



Fotó: Ajpek Orsolya

Négy drámát tartalmaz Borbély Szilárd *Szemünk előtt vonulnak el* című kötete. Az *Olaszliszkai* mögött Szögi Lajos tanár meglincselésének médiából ismert története áll. Az *Akár Akárki* a tőke, a fogyasztás logikája által testté züllesztett emberről, a *Szemünk előtt vonulnak el* a nem létező hatalomnak kitettek céltalan tévelygéséről „szól”. Az *Istenaszszony Debreczen* pedig arról, miként viseltetik egy város a maguk korában azokkal, akik később egy nemzet meghatározó alakjai lesznek. Drámákról, azok könyvbeli, színpadi lehetőségeiről, továbbá színház és politika, színház és társadalom viszonyáról, az emlékezés fontosságáról és felelősségéről, valamint a hamis mítoszokról írt Borbély Szilárd az emailekben feltett kérdésekre.

„Erről ma hazánkban nem lehet beszélni”

Borbély Szilárd válaszai Kornya István kérdéseire

Bár a *Szemünk előtt vonulnak el* kötet fülszövegében az áll, hogy a dráma Borbély Szilárd számára új műnem, azért ez mégsem egészen igaz, hiszen 1999-ban a *kamera.mant* a Csokonai Színház stúdiószínpadán bemutatták, 2002-ben pedig *A credencz* majdnem színre került, de több mesejátékot is írt. Hogyan kezdődött kapcsolata a színházzal?

Igen, *A credencz* majdnem színre került, Mundruczó Kornél rendezte volna, de aztán bonyolult módon kútba esett a dolog. Talán nem is baj, nem volt sikerült szöveg, majd átírom, ha lesz rá érkezésem. Pinczés István megrendezte a *kamera.mant*, szolid szakmai sikert is aratott, de láthatóvá vált, hogy a színházi gyakorlat más, mint amit én gondolok a színházról. Valójában Dobák Livia piszkált a kilencvenes években, mint annyi más fiatal író, hogy írjanak. Ő akkor épp Debreczenben volt dramaturg. És a Csokonai Színház stúdiója dicséretes módon számos kortárs darabot, kezdő drámaírókat íráspolt.

Mit gondol a színházról? Érti szükségét, hogy igazodjon a színház gyakorlatához?

Alapvetően az a baj, hogy nem vagyok színházi szerző. Ez alkati baj, amit már nem lehet orvosolni. Az igazi színházi szerző szereti a sikert, és ennek alá tudja rendelni a saját céljait. Azt kutatja, hogy lehetne a műve még inkább kapcsolatban a közönséggel. Szó sincs arról, hogy én a sikertelenségben lennék érdekelt, hogy bottal akarnám elzavarni, ha nyomomba szegődne. Csak hogy nem tudok megtenni érte elég sokat, annyit, amennyit a siker elvárna... Ebben is, mint mindenben, azt gondolom, van jó is és rossz is. Mondjuk egy Shakespeare esetében zseniális és utólráható dolgok születtek, a közönség is szerette. Nagyon érezte korát és közönségét mondjuk Kotzebue, aki fél évszázadon keresztül uralta a német nyelvterületet és perifériáit, mint például a magyar színházat is, de ebben igazából nem volt sok köszönet. Számos példát lehetne még sorolni.

A versek, esszék után vagy mellett miért kezdett drámákat írni?

Nem után. Az esszéknek például előtte, de mindenképpen párhuzamosan. Például az egyetem első éveiben, amikor még a versekkel is csak kísérleteztem, próbáltam egy olyan darabot írni, amelyben három személy van, az Egyesszám Első, az Egyesszám Második és az Egyesszám Harmadik személy. Ezek a grammatikai személyek, akik önkorlátozó módon beszélnek. Újra és újra nekifutottam, de kudarcot vallottam vele. Nem tudom, miért kezdtem ezzel kísérletezni. De azt sem tudom, miért kezdtem verseket írni. Bár ne tettem volna...

Vannak témák, amelyek csak drámaként mondhatók el? Vagy a költőként „használt” témáknak keresett új műnemet? Hogyan dől el, melyik témából mi lesz, vers, dráma, próza?

Ezt sem tudom. Vannak hagyományok és műfajok, és ezek afféle infrastruktúrák, amelyek ösztönösen vezetnek a tudatot, hogy mikor mi a megfelelő forma. Utak és szerkezetek, amelyekre ha véletlenül vagy ösztönösen sikerül rátalálni, akkor csak követni kell a nyelvben felcsillanó ösvényeket. És aztán vagy sikerül, vagy nem. Jobbára persze nem.

Számos író kérdeztek meg arról, hogy gondol-e mondjuk regényírás közben az olvasóra. Mindenféle válaszokat hallottam már. Egy drámaíró esetében viszont nagyon fontos – talán elengedhetetlen is –, hogy a színházra, a színészekre gondoljon, akik előadják a darabját.

Ha van megrendelés, és tudható, kik fogják játszani, kisszínpadon vagy nagyszínpadon adják, vagyis ha elég sok feltétele ismert, akkor van ennek szerepe. Aki csak mesterségbeli érdeklődésből vállalkozik darabíráásra, az inkább csak egy lehetséges dramaturgiára, vagyis egy lehetséges, nem biztos, hogy létező színházi gyakorlatra gondol. Magam legalábbis így tettem. Klasszikus könyvdrámák ezek. Szépirodalmi igénytelenséggel készült drámák, amelyek nem egy élő színházi közegben nyernek alakot, hanem az irodalmi szövegformálás hagyományait követve. A kettő között pedig egyre szélesedik az olló.

Vidnyánszky Attila a *Halotti Pompa* című kötet verseiből azonos címmel előadást rendezett. Van példa tehát arra is, hogy nem színpadra szánt szövegéből – a szerzői akaraton kívül álló körülmények, szándékok folytán – születik előadás. A Csokonai Színház 2012 tavaszán tervezi bemutatni a *Nagy Jászai, akit ma este a kis Krippel Mari alakít* című darabját. A színház kommunikációja szerint ez a darab kifejezetten színészre, Ráckevei Annára íródott.

A végéről kezdve: Anna a lelke a dolognak, de mivel nem vagyok színházi szerző, nem tudom, mennyire lesz valóban Annára is írva. Ha szerencsém lesz, talán sikerül. De a *Halotti Pompának* nagy szerencséje volt Vidnyánszky Attilával, mert ő birtokában van a test- és térhasználat színházi nyelvének, és az ő színházfelfogásának a szó, és mondjuk a költői szó is hangsúlyosan fontos eleme. A szó, vagyis a nyelv, a beszéd mint díszítés, retorika fontos, nem mint az történeteknek alárendelt kommunikációs eszköz. Ennek következtében a történetkezelése is rendhagyó, az előadás, a történet nem ott kezdődik, ahol a megírt szövegben alkalmasint. Ha a beszéd önmagáért való szépsége, a szó költői ereje hangsúlyossá válik, akkor a történet másodlagos. A jól megcsinált darabokban, mint mondjuk Molnár Ferenc darabjaiban, a beszéd fel sem tűnik, mert minden funkcionális lesz benne, szürke és praktikus. A szó ereje nélkül nincs katarzis sem. A színészi játék tökélye és

minden rendezői tudás is kevés ahhoz, hogy legyen katarzis, ha a színpadi beszéd elveszti a rangját. Vidnyánszky radikálisan más – a Molnár Ferenc-i hagyománytól távoli – színházfelfogásában a szó, a színházi beszéd újra erőre kap.

A 2011-es Pécsi Országos Színházi Találkozón tartott Nyílt Fórumon felolvasták a drámakötet nyitó darabját, *Az Olaszliszkaikat*. Az eseményről szóló tudósításban a következő olvasható: „egyesek kissé soványnak érezték a karakterek harmadik, hús-vér dimenzióját, mások viszont úgy vélték, ez nem a darab hiánya, hanem a magyar színjátszás elvárása.” Színházi emberek számára nyilván fontos, hogy karakterekkel dolgozhassanak. Aki nem csupán *Az Olaszliszkaikat* ismeri, a drámakötet olvasása közben hamar rá kell jöjjön, hogy tudatosan, átgondoltan másról van szó. Felesleges színpadi karaktereket keresnünk, a konfliktussá fejlődő jelenetszerkesztést számon kérnünk. Mit jelent ebben az összefüggésben a szerep?

A szerep nem karakter, hiszen a szerepet lehetne karakterizálni, ez rendezés és színészi játék függvénye. Nem is típus, hiszen ahhoz valamiféle realitás, a valóság leírhatóságával, megismerhetőségével kapcsolatos illúziókban kellene hinni, de effélékben rég nem hiszünk. Nem is személy, hiszen annak egyedi vonásokkal kellene bírnia, mint egy történeti alaknak. *Az Istenaszszony Debreczenben* történetileg hiteles nevek szerepelnek, akik azonban mégsem Kazinczy és Csokonai, hiszen egyikőjükéről sem tudjuk, milyenek voltak. Ki így látta, ki úgy, és ennek megfelelően írta le. Nekünk csak ezek az elfogult leírások állnak rendelkezésünkre. Na meg a szövegeik, amelyek megint csak egy szerep, a szövegformáló szerző szerepe által létrehozott manipulatív szövegek. Nem őszinték. De akkoriban az őszinteség kívánalma persze fel sem merült. A romantika óta van ilyen elvárás, amelyet az olvasó jóindulatúan feltételez. Vagyis inkább megelégedez. A szerző meg úgy tesz, mintha őszinte lenne. Kölcsönös becsapás ez. A szerep leginkább talán az, amit a színész játszik. A legfontosabb pedig az, hogy színész nélkül nincs szerep. A szerepnek nincs léte, nincs középpontja. Nincs súlya. A szerep csak szöveg, amely diffúz és szétomló. A szerep csak egyfajta fátyol, amelyen keresztül valami átdereng. Valami ilyesmi, de nem tudom.

Hogyan ír? Hallja, hogyan fog szólni a szöveg a színpadon? A képzeletében megrendezi a jeleneteket?

Engem az nyűgöz le a színházban, hogy a színpadon nem lehet úgy beszélni és mozogni, mint az életben. A színpadon mindig színészt játszanak a színészek. A színész nem ember, amikor játszik, és nem embereket formál meg, hanem szerepeket. A színészek szertartásmesterek. Tényleg papok, nagyon tág értelemben véve a szót. És a szerepek pedig szakrális dolgok. Én írok, nem rendezem, egyáltalán nem látom a jelenetet, csupán a teret próbálok elképzelni és érzékelni. Azt a teret, amelyet csak a szöveg tud megteremteni egy lehetséges játék idejére.

Radikális dramaturgiáról ír Vári György a Műútban [a 2011027-es számunkban – a szerk.] – mit jelenet ez? Az Olaszliszkaik az antik sorstragédia, az Akár Akárki a misztériumjátékok és a brechti dramaturgia, a Szemünk előtt vonulnak el színházi parabola, az Istenaszszony Debreczen a tézisdráma és a vásári komédia dramaturgiáját követi. Egyfajta irodalomtörténeti játék ez: elbírák-e ezek a kipróbált dramaturgiák a mai témákat, a mai színpadot?

Igen, ha tetszik, ezek kísérletek. A XX. század színházi forradalmi a test- és térhasználat területén hoztak radikálisan újat. A megformált beszéd közben mintha másodlagos lenne. A rendezők, a dramaturgok a megírt szövegek jó részét kihúzzák Shakespeare-ből is, a *Bánk bán*ból is. Ezek a darabok a múlt terei, zárványok, zugok, amelyek a színpadi beszéd lehetőségeit keresik. Vári György kritikája nagyon éles szemmel olvasta a kötet szövegeit, és olyan összefüggéseket tárt fel, amelyeket egy átlag, de még egy olyan figyelmes néző, mint Vári György sem igen volna képes egy valós idejű előadás folyamatában észlelni. Erre csak a kritikus olvasó képes, aki lassan olvas és vissza-vissza tud térni a szövegben, előre és hátra is mozoghat. Ez másfajta időtapasztalata egy olyan szöveg követésének, amely mégis alapvetően a lineáris, egyenes vonalú előrehaladás logikája szerint működik. Vári nagyszerű kritikája engem némiképp megnyugtatót a tekintetben, hogy mégis csak lehet értelme és létjogosultsága manapság a könyvdrámának, vagyis a drámaolvasásnak. Ma a kultúra nagy mértékű vizualizálódása miatt kiment a diatból a drámák olvasása.

A dráma csak akkor hat, ha színre kerül.

Azt hisszük, hogy a drámának a létmódja kizárólag csak az előadás. Én meg azt gondolom, nem. Mert tudom, hogy a könyvtárak tele vannak drámákkal, amelyek az elmúlt néhány ezer évben összegyűltek, mint a sarokban a porcicák. Mindet képzelenség műsoron tartani. De még csak arra sincs mód, hogy évtizedenként egyszer színre kerüljenek. Pedig érdemes azokba is beleolvasni. A drámáknak az olvasás is adhat életet. Persze a színház is lehet temetője egy-egy darabnak. Az én vállalkozásom

nagyon szerény próba. De ha van létjogosultsága, remekművek egész sora fogja feledésbe borítani időtlen próbáskáimat. Ha más darabok megszületésének bábja tudna lenni, már bizonyos értelemben ezek a szövegek is kiszabadultak a könyvdráma börtönéből, már amennyiben a könyvet börtönnek szeretnék elgondolni. De talán az egy kies hely. Én nem vagyok drámaíró, és ezek a szövegek nem is drámák. Gondolkodtatni akarnak, nyelvet keresnek, formát szeretnének találni a beszéd számára.

Mit jelent a „beszéd”?

A beszéd, hát az a diskurzus. A színházi beszéd egy sajátos, elkülönült nyelvhasználati mód. Egy nagyon fontos, például minden más beszédmódtól eltérő kódja a színházi diskurzusnak a megrendülés nyelve, vagyis a katarzis képessége. A színházban ezt jól el tudjuk viselni. Egy temetésen is mindig érezhető, hogy ott minden szónak más a nehézkedése. A létezésnek ott egészen más a súlya. Amikor a lányaim születésénél jelen voltam, ott is érzetem, hogy itt most valamiféle erő árad ki, nem tudjuk elmondani ezeket, de érezni lehet. A színházi beszéd másként, sokkal emelkedettebben, más minőségben tud hangot adni annak, amiről nem tudunk vagy nem lehet beszélni. Mint például a cigány–magyar-kérdésről, a nemzeti emlékezet kérdéseiről, és így tovább.

Hosszú ideje lappangó, mostanában egyre sűrűbben feltett kérdés: politizáljon-e a színház? Nem a politika napi gyakorlatát értve ezalatt, hanem azt, hogy milyen intenzitással, érdeklődéssel foglalkozik a színház a társadalomban zajló folyamatokkal, konfliktusokkal – a köz ügyeivel.

Hallok ilyen kérdéseket, de nem értem őket. Úgy vélem, inkább az a kérdés, hogy ki teszi fel ezt a kérdést, mármint hogy politizáljon-e a színház? A kritikusok? A rendezők? A színészek? A szerzők? A fenntartók képviselői? Az állam képviselői? A mecénások? A világosítók? Vagy a stáb cakkpakk? Ha kering ez a kérdés, és márpedig tényleg kering, akkor csak azt hivatott elleplezni, hogy megfogalmazódjon a tényleges kérdés: kinek a nevében, minnek a jegyében politizáljon a színház? A vásári bohózat és a reprezentáció főúri, udvari színháza mellett nagyon lassan kapott lábra egy új osztály, a polgárság színháza. Ezt a polgárok fizették, ők építették és fenntartását is ők állták. Ez a polgárok színháza hozott radikális újítást dramaturgia és tematika tekintetében is. A XIX. század elején egy új, addig nem létező, nagy társadalmi csoport jelent meg, a munkásság, amelyet az akkori szakszervezeti mozgalom valóban átgondoltan és politikai filozófiák alapján komolyan megszervezett. Az avantgárd színházi nyelv, a polgári színházakat radikálisan megkérdőjelező színházi forradalom innen indult el. A polgári színház, akárcsak a kapitalizmus, nagyon ügyesen tudta integrálni az őket ért provokációkat. A kapitalizmus tudja, hogy a hatékony működés jegyében, önmaga folyamatos korrekciója miatt szüksége van a kritikára, és ezért anyagilag is támogatja.

A szakszervezeti mozgalom által megszervezett munkásosztály ellenkultúrát épített, nem csak kritizálta, de radikálisan kétségbe is vonta a hatalom rendjét, noha nem a kapitalizmust teljességgel, ahogy azt Kelet-Európában a terrorista bolsevikok használták ideológiaként gaztetteikhez, hanem a XX. század második felében megvalósult jóléti kapitalizmust tüzték ki célul. Ezt a szocializmus is tudta, ezért támogatta a művészeti nyelvek kritikai gyakorlatát is. Hol betiltotta, hol engedte, afféle „húzd meg, ereszd meg”-logikával. De ha ez a kérdés ma Magyarországon újra felmerül, akkor jó lenne tudni, ki fogja ezt támogatni anyagilag? Hiszen a színházi jegyek nem fedezik a színházak működését. Azt a jókora különbözetet valakinek be kell tennie. Senki se legyen naiv, amikor beül egy színházba. Ott mindig akarnak tőle valamit. Ha ezt jobban meg akarja érteni, csak azt kell megkérdeznie, hogy ki állja azt a cechet, ami a jegy ára és a tényleges működés költsége között tátong. Van olyan társadalmi csoport ma hazánkban, akik kritikus színházat akarnak? Nem pusztá szórakozást, hanem a szórakozást tanítással, netán neveléssel is szeretnék összekapcsolva látni?

Jól értem: nem tesszük fel a „ki állja azt a cechet?” kérdést, és nincs ilyen társadalmi csoport?

Igen, jól. Úgy látom, nincs. Nálunk nagyon vékony réteg az, amelyik a kulturális fogyasztást nem reprezentációnak tekinti. Ez tünet, könnyű belátni. A Kádár-korszak kitermelt egy sajátos, fura, az államszocializmus tulajdonviszonyaiból következően szegény, csupán személyi tulajdonnal bíró (hogy a *tudszoc* terminológiáját leporoljam kicsit) és az államnak veszélyesen kiszolgáltatott „középosztályt”. Kádár alatt, úgy hiszem, ’68 táján végbement egy kulturális forradalom. A Kádár-kor utolsó húsz évében az utazás és a szabadság korlátozásának enyhítésére a rendszer támogatta, bátorította és szélesre nyitotta a kínálatot a kulturális fogyasztás előtt. A bérekbe be volt ez építve. Akkoriban vidéki középiskolai tanárok, osztályaiakkal is Pestre jártak színházba, operába, kiállításokra, múzeumokba. Egy éjszaka hotelköltsége jelentéktelen volt, megaludtak Pesten. Komoly családi könyvtárakat építettek. Rezi alig volt, a bérlakásrendszer lehetővé tette a mobilitást, még a kisebb városok is fenntartottak művészlakásokat, ösztöndíjakat adtak. A zenei, képzőművészeti képzés demokratikus volt. Ma minden méregdrága, ez pedig azokat tartja távol, akikben volna igény, és azoknak adja meg a lehetőséget, akik nem kívánnak élni vele. A művészmozik tele voltak. Képeket, metszeteket vásároltak, a kulturális mecénatúra formája is széles csoportok számára volt erkölcsi felszólítás, valamint anyagilag is megengedhették maguknak. A rendszerváltás után ennek a fenyegetett, az államnak veszélyesen kiszolgáltatott középosztálynak nem volt családi vagyona, termelőeszköze, függetlenséget lehetővé tevő megtakarítása, vagyis tőkéje. Emlékszem, a rendszerváltás ezt a csoportot – a „szövevényes értelmiséget” – azzal kecsegtette, hogy az értelmiséget megalázó 1949-es bérrendezést, amely például a tanári fizetéseket a segédmunkások bére alá nyomta

le, hamarosan történeti igazságszolgáltatással korrigálja. Vagyis hogy európai bérvizonyokat termetnek hazánkban, vagyis egy segédmunkás azért mégis kevesebbet fog keresni például valamennyivel. Hogy a béreket nem a társadalmi érdekérvényesítési képesség és a politikai manipuláció, hanem a munka társadalmi hasznossága alapján újra rendezik... A színházak válsága ide megy vissza. A művelt közönség eltűnése és egy új, a színházat mulatóháznak felfogó, szórakozni akaró közönség megjelenése az ezredfordulóra annak a válságnak a tüneteiként hatalmasodott el, hogy a társadalmi igazságtalanság, az értelmiségi bérek (tanárok, orvosok, szellemi szabadfoglalkozásúak stb.) továbbra is megalázó mélységben tartása válságba sodorta a közönség és a színház kapcsolatát. Ahogy a harmadik köztársaság demokráciába vetett bizalma is válságban van, és végleg illúziókká lettek a korábbi ígérek. Ez a viszony is kiürült, a színház társadalmi helyét kijelölő viszony. Hatalmas veszteséget szenvedett el mind a két fél, a szocializmusban gumifogalomként használt „értelmiség” és a színház is. Felhalmozott tudások és intézményekben megtestesülő nemzeti értékek semmisültek meg. A tragédia hatalmas, ez a magyar társadalom kiszípolozásának története, amelyben a színházi kultúra lepusztult. Hosszan és körülményesen válaszoltam, de a lényeg az, hogy az a pénz, amelyre ehhez szükség volna, az részint már rég külföldön vagy a magyar oligarchák zsebében van. A magyar állam nem védte meg a polgárait. A színház pedig egyik helyről sem remélhet semmit.

Feladata a színháznak a valóságra reflektálás? Hogyan?

A közösség emlékezetére figyelni létkérdés. Az államnak itt nagyon nagy kötelességei vannak, ezt nem lehet eltagadni, sem elmismásolni. A görög színházban nem volt jegy, sőt egy idő után fizettek, de kötelező volt a jelenlét. És az egészet az állam állta. Nem volt kidobott pénz. Ha úgy gondoljuk ezt el, hogy a görögöknek fizetni kellett volna minden színre vitt antik tragédia után jogdíjat, az elmúlt két évezredben tetemes summára rúgna immár. Aligha kellene nekik most hitelekért kuncsorálni, minden görög élne, mint Marci Hevesen. Bármi is legyen, ma még a közösségek nemzetállami keretekben élnek. A nemzet meghatározása lehet többféle, de mindenképpen valamiféle közös azonosságtudattal bíró közösséget jelent. Ez kulturális érdek, ha tetszik, állami kötelesség. Az állam azért kapja az adókat. Ezt a pénzt pedig megspórolni nemzeti önsorsrontás és veszélyes. Na meg tisztességtelen dolog, ha van még ilyen.

A legélesebben, legközvetlenebbül politizáló darab *Az Olaszlisztkai*. Szögi Lajos tiszavasvári tanárt 2006. október 15-én a Borsod–Abaúj–Zemplén megyei Olaszlisztkán agyonverték. A lincselés a tanár két lánya szeme láttára történt. Szögi a feltételezések szerint autójával elsodort egy kislányt, aki azonban meg sem sérült. A dráma írásához a sajtóban megjelent cikkeket is használta, valamint az esetről készült dokumentumkötetet. A darab a *miértre* keresi a választ? **Én legalábbis ezt várnám el. Ebben a színvonalatlan, napi politikai indulatoktól vezérelt dagonyában talán az irodalom, a színház adhatna magyarázatot.**

A *miértre* mindannyian tudjuk a választ, akik az elmúlt tíz-húsz évben egy picit is odafigyeltünk. A *miért* tudott, csak az őszinte beszéd hiányzik. A pártpolitikailag háborús övezetté tett közbeszéd teszi lehetetlenné, hogy erre tisztességes, őszinte és a megoldás felé vivő válaszok szülessenek. Tehát erről egyáltalán nem akart ez a darab beszélni. Erről ma hazánkban nem lehet beszélni. Meg kellene tisztítani a nyelvünket, a közbeszéd nyelvét. Az a nyelv még messze van, mi már nem fogjuk megérni, ha egyáltalán valaha megszülethet. Ennek a darabnak a céljai inkább olyanok, hogy kiemelni a tömegmédiá hírműsorai általi irányított felejtésből és manipulációból. Abból, ahogy elveszik a nyelvet a drámai jelentőségű események elbeszélhetőségétől, ahogy bezúzá a katarzis lehetőségét abba a jellegtelen és kisszerű masszába, amelyet a piti csaló, a számító politikus, az állatkerti főkapabébi, a celebek mocsara, a napi politika helybenjárása jelent. A megrendülés, a katarzis alkalmait nem adják meg a nemzeti emlékezet számára. Formát és nyelvet kerestem ehhez, így lett a sorstragédiának erre a helyzetre alkalmazható újramondása. A görög tragédiának nyelvet adott az, hogy volt értelme és mélysége a sorsról beszélni, és nem irtóztak a katarzis magasába emelni azt, ami a közösség emlékezete számára és az egyes ember számára is a létezés magasabb szintjére lépéshez segíthette őket hozzá. Ma a történeteknek nincs magyarázó ereje, hiszen az elbeszélés, amelyet pedig alapvető emberi létünkben adódóan szeretünk, nem vezet el a tanulás és a belátás szintjére. Nem tudok olyan történetet, amely a világunkról igaz kijelentéseket tud tenni, és több mint pusztá szórakoztatás, amelyet a szappanoperák és a recept szerint készített sikerfilmek hihetetlen mennyiségben és profizmussal produkálnak. Annyi történet készül manapság, amelynek van vége, de az elbeszélés lezárása nem ad semmilyen tanulságot, csak formálisan nyugtat meg bennünket.

A „megoldás” helyett „feloldás”. *Az Olaszlisztkai* szövegébe a *Haggáda* van beleszöve: a zsidók egyiptomi szabadulását felidéző széderestén az összegyűltek felolvassák a tórabeli történetet. A dráma, amely az olaszlisztkai gyilkosságról szól, szintén a felejtés ellen dolgozik. Ha elfelejtjük az áldozatokat, megfosztjuk őket sorsuktól. A drámát a széderesti *Gödölye* meséje zárja, amelyben a körforgásszerű gyilkos tombolásnak az Úristen megjelenése vet véget. Ezt megelőzően azon-

ban a rabbit halljuk: a kételkedő nem érti, hogyan adhat a rabbi igazat az egymással veszekedő Grünnek és Kohnak is. A kételkedőnek a rabbi azt mondja: „tudod mit, neked is igazad van. – / Mert amikor eljön a Messiás, / letörli a könynyeit mindenkinek, / és az öröm lesz akkor imává.” Érteni vélem ezt, de hiányzik a magyarázat. Vagy azt kellene megérteni, hogy nincs magyarázat.

Nincs magyarázat. Ahogy a történetekre, úgy a történelemre sincs magyarázat. Az emberre sincs magyarázat, ezért vannak a vallások. „Miért van valami, miért nincs sokkal inkább a semmi?” – tette fel a filozófus a kérdést. Nincs magyarázat, csak magyarázatok vannak. A zsidó vicc példázata a hitre tolja át a válasz lehetőségét. Az anekdota szereplői vallásgyakorlók, és a választ a rabbi adja. Vagyis nincs magyarázat, csak a hit van legvégül. A magyar történelem önértelmező alakzataiból fájdalmasan hiányzik a hit. Csak vádak vannak, a felelősség áthárítása, öncsalás és gyűlölködés. Nincs benne semmi alázat, felelősség, nyitottság, a másik iránti megértés és megbocsátás készsége. Pökhendi gög azt mondani, hogy mi védjük Európát a töröktől, és lám-lám... A középkori magyar királyság ez ügyben egyébként olyan nagyon nem törte össze a hámfát. Mátyás nagyhatalmi ambíciói kivéztették az országot, minden rendet megsértett, végletekig adóztatta a jobbágyot és a nemeseket, kifacsarta, amit a városokból lehetett, hitbizományként kezelte az egyház vagyonát, a mágnások vagyonát elvette, saját lekötelezetti körének adta. Igazságosságáról szóló mesék csak az általa fizetett humanisták imázsalakító munkájának köszönhető. Az már csak hab a tortán, hogy Mátyás után még volt lejjebb, amit korábban nem hitték volna. Öröklését nem tudta megoldani, ezért halála után káosz és belháború köszöntött az országra. Mohács szégyenletes bukás volt, egy szétesett ország törvényszerű kudarca. Aztán a katolikusok a protestánsokra mutogattak, a protestánsok meg a katolikusokra. És ezzel telt el röpké százötven év. Aztán a kurucok a labancokra mutogattak, majd a népiek az urbánusokra... Mohács után sem történt semmi, az ország megadta és kiszolgáltatta magát a töröknek. Mindenki megkönnyebbült, amikor azok végre tizenöt évvel később bevonultak Budára. Hja, kérem, ez volt Isten akarata, és széttárták a kezüket. A szerencselovagok a török portán keresték a túlélés lehetőségét, elárulva az országot. A magyar történelem balkáni korszaka a hódoltság ideje, de ennek is voltak hasznélvezői és nyertesei. Olyan nagyon senki sem akart itt európai viszonyokat akkor sem. Az osztrák kormányhivatalnokok nem is tudtak mit kezdeni az országgal, amely hagyományaira, jogi berendezkedésére hivatkozva állt ellen a modernizációnak, a racionális államszervezésnek, az átlátható adóztatásnak, úgy ál-

talában a józan észnek, és csak a felelősségek elkenését, a kusza viszonyokat akarták fenntartani, amelynek megint csak voltak nyertesei. A teherviselő magyar jobbágyosság félállati sorban volt, és még kiszolgáltatottabb helyzetben a román, szlovák, rutén parasztok. Az ország az osztrák hivatalnok szemével Balkánnak látszott, reménytelen és Istentől elhagyott vidéknek. A romantika korának fikciós és az erre ráépült tényirodalma patetizálta át mindezt. És lehetne még sorolni a példákat... A hit azonban hiányzik a történelmünkben, a transzcendensbe, az *odaátba* vetett hit, amely az immanenciában, vagyis a mindennapokban is közösséget tud teremteni az emberek sokaságából. Magyarország épp úgy, mint Lengyelország, Máriának felajánlott ország. A lengyel történelemben azonban tényleg volt hit, és lám, ez nemzeti szellemet, szolidaritást és erős, élő közösséget tudott teremteni. Ez nagyon hiányzik nálunk, helyette hazug és öncsaló mítoszaink vannak csak. Mert ezeket szeretjük.