

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 megteremti 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 liszkai 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 teodícea” szándékos, makacs félrenézés, ahogy a Középső Lánnyal folytatott vitájuk megmutatja a szöveg első részében.

Lépten-nyomon az időtlenség kérdésébe 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 kiemeli a hétköznapi időmúlásból és abban az élénk társul világban, amelyben „minden nap szombat”, mert nincs munka, se munkanap, se hétköznapi, sem ünnep, így nincs emlékezet és remény sem: „nem várnak és nem remélnék 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 tessenek 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 jövőnk.” 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, hűsbavágóan 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 törékenységet.



Borbély Szilárd
Szemünk előtt vonulnak el
[drámák]

Palatinus

A vádlottak jelenléte sem ágyazódik semmilyen elbeszélésbe, semmilyen dramaturgia keretei közé, bűnük éppen úgy nincsen, mert nem lehet, ahogy az arabot lelövő Mersault-nak Camus *Közöny*ében. Ahogy az Ige Testté válása, úgy a Testté vált Ige megfeszítése is előzmény és következmény nélküli tiszta jelenlét. Mindenféle nyomozás és mindenféle igazságszolgáltatás előtti történés. Vagyis ismét csak a teológia váltja fel a jogot, pontosabban az mutatkozik meg, hogy a jogalap nélküli, mert a teodiceában az isteni igazság folyamatos és stabil, kiegyenlítő, helyreigazító jelenlétének feltételezésében gyökerezik, ilyesmi viszont, mint épp az olaszliszakai eset mutatja, nincsen. Épp ebben azonos az, ami ott történt Jób történetével, mely a bűnt és a büntetést nem engedi jogi összefüggéseken belül kezelni, összekötni: Jób valóban nem tett semmi olyasmit, amivel barátai vádolják. A bíró gesztusa, amellyel Jób történetére hivatkozik, épp azt mutatja meg, hogy a jog nem alapozható meg, mert nem ismerheti a kivételt, a bűn és a kegyelem levezethetetlen, tiszta megmutatkozását. (Erre a problémára utal a *Szemünk előtt vonulnak el* műfajjelölő alcíme: teológiai-politikai revü.) A tárgyalás résztvevőinek beszéde folyamatosan utal *Jób könyvére* és a zsolotárookra is. Kell-e mondani, ilyen, Jóbót precedensként számba vevő (és a többiekkel együtt a tárgyaláson idéző) bíró nincs, rossz kérdés, alakja hiteles vagy árnyalt-e, a figura költői-filozófiai stilizáció. Az ilyesmi nem idegen a magyar dráma hagyományától, elég a Borbélyt oly mélyen foglalkoztató, valószínűtlen remekműre, a *Csongor és Tündére* gondolni e hagyomány kezdőpontjaként. Éppen ezért a darabnak legfeljebb ha a felszínét karcolja meg az a kérdés, amelyet Nagy Gergely Miklós tudósítása szerint a POSZT-on vitattak meg a darab felolvasószínházi előadását követően: „vajon mennyire helyes az elkövető cigányokat osztályadalmi áldozatoknak beállítani a tárgyaláson, ezzel valamiféle részvétet, együttérzést kiváltva a bestiális gyilkosság elkövetői irányába?”¹ Mindezt – nem véletlenül – azzal párhuzamosan állapították meg a jelenlévők, hogy „kissé soványnak érezték a karakterek harmadik, hús-vér dimenzióját”, igaz, „mások viszont úgy vélték, ez nem a darab hiánya, hanem a magyar színjátszás elvárása.” A Vádlott beszédebe – ha már itt tartunk – beleszővi a darab még egy másik, testi-anyagi kiindulópontú morál költői megalapozásának kísérletét, József Attila *A város peremén* című versét, párhuzamként és egyúttal erőteljes kontrasztként is, az ott megjelenő történetfilozófiai ígéret nélkül. „Másként ejtjük a szót, fejünkön másként tapad a haj. / Nem isten, nem is az ész, hanem / a szén, vas és olaj, // a való anyag teremtett minket / e szörnyű társadalom / öntőformáiba lötytyintve / forrón és szilajon” – így a vers, melyre finoman utal a következő, *Akár Akárki* című dráma eleje is.

A végén a kar, a halott Csodarabbi és az Idegen beszélgetnek a várakozásról, a Messiás eljövételéről, akinek a rabbi csak hírnöke. Ennek a várakozásnak a jegyében „indul meg” – miközben a „szereplők” jó része számára már végleg lezárult – a darabban álló idő. Elhangzik a csodálatos tanítás-vicc is, mely szerint a rabbin számon kéretik, hogy két, egymással ellentétes vélemé-

nyű embernek is igazat adott, mire ő ismeretesen azt feleli, „tudod mit, neked is igazad van.” A jog igazságán túli kegyelem – a várt Messiás tehát – a nevetésben mutatkozik meg. „Áldott az Örökkévaló, aki megteremtette a nevetést” – olvassuk. A dráma a *Hágádát* lezáró dallal, *A gödölye meséjével* fejeződik be, a Kicsi Lány előadásában (a liturgia szerint a legkisebbnek kell kérdeznie a megszabadulás ünnepléséről), a dal pedig arról szól, hogy az egymást kioltó, szakadatlan mészárlásokban tobzódó erők végül hogyan nyugszanak meg a mindegyiküknél hatalmasabb Istenben: ez lesz a halálnak halála. A *Hágádá* szabadulástörténete keretezi a szöveget, akárcsak a szombat ideje a *Míg alszik szívéink Jézuskáját*, a dráma egyszerre tagadja meg és írja tovább a megszabadulás történetét. A cím is jelzi, hogy az Olaszliszakai, a halott rabbi csontjai, az isteni egyetlen maradéka, nyoma tartja bent Olaszliszkát valamelyest mégis az időben, vagyis az emlékezet és a remény terében.

Akár Akárki a következő darab címe és a mottó Bertolt Brechté, ezt is rögtön értelmezi: „Csak az unatkozó állatnak van szüksége átmításra. Nem az a legtragikusabb, hogy mindenki olyan egyforma?” A hagyományosan értett dramaturgia Borbély-féle kritikáját ennél frappánsabban nehéz lenne összefoglalni, aligha kell ezután magyarázni, hogy – hiszen épp az Akárkiság tragédiáját látjuk – plasztikus, „többdimenziós” jellemekre itt sem számíthatunk. A cím egyúttal természetesen a híres moralitásdrámára is utal, az allegorikus szereplők hagyománya is jelzi, realista színházon edzett elvárásainkhoz képest radikálisan más lesz az, ami élénk tárul. Az epizodikus felépülő jeleneteket felkonferáló Akárki ráadásul maszkot visel – színészt játszik, illetve, ahogy a *Hamlet* belső színházi jelenetét megidézve ő maga mondja: „eljátszom csak azt, hogy én vagyok / A Hamletet játszó színész, az épp soros.” Továbbá kommentárjaival rendre megtöri, Brechtet idézve, a színházi illúziót (akárcsak az itt is megtalálható *songok* az „interlúdiumok” középkori hagyományával összekötve), ismét csak a tiszta jelenléte célózva. Mindazt, amit az *Olaszliszkai* megmutatott, elolvashatjuk itt a *Prológusban* összefoglalva: „A boldogtalan élet nem emberi, / hiába kutatunk benne mi / bármi összefüggésre és értelemre, / Az Isten néven ismert Végtelenre / itt nem lelünk, mert a büntetés / csak akkor lehet igaz küldetés, / ha a moralitás nyughatatlan szomja / Isten fikcióját indokolja.” Leginkább talán a *Koldusoperát* és a *Jó embert keresünköt* idézi a darab és Brecht Borbélyhoz sok szempontból közel álló „testközpon-” antihumanizmusát, morálkritikáját viszi tovább, amit a híres mondatban foglalhatunk össze, mely szerint előbb a has jön, aztán a morál. A morál és a jog maradéka itt sem egyéb, mint a kizsákmányolás rendjének egyre kevésbé fontos legitímációs diskurzusa. A kizsákmányolás alapja a munkaerő áruvá válása, az elidegenedés és akárkivé válás. Ennek végső fokozata a test teljes materializálódása és egyúttal absztrahálódása, pusztá anyaggá, masszává és e formájában áruvá válásának végső stádium-

¹ Nagy Gergely Miklós: *A magyar dráma jelenti*, Revizoronline, 2011. június 27, http://revizoronline.com/hu/cikk/3395/nyilt-forum-poszt-2011/?cat_id=7&first=10

ma és konzekvenciája: a szervkereskedelem, melynek szorgalmas részese a darab derék, polgári állással rendelkező szereplője, a banktisztviselő is a késő kapitalizmus korában. Akárcsak egykor, a korai kapitalizmusban a koldusmaffia derék, köztiszteletben álló feje, Peachum úr, úgy a végén a társadalom nagyra becsült tagjává válik Penge Mackie is, mert különben is, mi egy bank kirablása egy bank alapításához képest. A *Bildung* felvilágosult antropológiai illúzióit célzó gúnyolódás még a filozofémák karneváli kifordítása is, például a gyors szerelmet kívánó, némiképp fenyegetően fellépő, lecsúszott értelmiségi férfi és a vele szemben álló nő Arisztotelészre utaló külvárosi dialógusa: „IDEGES NŐ: A buszmegállóban várhatok jegy nélkül. / GYANÚS FÉRFI: Vagyis tehát szabálysértésre készül. / IDEGES NŐ: A szándék még nem a tett maga. / IDEGES FÉRFI: De annak potencialitása. / GYANÚS NŐ: A potenciát nem követi aktus.”

A szereplőket és szerepeiket a társadalmat szervező töke termeli folyamatosan újra, ezért nem lehet semmiféle személyiségük, ezért lenyomatai egymásnak egymást követő történeteik, ezért ér körbe a végén az epizódokból felépülő játék. Az első jelenetben feltűnő „ideges nő”, akinek beszélgetőpartnerét lelővik, az utolsó jelenet hullájaként vagyunk kénytelenek felismerni a testek, a húspogácsák dinamikus körforgásában. „Pocsékolás volt, mondom én, leölni, / és nem hasznosítani szerveket, / de hol van már, mikor csak megdögölni / és nem reciklélni kellett” – áll a *Szervkereskedő-songban*. „Türelmesen feküdtem, mint halott test, / és ahol kezdődött, a vége ott lett” – olvassuk a *Maszkját* levető Akárki záró monológjában, mely az *Éj monológját* idézi a *Csongor és Tündéből*. A szervek és szerepek e karneváli kavalkádját nevezi színháznak a szöveg Shakespeare-t idézve: „Mert az élet színház, s benne játszanak / a férfak és nők. S míg alszanak / az álom bennük csendben dolgozik, / s testük közben hullává változik.” Ezért nem indulhatunk ki szituációkból, viszonyváltozásokból kibomló drámai akcióból, hiszen a viszonyok és jellemek nem állandóak, csak folyvást cserélődő szerepek. A színpadi illúzió brechti ihletésű megtörése éppen ez ellen a „színház” ellen irányul, az Akárkimaszk önmagát folyvást maszkként leleplező fellépése lesz a valódi színpadi teljesítmény, az ébresztő, a színpadi jelenlétnél e színház ellenében kell hatnia, egészen addig, „míg a szerepek között válogatva / rábukkanak az egyetlen halottra, / őt minden testben fellelheti bárki, / mert ő az, akit úgy hívnak: akárki.” A halott test, mely akárkié, mindnyájunké, de ugyanakkor egyetlen, akire a szerepek közt válogatva mindannyian rábukkanunk, aligha más, mint Jézus. Akárki a heideggeri *Das Man*, amint erre ismét a következő dráma, a *Szemünk előtt vonulnak el* utal szövegszerűen is, Heidegger-parafrazisokkal, de az Akárki az is, akire rálatálhatunk, ha a színpadi jelenlét intenzitása felébreszt e színházias létfeledésből, már a darabbeli előadás után. „DÍSZLETEZŐ: Csend van, de mégis sűrű a tér. / SZÍNÉSZTANONC: A szavak hiánya... / DÍSZLETEZŐ: Talán. Még nem ért véget. Valami itt remeg a levegőben.”

A humanizmus naiv és vak antropológiáján túl is megjelenik a jó mindennek ellenére, újra: a kegyelem lehetősége, a

rettenetes kísértés a jóra, ami megint csak meglepő közelségbe hozza Brecht harsány gúnyosságát Borbély Szilárdhoz a fenti Brecht-sor parafrázisában: „BÁRSORBANÁLLÓ: „Az ellenszenvem mintha elszállt volna, / lehet, hogy mégis van remény a jóra? / FERENCES BARÁT: A jóra Isten folyton ösztönöz / de ellenáll a bűn és ösztönöd.” Vagyis ahogy a hajléktalan filozófus mondja: „A valóság a látszatok hiánya, a létezés előtti létező, / a kegyelem preegzisztenciája.”

A kontemplatív látványszínházi hagyománnyal szembeszélő Brechtet követi ugyan Borbély az Akárkimaszk kiszólásaiban, de a didaxist és az ennek bázisául szolgáló hitet, mely szerint „kell jó végnek lenni”, egyértelműen elutasítja: „Az ember itt csak szétárja a karját... / Mit gondolnak Önök? Hallják? / Az igazságot könnyen elhazudják, / ha az ellenkezőjét és elég sokszor mondják. / De lehet, hogy majd egyszer elhiszik? / A tanulság? – az végül elszökik.” A zárszó pedig: „A mobiltelefont ne kapcsold még be, / igaz ugyan: a játéknak már vége. / De vidd magaddal tanulság gyanánt: / hogy néha csendben majszolj egy banánt.” Ezt a tisztelt közönséget kulcskeresésre felszó Brecht-zárlattal szembeállítva nem csak a *Bildung*, de akár az evolúció visszavonásaként is értelmezhetnénk (vállalva a túlinterpertáció lehetőségének veszélyét): ennyid van, domestique oráng – mondhatnánk Weöressel.

A *Szemünk előtt vonulnak el* Kafkát-Beckettet idéző bonyolult allegória a nem létező Császár és az Infánsnő képéről és a fikciójuk által megtestesülő iszonyatos rendről, az ezt határoló és fenyegető semmiről, melynek csak a Herceg fikciójának segítségével lehet ellenállni. A Herceg és az Infánsnő követői, mint értesülünk, hosszú évtizedekig elkerülik egymást és csak darabbeli találkozásuk pillanatában tudnák átnyújtani egymásnak a Herceg és az Infánsnő képét, amely – az utóbbi –, mint váratlanul kiderül, egy ismeretlen apától, tán a nem létező Hercegtől származó gyermekével sétáló helybeli asszonyt ábrázol, akibe a Herceg követe belészeret és megkísérel kilépni miatta az árnyéklétből, ezért megölik és azt feltételezik, hogy az, hogy az Infánsnő képe az anyát ábrázolta, valamiféle szabotázs eredménye. A darab Platón barlanghasonlatára utaló előbeszéde és kódája is sejteti, mindezek csak árnyak, árnyai az igazi életnek, ahogy allegóriaként árnyai a voltaképpeni jelentésnek is, költői-filozófiai stilizációk újfent, noha persze az allegória sokkal bonyolultabb annál, hogy valamiképpen „megfejtethető” legyen. A pusztá képmások remélt találkozására is mintha ezzel kecsegtetne, valami ismeretlen tudás feltárlásával, ami valamiképpen meg is történik, épp a tévedés vagy szabotázs folytán, hogy aztán kiiktassák a rendszerből. Mindez hangsúlyozottan, barokkosan stilizált környezetben, karneváli, cirkuszi díszletekkel (erre utalhat a már hivatkozott, bizarr műfajmegjelölésben a „revü” kifejezés), megint csak elidegenítő színjátékként, „színház”-ként mutatva fel a darab „egész világ”-át. Ugyanakkor a létfeledést felváltó autenticitás lehetősége is ironizálódik, üres teatrális frázisként mutatkozik meg, az ismeretlen célú hatalom akarásaként, amikor a Kengyelfutók (később majd ismétlődően) elvitatkoznak azon,

van-e átláthatatlan küldetésüknek értelme: „KENGYELFUTÓ4: A Herceg egzisztenciája a tét! / KENGYELFUTÓ3: A Herceg egy idősa. / KENGYELFUTÓ4: A Lét Pásztor. / KENGYELFUTÓ3: Egy értelmes mondatot nem mondott még soha!” Hasonlóan jár a várt megtestesülés másik módja, az áldozati liturgia imitációja is, amikor a herceg üzenetét biztonsági okokból, de „ceremoniális mozdulatokkal” megeszi titkosügynöke és tanácsosa. Világos, hogy a képen is megpillantható anya Szűz Mária alakjára utal, a Titkos Tanácsos egyenesen így beszél hozzá: „szívem halott örökre már! / Légy közbenjáróm: a teremtőnek légy társa Te! Ó, könnyületre vár / a bűnös szív, s a szándék.”

Vagyis az Epifánia valóban megtörténik, bár éppen a Herceg fikcióját fenntartó, terrorisztikus protokoll ellenében. Noha a Herceg nem létezik, a gyermek mégis megdöbbenően hasonlít rá. A kegyelem lehetősége a nem létező, a teremtés elviselhetetlen világát erős fikciója segítségével mégis újratermelő Atya ellenében létezik, a magára hagyott, a darab végén meggyilkolt Fiú által, aki – mivel mintája, ősképe, ideája nélkül hasonlít – újfent Akárki lehet. Mivel ősképe nincs, csak árnyak és képmások által történhet meg az epifánia. A darab sötét, mély, gnosztikus ízű tudása és az allegorézis nyelvében dacosan, csak azért is bízó radikalitása ezt a szöveget teszi az egyébként is hallatlanul merész gyűjtemény legnehezebben befogadható darabjává.

A legkönnyebben viszont bizonyosan a záró darab, az *Istenasszony Debrecen* olvasható, bizonyosan azért is, mert részben didaktikai céllal is készült: megismertetni Kazinczyt és korát legkivált a középiskolásokkal. Kazinczy és Csokonai szerelmi próbálkozásait, lírájukat, kapcsolatukat tárgyazza a szintén epizódokból felépülő dráma, de voltaképpen főszereplője tényleg Debrecen, a város, amely olyan szerencsésnek mondhatja magát, hogy a nagy hagyományok folytatóiként immár két kivételesen fontos magyar szerző alakítja tovább erős drámáiban a hozzá kapcsolható jelentéseket: Borbély Szilárd és Térey János. Az öntudatos provincializmus, a nyakasság, kuruckodás kigúnyolása mellett némi igazság sem tagadtatik meg Debrecenről a műben, Kazinczy finomkodó hazugságainak ellenpontja mégiscsak Debrecen Csokonai eleven tehetségében megmutatózó földhözragadtsága, ha teszik, zsíros testiessége lesz, a stiláris szintek összeütközéséből adódó humor forrása is ez a feszültség, hiába, hogy Debrecen megtagadta nagy poétáját. Épp olyan „izléstelen”, altesti poénokkal botránkoztatja meg Kazinczyt a Csokonai nevet hallani sem bíró korlátozott cívis, aki Shakespeare-t Segg-szpirnek érti, mint Csokonai maga, vaskos diáktrefáival. Még hozzá rögtön az első jelenettől így van ez, mikor a börtönből szabaduló mestert a két kaptos fiatalember, Csokonai és Puky Pista felkeresi, hogy köszöntsék és egyúttal meg is botránkoztassák némiképp, egészen a záró szcénáig, amelynek utolsó, mosolyogatóan szomorú mondataiban a finnyás öregember rájön, hogy rég halott ifjú barátjának a reményhez szóló verse tulajdonképpen igazán nem is rossz. Mindezt amolyan keserűen mosolyogató feloldásként egy szinte elviselhetetlenül súlyos drámakötet végén.

Borbély Szilárd úgy értelmezi darabjaiban mindazt, ami körülvesz minket, ergo úgy politizál, hogy kerül mindenféle deklarációt és prédikálást. Politizálni, Olaszliszkáról, a rendszerváltás szabadságillúzióinak szertefoszlásáról írni semmi más nem jelent számára, csak azt az evidenciát, hogy a színpadi igazság természete szerint csak itt, most és számunkra mutatkozhat meg, mindig új és új terekben és időpontokban. Szerencséje van – vagy inkább nekünk –, hogy a bevett (bár már – és még – messze nem kizárólagos) magyar színházi látásmódtól igen erősen különböző formanyelvet igénylő darabjai vagy legalább némelyikük iránt mutatkozik is színházi érdeklődés. Esélyt kapunk így, hogy szólhassunk önmagunkról általuk. Hogy megkeressük Akárkit (az Áldozatot, a nem létező apjára megszólalásig hasonlító gyermeket), eszünkbe idézzük a korhely poeta sorait, mialatt az események, melyekhez nem volt (az irodalmon kívül talán nem is lehetett) nyelvünk, szemünk előtt vonulnak el.

Mi volt a válasz?

Elek Tibor

(Bedecs László: *Mi volt a kérdés? Beszélgetések kortárs magyar költőkkel. Kijárat, 2010*)

Hiába mondta évekkel ezelőtt már Esterházy Péter: „ez nem normális dolog, hogy az írók beszélnek. Az író nem beszélő állat, az író az író állat!” – az akkori interjúk, nyilatkozatok sokaságát látva, azóta sok írónak, ha lehet, még gyakoribb megnyilatkozási formájává vált a beszélés, a beszélgetés, a valóságos, közönség előtt elhangzó és az írott változatú egyaránt. De miért is? Nem feltétlenül az író jószántából és saját akaratából, többek számára vélhetően inkább terhes, de szükségszerű kötelezettségként. (Tekintsünk most el azoktól, akik szervezik, rendelik, kikövetelik a velük való beszélgetéseket.) Elsősorban azért, mert sűrűn kérdezőre fogják őket (az ismertebb, jelesebb írókat legalábbis), mert kíváncsiak a véleményükre, a műveikkel kapcsolatos önértelmezéseikre. Az írott média (az elektronikus, furcsa módon kevésbé, bár ott a megfelelő fórumok, műsorok is hiányoznak hozzá), a könyves lapok, folyóiratok többsége rendszeresen teret biztosít az írókkal való beszélgetéseknek. Talán azért is, mert felismerte, hogy az irodalomközvetítésnek, irodalomnépszerűsítésnek, nem utolsó sorban a könyveladásnak ez a szerzői személyiség bevonásával történő egyik leghatékonyabb eszköze. Másodsorban ugyanakkor azért is, mert az írók maguk is

belátták, hogy a mai világban több szempontból is szükséges (de legalábbis nem árt) élni a közönséggel való kapcsolattartás ezen formájával. Napjainkban, amikor az irodalom szerepe, társadalmi rangja a korábbihoz képest nagyot zuhant, az értékes irodalom iránti érdeklődés csökkent, a beszélgetések jó értelmű (vállalható) reklámfunkciókat is betölthetnek, még akár az olyanok is, amelyek sokkal inkább irodalomtörténeti céltzatokkal készülnek, hiszen azoknak is lehet eredménye az író és az olvasó közötti távolság csökkenése. Az ilyen beszélgetésekben az olvasó első kézből értesülhet az alkotóműhelyek működéséről, a művészi szándékokról, törekvésekről, az alkotói pálya személyes belátásairól, az írói vallomásból képet alkothat magának az emberről, az író személyiségéről, magánszférájának addig rejtett, de a művészetét befolyásoló titkairól stb. A beszélgetések „sikere”, mélysége, irodalomtörténeti, esetleg kortörténeti értéke általában mindkét félén múlik, a riporter céljain, felkészültségén, kérdezőtechnikáján, empátiáján és az író hozzáállásán, vallomástevői hajlandóságán egyaránt.

Bedecs László kortárs magyar költőkkel készített beszélgetéskötete olyan dialógusokat tartalmaz, amelyeket az előszó szerint a szerző 2006 márciusa és 2010 augusztusa között készített, a kortárs költészet öt leginkább érdeklő alkotóival, de többnyire a *Parnasszus* költészeti folyóirat számára. Azaz a szerzői szándékot, célokat feltehetően befolyásolták a folyóirat-szerkesztési szempontok is, például az, hogy éppen kit készültek az aktuális szám körüljárandó *Centrum*ába állítani. Ez a beszélgetések kötetbe rendezése után már nem különösebben érdekes, de a kiválasztottak személyére és beszélgetések karakterére azért mégiscsak kihatóan járó körülmény. 12 (plusz 1) költő (Marno János, Gergely Ágnes, Bertók László, Csoóri Sándor, Tandori Dezső, Takács Zsuzsa, Ágh István, Oravecz Imre, Borbély Szilárd, Rakovszky Zsuzsa, Tornai József, Kemény István és Juhász Ferenc) vall Bedecs kérdéseire válaszul pályájáról, életéről, műveiről, világképéről, poétikájáról és alkotástechnikájáról.

Mi volt a kérdés? – kérdezi a kötet címe, mintha csak a beszélgetések kérdezőjének személyére, illetve az ő mondataira akarná felhívni a figyelmet. Nem egészen indokolatlanul, mert általában valóban nem mindegy, hogy mi is volt a kérdés, az olvasót azonban sokkal inkább érdeklik az írói válaszok. S a beszélgetések során jól tudja ezt Bedecs is, nem igyekszik a szükségesnél jobban előtérbe tolni a saját személyét, tevékenységét. Szenvedélyes érdeklődése a kortárs magyar líra iránt, s az annak világában tett korábbi tanulmányai (lásd eddigi három kötetét: *A példának oka – Tanulmányok és kritikák a kortárs magyar költészetéről*, 2003; *Beszélni nehéz – Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről*, 2006; *Nyelvek a végtelenhez – Tanulmányok, kritikák a kortárs magyar költészetéről*, 2009), jó alapul szolgálnak a termékeny dialógusokhoz. Alapos elméleti, irodalomtörténeti háttérismeretei és az egyes életművekben való tájékozottsága, jártassága általában lehetővé teszi, hogy az alkotóknak feltett kérdései a költők érdemi vallomásait hívják elő. A beszélgetések legjobbjai (Tandori Dezsővel, Oravecz Imrével, Borbély Szilárddal, Rakovszky

Zsuzsával, Kemény Istvánnal) ráadásul a viszonylag rövid terjedelmük ellenére is képesek életműinterjú hatását kelteni. A kérdező mintha ezekben is csak az öt leginkább foglalkoztató témakörökre koncentrálna, de közben mégis bejárja partnerével az egyes pályák legfontosabb állomásait is; a kezdeti lépésektől a kiugróbb szakaszon, műveken, tematikákon, formákon át az éppen aktuális törekvésekig sok mindent felvillantanak közösen, ha nem is mindig ebben a sorrendben és ilyen következetességgel. A beszélgetések többségét élővé, dinamikussá teszi, hogy a két fél között valóban lezajlott szóbeli társalgás írott változatának látszik, a kérdések és válaszok, logikai és tartalmi összefüggésrendet alkotva, láncszerűen kapcsolódnak egymáshoz, illetve épülnek egymásra, ritkán beszélnek el egymás mellett. Ez a helyzet lehetőséget ad a kérdezőnek arra is, hogy akár eltérjen eredeti, tervezett gondolatmenetétől, hogy sűrűn reflektáljon beszélgetőpartnerre válaszaira, hogy kövesse arra is, amerre ő akar haladni (például Marno Jánost, Gergely Ágnes, Bertók Lászlót, Tandori Dezsőt, Borbély Szilárdot). De arra is lehetőséget ad a kérdezőnek, hogy ha esetleg kitérő választ kap, akkor újra nekifuthasson olyan kérdésköröknek, amelyekre a szerző elsőre nem igazán akar, tud válaszolni (Például Csoóri Sándor, Tandori Dezső).

Nem világos ugyanakkor, hogy némely esetben (például Bertók Lászlónál, Csoóri Sándornál, Ágh Istvánnál) miért foglalkozik oly sokat költészetük forrásvidékeivel, neveletésükkel, iskoláikkal, életútjuk korai állomásaival, miért válik erőltetetten kedélyeskedő locsi-fecsvé helyenként a dialógus, ahelyett, hogy magukról a művekről kérdeznék partnereit. Bertók Lászlót például csak a beszélgetésük utolsó harmadában kérdezi konkrétan a verseiről („Lépünk kicsit közelebb a verseidhez”), mindaddig inkább azok életrajzi háttéréről, a pécsvé válásról, a jelenkoros évekről stb. van szó. Az interjúk minden információértékének és érdekességének elismerése mellett sajnálatos, hogy Bedecs nem használta ki a találkozások adta lehetőségeket arra, hogy irodalomtörténeti, alkotáslélektani és alkotástechnikai szempontból még gazdagabb, még jobban hasznosítható életműinterjúkhoz közelítő beszélgetéseket készítsen ezen alkalmakkor is. Van, akit vállaltan csak néhány számukra fontosnak látszó téma kapcsán próbálja vallomásra bírni, igaz, figyelemre méltó eredmény: Marno János például a halálhoz, a testhez való viszonyáról,



BEDECS LÁSZLÓ
MI VOLT A KÉRDÉS?
Beszélgetések kortárs magyar költőkkel