilyen felfüggesztése, befejezetlensége életszerű (nek hat), az önvallomás fénye nem teszi világossá a megírás-rendezés belső motivációit. Ez hiányérzetet kelt, de a nézőben utólag sem rombolja le az *Ugyanaz a tenger* világának különleges hangulatát, erejét, mivel az emberi viszonyok dinamikájára fókuszáló rendezés mesteri egyszerűséggel vázol előttünk összetett lélektani mechanizmusokat.

Valére Novarina *Képzeletbeli operettjének* szó szerint sikerült megosztania a közönséget, félidőben távozott a nézők fele – nehéz volt bekapcsolódni a történet, szituáció, figura és egyáltalán a „normális” színpadi párbeszéd hagyományos fogódzóit nélkülöző előadásba. Ahol kétségkívül a nyelv az úr. Az előadás a műfaj stílusára, tartalmi elemeire való utalások ellenére nem operett-paródia. Novarina inkább a műfaj totálisan önreferenciális teatralitását kapcsolja össze a (dramatikus) nyelv önállósodásának kortárs színházi jelenségével, amely sokszor a narráció és a figuráció elveit mellőző, a színpadi alakokhoz nem köthető beszédet állít elénk. A szójátékos, idézetekben gazdag és szédületes iramú szófolyam – jóllehet különböző színészek hangjából adódik össze – belső beszédként hat, mintha valaki az artikuláció lassító gátját próbálná kiiktatni a képzeletbeli meghatározó sebességből. De nem kerülünk „be” (valakinek az agyába, magába a nyelvbe, mint ahogy a színészek szerepe sem valami belsőnek a feltárása): a felületi működés határoz meg minden apró színházi mozzanatot.

Míg Novarina előadása a dramatikus nyelv útján visz kísérleti terepre, Boris Bakal színházi performanszai a néző szerepének átfogalmazása révén feszegeti a színházi helyzet határait: a karkai művekből ihletődött *Process_City Trilógiájának* egyik részében épp a néző nem lát semmit, mert bekötik a szemét. Nekem a trilógia utolsó részét sikerült megtekintennem, amely eltérően a többitől kőszínházi térben játszódik, és A per szabad adaptációjaként közvetlenül épül az irodalmi anyagra. A három színész bemelegítő gyakorlatot tart, a közönséget kéri, valaki foglalja össze röviden, miről szól a regény. Zavartan nevetünk, mintha nem is olvastuk volna – a színészek kedvesek, már azzal is megelégednek, ha olyasvalaki jelentkezik, akinek decemberben van a születésnapja. Szinte észrevétlenül váltanak át az előadásba, a hangvétel ugyanolyan

köznapi. Nina Volic, Damir Klemenic és Boris Bakal rotációsan cserélik a szerepüket. Mindenki lesz vádló és vádlott, és a két térfél közti konfliktust nyugodtan tárgyalják, már-már ésszerű következetességgel érvelve az irracionális helyzetben, mégis a hatalmi helyzet érzékeltetésével. A webkamera képeit, amibe a színészek célzottan beszélnek, s amelyek máskor a meglesett test közeli részeit mutatják, VJ-mixként, videomontázsként vetítik ki, a tehetetlenségből származó feszültség érzését felnagyítva.

Nem is záródhat szebben egy fesztivál, mint a közönség megvendégelésével: az Anyák című performansz abba a színházivá növesztett (női) térbe invitál, ami általában a lakás egyik legfontosabb helye: a konyhába. Miközben finom vacsorát főz a nyolc különböző származású, Hollandiában élő nő, az életük fontos pillanataihoz kapcsolódó történeteket mesél, sorra véve a kamaszodás, a szerelem, a házasság, a szülés, az anya halálának stációit. Ezek a női testről/létről szóló élmények nem nyújtanak differenciáltabb képet a köznapi feminista szlogenekhez képest, őket sem ismerjük meg jobban. Mégis megkapó a kiáradó szeretet, amivel (egymást bátorítva) kiállnak elénk, és miközben mesélnek, olyasvalamit tesznek – a mindannapi mozdulatok láthatatlan természetességével –, ami anyagi módon tartozik az anya alakjához: ételt készítenek, enni adnak.

Ha a fesztivál ívét követjük, az utolsó előadás a színházcsinálásra vonatkozó kérdésre a közösségi élménnyel válaszol. A színház pedig láthatóan erre az öröme is képes felépülni.

Kategória: Nézőtér

Denumire autor: Varga Anikó

Látó Szépirodalmi Folyóirat