

Ébert Tibor

A merénylet

A győzelem. A háborúnak vége. Az 51. konzulátus évében, április 6-án Caesar győzött a thapsusi csatában. Tulajdonképpen jelentéktelen győzelem. Mint anynyiszor, most nem kegyelmezett. Faustus Sulla, L. Africanus, L. Julius Caesar mind a halál fiai; L. Manlius Torquatus, M. Patreius, Scipió öngyilkosok lettek; csak Labienus és Gneus Pompeius szökött Hispániába és Cato Uticába. A néprétegek felső régióiban, bár sokan siratták elveszett barátaikat, a hősokeket, a fájdalomnál és titkolt megbotránkozásnál nagyobb az igyekezet, Caesar ambiciózus emberei kihasználják ezt a győzelmet. Kitüntetésekkel halmozzák el a győztes hadvezért, dicsőítik, nem létező legendák születnek róla, tettek... Mondom, kis győzelem, győzelmecke: halk, mely elbújna... Alig-alig emlegetik majd, legfeljebb a történészek biggyeszti be a halhatatlan életrajzába jelentéktelen adalékként – így a valóság –, nem olyan, mint a Vercingetorix vagy Pompeius feletti diadalmas hadjárat, a De bello Gallico. Így lesz Caesar censori hatalom, a praefectura morum – szinte divinizálva már – és jog, ius: ő javasolhat jelölteket ezentúl minden olyan hivatalra, melynek betöltésekor a konzul elnököl – kivéve a nép tribunjait és edoljeit. De hát ez is különleges lehetőség Róma történetében. Hatalom. Szokatlan merészség. Novum. Eredménye a tízesztendei „monarchikus zsarnokság”: azok szemében, akiknek hagyományai, szellemisége, meggyőződése gyűlöletre tanítottak az abszolút hatalom és felelőtlen hivatalokkal szemben. Átkozzák ezt a Thapsust, a győzelmet, fertőző betegségnek tekintik, mely megállíthatatlanul terjed. Bizonyosak, hogy a diktatori klikk, klientúrájával vagyonekobbzások, retorziók, erőszakosságok, fosztogatások, felelősségrevonások menetrendszerű kalandori uralma következik. Ave Caesar! Ave! Nem lehet ellenkezni. Ave! A demokrácia gyáván visszahúzódik, erőtllenül rejtőzik. Caesar talpnyaló barátai úgy növelik főnökük hatalmát, hogy ugyanakkor a sajátjukat is növeljék. Hatalmi recept. Örök érvényű. És ez a klikk – hozzászámítva néhány fanatikus hódolóját, tolakodók hangos hízelgését és őszinte barátját – egyre inkább fölülkerekedik a szenátusban és komiciumokban a többség félnék, gyáva bizonytalansága miatt. Caesar most a hatalom egésze, és mint annak idején Sulla, a birodalom légióinak főparancsnoka. Furcsa kettősség, ellentmondás Róma. Így látja ezt Cicero. Terjed a bizonytalanság, még Caesar hívei között is háborognak, de nem mer senki nyíltan ellene mondani (tenni) annak, aki immár mindenki ura. A szolgáltság, mely Sullát győzelme után Itáliában fogadta, most az afrikai győztes elébe siet. Ez a piti, vacak győzelem a félig józan, ám fegyelmezett, félig megszállott Caesar győzelme – mámorával, eufórikus légkörével. A segg-hát-kéz-láb nyalók serege forog körülötte. A seggnyalók, történelmi hízelgők módszereivel, szokásaival, buzgalmaival, technikájával. Ősi mesterség ez. Ave, ave... De ő büszke erre a győzelemre. Tudja: szüksége van rá, kontinuitása saját erejének, tehetségének, hatalmának, elhivatottságának... istenségének... És a De republica filozófusát csaknem mindennap meghívja vacsorára. Csillagok az égen a római éjszakában – egyelőre ilyen marad az égbolt.

Sic itur ad astra. Nyugtalan, lobogó szellem. Öngerjesztő. Nem tud meg-
lenni a lázas tevékenység, sok munka és mélyről feltörő indulatok nélkül. Tűz-
hányó tűzijátékokkal. Féktelen. Szeretne valami nagyot alkotni, maradandót.
A halhatatlanságot célozza meg. Az eszközöket keresi hozzá. Mint történelmi
sorstárai – a múltban, a jövőben. Végre hadseregeket vezényelhet. Visszatérni
a magánéletbe, az unalomba, lemondani a tervekről, izgalmakról, megva-
lósításukról...? Szelleme kényszeríti, űzi, hajtja, ago, agere, ago, agere...
Teljhatalom. Illúzió. Megvalósulás. Csillagok közti száguldás az ismeretlennel
– veszélyekkel. De azért a földön áll, szilárdan. Ha lemondana a legfőbb hata-
lomról – melynek most már kiszolgáltatott rabja, nagyszerű, fenséges rabja az
önáltató szervilizmusnak – a hatalom alárendeltje, mellérendeltje... a hatalom
megteremtője... a hatalom maga... – nem tehetné meg. Veresége megsem-
misülése... Győzött, mint Sulla, varázslatos szuggesztivitással, vakmerőséggel
fölszította a tömegek szenvedélyét, legveszélyesebb szenvedélyét, a kapzsisá-
got. A kapzsiság körülölel mindenkit liánként, nincs szabadulás, nincsen az a
kés, mellyel elvághatná kettőjük között ezt a köteléket. Katonáinak eget-földet
ígért, kiváltságokat, birtokot, pénzt. A történelem vissza-visszatérő, mindig is
jól funkcionáló esélyét. Ígért a hispániaiaknak, a brundisiumiaknak... Mindnyá-
jan megbíznak benne, bőkezűségében. A programot teljesíteni kell: százna-
posat, ötszáz naposat, ezernaposat... örökké... meg-megismételve... Persze,
mindent megváltoztathat, minden egyéb szavát visszavonhatná, van ereje,
de nem másíthatja meg ezeket az ígéreteit, amiket harmincezer, negyven-
ezer embernek adott, akik Galliából jöttek vele, az ellenségeitől pártoltak át
hozzá, és álmództak egyre növekvő álmokban álmokkal, hogy nyugodalmas
tűzhelyük legyen biztonságban a földek jövedelmeikkel. Nem ábrándíthatta
ki légióit, a dühös, mindenre elszánt tömegeket, melyek fölbuzdultak az ígé-
retektől, a polgárháborútól. Ha elszabadítaná láncairól, béklyóiról a forradal-
mat, magát tiporná el. Leghűségesebb párthíveinek mértéktelen az étvágya.
Itt van például Antonius, aki telekürtölte szidalmakkal Rómát. Mint Sulla, ő is
személyesen felelős ígéreteiért. Hogyan is gondoskodhatna a győzők megju-
talmazásáról – mint ilyenkor szokás, kötelesség – a köztársaság, a hivatalok
és szenátorok de jure kormánya? Álságos társaság, mely oly lassú, kényel-
mes, bürokratikus, önellentmondásos, tehetetlen, hogy visszaszerezhetnék
hatalmukat a legyőzöttek. Kárpótolni a hősokeket, jóllakatni őket, az a bonyolult
feladat a győzöt terheli. Caesar akarta és nem utánozhatta Sulla rémuralmát.
Nem volt se kegyetlen, se őrült. Nem forradalmat vert le, hanem polgárhábo-
rút, melyet politikai csoportok versenyzése idézett elő egy nyugalomra, békére
áhítozó országban. Caesar megértette ezt, és a nehézségek tudata, valamint a
győzelem önáltató eufóriája óvatosságra és mérsékletre tanította. A nyugalom
elröppenő pillanataiban Caesar azt tervezte, hogy nem erőszakos párt- vagy
osztályuralmat teremt, hanem bölcs, fegyelmezett uralmat, mely minden párt
és osztály ésszerű, jogos kívánságát kielégíti majd. Megnyugtat mindenkit,
hogy zsarnokság nélkül uralkodik majd, mint a népfenség feje. Nem fogadja
el azonnal a tízéves diktatúrát, megelégszik a konzulsággal, vállalja a választói
hatalmat és a praefectura morumot, s elkezd kötni-oldani. A polgároknak
megfizeti az ígért 300 sestertiust, minden katonának 24 000 sestertiust ad, a
centurióknak kétszer, a tribunoknak négyszer annyit. Közlakomákat rendez,

s ügyesen gabonát és olajat oszt széjjel. Tudja, az eszméknél, szólamoknál, büszke római jelképeknél többet ér a gyakorlati segítség.

Mert ez a hatalom megtartó ereje. A nép (alsóbb osztályokból) meg is elégedett vele, noha sokaknak nem tetszett az a hatalmas pénz(f)osztogatás, a csapongásra való buzdítás – nem fért meg a takarékoság régi római hagyományaival. És még valami. Caesar megígérte, hogy változtat az erkölcsi és közigazgatási zűrzavaron, az ész és az igazság uralmával, átvette ellenségei programjából mindazt, ami okos és felhasználható benne. Szellemének talán utolsó kilendülése ez a mérsékelt, önfegyelmező politikája. A felsőbb osztályok kegyét vissza akarja hódítani. Sorra megvalósítja konzervatív szellemű újításait: törvényszékeket állít fel, arisztokratikus összetétellel, büntetőtörvényeket változtat meg, növelve a vétségek büntetését, fölloszlatja a gonosztevők egyesüléseit, törvényeket kreál, fékezi gyaloghintók, aranyak, bíborok fényűzését, aranypénzt veret, az aureuszt, egyiptomi csillagászokat hív Rómába, hogy pontosítsák a naptárt. Sok-sok kreatív intézkedés: rendezi a birodalmi pénzügyeket, föltartóztatja az ifjúságnak Itáliából való kivándorlását. Tanulmányozza a híres lex Julia municipalist. Csupa nagyszerű, szép és opportunus újítás. A bölcsesség, gondoskodás megnyilvánulása. De vajon felújítja a köztársasági intézményeket? – kérdezik sokan. Cicero befejezi Cato elégiáit, és hozzáfog az Orator megírásához, kutatja Caesarnak minden cselekedetét, egyik nap reménykedik, másnap kétségbeesik. S amikor kegyelmet kér szónoklataival Marcellusnak, beszédében a polgári uralom helyreállítására is célzást akar tenni... Ám Caesar nemcsak az a Caesar. Más is. Tele ellentmondásokkal, ellentmondásos rendeletekkel, cselekedetekkel. A valóság az, hogy Caesar kifáradt, megöregedett (Cleopátrához való viszonya késlelteti állapotát, hogy aztán felgyorsítsa ezt a folyamatot). Lassú változás ez jellemében.

Szellemének világosságára sokszor homály borul az ellentmondások cikázásaival. A felelősség egy óriási birodalomért nyugtalanná, ingerültté teszi, finom érzékei tompulnak, racionalitás és irracionalitás összekeverednek, s a nem mindig jó intuíciói által zűrzavarosak döntései. Olykor ő maga is fásultan mondogatja, hogy nagyon sokat élt. És beteg is. Epilepsziás rohamai sűrűsödnek. A nép nem tűrheti, hogy a diktátor, szeretett vezér gyengéit, hibáit mutogassa. Az elégedetlenség egyre növekszik az arisztokrácia között: gőgösek, rosszindulatúak a hatalommal szemben, fölingerli őket a polgárháború emléke. Pompeius már rég halott, de a kortársak (kegyeltek, megajándékoztak...) vélt és igazi veszteségükért rajta töltik ki bosszújukat.

A csúcson lenni (maradni) egyre szomorúbb állapot. Mert nincs tovább. Beteljesedett. Sic itur ad astra. Igen. De ha a csillagokig jutottam, köztük vagyok immár csillagként, fényembe beleszédülök, és megindulnak a sejtések bennem a metamorfózisra, mely előbb-utóbb bekövetkezik: az, hogy halványulni fogok, fényem gyengül... kiégek... megszűnhetek... lehullhatok, szétrobbanhatok...

Állhatatlanság, türelmetlenség, nagy változások lázálmai... Caesarnak szüksége van sikerre – talán a fáradtság, betegsége ellensúlyozásaképp –, ambíciója óriás cselekedetekre ösztönzi, hogy Nagy Sándorhoz váljék hasonlatossá, dicsőségre vágyik. Azzal áltatja magát, hogy az abszolút hatalom nem az ő nagyra törése, hanem az idő, történelem kényszere, bajok, szükségletek orvoslásainak követelménye. Türelmetlen étvágycsók lázonganak körülötte, a római birodalom

nyomorúsága megnövekedett – ahogy mondani szokás, a levegőben a változás szele –, mindenki úgy látja, nemsokára nagy pusztulás szakad rájuk, ha valaki, valami gyorsan segítséget nem hoz, és ez az oltalom csak az államtól jöhet. Az állam pedig: Caesar. Örök érvényű, hódító gondolat. Sürgető kívánság. Háborúk, bellumok; polgárháborúk Hispániában, ahol Gneus Pompeius és Labienus nagy sereget toborzott és meghódítják a félsziget java részét. Caesar feldühödik, a spanyolországi háború nyugtalanná teszi, de tüzei ambíciója, hogy ismét bizonyíthasson, és a reménye, megint óriási népszerűség lesz a jutalma, ha kielégítheti a nincstelen tömegeket. Vállalja a diktatúrát. És győz ismét. Mint mindig. Korlátlan hatalma szociális forradalmat jelent. A szenátus már nem sok vizet zavar. Kezében tartja. És érlelődik benne, hogy hadat vezet majd Perzsia ellen, megbosszulandó Crassust. Nagy keleti győzelmet akar előjátékol a személyes uralom beiktatásakor. Ez a gyors változás sokakban kiábrándulást, csalódást eredményez. Amikor visszatér, végre kitudódik, hogy Rómának forradalmár zsarnokává akar-e lenni. Így megszavazzák (a demagógpárt), hogy Caesar öröklött előnévként viselhesse az Imperator címet, és tíz évig legyen konzul. Valójában megfélemlíti a közelégedetlenség meg pártjában a viszálykodás. Kibékül Antoniuszal – jó darabig tulajdon hordágyán utaztatja. Csalódik, amikor azt hiszi, hogy eszményeivel megnyeri Itáliát, és előkészíti a népet a monarchiára. Gúnyolják egymás között, és azt kérdezzetik, vajon nem örült-e meg (például a naptár-reform miatt). A középosztály retteg a társadalmi reformoktól, és zúgolódik a pénzügyi válságtól. Nyíltan és inkubációs módon nő a bizonytalanság. Caesar egyre szeszélyesebb, lobbanékonyabb, önérzeteskedőbb lesz. Meggondolatlanul is nyilatkozik: a köztársaság már csak névleg él, Sulla ostoba volt, amikor a köztársaságról kijelentette (a megszűnéséről), hogy fölér egy törvénnyel. Az ellentmondásokban vergődik. Küzd végzetével, de már hiába. Egyre inkább kedvez a kalandoroknak, talpnyalóknak, akik minden szeszélyét helyeslik.

Szinte istenné magasztosul, templomot építenek Jupiter Julius tiszteletére, a Quintilus hónap nevét Juliusra változtatják. Király, Isten, Cézár már valóban, ha névről nem is. Hatalma növekedésével azonban egyre fogy a tekintélye. Minél inkább vágyódik újabb kitüntetésekre, nagyobb hatalomra, elismerésekre, annál kevésbé alkalmas rájuk. Nincs meg többé az az éleslátása, mellyel meg tudta különböztetni a lehetségest az ábrándtól. Az elégedetlenséget szítja a gyűlölet, mely a diadalmas forradalmak velejárója. Caesar és klientúrája az abszolút monarchia felé sodorja az országot, elsöpörve most már a látszatot is. Örökös diktátor immár. S a Luperkáliák ünnepén nyilvános színjátékban megegyezik Antoniuszal. Antonius diadémmal lép elé, s a fejére akarja tenni. Caesar elutasítja. Antonius makacskodik, megismétli. Még erélyesebb Caesar visszautasítása. Amikor elhárítja a diadémot, zúgó taps köszönti. Jól megrendezett jelenet. Azt írhatja a naptárba, hogy a populus, Róma népe följánlotta neki a királyi koronát, és ő visszautasította. Megismétlődő komédia – történelmi recept.

Közben Itáliát gyötrik az adósságok. Róma szegény népségében alaktalan forradalmi várakozások erjedése kezdődik, mely napról napra nő, megrémítve a birtokos osztályokat.

Az ítélet (mors stupebit). Treboniusé a gondolat: Caesarnak meg kell halnia. És ugyanez jutott eszébe Cassiusnak is, Caesar meggyilkolásából nagyobb haszna lesz, mint amit kegyeitől remélhet. Kiválogatták az összeesküvők

csoportját, mérlegelték a lehetőségeket, a kockázatot, és elhatározták, hogy vállalkozásukba bele kell vonni Cassius sógorát, Brutust. Így lett Brutus a történelem halhatatlan figurája. Brutus, a gyöngé jellemű ember, eszes, csupa büszkeség, csupa ambíció... Először Pompeius párthíve, akitől jobban remélhették a győzést, a rend megmentését. Aztán kibékült Caesarral, a barátja, úgyszólván kedvence. Brutus szigorú erkölcsű, művelt ember, nem harácsoló, se nem törtető típus; az akarat hőséne, az erény példamutatásának tudta magát – erre nagyon büszke volt –, hitte, mások is ezért csodálják. Lélektanilag biztos módja: ezt a félős, gyöngé embert nagyobb bátorságra lehet és kell készíteni, bizonyítson, másképp vége a hősi nevének, megváltozik róla a vélemény, csatlódnak fognak benne... A ravasz Cassius megértette vele, és ügyesen felajzotta sógora gyöngé jellemét. A gyilkosság gondolata munkált, az érv: minden a nép, Róma érdeke, a birodalom megbízatása, feladata, hősi tett, végre kell hajtani, és csak ő képes ilyen cselekedetre, történelmi parancsra. Brutus, bár megborzongott a gyilkosság gondolatától, következményeitől – emlékezve Caesar jóságára, megannyi segítségére, az anyja iránti barátságára, mennyi jót tett családjával –, eszébe jutottak az eszményi nagy célból elkövetett királygyilkosságok, melyek az elkövetőket igazolták. Éppen azért, mert Caesar a jótévője, vállalnia kell, még elszántabban, meg kell őt ölni: a köz, a köztársaság, a polgárok kötelességeért, le kell győznie egyéni érzését, a lelkiismeretét, hezitálását, szubjektív érzéskomplexumait, gyáva önmarcangolásait, nyavalygását... Egyre állhatatosabb benne a kivitelezés gondolata. (Az öreg Brutus is fölálodozta fiai fejét a republikáért.) Kétségtelen vergődött, felállítva a premisszákat, és ha akkor talán Caesar közelében él, leigazza a csodálat, a bámulat... akkor, akkor lehetséges, másképp alakul a történelem, Róma sorsa. De Caesar, akit ügyei nagyon elfoglaltak, magára hagyta őt, így az eredmény, a konklúzió nem volt kétséges. Cassius győzött. Egyedül csak ő, Brutus lehet az összeesküvés feje, végrehajtója. Meg kell ölni a zsarnokot! És mors stupebit. Lassan, biztosan.

A klikkben csak Lepidus nem tudott semmit, és maradt hűséges Caesarhoz. Mert Brutus és Cassius sok-sok összeesküvőt keresett és toborzott. Caesar ezer okból körülgűrűzte a gyűlölet: szenátorok, számottevő személyek, Pompeius pártjának maradéka, Caesar pártjának hívei, tábornokai, köztük Caius Trebonius és Servius Sulpicius Galba.

Mind Caesart, mind ellenfeleit a történelem ítélete, a dolgok állása kényszerítette cselekvésre, ez hatalmasodott akaratukon.

(Caesar: manifesztálódása, ragyogó példája a szellemnek az ember és ember küzdelmében, a forradalmi latin szellemnek a társadalmi megnyilatkozásaiban és megújulásban. Tudást és művészetet csodáló, az egyetemességig sokoldalú elme, nagy képzelőerővel, összehangoló, realiztikus nekilendülésében sohase misztikus, elvont, erkölcsi okokkal nem nagyon törődik és hitetlen. Gondolkodásának lucidusságával, bámulatos gyorsaságával, rendkívüli munka- és idegbírással a kor, a történelem kimagasló egyénisége. A politikában nagy vezér és író – állítják –, államférfi kevésbé, demagóg... Sikereivel, kudarcaival, tetteivel, háborúival, rendeleteivel, koncepciójával mindenképpen urává terebélyesedett a hatalom ágain, olyan helyzetbe került: ha akarta volna, nem hagyhatta ott a hatalmat, ha pedig meg akarta tartani, teljesítenie kellett azt a feladatot, bele kellett fognia abba a lehetetlen, eleve bukásra ítélt munkába, hogy néhány

társával, barátjával egymaga uralkodjon egy óriási, több földrésznyi, rendetlen birodalmon.

És az összeesküvők: tulajdonképpen nem szolgáltak rá a megvetésre, hisztérikus magyarázatokra, csodálásra, kiközösítésre. A történelem, Róma parancsát teljesítették. Historia est magistra vitae. Mindketten. És még valami: A mindenkori politika a jelen, a halál az időtlenséget, időntúlíságot, a megismételhetetlent jelenti. A végtelent. Megfogalmazhatatlant.)

Caesar március 15-re összehívta a szenátust a Pompeius Kúriájába.

Megkezdődött a végjáték. Az összeesküvők már kora reggel ott voltak, a mai Campo dei Fieri szomszédságában. Brutus a prétor székében hallgatta a panaszosokat. A többiek az ülés kezdetét várva az oszlopcsarnokban beszélgettek, igyekeztek nyugodtnak látszani. Caesarnak a következő percekben jönnie kell. Mindig pontos, sohase várakoztatja meg az ülés résztvevőit. De Caesar nem jött. Lehetséges, hogy rosszul tette tartóztatta. Múlt az idő, a másodpercek ólomlábakon jártak, rettentő hosszúnak tűntek, végtelennek. Az aggódó összeesküvők nyugtalanok voltak. Talán kitudódott az egész? Valaki beárulta őket? Casca, Popilius Laenas, Brutus és Cassius szótlanul egymásra néztek. És Caesar csak nem jött. Tíz óra körül az összeesküvőket rettenetes fogta el. Bizonyosak voltak benne, hogy minden kiderült. Cassius Decimus Brutust elküldte Caesar házába, nézze meg, mi történt, s hozza el Caesart a kúriára. Brutust sejtések gyötörték, képzeletében sok minden lejátszódhatott. Nem volt visszaút... Épp akkor ért oda, amikor Caesar epilepsziás rohama után intézkedni akart az ülés elhalasztásáról. De Brutusnak, a fiúnak sikerült elérnie, hogy mégiscsak elinduljon vele a kivégzés helyére az a férfiú, aki nagyon szerette és megbízott benne, talán benne legjobban.

A kúria mellett Caesar kiszállt gyaloghintójából. Popilius Laenas közeledett hozzá, valamit a fülébe súgott. Brutus és Cassius iszonyatos pillanatai ezek: talán most árulja el őket. Cassius arcába nézett, mereven, mélyen belesüllyesztette tekintetét. Caesar arca: sovány, szigorú, megfáradt, nyugodt arc plasztikus ráncokkal.

Caesar még elvégzi a kúrián kívül a kötelező áldozatokat. Majd belép a szenátusba. Leül. Trebonius kiviszi Antonius. Tullius Czimber Caesarhoz lép, és egyik száműzött bátyja visszahívását kéri. Caesar mintha megérezne valamit, feláll, int, hogy távolodjanak. Tullius elkapja tógáját, lecsúszik termetéről, szabad marad a tunika födte mell. Ez a jel. Casca szúr először, eltéveszti, vállán sebzi meg. Caesar kiált hörögve, feléje ugrik, előrántja írótorót. Casca rémülten a bátyjáért kiált, aki hadonászó tőrrel Caesar vékonyába döf. Cassius arcon, Decimus csípőn találja. Caesar úgy küzd, mint egy sebzett vadállat. Küzd egyenlőtlenül. A szenátorokat rémület fogja el, földre buknak, egymást tapossák, a caesianusok is, Antonius is. Csupán ketten vetik magukat Caesar segítségére. Hasztalan. Caesar ordítva kiszabadítja magát, még elvonszolja vérző testét Pompeius szobraig, s ott elterül tócsájában.

Brutus föláll, hogy elmondja előre kitervelt beszédét – elmondaná – a szenátus előtt, de a kúria üres.

Kevéssel aztán az összeesküvők eltörleszölik magukat a Capitoliumon, Antonius bezárkózik odahaza, mindenki félve elbújik.

Igazság, szabadság? Róma halott.

Molnár András

A forma ontológiája

(Az *Esküvő* és a *Gyilkosság* előre megfontolt szándékkal...)

„Mert kezdetektől fogva én voltam jelen mindenben, s én, én épp olyan voltam, mint minden – a külszín tükör, melyben a belső szemléli önmagát!”¹

„Én” nem vagyok Gombrowicz-kutató... csak *e szöveg szerzője*; s valamiért *érintettnek* érzem magam Gombrowiczot olvasva. Eme esszé nem más, mint egy olvasói tapasztalat megértésére (és megértetésére) tett kísérlet...

Gombrowiczcsal kapcsolatban teljesen közhelyszerű az a nézőpont, amely műveit a valamilyen értelemben vett *forma* szemszögéből próbálja megközelíteni. Ez először is azért van így, mert maga a szerző műveiben – a *Naplókban*, a *Testamentumban*, valamint írásaihoz írt saját bevezetőiben – e fogalmat helyezi horizontjának virtuális középpontjába. Másodsor pedig azért, mert a Gombrowicz-recepció – eme kvázi életrajzi *tényt* meglovagolva – állandóan hangoztatja a *forma* fontosságát e kiváló emigráns lengyel szerző műveivel kapcsolatban. Mindez annyira közhelyszerű, hogy a szakirodalom szinte nem is reflektál arra az üres térre, amely e fogalom körül megképződik. Másképpen mondva: Gombrowicz *formája* amennyire egyértelmű, épp annyira marad a meg nem értés elrejtettségében. Általában ugyanis – Gombrowicz útmatatásából kiindulva – a szakirodalom a *formát* kifejezetten *kulturális formaként* próbálja megragadni. Azaz olyan kényszerítő erők összességéeként, amelyek meghatározzák egy létező alapvető diszpozícióit, ezen keresztül képezve meg önmaga (a *kultúra*, illetve a *létező*) identitását. Ily módon a *forma* tulajdonképpen olyan kulturális kód-ként értelmezhető, amely kanonikusan írja bele magát a létezésbe, s ugyanígy – azaz kanonikusan – határozza meg magának a létezőnek is a cselekvési és a gondolkodási terét. Ezen az úton haladva a *forma* elveszíti dinamikusságát, (nem derridai értelemben!) *elkülönбöződik* (différence) a gondolkodó létezőtől, s egy megkövesült etiketthez válik hasonlóvá, amely így megképez egy kétpólusú világfelfogást, amelyben a formának ugyan rendkívül fontos szerepe van, ám a pozitív létezésnek éppen a *formától* való eltávolodás lesz a kulcsa. El kell menekülni az „Én” és a *forma* eggyé válásától, azaz: az „Én” gondolkodói kiváltságának – szabadságának – megőrzése a tét. („Egész ügyesen manőverezem ellentmondásaimmal, kialakult a hangom, igen, igen, megvan már a helyem, a feladatom, szolgál lettem. Kié? Gombrowiczé. [...] Képes leszek-e még egyszer fellázadni öregségemre, ezúttal ellene, Gombrowicz ellen? [...] Elvetni Gombrowiczot, lejártni, elpusztítani, igen, ettől felélénkülnék...”²)

Gombrowicz írásaiból – látszólag – alátámasztható ez az álláspont. Annál is inkább, mert e jeles szerző reflexiójának etológiája egy olyan intenciót mutat, amely elsődlegesen nem tesz egyebet, mint folytonosan – minden elképzelhető helyzetben – igyekszik leleplezni a *forma* dominanciáját azáltal, hogy felismeri

azt, és tagadni próbálja. Eddig jó, tiszta és világos, a recepció is meglovagolta ezt a *tényt*. Ám úgy gondolom, hogy Gombrowicznál ennél sokkal többről van szó, jelesül arról, hogy ez az attitűd csupán kiindulópont a *forma* megért(et)ésének útján. S bár az alapvető diszpozíció e működés felszíni szerkezetében (minden bizonnyal) a *formák* intencionális tagadása, mindennek azon az úton, melyen Gombrowicz – mint egy véreb – ragaszkodik ehhez, sokkal nagyobb tétje van a fentebb vázoltaknál...

Tehát Gombrowicz elsődlegesen (ezt ne felejtjük el!) tagad, rohan, szinte neurotikusan menekül – mindig. Hová vezet ez?

Folytatva a gondolatmenetet, s belekezdve egy másikba, feltételezem, hogy – mivel Gombrowicz esetében irodalmi szövegekről van szó – a vizsgálódás középpontjába éppen a műalkotásainak *formáját* kell helyezni. Azaz nem az írásainak szemantikai terében válik a *forma* fogalma érthetővé, hanem éppen a szöveg irodalmi *formájának* elemzése által. A *forma* nem az írások tematikus (és ebből következően paradigmatis) síkján áll elő, hanem éppen az alkotások szintagmatikus *formájával* van paralell kapcsolatban. *Ahogy*an felépülnek az alkotásai, az lesz maga a *forma*; tehát a szövegeire oly jellemző kulcsjelölő (*forma*) éppen a szöveg jelölőinek viszonyrendszerében válik értelmezhetővé. Az, *amiről* szó van, nem más, mint az, *ahogy*an szó van róla. Ez „a dráma [ti. az *Esküvő*] a Forma drámája. Itt [...] az ember és a Forma örök konfliktusának ábrázolásáról [van szó]. Ha egy Shakespeare-darabban valaki azt kiáltja az apjáról, hogy »disznó«, a dráma azon alapul, hogy a fiú megsérti apját; ha azonban ugyanez mai műben történik, a dráma a *kiáltó és tulajdon kiáltása között zajlik le...*”⁵ Tehát az *Esküvő* nemcsak „dráma a *formáról*”, hanem „a Forma drámája”. Maga a *forma* jut szóhoz itt irodalmi artikulációban. Sőt! Mindezek alapján állítható, hogy a *forma* szóra bírása Gombrowicz számára kizárólagosan csak művészileg képzelhető el. Hiszen amennyiben „a dráma a kiáltó és tulajdon kiáltása között zajlik le”, úgy belátható, hogy a *forma* nem a „*mit-mondás*”-ban, hanem az „*ahogy-mondom*”-ban nyilvánul meg, s így a *forma* megért(et)ésének kizárólagos helye a művészet médiuma⁴.

Nilván a tisztelt olvasónak is *magától értetődően* jut ebben a pillanatban eszébe az *Esküvő* egyik legtöbbet citált (rángatott-rágatott) részlete: „A szavak összefognak ellenünk, / Nem mi mondjuk őket, ők mondanak minket, / A szavak gondolatunk árulói. Áruló a gondolat, / Kiadja tudatalattomos érzelmeinket, ah, ah, árulás!”⁵ Érdemes egy kicsit *rágódni* ezen az idézeten! Úgy látszik tehát, hogy szavaink (amelyek egy irodalmi szövegben [jelen esetben: drámában] nem csupán kommunikációs értékkel bírnak, hanem az olvasó számára a műalkotás fiktív terének a megalkotásáért is felelősek), tehát a szavaink kényszerítő erővel rendelkeznek, cselekedtetnek bennünket; s ez a jelenség válik elsődlegesen fontossá a *formáról* való gondolkodásban. (Vö. *dráma* ~ [szó]cselekvés!) S ráadásul olyan dolgokra kényszerítenek rá, amelyek éppen nem a szubjektum *akarataival* állnak kapcsolatban, hanem sokkal inkább a *tudatalattomos érzelmekkel*. Közbevéghatna a tisztelt olvasó, hogy „Tessék! Hát éppen ez az, igaz az, amit az esszé elején cáfolandónak tüntettem fel, miszerint a *forma* mégiscsak egy kétpólusú rendszernek lenne az egyik pontja, ahol a gondolkodó és akarattal bíró szubjektum lenne a másik, s ezek harcban állnak egymással!”. Igen ám, de éppen most kell(ene) egygel továbblépnünk, s ennek érdekében emlékeznünk Gombrowicz alapvető

attitűdjére, a *forma tagadására*! A kérdés tehát az, hogy a *forma tagadása* és a *forma kényszerítő ereje* között van-e olyan játéktér, ahol ezek nem bináris oppozíciót alkotnak! Érzésem szerint van. E játéktér megidézéséhez viszont a *reflexió* fogalmára van szükségünk⁶. A *forma tagadása* esetében szintén komolyan kell vennünk – Gombrowicz műveinek értelmezéséből nyert tapasztalatot, miszerint egy (nyelvi) megnyilvánulás elsődleges fontossága nem az (intencionált) jelentés lesz, hanem a mondás *hogyanja*. Azaz a *forma tagadásának* gesztusa helyett sokkal fontosabbá válik az, hogy a *tagadás révén* tulajdonképpen a tagadni kívánt *formára* való reflexiónak az *eseménye* történik meg. S ez az a hely [ti. a *reflexió eseménye*], ahol a mondás kényszerítő ereje már nem terrorisztikus fenyegetésként áll elő a mondással szemben, hanem *dia-logikus viszonyba rendeződik* azzal.

Hogyan is értsük ezt? A *forma* árulása minden tekintetben kontingens mozzanat, *tudatalattomos* árulás. Ám egy tekintetben nem az, mégpedig abban, hogy Gombrowicznál *mindig* tudatalattomos árulás. Azaz maga *forma* kontingenciája *nem* kontingens mozzanat, *számítani* lehet rá. (Úgy tetszik, éppen ebben rejlik a *forma* erkölce is...) Miért fontos ez? Nézzük meg először egy elvont példán. Vegyünk egy nyelvi megnyilatkozást. A megnyilatkozás formai eseményének kényszerítő erejét kikerülni nem tudjuk Gombrowicz szerint. Ám egy pillanatra (látszólag!) mégis meg tudunk tőle szabadulni, mégpedig pont azon az úton, amelyen ezen eseményt helyezzük következő megnyilatkozásunk célpontjává. Reflektálunk rá. Ebben az esetben tehát *egyszerre* történhet meg az, hogy a szubjektum akaratlagosan cselekszik – a reflexió által –, s ugyanakkor a forma eseményének a kényszerítő ereje sem veszi el pozícióját – szintén a reflexió által. Azaz az első megnyilatkozás formai eseményének kényszerítő ereje lesz a második megnyilatkozás intencionált jelentése. Természetesen ebben az esetben sem a jelentés válik uralkodóvá, hanem a második megnyilatkozás formai eseményének a kényszerítő ereje, ám ezen az úton történik valami rettentően fontos dolog. Mégpedig az, hogy az első megnyilatkozás hatása (a tudatalattomos árulás) felcserélődik a második megnyilatkozás hatásával (tudatalattomos árulásával), emez fogja meghatározni a következő megnyilatkozás *formáját*, ám a kettő között ebben az esetben már tetten érhető egy nem (?) tudatalattomos *történeti mozzanat*. A reflexió hidat ver a két forma kényszerítő eseménye közé, párbeszédbe állítja őket. Természetesen nem úgy, hogy *leleplezi* a kapcsolatot a két esemény között (azaz nem arról van szó, hogy most éppen az intencionált esemény válna dominánssá), hanem éppen csak *azáltal*, hogy felhívja a figyelmet az (elkerülhetetlen) eseményre, s mivel ezt éppen az előző megnyilatkozásra reflektálva teszi, a megnyilatkozás formájába belecsempésződnek az előző megnyilatkozás egyes formai elemei, kijelölve ezzel egy *lehetséges* (kontingens) kapcsolódás helyét és mikéntjét, s hallgatólagosan előlegezve más *lehetséges* kapcsolódások felbukkanását, s egyben *konstituálva* (!!!) az ezen események közötti *formai történetiséget*. Így végső soron beteljesíti a formát (a forma hagyományozódását), annak megújulásával és kényszerítő erejével egyetemben.

Hogyan juthatunk el idáig? Nézzünk meg egy konkrét példát az *Esküvő*ből, mégpedig a már citált szövegrészletet egy kicsit tágabb kontextusában. Először is fontos, hogy Henryk folyamatosan igyekszik elfoglalni a reflektáló pozícióját. („Felgördült a függöny...”; „Bocsáss meg, valahogy mesterkéltén beszélek...”;

„Világos! Józan vagyok!” stb.) „Kint” is van és „bent” is van. Mindez tematikusan is megjelenik az *Esküvőben*, hiszen úgy tűnik, hogy maga Henryk az, aki *álmodja* az egész drámát. Ám fontos! A dráma jelen idejében Henryknek nincs hatalma felébredni, ezzel megteremteni legitím pozícióját a többiek fölött, így az eseményeknek az álomszerűsége éppen a reflektáló elme pozíciójából adódik, s nem az „álomban-lét” biztos tudatából⁷. Eme reflexiós nézőpont eredményez egy furcsa dolgot. Henryk számára minden esemény nem a maga észrevétlen természetességében, hanem valami furcsa mesterkéltséggel áll elő, mégpedig pont azért, hogy számára az események (dialógusok) *hogyanjai* kerülnek előtérbe, ezen a „szemüvegen” keresztül történnek, s így válnak egy hétköznapi összefüggésben *összefüggésteleenné, mesterkéltté*, ám pont azért, hogy egy másfajta rendbe álljanak össze; a *forma formálódásának* rendjébe. Pont ezért fontos a részegség motívuma, az *illuminált beszédmód* is. A Részeg módosított tudatállapota szintén másfajta összefüggésekre irányul; nem véletlen, hogy Henryk mellett pont a Részeg lesz az események konstituálásának másik fontos médiuma. Nos, ebben a helyzetben a második felvonás végjátékában a Részeg *árulásra* akarja rávenni Henryket, s ez sikerül is neki, de hogyan!? Henryk a citált részletben reflektál a Részeg részegségére (azaz nem azzal foglalkozik, hogy árulásra szeretné őt rávenni!), s *elmondja*, hogy ebben a helyzetben *hogyan* működnek a cselekvések (dialógusok). „Jelenlévők, kisé... hm... egyiktek a másikat részegíté, / De megjátsszátok, hogy ti józanok, mint én, haha! / Ha így van, ez bohózat! [!!!] / Az egyik részeg, hogy józannak tettesse magát, a másik részegségéhez alkalmazkodik, aki, hogy megjátssza a józant, megint más részeg részegségéhez alkalmazkodik, aki...” Ezután jön ennek a megszólalásnak a reflexiója, Henryk folytatja gondolatmenetét: „Mind ez tehát hazugság! Senki sem / Azt mondja, amit akar, csak ami jön. Hátunk mögött [...]” S a reflexiójának *formája* óhatatlanul eljuttatja őt a *szavak árulásához*. Ám mikor ezt kimondja – „ah, ah, árulás!” – ő maga is részeggé válik – „(Részegen) Szüntelen árulás!” –, s mondásának már nem *reflexiós értelme* lesz, hanem az eseményeket *konstituáló formai* ereje, ami éppen oda vezet, amit szeretett volna elkerülni: az áruláshoz („ÁRULÓ Árulás! Le a királlyal!”). A dráma egészében ez a spirálmozgás viszi előre a dialógusokat, s ahhoz, hogy Henryk mégis *uralni* tudja a történéseket, neki magának is *alá kell rendelődnie* az eseményeknek. Így – folytatva a példát – Henryk először reflektál a történésekre, szintén továbbfűzve a jelenlegi formát („Árulók! Én nem ezt akartam mondani!”), majd még egy spirális kör után beadja a derekát, s úgy reflektál a problémára, hogy közben be is teljesíti azt; király lesz. Ám természetesen újra kicsusszan a kezei közül az irányítás: a Részeg pappá válik részegségében és Henryk reflexiója által („Te kötötted össze őket / Összekapcsoltad őket alantas / Szörnyű esküvell!”), s összeadja (összeadják) Maniát Władzióval.

Mindezekből levonható egy fontos következtetés. Gombrowicznál a formának mindig *van léte*, s ennek a formának mindig *van hatása a létezőre*. Ám Gombrowiczot nem pusztán ez a jelenség érdekli, hanem magának a forma létének működése, kapcsolata az „Én”-nel, a forma tetten érése, azaz a forma *létezésének* megragadása. A forma pusztá *léte* éppen a reflexión keresztül válik *létezővé*, s mint ilyen: dinamikussá. Az „Én” és az „Én” közötti dialogikus szituáció a helye a forma felfénylésének. Az „Én”-t mindig konstituálja a forma, ám

a reflexión keresztül az „Én” is konstituálja a formát. Így válik a formával való együttműködés a tulajdonképpeni én-megértés helyévé. Ezért van az, hogy bár Gombrowicz mindig a formáról beszél, a tulajdonképpeni kérdésfelvetés nem az, hogy „mi a forma?”, hanem hogy „ki vagyok én, milyen az én formája?”. Hangsúlyozandó, hogy nem arról van szó, hogy „milyen az én formám?”, hiszen az „én formám” mindig áldozatul esik „az Én formájának”! (Emlékezzünk!: „Egész ügyesen manőverezem ellentmondásiammal, kialakult a hangom, igen, igen, megvan már a helyem, a feladatom, szolgál lettem. Kié? Gombrowiczé.”)

Tehát az *Én formájának* megértése – s a forma létezése – mindig összekapcsolódik a *megértéssel*. (Ne feledjük: „Mindezek alapján állítható, hogy a forma szóra bírása Gombrowicz számára kizárólagosan csak művészileg képzelhető el.”) Ennek par excellence példája a *Gyilkosság előre megfontolt szándékkal!*

Nézzük meg röviden, hogy abban a szövegben hogyan is teljesül mindez! Adott – többek között – egy vizsgálóbíró, egy halott földbirtokos, valamint Antoni. A kérdés lényegében véve nem más, mint az, hogy „hármójuk” dialógusában ki és hogyan *foglalja* el az *Én formáját*. A novella elején egy formai rendetlenség uralkodik. Jelesül az, hogy a vizsgálóbíró – akiről kiderül, hogy főleg büntetőügyekkel foglalkozik – *birtokügyekkel* keresi fel a *földbirtokost*, aki azonban szívroham áldozata lett. A halott *ténye* s a jelenlévők *furcsa, álomszerűen* értelmezett viselkedése – amely megalázza a vizsgálóbírót, uralkodik felette, s nem engedi a hivatalos eljárást – a vizsgálóbírónak *más feladatot* szab ki. „Akárhogy is nézzük, elvégre mégiscsak vizsgálóbíró vagyok, és itt van egy hulla, a hulla fogalma pedig összezseng valahogy, nem is teljesen ártatlanul, a vizsgálóbíró fogalmával. És ha például az eseményort épp a... hm... a vizsgálóbíró szempontjából értelmezném – gondoltam lassan –, milyen következtetésre jutnék?”⁸ A feladat tehát: a vizsgálóbíró–halott–Antoni hármásból eljutni a vizsgálóbíró–áldozat–tettes hármásáig; *szimbolikus rendet* tenni (az *imagináriusban* valós következményekkel...). S ezen az úton a vizsgálóbíró is beteljesíti küldetését; ám a „birtokügyek” ebben a kontextusban már nem a *földre* vonatkoznak, hanem éppen a dialógus – a történet – *birtoklására*. A *földbirtokos* addig nem mehet a *földbe*, amíg a történettel kapcsolatos *birtokügyek* nincsenek megoldva. Hogyan is megy ez végbe?

Az egyik kulcsmozzanat a narráció időbeliségében van. A feladat ugyanis az, hogy egy már megtörtént eseményt *ex post* át kell írni úgy a jelenben, hogy az megfeleljen a jelen idő formai kívánalmainak. Egy múlt idejű elbeszélés helyét egy *másik* múlt idejű elbeszélésnek kell elfoglalnia, mégpedig egy jelen idejű elbeszélés hatására. A novella narrációs szerkezete pontosan nyomon követi ezt. A vizsgálóbíró múlt időben kezdi mesélni az eseményeket (birtokügyekkel kellett felkeresnie Ignacy K. földbirtokost), ám a cselekmény *közben* beleütközik egy másik történet múlt idejébe (a földbirtokos szívroham áldozata lett), így egy nem várt jelenben találja magát („Ezt kívánta az egyszerű tisztesség, nem volt kibúvó. Felemelkedem térdelő helyzetemből, porolgotom a ruhámat, teljesen feleslegesen, halkan köhécselek – az özvegy még mindig ugyanúgy áll.”⁹). Mindez megszül egy második jelen időt („Íme: megérkezik egy vendég, aki – véletlenül – vizsgálóbíró. Nem küldenek kocsit, [...] kellenlenül fogadják, [...] Valamit titkolnak, [...] egy hulla, [...] azt a látszatot akarják kelteni, hogy az elhunyt természetes halállal halt meg!”¹⁰), amelynek a feladata: átírni

a múltat, rátalálni az uralkodó múlt idejű elbeszélésre. A bökkenő azonban ott van, hogy a halott *valóban* szívroham áldozata lett, s ezért a vizsgálóbíró nem uralhatja önként és önkényesen a történetet; rá van utalva arra, hogy Antoni a *saját akaratából* (vö.: „Megérkezem az állomásra, nincs fogat. [...] *Volens nolens* kénytelen voltam kocsit fogadni”¹¹) csatlakozzon a történetmondás igazságának beteljesítéséhez. Az eljárás, ahogyan mindez megtörténik, pontosan ugyanaz, mint ahogy az *Esküvő* kapcsán próbáltam fentebb leírni, hangsúlyozva a reflexió kiemelt szerepét! Nem elég az, hogy a vizsgálóbíró számára összeáll egy lehetséges elbeszélése a történeteknek. A reflexió segítségével a *másik szájába kell rágnia* a történetet, ahhoz, hogy az meg is történjen, ahhoz, hogy a forma ne pusztá lehetőség, hanem *jelenvaló* legyen. „Arról van szó, hogy [...] a tetemen tulajdonképpen nincsenek fojtogatásra utaló nyomok. [...] Amint ezt kimondtam, el is tűntem a nyitott ajtón, [...] és félelemmel vegyes bizalommal várahoztam. [...] Sokáig vártam, kezdtem már kételkedni, azt hittem, nem történik semmi, és aljas módon bolondot csináltak belőlem, becsaptak! Akkor halkán nyílt az ajtó, és óvatosan belépett valaki [...] s] a legnagyobb lelki nyugalommal *ex post* elintézett minden formaságot.”¹² S ezután már Antoni nincs megnevezve, csupán *valakiről* van szó, aki *tettessé* válik a történetben, s csak *valószínűsíthető*, hogy Antoni *volt* a tettes. S így válik igazzá a vizsgálóbíró egy korábbi megnyilatkozása is: „bizonygatni kezdtem, hogy ez a bűntény, lényegét tekintve nem fizikai, hanem *par excellence* pszichikai”¹³. Egy utolsó gondolat mindehhez. Mindezek után sem egyértelmű az, hogy *valójában* mi is történt. Lehet ugyanis az, hogy az elbeszélőből vizsgálóbíró vált, a halottból áldozat, Antoniból pedig tettes-gyilkos. Azaz, hogy a halál oka szívroham, ám a szívroham oka *pszichikai gyilkosság*. Ám másképpen is eshetett a dolog. A vizsgálóbíró pszichikai gyilkossá vált (elbeszélővé), a halott meggyalázott halottá, s Antoni tettes-áldozattá...¹⁴

Gombrowicznál tehát (így) működik a forma. Nem a formáról beszél, hanem engedi azt szóhoz jutni, s engedi szereplőit és a cselekményt annak médiumává válni. Mindezekkel összefüggésben még egy fontos észrevétel adódik. Gombrowicz kitartó menekülése a formáktól úgy tűnik, hogy valójában kitartó menekülés a formák *értelmétől*, ám éppen azért és azáltal, hogy a nyelvi jelek formaiságát helyezze előtérbe. Írásaiban a történések, cselekvések, megnyilatkozások közötti kapocs mindig valamilyen pusztán formális dolgon alapszik. Paranomázian és anagrammákon („tudatalattomos”; vagy: disznó-disznóság-sértés-sértésasszony-disznólkodás-gyomorkeserű-dísznövénykeserű-disznóványkeserű-disznókeserű; pofa-kutyapofa-pofátlankodik; felfixál-krucifixre stb.), intertextusokon (például Shakespeare), s más hasonló formai jegyeken. Azaz két megnyilatkozás két értelme éppen a *kétértelműség* mentén áll kapcsolatban egymással. Tehát egy megnyilatkozásra való reflexió általában az előző megnyilatkozás formaiságából indul ki, s a két forma a nyelvi formán keresztül kapcsolódik össze (elsődlegesen nem értelmileg, hanem formailag), s pont ezáltal születik meg – *ex post* – az értelme a beszédnek, amely ezen az úton – a forma útján – viszi előre a történéseket. Úgy sejtem, hogy Gombrowicz oly sokszor felhánytorgatott irritáló jellege pont ezen alapszik. Az esemény sor nem „metaforikusan” szerveződik, hanem – a pusztá véletlen játékának is betudhatóan – metonimikus módon. Az irritáló pont az, hogy mégsem vesztődik

el a forma értelmezhetősége, folytonosan újjászületik a történet. Érdekes, hogy Gombrowicz írásai mindig pont ott érnek véget, ahol e formai játékból egyszer csak rögzített, szimbolikus jelentés adódhat. Ám hozzá kell tenni: ez is szinte a véletlen játéka, írói önkény, hiszen ezzel az eljárással a végtelenségig folytatható e folyamat; másképpen mondvá: ahol berekesztődik e játék, ott születhet meg a szimbolikus jelentés. *S írásait Gombrowicz mindig ott fejezi be, ahol e jelentés éppen azáltal nem tud rögzülni (például nem válik tragikumává), hogy az olvasó horizontjában a műalkotás befejeződése a rögzülni készülő jelentéssel szemben felveti a fikció-valóság paradoxonát.* „Ha már itt fogtak el engem, ott, arra, messze / Emelkedjék fel cselekedetem / *(Felemelik Władzio testét)* / És tántorítson ki a helyetekből / A gyászinduló! / *Gyászmenet / Függyöny*”¹⁵...

Tehát Gombrowicz szövegeinek a formai sajátosságai jellemzően olyan figurákat, olyan narrációt, egyáltalán, olyan elemeket helyeznek előtérbe, vagy inkább: engednek szóhoz jutni, amelyek megteremtik azt az alaphelyzetet, melyben mindazon elemek, melyek egy irodalomnak nevezett esemény során reflexióra képesek (narrátor, olvasó, szereplők, szerzői utasítások, metareflexív komponensek), menthetetlenül egy végtelen ciklus áldozataivá válnak, vagy inkább: csapdájába esnek.

Ez a működés, vagy inkább: jelenség, valójában egy pillanat kimerevítésére szolgál. Jelesül a reflexió önmagát leleplező – és ezáltal kényszeresen megragadni akaró – eseményét tágítja az értelmezés jelen idejében. Annak a pillanatnak a végtelen sinus-görbéje, amelyben a reflexió úgy kergeti önmagát, mint a táncoló egér önnön farkát. Ahol a *kulturált ember* úgy képes ráeszmélni önnön formai meghatározottságaira, azaz a gondolkodásának sablonjaira, hogy éppen nem a sablon kényszerét szünteti meg ezáltal, hanem felfedi, hogy az értelme többé már nem „gondolkodásként”, hanem *működésként* áll elő. („Én [ti. Antoni] mentem, mondom, mert – mint mondta – *gépiesen* – biztosra mentem.”¹⁶) Ezáltal reflektál ugyan önmagára, de menthetetlenül felismeri: a reflexió útja éppen a reflexiót kiváltó esemény kezdete, másképpen mondvá: amitől menekül a gombrowiczi szellem, az éppen az, aminek *mentén* teszi ezt, s a tét: ennek megragadása.

S pontosan e felől érthetőek meg a *Testamentum* korábban már idézett utolsó mondatai is. Az életmű középpontját – ahogy már volt szó róla – elfoglalja az „Én”. Ám nem a szó egoista értelmében, hanem inkább *praktikus* okokból. Az írásművek zsenialitása és alázata itt lesz teljessé. Gombrowicz ígéretet tesz a gombrowiczi én (kisego, amelynek középpontba állása éppen elengedhetetlen feltétele az életműnek) megsemmisítésére (ezzel ismét visszatér a kiinduló, „felszínes” mechanizmushoz, a forma egyszerű és végtelenített tagadásához), ám mindezt a jövőbe utalja (elkerülve, de felmutatva e játék berekesztődésének lehetőségét). Ám történetileg mindez önnön halálához kapcsolódik, ezáltal viszont *Gombrowicz* Gombrowicz halálának – és életének – a mítoszává válik (pontosabban: válHAT...).

Számomra így Gombrowicz (értsd: Gombrowicz neve által fémjelzett művek összessége) nem más, mint annak a plasztikus megragadása, hogy a gondolkodás *valahol* egy véletlen értékű és sorrendű logikai változók (igen-nem, 0-1, jó-rossz) végtelen szintagmatikus rendjének autoszkriptív (fraktál)képe. Gondoljunk Hegelre: „Én”: *Molnár András*.

- ¹ Gombrowicz, Witold: *Hajóút a Banbury briggen*. = Uő.: *Cselédlépcsőn*. Magvető, Budapest, 1997. 170.
- ² Gombrowicz, Witold: *Testamentum*. Pesti Szalon Könyvkiadó, 1993. 130.
- ³ Gombrowicz, Witold: *Esküvő*. = Uő.: *Drámák*. Kalligram Könyvkiadó, 1998. 99-100. [Kiemelés tőlem. – M.A.]
- ⁴ Megjegyzés: ebből következően eme esszé nem a *forma* megragadására törekszik – ez eleve kudarcra ítélt próbálkozás lenne –, hanem az alkotások megért(et)ésének metódusa révén kívánja a forma felé „inteni” a tisztelt olvasót!
- ⁵ Gombrowicz, Witold: *Esküvő*. = Uő.: *Drámák*. Kalligram Könyvkiadó, 1998. 168.
- ⁶ Megjegyzés: ebből következően eme esszé nem más, mint reflexió; Gombrowicz szövegeinek reflexiója...
- ⁷ Megjegyzés: az, hogy Henryk egyértelműen álmodik, az csak Gombrowicz előszavából „derül” ki. A dráma jelen idejében Henryk saját álmát múlt időben említi („álmot láttam”), egyébként az álmodás gesztusa csak lehetőségként adódik („És ha téged is... álmodlak?”). Így válik az álomszerűség a dráma jelen idejében eltöltött idő és cselekvések *minthájavá*, azaz az álomszerűség inkább *hasonlat*, mint *tény*.
- ⁸ Gombrowicz, Witold: *Gyilkosság előre megfontolt szándékkal*. = Uő.: *Cselédlépcsőn*. Magvető, Budapest, 1997. 42.
- ⁹ I.m. 40.
- ¹⁰ I.m. 42–43.
- ¹¹ I.m. 33.
- ¹² I.m. 66.
- ¹³ I.m. 54.
- ¹⁴ Megjegyzés: érdemes Agatha Christie *Függöny* című regényét eszünkbe idézni. A. C. azt kívánta, hogy ezt a regényt halála után adják ki, s hogy ezzel szakadjon meg a Poirot-történetek végtelen sora. A történet – röviden – a következő: vannak *tényleges* gyilkosok, ám Poirot megérti, hogy ők (is) valójában *áldozatok*, mert őket egy Norton nevű ember vette rá a gyilkosságra. Norton nem büntethető. Poirot e paradox helyzetet úgy oldja meg, hogy ő maga válik gyilkossá, megöli Nortont, s aztán (ezzel!?) öngyilkosságot követ el...
- ¹⁵ Gombrowicz, Witold: *Esküvő*. = Uő.: *Drámák*. Kalligram Könyvkiadó, 1998. 227.
- ¹⁶ Gombrowicz, Witold: *Gyilkosság előre megfontolt szándékkal*. = Uő.: *Cselédlépcsőn*. Magvető, Budapest, 1997. 65. [Kiemelés tőlem. – M. A.]

Király Nina

„Elfelejtett emlékezet”

Schulz–Gombrowicz–Kantor poétikája

Ez év április 12-én kilencvenéves lenne Tadeusz Kantor, ha élne. 1990-ben halt meg, befejezetlenül hagyva maga után az utolsó előadását – *Ma van a születésnapom*.

Ahogy távolodunk ettől az utolsó dátumtól, egyre világosabbá válik, hogy Kantor olyan formanyelvet teremtett meg, amely a kortárs dráma színpadi megjelenítését és a mai vizuális színházat is nagymértékben befolyásolta. Szinte olyan kánonról lehet beszélni, mint amilyet a romantikus dráma jelentett a XIX. századi színház számára. Az is tudatosult bennünk, hogy Kantor művészetével lezárult

a XX. század nagy színházi reformok és újtók korszaka. A közép-kelet-európai országokban végbement politikai változásoktól mélyen érintett színház egyfelől új publicisztikai és a hétköznapi drasztikusabb, naturalista tartalmait vonultatta be a színpadra, másfelől pedig igyekezett befogadni az európai drámaidőlelméből mindazt, amitől eddig el volt zárva. Egyik irányzat sem igényelte ezek közül a formák megújítását, a kísérleti laboratóriumi munkát. Az európai színházban felerősödött a brechti színházi modell hatása, és ezzel egy időben szerves részévé vált az ázsiai és latin-amerikai rituális, ősi színházi formák jelenléte, amelyet Antonin Artaud szorgalmazott még a múlt század harmincas éveiben. Erre a legjobb példa a Péter Brook által vezetett Bouffes du Nord színház Párizsban, ahol az orientális klasszikus művek színpadra állításában többségükben európai színészek vettek részt, az európai klasszikát – Shakespeare-t, az antik tragédiát – pedig afrikai és ázsiai származású színészek játsszák.

Ennek fontos következménye az volt, hogy jelentőségét veszítette a pontos történelmi, földrajzi és etnikai megközelítés a színpadon megjelenített valósághoz képest, még ha reális eseményekről vagy körülhatárolt közegben lejátszódó emberi sorsokról volt is szó. Bizonyos értelemben itt ért véget az a történelmi szemlélet, amely meghatározó volt a XIX. század második felétől majdnem egy évszázadon át, és domináns maradt az európai színházban egészen addig, míg előtérbe nem került az abszurd dráma. A Mircea Eliade által leírt, a hagyományos társadalmakra jellemző viszony a történelem és a kozmosz között mintha visszajára fordult volna: az ősi közösségek és a mai hagyományos társadalmak inkább kozmoszban éltek, mintsem történelemben, azaz elfogadtak ciklikus és nem lineáris időfogalmat. A világi tett vagy tárgy, amely a reális valóság szüntelenül múló idejében gyökerezett, csak akkor nyerhette el az értékét és jelentőségét, hogyha viszonyításba került valamivel az örök, transzcendens, szakrális valóságban. Bármi, aminek értéke és súlya volt, az istenek kinyilatkoztatásán keresztül jelent meg az emberiségnek. Az emberi tettek annyiban voltak jelentősek, amennyiben megismételték a mitológiai mintákat. Az archetipusok utánzásának az eredménye az volt, hogy eltűnt az idő. Az utánzás felfüggesztette a világi időt, és életre hívta a szakrális örökkévalóságot: amikor az aktus (vagy tárgy) bizonyos realitást nyer csupán a paradigmatis gesztusok ismétlésével, egy időben bekövetkezik a világi idő felfüggesztése, a „történelem” folyamatossága... A lényeges momentumokban a rítus kiemelte a résztvevőt a jelentőségtől megfosztott „történelem” kontinuitásából, és leeresztette a változatlan, örök „kozmosz” ölébe. A történelmi időt nem lehet visszafordítani, annak a jövője mindig különbözik a múlttól. „Az irtással és pusztulással terhes idő változást és halált hoz magával” – írja Eliade.

Ezt az alapvető dilemmát Tadeusz Kantor *Halálszínház* című manifestumában elméleti szinten veti fel, művészileg pedig a *Halott osztály* című előadásában. Az előadásának partitúráját két lengyel írónak a szövegéből ötvözte Kantor – Gombrowicz *Ferdydurke* című kisregényéből (a magyar közönség is megismerhette a lublini Provisorium Színház előadásában) és Bruno Schulz *Fahajas boltok* című novellafüzéréből. (Nadj Josef *Les philosophes* című vendégelőadását, amely hommage a lengyel írónak, láthatta a budapesti közönség a Trafóban, a mostani tavaszi fesztivál vendégeként pedig a varsói Studio színház *Szanatórium a homokórához* című előadásával szerepelt a Katona József

Színházban.) Mindkét írónak nemrég ünnepelte a világ születésük századik évfordulóját.

Gombrowicz művének alapmotívuma éppen a „történelmi kortalanság”, az éretlenség és az érettség konfliktusa, illetve egymásba való fordíthatósága, azaz a múlt és a jövő találkozása a jelen közvetítése nélkül, a jelen ennek a találkozásnak csak a groteszk vetületében nyilvánul meg. Gombrowicznak később írt *Naplóiban* is ez marad a fő témája. Arról álmodott 1957-ben, hogy az ember ne csak a múlt konzekvenciája legyen, mert ez megengedné, hogy képesek legyünk ellenállni a jelenben zajló történelemnek. „Egy ugrással kiszakadtunk volna a múltból és a jelenből, mindkettő fölött ítéletet hozhatnánk az egészen egyszerű emberségünk, valamint a mi emberi szükségleteink és az egyetemesség nevében. Ne felejtjük el, hogy ellentmondván a történelemnek visszautasítjuk azt a mait – tertium non datur.” Az osztályban, az iskolapadok között zajló történések – a tanárok merev konvencionális kérdéseire a diákok válaszként éretlen, deformált pofákat vesznek fel, és a grimaszok a történelemből a kozmoszba vezeti vissza az „embert” (nem véletlenül *Kozmosz* címet adja az egyik kisregényének). A Gombrowicz „emberének” az író által kilenc felsorolt vonása közül kettőt különösen magáénak érzett Kantor: az emberforma által teremtődik meg a szó legmélyebb és legáltalánosabb értelmében, az ember, mint a forma alkotója a fáradhatatlan producer. *Ferdydurkének* számtalan adaptációja van – színpadi, film, tv-játék. Azonban a lényegét, a formák játékát, illetve a játékot a formákkal Tadeusz Kantor érzékeltette a legjobban, a *Halott osztályban*.

A Gombrowicz művéhez való fordulást Kantor részéről azért is könnyebb megmagyarázni, mert Gombrowicz első, még a háború előtt írt drámájához – *Ivonne, a burgundi hercegnő* –, amelyet csak 1957-ben adtak ki könyv alakban Lengyelországban, Tadeusz Kantor készítette az illusztrációkat.

Bruno Schulz nemcsak Gombrowicz kortársa volt, de barátja és első komoly méltatója a *Ferdydurkének*. Erről Gombrowicz részletesen is ír *Naplójában*.

Bruno Schulz prózájára oly jellemző narratív technikáját és a textus metaforikus szintjének elég szokatlan felépítését sok méltatója ateatrálisnak tartja, alkalmatlannak a színpadra. Hogyan magyarázható akkor az a jelenség, hogy éppen Schulz elbeszélései közkedveltek a lengyel és külföldi rendezők körében? Vajon a színházi karrierjét Schulz csak annak *Az értekezés a manökenekről* című novellájának köszönheti, amely a rendezőknek a Gordon Craig homályos szupermarionett koncepciójának egy nagyon is izgalmas tárgyiasítását jelentette? És végül mit fedezett fel Schulz szövegeiben Kantor, a XX. század egyik legnagyobb előadásának alkotója?

Bruno Schulz „színházi szótára” stilisztikailag a néző „beavatás rítusát” idézi: „az igazi színházi látogatás”, melyet a *Fahéjas bódékban* ír le, maga a metafizikai titokban való részvételt jelenti a számára, s egyben felhasznált frazeológiájával Witkiewicz *Tiszta Forma a színházban* című elméleti írására utal.

Viszont a családi est színpadi jellege, ahol az apja vállalta a rendező szerepét, akit az író „metafizikai prestidigitatornak” nevez, „nagyszerű bűvésznek” a „vásári bódé” – panoptikum –, fantasztikus álarcos bálhoz hasonlítja, amelyen manökenek, szalmával kitömött pierrot, bohóc-gólemek tömege vesz részt. Íme néhány részlet ennek az esti misztériumnak a leírásából.

Bruno Schulz művészi írásaiban és recenzióiban, levelezésében, cikkeiben, elméleti elmélkedéseiben Calderon *Theatrum Mundi* Mestereként jelenik meg előttünk.

Ebben a szövegben megnyilvánul a valóság megkomponálásának mitológiai elve, az univerzum építése a mítosz teremtésének permanens folyamatában. Előhívás a nemlétből a kezdeti aktussá válik, amely nélkülözi az okozatot, a következettség logikáját és a választás motivációját. Itt az ontológia a szó ontológiává válik. A valóság mitologizálása – a narrativitás, amely Schulznál mindenekelőtt metaforikus narrációt jelent – más irányban halad, mint a drámai szöveg, amely a rituáléra épül. Tehát amikor Schulz szövegeinek ateatrális jellegéről beszélünk, a narratív próza, a drámai textus vagy forgatókönyv konvencionális átformálására gondolunk. Schulz szövegeinek szcenikai adaptációja végett a rendezőnek meg kell tenni az utat fordított irányban: felépíteni a mítoszt a kiválasztott rituális szituációkból, visszahozni a szcenikai szövegbe a jelentések irányát, amely nemcsak az egyes metafora építésének a folyamata, hanem az egésznek a metaforizálása, vagyis a narráció hosszabb szegmenseit érinti. Ez a módszer közelebb áll a textus költői struktúrájához, mintsem a drámáihoz. A drámai szövegben feloldódik ugyanis az a szigorú szimmetrikusság az objektum és a szubjektum között, ami megkötést jelent a lírában. A fő aktánsok a drámában fel vannak ruházva saját és az idegen szereppel, ennek következtében a *sensu stricto* drámai szöveg játékszituációt teremthet meg. A drámai szövegben általában nem jelenhet meg két aktáns, amelyek elejétől kezdve kizárólag mint adekvát szubjektumok lépnének fel bármilyen objektumhoz viszonyítva. Schulz szövegeiben viszont a tárgyak és a személyek-szubjektumok (és objektumok) linearitása és adekvátsága nivelálja, valójában kizárja a drámai szituáció fent vázolt feltételeit. Éppen ezért annyira fontos Schulz prózájának drámai adaptációja folyamán pontosan kiválasztani az aktánsokat. Például a *Holt szezon* című novellájában leírt ebéd – amint megjegyezte Artur Sandauer, Schulz műveinek első kiadója – nem egy esemény, hanem szertartás, az ideje nem történelmi, hanem ciklikus. Hiszen minden rituálé a pra-történésre utal, amely vissza-visszatér ciklikus ünnep formájában (havonta, évente).

A drámában, mint említettük, a kiinduló szituáció a rituálé, amelyből a mítosz felépül. Ebben a vonatkozásban Schulz szövegeinek beemelése Kantor színházi művébe éppen ezen alapszik, azzal a különbséggel, hogy Kantor mentális realitásként építi fel a művét, amelyben, mint az álomban, eltűnnek a határok a valódi és a megálmodott dolgok között, ez az a szituáció, amelyet Jan Kott „az elfelejtett emlékezetnek” nevezett.

Erről az állapotról számol be Schulz Romana Halpernowához írt levelében:

„Hogyha a jelenlegi állapotomat tudatosítani szerettem volna, akkor a mély álomból felébresztett kép jelenik meg előttem. Valaki felébred a valóságban, még látja a feledésbe merülő álmok világát, még a szeme előtt lebegnek a halványuló színek, és a szemhéja alatt érzi az álmodozás lágyágát, de már rátör az új, józan és friss valós világ, és a belső lustasággal telítve engedi magát bevonnai – lassítva ugyan – annak ügyeibe és folyamataiba. Így bennem is múlik a különösség, az én kivételessége, nem bontakozik ki, hanem mintha feledésbe merülne.”

Ez a különös világ egy különös idő- és térbeli kontinuumban leledzik. Az „idő repedéseinek” – ahol korlátlanul uralkodik az emlékezet fantáziája – legjobban a tér polifóniája felel meg, de egyben kiszámíthatatlan játéka ennek a térnek a megosztásához használt eszközökkel. Például, Apa és Fia a *Fahajás boltokban* a tér külön szféráiban vannak, és egészen teátrálisan megkomponált belső megosztásban.

A színházban a kontinuum két eleméből a tér a domináns, a térbeli kompozíció az időbeli események és a mentális folyamatok lefolyására. Az előadásban a tér megnevezése vagy meghatározása a gesztus kiindulópontja, függetlenül attól, hogy reális, pszichikai vagy szürreális térről van szó. A drámában és a színházi előadásban a családi, háborús, etnikai és más mítoszok alapvető elemeinek montírozása sajátos elvre épül, mely szerint a diakronikus szint a szinkronikusra vezethető vissza, miközben a néző, megfigyelő mintha a jövőből szemlélné a történéseket: a megtörténtek előrevetítik azt, aminek történnie kell.

Az első komoly elemzés, amely Schulz prózájának Kantor színházi poétikájára gyakorolt hatásával foglalkozik, Konstany Puzyna tollából származik, *Mi, halottak* című esszéjében. Az alakok és a tárgyak közötti viszony Kantor álomszerű világában hasonló elv szerint történik, mint Schulz prózájában. A színpadon levő reális hétköznapi tárgyak meg voltak fosztva a reális életben megszokott funkciójuktól, ennek köszönhetően sajátos logika szerint, amely eltér a valóságszerűség logikájától, pszichológiai vagy intellektuális motiváció nélküli gesztusok és mozgás vonzásában változtatták rendeltetésüket. A tárgyak ebben a mozgásban külön, az alakoktól független idődimenzióval rendelkeznek, saját idő- és térbeli kontinuummal. Az ablak, amelynek a két nagybácsi *Wielopole* című előadásában keresi a helyet a szobában, emlékezetük szerint múlt időre utal, és az alakok jelen idejű cselekvése és a tárgy múlt ideje újabb metaforikus jelentést teremt.

Bruno Schulz *Károly bácsi* című novellájában találunk hasonló leírást a gyermekkori „zárt térnek”: „A szoba egyszerűen ki van meszelve, eláruljam, hogy a szoba be van falazva? Csak el kell képzelni az ajtót, jó régi ajtót, mint a gyermekkori konyhában, rézkilincssel és zárral, és az ember otthona betlehemi istállóhoz kezd hasonlítani.”

A „visszatérés” motívumának, amellyel Kantor szavai szerint „meg van pesztelve” a művész, számtalan variációi közül a legfontosabb Schulz számára is a gyermekkorihoz való visszatérésnek lehetetlensége. Ez a *Halott osztály*nak a fő témája, és erre a „szeánszra” hívta meg Kantor Schulzot és Gombrowiczot.

Jan Kott szerint Kantor azon kevés művészek egyike, aki „színházi jelekké alakította át az elfelejtett emlékezetet, amely mindannyiunkban jelen van, mint egy behegedt seb. Lehet, hogy éppen ebben áll Kantor-Charon katartikus szerepe, aki visszahozza a halottakat.”

Az „emlékezet”- és az „emlékezés”-ről meditálva Schulz szinte pontosan megfogalmazta a kantori színház ars poeticáját: „Az emberek léte a visszaemlékezéseinkben csak látszólag tűnik paradox koncepciónak. Mit is jelenítsünk meg az emberekről mint objektív igazságot? Egy variánst? Pletykát? Családi legendát? Vajon rendelkezünk-e még valamivel? Itt is, ott is kísértetek között mozgunk, kárhoztatva vagyunk villogó, árnyékot és konzisztenciát nélkülöző epifenomenokra.”