

37. Uo. 73–74.; vö.: „*Közhely, hogy a politikai egyenlőség, a hatékony szervezés, a társadalmi igazságosság [...] semmiképpen sem egyeztethető össze a korlátlan laissez faire-rel.*” (Uo. 434.)

38. Uo. 360.

39. Uo. 442.

40. Berlin hajlamos volt minden helyi diktátornak tett engedményt a Hitler előtti müncheni kapituláció megisméltésének tekinteni. Ezzel kapcsolatban lásd Avishai Margalit: *COMPROMISES AND ROTTEN COMPROMISES*. Princeton, N. J.:

Princeton University Press, 2009. A tisztességes és a rothadt kompromisszumok megkülönböztetését ennek a könyvnek köszönhetem.

41. A SZABADSÁG KÉT FOGALMA, 351.

42. Uo. 346.

43. Uo. 430.

44. Uo. 63.

45. Vö. R. Dworkin: *LIFE'S DOMINION*. New York: Knopf, 1993. 68. skk.; T. M. Scanlon: *WHAT WE OWE TO EACH OTHER*. Cambridge, Mass.: Belknap, 1998. 106.

Csobánka Zsuzsa

TÉTOVA H

A szív ékszíja rugalmas,
ha kiold, újrafeszíti az éjjel.
Bemenni hozzá annyi,
mint hazáig gyalogolni a körútról,
alig negyedóra, a frissen metszett bokrokat
zörgeti közben a szél.

Odébb már vannak rügyek, amerre tartok.
Zsibognak, tele a fejem,
mi sokat akartam elmondani,
és hogyan tettem le róluk.
Egy ágyhoz beszélni olyan méltatlan,
legalább a lepedő eszükbe juthatott volna.

De csak le van takarva.
Húl helye, langyos, emberi.
Ha közelebb lépek, egyre melegebb,
mint a gyerekkori játékban.
Megtalálom e szavakat is,
hogy felhólyagosíthassa a szám.

Lesz, akit én hűtök.
Lesz gumimatrac is a kiválasztás ellen.
Nézem a monitort, mintha a tenyere lenne,
idáig hallom, hogy változnak a vonalak
bölcsen benne, mintha bennem.
Összeér két sodort szál.

BÁBEL

Megszólíthatatlan vagy,
ne ints, vissza se kérdezz.
Hajlékaim olyan emberiek,
tele vérrel, mocsokkal is talán,
nem vagyok méltó.
De ha vagy, és én elhiszem,
hogy valakihez beszélek,
lenned kell, lennem nekem.
Hála legalább, ha végképp elcsigáz az éjjel.

Birodalmam széles,
felhők kergetik.
Méhemben zsi bongó sejtek
tágulnak, lüktetnek.
Mélyre ás az Úr, valaki alszik benne.
Mindegy, szőr vagy toll borítja-e a testet,
alatta csupasz.
Csupasz a madár izmos szíve felett,
és csupaszok a belső szervek is,
készen arra, hogy elhallgassanak.

Uram, magaddal mérsz.
A kezemben nehéz vasak,
ingek simulnak alatta.
Sima a gallér, sima az ingnyak,
simák a karok, a hát
és a tüdő mindkét lebenye felett az anyag.
Imára kulcsolt két erős kezem így ölel,
enged, fogad.

Lélegezz.
Amit most látsz, elmesélni egy élet kevés lesz.
Add, Uram, ne gyűrjem az ing alatt a testet,
igeneim igenek, a nemek nemek legyenek.
Néma legyek vagy pontos,
de inkább emberi,
hibáimban nélkülözhetetlen.
Olvass, Uram, hadd olvassalak.

Sántha József

A HÁZ MINT HAMISÍTVÁNY (I)

Időproblémák a múlt század irodalmában

Váróterem

Az idő hiányunk visszhangja. A jelenléthe ásott meder. Bennünk is van, és el is vesz belőlünk. Ezért munkálkodunk oly kétes szorgalommal az idő távoltage. Azon dolgozunk, hogy ne váljék bennünk minden pillanatban közvetlen jelentéssé. Hogy bonyolulttá és áttekinthetetlené tegyük a hiányunk és a visszhangja közötti távoltage. Hogy egyrészt ne jelentsen semmi közvetlen, másrészt visszaszolgáltassa a nélkülünk létező teljességet. A bennünk történő és a külső események szimultán játszomája *látszatra* olyan folyamatot tükröz, mintha indigóra íránk. Ám olyan érzésünk van folyton, mintha képtelenek volnánk a két írás között magunkat megszerkeszteni. A két sík, A és A' közé kellene befészkelni magunkat, és magyarázattal szolgálni mindazokra a következményekre, hogy miért nem jön létre mégsem az azonosság érzése. Hiszen mindaz, ami történik bennünk és velünk, az időben is megtörténik, és ez örökös távoltage (aránytalanságot) szül. Ha képtelenek vagyunk a két szint között magunkat megfogalmazni, akkor csak az $A=A$ tautológiát mondhatjuk magunkénak. Üres fecsegés lesz a beszédünk, távoltage és mélység nélküli lesz minden mozdulatunk, úgyszólván időtlenné válunk. (Közvetítjük magunkat, mint a világot, de magunkat csak *ékként*, mert ez a *mi* nagyon is képlékeny, abban a pillanatban születik, amikor megfogalmazzuk, s talán épp ezért nem vagyunk képesek érzékivé válni a magunk számára.) A konstruktív, az élhető idő a két egzisztencialemez ($A=A'$) közé bepréselt érett magyarázat, amelynek minden pillanatában képesnek kell lennünk magunkat megalkotni. Az emlékezet segítségével ezt a szűk rést feszegetjük, hogy eltávolítsuk a jelenlétünkől a ráforrasztott időszerűséget, és lényegszerűséget formáljunk belőle. Hogy hiányunk visszhangja betöltse a repedéseket, hogy a jelenlétünkbe ásott gödrök tartalmazzák a következő pillanat értelmét is. Amit azonban a minősített két idősíki közé beszórunk, az többnyire meddő élettapasztalat, nem adja vissza automatikusan azt, aminek a megértésére okvetlenül szükségünk volna az elkövetkezőkben. A két lemez közé préselt életanyagunk jelenlétünk nem képes érvényesíteni. Hogy talányosabban fogalmazzunk: a jelenlétünk nem válik élhető múlttá, olyan távoltageokkal és hiányokkal küszködünk, amelyek előre lebontják a szemlélődésünkben célba vett azonosságokat. A múlt romlása bennünk sosem lesz időszerűvé, márpedig a szokásaink legfőbb akadályai az azonosságérzetünknek, hiszen a jelent teljes mélységében elorozzák. Egy azonosíthatatlan távoltage aligha legyőzhető. Csak azok a dolgok elfogadhatók és hitelesek a meddőhányóba zárt dolgaink és ismétléseink közül, amelyek a hiányunk lehetőségét is magukban foglalják, amelyek úgy vannak számunkra jelen, mint a létezés bizonyosságának az üressége, mint elmúlásunk perisztaltikája. Ha a múltunk halálát nem engedjük a jövőnk halálának a közelébe, akkor az idő visszhangja távollétünké lesz. Ebben a haldoklásban a múlt és a jövő egyforma távoltageba kerül, a halál éppen e kettő közé dermedve, már markába szorítva függetleníti tőlünk, hogy érzékileg mit is szeretnénk még jelennek érezni. A gödrök-

ben semmi mást nem találunk, mint jelenlétünk elszigetelt, atomizálódott pillanatait. Egy másik nézőpontból még azt is megfontolandónak gondoljuk, amit Simone Weil negatív formában így fejez ki: „*Egyedül azért létezőnk pillanatról pillanatra, mert Isten elfogadta, hogy létezésünket elgondolja, noha valójában nem létezőnk.*” (AMI SZEMÉLYES, ÉS AMI NEM. Vigília, 1983. Ford. Reisinger János. 121.)

Ibsen és Strindberg, Csehov legközvetlenebb elődei a drámai jelenlét megalkotásában hatalmasra konstruált múltat, titkokkal telített történeteket gyömöszölnek bele ebbe az időprésbe. A jelenlét ezáltal a múlt fokozatos felizzása lesz, ami rendesen elta- karítja útjukból, hogy igazából jelen lehessenek, hogy a jelenlét önmagában megbontsa a hiányukat. (Az előretekintés dramatikus erőket mozgósít, a múltba tekintés tiszta líraként fátyolszerű bevonatot képez a most elevenségéhez képest, ami közte van, a mítosz valósága, ami semmiképpen nem tehető személyessé.) A végletekig kiélezett konfliktusok az örvény fölé terelik a drámai cselekményt. Az idő hiányának visszhangja hol etikai, hol esztétikai vagy dramaturgiai (liturgikus) öblöket tár elénk. A jelenlétbe ásott gödrök műltszerű cselekedetekre ragadtatják a hősöket. Meg kell tenniük, amit valaha elmulasztottak, érvényre kell jutniuk a múlt hazugságainak, a közvetlenség hiányát tettekkel kell kiváltaniuk. De nem álságos-e minden, ami a múltból jöve kiigazításra szorul? Vagy a hiány dolgozik bennünk, vagy a jelen. A jelenszerű múlt, ami már Hamlettel is kikezdett, vagy a műltszerű jelen, amitől Hamlet nem kapott egyértelmű visszaigazolást. Ebben a zsúfoltságban az ibseni, strindbergi hősök mindig kívülről kapnak ösztönzést, pl. váratlan vendégek érkeznek hozzájuk, hogy a jelen érvénytelenségét felmutassák. Nem belső érési folyamat eredménye lesz a végső állapot, hiszen nem térhetnek vissza oda, ahol nem teremtették meg magukat. Nem kétséges, hogy minden efféle hős az idő távoltageán munkálkodik, azon dolgoznak, hogy ne válják bennük közvetlen jelentéssé. Hogy bonyolulttá tegyék a hiányuk és annak visszhangja közötti távolságot. Hogy egyrészt ne jelentsen semmi közvetlent, másrészt reprodukálja a nélkülük létező teljességet.

Csehov kései darabjaiban új dramaturgiát alkotott, amelynek sokértelmű és korszakos jelentőségét az a tény is jól mutatja, hogy drámái szinte szünet nélkül színpadon vannak, és egyszerűségükben is mitologikus helyzeteket teremtve, szinte a modern kor eposzaivá terebélyesedtek a sokféle áthallás és a roppant intenzív rendezői értelmezések következtében. Elődei eredményeinek hátat fordítva, a cselekményt fokozatosan megdermesztette, szereplőit lelkileg hibernálta, egy bizonyos súlytalanság, de nem tétnélküliség uralja a csehovi előadásokat. Ha egyszerűen akarnánk megragadni ezeket a drámai szituációkat, akkor sommásan azt mondhatnánk, ezek a darabok valamiféle váróteremben játszódnak. A várakozás azonban, különösen, ha tömegesen várákognak, csak affirmatív lehet. A várakozás két szélső pontja, a színpadon várákózók csoportja, és velük átellenben, láthatatlanul azoknak a dolgoknak az összessége, amire várnak. Úgy tűnik, mintha a várakozás ideje párhuzamosan eltolódna a megérkezés idejétől. Itt egy várákózó, ott egy remélt beteljesülés, de ezek igazából sohasem közelednek egymáshoz. Joggal kérdezhetjük, hogy mi a várakozás, és mi ennek a lelki nyitottságnak az értelme. Nem valamire, hanem tudatosan várákognak. Megválasztják az irányt, és azt mondhatjuk, kizárólag a múlt felé nyitottak, onnan remélnék megoldást a jelenben tarthatatlannak érzett helyzetükre. A váróterem mintegy csak kölcsönadja a várakozás idejét a várákózóknak, hiszen nem egy arc vár egy másik, hasonlóan pillanatban rögzítetre, hanem egy egész élet minden tapasztalatával várákozik egy magánál teljesebb értelem eljövételére. Az időtlen várákozásból levág egy darabkát, ami forma szerint

ugyan megegyezik az örök várakozással, de tartalmi szempontból, dráma lévén, verbalizálja az áthatolhatatlan beteljesülés miatt érzett csalódásukat. Lelki tényezővé alakítja az időtényezőket. A HÁROM NŐVÉR és a CSERESZNYÉSKERT időproblémája strukturális. A várakozás struktúrája az idő struktúrája is egyben. Mégsem teleologikus. Ha visszább tekintünk, nem is csak a drámai szituációkra, hanem a XIX. század második fele regényeinek cselekményeire, látni való, hogy a HOLT LELKEK-ben vagy a BOUARD ÉS PÉCUCHEK-ben hogyan veszítette el a cselekedet az emberből következő immanens indokoltság, kiáramló önkifejeződés területeit, s lett valami monoton ismétlődés, belső útkeresés formát nehezen megtűrő groteszk mániájává, vagy a be nem váltott, meg nem értett lényeg csöndes haláltusájává. Mihelyt kibontják a várakozás mélyebb magyarázatát, képesek megfogalmazni helyzetük képtelenségeit, kiiktatódik és eltolódik belőle a leglényegesebb rész, hogy míg várakoznak (és remélnek valamit), a saját halálukra várnak, a lehetséges érkező mögött közeledik az elmúlás is. Ez a távolság, amely a remélt érkezőt a várakozó halálától elválasztja, mindig kiemeli őt várakozása teréből. Lefosztja magáról az értelmes várakozás megcélzott józan bizonyosságait. Mivel egész lényüket odaadták a várakozásnak, mintha csak az ördöggel kötöttek volna szövetséget, hiszen ennek a várakozásnak semmi józanul körülhatárolható realitása nincs, Csehov még a legszelídebb reménységgel sem kecsegteti őket. (Irina nem szerelmes, Mása Versinyinje egy öleléssel odébbáll, Olga pedig már végleg lemondott mindenről). Várakozás egy fal előtt, hogy leomoljon, és ők továbbmehessenek, hogy az idő olyasmit képezzen, amiben ők már igazán nem is lennének érvényesek.

Ezekben a darabokban a jeleneteket sem úgy szemléljük, mint originális, egyszeri eseményeket, hanem mint a tegnapok, a tegnapelőtti dolgok ismétlődését. Alig van olyan mozzanat a HÁROM NŐVÉR első felvonásában, amely ne történe meg minden nap vagy legalábbis minden évben egyszer (névnap). A történések tehát nem egyszeriek, és az a szóbeli utalásrendszer, hivatkozáshalmaz, amely a múltra irányul, mind az események ismétlődését hivatott alátámasztani. Hova lett, kérdezhetnénk, a dolgok egyszerűsége? Szükség van-e az életben és a drámákban egyszeri dolgokra? A konfliktusok, ha mégoly rejtetten is, képesek akár hosszan elnyúlva megbújni az ismétlődésekben, de értelmet csak a drámai kibontakozás megmásíthatatlan egyszerűségében, az ellentétes erők nyíltszíni megjelenésekor és a korábbi viszonyok jóvátehetetlen lerombolásakor kapnak. Ez a folytonos ismétlődés, újratermelődött „ugyanaz” egészében mintha a drámaiság ellen hatna. A dráma, úgy tűnt több mint kétezer éven keresztül, az egyszerű, a különös, a visszavonhatatlan dolgok bemutatása révén mélyülhetett az egyes korok reprezentatív művészetévé. Egy esemény sor minden mozzanata értelmet nyer a végső ponton. („Épp az a nagyság, ha valami visszavonhatatlan” – írja Witkiewicz a VÍZITYÚK-ban. DRÁMÁK. Európa, 1973. Ford. Kerényi Grácia. 11.) Csehov kívül helyezi magát a történések e szűk menetén, és drámáit ezáltal végtelenül nyitottá tette. Az ismétlődések hullámmozgásán keresztül tekint a pillanatra, a jelenvalóra, nem a visszavonhatatlan dolgok felé tereli az események menetét, hanem mintha filozofikusan merengene a minden napok finom elmozdulásain, és szeretné hőseit kimenteni abból a kényszerből, hogy sorsukban aktív szerepet kapva, csak felgyorsítsák a végzet felé irányuló kiteljesedést. A HÁROM NŐVÉR nyitójelenetében az egy évvel ezelőtti névnapra emlékeznek, amikor apjuk halála miatt mély gyászban ünnepelhetek. Az azóta elmúlt napok majdnem végtelen sorát idézik fel, amikor meglátják a különbséget, hogy ezeken a napokon, pillanatokon keresztül a folytonos ismétlődésben az egyszeri szomorúság hogyan változott élni való, sokszorosítható mindennapokká. „Az ismétlés és az emlékezés ugyanaz a mozgás – írja

Kierkegaard –, *csak az irányuk ellentétes, mert amire az ember emlékezik, az volt, s ezt visszafelé csak megismétli; ezzel szemben a tulajdonképpeni ismétlés előre emlékezik.*” (AZ ISMÉTLÉS. Ictus K., 1993. Ford. Gyenge Zoltán. 7.) De mi van akkor, ha az emlékeinket ismétljük a mindennapokban, folyamatosan akarjuk a múltat a jelenen átszűrve jövővé transzponálni? Szerencsére ennek ellentmond az a pszichológiai tény, hogy a múlt, mint az emlékek erdeje, igazából az emlékezés folyamatán keresztül, azok konzisztenciája miatt felidézhető. Az emlékezés nem úgy tekint a százszor megtörténtre, mint száz egyszerire, hanem mint egy állapotra, aminek a belső falai már összeomlottak vagy éppen összeomlóban vannak. Az emlékezés folyamata egyre nagyobb belső tereket képes csak egységként felidézni, éppen ennek nagyságától rendül meg, hogy nem érzi széttagolva, mindennapokká elkülönítve a régi, felidézésre érdemeset. Az emlékezet az egyszerire utaló emlékek egymásra kopírozása révén válik felidézhetővé és bensőségessé. Azok az egyszeriségek, amelyek a jövő ismétlődéseire hagyatkoznak, mindig megvonják maguktól a véglegesség bizonyosságát. Úgy tűnik, kierkegaard-i értelemben az ismétlések egyedi reálértéke nulla. Mintha az idő nem akarná felfalni azt, amit elébe vetünk, felkínálunk neki. Az ismétlés nemcsak a saját szintjére, de az el nem fogyasztott, ki nem töltött helyi értékekre is odaveti tekintetét.

Sok-sok idő elmúlik, és a beérkező vonatok csupa várakozót hoznak majd. Tele lesz a váróterem várakozókkal, de senki sem találja meg a hozzá érkezőt, sem azt, aki őt várja. A CSERESZNYÉSKERT szalonjába állomásról érkeznek, és induló vonathoz sietnek, relatíve egy kis időt töltenek egy szalonban, amit múltjukból fakadóan gyerekszobának mondanak, de gyakorlati értelemben nagyon is egzisztenciális tér, hiszen senki nem jött senkihez, nem ismerik föl, és nem is akarják felismerni, hogy kire is várnak. Mindenki mást szeretne: a hétköznapok, az anyagiás megfontolások és a reménységek riadtan belátott szétfoslása nem tántorít el senkit sem attól, hogy érvényességük kósza árnyaihoz a legvégsőig ragaszkodjanak. Kiderül, hogy ez a legmagasabb értelemben megszervezett várakozás, hiszen mindenkit ugyanegy állapotában hagy, senkit nem szabadít meg önmagától.

(Az idő túlzottan szigorú arányosságáról gondolkodni, azaz mindenre megfelelő időt szánni, remélve, hogy az élet egy gótikus katedrális, amely szimmetriatengelyénél fogva lehetőséget ad majd, hogy minden részén gyorsan áthaladva a tengelyén túl lévő dolgokat is megismerjék, hiú ábránd. Mert csak feltételezni lehet az életben ezt a szimmetriát, nem hagyhat magának az egész épület bejárására időt. Átrohan az egyikén, és átrohan a másikon, és feltételezi, hogy amit az egyik részben látott, a másik részben is ugyanúgy megtalálható. Pedig ha kiismerhetné magát az életben, tapasztalhatná, hogy ad hoc vannak beépítve a dolgok a szerkezetbe, és az épület felének megismerése semmit sem mond a másik oldal díszítményeiről, szobráiról, oldaloltáráiról. Aki türelmes, láthatja, nincs semmiféle egybeszerkesztett épület. Ha ez a várakozás struktúrája, úgy tapasztaljuk, hogy az érkező oldal éppolyan hiányos, mint a várakozó kitöltetlen ésszerűtlenségbe vetett hite. Eredeti romnak készült épületek vannak, a be nem épült időt magánvalónak érezhetjük.)

A HÁROM NŐVÉR második felvonásában álarcosokat várnak az egyetemes várakozás kamaraszínpadára, akiket aztán Andrej felesége, Natasa elküld. Külön érdekessége a darabnak, hogy igazából ez az ízléstelen nőszemély gondolkodik és cselekszik ésszerűen, gyakorlatiassága, önzése más darabban fel sem tűnne, csak itt, ahol az elvont értelmű várakozás realitássá fokozódik, sőt az egyetlen metaforikus mező lesz, ahol az ál- vagy kvázi áltörténések szabadon lubickolhatnak ebben a metafizikai térben, amit a nővérek

számára a várakozás nyújt. Az álarcosok meg sem jelennek a színen. A várakozók sem-miségük leplezésére oly jólesően beharangozott estén hoppon maradnak. A huszadik századi nagy maszkabál nem teheti be a lábát Csehov színpadára. Ennek akár mélyebb jelentést is tulajdoníthatunk. Miután a szereplők közül azok, akik igazi metafizikai él-ményként adják oda magukat a várakozásnak, nem ölthetnek maszkot. A váróteremben egyébként sem jellemző, hogy álarcban üldögélnének a várakozók. Azt a reménységü-ket foszlatná szét az időtlen várakozásban, hogy mások rájuk, ők pedig az eljövőre s ezáltal önmagukra ismerhessenek. Natasa, mint amolyan kis betolakodó Bovaryné, egy egész más valóság mindennapjainak a részese, a néző alig kap kézzelfogható információ-akat nem kevés veszéllyel járó kalandjairól. Márpedig a kaland csíráállapotában ott lapul ebben a darabban is. Az ő álarca ebben a kiszorított helyzetben pszichológiailag alig felemlített realitás, amely akár nagyobb darabokat is kiszelhetne a dráma mélyen ideo-logikus anyagából. Csehov látszatrealizmusa ezen a ponton nagyon is fénynyelő. Gon-doljunk Gombrowiczra vagy akár Genet-re, Ghelderode-ra, ahol a maszkok a kízó üresség esszenciális létezéslehetőségeit kínálják a szereplőknek. (Vagy akár Szentkuthyra, Hamvas Bélára.) Hozzájuk képest Olga, Mása, Irina a pusztító önazonosságuk tragé-diáját szenvedik el. Natasa gondtalanul éli az életét, elpusztítja, aminek pusztulnia kell, megfontolandó, hogy ő az egyetlen, aki a nővérek verbálisan fenntartott, familiárisan zárt világát az ízléstelenségével, naturalisztikus e világi mohóságával igazán áttöri.

Még leginkább Beckett clochard-jai hasonlatosak Csehov figuráihoz, akik ugyan egy lépéssel távolabb kerültek önmaguktól, de ugyanúgy következetesek abban, hogy az eljövő dolgok nem őket illetik majd. Vladimir és Estragon csontra szikárodott várokozó intellektusok, a reménytelenség balekjei, akik, bár redukált szociológiai helyzetben van-nak, belátásaik, kibontott érvrendszerük szerint leginkább rokonai Csehov hőseinek.

Még mindig azt gondolják, hogy a tapasztalati tények másik oldalán ugyanazok a dolgok várnak ránk, hogy a székesegyház szimmetrikus, hogy akire várnak, azok létez-nek. Nem erre vágyik-e az ember örökké, erre a helycserére, az érkezés, a találkozás metafizikai kalandjára, hogy végre igazából felismerje magát, hiszen térbelileg és alka-tánál fogva már rég képtelen arra, hogy a maga képzetét gyakorolja? (Kierkegaard-i értelemben – FILOZÓFIAI MORZSÁK – arra vágyik, hogy tapasztalatát illetően önmaga kor-társra legyen, amennyiben ez egyáltalán lehetséges.) *Az én* valami nagyon különös dolog, és vélhetően túl ismerős is. Ha tehát nincs meg ez a jó érzése, akkor nem várhatja el magától, hogy a világba kilépő szerepeket játsszék. A nővérek impresszióktól átfűtött lénye Andrej kisszerűsége miatt lepleződik le.

Az idő azonban itt a halottak kiválasztása a múltból. A darab elejétől a végéig a sor-suk ellen szofisztikusan lázadó holtak mustrája. A múlt lehetőségeinek a parlamentje. Tétován, kis többséggel megszavazott jelen. A polgárinak nevezhető élet meghagyja az életlehetőségek kissé ostoba díszkertjeit. Itt az emlékek ápolása, az ösvények rendje elfeledteti, hogy a várakozás sivatagi szélben, orosz télben kint felejtett arc. Beckett-nél nem azáltal lesz az arc más, hogy rejtőzzék, hanem a szenvedés által töpörödik maszk-ká. Az egymás mellé állított vásári komédiások helyett itt az arc maga bontja le fölösle-gesnek érzett tükörképeit, kibomlik magából a csupasz és csupaszabb, hogy a beszéd elevensége helyett látványként filozofáljon. Az eltemetett arc nézi magát a ravatalon. Ha az idő nem az az idő, amire várunk, hiszen az idő mint jövő, rétegzett, sosem jelen-het meg egy mélyebb és más lényegű azonosságban, akkor a nem-időben várunk, hisz mi sem azok vagyunk már, akivé tettük magunkat. Ha egy más idő eljövetele megakaszt-ja a remélt idő hitének liturgiáját, akkor egy másik személyiség kezd el várakozni egy

olyan valamire, ami ő lehetett egykor. „Könnyebb felépíteni a templomot, mint elhelyezni benne a kultusz tárgyát” – írja Beckett. (A MEGNEVEZHETETLEN. Magvető, 1987. Ford. Török Gábor. 446.) Ez aztán valóban megakasztja a személyiség egyben való szemlélésének folyamatosságát. Ez szerkezetileg átalakítja a várakozás egész építményét, hiszen akik a váróteremben várakoznak, azok még egészek, és valami körülhatárolt személyre, lehetőségre várakoznak. A HÁROM NŐVÉR-ben mindenki kész arra, hogy a saját jövőjét egyetlen pillantás alatt a legképtelenebb szemfényvesztés miatt érzett lelkiismeret-furdalás nélkül azonosítsa. Mindig a mások súlyától bágyadnak el. Félnek egyedül megérkezni a jövőbe. Olyan, kissé kommunisztikus közösségben élnek, ahol még az odavezényelt tiszteket is szeretnék felrepíteni vágyakozásuk magasába. Tehát a kultusz tárgya ők maguk, a lehetséges maguk lehetnének, akik csak a lehetőségeik felvázolásáig jutottak el, de képtelenek meghatározni várakozásuk örök érvényű maradandóságát. Csak esetleges dolgokra hagyatkozhatnának, készek a templom bárminemű átépítésére, csak éppen annak a bizonyossága hiányzik majd belőlük örök időkre, hogy ezt a szent helyet miért is építették. Mert ha az érkezők (közeledők) leszállhatnak a megelőző állomásokon, akkor a közbeeső állomások is rétegződhetnek a várakozóban. Akkor a várakozás egy hosszú, előre megtett út lesz, amelyben a várakozó bejárja az érkező összes kint hagyott lehetőségét, anélkül, hogy elmozdulna a váróteremből. A várakozás maga kerül az oltár apszisára, a türelmetlenség és a fáradtság, a reménytelenség alakjában könnyen része lehet a hitnek. Ő sem az már, aki vár, aki lényegében egy jobb élet lehetőségében reménykedik, egy jobbik magában. A várakozás helyszíne templom lesz, de mint élettér, köddé válik. Akár egy olyan helyen várakozik ezentúl, ahol reménye sincs az eljövőrre (GODOT), vagy olyan helyszínen, aminek lehetőségére egész életében várt (CSERESZNYÉSKERT). Magában elporlad lassan, míg a várakozása eleven. A kegytárgy maga, a várakozás kultuszának objektuma, a belőle kihasított lét. Ez az elevenség maga ellen támad. Már úgy néz magára, mint egy olyan várakozóra, aki képtelen bármilyen jövevényt is megismerni. Mivel soha nem érkezhett meg, hiszen az Abszurd nem hihet a maga eljövételében, a maga reménységének, a másának az eljövételében hisz. Fél elmenni a váróteremből, hiszen ha kilép, minden lehetséges vigaszról lemond, ami a várakozás szituációjából nézvést még üdvözítő lehetne a számára. Ugyanakkor még ez a visszafogott várakozás is olyan, hogy visszahozhatja, akár egy véletlen folytán, amiben már nem is hisz: a váróterem hol fölfokozott, hol kiábrándult nyüzsgése egy általános és mélyen szárnalmas és bűnös közösség hitét erősíti benne. A nem személyre szabott érkező nemcsak a várakozás sziluettjét, hanem az idő rétegződéseit is pusztasággá változtatja. Átmennek egymáson a mezők, anélkül, hogy ő maga egy pillanatra is a várakozásából, önmaga teljes feladása nélkül kiléphetne.

Csehov meglehetősen logikusan gondolkodott minderről. Utolsó három darabja lényegében ezt taglalja, de igazi, szinte vallásos mélységig az utolsó két darabjában jut el. Önmagában mindkét darab egy-egy filozófiai tractatus, mégis úgy érzem, bár gondolatilag merészebb a CSERESZNYÉSKERT, az életmű csúcsa a HÁROM NŐVÉR. Rejtélyes, sokrétegű, ha rétegeit bontogatjuk, nagyon is ellentmondásos mű. Legenyhébben fogalmazva is: irracionális. Míg azonban az előadás és műértelmezés szempontjából nagyon is termékenyek ezek az ellentmondások, hiszen zárt teret képezve sehová nem tévedhet el a tekintet, minden ott van, vagy ott kellene lennie, ahová Csehov elhelyezte, mesteri hangszerelést érez mögötte az olvasó, amikor a szereplők a legközönségesebben ignorálva egymást, elbeszélnek egymás mellett. (Csebutikin újságolvasása olyan újszerű dramaturgiai fogás, mintha egy kalapból húzgalná elő, hogy mit is mond. Irina,

Tuzenbach jövő- és munkamániája szintén mérföldekre esik a darab valóságos drámai szituációjától, és akkor még nem beszéltünk a süket Ferapontról, aki a színpadi helyzeteket nem értve szintén összevissza beszélhet, vagy Másáról, aki önfeledten Puskin verséből idézget. Ő az egyetlen, aki lelke motorját a legteljesebb intenzitással és gátlások nélkül működteti.) Néha úgy érezhetjük, alig érnek össze ezek a világok, mintha mindenki a saját jól behatárolt kisbolygóján tüsténkedne, csak átnéz a másik birtokára, és a szereplők egy pillanat rögzüléseiből vonnak le messzemenő következtetéseket. Mintha igazából nem egy térben mozognának, gondolkodnának. HÁROM NŐVÉR a cím, de négyen vannak testvérek, ott van Andrej is. Létezéséről csak a nővérek gondolkodásából tudhatunk, némileg ki van zárva a darabból. Versinyin is csak a három lányra emlékezik, fiúról nem tud, pedig évekkal ezelőtt bejáratos volt a család moszkvai otthonába. További furcsaság, hogy az öreg doktor, Csebutikin, aki szintén mindennapos vendég volt a Prozorov családnál, levegőnek tekinti Versinyint, nincs emléke róla. Mintha valami közös nagy hazugság részesei lennénk, amit jóváhagyólag vesz tudomásul minden szereplő. Csebutikinnak egyébként is csak Irinával van bensőséges kapcsolata, ez némiképp logikusnak tűnik, ha elfogadjuk azt a feltételezést, hogy éveken keresztül szerelmes lévén az anyjukba, esetleg Irinát a saját gyermekének gondolja, ezért ez a hallgatólagos megtúrtsége, konok behatolása a család intim életébe. Már-már az abszurd dráma klasszikusait idézi, amikor Versinyin azt állítja, hogy nemcsak moszkvai, és hajdan a család jó barátja volt, hanem ő is természetesen a régi Baszmannaja utcában lakott. Mindenki a régi Baszmannaja utcáról szeretne hallani (vagy mégsem?), ő azonban kitér ez elől, és egy szót sem lehet többé a régi Baszmannaja utcáról hallani. Mintha ezek az emlékek tiltás alá esnének. (Az egyidejűség élménye, amit Moszkvához kapcsolódva magukban őriznek, más-más múltelhagyással játszódtott le, történt meg bennük, s ez elzárja őket attól, hogy a jelent a múltféle értelemben újra egyidejűségnek érezhessék.) Hosszan lehetne sorolni a parodisztikus elemeket, elég, ha csak Versinyin és Mása szerelmére gondolunk, a férj, Kuligin hozzáállására vagy arra a szokatlan durvaságra, ahogy Tuzenbachot csúnyaságáért, Szoljonijt elvakult szerelméért illetik. Mintha hiányoznák a darabból a szereplők neveltetéséből következő udvariasság, legalábbis Csehov határozottan egy csiszolatlanabb közvetlenséget enged meg bizonyos helyzetekben. A darab ellentmondásai, az össze nem illőségek nyitja a három nővér *háromnővérségből* fakadhat. Nekik van csak igazi „Moszkva”-élményük, a többiek mintha csak tiltanak őket ettől, vagy megfelelni akarván nekik, hozzájárulnának ehhez a zárójelbe tett hazug misztériumhoz. Úgy tűnik, nincs szükségük arra, hogy ezt az élményt másokkal is megosszák. Irina, Mása, Olga várakozása, Moszkva-mániája lényegi várakozás. Személyiségük mélyére ivódott hazugság, de olyan elemi, hogy a többiek mintha csak szentként tekintenének rájuk.

Mivel mindez a jövő hamis ígéretével teljes, azt is mondhatjuk, a jövő rontja el a dolgokat. A jövő érdekében sekélyesedik el az életük, mert túl hevesen akarják a jövőt, és a jelenben, a jövőtől való félelmükben, mindent eldobálnak. Amit itt egy halom roncsként látunk, az mind a jövő érdekében elhullajtott jelen. Az igazibb jövő a múltjuk. A jövő azonban, mint amnéziába zárkózott múlt, kikutatathatlan. A bajba jutott ember a múltját akarja megfejteni, mert azt hiszi, ott veszett el a jövője. Mindent tudni akar magáról, holott fél ettől a tudástól, hiszen a jövő képlékeny anyagként szervirozza a múltját, ami azonban nem áll a rendelkezésére. (Itt érezhetjük igazán modernnek Csehov bátorságát, hogy semmi regényes elemet, semmi igazi titkot nem épít be a darabba,

hogy a kezdet informatív anyaga alig különbözik a vég állapotától.) Nem beszélve a HÁROM NŐVÉR aszimmetrikus időképzetről, amikor a jövőként mindig száz, kétszáz évet, esetleg ennél is több időt emlegetnek, holott azt sem tudjuk igazából, jártak-e valaha Moszkvában, vagy valami elmondhatatlan dolgot rejtegetnek e címke alatt.

Úgy tűnik, a három nővér a várakozás diktatúráját építette ki ebben a váróteremben. Még élesebben fogalmazva, hiszen a zárójelenet, amikor Tuzenbach párbajban bekövetkezett halálát szemrebbenés nélkül fogadják, még Irina is, aki pedig az ifjú halott friss menyasszonya, mint Rubljov ikonján a SZENT HÁROMSÁG-on a három angyal, egy bokorban állnak, és azt a jövőt szemlélik jelentől megszabadult érzéketlenséggel, amit egy minőségi élet hazugságának reményében ők lényegében elpusztítottak. Vallásos fényben tündökölnék, valójában az anachrón idő diktatúrájának a képviselői. Ha a múltat nem képesek jövővé szelídíteni, akkor a jelen is érvénytelenítik. Évszázadokra várnak, holott nem cipelik a jelen terheit. Angyalok, de a hazugság égszínkéék ruhás e világi hírnökei.

Üvegviszaváltó

Mint akiket az idő hiánya ébreszti önmagukra, úgy áll Estragon és Vladimir a színpadon. A szél időlemezeket zörget, levegőhibákat jelez, próbálkoznak, hogy melyik időszakban is tudnának végképp megkapaszkodni. A sok-sok pillanat mind egyszerre van bennük, mintha eddigi életük másodpercei szétszabdalva valami térszerűben volnának elhelyezve. Minden pillanatuk, életük minden pillanatának lehetséges. Azt is gondolhatják, hogy a világ még nem érkezett el hozzájuk, valami időn és téren túln várakozik, a most lehetősége csak a múlt, ahogy az arcukba szítál. Úgy tűnik, saját maguk után nyomoznak, mintha a gyilkosok tértek volna vissza a tett színhelyére, hogy önmaguk nyomait, indítékait felkutassák.

Beszélgetnek, hiszen a beszéd mindig jelen van valakinek az emlékezetében. De képtelenek a gondolataikból kihátrálni. Ezek a szavak, mondatok azonban csak régi és még régebbi párbeszédek töredékei. Az eleven jelenbe zárva (a színpadon) a múlt elparázslott helyzeteit, életszerűségét próbálgatják. Ha úgy akarjuk, bennük halottak hallgatnak és beszélnek, és minden múlt halott bennük, ezek megidézése, „mostba” emelése különösen fegyelmezett erőgyűjtés a részükről. Mintha időlemezeket szereltek volna a scénériába, nehogy valamiként eltévedjenek. Azt írták rá: tegnap, ma, holnap. De külső idő híján képtelenek eme fogalmak között eligazodni. Mintha egy folyó zárná el a jelenüket az emlékeiktől, vagy megszakadt volna a forrás és a folyam közötti eleven kapcsolat. Pedig jól tudják, hogy nem ugyanaz átnézni a folyón, és átkelni rajta. A folyón túl a jelenbe zárt most, amire erőtlenségük, múltba szakadtságuk miatt képtelenek. Az is megeshet, erre is találnánk konkrét utalásokat, hogy már többször is megtették ezt a túlpartra vezető utat, de ebben a kalandban, bármekkora erő kifejtéseket követelhetett is ez tőlük, sosem találtak magukra vonatkozó érvényes helyzeteket.

A testük, miután nincs reálisan kibomló, egybeszerkesztett éntudatuk, csak képzet a néző számára, s a valóság e képzet lassú haldoklása. Látványként csak a testükkel rendelkeznek, holott, és ez nagyon fontos a darab mélyebb megértése szempontjából, maguk számára az *én* sohasem fokozódik folyamattá. Furcsán terebélyes azoknak a viszonyoknak az elgondolása, hogy léteznek emberi lények, akik már nem tartják számon az érvényességüket. Az élet egy jól ellenőrizhető területéről, a bizonyosságok egy tetemes részéről ők minden erkölcsi obskúrus, hezitáló önvállveretés nélkül lemondtak. Nem mint jelenlévők vannak ott, hanem csak szemtanúként saját pusztulásuknál. A szemta-

núk számára olykor közömbösnek tűnhet, hogy letörik-e az ág, amire felakasztják magukat, de hogy számukra mintegy csak logikai színezetet ölt a saját haláluk itt és most bekövetkező lehetséges, ez már mélyebben számon kérhető rajtuk a további sorsuk követésénél. (Nem a maguk helyzetéért küzdenek, hanem ilyenformán – úgy gondolják – az egész emberiségért szeretnének helytállni.) Minden elerjedhet, utólagosan erre utaló magyarázatok is lehetségesek. Szinte lepecsételte magát a két száműzött, a lehetőségei mögött él, úgy tesz, mintha semmi elől nem zárkózna el. A nyomok, ha alaposabban megnézzük, egy irányba mutatnak. Nem túlzás, ezen a színen átment valaki. Céljához tartozott-e útjának ez a szakasza, vagy érdemes inkább mások járásával egybevetve meghozni a végső döntést? Még nem ért el a világ a jelenbe, valakik feltartóztatták. Vagy azok a bizonyos tárgyak és személyek nem értek még ide, amelyek igazolnák észleléseik összességét? Enélkül minden ítélet és minden bűncselekmény komédia. Csak ha mint testre szabott dolgot és időbe ágyazott jelenléte gondoljuk el, akkor lesz belőle botrány. A környék mindenesetre nagyon gyanús. Leginkább egy büntett helyszínének tűnik, egy olyan kriminalisztikai múzeum tájvédelmi körzetének, ahol a tárgyak csak a lehetséges, de nem a valóságos bűntényekhez kapcsolódnak. Néma opera, ami nem engedi a nézők füléhez a hangokat, nem teremt összefüggéseket ebben a létközeli, de emberi minőségeket konzekvensen megtagadó világban. A szereplők erőteljes tátozása, vad gesztikulációi semmiképpen nem tragédiát, hanem a komédiára való hajlamot erősítik. Ezeknek a lehetőségeknek a dallama még nem született meg, mégis ott lapul bennük. Kérdés: hova helyezi a közösség az elkövetkező események valószínűségét, hova azoknak a dolgoknak az árnyait, amelyek sosem történhetnek meg? (Venyedikt Jerofejev lassan klasszikussá érő poémájában – MOSZKVA-PETUSKI – az agy képes olyan sakktáblán játszani, ahol minden mező fekete. Képes elhithetni, hogy nem ő, hanem a világ részeg, hogy egyetlen út a világhoz ennek az élménynek a konzekvens igénye. Hogy az élmény már nem a világ tartozéka, hanem a felszámolt, de a külső tekintetet soha el nem vesztő, tehát ellenőrzött üresség.)

Minden lehetségesnél inkább Beckett-nél, mint láttuk, az idő kerül a figyelem fókuszába. Nincs nagyobb kihívás az ember számára, mint visszahelyezkedni a létező mostba. (Ennyiben Beckett mindenképpen Joyce gondolatainak paródiáját nyújtja.) Hiszen tudjuk, hogy Estragon és Vladimir számára az idő az időtlenség pillanatainak a káoszával teljes. Mindaz, ami körbeveszi őket, és figyelmezteti a mostra, az mind az idő terméke, bizonyos, sokszor több ezer éves folyamatok relatíve végső, bár időtlen produktuma. Az idő segíti őket abban, hogy létezéssé tágítsák a pillanatot, akik azonban örökösen felemészítik, deprimálják, akárha egy rétegzett tudatfolyó parttalan örvényébe ereszkednének. Nincs sem az, amit felismerhetnének, magukat is képtelenek azonosítani, hogy ráismerjenek végre önmagukra. Pedig a látszólagosnál is többet tesznek azért, hogy valamilyen folyamat részeseinek tüntessék fel magukat. Reális időt állítanak maguk mögé, holott semmiféle kapcsolatuk nincs ezzel a realitással. Nem meglepő az a kormeghatározás, amelyben éppen a huszadik század elejét, Csehov drámáinak idejét (és persze Bloom korát) nevezik meg, amikor végzetük még emberszerű sors lehetett, de amiről ők lemaradtak. „*Vladimir: Másrészt mi haszna – kérdem én – most elcsüggedni? Régebben kellett volna erre gondolni, egy örökkévalósággal ezelőtt, ezerkilencszáz körül... Kéz a kézben leugrottunk volna az Eiffel-toronyról, az elsők között. Akkor még voltunk valakik. Most már késő. Föl se engednének.*” (GODOT-RA VÁRVA. Európa, 1988. Ford. Kolozsvári Grandpierre Emil. 8.) Amíg eddig egy szalonban teázgatva az időben vizsgálódtak, ezentúl már az időt teszik meg egyedül vizsgálódásuk tárgyává. Rádöbbennek, hogy kizárólagosan az

ő testükre szabott idő nélkül saját magukra is képtelenek ráismerni. Egy személyekre kimért időt keresnek, amelyben tevékenységüknek megvan a saját rendje, jelentősége, értelme és jelentése, amelyhez mások ideje csak esetlegesen alkalmazkodik. A személyes idő az ismétlődésben, a körkörösségben nyilvánul meg. Ott és azáltal veszítjük nyomát, ami legfőbb sajátja. Az ismétlődés álarcában mutatkozik, hogy elterelje a figyelmünket, és örökös csapdát állítson a gyanútlanoknak. Itt lesz áporodottá, egymás elviselését lehetetlenné tevő búzzé. Itt mélyülnek ráncai kőbe vésett Beckett-maszkká. Ez az arc befelé tart, mélyebbre, mint a csontok. Egymás fölé ásott lövészárkok, az író kedves képével: Olyan sírok, amelyekbe a fölöttük guggoló anyák pottyantják az újszülötteket. (GODOT, 97.) Ez az arc az idő protézise, nem lecsupaszította, hanem felépítette a pusztulást. Olyan elemeket talált korának filozófiai hagyatékában, amelyek darabja megírásának idején már filozófiai közhelyekké lettek (Camus), másrészt új elemként a huszadik század megváltozott időszemléletét szembesítette az előző század slágerfilozófusainak (Kierkegaard, Nietzsche) tanításaival. Úgy hitte, ha elevenné teszi ezt a nem túl mélyre süllyedt filozófiai hagyatékot, akkor logikusan csak az ő lecsupaszított teremtményei a törzsfajlódás igazi homo sapiensei. Ám amíg korábban írt regényei gondolatilag pontosan és ezerszeresen be- és átjárhatók, addig színpadra szánt lényei, az ábrázolás gyakorlati megvalósíthatósága szerint, nem mondhatják el, hogy kicsodák, és azt sem, hogy miért képtelenek erről beszámolni. Helyette olyanok lesznek, mint az üres üvegek, a darab olyan, mint egy szatyornyi üres üveg, nem lehet tudni, beváltásra vagy megváltásra várokoznak-e inkább.

Mintha kiszorult volna belőlük az idő tudata, már csak időérzékük van.

(Amennyiben ezt a fogalmat az örökké való rákérdezések, az azonosulás görcsössé lett miértjeiként elfogadjuk, mint az egyetemes azonosulásra való törekvés lelki attribútumait. Verbálisan hat ránk a sok miért, a sok mikor, de ennél mélyebben azt is gondolhatjuk, hogy a belőlük kiáramló értelem előtti azonosításra tett kísérleteik felfoghatók az azonosíthatatlanság kudarcából származó logikai értékítélet filozófiai summájaként. Ha Joyce-ra gondolunk, akkor az utóbbit tartjuk valószínűnek, ha a Beckett-életmű egészét tekintjük, akkor ez bizony alig lepezett, bár gondosan felépített kétségbeesés.) Talán ellentmondásnak tűnhet, hiszen állandó időzavarban vannak. Ez azonban csak látszólagos. Annak zavara teszi őket időtlenné, hogy képtelenek a mostban mint egyedüli létezőben megnyilvánulni. Úgy viselkednek, mintha időn kívüli kronométerek lennének. Váróterem helyett pusztává csupaszított helyszínt talál számukra Beckett, ezáltal a várakozás terét egyetemessé tette, másrészt kezükbe helyezte az üres üvegeket, üres önmagukat, hogy töltsék fel a pillanathoz illő tartalommal. (És minden pillanatban, a minden pillanathoz illő tartalmakkal.) Hogy létezik-e időn kívüli kronométer, olyan időmérő eszköz, amelynek elfogyott a valósága, arra csak néhány példa. Az idő mindig zárt tér, egy meghatározott eseménysor mérésére hitelesített mérőeszköz. Önmaga idejét képtelen mérni, vagy ez logikai tautológia, hogy egy óra a saját idejét mérje. Az olyan, térből, valóságból kiszorult mérőeszköz, amely magától nem leválasztva, már csak a saját működésének az idejét méri, gondolatilag elgondolható, de értelmezhetetlen. Estragon és Vladimir, miután valamikor elhagyták magukat, és számtalan kísérletük, hogy ezt a visszafelé vezető utat megtegyék, még mindig a saját idejük mérőeszközeként is funkcionálnak. Olyan tágabb időszemléletbe lépnek, ahol folyton időt, pontos időt reklamálnak, holott a bennük telőre, az originális időtelésre is tanúkat szeretnének.

(Az időről az időben csak zárójelekkel vagyunk képesek gondolkodni. Mihelyt elmondunk vagy elgondolunk egy történetet, vagy csak elkalandoznak gondolataink, azt

az időt, amit valóban az említett tevékenységre szánunk, miközben elbeszélünk, zárójelbe tesszük. De nem kerül-e megint zárójelbe az elmondott elgondolásaink ideje, mihelyt visszatérünk a reális jelenbe? A két zárójel, úgy tűnik, alá- és fölérendelésben áll, mellérendelés lehetne egy újabb történet vagy újabb visszatérés a jelenbe. Mivel azonban az elgondolt, visszaszámlált idő csak virtuális idő, nem bonthatjuk fel a zárójelet, hiszen a zárójel helyére menten újabb zárójel kerül. Nem vagyunk képesek a jelen zárójelét felbontani, mert vagy az van, amit teszünk, vagy az van, amit gondolunk, de ezek egymás ölében, egymás zárójeleiben ábrázolhatók csak. Ha azt mondjuk, azért kellene a zárójelek, hogy a valóságos időt a fiktív időtől megkülönböztessük, akkor csak növeljük a bajainkat, hiszen a fiktív idő része a valóságos időnek és fordítva, a valóságos idő is csak a fikcióban mérhető idő. Egyre tetemesebb zárójelrendszerek maradnak létünk és gondolataink kordában tartására, és hasonlóan felbonthatatlan zárójelek mutatkoznak az eleven idő fogyasztása közben is. Soha fel nem bontható zárójelek tömege feszül bennünk, és soha nem vagyunk képesek ezeket a bezárásokat érvényesíteni. Ha visszagondolunk, akkor egész történelmi korokat zárnak magukba ezek a zárójelek, és amikor arra törekszünk, hogy egy jelenséget, egy valóban időbe zártat megszabadítsunk a múltjától, akkor is csak újabb zárójeleket képezünk a zárójeleken belül. Az idő hatálya mindaddig megmarad, amíg ezek az elzárások érvényesek. Beckett arra tesz kísérletet, hogy végre határozottan és filozófiai megfontolással próbálja felbontani a zárójeleket. A kudarc nem abban mutatkozik meg a legteljesebben, hogy képtelen felbontani egyet is, hanem sokkal inkább abban, hogy teremtett lényei valóban a legteljesebb kuszasággal fittyet hánynak ezeknek a időbeli záródásoknak, nyitásoknak, ám a néző számára a mű ismétlődő szerkezeti elemei pótolják és helyreállítják, rávetítik, visszaemelik ezeket a zárójeleket. De képtelen állást foglalni abban, hogy mi is az igazi, a mostani történések által lefedett idő. Az *UTOLSÓ TEKERC*S-ben tisztán működnének ezek a felbontási kísérletek. Tiszta időhöz, zárójel nélküli mosthoz akar jutni a hős, de miközben a zárójeleit bontogatja, a maga esendőségében véglegessé teszi bezártságát. A legnagyobb nyílás ezen a panaszfalon mégse más, mint egy összegyűrögetett kis cédula, egy régi magnótekerccs, ami zárójelbe teszi végre a zárójel nélküli létezés összes át gondolt lehetőségét.)

Miközben ketyeg az óra, nem más ez, mint önmaga múlásának relatív kiöblösödése. Benne van önmagában, de nincs önmagán kívül semmi. Egy álló óra ugyanúgy képes a maga múlását mérni, mint egy ketyegő. A belső idő, amelyre a mutatói irányulnak, mélyebbre mutat, mint az óra számlapja, magára a tiszta, eseménytelen időre, az ismétlődésben és az állandóságban nem tud önmagán túl felmutatni semmi értelmezhetőt. Az eseménytelen idő tisztasága nem rendelkezik érzékelhetőséggel. Tudjuk, hogy van, hiszen ha nem lenne, akkor történelmi idő sem lenne, márpedig látjuk, hogy az élet a maga valóságában inkább eseménytelen és nem észlelhető változásokon át, általában nem katasztrófaszerűen hagyja ránk emlékeit. Az idő negatív mennyiség szemlélete, ha visszatérünk egy korábbihoz, még csak annak az illúzióját sem keltheti bennünk, hogy a letakarás által jutottunk valami eddig kihasználatlan időkovarianciába. Nem tudjuk szétszedni az időt mennyiségre és minőségre. Ugyanakkor sejtjük, hogy a minőségek rombolhatnak is, a mennyiségek pedig nagyon sajátos relatív értelmet hordoznak minden megnyilvánulásunkban. Miközben tudjuk, hogy ez sosem lesz minőséggé, és amaz nem képes arra, hogy átvigyen bennünket azon a bizonyos folyón. Mikor a *GODOT*-ban a Pozzo–Lucky páros másodszor is megjelenik (számukra ez is először van, hiszen rég kiestek az első megjelenésük folyamatából, ha részelegesen azt gondolják is, hogy van-

nak emlékeik erről, semmiképpen nem érzik, hogy a jelen valamiként a múlt beváltása), Lucky tűrhetetlenül nehéz csomagjaiban homok van. Ez a homok, ha úgy tetszik, sohasem kerül már vissza eredeti rendeltetési helyére, a homokórába. Mindaz, ami az időt mutatná Vladimirnak és Estragonnak, a sokféle játék értelmében (feljön a Hold, Pozzo órája, a fa kihajt) nem mutat már számukra semmit. Az idő végképp kikerült értelmezési próbálkozásaik felügyelete alól. Ahogy Csehovnál is Firsz, a 87 éves öreg szolga (CSERESZNYÉSKERT), aki az időt mutatta a lebontásra váró ház és a benne lakók számára (örökös figyelmeztetésként, a hétköznapi élet rendjének, szertartásainak fenntartása révén), végül bent reked a félig üres házban. Az idő mutatója az időn kívül kerül. Bezárják egy térbe, ahonnan az időt faló lények, az időgazdák eltávoztak. Egy folyamatnak, egy cselekvéssornak, egy életmódnak is akár még volt mérhető ideje, és ennek az időnek értelmezhető tartama, de ennek az életformának az eltűnése, az üres ház, benne a halálra készülő Firsszel, szintén a kronométer időnkívüliségére utal. Ha mér is valamit, a saját, a kronométer idejét, amit, mint láttuk, akár egy halott szerkezet is megtehet, ahogy a halottak a sírjukban a saját idejüket mérik. Beckett regényeiben ugyanígy elföldelik az órákat, többé nem öntenek homokot az üvegtölcsérekbe. „*Halála előtt az órás felhúzza, aztán elásta az óráat, melynek rozsdás szerkezete majd egy nap Istenről beszél a férgeknek.*” (MOLLOY, 46.) Vagy ahogy Joyce–Szentkuthy még szellemesebben megfogalmazza: „*A kronométerem a zaciban utókirázzik.*” (ULYSSES. Európa, 1974. 527.)

Egy másik eltűnési lehetősége ennek a „vándorkronométernek”, amit Pozzo előtte már sokat használt és látott zsebórája demonstrál: „*És mi lesz a kronométerrel? Pozzo: Azt hiszem, a kastélyomban hagytam.*” (GODOT, 51.) Miközben a Pozzo–Lucky páros keresztülkaszul vándorol Pozzo képzeletbeli birodalmán, egyre kevésbé érzékeli a körülötte lévő valóságot, időre sem lesz szükségük többé. Mintha az idő a centrumoktól, bizonyos sűrűsödési pontoktól a perifériák irányában tűnedezni kezdene. Az események, történések, változások provokálják ki az időt, s ahol ezek összetömörülnek, ott, mintha természeti jelenség volna, gyorsan eluralkodik az időmérési láz. (Ez a jelenség szinte egyetlen tevékenységben egyesül a VARÁZSHEGY-ben, hiszen a remélt külső időtől a betegség, a valós világtól való mérhető távolság teszi Hans Castorp életét minőségge, olyanná, amire mindig is vágyott, de csak az idővé korcsosuló láz és a jeltelessé tett higanyoszlop, mint óra nélküli mutató ad lehetőséget számára, hogy ezentúl csak a halálos fenyegetettségben létezőre koncentráljon, hogy bizonyos értelemben egyfolytában az elkövetkező és ezáltal az örök idejű elmúlásra koncentráljon.) Ahol azonban megritkul, szétesik, esetlegessé válik minden, ott már csak a lát emléke él, ennek értelme és bizonyossága nélkül. Ha Kafka KASTÉLY-ára gondolunk, lent, a faluban, ahol minden esetleges és periférikus, ahol csak ösztönök és vágyak élnek a teljesebb valóság irányában, ott az idő is szétesik időállapotokra. Nincs folyamatos időmúlás, csak elszigetelt időre utaló jelenségek. Ha úgy képzeljük, akkor a Kastély urai lennének valójában az idő gazdái is, vagy tökéletes időtlenségben élhetnek ott, mint az istenek, és csak másodlagosan használják az időt tevékenységük jelölésére. (A görög mitológiában az istenekről, héroszokról szóló egyes történetek így kezdődnek: „*Egyszer, amint Démétér Eleuziszban a kútnál állt...*”) Ilyen szempontból Beckett figurái természetesen egy periférikus világ lényei, ahol az eltűnt idő, a szétesett idő hatásában olyan, mint a Naptól nagyon távoli bolygók esetében, ahol a Nap fénye a bolygóközi porok miatt nem ér folyamatosan a bolygók felületére. Amikor odaér, akkor telni kezd sejtelmesen az idő, akkor a dolgok érzékelik az elmozdulást, tehát önmagukat is. Amikor azonban nem ér el hozzájuk az „idő”, akkor

külön térbe, egy másik állapotba kerülnek, akkor a létező tudatuk sokasítja idővé a nem reálisan létezőt. A belső, helyi idő eluralkodik a világon, akkor az idő, mintha egy anyagmennyiség lenne, amiből szabadon választhatunk magunknak, az idő gazdájaként kedvünkre lehetünk itt és ott, ekkor és akkor, lehetőségeink majdnem olyan korlátlanok és tartalmatlanok, mintha a periférián lennénk, ahova az idő hiánya miatt nem jutnak el a dolgok. A két terület némely vonatkozásában mintha összeérne, azaz az anachrón időszemlélet és a belső idő teljes gazdagsága ugyanazt a logikai látszatot eredményezi. Az egyik esetben azonban mi vagyunk az idő urai (ezért tévelygünk), a másik esetben pedig képtelenek vagyunk cselekedeteinknek logikai hátteret kölcsönözni, az esetlegesség teljesen megemésztja a valóságérzetünket.

Mindezzel Csehov és Beckett hozzájárul, hogy véglegesen az időre vessük tekintetünket. Fellázadnak az idő s a benne testet öltő hagyomány ellen, de úgy, hogy nem adnak lehetőséget az időnek, hogy kiteljesedjék (mint Proust és Joyce regényeiben), hogy az események szilárd medre, egyértelmű útjelzője legyen, mintha a legrosszabb színészre bízták volna a legfontosabb szerepet, az idő éppen a folyamatok megértése ellenében hat, hátráltatja vagy éppen megakasztja a szereplőket, hogy általuk, a segítségük révén saját lényegükhöz, megértésükhöz közelebb férközzenek. Úgy tűnik, hogy itt az idő, az őt törvényként tisztelők cserbenhagyása. Hiszen az idő (az időben) mindig egyforma súlyú jelenléttel terhelt. Ezt a súlyt egészében azonban mindig csak a pillanat bírja el. Egy későbbi pillanat már semmit sem tehet azért, ami elmúlt. Meg van fosztva anyag- elvűségéből származó hatalmától. Proust és Joyce bátran elindulhat a saját útján, minden kaland és állomás át van itatva az egyetemes idő józan bizonyosságával, minden esemény megnyugtató paraméterekkel rendelkezik ahhoz, hogy bármikor érkezzenek is meg, akármikor gondoljanak is valamire, azt mindig ugyanott találják. Akár egy gondosan berendezett éléskamrában, mindig önmagukkal azonos események és időintervallumok sorakoznak a spájz polcain, akár a télire eltett befőttek. Csehovnál és Beckett-nél, mint láttuk, éppen az időbevetettség eme bizonyossága szűnik meg. A kaland szétszerelve áll, maguk az események rugói, a szereplők önazonossága, de a tiszta idő is ki lett véve a szerkezetből. Megjelenítenek valamit, ami értékké teszi az életben elszenvedhető legnagyobb veszteségeket. A lovagkor, a reneszánsz, a barokk és a romantika idővel sűrűn benőtt pompázatos televényei után a reális veszteség, sőt a gyümölcsként ölnkbe hulló vereség mutatja az élet egész ambivalens értékfogyását. Úgy tűnik, valóban csak a veszteségeken belül könyvelhetünk el felismeréseket. A győzelem azonban az előbbi korok vígaszeszmeiségével szemben nemcsak halasztódik, hanem egyáltalán nincs.

Végeletesen közhelyessé válnak az örökös evidenciák, az egész naív kor, mely ezek gyártására rendezkedett be, egy több mint kétszáz éves beszédkultúra, életérzészalmaz. A hős, aki minden tanyára, kisebb faluba betér, hogy hírek hozása helyett híreket gyűjtson, soha el nem mondva senkinek, most futni kezd egy salakos pályán, levezetésekként az élet után köröket ró még; bár látja, nincs annyi tenyér összesen az üresnek nem mondható lelátókon, hogy megtapsolhassák, a sokadik körben észreveszi majd saját földre hullott testét, amin rajta vannak a korábbi körök lépésnyomai. Az idő nyomai a fókuszált mostban. A tegnapi énünk, amint hátborzongató simogatással bőrünkhöz ér. Az idő kihátrál a mostból, és összetornyosul, végképp megszabadulva a díszletektől, törekeny tojáshejjá silányítja a történetet. *„Nem csalódtam valami nagyot, alapjaiban véve nem is számítottam másra. Hát igen. Mindig elszomorított a visszaesés, de hát az élet visszaesésekből áll, s mintha a halál is amolyan visszaesés lenne.”* (MOLLOY, 79.) *„Sőt az is lehet, hogy az említett*

elmélet hívei nem sokat tudnak arról az útról, melyen Szisziüphosz biztos révbe ér, és nem is késik. S tán minden útról azt hiszi, hogy ez az első. Ez ébren tartaná benne a reményt, ugye, a reményt, ami pokolbéli lelkiállapot, hiába hitték ennek az ellenkezőjét egész mostanáig. Míg az örök visszsaesés tudata jóleső elégedettséggel tölti el az embert.” (MOLLOY, 174.) Ez lenne tehát az örök visszaesés mítosza!

Mert akármerre fordulnak, a vég lendületben. Az idő most már nem más, mint a létezés provokációja. Egy cirkuszi porondon vagy egy vidéki nemesi szalonban, ahol a szereplők csetlése-botlása, lépéseinek körkörösége lefosztja magáról az értelmes emlékezés faháncsait. Végül kiszárad az idő, a kéz, amely tartotta, nem emlékezik többé. Emlékezés nélküli idő célegyenesé. Mikor a hegedű hangot váltott (a húr elpattant), ezt hallja az öreg Firsz, bezárva a lebontásra szánt, kiürített házban. Az idő behavazta farsangi maszkját.

A megdermedt lét fagyos emberi lélektájit Sebald járja majd be, ahol a múlt hibernált tényeinek vizsgálata csak metszeteket készít az életidő halottságáról.

A cél az időben egyben van, akárcsak az ok a múltban. De mihelyt igazán életre melegítenék, már csak a belefáradt szagok, a rothadás lenne nyilvánvalóvá. Amit a múlt időből, mint hozzájuk tartozót, életre édesgetnek, az a legteljesebb rothadás szagát árasztja. Kafka K.-ja (A KASTÉLY) eltévedt. Múlt nélkül próbál az egzakt valóságban megkapaszkodni. Kafka világa örökös jelenidejűség, amit semmiféle múlt nem vesz szárnyai alá, amiről önként, destruktív módon lemond. A KASTÉLY világa halott, szereplőit a pantomimos kétségbeesés madzagjai mozgatják. (Mintha a feladat összetorlódott volna, azonos a vizsgálat tárgya, valamint a fölő hajló személy, maga Franz Kafka, s ennyiben dilettáns, ahogy majd Thomas Bernhard is eljátssza sokszor ezt a szerepet, amennyiben az igazi dilettáns az, aki képtelen a distanciateregetésre, a lényegi dolgok megkülönböztetésére, aki számára minden egyszerre van, és kedvükre vájkálhatnak magukban, miközben úgy hangzik mindez, mintha egy mamuttetemet boncolnának.)

Istenkísértés lenne, de talán a legnagyobb előadás, ha a HÁROM NŐVÉR színrevitelekor minden este kisminkelt bábok üldögélnének a szürkés hamuval fedett, ám érzékeny részletgazdag polgári nappaliban. Kevés mozgásuk, semmibe vesző tekintetük lefedné a darab legmélyebb mondanivalóját. Nem lenne hitelesebb értelme a múlt század művészetének, mint ezek a dróton rángatott, felvarrt szemű, üres tekintetek (hátsó hanggal spékelt) lelkesedése-vágyakozása Moszkva iránt. Minden pozitív jövőképre krematórium vár vagy haláltábor, minden hazug szavuk hitelessé tenné a másként már kitöltetlenül ásitó színpad tereit és időtlen idejét. Látjuk, amint Mása átemeli egy évszázadon a tekintetét. Mindent lát, de meg se rebben élettelen tekintete. A szellem nem sajátította el a saját történetét, mert valójában nem is volt története. Van vagy nincs, mindkét esetben történet nélküli, mert ha van, akkor is csak a pillanatnak és a pillanatban van, és ha nincs, akkor is csak a pillanat számára és a pillanatban nincs. Hogy van-e vagy nincs, egészében nem is érdekes, hiszen csak a pillanat számára létezhetne, és csak mindig egy adott pillanatban. Mása fegyelmelzen ül a székén, teáját kavargatja, és egy egész felvonás alatt egyetlen szót mondogat: Moszkva, Moszkva. Az üresség szavainak rettenetes jelentést kölcsönöz.

(Folytatása következik.)