

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

- KOVÁCS ANDRÁS FERENC verse 1
MILISAV SAVIĆ: Kenyér és félelem (*regényrészlet*) 2
SVETLANA SLAPŠAK: Női írásmód, minimalista poétika
(*Milisav Savic regényéről*) 7
MÉSZÁROS SÁNDOR: Novemberi vendégség (*vignetták*) 9
TOMPA GÁBOR versei 11

*

- CSAPLÁR VILMOS: Ez ő (*elbeszélés*) 14
GERGELY ÁGNES versei 22
SEBŐK ZOLTÁN: A természet ajándéka 24
PAPP ANDRÁS: Égve hagytad a folyosón a villanyt (*elbeszélés*) 27
MAKAY IDA versei 33
SÁNDOR IVÁN: „Lopott fény” (*III., befejező rész*) 35
P. MÜLLER PÉTER: Gesztus és dráma 47
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Játéknyelv és világkép (*Vázlat a magyar dráma 1945 utáni évtizedeiről*) 52
FUTAKY HAJNA: Németh Antal Pécssett (*Ami egy színháztörténetből kimaradna – dokumentum és tanulmány*) 62
FÁY MIKLÓS: A kis hercegnő (*Giuseppe Sinopoli Salomé-ja*) 78
FÜLÖP GÁBOR verse 81
MARTON PÉTER: Egy adalék a vers létének kérdéséhez (*Játék Faludy György ürügyén*) 82

*

- GÁCS ANNA: „A lélekműves éjszakája” (*Szócs Géza: A vendégszerető, avagy Szindbád Marienbadban*) 85
KEMÉNY ISTVÁN BARNABÁS: Úszni a varázsszerben (*Háy János: Welcome in Africa*) 90
SZIRÁK PÉTER: Egy gyanútlan könyv (*Csejdy András: Meddőhányó*) 92
BÓKA RÓBERT: Utazások Hadészba (*Szepesi Attila: Himnusz a varjakhoz*) 94

1993

JANUÁR

*Folyóiratunk 1993-ban a József Attila Alapítvány,
a Művelődési és Köznevelési Minisztérium, valamint a
Central & East European Publishing Project
támogatásával jelenik meg.*

*

Az új évfolyam általában új árral jár együtt. Sajnos, majdnem így van ez a Jelenkornál is, és nem titok, hogy az új az eddigieknél nem alacsonyabb „fogyasztói” árat jelent majd. Kedves Olvasó, mostantól egy Jelenkor-szám 60 forintba fog kerülni, szemben az eddigi 40-nel. Úgy látszik, sikeresen tartjuk a versenyt egy doboznyi, Pécs valamikori latin nevére keresztelt cigaretta árával: hol megelőzzük, hol ő kerül melénk. Egyetlen vigaszt tudunk nyújtani: mindazok, akik március 31-ig a Jelenkor Kiadó címén (Pécs, Széchenyi tér 17., 7621) közvetlenül előfizetnek egy vagy akár több évfolyamra, még a mostani áron jutnak hozzá kedves folyóiratukhoz. A postai előfizetés díja a terjesztési jutalék emelkedése miatt sajnos már januártól 660 forint lesz. A Hírlap és Postaigazgatóság azonban csak utólag tudja a díjváltozást érvényesíteni, amiért ezúton kéri az előfizetők szíves elnézését.



Magyar Narancs

AZ EZREDVÉG HETILAPJA

MEGJELENIK MINDEN CSÜTÖRTÖKÖN

A KORRAL JÁR

60,- Ft

JELENKOR

JELENKOR

XXXVI. ÉVFOLYAM

1. SZÁM

Főszerkesztő
CSUHAI ISTVÁN

*

Szerkesztők
ÁGOSTON ZOLTÁN, MEDVE A. ZOLTÁN

*

A szerkesztőség munkatársai

CSORBA GYÓZÓ
főmunkatárs

BALASSA PÉTER, BALLA ZSÓFIA, BERTÓK LÁSZLÓ,
CSORDÁS GÁBOR, PARTI NAGY LAJOS,
PÁKOLITZ ISTVÁN, TOLNAI OTTÓ

JK

*

Baranya Megye Önkormányzatának lapja.
Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/10-673
Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.
Kiadja a Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó
(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/36-803),
a Művelődési és Köznevelési Minisztérium, a József Attila Alapítvány, valamint a
Central & East European Publishing Project támogatásával.
Felelős kiadó: Csordás Gábor.
Terjeszti a Magyar Posta és a Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) – 1900 Budapest,
Lehel u. 10/A – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra,
illetve közvetlenül vagy postautalványon a Kiadónál.
Előfizetési díj egy évre belföldre: 440,- Ft, külföldre: 1200,- Ft.
Megjelenik havonként.
A szedés a Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadóban készült.
Nyomtatta Molnár Csaba nyomdája, Pécsset.
Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

KIÁLLÍTÁSOK. Szántó Piroska Kossuth-díjas festőművész *Szerelmesek* című kiállítása volt látható a Szombathelyi Képtár emeleti galériájában november 26-tól december 20-ig. – A Knoll Galéria Bécsben *Birkás Ákos* képeiből rendezett kiállítást november 28-tól január 16-ig; ezzel párhuzamosan, budapesti, Liszt Ferenc téri termükben *Sugár János* művei láthatók november 28-tól január 16-ig. – *Ósi Chile* címmel a Santiagói Régészeti Múzeum kiállítása tekinthető meg a Néprajzi Múzeumban, Amerika felfedezésének ötszázadik évfordulója alkalmából, december 6-tól február 6-ig. A tizennégyezer évet átfogó anyag Genf, Bréma, Varsó és Salzburg után Budapesten is látható.

*
PÉCSI KIÁLLÍTÁSOK. *Halina Krawczun* műveiből nyílik kiállítás a Kisgalériában január 15-én, mely február 7-ig látható. – *Somogyi Győző* képeit a Pécsi Galériában tekinthetik meg az érdeklődők január 29. és február 28. között.

*
WEBER KRISTÓF pécsi zeneszerző beszélt készülő műveiről a Művészetek Háza Fülep Lajos termében december 4-én. A kérdező *Bükkösi László* volt, zongorán közreműködött *Nádori Lília*.

*
AZ EURÓPAI UTAS ALAPÍTVÁNY Erhard Busek *Az elképzelt Európa* című könyvét mutatta be a Magyar Írók Szövetségének Székházában december 8-án. A kötetet az Európai Utas és a Századvég Kiadó közösen jelentette meg. Ekkor adták át a folyóirat 1992-es Emlékplakettjeit. A díjazottjak: *Peter Bochschanl, Dobos László, Fejtő Ferenc, Szakály István* és *Vásárhelyi Miklós*.

*
MEGJELENT AZ ÉLETFA első száma. Az Eszéken szerkesztett horvátországi magyar kulturális folyóirat Szlavónia és a Drávaszög vidékének régebbi és mai magyar irodalmát kívánja bemutatni.

*
ÚJ KÖNYVEK. Végel László *Život na rubu* (Élet a peremen) című kötete az újvidéki Prometej kiadónál jelent meg. – Modern héber költők verseiből közöl válogatást a *Dávid tornya* címen a Belvárosi Könyvkiadónál megjelentetett kötet. Szintén itt látott napvilágot Kopácsi Judit *A hősök nem sírnak* című könyve. – A Kassák Múzeum két új kiadvánnyal gazdagította a névadójáról szóló irodalmat. A *Fotók Kassákról* az 1915-től 1967-ig terjedő időszak fény-

képeit mutatja be, az *Érsekújvár* pedig szülővárosával kapcsolatos írásából válogat. – Orsós Jakab elbeszéléseiből összeállított könyvet adott ki a zalaegerszegi Deák Ferenc Megyei Könyvtár, *Gyökerezés* címmel. – Berlinben, a POET'S CORNER elnevezésű sorozat 14. köteteként jelent meg Kukorelly Endre kétnyelvű versválogatása. – László Lajos *Haldipolka* című dokumentumkötetét jelentette meg *Im Bergwerk spielte niemand Balalaika* címmel a sersheimi Hartmann Verlag *Rosalie Sántha* fordításában. A Pécsen élő szerzőnek ez a második német nyelven megjelent könyve.

*
MEGCSALHATJUK-E ISTENT? címmel Beney Zsuzsa és Thomka Beáta beszélgetett az istenes költészetről a Művészetek Házában december 8-án. Közreműködött Hartmann Teréz és Szalma Tamás, a Pécsi Nemzeti Színház művészei.

*
KARÁTSÓN GÁBOR íróval találkozhattak olvasói a Pécsi Színház *Törzssasztal* című sorozatának december 16-i rendezvényén. Az est házigazdája Radics Viktória volt.

*
ÖRKÉNY ISTVÁN *A Borék* című egyfelvónás vígjátékát mutatták be a Pécsi Nemzeti Színház művészei december 16-án, a Művészetek Háza Sipos Színpadán. A darabot Beleznay Endre rendezte.

*
WEIDINGER IMRE pécsi születésű fagottművész emlékére fesztivált és fagottversenyt rendezett a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Pécsi Tagozata és a Művészetek Háza december 17-20. között.

*
A JELENKOR SZERKESZTŐSÉGÉNEK MUNKATÁRSAI január 28-án, a hónap utolsó csütörtökén, 15 és 18 óra között várják a folyóirat és a kiadó ügyes-bajos dolgai iránt érdeklődő olvasókat, barátait és üzletfeleiket, a Jelenkor korábbi és leendő szerzőit Budapesten, az Írók Boltja (VI. Andrassy út 45.) teázójában. Ekkor mutatjuk be a kiadó legfrissebb kiadványát, Györffy Miklós *Új magyar prózaszemle* című kötetét.

*
BERTÓK LÁSZLÓ *Ha van a világon tető* című, a Jelenkor Kiadónál megjelent verseskötetének bemutatójára január 25-én, 18 órakor kerül sor Pécsen, a Művészetek Háza nagytermében. A költővel Parti Nagy Lajos beszélget.

KOVÁCS ANDRÁS FERENC

Pro domo

*Csak én írok, versemnek hőse: semmi.
Vak úrnek voltál viselőse, Emmi –
vidám hasadban zsidó voltam s dán is,
csordult a számon vád, vér, vodka, ánizs...
Szomjazva ezt-azt felnőttem, fel én,
ki fuldokoltam más anyák tején,
tudom már: solvet saeculum in favilla,
mert egy mozdony volt csak József Attila,
s Babits volt Jónás, Babits volt a cethal,
hisz tetszhalott is meglakol, ha meghal,
s nehézkes voltunk Isten könnyű álma,
de szétnyom búzlón, mint a szörnyű bálna,
amely Szatmáron Szent István terén
rohadt, akár a szóra szánt erény,
miképpen Hamlet s Fortinbras, a norvég...
Kék formalinban forgat majd az orv ég,
ha semmiségre lelkelem tán serény:*

kicsüng a létből, mint versből a sorvég.

Kenyér és félelem*

A feleségem szeret könyveket olvasni. Nem állandó jelleggel és túlzottan, de időről időre szenvedélyesen nekiál. Nem üres óráiban, magányában vagy betegség idején teszi ezt, ahogyan azt elvárná az ember. Akkor olvas – ha ezt lehet egyáltalán így mondani – amikor olvashatnékja van. Szeretkezés után. Ebédfőzés közben. Amíg a kádban heverészik. Reggelente, első kávéját iszogatva.

Többször prózát olvas. Lassan és figyelmesen. Hangos és nem éppen szalonképes megjegyzéseket fűzve hozzá – amennyiben én is jelen vagyok.

Sohase lenne – állítja ő –, még a világ minden kincséért sem, író, még ha lenne is hozzá tehetsége. Ahelyett, hogy élne, az író hátát görbíti és fenekét törí a kemény széken, életet lehelve nem létező személyekbe. Az írás menekülés az élettől, lemondás az evilági élvezetekről. Sajátságos áldozathozatal ez a fikciónak nevezett Isten vagy Sátán előtt.

És mi az olvasás? Vágok vissza.

Az olvasás mindenekelőtt élvezet. Kevesebb vagy semmilyen lemondást nem követel. Nem érti – teszi hozzá – miért nem írnak az írók öregkorukban. Amikor már kiélték magukat, és gatyájukban csak záptojások maradnak?

Akkor ő most miért olvas? Miért nem teszi félre azokat a könyveket öregkorára? Ugratom.

Az írók egyre fiatalabb korukban kezdenek el írni. Amint megtanulják a betűvetést. Ahelyett, hogy szórakoznának, beutaznák a világot, szerelmeskednének, csak írnak nyakra-főre. Ezért unalmasak a könyveik.

Eljutottunk hát idáig. Feleségem az olyan prózát szereti, amelyben követhető a történet fonala. Ha azt találom mondani, hogy kissé régimódi az ízlése, sorolni kezdi, mint a vízfolyás, az újabbnál újabb regények címét, amelyekben van fabula.

Amit én írok, elolvassa, de nem túl nagy lelkesedéssel. Néha egy-egy alakban fölismeri első feleségemet vagy korábbi barátnőmet. Nem tetszik neki az, ahogyan leírtam őket. Tényleg nem voltak szebb közös élményeink? kérdi. Miért nem írtam arról soha egy sort sem, hogy lakodalmamon ott volt Saul Bel-low, a híres regényíró. Csak nem szégyenlem, hogy látott, amint fokhagymakoszorúval ékesítve vezetem a kólót Raška központjában?

Szavai elárulják, hogy – ez nyilvánvaló – kissé féltékeny hajdani kedveseimre.

Az irodalom fikció, mondom.

Ha ez így van, miért nem írok egy érdekes, kitalált fabulájú történetet.

Néha azért meg szokott dicsérni. Főként részleteket: egy-egy hely vagy szituáció leírását. Tévedhetetlenül fölismeri azt, ami mintámul szolgált, és aztán cso-

* Részlet az 1991. évi NIN-díjas regényből

dálkozik, hogy mennyire más – mindegy, hogy jobb vagy rosszabb – fényben tüntettem föl a dolgokat, mint ahogyan ő látta.

Az író – igazuk van azoknak, akik ezt állítják – bűvész. Megérinti pálcájával mondjuk ezt a régi, szétszáradt szekrényt, és az a legcsodálatosabb tárgyak titokzatos kincstárává válik. Szemfényvesztő. A szerencsétleneket boldoggá teszi, a holtakat föltámasztja és, sajnos, megöli az élőket. Hogy tudjátok – tér át más témára – olyan lelketlenül megölni saját hőstöket?

Nevetek. Eszembe jut, hogyan kérleltem kisfiúként apámat, hogy az énekekben, amelyeket elmondott, ne ölje meg kedvenc hőstömet. Győzőgetett, hogy az a hős nem valós, és csak az énekekben hal meg. Ha nem valós, akkor nem is létezik, jegyeztem meg. Apám végül kompromisszumos megoldásra jutott, az énekek hősei nem haltak meg, hanem elaludtak, azzal a kikötéssel, hogy fölébrednek majd, ha a fejük fölötti gerendából kiesik belevágott kardjuk.

Megkísérleltem történetet írni a feleségemről, de sehogy se sikerült kitalálnom egy érdekes történetet. Fabulát, ha úgy tetszik.

Időnként kettesben elszívtunk valami erős fűvet, vagy LSD-ben utaztunk. Ő az „élet olvasásának” nevezte ezeket a szeánszokat, és szerinte összehasonlíthatatlanul jobbak voltak a „könyvek olvasásánál”.

Eszembe jutott-e valami fabula-ötlet az utazás alatt? kérdezte.

Nem. Többnyire már megírt történeteimet éltem át. A silányságnak, kimunkálatlanságnak, a befejezetlenségnek megszokott jelei nélkül. Abban az áhított, szinte tökéletes formában jelentek meg fejemben, amelyet soha nem sikerült elérnem.

Leírtam azt a 11 kulcshelyzetet, amelyekben a feleségem hódító, remélve, hogy segítségemre lesz abban a pillanatban, amikor elérek a fabuláig. A feleségemnek megtetszett a (szokatlan) szám, noha jobban örült volna a 101-nek.

1) Hódító, ahogy minden reggel az orrom alá dugja fenekét. Nagy ágyunk van, királyi, négyen elalhatnánk rajta, de ő az éj leple alatt észrevétlenül összegömbölyödik, és araszról araszra megfordul, a feje oda kerül, ahol a lábának kéne lennie.

2) Hódító, amikor fölébred. Visszafekszik a helyére, félbehajtja feje alatt a párnát, és a fal egyik pontjára függeszti tekintetét. Osztódik és küzd benne az éjszaka és a nappal, a való és az álom, az élet és a halál.

3) Aztán sóhajt egyet – tehát föléledt – és mesélni kezdi álmait. Mindnek bonyolult és érdekes fabulája van. Én is sűrűn fölbukkanok bennük. Általában valami kellemetlen történik velem – kiesek a vonatból vagy kivégzésre vezetnek – de ő mindig a segítségemre siet. Ha nem teheti, akkor fölébred – tehát mégis megment valamilyen módon.

4) Hódító fogmosás közben. Ami számára amolyan köztes tevékenység. Szájába dugja a fogkefét, és fölteszi a kávé. Kimegy a teraszra, valamit motyog a galambnak, állandó látogatónknak, amikor az elrepül, megszemléli az utcát. Állítólag üdvözlí a barátját, és lerója tiszteletét az új nap, az élet folytonos megújulása előtt. Közben persze néhányszor ide-oda tolja szájában a kefét. Majd visszatér a nappaliba, párszor leguggol, lazító gyakorlatokat végez. Szájából mellére, pizsamájára csöpög a fogkrém. Azután fölhívja az anyukáját vagy a nővérét. Nem értem, mit motyog. Amint fölforr a víz, rohan a fürdőszobába, kiöblíti a száját, és jön befőzni a kávé.

5) Kedvesem hazafelé tart a piacról. Hallom, ahogy a lift megáll emeletün-

kön, ajtaja valamivel határozottabban és zajosabban nyílik és csukódik a megszokottnál, aztán cipősarkának éles kipp-kopp-kopogása – most már biztos vagyok, hogy ő az. Csak a feleségemnek – lúdtalpas, de magassarkú cipőt hord – van ilyen járása. Elefántléptekkel imbolyog.

Táskája tömve zöldséggel és gyümölcscsel, egyeseknek se a nevét, se az elkészítési módját nem tudom. Gyanítom, hogy ő se. A levelek színe és formája, szépsége miatt veszi meg a növényeket. Többségük ott fog megrohadni, mert feleségem ritkán szokott főzni. Még ha el is dönti, hogy nekilát, megelégszik a kész levesekkel és a gyorsfagyasztott ételekkel.

Mindent a lehető legalacsonyabb árra alkudott le. Nem rühellt vitatkozni a piacozó paraszttal.

Hogy az árak naponta följebb kúsznak, és hogy a parasztlak egyre szemtelenebbek – ezen nem győz eleget csodálkozni.

6) Időnként nincs kedve kinyitni a száját, és kimondani az ezerszer elismételt mondatokat, amilyenek az „add ide a cigimet”, „kapcsold be a tévét”, „kérsz-e kávé”. Ilyenkor mimikával, gesztusokkal és artikulálatlan hangokkal fejezi ki magát.

7) Hódító, amikor kedvenc szappanoperáit nézi. Mivel ezek többnyire délután futnak, elsötétíti a szobát, kikapcsolja a telefont, keze ügyébe rakja a sört és egy tál földimogyorót. Jaj nekem, ha berontok a szobába, vagy ha kérdezek tőle valamit. Úgy nézi ezt a tévé-szemetet, mintha remekmű lenne. És minden elcsépelet, csöpögős jelenetnél sóhajtozik. Néha könnyek csorognak arcán. „A modern művészet elrontotta a világot. Pedig olyan ártatlan és tiszta volt”, mondja.

8) Állandóan fölhúzza a zoknimat. Papucs helyett használja. Az öltözködésben – talán fölösleges hangsúlyoznom – nagy jelentőséget tulajdonítok a zokniknak. Londoni, római vagy párizsi utazásaim idején nem mulasztom el, hogy a már ismert, jobb helyeken legalább tucatnyi zoknit vegyek.

Százszor mondtam már neki, figyelmeztettem, sőt rá is kiabáltam, hogy többé ne merjen a zoknijaimhoz nyúl. Megsértődik, de komolyan veszi, tényleg nem látom rajta néhány napig a zoknijaimat. Aztán egy idő múlva fölfedezek a szennyes között néhány párat: kinyúltak, alaktalanok. Akkor hordja, amikor nem vagyok otthon.

9) Leveleket ír nekem. Nem utazásairól, hanem csak úgy, otthon. Amikor csak teheti, üzenetet hagy. Ahelyett, hogy megmondaná, ekkor és ekkor ébresszem, valami szembetűnő helyen – a hűtő ajtaján, a tükörnél, a vécédeszkán – levelet hagy. Az üzenetet néhány szerelmi vallomás követi, gyakran bölcs emberek mondásaival fűszerezve, amelyeket a Book of Quotations-ból (London, 1980) másol ki.

10) Havonta új becenevet ad nekem. „Új történet – új hős”, mondja.

11) Havonta egyszer vacsorázni viszem a feleségemet a közeli halétterembe: egyike a drágábbaknak és előkelőbbeknek.

A feleségem mindig ugyanazt rendeli: osztrigát, langusztát és egy kancsó fanyar asztali vörösbort.

Amikor meghozzák az osztrigákat, fölragyog az arca. Először gallérjába gyúri a szalvétát és elrendezi mellén, mintha baba lenne, aztán hosszan és figyelmesen citromot facsar minden osztrigára. Az első falatnál hosszú, kéjes mormogást és cuppanást hallat. Amikor az első lenyeli, egy pillanatig szemléli a többi, mintha sajnálná tovább fecseirelni kincseit. Az utolsó után visszatér az első maradványaihoz: szájához emeli, szürcsöli levét, nyalogatja belsejét. Mindez egy pillanatig tart: csak a piros, hegyes nyelvét látom, amint villámgyorsan kibújik szájából.

A langusztát is lassan eszi. Csettintget nyelvével, rágcsálja, szopogatja a haldarabokat. Csorog a nyála. A vágyódástól vagy a langusztától – nem tudom. Mindegyik után lenyalja ujjait. Amikor végzett, egy kenyérdarabkával fölitatja a maradékot.

„Ha valaha megcsallak, akkor az a languszták és osztrigák miatt lesz”, mondja, és mosolyog. Szája sarkában vöröslik a bor.

Három év múlva elhagyott a feleségem. Ezt heves viták és az én távollé-
dásom előzték meg.

Egyszer karizmomba vágta a konyhakést.

„Még egész jól megúsztad, írócskám! Egy szép napon egyik hősnőd zsírszódát dob a képedbe, vagy átvágja a torkodat”, mondta.

Még nem írtam le a történetet. Noha most már meglenne a fabula. Klasszikus szerelmi háromszög szerencsétlen befejezéssel.

Gyakran eszembe jut feleségem. Nem csak akkor, amikor a drága zoknikat vásárolok, vagy meglátom a boltban a fogkrémét.

Egyszer Madridban jutott eszembe. A *Prado* múzeum előtt ültem, egy halé-
terem előtt. Három napig voltam Madridban, de a városra és nevezetességeire csak ködösen emlékszem. Annál inkább az étteremre, az asztalra, amelynél ül-
tem, a tányérokra, az evőeszközre, a borospoharakra és arra a pillanatra, amikor
fölbukkan előttem feleségem képe, ahogy alkonyatkor hallgatagon, kéz a kéz-
ben sétál betegségtől kimerült, öreg apjával a kalemegdani parkban.

Azt az egyszerű tényt, hogy ő már nem létezik az életemben, nem lehet leír-
ni. Akármilyen szemfényvesztő vagyok! A népdalban szereplő hőssel ellentét-
ben ő valóban létezett, erről kézzelfogható bizonyítékaim vannak (fényképek,
levelek – meg a kés nyoma a karomon). Talán még tűnhet úgy, hogy az ő lépteit
hallom a lépcsőházban, de ha fölbredek – valami lidérces álom után – és meg-
tapogatom magam mellett a helyét, azt az úrt és hűvösséget semmivel nem tu-
dom betölteni vagy helyettesíteni. Még ezzel a történettel sem.

*

A feleségem úgy akarta, hogy – az általa régóta óhajtott – szerelmi történet
Bécsben játszódjon. A szinte szomszédban lévő városban. Amelyben ő – ez is
megesik – soha nem járt. Csak találgathatom, miért választotta, annyi ismert és
ismeretlen mellett, éppen Bécset.

Kapcsolatunk végén mégis eljutott a gyönyörű Duna-parti császárvárosba.
Közvetlenül az utazás után megpróbáltam elvinni abba a – részemről régóta
megígért – szerelmi történetbe is. Igyekeztem – amennyire erőmből és tehetsé-
gemből futotta – eleget tenni követeléseinek: a történetnek egyes szám harma-
dik személyben kellett íródnia, de sejtetnem kellett, hogy az elbeszélő szerelmes
hősnőjébe. A történetet szerkezetileg is a hősnőnek kellett alárendelni.

Íme a kísérllet:

Az elbeszélő már Bécsben van, diplomata barátja lakásán, kedvese éppen
most érkezik a belgrádi vonattal a déli pályaudvarra. A férfi nem vár rá, mert a
hősnő nem akarja, hogy a történet ebben a rusnya és lelketlen épületben kezdőd-

jön. A hatalmas bőröndjeiket és nehéz csomagjaikat görnyedve cipelő balkáni vendégmunkások áradatában szerencsétlenül érezte volna magát. A hősnő taxiba száll majd és a Burggasse 50 alá hajtát. Egy kevés borralalóért a taxis fölviszi bőröndjét a bejárati ajtóhoz.

A hatodik, utolsó emeleten a lift előtt várni fogja a kedvese. Megöleli majd és megcsókolja, de ő azonnal kibontakozik a férfi öleléséből. Meg kell fürödni, magyarázza majd.

Az előszobában azonnal vetkőzni kezd. Saját, fordított sorrendjében. Egy lábrándítással megszabadul cipőitől: a bal az egyik sarokba repül, a jobb a tükör alatti falhoz vágódik. Majd lehúzza harisnyáit, kibújik – egyszerre – szoknyájából, harisnyatartójából és bugyijából. Végül leveszi a kabátját, blúzáit és melltaratóját. A kalapján kívül már semmi sincs rajta.

És egész idő alatt beszél. Be nem csukja a száját. A férfi nem is igyekszik megfogni a lényegét annak, amit mond. Valakire és valamire dühös. Tetszik neki így – arca torz, görcsbe rándul.

A fürdőszobában is tovább beszél. A nyitott ajtón át – mielőtt zubogni kezdene a víz – kirepül a kalapja is.

A történet következő – de korántsem utolsó – jelenete a Nemzeti Színházra, a múzeumra és a Stephanskirche tornyaira néző teraszon játszódik.

„Minek van ilyen jó illata?” kiabál a nő a szalonból.

Fürdőköpeny helyett egy diplomatafrakkot húzott magára. Nedves haját törölközővel turbánba csavarta.

A teraszon, a megterített asztal előtt szeme fölcsillan, szája végtelen mosolyra húzódik. A terítón forró kukoricalepény gőzölög, sült szalonnaszeletek kunyorodnak, fehérlik a görög sajt, piroslik a magyar szalámi, zöldell az újhagyma, fénylik a fekete olajbogyó.

„Micsoda lakoma”, csettint a nyelvével, megnyalja száját.

„Kávét?” kérdi a férfi.

A hosszú és fárasztó utazás után valami italt kíván.

Magyar barackpálinkát vagy cseh, pilsenisört, ajánlja a férfi.

Mindkettőt. De előbb a barackot.

Az első poharat lehajtja. A pálinka zuborog szájában, a torkában, mintha öblíténé és fertőtlenítené őket. A második poharat lassú kortyokban, háromszorra nyeli le. Amíg tele szájjal, szinte fuldokolva eszik, az elbeszélő megpillant mellei völgyében egy ráncocskát. Egyik nyoma és gyümölcse együttélésüknek – gondolja.

„Tudod”, mondja a nő, „meg kéne írni a legszebb szerelmi étkek szakácskönyvét. Jó falatok és finom kortyok nélkül nem szerelem a szerelem.”

Csak amikor már rágyújtott, kortyolt söréből (a hab sokáig szája sarkában maradt), kényelembe helyezte magát a karszékben és egyik lábát a férfiéra tette, akkor vetett egy pillantást Bécs lebegő ködbe burkolt tornyaira.

„Szép város”, mondja.

E karcolatkísérlet alá a feleségem a következőket írta:

1) hiányzik a fabula.

2) a történet rossz időben és rossz helyen játszódik (miért nem vacsoráznak egy előkelő és híres étteremben?)

3) a hősnőt szebben is le lehetett volna írni (miért nincs szó kék szeméről, és miért nincs 2500 frankos, Párizsban vásárolt ruhája?)

4) túl sok az ironia, ami a modern prózában közhellyé válik.

5) túl erőszakos vagy (a jó írónak a láthatatlan szeretőhöz kell hasonlítania).

Mi az a láthatatlan szerető? kérdeztem tőle egy alkalommal.

Minden nő vágya, hogy egy láthatatlan szeretője, mindenható Mennydörgője legyen. Akinek arcát soha senki nem láthatja. És akiről nem tudni, mikor fogja megnyergelni.

SVETLANA SLAPŠAK

NŐI ÍRÁSMÓD, MINIMALISTA POÉTIKA

Milisav Savić Kenyér és félelem című regényéről

Egy alapján véve primitív kulturális közegben szinte diszkvalifikálást jelent egy férfi író összekapcsolni a női írásmóddal. Ennyiben értelmetlen és fölösleges azt bizonygatni, hogy a női írásmód nem határozza meg az író nemét, és az nem olvasható ki a szövegből. Ezt a meggyőződést az a benyomás is megerősíti, hogy Milisav Savić valóban új módon szervezte meg poétikáját, a női írásmód, mint a *másik* írásmód olvasása és tanulása után: különben is, ez a légies, könnyed szerkezetű próza (már az első mondatban) kiegyenlíti magát a *másikkal*, hogy a másik végzeteként végezze. Az ironikus és összetett *Čup komitskog vojvode* (A komitácsi vajda csupra) című regénye után ez a változás több mint szembeötlő: elveszett és megtalált kéziratok, a fikciónak és az olvasó megtévesztésének különböző fokozatai, csapdák, halasztások és hasonlók – mindennek semmi nyomát sem leljük Milisav Savić új művében. Vajon az amerikai próza jótékony hatásáról van-e szó, a kiszélesedő olvasói látóhatárról, hommage à Kišről, az ízlésváltozás előrejelzéséről, az új elmélet következményéről, fordulatról, számításról? Egyes kérdések ezek közül nyilván nem sportszerűek: könnyű letagadni őket. Másrészt, a várható poétikai változások természetesen kíváncsiságot és érdeklődést váltanak ki. Ha azt a végtelenül egyszerű megoldást választjuk, hogy ordító oroszánok között csak suttogva lehet kommunikálni, akkor Milisav Savićot lázadó pozícióba helyezzük, ami fölösleges. Sokkal meggyőzőbb, hogy abban az irodalmi helyzetben, amelyben az elismeréshez a patetikusságon át vezet a legrövidebb út, minden többé-kevésbé önreflexív írónak szembesülnie kell a jó ízlés kérdésével, vagy az erkölcsi kérdésfeltevés bármely más formájával. Olyan időket élünk, amikor a grammatika ismerete és a jó ízlés, sajnos, igenis erkölcsi kérdéssé vált. Egy ilyen időben váratlanul ugyan, de indokoltan, Milisav Savić a minimalista poétikát, a történelem és a világ elintimizálását, a hangvételek cserélgetését választja, és ezzel valóban kielégíti a *női írásmód* általánosan megállapított követelményeit. Ebben a közegben írásmódja leginkább az amerikai prózán nevelkedett másik elbeszélő – Slavenka Drakulić – írásmódjához áll legközelebb, vagy Irena Vrkljan (át)utazó írásaihoz. A fegyelmezett meseszöveg, amelyben a másról szóló történetek, vagy azok hangja az őket megillető

helyre kerülnek, mint egy összetett minta szövésekor a szálak, azoknak a már beavatott olvasóknak fog tetszeni, akik emlékeznek az előző könyvre és annak mesterien összekeszálódott konstrukciójára: bizonyos megkönnyebbüléssel zárható ki minden rendetlen „spontaneitás”. Sajnos ezt az eljárást mintha túlzottan kevés ironia és töredékesség kísérné. Érthetetlen körülménynek tűnhet a „kevés töredékesség”: arról van szó, hogy – különösen a könyv első részében – az önvallomást tehermentesíteni kell a sok kötelemtől, a túlzott hangsúlyozottságtól, a fölösleges „történettől”, mert nagyon érzékeny kapcsolat van a távolságtartás és az egotizmus legparányibb előjelezése között. Az egyszerűről, a realitásokról való írás kihívása természetesen sokkal nagyobb most, amikor az életet tömegesen összemossák a fikcióval (kollektivizálás, „történelmesítés”, ideológiai kényszer). Ezért aztán, példának okáért, Saul Bellow és Milisav Savić találkozása ez utóbbi lakodalmán túl „súlyos” anekdota egy ilyen prózában, a „valódiság” érve itt nem segít. Eltérően a gyengébben elhelyezett gyermekkori töredékektől, amelyekben már eléggé elhasznált hazai toposzok fordulnak elő (elnyomás, gyermekkori emlékek a *vezérről*, vidéki elkeseredettség, helyi alakok excentrikus politikai státuszváltásai), a másik, „érett” töredékháló összehasonlíthatatlanul kihívóbb. A szerb prózában, amelyben évtizedek óta nincs igényes szerelmi társalgás – és kérdés, volt-e valaha is –, Savić óvatos próbálkozása nemcsak megható, hanem sikeres is. „A hódítás katalógusa” nemcsak szellemes, hanem a nő írásmódra jellemző eljárás: nem-hierarchikus, decentralizált struktúrájú, önkényes felsorolás, tehát kronológia, tehát történelem. Az olvasásról és az írásról szóló párbeszéd, amelyekben (végre) fölbukkan az önironia, egészen impresszív mértékben valószínűsítik a szerző státusát – hasonló mértékben a félrevezetett olvasóét is. A sokszorosított, testileg jelenlevő (öltözködés, mozdulatok, evés, az élvezés jelei), névtelen, szándékosan pontatlanul „elsőnek” és „másodiknak” nevezett (ebben az esetben a „valódiság” sikeresen irreleváns) „nő” halálával útját állja a fragmentumok szaporodásának: a szöveg tragikuma a *másik* eltűnésében van, a párbeszéd megszűnésében, a szerelmi kitaszíttatásban. Savić prózájának érzékenysége, a másik meglesése, összehasonlítható *A holtak enciklopédiájával* Kiš azonos című kötetében, a más álmának kifürkészésével. Ezért nem is váratlan D. K. temetésének fölbukkanása a szöveg útjelzői között.

Az *utazás*, a töredékességnek az a fajtája, amelyben Savić leginkább beszámol új értékeiről, fontos és minőségi építőelem. A női írásmód az *utazást* a szabadság és a test megvalósítása, az eszmélkedés és az önmegfigyelés átfogó, kiváltságos metaforájává tette. Szembeállítva a tipikus gyermekkorral, Milisav Savić utazásai alaposan önironizáló, a helyek és szövegek szakértelemmel vannak összekeverve és széthelyezve; a valóságpróza tapasztalata kései és váratlan gyümölcsöket hozott, bizonyos menipposzi szatírárt, amelyben a mindennapok és azok beszédének *bathosza*, valamint az értelmezésnek és annak sematikus zsargonjának *pathosza* váltakoznak.

Ha meg kell határozni Milisav Savić mesterfogásait, akkor azok újszerű és sikeres manipulációi a szövegekkel: a történet születése a triviális karcolattól a (szinte mindig női) elmondásig; az éppen ott megszakított befejezetlen történetvázlat, ahol belefönődik a másik történet; az álmok mesélése; a keretes történetek; szövegekről, szövegírókról, magáról az írásról szóló történetek. Explicit poétika mint történet, implicit poétika mint a történet ironizálása, nem fikcionalizálva szembetűnően más szerzőket. Savić transzparens idézéssel veszi be őket szövegeibe, majd kétértelmű, fiktív poénokkal elkódósítja a szövegek kapcsolódását. Savić szövegeinek belső határai lehetővé tesznek egy önkényes katalógizálást, a kíváncsi olvasó mozgékony kollázsalkotását, aki – elsősorban – élvezzi a szöveget. A saját szövegekről, valamint a szövegekben („első” és „második” alkalommal) rögzített történetekről való írás (mint ahogy „első” és „második” nőről van szó) végül a korrespondens olvasó számára egy érett és kifürkészhetetlen, *női irodalmat* művelő, máshangú, modern érzékenységu író fed föl, aki biztos távolságra van a sajnálatos uralkodó szabályoktól: az élettől, az írástól, a szerelemtől. (*Srpska Književna Zadruga*, 1991)

RAJSLI EMESE fordításai

Novemberi vendégség

– vignetták –

A remények – otthon ülő fajta – csak vitetik magukat a dolgokkal meg az emberekkel; olyanok, mint a szobrok: el kell menni megnézni őket, mert ők nem zavartatják magukat.

(Julio Cortázar: *Utazások*)

Ma délelőtt eláztam. Jött egy kiadós zuhé – *majdnem* monszun, ahogy a buszmegállóban hallottam –, és remekül eláztam. Úgy kell nekem, miért nem vittem esernyőt. Mindenhová befolyt a víz, egy idő után a pocsolyákat sem kerülgettem, megadóan tocsogtam az ázalékban. Ha angol lennék, nem mozdulnék ki, vagy nem indulnék el esernyő nélkül. Igaz, itt nem esik annyiszor az eső, szabadabban járkálhatok, nem akad bele minduntalan valakibe az ernyőm. Ha így nézem, akkor itt jobb. És nem kell folyton bocsánatot kérni, mer’ az is elég fárasztó, így kétségkívül hamarabb haza lehet érni. Ezért nem megyek Wimbledonba, mert amilyen szerencsés vagyok, akkor pont esőnap van. Na és, elázni sem kutya. Annak, aki elszánt. Messziről lerí rólam, hogy nem vagyok bérletes. De manapság ez alig számít valamit, így már nem tesznek különbséget. Nyugodtan ülhetek, nem zavar senki, belül hálás lehetek az Égnek, hogy lám!, ide is eljutottam. Csak azt ne mondja senki, hogy teniszszentély, ettől a szótól feláll a szőr a hátamon. Centerpálya. Vagy az üres szentély. Ahhoz képest a fű lehetne zöldebb. Betelten üldögelni. Nincs olyan hely, ahova ne juthatnék el, gondolom elbizakodottan. Egy lófogú, kissé fonnyadt bankárfeleség ül mellettem, arra kell ügyelnem, nehogy hozzáérjek a könyökömmel. „Don’t touch me!” Kicsit kényelmetlen így ülni, fél szemmel arra figyelni, ne hibázzak többé. A jobb karom félig elzsibbadt. A döntő szett előtt a nő elnézést kér: „Hisztérikus, vén hárpia vagyok, tudom, összetört a bánat, a vágy, a jómodor, a vallás, a háj, a reuma, a magtalanság.” Ilyenkor ki figyel úgy oda. Ugyan, kérem, nem történt semmi. Az viszont hiba volt, hogy udvariasan nem menekültem ki a büfébe. „Kész öngyilkosság kilépni a házból. De otthon lenni, Mr. Tyler, otthon lenni, tudja maga, mi az? Lassú osztlás. Na tessék, tetőtől talpig fehérek vagyunk a portól.” Nem, erről a magányról nem tudtam, erről valójában fogalmam sem volt. És miféle fehér porról beszél, amikor végre kisütött a nap? De az is lehet, hogy rosszul értettem. Vagy összetévesztett valakivel. Nem vette észre, hogy vendég vagyok, aki mindennek örülni akar, és nem hagyja, hogy olyan könnyen elrontsák a napját, amikor még előtte majdnem a teljes délután.

„Mitől messze, doamnă?” Tíz éve váratlanul segített ez a kérdés. „Az igaz”, nevetek fel én is. „Mitől messze?” Azóta mindig így jut eszembe, a legváratlanabb helyzetekben, földön, vízen, levegőben – már amennyit repülök! –, de már

nem nevetek rajta. Valahogy nem, vagy csak egészen halkan, szinte észre sem veszem.

Novemberben többé nem megyek Kolozsvárra. Köd, sár, lassú eső, kivilágítatlan bivalyszekerek, és végig az a fajta lepusztultság, amire egy edzett katasztrofista is csak csettint a nyelvével. Minden aránytalan, a rémálom és a paródia keveréke. Egy város, amely árnyéka önmagának. A semmi városa, gondoltam elalvás előtt. És még csak nem is szégyelltem magam akkor, ott, a hideg szobában.

Otthon dekonstruálj, bázmeg!

Éjjel felébredtem, benéztem a hűtőszekrénybe, nincs-e valami szénsavas. A barátom szerint az a legrosszabb, hogy ott éjjel nem lehet szénsavast inni. Nekem majdnem mindegy, megiszom egy fél pohárral, és már alszom tovább. De ennyire üres hűtőt még nem láttam, egy fél margarin volt benne. „Ha van a konyhában tejszíned és vajad, már nagy baj nem érhet.” Most éppen vaját nem lehet kapni. Bár néha az is van, csak túl nagy sort kell állni érte. Én nem állnék be, az biztos! Nem éri meg. Négy-öt órát végigállni egy rohadt vajért. De ilyen csak az mond, aki holnap elutazik. Mert én is beállnék, tudom jól, állnék és remegnék, mint egy engedelmes állat. Én, a gőgös barom, én állok ott.

A taxis nem fogad el borravalót. Inkább adjak neki egy szál jó cigarettát, mert két éve nem szívott mást, csak ezt az irtózatot kapadohányt. „Abban meg akkora fináncclábak vannak, mint a kujakom.” Ezen egyszerre nevetünk. Nem, nem fogadhatja el az egész dobozzal, legfeljebb három szálát, hogy meg ne sértsen. „Higgye el, uram, hét bört nyúztak le rólunk, már csak a sőt várom.” Még mindig ráz a nevetés, ahogy kiszállok a taxiból. Megvárom, amíg befordul a következő sarkon.

Kissé fáradtan figyelem az utcákat, a házakat, a fantasztikus árkádokat, a temetőt, a köveket. Majdnem úgy, mint egy amerikai turista a Szent Márk téren, bólogat, very special, *miközben* oda se néz. Úgy kéne lenni, mondja G., ahogy egy olasz használja városát. Nem hatódik meg tőle, ha kell, leszarja a köveket a múlttal együtt, mégis... „Igen, de ott nem iktatták ki a jelent.” Persze, ezek csak szavak. De a reménytelenség nem a szavakban, hanem a dolgokban van. Ám a kövek hirtelen mást mondanak.

A történeteket hamar elunom. Unom a derék melanéz szöveget, hogy így meg úgy. És hogy ki mekkora patkány volt a diktatúra alatt. Az árulás módozatai, öngazolás, gyűlölet és szilvapálinkaszag. Majd váratlanul egy finom lány, aki művészettörténetet akar tanulni, és köményes pálinkát kér. „Ne, édes húgom.” Aztán újra a homályos, kínos lassúsággal előadott történetek, amelyekben nincs mit nem érteni. Talán ha halkabban lehetne beszélni a szenvedésről. De nem, úgy látszik, elég munkát ad a gyűlölet. Nem szólok, innék egy kis whiskyt, de nem nagyzolok; *befelé* hallgatok, nem vagyok én békepap. „Minek a halottba még egyszer belelőni? Ha egyszer a gyűlöletnek még ilyen ostobaságokat se kell gondolnia, megtalálja ő a maga rejtektűtjait.” Kár, hogy az ember nem hurcolhat-

ja magával a könyvtárát vendégségbe, és nincs mindig annyi idő, hogy megkeresse az idevágó idézetet: „A gyűlölet, mondom, rejtekutakon jár bennem, másokban is. Aki kíváncsi rá, annak titkos tapétaajtókat kell kinyitnia, homályos mellékfolyosókon botorkálnia, alagutakban, csatornában kell hétrét görnyedve előremásznia, s még innen is vezetnek lefelé aknák és kanálisok. Ez ő maga. A másikat az látja, aki látta a magáét.” Nem tudom, talán – itt tartok most.

Holnap elutazom. És majd visszajövök, csak ne legyen november.

TOMPA GÁBOR

In aeternum

*Megkezdve minden: félbemaradás,
járás-kelés, áttűnés-meghalás,
befejezetlen reggelek, talán
sosem lesz vége már, a kor falán*

*mállani kezd a szutykos vakolat,
befelé tárhatod ablakodat,
ki ne hajolj, mert vesztedre hajolsz,
magában is teljes a benti sors,*

*csak Istenednek, csupán öneki
szabad végleges formát ölteni,
míg elporladsz: magaddá változol,*

*de lényegedből mindig áthozol
egy marék port, s ha végső lángra gyúlsz,
a kezdetektől úgysem szabadulsz.*

Irodalomtörténet

*Az erőszakos verebek
nem hagyják Tandorit aludni
a kukoricaszemeket
kapkodják világirodalmi*

*mohósággal, mint amikor
mesterek műveit lapozzuk,
s az égbolton, mint annyiszor
hajnalban óriás, vörös lyuk*

*tátong, mint izzó őstükör,
mely áldott tudásszomjra szólít,
s amely a forró semmiből*

*teremtett életet, valódit,
s a pillanatban tündököl,
ahányszor a világ halódik.*

Feljegyzések a nyúlról

*Mint forradalmi fenegyerekek,
úgy ülnek naphosszat a verebek
az út porában, s nem szórnak
hamut
fejükre, hisz már rég divatjamúlt
szokás ez, így hát inkább ricsajog
külön-külön mindegyik, hogy
sajog
bele az emberi s állati fül;
a jó Nyuszi most is a fűben ül
lapulva, s próbál emlékezni majd,
hogy ki okozta ezt a nagy ricsajt:
„verébhangot én nem hallottam
itt” –
adja tovább fültanúként a hírt –
„s ha ők is voltak, az sem nagy
csoda,
hisz verébnek a nyúl vérrokona!”*

Pillanatképek

*Mikor még meg sem születünk
Mikor már koncként odavetnek
Mikor díszpintyei leszünk
Az erőszakos szeretetnek*

*Mikor a régi színhelyek
Mikor már mindent letagadnak
Mikor a kérdezz-felelek
Helyett csak vérrögök maradnak*

*Mikor kormozva csonkig ég
Gyertyája a bitang határnak
Mikor a baljós messzeség
Madarai a földre szállnak*

*Mikor az izzó ölelés
Sugara a múltba fagynak
Mikor a halál is kevés
Az öncsonkító akaratnak*

*Mikor az ősi iskola
Kapujában ott áll a gyermek
Ahogyan félszeg mosolya
Némán időtlenségbe dermed*

Ez ő

Időben nem hosszú, de nevezetes eseményekben (kivégzések, pártkongresszusok, katonai megszállások) gazdag korszakban éltünk. Táskás szemű, tikkadt arcú öreg varázslók mondtak beszédeket a televízióban. Szinte ki se bújtam a lakásból, mégis egyre fogyott az energiám. Cinikusan vájkáltam a kurta kis közeli múltamban, mint egy momitlanító. Nagy szavakat mondtunk kis hitel.

Előszedtem a bőröndömet. – Örökre elmegyek – jelentettem ki, aztán maradtam.

– Minden férfival le fogok feküdni – közölte Momi, majd lefeküdt. Velem.

Egyszer csak megint hazajött, mert mindig hazajött. Berontott a szobába, valahogy elspórolva az előzményeket. (Ajtónyitás, előszoba stb.) Így aztán nem tagadhattam le, hogy szunyókáltam.

– Ne aludj, mert mindjárt hozzák az ágyat!

– Milyen ágyat?

– Vettem egy franciaágyat.

– Vettél egy mit?

– Egy isteni rézágyat. Megláttam, és nem tudtam neki ellenállni.

– És mit csinálunk ezzel az ággyal?

– Elviszik.

– Kik?

– Miért érdekel az téged, hogy kik? Jönnek és elszállítják, neked hozzá se kell nyúlnod.

– Mikor?

Pár perc múlva meggyőződhettem róla, hogy elkerülhetetlen a fölfordulás. A fölfordulás pedig cudar, időn kívüli idő. Én változást akartam, nem fölfordulást. Mivel változást akartam, csak azt nem tudtam, hogy hogyan, sőt igazából azt se, hogy miért, éberen örököttem, hogy semmi se változzon körülöttem. Ha egy váza nem a szokásos helyén állt, visszatoltam, ha az asztalon a terítő félrecsúszott, azonnal lecsaptam rá, és megigazítottam.

Engem, akit hidegen hagyott a saját szerelmem, és mint egy kőszobor ellenálltam a *befejezés* vágyának, egy ágycsere kihozott a sodromból. És ebben nincs is semmi különös. Két vadidegen, izzadó emberi egyed bevonszolta a szobába a rézrudakból való ágytámlákat, a csöppet sem rozsdamentes sodronyt és mind ezt úgy, hogy csak biccentettek felém. A réz, egyáltalán a fém, zörög, robajlik, ők ezzel persze nem törődve megszabadultak terhüktől, és elkezdtek mustrálni a régi ágyunkat.

Senki hozzám se szólt, nem kérdezték meg, hogy milyen volt ezen feküdni, és nem sajnálom-e? Momi lerúgta a cipőjét, föllépett féllábbal az ágyra, így mu-

tatta, milyen jó még a rugózása, habár a közepén bemélyedt kisé, mert már ő is valakitől vette, aki szintén vette valaki mástól, vagy örökölte, úgyhogy fogalmunk se volt arról, hány éves az ágyunk. Mikor Momi lába a rugózást nyomkodta, a két, ágyakra specializálódott egyed a kipróbálás e módjától kiesett a szerepéből, és úgy bémésködtek, mintha nem ágyat, hanem lábat jöttek volna fölbecsülni. Egy bokáig, vagyis föllépve vádliig meztelen női láb, ráadásul ágyon, és ráadásul úgy, hogy csak az imént szabadult meg a cipő szorításától, valahogy meztelenebb magánál a tényleges és teljes pucérságnál is. Ilyenkor végre a lábujjak is kényelmesen szétterpeszkednek. Ez egy anyaszült meztelen lábfej volt.

Most már a fölfordulásnak és a zaklatottságnak olyan fokát éltem át, hogy magamat se tudtam követni. Beleszólni az ilyen alkuba nem lehet. Siettetni nem szabad, kockázatos. Arról nem beszélve, hogy ebben az időben semmit sem voltam képes siettetni. Arról se beszélve, hogy még tulajdonképpen annak a sokknak a hatása alatt álltam, amikor a két egyed az ajtót fölcsapva benyomult a szobába, amely szobában én már sok mindent elképzeltem, de két ilyen ziháló, nedvedző fekhelyspecialistát még nem. Tartottam attól is, hogy esetleg a nyakunkon marad mind a két ágy, egyszersmind abban reménykedtem, hogy úgyse fér ki a régi. Ezen kívül belehelyezkedtem az ágyunk sorsába, amitől megrendülten álltam, mivel nem tudtuk, hova kerül szegény, és egyáltalán, senkinek sejtelve se volt arról, hányadszor cserél gazdát.

Mindezen gondolatföredékek közül végül az ágyak sorsa bizonyult számomra a legnyomasztóbbnak. Valósággal kétségbeestem attól, hogy a fekhelyeinknek milyen kóbor élete van. Ide-oda cipelhetik őket, ellenszenves szobákba, heverészők alá.

„És most majd ki következik?” tettem volna föl a kérdést, csakhogy énrám ki figyelt? Minden jelenlévő szerelt éppen, így hamarosan meggyőződhettem egy régi igazságról: hogy ha valami valahová befért, akkor ki is fér.

Pontosabban az előjelek szerint meggyőződhettem volna, ha bevárom. Ágyunk magatehetetlenül vált szét akkora részekre, amelyek mérete szétosztotta az utolsó reményemet.

Mi van az utolsó remény után, pláne ha nem is igazán kívántam, hogy valóra váljon, mert akkor egy csupaágy lakban lettem volna kénytelen ágyra járni, még hozzá ágyról ágyra járni.

Az utolsó remény után jön egy *utolsóbb* remény.

Nem vártam meg, míg az ágyipari *vivők* eltakarítják a mi feledhetetlen fekhelyünket, mint egy frissen elhunyt, de már azért darabokra szedhető hozzátartozónkat. Kísiettem az előszobába, vagy talán helyesebb, ha osonásnak nevezem azt a módot, ahogy megkísértem észrevétlenül elhagyni a helyszínt, mely késült egy ágy hült helyévé átalakulni.

Mindjárt meg is botlottam egy puha csíkosban, amiről megállapítottam, hogy a rézágy matraca vagy betétje. Az elnevezésekkel nem bajlódtam. Meg kell hagyni, hogy szeplőtlen volt, folt nélküli, noha a reze alapján ítélve, neki is sok minden át kellett mennie, mert miközben a támla oxidálódik és karcolódik, a matrac élete se gyöngy. Mégis.

– Milyen szép matrac! – mondtam, mikor észrevettem, hogy Momi utánam jött.

– Hova mész? – suttogta.

Suttogott, de tulajdonképpen kiabált velem.

– Ágyakozom.

– Nem mondd meg?

– Ki akarom élni az *ágyaimat*.

– Nézd, nem várom, hogy bármit segíts, de ne hagyj itt egyedül!

Lesütöttem a szemem, annyira eltalálta, hogy éppen *egyedül* akarom hagyni. Persze már lerúgta a másik cipőjét is. Meresztgette a nagyujjait. Mert Momi lába külön életet élt. *Fölül* lehetett akármilyen mérges, a lábujjai barátságosan integettek nekem.

És ez így ment napokon át. Így ment, mialatt ő meg máshol ment. Máshol mászkáltak a barátságos lábujjai.

A napok napok lettek. Egész napok. Jó hosszú napok. Egyik a másik után telt, de épp ez az, hogy nem telt, nem óhajtott eltelni. Végül mégiscsak eltelt, enyhén szólva lassacskán. Az ilyen nem múltó délelőttökből és délutánokból is összeáll akár több nap is, ha az ember elég kitartóan *napozik*.

Múlt az idő, és ilyenkor jól jön, hogy *tagolt*. Mert ha például csak délelőttök lennének, sőt nem is délelőttök, csak *egy* végtelen délelőttből állna az *egész*, az megnehezítené a semmire se várakozásokat. Szerencsére van reggel, sőt előtte még hajnal is, aztán: az említett szörnyű hosszú délelőtt. Igen ám, de jön a dél! Majd a délután, amely nem is *dél után* következik, mert a *dél után* egy darabig még dél van.

Esték! Éjszakák! Amikor várni lehet a másnapot. És a másnap, talán a világon egyedülálló megbízhatósággal el is jön. Jön, és ahogy elkezdődik, rögtön múlik. Az áldott *nap-rendszernek* micsoda ajándékai ezek! Bele lehet bújni egy délelőttbe, még inkább egy délutánba. El lehet szépen helyezkedni benne. Mivel tudom, hogy úgyis elmúlik, nyugodtan.

Csak hogy a momiidő hosszabb, mint az év leghosszabb napja. Mondják, hogy forradalmak idején megnyúlnak a napok, hát ez momiforradalmi végkiemerülés volt. Lehetett volna, ha tényleg elér a *vég*.

Ha több nap, mint Momi, és nem több Momi, mint nap.

Nem szeméremből, hanem kristálytisztá eltökéltségből (melynek indítékai homályosak), mélyen hallgatok, de nem akármiről. A naplóíró átugorhat napokat (éveket is), és azok a napok, amelyek nincsenek benne a naplójában, később már nem is léteznek. Ez a naplóíró hatalma. Csöndben lehet vihar előtt.

Ha valaki sokat ír naplót (nem úgy, mint én), akkor nem is lesznek más napjai, csak napló-napjai.

(Nem úgy, mint nekem.)

Én utólag szinte agyonnaplózhatnám magam, csak nem vágyom arra, hogy napról-napra röpdössek, pedig az elhallgatott napok méze a legédesebb, mint tudjuk.

Édes Momi! Mindenhol jó, de legjobb nélküled.

Ez az én negatív naplóm, majd a halálom után kisilabizálom, *hátulról*. Ha a halál utániságból nézve tényleg minden fordított, mert lehet, hogy nem. Lehet,

hogy csak *elferdülnek* az élők meg a *naplók*, de a beesési szög épp akkora, hogy semmi se látszik.

Tulajdonképpen a távfizetéssel fönntartott szobámba menekültem el az *ágyrémeim* elől. Üresen lóbálózó kézzel hagytam őt is és magamat is egyedül, csak annyi időm maradt, hogy a naplóból kitépjek egy szót. Könnyen sikerült, gyakran szerepelt az illető szó viszonylag rövid terjedelmen belül.

NEM.

Sietségemben mégis az ÉNEM szót szakítottam ketté. Elcsórtam a második felét. Különben az egész szöveg így szólt: „Momi olyan erős lábakon állt, mint a harmadik énem. (De mit kezdjek a másik kettővel?)”

Egy padon ült valaki. Az a valaki, aki lehetett volna valaki, és el is kezdett lenni. Utólag az élet legszebb pillanatai ezek lesznek: amikor *nem történik meg*. Ült, és annyira ült, hogy még én is észrevettem. (Na nem a szobámból.) Rám jellemzően alulról kezdtem el nézni, a lábánál. Fekete, méghozzá elég kitaposottan fekete körömcipő akart lenni, úgy látszik, a lábán. Egyik lába a másikon lóbálózott olvasás közben, valószínűleg a lábmozgáson *akadtam fönn*, mert: M. Tavasz lévén a nem régen levetett harisnyától fölborzolódtak a pihéi, és az volt ezekben a pici szőrökben a legjobb, hogy *pici szőrök*.

Új szőrök, új bőrök: csak az örökmozgás ugyanaz. (*Másan* olyan.) Kerültem a szokványt, gondoltam, csak lendíthet a dolgokon (gyarapíthatja kövér betűkkel teleírt oldalakkal a naplomat), ha nem teszek semmit.

Nehezemre esett, mert az újdonságot épp az ismétlés révén kebelezzük be, én viszont hol voltam ettől a normális esettől?

A nem megtörténés nagyon rövid tud lenni. (Annál hosszabb az utóélete.) Máris összezárult a történeten támadt rés. Minél tovább néztem az olvasó lányt, annál inkább. Olyan ismerős lett a hosszú nézéstől, hogy már bántam. Sajnáltam, hogy miért nem *valaki más*.

Miért ő ő? Elégedetlen lettem vele, már nyugodtan végignézhettem tetőtől-talpig, nem készültem arra, hogy *majd*. Megállapítottam, hogy annyira olyan, amilyen, hogy *elfogadnám*, prima, sőt szimpatikus.

A meg nem történés pillanatai rövidek. Csak elmúlni tudnak, visszajönni nem.

Tényleg tavasz volt, vagy hűvös nyár? Hideg napok utáni fölmelegedés. Mert amikor az ágyhoz kötözést elhatároztam, folyt a veritékem. Az ablakokat becsuktam, a levegő fölforrósodott. Nem biztos, hogy fölforrósodott, de az biztos, hogy én fölforrósodtam. A vékony kis szoknyaszíjaival rögzítettem a karját, oly módon, hogy a szíjból a csaton átbújtatva hurkot képeztem a csuklója körül, a szíj másik végét pedig addig fűzőgettem, dugdostam a rézrudak között, míg (húzásra) nem engedett, hanem inkább megszorult. A bokáit ugyanazzal a módszerrel hurkoltam körbe, persze minden szíj bőrébe külön lukat fúrtam, hogy a csat peckét beakaszthassam, jó szűkre véve a hurkot, hadd szorítson, ne lehessen kibújni belőle. A lábakhoz az én nadrágszíjaimból használtam kettőt. Ezek erősebbek és hosszabbak voltak, de nem elég hosszúak.

Egészen szét kellett tolnom a két momi-lábfejet, és még így se sikerült csomót kötnöm a sodrony alatt, úgyhogy vágtam egy komolyabb lyukat a szíjak végébe, kerestem és találtam egy lakatot, amivel *összezártam* a szíjakat. A lakat

kicsi volt, és a szára, ha nem is könnyen, de átfért a sodrony lyukacsos acéldrót szövetségén, így a lakatolás azzal az előnnyel is járt, hogy Momi nemcsak összeszorítani nem tudta a lábait, hanem kiegyenesíteni se. Ott kalimpálhatott egy kicsit, amennyire a szíj engedte, ahová én a lakattal beállítottam.

Mikor szíjaztam és lakatoltam, nyugodtan feküdt, lehunyt szemmel.

A szavak bizonyos napokon elbújnak, a mondatok méginkább. Bújnak, de nem látom, hogy bújnének. Nincsenek, viszont mégis vannak.

Hol?

Között? Mögött? Megyek egy téren keresztül, nézem a környező házakat, de nem magukat a házakat nézem, hanem közöttük a *réseket*. Messze jár a tekintetem, minél messzebb, mert ott van a semmi. Felhők képében. A felhő nem semmi, viszont nem szó, nem is mondat.

Mintha nagyon keresném azt, amit nem akarok megtalálni.

Egy titkos napló újabb lapjai íródnak, pontosabban újraíródnak a valamikor meg nem írt napok. Újra-nemíródnak. A két meg nem írt nap persze nem fedi egymást, de mint üres lap, hasonlítanak.

Nincs két ugyanolyan meg nem írt nap.

Az ágyhoz kötözés idejére, mint naplóíró, teljesen reménytelen esetté váltam. Hurkoltam, fűztem szíjvégeket. Dugdostam, feszítettem, rángattam. Csöppekben potyogott Momi meztelen testére a kora nyári verítékem. Ahogy elérte a forró bőrét, sisteregve gőzzé alakult.

Tele lett a szoba a vágyunk gőzével.

Momi szép nyugodtan megvárta, míg mindent elvégzek: csattanva bezárult a lakat, elhajítottam valamerre a kulcsát. Rámásztam az ágyra, én is meztelenül. Fölé hajoltam. Kinyitotta azt az égetően sötét két valamit, a szemét, s itt kezdődött a naplóíróságom teljes csődje.

Fetrengtem, szóhiányban szenvedve.

De a szó úgyis a tett halála.

Mikor eldöntöttem a kötözést, még utoljára *beleröhögtem* a naplómba, hogy ilyen úgy sincs, nem csinálom. Nem *eldöntöttem*, hanem egy napon, amikor a reggel megint maszatos és sömörös lett, mint egy kiradírozott naplóbejegyzés helye, mert már legalább egy hete visszamentem hozzá, ő a fürdőszobában túlélte a vízcsorgást. Tovább aludni nem lehetett a hamis és éktelenül hangos fürdővízi momimelódiáktól, viszont ébren lenni se. Úgy gondoltam, hogy *kimegyek a határba*. Szétnézek. Az álom és az ébrenlét *határán* pedig a legjobb öröm a káröröm. Vagyis a naplóírás. Nagyon pici kis kárörömről futotta. Rövid bejegyzés tanúsítja, hogy ez a nap létezett. Jött és elmúlt, és nemcsak a naptárban, hanem a momiidőszámítás szerint is: „Semmi sem rosszabb annál, mint amikor az ember fekszik a szerelme mellett, és nincs ráirányuló vágya.”

Hogy a kárörömmet fokozzam, netán gyönyörre desztilláljam, szó nélkül (nem esett nehezemre, úgyse volt *szavam*) rárontottam a fürdőszobából kilépő tüneményre, aki a fejére tekert körmevörös színű törölközővel riadtan megmevedett. Ez volt az egyik legmeztelenebb reggelünk.

A naplóba írt mondatról *berezelve*, rádöntöttem Momit a szobánk közepén pompázó, akkorra már kiszidolozott ágyra, kétvállra fektettem, s mint egy birkózóbajnok, aki sokáig készül erre a győzelemre (én aztán nem!), csak szorítot-

tam az ellenfelemet, attól félve, hogy a győzelem learatása *után* majd *nem lesz semmi*.

A törölközőből font turbán szétbomlott, a drága, nedves momihaj csiklandozva végigsöpört a karomon. Kiszabadította magát a szorításomból, s menekülni próbált. Utánvetettem magam. Ki mint vet, úgy arat. Borzalmas karmolások kezdődtek. A momikörmök melódiája, mely minden fürdővízi dalnál érzékenyebben érintett, vércsöppeket csalt ki a páncélzatom alól.

Megláttam a véretem. – Ne karmolj! – ordítottam.

– Miért, talán le akarok veled feküdni? – kérdezte.

– Nem akarsz?

– És te akarsz?

– Kényszeríteni foglak, hogy megtudd.

– Engem nem lehet megerőszakolni!

Rápillantottam a momicombokra, s valóban elfogott a kétely. – Majd meglátod! – mondtam.

– Majd te látod meg.

Megláttam. A szeme régi feketéjében az újfeketét. Akkor először még nem égett annyira, de egy kicsit igen.

– *Le akarsz kötni?* – suttogta nem egyértelműen gyűlölettel, mert visszagondolhatott például a szerelmünk csúcspontjára is, a Duna-parti szeretkezésre, amikor szinte pusztán csak statikai okokból odaszíjaztam a fatörzshöz a kezét.

A rézmomizás pedig jól indult, mert az életben a *visszatérések* a legjobbak. Harmadnap azonban elhúzódott tőlem, azt mondta, hogy úgy bánok vele, mint egy furulyával, csak fújom és *játszom a lyukain* a nótámat.

– Micsoda? – ámuldoztam. – Hogy beszélsz?

– Hát akkor basszál meg, mint egy állat, ha ezt akarod!

– Hallgass már! Nem ezt akarom.

– Kúrjál szét, mint egy víziló!

– Mi van veled?

Az éjszaka kellős közepén, álmában is összerándult, ha megérintettem. Ezeknek az éjszakáknak hosszú-hosszú kellős közepük volt. Momisuszogástól, óraketyegéstől *tarkállott* a semmi. A csönd hálójában én voltam az egyetlen hal. Minél jobban fickándoztam, annál távolabb kerültem az úzás, mindenféle *zás* lehetőségétől.

Momi, én vagyok a sebből vérző Föld. A sebeimből ondó csorog. Én vagyok a glóbuszférfi. A globális spricc. A milliárdnyi anyaméhbe befecskendező kozmikus gecipisztoly. A csapkodófarkúimat várja minden nő. Mert minden jó nő jó nő. Miért válasszalak téged? Hacsak nem azért, mert a legjobb jó nő az, akibe éppen behatolunk. De a legeslegjobb az, aki nincs ott. Nem is lesz. Nem létezik. Órá vágyom. Add a nedved, tartsd meg a lelked! Mondja a muzulmán. Ettől jó a kedved.

Ilyesmiket adtam elő magamnak az éjszakák momitlanná vált, kies kellős közepén.

Ami kies, az kietlen is, ez örök igazság. Milyen hajnalok pirkadása várható ezek után? Ez az, amit nem tudok. Az éjszakák elnyúló kellős *közepének a végén*

mély álomba merültem, s álmomban nem volt se hajnal, se reggel, se föld, se ég. Se fürdőszoba.

Aztán lett. Vízcsorgásos, momidalos, naplóbejegyzéses, karmolásos, *vérbeli* hirtelen reggel.

Ő lubickolt, én nyirkos voltam.

Miért *őzlek*, ha tegezhetlek is? Momi! Megszólítalak. Mert alszol. Alszol? Akármilyen a reggel, mindig következik utána egy újabb éjszaka. Ezen az éjszakan is megérintettek. Úgy összerándultál, mint egy pók, csakhogy én voltam a hálód. A hálódban a legyed.

Sokáig néztelek, ahogy a még nedvvel teli légy is próbálja kifürkészni a pók szándékait.

Szintén sikertelenül.

Kicsusszantam a rezek öleléséből, és összegyűjtöttem a szoknyaszíjakat valamint a két nadrágszíjat.

Nem, előbb még a hátadra fordítottalak, és ezt *hagytad*.

Azt mondd, hogy az alvó mindent *hagy*.

Igaz, oda lökhettelek, ahová akartalak. (Vagy ahová te akartad.) A karjaid szétterültek, és éppen úgy, ahogy. Szinte már *oda voltak kötözve*, csak a szíjat kellett *rápróbálnom*. (Próba, szerencse.)

Nem úgy omlottál el, mint egy Csipkerózsika, inkább mint egy leláncolásra váró Prométheusz.

És én is keselyű voltam, nem királyfi.

(A keselyűségem nem ismert határt.)

Addig vacakoltam a sodrony alatt a nem elég hosszú szíjakkal, hogy megszólaltál, bennem, énmoni hangon: „Van a spájzban egy lakat!”

„Tényleg van.”

Fölálltam, hogy megnézzelek.

Nekem aludtál. Arccal a *jövőnek*.

Jó, mondjuk, hogy egyszerre jutott az eszünkbe, neked álmodban, nekem ébren.

Semmi se történik egyszerre, ami történhetne kétszerre is.

Akkor mozdultál meg. Jókor. Se előbb, se később.

Igaz, a két fekete, a szemed, egyre feketült. Szólnom kellett volna, hogy elég, elég! Sajnos mással voltam elfoglalva. És ebben nem tudtál megakadályozni. Billegtetted, *befelé* feszítetted a rettenetes momicombokat, de ahhoz képest, hogy először lakatoltam le a nőt, kiválóan meghatároztam a rögzítési koordinátákat, képtelen voltál a combod vagy akárcsak a térded közé szorítani.

Valaki ment ott *lent*, te kanyargó ösvény! Te rázkódó hegyvonulat! Te epicentrum, te földi katasztrófa!

Látogatóm érkezett, tévedésből hozzád kopogott be. Kívül tágasabb volt, nem óhajtottad fogadni, de ő kezdte magát otthon érezni idegenben.

– A szomszéd merre jár? – kérdezte.

A fekete olyan fekete lett, mint az *utáni* szeretkezések feketéje.

(Sokan kísérelték már meg *szavakkal* értelmezni a szemeket, így hát nekem se sikerül.)

Onnan nézni, ahonnan maga nézte, kedves MOMMI, a váratlan látogatót, már csak a legmesszebb lévő szörnyűséget lehet.

(Megtévesztő az őszinteség. Ő szinte segg.)

Ki akartam próbálni, hogy mi van még *azon is túl*. Ahonnan megint minden kezdődik, de nem előlről.

A tudás fegyver.

A fekete mindent elnyel.

Elnyelte méltó jutalmát.

Pimasz és erőszakos volt a tévedésből rántörő. Utáltuk, de még nem tegeztük.

– Nagyon otthonos kis lakás – hízelgett. – Netán a szomszédé is ugyanilyen? Úgy értem, méretre. Na nem azért kíváncsiskodom, mintha hirdetésre jöttem volna, de van itt fűtésszabályozó? Miért utálja maga őket? Csak nem túl lármásak? Maga leselkedő típus?

Aztán jött az összeszorított száj, hogy csak tessék, tessék!

A *máshová* becsöngető heherészése hosszan elnyúlt. Rángatóztunk belül, néha kívül is. Hasztalan.

Az ilyesmiből is összejön valamilyen találka. Szemmeresztős. (A szem száj és pláne hang nélkül csak *hasonlítható*. És még ki kellene találni, hogy mihez.)

Mi a legeslegfeketebb a világon?

A naplóm.

Napló, csukló.

Itt nem volt csikló.

Momi abbahagyta a levegő kaparászását. És a lábkalimpálást.

– Ön úgy határozott, hogy nem *cserélne* senkivel – mondta a látogató. – Így hát megleptem. A világban sok a furcsaság. Én is meg vagyok lepve. Nem úgy öltöztem, mint aki ide készül. Sajnálom.

A látogatóm úgyis elmegy. Megy-megy. Fél a maradástól, mert ő nem *ilyen*. Nem is *olyan*. Nem ő az, aki majd mindig jön. Mondhatnám úgy is, hogy viszolygok az effajta látogatásoktól, ezért járok el otthonról olyan sűrűn. Mint egy vágató *lakó*.

Utána már nem következett semmi.

Csak az életem.

Naplóvá tettem magam.

Napló és víziló, a két jóbarát.

De könnyebb a vízilónak átbújni a tű fokán, mint a naplónak bejutni a fürdőszobába. Ahol momiszótól hangos a csempeerdő és a dúsan habzó samponmező, mert: ez ő.

Eliot államférfia: visszfény

*Még ha a szakadék egyik oldaláról is
még ha a szakadék egyik oldaláról
még ha visszhang odaátról semmi sem
még ha az egyik oldaláról akkor is
ha odaátról semmi semmi akkor is
akkor is kiálts akkor is odaátra
kiálts mit kiáltsak
semmi esetre sem egy államférfi problémáit
még ha elismered is hogy az államférfi
ugyanolyan mélyen él mint a burgonya
akkor sem akkor sem mert az ő
problémái más mélyfekvésben élnek
más mélyfekvésben szólnak más
frekvencia marad a szakadék szélén
ha végigfut rajtad a remegés soha ne
félj a félelemtől idő- és rengésjelző
csupán: kiálts mit kiáltsak
a magánember problémáit
a magánemberéit aki nem kívánczik
bizottságba testületbe választmányba
és különbizottságba sem és rendelet
sem igazán kíván lenni ha
a lelkébe néz. Mit kiáltsak
ó mit kiáltsak mikor családi
portréimat rég az árokszélbe taposták
mennyi római arcél. Mennyi
Róma előtti arcél már a galamb is
nekem tért vissza a csapzott olajággal
már a szivárványtól is elnémultam
én némultam el. Kit érdekel hogy
a túloldalon miféle bankárok
mifajta bankárok szivaroznak
mifajta pisze orrokon törik szilánkokra
a kocsmapulti szél kit érdekel
hogy az alapítvány a gyarapítvány
melyiktől jön és melyik herdálja el
amíg a túloldalon denevérek és
szentjánosbogarak között hatalmas*

*halottak hatalmas holtak imbolyognak
hatalmas műveik és hatalmas vétkeik
mérlegnyelveként az örökös éjszakában
kiálts mit kiáltsak
ó Egyetlenem még ha a szakadék
egyik oldaláról is ha odakötvé
ha visszhangtalanul ha kisemmizve
akkor is kiálts kiálts és sohase
alakíts kiáltásbizottságot testületet
választmányt különbizottságot
magad kiálts „ha kiszakad ajkad,
akkor is” ha nem nyúlsz értem
odaátról Egyetlenem csontkezeddel
akkor is egyedül akkor is akkor is*

Búcsú

*Menj Isten hírrivel.
Többet nem mondhatok.
A földút néptelen,
csak Ó a hírhezód.*

*Jobb kézre feszület,
bal oldalt lúdcsapat.
Vár sziklamedrivel
the brook – der Bach – (patak).*

*A földút néptelen.
Választanod se kell.
Zizegnek a szegek.
Menj Isten hírrivel.*

A természet ajándéka

Robinson Jeffers amerikai költő egyik versében arról beszél, hogy a nagy európai városokban találkozott egy szobrásszal. Később szem elől tévesztette, s évek múltak el, amikor egyszer New Mexico sziklahegyei között látta meg újra.

Kérdésére, hogy miért ment oda, s mi az oka, hogy soha többé nem akar elmenni onnan, a szobrász így válaszolt: „Amit látok, az a dolgok szörnyű szépsége, de amit én próbálok, az ahhoz képest semmi. Ki vagyok szolgáltatva a dolgok szörnyű szépségének. Amit meg tudok formálni, az az eszmei emberiségnek csak szikrája, s az, ami itt körülvesz, az a villámok fénye.” Hamvas Béla kommentárja szerint Jeffers szobrásza rájött arra, hogy amit az ember csinál, mindig elnézésre számít: „Abban a pillanatban, amikor valaki meglátja azt, amit a természet szobrászatának hívnak, borzongva eszmél fel arra, ami több mint emberi. És ki képes tovább faragni, amikor megérti azt, amit egy szikla mond? Az ember feleszmél a kavicsra és a tengerparti sziklára és a morénákra és a kőormokra, és fölöslegesnek és hiábavalónak lát mindennemű beavatkozást abba, amit a természet megcsinált.”

Vajon ki volt Jeffers szobrásza? Természetesen nem tudni, de hogy keleti, méghozzá távol-keleti származású lehetett, az viselkedése és szavai alapján nagy biztonsággal állítható. Hiszen a nyers természettel szembeni alázatnak ez a foka az újkori Nyugaton szinte el sem képzelhető. Viszont a távol-keleti ember – s itt nem csupán a művészekre kell gondolni – talán ki sem vonhatja magát a hasonló szituációkból. Roger Caillois, aki bizonyára mindenkinél többet tett a keleti kőkultusz nyugati népszerűsítése érdekében, *A halhatatlanság eszméje* című esszéjében azt írja, hogy a nagyobb kínai és japán városok üzleteiben még mindig lehet fényes posztamensre illesztett, megdolgoztatlan kőtömböket vásárolni.

Ezeket az ottani emberek műtárgyaknak tekintik, és a legszebb darabokért komoly összegeket hajlandók fizetni. Ami pedig a művészeket illeti, nem ismernek számottevő japán szobrászt, beleértve a maiakat is, akivel ne történhetne meg Jeffers szobrászának az esete.

Vajon kivétel-e Mitsui Sen, aki már másfél évtizede Magyarországon él, előtte pedig Olaszországban volt kitéve annak a veszélynek, hogy „megfertőzzék” a nyugati elképzelések? Amikor elolvastam *A japánkert titkai* című könyvét, rögtön Jeffers szobrásza jutott az eszembe. „A kertet a kertművész a természet törvényeinek teljes tiszteletbentartásával, a természet lényegét, szépségét átérezve alakítja ki” – olvashatjuk már a bevezetőben, ahogy hasonlókat, ha nem ugyanazt találjuk bármely könyvben, amely valamely tradicionális japán művészetről szól – akár az ikebánáról, vagy, mondjuk, az építészetről. Mitsui Sen a továbbiakban kifejti, hogy a természet iránti ilyen fokú tisztelet alapja a shinto hitvilág-

ra vezethető vissza, mely szerint „a köveknek, a hegyeknek, fáknak is van lel-
kük.” Különösen a köveknek – szűrhetjük le a tanulságot, hiszen külön terjedel-
mes fejezetet szentel a *megdolgozatlan* kő kertben történő elhelyezésének, részle-
tesen leírja, milyen kapcsolat lehet az egyes kőtömbök között, milyen mélyre
kell őket a földbe ágyazni, milyen növényeket illik hozzájuk társítani, mi több:
hogyan lehet víz nélkül vizet, hegy nélkül hegyet, kövekkel szigetet teremteni.
Mondom, mindezek alapján Jeffers szobrása lebegett a szemem előtt, ám ami-
kor Móricz Zsigmond-körtéri lakásában jártam, hogy áttekintsük munkásságá-
nak magyarországi periódusát, kissé elbizonytalanodtam. Mást mutatott, mint
amit vártam.

Nem arra gondolok, hogy „nem eléggé japánosak” a munkái. Ellenkezőleg,
úgy éreztem, nyugodt lelkiismerettel kipipálhatom a japán széépérzék jól bejáró-
dott fogalmait, mert azok mind érvényesnek látszanak munkáira: *mijabi* (kifino-
mult elegancia) *mono no aware* (érzék a természet változásai iránt), *vabi* (egysze-
rű, szerény ízlés) és *szabi* (elegáns egyszerűség). S ezek még csak általánossá-
gok, s nem konkrétumok. Alaposan szemügyre vettem józan ökonómiával meg-
formált *Diadalkapuját*, amely egy elem hozzáadásával máris *Szentháromság* lesz,
és a lehetséges közvetlen jelentéseken túl a japán lakótér ideiglenességére, foly-
tonos átrendezhetőségére gondoltam. Körbejártam *Repülés* című plasztikáját, s a
Zen ravasz relativizmusát véltem tettenérni, ugyanis ez a munka egy nézőpont-
ból a repülés absztrakt ideája, másik nézőpontból tátott szájú vérengző vadállat,
megint másik szögből pedig akár a *Röpülj páva* című népszerű tévéműsor emb-
lémája is lehet. Ugyancsak mélységesen japánnak tűnt az *Ugró* című mű, hiszen
a rajta felismerhető pozitív és negatív forma egyaránt az úszó start előtti nekife-
szülését jelzi, csak más-más időpontban. A létező és annak hiánya csavarodott
itt egybe, míg az *Élet* című plasztika egyszerre csíra és magába visszaforduló tel-
jesség. Megismerkedtem továbbá a *Gorinto* elnevezésű buddhista jelképpel, sőt
arra is alkalmam nyílt, hogy annak tradicionális változatával vessem össze
Mitsui Sen „modernizált”, geometrikusabb megoldását. Külön figyelmet szen-
teltem az *Ivato* című, márványból megformált, részint tükörsima, részint az
anyag hyletikus állapotát mutató „kapunak”, aminek kapcsán a művész fia rá-
adásul egy megejtően szép japán népmesét is elmondott. Láttam még sok-sok
míves fadaragványt, melyek hasonló áhítattal vannak kidolgozva, mint Susumu
Koshimizu zseniális plasztikái. Akárcsak Koshimizu, Mitsui Sen is csak oly
mértékben dolgozza meg anyagát, amennyire az engedi, illetve valami olyasmit
tesz, amit a kínai bölcs, Csuang-ce így mondott: „Csupán saját természetemnek
a fa természetével való egyesülése tehette olyanná ezt a tárgyat, hogy mindenki
szellemi erőt gyanítson benne.” S nem szóltam még a szimmetria és az aszim-
metria küzdelméről, amiből Mitsui Sennél, akárcsak a tradicionális japán tea-
szoba berendezése esetében, rendszerint az utóbbi kerül ki győztesen, mert
mint *A japánkert titkaiban* is olvashatjuk, „a természetben kevés az egyenes vo-
nal és nagyon ritka a teljes szimmetria.” S amit ugyancsak lényeges elmondani
ezekről a munkákról, az a méret kérdése: noha rendszerint „japánosan” pará-
nyiak (alig haladják meg a 20-30 centimétert), valahogy mégis monumentálisak.
Ezt vette észre kitűnő érzékkel Forgács Éva, amikor a *Magyar Építőművészetben*
írt cikkéhez olyan fotókat választott, melyek a művész munkáit különféle város-

képek előterében mutatják: a parányi plastikák máris a környezetet uraló, valóságos köztéri szobrokká magasodnak és persze súlyosbodnak.

Látjuk tehát, hogy Mitsui Sen világa alapjaiban mélyen japán, esztétikus és emocionális harmóniával teljes világ, amit rendszerint helyi és egyetemes szimbolika terhel meg jelentésekkel, jelentésárnyalatokkal. Ezzel az összefoglalással akár be is fejezhetném mondandómat, hiszen egy japanofiltól, aminek magamat is tekintem, igazán nem várható el japán művek értékelése. Mégis meg kell ismételnem, hogy én végig Jeffers szobrászára gondoltam, képzeletben vele azonosítottam Mitsui Sent, s a leglényegesebb kérdésemre nem kaptam választ: sehol sem találtam a „villámok fényét”, azt a bizonyos nyers, szörnyű szépséget, amit Jeffers szobrásza emlegetett. Ezzel a hiányérzettel készültem elhagyni a művész otthonát, amikor az előszoba félhomályában egy apró tárgyra lettem figyelmes: fényesre csiszolt sötét márvány posztamensen egy szinte megdolgozatlan, ahogy mondani szokás, amorf kőtömb állt. Egy harminc centiméter magas, érdes felületű, kristályos mészkő. Mitsui Sen észrevette döbbenetemet, és gyorsan elmondta, hogy ezt a követ itt találta Magyarországon. Alig kellett vele valamit csinálnia. Ráhelyezte egy márványlapra és címet adott neki: *A természet ajándéka*.

„Műelemzés” helyett legokosabb, ha ide másolom Hamvas Jeffers-kommentárjának folytatását: „A természet szobrászatának titka: pontosan az, ami az anyag szuverén lényege. A természet minden anyagból azt csinálja, ami maga az anyag: nem tesz bele gondolatot, nem utánoz, nem »szépít«, nem »akar« semmit.

A kő a maga teljes nagyszerűségében van itt: rokonságban a vízzel, a hullámmal, amit oly sokan oly sokáig tudnak bámulni anélkül, hogy sejtenék, miért? – a hullámban válik a víz vízzé, háromdimenziójú testté, rokonságban a homokkal, amelyik egészen közel áll a vízhez, ahogy a sivatagban hullámszik; rokonságban mindenekelőtt azzal, ami a kővel a legbensőbbben rokon: a felhővel. A felhők párahegyek, párasziklák: ott vannak igazán otthon a magas hegységben – kő és felhő egymástól tanul formát. A levegő plastikája – a legkönnyebb anyagé, és a kő plastikája a nehezebb anyagé: már túllép a földi normákon, a vízen, a homokon, a földön, kozmikus arányokban jelentkezik, mint a világtérben a bizonytalan halmaz, buborék, üstökös és forgó örvény.”

Égve hagytad a folyosón a villanyt

Nádas Péternek

Hosszú másodpercekig vissza tudom fojtani a lélegzetemet, várni, élvezni, amint az enyhe szédület kiszorítja az érzéseimet, s ugyanakkor mindaz, amit eddig csupán láttam, ám nem volt érzékelhető, kiélesedik és belémfolyik, végre elveszthetem magam, mintha bármi lennék, akár hang, akár egy hullám éle, sírályok vagy billegő levél, amint a kőfal peremére ér, levegő, mígnem az agyba tóduló vér vörösében lassan minden elsötétül.

Minden.

Elsötétült.

De nem veszítettem el az eszméletemet, nem úgy, mint az előbb, mikor az íróasztal melletti forgószelekből érthetetlen módon a szoba túlsó végében álló hintaszékbe kerültem, bár nem minden átmenet nélkül, a padlón feküdtem sokáig, és akkor az is eszembe jutott, hogy menedék lehet-e a menekülés maga, a folyamatos és állandó izgalmi állapot, hogy ne kelljen szembenéznem a tényekkel, miért következett be az, amitől mindig féltem, vagy a menedék mint a nyugalom és a békesség szelíd otthona egyáltalán nem is létezne, hogy csak a menekülés sugall valamiféle hamis elképzelést a célról, a megérkezésről, a biztonságról, a menedékről mint olyanról, mely a menekülés következménye és végállomása lehet, amiben hinne most könnyelműség és súlyos következtetlenség volna, mert túléltem a halálomat, ezt másképp nem tudom mondani, túléltem, és ezzel a menedék megtalálásának utolsó lehetősége is mint valami csalóka káprázat foszlott semmivé, s váltam nevetségessé egyben a most borzalmasnak feltűnő tett elkövetésének mindenképpen tragikus pillanatában.

A nap még nem kelt fel, pucér testemen érzem a hideget, valójában sötét van, a szobába a recézett üvegajtón keresztül jut be némi fény, és ebben a félhomályban hallok a lélegzetedet, érzékelem a jelenlétet, hogy ott állsz az ablak és az elhúzott sötétítő között, pedig már egy órája is van, hogy elmentél, úgy mentél el, mint máskor, mintha munkába, a dolgozóra, csak a folyosó maradt fényben utánad, most az egyszer megfellebbeztél a kapcsolóról, talán siettél, bár erre, azt hiszem legalábbis, nem lehetett okod; hullámszik a függöny, mintha a huzat, mintha a szél tené, de olyan érzésem van, ott állsz, az ablak és a sötétítő között, közel kerülsz hozzám, majd ismét eltávolodsz, mozdulatlan és majdnem észrevétlen leszel, mintha nem is léteznél, mintha közünk sem lenne egymáshoz, pedig.

Erőtlen kopogtatást hallok a bejárat felől; a hintaszékben ülve most olyan egyensúly megteremtésére törekszem, mely akár a szék természetes nyugalmi állapotát is jelenthetné, mintha benne se ülnék, megpróbálom, visszatartom a lélegzetemet, gyöngén billeglek, közben nézem a tenyeremet, a sok apró bőrkoc-

kát, a finom és puha hálórendszert, mely látszólag szabálytalan vonalakkal futja körbe a kezem, az ujjaim szétfeszítve, s mint egy játéktükröbe, úgy nézek most a tenyerembe, de semmit, igazán semmi biztosat nem látok, nem úgy, mint az a cigányasszony, aki jó tíz évvel ezelőtt az egész életemet kiolvasta belőle, amit én a tudat éles törésvonalai mentén vagy egy fél órája jelképesen átütöttem szeggel, lenyeltem a mérget, és ez a szeg semmit nem oldott meg, nem veszttem el, még mindig a kezemben vagyok.

Azt hitted, alszom, pedig minden mozdulatodat követtem a sötét ellenére is, az árulkodó hangok nyomán, pedig valóban csöndben dolgoztál, nehogy felébredsz, néha ropogott egy-egy csontod vagy porcód a bokádnál, a válladban, hal-kan suhogott valami mellettem, egyetlen mozdulattal tépted le a párnáról a huzatot, hogy még erre se legyen gondom, aztán a paplan következett, a tollak finom recsegése és gyűrődése pontosan jelezte, hol jársz, a lepedőt, mielőtt összehajtottad volna, kétszer megráztad, és amikor fölém hajoltál, hogy meztelen vállamra húzd a takarót, majdnem megfordultam, hogy megfogjam a kezéd és a számhoz vonjam törékeny kézfejed, de feküdtem tovább, tettettem, hogy alszom, hogy ne kelljen mondanunk egymásnak semmit se, ne zavarjon bennünket ilyen korai órán a szavak kihordásának, érzékelésének és felfogásának álmos és kínos művelete, ne kelljen a búcsúzkodás tétova mondatait félmondatokká harapnunk, ami elkerülhetetlen lett volna egyébként, a kedveskedést és annak hazug látszatát meg amúgy is kerültük volna, és csak akkor feküdtem a hátamra, amikor biztonságos távolságból hallottam az általad keltett otthonos zajokat, a kannába csorgó víz egyre mélyülő hangját, tányérok és poharak csörgését, kinyitottam a szemem, és semmi értelmét nem láttam annak, hogy felkeljek, kimenjek utánad a konyhába, hogy utoljára próbáljak meg beszélni veled, mert mindent elrendeztünk, mindent megbeszéltünk már, újat mondani nehéz lett volna, némán nézni készülődésedet pedig nem akartam, így is tudtam, mit csinálsz, hogy elkészítéd a reggelimet, épp akkora nagyságú és olyan vastagságú kenyeret szelsz, és azt olyan vékonyan vajazod meg, ahogyan én azt szeretem, a teába nem raksz cukrot, nem sózod meg a szendvicsemet, és azt is előre sejtettem, hogy egy cetlire felírod majd, hogy „kilenckor találkozunk, ne felejtse el”, az utolsó percig gondoskodsz rólam, s ha a reggeli tisztálkodáskor nem nyúlok a mosdókagyló fehér porcelánmélyedésébe helyezett szappan után, akkor még sokáig gondolhatok arra, utoljára te mostál vele kezdet, és a szappannak az a része, mely a porcelánnal érintkezik, omlóssá, tapadóssá bomlik a használat következtében rajta maradt nedvességtől, s csak hangos cuppanás után vehetem a kezembe az egyébként szilárd tisztálkodási készítményt, amit majd a megeresztett vízsugár alatt lecsapatok, a vastag és puha szappanréteget, hogy használat közben ne érezzem azt, rohadt krumplival próbálom a bőrömről eltüntetni a láthatatlan szennyeződéseket.

Hallottam, amikor elmentél.

Égve hagytad a folyosón a villanyt.

Amint egyedül maradtam, felemeltem a takarót, leszálltam az ágyról, a hintaszékhez sétáltam, este ide tettem le az összehajtogatott nadrágot, belenyúl- tam a jobb zsebébe, és elővettem azt a gyufásskatulyától valamivel kisebb és laposabb fémdobozt, amit még a cigányasszonytól kaptam, fekete alapon fehér

betűk, valamilyen gyógyszeres doboz lehetett egykor, a fedél belső oldalán cím, Wien, I. Wipolingerstrasse 12, benne egyetlen fehér tabletta, amit úgy őriztem az eltelt évek alatt, mint valami nagyon értékes családi ékszert, mindig velem volt, bárhová mentem, nyugalmat, biztonságérzetet adott, ha magamnál tudhattam, de tíz évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy előre elhatározott szándékkal felnyissam, pedig amikor megkaptam, az első napokban többször is elővettem, de nem volt ahhoz elég bátorságom, hogy kezembe vegyem a pasztillát, csak most, egy hónapja, és láttam, a hosszú idő se formában, se színben nem változtatta meg a dobozka tartalmát; nagyon sokáig tartottam a nyelvem fölött, a merev tartástól már remegtek az ujjaim, a tabletta éle a szorítástól bevágta a bőrt, néha kénytelen voltam visszahúzni a nyelvem, hogy a gyorsan termelődő nyálmennyiséget lenyeljem, mintha a testem kívánta volna a szert, de nem engedtem, nem engedtem el a tablettát, s ahogy az orrom alatt fogtam, gyermekkori halálfélelmeimet éreztem újra, és a múltból előszivárgó képek felidéztek bennem az akkori félelmet, hangulatot, mozdulatokat és szavakat, ahogyan egy ócska akkumulátor sikeres szétbontásának következtében, amire azért került sor, hogy a számomra drága ólomcellákhoz férjek, mert a cellák összedarabolása és konzervdobozban való megolvasztása után mindenféle izgalmas alakzatokat lehetett kiönteni a homokba és az előre elkészített formákba, de ha hideg vízzel a telt vödörbe csöppentettem egy keveset, gyönyörű tüskés formák keletkeztek, mint a korall, úgy néztek ki, sav fröccsent az akkumulátor töredezett bakelitházának repedései közül a szandálomra és a piros-fehér-kék színű zoknimra, iskolába még nem jártam, de tudtam, az ilyen ügyetlenkedésnek súlyos következményei lehetnek, dermedten figyeltem a lábujjamból egyre nagyobbodó lyukat, mintha szikra pattant volna a zoknimra.

A nővérem, aki látta görcsös ijedelmemet, rögtön a segítségemre sietett, semmi vész, mondta, egy-két órán belül meghalok, és akkor ezt nehéz volt megértenem, a halálról nem sok mindent tudtam, de rohantam megenni azt a körülbelül kilogrammnyi kanadai édességet, cukorkát, csokoládét, bubblegumot, amiket nemrég egy távoli rokontól kaptunk, nehogy a nővéremre maradjon, sírásra nem maradt időm, úgy faltam, s miután sikerült a részemet betakarítanom, azon gondolkodtam, mi legyen a szép kanadai ceruzákkal, azokat azért mégsem ehetem meg, s mivel jobbat nem tudtam kitalálni, leültem rajzolni, és rajzoltam és rajzoltam, a grafit nehezen kopott, néhány óra múltán belefáradtam a koptatásába, közben beesteledett, témám se nagyon maradt, a sok hülye csillaghoz meg nem volt kedvem, amikor észrevettem, még mindig élek, és ezen elcsodálkoztam, de mint ahogyan a halált nem értettem, úgy az életben maradásomat se akartam megérteni, csak annyit fogtam fel, nagyon féltem a haláltól, csakúgy, mint később, anyámék válása előtt, amikor apám egyik késő este azt mondta nekem, menjünk a kertbe fációzni, és elővette a FÉG 37-es revolverét; kint gyenge holdvilág sütött, ahogyan átmentünk a hátsó udvaron, éreztem a csípős őszi hideget, a kutya csörgette a nyakába akasztott láncot, odatartottam a kezem, hogy megszagolja, tudja, minden rendben van, de erre olyan hangot hallatott, amit azelőtt még soha, mintha azt mondta volna, ne menjek, de nem volt visszaút; amikor kiléptünk a házból, visszanéztem anyámra, aki a sárga lámpafényben aggodó pillantásokkal követte távolodó lépteinket.

Reszkettem.

A kert egyetlen óriási alagút volt előttünk, a két sorban húzódó almafákból semmi nem látszott, és apám megkérdezte, csak nem félsz, jobb karját lazán a vállamon pihentette, olyan volt, mint egy ölelés, az orrom alatt meg ott lógott az olajszagú fegyver, nem, válaszoltam, csak a hideg, de aztán tényleg összereztem, mert váratlanul, óriási robajjal fácán repült fel mellettünk, apám meg sem mozdította a kezét, még mindig ölelt.

A kert közepén gyenge emelkedő következett, ott álltunk meg, a domb tetején, a fejem fölé néztem, láttam az ágak kusza és sötét kontúrjait, mely a csillagos háttérrel úgy hatott, mintha az ég összevissza lenne kaszabolva.

Minél előbb szerettem volna túl lenni a dolgon; már nem féltém semmitől, se a sötétől, se apám ölelésétől, nem akartam elfutni, nem akartam megszólalni, talán már élni se, abban a pillanatban minden mindegy volt, senkit és semmit nem sajnáltam, közömbös voltam, és tizenhárom éves.

– Ma nem lövünk fácánt – mondta apám, és visszaindultunk a ház felé.

A kopogtatás hangosabban és erőszakosabban hallatszik most a bejárati ajtón, mint korábban.

A tablettát végül is visszatettem a dobozkába, féltém a haláltól, és azt hittem, többé nem fogom megpróbálni, hogy többé nem lesz rá szükségem, de a cigányasszony előre tudta, mi fog történni, s amikor azt mondta, hogy ha meg akarod ölni magad, adok valamit, és valóban adott valamit, ha nem is egészen úgy és nem is egészen azt, ahogyan én eredetileg gondoltam, és részéről ez a váratlan közlés, amit láthatólag a tenyeremből olvasott ki, az emberi benső olyan titkát leplezte le, amivel senki sem szívesen szembesül, legfőképpen nem mások előtt, úgy éreztem, mintha minden bevezetés nélkül szeméremtestemhez nyúlt volna, a legérzékenyebb pontot érintve ezzel, zavaromat nem fedhettem el, arcomon éreztem az árulkodó jeleket, és a kényszerű csönd után, mely némaság nem a válasz előkészítésének és átgondolásának megfontolt másodperceit jelentette, hanem a döbbenetet, nagyon élni akarok, feleltem így, ebben a szőrendben, szinte reflexszerűen, amin ő csak mosolygott, akkor biztos, hogy használni fogod, mondta még, de előtte várjak egy percet, mert a szer gyorsan hat.

Te mindig is tudtad, mit tartok a dobozban, de meg sem próbáltad elvenni, vagy az esetleges használatáról lebeszélni, bár sejtettem, mit gondolsz a dobozka tartalmáról, és rólam.

Amikor az íróasztal melletti forgószékre ültem, egy percre sem gondolkodtam, úgy hittem, tudom, mit miért teszek, nem volt szükségem arra, hogy elképzeljem a következményeket, melyeket nemcsak magamra, de rád is vonatkoztattam, egyszerűen a testre kellett bíznom magam, mely oldja és felszívja a mérget, nem volt bennem semmiféle félelem, mert azt, ami történik, nem a véletlenszerűség kiszámíthatatlan erőtereinek vonzása vagy taszítása határozza meg, hanem az, hogy így akarom, és ez még véletlenül sem szabadság, inkább egy hideg logikai építmény, lyukak nélküli rideg szerkezet, koncepció.

A tableta fehéren világított.

A félhomályos szobában, a tenyeremben ott világított a tableta, mintha természetfeletti fény áradt volna belőle, és én nem tudtam másra gondolni, mint arra, hogy ez a cigányasszony műve, ő világít nekem, de aztán egyszer csak ar-

cokat, ismerős arcokat véltem felfedezni ebben a túlvilági fényben, lehunytt szemekkel szuszogó, felpuffadt arcok elevenedtek meg előttem, s mint egy századeleji filmfelvételen, burleszkre emlékeztető jelenetek darabos és kapkodó mozgása vetítődött tudatom kifehérdett, érzéketlennek csak annyiban nevezhető pontjára, amennyiben a látott jelenetsorokhoz nem társítottam semmiféle élményt és előítéletet, mereven néztem a képeket, megértésükhöz semmiféle értelmezési lehetőséget nem kerestem, csupán az volt világos, hogy valahonnan ismerem, valamikor már láttam mindezt, az alig húsz éves fiút, amint a vonat kerekei alá esik, és testét, néhány erőszakos csavarás után, kettévágja a kerék, hallottam az anyját, a kétségbeejtő siránkozását, ahogyan az utcán jár fel s alá, kiabálva, hogy biztosan meghalt a fia, úgy érzi, hogy meghalt, a kutájuk is lyukat kapart a ház alá, estére pedig megérkezett a hír, majd pillanatnyi csönd következett, utána pedig közli a férjével, mérget ittam, de ez már évekkel később történt, csak a jelenetek kerültek egymás mellé, rövid szünetekkel váltakoztak, így a következő képsor egy alig harminc esztendőes férfit mutatott, amint autójába ül, és elindul az éjszakában, a felkapcsolt reflektorok mint hóékék a havat, úgy tolták a jármű elől a sötétséget, aztán megáll egy erdő tisztásán, lassan, akkurátusan önti magába a kapszulákat és az egyéb pasztillákat, a műszerfal gyengén világít, kiszáll és tüzet gyújt a bal első kerék mellett, a lángok közé szórja az üres dobozokat és üvegeket, belekapaszkodik a kormányba, úgy ül vissza a helyére, és lassan elalszik; a hetvenen túl lévő néni keze szintén mérget ivott, feküdt az ágyban, és fájdalmában a párnába harapott, így meredt ki, a szája tele volt tollal.

Közben észrevettem, hogy már nem a forgószékekben ülök, hanem a padlón fekszem, valami remegés tört rám, a vádlím begörccsölt, a képek többé nem a tablettából jöttek elő, hanem a messzi sötét mennyezetről, a hangok pedig a fal tapétájának színes vonalaiból, mint egy ismeretlen hangszer feszes húrjaiból, rezegtek felém, zsongott a szoba, vibrált a kép, aztán hirtelen abbamaradt a vetítés, mintha a film szakadt volna meg, és én hiányoltam családunknak azon tagját, aki a padlás egyik poros gerendáján vetette át a kötelet; felgyorsult a szoba, vagy nem is tudom pontosan, én gyorsultam fel, s ez a gyorsulás nem is annyira a test fokozódó remegésére vonatkozott, mint inkább arra, hogy gondolataim egy eddig ismeretlen, nagyon távoli tudatsíkra tévedtek, ahol minden nehézség nélkül jutottam olyan felismerések birtokába, amit normális körülmények között hosszú és koncentrált figyelemmel, összpontosítással érhetnék csak el, bár az eredményességben, a gondolat ilyen mértékű szétterítésében minden fáradozásom és következetességem ellenére sem lehetnék biztos.

Behunytam a szemem, és az asztalhoz kúsztam, odavonsoltam magam, mint aki a lábát képtelen megmozdítani egy lőtt seb fájdalmától, kitapogattam az asztalon a dobozkát, a tablettát tőle néhány centire találtam, és így, csukott szemmel kaptam be, rögtön kettéharaptam, majd egészen apró darabokra őröltem a fogaimmal, s majd csak utána nyeltem le, szárazon, mélyeket nyeltem és nyeltem, míg az utolsó érdes darabkát is le nem küldtem a gyomromba, a víz eszembe sem jutott, pedig megszabadított volna a kínos erőlködéstől, attól, hogy ne kelljen minden egyes nyeléskor arra gondolnom, mit csinállok, de aztán szépen lassan minden megszűnt, elhallgatott és abbamaradt.

Nem ismertél volna rám, ha akkor, abban a percben láttál volna, amikor eltorzult az arcom az erőlködés következtében, mert ez az erőlködés nem egészen a nyeldekülésre vonatkozott.

A következő percben a hintaszékben találtam magam, a számban különös ízt éreztem, nem hintáztam, de a szék így is billegett alattam.

Mintha enyhe mentolízis éreztem volna a számban, a nyelvem alatt néhány tablettatörmelék elkerülte a nyeldekülést, ezeket elülső fogaimmal finom porrá morzsoltam, és a nyelvem hegyével hosszasan ízlelgettem; borsmenta, mely az idők folyamán, igaz, veszített valamennyit hűvösségéből és csípősségéből, de azért elég jól azonosítani lehetett, és akkor megértettem, hogy át vagyok verve, hogy szépen kibaszta velem, egy szem cukorkát tartottam készenlétben, ami ebben a végzetes helyzetben akár az élet édességét is jelenthetné, szánszalmasan nevetségesnek éreztem magam abban a pillanatban, amikor felismerem a cigányasszony szándékát, engem használt fel arra, hogy kicsúfoljon és nevetségessé tegyen egy elkeseredett és tragikus elhatározást, és valóban igaza volt abban, hogy gyorsan hat a szer.

Nem sikerült eltalálnom azt az ideális pontot, mely a hintaszék nyugalmi állapotát, mozdulatlanságát idézte volna elő, bárhogyan fojtottam is vissza a lélegzetemet.

A bejáratnál hangosan verik az ajtót.

Bármennyire váratlanul ért is e kopogtatás, mégis olyan volt, mintha egyenesen vártam volna rá, ami nem nagy csoda, hiszen a körülményekből közvetlenül következett, el kellett hangoznia, ám amikor elhangzott már, akkor semmi késtség nem volt bennem elébe sietni az eseményeknek, nem kezdem kapkodni a ruháimat, nem is gondolok erre, hanem mintha el sem hangzott volna még, testem szemlélésébe merülve maradtam, nem zavartatva magam, és furcsa módon valamely nagyon távolinak tetsző dolog is eszembe jut hirtelen; egy tárgyalóterem és a figyelemtől eltorzult arcok, nyikorgó szék, üléstől kopott fapadok.

A békítón túl, de még az ítéleten erről, mielőtt lassan mégiscsak elindulnék, eloltván a villanyt és kinyitván az ajtót, hiányodba, ebbe a megnevezhetetlen térbe, és e térnek az eleven csöndjébe, mint cinkos, hallgatok.

Mint bordák rácsán

(Változat Pilinszky-motívumokra)

Hány omló aknafolyosó vezet
sötét, komor országod ajtajáig,
mely mégis a menny, az egyetlenegy,
s a földre roskadónak úgy világít,
mint bordák rácsán örök, drága jel,

szűk ösvényen jutunk el mind odáig,
ahol a szeles csillagok fölött
homlokod emel napot és ködöt,
s az ősi rend szűz rendszere világlik.

Láss meg engem, ki állok a napon
a láthatatlan deszkarésbe sírva.
Már nincsen ígém, nincsen is szavam,
csak teszem némán, ami meg van írva.
Ölelj meg, pusztá Elragadtatás,
vess ágyat, ahogy senkinek, nekem,
s ha rámderméd az alkonyi grafit,
zengj föl felettem, égi Rekviem!

Lángruhában

Az elkínzott, cserepes földön,
a sivatagi ég alatt
örökre-üres, szikkadt medrek,
örökké szomjazó kutak.
Emléked gyötrő délibábja,
üszkösült seb, lüktet a tájban,
a nyár eszelős lobogása
magába ölel, lángruhában
a mindenségnek fölmutat.

Nevednél nyílik föl

(Somlyó Györgynek)

*Hártyalapok hús zizzenése,
szél lapozza a lombokat.
Madarak elvillanó árnya
jeleket vés a néma tájba,
súlyos ígéket hord a lepkék
alig rezzenő hártyaszárnya.
Zsoltosma száll föl, hangtalan.
S nevednél nyílik föl ragyogva
az ősz óarany Bibliája.*

Delelő fénnnyel

*Közeledsz minden úton,
és nem érsz el idáig
Hitetlen ünnepvárás
hajnaltól napnyugtáig*

*Az évszakoknak arca
egyre arcodra vall már. –
Terített csillagasztal,
Kifosztott árva oltár*

*Sehol, soha. És mégis
már életfogytig látom,
delelő, teljes fénnnyel
vakítsz a láthatáron.*

„LOPOTT FÉNY”

(III.)

A TÁJÉKOZATLANSÁG KITÁGÍTOTT ÓRÁJA

(A „sötét” mint létszintér)

A *Bánk bán* minden szereplőjére (mindenkinek mindenkivel való kapcsolatára) jellemző a döntések, cselekvési folyamatok lelki-tudati hangoltságának tereit meghatározó (közös) állapot: a *tájékoztatlanság*. Nemcsak a Békétlenek előtt van *homályban*, hogy kivel?, miért?, mire? kellene szövetkezniük, már az első színre lépők (Ottó - Biberach) előtt is homályosak a körülmények, az erőviszonyok, a szándékok is ezért olyan színjátszóak. A Prológus tájékoztatlansági köreinél – amelyek a továbbiakban majd kitágulnak-összevarodnak, eltorlaszolódnak vagy áttörhetőnek bizonyulnak, hogy aztán rom és roncsolt-ság maradjon vissza – az Ottó és Biberach indítókapcsolatát jellemző homálynál fontosabb az első felvonás indítását meghatározó sötétség.

A tájékoztatlanság különböző tereit Katona azzal is összekapcsolja, hogy minden jelenetet zárt világban, *külső megvilágításra lehetőséget nem nyújtó szintéren* játszat. Lelkiállapot és helyszín ugyanazt a lenyomottságot, bizonytalanságot sugallja. A mindenre ráhullámzó, a lét minden eresztékébe beszivárgó tájékoztatlanságnak és labilitásnak szubsztanciális kifejeződése az általában kizárólag időmeghatározásnak és helyszínráznak tekintett szerzői instrukció is: „*Gyertyák égnék... Mikhál egy asztalnál szundikál.*” Éjszaka van. Így lesz ez (szinte) mindvégig, a dráma ötödik felvonásáig. Este, alkony, napeste, éjszaka, (semmit meg nem világító) hajnal. Az időszintér nem hagyható figyelmen kívül. A dráma tágabb léthelyzetet, mentalitásjegyeket mutató, legtöbbször elhangzó kulcsszavai: *setét, titok, napest, éjszaka*; tágabban a többször megismételt „Jó éjszakát!”.

Az indítás éjszakai színtérére a gyertyafényeken túl is oly sok utalás van, hogy a helyszín sötétsége nem szorul további bizonyításra. Ugyanígy nyilvánvaló és közzismert, hogy a második helyszín („*Setét boltozat Petur házában... Egy nagy függő lámpás világít. Az előbbeni éjszaka.*”) is éjjel játszódik. A harmadik felvonás kezdetekor még mindig csak hajnal van, ezt abból tudhatjuk, hogy Bánk és Melinda, valamint Bánk és Izidóra jelenetén is túl vagyunk már, amikor Tiborc belép: „Bánk bán nagyúr! Jó reggelt.” A negyedik felvonást Gertrudis már így indítja: „(az ablakhoz menvén kinéz) Napest!”

Az (elhúzódozó) cselekmény idődimenziója: a homály órája. A sötétség itt nem az éjszaka tisztázó csendje, megvilágító nyugalma, amelyben minden föltáruul, értelmet, távlatot nyer. A (lét) homály órája mint metafizikai dimenzió megegyezik a tájékoztatlanság órájának belső lelki-tudati dimenzióival.

Az első két felvonásban *minden* szereplő felvilágosításra szorul „valamiről”, és többnyire éppen a számára legfontosabbról. *Bánk*: miért hívták a palotába titkos futárral?; mi-be keverik bele?; milyen szerepre jelölik ki?; mi történt (valójában) Ottó és Melinda között? *Petur*: megnyerheti-e a lázadásnak a Békétleneket?; mi erősebb környezetében, a királyhűség vagy a Gertrudis iránti ellenszenv?; kit támogat Bánk?; Ottóé lesz-e Melinda, hogy a rajta esett sérelem vihesse a lázadók közé Bánkot és a bojóthiakat? *Melinda*: fogal-

ma sincs az ellene készülő akcióról; nem tudja, mi a hevítő szerepe, ereje, hatása; teljes-séggel tájékoztatlan arról, hogy neve *jelszóként* szerepel a lázadásban. *Tiborc*: minden ismeretlen számára, ami közvetlen életkörein túl történik; nem ismeri Bánk, Petur, Melinda helyzetét-kérdéseit. *Gertrudis*: nem hallotta, hogy Bánk megérkezett; nem tudja, mire jutott Ottó Melindánál; tájékoztatlan Biberach akcióról és a palotában ellene sűrűsödő hangulatról; *Mikhál és Simon*: nem tudják, valójában mi veszi őket körül?; mi történik Melindával?; részt kell-e venniük a lázadásban?; mit várhatnak Bánktól? A *Békétlenek*: semmi más, csak a sűrű tájékoztatatlanság s a vele járó tétováság.

A homály órája a tájékoztatatlanság terében sűrűsödik, miközben kivétel nélkül mindannyiuknak *mégis* lépni, cselekedni kell. El kell indulni, habár nem világosodik meg előttük, merre, hogyan és miért; mégis lépnek, cselekednek, elindulnak, bár a (belső) éjszaka egyre átláthatatlanabb. Formálódik a drámai végzet *sajátos*, (drámairodalmunkban akkor, s utána is sokáig) egyedülálló, zárt kompozíciója. Az alakokban sűrűsödő tájékoztatatlanság és az őket körülvevő homály mint drámai színtér egyben létszíntér. Folyamatosan el- és visszasötétülő világ ez, persze mégsem álomszerűen változó világ. Kátyúvilág, bevehetetlen tartomány, amelyben a mozdulatok nem a látók, hanem a tapogatódzók mozdulatai, semmi nem ismerhető fel, mindennek a kontúrjai élnek inkább, folyamatos a kiszolgáltatottság, nincsenek kapcsolatok, csak találkozások. A kulcsszavakhoz társul még: „napest”, „titok”. A helyszínek legkülönbözőbb rétegeiben mint világkép-kifejeződések jelennek meg a sötétség változatai. A fény éppen csak pislákol, gyorsan kialszik (még a *hazafiság* is „kilobban”). A legfontosabb érzelmek, indulatok, tervek, akciók a sötétségben kerülnek napirendre. A titok szülőhelye is: ez a sötétség. „Petur, miért hívtattál / Te engem vissza? még pedig titokban?” kérdezi Bánk. „Titokban bán, titokban...” „Titok?” – ismétli Bánk, mire Petur: „Úgy van, kegyes nagyúr, úgy van, titok, / És még pedig setétben.” Ez a gyülekezés helye: „A setétben / Ólálkodókhoz elmegyek”; innen indul el a mentési kísérlete; és („Te is / Bele vagy keverve...”) száll alá érzés, cselekvés, igyekezet („Jöjj még az éjjel... / Házamhoz”).

Még egyszer: ez a létsáv nem a preromantika árnyas, meleg sötétje. Nincs szentimentalizmus, liget, merengés, holdas elvágyódás, messzeség, ahová a képzelet együtt szárnyal a lélekkel; nincs melankólia, szublimált halálvágy. A (későbbi) romantika-hullám alapja, a mítosz is hiányzik. A sötétség idő-tér, valamint külső-belső változatai Katona világérzéséből konstituálódnak. „Kódjuk” a szereplők számára határozott. A kulcs, mely a sötétség tereinek lakatját nyitja: „Titoknak / Lett zára a *Melinda* szabad neve!”

Ebben a világképben az időhatárokon túlcsap a sötétség. „Ó, nyughatatlan éjszakám! ... Irtóztató / Álomba rengettek engem”, mondja Mikhál, miközben életéről beszél; Bánk számára a „jó reménység” is: „Setét remény!”; a menekülés útjaként sem („Jó éjszakát szívem végnyugodalma”) a megbékélés tere. „Sorsodban elvakult kevély eszű, / Reszkess szerencsédőtől – jó éjszakát”, búcsúzik Mikhál Gertrudistól, mikor elvezetik.

Mindenki ebből a (kitágított) éjszakából beszél, azt köszönti, attól búcsúzik, abból indul magányba, tömlőcbe, száműzetésbe, halálba. Egyetlen kórusként funkcionáló dialógus van a *Bánk bán*-ban. A második felvonás végén Petur búcsújára („Jó éjszakát!”) a jelenlévők (*anélkül, hogy megmozdulnának*) felelik: „Jó éjszakát!”; amire Petur még egyszer: „Aludj, / Mohon kilobbant hazafiság! – Dicső fény- / Csillag! Lopott fény! – ej! – / Jó éjszakát!” Visszaül ez egy korábbi megerősítő ráfelelésre (Mikhál: „S kiált / Jó éjszakát”; „Petur: Jó éjszakát: igen – / Majd amidőn egy nemzetség kipusztul”), és visszaül Bánk korábbi monológjára is („... Vond ki lelkem, most magad / Azon setét ködből, mely eltakarta / Előled a világot...”.) A jelentéssíkokban összekapcsolódik az éjszaka-érzés – mint *egyetlen* párbeszédképes közös lételem – a rabság, sőt a nemzetség-pusztulás jelentéssel, illetve az egész világra (létre) rátelepedő („setét”) kód jelentésével.

A kulcsszavak „mögött” olyan szavakhoz jutunk, amelyekben a homály, a sötétség fokozatai a tájékozódni nem tudás fokozataiként jelennek meg mint az ön- és világismeret kudar-

cának változatai. A világosság felé fordul az értelmezést kereső igyekezet, de a pillanat gyorsan kilobban, a napfény elnyugszik, a homály újra betör, a látó újra vak lesz. „Kívántok itt világosítást.....”, mondja Petur a Békétleneknek a zavar legnagyobb sötétjét egy pillanatra enyhítve; „A homály / Eloszla – megvirradt – felébredék”, mondja Bánk, de semmit nem tud *jobban*, mint az imént. „Öreg! világosíts meg e dologban”, fordul Mikhálishoz, s a leg-sötétebb készülődésről kap hírt; „... a nap elnyugtával az / Örvendezők is elnyugodnak”, küldi Melindát Tiborccal a végzete felé. „Vak voltam én is udvarodban; de / Már látok...”, vágja Gertrudis szemébe, de alig sejt valamit abból, ami máris megtörtént, s mikor ezeket a szavakat kimondja, éppen történik.

(Fel nem ismerése annak, ami történik velünk)

Egészében a „nappali”, az engedékeny, harmonikus, megbékéltető, a természeti világgal ellentétben a dráma – világképből szerveződő – éjszakai világa. Ebben az értelemben alászállás és visszavonulás az élet olyan rétegeibe, amely olyannyira alatt van, hogy „odáig” már a fény se hatol le tartósan. A legfontosabb attribútum itt a fel nem ismert jelenség-esemény; a fel nem ismerése annak, ami velünk történik. Ez alól a dráma figurahierarchiájában nincs kivétel. Bánk nemcsak azt nem ismeri fel, hogy az integer személyiség kalandja miféle hierarchiába zárul; azt sem tisztázza, hogy mit akar; nem csoda, hiszen még abban sem bizonyos, mi történik Melindával. Tiborcnak nincs fogalma a Bánkot gyöttrő kérdésekről, Petur lázadásának hírért is csak Gertrudis halála után veszi. Melinda számára saját sorsának fordulatai fel sem foghatóak. A kölcsönös tájékoztatatlanság dramaturgiája szervezi az alakok közötti kapcsolat hálóját. Mindenkit a *homály* köt mindenkire. Az át nem tekintett, a kiismerhetetlen mozzanatok alakítják ki *egységesen* a viszonylatok rendszerét. Mikhál és Simon, illetve Petur egyformán sötétségben van egymás számára. Bánk és Petur kéznyújtásában minduntalan elcsúszik az egyik kéz a másik kéz mellett. Bánk és Tiborc mindvégig egymás *fölött* beszélnek el. („Oh, én szerelmes Istenem! hiszen / Nem is figyelmeztet rám...”)

A kapcsolatképtelenség fő oka az, hogy – a hierarchia zártsága miatt – mindenki elsősorban a Királyon *át* van kapcsolatban egymással; Endre azonban nincs jelen. A kapcsolat szálainak centrumában így *ugyanaz* a homály és föl nem ismerés sűrűsödik, ami a világképet, a dráma helyzet-sorozatait jellemzi. Egyedül Bánk próbál kitörni ebből a hálóból. Ez ad olyan drámai dinamikát alakjának, ami egy-egy ponton össze tudja őt kapcsolni a többiekkel. Mindvégig Melindával; Peturral akkor, amikor a királyhűségre intve föléje kerekedik; Tiborccal, mikor – hiábavalóan – erszényét átadja; Gertrudisszal, mikor leszúrja; a királlyal, mikor: „... szerette / Királyom! *Árpád* és *Bor* vére közt / Folyó dologban bíró csak Magyar- / Ország lehet. Jobban be van neved / Mocskolva, mint az enyém.”

Ezek az összetartozások is szétroncsolódnak. Ugyanígy épülnek le a szeretet-kapcsolatok is. A *Bánk bán* szeretet-kapcsolatai nemcsak Bánk és Melinda, illetve Melinda és Ottó között alakulnak ki. Ezek nem szexuális kapcsolatok, és semmilyen erotikus vonzáskört nem képviselnek. Feltűnő ez egy olyan drámánál, amelyben a konfliktus egyik kiindulópontja Ottó hódítási törekvése. De Ottó a szereplők mentalitásrendszerén éppen ezzel rekeszti magát kívül. A testi birtoklás (erotizált kaland) nem önmagában, hanem attól kap negatív előjelet, hogy a manipuláció, a hódítás leplezetlen formája lesz; olyan gesztus, amely a szokásrend szerint *általánosan* megítélendő, nem simul bele a hierarchikus életvitel kialakított finomszerkezetébe. („Király: Mindenütt / Ottó az, akit én olyannyira / Szeretni kénytelen valék, – kiért / Szintén alattvalóim gyűlölésit / Vontam magamra – Ottó! átkozott! / Örökre zárva lesz előtted az / Országom!”) Gertrudisnak is ezért kínos egyengetni Ottó útját Melinda megszerzéséhez. („A célot nem; de módjait / Utálhatom.”)

Az Ottó-Melinda kapcsolat is reprezentálja, miképpen szívja magába a dráma „társadalom-egyén” konfliktus-sávja a férfi-nő kapcsolatot. E felé a sáv felé nyílik a Bánk és

Melinda közötti szerelem-szeretet viszony is azzal, hogy Bánk létének *minden* kérdése benne fogalmazódik meg: „Hát a világnak egyik pólusától a / Más pólusig, szerelmeimben, én / Miért öleltem mindent egybe? miért / Mindent? miért te benned, ó Melinda!”

A szeretet-kapcsolatok hálóját szövi sűrűbbre a Tiborc-Bánk („... él / Még Bánk, atyánk...”), a Bánk-Petur („Petur, Petur, kedves bátyám, ölelj meg!”) és a Bánk-Mikháel (Simon) kapcsolat („Mikháel: ...Így találta ott / Bennünket egy magyar, ki Elmerik / Királynak a spanyol *Constantiát* / Vivő követségéhez tartozott – / Kunrád, a nagyúrnak édesapja.”)

Ezek a kapcsolatok azonban nem szövődnek szorosra, vagy ha mégis (Bánk-Melinda), lehetetlenülnek, szétszakadnak, leépülnek – a többi kapcsolattal együtt –, mert csak egy hálójá *működik* a drámai térben a viszonylatoknak: a hierarchia rendje mentén szövődött háló, centrumában a Király (a „szerette jó Király...” mint a hierarchikus rend legmagasabb értékszintjét jelentő középpont. Ezért kikerülhetetlen Bánk bukása. Ő – a dramaturgiai végzet sokak által nem eléggé értékelt hagyományos működési törvénye szerint – létének egész ideálrendszerében, egzisztenciájának tengelyében, integritásra való törekvésének dinamikájában úgy *kénytelen* hűnek mutatkozni a hierarchikus háló mozgástörvényeihez, hogy közben *mégis* a hierarchia centrumához képest *másik* középpontot jelöl ki a maga számára: a világnak ama – univerzálissá tágított ölelésben keresett – pólusait, amelyben *mindent* egybe akar ölelni. Nem véletlenül hangzik el (a dráma *éjszakai* világában) a hierarchikus kapcsolatnak az univerzális kapcsolattal való felcserélésének kitörési pillanatában: „Világot, itt! világot!” – amiben a világ megkettőzése: a „világ” (univerzum) és a „világ” (világosság); az „itt!” pedig a drámai szituáción túl az *egész* a drámában megtestesülő „sötétség világ” átvilágítási vágyát jelenti.

A hierarchikus kapcsolatok zátonyán roncsként akadnak fenn a kifejtetlen, megvalósítatlan szeretet-kapcsolatok is. Ez a rétegzett kudarc adja a kapcsolat-háló texturáját. A helyzetük áttekintésére nem képes, folyamatosan homályban botladozó, önsorsuk indítékairól tájékoztatlan figurák elvegyülnek és szétfoszlanak ebben a sűrűségben. A számuk cél: nem a lázadás leverése. Az könnyűszerrel – mint egy operett-lázadás esetében szokásos – megtörténik. A cél: elbuktatni a legjobbat. Magányba lökni. Bűnbe kergetni. Elfordítani tőle még híveit is. Erre megy ki a hierarchia mozgása, miközben éppen ez (a mozgás) marad rejtve a résztvevők előtt. A Királyra nem Petur az igazi veszély. Az egészen más, és sokkal magasabb érték-szinten álló (és népszerű) Bánk. Ezért is fontos, hogy a Királyt magyar Osríkok vegyék körül (Udvornik, Myska, Solom). Petur halála után Endre nem siethetne vissza kétes érdekű háborújába, ha ott maradna ereje-tekintélye teljében Bánk.

Látszólagos ellentmondás: miközben homály borítja éppen azt, ami „velünk törté-nik”, mégis mindenhol-mindenkinél a felfokozott, a *végso* nagy elhatározások, nekibuzdulások, visszavonhatatlan lépések (ki tudja, hová-merre?). Láttuk: minden döntés a tájékoztatlanság televényéből sarjad ki, nemcsak a Békétleneké. A tájékoztatlanság külső és belső terei kagylószerűen érnek össze. A külső térben a homály történelmi helyszínei. Amelyekben mintha teljes volna a *nem ismerésből* kialakuló úr. Ez lesz az oka annak, hogy a história nagy mechanizmusa, Shakespeare-i lépcsői nem rajzolódnak ki.

A történelem nagyobb mozgásai a dráma értékrendjében leginkább három figurát érintenek. Pontosabban azt a három figurát nem érintik meg kellőképpen, akikhez elérnek. De erről az érintkezésről nekik maguknak nincs elegendő *levont következtetésük*. Fontos, hogy konklúziójuk nincs, *tudomásuk* ugyanis van. A história úgy megy el mellettük, mintha nem is találkoztak volna vele, mert a saját magukkal történelekből kialakulható tudásuk nem épül be a drámai karakterükbe. Ez Katona részéről nem írói hiány, hanem világképének a figurák jellemzésében való kifejezése. A saját történetükben való (korábbi) részvételükkel. A dráma historiai eseménykörnyezete sokszorosan földolgozott; a „Bánk bán-story” dokumentációja és különféle műfajokban, elsősorban a drámai műformában való megörökítése gazdag. Katona tájékozottsága az egykorú eseményekben sokoldalú. Itt azonban a dráma ugyan valóság-

gos eseményekre alapozott, mégis öntörvényű figuravilága, eseményfolyamata, kapcsolathálója a vizsgálat tárgya. Az elemzés támpontja az, hogy a dráma szövege szerint mit tud Bánk, Petur és Endre a tágabb társadalmi-történeti-politikai háttérrel, az eseményvilágról.

Ismert előttük az Endre és Imre közötti viszály kirobbanása, lefolyása: „Hát jut-e eszedbe még a / *Testvéri* háború? Te ott is Endre / Pártján valál, – s midőn jószágodat / Elszedette Elmerik király...” mondja Bánk Peturnak; felidézük találkozásuk *éjjelét*, Petur szökését, fogadalmát. Ismert továbbá Bánk előtt az ország felbolygatott lázas állapota, amiről az első találkozásukon Peturnak csak egyetlen mondatot vetett oda; megtudjuk Gertrudhoz intézett szavaiból, hogy nemcsak bejárta az országot, és elbúsulást talált mindenfelé, de arról is tudomása van, hogy „... Udvarod’ / Átkozza minden és hazádfiit. – / Szerette jó Királyunk, Endre! hogy / Fogod találni népedet? Polyák- / Országot elnyered, s tán a magyart / Veszted helyette el!” Jól ismert továbbá Bánk előtt, hogy „... magyar / Törvényeink magyar hazánkon úgy / Fityegnek, amiképpen egy pellengér- / Oszlopra állította mocskok tettinek / Táblája.” Ott volt továbbá Bánk Endrének a korábbi lázadás idején való elzáratásánál, amikor Petur is az üldözöttek közé került; tanúja volt annak is: „Mit szenvedett ő érted?” Minden jelenlévő előtt ismert Gertrud féltelensége, hiszen még Mikhál is ezt mondja neki: „Te ok nélkül bocsátád / El hivataljaikból a magyar / Alattvalóidat s tiéidet tevéd / Helyekbe – és lerontád az ősi / Szép várakat s od’adtad a tulajdon / Felekezetednek.” Még annak a tudásnak a híre is eljut hozzánk Petur egyik kifakadásából, hogy rossz szemmel követik a Király halicsi hadjáratát, mert mögötte Gertrud hatalmi ambícióit látják.

Miféle következtetések vonódnak le *ennyi* ismeretből? Mikhál végigszundikálja a Békétlenek találkozásját, s akkor *fecsegi* ki tudását Gertrudisnak, amikor az ellenállás felfedését jelenti a megszólalása; Petur (aki a lázadást-börtönt, a királyi családon belüli viszályt megismerte) úgy képzei, megoldódhat minden azzal, hogy a „Király megént király legyen”; holt tanúja volt Pozsonyvárában is, milyen könnyű befolyásolni, megalázni, háttérbe tolni. Mindezek után úgy készíti elő a felkelést, hogy amit másképpen nem tud elérni, azt a *Melinda-jelszóval* biztosítaná. Bánk – aki annyi mindenből okulhatott – meglepődik azon, amit a palotában talál; *mégis* felteszi a kérdést Peturnak és a Békétleneknek: „S mit véte nektek e meráni asszony?”; ismeri az általános törvényszegést, mégis „törvény s szokás szerénti cselekedetet” tanácsol; ellene van, hogy vétkül tulajdonítsák Gertrudisnak, amiért „a felekezetét jobban szeretné, / Mint a magyarságot...” Endre, aki nem egy lázadást, testvérháborút átélt, mint hihetetlen lehetőséget hallja, hogy „polgári háború” szélére került az ország, meglepett, sőt sértődött, amiért „ilyen” hírekkel és nem győzelmi pompával fogadják, „hiszen úgy szerettek / Titeket szüntelen, mint szintén magam. / Minden javam tinektek engedém, / Királyi székem koldussá tevém” stb. stb.

(A tapasztalatok értékesítésének hiánya: karakter-rajz és mentalitásjegy)

Különböző szinteken és karakterjegyekkel általános a megértéshiány, a tapasztalatok feldolgozásának elégtelensége. Ami megtörténik, bármi is az, bármikor újra megtörténhet, s ez *fordított irányt* ad az időnek, visszagyermekesít, eltörpít. A tapasztalatok értékesítésének hiánya éles *karakterjegy*. Korántsem az illogikusságok, a dramaturgiai ellentmondások tartományában vagyunk, miközben a karakterkészletek általános mentalitásként való sűrűsödése még átjárhatatlanabbá teszi azt a tájékozatlansági hálót, ami a figurák számára mozgási színterük szövedéke.

Az átélt (kvázi-birtokolt) élmény miközben (tehát) nem válik tudássá, mégis üzen a „mélyből”. Jelen van a zsigerekben, érzelmekben, indulatokban, felsistergésekben, elnémulásokban. Töredékek, sóhajok, csonkulások; kusza érzelmi világok, kaotizáló mozgások. A kapcsolattöredékek, értelmezés-elmaradások, kommunikációs hiátusok következtében kialakult úrt a hiányokból kiváltódott sűrűsödés tölti ki: válasznélküliség, más-

ramutogatás, önsajnálát-kesergés, döntésképtelenség – mint ismétlődő motívumok, amelyekben a dráma mentalitásrétegei meghatározódnak.

Állandóan: kérdések. Nincs (talán) magyar irodalmi mű, amelyikben ennyi kérdőjel volna. A nem kérdésként kiejtett szavakon, mondatokon túl is: általános az önhelyzetre, a közös helyzetre, a (saját) lelkiállapokra, a szituáció belső tartalmára való tanácstalan rákérdezés; általános ezeknek a kérdéseknek a megválaszolhatatlansága. Az írói világkép, (ettől nem elválaszthatóan) a figurák helyzete adott és tágabb szituációjukban kizárja a válaszlehetőségeket. A kérdések olyanok, hogy a megkérdezett nem, vagy alig tudja (akarja) megválaszolni: „Mikhál, Simon, miért spanyol hazátok- *Bojóthotokban* nem maradtatok?” – fakad ki Petur. „Csitt, csitt, ez itt (*szívére mutat*) sebet ver. Ó fiam!”, „válaszolja” Mikhál. „No leg- / Alább beszélj hát egy kicsinyt alantabb / Hangan: az emberek néznek...” – mondja nem sokkal később. Petur „válasza”: „Ki? Hol? – / No, jó! – nem is beszélek – még csak egy / Szócskát se. Mindenik kimondott szó / Hazug, s az emberekben nyargaló / Tüdő csak a hazugság ördögének / Lakása.”

Válaszok helyett többnyire mindenki másról beszél. Titkolózik. Bánk: „...Petur, miért hívtál? / Te engem vissza? még pedig titokban!” Petur „válasza”: „Titokban bán, titokban – azonban szólni / Itt nem lehet...” „Bánk: Titok?” „Petur: Úgy van, kegyes nagyúr, úgy van, titok, / És még pedig setétben...” A második felvonás egyik csúcspontján: „Mikhál: Mi az? mi végződött? Simon: Én nem tudom.”

Ezzel a folyamatos válasznélküliséggel függ össze, hogy mindenki egymással ellentétes inspirációkat, kéréseket, felhívásokat is elfogad, könnyen-nehezebben átirányítható, befolyásolható, meggyőzhető. Vissza-visszatérő válaszok: „Mit?” „Igaz.” „De hátha mégis –” „Hogyhogy?” „Hisz való.” „Jól beszél.” „Még ezt is?” Bánk (Tiborc monológjára): „Hah! – ó”; „Pihai!” „... nincs itt más kigázolás”; „Ó!” „Hogy úgy van!” „Te Isten!” A színrelépések igen sokszor azzal kezdődnek, hogy valaki valakit keres, valakiről-valamiről tudni akar, ám nem kap világos eligazítást arról, hogy ki hol van, kivel mi történik éppen.

A válasznélküliséggel-válaszképtelenséggel együtt jár a kitérés, visszahúzódnás, eltitkolás, másramutogatás. Erős a múltra való hivatkozás, a bújdosás-motívum felemlegetése, főképpen Mikhálnál, Simonnál, Tibornál, de Bánknál is, Peturnál is, még Melindánál is. Mindenki tart valakitől-valamitől, miközben erején-lehetőségén felüli feladatra, helyzetállásra, akcióra készíti a *másikat*; ezzel párhuzamosak a másiktól való elszakadások, a társasszituációkban való „magábafordulások”. Nemcsak Bánk nem figyel Peturra (ön-magával van elfoglalva), Petur sem figyel senkire, Mikhál sem. Endre sem. Ezért éri őket sokszerűen, mikor a figyelembe nem vett személy, a tudomásul nem vett helyzet „megszólal”; ezért nincs artikulált válaszuk a szituáció kérdéseire.

A „saját világ” dominanciájával együtt jár, hogy a *másik* „biztosan” téved, netán hibás. Az ötödik felvonásban mindenki Peturt tartja Gertrudis gyilkosának; Petur semmit sem tudva Bánk és Gertrud összecsapásának folyamatairól, *átkozza* Bánkot a Királyné leszúrásáért. A másokra való rámutogatás (netán a másik bűnbakká tétele) együttjár az önfelmentéssel, méginkább a (kesergő) önsajnálattal. Mindenki úgy érzi: én, csak én vagyok a vesztes. Ha senki sincs, aki megoldást talál, egyetlen esély marad: a Király majd mindent elrendez. Mindenki nagy nekibuzdulással veszi magára a terheket, ám amikor nem talál megoldást, az első ütközésre összeroppan. Már az intonáció meghatározó: a bojóthiak kesergése: „Mikhál: Simon, reménylesz? – ej, jó éjszakát!” Melinda: „Ó, hogy én csak sírhatok!” Bánk (a Békétlenekhez): „És így hazátok elbűsultjait / Játszani akarjátok...” Melinda: „Ah, én szerencsétlen személy vagyok!” Bánk: „Kírontjuk a korlátokat, lezúzzuk / A jó barátot, ellenséget; és / Aztán ha célra értünk, sírni kell csak ...” Mikhál: „Átok fekszik a / Bojóthi Mortundorf fajon!” A Király, miközben mindenki tőle várja a döntést: „Tépjétek el csak mind mellőlem azt, / Amelyhez a sors édesen ragaszt...”

A mentalitások közös-átfogó jegye a döntésképtelenség. Petur nem dönt Bánk ellené-

ben, aztán a kaotizálódásban ő mond ítéletet Bánkon, aki helyette döntött; Bánk mindvégig mindenben döntésképtelen; Tiborc teljesen kívül marad a döntéshelyesek körén, Melinda csak elszenvedője minden tervnek, Ottó helyett mások építik hozzá az utat, Mihályt és Simont alaphelyzete fosztja meg a döntés lehetőségétől, a Király mindenkinek igazságot osztva nyargal vissza a halicsi frontra.

Az értelmezés-elmaradások, kommunikációs hiátusok, a megértéshiányok nyomán kialakult új ezekkel a mentalitásjegyekkel telítődik. Az ötödik felvonás elrendezettségében a dráma lecsengésének színhelyén minden *ugyanolyan* homályos, mint az első felvonás elején. Már túl vagyunk *mindenen*, ám az általános tájékozatlanság a régi – mondhatnánk: originális. Endre semmit sem tud saját és hatalma helyzetének *lényegéről*. A felvonás első részében még azt se tudják, ki ölte meg Gertrudot. Peturt Solom fogja el, de fogalma sincs arról, mi történik aztán vele. Hasonlóképpen nem tud senki semmit Bánk családjáról, Melinda haláláról (Tiborcon kívül); homály fedí sokáig az Ottóval történeteket.

És ennek így kell lennie! Mindenki magára marad a maga nem- tudásával, s a közös tájékozódás nem világosít meg semmit, nem válik, nem is válhat közös megértéssé. Ennek is így kell lennie (*ebben* a drámában). Erről szól. A Király békét hirdet, miközben Peturt lekaszaabolják, a bojóthiakat bujdosásba kergetik, és Tiborc folytathatja panaszát, kiegészítve most már a Melinda halála miatt érzett, s Bánknak az események menetéből való kiiktatódása miatt érzett fájdalommal. A Király – miközben közvetlen hívei átveszik a sebtében nekik juttatott újabb címeket, javakat, birtokokat – rövidesen ellovagol. Fejében – a dráma függőnye már régen összecsapódott – talán az jár, hogy ki lesz az új királyné. Az új kapcsolatok fontossága miatt előtérbe kerülnek a francia őgrófságokban eladósorba kerülő grófkisasszonyok. Bánk szótlanul áll a háttérben. A közfigyelemből már teljesen kiesett. Mégsem hagyhatjuk magára.

VILÁGKÉP ÉS FORMA – NYELV ÉS MENTALITÁS

(A kommunikáció-képtelenség nyelvi alakzatai)

Mindazok, akik a dráma lényegi rétegeihez eljutottak, szembetalálkoztak a *Bánk bán* nyelvének „egyéniségével”. Szerb Antal (összegezve és továbbgondolva a korábbi száz esztendő felismeréseit) kiemeli, hogy a dráma nyelve élesen elütött korának ízlésétől: „...a nyelvújítás előtti nyelv volt, annak is egy különös egyéni variánsa”. Szerb továbbá extatikus szóművészet kiszabadulásáról beszél, melynek ereje „tömörségében, kihagyásaiban, patétikus felkiáltásaiban van... Az ej, egy vagy több felkiáltójellel Katona kedvenc szava. Hősei nem szívesen beszélnek, darabosan jön ki belőlük a mondat, és gyakran a fele benntörök, mint a darázs fullánkja... egy (dráma) sincs, amelyben a drámai nyelv annyira a végsőkig feszült indulatok nyelve volna, amelynek minden mondata annyira a vihar előtti párázattól volna terhes és villámot hordozó... alakjai nem beszélnek, hanem kirobbannak. A szabályos párbeszéd ritka a *Bánk bán*-ban. Emberei vagy szónokolnak, vagy félmondatokat kiáltoznak egymásra, vagy leggyakrabban mindegyik a maga izgatott monologue intérierjét folytatja, és nem figyel a másokra.”

Németh László *A rejtélyes költő* című esszéjének születésideje majdnem megegyezik Szerb *Magyar irodalomtörténetének* kiadásával. Egy vonalon haladnak a nyelvről szóló elemzésükben. Németh erőteljesebben húzza alá a nyelv mentalitást kifejező erejét és szerepét. Ő is abból indul ki, hogy a drámában az emberek vagy nem egymással, hanem egymás mellett beszélnek, vagy miközben az egyik beszél, „a másik csak agya kódén át hallja... Katonának a vers összeszorította a torkát, fojtogatása közben csak a leglényegesebbet kiálthatta ki. A könnyű áradozások után megtanulta a küzdelmes kifejezés gyönyörét.”

Mi teremti, mi „mozdítja” ezt a nyelvet? Tegyük fel néhány kérdést: mi Katonánál a

nyelv és a mentalitás, mi a világszemlélet és a forma közötti kapcsolat? Továbbá: vannak-e *ütközések* a világvég és a forma között?; ha igen (mint gondoljuk), akkor ezek az *ütközések* milyen feszültségekben csapódnak ki? Milyen tudatok, elfojtódások „működnek” a nyelvben?; hogyan jelennek meg ezek az „észjárások” mint nyelvi jelek? Vannak-e mélyebb és átfogóbb kontaktusok is a figurák között, mint amilyeneket a szavak kifejeznek? Mennyiben határozhatóak meg írói hibákként és mennyiben organikus kifejeződések mindazok az ellentmondások, amelyek a szövegben mint egységes textúrában (valóban) szakadások, s amelyek az irodalomtörténet-kritikát mint esztétikai negatívumok foglalkoztatják másfél évszázada? Mi az, ami a (nyelvújítás előtti) premodernitásból „áthozta” a nyelvet-művet a posztmodernitásba?

A drámaírói világvég a dráma léthelyzeteit átformálni kívánó cselekvés kísérletére koncentrálódik, illetőleg e kísérlet (kaland) kudarcát tárja elénk. Feltűnik viszont, hogy ennek a cselekvéskudarcnak a meglevenítése, mozgatása, a bemutatás-lejátszás éppen magával a cselekvéssel mint (műfajilag is) meghatározó formával fejeződik ki. Forma és világvég ellentéte, ám az (adott) világnak a cselekvésekkel való átalakíthatatlansága eszméjének fényében. Ennek az *ütközésnek* (az intenzitását Szerb is, Németh is meghatározta) több konzekvenciája van. Az egyik az, hogy a világvéggel „eltérített”, „lebénított”, deformálódott cselekvésvágy (drámai mozgás) sajátos változatokat hoz létre: kvázi cselekvés; csak érzelmileg táplált cselekvés; zsákcselekvés. A világvég ilyen (esztétikailag-nyelvileg) erőteljes kifejeződését éppen az mutatja meg, ahogy beleszövődik a szöveg textúrájába. Bánk az egész drámára kitérve mondta: „Kírontjuk a korlátokat, lezúzzuk / A jó barátot, ellenséget; és / Aztán ha célra értünk, sírni kell csak...” Miért? Mert a „semmi megvalósulása” óriási áldozatokkal járt, óriási energiák emésztődtek fel.

Térjünk vissza a drámának a forma és világvég *ütközésében* kialakuló csonka belső tereire, sajátos esztétikai-nyelvi töredezettségéhez. Mi alakul ki a belső tereken, mi jelenik meg a nyelvben, hogyan építenek ki *együtt* sajátos észjárás-mentalitást, amely – miként a sorvezetőkre nem tekintve, továbbbükktető jambusai – pihenő nélküli lázas folyamatosságot ad?

Egymásra rétegződő – erős pilléreket és összefonódásokat kiépítő – alapotívumok: meg nem értés; monologikuság (a másik meg nem hallása); a dialógusokra való képtelenség mint a figura saját „igazába”, érzelmeibe, indulataiba, önsorsába való belefelejtkezés. Mindezek *együtt* jellemzik a főbb kapcsolatokat: Bánk-Petur; Bánk-Melinda; Bánk-Tiborc; Petur-Miklós (Simon); Endre – és körülötte *mindenki*.

Tiborc kommunikációképtelensége például (természetesen) a nyelvben, a meg nem hallásban „csak” kifejeződik. Igazi indítéka – a monologikuság, párbeszédképtelenség oka –, hogy más létrétegekből szólal meg, mint amilyenekből Bánk beszél. Tiborc síkja: a lét és tárgyi feltételei; Bánk síkja (a vele való találkozás idején) a magánérzelem és az elvont eszmék világa. Bánk és Petur egymással való dialógusképtelensége azon a problémán alapul, hogy lehetséges-e párbeszéd addig, amíg nincs valamilyen közös – áthallásra alkalmas – belső színtér. Petur indulati-gyakorlati, Bánk államjogi-elvont érvelése elszárad egymás mellett. Mindkettő akkor képes csak „észre venni a másikat”, amikor a (közös) érzelmi sík megteremtődik. Ez egy jelenetben belül (először) a Királyhoz való *közös* hűség, illetve Petur apjának emlékére való hivatkozásnál történik Petur részéről, és Biberach Melindáról hozott híre után (másodszor) Bánk részéről.

Mindez törésekben-töredékekben, nyelvi alakzatok kifejeződéseiben manifesztálódik. A lényegük az, hogy időben-térben össze nem találkoztatható dimenziókból szólnak ki a „hangok”; az egymástól való mélyebb eltávolodás-elszakadás mozgatja a szituációbeli kölcsönös meg nem hallásokat. Ez sűrűsödik (aztán) össze a mentalitások-észjárások változatainak mély azonosságai. Az a tragikus, hogy a megértések, összetalálkozások éppen a közös irányból érkező, és közös irányba futó sorsok között *nem* jönnek létre. A zárt monologikus helyzeteknek és ezeknek a (mélyben) közös világvégnek az ellentéte

rárétegeződik világkép (cselekvéskudarc) és forma (cselekményesség) ellentétére, felerősítve azt; az így létrejött feszültségtengerben, mint kommunikációs síkban mindenki, mindig feldúltan, izzón, sisteregve szólal meg.

De nemcsak a figurák között vannak a találkozásokat lehetetlenné bontó elválasztó dimenziók, az egyes figurákon belül is. Legfeszítőbben Bánkban. Az első rétegben látható – a figurán belüli feszítő ellentétként – a Királyhoz való hűség jogi rendje és egy tágabb erkölcsi rend közötti feszültség. Ennek nyelvi konzekvenciái a magasabb erkölcsi tudat kifejezése és az időszertei világ ténye közötti párbeszédképtelenségben jelennek meg nála. Bánk elfulladásai, kitörései, magábahúzóódásai, párbeszédakadályai (az ily módon nyelvileg is megjelenített mentalitás és észjárás) abból az ellentétből fakadnak – ezt reagálják le ismétlődő nyelvi alakzatokban –, hogy nincs, nem lehet termékeny párbeszéd az etikai inspirációktól mozgott lelki világ-tudat ember- és haza- eszménye, valamint egy, a köznapiság *műlandó* gyakorlatában jelenlévő, hatalom vezérelte ember- és haza-eszmény között.

Szemügyre vehető egy különös jelenség Tiborc alakjában. A legmélyebbre taszított ember, a legnagyobb nyomorúság *főlénye*. Ami nem egyszerűen elesettségnek, illetve annak a szociális igazságnak, népsors-manifestációnak a kifejeződése, amit alakja sűrít. Tiborc magánya – éppen az előbbiek miatt – a legnagyobb a drámában: a minden irányba kiszolgáltatott ember (dramaturgiailag is fontos) magánya. Ahhoz, hogy ebből a mélységből magasra, mintegy a többiek fölé tudjon kerekedni, egy különleges „emelytűre” van szükség. A főlény ez, amely abból az emberből árad, aki létének – szubsztanciálisan a tág emberi létre kiterjeszthető – igazságai között marad (beszél) *akkor is*, amikor nem talál meghallgatásra. Ez fölveti a kérdést: nem alapvetően alkalmatlan-e bármilyen kommunikáció (miközben mindenkinek valami, a dialógus tárgyán kívül *más* foglalkoztat) annak az emberi egzisztenciának megőrzésére, amely változása közben is a léte tartós pontjaiból építi ki a szavak hadállását. Tiborc felülkerekedéseinek tágabb értelmezéséhez emlékeztethetünk Roland Barthes szavaira: „Aki elfogadja a kommunikáció »igazságtalanságait«, aki még akkor is fesztelenül, gyöngéden beszél, amikor nem kap semmi választ, nagy főlényre tesz szert...”

Miként, aki (viszont) mindenre oly módon ad választ – mindvégig párbeszédre kész és képes, és folytat is párbeszédet, ám úgy –, hogy semmire nem válaszol, az hiába áll a hierarchia legmagasabb pontján, semmiféle (valódi értéktartalmakat megjelenítő) főlényre nem tud szert tenni. Endre mindenre válaszol, mindenkivel párbeszédet folytat, ez azonban (mint észjárás) *kvázi-dialógus*. Endre akkor sem mond semmit, amikor beszél. Miközben kitakarja érzelmeit – veszteségérzetét-gyászát, megrendülését, tanácstalanságát –, *szavakkal takarja el* gondolatait, terveit, belső döntéselőkészületeit. A dráma mentalitásvilágában a meg nem hallás és a kvázi meghallás *ugyanazt* erősíti: az össze nem találkoztatható létszínterekről folytatott „párbeszéd” *látzat* voltát mint meg nem értés-sűrűsödést.

A Király első szavai, miközben az Udvarnokok *magok közt*: „Sír a király”, „Ki mondta azt? Nem úgy van.” „Solom (bejön, mélyen meghajtván magát egy véres kardot tesz a király lábaihoz): Engesztelődjél sorsoddal, királyom! / Elérte bosszúálló fegyvered / Karom által a gyilkost.” Mire a Király mindössze ennyit mond: „Ifjú vitéz!” Solom további beszámolójára, amely szerint a gyilkos (Petur) „Ottó / Hercegre mondta éppen a halált”, a Király: „Ottó! Tehát még ő is?”; mikor kiderül, ki a gyilkos, akit utolért Solom kardja, a Király: „Petur?”; Ponte di Cruce illíriai királyi helytartónak a Királyné asztalán talált pártütést jelző levelére: „Úgy van!” A zászlós úr ekkor (végre) meg is kérdezi: „Mi van úgy királyom?”

Endre egy vagy egynél csak valamivel több szóból álló válaszai (mint dialóguson belüli párbeszéd-részek) nem a nagytekintélyű (királyi) ember tömörségükben megvilágosító válaszai. Éppen hogy a homályt növelő feleletek. A visszalépés, a kitérés, a véleményváltoztatás lehetőségét fenntartó (a helyzete miatt elkerülhetetlen, ám kényszerű) nyelvi reagálások. Kvázi-feleletek. A továbbiakban is: „Gertrudis! – Ottó! –”; „Te is?”; „Mit beszélsz?”; „Magyar?”; „Gyilkos?”

Ugyanazt a mentalitást egészítik ki a teatrális nyelvi fordulatai: „Még azt akarják, hogy kivesssem itt / A kedvesért való fájdalmaimat / Szívemből és egy pártosan keseregjek!"; „Tépjétek el csak mind mellőlem azt, / Amelyhez a sors édesen ragaszt – / Tépjétek! én is embernek születtem"; „Szegény, szegény király! be megcsalatkoztál."

(Fragmentális beszéd mint a fragmentális lét kifejeződése)

Endre (látszólag) *mindenkivel* párbeszédet folytat, miközben (kizárólag) saját magával, a végső helyzetkialakításra való készülődéssel van elfoglalva. „Kollektív-dialógusa": belső monológ, amelynek nyelvi jelei – a korabeli drámákban nem szokatlan – „félre" instrukciók szerint hangzanak el. („Félre" helyett Katona többnyire a „magában"-t használja.) A látszat-dialógus folyamatos („Kérdez királyotok, hogy mit tegyen / Most ő –?"). A sodró, lázas „nyitott" beszéd és a megtorpanó, lefojtott „takart" beszéd ugyanannak a kommunikációs úrnak a betöltője, amelyben a fragmentális beszéd a fragmentális lét kifejeződése. A mélyebb tereknek mint egymásra rétegződő belső síkoknak ez a megszólalási igénye „találja ki" a nyelvet.

Jól megfigyelhető, hogy a beszéd tónusa, a nyelvi alakzatok kapcsolódási rendje sokszor többet fejez ki, mint magának a szónak a jelentése. A drámát mindvégig átszövik ezek a tónusok-szólamok (lázas, sodró-elakadó-továbbbsodró beszéd), amelyben mentalitás és nyelv egymással kölcsönhatásban „gondolja ki" és revelálja magát. Változatok: az elfulladásos beszéd, mint a cselekvés lehetetlensége, a formátlanság a belső káosz kifejeződése: „Bánk (*elkiáltja magát*) / Melinda!? (Sok ideig nem tudja magát szóra venni.) / Az – Melinda – jelszavok! / Melinda szép, mocsoktalan neve..."; „Tiborc: Oh, mint örültem, hogy *szabad levék!* / Bánk: Miképp örültem én *bilincseimnek!* / Tiborc: Hiszen való, hogy jó is az: de már / Mióta a merániak – / Bánk: Hah! Ó!"

További változat: a válasznélküliség mint az érzelmi túltelítettség nyelvi kifejezhetetlensége: „Simon: ... Hamar tűnő örömmel, mi vagy / Te? játszi képze a kívánczó / Észnek: – mosolyg s – meghal. – / Petur: (*az ablaknál egy székbe veti magát*) Jó éjszakát!"; „Izidóra: Nagyúr! *királynénak barátja* a nevem. / Bánk (*elébe mutat*): Nézd, nézd az árnyékot – hallgass oroszán, / Az a királyné – ő hazug! Csak az árnyék"; „Bánk: ... de ej, mi meg- / Gondolni is való van itten? a / Hívség? Kísértet, melyről minden ember / Fecseg; de még nem látta senki is. / Tiborc: No, édes Istenem! Ismét azt hiszem, hogy / Velem beszél."

További változat: beszédritmustörés mint a belső, a lelki törés kifejeződése: „Petur: ...Nem úgy, nem úgy / Ti földi istennék! ne gondoljátok azt, / Hogy minden irtózik hatalmas hangotoktól! / (*Hirtelen visszatekint.*) Hát alszotok?"; „Bánk: Útonálló! / Tiborc: Igazán? lehet meglátni képen? / Bánk: Minek is becsület emberek között! / Tiborc: Való igaz; megőszült a fejem. / Bánk: Miért? / Tiborc: Időm eljárt, jaj s panasz közt. / Bánk: Azért teremtettem –"; a legnagyobb belső törések nyelvi megfelelőiként: „Bánk: Örvendj becsületed, lemosta mocskod' / A vérkeresztség – ő Melinda – ki! / Ki! a tető mindjárt reám szakad"; máshol: „Bánk: Gyermekek! Szerette gyermekek! / Mi bennem ilyen bámulásra méltó? / Zavart eszem? Nem. Borzadó hajam? / Király! Magyarság!..." Megjelennek még az írásjel-zsúfolódások is, mint „némaságok", nyelvi „lefordíthatatlanságok" (illetőleg csak tónusokkal, fokozatokkal való kifejezhetőségek) a lelkivilág, a mentalitás jellemzőiként: „Bánk: Vége! volt – nincs; de ne tapsolj, hazám – / Ni! – reszket a bosszúálló –"; máshol: „Bánk: Vége –!! –"; máshol: „Bánk: Itt – itt – itt a világ."

(Ellenpont: az okszerűség szövegrétegei)

A sodró, lázas „nyitott" és a megtorpanó, lefojtott „takart" beszéd rétegei mellett van még egy szövegrétege a drámának. Ez a tudat ellenőrzésével kiépített, egyén és világ kö-

zött okszerűségi láncot kialakító, „tervet kifejező” beszéd. Mentalitást sűrítő kulcsszavai: indulatnélküliség, állapot, ok, mechanizmusok („machinák”), ész.

Ottó és Biberach második jelenetében figyelhetünk fel rá, hogyan jellemzi a fiatal herceg a rittert: „Te indulat nélkül való teremtmény...” Az indulat itt egy nagyobb-tágabb mentálitáskör vonása, magának az általános érzelmnek (ezúttal Biberach esetében az *érzelemnélküliségnek*), amelynek másféle vonása a remény, illetőleg a remény *hiánya*: Biberach (Izidorához): „...reménnyel nem tudlak tovább / Éltetni.” (Miközben a dráma legtöbb figurájának lelkiállapotát a meg-megújuló *remény* sodrása jellemzi.) Ugyanennek a körnek egy további szelete – mint az érzelmi világ háttérbe szorulása, a racionálisan felfogott világ előnyomulása: Biberach: „Hisz’ Isten / Én nem vagyok...” (Miközben a dráma legtöbb figurájának kitéréseiben az „Isten”-felkiáltás-sóhaj felkiáltójelek, gondolatjelek között ott van.)

Továbbá jellemzi ezt az egymást építő szöveg-mentalitás réteget az emberi állapot okszerű vizsgálata, általában maga az okszerűség mint kapcsolat emberhez-eseményhez-létmozzanatokhoz. „Azon bolondság, amidőn / Az állapotát elfelejti az / Ember, nevetségesebb, mint ha a / Természetét erején fellyúl feszíti” – mondja Biberach. És máshol: „Búdban, sem szerencsédben soha / Ok lenni nem kívánok”; a logikai kapocs ereje: „Én beüthetem hús / Vérel Lucim nyakába kardomat, / Hát téged miért ne tudjalak / Hús vérel itten hagyni?”; „Ti földi istenek, / Soha oktalan nem tesztek semmit is”. Másfelől: „... és minden, ami csak / Beszélhet, azt beszéli, hogy / Az ész hibázik, a fejecske kong”; a nemcsak másokról ítélő, önmagát is figyelő okszerűség: „Megtanultam, emberi / Elmém ezernyi baklövésével.”

A hierarchizált világot ez a mentalitás, a pontos, értelmező *beszéd*en át látja: „Tartományok hát csak *machinák*, / Amelyeket kis gyermek is megindít, / Ha *félelem s reménység* mindenik / *Kerék*et helyén maradni kényszerít”; „... bizony tán nem tudod, / Hogy csóka csóka-társának szemét / Ki nem kaparja? mert ám mintsem oly / Nagyot bakázzon a bíbor, bizony / Előbb feláldozna tíz Bánkot is... / Vesztőhelyet se fogsz te látni, hogy / Ottan rikolthassál – az ily rikoltót / Titokban szokták ám eloltani.”

Ebben a beszédben, még a megtorpanások is („Pah”, „milliom”, „Ejnye, milliom”) amolyan higgadt figyelemfelhívó *legyintések*; olyan dinamikájú közbeiktatódások, amelyek nem zökkentik ki a szöveget a célratörésből. A drámának ez a nyelvi rétege olyan racionalista hagyományra épül, amely nem azért kerül a szövegbe, mintha Katona különösebben tájékozott lett volna korának filozófiai ismereteiben és tudatosan használta volna fel a racionalista észjárás valamely irányzatát. A külföldi, udvari magatartások mintáiból magyarított Biberach-szöveg – maga a figura is – valójában *ugyanazt* erősíti föl, amit a dráma más szövegrétegei: *a szó és a tény közötti szakadást*. A racionalista elemből kifejlődve az okszerűség fölényével éppen hogy *ugyanerre* a szakadásra mutat rá. A dráma mint létezősszintér felfüggeszti („benyeli”), semmivé teszi azt is, ami ebből a megszólalási rétegből üzen; a mindent erőző alatt tartó kaotizálódásban ez a beszéd sem alkalmas rá, hogy az értelmes párbeszéd nyelve legyen.

(A redukció nem mint hiba, hanem mint az éjszakai utazás szabályzattana)

Elérkeztünk a *Bánk bán* egyik legmélyebb építő, művet konstituáló paradoxonához. Egy valójában a modernitás előtti nyelv és szemlélet az alapja annak, hogy valami „ősdi” a poszt-modernitás létszakaszában is friss legyen. Mert – ha nem volna talán világos, hadd húzzuk alá – jó ideje (az idézetek sorozatával is) a *Bánk bán* modernségéről beszélünk. Arról a jótékony „esztétikai hibernációról”, amelyben a nyelvben testet öltő mentalitás másfél évszázada időserű tudott maradni. Ugyanis hosszú ívű nyelvi toposzokban őrzött meg és tár elének lelkiállapotot, magatartást, kommunikációképtelenséget, önfelnemismerési állapotot; a szavak mindenhatóságától elszakadva olyan, a belső színtereken zajló eseményeket, amelyek a csöndekben, a vakságokon keresztül működnek és üzennek, hidakat építve a mű világától, illetőleg születéskorának világától a mához. Katona drámai roaldalmunkban egyedülállóan épít

tette meg ezt a hidat, mikor nyelvi formációk pillérrendszerében toposzait megalkotta; olyan élő analógiás szerkezeteket teremtett, amelyek a legfőbb „statikai pontokon” lecövekeltek „jó éjszakát”-ok között feszítik ki az ívet; olyanokat, mint Bánk (eddig tudtunkkal sehol sem elemzett) nagy kódája, amelyben a lét hatalmas halmazokban összesűrűsödő kérdéseinek megszólaltatása közben hangzik fel, ismétlődik meg több változatban: „Holott \ Pedig én \ csak én öltem meg a királynét!”

A sorozatos, egymásra rétegződő disszonanciák, a töredékek-ütközések, az ezeket kifejező nyelvi szerkezetek ismétlődő motívumai szakadozott kapcsolatokkal töltik ki a mű belső tereit. Kiépülnek a megszakadások, ellentmondások, LÉTHIBÁK, mint a világszemléletet (többféle áttétellel) kifejező *lényegi jegyek* és mint *alkotói-dramaturgiai megoldatlanságok* (egy nagy, egyedülálló, teljesen újszerű vállalkozás velejáróiként). Másfél évszázad értelmezéseiben, vitáiban, színváltozataiban ezek a LÉTHIBÁK és írói hibák teljesen egymásba mosódtak. A (szokványos) dramaturgiát, jellemépítést, színhelylogikát stb. stb. illető bírálatok annyira a középpontba kerültek, hogy a „kettős-hibán” belüli *alapvető különbözőség* sem elméleti, sem gyakorlati (napi kritikai) problémája nem merült fel. Ezért mindenekelőtt az tisztázandó, hogy tehát vannak olyan ellentmondásai-hiányai a *Bánk bánnak*, amelyek írói, dramaturgiai tapasztalatlanságból, kidolgozatlanságból, megoldatlanságokból adódnak. (Ezekre majd a recepcióelemzéseknél térünk ki.) Itt most az köti le figyelmünket, ami a *Bánk bán* hiányaként szerepel másfél évszázada az irodalomban-színházban-köztudatban, holott éppen a mű eszméjének, mentalitásának a kifejeződése: mint az ellentmondás, a szaggatottság, mint a részek (mondatok-érzések) közötti kapcsolathiány, továbbá mint az *egészre* kiterjedő redukció, amely nem írói megoldatlanságként, hanem írói bemutatásként funkcionál; amikor a redukció nem gyöngítés, hanem drámaépítő; összefoglalva, ahol mindez nem (drámaírói-színpadi) *baki*, hanem egy éjszakai utazás szabályzattana. Olyan drámai időben-térben való jelenlét, amely a sötétség állomása között és belső helyszínein valósul meg. Az *ilyen térben* szervesen következnek a bezártságban kialakuló lelki reakciók, elfulladások, kitérés kísérletek, fóbiák, illetve – az *ilyen időben* – a botorkálások, tapogatózások, eltévedések.

A *Bánk bán* sokat vitatott, legtöbbet emlegetett „hibái”: Bánk jellemének ellentmondásai (passzivitás és indokolatlan rohamok, latolgatás és gyilkosság, kaotikusság és méltóság), továbbá küszködésének nem látványosan – halálban –, csak a létkudarcban való megtestesülése; a kettős szál jelenléte mindvégig (privát-világ és köz-világ); Petur igen sok változatban egymás ellen feszülő tulajdonságai, az Endrében „érthetetlen” gyöngeség, „tehetetlenség” és királyi szerepével való más „ellentmondások”; továbbá: Melinda tanácstalansága és ezzel ellentétben a Gertrudis fölött elmondott ítéletének súlya; továbbá: a valamennyi alakra jellemző ismerethiányok és az ebből adódó következetlenségeik, az ellentmondásba kerülő lelkiállapot egy jeleneten, szituáción, monológon belül stb., stb. Még Szerb Antal is jogosnak tartja az aggályok – mintegy – összefoglalásaként azt a bírálatot, hogy a „szükségyszerűség ércgyűrűje nem oly szoros, mint ahogy a tökéletes tragédia megköveteli”. Igaz, ő rögtön hozzáteszi, hogy a „szükségyszerűség ércgyűrűje” Shakespeare hősei körül sem szorul össze.

Mindezek a „hibák” azonban magát a drámát adják ki, teszik azzá, ami; művet konstituáló elemei a *Bánk bánnak*. Aki ezt nem mérlegeli, az (körülbélül) úgy jár, mintha a tiszta tudat megjelenítését és működtetését kérné számon egy olyan műtől, amelyik arról szól, hogyan jelenik meg, hogyan működik a tudat homálya, zavarai, hamissága. Éppen azért, hogy ezt elkerüljük, a „legnagyobb hiba”, az értelmezésnek a legtöbb kihívást adó ötödik felvonás felé fordulunk.

A „Lopott fény”, Sándor Iván esszékönyvének teljes szövege 1993-ban jelenik meg a *Jelenkor* Kiadónál.

GESZTUS ÉS DRÁMA

A címben kiemelt két szó egyikét sem a *színház* szó értelmében használom. A színház az a harmadik kategória, melynek ez a két másik meghatározó összetevője (lehet). Gesztus és *színház* kapcsolata szervesnek és magától értetődőnek látszik. Aligha képzelhető el színházi előadás gesztusok nélkül. A drámának is tulajdoníthatunk ilyen kitüntetett szerepet, mivel az európai színháztörténetben kétségtelenül szoros kapcsolat mutatkozik egy dialógusos, a szereplők viszonyaira épülő irodalmi műnem (a dráma) és a színpadi reprezentáció között. A színházi előadásnak ez a két meghatározó eleme azonban nemcsak közvetlenül a színházművészetrel van kapcsolatban, hanem egymással is. A színház e két alkotóeleme közül először a gesztussal foglalkozom.

A gesztus szó kétféle értelemben használatos. Egyik jelentése: taglejtés, kézmozdulat, mely a beszédet kíséri vagy helyettesíti. Ugyanebben a jelentéskörben, de tágabb értelemben a gesztus az arcizmok, a fej, a végtagok vagy a test mozgása gondolat-, érzelem- vagy hangulat kifejezésre.

A másik jelentés szerint a *gesztus* valamilyen álláspontra mutató vagy valakinek az irányában megnyilvánuló viselkedés, magatartás, tett. Bár a szó mindkét jelentése fontos, ezúttal a gesztust elsősorban a *taglejtés* értelmében fogom használni.

Ha a pozitív meghatározásokat negatívakkal is kiegészítjük, akkor megállapítható, hogy a gesztus *nem póz*, továbbá, hogy a gesztus *nem esztétikai*, hanem társadalmi kategória. Ez utóbbit pedig az emberi *kommunikáció* részét képezi. A kommunikáció típusainak sorában a gesztus a *vizuális* közlésmód része, és a pillanatnyi közlésformákhoz tartozik. Azaz nem rögzített. (Technikailag természetesen rögzíthető: lerajzolható, leírható és filmre vehető.) A kommunikáció eszközhasználatára szempontjából a gesztus a *nonverbális* megnyilvánulások egyike, a *mozgásos* közvetítésű kifejezőmódok csoportjába tartozik, a *kinezikus* repertoár része: együtt a testtartás, testhelyzet, testmozgás, a térközi kapcsolatok stb. tényezőivel.

A gesztusok története ontogenetikai és filogenetikai úton is megközelíthető. Az előbbivel elsősorban a *gesztika*, az antropológia, az utóbbival az egyéni és a társaslélektan foglalkozik. G. H. Mead megállapítása szerint a tudatos kommunikáció gyökerei a gesztusokban és a mimikai közlésekben zajló nem tudatos kommunikációból erednek. A lélektani kutatások, ezen belül is a nonverbális pszichoterápiák felismerése az, hogy a nonverbális, gesztikus kommunikáció, a testi dialógus az anya-gyerek viszonyban elsődleges, és jelentősége a személyiségfejlődés során sem csökken, csupán a verbalitás mögé, annak hátterébe szorul. Szoros kapcsolat áll fenn a személyiségzavarok és a testi dialógusokban mutatkozó defektusok között.

A gesztusok kulturálisan meghatározottak és közösségenként eltérőek is lehetnek. Különböző csoportoknak lehetnek tipikus gesztusaik (mint például a közel-keleti bazár kereskedőinek), ezek a gesztusok azonban nem genetikai alapúak.

A gesztusok története és változása értelmezhető a technikai-technológiai fejlődés és az eszközhasználat függvényeként. Ebben a megközelítésben a gesztusok elsődlegesen a tevékenység és annak eszközei által meghatározottak. A gesztusnak mint *kommunikációs formának* a kialakulása feltételezi a függőleges testhelyzetet, vagyis a helyváltoztatás alól felszabaduló kezét, továbbá az eszközök szabad, változtatott használatát. E fejlődés szerves együttletben haladt a nyelv mint a másik kommunikációs forma változásaival.

A gesztusfejlődés során munkamegosztás alakult ki a *kéz* és az *arc* között. Míg a kéz önálló jelrendszerek (gesztusnyelvek) létrejöttét is lehetővé tette és teszi, addig az arc – Jacques Derridát idézve – „nem hordoz jelentést, nem olvasható jelként. Saját magát fejezi ki, önmagát adja.” A gesztusok differenciálódása a kooperatív tevékenység során az emberi kommunikációs kontaktus létrehozására irányuló *fatikus* funkció kialakulásához vezetett. Erről a fatikus funkcióról mondja Roman Jakobson, hogy – a verbális kommunikációban – „ez ugyanakkor az első verbális funkció is, amelyet elsajátítanak a gyerekek. Ők készek a kommunikációra, mielőtt képesek volnának informatív közlemények adására vagy vételére.” Mindez a nyelv előtti, preverbális, csak gesztikus kommunikációra is érvényes.

A gesztustörténet jelenünk felőli végpontján a kialakulás- és fejlődéstörténettel ellenkező előjelű folyamat tanúi lehetünk. A technicizálódás következtében a gesztusok redukálódására és elsorvadására kerül sor. A manipulálás, a kézzel végzett tevékenység néhány elemi mozdulatra korlátozódik, s a kooperáció társalánya nem a másik ember, hanem a gép. E gesztussorvadás tűnik elő az írástevékenységben is, amikor a kézzel való írás kifinomult ujjmozdulatainak helyén az író- vagy számítógépbillentyűk nyomkodása jelenik meg. Az üdvözlési gesztusok is egyre sorvadnak, s kihálóban van a kalapemelés és a kézcsók.

Jelenleg azonban rendelkezésünkre áll még a *gesztikus hagyomány*, mely a színházi gyakorlat és elmélet számára különösen termékenyítő lehet.

A továbbiakban néhány példát veszek sorra a gesztusok és a gesztika történetéből. A gesztikus hagyomány megőrzésére vagy továbbélésére a következő lehetőségek vannak. Mivel a gesztus pillanatnyi, illékony, tovatűnő, megőrzése vagy továbbélése valamilyen *rögzítést* igényel. Ez megtörténhet az egymásra következő nemzedékek között áthagyományozódás útján. Erre különösen alkalmasak az élet kitüntetett helyzeteihez, eseményeihez kapcsolódó, *kötött gesztusrendszerrel* rendelkező szertartások, így Európában az egyházi *liturgia*. Továbbélhet a gesztus technikai rögzítés – rajz, festmény, szobor – alakjában is. A távol-keleti színházak némelyikében pedig a kötött *jelentéssel* bíró gesztusrendszer tette és teszi lehetővé a gesztikus hagyomány továbbélését. Lehetőség van továbbá a különböző gesztusok nyelvi leírására, körülírására is.

A liturgikus hagyományban a gesztusok sokkal hatékonyabban közvetítik és adják tovább a kultúrát, mint a szavak és a tárgyak. A katolikus liturgia alapja is voltaképpen egy gesztikus hagyomány, a palesztin civilizáció mimodráma, melyből az Evangélium gesztikus bázisa ered.

Az összekulcsolt kéz mint az imádkozás gesztusa abból a régi német hagyományból származik, hogy az imádkozó férfi a kardot fogó jobbkezét a ballal lefogta. Ez a gesztus azt jelképezte, hogy az illető az isten védelmére bízta magát, mivel ő ily módon (fegyvertelenül) védtelenné vált.

A felfelé mutató ujjakkal összetett tenyér (a láng jelképe) az imádkozás egyik gesztusa a római katolikus, a hindu és a buddhista egyházban is.

Az úgynevezett „áldást adó kéz” (a felnyújtott első három ujj) gesztusát a keresztény papok a római *Mano Pantea* (minden istennők keze) jeléből vették, mely gesztus nagyon sok antik római városban – szobrokon, vértéken, freskókon – látható volt. Ugyanez a gesztus már Ó-Egyiptomban is felbukkan, ahol az ujjak a családot jelképezték, a hüvelyk a gyereket s a két ujj a szülőket.

A liturgiából vett néhány példa után a gesztika történetének néhány olyan jelentős művéről teszek említést, melyek közelebb visznek a színházművészet kérdéseire.

Európában a középkor folyamán a kezet csupán a számolás segédeszközének tekintették. Az első mű, mely a kéz szerepét ennél többnek látja, J. Bulwer 1644-ben Londonban kiadott *Chirologia* című munkája. Az angol szerző a görög, római és héber hagyó-

mányból kétszáznál több kézgesztust gyűjtött össze, ezeket kirogram-táblázatokon ábrázolta, és a gesztusokhoz jelentést fűzött. Érdekes, hogy az érvelés gesztusa az ő rajzán ugyanazt a kéztartást mutatja, amit Buddha érvelő jobb kezén is láthatunk. (Behajlított és egymásnak feszülő hüvelyk- és mutatóujj, nyitott tenyér.) Bulwer gesztusai között szerepel – többek között – a figyelemfelkeltés kéztartása (behajlított ujjak, függőlegesen felfelé álló mutatóujjal) stb. Nyilván mi is ismerünk ilyen jelentéshordozó gesztusokat, így – csak a mutatóujjat kinyújtva tartó kézmozdulatok közül – a hívogatás-csalogatását, a fenyegetését, a tagadását-rosszallását stb.

1707-ben jelent meg Amszterdamban Gerrard de Lairese *Groot Schilderboek* című festészetről szóló könyve, melyben rajzokon mutatja be a proletárok és a polgárok ivási és étkezési gesztusai közötti különbségeket. A poharat a proletár marokra fogja, a polgár három ujjal s gyűrűs- és kisujjával alátámasztja. A talpas pohár fogása is hasonlóképpen történik: a proletár négy ujjal fogja (csak a kisujja szabad), a polgár csak hárommal. A kanalat a proletár tenyérbe záruló ujjakkal tartja, a polgár lazán, csak a középső ujjal alátámasztva. (A könyv a maga korában annyira népszerűvé vált, hogy hatást gyakorolt a 18. századi gesztusokra.)

A 19. század derekán François Delsarte évekig figyelte a parkokban gyerekekkel sétáló nőknek a gyerekek felé irányuló gesztusait. Azt vette észre, hogy ha az anya vagy a nevelőnő nem szerette a gyereket, akkor a gyerek felé ölelésre tárt karon a hüvelykujj belül, a tenyérhez közel helyezkedett el, míg a gyereket szerető nő esetében a hüvelykujj magasan felemelkedett. Delsarte megfigyelését korunk lélektani kutatásai megerősítették.

Ezek a példák nemcsak a gesztustörténet számára érdekesek, hanem a színház történetben is, hiszen felhasználásuk, egy-egy szerepbe, szituációba történő beépítésük segítheti az adott alak vagy helyzet hitelesítését.

A gesztusok történeti hagyománya mellett a másik forrást a szinkron megközelítésű társadalomlélektani kutatások jelentik. Ezek sorában figyelmet érdemel Allan Pease *Testbeszéd* című könyve, mely az emberek közötti kommunikációba ad mélyebb bepillantást. A mű a társas érintkezés nonverbális összetevőivel, mindenekelőtt a gesztusokkal foglalkozik. Példa gyanánt a könyv kétharmadát idézhetném, de itt ízelítőképpen csak két olyan példát említek, melyek jól felhasználhatók színpadi viszonyok ábrázolásában. Az egyik a karkeresztzés gesztusa, mely Pease szerint védekezést és negatív viszonyt jelez, a másik az udvarlás gesztusok köre, melyet a szerző tíz oldalon keresztül elemez, s külön foglalkozik a férfiak és a nők udvarlási gesztusaival.

Mindazt a gesztusrepertoárt azonban, amelyet az ember használ, lehetetlen maradéktalanul feltárni és összegyűjteni, mivel a nonverbális kommunikációt vizsgáló kutatások ezidáig mintegy egymillió jelet és jelzést regisztráltak. A katalogizálás lehetetlensége nem jelenti azt, hogy maga a jelenség érdektelen volna, épp ellenkezőleg. E hatalmas számú gesztikus jel azt mutatja, hogy az ember szakadatlanul kommunikál (mint tudjuk, lehetetlen nem kommunikálni), s ami ennél is fontosabb, e kommunikáció döntő mértékben nonverbális. Vizsgálatok tanúsága szerint az ember naponta átlagosan csupán 10-15 percet beszél. (Ez az átlag szakmák szerint természetesen más és más, s így a színész vagy a tanár, akinek hivatása a beszéd, ennél több időt fordít verbális kommunikációra.)

Ez a probléma vezet át gesztus és színház kapcsolatának kérdéséhez. A távol-keleti színházak némelyikétől eltérően az európai színjátzásban nincs kötött és egyértelmű jelentéssel bíró gesztusrendszer. Indiában a Védák korából eredő *mudrák* közül mintegy harminc alapmudra (szent gesztus) ismert. Kínában, a Pekingi Opera műfajában, a szereptípusokhoz kapcsolódva ötvennél több konvencionális kézpozíció használatos.

Az európai színjátzásban a gesztus színházi szerepéről először Shakespeare *Hamlet*-jéből a királyfi színészeknek adott instrukcióját idézem. Eszerint (Arany fordítását felhasználó szabad magyarázásban): „Úgy beszélj, könyörgöm, ahogy mutattam, szökelljen

a nyelved. Ha szónokolva beszélsz – mint sok színészded teszi – az olyan, mintha a város dobosa kiáltaná soraimat. Ne is fűrészed nagyon a levegőt kezedd, így; hanem egészen finoman mozgasd, mert a szenvedély valódi zuhataga, szélvésze, s mondhatnám forgószele közepette is bizonyos mérsékletre kell törekedned és szert tenned...”

Ezek az elvek illetve tanácsok a dráma és színház/színháztudomány együttállásának idején születtek. Később, a polgári színháztudomány megbomló dráma-színház viszony következtében a színházi előadás uralkodó típusa az „irodalmi színháztudomány”, a beszédközpontú színház lett. Ezt a helyzetet utasítja el *A színház és hasonlósága* című könyvének *Levelek a nyelvről* című fejezetében Antonin Artaud, amikor 1932-ben így ír: „a színház, ez az önálló, független művészet, tartozik magának annyival, ha fel akar támadni, vagy egyszerűen életben akar maradni, hogy világosan határozza meg, miben különbözik a szövegtől, a puszta szótól, az irodalomtól és minden más írott, rögzített dologtól.” Később hozzáteszi: „korántsem biztos, hogy a szavak nyelvénél nincs jobb. A színpad mindenekelőtt betöltendő tér, olyan hely, ahol valami történik. Következésképp ideje, hogy a szavak nyelve olyan jelbeszédnek adja át a helyét, amely elsősorban kézzelfogható, tárgyi jellegével hat.”

A színháznak a nyelv uralma alól történő kiszabadítása nem szükségképpen jelenti a nyelvet, a beszéd kiiktatását a színházi előadásból. És nem kell az sem, hogy a dráma negatívumát jelentsen. De ha elfogadjuk a nonverbalitást, a gesztusok alapvető, meghatározó szerepét a színházművészetben, akkor ez a dráma helyének és szerepének ártérképezése is magával kell, hogy hozza. A kérdést műnemelméleti szempontból felvetve elmondható, hogy gesztikára is alapulhat drámaelmélet – miként erre már van is példa. Robert Champigny *Le genre dramatique* (1965) című könyve a gesztikára épül, bár az általam itt használt szűk értelemnél tágabb értelemben, gesztusokként értelmezve a mozgást és a színterét is.

Ha a gesztust szűkítő értelemben használjuk, akkor is találunk kapcsolatot *gesztus és dráma* között. E kapcsolat megfogalmazható a drámaíró oldaláról. Eszerint a drámaíró nem csak irodalmi művet alkot, nem csak a nyelvi kifejezés határozza meg a létrejövő darabot. Az író a mű megalkotásakor, a dialógusok, helyzetek, alakok, jelenetek tételezése közben nonverbális megnyilvánulásokat, gesztusokat is tételez. Ha az író színháztudomány nem az *irodalmi színház*, nem a színpad mint szószék, akkor ez a törekvés nagyon tudatos formát is ölthet. Mint Nádas Péter esetében, aki a *Takarítás* kapcsán ezt írja: „Engem a színházban nem a történet érdekel. És az úgynevezett gondolatok sem érdekelnek. Irodalom, filozófia dolga. Engem a színházban az élő testek között kialakuló viszonyrendszer érdekel. (...) Az élő emberi test érzékiségéből kialakuló képi érzet érdekel. Ami persze valamiféle történetet is kirajzol, s a történetből gondolat is préselődhet. Olyan szövegvázat igyekeztem létrehozni tehát, amely megengedi, hogy a színész teste legyen domináns a színpadon és ne a szöveg, ne a történet, ne a gondolat, ne a filozófia. Tulajdonképpen nagyon primitív dolog. Ha két ember beszélget, akkor gesztusaik, szemük fénye, testük hőmérséklete és szaga sokkal fontosabb, mint amit szavakkal egymásnak mondanak. (...) Amióta azt a típusú színházat, amelyben veretes irodalmi szövegeket és magas filozófiákat deklamálnak avagy tanmeséket rágnak a szánkba, elviselhetetlennek érezzük, a drámai nyelv a köznyelv felé fordult, de érzésem szerint a színpadi beszédnek ez a megújított formája is üres mímelésre, technikázásra szorítja a színészeket – élet akar lenni, holott nem az! – mert itt is csak jobbára a szájukra, a hangképző szerveikre és az agyukra van szükségük, testük egésze azonban mozdulatlan marad.”

Ha gesztus és dráma viszonyát nem az író, hanem a színház szempontjából vesszük szemügyre, akkor arra a kérdésre is választ keresünk, hogy hogyan integrálható a színházi előadásba az egyik és a másik, milyen a színpadi műalkotás egészében betöltött szerepük. A mai európai színházi gyakorlatban, a színházi *üzemben*, a dráma határozza meg a gesztust, az írott mű jelenti a kiindulópontot. A távol-keleti színházi hagyományban –

ezzel szemben – a napi gyakorlat nem a szövegre vagy egy-egy szerep értelmezésére épül, nem a *mit* kérdését helyezi előtérbe, hanem a *hogyan*t. A napi gesztustréningek, a mozgásgyakorlatok végső soron az előadásban olyan, *formailag* koherens szintézissé vál(hat)nak, ami a magatartásmód realizmusának szempontjából inkoheregensnek is tetszhet. A kérdés végső soron az, hogy irodalmat akar-e a társulat játszani vagy színházat.

A színházi cselekvések összerendezése voltaképpen úgy kellene hogy történjen, ahogy El Greco ábrázolja Toledót. A festő nem egy valódi látványt-nézőpontot rekonstruál, hanem több nézőpont szintézisét, több elem montázsát teremti meg. Ezt az újat-alkotást nemcsak a szöveg (a helyzetek, dialógusok) felhasználásában, hanem a gesztusokéban is el kell végezni. A gesztustörténetből és a társadalomlélektanból vett fent említett példák nem azt jelentik tehát, hogy a reális, kulturálisan közérthető gesztusokat az előadásban „idézni” kell, fel kell őket vonultatni. A gesztusok jelentőségének hangsúlyozásával arra szerettem volna rámutatni, hogy mind a színházművészet, mind a színház-tudomány rendelkezésére áll egy gesztikus hagyomány, mely e művészeti ágnak örök forrása és megújulásának ihletője lehet.

Gesztusokat éppúgy lehet generálni, mint mondatokat, s miként szavakból is megrajzolható egy drámai karakter, éppígy gesztusokból is megteremthető egy szerep. Gesztus és dráma úgy része tehát a színháznak, hogy az előadásnak – mindkettőt felhasználva és integrálva – meg is kell őket haladnia. Ez a meghaladás azonban már átvezet az elmélet területéről a konkrét színházi gyakorlatba.

Irodalom

- Artaud, A.: *A könyörtelen színház* (Gondolat, Budapest, 1985)
Barba, E. – Saverese, N.: *The Secret Art of the Performer* (Routledge, London, New York, 1991)
Jakobson, R.: *Hang – jel – vers* (Gondolat, Budapest, 1972)
Juhász P. (szerk.): *Nonverbális pszichoterápiák* (Magyar Pszichiátriai Társaság, Budapest, 1991)
Nádas P.: *Nézőtér* (Magvető, Budapest, 1983)
Pease, A.: *Testbeszéd* (Park Kiadó, Budapest, 1989)
Slawinska, I.: Gesztus és szó – antropológiai perspektívában. In: *Kultúra és közösség*, 1991/1.

Az 1992. január 18-án Marosvásárhelyen, az I. Romániai Magyar Színházelméleti Tudományos Tanácskozáson elhangzott előadás szerkesztett változata.

JÁTÉKNYELV ÉS VILÁGKÉP

*Vázlat a magyar dráma 1945 utáni évtizedeiről*1) *A műnem útja a 70-es évek végéig*

A magyar irodalom műnemi szerkezetét tekintve 1945 után is a dráma támaszkodhatott a legsivárabb előzményekre. Alighanem a polgári színjátszáskultúra intézményrendszerének kései kialakulása, s kivált egy szervesen művelődésű, felemás ízlésű közönségre való ráutaltsága magyarázza, hogy a magyar drámaírás még a két világháború közötti időszakban is innen maradt a klasszikus-modern kibontakozás küszöbén. Hiszen a drámai modernség esztétista formakultúrájának megteremtésére tett erőltet kísérletek (Szomory Dezső) után is az a Molnár- és Herczeg-féle játékn nyelv uralta a hazai színpadokat, amely egyetlen változatban sem került közel a 20-as, 30-as évek európai drámafejlődésének meghatározó kérdéseihez. Mert miközben Brecht, Cocteau, T. S. Eliot vagy Pirandello színháza a zárt világképhez kötött tragédiamodellel válságával, illetve a nyelv primátusának hagyományából táplálkozó, konvencionális irodalmi színmű korlátaival szembesült, a magyar drámából jószerint még az a gondolati erő és igényesség is hiányzott, amely elengedhetetlen feltétele lett volna e kortárs művészetszemléleti dilemmák felismerésének. A személytelenítő szcenikának, az élményi tapasztalat illúzióját leromboló, távolságteremtő epikus előadásmódnak vagy a test, a mozgás és a gesztus szemiotikáját felerősítő játékn nyelvnek pedig olyan kevés esélye volt a hazai recepció későnaturalista beállítottságával szemben, hogy azok még külföldi művek bemutatása kapcsán sem számíthattak sikerre. Sokatmondó adalék, hogy a gyakorlott színbíróknak számító Móricz 1927-ben egyszerűen giccsnek minősítette Max Reinhardt híres *Mirakel*-rendezését... A klasszikus polgári illúziószínház hagyománya a jelképi-allegorikus történetiség, még inkább a franciásnak vélt társasági/társalgási dráma szintjére hanyatlott vissza. Igen jellemző például, hogy az a Molnár Ferenc, aki 1925-ben Oskar Schlemmerrel és Moholy-Naggyal együtt tevékeny részese a *Bauhaus színpad* megalkotásának, briliáns dramaturgiai képességek birtokában is bulvárdarabok és melodramák könnyűkezü szerzőjeként aratja sikereit. Különösen olyan színpadi műfajok hagyományának alakulásában figyelhető meg az alkotó újraértelmezés hiánya, amelyek Európa-szerte azért mentek keresztül alapvető funkcionális változásokon, mert a század nyitányára a drámapoétikai rendszerük alapjául szolgáló világkép vált lehetetlenné. Míg Ödön von Horváth, W. Bauer vagy F. X. Kroetz darabjaiban a parodisztikus elidegenítés és az értéktávlatok viszonylagosítása nyitott új lehetőségeket a „Volksstück” műfajának, nálunk – Móricztól Illyésen át egészen Sütő Andrásig – megőrződött a népszínmű játékn nyelvének az a szimulatív változata, amelyik még olykori ironikus formájában is csupán afirmatív azonosulásminták kidolgozására volt alkalmas. S ha ideértjük még Márai vagy Németh László színpadi műveinek jelentős dramaturgiai hiányosságait is, az egész magyar drámai modernsége nézve érvényesnek látszik Németh G. Béla megállapítása: „a magyar drámaírás mögött sajátos paradoxon, sajátos gyengeség rejlik. Aki zsigereiben érzi, hordja a drámát, az én és a világ, avagy önlelke értelmi s indulati fele külső-belső ütközéseit, az nem ért rendszerint a színpadhoz, főleg a színpadi nyelvhez. Aki meg tudja a színpad titkait s annak nyelvét, az többnyire nem hordoz szívében és elméjében sorssal küszködő kényszereket.” (*A regényíró drámai remeklése*, Irodalmi Szemle 1991/4.).

Az 1945-öt követő néhány éves periódus tehát – mely a másik két műnemben a mo-

derenség utolsó horizontjának művészet- és világszemléleti kiteljesedését ígerte –, a drámában épp azt tette láthatóvá, mennyire hiányzik az a folytonosság, amelyre akárcsak egy Illés Endre-típusú modernség is építkézhetett volna (*Hazugok*, 1948). A sematizmus korszaka értelem szerűen idegen és történetileg elavult műfaji minták meghonosításával szorította ki azokat a kísérleteket is, amelyek legalább a vallomásosság dramaturgiai keretei között igyekeztek szembenézni a közelmúlttal (Németh László: *Széchenyi*, Márai Sándor: *Varázs*). Az ötvenes évek legsajátosabb fejleménye ugyanis az volt, hogy a szocialista realizmus esztétikájának színpadán még az agitprop-szellemiség sem verhetett gyökeret, amelyik legalább drámatechnikailag használhatta volna föl a baloldali avantgárd színjátszás korszerű elemeit. Mert míg a nyugat-európai dráma játéknyelvébe úgy épült be az inszenírozásnak számos brechti megoldása, hogy a formáról leválasztották a tartalom politikai üzenetét, nálunk – minden eszmei rokonság ellenére – sem következett be a politikai színház korszerűsítése. Ellenkezőleg: némi túlzással azt mondhatnánk, hogy Brecht és Piscator tendenciózus politikai színházának eszmeiségét egyfajta későnaturalista technikájú, heroizáló másodklasszicizmus 30-as évekbeli látványvilága közvetítette. Az elidegenítő effektusokból táplálkozó, tanító példázat helyett a kultúrideológia szívesebben látta az élményi azonosulást célzó dramaturgiát, s azt a retorizált, érzelmi impulzusokra hangolt történelmi „hagyományébresztést”, melynek leghatásosabb példái egyfajta üdvőtörténeti kollektívizmussal kötötték össze a magyar romantika individuum-értelmezését (Illyés Gyula: *Fáklyaláng*). Németh László *Galileije* is csak abban a változatban kerülhetett színpadra 1956. október 20-án, amelyben a középonti hős végül is aláveti magát a kollektívum jövőbe vetített – dramaturgiaiilag tehát megelendőzhetetlen – érdekeinek: „Galilei úr tapasztalatát – mondja a dráma Torricellije – természetesen semmi sem pótolhatja. A tudomány sorsa azonban nincs többé egy fejhez kötve, akármilyen kitűnő is az. Amit Galilei úr és mások elindítottak – most már feltartóztathatatlanul megy előre.” Ennek az évtizednek azonban alighanem még így is a *II. József* (1954) a legmaradandóbb drámai alkotása. A felvilágosult, művelt reformer császár alakjában Németh olyan – a műfaj hazai történetében meglehetősen ritka – személyiséget teremtett, akiben – odaértve – nemcsak a hagyományos nemzeti messianizmus nyeri el a maga kritikáját. Az a meg-megújuló belső kétely, amellyel a császár saját életművét és világfelfogását értelmezi, a modern magyar dráma történetében okvetlenül újszerű konfliktustípust készít elő. Drámai feszültség ugyanis nem csupán, vagy nem elsősorban a politikai-történelmi szintéren keletkezik, hanem egy olyan elszigetelt, magányos én belső világában, akit lényegében önmaga másként látásának a képessége készítetett belső számvetésre: „Csak amikor nincs többé –, mondja róla Krack a mű zárlatában – akkor értik meg, hogy az ő nagy, magányos szíve... a nem értett... az voltak ők...”

A modern magyar dráma megújulásának a 60-as években az volt a legnagyobb kérdése, vajon fel tud-e zárkózni a műfaj azokhoz a világirodalmi folyamatokhoz, amelyek ekkorra már maguk mögött hagyták az Ibsen-Strindberg-Csehov-típusú dramaturgiákra adott válaszcik két háború közötti hagyományát. Az ötvenes évektől fogva ugyanis mindinkább láthatóvá vált, hogy sem az epikus, sem pedig a tragikomikus színház nem maradt foglya azoknak a játékmódoknak, amelyek a világegész valamely fokú fiktív újraképezhetőségéből, vagy általában, a valóság arisztotelianus imitációjának elvéből indultak ki. A színpad „világszerűségének” mitológiai származtatású formái (Giraudoux, Cocteau, Anouilh) éppúgy időhöz kötött antikizálásnak bizonyultak, mint amilyen folytathatatlan maradt a modernizált lélektaniség O'Neill-féle világalgatója is. A tragédia újraélesztésének próbálkozásait így lényegében nem is a velük szüntelen vitában álló avantgárd színház termékeny experimentalizmusa szorította háttérbe. Sokkal inkább az a fejlemény, hogy a létértelmezés új horizontjai olyan befogadásmódokat hívtak életre, amelyek nem voltak összeegyeztethetők a katarzist kiváltó zárt tragédiatípus célulvőségével, de még a mitológiai egységképzeteknek akárcsak ironikus formában való felidézésével sem. Az esztétikai tapasztalat számára a hagyományos „szakra-

lizáló” játékmódnak az ötvenes évekre többnyire már csak önérvénytelenítő vagy parodisztikus jelentése lehetett. Az egyetemes metafizikai rend kényszerítő erőinek „sorsszerűsége” közvetíthetetlené vált egy olyan horizontban, amelyiknek a létet determináló törvényekről legfeljebb a kiszámíthatatlan kaotikusság – később pedig: a sokféle lehetséges rend – értelmében volt tudomása. A polgári illúziószínház játékn nyelvének továbbélését ily módon épp annak az evidenciának az összeomlása tette lehetetlenné, hogy a világnak egységes és létező – nem pedig gondolható, szimbolikus – rendje van. A színpadon megjelenő világ „valószerűségét” eladdig tehát az indokolta, hogy a művészi megjelenítés törvényei egyelőnyegűek az univerzum léttörvényeivel. A modernség utolsó horizontja viszont olyan értelmezést adta a szubsztanciák távollétének, amely – azok hozzáférhetetlensége következtében – elvi gyanakvással szemléli művészet és valóság egymáshoz rendelésének ismérveit. Vagy ahogyan Max Frisch egy ízben megfogalmazta: „A színpadon az az egyedüli realitás, hogy a színpadon játszanak...” (*Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt a. M. 1967). Ez az – alakilag továbbra is egy metafizikai berendezkedésű világ elgondolhatóságának logikájához kötött – művészi létértelmezés jutott esztétikai csúcspontjára Beckett és Ionesco műveiben.

A magyar dráma előtt tornyosuló feladatok megoldásának azonban nem pusztán az volt az akadály, hogy a műfaj immár évtizedek óta meglehetősen távolságban vegetált a világirodalmi folyamatoktól. Az ötvenes évekre következő időszakban legelőször is a tájékozódás elkeverednie az új magyar színházkultúrának, jól mutatja az a tény, hogy a drámai modernség szemléje az 56-os forradalom után mindjárt egy tipikus bulvárszerző (F. Marceau) darabjának bemutatásával kezdődött... Ám nem elsősorban ilyen – részint politikai megfontolásokkal is magyarázható – melléfogások hátráltatták a műfaj egyéni arculatának kialakulását. Ahhoz ugyanis, hogy visszanyerje a színpadi játék hitelét, kivált pedig megszólító erejét, olyan kérdésekre is válaszolnia kellett, amelyek a nyugat-európai játékmódban kifejeződő léterzékeléshez képest egészen más világtapasztalatból származtak. A drámai műalkotás alkataira mindenekelőtt a forradalom utáni helyzet értelmezhetősége hatott vissza. Természetesen nem a közvetlen politikai vonatkozások szintjén, hiszen azok még tematikai elemként sem, legfeljebb csupán meghamisítva kerülhettek színpadra. A műfaji korszerűség szempontjából sokkal inkább az az ambivalencia bizonyult meghatározónak, hogy míg a nemzetközi drámairodalom a metafizikai megjelenítés örökölt távlatainak felszámolására törekedett, a magyar dráma – még ha e fejleményektől immár nem egészen érintetlenül is, de – az emberi szituáltság megmutathatósága szempontjából eleve rá volt utalva a hagyományos közlésformák metafizikai szabályaira. S itt nem egyszerűen arról van szó, hogy ennek a szituáltságnak a megjelenítése csak bizonyos külső, a műben nem tematizálható összefüggések sejtetésével, a játéktéren túli instanciák jelképes-allegorikus felidézésével volt lehetséges. A művek alkatát sokkal mélyebben befolyásolta az a tény, hogy a játék fiktív világában kialakuló etikai konfliktusrendszerek tartalma, jelentése elsősorban egy igenlésre vagy tagadásra berendezkedett világ logikája szerint vált értelmezhetővé. A döntéskényszerként megjelenő vaglyagosság a magyar drámában még hosszú ideig nem engedett meg olyan jellegű szerepcseréket, mint amilyenek a *Godot-ra városa* egész dramaturgiai alapszerkezetét meghatározták. Az egyéni konfliktusok morális jelentéstartományait a hatvanas, de még a hetvenes években is olyan befogadásmód alakította ki, amely lényegében közmegegyezésszerű viszonyt tételezett fel sors és igazság, önmegalkotás és (történelmi, közösségi) célértékek között. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a zárt tragédiaformák öröklődtek volna tovább. Minthogy azonban megőrződött a rögzített értéktávlatok felismerésének az igénye, az abszurd és a groteszk hatáselemek sem ugyanazokat a funkciókat nyerték el, mint a nyugat-európai drámában. Jól megfigyelhető Csurka István, Mészöly Miklós, sőt még Örkény István újító jellegű darabjainak belső felépítésében is, hogy a színpadi játékmű olyan világtapasztalatot akar *továbbítani*, amely – bár rejti az esztétikai forma – előzetes (ideológiai) döntésen ala-

pul. Mivel ez az előzetes döntés csak akkor válik érthetővé vagy indokolttá, ha felismerjük mögötte a létező valóságösszefüggésre vonatkozó kérdést, az esztétikai forma azt a referenciális kapcsolatot is kénytelen érzékeltetni, amelyik útmutatást adhat a „játszottság” értelmezésének módjaira is. Vagyis az értelmezésnek szemmel kell tartania, hogy az előzetes szerzői döntés szerint a világnak *létezik* valamely szimbolikus rendje. Legelvontabb értelemben a kelet-európai abszurd egy így értett rend jegyében vonatkoztat a külső valóságra. Mármost Csurka *Deficitje* (1970) vagy Mészöly *Bunker* című drámája (1959) olyan darabok sorában előlegezi a groteszk és abszurd funkcióit, ahol mindvégig érzékelhető marad, milyen tételezett (ideális, lehetséges, valóságos stb.) rendhez *képest* bizonyulnak képtelennek, nevetségesnek, vigasztalannak vagy tragikusnak a színpadi világ tartalmi. Igen tanulságos e szempontból Örkény *Tótékjának* (1967) nemzetközi karrierje. A darabot – első sikereire tekintettel – úgy játszották szériában végig Európa több színpadán, hogy lényegében minden rendezés egy – a kelet-európai régióról kialakított – szimbolikus rend befogadói előfeltevéseire igazította a darab játéknelvét, felerősítve az ismert konvenció közhelyeit is. Az egyetlen – berlini – bukásnak az a magyarázata, hogy egyedül az az előadás kísérletezett a darab mögé értendő – nem feltétlenül tapasztalati referenciákon nyugvó – szimbolikus rend kiiktatásával, s a darabot egy általánosabb emberi szituáltság megszólaltatójaként próbálta értelmezni. Az odaértett vonatkozásoktól megfosztva azonban ez a dráma is közlésképtelennek bizonyult. Nyelvi és gondolati megalkotottságának hiányosságai éppenséggel azt tették láthatóvá, hogy az egyik legtöbbre tartott modern magyar dráma is mennyire csupán *tudóstitani* képes valamiről, mintsem esztétikai dialógust létesíteni tárgyán keresztül a befogadással.

A formakeresés tévútjaival együtt mégis erre a két évtizedre tehető a magyar drámai modernség ellentmondásos, de immár visszafordíthatatlan kibontakozása. Az ötvenes évek színpadának szimulatív valóságillúzióját, ha lassú és olykor akadozó folyamat eredményeként is, de felváltja az a játéknelv, amelyik legalábbis ellensúlyozni igyekszik a színpadon történetekkel való közvetlen azonosulás lehetőségeit: lemond a katarzist célzó alakításról, és – az experimentális dramaturgia mind több eszközét felhasználva – a színjáték új szemiotikáját kívánja meghonosítani. Lényegében az is elmondható, hogy a hetvenes évek közepére nálunk is kialakul az európai dráma két hegemon irányzatának bizonyos fajta egyensúlya. Bár tagadhatatlan, hogy az epikus, illetve a tragikomikus vonulat mellett továbbra sem elhanyagolható azoknak a műveknek a száma, amelyek ún. társadalmi vagy történelmi drámaként ragaszkodnak az illúziószínház imitációs játékmódjának hagyományához. Mivel a színpadi beszéd funkcionális sajátosságai továbbra sem engedték meg a transzcendáló értékefelfogás maradéktalan lebontását, az említett irányzatok drámapoétikai eljárásai értelemszerűen keverednek egymással. Örkény nagysikerű *Macskajátéka* (1971) éppúgy támaszkodik jelentéstelített szimulációs játékelemekre, mint Csurka groteszk darabjai vagy Hubay Miklós tragikomédiái.

A műfaj alakulástörténete szempontjából azonban alighanem annak van elhatároló jelentősége, hogy az ötvenes évtized színpadáról *kifelé* beszélő, egyirányú játékmódjával szemben a magyar dráma maga is kezdi felfedezni a nézőt, az előadás instanciájaként értett publikumot. Különösen Csurka drámái jártak elől a hagyományozott „jelentésátadás” poétikájának kezdetleges ártértelezésében. Már a *Ki lesz a bálánya?* (1969) vagy a *Deficit* is olyan irányba mozdította el a színpadi közlés szerkezetét, amelyik már a nézőtér és a színpad közti virtuális térben tette lehetővé egyes jelentésösszefüggések kialakulását. Problematikájuk és gondolati tartalmuk minden avulékonyága ellenére annak idején olyan párbeszédet kezdeményeztek a nézővel, amelyben – még a monologikus jelentésátvitel uralma mellett ugyan, de – nemcsak a mondatok, kifejezések, hanem bizonyos gesztusok nyitottsága, befejezetlensége is a nézőtéri feleletben való lezárulásra, beteljesülésre apellált. Ne feledjük azonban, hogy a magyar dráma ekkori kibontakozása olyan nagyságrendű fáziskülönbségek közepette indult meg, hogy mindazok a szemiotikai újítások, amelyek e két évtized során következtek

be, legfeljebb annak a stádiumnak a lehetőségeit ígérték, amely az európai színházkultúrában az első félszázad esztétikai szemléletmódjának lezárulását jelentette. Minden bizonnyal ez az oka annak, hogy az új magyar dráma kiemelkedő alkotóinak életműve igen nehezen illeszthető bele a műfaj irányzattörténetének századvégi folyamatába.

(ÖRKÉNY ISTVÁN) A 20. századi magyar színházi nyelv átfogó megújításának folyamata annak az Örkény Istvánnak a műveivel kezdődött, aki lényegében a kispróza elbeszélés poétikájának transzformációjával ismerte fel a szituációk uralta, nyitottabb drámai formák és a nem-mimetikus játéknyelv egymásrautaltságát. Oratorikus, dokumentumjátékszerű korai darabjai után igazából az a *Tótek* hozta meg számára a sikert, amelynek belső szerkezete nem rekonstruáló-ábrázoló hangsúllyal tette „eljátszhatóvá” a történetet, hanem szerepek, szituációk és hirtelen viszonylatváltozások elvont rendszerében alkotta újra az – egyelőre még kétpólusú – konfliktusformát. A *Tótek* drámai világa még úgy van megalkotva, hogy az értékek rendjének deformálódása – az emberi méltóság groteszk ellehetetlenülése ellenére is – visszafordítható folyamatban jelenjék meg. Ami azt is jelenti, hogy a színpadon művilég kiélezett, képtelen szituációkban is van mód a fenyegetett identitás megőrzésére. Hisz a megalázó helyzetek sorába kényszerített Tót végül úgy szabadul meg tragikomikus szerepétől, hogy drasztikus tetteivel – nem maradéktalanul bár, de – helyreállítja a viszonylatoknak a mű nyitányán megbomlott rendjét is. A krízis ilyen szituatív feldolgozására a *Macskajáték* azért nem ad lehetőséget, mert a mű drámai aktánsai lényegében egyetlen tudaton belül alakítják ki az értékek átrendeződésének feltételeit. Felismeréshez, nem pedig cselekvéshez kötődik itt a meghatározó dramaturgiai fordulat: Orbánné számára e pillanatban az az illúzió foszlik semmivé, amelyre maga is szerepválasztással alapozta önmagával való azonosságának tudatát. S minthogy az öregkori szerelem kudarca általában is szerepvilágként leplezi le az ő szemében az emberi kapcsolatok rendjét, most már valódi szerepjáttékkal válaszol saját, végérvényes felismerésére: a groteszk-keserű „macskajáték” a szerepvilág felnagyításával veszi tudomásul az önmegalkotás feltételeinek kijátszhatatlanságát. Az 1969-ben írt, de csak egy évtized múltán bemutatott *Pisti a vérzivatarban* alighanem azért vált Örkény legsikerültebb darabjává, mert dramaturgiailag egészen eltérő formában kísérelte meg a drámai hős identitáskérdéseinek korszerű megjelenítését. A Madách-tragédia építésmódját idéző kronologikus epizódszerkezet azt teszi ezúttal kérdésessé, hogy alkalmas-e egyáltalán valamely individuumként értelmezett drámai hős a 20. századi történelem irracionális összefüggéseinek felidézésére. A négy évre bontott főszereplő története – mivel egyidejűleg elszenvedő és cselekvő alakja is a modern magyar történelem katasztrófáinak – olyan világvég- látomásban zárul le, amely nem zárja ki ugyan a Madách-féle újrakezdés reményét, de végképp felszámolja a modern személyiség egységének illúzióját. Egyik korai mestere, Kosztolányi világképéhez talán épp ebben a művében kerül a legközelebb Örkény István: az ember a 20. században távolról sem a fausti humántradíció értelmében részese a történelemnek, mert kiszolgáltatottságának mértéke már-már kizárja az önmagával azonos személyiség megalkothatóságát. „Beismerő vallomást akarok tenni – összegez Pisti egyik monológja. – Minden, ami itt elhangzott, igaz. Én voltam a cirkusz porondjának hőse, és az első magyar anarchista, azonkívül zsoldos is... (...) De nem tagadom azt sem, hogy én vagyok a Messiás, és az is igaz, ami itt nem hangzott el, hogy hazudtam, csaltam, megalázkodtam, egy személyben hóhér és áldozat voltam, és olajfestéket loptam a festéküzletből. És a Mama is, ő szóról szóra igazat mondott. Még ma is, néha, az álmaimban Pisti vagyok... Hogy ez miért álom? Hiszen a logika alaptörvénye, hogy minden dolog önmagával azonos, vagyis Pisti egyenlő Pistivel...”

(PÁSKÁNDI GÉZA) Az ún. irodalmi dráma történelmi-parabolikus formájának megújítására Páskándi Géza tett számottevő – a nyelvi megalkotottság tekintetében Örkénynél igényesebb, a színházi játéknyelvet nézve viszont konzervatívabb – kísérletet. Abszurd ihletésű da-

rabjaitól (*A sors*, 1968, *A haladék...*, 1974) eltérően e műfajban nem az inautentikus ember csapdahelyezeteit jeleníti meg, hanem – a közeli hagyományból leginkább Németh László intellektuális színpadához kapcsolódva – a reprezentatív történelmi személyiség etikai cselekvéshetőségeit vizsgálja. Legjelentősebb alkotása, az 1971-es *Vendégség* a hitvitázó drámák nyelvi világképét „nyitja fel” olyan – időtlennek ítélt – dilemmák irányában, amelyek az analóg történelmi helyzetek többletjelentésétől nyerne új távlatot. Ebben a műben ugyanis nem a Dávid Ferenc és a fejedelem, vagy Dávid Ferenc és közvetlen ellenfele, Blandrata György közti ideológiai ellentétekből származik a valóságos drámai feszültség, hanem abból – az én megosztásának 20. századi kérdéseit kivetítő – szellemi-etikai szituációból, amely Dávid Ferenc és Socino párbeszédében tárgyasul. Kettejük dialógusa, vitái – jól mutatják ezt a nyelvi megformáltság bölcséleti-lélektani hangsúlyai – valójában nem a hit és annak intézményrendszere körül alakítanak ki „allegorikus” jelentéseket, hanem az intellektus etikai választáskényszerének megkerülhetetlenségét példázzák. Dávid Ferenc azzal emelkedik végül a szerepeit kétélytől vezetettve váltogató Socino fölé, hogy intellektuális dilemmák során végigvezetvén olyan etikai választásra kényszeríti az olasz teológust, amelyben az mégis azonosulni kényszerül önmagával. Az „árulás természetrajza” ennyiben jóval összetettebb drámai üzenetet hordoz egy modernkori erkölcsi szituáltság történelmi eredetének felmutatásánál: azt az alkotói meggyőződést sugallja, hogy a személyiség egységének felbomlása korszakos tapasztalatként sem tette semmissé az etikai megítélhetőséget. Ahogy azt a másik történelmi példázat, a kevésbé sikerült Apáczai-dráma (*Tornyot választok*, 1972; átdolgozva és új címmel: *Majd a Sziták perce jó el – Apáczai Cseri János*, 1984) is érzékelteti – még akkor sem, ha bonyolultabb, nem abszolút instanciákból kell kiindulnunk: „Miért mondott hát egyebet... ha becsült – miért hazudott?” – kérdezi a fejedelem Apáczaitól. Mire a válasz: „APÁCZAI: Mert élni akartam... még egy kicsit. Azt hittem: van még egy-két fontos munkám. És nem is annyira hazudtam, mint inkább nem mondtam el mindent.” Páskándi zártabb drámai világa így, ezzel a folytonosságtudatot is rejtő történetfilozófiával és az etikai értékhangsúlyok felerősítésével vonatkoztat vissza ugyanarra a kelet-európai szituáltságra, amelyből a *Pisti a vérzivatarban* groteszk látomása is származik.

(CSURKA ISTVÁN) A „Zeitstück” magyar változatának, a nehézkesen monologizáló és didaktikusan magatartásmintákat sugalmazó társadalmi drámának a közlésmódját Csurka István darabjai kezdték „átfogalmazni” a vígjátéki groteszk színpadi nyelvére. A hetvenes évekre kialakult irányzatok e harmadik típusát sem jellemzi a századközép színpadának elvont-kialakult jelhasználata. Helyszín, környezet és a színre lépő figurák közvetlenül a külső életvilágból származtatott kérdések megjelenítése érdekében szorítkoznak a közvetlen megfelelések jelzéseire. Az imitációs, valóságghű játékmódot e jelzésszerűség más lehetőségei ellenére is azért kényszerítik ki ezek a darabok, mert gondolati-esztétikai jelentéshorizontjuk elsősorban életformakérdésekre, illetve az adott társadalmi-politikai feltételek közt lehetséges szerepformák erkölcsi vonzataira korlátozódik. A groteszk hatások forrása ugyan Csurkánál is az értékteljes önmegalkotásra képtelen emberi kisszerűség, de legsikerültebb műveiben rendre egy-egy találóan kiöltött szituáció veszi át a drámai groteszk formateremtő funkcióját. Groteszk, sőt abszurd elemek színezik már a *Deficit* játékn nyelvét is, ám a vígjátéki groteszk lehetőségei a *Döglött aknában* (1971) teljessé válnak ki a maguk valóságos dramaturgiai logikája szerint. A játszhatóságot ugyan itt is terheli a korhoz kötöttség előzetes ismereteket igénylő befogadásmódja, de talán ez a darab kerül legközelebb a magyar színpadokon oly ritkán sikeres szatíra műfajához. A szatirikus intenció többértelmű kibontakozásának azonban itt sem csupán a viszonyok színpadi ábrázolhatóságának ideológiai határai szabtak korlátokat: e sorsok szatirikus megjelenítése mögül éppúgy hiányzik az egyetemesebb létértelmezés artikuláltsága, mint az *Eredeti helyszín* (1976) vagy a *Versenynap* (1977) összetettebb építkezésű világából.

2) A nyolcvanas évek

Az Örkeny utáni magyar dráma is meglehetősen ellentmondásos kapcsolatban áll a műnem nemzetközi alakulástörténetével. A nyolcvanas évek drámaírása nem hozott ugyan alapvető változásokat a művek szcenikus alkotásában, de oly mértékig megnövelte a hagyománykezelés szabadságát, hogy elvileg a tradíció egyetlen alakzatának „megszólaltathatóságát” sem zárta ki az új játéknyelvből. Handkétől Koltèsig és Botho Straußtól H. Müllerig vagy Robert Wilsonig azonban az jellemzi ezt az új játéknyelvet, hogy a montázs különféle posztmodern eljárásaival igyekszik felszámolni az epikus és a tragikomikus színház alkati különbségeit. A tradíciók megszólaltatása tehát olyan színpadi nyelvnek a függvénye, amelyik az epikus konstrukció aktív „együttalkotást” igénylő nyitottságát kapcsolja össze az állapotoszerű megszokottság dramaturgiájával. A posztmodern montázs sajátosan új lehetősége itt abban rejlik, hogy a színpadi beszéd nyelvi-kulturális felidéző logikája nem kötődik maradéktalanul a szereplők individuális világképének határaihoz. Nem, mert a színre lépő alakok olyan készletként használják a rendelkezésükre álló nyelvi kifejezéseket, amely mindenekelőtt egy jelek rendezte és uralta világ konvencionális lenyomatát testesíti meg. Az ilyenfajta „megelőzöttséget” dramaturgiailag tovább hangsúlyozza az a személytelen, maszkírozott, marionett-mozgásra épülő, deszemiotizált játékmód, amely vagy kulturális toposzként, vagy pedig az identitást megbontó fikcióként jeleníti meg előttünk a lehetséges drámai szerepek tartalmát. Ez a játéknyelv annyiban kétségkívül kedvezett az utóbbi évtizedek magyar drámairódománának, hogy az akár kritikailag is újraértelmezhesse a maga konzervatív hagyományait. A posztmodern játékmód ugyanis elvileg azt a nyelvhasználatot tünteti ki, amelyben a nyelvet magát nem kötik a tradíció eredeti, történeti struktúrái. (Nem véletlen, hogy Yukio Mishima nagysikerű darabjai ezt az „átjárhatóságot” aknázták ki a nemzeti kultúrához kötött játékmód posztmodern aktualizálásával.) A nyolcvanas évek magyar darabjai azonban csak részben tudtak élni a felzárkózás említett lehetőségeivel. Elsősorban azért, mert épp attól a szcenikai és nyelvhasználati konvenciótól szabadultak nehezen, amely formailag alapvetően mégiscsak egyfajta transzcendáló színpadi világlátásnak volt a függvénye. Nemcsak Németh Lászlónál, de Örkeny Istvánnál is. Az új magyar dráma meghatározó műveiben szemlélatomást továbbra is nyitott kérdés a nyelvhez való új viszony jelentése: néhány előremutató kísérlettől eltekintve többnyire a nyelv uralhatóságának „tapasztalata” kereskedik felül bennük. A nyolcvanas évek magyar darabjai rendre úgy oldják fel a nyelv beszéltethetőségéből adódó dilemmákat, hogy a lét kudarcra végső soron valamely transzcendáló egység-elv felől válik beláthatóvá, s ilyen értelemben közölhetővé. Láthatóan azért, mert a nyelvi montázs, a preformált beszéd és a citátumoknak való „kiszolgáltatottság” technikái nem a dolgok elvi kimondhatóságát kísérő kételyekből származnak, hanem valamely adott, tételezett – történelmi, szociális vagy episztemológiai – szituáltság kifejezhetőségének kérdésességéből. Mindez annak tünete, hogy a nyolcvanas évek drámatechnikáinak nyelvi implikátumai a magyar művekben legnagyobb részben a kommunikáció és a megértés problémájaként jelentkeznek: e hősök igen szórványosan részesülnek abban a tapasztalatban, hogy a nyelv megszólalásának hogyanja mély ontológiai összefüggésben áll a világ csak értelmezett alakban való hozzáférhetőségével. Némi egyszerűsítéssel úgy is fogalmazhatnánk, a színjátékban kifejeződő világkép ilyen típusú nyelvi artikuláltságát inkább az odaértett instanciákhoz való viszony értelmezése helyettesíti. Ezért lesz a várakozás motívuma – az abszurd drámák egyik alapvető metaforikus struktúraalkotó elve – leggyakrabban az instanciakeresés vagy a transzcendáló létértelmezés valamely változatának hordozója. Ha máshol nem, a befogadóéval közösnek tekintett világtapasztalatban tételezve föl azt az egységet, amely végső soron továbbra is a nyelvbe – tehát a dolgok kifejezhetőségébe – vetett bizalom dramaturgiai jelzéseként fogható fel.

A hagyomány autoritásának ez a részleges oldódása az új magyar drámát így nemcsak a mimetikus, valóságképező játékmódtól távolította el, de nagyban hozzájárult ahhoz is, hogy ezek a művek kezdeményező szerepet töltsenek be az ún. irodalmi színház örökségének újraértelmezésében. S itt nem egyszerűen arról van szó, mintha megszűnt volna a más műfajú alkotások színpadi adaptációjának gyakorlata, sőt: az intertextualitásban rejlő lehető-

ségek kifejezetten kedveznek ennek az „átértelmező” írásmódnak. Meghatározónak inkább az a fejlemény látszik, hogy lassanként az a játéknyelv szorul vissza az új magyar drámában, amelyik az írott drámai szöveg irodalmi érdekű „színrevitelének” esztétizáló ismérveivel igazodott. A retorizált, poetizált nyelv „irodalmi” szemiotikáját mindinkább felváltja a dialogikus *színpad-közönség*-viszony jelentéstana, pontosabban, a nyitott és kölcsönös jelentésalakulás lehetőségeinek előzetes beépülése magába a drámai műalkotásba. A dráma, vagy a drámai szituáció önreflexív „alkotódásának” színpadi effektusai a polgári illúziószínház legnagyobb hagyományú dramaturgiai elveit teszik ily módon kérdésessé. Azzal ugyanis, hogy a nyelvi és a nyelven kívüli (fény-, látvány-, mozgás- és testszemiotika stb.) kifejezőeszközök szabadabb összjátéka fokozatosan visszaszorította a színpadi esztétikum rögzített perspektivikáját, lényegében a művészet és a valóság klasszikus modern viszonyának dualisztikus felfogása vált kérdésessé. Innen fogva indokolhatatlan tehát a néző, a befogadó történeti kirekesztettsége is az esztétikai jelentés létrejöttének folyamatából. Az olyan öntematizáló, a megjelenítés játékszabályait előzetesen ki nem alakító alkotás, amelyben a játék alanyai önmaguk szituáltságát is a műnem lehetőségei felől értelmezik, ilyenkor már nyilvánvalóan nehezen közelíthetők meg a „színpadon megjelenő valóság” drámaesztétikájának hagyományos befogadói műveleteivel. Az új magyar drámában alighanem Nádas Péter *Temetése* (1980) közelítette meg a leginkább ennek az új horizontváltásnak a lehetőségeit:

SZÍNÉSZ Megírt szöveget mondok, előírt mozdulatokat teszek. Azt játszom el, hogy nem létezem, miközben vagyok.

megáll, tapogat, érzi, hogy elvétette az irányt

SZÍNÉSZ Azt játszom el, hogy ezt a mozdulatot én teszem, ebben a pillanatban. Azt játszom el, hogy ezt a mondatot én mondom, ebben a pillanatban. És nem én vagyok-e, ha kimondom, ha megteszem azt, amit mások képzeltek rólam el? Ezt a hamisságot játszom el. És ez is egy gondolat.

Bereményi Géza közvetlen nemzedéki reakciókból építkező epikus drámái (*Trilógia*, 1982) mellett a legerősebben Spiró György művei kapcsolódnak ahhoz a drámahagyományhoz, amelyben a gondolati igényű irodalmi színház játéknyelve az egészszelű létértelmezés távlatától nyeri a maga megjelenítő karakterét. Allegorikus történelmi darabjai (*Kőszegők*, 1975, *A békecsászár*, 1981) kevésbé rejtik ezt a meghatározottságot, mint a társalgási színjáték dramaturgiájával kísérletező művei. Utóbbiak közül különösen *A kert* (1983) és az *Esti műsor* (1981) adják kiváló példáit annak, hogyan válik áttételes drámai világalkotó tényezővé a történeti-ideológiai-szociális vonatkoztatásnak az a mezőnye, amely a cselekvés és a gondolkodás „transzcendált” háttereként teljes, önmagába záruló lényegiségként válik a műbeli létértelmezések feltételévé. A transzcendáltság – mint a létbeliség tapasztalata „föle” vont alakatlan, de létező szimbolikus rend – még a groteszk-abszurd játékmódhoz közelebb álló művek alternatíváinak eldönthetőségét is meghatározza (*Csirkefej*, 1985). A fejlemények olyan „metafizikai” erők összjátékának a függvényei, amelyek az irracionális emberi tényezőt is egyfajta szükségszerűségi logika tartozékaiként foglalják magukban. Találóan állapította meg P. Müller Péter, hogy Spiró műveiben „ez a szükségszerűség (...) független tettektől és a jellemtől (a mű szereplőitől), nem belülről alapozza meg a kompozíciót, hanem külső tényezőként, szemléletileg- ideologikusan...” (*A drámai cselekménymozgatás dilemmái*, Jelenkor 1985/5.).

Nádas Péter szertartásdrámáinak kultikus-szenzuális látásmódja sok tekintetben új játéknyelv kialakulása előtt egyengeti az utat. Műveit elsősorban azért illeti meg máris számottevő helyiérték a 20. századi magyar dráma történetében, mert az irodalmi színház jelrendszerének átformálódása nála nem a töréssel megszakítottság jegyében, hanem az esztéta hagyomány alkotó integrálásával kezdődött. Mert igaz ugyan, hogy az instanciakeresés formái Nádas színpadán is a szerephiány és az alapjait veszített identitás tapasztalatán ke-

resztül jelennek meg, de e tapasztalat mélyreható következményei sem aknázzák alá az én egységének értéképpozícióját. Kétségtelen, hogy az az új perspektíva, amelyik a másik ember és egyáltalán, a máság érzékletekben való tudomásulvételének tapasztalati kölcsönössége következtében válik megosztottá, sok tekintetben szűkíti a klasszikus modern értelmezésmód lehetőségeit. Ugyanakkor csak annyiban mond ellent ennek a befogadásmintának, amennyiben nem a régi módon vet számot a személyiséghatárok létezésével. Az önmagát sztereotip cselekvéssorozatokkal, időnélküliséggel és állapotszerűséggel értelmező drámai szituáció az individualitás olyan képleteit állítja elé, amelyek egymást feltételezve, egymáson mintegy „túljutva” érkeznek el ismét önmagukig: az emberi viszonylatok tapasztalati jelentését keresve próbálják megragadni az én létmódjának ismérveit. A személyiséghatárok ilyen „elmozdulása” nem az én dezintegrációját jelenti, hanem éppenséggel azoknak a pontoknak a felkutatását, amelyek az én mibenlétének értelmezésén túli konstansait rögzítik: „Én még nem életem – mondja a *Takarítás* (1977) egyik szereplője. – Gondolok a kéjről, de az undor mindentől eltaszít. Tőled is. Én csak önmagammal tudnám kielégiteni önmagam. Pedig szeretném, ha az életem még megtörténne velem. Ezért is kellett magam. Szeretném, ha megszabadítanál önmagamtól, de mivel tudom, hogy önmagamról csak általam menekülhetek, ez is reménytelen, érzem.” Az 1979-es *Találkozás* csak megerősítheti az értelmezőt abban, hogy Nádas drámaírása nem a dezintegráció lehetőségeiben keresi a választ a modernség utáni középpontvesztésre: nemcsak az odaérthető rituális-mitológiai jelentésháttér, hanem a mű nyelvszemlélete is ezt a redukált egész-elvűséget támogatja. Az alakok beszédbeli megnyilatkozásai a logosz ama teljességének képezik részeit, amely az igényesen proporcionált, körkörös, zenei szerkesztésű műbeli nyelv klasszikus-modern megalakottságáról tanúskodik. Ez a nyelv nem a disszeminációt szolgálja, hanem kifejezetten integrál: a stílus egyénfőlötti univerzumába foglalja bele a beszélők alakuló világtapasztalatát. A *Temetés* – ez idő szerint alighanem Nádas legjobb darabja – azzal viszi és mélyíti tovább ezt a művészi létértelmezést, hogy a centrumvesztés tapasztalatát az egyetlen reális „perspektívapont”, az érzékletbeli-fizikai-biológiai én abszolút otlétének viszonylagosításával artikulálja. Ez az eljárás az említett nyelvfelfogás ellensúlyozó erejére támaszkodva tovább bontja az én külső eredetű, közmegegyezésből származó attribútumait. A szerepnélküliség itt az alkotási szabályok hiányával egészül ki, a két színész ezért úgy „adhatja elő” a drámaiatlanság drámáját, hogy az előrebocsátott végállapot bizonyossága sem járul hozzá a jelentés megszilárdításához. Még olyanhoz sem, amelyet legalább a színészlétből következő azonosíthatóság kölcsönözhetne a szituációnak. A koporsóban heverő bábu-alteregók olyan világnak a rendjére emlékeztetnek, amely csak a csend, a semmi „jelentését” teheti bármely szabálybeli megállapodás alapjává:

SZÍNÉSZ	Semmi a semmit ne fedje.
	<i>csend; egyenletesen táncolnak</i>
SZÍNÉSZNŐ	Hogy hallani lehessen.
SZÍNÉSZ	A csendet végre.
SZÍNÉSZNŐ	Hogy a csendben kimondhassam végre.
	<i>csend; egyenletesen táncolnak</i>
SZÍNÉSZNŐ	Mindent kimondhatok.
	<i>csend; egyenletesen táncolnak</i>
SZÍNÉSZ	Mindent kimondhatsz.
	<i>csend; egyenletesen táncolnak</i>
SZÍNÉSZNŐ	Bármit megtehetünk.
	<i>csend; egyenletesen táncolnak</i>
SZÍNÉSZ	Bármit megtehetsz.

Nádas drámaírásának egésze felől nézve itt nyilvánvalóan nem az lesz a döntő kérdés, ki hogyan válaszol erre a szituációra, hanem az, hogy ezek a végsőkig tágitott határok ismét csak az abszolút tapasztalat, az előfeltevémentses létérzékelés előtt nyitják

meg az utat. Ismételten nyomatékosan téve azt a világszemléleti sajátosságot, amely a viszonylagosság felszabadítása helyett a szenzus tudtul adta én *valóságából* kiindulva keresi a személyiség identitásának lehetséges formáit.

Látszólag radikálisabb kísérletek egész sora bontakozik ki Kornis Mihály drámaiban. Az 1980-as *Halleluja* lényegében még a beckett-i abszurd játéknyelvét imitálja, azzal a különbséggel, hogy fikcióvilága mögül nem valamely metafizikai távlat, hanem inkább egy groteszk sűrítésű történelmi-szociális példázat allegorikus intenciója tűnik elénk. A *Halleluja* tényleges újítása ennek megfelelően nem is a várakozás toposzának alaki átértelmezésében van, hanem abban a nyelvhasználatban, amely a nagyvárosi folklór, a kispolgári művelődés miliőjéből származó beszédstílus segítségével teszi kérdésessé az alakok individualitását. A szubkultúra nyelve azonban döntően nem a hagyományozott személyiségkép dekonstrukcióját szolgálja: érvénye valójában a művek teljes jelentéstani rendszerére kiterjed. A talált, a készen kapott nyelv kérdése Kornisnál inkább a szociális létezés önkifejezésbeli korlátozottságának lesz demonstrációs alkalma, a nyelvhasználat esztétikai tényezőként így vonatkozik vissza a művek közvetlen valóság hátterére. A *Kozma* (1982) nyelvi megalkotottságának hiányosságai jól mutatják, hogy – miként a *Halleluja* sem a nyelvi megelőzöttség modernség *utáni* helyzetére felel – ez a darab is bizonytalanul alkalmazza a hiányzó tragikum dramaturgiáját. A görög drámák konnotatív odaérthetősége annyiban emlékeztet egyes posztmodern szerzők (Heiner Müller, Koltès) eljárásaira, hogy épp a klasszikus dramaturgia „újrírásával” törekszik groteszk összehatásra. Csakhogy a közvetlen történelmi vonatkozások felismeretetésének hatásai ebben a műben is elkülönülnek az abszurd jelhasználatának dramaturgiai konvencióitól. A *Körmagyar* (1988) egy klasszikus-modern drámatörténelmi minta aktualizációjával kísérletezik, s lényegében a szereplő nélküli színmű nyelvi közléslehetőségeit keresve fordul az újrírás posztmodern technikájához. Ez a mű itt annyival kerül közelebb az én megalkothatatlanságának dilemmáihoz, hogy bizonyos értelemben egy önmagába visz-szatérő (mert változataiban kimeríthető) nyelv lép a drámai aktánsok szerepébe. Éspedig úgy, hogy nemcsak az alakok helyét „foglalja el”, hanem kísérletet tesz az irodalmi (színpadi) nyelv „törlemélynnyel” való helyettesítésére is. Bármekkora is azonban Kornis experimentális vállalkozásának fogyatkozásai, az új magyar dráma szempontjából épp annak figyelemreméltó a jelentősége, hogy a szakrális irodalmi nyelv „trónfosztása” egyelőre nála vetíti előre a meghatározottabbban a regionális szituáltság jelentésének új távlatait. Mindazonáltal a *Körmagyar* is csak azért félig sikerült példája ennek a kísérletnek, mert nyelvi karakterisztikumában itt sem a jelrendszer önállósulásának tagoltabb létértelmezési összefüggései válnak igazán beszédessé, hanem a nyelvi szerepek nyelven túli meghatározottsága.

Az új magyar drámának láthatólag az tehát a sarkalatos kérdése, miként sikerül meghaladnia azt a nagy ütemkülönbséggel küszködő, konzervatív hagyományt, amely ma már nem annyira tematikai-jelentéstani értelemben, mint inkább az átsajátított új technikák mögötti nyelvi-poétikai látásmód ellentmondásosságával veszélyezteti a műnem felzárkózását. A nemzetközi drámairodalom játéknyelvi megújulásának dramaturgiai következményei jelenleg ugyanis olyan hazai kontextusban fejtik ki hatásukat, amelyből lényegében hiányzik a modernség utolsó horizontjának belső, szerves műnemfejlődési tapasztalata. Alighanem ez lehet az oka annak, hogy a kortárs magyar művek túlnyomó többsége attól eltérő módon használja az átvett technikákat. A játéknyelv „irányultságát” tekintve ugyanis döntően még mindig nem a befogadás szabadon osztódó válaszára apellál, hanem – a valósághoz való viszony átfogó közösségét feltételezve – azt a recepció beállítódást igyekszik megszólítani, amelyik az egybehangzó ráismerés *egységében* érdekelt. Még ha mind gyakrabban ellentett irányú, azaz kritikai tartalmú is ez a beállítódás, a magyar dráma egyelőre csupán az *azonosulási minták* meghatározta esztétikai interakció formáit képes „kiszolgálni”: alakilag tehát nem sokkal többet annál, mint amennyit már a klasszikus modernség is lehetővé tett.

NÉMETH ANTAL PÉCSETT

*Ami egy színháztörténetből kimaradna**A történet*

Négy esztendeig dolgozott Németh Antal Pécssett, 1959 őszétől 1963 végéig. Jóllehet papíron lényegesen tovább, tényleges pécsi munkásságának ennyi volt az ideje; 64-től de facto már nem működött a városban. A veszprémi színháznál vendégként rendezett 64 tavaszán („Veszprém felkért az *Othello* rendezésére... úgy sincs munkám a szezonban...”, írta Pestről március 17-én, majd december 19-én: „Pécsről... felküldik a fizetésemet...”), végül 65-től az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Gyűjteményéhez „osztottak be”, mármint a minisztérium, ami ellen hiábavalóan protestált. Emlékszem feljajdulására: „Poros akták közé akarnak temetni!” Ez történt.

A Pécsi Nemzeti Színházhoz rendezőként szerződött 1959-ben (ahol sohasem volt főrendező; a Színházi Kislexikon [Gondolat, 1969] adata téves), miután 57-től megszűnt számára az addig szigorú 12 évnyi szilencium; annyit enyhült, hogy visszatérhetett a színházi élet vidéki periferiájára, ahonnan 64-ben ismét, véglegesen kiszorították. A pécsi színháznál 12 rendezéséből 4 volt prózai mű, a többi opera, 64-ben már nem kapott feladatot. Levélben többször megkereste ezíránt az igazgatót, darabokat is ajánlott – nem először –, de ezek nem kerültek Pécssett színre. – Annak, hogy a városba érkezve késedelem nélkül megkezdte a színházon kívüli tevékenységét az *amatőr színjátszás* és a *dráma- meg színháztörténeti ismeretterjesztés* keretei között, kezdetben csak enyhe indítéka volt a számára csekély művészi feladat, ez a tényező később vált erős motívummá.

Még az ötvenes évek némasága idején a Népművelési Intézetnél nyílt némi lehetősége az amatőr színjátszással való kapcsolatra tanácsadóként, ennek folytatása most természetesen adódott, minthogy kevés színházi munkája közel sem kötötte le szakmai felkészültségét, ami – rá jellemzően – hatalmas pe-

dagógiai szenvedéllyel és alkati aktivitással párosult.

A kezdeti, szerény „amatőr” munka gyorsan kitereljesedett, *rendszeres színpadi másorsorozattá* fejlődött már 1960 őszétől, bevonva programjába a PNSZ több művészt, sok előadást velük és általuk valósítva meg. Németh Antal rendezésében a műsorok egy része vegyes jellegű volt kétszeresen is: hivatásos és amatőr közreműködőkkel, illetve művészi és oktató részletekkel. Ez utóbbi vegyes műfajú műsorok mellett a többi a pódiumszerű előadóművészet és – *horribile dictu!* – a színházművészet jegyében állt. A művészi produkció és ismeretközlés között olykor alig lehetett határt vonni; a – jobbára elvi – különbséget, elhatárolást a megvalósulásban domináns faktor alapján próbálom megtenni.

Ezekben az években Pécssett minden színházon kívüli színpadi esemény (műsor, ünnepség stb.) praktikus megszervezésére és lebonyolítására szolgáló intézmény volt Pécs Város Művelődési Háza (továbbiakban: MH) a város kellős közepén, a Déryné és Zetkin Klára utcák sarkán. (Korábban és később Doktor Sándor nevét viselte; mai utóda kiszorult a város központjából.) Túrható színpadot, kiszolgáló helyiségeket és személyi apparátust itt találhattak a rendező szervek, noha a MH igen-igen szegény ház volt. Minthogy majd húsz évig – ebben az időszakban is – a művészeti főelőadó tisztét töltöttem be, funkcióm szerint valamennyi előadás és műsor megrendezése (sűrűn a szerkesztése is) munkámhoz tartozott. Ilyenformán a legtermészetesebb módon kerültem közvetlen munkakapcsolatba Németh Antallal (a magánéletben kissé korábban megismertem férjem, Bécsy Tamás révén). Ez talán indokolja, miért érzem magam jogosultnak, hogy Németh Antal pécsi éveinek színházon kívüli, ám közérdekű eseményeit számba vegyem és róluk emlékeimet rögzítsem. Véletlenül közvetlen részese lettem annak a művészi munkának, mely Németh Antal életét eb-

ben az időben túlnyomóan, csöndes sikerekkel kitöltötte, jellegénél fogva mégis nyomtalan maradna, ha nem őrizné kortársi tanúságtétel. A rendező életművének pedig nem mellőzhető része.

Németh Antal sokoldalú tettvégya, ötletessége gyorsan fölfedezte a MH-ban kínálkozó, mégoly szűkös terepet, és évekig benépesítette színpadi-irodalmi programokkal. Ezeknek dramaturgiai, műsorszerkesztői munkáját megbeszéléseink alapján végeztem, nem munkaköri kötelességből, de valakinek úgyis végeznie kellett, külön honorálására a MH anyagi keretei módot nem adtak. A rendezővel való zavartalan barátságunk viszont szinte magától értetődővé tette, meg az, hogy valamit konyítottam hozzá. Sok tapasztalatot, tanulságot, emléket köszönhettem ennek az együttműködésnek, melyek talán életközelpbe helyezhetik egy nagy, méltatlan körülmények közé szorított művészegyéniség önmeztartó küzdelmét. Ezért törekszem a megrendezett műsorok indítékainak, hátterének vázolására és néhány, különösen kiemelkedő esemény leíró-elemző ismertetésére.

Megkísérlem három évtized múltán röviden, ám hitelesen érzékeltetni azt a légkört, mely Németh Antal személyét, munkáját Pécssett körülvette. A hivatalosság udvarias gyanakvással figyelte és figyeltette, a közönség mohó érdeklődéssel fordult feléje. Utóbbiban sokféle dinamizmus működött: a mulasztottakat pótolni vágyó, őszinte kulturális érdeklődés és szenzációéhes sznobéria, üres kíváncsiság és üde nyitottság heterogén összetételben. A sokminőségű indulat mindegyikéhez társult azonban a titkolt vagy nyílt tisztelettől felfokozott várakozás. Nem volt könnyű ebben a feszült közegben dolgozni sem neki, sem azoknak, akik bármily módon tevékenységéhez társultak. Különös nimbusza legalább annyit, vagy többet ártott, mint használt. Például a színház mindenkor vezetőinek érzékeny féltékenységét – ez Pécssett kiirthatatlan hagyományként él máig minden más színházféleséggel szemben – felszította, amiből számtalan apróbb-nagyobb gáncsvetés, oktan híresztelés származott. Többeket irritáló, lázas munkakedve kényelmetlen kihívást jelentett, valószínűleg az volt már pusztá jelenléte is. Ma már bevallhatjuk: az lett volna akkortájt másutt is; egy jóvá nem tett, durva erkölcsi sérelem, művészi-szellemi tékozlás élő bizonyítékként járt-kelt közöttünk, és nem vált önmaga árnyékává sem! Valami furcsa fantomháború folyt kö-

rülötte, melyben nem akart hadviselő lenni, csupán dolgozni kívánt volna szakmai eszközeivel. Mégis áldozata lett. Sandán figyelt, meg-megtúrt munkásságának föltétlen nyertese volt azonban a pécsi közönség.

*

Elmondandóim nem terjednek ki Németh Antal művészeti ismeretterjesztő munkájára, melyet a MH-tól függetlenül végzett, csupán tudomásom van róla, hogy több iskolában (Nagy Lajos Gimnázium, Művészeti Gimnázium), művelődési intézményben (Nevelők Háza), szakmai továbbképzésen (Színjátszó Akadémia) tartott rendszeresen előadásokat. A MH-tól némileg függetlenül, a Pedagógus Szakszervezet Nevelők Házában alakult meg és ténykedett az Irodalmi Színpad (továbbiakban: ISZ), melyet e pódiumműfajban Németh Antal hozott létre elsőként Pécssett, s amelynek előadásai zömmel a MH-ban vegyes produkcióként kerültek színre, ezért e közös produktumokat majd a többi között említem. (Az elkülönítés többnyire merőben formai volt, műsortervi, anyagi kényszer szabta meg olykor a „rendező szerv” megjelölését.)

A Színjátszó Akadémia kétéves elméleti és gyakorlati stúdiumának tervét Németh Antal még instruktorként dolgozta ki. Mikor 59-ben Pécsre jött, az amatőrök irányítója felkérte a teljes képzés vezetésére. Ebben a funkciójában vitte át a produkciós részt addigi műkedvelő színházi formájából a szerkesztett műsorokat előadó irodalmi színpad pódiumműfajába. Így nőtt ki az említett ISZ, mely kb. 63-ig működött irányításával (eleinte egy „elvi” irányítót még melléje rendeltek). Az ISZ műsorai közt kevés volt a vegytisztán amatőr produkció, néhány hivatásos színész majdnem mindig közreműködött. Ez tette aztán kézenfekvővé, hogy tagsága a MH-ban időközben kialakított, sajátosságosan félhivatásos előadóművészeti produkciókban, a Felolvasó Színház műsoraiban is részt vegyen. Az ISZ nem egészen fiatalokból szerveződött, tagjai inkább érett vagy éréskorú értelmiségiek voltak (gyógyszerész, OTP-vezető, tanár, asszisztens, riporter, grafikus), a csoportot baráti körük alkotta. Idő telvén az ilyen kedvtelések rendesen kimerülnek, a tagokat az élet tovasodorja. Az alapító együttes inspirációja azonban gyorsan megfogant, 63-ban már a Nagy Lajos Gimnázium irodalmi színpadának tagjai tűntek föl kísézőként a Felolvasó Színházban, 64 tavaszától pedig ők léptek a Né-

meth Antal vezette első ISZ örökébe, és folytatták annak kezdeményeit a MH híressé lett Irodalmi Színpadaként.

Az 1959/60-as évad még a kibontakozás ideje volt. Az ISZ megszervezésével párhuzamosan folytak a Színjátszó Akadémia elméleti előadásai, közülük a Shakespeare-előadásokat – *Találkozások Shakespeare hőseivel* címen – szélesebb érdeklődésre számítva, Németh Antal a MH nagytermében és szervezésünkkel tartotta. Várakozása igazolódott, az előadásokra tödult a közönség. Ettől nekibátorodva belevágtunk egy színpadi illusztrációkkal műsorra bővítt Brecht-előadás megrendezésébe, amit a TIT Szabadegyetemével kooperálva „legitimáltunk”. Szükség volt erre, mert Brecht ugyan csak ismeretlen volt kissé (ez sem szolgált előnyére), de ha Németh Antal hozta szóba, a gyanú sem kímélte. A rendező integráns tetteit alapvető bizalmatlanság kísérte a helyi kulturális élet döntőnökei részéről. – A *Brecht-előadás* egy addig nem, vagy alig ismert színházi szemléletet és gyakorlatot mutatott be valóságos művészi jelentősége szerint. Akkoriban a színház tagja volt Margitay Ági és Fülöp Zsigmond, egy évvel előbb a Főiskola nagyhírű *Koldusopera*-előadásának résztvevői; kapóra jött, hogy részleteket adjanak elő szerepükből. A *Koldusoperán* kívül még a *Mahagonnyból* hangzott el több zenés betét és egy sor más drámarészlet, vers. A 300 férőhelyes terembe más helyiségekből is hordattam be székeket, vagy 400 ember ült már a nézőtérben, de még mindig tömeg szorongott az előtérben. Kinyitottuk a terem szárnyas oldalajtóit, azok nyílásában, a falak mentén legalább még százan állhattak. A tűz- és egyéb rendészeti előírásokat áthágtuk – nem utoljára –, de soha ilyen jó ügy érdekében. A három óránál hosszabb műsoron a közönség frissen kitartott. A siker arra indította Németh Antalt, hogy előálljon egy rendszeres színpadi-irodalmi program tervezetével, melyet a MH szerény adottságaira tekintettel felolvasó színházként képzelt el.

Eredetileg a *Jelenkornak* szánt cikk formájában írta meg javaslatát,¹ de nem jelent meg, főltehetően azért, mert a MH által 1960. aug. 3-án 63/1960. sz. a. a városi tanácshoz jóváhagyásra fölterjesztett ügydarab JAVASLAT c. melléklete^{1,3} többször szó szerint a cikkből való. – Először a hiánypótlás szándékát hangsúlyozza, mely „négy évtized mulasztásait” kívánná enyhíteni, mivel „az első világháború után színházi életünk elszakadt a 40 év alatt haladó világtól.” Röptében fölisorol 19 drámaíró, akik

„új vizeken» jártak”, de műveik alig vagy sosem jutottak magyar színpadokra, sosem hatottak hazai íróinkra. (Közülük 9-10 azóta ismert lett.) „Kétszáz elmaradt premiért pótolni kizárólag *tanulmányi*, ismeretszerzési célból abszurdum is lenne, de egy ilyen »felolvasó színház«, mely kitűnő iskolája lehetne a résztvevő színészek rádió-színészi gyakorlatának is, megoldandó e megoldhatatlannak tűnő problémát.” A sorokból következtetni lehet, milyen volumenű vállalkozásra gondolt Németh Antal, ha a kétszáz premiért nem is vesszük betű szerint. A megvalósításra nézve „esetről esetre 3-4 színházi művész” közreműködését és egy „megszervezés alatt álló kis »együttes-t«” említi, utóbbit úgy, mint amely nem azonos az „egy esztendő alatt országos hírvé lett Pécsi Irodalmi Színpaddal”, noha annak „más missziójú tagjai is megígérték szükség szerint való közreműködésüket.” A létesítendő Felolvasó Színház szervezeti felépítése fentiek alapján elég megfoghatatlannak látszik, az is volt. Ártatlan titka, a külön „kis együttes” – nem született meg. A rendező tervet eleve a színház művészeivel és az ISZ rátermett tagjaival gondolta megvalósítani. A MH igazgatója azonban idejében felvilágosította, hogy „pusztán” a műsorok kitalálásáért és megrendezéséért egyetlen fillér tiszteletdíjat sem folyósíthat, ilyen jogcímre nincs paragrafus (talán jogcím sem volt). Azzal a kerülővel viszont, ha Németh Antal egy amatőr csoport (névleges) vezetőjeként dolgoznék a MH-nál, tehát „művészeti oktatóként”, A-kategóriás működési engedélye alapján szerény honoráriummal alkalmazhatná. Havi 800. – Ft volt ez az összeg, a szerződés heti 2x3 órás próbafoglalkozások vezetésére kötelezte a rendezőt. Ez a kisegítő megoldás a gyakorlatban persze egykettőre lelepleződött, gazdag alapot nyújtva a soha nem csituló intrikáknak. Formai kényszerből azonban fennmaradt. Munkájának minden sikere, eredménye sem mentesítette közben Németh Antalt az „amatőr” alkalmazással járó pitiáner feladatoktól (naplóvezetés, jelentések stb.),¹ de soha nem háborgott miattuk.

Javában folytak az előkészületek 60 tavaszán, nyarán. Külön névvel is felruháztuk volna a leendő pódiumot, így: NAGYVILÁG Felolvasó Színház. A fantáziánév végül elmaradt, kisebb részben a hasonló című folyóirat iránti tiszteletből, nagyobb részben azért, mert túl kozmopolitának találtatott. Pestről június 3-án hozzám intézett levelében³ Németh Antal még használta, mikor kérte, hogy „NAGYVILÁG Pécs város Művelődési Házának felolvasó színháza számára kívá-

natos lenne beszerezni egy példányt a »Faust« összkiadásából ('Helikon Klasszikusok') és Balassi Bálint most megjelent *Credulus* és Júlia c. pásztorjátékából. Félő, hogy nem lesz beszerezhető, viszont, ha létrejövünk, feltétlenül szükség lesz rájuk!» (A Balassi-mű alig korábbi feltalálása nagy irodalmi szenzáció volt, Pécsen ugyan nem szóltak meg, tervbevétele igen jellemző az *érdekességek és értékek* iránt mindig *egyszerre fogékony művészre*.)

A JAVASLAT-ban álló tervekben két alapvető tendencia emelkedik ki. Egyik: „egyes haladó-szellemű írók teljes életművének a nagyközönséggel való megismertetése” a hazai dráma- és színházismeret hiátusainak pótlására; a másik: „színházi műsorokból okkal, ok nélkül hiányzó egyes drámák” megszólaltatása, „elsősorban olyan könyvdrámák jöhetnek tekintetbe, melyek régóta nem szóltak meg és belátható ideig nem is jelennek meg színházaink színpadjain”. Nagy, klasszikus „könyvdrámák” valóban színre kerültek, de amit ezek mellett még kilátásba helyez itt, „nagyobbszabású, modern, mai drámák” hasonló megszólaltatását, ez csak csekély számban realizálódott, többnyire az elsőnek említett tendenciát szolgáló, írói életműveket ismertető műsorokba integrálódott.

A tervek és a megvalósulás nagy eltérése szembetűnő. A szorosan vett felolvasó színházi programok – teljes művek felolvasó előadásai – ritkák voltak, a produkciók zömét az egy-egy szerzőt ismertető, gyakran több műfajt érintő (vers, próza, drámarészlet[ek], rövidebb teljes dráma) összeállítások és az ún. szerkesztett, irodalmi színpadi műsorok alkották. Ez utóbbiakat a JAVASLAT még nem vette számításba. Az irodalmi színpadi műsor országosan is ekkortájt kezdett kialakulni mint pódium-műfaj. Amatőr csoportját (ISZ) Németh Antal kezdetűl erre profilírozta, de aztán – menet közben – a MH irodalmi estjeinek sorába is gyakran beiktatta anyagi kénytelenségből. A MH műsorainak tárgy- és darabválasztását egy sor külső tényező befolyásolta (pl. színészek művészi elfoglaltsága/szabadsága, a kivitel technikai szükségleteinek lehetősége/lehetetlensége, némelykor felsőbb szerveink nyomtatékos kívánsága), legfőképpen a szűkös és egyre szűkösebb anyagi keretek.

A MH eredendően mostoha anyagi helyzete 62-től rohamosan tovább romlott. A táncestek bevétele, mely a nívós programokat eltartotta, minimumra csökkent. A 63-as év első felében feléltük egész évi támogatásunkat, dugott segéllyel húztuk ki az esztendő (hála Bárdosi Né-

meth Jánosnak, aki intézményünk költségvetésében az irodalmi részre külön ügyelt.¹³) Az anyagi zökkenőket eddig is, most is az olcsóbb, szerkesztett műsorokkal hidaltuk át, jórészt így kerültek a programba. Költséges produkciót azonban 63/64-re nem tervezhettünk hivatalosan. Németh Antal „hitelben” próbálta előkészíteni *Az ember tragédiája* előadását; 63. június 18-án Pestről³ nekem küldött levele szerint: „Pécsi Ildikó 1964-es fizetésre hitelbe vállalta Éva szerepének megtanulását és kidolgozását a 'Tragédia' oratórikus előadására. Úgy gondolom, hogy Bánffyval és Dobákkal is meg tudok így állapodni és akkor októberben vagy novemberben meg lehetne tartani az előadást”. Novemberben azonban a Babits-emlékest megrendezésére került sor, amihez a támogatást rokon szervektől koldultuk össze, de a következő év új költségvetésére számítva terveinket még nem adtuk föl. Levelekben még szó esett további műsorokról (az *Oreszteia* előadásáról, egy Thornton Wilderestről, egy Shakespeare-dráma keresztmetszetéről), de már nem valósultak meg. Nemcsak a MH anyagi alapja bizonyult ingatagnak, kimerültek Németh Antal előadói és fizikai tartalékai is az egyre megalázóbb helyzetben, amelybe a színháznál szorították. Egészsége sem volt ép, az állandó idegfeszültség, mely „partizánakcióit” – a MH-ban rendezett műsorait – kísérte, felőrölte és véget vetett pécsi működésének, a Felolvasó Színháznak is.

A JAVASLAT-ban a művészi bemutatást kísérő magyarázat, ismeretnyújtás szándéka is megtalálható. Közvetlenül Németh Antal tanító ihletéből fakadt, ám akkori „köz művelő” szemléletünktől és praxisunktól sem volt idegen. Törekedtünk rá, hogy a közönség szakszerű információkból tudja is, mit lát és hall. Legtöbbször a rendező javasolta szakembereket hívtuk egy-egy műsor bevezetésére, ő csak néhány alkalmat tartott fenn magának. Ma sokan firtognának a műalkotás, művészi előadás meg a rá vonatkozó fogalmi, adatszerű ismeretek összekapcsolt közvetítésétől (nem alaptalanul). Ám akkor egészen kivételes lehetőség nyílt rá Pécsen egy nagy tudású, biztos műveltségű rendező magabiztos produkcióiban. Szakmai felkészültsége, stílári biztonsága volt az az erő, mely mágnesként rendezte el a mégoly heterogén részleteket és/vagy résztvevőket. Természetesen nem mindig azonos színvonalon, de nem emlékszem olyan esetre, amikor egy-egy előadóművész gyakran kiváló teljesítményén túl is ne hívtott volna elő valami megragadó színpadi élményt, ne vitte volna át a

közönségre a maga szuggesztíven egységes látásmódját. Érthetően legkedvesebbek voltak neki az eredeti elképzeléseinek megfelelő felolvasó színházi produkciók meg a felolvasó és aktív játékok is megvalósító „szerzői műsorok”.

A Felolvasó Színház – maradjunk ennél az erősen pontatlan elnevezésnél – nevének akkor maradéktalanul megfelelő – 1960 novemberében mutatkozott be a *Faust* I. részének előadásával. Minden tényező részt vett benne, amely/aki a további műsorok részese volt. A főszerepeket a színház művészei formálták, nekik ún. filharmóniai gázsit (később olykor csak a tarifa alsó határán) fizetett a MH, az amatőrök pedig merő kedvtelésből dolgoztak. A fellépés a színészeknek sem jelentett könnyű haktit. Sokszor próbáltak, azonkívül teljesítményük közel sem merült ki a szöveg mégoly kidolgozott felolvasásában. A felolvasó pulpitusok mellett lehetséges, nagyon finom, jelzésszerű gesztusok, játékmegoldások szokatlan kifejezőmódját el kellett sajátítaniuk. (Erről a rendezések ismertetésekor még szólnék.) Kezdetről előfordult, hogy egyik-másik színész szerepének kiemelkedő részét önként megtanulta. Később ez a kombinált, felolvasó és direkt előadásmód többször érvényesült, kivált rövid jelenetek, illusztráló szemelvények bemutatásakor. Akadt színész, aki a felolvasásra nem vállalkozott, de a kínált szerep vonzereje rávette, hogy egyetlen előadás kedvéért tetemes szöveget megtanuljon, s olykor a partner(ek) is követték(k). Pl. Mensáros László a pirandellói *IV. Henrik* címszerepét így alakította, ám a vele játszó többiségükben olvastak. Tomanek Nándor O'Neill *Boldogtalan holdjának* III. felvonását játszotta el Spányik Évával; Tomanek nem vállalt felolvasást, ez meghatározta partnerének játékmódját, sőt a műsorban még szereplő *A fekete császár* (Jones császár) c. darab eljátszását is. A Capek-est drámarészleteinek színházias előadása szintén a közremű-

ködő Tomanek játékaéhoz igazodott. A legiskolázottabb felolvasó színészek is eljátszottak tehát színházi szövegtudással szerepeket, pl. Szabó Ottó az imént említett O'Neill-darab címszerepét, Koós Olga *Az emberi hang* c. Coc-teau-dráma hősnőjét. Giraudeau *A bellac-i Apollo* c. vígjátékát és Lorca *A csodálatos vargánéját* meg egészen színházszerűen, utóbbit ép-penséggel szcenírozva adták elő a szereplők.

Föltehető kérdés: mi csábíthatta a művészeket a fáradságos, kevésbé gazdaságos munkára? Ezt annak idején is sokan firtatták, ugyanis hasonló vállalkozásra sorozatban, rendszeresen – tudtommal – másutt nem akadt példa. Németh Antal rendesen azt válaszolta, hogy a jó szerepekben, új művészi próbákban van a dolog magyarázata. Igaz, de hozzátehetjük, hogy az ő személyes vonzereje, tekintélye nélkül ez sem lett volna elegendő. A színészek – és mások is – elsősorban tanulni akartak tőle. Valószínűleg nem csatlakoztak, mert hamar kialakult a „társulat” bizonyos elitje; a törzstagok élvonalbeli művészek voltak vagy hamarosan azok lettek.

A Felolvasó Színház nevezetű egyszeri-egyedi képződményben működésének ideje alatt érvényesült valami nagyvonalú *alkotó gesztus*, amelyben minden közreműködő öntudatlanul is osztozott. Talán a szokatlan adottságok véletlen, szerencsés találkozása tette, talán a műsorok egyszerűsége, talán a rendező személyiségének formátuma, vagy ezek együtt, hogy a legtöbb produkció oly választékosan kidolgozva került a közönség elé, mint becses, nagyúri ajándék. A megismételhetetlen pillanatok különös aurája vonta be ezeket az alkalmakat; hogy ez milyen sajátosság *esztétikai tényező* (is) lehet, azt nem tudta mindenki, de mindenki érezte. Ha a számszerű és fogalmi adatok valamit nem, vagy alig idézhetnek föl, hát ezt.

Mégis szükség van adatokra, melyeket a szemtanú kommentárjaival próbálok az egyszer volt megtörténés képévé kiegészíteni.

Műsornaptár^{1, 2, 3, 4}

Dátum	A műsor címe, tartalma, jellege	Közreműködők (megjegyzések)
1960		
Febr. 8.	Találkozások Shakespeare hőseivel: <i>ROMEO ÉS JÚLIA</i> Németh Antal előadása	Diavetítéssel és hangfelvételekkel illusztrálva
Febr. 15.	Találkozások Shakespeare hőseivel: <i>HAMLET</i> (mint előbb)	(mint előbb)

Febr. 22.	Találkozások Shakespeare hőseivel: <i>MACBETH</i> (mint előbb)	(mint előbb)
Márc. 7.	<i>ÉVEZREDEK SZERELME</i> Az ISZ 4 tételes versműsora Pódiumműsor	Az ISZ tagjai; Somló Ferenc, Szabó Ottó a PNSZ tagjai
Ápr. 28.	<i>B. BRECHT ÉLETMŰVE</i> Németh Antal előadása – drámarészletekkel, versekkel, songokkal Szerzői műsor	Fülöp Zsigmond, Illés Éva, Margitay Ági, Tréfás István a PNSZ tagjai; az ISZ több tagja
Máj. 9.	<i>A FELSZABADULÁS A MAGYAR IRODALOMBAN</i> Bevezető: dr. Kolta Ferenc Versek, zeneszámok Pódiumműsor	Avar István, Szabó Ottó a PNSZ tagjai; Borsay Pál zongoraművész; az ISZ tagjai
Okt. 30.	<i>JÓZSEF ATTILA EMLÉKEST</i> Bevezető: dr. Kolta Ferenc Versösszeállítás Pódiumműsor	Az ISZ tagjai
Nov. 20.	Goethe: <i>FAUST</i> , I. RÉSZ. A Felolv. Szính. első produkciójának nyilvános főpróbája (előadásszerűen)	Vasárnap de. zsúfolt ház előtt
Nov. 21.	Goethe: <i>FAUST</i> , I. RÉSZ A Felolv. Szính. premierje A zenét összeáll.: Végh László; dalok: Tillai Aurél	Bánffy György, Medgyesi Mária, Pataky Erzsi, Szabó Ottó a PNSZ tagjai; az ISZ tagjai
Dec. 5.	<i>ELEKTRA ALAKJA A VILÁGIRODALOMBAN</i> Németh Antal előadása – drámarészletekkel (Aischylos, Szophoklész, Euripidész, O'Neill, Giraudaux, Anouilh) Oratórikus előadás	Bánffy György, Koós Olga, Koppány Miklós, SpányikÉva a PNSZ tagjai
Dec. 11.	Bornemisza Péter: <i>MAGYAR ELECTRA</i> Színházi előadás nyilvános főpróbája (szcenírozva)	Vasárnap de. diákok számára
Dec. 12.	Bornemisza Péter: <i>MAGYAR ELECTRA</i> – premier Bevezető: dr. Kolta Ferenc	Lelkes Dalma a PNSZ tagja; az ISZ tagjai
1961		
Jan. 9.	<i>NAGYVILÁG-EST</i> Bevezető: Gyergyai Albert, a folyóirat szerk. biz. tagja Versek, novellák; F. Dürrenmatt: <i>ÍRÓI ÉLMÉNY</i> és C. Terron: <i>SZABADSÁG!</i> c. egyfelv. színművei Pódium- és színházi előadás	Bánffy György, Horváth Magda, Tánczos Tibor a PNSZ tagjai; az ISZ több tagja
Jan. 16.	<i>A RENESZÁNSZ MŰVÉSZET</i> Németh Antal előadása – versekkel, drámarészletekkel, kóruszámokkal, diavetítéssel	Bánffy György, Lelkes Dalma a PNSZ tagjai; a Nevelők Háza Kamarakórusa

Jan. 23.	V. MAJAKOVSZKIJ ÉLETMŰVE Bevezető: dr. Selymes Ferenc Versek; a <i>POLOSKA</i> és a <i>GÓZFÜRDŐ</i> részletei felolv. előadásban Szerzői műsor	Daridai Róbert, Koós Olga, Szabó Ottó a PNSZ tagjai; az ISZ több tagja
jan. 29.	BÁRDOSI NÉMETH JÁNOS SZERZŐI ESTJE A <i>Carmina Hungarica</i> c. kötet verseiből zeneszámokkal Klubműsor	Az ISZ tagjai; a Nevelők Háza Kamarakórusa A TIT Bartók Klubjában folyt le
Márc. 26.	JEAN GIRAUDÉAUX DRÁMAKÖLTÉSZE A szerzői műsor nyilvános főpróbája	Vasárnap de. zsúfolt ház előtt
Márc. 27.	JEAN GIRAUDÉAUX DRÁMAKÖLTÉSZE Bevezető: Németh Antal Részletek az <i>AMPHITRYON 38</i> , <i>ELEKTRA</i> , <i>JUDITH</i> , <i>A SELLÓ</i> , <i>TRÓJÁBAN NEM LESZ</i> <i>HÁBORÚ</i> , <i>LUCRÉCIA</i> c. drámákból; A <i>BELLAC-I APOLLO</i> színházi előadása Szerzői műsor	Bánffy György, Koós Olga, Medgyesi Mária, Spányik Éva, Szabó Ottó, Tánzos Tibor a PNSZ tagjai; az ISZ néhány tagja
Ápr. 23.	BÁBPANTOMIM MŰSOR Prokofjev: <i>PÉTER ÉS A FARKAS</i> ; Vass Lajos – Donászy Magda: <i>A KISKAKAS GYÉMÁNT</i> <i>FÉLKRAJCÁRJA</i> c. művek zenéjére-szövegére Színpadkép és bábtervező: Koós Iván	Hotter József a PNSZ tagja (ének); a MH bábegyüttese
Ápr. 30.	HIMNUSZ A BÉKÉRŐL Versek és kórusművek Pódiumműsor	Az ISZ tagjai; a Nevelők Háza Kamarakórusa
Máj. 29.	Goethe: <i>FAUST</i> , I. RÉSZ A Felolv. Szính. előadásának ismétlése	Eredeti szereposztás szerint
Okt. 16.	RÉGI MAGYAR KÖLTŐK Bevezető: Csorba Győző Versek Balassitól Vörösmartyig, zenésítések Pódiumműsor	Bánffy György, Lelkes Dalma a PNSZ tagjai; az ISZ néhány tagja; a Nevelők Háza Kamarakórusa
Nov. 20.	F. GARCIA LORCA Bevezető: András László Versek és <i>A CSODÁLATOS VARGÁNÉ</i> szcenfrozott színházi előadása Szerzői műsor	Gyarmathy Ágnes, Illés Éva, Medgyesi Mária, Tánzos Tibor a PNSZ tagjai s néhány további színész; az ISZ tagjai
Dec. 11.	MAGYAR BALLADÁK Bevezető: Tüskés Tibor Népballadák és Arany-balladák Pódiumműsor	Jancsó Adrienne; Bánffy György, Dobák Lajos, Pécsváry Gabriella a PNSZ tagjai
Dec. 18.	ÉNEKEK ÉNEKE Versösszeállítás Pódiumműsor	Az ISZ tagjai
1962		
Jan. 22.	A NYUGAT KÖLTŐI Bevezető: Füst Milán helyett Németh Antal Versek 4 tételben zenével Pódiumműsor	Bánffy György, Dobák Lajos, Koós Olga, Szabó Ottó a PNSZ tagjai; Bánky József zongoraművész

Febr. 4.	<i>A NYUGAT KÖLTŐI</i>	A műsor változatlan ismétlése
Febr. 18.	Goethe: <i>FAUST</i> , II. RÉSZ A Felolv. Szính. bemutatójának nyilvános főpróbája	Vasárnap de. folytatás, zömmel diákok előtt
Febr. 19.	Goethe: <i>FAUST</i> , II. Rész Bevezető: Csorba Győző A Felolv. Szính. premierje A zenét összeáll.: Végh László	Árva Eszter, Bánffy György, Dobák Lajos, Gyarmathy Ágnes, Papp István, Spányik Éva, Szabó Ottó, a PNSZ tagjai; az ISZ tagjai
Febr. 26.	<i>PEGAZUSON A FÖLD KÖRÜL</i> Bevezető: Gyergyai Albert Kortárs külföldi költők versei; Cocteau: <i>AZ EMBERI HANG</i> c. monodrámája Pódium- és színházi műsor	Dobák Lajos, Gyarmathy Ágnes, Koós Olga a PNSZ tagjai; az ISZ tagjai
Márc. 12.	<i>A JELENKOR SZERZŐI</i> Bevezető: Szabó Ede A folyóirat szerzőinek vers- és prózaantológiája Pódiumműsor	Koppány Miklós, Medgyesi Mária, Szabó Ottó, Tánczos Tibor a PNSZ tagjai
Ápr. 16.	<i>EUGENE O'NEILL DRÁMÁI</i> Németh Antal előadása Az <i>AMERIKAI ELEKTRA</i> II., a <i>BOLDOGTALAN HOLD</i> III. felv., <i>A FEKETE CSÁSZÁR</i> színházi előadása Szerzői műsor	Fekete András, Koós Olga, Papp István, Spányik Éva, Szabó Ottó, Tomanek Nándor, Tóth Sándor a PNSZ tagjai
Máj. 14.	<i>KAREL CAPEK DRÁMÁI</i> Bevezető: Dobossy László Novellák; drámarészletek színházi előadásban Szerzői műsor	Dobák Lajos, Koppány Miklós, Koós Olga, Medgyesi Mária, Tomanek Nándor a PNSZ tagjai; az ISZ három tagja
Máj. 28.	<i>A DUNÁNTÚL KÖLTÉSZETE</i> Bevezető: Várkonyi Nándor (Felolvasta az egyik közreműködő) A verseket vetített képek kísérték Pódiumműsor	Az ISZ tagjai
Okt. 29.	<i>AUGUST STRINDBERG</i> Németh Antal előadása Részletek az író prózájából és a <i>JÚLIA KISASSZONY</i> c. dráma színházi előadása Szerzői műsor	Dávid Kiss Ferenc, Dobák Lajos, Koós Olga, Pécsi Ildikó a PNSZ tagjai
Dec. 17.	<i>LOPE DE VEGA</i> Bevezető: András László Versek, drámarészletek és a <i>DACBÓL TEREM A SZERELEM</i> c. komédia keresztmetszete felolvasó színházi előadásban Szerzői műsor	Bánffy György, Dobák Lajos, Koós Olga, Koppány Miklós, Pécsi Ildikó a PNSZ tagjai; Mihályfy Péter amatőr

1963

- | | | |
|-----------|---|--|
| Jan. 21. | SHAKESPEARE TÖRTÉNELMI SZÍNLMŰVEI
Németh Antal előadása „A színjátszás és dráma története” c. sorozatban; részletek a JÁNOS KIRÁLY, II. RICHÁRD, IV: HENRIK, V: HENRIK, VI. HENRIK, III. RICHÁRD-ból felolvasó színházi előadásban | Dávid Kiss Ferenc,
Dobák Lajos, Györfy Franciska,
Végyvári Tamás a PNSZ tagjai |
| Jan. 28. | „MOSTAN KEDVEM KERÉKEDIK...”
Bevezető: dr. Gulya János
Összeállítás nyelvrokonaink költészetéből, irodalmából
Pódiumműsor | Dávid Kiss Ferenc, Karikás Péter, Pécsi Ildikó, Végyvári Tamás a PNSZ tagjai; az ISZ tagjai; Péczely Lászlóné (ének) |
| Febr. 4. | SHAKESPEARE VÍGJÁTÉKAI
Németh Antal előadása a fenti sorozatban; részletek a MAKRANCOS HÖLGY, SZENTIVÁNÉJI ÁLOM, A VELENCEI KALMÁR, SOK HÚHÓ SEMMIÉRT, AHOGY TETSIK, VÍZKERESZT-ből felolv. szính. előadásban | Bánffy György,
Dobák Lajos, ifj. Latabár Kálmán a PNSZ tagjai;
Vetró Margit a bp-i Petőfi Szính. tagja |
| Febr. 11. | KRÚDY GYULA EMLÉKEST
Bevezető: Krúdy Zsuzsa
Novellarészletek; a ZOLTÁNKA c. darab részletei színházi előadásban
Pódium- és színházi műsor | Bánffy György,
Dobák Lajos, Pataky Erzs, Pécsi Ildikó, Végyvári Tamás a PNSZ tagjai |
| Febr. 25. | SHAKESPEARE TRAGÉDIÁI
Németh Antal előadása a fenti sorozatban; részletek a ROMEO ÉS JÚLIA, HAMLET, OTHELLO, LEAR KIRÁLY, MAHBETH, ANTONIUS ÉS CLEOPATRA-ból felolv. szính. és „élő” előadásban | Mensáros László akkor a szolnoki szính. tagja;
Bánffy György,
Dobák Lajos, Koós Olga a PNSZ tagjai |
| Márc. 4. | SHAKESPEARE REGÉNYES SZÍNLMŰVEI
Németh Antal előadása a fenti sorozatban; részletek a TROILUS ÉS CRESSIDA, SZEGET SZEGGEL, CYMBELINE, TÉLI REGE, VIHAR-ból felolv. szính. és „élő” előadásban | Mensáros László (mint fent);
Dobák Lajos, Györfy Franciska, Upor Péter a PNSZ tagjai |
| Márc. 18. | Ibsen: PEER GYNT
Bevezető: dr. Kolta Ferenc
A Felolv. Szính. bemutatója
Zene: E. Grieg szvitjének részletei | Mensáros László (mint fent);
Dobák Lajos, Koós Olga a PNSZ tagjai; Vetró Margit a bp-i Petőfi Szính. tagja; a Nagy Lajos Gimn. és a Művészeti Gimn. irod. színp. tagjai |
| Máj. 13. | Pirandello: IV. HENRIK
Bevezető: Kolozsvári Grandpierre Emil
A Felolv. Szính. keresztmetszet-bemutatója; az író néhány rövid írása | Mensáros László (mint fent)
Dobák Lajos, FülöpMihály, Karikás Péter, Koós Olga, Koppány Miklós, Vág Mari, Végyvári Tamás a PNSZ tagjai; a Nagy Lajos Gimn.irod. színp. tagjai |

nov. 30. **BABITS MIHÁLY EMLÉKEST**
 Bevezető: dr. Basch Lóránt
 Versek, zeneszámok, hangfelvételtől
 a költő versmondása;
 a *LAODAMEIA* c. dráma felolv.
 szính. előadása
 Pódiumműsor

Bánffy György,
 Dobák Lajos, Illés Éva,
 Koós Olga, Labancz
 Borbála a PNSZ tagjai;
 a Pécsi Kamarakórus tagjai;
 Mihályfy Péter amatőr

A naptárról leolvasható, hogy a programok színházi/művelődési évadokra készültek. Mikor 60/61-ben az estek rendszere stabilizálódni látszott, a következő két évadra bérleteket adtunk ki, 6-6 műsort hirdettünk meg. 1963 őszén ismert okok miatt már nem tehattük. A Babits-est még színre került, Németh Antal további terveiből teljesen elmaradt *Az ember tragédiájának* és az *Oreszteidnek* a felolvasó színházi előadása, két további elképzeléséből morzsányi valósult meg. A közeledő születési évfordulóra *Shakespeare-műsor* bevezetésére kérte föl Keresztury Dezsőt, aki ezt aztán megtartotta, a műsort pedig a MH új Irodalmi Színpada adta versekből, drámarészletekből Bécsy Tamás rendezésében; ugyanez a csoport mutatta be a *Th. Wilder-esten* előadni kívánt *Hiawatha-vonai* c. egyfelvonásost szintén Bécsy Tamás rendezésében.

Az 1961 tavaszán színre került bábműsort műfaji különlegessége és sorsfordító hatása miatt is ki kell emelni. A két bábpantomím közvetlenül megváltoztatta a pécsi bábjátás továbbí útját, színvonalát, közvetve pedig a bábos szakma szélesebb körére is hatott. (A műsor születéséről, merőben újszerű megjelenéséről, hatásáról a Jelenkor 1984 júliusi számában A jelen múltja – a múlt jelene címmel részletesen beszámoltam.)

Az 1960-64-es években Németh Antal rendezésében a MH-ban színre került 38 *színpadi-irodalmi műsor*. Közöttük 8 ismeretterjesztésként is szolgált (a hét Shakespeare- és egy Brecht-est), ám az illusztrációk bősége, rendezettsége és nővőja alapján inkább műsorként hatott. Az 1963 elején tartott négy Shakespeare-est olyan sorozatba tartozott, melyet az ő elképzelései, tervei szerint indítottunk meg 62 őszén; a terv három évadra szólt, és az ókori misztériumoktól S. Beckettig haladt végig „A színjátás és dráma történeté”-n, 65 májusában ért véget, mikor szellemi létrehívója rég eltávozott Pécsről.

A műsorokból tizenhat tartozott az ún. *szervezett műsorok* típusába; köztük tizenkettő par excellence irodalmi színpadi előadás volt, tehát versekből, prózarészletekből összeállított, míg négy magában foglalt színházi vagy felolvasó

színházi (oratórikus) előadást is, drámarészletet vagy drámai művet. Az esteken önállóan vagy összeállításon belül elhangzott tizenöt teljes drámai mű: öt egész estét betöltő terjedelmű; kilenc egy- vagy kétrészes (felvonásos); egy drámai töredék. Az előadott teljes művek a következők voltak:

- J. W. Goethe: *Faust*, I. rész (Jékely Zoltán ford.)
- H. Ibsen: *Peer Gynt* (Áprily Lajos ford.)
- Bornemissza Péter: *Magyar Elektra*
- Lope de Vega: *Dacból terem a szerelem – Donna Juana* (József Attila és Gáspár Endre ford.)*
- L. Pirandello: *IV. Henrik* (Füsi József ford.)*
- A. Strindberg: *Júlia kisasszony* (Bálint Lajos ford.)
- Babits Mihály: *Laodameia*
- E. O'Neill: *A fekete császár* – Jones császár (Harsányi Zsolt ford.)
- F. G. Lorca: *A csodálatos vargáné* (Benyhe János ford.)
- J. Giraudeau: *A bellac-i Apollo*⁺
(vsz. Gera György ford.)
- J. Cocteau: *Az emberi hang*⁺
(Rónay György ford.)
- J. Anouilh: *Oresztész* (töredék) ⁺ (Galamb György ford.)
- F. Dürrenmatt: *Írói élmény* (Fáy Árpád ford.)
- C. Terron: *A szabadság!* (Karsai Lucia ford.)

A +-tel jelzett egyfelvonásosok előadása – tudomásom szerint – magyarországi bemutató volt. A Giraudeau-vígjátékot két év múlva a Színművészeti Főiskola növendékei adták elő, ezt jegyzi a Világirodalmi Lexikon; a Cocteau-darab a rádióban elhangzott már korábban A búcsú címmel, de színpadra nem került. Anouilh töredékben maradt műve páratlan hatású volt az Elektra-műsor keretében.

A *-gal jelölt előadások a drámákat *keresztmetszetben* szóaltatták meg. A Lope de Vega-dráma esetében ez annyit tett, hogy a négy főszereplőre, a velük történő tulajdonképpeni cselekményre szűkített, folyamatos szöveget alakítottunk ki. A Pirandello-darab esetében finomabb-bonyolultabb húzásokkal egy rövidített változatot formáltunk.

A produkciók fele része szorosan vett *pódium-műsor* volt (versekből, prózai és drámarészletekből), hozzájuk sorolom az ún. szerzői műsorokat is, melyeken oratórikus vagy színházi előadásban is elhangzottak művek. Németh Antal rendezői szemléletét ezekről nem szigorú elméleti kifejtésben, csupán alkalmi beszélgetések, halott instrukciók és megfigyelt módszerek alapján ismertem meg. Úgy vélem, az ő pódium-rendezői elvei és eljárásai így is figyelmet érdemelnek.

Az előadóművészet egyik irányzata szerint az interpretátor önmagát kifejezendő „használja föl” a szövegeket, míg a másik irányzatot követve hangszerű adja önmagát a művek megszólaltatásához. Amatőrök körében ez utóbbi, hivatásosak részéről az előbbi megoldás a gyakoribb. A Németh Antal rendezte pódiumműsorokban a *versért való versmondás* érvényesült. Az előadás gyakori dilemmája, hogy mennyire uralkodhat a gondolat a ritmuson, a versdallamon vagy fordítva. Németh Antal az instruálást gyakran kezdte azzal: döntjük el, mitől fogant a vers, a gondolattól-e, a dallamtól-e, a ritmustól-e? Ami sejtetősen ihletet adta, azt nem szabad elnyomni. A verset értelmes közlésnek fogta föl, de nem napi közlésnek. Az ének és a próza között – hangoztatta. Még a szabadvers is, amit egyébként kivételesen kedvelt. De nem pártolta a rideg, száraz versmondást, még a folyékony enjambement-okban is szerette érzékelhetővé tenni a dallamot (pl. a *Hajnali részegségben*); a meghatározó ritmusnak meg a fogalmiságot megelőző értéket tulajdonított (pl. *Két karodban*). Ezzel néha különleges hatású monotoníát, szómágiát varázsolt (pl. a *Laodameia* kóruszövegeiben – felejtethetetlenül). Nálunk a versmondásnak van egy hagyományos, máig közmegegyezéssé tornusa, valami „fentebb stíl”, amit Németh Antal viszolyogva „szavalóhang”-nak nevezett. Amatőr és hivatásos előadóit egyaránt az értelmes és kifejező, természetes hang felé terelte, mely nem nélkülözi a költői gondolat és érzelem szépségének, feszültségének közvetítését, mely a műtől indított „megemelt beszéd”, hogy az ő kifejezését idézzem.

Tetemes időt töltött a művek értelmezésével, aztán az előadás hangszínét, tempóját, szüneteit, dinamikáját csiszolta a kibontott mondandóhoz és a poétikai diszpozíciókhoz. Vérteli színházi rendező lévén a lezárásokra, befejezésekre különös súlyt helyezett, de senki ne gondoljon zenei finálék attraktivitására. A verseket noha önmagukban, sosem önmagukért rendezte, teljesítő

műsorokban gondolkodott, ezek megfelelő ritmusára, hangulatára, egységes hatására törekedett. A térbeli viszonyoktól függetlenül – így tartotta – a pódium és a nézőtér között láthatatlan fal emelkedik, melyen csupán az előadás intenzitásával lehet áthatolni. A leggazdagabban felékesített műsor is csak látszólagos marad, ha ez nem történik meg.

Dramaturgiáját nem volt mindig könnyű érvényesíteni. Például a *Nagyvilág-estre* készüléskor udvariasan elhárította a szerkesztőség javasolta novellák beiktatását, „ugyanis azt tapasztaltuk, hogy a felolvasott novellák sikertelenek: a közönséget nem kötik le eléggé” – írta 1960. november 30-án.³ Végül az *Emberi sors* egy részletét több, Romain Gary *Nő a barakkban* c. írását kevesebb húzással sikerült hatásos műsorszámokká preparálnunk, de azért a rendezőnek lényegileg igaza volt: a pódiumon is feszültséget kell teremteni, a huzamos narráció ez ellen hat. Lehet viszont lírai feszültséggel célt érni. Például a *Krúdy-esten* elhangzó novellák finom sejtelmeit, képzelgéseit, lírai eseményeit kifejezetten versszerűvé lényegített előadómóddal, ill. zsánerhangulattal sikerült érzelmileg, képzeletileg megragadóvá tennie.

A feszes kompozíciók megteremtéséhez bevezetett egy – látszólag merőben technikai – újítást, ugyanis kiiktatta a konferálás minden formáját, az önkonferálást is. Ezt a funkciót a nézőtéri székekre helyezett műsorlapokra bízta. A Kolumbusz-tojása megoldás mélyen megváltoztatta a műsorok ritmusát, szervezését, egész arculatát. Az egyes számok előadói nem egyenként jelentek meg, vonultak be és ki; olykor minden szereplő ott ült, az épp megszólaló állt fel, lépett előre, vagy a tematikus egységek szereplő-csoportjai váltották egymást. Néha a nyílt színen lévő csoportos és a függöny előtti magányos megszólalást a kompozíció jellege szerint változtatta. (Később az irodalmi színpadok az előadók mozgatásában még variábilisabbak lettek.)

Németh Antal szíve szerint sohasem lett elsőrendűen pódiumrendező, de művészi tisztessége és becsvágya sem engedte, hogy szubjektív irányultsággal rangsorolja a produkciók kidolgozását. Néhány műsorról érdemes egy-két momentumot följegyezni.

Az ISZ egyik nagyobb estjére örök-népszerű témát választott, *Évezredek szerelme* szólalt meg. Németh Antal jól tudta, ha a szerelem történetének lefolyása szerint következniének a tételek, akkor a műsor dinamikája az érzelmmel együtt lehanyatlak, ezért merészen megfordította a sorrendet: elégikus emlékezéssel

indította a versek sorát, hogy ebből retrospektíven szárnyaljon föl a történet, és a sóvárgó, remegő kezdet ígéretével érjen véget. – A *József Attila emléket* a fiatal költő 20-as évekbeli verseiből állította össze, a nagyközönség előtt ezek úgyszólván ismeretlenek voltak. A műsort hallva tapasztaltam először – később még számtalanszor –, hogy az expresszív-avantgárd versek mennyivel szuggesztívebbek, megfoghatóbbak élő előadásban (és világos értelmezéssel), mint néma olvasásban. Az ISZ 61. június 11-én a Szakszervezeti Irodalmi Színpadok győri találkozóján a műsor rövidített változatát és egy Lorca-összeállítást adott elő a költők rokonításának tendenciájával; elsőprő sikert arattak. – Az ISZ egyik legszebb műsora volt a *Himnusz a békéről* című, melyen a Nevelők Háza Kamarakórusa működött közre. Az azóta is Tillai Aurél vezette kórusallal kifogástalanul sikerült az együttműködés. A versek két ívbe komponált sorát kóruszámok indították el és zengették ki, melyeket a színpad két oldaláról fellépő énekesek a versmondókat közrefogva adtak elő.

A MFH versműsoraiból kiemelkedett a *Nyugat* költőit reprezentáló összeállítás. A nyugatosok polgári költészete az előző időszak szilenciumában tiltott csemegévé érlelődött. A szomjas érdeklődésre jellemző, hogy ezt a versműsort meg kellett ismételniünk. Bevezetőjéből bájos-pikáns belügy kerekedett. Németh Antal javasolta Füst Milán felkérését, aki ezt elfogadta, az előadás előtt két vagy három nappal azonban fájdalmas levélben közölte, hogy „... már egyáltalán nem tudok járni, orvosaim határozottan megtiltották az utazást.” Kérte, „mentsenek ki az estély közönsége előtt. Sajnos már túlságosan megöregedtem.”¹ Mintegy önmaga helyett küldött egy magnószalagot, melyen valamikori hangfelvétel szólalt meg: a régi New York-beli törzsasztalnál Karinthy Frigyes, Füst Milán, Szép Ernő beszélgettek. A hangok szinte felismerhetetlenné torzulnak a kezdetleges kópián, szöveg alig volt érthető, de kuriózum volt. Viszont tudtuk, hogy a költő elmaradását a közönség legfőljebb személyesen Németh Antalnak bocsátaná meg, ha ő közli az okát ill. maga lép a helyébe és adja meg a folyóiratról a nagyon szükséges, nem köztudomású információkat. Az irodalomtörténeti bevezetőt végül Bécsy Tamás az előadás előtti estén megírta, ezt olvasta föl Németh Antal, elmondva Füst Milán „mentségét” is. A hangfelvételt is lejátszottuk kegyeletes csöndben.

Jellegzetesen vegyes összetételű program volt a **NAGYVILÁG-est**; műsorát szorgos levelezés előzte meg a bevezetőt tartó Gyergyai Albert és

a rendező között. Ismeretségük régebbiről eredt, a sikeres új találkozás aztán további terveket szült, ezekből még egy műsor valósult meg. A Nagyvilág-estről a Dunántúli Napló 1961. január 11-i számában olvasható eufórikus méltatás, eszerint Dürrenmatt *Írói élményé*nek előadása „színházi élményként hatott”, Carlo Terron *A szabadság!* c. egyfelvonásosa pedig „az est fénypont”-ját jelentette. Az újságíró csodálta, hogy ilyen „széles és lelkes tábora van Pécsnek az írott szó kedvelőinek”. Ezt a tábort Németh Antal akkor egy éve folyó, ilyen irányú tevékenysége toborozta a városban. – A Gyergyai Alberttel felújult kapcsolatból született meg a *Pegazuson a Föld körül* c. pódiumműsor. Előkészítését a kettőjük 1961. július 13. és 1962. február 26. között lefolytatott levélváltása tükrözi.¹ A Cocteau-darabot Gyergyai ajánlotta, Németh Antal eleinte húzódozott: „... kissé túlhaladottnak érzem.” Szerette volna S. Beckett az utolsó tekercsét rendezni, de „itteni barátaim szerint félt e dekadensnek kikiáltott szerző darabjának bemutatása”. Saroyan *Halló, ki az?* c. darabját a megfelelő férfiszereplő elszerződése hiúsította meg, végül Németh Antal vállalta *Az emberi hang* megrendezését.

Valódi szívügye volt a két nagy magyar író évfordulás szerzői műsora. A *Krúdy Gyula emlékestre* az író halálának 30. évfordulója adott „menlevelet”, különben igazán nem volt preferált szerző akkoriban (az olvasók körében igen). Az estet Krúdy Zsuzsa vezette be, majd a novellákból két állandó szereplő – Szindbád és Pisztolli úr – figurája, sorsa formálódott az álmok és faluvég végtelenjében. A *Zoltánka* c. darab részleteinek színházi előadása Szendrey Júlia és Petőfi Zoltán párhuzamosan kétféle látomásából egy elragadó Petőfi-képet közvetített. Az összetéveszthetetlen Krúdy-hangulattal az író művészetének lényegét sikerült megidézni. – Születésének 80. évfordulója adta az indítást a *Babits Mihály emlékest*hez. Németh Antalé volt az ötlet, ő javasolta Basch Lóránt meghívását, no és főképpen a *Laodameia* felolvasó színházi bemutatását. Azon művek közé tartozott (ez is), melyeknek megrendezése más módon soha nem teljesülhető vágyai közé tartozott. Ízléséhez közel állt ennek a lírizáló pszeudo-dramának borzongatóan sötét, lidérces fényektől szaggyalított világa, sejtelmes szimbolikája. Ahogy Schöppin Aladár írja: „... a klasszikai fátyol alatt a mai költő lelkét árulja el.” A rendező mindenesetre a művészet szakrális istenkísértésének érzéki megjelenítéseként értelmezte, szimbolikusan a végzetel szembeszálló erkölcsi bátorság példáját látta és

láttatta benne; így érthető igazán színrevitelében személyes érdekeltsége. (A Babits-est történetét, lefolyását a *Jelenkor* 1983 novemberi számában megjelent *Emléksorok egy pécsi est történetéről* című írásomban ismertettem.) Ez a műsor lett Németh Antal hatyúdala a MH-ban 1963. november 30-án, ezzel zárult le pécsi működése.

Az évfordulós alkalmak gyakori szerepét az magyarázza, hogy a kultúrpolitikailag nem pártolt előadások elfogadtatásához hathatós érvek bizonyultak. Az akkori, tétovassággal teli közép szintű művészeti irányítás kedvelte az evidens érveket, az évforduló aktualitása pedig megnyugtató döntési alapul szolgált.

*

Művészileg legjelentősebb alkotásai voltak a MH-ban Németh Antalnak az általa kiformált *felolvasó színházi*, vagy – ahogy hamarosan az országos szóhasználathoz igazodva emlegettük – *oratórikus drámai produkciók*. Mint egészen egyedi műformát kell megközelítenünk, ezért hiteles felidézése látszik szükségesnek példák ismertetésével.

Az eredeti elnevezés találó volt, amennyiben a művészek a szöveget olvasták (ebben akadt kivétel, mint már jeleztem). Más felolvasások ismeretében utólag úgy vélem, hogy a pécsi Felolvasó Színház nem volt ezekkel azonos; jóval színszerűbb, több játékelemmel gazdag előadási forma volt. Lényegét, stílusát a szuggesztív szöveginterpretálás és színészi játék finom harmóniája hozta létre. A rendezés ehhez igen kevés, de markáns világitási, hang- és mozgáseffektust rendelt. A szöveg kidolgozását egy rádiójáték fókán kell elképzelni, a színészi eszközöket meg olyan mértékkel és akcióértékkel, mint egy filmalkításban. A felolvasók külön-külön pulpitu-soknál álltak. Az eleve nem mozgásos pozícióban minden mozdulat, gesztus, mimikai elem fokozott jelentést kapott. Például Faust és Margit szerelmi egyesülését a két színész egymás felé kinyúló karja, kezük összekulcsolódása fejezte ki. Solvejg távoli, örök vonzását az jelezte, hogy Peer mindig feléje fordult pozitív pillanataiban, ugyanis a lány bal elől ülő alakja ilyenkor derengő megvilágítást is kapott; a Peert rossz irányba hajtó, megcsaló erők viszont ellentétes irányból és hátulról jelentek meg. A haldokló Aase fia elhíthető szavai közben melléje lépett, s vállára hajtotta a fejét. – Ebben a színpadi miliőben erős értelmező, kiemelő funkciót kaptak a világitás – szerényen lehetséges – változásai. (A színpad mennyezetén szuffitator, külső-alsó félkörívén rivalda-csatorna, a terem faláról két

gyarló reflektor, néhány esetben két kölcsönzött kopf-reflektor szolgáltatta.) A zenei és hangeffektusok a tér és idő tetszőleges kitágításában, elválasztásában játszottak közre. Olykor a főszereplő(k) külön alakká objektivált tudatrése, benső hangja nem másik szereplőként szólalt meg, hanem hangfelvételtől, pl. a *Faust I.* templomjelenetében a Gonosz Szellem (Margit lelkiismerete), Peer több fantáziaképe stb. – Az előadási formát is jellemezte Mátrai-Betegh Béla kritikája (*Magyar Nemzet*, 1961. június 7.) a *Faust I.* megismételt előadása nyomán: „Kezdetleges színháznak gondolható ez, míg az ember részt nem vesz egy előadásán. Olyan színháznak, melyből a beszédén kívül mindent kispóroltak, ami színházi varázs: díszletet, jelmezt, fényt, kellékeket, mozgalmasság színjátékát. Aztán kiderül, hogy ez a kezdetlegesség képzelet színház magasrendű élmény, valahol az igazi színház és a bensőséges, meghitt, elmélyült olvasás határán. Gondolom, ugyanez az érzés ragadta meg az egész közönséget, különben aligha hallgatta volna ilyen együttérző, együtt gondolkodó, együtt teremtmény csendben az előadást...”

A Felolvasó Színház bemutatkozó előadásának sikeréhez szorosan vett esztétikai értékein túl hozzájárult szokatlan újszerűsége, művészi bátorsága; nemcsak a közönségből váltott ki élénk reagálást, a közreműködőket is önmagukat felülmúlni sarkallta. A három hónapos próbafolyamatban legtöbb időt a főszereplőkkel folytatott elemzés vett igénybe. A rendező bennük színészi figurájuk megteremtéséhez első sorban *hangjuk* árnyalatait, képességeit mozgósította. Bánffy György Faustja a vakmerés, önzés, ellágyulás, szenvedély, rémület és fájdalom helyzeteivel teljes szinkronban volt magabízó, csillapíthatatlan, mohó, csömörlő, önvádoló és kétségbeesett. Intellektuális erővel sugározta az ember keserű küzdelmét az érzéki, irracionális erőkkel. Szabó Ottó a magyar színház ördöggyománnyaként várható, szkeptikus filozófus helyett vásott szolgakölyök Mephistót szólaltatott meg. Derűs mókái, élcci között mintegy mellékes cselvetésekkel buktatta sorra áldozatait. Pátoszatlan ördög volt; a pokol kölletlen, pimasz inasaként voltaképp megnővelte Faust formátumát, egyidejűleg kiszolgáltatottságát is. Margit hagyományos, szőke pasztellfiguráját Medgyesi Mária magas, pompás természetével, tüzes barna színeivel hogyan „csinálta meg”? Hihetetlenül tiszta üveghanggal és testi valójának mesteri alkalmazásával. (Németh Antal azt mondta róla: valódi színészi Jolly Joker.) A fekete körfüggöny előtt fekete ruhájában szinte eltűnt, csak szabad

arca, keze, nyaka fehérlett. És szólt, szóban élt, rebbent, elpirult, énekelt bűbajos madárbánattal. Mikor a rázuhant iszonyatban eltaszította Faustot („Borzadok tőled”), fölemelt fejjel az éghez imádkozott – fénynyaláb hullott rá a kietlen sötétben – a magasból hangzó ítéletre („Megmenekült!”) méltón involválta a megváltást. Ezzel zárult az előadás. Pataky Erzszi a Boszorkány és Márta szerepeiben a kéjsóvár kerítő finoman adagolt, életveg álszentségével remekelt.

A rendezéskor Németh Antal már a II. rész előadására is gondolt: összerímelő jelenetek összerímelő megformálására. Az I. rész próbáinak idején beszéltek meg a II. rész szövegének kimunkálását. Ahogy itt a Margit-történet állt középpontban, ott a Heléna-részlet lett tartópilér. Nagy kihagyásokkal kellett élni, alapvetően a filozofikus gondolatsort manifesztáló cselekményvonal kibontása volt a cél. A 2. felvonásból némi Homunkulusz- és Chairon-részlet maradt, a 4. felvonás a Császár győzelmes csatájára rövidült. A rendező megkérte a fordító Csorba Győzőt, hogy a lovaggá ütési jelenet tizenhárom sorát fordítsa le, ez csak Goethe hagyatékában szerepelt, s egy régi kiadás közölte. Ki kellett hagyni a gomolygó képek, lények tömegjeleneteit és ma már nehezen érthető természetfilozófiai vonatkozásokat (a görög bölcseket; Faust és Mephisztó vitáját a 4. felv. elejéről). A kissé „dantei” befejezést az I. rész főlemelő zárásának analógiájára rövidítették. Szép és sikeres lett a II. rész is, az I. rész elementáris hatását azonban nem érte el. Okát a műben lelteni, a téma voltaképpen kifo-gott Goethén is, ahogy Szerb Antal pompásan értékeli. A fausti ember számára soha nem jön el „az a pillanat”, s ezt Németh Antal belerendezte az előadásba. Faust megváltott üdvözlése – noha ténszerűen megvalósult – kétségeket hagyott. Spányik Éva gyönyörű Heléna volt; szoborszerűen nemes, hűvös ideál, akit nem az élet törvénye, hanem istenek – és Mephisztó – varázslata vezet Faust karjaiba. A cselekmény egységét sikerült megvalósítani, de az előadásban inkább a költői részletek szépségei éltek igazán (pl. Euphóron „versei”). Németh Antal szeretne volna a két részt folyamatosan, egymást követő estéken előadni, ám ez megoldhatatlan maradt. Örök titok: hogyan hatott volna?

Bornemiza Péter *Magyar Elektrájában* a lelkiismeretlenül dőzsölő Hatalom és a koldussá tett Erény küzdelmének aktuális vonzatai támadhattak, melyeket nem volt kíváncsi – csak nagyon csábító – előhívni. Tompítani lehetett az erősen historizáló és népies megjelenítéssel, amit a rendező kialakított. A nyelvi archaizmus-

tól támogatott paraszti játék darabos ereje dominált. A dráma szcenírozva került színre (a MH-on kívül a megyében másutt is, Komlón biztosan). Néhány deszkából tákolts falusi kapu – a palota – volt a díszlet, azonos motívumok díszítették, mint a szereplők jelmezeit. Csak Electra és a Kórus viselt hamuszürke inget, Orestes és tanítója pedig fehérét.

Egy összetett műsorú Elektra-est is készült; Németh Antal előadása sokféle világirodalmi ábrázolását – klasszikusokat és moderneket – ismertette drámarészletek felolvasó bemutatásával. Az estet lezáró Anouilh-törredék oratórikus előadása frenetikus hatást tett. A kb. tizenkét oldalnyi *Orestész-törredék* a szerző valódi *trouville*-je (azóta már utánózzák). A négyévezredes szereplők – Orestész, Elektra, Klütaimnesztra, Aigisztoz – alapviszonyát nem a jogosan bosszúálló testvérpár, hanem a bűnös szeretők oldaláról villantja föl. Büntudatuk már régen bosszút állt rajtuk, egymás foglyaivá tette őket, megmérgezte a csókjaikat. Átvirrasztott éjszakákon fölfalta szerelmüket a félelem. Elektra tudja ezt, s mikor Orestész – most – megérkezik, eljön az igazság pillanata: kiterítik a kártyákat. A két elgyötört, kiégett bűnös csendes megadással fogadja a fiatalok – főképp Elektra – diadalmasan vijjogó bosszúját. Vége a félelemnek, vége az emlékeknek. Mikor Agamemnon megölték, pajzsa iszonyúan csörömpölt a kövezeten; ezt a szörnyű zajt hallja azóta Aigisztoz az éjszakák csöndjében. Elektra serpenyőket, lábosokat vert össze az ajtaja előtt, hogy sose csitulhasson el a borzalom. A drámaszöveg addig „terjed”, míg a mellbevágóan hiteles, újjaformált alakok és viszonyuk plasztikus erővel kilépnek az ősi mítoszról – az életbe. Ám ez a pillanat – felülmúlhatatlan. A színen elől két oldalt állt Elektra (Spányik Éva) és Aigisztoz (Bánffy György), kissé hátrébb és beljebb Orestész (Koppány Miklós) és Klütaimnesztra (Koós Olga) estélyi ruhában, szerepüket nem olvasták. A kvartettben Orestész szerepe halvány, annál pompásabb a gyűlölet paroxizmusában izzó Elektra, a női-asszonyi fölényében királyi, halk Klütaimnesztra és az elkínzott, emberi Aigisztoz. Elektra bosszúmámorának tetőfokán a csörömpölő vasakról, lábosokról beszél Aigisztoznak, mikor a szöveg megszakad. E mindent megvilágító pillanatban lett totálisötét a színen, s egy hosszú, néma percig az maradt. Ilyen elementáris színpadi hatást talán még soha nem éltem át.

Különleges esemény volt Pirandello *IV. Henrik*jének előadása. A pécsi színház még 63 januárjában bemutatott egy szovjet vígjátékot

(Akszonov-Sztabavoj: *Kollégák*), s az egyik főszereplő a premier előtt megbetegedett. Akkoriban a szolnoki színház is játszotta a darabot, ezt a szerepet Mensáros László alakította, aztán vendégként ő játszotta végig Pécsen is. Itt tartózkodván többször fellépett a MH-ban, pl. Németh Antal Shakespeare-előadásain, a *Peer Gynt* két szerepében. Készséggel elfogadta a Pirandello-darab címszerepére vonatkozó ajánlatot, jöllehet részéről nagy áldozatot kívánt: nem volt olvasó színész, a szerepet meg kellett tanulnia; az előadás idején már nem játszott a színházban, tehát külön le kellett utaznia. Egy szombat estén érkezett, vasárnap egész nap próbáltak, hétfőn volt az előadás.

A produkcióban a főszereplő középütt állva, járkálva mondta szövegét, a többiek nagyobb részben oldalt, a pultoknál olvasták, a „titkos tanácsosok” alakítói uruk körül szintén szabadon mozogtak és beszéltek. Ez a viszonylat sajátos mozgásrendet teremtett, melynek paradox jelentése fejlődött a darab eszmévilágában. Pirandello drámái – a IV. Henrik különösen – a látszat és valóság; a maszk, szerep és eleven élet ellentétjait közzétű feszülnek. Az élet maga a változás, átalakulás; mikor az emberek a társadalmi rendben helyzetet, szerepet választanak, végleges maszkot öltenek, mely elfedi változó valóságukat. Aztán elfordul, hogy a valóság kitör az álarc alól. A darab címszereplője húsz éve viseli a téboly maszkját; eredetileg alattomos cselvetés borította rá, s bár kb. nyolc éve visszanyerte ép eszét, addigra kiesett az életből. Túlhaladt rajta, lehagyta, mintegy megszűnt számára. A most kintől érkezettek a húsz évet változásaiban éltek át, de maszkjuk rájuk kövesedett. Az ál-Henrik józan ésszel és ép erkölcsi érzéssel kényszeríti ki belőlük a valóságot, miközben leleplezi önmagát. „... szegény, koldus életemet” perelné vissza, s a többiek hazug, alias szerepvállalása gyilkosságba kergeti, hogy ezzel mindörökké a téboly, a mentsvár-szerep foglya maradjon. – A mozgásrend más síkon, közvetlenül kialakított egy adekvációt. Tudniillik a kintől érkezettek két oldalt a pultoknál karéjban álltak, míg Mensáros-Henrik mindig az előtt állt meg mozgása közben, akivel dialogizált; egy különös udvari ceremónia koreográfiája is létrejött így. Még inkább erősítette ezt, hogy a főszereplő mozgásait visszavertén ismételte két kamarásának hajszyait retardált utánmozgása. Az etikettszerű és oldott viselkedés finom ambivalenciái fejezték ki mindvégig a szerep/maszk és élet/valóság eltérő tónusát, egyikből a másikba váltó vibrálások a játék feszültségét.

Mensáros László színészegyenisége rendesen azokat a szerepeket vonzotta, melyekben egy intellektuális lény szellemi fölénye erkölcsi

erénnyel párosul, és a tiszta, ön maga külön voltát tudó ember belső fényével világít környezetét alantas ábrázatába. Mensáros Henrikje megtévesztő szelíden, félénken jelent meg, fölfőlsistergő gyanakvása, erélye az őrült elme labilitását látszott tükrözni. Suta kis gesztusait, alázatosra vont mosolyát azonban áthatóan értelmes tekintete kísérte. Az életét számonkérő indulat lefojtott villanásokkal szaggatta kétértelmű szavait, magatartását, míg sikerült a többieket – a nézőket is – teljes bizonytalanságba ejtenie. Az udvaroncai előtti, megkönnyebbült őszinteségben úgy oldódott fel, hogy megmutatta a szerepjáték kényszerében szörnű kiszolgáltatottságát is, ami végső tragédiájának kulcsa. Annak, aki „farkaséhesen érkezik egy lakomára, ahol már leszedték az asztalt”, nem engedi meg a hazugságaiba merevedett valóság, hogy behajtsa rajta jogos követelését. Megsértheti törvényét azon az áron, mely szerepébe zárja véglegesen. Mensáros leleplező indulata azért (is) volt félelmetes, mert a kínzó előkészítésben annyi méltósággal fékezte, tette kivédhetetlenül parancsolóvá, hogy megteremtette a valódi császár és a szűkölt alattvalók viszonyának káprázatát. Kiválóan segédkeztek hozzá a partnerek. Koós Olga a hervadó asszony kései megbánását, elkésett szerelmét és élesre fent hiúságát együtt érzékeltette; a Belcredi báró cinikus tisztánlátását csigaszerű aljasságával párosítva kifejező Dobák Lajosnak legjobb alakítása volt ez pécsi éveiben. – A darabban jeles funkciója van két festménynek; ezeket drótból hajlított félköríves, fehér szobornylás körvonalai jölktek a sötét háttér elé függesztve. Köztük szépen faragott, ódon karosszék szolgált császári trónként (egy színházi bútoros illegális segítségével). Onnan szállt le, oda tért vissza a főhős; a színpad előterében mozgott többnyire boldogtalan valódi lényével, a trónt szerepének foglyaként foglalta el. Színváltozás nem volt. – A szöveg rövidítéseit nagyrészt a II. felvonás tömöritésével oldottuk meg, ezenkívül a négy titkos tanácsos szerepét kettőre vontuk össze: egyikük a beavatott volt, másikuk a tudatlan újonc. Egy szünetet iktatott be a rendező azon a ponton, ahol az ál-Henrik valósága elől visszavonuló látogatóktól megundorodott hős felkiált: „– Pojácák!” – a következő rész innen, ezzel folytatódott.

*

A „szerzői estek” mindegyikének megvolt a maga csemegéje. Az frókról élményszerű alkotói portrért adtak. Az O'Neill drámáit ismertető est minden bizonnyal egyike volt a legértékesebbeknek. A részletek ekkor színházi előadásban kerültek színre. Az író nálunk akkor még nem

volt igazán ismert. Alig kilenc éve halt meg, ritkán játszották, klasszikusnak se számított, új szcenziának se (mint pl. gyöngébb utóda, T. Williams). Németh Antal monumentális írónak tartotta, aki az emberi szenvedés teljességét minden trükk, avantgárd fogás nélkül ábrázolja. A rendező olyan drámarészleteket (drámát) válaszott előadásra, melyek a szerző jellemző témáit, drámai módszerét híven reprezentálják. Például *A fekete császárban* a civilizációtól megrontott néger származású császárkodása a felszínes hatás felületi jelentkezése, de mélyén a gyökértelenné vált ember szélhámos-ságba torkolló szétesése bomlik ki, akit végül lelkiismereti rémképei veszejtenek el. Szabó Ottó a bűnös félelmének növekvő hatalmát érvényesítette, a cinikus pökhendiségtől a féltő hallucinációkig hézagatlanul vitte Jones alakját. A darab sok vizuális és hangeffektust igényelt. Utóbbiakat hangszalag biztosította, míg a rémlátásokat egy akkor ifjú balettművész (Tóth Sándor – később a Pécsi Balett igazgatója) groteszk mozgásai, surranásai jelenítették meg. A műsor kitörő sikere mégsem ez a darab lett, fölébe nőtt a színházaktól elhanyagolt *Boldogtalan hold* III. felvonása, Spányik Éva és Tomanek Nándor nagy kettősével. Úgyszólván önálló műként a felvonás nemcsak szilárdan állt a lábán, de új helyzetében jelentése különösen megemelkedett. A darabbeli intrikakörnyezettől mentesen a két iszonyúan boldogtalan ember megmenekülésének utolsó esélye vált témájává. Ennek lehetősége bomlott ki és hullott semmibe. A durva, trampli Josie-t Spányik Éva úgy állította elé, hogy eldönthetetlen maradt: a mocskosszájú ribancon kerekedik-e felül a nagylelkű, gyöngéd, szerelmes asszony, vagy mindig is az, csupán védekezésből álcázza magát az előbbinek. James Tyron emésztő ambivalenciája, hogy nem tud olyan mélyre süllyedni alkoholizmusban, züllésben, hol erkölcsi tudata fölmentené. Egyetlen embert szeret, Josie-t, csak neki tudja bevallani öngyötrelmének titkát, de ezzel lehetetlenné is teszi, hogy a lányt megtartsa. Tomanek Nándor játékában az önmagával való szembenézés során minél részegebb, annál józanabb lett. Feneketlen belső romlását tisztá és reménytelen tudattal járta végig. – A minimálisan berendezett színen (rövid lépcsősor vezetett egy szemben látható ajtónyíláshoz) a két színész játéka felidézte az emberben egyidejűleg lehetséges szélső ellentétek tragikumát és siralmas életüket katarikus vesztésként ragyogtatta föl.

*

Az elmondottak, a műsorlapok, szereposztások sejtetik, hogy olykor tekintélyes személyzetet és apparátust kellett összehangoltan működtetni. Még akkor is, ha a technikai fölkeltség igen szegényes volt; ettől csak nehezebb lett a dolog. A színház minden formájában soktényezős művészet, de ez csak két esetben tűnik föl: ha a részlemek kócosan, hézagosan lötyögnek egymás mellett, illetve ha az illeszkedés tökéletes, ha úgy zajlik minden, mintha *másképp nem is történhetnék*. Németh Antal munkáit ez jellemezte, ami művészi fantáziájától, ízlésétől eltekintve – noha ezeknek is volt benne szerepe – szervező, irányító munkájának volt köszönhető. Hatalmas rutinján kívül olyan karaktersvona érvényesült itt, mely rendezéseiben művészi értékkel lényegült: a pontos alapossága. A pontosságot, körültekintést, forráskutatást szokás a művészegyenlőségűtől idegen hivatalnokernyőnek minősíteni nálunk. Nem titok, hogy Németh Antal mindenkor munkatársai közt a szívós alaposság némelyekben keltett is ilyen ellenérzéseket. Másokban a művészi magabiztosságot szabadította föl. Talán ezért tudott néhány váratlan sikert elérni színészekkel, kikben fölfedezte a látni, számára adekvát képességeket. Kész volt megkeresni az őket érvényesítő stílust, közeget. Több művészpálya felívelése, vagy irányváltása ma is vall arról, hogy jó szeme volt. – Szoros korlátok közt dolgozhatván nem „látomásait” erőltette a gyatrácska keretekbe, hanem a lehetőségekhez igazította koncepcióját; nem elszegényítette, hanem racionalizálta. Sosem mondott le alapvető effektusokról; tömördek munkával megszervezte, összehozta, összehangolta a szükséges elemeket, lettek légyen tárgyi vagy személyi összetevők. Minden energiát felhasznált, a sajátját legelsőül.

*

A leírtakkal csupán közelíteni akartam célomhoz, hogy ti. összegyűjtsék valamit azokból a művészi talentumokból, melyeket Pécsen oly bőkezűen szórt Németh Antal a város közönsége elé. Az adatok talán őriznek valamit nagyszabású művészegyenlőségének jellemző vonásaiból.

A források kutatásához segítséget kaptam Németh Antal özvegyétől, a MH volt igazgatójától, Baló Istvántól és Berényi Béláné, volt gazdasági vezetőtől; nekik ezúton mondok köszönetet.

FORRÁSOK

1 Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirat-tára, Fond 63. sz. a. Németh Antal levelezése, jegyzetei, kéziratai.

2 Pécs Város Művelődési Házának Irattára az 1959/60/61/62/63. évek anyaga.

3 A Magyar Színházi Intézet és a Színház-művészeti Szövetség közti megegyezés nyomán szóbeli megbízást kaptam a témával kapcsolatos tanulmány és összeállítás elkészítésére 1984-ben. A jelenlegitől szerkezetében és szövegében különböző kéziratot az 1984. június

1. utáni napokban leadtam a mellékletként csatolt dokumentumokkal, ezeknek további soráról nincs tudomásom. A dokumentumok között volt 3 db kézirásos eredeti levél; 23 db gépiratos levél másolata, ill. xeroxmásolatok; 29 db sokszorosított műsorlap, szereposztás.

A nem publikált kézirat birtokomban lévő másolatát forrásként használtam.

4 Pécs Város Művelődési Háza Munkanaplói 1961. június 14-től 1964. máj. 8-ig – birtokomban.

5 Németh Antal levelei Bécsy Tamáshoz – a címzett birtokában.

FÁY MIKLÓS

A KIS HERCEGNŐ

Oly különös dolgok történnek néhanap! Míg a világ aggódva figyeli a zenei életet, különösképpen az operát, és sóhajtva ismeri be, hogy az alkotóművészet után már az előadások is hanyatlásnak indultak, szorongva gondol a jelenre és a jövőre, és el se tudja képzelni, hogy öt év múlva honnan kerítenek egy olyan tenoristát, akinek a hangját lemezen is érdemes lesz megörökíteni, addig a Deutsche Grammophon mindenféle mesterséges szenzációkeltés nélkül, jó, de nem szédületes sajtóvisszhanggal a múlt év közepén kihozott egy új *Salome*-felvételt, amely csak az aranykori nagy előadásokhoz mérhető.

Bizonyos tekintetben még jobb is azoknál – a hangrögzítés minőségében. A kompakt lemez különösen tisztán szól, a teltett akkordokban is megkülönböztethetők az egyes hangszerek, az énekesek jól hallatszanak, de a hangmérnöknek még arra is volt gondolja, hogy a ciszternából éneklő Jochanaan ne csak távolról, de lentől is szóljon. Mindehhez ott egy csapat kitűnő énekes a berlini Német Operából a mellékszerepekben, de közülük is kitűnik a Heródest éneklő Horst Hiestermann, aki épp a megfelelő korban lévő karaktertenor. Hangja már öregedésnek indult, vibrátója szaggató, elvesztette korábban feltehetőleg meglévő simaságát, ugyanakkor a szólam minden hangját erőlködés nélkül el tudja érni, minden megszólal és a helyén van. Mellette Heródiást egy régi nagy csillag, Leonie Rysane éneкли. Rysane legendás, az ötvenes években készült felvételei alapján rendkívüli hanganyag volt, erős, tiszta orgánium, szinte korlátlan magasságokkal, amelyhez nem jelentéktelen drámai készség párosult. Hangja fogytával kockázatos vállalkozás lehetett stúdióba és színpadra hívni, hisz nem lehetett bizonyos, hogy a tehetség fontosabbik részének elmúlt a nem vitte-e magával a másik részt is. Rysane azonban teljes alakítást nyújt így, öregén is: kellemetlen, dühöngő perszóna az ő Heródiása, akinek azonban még megsejthető régi varázsa. Mivel a szoprán korábban kitűnő Salome is volt, most, amikor annak anyját játssza, jobban érezhető a két nő között a rokoni kapcsolat is.

Jochanaan szerepében első lemezfelvételét készítette el Bryn Terfel, aki feltehetőleg beugrással vállalta el a szerepet, hiszen a berlini előadásokon egy sokkal nagyobb név, Simon Estes énekelt. Rendkívül nehéz szerepet oldott meg kitűnően, hiszen a szótartást a bariton igen magas fekvésébe írta Strauss, és Jochanaant értelmezni sem könnyű. Próféta, sőt nagy próféta van szó, akitől félni kell, de aki, amikor prédikál, szinte nevetségesnek tűnik. Fárasztó ember, aki se lát, se hall, kifordítja a szemét, és elkeseredetten ordítja a világba jól ismert mondatait. Gondolhatnánk: széllel bélelt próféta, de Salome ezt az izmokat, poros és feltehetőleg bűdös, torztorz alakot úgy bámulja, hogy az nem tűri magán a pillantását. Mert Jochanaan hím is, az egyetlen férfi – sajnos így van, és nagy könnyebbesség, hogy Wilde Keresztelő Szent János helyett a név Jokanaan formáját használja – ebben a parfümös, gyöngyös, émeletítő palotában. Szent ember a próféta, de mindenekelőtt azért, mert önmagában is iszonyú vágyakat, indulatokat, bűnös érzelmeket kellett legyőznie. Ezért is ilyen nehéz az énekszólam: bariton, tehát férfias, de folyton fölfelé, a boldog nemnélküliségbe törekszik. Ezért suttogja szinte tébolyultan, hogy soha nem csókolhat meg, Babylon lánya, mert fél, retteg a nőtől. És ezért nem tiltakozik a kivégzése ellen; nemcsak a szent példamutató belenyugvása az, de megkönnyebbülés is, hogy eljött a vég. Félek, hogy túl sokat gondolt volna ott lenni a ciszternában Salomé, és egy másik, körültekintőbb ostromot nem bírt volna visszaverni.

Richard Strauss szemére szokták hányni, hogy a Megváltó dallama, amit egyszer Jochanaan, egyszer pedig a nazarénusok idéznek föl, milyen halványra sikeredett. Nem arról van azonban szó, hogy a vallástalan zeneszerző nem tudott volna valamilyen pompás hangszerrel fényességet írni a zenekarnak, csupán a dallamnak a zenedrámban betöltött szerepéről. Amikor Jochanaan Salomé Jézushoz küldi, már neki magának van mindenekelőtt szüksége arra, hogy az Úr nevét kimondja, mert túlságosan fölzaklatta a lány, lassan már elveszítette volna tartását. A tiszta, egyszerű nyugalmas árasztó zene is csak az ő számára nyújt enyhét, Salomé, nem.

A címszerepben egy michigani kisasszonyt-asszonyt-nagyasszonyt hallani, Cheryl Studer, olyan énekesnő, aki a szerepet sohasem játszotta. Studer ma feltehetőleg a legjelentősebb szopránénekesnő a világon. Egyedülállóan sokoldalú, a német és olasz repertoárt, lírai, drámai és koloratúr szerepeket egyaránt kitűnően énekel, s az operabarátok csak aggodnának, meddig tudja ezt még csinálni, nem terheli-e túl a hangját. Studernél természetes, hogy a rettenetes nehéz szerepet bírja, és ha fönt kicsit éles is a hangja, sohasem kellemetlen, mert mindenhol tud halkan is énekelni. A szerep megtanulásakor ugyanis nemcsak a maga szólamára figyel, de a hangszerelésre is, amelyhez mérni tudja, milyen hangerőre van szükség, és természetesen a szövegre is, amely a zeneszerzőt ihlette, s amelyet kitűnő német kiejtésének köszönhetően mindig jól érteni. Cheryl Studer, megítélésem szerint, az egyetlen olyan énekesnő, aki Salome szerepének sokoldalúságát vissza tudja adni. Általában hatalmas hangú drámai szopránok kapják meg a szerepet, akik át tudják énekelni a száztagú zenekart, de akik csak a hangjuk alapján is tapasztalt asszonyoságnak tűnnek, nem kamaszlánynak. Studer hangjában benne van mindegyik Salome; az aki Narrabothot, az őrség parancsnokát kéri, hogy hozassa föl a ciszternából a prófétát, hadd nézze meg magának, az a kicsi, de nem egészen ártatlan lányka. Ez a Salome gyerek még, kacér, ám nem nőiségeivel, csak szépségeivel akar hatni. Aki Jochanaanhoz beszél, vágyakozó nő, de tiszta, mert nem tudja, mi a bűn, ezért is hozza zavarba a prófétát. A zárójelenetben megint másik hangot hallani, más nőt látni, a régihez csupán hasonló, dühödte, őrvongó, véres fúriát, aki valamennyire mégis szép tudott maradni, mint egy hajdani palota romja. Egy szegény, ijesztő bolond, akit figyelve a hallgató alapvető érzése a részvét marad.

Mindehhez az alap – nem a kíséret! – a zenekar szolgáltatja Giuseppe Sinopoli vezényletével, akinek talán legjobb lemeze ez. Nemcsak azért, mert hibátlan, a hangzásarányok pontosan kidolgozottak, ritmikailag virtuóz, de főleg azért, mert Sinopoli játszva kikerülte

azt a csapdát, amelybe még a nagy karmesterek is beleestek, sőt, éppen ők estek bele a legkönnyebben. Gabriel Fauré mondta a *Salomé*ről, hogy nem opera, hanem énekhangokkal dústított szimfonikus költemény, annyira eltűlt benne a zenekar szerepe. Sinopoli pontosan tudta, milyen erővel, hogyan kell szólnia a zenekarnak ahhoz, hogy a *Salome* színpad nélkül is opera maradjon. Amikor kommentárt kell fűzni az eseményekhez, a zenekar közbeszól, amikor csak ritmust szolgáltatni, a háttérben marad, amikor viszont a cselekményben beállt fordulatot mondják el – nem a Hétfátyoltáncra gondolok, hanem a Jochanaan ciszternai visszatérését követő két percre – akkor szinte tombolnak a hangszerek.

A kiadvány érdekessége, a szerkesztők gondossága a mellékelt szövegkönyv, amely nemcsak a librettót tartalmazza, hanem a teljes Wilde darabot, lehetőséget adva a színdarab és az opera összehasonlítására. A közhiedelemmel ellentétben Strauss nem a teljes darabot zenésítette meg, mégcsak nem is apróbb változtatásokat hajtott azon végre, hanem legalább egyharmadát kihúzta, mégpedig meglehetősen következetesen. Az opera ettől felgyorsult, nemcsak a színdarabhoz képest, de általában is, kevesen gondolnák, hogy hosszabb, mint mondjuk a *Bohémélet*ből három felvonás. Strauss kihagyta az ismétléseket, néhány komikus jelenetet és megjegyzést, a történet előzményeire való utalásokat. Ez utóbbi egy kis gondot okozhat, talán nem mindenki számára világos, hogy miért szinte lehetetlen ennek a gátlástalan Heródesnek megszegni az ígérését, amikor hamisan esküdni mégis könnyebb lenne, mint megöletni valakit. De Heródes nem régi király, csak egy fölkapaszkodott jöttment, ezért véli a királyi esküt mindennél fontosabb dolognak, ráadásul régi ellensége, a kappadóciai uralkodó folyton megszegi a szavát. Strauss megritkította Jochanaan szövegében a különféle nemesfémekhez, drágakövekhez történő hasonlításokat, nemcsak azért, mert ez ékszerészeken és tapasztalt műgyűjtőkön kívül másoknak nem sokat mond, mégcsak nem is azért, mert maga Strauss sem volt a különféle anyagok megszállottja, de illetlennek is tartotta, hogy egy sáskaevő próféta folyton aranyról-ezüstről beszéljen.

A megzenésítés kétségkívül veszteségekkel is járt, néha annyira gyors a tempó, hogy a hallgató nem tudja átadni magát a szövegnek, a képeknek. Salome például azt mondja, hogy Jochanaan szája piros, mint a templomban élő galambok lába, ám ez a kép, ha nem olvassa is valaki hozzá a szöveget, szinte teljesen elvész. Máskor viszont Strauss is hajlandó volt a szöveg védelmére. Amikor a Megváltóról azt kérdi Salome, vajon ő is olyan szép lenne, mint Jochanaan, voltaképpen egy „képzőművészeti” kérdést tesz föl, hiszen csak az európai történetben terjedt el, hogy Jézust és Keresztelő Szent Jánost egymáshoz hasonlóan festik, ha az utóbbit némileg durvább külsővel is. Strauss pedig azzal ad lehetőséget mindennek a végiggondolására, hogy különösebb ok nélkül itt lelassítja a tempót.

Néhol csak illusztráció a zene, Heródes hallucinációit a zenekari árokból halljuk, de felerősítette a zeneszerző az egyébként nem nagyon rejtett, mégsem feltűnő összefüggéseket. Salome előbb azt mondja Jochanaanra, hogy rettenetes ember, később azonban ugyanebből a dallamból indítja el szerelmi vallomássorozatát is, jelezve, hogy a két érzés rokon, hogy az utóbbi csupán a borzalom teljesebb, pontosabb megnevezése. Természetesen az is hatalmas nyeresége az operának, hogy a zárójeles utasítás: *Salome eltáncolja a Hétfátyoltáncot* helyett egy pompás tízperces zenekari betétszámot hallunk.

A drámából mára, úgy tűnik, visszavonhatatlanul opera lett, de elsősorban hanglemezopera. A látvány és a zene együtt szinte már túl sok, az együttes hatás elől már szívesen menekül a néző, és amikor a zene magában is érzéki, inkább elneveti magát, ha hozzá még egy fátyoldobáló nőt is lát, csak kikerüljön valahogy ebből a körből, és a levágott fejet csókoló leány látványa annyira rémes, hogy inkább becsukja a szemét, vagy a mellette ülő ruháját kezdi vizsgálni. A *Salome* a magányos ember operája; azé, aki hazamegy, bekapcsolja a készülékét, leül elé, és hagyja, hogy elragadjja ez a véres, borzalmas, szépséges mese. (*Deutsche Grammophon*, 1992)

Lemming

*A lemming
addig iszik, dohányzik, kártyázik,
kurválkodik és versel,
míg el nem jön az ideje,
hogy tömegestül
– a magához hasonló lemmingekkel
együtt –
beússzon az óceánba
és
ússzon
ússzon
ússzon
míg el nem süllyed
a végkimerüléstől.
A lemming
viszonylag apró rágcsáló.
Lemming úrnak és Lemmingnének is
vannak gyerekeik
– utánpótlás híján nem is
úzhatnak ezt a ritust
évről évre –,
s a gyerekek bizonyára integetnek
lemming-papa és lemming-mama után
a partról.
Várják,
amíg eljön az ő idejük.
Hogy beúszhassanak.
Az új nemzedék.*

EGY ADALÉK A VERS LÉTÉNEK KÉRDÉSÉHEZ

Játék Faludy György ürügyén

Úgy képzelem, hogy Faludy György most nagyon szomorú és csalódott. Kezdetben talán hétről hétre, hónapról hónapra izgatottan lapozta fel hetilapjainkat és folyóiratainkat, hátha itt és most megtörténik a „leleplezés”, majd a leleplezést követő összevetés, annak elismeréseként, hogy a játék valóban sikerült.

Test és lélek (Magyar Világ, Budapest, 1988) című fordításgyűjteménye 445. oldalán Faludy György ugyanis az alábbi Heine-fordítást közli:

Memento

*Súlyos hajad éjfelete,
fodros ruhád fehér:
az ifjúság szent reggele
olyan sokat ígér.*

*De az ember csak remete,
és élete mit ér?
Lesz még ruhád éjfelete
és hajad hófehér.*

A magyar közönség számára nem ismeretlen ez a vers, Babits Mihály „fordításában” a *Pávatollakban* látott napvilágot. Idézzük fel ezt is:

*A hajad olyan fekete,
a ruhád oly fehér;
Az ifjúság ígérete
az élettel felér.*

*Óh csal az ember élete!
Ki tudja, mit nem ér?
Ruhád is lesz még fekete,
hajad is lesz fehér...*

Az idézőjellel, amellyel a fordítás szót elláttam, már le is lepleztem a sokak által ismert titkot, és közvetve a költőt, Faludy Györgyöt is. A *Memento* valójában Babits Mihály költeménye, csak – a később majd idézésre kerülő okok miatt – jobbnak tartotta fordításgyűjteményében Heine neve alatt kiadni. Lelepleztük hát a költőt (sőt a költőket), ám leleplezésünk eredménye még tisztázatlan: Faludy György csak tréfát űzött velünk, amelyen jól nevetve tovább lapozzuk kiváló kötetét, vagy játékot – véresen komolyat és mégis játékosan szelídet –, amelyet megérteni feladatul adott.

Játék ez, a szó gadameri értelmében: „Mondhatni: egy feladat sikerülésében »mutatkozik meg« a feladat. Ez a megfogalmazás különösen kézenfekvő, ahol játékról van szó, mert ott a feladat teljesítése nem mutat további célösszefüggések felé. A játék valóban ar-

ra korlátozódik, hogy megmutatkozzék. Létmódja tehát az önmegmutatkozás... A játék megmutatásában láthatóvá válik az, ami van. Megmutatkozik és napvilágra kerül benne az, ami egyébként mindig rejtve van és láthatatlan.” (Gadamer: *Igazság és módszer*, Budapest, Gondolat, 1984, 92-95. o.)

Faludy György játéka nem kirekeszt, hanem ellenkezőleg, befogad: hív, hogy vegyünk részt a játékokban, felszólít a leleplezésre és ezzel a játék kiterjesztésére és ezen keresztül a beteljesítésére. Ez a kis írás maga is játék – játékra játék.

E játék értelmének felfejtése előtt a magunk számára is tisztáznunk kell: nem idegen e két költőtől a játék. Babits a *Teremtő utánzás* (*Esszék, tanulmányok* 2., Szépirodalmi, 1978, 576. o.) című írásában így számol be erről: „Micsoda ösztön viheti az író, hogy kilépjen önmagából, és megpróbáljon más íróvá lenni? Talán saját elvetélt lehetőségeit akarja kiélni így: hisz mindannyian többek vagyunk, s minden íróban sok más író él azon kívül, akit az élet és a körülmények kialakulni engedtek. Talán az egész kritikai irodalmat ilyenféle ösztön hozta létre: megsokasodni, mássá lenni, azaz beleélni magunkat más írók lelkébe, megismerni titkait, utánzás, paródia egyazon lelki szükséglet szüleménye”.

Faludy György vonzódását a játékhoz, hitét a játék teremtmő erejében a magyar olvasóközönség már a Villon-fordítások óta ismeri és elismeri. E kötet utószava számunkra azért is érdekes, mert felvillantja a Babits-hoz fűződő szellemi kötődését is: „Semmilyen anakronizmustól, semmilyen szabadságtól nem ijedtem meg, és amennyire lehetséges, még a Villon-verseknél is jobb verseket igyekeztem adni. Munkáimnál Babits Mihály Wilde- vagy Tennyson-fordításaira gondoltam, melyeket a szerző csak szerénységből nevez Wilde, illetve Tennyson verseinek.” (*François Villon balladáit Faludy György átköltésében*, Magyar Világ, Budapest, 1988, 88. o.)

Nagyszerű feladatnak tűnik azt megvizsgálni, hogy lehetséges-e a két fordítás tárgyilagossághasonlítása, azt a bizarr kérdést firtatni, hogy melyik a jobb, melyik közelíti meg jobban az eredetit. A játék szent komolysága azonban ezt a léhaságot nem engedi meg nekünk. A legszigorúbb kérdést kell feltennünk, amely rögtön két önálló kérdéssé hasad: joga van-e a fordítónak, ha költő is, ha maga Babits Mihály is, más költő neve alatt verset írni? És joga van-e a fordítónak, ha költő is, ha maga Faludy György is, egy pusztán fordításban meglevő vers „fordítását” elvégezni? Bár a játék a második kérdés megválaszolásával teljesedik be, számomra úgy tűnik, hogy ez csak az első kérdésre adott válasz alapján oldható meg. Babits szavai, amelyeket „leleplezésekor” egy interjúban mondott, szinte teljesen meg is adják a választ: „*Pávatollak* című kötetemben Heine neve alatt kiadott két vers közül az egyiket valóban nem Heine írta, hanem én. Egyike ez ama korai verseimnek, amelyeket még gimnazista koromban írtam, teljesen Heine hatása alatt s az ő modorában.

– De hát akkor hogy került Heine neve a vers alá?

– Mert nem az enyém. Heine adta és a heinei költészet, nekem tehát valósággal kötelességem volt Heinének visszaadni. A verset egyébként igen szépnek tartom, és hinni merem, hogy a költő hagyatéka nem vall vele szégyent. Úgy éreztem, hogy nincs is jogom a verset saját nevem alatt kiadni, bár egyébként, ha valakinek korábban eszébe jutott volna megkérdezni, nem csináltam volna belőle titkot, hogy a *Memento* nem eredeti Heine, csak tökéletes utánérzés.” (*Cikkek, interjúk*, Budapest, 1984)

A játékot, élve a minden játékra jellemző zárt, világteremtő képességgel, egy önmagában valószínűleg elfogadhatatlan metafizikai előfeltevéssel kezdem, amely önmagába zárt világunk számára axiómaként létezik: A vers, lététől függetlenül, önálló entitás. Ebben az esetben a költő a versét, verseit nem megírja, hanem a rá kiszabott játékszabálynak megfelelően „csak” létbe hívja. Ha kérdéses is ez az axióma, nem szebb-e és jobb-e egy olyan világban hinni, ahol a verseknek és ennek megfelelően általában az értékeknek önálló létmódja van, szemben a pusztá tények talán meggyőzőbb, de meglehetősen sivár univerzumával? (E metafizikai előfeltevés, még így is, ha hangsúlyozottan játék is, talán nem mindenki számára fo-

gadható el, még „munkahipotézisként” sem. Számukra azt javaslom, tekintsék csupán metaforának, bizakodva abban, hogy végkövetkeztetéseink értelmezhetőek e metaforától függetlenül is. Ám – ha csak zárójelben is – hadd hívjam fel a figyelmet ezen előfeltevés, „munkahipotézis” egy komoly előnyére: ez ugyanis lehetővé teszi számunkra a dilettáns vers létezésének, önálló létkategóriában való meglétének magyarázatát. A dilettáns vers ugyanis ennek megfelelően úgy jön létre, hogy szerzője nem létbehív egy verset, hanem e feltehetőbb nemes cselekedet helyett valami mást csinál, pótcselekvést hajt pusztán végre.) Ha a vers léte túlmutat a megíráson, akkor jogos feltennünk, hogy a *Memento* valóban Heinéhez tartozik, aki pusztán elfelejtette ezt létbehívni, esetleg meg is történt e tett, csak valamiért nem írta le (sürgősebb dolga akadt, és megfélemedezett róla, hiszen végső soron a létbehívás és nem a leírás mozzanata a fontos). Én még azt sem tartom kizártnak, hogy Heine igenis leírta a verset, csak az elkallódott, talán egy könyv margójára firkantva húzódik meg valahol egy könyvtár mélyén, és arra vár, hogy végre fellapozza valaki. De szép igazolása is lenne ez metafizikai előfeltevésünknek!

Ám ha mindez így is van, nem adtuk meg a választ arra a kérdésre, hogyan tárulhatott fel a fordító számára e vers. Úgy gondolom, hogy egy költő versei szövetet kell hogy alkossanak. A létbe nem hívott, vagy elkallódott vers mint lyuk jelenik meg a szöveten. A lyuk, a hiányzó vers avatott szemet igényel, és kinek lenne a költőt újra feltámasztó, a verseket újra mintegy létbehívó fordítónál avatottabb szeme. Ahogy a csillagász számításai a nem látható égi objektumot, a fekete lyukat képes lokalizálni, tulajdonságait meghatározni, úgy képes a költő is az elkallódott verset újra megfoghatóvá tenni.

Az eredetivel egybevethető műfordítások és a *Mementó*ként feltámasztott versek kölcsönösen igazolják egymást (és ezt talán korábbi előfeltevéseink nélkül is elfogadhatjuk, ebben az esetben nem mint származtatott, hanem mint indukcióval felfedezett igazságot). Elismerhetjük-e a fordítások hitelességét egyidőben azzal, hogy tagadjuk a *Memento* jogosultságát? Ha a fordítások hitelesek, akkor a *Memento* mutatja, pusztán létével, léte tökéletességével, hogy mennyire hiteles Babits többi fordítása.

Mielőtt rátérnénk a második kérdésre, egy lehetséges ellenvetésre kell válaszolnunk. Valószínű ugyanis, hogy nem ez az egyetlen elkallódott vagy létbe-nem-hívott Heine-vers. Miért nem hívta ezeket is életbe a fordító? Azt hiszem, a válasz (túl az olyan jellegű spekulációkon, hogy a költő számára mégiscsak saját versei létbehívása az elsődleges) a hitelesítés gesztusában lelhető meg. Pontosan egy vers tehette meg ezt, a kettő vagy több már a hamisítás vádjával terhelné meg a költőt, és funkciótlan is lenne, hiszen ekkor már túl vagyunk a hitelesítés gesztusát jelentő alkotáson.

Térjünk azonban vissza a számunkra elsődleges fontosságú kérdéshez: mennyiben jogosult egy nem létező versnek pusztán a fordítás alapján történő újrafordítása? Természetesen, ha a vers „létezik” létbehívása előtt is, Faludy Györgyöt felmenthetjük a plágium vádjától. Ám ha éppannyi joga van létbehívni is a *Mementót*, mint Babitsnak, nem kell-e a költőt az eredetiség hiányával vádolnunk?

E fontos vádra paradox módon a hitelesítés gesztusa ad ismét választ. Ahogy Babits tettét is ez emelte a megcselekedhető lehetőségből az értelemtelen jogos cselekedetig, úgy itt is ez történik. A paradoxon abban áll, hogy Faludy György épp a *Memento* „újrafordításával” bizonyította saját fordításai hitelességét. Ha egy másik – eddig nem létező – Heine-verset hív létbe, akkor pusztán másolja Babits ötletét. Így azonban a legeredetibb módon bizonyítja be számunkra saját fordításai eredetiségét és hitelességét, azt, hogy a számos korábbi fordítás mellett is van mondanivalója Heinéről.

„A LÉLEKMŰVES ÉJSZAKÁJA”

Szőcs Géza: A vendégszerető, avagy Szindbád Marienbadban

Szőcs Géza új könyve, *A vendégszerető* egy új, a régi köteteknél jóval rövidebb ciklust tartalmaz, ezenkívül válogatást közöl a korábbi versekből. A régi írások jelenléte valószínűleg arra szolgál, hogy képet kapjunk Szőcs pályájának alakulásáról, illetve, hogy segítse a sokszor egymásra épülő versek megértését, bár e feladatoknak egy válogatás nem lehet maradéktalanul elegendő. Kár például, hogy nem látszik a *Te mentél át a vízen?*, a *Kilátótorony és környéke*, *Az uniformis látogatása* ciklikus szerkezete, hogy az egymással dialogizáló versek közül néha csak az egyik került az új könyvbe. *Párbaj...* című kötetében Szőcs idézte azokat a kritikusokat, akik szerint „versei, pusztán önmagukban véve őket, legtöbbször alatta maradnak kötetbeni értéküknek”. Bár ez a megállapítás a versek egy jelentős részével kapcsolatban nem egészen állja meg a helyét, az mindenképpen igaz, hogy Szőcs Géza írásai nemcsak a kötetben belül, hanem a kötetek fölött is erős szövedéket alkotnak, jelentésük teljes gazdagsága, komplexitása a többi vers ismeretében bontakozik ki, s így az ő esetében jogosult és szükséges az, ami más szerzők verseivel kapcsolatban nem mindig indokolt, hogy egy-egy verset a többi segítségével próbáljunk értelmezni. A hézagos válogatás mind a régi, mind az új írások megértését szűkebb körbe vonja, a költészetben végigvonuló motívumok auráját megcsonkítja.

A versek e szövedéke, a motívumok, szimbólumok ismétlődése az egyik oka annak, hogy Szőcs írásai egy összefüggő mitológia részeiként hatnak, melynek a mához nem kötődő, mégis ismerős világában fokozatosan tanulunk meg tájékozódni: szó- és motívum-jelentéseket elemzünk az új meg új szövegkörnyezetben, hogy feltáruljon az e mitikus világ alapjául szolgáló léttapasztalat.

A motívumháló egyes elemei az emberiség alaptörténeteinek visszatérő szereplői: az ég, a tenger, a víz, a föld. Amit a föld magába rejt, azt meg is őrzi a jövő számára, közös medre a halálnak és a születésnek; például az új kötet *A mélyrétegek* című versében: „Az elásott isten fogsorán / virágok nőnek át meg át”, vagy Szőcs egyik legszebb négy sorában:

*Sisakvirág a csontokon,
virág az elveszett sisakban.
Az emlékezés lent lakik,
a szénbe ásott virradatban.*

(Underground)

Hosszú előtörténetre néz vissza a kút-motívum is, mely a múlttal való érintkezés lehetőségét képviseli. Szőcsnél ez a kép megjelenik az első kötetben: „pedig ők vigyáztak a kútfedőre / álomalatti kútnak három óre –/ ide szállok le az emlékezet alá”, és a legújabbban is: „S a kút alá / elá- / sott traktor! / A múlt.” (*Három medve dörmögött; A csirihau*). Ugyanilyen intenzitással szerepelnek a versekben a saját mitológiateremtés alkotóelemei: a medve-önarckép; az első kötetben a tükör és az üveg; a hatyú; és egy meglepően gyakran visszatérő kép – az erdei bogyók, melynek nehezen megragadható jelentése a vérrel, az élet törékenységgel, archaikus emlékekkel érintkezik. Néhány a számtalan

példa közül: „magyalbogyóként a lélek a nemlét vízében összeroppan”; „s a könyvön félretéve / egyetlen szem málna”; „gyanús málna nő a költő mellén, / át is üt a fehér kenderen”; „bezúzott arcában két bogyó úgy remeg, / mint forró vaslapon hideg eper-szemek!”; „A holdkeltében málnazaj van”; „mert a vízözön otthagya lábnyomát / és kézjegyét az állomáson / galagonyát és áfonyát”.

Szócs színhasználata is egy ősi világkép lenyomatának tűnik. Verseiben a színek nem annyira a tárgyakat jellemzik, inkább önálló életük van; az a viszonylag kevés szín, ami megjelenik, mintha nem látható tulajdonságot, hanem valami megfoghatatlan, csak körülírható tartalmat jelölne. Változatok a pirosra: „a veled váltott csókok piros kis denevére”; „a távozás rőt nagykabátja”; „összegombolod rajtunk újra s újra / életünket, mint meleg, piros inget”; „fől sem ébred, meg se rezzen tőlük / a víz alatt vöröslő mozdulat”. A színeknek ez az önálló élete, mint annyi minden más is ebben a költészetben, a gyermeki látásmódra emlékeztet, arra az időre, mikor a gyerek még nem tanulta meg, milyen megállapodás szerint kapcsolódnak össze a színnevek és a tárgyak, és a nyelvet „helyesen” beszélők számára érthetetlen, de önkényesnek mégsem tűnő logikával használja a színek neveit.

Szócs verseiben a mögöttük levő szembetűnő filozófiai érzékenység és sokrétű műveltség ellenére, és annak ellenére, hogy legnagyobb részük időtlen alapkérdésekkel foglalkozik (vagy épp ezért), a fogalmi kimondáson szinte kivétel nélkül az eredeti és plasztikus képi megjelenítés és a nyelv magasfokú zeneisége uralkodik. Elsősorban a képiség és zeneiség e rendkívüli intenzitása teremti meg Szócs modern költészetének archaikus légkörét. A képi gondolkodás lényege Szócs elmélete (*Mi a vers?*) és gyakorlata alapján a világ dolgai közötti analógia, egyneműség feltárásában rejlik. Az első kötet kozmikus képei után a *Kilátótorony és környékében* uralkodóvá válik az a mikrokozmosz látásmód, a *Kalendárium* egy sorát idézve a „megbújt az egész a részben”-szemlélet, mely azóta is jó-néhányat jellemez a versek közül. A *vendégszeret*ben is sok példa van erre:

„valaki átmegy a vízen bennem,
szuszog a víz a vadrózsában,
fürdik a tenger a tengerszemben,

érezem az óceán szífoverését:
csuklódban kitapintható”

(befejezetlen)

A hit a különböző jelenségek mögötti azonosságban a végleges pusztulás tagadását is jelenti: „DE NEM TUDTOK EGÉSZEN ELTEMETNI... s ott leszek ébren az esőben / s a fűben alvó réti sasban” (*Egy szekér tengeri*).

Szócs költői nyelve szemléletes példája annak, amit Weöres *A vers születésében* írt: „A versforma egyrészt megkötöttséget jelent, másrészt azonban oldottságot is, a feltétlen konkrétság alól való felszabadulást... Bizonyos, hogy a ritmus és a rím gátlólag feszül a tartalom ellen; mennél több határozott gondolatot, előre kitervelt mondanivalót akarunk beépíteni a versbe, annál erősebben érezzük a közegellenállást”. A tökéletes rímek néha ironikusan idézőjelbe teszik a szöveget; máskor meg a különböző jelentésű, de hasonló hangzású szavak összecsengetésének finom humora a fogalmi határokon túli alapvető azonosságot érzékelteti. Például az előbb idézett versben: „S szuszogok majd köröttem / érthetetlen szavakban... / a tavalyi havakban / s a hawaii tavakban”. A szó hangzásának egyenrangúságát, olykor elsőbbségét a jelentéssel szemben az idegen nyelvű betétek is megerősítik, a *Történet kislánnyal és medvével* végén például már csak a kiejtési jelek jelzik az angol szöveget.

Ebben a versvilágban a versírásnak, verskeletkezésnek a szubjektumtól független helye, szerepe van: a vers nem „költemény”, nem csinálmány, hanem az időtlenül adott felmutatásának lehetősége. Néha pedig a szó hatalma révén szinte ráolvasás, mágikus eszköz – például a *Kettős szonett*ben: „...összeforrasztva minket két szonettben, / ölelsz, öllelek, még, még, elvesztem – ölelnék tizennégy karral téged / mint egymást látod ezek a szonettek”.

Ha a második kötet szemléletváltozását vagy a korhoz és térhez szorosabban kötődő versek feltűnését (*A szélnek eresztett bábu* utolsó versei között, illetve *Az uniformis látogatása* kötetben) korszakhatárnak tekinthetjük is Szócs Géza költészetében, a fordulatoknak nincs akkora jelentőségük, hogy megszüntessék a versek koherenciáját: az aktuális témájú versek összetett hatását is épp az adja, hogy a konkrétumok egy egységes, átfogó világlátás horizontja előtt jelennek meg. Ilyen a nyelvvel, az anyanyelvvvel kapcsolatos kérdések felmerülése. Ez emberiség nyelvének fokozatos eltávolodása attól, amiről beszélni hivatott, s a költészet e pusztulás ellen folytatott küzdelme így kapcsolódik össze a kisebbségi nyelvek problémájával a kihalóban lévő finnugor népeket szerepeltető írásban: „Tükre előtt a temetőben / – a jelző jelzi még a szót – / szépíti magát még a nyelv...” (*Az író és a bíró*). Aktuális és általános termékeny egybefonódása jelentkezik a megint viszonylag több térséghez és korhoz kötött témát felölelő új kötet gazdag Duna-motívumában, mely – valószínűleg a szerző szándékának megfelelően – a József Attila-verset is felidézi. A folyó mindkettőjükénél az örök történet és az időtlenség, az örök jelen paradoxonának jelképe (*A Dunánál*-ban: „Egy pillanat s kész az idő egésze”), a múlt megőrzésének létfilozófiai és erkölcsi kérdéséhez kapcsolódik, mely a Duna menti népek történelmi helyzetében konkretizálódik (például Szócsnél: *Mire lehetne fölhasználni a Fekete-erdőben létesített duzzasztógátat*).

Az új kötet, mint az idézetek is mutatták, szerves folytatása Szócs Géza eddigi költészetének. Ez már csak a szövegtípusokat tekintve is igaz, kivéve két verset és egy prózai írást, melynek néhány szavas rövidsége új, tömörsége, szellemessége a régi. A versek túlnyomó többsége rövid soros, többé-kevésbé rimes dalszerű formát követ, ezek közül az utolsó vers, a *Temetés Szentgyörggyön* Szócsától szokatlan módon teljesen szabályos, állandó rímképletű, szótag- és sorszámú strófaból áll. Néhány vers átmenet a szabadvers felé, néhányat prózai és lírai részek alkotnak; az általában egy-egy ötletre, csattanóra épített prózai szövegbevetések nem versenyezhetnek a versek összetett gondolatvilágával, képi, nyelvi gazdagságával. A leghosszabb írás (*Miniatűrök, egypercesek, haikuk, töredékek, aforizmák, variációk, bagatellek: lakodalmi történetek*) montázs-technikával áll össze, néhány soros cédulák egymás mellé helyezésével. A látszólag egymástól független, de mégis leginkább együtt értelmezhető szövegrészekből létrejövő montázs Szócs egy-egy versen túl is ható formaszervezési igényét tükrözi: felépítése, megértési mechanizmusa egy kicsinyített kötethez teszi hasonlónak. A *vendégszerető* két versével (*Apád az állomáson, éjjel; ... és akiket nem*) a korábbi kötetek egy eredeti verstípusa jelenik meg újra, mely versszövegből és a megértéshez szükséges előtörténetből vagy jegyzetektől épül fel. A jegyzetek néha szakirodalomra utalnak, egy tudományos szöveg versé válását mutatják (pl. *Konkrét vers az afrikai löpéstísről*), máskor a lírai szöveghez nyújtanak – olykor verses – magyarázatot. Az *Apád az állomáson, éjjel* első része egy mese, ennek elemei jelennek meg az utána következő versben. Ez a szövegtípus az íráskor mitológia-építését mutatja: a vers-elemek valami versen kívüli történethez kapcsolódnak, csak ennek ismeretében nyerik el jelentésük teljességét.

Szócs egyetlen eddigi kötete sem tartalmazott annyi vendégszöveget, mint ez a legújabb, erre is utal a *vendégszerető* szó a címben. Az idézeteknek, idézettöredékeknek, utalásoknak azonban eddig is igen nagy jelentősége volt költészetében. Ezek egytől egyig finoman simulnak a versek szövegébe, sohasem arra a posztmodern idézettípusra emlé-

keztetnek, mely a felhalmozódott kultúra, műveltség megemészthetlenségét érzékelteti. Szócs idézetei azt a benyomást keltik, hogy a közös nyelvi kincs variálható toposzainak tekinti más szerzők ismert sorait, melyek megváltoztatva fokozott hangsúlyt kapnak: „sárkányok ültek a verebekhez”; „Légy tiszta önmagadhoz” stb. Ennek a saját versbe beolvasztó idézésének az egyik legérzékenyebb példája a *De a szó a szó* ritmusidézete:

... tudta
felrepül ő is s ezt gondolta magában:

Tájjun sátra takar majd el megőrli a testem –
ám tegye: mégis a szó CSAK FENNMARAD így is amúgy is

AZUTÁN is

E részlet első felének hexameteres ritmusa és szavai Radnóti *Első eclogájára* utalnak, ahol ugyancsak a pusztulásra ítéltség és az írás kapcsolata fogalmazódik meg.

Az új kötet vendégszövegei részben eltérnek a Szócsnél megszokott idézetektől. A *Szövegek vendégségben* című rész egy rövid elbeszélésen kívül csupa idézetekből összeállított verset tartalmaz, szinte egyetlen saját sor nélkül. E versek egymástól idegen szövegek kombinálásával jönnek létre (Hirschler Imre *Nemcsak nőkrol – nemcsak nőknek* és Goethe *Vándor éji dala* stb.) A *kimondhatatlan és a király* című írás pedig az *Énekek énekéhez* illeszt variációt. Ezek a művek igen szellemesek, de inkább intellektuális érdekességük miatt figyelemreméltóak, mint esztétikai hatásuk következtében. Nem így az egyik utolsó vers (*Franz Kafka és húga átutaznak Budapesten*), mely Kafka és Csontváry elképzelt találkozásáról szól. A hétrészes írást Kafka- és Csontváry-idézetekből összeszerkesztett párbeszédek és Szócs saját, lélek-vándorlásról, illetve egy biblikus látomásról beszélő versei alkotják, melyeket a szereplők szájába ad. Vendég- és saját szöveg együttese az új kötet fő irányait összefoglaló művet alkot itt. Kafka és Csontváry alakja a műveiket jellemző időtlenség miatt lehet fontos Szócs számára; a kettőjük közötti különbségek hangsúlyozása pedig nemcsak Szócs találmány humorát mutatja, hanem igen tömör antropológiai meghatározással szolgál, és érezteti azt a feszültséget, ambivalenciát, mely *A vendégszeretben* az eddigieknél erősebben jelentkezik:

– Mondja, nem szokott felni attól, hogy egy reggel ágyában arra ébred: óriási rovarrá változott?

– Nem, én arra szoktam ébredni, hogy nekem kell megváltanom a világot.

A versek eddigi jellemzésében ugyanis nem esett szó arról a hangról, mely *A sirálybőr cipő* kötet óta egyre artikuláltabbá válik, s *A vendégszeretben* már legalábbis egyenrangúvá lett azzal, amit Keresztury Tibor a „jelenlét biztonsága”-nak nevez Szócs költészetében. A költő-szerepet is érintő elbizonytalanodás, keserűség hangja ez. Az idő múlása, az elmúlás, a halál szinte kizárólagos témává lép elő az új kötetben; az első vers (*majd mikor amerikai elnök leszel*) rögzíti az írások nagy részének nézőpontját: „túl vagy a felezőidőn”. E versekben már nyoma sincs a szavak és a képek olyan túláradásának, a szeretet gyermeki, „aranyat ígértél nagy zsákkal”-szerű kifejezésének, mely korábban, elsősorban *A szélnek eresztett bábu* kötetben volt megfigyelhető. A gyermekség, ifjúság az új versekben leginkább mint elmúlt jelenik meg, s ennek az elmúlásnak a nyelvi kifejeződése tömör, jelzésszerű: „ázik a fűben a keszkenő, a fák között hagyott hintaló”; „Egy játék holtteste a homokban”; „a görcs, a szív, a gödör, a mész...”.

A magabiztosság megingása a költészetben, a költő küldetésébe vetett hitre is kiter-

jed, ezt mutatja a sok próza és vendégszöveg. Szócs Géza minden kötetében szerepel olyan írás (vers vagy hozzászólás egy vitához), mely közvetlenül a költészet helyzetét, feladatát fogalmazza meg, *A vendégszeretőben* e téma a korábbiaknál kevésbé konkrétan jelentkezik. Az első kötetben *A száztizenhetedik búcsúzás* a költészet szubjektív jelentőségét hangsúlyozza: „még egyszer megpróbálkozni verssorok / kapcsaiba szorítani az idegeim hálóján átcusuzamlót – ezt kellene”; igazságát az őszinteség függvényévé teszi: „Légy tiszta önmagadhoz”. A *Kilátótorony és környékében* a versírás közösségi, kultúra-mentő szerepe kerül előtérbe, a költő ettől kezdve mindig a kilátóról körbenéz, a felejtéssel, a pusztítással szemben áll, a múlt és a jövő között folyamatosságot teremt, jelenti. Ennek a gondolatnak az ironikus továbbvitele *A vendégszeretőben* *A Memphiszből jött költő*. Az új ciklus *A mélyrétegek* című versének következő sorai a *Kilátótorony* kötetre utalnak vissza: „zápor mossa a föld alatt / az eldől s lebontott kilátót”. A *Gyónás a cethalban avagy: a lélekműves éjszakája és az Ernyőd nem óv meg semmitől* is ezt a kiábrándult hangot üti meg; az előbbi Jónást, a próféta szerepet idézi, a cethalban levés a vers szerint állandó állapot, ahol Isten hangja nem jut el az emberhez: „és szó is hozzánk, de ez pont nem érthető”. (Szócsnek – jellemző módon – még e költői küldetést megkérdőjelező verse is kivételesen magas színvonalú, nagyon is „működő” költészetre vall.) E versek hátterében az a baljós érzés tűnik fel, hogy a szellemi, lelki alkotás, tevékenység, a versírás, a dolgok végességén túlira való vonatkozásának hite csak vigasz lehet, nem pedig pajzs, fegyver a pusztulással, vagy inkább pusztítással, a történelmi tényekkel szemben, hogy „ernyőd nem óv meg semmitől, / csak te hitted, hogy megvéd”. Talán ez az oka annak, hogy a címlapon ez a felírás szerepel: „Sz. G. utolsó verseskötönyve”.

A keserű, de soha nem humortalan versek mellett ebben a kötetben is jelen vannak a kiegyensúlyozottabb, a pusztulást az élet időtlen körforgásába helyező írások. A jelen élet törpeségét, az örökké tartó létben betöltött kicsi szerepét hangsúlyozza a *vendégség* másik jelentése, talán Kosztolányi *Hajnali részegségére* is utalva. A verseknek ebben a csoportjában a legtalányosabb az utolsó darab, az élet igazságos megítélését, a vándorló lélek halhatatlanságát megjelenítő *Temetés Szentgyörgyön*, a *Párbaj* kötetben megjelent *Születésnap Szentgyörgyön* párja. Már volt arról szó, hogy a *Te mentél át...* szonettciklusa óta Szócs semmit sem írt olyan tökéletesen szabályos formában, mint ezt a dalszerű verset. A *Temetésben* ráadásul tőle szokatlanul egyszerű képeket sorakoztat fel, s valami szándékoltan gyermekes naivitás van a hangjában: „Mikor átlép az ember / a földalatti térbe, / beleolvas az Isten / a fölnyíló levélbe”. A szerkezet, a nyelv, a képek könnyedsége, komplikátlansága, anyagtalansága a végső kérdéseket az eldönthető igazságú gondolatok birodalmából a játék szférájába emeli át. (*Szépirodalmi*, 1992)

ÚSZNI A VARÁZSSZERBEN

Háy János: Welcome in Africa

Az embernek egy élete van. Ezt jó, ha nem tudjuk, de tudjuk. Tudjuk, és ez az egy élet mindig a jelenben van. Elviselhetőbb a jelen, ha a jövő több lehetőségéből áll. A múlt pedig arra való, hogy eljártsszunk vele, ha a jövőnk is egyetlen egy. Igen, a jövőnk is egy és ugyanaz; el kell tehát játszanunk a múltunkkal.

Welcome in Africa (Köszöntjük Afrikában). Ez a címe Háy János tavaly megjelent új könyvének. A könyv műfaja meghatározhatatlan. Sok műfaja van ugyanis. Maga a szerző háromféleképpen határozza meg: „E könyv megírásakor a nagy elődök, Kittenberger Kálmán és Széchenyi Zsigmond afrikai útleírásai lebegtek a szemem előtt. Szerettem volna olyan vadásznaplót tenni a tisztelt olvasó elé, amilyen az övéké volt, ám elkészülve a könyvvvel, látnom kellett, hogy az eredményül kapott trófeagyűjtemény egyáltalán nem hasonlítható össze más afrikai vadászok kollekcióival. Látnom kellett, hogy a tigrisfogak, az orrszarvúfejek, az elefántagyarak, a preparált oroszlán- és leopárdbőrök közé emberi koponyák, végtagcsontok, kitömött embertetek keveredtek. Helyesebb lenne e könyv műfaját vadásznapló helyett gyilkossági krónikának, nyomozati jegyzőkönyvnek neveznem, s a szereplőket hősök helyett áldozatoknak és tetteseknek.” Tehát vadásznapló, gyilkossági krónika vagy nyomozati jegyzőkönyv. Tehát játék a múlttal: több lehetőség arra, ami történt.

De ez még csak az idő. Mit kezd a szerző a térrel? Mert az embernek csak egy tere van. Így folytatja bevezetőjét Háy János: „Helyesebb lenne már itt elárulnom, hogy önöket a valóság helyett egy teremtet világba kalauzolom, melyben teremtet világ: a valóság.” Nem többet és nem kevesebbet tudunk meg tehát a *Welcome in Africa* bevezetőjéből, mint hogy „ebben a rémes és gyerekes világban mindenfelé késeket fennek” – tehát teremtenünk kell. Teremtenünk egy vagy több másik világot.

És itt – akár tetszik, akár nem – ki kell jelentenem, hogy a *Welcome in Africa* posztmodern könyv. Azért, mert posztmodern létérzésből született. A posztmodern létérzés oka az a nyomorúságos helyzet, hogy a világ megváltoztathatatlan – szemben a modern létérzéssel, mely szerint a világ – talán – megváltoztatható. (Más különbség tulajdonképpen nincs is, mivel a modern és a posztmodern ember szerint is meg kéne változnia a világnak ahhoz, hogy elviselhető legyen.) A huszadik század nagyobbik része annak a hitnek a jegyében telt el Észak birodalmaiban, de Afrikában is, hogy az ember munkájával megjavíthatja környezetét. Ízlés dolga eldönteni, hogy ez mennyire sikerült. A posztmodern ízlés szerint végzetesen rosszul. A posztmodern ízlés fanyalog az emberi aktivitástól, a jó és a rossz humanizmustól is. A posztmodern ízlésnek az emberi aktivitás ügyetlen. Marad az ember feletti (az isteni) vagy a semmilyen aktivitás. Ez a nyomorúságos helyzet a posztmodern létérzés oka. Az évezred vége nem a humanizmus kora.

Háy János előző kötetének címe: *Vigyázat, humanisták! A Welcome in Africa*ban pedig – mint láttuk – kénytelen emberfelettit tenni: világot teremteni. A *Welcome in Africa* elmentmondásos, posztmodern könyv. „Mint már említettem volt / az autonóm ember megbukott – uram.” (*Milyen az arcod cimborá?*) – jelenti ki a költő. Az autonóm ember bukása után pedig nem is jöhet más, mint József Tákó, a jezsuita, aki sorba állítja a feketéket a kórházudvaron, és felhangzik romlott szonettformában az Afrika-induló: „Mi már fej-

lettek vagyunk, / régen meghalt mindenki, de most / most viszont egészen más a helyzet, / egy csomóan még mindig élnek.” Hangsúlyozom, ez egy induló részlete volt Háy János Afrikájából.

Mielőtt azonban valaki a *Welcome in Africa* elolvasása ellen döntene, ki kell jelentenem: a könyv jó. Még olyan szemmel is jó, ha regényként olvassuk, egyfolytában a prózai betéteket: így összefüggő, afrikai történeteket kapunk. Kirajzolódik egy gyarmati kórház építése, fénykora, pusztulása, újjáépülése és a szereplők szétszéledése. Mindez a szerző által teremtetten világban. Ám Háy János néhány mondattal fejezetekre való sorsot, helyzetet, egyéniséget képes felvillantani. Ezek pedig nem véletlenül érdekesek. A szerző prózaírói tehetségén kívül a szereplők – Lin Hen-jian tajvani orvosprofesszor, Thisó Elió angol orvosprofesszor, Jassasin (Johnny Writte) rockénekes, Szerdzsó Podmanió varázsló, a már ismert Jozef Tákó jezsuita atya (a cselszövő) és maga az elbeszélő – szóval a szereplők egy valóságos, hajdanvolt baráti társaság tagjai. A könyv ennek a barátságnak is emléke. És ahhoz sem kell túlzott olvasói fantázia, hogy megsejtjük a kulcsregényt: Afrika = egy magyarországi egyetemi város; a kórház = egyetem; a szereplők pedig a jövő írói.

Háy János prózája mindezekon felül ajándékot is tartogat. Mire ugyanis valahogy megbarátkoznánk azzal a programszerű hidegséggel, amit a posztmodern irodalomról az előbb megállapítottunk, Háy könyvében váratlanul a szeretettel találjuk magunkat szemben. Alig felismerhető, nyegle kis szeretet ez, viszont valódi. Amire pedig irányul: a meglévő és az elhidegült barátok, a család és – az amúgy elviselhetetlen – világ. „Ülök a gyerekek ágya mellett, és mesélek. A mesék szereplői állatok. Kutya, malac, egér. A mozdonyt malac vezeti. Kutya a postás stb. Nem tudom, miért nem emberek. Miért tesszik nekik jobban az, hogy állatok játsszák az emberszerepeket, ráadásul emberivé alakított állatok. Nem értem, de elbeszélésemben én is élek ezzel a csúsztatással.” (*A palatinusz-sziget*) Ilyen meleg irónia van az *Afrikai mozaik* című fejezetben is. „Teljes érdeklenséggel hallgatták az elbeszélésemet. Csak nekem volt gyerekm meg feleségem. Mesélj a szobatisztaságról – nyögte ki végül Szerdzsó, hogy lássam rajta, őt azért érdekli a dolog.” Ez a meleg és mégis kiábrándult hang teszi Háy János könyvét összetéveszthetlenné. Ettől, furcsa módon, a kötet prózai része költőibb lesz, mint maguk a versek.

A versek nagy részét teóriák uralják. A szöveg tételek, problémák, témák felvetése, elhagyása, illusztrációja. Kommunikáció, ennek képtelensége, az értelmezés, a megismerhetetlenség. A posztmodernség kisebbrendűségi komplexusa bújik itt elő, az inkább ön-, mint közveszélyes káröröm formájában: „Örülök – írja Háy a német klasszikusokról –, hogy ők ugyanúgy félreértelmezhetők, mint az általuk félreértelmezett görögök.” (*A Palatinusz-sziget*) Ilyen kárörvendően ironikus verscím az *Ölni tudni kell* (*Egy görög dráma margója*). Mindamellet sóvárgást is rejteget ez a cím a dráma után, amit nem a margóján túlról kellene bírálni, hanem részt kéne venni benne. Olyan súlyú életet élni. Ezt a sóvárgást bizonyítja, hogy a kötet talán legszebb sora ebben a versben van: „S a bűnös, ki lépteivel elhagyja a termet...” Klasszikus költészeti ideált sejtek Háy János ehhez hasonló, méltóságot sugárzó soraiban, főképp az „attikai versek” között. Azt hiszem, ha el lehet szakadni a korszak elvárásaitól, Háy mint költő a klasszikus művészet irányába fog menni. Talán nem véletlenül érzem itt-ott Eliot szellemét: „Vajon hol láttam őt, / amint festett arcával / az idős férfi felé fordul...”

A *Welcome in Africa* még az elvágyódás könyve. El innen, el a mostból, el a költészetből. Előre- vagy visszavágyás Afrikába, Göröghonba, a rock and rollba (amiről tudni kell, hogy egy komplex, önálló lét), vágyódás a „gésa-létbe” (amiről Háy sem tud többet, mint hogy „nincs itt”). De megérdemli, hogy megtalálja a varázsszert, amit a *Welcome in Africa* című kötetében keres, mert valami olyat fog csinálni vele, amit másik költőnek soha nem juthatna eszébe: úszni benne: „Ver iz dő gésa? – s létezik-e varázsszer, / melyben végre vele úszom...” (*Hol vagyunk és hol a gésa?*). (*Holnap*, 1992)

EGY GYANÚTLAN KÖNYV

Csejdy András: *Meddóhányó*

Az utóbbi néhány évben nyilvános és magánbeszélgetések gyakori kérdése volt, hogy vajon *megírható-e* a közel- s félmúlt történelmének panoramatikus igényű regénye. Pontosabban, hogy mindenki számára elfogadható *epikus emléket lehet-e állítani* nemzeti sorsfordulóknak, történeti szereplőknek, vagy akár csak egy-egy szürke évtized tehetetlen keserűségének? Ha mély szkepszissel tekintünk is az ilyen fajta igényre, be kell látnunk, hogy e törekvések mögött olyan szemléletmód áll, amely a reprezentáció bűvöletét nem szívesen cseréli fel a viszonylagosság játékára, a művészi „képviselő” mandátumát a participáció szerénységére. Így, miközben az irodalmi kommunikációban ténylegesen bekerült művek által a *többféle beszédmód* és a *többféle lehetséges világ* elve manifesztálódik, az esetlegesség „törvénykezése”, a „zárt vokabuláriumok revideálása” (Rorty) nyilvánul meg túlnyomórészt, a fent vázolt összefoglaló szándék kérdésfeltevése legfeljebb elvi-elméleti izgalmat okozhat. Csejdy András kötetét lapozva mégis szembesülni kényszerül az olvasó az említettekkel rokon dilemmával. A kérdés: vajon előáll-e egy olyan könyv, amely formát talál – ha nem is egy korszak – de legalábbis egy bizonyos *kortudat* epikus megjelenítéséhez, s ezzel az emlékéllítés közvetlenebb természetű igényét, ha részlegesen is, de kielégíti.

A *Meddóhányó* – bár láthatóan két egymás mellé állított epikus vonulatból áll („Lilla-fejezetek”, „Péter-fejezetek”) – nyelvi-poetikai értelemben homogén felépítettségű. A szerző az autochtón elbeszélést ugyan közvetettebb formákkal – párbeszéd-, levél- és naplórészletekkel – változtatja, valójában mindvégig fenntartja az auktorális – helyenként az onnipotencia gyanújába eső – elbeszélő uralmát. A szövegeképződés centrális és szubjektív jellegét erősíti Péter egyértelműen középponti szerepe (a *Fél kettő* című fejezetben első személyű elbeszélőként vezeti be Emillel folytatott beszélgetését!). A *Meddóhányó* alapkarakterét éppen ezért nem az a krónikás elbeszélői magatartás határozza meg, amely Lilla történetén át egy nemzedék közérzetének bensőséges lírai képét, a többi történetszelet révén pedig extenzív és általánosítható korrajzát nyújthatná. Mégpedig azért nem, mert a szövegmozgás itt alapvetően nem a krónikás attitűd és a szemlélt világ viszonyán, ez utóbbi kibeszélhetőségén alapszik, hanem az ún. realista elbeszélő onnipotens nézőpontjának és a vallomásos próza éncentrikus nyelvhasználatának nem problémátlan összeházasításán.

Mindkét elem rögzített és szubjektivizált igazságok akceptálásának irányába mozdítja a befogadó figyelmét, kevés szabadságot hagyva a mű spontánabb természetű értelmezésére. Ehhez járul, hogy az elbeszélő világ mint világmetasztrof sokak számára nyilván nagyon „ismerős” lesz, de az erőteljes esztétikai közvetítés híján, még többek számára megszólíthatatlanul szűkös és idegen. Az elbeszélői intenciók jegyében a műbéli világot valóságosnak kell gondolnunk, jobb esetben – egy *nemzedékként* elgondolt – meglehetősen zárt szemléleten átszűrt valóságnak. A Csejdy teremtette elbeszélő szorgalmasan és nemzedéktársai egy része számára bizonyára ellenőrizhetően sorolja azokat a nemzedéki rekvizitumokat („betett egy Laurie Anderson kazettát”; „Talán Taste Department szólt a magnóból”; „Péter orrát azonnal megütötte a vadkender szaga” stb.), amelyek nem éppen a szélesebb jelentésvilágok felé nyi-

tódó műképződést, hanem sokkal inkább egy *nemzedéki hommage* létrejöttét szolgálják. Egyébként is a könyv informatív szövege maga kevésbé artistikus módján némi, szűk értelemben vett szociográfiai riportjelleggel kölcsönöz a szövegnek (az egyik legkritikusabb helyen: „Zsoltiból rövidesen orvos lett volna. Haja hosszú, hullámos, fogai szokatlanul fehérek, mozdulatai kifinomultak. Évekig vízilabdázott, még most is lejárt úszni hetente háromszor a Rudasba. Nagypapjától örökölt egy lakást, közel a Mechwart térhez, 15 éves húgáért férfiak verekedtek össze, szaxofonozni próbált, papagáját Kaktusznak hívta. Egy időben több lánnyal járt, ebből nem csinált titkot, és ez mindenkinek jó volt. Laja előbb kimaradt a gimnáziumból” ... stb.).

Csejdy elbeszélője túlságosan sokat bíz a *regisztratív eljárásra*, a nemzedéki állapot, szituáció rögzítésére, miközben nem erőssége az alakteremtés, figuráinak tulajdonságjegyeit nem megjeleníti, hanem felsorolja. Ilyen értelemben még a hetvenes évek vallomásos-szubjektív prózájának fenotipikus személyiségképét sem tudja prolongálni, mert nem törekszik sem a korban s főleg nem a világban való bennefoglaltság feltételeinek elgondolására.

A *Meddőhányó* túlságosan ráhagyatkozik – Csejdy szavával – saját „hátszágára”, a közösnek gondolt nemzedéki élmények *megéltségére*, kollektívnek vélt tapasztalatára. Görcsösen akar „rímelni” egy évtized külsődleges és egyúttal bántóan partikuláris legendájára, amely a tehetetlenség és esélytelenség összetettebb és tágabb érvényű közhangulatát, létállapotát és elzárkózó pótcselekvés és a tagolatlan önsajnálát szövegeire fordítja le. („... minden túl egyszerű, magától értetődő, a pályák adottak, és ez fulalsztó, dögunalom van és agyhalál ... Erről is beszélnek, ha érti Péter, erről a közönyről és fásultságról, de nekik ebből már elég volt, és nem képesek belátni, miért ne lenne kiút”; „Ez a legnagyobb baj, hogy minden, de minden olyan ideologikus, motívált és célirányos ebben a világban. De én szarok rá.”) Egy olyan beszédmód és világérzékelés manifesztálódik itt ezáltal, amely roppant nehezen közvetíthető bármely más szemléletvilág felé.

Péter, a kötet „főszereplője” igyekszik kimenteni magát abból a csapdából, amit a világértelmezésből fakadó epikus egyoldalúság állít neki. Közvetlenül értelmezi pozícióját, direkt módon elhelyezi magát a művilágban (sőt ki is emeli onnan magát): „értetelenül ülsz most, hiszen amiről írtam, az taszító, ezektől a történetektől menekülni kell, mert velük együtt élni képtelenség, és én mégis úgy érzem, hogy *nekem nélkülük lenni lehetetlen*, hogy ez a közeg az én terem, eligazodni itt tudok, a viszonyulási pontokat és egérutakat itt ismerem, és *most már azt is kezdem belátni*, hogy ez, ami van, az adottság, és a *hozzzáállásom inkább elfogadó, mintsem ítélkező*” (kiemelés tőlem; SZ. P.). Ez a tulajdonképpen szerzői kommentárnak is nevezhető szakasz teljességgel szervesen a szövegben és semmilyen fordulatot nem hoz azonkívül, hogy méginkább Péter szemléletéhez szubjektíválja (fixálja) a műbéli világot. Ennek jegyében a *Meddőhányó* nem annyira egy korérvényes lenyomata lenne – bár így is olvasható – mint inkább egy elbeszélő (Péter?) *tanulási folyamatát* vázolná nagy hiányokkal, ahogyan (nem tudni pontosan, honnan) eljut nemzedéktársai pusztulásának szemléléséhez és rögzítéséhez, vagyis a könyvbéli történetek *gazdájává* lesz.

Egy efféle jelentéstulajdonításnak azonban útjában áll a kötet *mindent megelőző* hiányossága: a *hevenyészett epikai kidolgozottság*, ami helyenként lehetetlenné teszi az irodalomként való olvasás befogadói stratégiáját. (A *Vasárnap, kedd, szerda* és a *Fél kettő* című fejezetek alig-alig tekinthetők szépírói szövegnek.) Az ... *augusztus* című fejezetben olvasható mondatokat („Balázs ragaszkodott, és inspirációt merített Lillából.”; „Balázs kan volt, Lilla pedig harcolt, hogy ne váljon pinává mellette.”; „Balázs a bemutató után félredugott.”) csak azért érdemes külön szemügyre venni, mert ezek a hol ügyetlen, hol furcsán *brüszk* sorok a szöveggörnyezet egészében jól mutatják az elbeszélő pozíció tisztázatlanságából fakadó nyelvi-stiláris bizonytalanságot. A dísztelen, helyenként viszont

érzelgős tónusú, a modális funkciók tekintetében egysíkú és teljességgel reflektálatlan szövegépítkezés nem teszi lehetővé egy összetettebb elbeszélői értékrend esztétikai közvetítését.

A *Meddőhányó* kudarca nem pusztán az iróniától tartózkodó kételymentes beszédmód problémátlán átválalásából fakad, hanem főként abból, hogy még e beszédmód gondos megalkotottságával is adós maradt. Nem egyszerűen a művészi reprezentativitás be nem váltott ígéretét konstatálhatjuk, ennél mélyebb kétségeink vannak. Úgy tűnik, mintha a szerző nem számolna az epikai világteremtés esztétikai meghatározottságaival, az irodalmi kommunikáció közvetítettségével, kondicionáltságával. A *Meddőhányó* gyanútlan könyv, *meddőben gyanútlan*. Egyik sorát parafrázálva: mindig csak magára gondol, magára most már mindig... (*Pesti Szalon*, 1992)

BÓKA RÓBERT

UTAZÁSOK HADÉSZBA

Szepesi Attila: Himnusz a varjakhoz

A „kihajtott gallér ifjúságom” szelében útra kelni, álmokat cipelni, a bolyongásban nyugalomra, a dalban otthonra lelni – van-e ennél boldogabb, semmirekellőbb, *költőibb* állapot? De hol van már a lázakat szelíd-erős suhogású sorokba rejtő kamaszkor? Szepesi Attila, az egykori „országoló kamasz”, aki Weöres Sándor, Jékely Zoltán, Kormos István, Nagy László s ki tudja még, kinek az asztalánál tanulta a leckét jóra való „deák-ként”, a *Himnusz a varjakhoz* című verseskönyvével ötvenedik évéhez, egyszersmind tizenkettedik kötetéhez érkezett.

Ami az „alany” helyét illeti, azt már a legelső kötetben e bolyongás időtlenségében jelelhetjük ki: a végtelen, személytelen szellemi létezés és a véges, korlátozott személyes lét ellentétében. Ez az ellentét azonban a versben s a vers révén egymásba simul. Szepesi költészetében ez a kezdetektől a természeténél fogva magányos ember ontológiai sejtéseként, kontemplatív hajlamként jelenik meg, és fokozatosan a létezés egészét átható fluidummá válik. A hetvenes évek fordulóján e költészet külszíne szerint a hely- és értékkeresés állapota, és a versbe-költözés már akkor a középkori táblaképirók a mesterséget mélyen tisztelő alázatával társul. A Beregszászban gyerekeskedő, felsőbb tanulmányait Pécsen, majd Szegeden végző Szepesi lehetne festő, mint ahogy belső utazásaiban társa a preklasszikus zene; végül is alkat és sors kettős jegye, hogy a valóságra szomjas impressziókban kezdettől ott a nehezen megszerezhető és könnyen elveszíthető értékek – barátok, szeretők és a teremtett hétköznapi csodák – mulandósága fölötti fájdalom, az elvágyódás és a „fantasztá lelkeket” óvó mesterségbeli tudás.

A nyolcvanas évektől, a *Sorstalan énekektől* kezdve mindez klasszicizálódó, a feszült-

ségeket a formák abroncsába kényszerítő, zenével szelídített dráma lesz. „Emléktelen” és „sorstalan” jelen, amelybe benyomul és saját belső történelemmé nő a szellemarcú *magateremtette* múlt. A részvételnek csak az álom, a költészet, és hordozója, a nyelv tud ellenállni. A nyelv, ami Szepesinél eufémizáló jellegű és mindig egy kicsit ünnepi, hódolatteljes, hiszen vele választott szellemrokonait tiszteli. A hol zsolozsmás, hol játékos-melankolikus hangütés, a barokkos hajlamot is fegyelmező parnasszizmus – a „hűtöttség”, ahogy Lengyel Balázs fogalmaz – és a jellegzetes, a szellemek révén felidéződő, szemérmes alanyiség, a romantikus kultúrpeszsimizmus nem változott a legújabb kötetben sem.

Azaz valami mégis változott. Ha nem is közvetlenül az „eltört dallamokban”, de a „haladásban”: ez a kötet mintha már tudatos közelítése lenne a „nagy csöndnek”. „Hajnalban is alkonyodik a betemetett forrás, a mohos kő, a fák fekete kérge” – írja a *Hegyi énekek*ben. Egyre több „az arcát vesztő idegen”, és egyre többen vannak azok is, akiktől újra és újra búcsúzni kell – Jékely Zoltántól Kálnokyig. Hadészi útjain „marslakó” barátait, az örület magányába bukó Hölderlint szólítja, Lossonczy képeinek metafizikáját, Bosch lélekvetkőztető bacchanáliáját idézi, és Nietzsche, aki alvilági utazásaiban rokon vele: szellemekkel, Goethével, Schopenhauerrel beszélget maga is, hiszen „olyan elevennek látszanak, mintha még most, a halál után is, tele lennének életkedvvel.”

„Mert az örök elevenség a fontos” – mondhatnánk helybenhagyólag Szepesi költészetéről a német filozófus szavaival. Ez a zenéjében is megszerkesztett versvilág éteri atmoszférájától, tovatűnő antik sugallataitól, szplínes, archaikus ízeitől olyan eleven. Szepesi Attila halottainak bársónyos, sötét fényt ad hiányuk, mellőzöttségük, *vesztettségük* súlya. Az előhívott szellem-maszkokkal egyre „pontosabb” kegyelettel azonosul, s ezzel nem egyszerűen a tudáshoz, múltához, társakhoz talál utat, hanem ismeretük révén a *szeretethez*, a lét teljesebb megéléséhez.

És milyen sokféleképpen teszi ezt Szepesi! Hullámozó koriambuszokon pörög a koffer, a sorsára hagyott tárgy a Kálnoky-versben. Múltban a múlt, metaforában a metafora. De elegendő egy korabeli kályhacsempe, amire Mátyás király arcát pingálta a mester, egy régi fénykép vagy egy nyikorgó szélkakas, hogy „valami összetörjön” a „kristály dallamokban, a szemek tükrén, a kézfogásokban, az álmok útvesztőiben” – ahol persze: „Folyton esteledik.”

Szepesi Attila verseiben folyton esteledik. Hiszen ellentétben az elfolyó idővel, születésünk esetlegességével – bizonyosság csak az elmúlás mitikussá növekvő birodalmában van. Itt adhatunk biztosan bekövetkező randevúkat: „kirakat tükrén karneváli népek / bakók katonák szódáskocsisok / bár tovatűntek folyton visszatérnek / arcuk arcoddal összevigyorog / lépj bárhová / velük maradsz a távol évek foglya / az elmúlással folyton gazdagodva” – írja a *Terézvárosi vedutában*. Mesék hangzanak el egy másik, egy még távolabbi múltból, az utcák, melyekre emlékezhetnénk, talán nem is voltak (*Allegro*), így mindennek megkettőződő, illékony jelenléte lesz. „Nagyanyó vagy dédanyó? Néz a fénykép fintorogva. Napra hunyorog vagy a kerten túl lesi a vonuló katonalovakat s a zörgő társzekereket? S merre haladnak: kelet felé vagy felől? Pár hét a különbség, meg egy elveszett ország.” – kezdi a *Koráldallam* című ciklust indító versben, hogy egy kósza fénykép rántson magával bennünket a „korabeliségből” előragyogó derűvel és finom iróniával valahová Trianon elé.

Az ontológiai révület az elmúlással telítődve szövetségést talál a nagybetűs Természet költői archetípusaiban, hogy megfossa metaforáinak ünnepi, elégiával telt koszorúit. Az én- és világélmény újabb, táguló meditációs köreiben már minden ízében melankolikus, állandó búcsúzkodássá, örökös pillanattá válik. Ez a súlyokkal játszó egyszerűség, amely tudja, hogy a leggyengébb és legodaadóbb a legerősebb (*Hokusai: hullám*), mintha a tarot huszonkettedik fokára, a farsangi bolond „sannyaszin” állapotára töre-

kedne a lélek önszépítő igyekezetében is. Arra, amiről az Arlequint elemző Hamvas Béla beszél. Hamvast nem divatból emlitem. A próza más; amikor Hamvas a maga áttetsző gondolataival és – Tandori Dezső kifejezésével – „találatos” gondolatiságával ezt a sannyaszin állapotot idézi, akkor üdítően tiszta forrásvizet kínál, míg a vers természetesen „csinált” ital. Kettejük ontológiai gyökerű, palástolt mámorában lényeges közös vonás az egyszerűség mint a létbe való visszasimulás, az „elvegyülés” terrénuma. A Vályi-Nagy Ferenc emlékére írt vagy a varjakhoz – éppen a *varjakhoz is* – címzett himnusz verses apoteózisa ennek; példa és önbiztatás a háttérben való munkálkodásra, a rejtve-kiteljesülésre. A Szepesi-vers mámora – az előbbi hasonlatnál maradva – a kevés mesterséges színezőanyagot tartalmazó, aranylópatinás borokéhoz hasonlít. Eredendően elégikus, felsoroló-ráolvasó, azaz mágikus természetű – a metrum folyamatos melléknévi igeneveket, jelzőket úsztat a hátán. Ebből az attitűdből döntően hiányzik minden, a lét birtoklásával kapcsolatos tulajdonosi-hatalmi gesztus. Ahogy minden rokonából is: a Nakonxipánt álmodó, melankolikus Juhász Gyulából és Gulácsy Lajosból, a magányos Wordsworth-ből, a mandalájára a játék törvényét felíró Weöresből, az enigmatikus Krúdy Gyulából, Hölderlinből, Musset-ből és sorolhatnánk tovább. Ha néha mégis valami banális, konkrét élménynek a *megverselésével* kísérletezik (*Egy farmernadrágra*), ott képes egészen rossz verset írni.

A legjobb versek értékei, képi megoldásai többszöri olvasásra érnek meg bennünk. Vonuló verslábak vetnek körénk koncentrikus köröket zenéjükkal, a nehézkes spondeusok, óvatosan ereszkedő daktilikus sorok mintha egy tó vizének messzire gyűrűző hullámaikat rajzolnák. A „szemenként” válogatott szavak, a patetikusán meglóduló metaforák íze selymesek, szemre áttetszőek, mint a tiszta, sárgán fénylő óborok, mégis nehéz mámorral telítettek. E kötet legjobb darabjaiban már „egy százéves kölyök” varázsol, ahol ugyan a „régik kulcsok nem nyitnak semmit” és „összel valaki eloltja a színekben a lámpát”, de „nem vész el semmi dallam” akkor sem, ha a költő a vers, a megnevezés szép hiábavalósága mellett érvel. Hiszen holt és élő, szerves és szervetlen, múlt és jövő együgyűek: „A kő megfagyott dallam” és „Harkályok csőre kopácsol fakérgen, vízcsepp vízcsepp után a forrás tükrén s egy régmúlt évszak minden koppanás”. (*Orpheusz*, 1991)

arkánium

Amerikában szerkesztett magyar irodalmi folyóirat

Szerkesztik:

András Sándor, Baránszky László,
Kemenes Géfin László, Vitéz György

10. szám (1992. december): **A fordított nő**

„Ismét van nő. A neolitikum óta először korunkban
jelenik meg a nő mint alany...”

Kiadja a Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó. Egy szám ára 90 Ft.
Megrendelhető rózsa színű postautalványon a kiadó címén
(7621 Pécs, Széchenyi tér 17.).