

fejtés, amit a különböző fejezetek szereplőinek összekapcsolása jelent, és jól illusztrálja a hat lépés távolság elméletét (a görög származású francia holokauszt túlélő nő csak négy lépésre van a frusztrált Baross úti anyukától!), a nagy struktúra kapacitásából éppen legfontosabb feladataira nem futja.

A *térd történetében* egy angol művész évtizedes munkával készít el egy installációt, amelyből „egy-két méter közelségből az ember csak pixeleket, kiszáradt teafiltereket lát, távolabbról azonban mindez egyetlen testté mosódik össze.” (155) A szöveghely nyilvánvalóan önértelmező jellegű, a *Pixel* történetei azonban nem állnak össze a novellabeli testhez hasonló konkrétságú egészé – eredőjük inkább az emberi élet legáltalánosabb törvényszerűségeinek feltárása irányába mutat, a sors mibenlétének kutatása felé, aminek hatása alól, ahogy láttuk, az elbeszélő sem vonhatja ki magát, és amiről a szöveg számtalanszor megismételt mondata ezt mondja: „Akkor a sors – még utoljára – többféle lehetséges történetet felkínált. A valóság pedig a legrosszabbra bökött rá, hogy jó, haladjunk, akkor legyen ez. Mindig a legrosszabb történet íródik jelenné, és ezt mindig csak utólag lehet látni.” (83) A *Pixel* történelemfilozófiája szerint tehát a sors alapvetően determinált, véges számú pontot leszámítva, ahol alternatívákra bomlik, melyek közül egy tőle különböző, de az ember egyéni döntéseitől ugyancsak független ágens választja ki valamelyiket. Bár máshol azt olvashatjuk: „A sors viszont jóval ravaszabb nála: az elbeszélőt még csak-csak el lehet téríteni, a sorsot soha. Dávid nem válogathat a lehetséges valóságok között, legfeljebb meglapulhat egy időre a történetek réseiben” (50), így bizonytalanná válik, *sors* és *valóság* közül melyik az aktív és melyik a passzív instancia – bár az egyén szempontjából ez voltaképpen tökéletesen mindegy, hiszen mindenképpen tőle függetlenül történik mindez, és egyáltalán nem biztos, hogy mindez nem csupán Murphy törvényének kissé komplikáltabb megfogalmazása-e. Ez a sokszor ismételt, alaposan körüljárt és végig komolyan vett tétel meglehetősen alacsony metafizikai potenciáljával kevés kárpótlást nyújt az olvasónak, ráadásul a kötet poétikailag sem sokat profitál a töredezettségéből: hiszen nem sokat jelent a perspektivikusság, ha két nézőpontból is ugyanazt az egytulajdonságú alakot látjuk, mint az említett focista apa esetén, és igazság szerint az sem tűnik számottevő nyereségnek, ha egy szereplőről nem csak megtudjuk, hogy egy gyerekkori támadás miatt fél a kutyáktól, hanem egy másik novellában lát-hatjuk is, ahogyan Boby ráugrik.

Összességében gyümölcsözőbbnek látszik, ha a teafilterekből összeállított test helyett *A szem történetét* tekintjük a kötet egészét értelmező szöveghelynek. Ez az egyetlen novella, amelyben az elbeszélő belép a történetek terébe: a metrón utazik, és megpróbálja elképzelni a szemben ülő vak nő életét sminkje és ruházata alapján, míg végül kiderül, hogy nem vak, fehér botja egy karnis csupán. Ez a távoli és felületes benyomásokra alapozott rekonstrukció persze nem dolgozhat másból, mint a társadalomban felgyűlt és az elbeszélő által előítélletté interiorizált vélekedésekből. Ennek a novellának a működés módja segít felfedezni

– és innen nézve nyer értelmet az elbeszélő állandó exponálása –, hogy voltaképpen az egész kötet is valahogy így működik, jelenkorunk doxáit rendezi csak újra, és hogy működjön a játék, sosem kérdez rá azok megalapozottságára – miközben *A szem történetének* kudarcos rekonstrukciókísérlete a veszélyekre és korlátokra figyelmeztetve le is leplezi a játékot. A *Pixel* elbeszélőjét tehát valahogy úgy lehet elképzelni, mint a posztmodern szerző ideáltipikus alakját, aki íróasztalánál ülve megkeveri csupán hatalmas fakanalával a világban eddig keletkezett szövegeket, majd a felkavart anyagból merít egy bögrényit – csak éppen Tóth Krisztina szövegek helyett ideológiákkal dolgozik. Afelől, hogy a prekoncepcióknak ez a minden kritikai és szubverzív erőt nélkülöző újrahasznosítása hasznos és üdvözlendő-e, nekem komoly kétségeim vannak – ám az olvasó mindenesetre megerősítve érezheti magát vélekedéseiben, és ez alighanem nagyobb öröm, mint azok megrendülését átélni. Hiszen tudjuk Arisztotelész óta: „Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés, és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez, és nem más.”

Bazsányi Sándor

Tüske a köröm alá

(Tóth
Krisztina:
Pixel.
Magvető,
2011)

Robert Altman *Rövidre vágva* (*Short Cuts*) című filmjét Raymond Carver elbeszélései ihlették. Tóth Krisztina *Pixel* című „szövegtestét” meg bizonyos emberi testrészekhez rendelt – többnyire szomorkás, esetenként tragikus – történetek alkotják; és ezek a testrészek (összesen harminc, a kéztől a fenékgig) adják az egyes novellák címeit is (*Első fejezet, avagy a kéz története* – *Harmincadik fejezet, avagy a fenék története*). És míg az Altman-film mindenféle zavaró önértelmezést kerülve, bármiféle fölös adminisztratív eszköz nélkül hagyja, hogy az egymással lazán érintkező történetek nagyjából összerázdjanak valamiféle szellős és megengedő vizuális logika jegyében, addig a *Pixel* elbeszélője mindvégig érezteti a jelenlétét, tudniillik állandóan belebeszél az adott történetbe, olykor már-már szétfecsegi azt.

Például „a szem történetében” így: „Én, az elbeszélő, vagyis akinek időnként elhalkuló, időnként nagyon is hallható hangját eddig is érezkelhették, mint valami színházi előadás rádióközvetítése közben, én éppen...” (13) Tehát éppen azt próbálja velünk elhíttetni az elbeszélő, hogy történetesen az adott novella főszé-

replőjével szemben ül egy budapesti metrószerelvényben. Holott egyáltalán nem biztos, hogy azáltal lesz hihetőbb egy történet, hogy az elbeszélő elhítteti velünk azt, hogy jelen van a helyszínen; hogy feltétlenül jó az, hogy jelen van a helyszínen. Mert hiába örül a metrón utazó elbeszélő annak, hogy hirtelen rájön, valami „pici kocka” nem illik az általa világtalannak tételezett utastárs sebtiben elképzelt élettörténetébe (tudniillik a kezén látható óra; hiszen minek egy vaknak a karóra?), ha egyszer az olvasónak meg éppen ezek a kollokvialis stílusban fogant elbeszélésügyi „pici kockák” nem illeszkednek az egyébként remekül elrendezett pixelkockákból összeálló kötetbe.

Amit Tóth Krisztina ezzel a döntésével nyer a prózabeszéd (még akár olvasóbarátnak is tűnő) gördülékenységének révén, azt novellái éppenséggel elveszítik az ábrázolásmód világszerűségének vámján.

De lehet, hogy ez is volt a célja: bevinni néhány pontos elbeszélés-technikai ütést az önfeledt olvasónak, benyomni egy-két kihagyott poétikai tuskét a másfélszáz oldalas könyvecskét lapozó ujjak kényes körmei alá. A technofil cím és a mellérendeléses kötet szerkezet joggal emlékeztethet Tóth Krisztina 2006-os *Vonalkód* című prózakötetére, amelyben bizonyos kulcsmotívumok garantálták a hosszabb szövegekből álló kötet egységét. Itt most – az emberi testrészekről elnevezett címek rendszerén túl – kettős garanciát érzékelünk: a különböző történetekben különböző arányban, hol főhősként, hol mellékszereplőként felbukkanó figurák (gyerekek, akik később felnőttek lesznek, nők és férfiak, akik később újabb nővel és férfival kerülnek kapcsolatba...) összeteljesítményét; valamint ezen összeteljesítmény bőbeszédű kommentátorának tartós – és hangos – jelenlétét. Mintha Tóth Krisztina az utóbbi években a furmányos észjárású Márton László íróiskoláját látogatta volna; és végül – bizonyoság rá ez a kötet – sikeres záróvizsgát is tett. Jóllehet már korábban is mesterséges „vonalkóddal” látta el fájdalmas történeteinek mélyen hiteles jegyzőkönyveit. Ámde ezúttal egyenesen elidegenítő pixelkockákra bontja azokat: megmutatja olvasóinak, hogy amit ők az olvasás során valóságnak érzékelnek, valójában csak a valóság elbeszélése, azaz nem-valóság, csupán annak nem-természetes szövegtükré. Tóth Krisztina látványosan belekarcol ebbe a tükörbe, sőt meg is repeszi annak sima felületét – még ha a novellacímek és testrészmotívumok rájárával össze is fogja könyvének „szövegtestét”. Mindazonáltal a gazdagon burjánzó „szövegtest” és a rajta élősködő elbeszélői hang jókora – termékeny? zavarba ejtő? döntse el ki-ki saját maga – feszültséget visz a kötet egyébként teljességgel egynemű nyelvi valóságába.

Az egyik novellában („a kéz történetében”) felbukkanó aszszony másik novellában („a pénisz történetében”) felbukkanó fia, Jean-Philippe és annak férfiniszteretője, Jyran „még egyszer utoljára, elkeseredetten szeretkeznek” – mégpedig az indiszkrét elbeszélő jelenlétében, aki sietve hozzáteszi: „Azt persze, hogy ez volt az utolsó, csak mi tudjuk, innen az elbeszélés távlatából.” Majd helyesbít: „Vagy mégse?” (99) Az időbeli előreutalás két síkon zajlik tehát: a történetén és az elbeszélésén. Az utóbbi pedig

elidegenít minket az előbbbitől. Még akkor is, ha halljuk Jyran logikus (és egyúttal a novella címére is vonatkozó) magyarázatát: „Utódokat kell nemzeni. Azért van a fasz.” (Uo.) A novella tehát magán viseli Tóth Krisztina kettős könyvelésének jellegzetes pecsétjét: az elbeszélő egyrészt figyel a történetre, azaz felkelti a figyelmünket a történet iránt; másrészt arra is figyel, arra is ráirányítja a figyelmünket, hogy ő meséli a történetet, és hogyan. Ez a kettős beszédrend pedig időnként inkább zavarónak hat, semmint természetesnek, vagy legalább üdítőnek. Mert például már-már kéretlen arcucsapásként fogadhatja az olvasó „a fenék történetének” nyitóbekezdését, amelyben egy „babakocsis nő”, miután az Universitaii útról befordul az Avram Iancu utcába, majd elhalad a Babeş-Bolyai Egyetem mellett, tehát miután útvonalával felvázolta a novella terét, „a második mondatban körülbelül a Biasini szálloda magasságába ér” (163). De mit keres a Biasini szállodáról szóló mondatban a „mondat” szó? Nem és nem tudom felfogni. Nem és nem értem, mi szükség az önmagában érdekesítő elbeszéléstér elbeszéléstechnikai aláaknázására. Hiszen bőven elég volna a kötetszerkezet és a motívumkezelés *tényleg* minőségi módja ahhoz, hogy tudjuk, a novellák szerzője érti a dolgát. De még inkább érzi és látja a pixelkockákban ábrázolt sorsok és világok szomorú szépségét, olykor iszonyatát. Nem volna szükség például arra sem, hogy az elbeszélő néhány oldalon belül változtatgassa az adott szereplő nevét, életkörülményeit, sőt sorsát; az utóbbi úgyis változik magától.

Az utolsó szeretkezésük előtt ázott teafilterekkel játszó Jean-Philippe jóval később, öregemberként „kiállítóterem nagyságú, hatalmas műtermében” végre befejezi a „Művet”, amelyet egyébként hosszú éveken keresztül, jórészt térdepelve készített (elvégre „a térd történetét olvassuk”): a hatalmas, barna bőrű szobor-férfitestet immár nem („a pénisz történetéből” ismert) nedves, hanem kiszáradt teafilterek borítják, amelyek árnyalatukban ugyan eltérő „pixelekként” olvadnak össze – mégiscsak egységes textúrává (155). Persze csak akkor, ha megtartjuk a kellő távolságot. Ha nem megyünk túlságosan közel, mert akkor *tényleg csak* teafiltereket látunk. A pixelekből álló látvány összetett hatásának titka: *egyrészt* tudunk arról, hogy minek köszönhetjük a látványt, *másrészt* önfeledten élvezzük is a látványt. És nem feltétlenül örülünk annak, ha állandóan tudatosítják velünk mindazt, amit egyébként is tudunk: hogy valójában különálló monokróm kockák halmazát látjuk. Maguk a novellák – mint „szövegtestek” – nem is tennék tönkre az olvasó tudatosan vállalt illúzióját, hogy tudniillik önként belemegyünk az irodalmi fikció „olyan, mintha” típusú játékába. Ám a (nem alkatilag; és ez a fájó!) tudálékos elbeszélő olykor, sőt sokszor – sajnos túlságosan is sokszor – nem engedi meg nekünk ezt a tudatos önfeledtséget. Közbeszólásai úgy fokozzák a pixelhatás egyik oldalát (a reflexívet), hogy ugyanakkor gyengítik a másikat (az illúzióist).

„Ha az olvasók repülni tudnának, beláthattak volna a szobába” – olvashatjuk (mi, a megszólított olvasók) „a szív történetének” második mondatában (már megint az a bizonyos „második mondat”!). Csak hogy így folytatódjék a harmadik

mondatban az elbeszélő elidegenítő gesztusa: „De nem tudnak, így megint rám, az elbeszélőre kell hagyatkozniuk” (64) – abban, hogy láthatóvá váljon a Klárka nevű öregasszony lakása, és persze életmódja, élete. Noha elég volna nekünk a látás is; hogy látjuk a régességi téztafogójával bíbelődő Klárikát, és nem ragaszkodnánk mindenáron ahhoz, hogy valaki – az elbeszélő – tudatosítsa bennünk azt, amit egyébként is jól tudunk: hogy elbeszélést olvasunk, amelynek van elbeszélője, aki megteremt az elbeszélés feltételeit, és működteti annak összetett apparátusát. Aki olykor, bármiféle kommentár nélkül, motívumokat és szövegegyeségeket ismétél új és új összefüggésekben. És aki például egészen egyszerűen csak elmeséli, hogy „a boka történetének” hízásra hajlamos és lúdtalpas Misi nevű kisfiúja jóval később, „az orr történetében” kövér és bokasüllyedéses biztonsági őrként hal meg egy orrára mért ütessorozattól, amelynek elkövetője, egy nincstelen cigányfiú meg már meghalt „a hát története” című előző fejezetben, amelyben meg egy másik cigányfiú...

Van tehát mondandója bőven Tóth Krisztinának. Éppen ezért nem értem, miért kell így megnyitnia egy önmagától is felnyíló történetet: „Azon tűnődöm, vajon felbukkan-e ez a rövid barna hajú szereplő másutt is. Na, felbukkan? A lehetséges valóságok inventáriuma oly gazdag, a megvalósuló történetek pedig vagy a szemünk előtt játszódnak, vagy egyszerűen rejtve maradnak szereplőkkel együtt. Kapjon azért a biztonság kedvéért valami nevet. Hívjuk, mondjuk... Nórának.” (94) Noha mondjuk engem inkább maga a történet érdekelne, amely éppenséggel a „szemem előtt játszódik”, annak összes részletével, szépségével és iszonyatával, kisszerűségével és tragikusságával együtt. Nem pedig az, hogy miért és milyen körülmények között – a „biztonság kedvéért”(!?) – kapta „a has történetének” hőse a „Nóra” nevet. Az érdekel, hogy mi történik Nórával, az ő hasával. Amit persze előbb-utóbb – a körülményeskedő kommentárok ellenére, és nem jóvoltából – meg is tudok.

Félreértés ne essék: nem azért emeltem ki Tóth Krisztina új prózakötetéből éppen ezeket a modorosán tudálékoskodó (egyáltalán nem szerves és szellemes) részleteket, mert csak a hibákat keresem (vagy azt, amit annak érzek); hanem mert fáj, nagyon fáj, hogy az egyébként remekbeszabott pixelnovellák elbeszélője nem hagyta, hogy belefeledkezsem az olvasás ősi illúziójába, amely pedig hitem szerint – és még inkább: a novellák ábrázolóereje okán – megilleshetne. Azzal együtt szerettem volna az egyes novellák és a kötetegész lenyűgöző összlátványára figyelni, hogy tudom: elsősorban mégiscsak pixelkockákat látok; és nem annak ellenére.

A Vári György Akárkit keresünk

(Borbély Szilárd: Szemünk előtt vonulnak el. Palatinus, 2011)

Ezt a könyvet, Borbély Szilárd négy művet tartalmazó drámakötetét nagyon lassan érdemes olvasni (persze mindent, ami igazán érdekes, de ezt a kötetet különösen). Már rögtön a legelején, az első darab, az *Olaszliszkai* „szereplőinek” felsorolásánál világossá válik, hogy nem szereplőkkel, hanem, ha tetszik, akkor rendhagyó szerepkörökkel kell számolnunk: a főszereplő nem személy, nincs neve, ő az „Áldozat”, ahogy gyermekei Kicsi Lány és Középső lány. Továbbá Falubeli, Bíró, Ügyész, Ügyvéd, Vádlott, Rendőr vagy éppen Hangok a tömegből. A műfaji meghatározás a sorstragédiára utaló sorstalandrámára. A sorstragédia nem a jellemekből, a szereplők közti viszonyokból bomlik ki, az, hogy bekövetkezik, ezektől független szükségszerűség. Itt azzal a nyomtatékos különbséggel, hogy a sors sem ad értelmet annak, ami bekövetkezik (mármint a 2006-os borzalmas olaszliszkai lincselés), nem a hübrisz az oka, egyáltalán nincs semmiféle oka sem, nem leli magyarázatát semmiben, pusztán lezajlik újra és újra, ahogy az első jelenet címe is sejteti: *Haggáda*. Ez a könyv Peszách ünnepének első estéje, a Széder-este forgatókönyve, az ilyenkor újramesélt egyiptomi kivonulás elbeszélése.

Sem a jellemekből, sem a tettekből nem következik tehát az, ami a szemünk előtt vonul el a drámában. Olyasmiről lehet szó, amit az *Olaszliszkai* mottójául szolgáló hászid történet beszél el, egy a liszcai csodarabbit Széder-este meglátogató parasztról, akinek küldetése maga a látogatás, megbízója ismeretlen, véletlenül találkozott vele. Mikor minderről beszámol, a rabbi csak annyit mond neki: „Ha valakivel véletlenül találkozol, igyekezz jól kiismerni, mert semmi sem véletlen.” Mi is így találkozunk az egymásra következő jelenetekkel, melyek nem az alapszituáció kibomlásának lendítői (alapszituáció nélküli drámákat olvasunk), hanem stációk, nem jelenetek, hanem jelenések. *Szemünk előtt vonulnak el* – ez a kötetbe válogatott harmadik dráma és egyúttal a kötet címe is, méltán, hisz éppen erről a lényegében mindegyik darabra érvényes radikális dramaturgiáról beszél. Semmi sem mutat túl valamiféle dramaturgiai masinéria részeként ezekben az epizodikus felépítésű szövegekben önmaga tiszta színpadi jelenlétén, amelynek éppen ezért nagyon intenzívnek kell lennie, hiszen a darabok éppen ezt, a test tiszta jelenlétét, megmutatkozását akarják visszavenni mindenféle elidegenedéstől, a színházat a szakrális értelemre utalva a szó testté válásaként fogják fel, épp ezért a szövegek költőisége, a kar szerepe felértékelődik.

Az Áldozat, az édesapa sem szereplő, az értetlen és figyelmetlen (noha széles látókörű, „nyitott” és művelt) humanizmus hangja, érzelmi és intellektuális paneleinek tára, mely úgy tudja, a világot éppen e nyelvhez illesztve rendezték be, és mindenütt csak ennek bizonyítékait látja. Ez a „humanista teodicea” szándékos, makacs félrenézés, ahogy a Középső Lánnyal folytatott vitájuk megmutatja a szöveg első részében.

Lépten-nyomon az időtlenség kérdéskébe ütközünk a különböző dialógusokban az édesapa és lányai közt csakúgy, mint az Idegen és a Falubeli közt zajló beszélgetés reménytelen kísérletében. Az Idegen egy Olaszliszkára visszatérő zsidó, aki ősei nyomait keresi az emlékezetét spontán elvesztő és módszeresen felszámoló faluban. Az Időtlenség a Kicsi Lány ártatlan tudatában van jelen, aki még nem érzékeli az idő múlását, összekever tegnapot és holnapot, az Idegen által említett szombatban, amely kiemel a hétköznapi időmúlásból és abban az élénk táruló világban, amelyben „minden nap szombat”, mert nincs munka, se munkanap, se hétköznapi, sem ünnep, így nincs emlékezet és remény sem: „nem várnak és nem remélnek semmit”. Ebből következik a táj időn kívüli idegensége, környezetből pusztá tájjá válása, melyet paradox módon az Isten időnkívüliségét jellemző zoltárparafraíz szavai írnak le: „Ezer év e tájnak semmi sem... az emlékezet, akár a fű, egy nyár után elszárad...” „Az idő itt nem repül, / mint a könnyű nyíl, hanem / ahogy a sárcipő, kolonc gyanánt / ránk tapad és levakarhatatlan / súlyként visszahúz... A víz s a föld örök. A sárnak nincsen történelme semmi, / ebben jártak szarmaták, hunok, / és avarok, tatárok, szovjetek. Egymás nyomába lépünk itt időtlen.” A sár, föld és víz „örök” találkozása mintha a teremtés perifériájára számúzná a magára hagyott települést: „És monda Isten: Gyűljenek egybe az ég alatt való vizek egy helyre, hogy tessék meg a száraz. És úgy lőn” – áll a Szentírásban. Itt immár száraz és vizek összekeveredtek örökre, mintha lassan kezdene visszavonulni innen a teremtés. Az Isten már bizonyosan kivonult innen a zsidó Idegennel beszélő Falubeli szerint. Mindez a kétféle időtlenség, a kislány tudata és a Szombat szent időtlensége és Olaszliszka teremtésen túli, megváltáson örökre inneni időtlensége is összefügg azzal, hogy nincsenek dramaturgiai összefüggések sem, csak a pusztá, üres jelenlét. „Mert az időben a nyelv az a tér, / amelyben a dolgok történnek” – mondja a Középső Lány és így folytatja: „hol a vélemények / írják a tényeket át, / hol a hír hazug, a vélemény / pedig csak pletyka már / széttört történetek szeméjje / hullik ránk s a nyelvbe.” Ennek a „dramaturgiának” kísérel meg ellene tartani a darab nyelve és szerkezete, úgy is, hogy átvilágítja, megszólaltatja a „széttört történetek szeméjjét”. A Középső Lány idézi az elmúlt évek legemblematikusabb politikai szónoklatát: „Ezt már elkúrtátok, mi is úgy látjuk, / nem kicsit, hanem nagyon. A mi jövőnket.” Ebben a nyelvi törmelékben – nem véletlen, hogy a rétor utalók is fölötte találónak érezték és gyakran idézték – itt, ebbe a dialógusba ékelve valóban megmutatkozik az idő, a kor, húsz reményteljesen indult év teljes csődje, kiábrándulása, a formális szabadság mögötti, húsbavágóan valódi kényszer, a sze-

mek elől eltűnő horizont: Olaszliszka a teremtés végső partjain, távolodóban. „A jog csak azé, ki megveszi, / az emberek maga okozta kiskorúsága / egy újabb felvilágosodás után kiált” – mondja percekkel meggyilkolása előtt az Áldozat, aki még mindig hisz abban, hogy az új, modernista mítoszok mögött már tényleg ott kell lennie az igazságnak, az Ész eljövendő Államának.

Az epizodikus szerkesztés lehetővé teszi, hogy az idegen akkor érkezzen, amikor a gyilkosság már részévé vált a falu emlékezetének (miközben a holokauszt, a helyi zsidóság kiirtása már elmerült benne). Az idők egymás mellett állnak, jelenésekként vagy ismételt bekövetkezésekként, a jelenet, amelyben a gyilkosságról már múlt időben beszélnek, épp az előtt áll, amelyben a drámában is lezajlik, kiszakítva minden dramaturgiai „összefüggésből”, megfosztva minden értelemről és így elbeszélhetőségtől is: „a fájdalmat / a hír nem tudja elmondani, / hogy mit érzett, mikor / záporoztak rá az ütések, / fogait kitérték a rúgások. És a szemekről sem szólhat tudósítás, / melyekkel a lányai látták / a fájdalmak férfit, a vérbe / borultat, aki már nem hasonlított / az apára...”

Az ezt követő tárgyaláson kerül elő Jób „ügye”, amely jelzi, hogy a jog szabályrendszere nem írja le az esetet, éppen azért, amiért a hagyományos dramaturgia sem képes magába foglalni. Nincs indíték, nincs gyilkos szándék és döntés, ahogy lényegében nincs gyilkos személy, még szereplőként sem, csak a „hangok a tömegből”. Épp ez az, ami a művet sorstragédiából sorstalandrámává teszi. Ahogy a *Sorstalanság* főszereplője, Köves Gyuri zsidó, saját sorsától teljesen függetlenül, ahogy nem lehet köze mindahhoz, ami történik vele, úgy idegen saját sorsában mindenki, aki kiesett az időből, akiben nincs várakozás és remény, aki mindenféle morális konszenzus rendjéből nézve: idegen. Annyira, hogy szavaink, ez édeni táj csodálatos nyelve és általa hordozott kultúrája, ahogy az Aranyt, a *Rege a csodaszarvarólt* idéző humanista áldozat fogalmaz, nem szólhatnak róluk és hozzájuk. „De hogyan tárgyalható egy lincselés, ahol / az óvó szó hiányzott, a nyelvet is / a vádlottak közt kellene látni, mert / senki sem szólt, hogy hagyjátok már abba.” Épp ezért nem lehetséges semmilyen dialógus a tömegbeli hangokat reprezentáló „Vádlott” és a „Bíró” közt, aki a morál és a jog nyelvében beszél, akárcsak Camus vizsgálóbírója, mi mást is tehetne. Az „Áldozat”-ot a Vádlott és társai nem ismerték, nem is tett semmit, a kislánynak, aki autója elé szaladt, nem esett baja. Ha azonban nem feledjük a rabbi intését a véletlenek tanulmányozásáról, rájövünk, hogy ez a véletlen mutatja meg nekünk a jog civilizációs illúziójának törékenységét.



Borbély Szilárd
Szemünk előtt vonulnak el
[drámák]

Palatinus