

a tarokk miért nem tarka
és a barokk mért nem barka?
(Egybetéve: tarkabarka.)

Harmadik tétel:

Hogyha lehet a taréjnak taraja,
szint' ugyanúgy a karéjnak karaja,
mért nem lehet egy szar éjnek
mikor ennyi örömtelen
hülyeségen töröm fejem
szaraja?

Kóda:

Mínthogy van az agyvelőnek veleje,
no meg minden ágyelőnek eleje,
ha e versért tán lelőnek,
legalább a rám lelőnek
is lesz végre leleje.

Halasi Zoltán

BESZÉLŐ DÉMONOK

Elfriede Jelinek színműve elé

1994–95-ben merénylethullám söpört végig Ausztrián. Az előzmény: tízévi börtönre ítélték egy bécsi neonácit, és párttársai felhívásban fordultak híveikhez, hogy a tíz évre válaszul évi tíz akcióval hívják fel magukra a figyelmet. Levélbombák árasztották el az országot (még Németországba is jutott belőlük), egy részükhöz a „Bajuvár Felszabadítási Hadsereg” mellékelt idegengyűlölő közleményt. Többek között egy színes bőrű műsorvezetőnő, egy szíriai származású orvos, a lübecki alpolgármester és a bécsi polgármester kezét tépte le a bomba. 1995. február 4-én a burgenlandi Felsőőr (Oberwart) külterületén, a cigányteleptől nem messze, táblát helyeztek az út közepére: „*Roma, zurück nach Indien!*” A robbanóanyagot a vasoszlop talpába rejtette a tettes. Amikor négy roma férfi megkísérelte letépni a táblát, a detonátor működésbe lépett, és a bomba valamennyiüket megölte. A rendőrség első közleménye az áldozatokat tartotta a bomba fabrikálóinak, Haider és a hozzá közel álló sajtó hosszú ideig ragaszkodott ahhoz, hogy itt „bandaleszámolás” történt. Ettől függetlenül a bécsi érsek celebrálta a gyászmisét, amelyen az államelnök és a szövetségi kancellár is megjelent. (Két évvel később, 1997-ben véletlenül horogra akadt a merényletsorozat állítólag magányos tettese. Egy közúti ellenőrzés során az illető pánikban fel akarta robbantani saját magát és az intézkedő rendőrt is, ám a bomba csak a két kezét szakította le. Ez sem akadályozta meg azonban abban, hogy utóbb felakassza magát a cellájában.)

Jelinek fordulópontnak tekintette a romagyilkosságot, vészjósló jelzésnek a nyílt színi terrort, a náciizmus felbátorodását, amelyhez a maga módján a sajtó egy része is asszisztált. Például a *Kronenzeitung* vezető kolumnistája rendszeresen kétségbe vonta, hogy a náci megsemmisítő táborok gázkamráiban tömeges emberirtás folyt. A közel hárommillió példányszámú, bulvár napilap népszerű kommentátora az írónőre sem átalált rágalmakat szórni; Jelinek személyesen is megszenvedte ezeket az éveket, igazi hecc-kampány zajlott ellene a Pihenő című darabja miatt.

Ilyen légkörben született a KÉZIMUNKA 1996-ban, még ugyanebben az évben be is mutatták, de nem otthon, Bécsben, hanem a távoli Hamburgban. Az eredeti cím, a STECKEN, STAB UND STANGL sokértelmű. Az első két szó mindenekelőtt a 23. zsoltárra („*Ha a halálnak árnyéka völgyében járok is, nem félek semmi bajtól, mert te velem vagy: vessződ és botod megvigasztal engem*”), a harmadik a treblinkai haláltábor parancsnokára utal (Franz Stangl). Ugyanakkor kiderül, hogy a darab lényegében minden szereplőjét Stabnak hívják. A szó jelenthet a boton kívül pálcát, jogart, de egy hentes kezében – ő a darab főjáték mestere – akár taglót is, jelenti továbbá a stábot, a katonai és civil munkacsoportot, vagyis a név afféle csoportmaszk, a szerző ezzel is jelzi a szereplők felcserélhetőségét. (A cím a Stangl név miatt visszaadhatatlan, ezért lett az alcímként megadott *Eine Handarbeit – Kézimunka* a magyar változat címe.) Konkrétan utal a Stab szó még a *Kronenzeitung* kolumnistájának írói álnevére – „Staberl” (Botocska) –, ez megint csak műszó, a XIX. századi osztrák népi komédiában a közember véleményét mulattatóan frappáns egyszerűséggel kimondó figura neve, így vált fogalommá. A kolumnista „Staberl” hencegett vele, hogy nem jár a Burgtheaterba, ő volt az, aki még a 80-as években föltekint az osztrák olvasóknak a költői kérdést: „Mi kell nektek? Bernhard, Jelinek – vagy kultúra?” Előfordul még név szerint (és több hosszú tirádával) a darabban a Forma-1-es versenyekről és sifutamokról tudósító első számú sportriporter, Heinz Prüller, aki szabad idejében sporthírességek kutyáiról írt könyvet, szerepelnek a korabeli osztrák sportcsillagok, köztük a magyar Hunyady Emese, továbbá szóba kerül az azóta felnőtt dagantos kislány, Olívia, aki kis híján meghalt, mert a szülei (vallási okokból) nem engedték megoperálni, és a darab vége felé felbukkan a tévés sztárnyomozó, Rex felügyelő, ő farkaskutyái minőségében az SS tenyészebeire is visszautal.

A gyakorlatilag cselekmény nélküli darabban emberek állnak sorban egy szupermarket hentespultjánál, ahol nem meglepő módon húst adnak. Meglepőbb az, hogy valamennyi szereplő folyamatosan kézímunkázik: rózsaszín fonállal horgolja körbe magát és másokat, valamint az összes húsipari terméket. Metaforikus tehát a helyszín, metaforikus a (pót)cselekvés is: a szövegelés. A szövegből kiderül, hogy a helyszín egyben tévéstúdió, ahol talkshow-műsor folyik. Eleinte képeket nézegetnek a romagyilkosságról, később helyszíni közvetítést ígérnek az áldozatok temetéséről, a gyászszertartásról. Utóbbi megtörténtéről csak szóban, illetve egy-egy elejtett félmondatból értesülünk, a hentespultos színpadot elborítja a szöveg, részben a sportról filozofálnak a jelenlévők, részben a turizmus hanyatlásán keseregnek, ám a show mindinkább átalakul a halállal kapcsolatos eszmecserevé. Általában a halálról is szó van, közben azonban hol a romák halála kerül terítékre, hol a zsidók tömeges halála a holokauszt alatt, egyikén áttűnik a másik, és mindkettő tükrében élnek tűnnek az elkövetők, illetőleg és főleg az elkövetői mentalitás tükrében jelennek meg az előbbieik. Szó sincs az áldozatok megkövetéséről, annál több szó esik hibáikról: egyedül ők tehetnek meggyilkolásukról, senki más. A színpadon beszélők a halál (a mások halála) eltávolításában, a halál kiküszöbölésében érdekeltek.

Mivel ez csak verbálisan lehetséges, a szavak viszont valóságot konstituálnak, a holokauszt-tagadatok és a romákat temetgetők kifordított világot jelenítenek meg a színpadon. Egy kvázi világot kvázi élőekkel és kvázi holtakkal. A darab logikája szerint ugyanis a tagadott a tagadót is magával rántja abba az űrbe, ahová az az áldozatokat süllyesztené: ha nincs múlt, nincs jelen sem – agyó, idő. Jelinek felfogásában a nem létező (bevallatlan) holtak sokasága nemlétre ítéli az (őket örökre eltörölni akaró) élőket is.

A valóságos tragédia a színpadon kívül történt meg, a második világháború és a bombamerényletek idején; az áldozatoknak végük van, és még sincs végük. Az osztrák történeti tudat nem számolt el velük, a színpadi történésben is csupán kelletlen, undorkodó, rendreutasító megjegyzések érik őket. A színpadi szereplők nem egyének, nem típusok, nem hősök és nem áldozatok. A közvélemény hangjai ők, esetleges változatai az átlagosztráknak. Mint ilyenek masszív sztereotípiák tolmácsolói, időnként filozófusmondatok lógnak ki a szájukból, de azok is belegyűrva a médiavalóságba. Jelinek intenciója szerint a nyelv teremti a figurákat, méghozzá úgy, hogy sokszor maguk se tudják, miről beszélnek – „nyelveken szólnak”. Nem ők akarnak beszélni erről, hanem a dolog szól rajtuk keresztül, egy kisebb és egy nagyobb passió, ha úgy tetszik. A megszólaló szájak úgy kerülgetik ezeket a nemszeretem eseményeket, mint macska a forró kását. Lassanként bugyborognak föl a mélytartalmak a tudat felszínére. Közös törekvés és végcél, hogy ne történt legyen semmi, vagyis a tabula rasa. Az ellenállás, a háritás, a düh, az elszólás taszítja, torzítja, szorítja és szórja ki elének az alvadt valóságdarabokat.

Nem történik semmi, mégis állandó mozgásban van a szöveg. Zenei struktúrával van dolgunk. Szólamok váltják egymást, fő- és melléktémák szólalnak meg, hol ilyen, hol olyan kidolgozásban, motívumok villannak fel és térnek vissza más összefüggésben, paradox kijelentésekben frázisok ütköznek egymással, egyetlen bekezdésen belül többszöri nézőpontváltás is előfordulhat stb. Néha az az ember érzése, mintha hullámvasútba ültetné a szerző, hogy ebből a szédítő kanyargásból nézzen a beszéd tárgyára. A nagyszerkezetben világosan felismerhető az expoziáció és a finálé: a középső részben a filozófusidézetek (Heidegger, Wittgenstein, Platón) azt a szerepet látszanak betölteni, amit a katolikus misében a szentlecke játszik, a közjük ékelődő (elhadart, kiröhögött, visszautasított) Celan-versrészletek pedig valamiféle apokrif imának felelnek meg, vagyis mintha mégiscsak egy (show-műsorba csomagolt) sajátos gyászszertartás jelenne meg előttünk.

Áthallásokban, felhangokban gazdag, polifon beszédmű a KÉZIMUNKA, egyfajta oratorikus groteszk. A heterogén szövegelemek a legkülönbözőbb stílusrétegeket érintik és váltogatják, olykor mondatról mondatra modulálva a tónust. Műsorvezetői, sportriporter, háziasszonyi tirádák fűződnek össze a (kicsit elváltoztatott) heideggeri szakzsargonnal, jogászi eutanáziajavaslattal (1920-ból!), Staberl-féle újságcikk-részletekkel, valamint kamasz lányok lelkendező olvasói levelével, a szerzőnőt pocskondiázó kijelentésekkel, jelineki kontrákkal, egyszer még egy holokauszt-tanú is megszólal (gyanítom, a kőszegi téglagyár gázpajtájáról lehet itt szó – de hogy erről honnan tudott az írónő?). Ezek a szövegkollázslemek apró foltokként lassan kirajzolják azt, amit az osztrák-német társadalom koprodukcióban létrehozott: a felsőbbrendű kaszt eszményét, amely magas lova nyergében fölegyenesedve dőfi lándzsáját a legyőzött alsóbbrendűekbe, mint valami sárkányba. Ebből a ma már virtuális Szent György-i pozícióból meríti göggjét és nyelvét az átlagosztrák, és érthető módon (ki bírna ekkora büntudattal együtt élni?) nehezen látja át, hogy a helyzet fordított: éppen ő falta fel sárkánykígyóként a környezetében élő ártatlanokat – ha „dicső tetteiről” van szó, máig a démon beszél belőle.