

JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

MELLÉKLET

2DARVASI: Madárhegy *(dráma)*

*

ACZÉL GÉZA versei 593

PEER KRISZTIÁN versei 595

FEKETE RICHÁRD verse 597

KARÁCSONYI ZSOLT versei 600

NAGY MÁRTA JÚLIA versei 602

EZRA POUND verse 605

HALASI ZOLTÁN: Magaserős *(Ezra Pound szesztinájához)* 607

ORAVECZ IMRE: Alkonynapló *(kisprózák)* 610

LENGYEL ANDRÁS: „Mert a Berta, mert a Berta nagy liba” *(A kabarédal/kuplé szociológiája és poétikája)* 614

*

Mészöly Miklós és a színház

RADNÓTI ZSUZSA: Az elszalasztott lehetőségek *(Mészöly Miklós, a drámaíró)* 629

P. MÜLLER PÉTER: Színpadi fogság – tájbéli szabadság *(Színházi paradoxonok Mészöly Miklós drámáiban)* 632

SZOLLÁTH DÁVID: Abszurd vagy tragédia? *(Mészöly Miklós Beckett-értelmezése és a Bunker)* 645

DARIDA VERONIKA: Báb vagy színpad? *(Mészöly Miklós bábszínháza)* 654

ÁGOSTON ZOLTÁN: Az „irodalmi kreliben” *(Az ablakmosó körülményei)* 662

*

SÁNDOR L. ISTVÁN: A számvetés ideje *(Az elmúlt egy év magyar színháza)* 668

HERCZOG NOÉMI: Feljelentik a Tigrist *(Pályi András darabjának esete a Dunántúli Naplóval)* 675

CSÁKI JUDIT: Kész dráma az élet *(Szűcs Mónika [szerk.]: A mi országunk. Mai magyar színdarabok Tar Sándor nyomán; Kortánc. Mai magyar színdarabok)* 682

*

WEISS JÁNOS: Micsoda élet *(Bereményi Géza: Magyar Copperfield. Életregény)* 686

RADNÓTI SÁNDOR: A műkritikus *(P. Szűcs Julianna: Nagytotál. Magyar összképek a múzeumban, a tárlaton és a nyilvános térben 2009 és 2018 között)* 693

2020

JÚNIUS

JELENKOR

LXIII. ÉVFOLYAM

6. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
GÖRFÖL BALÁZS, MOHÁCSI BALÁZS, PÁLFY ESZTER

Tördelőszerkesztő
KISS TIBOR NOÉ

Szerkesztőségi titkár
KOZMA GYÖNGYI

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

CSUHAI ISTVÁN, HAVASRÉTI JÓZSEF, KERESZTESI JÓZSEF,
NAGY BOGLÁRKA, PARTI NAGY LAJOS, PINCZEHELYI SÁNDOR,
SZOLLÁTH DÁVID, TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ,
VÁRKONYI GYÖRGY

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 7–8.
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305, 510-752, 510-753.
A szerkesztőség e-mail címe: jelenkor58@gmail.com

Arra kérjük a folyóiratunkban még nem publikált szerzőket, hogy közlésre szánt műveiket kinyomtatva, postai úton juttassák el a szerkesztőség címére.
Az elfogadott kéziratok szerzőit a küldeményhez mellékelt válaszböjtékben vagy a megadott e-mail címen értesítjük. Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Széchenyi tér 7–8. Telefon: 72/310-673),
a Nemzeti Erőforrás Minisztérium, a Nemzeti Kulturális Alap és
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata támogatásával.
Felelős kiadó: a Jelenkor Alapítvány kuratóriumának elnöke.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest
Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapot kézbesítőknél, www.posta.hu
WEBSHOP-ban (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), e-mailen a hirlapelofizetes@posta.hu címen,
telefonon 06-1-767-8262 számon, levélben a MP Zrt. 1900 Budapest címen.

Külföldre és külföldön előfizethető a Magyar Posta Zrt.-nél: www.posta.hu WEBSHOP-ban
(<https://eshop.posta.hu/storefront/>), 1900 Budapest, 06-1-767-8262, hirlapelofizetes@posta.hu

Belföldi előfizetési díjak: előfizetési díj félévre 5940,- Ft, egy évre belföldre: 10 890,- Ft;
a Magyar Posta Zrt.-nél külföldre: az aktuális díjszabás szerint.

Lapunk előfizethető közvetlenül a szerkesztőségen keresztül is.

Számlaszámunk: Takarékbank Zrt. 50800111-11164573

Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

Májusban a koronavírus-járványhelyzet miatt nem tartottak kulturális és irodalmi programokat.

*

KARANTÉN-KÖRKÉRDÉS. Honlapunkon (*jelenkor.net*) három interjúorozatot tettünk közzé a járványhelyzethez kapcsolódóan: lapunk szerzőit és pécsi művészeket kérdeztünk arról, hogyan telnek napjaik a karantén ideje alatt, valamint könyvkiadók nyilatkoztak megváltozott körülményeiről. Szerzőinknek feltett karantén-körkérdésünkre *Balázs Imre József, Cselhy Zoltán, Darvasi László, Egressy Zoltán, Forgách András, Garaczi László, Jászberényi Sándor, Kukorelly Endre, Sándor Iván, Takács Zsuzsa, Tóth Krisztina* és *Vonnák Diána* vála-

szolt. *Művészek karanténban* sorozatunkban *Beck Zoltán, Funk Iván, Herczeg Adrienn, Lichter Péter, Mátis Rita, Nyári Zsolt, Palatinus Dóra, Pinczehelyi Sándor* és *Uhrík Dóra* szerepelt. A megkérdezett kiadók a 21. Század, az Európa, a Forum, a Jelenkor, a Kalligram, a Koinónia, a Lector, a Libri, a Magvető, a Noran Libro, az Osiris, a Park és a zEtna voltak, valamint kérdéseinkre a Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése is válaszolt.

*

LIBRI-DÍJAK. A Libri által alapított irodalmi díjat idén *Láng Zsolt* kapta a *Bolyai* című regényéért, a közönségsdíjat pedig *Greccsó Krisztián*nak ítélték oda *Vera* című kötetéért.

Szerzőink

Darvasi László (1962) – író, Budapesten él.

Darvasi Áron (1994) – végzős színművészhallgató, Budapesten él.

Aczél Géza (1947) – költő, kritikus, az *Alföld* volt főszerkesztője, Debrecenben él.

Peer Krisztián (1974) – költő, Nygyaroson él.

Fekete Richárd (1986) – költő, kritikus, Kaposváron él.

Karácsonyi Zsolt (1977) – költő, műfordító, Kolozsváron él.

Nagy Márta Júlia (1982) – költő, Budapesten él.

Ezra Pound (1885–1972) – amerikai költő.

Halasi Zoltán (1954) – költő, író, műfordító, Budapesten él.

Oravecz Imre (1943) – költő, műfordító, író, Szajlán él.

Lengyel András (1950) – irodalomtörténész, Szegeden él.

Radnóti Zsuzsa (1938) – dramaturg, Budapesten él.

P. Müller Péter (1956) – irodalomtörténész, kritikus, Pécsen él.

Szolláth Dávid (1975) – irodalomtörténész, az MTA BTK ITI tudományos munkatársa, Budapesten él.

Darida Veronika (1978) – esztéta, az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének docense, Budapesten él.

Ágoston Zoltán (1966) – kritikus, a *Jelenkor* főszerkesztője, Pécsen él.

Sándor L. István (1958) – színikritikus, az *Ellenfény* főszerkesztője, Budapesten él.

Herczog Noémi (1986) – színikritikus, a *Színház* folyóirat szerkesztője, Budapesten él.

Csáki Judit (1953) – színikritikus, a *Revizor* főszerkesztője, Budapesten él.

Weiss János (1957) – filozófiatörténész, Pécsen és Szűrön él.

Radnóti Sándor (1946) – esztéta, kritikus, az egykori *Holmi* szerkesztője, Budapesten él.

Radnai Dániel Szabolcs (1995) – magyartanár, a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója, Pécsen él.

Demény Péter (1972) – író, költő, Marosvásárhelyen él.

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS: Egy életmű számbavétele (*Lengyel András: Tömörkény-tanulmányok*) 696
DEMÉNY PÉTER: Ceruza és szellem (*Szolláth Dávid: Bábelt kövenként. Irodalomtörténeti tanulmányok és esszék*) 701

Folyóiratunk az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alap és Pécs Város Önkormányzata támogatásával jelenik meg. Köszönjük a Molnár Nyomda Kft. támogatását.



A Jelenkor a LAPKER újságospavilonjain kívül a következő könyvesboltokban is megvásárolható:

PÉCSETT: PTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. –
Művészetek és Irodalom Háza, Széchenyi tér
7–8. – Líra Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Kimé-
ra Antikvárium, Váradi Antal u. 5.

BUDAPESTEN: Írók Boltja, 1061 Bp., Andrassy út
45. – Ludwig Múzeum, 1095 Bp., Komor Marcell
u. 1. – Magvető Café, 1074 Bp., Dohány u. 13. –
Babérliiget Könyvesbolt, 1073 Bp., Kertész u. 29

A LIBRI budapesti és vidéki könyvesboltjaiban:
Allee Könyvesbolt
Árkád Könyvesbolt, 1. emelet
Campona Könyvesbolt
Csepel Plaza Könyvesbolt
Duna Plaza Könyvesbolt, 1. emelet
Könyvpalota

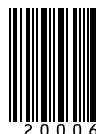
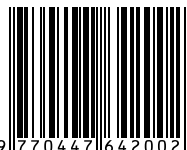
Mammut Könyvesbolt
Oktogon Könyvesbolt
Stop.Shop. Könyvesbolt
Pólus Center Könyvesbolt
Sugár Könyvesbolt

Budaörs Könyvesbolt
Debrecen Könyvesbolt
Győr Könyvesbolt
Győr Plaza Könyvesbolt
Kaposvár Plaza Könyvesbolt
Miskolc Könyvesbolt
Nyír Plaza Könyvesbolt
Pécs Könyvesbolt
Szeged Plaza Könyvesbolt
Szolnok Plaza Könyvesbolt
Zala Plaza Könyvesbolt

www.jelenkor.net

990,- Ft

JELENKOR



ACZÉL GÉZA

(szino)líra

torzósótár

ásít

valami halvány szándék néha még akad hogy az elidegenült világban lelassult tempóban apró villanásokkal felmutassam hétköznapi magam sok nővumot már nem ígérve legfeljebb eddig nem tapasztalt háromszögelési pontokhoz érve elmerengve ismeretlen koordinátákon amelyek ha az ember a végesség sejtelmes szellőit érzékelve rászok furcsán átrendezik a még tudatban ragadt életdarabokat de már nem szerkesztve széjjel a bizton megtörtént valót és a közé kevert idővel szelíddé szelídült álmokat mivel együtt gördül fel minden elem a belső térben alacsony horizontra az egész megtett út értelmét is lebontva hiszen a kor derűje a mítoszhoz még kevés a szűken adagolt drámaiságban pedig a katarzis is elenyész és a létezés szélsőséges élményeit a közelgő semmi egy megfagyott gesztussal letakarja s bár gyengülő szemekkel mint a kezdő dokumentumfilm a közeledő télben valamit még kamerázol néhanap a környéked is rád szól mit toporogsz itt ember ósdiként lemaradsz húzzál hát előre és akkor végre hangolódni kezdek az elíziumi mezőre hol egy vak rém nagyokat ásít s minden igazoltatás nélkül beenged akárkit

áskálódás

értsük meg végre az angyalát egy gondolkodó szuverén elme holmi tisztátlan hatalmi ölemben visszaverődve tükörből a langyos ölebben nem érezheti jól magát ahogy egykor a bölcs krilov meséje mondta ha túltáplált nyakán látszik a lánca alattomos nyoma lehet akármilyen bőséges a lakoma belül a tisztesség előbb-utóbb csak mozdulni vágyik és mire mindezeket átgondolni az érintett elvergődik az ágyig borulni kezdenek lelki terhére a kételyek nem kell ehhez túlzott karrierista

vágy vagy a hátsó szobában hét gyerek elég a veleszületett restség a zaklatottságot kerülni akaró nyugalom hogy ne dörömböljünk át csökönnyösen a falon megkívánva egy másik világot ráadásul ha az ember már több változatot is látott lendületét erősen rezignáltra is fogja hiszen volt már elég sok gazda foglya miközben mindig tovább menekült rövidebbre fogva benne hiába gerjed a harag lángja a hatalom tüskés sáncaihoz érve a gyarlóság egyetemes reflexeitől szürke hamura vált megbékülve a gondolatlan egyszer majd ezeket is bezabálja a halál és már aludna de mégis nyugtalan mivel lefokozódott önbecsülése az áskálódás szárnalmas sátra alatt

áskálódik

nagy nehezen betoltam a verscsatornába az első mondatot ritkán alakul már szavakká bennem az érzés amit az elkoptatott élet még bent hagyott az elkomorodás előtti időkből szakadozik is gyakran a megtisztító indulat s homályos elhagyott terek felé taszít a költői látomás a szűkülő tekintet mögött hideg van és ezt nem érezheti senki más így aztán hiába fordul bele e lelki fék a hétköznapi megszokott iramába elvéti a környezet a társas reakciókat s nem azzal reagálja hogy az ember milyen árva nincs is ahhoz elég energiája hogy más kusza leleteiben matasson marad az alig értelmezhető felület melyből mint fürge pók a befogadó torz portréját megszövi aztán ballagunk tovább kölcsönösen telítve kazalnyi hamistudattal míg valami furcsa kényszer valahol nem marasztal utolsók között némi pihenőre ahonnan már csak visszafelé ereszkednek ködbe vesző utak ruganyos mezőre amelyről azt sem sejteni már igaz volt-e vagy álom mégis azon kapod magad friss illata felé apró irigység szivárog s a távoli múltat minden indok nélkül megkívánod ám a végzet már vissza is rántott egy repedt tükör elé melyben egy vén áskálódik

Túl sokat jöttem a semmiért

*Legalább háromszor muszáj volt lenyomni a j-t, mert beragadt.
Ez a cím akkor már azért is így marad.
Tehát ez a sor is.
Habár túl tandoris.
Tudod az első hangból,
a zenekar még csak hangol.
Deviszont minden mást rántana magával,
hiába, hogy csak a kényszer szülte.
Hogy fog az kiderülni,
ha mégis kikerülne?
Szoritja, nyomja, helyzetbe hozza
egyik hivatkozás a másikat.*

*Üres fejjel egy néma lépcsőházban,
de nem enged mozdulni a buszmegálló-effekt:
tuti, hogy megjön a gondolat,
mikorra elraktam tollamat.
Valaki jó. Ez nem jó.
De nem szólt. Ez viszont jólesett.
Mindig jelen lenni? Abból lesz jelenet.
Fülemben cseng mesterem hangja:
a füzetemben hagyj magamra.
Várd ki, hogy meghalok, ki lesz az adva.
Mindен, amit nem kell megírni,
elég felírni.
És inni, inni, inni, inni.*

*Keresztül-kasul,
később tudatosul,
már mindent tudsz, ha tudsz magyarul.
Hiába a zászló, nem jön mögötted senki.
Kényelmesebb lenne elesni.*

*Félúton fekély.
De ez már a harmadik félút.
Pedig én, becsszóra, végig fékezek,
de annyira, hogy dől az ékezet:
minek létezek.*

Végül az ember úrrá lesz a szervezetén.
Mert mondani kéne az életről valamit. A fiataloknak.
Fiatal szerető fiatalít.
Ha élsz, az a minimum, hogy jól vagy.
A kurva anyámat, ha nem vagyok boldog túl a felén.

Poliamoria

Nem visszakozhatok, én ambicionáltam,
csak épp rossz helyen nyílt ki a kapcsolat. Unk.
A kistányér is emlékszik. Ti megettétek anyám bejglijét?!
Mekkorára nyílhat még?
Hol az a pont, ahol kipukkan a buborék?
Én úgy képzeltem,
halott feketerigókat hordok majd szép küszöbödre:
lásd, másnak is kellenék.
Amúgy józsefattilásan.
Egyszerre érzek ezer szerelmet –
az ember nem monogámiára teremt!
Ez tudomány, kérlek alássan,
higgy a haladásban!
Megelőztél? Engem? Aki a kort megelőztem?
Ezt a telefont azért ne vedd fel előttem!
Igyunk inkább együtt, mint akiket kergetnek.
A Kofolának direkt ilyen rossz az utóíze,
hogy muszáj egy újabb korttyal elvenned.
Le van ez tesztelve.
De a szex más térszta.
Megint hozzá mérsz ma?
Könnyebben túrném, ha nem lenne kimondva.
Príúd, aki mondja.

Mese

Elmesélem a mosolyod.

*Elmesélem, hogy milyen, amikor olvadni kezd az arcodról az éjszaka,
amikor a reggel apró könnycseppeket présel a szemed sarkába,
amikor a zsalugáteren átszűrődő fény megvilágítja ajkad függőágyát.*

*Elmesélem, hogy mi történt ezerkilencszáznyolcvanhat hatodik csütörtökén.
Fáradt égre születtem, akkortájt kezdett gyűlni a sötét felhők gyomrába préselt
madarak lelkesedése.*

*Elmesélem, hogy milyen volt, amikor még nem éltem.
Anyám el akarta hagyni apámat, ám elvesztette a saját apját,
ezért nem költözött haza Debrecenbe.*

*Aztán anyám ezerkilencszáznyolcvannégy hatodik csütörtökén elvetélt,
de egy év múlva újra kellett próbálkozni a családtámogatás miatt.*

*Elmesélem, hogy milyen volt, amikor két halál emlékeként mégis megérkeztem,
és velem együtt megérkezett a vágyott panellakás,
és megnyugodott a lakótelep legfeketebb családja,
és évtizedekig halogathattuk a kellemetlen válaszokat,
hogy közben még kellemetlenebb kérdéseket halmozzunk magunk köré.
Elmesélem, hogy milyen szorgalmasan halmozzunk most is.
Félbehagyott mondatok köszörűje irdalja a torkunkat,
súlyos levegőtömbök gyűlnek gyomrunk présögdrébe,
és gyűlik és szorít a puffadás,
és feszít az érdes nehezedés.*

Elmesélem a mosolyod.

*Elmesélem a közös pécsi sétákat. Az egyiket.
Sárgán szemerkél a kora esti eső, plakátok áznak, mint a mesében.
A plakátokon arcok, az arcok alatt mondatok, a mondatok végén felkiáltójelek.
Ilyen plakátok között szeretiünk egymásba 2019 elején.
Alattunk a hó másnapos ropogása, éppen jéggé változtatja az eső.
A lábnyomainkba hulló tollakra fagy vár, ránk pedig menekülés.
Azóta december lett, az eső havazást ígér.
Pécsen most kezdik el leszedni a plakátokat,
függönyt cserélnek a rémálmok.*

*A sötét felhőkből kirajzolt madarak épp most feszítik szét az eget,
én pedig a lakótelepről már inkább az erdőbe menekülnék.
Közös pécsi sétáink óta megtanultam elaludni és felébredni,
mégsem enyésznek különbözéseink, túlhalmozta őket három évtized álmatlansága.*

Elmesélem a mosolyod.

*Elmesélem a félelmemet: hogy milyen lenne, ha az elmúlt egy év
csupán egy verejtékes éjszaka őszinte emléke volna.
Bosszantó poénnal indítanék valami felejthető tüntetésen,
pár óra múlva a tinédzser-analógia szomorúságában innám a vodkát,
és a narcisztikus fiúról szóló történetek hallgatása közben
csak arra tudnék gondolni, hogy te leszel az első dolog,
amit 2019-ben nem bánok meg.
Milyen lenne lopva érintkezni, hánytatni a sikátorban,
majd háromnegyed óra bolyongás és két komolyabb kijózanodás után
egy heverőn folytatni a bizonytalan érintéseket.
Érinteni, biztatni, visszatartani, amit vissza kell,
aztán a hajnal tompa ragyogásával távozni,
hogy pár óra múlva kifejezéstelen tekintettel bámuljam az olvadó síneket.*

Elmesélem a mosolyod.

*Elmesélem, hogy mit szeretnék látni.
Estéknként álmos madarakat, reggelenként zöld lovakat.
Lenge nyári naplementét és ehező galambokat a főtéren.
Pirkadatkor a felrobbanó napot, ahogyan a kozmikus korom
feketére színezi a Mecsek összes levelét.
Látni szeretném, amikor a szikkadt levelek
a nyugati szél hangját és a távoli teafű illatát szűrik,
és az erdő mélyét, ahol
bögére rohadt filterként
búzlének az időtlenné száradt szarvasok.*

Elmesélem a mosolyod.

*A fáradtat, amikor elmélyülnek az arcodon a ráncok,
és a mélyedéseket feltelíti a víz.
A csillogót, amikor a láthatatlan fák közötti
függőágyon a felsőajkam fekszik, izzadásig melegíti a nap.
A kényszerűt, amely nem ér el a szemedig, nem szűkíti össze
a héjat, és nem terel páracseppet az üreg sarkába.
Mosolyod: az átlagos, a gyakori, a ritka.
az álmodó, a hajnali, az ébredő, a tiszta,
a meglepő, a megszokott
s az összes többi mosolyod:
a távozó, az érkező, a kába,*

az eleven, a teljes és az árva.
Az olvadó, az önfelelt, a komoly.
A nekem és a magadnak szánt mosoly.
A mosolyod, ha azt mondom: mesélek.
Ha azt mondom, hogy most szeretlek téged:
2019 decemberében.
A plakátokon ázó arcok szegyenében.
Az arcok alatti mondatok üresében.
A mondatvégi írásjelek hidegében.
Harmincéonyi álmatlanság emlékében.
A sötét felhők gyomrában, a rekkenésben.
A penészben, az áporodott poshadásban.
A terpeszkező madarak szárnyalásában.
A szétszakadó égben, amely beleroppan.
A sétában, az esőben, a mosolyodban.

Most szeretlek téged. 2019 utolsó csütörtökén,
a lakótelep legfeketébb családjának leggyengébb ígéreteként,
két halál emlékében. Nem ígérek harmadik halált,
és nem ígérek újabb életet sem, csupán azt,
hogy megpróbálok kevesebbet emlékezni
és kevesebbet halmozni:
kellemetlen kérdést
és kellemetlen választ,
és kevesebb kellemetlen mesét.
Őszintébben.

Levél az álomhoz

*Halálos álom vagy, ott lakozol a hordó mélyén,
amikor megpróbálok kicsikarni az utolsó,
legdrágább csöppet, ott lakozol a hordó mélyén,
amikor a tetefére állva az ég féligzárt ablakait próbálok
kipöccinteni, ott lakozol a hordó mélyén, amikor
kutyává változom, szétszórt falka vagyok és
nem emlékszem magamra, csak az ugatásra,
a visszhangra, a nyakörvre, arra, hogy valami sötét
tárgy közelít koponyámhoz és nincs időm még vonyítani sem.*

*Halálos álom vagy, kitakarod az angyalok szemérmét,
és rögtön a nagy fehér semmi villan át az idegeinken,
mint egy túlkoros zeuszvillám, lehuppsz a titánok közé,
pedig hajnal van, mi értelme van lehuppanni,
mi értelme van kiemelkedni, felemelkedni, szemlélődni,
mi értelme van kibújni a láncok alól csak azért,
hogy újabb láncolatok részese lehess.*

*Halálos álom vagy, túlméretezett hamburger,
sokkal nagyobb, mint Óz, a nagy varázsló,
vagy a rég kipusztult törpemamut, a frászt hozod rám,
és az óriásokat, a felejthetetlen világcsíkot, ami addig
szorítja az egyenlítő hasát, amíg az már levegőt se kap,
az étvágya pedig csak hetek múlva tér vissza.*

*Halálos álom vagy, megpróbállak elfelejteni,
vagy álmodni azt, hogy felébredek, álmodni,
hogy nem ébredek fel, de a halálos álom az álom
halála is... Mit írjak még neked? Ébredj fel. Mondd.*

A Jósda Meglátogatása

*Ellátogattam a Jósdába. A Végvár utáni első kanyarban
tapogattam végig a fákat, hogy az idő billentyűzetén
pontosan üsse be a kódot. Az alkonyat peremén
akkor moccantak meg az első vaddisznófoltok.
Ellátogattam a Jósdába, mert érdekelt a véleményem,
mennyit ér, amit gondolok belül, és az, amit
elém vetítenek éppen. Avatott szakik dolgozták fel
a számukra fontos információkat, a csákovai mező közepén
a tornyot és felette a holdat. Értelmezték, hogy ennek okán
mit is akarhat tőlem Szeléné, megmaradtam-e ugyanolyannak,
amilyen voltam az utak kezdeténél. Kérdezték, sasokat
láttam-e odafent, vagy bármiféle madarat.
Mint sebészek: tapogatni kezdték keselyűmentes májamat.
Miccsezni hívtak. Széndarabok felett a nyári mustárszínű
csillagok ragyogtak. Emiatt két napig nem tudtam megszólalni sem.
Jártam, ahol a régiek. És ottmaradt minden a régiiben.*

Az elígért lány

*Azokban az években, amikor egy átlagos
tétlen kóválygás közben úgy emelkedik
ki egy elhanyagolt lakónegyed
az elburjázott kertségből,
mintha foltokban csapna le
az apokalipszis, másra sem vágyom,
mint sértetlenül átvágni a sebzett
tájakon, hogy vakmerőségemért cserébe,
egy kerítésen át, talán rács mögül
integessen nekem a jövőbeli lányom.*

*Ígéret és jövendölés egyaránt
úgy cseng a fülembé vissza,
ahogy a meddő aszfalt túri
hangtalanul a lépteim súlyát.*

*Azokban az években, amikor
foglyul ejtett a lépcsőházak
gyógyszerszága, ujjongva néztem
a széttört járdából feltárt
koponyákat az építkezésen.*

*Minden folyosón és konyhában
a linóleum mintája fekete-fehérben,
mint a mikroszkóp alatt az osztódó sejtek.*

*Minden konyha egy lombik,
amiben törpesellők tenyésznek,
kapálóznak az emléforma üvegben,
bárhogy szeretnék, nem törik át.*

*Mindig van egy rés, amin bekúszik a köd,
egyesül a süllő zsír szagával –
sötétkamráink és lépcsőházaink
levakarhatatlan magzatmáza.*

*Azokban az években, amikor kiszabadulsz,
és a szemedbe tűz az édes sárgabarackok héja,*

*mintha számtalan nap lángolna egy galaxisban,
mint az úr háttere, tátong feketén
a kerítés mögött egy őszöreg anyóka.*

*Ami sosem volt, jobb is eladni előre,
aztán mindent szétszedni alóla.*

Az eladott lány

*Irritál, ha túl közel vagy,
nyafogott, míg klaffogott a vonat
kivénhedt mozdonya, fülcimpáján a kő
tűzszemű rovar röpte a hó felett,
holott ez itt a bepállott fülke,
diavetítés egyetlen ablak:*

*térdig ködben álló birkák és borjak
viskócsontok előtt zúzmarával hímzett
smaragdföldben – hullabál a tél
és mennyi báj fagyponthoz
egy reszketős lábú tarka tehénben;*

*ipari hó, rajta rizspor, és remegése
ezernyi fürtje, csókák rágta szőlőkacs
meddő tekergetése – miféle lemez akadt el
az elhagyott házban, deres fő-fák között
fennakadt nyáruszadék a lefitymált
ajándék vízmosásban;*

*nyáruszadék, ez mi már, szószörny,
testünk salakja, forrásunk patakká duzzadt,
kicsinyét elapasztja, őrt áll pár kémény,
téglapasztor, jégcsapszakáll összetört
állkapcsán, feldarálja, új életet ölt
immár élettelen, hogy szolgálja azt,
aki túl van az életen;*

*utcák felhúzódtott szemöldökszőrszála,
vásott, vézna fasor dűhében reszkető
téglafal felszentelt szigora, hervadt csokrok
dögbúze kápolna cetpufók gyomrában
és mögötte, amit sosem ért meg,*

*miért kellene pont neki elmagyarázni,
főleg, hogy senki sem kérte,
amit úgylis mindenki értett;*

*láttál már embert úgy igazán könyörögni,
mint elvarázsolt és felfuvalkodott egeret,
köpönyege mint a felkavart avar,
szagat szét fölötted talajt
és lépeget önmaga szőnyegén
egy túlrejtett ábránd, nevetve saját nevén,
testét, ha kell, felcsavarva;*

*megegzem magam szemed és ékszered tűzkövén,
hóból, halálból kimondva, kibontva,
hisz holt táj érlelt minket arra,
hogy csöndünk és dühünk egyaránt
szörnyű legyen az egész családnak,
mint kerek tál pörög böte kéz nélkül
szaladva falnak, mintha két eget szegne
akár nyugvó hold, akár kelő nap;*

*ne mondj ilyet, sikít fel házam láttán,
fala beszakadt, fedele kátrány,
függönye zúzmara faágról,
és miután tüzed kialudt,
magamét is szívesen kioltom,
szikra röpül messze a hóban,
fél füled, fél szíved kihajítom.*

Szesztina: Altaforte

Bertran de Born beszél.

Dante Alighieri ezt az embert a pokolba helyezte, mert viszályt szított.

Íme!

Ítéljetek, hogy!

Kiástam-e?

A színhely Bertran de Born vára, Altaforte. „Papiols” az énekese.

A „Párduc” Oroszlánszívú Richárd.

I

*Egész Délen ez a döglletes béke!
Papiols, csapjunk bele! Kezdjünk zenélni!
Akkor élek, ha csattognak a kardok!
Ha zászló csattog, arany, evet, bíbor, szemben,
mező ázik, zöld a vérvörösben,
kéjesen üvöltök, szívem ujjong!*

II

*A forró nyár! Minden porcikám ujjong!
Mert jön a vihar, elvénzik a béke,
villám cikázik éjszín vérvörösben,
dördül a menny, bőgve kezd zenélni,
süvöltő szél hajt fellegeket szemben,
isten nyílt egén csattognak a kardok.*

III

*Csattognak már az ördögadta kardok!
Csatamén nyerít, lelke velem ujjong,
átdöfött mellkasok egymással szemben!
Egy óra harc jobb, mint egy évnyi béke,
mint lakomákhoz langyosan zenélni!
Jobb vérben ázni, mint el, borvörösben!*

IV

*Imádok állni kelő napvörösben,
sugarak törnek át sötétben: kardok,
pirosság ömlik szét, a szívem ujjong,
Máris hangnemében kezdek el zenélni!
Mégfutott, nézd, megveretett a béke:
győzött a harc a sötétséggel szemben!*

V

*Ki nem verekszik, retteg haddal szemben,
nem hevül érte szóban, vérvörösben,
azt elpuhítja a nőies béke,
míg távol győznek csattogva a kardok;
ily hímringyó ha pusztul, májam ujjong,
vihar módjára kezdek el zenélni!*

VI

*Láss hozzá, Papiols, ideje zenélni!
Nem áll meg hang a kardokéval szemben,
nincs szebb, mint ha a harcos torka ujjong,
és forgatóán vasunkat vérvörösben
a „Párduc” ellen csattognak a kardok.
Átkozott, ki azt kiáltja: „béke!”*

VII

*Kezdjünk zenélni: ússzon vérvörösben!
Csattognak már az ördögadta kardok!
Pokolba veled mindörökre, béke!*

HALASI ZOLTÁN fordítása

MAGASERŐS

Ezra Pound szesztinájához

Egy kicsit meglepő a vers. Nem ehhez a hanghoz szoktunk. És az allegorikus „Béke” ismereteink szerint „hószín szárnyú”, „könnyűléptű” stb. Semmi esetre sem „dögletes”, még kevésbé ilyen pejoratívan „nőies”, és mint ilyen, pokolba való.

Szerepverssel van dolgunk. A szerzői előbeszéd szerint legalábbis. Pound egy 12. századi trubadúr, Bertran de Born bőrébe bújít. Utóbbiról nem sokat tudnánk, ha Dante nem szerepeltetné a középkori „Who is who”-ként (is) szolgáló *Isteni színjáték*ban. Bertran de Born a nagy bűnösök között található, a pokol 8. körében, a gyilkosoknál, homoszexuálisoknál is lejjebb, a tolvaj firenzeiek és az álnok Odüsszeusz szomszédságában: a saját fejét hordozza lámpásként, elvágva a törzstől, amolyan ellenbüntetésként, mert egy királyi herceget királyi apja ellen tüzelt, elvágva köztük a rokoni kapcsot.

Poundot azonban nem a bűne érdekli Bertran de Bornnak, hanem a harciassága, azt állítja a szemünk elé. Az kétségkívül igaz, hogy Bertran de Born nem a szerelmes verseivel tűnt ki a trubadúrok közül, bár olyat is szerzett, sokkal inkább szellemes, vaskos, politikai tartalmú dalaival. Van olyan éneke, amelyben, akárcsak a mi Balassink, a vitézi életet dicséri. És van olyan szerzeménye is, amely szesztinában íródott. Nem ő találta ki ezt a versformát, hanem a legnagyobb trubadúr, Arnaut Daniel. Eddig a középkori minták. Pound romanisztikát tanult, számos trubadúr éneket fordított, parafrazeált, illetve épített be nagyszabású verseibe. Bertran de Born több-kevesebb próbálkozás után lefordíthatatlannak ítélte, de ha már ott mozgott benne az a bizonyos „vitézi ének”, valahogy ki kellett engednie magából.

Kölcsönvette a szesztina formát: visszaemlékezéséből azt is tudjuk, hogy londoni albérlésében megírta az első versszakot, majd elrohant a British Museum könyvtárába, feljegyezte a sorvégi rím��avak permutációjára vonatkozó szabályt, aztán hazament, és egy ülésben ledarálta a verset. A szesztina tényleg hasonlít a darálóhoz meg a szerencsekerékhez, mindkettőt tekerni kell, meg még a fényképezőgép blendéjéhez is hasonlít, tudniillik (a tartalmi dimenzió) szűkíthető és tágítható attól függően, hogy az állandó elemekhez milyen változó egységeket társítunk. A szesztina igazi gúzsban kötve táncolás, a versszakok sajátos piruettje, a végén az addigiakat összefogó (és szerencsés esetben hatványra emelő) tömör zárlattal. Szigorú zenei forma.

1909 tavaszán vagyunk, megjelenik Marinetti futurista kiáltványa, az Orosz Balett felép a párizsi operában, Bleriot átrepüli a La Manche csatornát, Picasso kialakítja kubista stílusát, Pound pedig tobzódni kezd a „personákban”, maszkokat tesz fel, latin, olasz, provánszi, francia középkori költőket, később japánokét, kínaiakét. Az *Altaforte* a kortárs barát T. S. Eliot szerint a legjobb szesztina, amit angol nyelven írtak. A provanszál énekek akusztikus erejét csakugyan megközelíti, a metrummal szabadon bánik (Pound zenei egységekben számolta a sorhosszt, nem metronómmal a szótagszámot), de amiben alighanem felülmúlja középkori mintáit, az a szenvedély monoton fortyogása, ostorcsattogása.

Színpadi a helyzet, színpadias a megszólalás, nélkülözi a trubadúrénekek személyességét, a megszólítottak nevét, a (sokszor belterjes) interperszonális viszonyokat; már ha az „arany, evet, bíbor” címerzászlót (a Plantagenetekét), Oroszlánszívű Richárd ragad-

ványnevét, a „Párduc”-ot meg a szolgál-énekest, „Papiols”-t leszámítjuk. És még egy (módosított) konkrétum: Altaforte franciául „Hautefort”, ma is létező helység, dombja tetején középkori várkastély, valaha itt lakott a vikomt, Bertran de Born. Hogy Pound miért olaszosította a vár nevét? Egy apró eltulajdonlás: olyan, mintha (a mindenható) Dante nevében járt volna el.

Valaki (tudjuk, de Born álarca mögött Pound) lenyom egy véget érni nem akaró tirádát a háború gyönyörűségeiről. Mondhatni, egy ellen-Goya, egy ellen-Mednyánszky, egy ellen-Dix, hogy most három olyan festő-grafikust idézzek, akik a háború borzalmait élőben tanulmányozták. Nem így a 24 éves Pound, aki hordóra állította lírai énjét, egy költészeti Hyde-parkba, és ott szónokoltatta nagy meggyőző erővel egy rögeszméről, miszerint nincs jobb dolog a háborúzásnál.

A 19–20. század fordulója az orientalizmus nagy korszaka is, a japán harcművészet, az indiai ksatrija-éthosz ekkor nyomul be az európai kultúrába, az abszolút aránytévész Nietzschével és Übermenschével a háta mögött. És persze a kultúra paravánja mögött a géppuska- és löveggyarak irtózatossága is ott van, a totális háború gyarmati és délkelet-európai előjátékaival egyetemben.

Pound macsó ágálása, fáradhatatlan düh-ömlenye minden esztétizáló szigora mellett egy csóvás ember hadonászásához hasonlít. Ellenségcentrikus, nem úgy, ahogy a vérbeli katona, Balassi: „ellenséget látván, örömmel kiáltván” (Balassi mentalitása az eredeti Bertran de Bornhoz áll közel), inkább a pojáca Szabó Dezsőre, szóval egy virtigli demagógra emlékeztető módon. De ne legyünk túl szigorúak: Pound itt még csak 24 éves, ki magaslóan tehetséges, ez még csak játék a tűzzel.

Amikor aztán nem a „kardok csattognak”, hanem (pár év múlva) az európai lövészárkokból lövöldöznek egymásra tíz- és százezrek, hogy „elvérezen” „a nőies béke” (és tényleg el is vérzik), és 1915-ben Pound egyik legjobb barátját, a korszakos szobrász Gaudier-Brzeskát (aki Angliában élő franciaként önként ment haza, a frontra, mert nem bírta elviselni, hogy a németek a reimsi katedrális bombázzák, és mellesleg el volt ragadtatva az ágyútöltelék frontkatonák hazafias erkölcsétől) ugyancsak 24 évesen levadásszák a saját futóárkukat védő *boche*-ok, akkor ugyan Pound megrendül, de tudja, kire kell haragudni: hát természetesen a háborút kirobbantó és azon nyereszkedő zsidókra, az uszorázó élősdiakra, akiknek beépített kulturális-politikai osztagai (csakis eltereléséppen) békéről hadoválnak.

Pound, mondjuk így, marciális vitalizmusa a későbbiekben is töretlen maradt, ő is revitalizálni (fiatalítani-férfiasítani) akarta a szellemileg elaggottnak, elnőiesedettnek (vén kurvának vagy vén trotlinak) tetsző ókontinentst, akárcsak konzervatív eszmetársai (mint például Eliot), csak ő radikálisan önféjű elképzeléseket dédelgetett, és ezek, hogy, hogy nem, az olasz fasizmusban és a német náciizmusban találtak rokon gondolatokra.

Nyolc éve fordítottam le az *Altafortét*, akkor készültem az *Út az üres éghez* prózacyklusának utolsó darabjára. A második világháború alatt, a német megszállás idején Lengyelországban bujkáló zsidó gyerekek történetzanzáiból állítottam össze a szöveget. Azt akartam, hogy a véget érni nem akaró idő, a kibírhatalatlan monotonía, a reménytelenség és a remény borotvaéle legyen a főszereplő. És akkor eszembe jutott a szesztina-forma, amivel már volt dolgom korábban, és ami tökéletesen alkalmasnak látszott mind a bujkálások kaleidoszkóp-szerű változatosságának bemutatására, mind az ismétlődések és variációk kínzóépszerű sorolására.

Mindjárt begugliztam a szót, és lejött egy sereg szesztina-oldal (valóságos szesztinagyarak működnek már angol nyelvterületen), meg egy Pound-találat. Könnyű elképzelni, mit érezhettem e vérszomjas tiráda láttán, illetve aztán a hallatán is, mert ahogy Pound mondja a versét (a Harvard Egyetem felvételén 1939-ben, a nagyobb hatás kedvéért üstdobbal kísérvé magát), az egyszerre röhejes és hátborzongató. A legkevesebb, hogy órá-

kulumnak (költő-sámánnak) érezte magát és kinyilatkozásnak a költészetét. Én viszont kötelességemnek éreztem és érzem ma is, hogy ezt a (finom leszek) „váteszien részeg” hangütést szintén megszólaltassam költői énem színpadán – ez is része, fontos része a világnak, az irodalomnak.

Most mondhatnám, hogy az *Altaforte* lefordíthatatlan. Lényegében minden nagy vers az. Meg minden nem nagy is. Ennek ellenére próbára kell tenni a magyar nyelvet, kell neki is egy kis mozgás, egy kis nyújtózkodás, egy kis fal ahhoz, hogy szkvassolhasson. Sok mindent nem tud visszaadni, akárhogy igyekezik is, de bizonyos dolgokat igen. Mivel Pound átjárást (tranzitot) bonyolít szinte egész életművében kultúrák, személyek, hangok és szólamok között, ez nekem (aki hasonlóra törekszem) félig-meddig egyenes felszólítás volt a fordításra. Pound keményebb, jobban érezni nála a hetvenkedő pengeváltást (nem tudni, kivel – tényleg, kivel vív?), egy iszonyatos csihipuhi az egész, vagy még inkább az, amire a teljes szecessziós arzenált felvonultatta (benne is van a versben): kardcsörtetés.

Hát, ez igazán nem kenyerem: sem a kard, sem a csörtetés. De arra igenis jó volt a *Szesztina: Altaforte*, hogy ellenőrizsem, hogyan idézi elő a kevés számú zenei elem az involúciót (a szerkezet át- és visszaalakulását önmagába), hogyan teremtik meg a permutálódó sorok a (keleti versekből ismerős) körbeforgás érzését. Megvolt a forma, szabadon alkalmazhattam saját versprózámra, csak ott (hat helyett) hét motívumból építkeztem: ebből a „szettima” szerkezetből lett a *Fúga*. Abban valódi háború folyik, valódi emberekre vadásznak, ráadásul gyerekekre.

Pound el se hitte volna, ő egész életében erődember maradt, saját költői teológiáját építette-védte. Onnan, „Magaserős”-ből (ezt jelenti elsődlegesen az „Altaforte” szó) nem látszottak a kicsik és a gyengék.

Alkonynapló

(Füstbe menesztett terv) Azt terveztem, hogy ha még egyszer kijutok Kaliforniába, lakókocsit bérelek, és M. L.-lrel bebarangoljuk az állam északi felét, sőt, még Oregonba is átruccanunk. Két éve már tettünk rá kísérletet, de autónk alkalmatlansága és az idő rövidsége folytán csak San Franciscóig jutottunk, ahol főként a Golden Gate-hidat akartuk megnézni, de az a malőr ért bennünket, hogy ködbe burkolózott, és semmit se láttunk belőle, mialatt áthaladtunk rajta. Majd félévszázada a 80-as autópályán kelet felől érkezve jómagam ugyan érintettem Sacramentót, de ennél északabbra sosem jutottam. Ilyenformán Észak egészen kimaradt az életemből. Akkor meg minek menjek most már oda? Hogy táborozzak a Cascade-hegyláncban, túrázzak a Klamath-hegységben, a Shastában vagy Oregonban megmártsam az ujjam a híres Crater-tóban? Ezért nem érdemes. Nemcsak az öregség mondatja ezt velem, hanem az is, hogy idegennek érezném arra magam. Letettem hát róla. Igaz, utóbb az is kiderült, hogy egy ilyen mozgó apartman olyan drága, hogy meg sem tudnám fizetni. Csak egy közönséges szedánt kölcsönzök, és Dél-Kaliforniában maradunk, amelyet ismerek és szeretek. Régen volt, de már nincs ott se lakásom, se megélhetésem, mégis újra és újra visszatérek. Ha ott vagyok, még mostoha körülmények közt is, olyan, mintha itthon lennék. Vagy olyanabb, mert nincsenek személyes emlékeim arról, ami volt, a régi, az indián, a spanyol, a pionír Kaliforniáról, és kevésbé fáj a hiánya.

(Bizonyosság) T. temetésén arra gondoltam, hogy én leszek a családból az utolsó, akit a szajlai temetőben földelnek el.

(Erdőgazdálkodás) Darnóban megint tarvágás folyik. Olyan, mintha őrült sebészek altatás nélkül felnyitnák a mellkasomat, és eltávolítanának a tüdőmből egy egészséges részt.

(Terelés) Mióta magam is közéjük tartozom, tudom, miért esznek olyan furcsán a protézistalan öregek. A nyelvükkel közben folyton terelik a maradék fogaikra a rágnivalót.

(Önharag) Mindig haragszom, ha családom valamelyik férfi tagja vagy egy vendég vizelés után nem használja a vécében az öblítőt. Nemrég magamra is dühös voltam, ugyanis én sem hoztam működésbe. Ez a mulasztás újabb bizonyítéka növekvő feledékenységemnek.

(Anyám 2) Sokat szenvedett apámtól, aki indulatos, önző ember volt. Mindketten régen meghaltak. Ki tartja számon, milyen életet élt, ha én és a húgom nem leszünk már? És jóvá teszi-e apám a nemlétben, amit a létben elkövetett ellene?

(*Külképviselet*) 1972. szeptember című könyvemet olaszra fordították, és másodszor is megjelent Milánóban, és olyan jól fogy, hogy az új kiadásból már utánnymás is készült. Dicsérik a nagy nyomtatott lapok, az online újságok kritikussai és az olvasók a közösségi médiumokban. A kiadóm egy nagy észak-olasz körutat követően Rómába is elvitt, ahol dedikáltam a téli *Più Libri più liberi* könyvvásáron, és hallgatókkal találkoztam a Sapienza Egyetemen. A programpontok közt szerepelt a Római Magyar Akadémia, vagyis a magyar kulturális intézet is. Nem tulajdonítok túlzott jelentőséget magamnak és nagyon hiú sem vagyok, de úgy képzeltem, hogy lesz ott valami fogadásféle, esetleg felolvastatnak ebből a könyvből, vagy legalább odajön hozzám valaki, nem feltétlenül az igazgató, és azt mondja: jó napot vagy jó estét, a napszagnak megfelelően. Általában rossz tapasztalataim vannak hazám külképviseleiteit illetően. Ennek ellenére bíztam, annál is inkább, mert nem mindennapos, hogy egy magyar szerző könyve külföldön ilyen kedvező fogadtatásra talál. Hiába, egyik sem volt. Volt viszont egy galambdúcszerű, fútetlen manzárdszállás az intézmény vendégházában, ahol négy napig dideregtem. Tudomásul kellett vennem, hogy a magyar író a magyar kultúra külképviselői nemcsak hogy nem találják méltónak arra, hogy foglalkozzanak vele, de arra sem érdemesítik, hogy köszönjenek neki.

(*Ármány*) Tudomásomra jutott, hogy B. E., feminista irodalmár, akinek mint férfi egykoron nem viszonztam a kegyeit, az 1972. szeptemberről értekezve azt állítja, hogy mizogin, azaz nőgyűlölő vagyok. Olaszul is megjelent könyvem Olaszországban nemcsak nőnemű kritikusok dicsérik, hanem a nagyszámú, pozitív női Facebook-bejegyzésből ítélve a másik nem képviselőinek körében a legnépszerűbb. Megnyugodtam: talán mégsem vagyok nőgyűlölő.

(*Vád*) Elhunyt T., apai nagyapám, I. húgának lánya, tehát másod-unokatestvérem. Műszaki képzettségű volt, ennek ellenére ismerte, szerette a könyveimet, főként a *Halászóember*t, és büszke volt rám. Nyugdíjaskorában Egerből visszaköltözött az elárvult szülői portára, ahol később a férje halála után szálegyedül maradt. Rendszeresen látogattam, és amiben tudtam, segítettem. Évekig hősiesen tartotta magát a régi portán, a régi tárgyak közt, amelyeknek egyike dédnagyanyám menyasszonyi ládája volt, de amikor izületi bántalmi következtében járóképtelenné vált, egy távoli idősotthonba vonult. Egyszer levelet kaptam tőle onnan. Nem részletezte, konkrétan mire gondol, de több oldalon át azzal vádolt, hogy hazudok, mert semmi sem igaz abból, amit a *Halászóember*ben a szájlaiakról, a faluról írtam, és szégyelljem magam. Nem válaszoltam, csak elképedtem, Valami szörnyű dolog történhetett ott velem. Vagy az öregség művelte ezt a rossz tréfát a fejével, a lelkével?

(*Anyám 3*) Nagyon félt az égzengéstől. Harmadikos gimnazista lehettem, és a nyári szünetben otthon, Kishegyben gombázás közben elkapott bennünket egy zivatar. Egyetlen esernyőnket fejük fölé tartva a nagy csattogás közepette lekuporodtunk az erdőben a földre. Oltalmat keresve hozzám bújít. Nem volt még öreg, de olyan volt, mintha ő lenne a gyerek, én pedig a felnőtt, aki felelek érte. Nagy gyengédség fogott el, olyan, amilyent sem előtte, sem utána nem éreztem iránta.

(*Bukás*) Meghalt H., a leghűbb barátom. G.-tól, a nővérétől tudtam meg, akinél érdeklődtem volna az állapotára felől. Évek óta ágyhoz kötött, súlyos beteg volt. Egy idő után megszűntem látogatni. Féltem látni a szenvedését, a hanyatlását. Csak telefonon hívtam fel időről időre. Mikor utoljára beszéltem vele, még tudta, ki vagyok, de azt mondta, hogy Eger mellé költöztek egy faluba, amely Budapesthez is közel van. Ettől a földrajzi képtelenségtől és attól, hogy mint utána kiderítettem, továbbra is Kelenföldön laknak, még jobban megijedtem, mert azt jelentette, hogy már tudatzavarai vannak. Attól kezdve már telefonálni sem mertem. Gyáva voltam. Megbuktam.

(*Ellentmondás*) Azt vettem észre, hogy újabban egyre hosszabbnak találok a napot, és várom, hogy minél előbb véget érjen. Holott az órák nyúlását, múlásuk lassulását kellene kívánnom.

(*Olasz 2*) Lehet, hogy igaza volt M. L.-nek, mikor azt mondta, hogy nem érdemes már olaszul tanulnom. Nem. De nem a hátralévő idő rövidege miatt, hanem azért, mert bármennyire töröm magam, képességeim hanyatlása folytán sosem jutok el olyan szintre, hogy olasz szerzőket olvassak, vagy egy olaszsal komoly tárgyról értekezsek. Akkor meg minek? Azért, hogy ezen a nyelven kérdezzek meg Rómában egy járókelőt, merre van X látványosság vagy a keresett szálloda, vagy ezen a nyelven kérjek pizzát egy milánói büfében? Ezért valóban nem érdemes.

(*Gonoszság*) Az igazi gonoszság mindig öncélú, értelmetlen. Nagy Imrét, '56 hős miniszterelnökét az akasztást követően a pribékek arca buktatva földelték el. Ezzel már nem okoztak neki fájdalmat. Mégsem úgy dobták be a gödörbe, hogy a hátára essen.

(*Jelentés*) A Felvégen gyerekkoromban körülbelül ötven család lakott, ami legalább kétszáz embert jelentett. M. A.-t és M. I.-t kivéve, akik Gyöngyösön kötöttek ki, a régiek közül már csak V. P. és én élünk, és mi sem ott, hanem ideát, az újfaluban, amelyhez semmi közünk.

(*Hanyatlás*) Az interneten a minap egy interjúra akadtam, amelyet én adtam egy internetes újságnak 2004-ben. Meglepett, milyen tömörek, erőteljesek a válaszaim. A kérdezőn is múlik, de amelyeket ma adok, már hígak, gyengék.

(*Olasz 3*) M. szerint igenis van értelme az olaszul tanulásnak. Ne a nyelv magas szintű beszélése, olasz szerzők olvasása legyen a cél. Máshol van a haszon. Kihívás, terápia. Tornáztatja a memóriát, munkát ad az elmének, és miként az írás, életben tartja a gondolkodáshoz szükséges idegpályákat.

(*Mészöly*) A *Saulus* megjelenése idején több nemzedéktársamhoz hasonlóan magam is kijártam hozzá Kisorosziba. Szerettem a regényt, a reveláció erejével hatott rám, és neki is tetszettek a dolgaim. 1973-ban azonban ez a számomra értékes kapcsolat megszakadt. Úgy alakult, hogy abban az évben az irodalmi hatóság jóváhagyása nélkül három hónapot tölthettem az Egyesült Államokban az iowai

International Writing Program meghívására. Itthon retorziók vártak, és a hír, hogy Mészöly megharagudott rám. DAAD-ösztöndíjat kapott, de nem utazhatott ki Nyugat-Berlinbe, hogy éljen velem, mert én Amerikában jártam. Legalábbis ezzel indokolta neki döntését a mondott hatóság. Ez megrázott, és azóta sem értem, a mester széles horizontja hogyan szűkülhetett be, akár egy pillanatra is, annyira, hogy elfogadta ezt a magyarázatot, és behódolt annak, amivel különben hadban állt.

(*Pinó 2*) Ikrek már nyolc hónapja nem jött haza, M. L. azonban nem adja fel, továbbra is kitartóan várja. Az ő tányérját is mindig feltölti táppal, és az etetést jelezve hosszasan kongatja egy pálcával az itató fémedényt. Vagy végleg elhagyott bennünket, vagy megölték valahol. Pinónek viszont még mindig esze ágában sincs kimúlni. Már alig bír menni, nem gondolja magát, mindenfelé piszkol, és meghízott, mert étvágya hatalmas, mindig csak enne. Nem kívánom a halálát, csak idegesít telhetetlenségével, nemtörődömségével. Én még nem tartok itt, de nekem is megvannak a magam öregkori torzulásai.

(*Egy halálra*) Meghalt U. T., irodalmi ragadozó is, aki, mikor egy napilap politikai okokból kirúgott a megélhetésem alapját képező állásomból, egy másik napilapban ádáz támadást intézett ellenem. Az élet végességében talán az a jó, hogy nemcsak a barátainkat veszíthetjük el, de ha szerencsénk van, az ellenségeinket is.

„MERT A BERTA, MERT A BERTA NAGY LIBA”

A kabarédal/kuplé szociológiája és poétikája

1

A kuplé, a versszövegnek és a zenének ez a sajátos, művészetten inneni és újságíráson túli elegye a maga idejében, a 20. század első felében, főleg első két évtizedében roppant népszerű szórakoztatóipari termék volt. „Könnyű műfaj”: léha, csacska szövegek, felületi kellemesség, vélhetnénk róla. Kétségkívül, így is jellemezhető e műfaj. De kognitív szerepe nem becülhető le. A tudástermelés, -tárolás és -megosztás speciális formája volt ez, a nagyvárosi, „modern” ember érzületének és tapasztalatainak egyszerre kifejezője és elrejtője, s mindenekelőtt: mentális önmeghatározás. Ennek a gyarló, esendő, de a modern élet dinamikájába belekényszerült embernek a nagy költészet (például Ady nagy versei), az aktuális és nívós filozófia (Böhm Károlytól Palágyi Menyhérten át, mondjuk a fiatal Lukács Györgyig és Zalai Béláig), vagy a matematika nagyjai túl „jók” voltak, túl mélyek, inkább csak tisztelhető, semmint élvezhető napi fogyasztásra alkalmasok. A „modern”, nagyvárosi ember másban ismert önmagára, önértését (ha tetszik: önféltreértését) másféle tapasztalat-artikuláció szolgálta. Olyan, amelyik (ön)kritikus volt, s ugyanakkor önértősítő, amely éppígyelétet affirmálta. Azaz olyan önmeghatározást adott, amely számára „hiteles” (ismerős) volt, de amelyben feszélyezettség nélkül mozogni is tudott. A kuplé, emeljük föl bár az egekbe, vagy hangsúlyozzuk esendőségét, a modern életviszonyok különös, legitim mentális földolgozását végezte el.

Innen van, hogy tévednek azok, akik a kuplékat a nagy költészet magasában igyekeznek elhelyezni, de tévednek azok is, akik csak valami efemer, érdektelen „léhaságot” ismernek föl benne. Ennek a „léhaságnak” tétje volt, s ez a tét visszamenőleg, retrospektíve is fontossá teszi a műfajt, megértését pedig a történetírói kötelességek (s lehetőségek!) közé helyezi.

A kuplé sok mindent megmutat a korról és a kor „modern” emberéről, sokszor többet és lényegesebbet, mint az át nem világitott, de sokszor ma is szajkózott politikai lözungok.

2

A kupléknak, tágabban: a kabarék világának van egy nosztalgiákat ébresztő, ma is eleven legendáriuma, s van egy, e művekből (szövegekből) elvonható történeti szemantikája. A legendásításnak is sok tanulsága lehet, retrospektíve is, „aktuálisan” is, de a történész számára, aki egy elmúlt kor gondolkodását igyekszik megérteni, s aki így, e megértésen keresztül igyekszik fölmérni az ember történetileg változó intellektuális/mentális lehetőségeit, elsősorban a művek tanulsága érdekli. Az eredmény talán kevésbé csillogó, s nem a nosztalgia lehetőségét, hanem a történeti megértést szolgálja, de alighanem ez a termékenyebb gyakorlat. S ez becsüli meg jobban az egykori teljesítményt, az egykori kollektív önmegértési igyekezetet is.

Az *intézmény*. A kabaré (nyelvi származását őrző idiómában: a *cabarette*) – mint intézmény és mint műfaj is – a kávéházi létforma (egyik) fejleménye. A kávéház, minden nívóbeli különbség ellenére, végső soron a kötetlen, „szabad” nyilvános tér sajátos formája volt. A „mindenki” számára elérhető olcsó hely, amely a társas együttlét trécselő, szórakoztató funkcióját a társadalmi reprezentációval egyesítette. Mint ilyen, a reprezentációra nem igazán alkalmas lakásviszonyok következményeként jött létre, az otthonosság illúzióját adta, és a korszerűnek érzett miliót szolgáltatva az érintkezéshez – egyszerre volt olcsó szórakozási, fogyasztási és érintkezési tér. Lényege szerint sok mindent pótol, és a kávéházi időzés idejére egyesítette a társadalom amúgy nagyon különböző nívón élő rétegeit. Egy-egy kávéházban a rá jellemző speciális rekrutáció logikája szerint mint „vendég” a felső középosztálybeliek rendszeresen érintkeztek a középosztállyal, sőt az az alattiak csoportjaival, s a vendégek külön társadalmi csoportot alkottak. (Elkülönültek a kávéházakból „fölül” vagy „alul” kilógó, kiszoruló populációtól.) S mivel a kávéház egyik, figyelmen kívül nem hagyható funkciója a szórakozás volt, a szórakozási lehetőségek lehetőség szerinti bővítése a fogyasztóképes vendégkör méretét is alakította. Az, amit önállósult formájában mint műsorszámot, mint kabarédalt (kuplét) ismert meg a közönség, eredetileg a választék pereméről önálló műfajjá és intézménnyé izmosodó választékbővítésként tűnt föl. Egy kuplé – énekelt vers – előadása első lépésben könnyen megvalósítható produkció volt: egy kis szabad tér (dobogó), egy zongora és egy énekes már komplett műsört jelentett. S egy ilyen produkció jelentkezése szinte magától értetődő volt. A magyar kultúra erősen irodalmias szerkezetű hagyományt képviselt, a folklór (és a városiak tapasztalatában a folklórt helyettesítő irodalmi népiesség, a műdal) szinte tálcán kínálta az aktuális életkörülmények versszerű feldolgozását. Az embert körülvevő világ eseményeinek „versben” való elbeszélését. S hogy ebből a „népies”, premodern hagyományból a gyakorlatban mégis valami – látszólag merőben más – verbális önkifejezés lett, annak több, egymást erősítő és színező oka is fölismerhető. (1) Bár a megszólalás mintája jól érzékelhetően az irodalmi népiességben gyökerezett, s erre kondicionálta a városiakat az iskolai oktatás is, ám a „modern” nagyváros lakóinak mindennapi élete, mentális tapasztalatai, kifejezésre törekvő élményei és érzelmei éppen az addig általános premodern, paraszti világ élményeitől és tapasztalataitól különültek el, és keresték kifejeződésüket. (2) Az elkülönülés igénye nagyon mélyről fakad. Bár a 20. század első éveiben a felnőtt fővárosi lakosok nagyon jelentős százaléka vidéki születésű volt, vidékről került föl Budapestre, s Budapest szülőttei jórészt csak az ő gyerekeik lettek, a fővárosi és a vidéki életforma, a mindennapi élet dinamikája nagyon erősen különbözött. A különbségélményt fokozta a pestiek etnikai és nyelvi „idegensége” is, mely éppen a hagyományos, premodern társadalommal szemben volt jól érzékelhető. (3) A saját, „új” tapasztalatok verbalizációt igényeltek, hiszen ezek – a nagyvárosi élet addig máshol nem is tapasztalható élményei – addig nem sűrűsödtek kész, könnyen fölidézhető mintákba. A tapasztalatok kifejezése kognitív szükséglet (is) volt. (4) A modernizáció, amely egyrészt feladat, másrészt lehetőség is volt, a modernitás „magasabbrendűségéből” nyerte igazolását. S ebben az igazolási processzusban erősítő motívumként jött számításba, hogy a saját, modern tapasztalat kifejezésére való törekvés nyugati, a magyar viszonyokhoz képest lényegesen fejlettebb, „modernebb” mintákkal, például a francia és német kabarék analóg gyakorlatával is igazolódott. Azaz ha ők is csinálják, ők is élnek ezzel a tapasztalat-feldolgozási móddal, nálunk sem bűn egy ilyesféle önértelmező gyakorlat kialakítása. S (5) ennek az új gyakorlatnak is létezett már saját, ezt a gyakorlatot előkészítő részhagyománya. Az előzményekből két szál minden különbség ellenére nagyon fontos. Az egyik az *élclapok* önironikus, egyszerre kritikai és afirmatív *önértelmező* gyakorlata. A másik: egyes lapok, például *A Hét* alkalmi *szezonverseinek* rendszeres valóságleíró és -ma-

gyarázó gyakorlata. E versek mellől persze hiányzott még a zene, ezek nem énekelt, hanem „csak” olvasott versek, de a valóságértelmezés frissessége, aktualitása, a fejleményekhez való viszonyulása már csaknem azonos a kuplék szövegalkotási módjával. Olykor még a szerzők személye, például Heltai Jenő, Szép Ernő is azonos. A kupléknak a szövegalkotáshoz volt hová visszanyúlniuk.

Mindezek ismeretében nem is meglepő, hogy a 20. század első éveitől megjelenik az az intézménytípus, amelyet már kabarének lehetett nevezni. Méghozzá széles spektrumban. A klasszikus, reprezentatív kabarék száma nem volt túl nagy, a legnívósabb, legismertebb nagy kabarék száma legföljebb fél tucat lehetett, a kabaréfunkciójú kávéházak, a *sántánok* s hasonlók száma azonban igen nagy, szinte számba vehetetlen volt. A nevesebb Tarka Színpad (1901–), a Fővárosi Cabaret vagy más néven: Budapesti Cabaret Bonbonnière (1907–), a Modern Színház Cabaret (1907–) s a talán legnevezetesebb, a Nagy Endre nevével összeforrott Modern Színpad (Nagy Endre Cabaréja) az Andrásy út 69-ben, vagy Medgyaszay Vilma Kabaréja (1912–) csak a jéghegy csúcsai voltak. (Nota bene: az „igazi” kabarék műsorában természetesen nem csak a kuplék szerepeltek; prózai jeleneteket is előadtak – ezek történeti szemantikai vizsgálata legalább annyira tanulságos lenne, mint a kupléké. A szövegkorpusz terjedelme és összegyűjtése azonban jóval nagyobb és körülényesebb munkát kívánna.)

Szövegírók és zeneszerzők. A kabarédalok/kuplék sajátossága, hogy a szöveg és a zene, ha nem is mindig azonos értékű (hol az egyik, hol a másik a jobb), nagyon nagy mértékben egymásra utaltak. Ezek már nem olvasásra szánt versek, és nem is szövegtől független, „önálló” dallamok. Hatásuk általában szöveg és zene együttes eredménye. A kabaré közönsége, de még az otthoni házi muzsikáló is, zenés verseket hallgatott, és a dallam hozzátartozott a poénhoz. A sikert a kettő együtt érte el. A kuplék alkotói így szinte mindig párban léptek föl. A műfaj speciális jellegzetességeiből fakad, hogy a szerzőgárda is műfajspecifikus vonásokat mutat. A „költők”, a kupléírók – bár köztük olykor a legnagyobbakkal is találkozunk – jellegzetes vonulatot alkotnak. A 20. század első két évtizedének vonulat-meghatározó kupléírói így nem is Ady, Babits vagy Kosztolányi, hanem egy speciális észjárás és alkotásmód paradigmátikus alkotói. Heltai Jenő, Szép Ernő, Gábor Andor, olykor – kevesebb műszámmal, vagy kevesebb igazi sikerdarabbal – Nagy Endre vagy (horribile dictu) Emőd Tamás. A modern magyar költészethez viszonyítva az is föltűnő, hogy a kupléírók elég nagy száma költőként „csak” harmadik-negyedik vonalbeli, nemritkán csak verselgető újságíró. A dallamok szerzői között ugyancsak megfigyelhető a „könnyűlovasság” dominanciája. A kuplék zeneszerzői között olyanok, mint Bartók, Kodály, Dohnányi vagy egyáltalán nem, vagy csak véletlenszerűen, alkalmilag fordulnak elő. A kuplék zeneszerzői más jellegű alkotók: Kálmán Imre, Huszka Jenő, Hetényi-Heidelberg Albert, Szirmai Albert, Zerkovitz Béla, Reinitz Béla, Nádor Mihály s mások. Ezek magas szinten dolgozó, professzionális zenészek, sikeresek, egy részük operettszerzőként is „örökzöld” slágerek alkotója. Az operettdalok és a kuplék közötti, kimutatható összefüggés, azt kell mondanunk, nem pusztán valami zenei perszónalunio meglétére utal. Az operettek és a kuplék összefüggése, összetartozása mélyebb, genetikai rokonságra vall. A szakmailag nagyon is nehéz „könnyű műfaj” összetartozása ez.

A könnyed, léha szövegek és a könnyű, fülbemászó dallamok egymásra találása több, mint törvényszerű fejlemény. A műfaj *sine qua non*-ja, jellegképző sajátossága.

Egyenes következményeként annak, hogy a kuplékban a tapasztalatok elsődleges – hozzávetőleges – feldolgozása történt meg. Egyszerre kísérlet ez a kifejezésre és a fogyaszthatóságra. Itt a tartósság, pláne az „örökkévalóság” nem cél és követelmény, legfeljebb szerencse kérdése. A kuplé, az is, ami ma is él, az aktuális jelennek szól. (Hogy mentálisan többnyire így is előkészített valamit, az annak jellegéből következik. A szöveg, ha szerencséje lesz, több lesz annál, amit közvetlenül ambicionált. De a kiforrott nagy költészet maradványára, éppen az alkotói helyzetből következően, nem illeti meg.)

Az *előadók*. Minden műnek vannak legalábbis lehetnek előadói. A versek elszavalhatók, a dalok elénekelték stb. Mű és előadó összekapcsolódása nem szükségképpen. Legföljebb az az elv érvényesül, hogy a kvalitásos előadóművész kvalitásos művet keres magának. A kuplák esetében ez a viszony némileg más. Egy-egy kuplé sikeréhez, sikerre viteléhez *szövegíró, zeneszerző* és *előadó* szerencsés egymásra találására is szükség volt. A kabarétörténet tanúsága szerint a kuplé hatástörténetének szerves része volt az előadó – pontosabban az előadó személyisége – is. Kuplét természetesen nagyon sokan énekeltek, változó színvonalú, „névtelen” előadók is. Egyik részük az adott korban nagyon is ismert és megbecsült volt, csak mára lettek „névtelenek”, elfeledettek. A legsikeresebb kuplák esetében azonban egy nagyon szoros korreláció tapintható ki. A sikert a szerzők és az előadó együtt vívták ki. Medgyaszay Vilma vagy Nagy Endre személyisége, „előadóművészete” kuplé-konstituáló erő volt. (Ez az összefüggés máshol, más kultúrákban is jól fölismerhető. Yvette Guilbert például szerves értékképző eleme volt a francia kabarétörténetnek, sőt – közvetett hatása révén – még akár a magyarnak is, amely számára mintát adott.)

Az előadóművészeknek ez a fontos szerepe persze legalább annyira a műfaj – a kuplé – gyöngeségének, mint erejének jele. Az előadó személyisége, úgy látszik, pótol valamit, amit a kuplé inkább csak jelezni tud, de nem dolgoz ki teljesen. Van a kupléban valami hiány, valami odaértendő, amit csak az előadó személyisége tud pótolni, teljessé tenni.

4

A kabarédal szövegének fölépítése többnyire „egyszerű”. (1) Az újdonság elmesélése, erős, versszerű stilizációval, sűrítve, mégis a mesélés szabadságának és redundanciájának élményével. (2) A történet kulcspontjának – lényeges elemének – identifikációja és megnevezése. S (3) egy, az elbeszélthez való új viszonyulás kialakítása. A kuplé paradoxona: a kuplé per definitionem „léha”, de mindig állást foglaló. A nem morálisan felfogott „igazság” kimondása, alkalmazott nietzschei filozófia ez a populáris regiszterben. Ugyanezt a műfaj egyik nagyja, Gábor Andor konvencionálisabban, de nem kevésbé találóan úgy határozta meg, mint „újságírást a színpadon”. A hatásesszközök ugyancsak „egyszerűek”: a versszerűség kötöttsége, összefogó ereje, valamint a ritmikai és kiemelő funkciójú ismétlés (amely lehet betű- és hangcsoportok ismétlése), de lehet jelentéses szövegrészek, például szavak megismétlése, vagy akár a kétféle ismétlés kombinációja is). A szöveg „üzenete” is, az alkalmazott hatásesszközök is erőteljesek, *nem* az olvasó, hanem a produkciót itt és most *hallgató* percepciójához igazodók. A szöveget „mindjárt” érteni kell, hatása csak az azonnali értés esetén jön létre. (Hogy a kuplának is van egy rejtettebb, csak idővel, a percepció megismétlődése során létrejövő jelentésszövege is, más kérdés. Ezt azok, akikre hatott, sem mindig értették meg, s a kuplé hatása sokszor csak az előadói személyiség varázsának függvényeként valósult meg.)

Az egyik paradigmatis korai magyar kabarédal a *Dal a moziról* (1907). Ennek szövegét Heltai Jenő írta, sikere átütő erejű volt, s bizonyos értelemben ma is élő. Kialakított egy új viszonyulást a folyó élet új, még értelmezetlen fejleményeihez, s – egyáltalán nem utolsósorban – nyelvvalakító tényező is lett. A „mozi” szó megteremtője és elterjesztője.

Ez a dal a „léhaság” mesterműve, de relevanciája szociológiai. Habitusalakító. A dal szűzsége roppant egyszerű: megjelent és elterjedt egy új, szórakoztató technikai lelemény, a „projectograph”, és ez szórakozási lehetőséget ad – egyebek közt a fiataloknak is. A történet, rövidre fogva: egy „hencegő legényke” meghívja „Bertát” mozgóképet nézni, s ez a program ismétlődik, s a nézőtéri sötétség leple alatt a két fiatal között ez-az meg is történik. Hogy mi, azt a kuplé nem mondja ki, de az utalások eléggé „kétértelműek” (vagy inkább:

nagyon is egy irányba mutatók) ahhoz, hogy a hallgatók tudják, mi történt. Nem maga a következmény az érdekes, az maga a banalitás, hanem az utalások rendszere és a mindehhez való viszonyulás. A kuplé egyik rétege és stádiuma klasszikus hírvers: a technikai lelemény használatának jelzésszerű bemutatása. A „fess legényke” így szól a lányhoz: „Szép kisasszony, / Tartson vélem, ha lehet, / Jöjjön a projectographba / Nézni mozgóképeket”. A technikai lelemény és a program új, de már mindennapos tapasztalat volt, benne volt a levegőben, a kuplé csak földívelte a közös tapasztalatot. De a földíezéshez mindjárt egy lehetséges viszonyulás is társult, s e viszonyulás során a szereplő lány és maga a program is új, identifikáló nevet kap. A jelenség belép a tapasztalat terébe, és részt vesz a habitus alakulásában – alakítja azt. A „legényke” invitálására ugyanis markáns és összetett elbeszélői szólam válaszol. „Mert a Berta, mert a Berta nagy liba, / Hát elment a mozi-mozi-mozi moziba” (Ant. 264.). Ami e szólamban azonnal szembeötlik, az az ismétléseknek mint retorikai alakzatoknak a nagyon erős jelenléte. Többféle ismétléssel is találkozunk itt. Már a „mert a Berta” szókapcsolat is sajátos betű/hang- és egyben ritmikai ismétlés, mely úgy fejt ki hatását, hogy az M/B váltás következtében az ismétlés természetesnek és szövegbe belesimulónak tetszik, valójában pedig nagyon is kemény ismétlődés. Majd e frazéma megismétlése kétszeres ismétlődéssé változtatja azt, s így hangsúlyossá teszi ezt a szókapcsolatot. Ezzel azonban még nem értünk az ismétlődési alakzatok végére. Megjelenik ugyanis egy nyitott végű szó, egy neologizmus, a *mozi-*, de a szót kikerekítő befejező szótag helyett a lezáratlanul hagyott mozi szó még háromszor, összesen tehát négyszer ismétlődik. A projectographot megnevező neologizmus így óhatatlanul bevésződik, rögzül. S mindez csak részben az ismétlődések eredménye, a szóban forgó két sor logikai szerkezetét nagyon kemény szillogizmusok alakítják ki. Már a mondatnyitó „Mert” szó is egy következtetési sorba állítja be a mondandót – amit a *Mert a Berta* szókapcsolat megismétlése, majd a második sort nyitó, ‘tehát’ értelmű *hát* szó újabb következtetési láncolatba kapcsol bele. És e szillogizmus sor nagyon erős ritmikai (tehát figyelemfelhívó, poétikai) szerepet is kap és érvényesít. Közben pedig az új fejleményhez való viszonyulás is alakot ölt, megneveződik – Bertáról megtudjuk, hogy „nagy liba”, sőt azt is, hogy ezért megy el az immár mozivá átlényegülő projectographba. Nyelvtörténetileg a *mozi* szó a nagy truváj, a kuplé által megszületvén egy fontos, intézményjelölő magyar szó. A modern habitus alakulása szempontjából azonban legalább ilyen jelentőségű a másik szóválasztás is: Bertának „nagy libaként” való megnevezése. Ebben ugyanis nagy szemantikai potenciál ölt alakot, a „modern” egyik önkritikája, személyiségtörténetre lefordított minősítése. S ebben a „libában” észrevétlenül nagyon jellegzetes szemantikai mozzanatok összegződnek, miközben egy szociológiai-szociálpszichológiai profil is kirajzolódik. A „liba” itt viszonyulásvezérlő motívummá alakul, a megjelölt személyiségképlet *pejoratív*, ugyanakkor mégis *súlytalan* minősítése az, ami orientál, alakítja a személyközi viszonyokban való elhelyezkedés modern, informális lehetőségeit. (Ez, bár ítélkezik, viszonylagosít is; földoldja az addig érvényes rideg valláserkölcsi stigmát.) Az, hogy Heltai magyar (és jellegzetesen magyaros) megnevezést kreált a projectographnak, nagy nyelvi fegyvertény. De az, hogy egyben orientálni tudta a modern, hétköznapi viszonyok közt való mozgást, az semmivel nem kisebb habitustörténeti teljesítmény.

A két teljesítmény összefonódása együtt magyarázza a kuplé sikerét. Megnevezés és orientáció: ez mutatja a *Dal a moziról* összetett szerepét.

Az, hogy a kuplé sejtető, „kétértelmű” utalásokkal a sötét nézőtérre lezajló szexuális játék létét és eredményét is érzékelteti, csak pikáns fűszer a kuplé fogyasztásához. Jelzi, hogy hol húzódtott a határ, ami e témakörben kijelölte a nyilvános beszéd lehetőségeit. S ez természetesen a „valláserkölcsi” vagy akár a „polgári” képmutatás megbontásaként is értelmezhető (ez is egyféle mentális kielégülést adott a fogyasztóknak), s így tágította a legitim, nyilvános szókimondás határait. De fenntartott egy praktikus ítélőpozíciót.

A „gömbö-, gömbölyödni” kezdő Berta a kuplé zárlatában megkapja a minősítését: „Így van az, ha, így van az, ha egy liba / Sokat jár a mozi-, mozi-, mozi-, moziba!”

A kuplé, mint Heltai szóban forgó műve is jelzi, a lebegtetett kettősség műfaja. Kimond és elrejt, nyit és zár egyszerre, s a műfaj gondolkodástörténeti szerepét éppen ez a szétválaszthatatlan, egymást föltételező kettősség mutatja meg.

A kuplék egyik vonulata, nem is véletlenül, a szexualitás iránti (elnyomhatóan) igény elrejtésének és kimondásának társadalmilag legitim módját kereste, és tematizálta újra és újra. A kettősség e szövegekben általános, de nem egyformán látszik. Két példát érdemes e körből itt is kiemelni. Az egyik a *Tűzoltó-dal*, a másik a *Háromtól hatig*. Mindkettő szövegét, talán nem is véletlenül, Heltai írta. Az új létrán a magasba emelkedő, s ott egy ablak mögött „örökre” eltűnő tűzoltók példája alapeset. Szexuális konnotációja direkt megfogalmazások nélkül is nyilvánvaló. De a vágy, amely a tűzoltókat mozgatja, s egy-egy ablak mögött eltűnteti őket, a tagadhatatlan erotikus motivációval együtt is a *szabadságba vezető szerelem*, azaz a személyiségbe inkorporálódó szabadságvágy erejét példázza. Mondhatnánk, a téma pikáns, de mégis „tisztá” földolgozása. Legalább annyira az önkiteljesítő emberi szabadságvágy érhető benne tetten, mint amennyire a kimondani nem illő „testiség”. A *Háromtól hatig* viszont már a hipokrita „polgári” erkölcs üzemszerű működtetésének meglehetősen nyílt megverselése. A félrelépő asszonyka megszervezett találkáinak rutinja jelenik meg benne. S amikor az unalomba fulladó kapcsolat „végre” befejeződik, nem maga a viszony változik meg, a háromtól hatig terjedő időt továbbra is ki kell tölteni valahogy. A félrelépés, az illegitim kapcsolat immár az élet szerves, senkit meg nem botránkoztató része. Erről már a kuplé is szabadon, sőt nyíltan szólhat – a kuplé nem leleplezendő titkot, hanem rutinszerű napi gyakorlatot tesz a nyilvános megbeszélés tárgyává. A kabarédal szövege persze nem konkrét, néven nevezett pár történetét adja elő, hanem „fikciót”, de olyan fikciót, amelynek realitása, hétköznapisága immár senkit nem lep meg, a kapcsolatot is, a róla való beszédet is mindenki természetesnek veszi. Nem maga a tény a képmutató, hanem csak a ténynek a fikció általánosságába emelése.

De éppen erre volt szükség.

A modern, nagyvárosi szexuális gyakorlat mentális feldolgozását és hallgatólagos elismerését éppen ez a kupléban megjelenített gyakorlat jelzi a legvilágosabban. A képmutatás a szexuális élet természetes társadalmi formája lett. (A háttérben persze ott van a vallás-erkölcsi tiltás, de azt már e körben senki nem veszi komolyan.) A kuplék végigelemzésével a szexualitás „modern” történetének igen nagy és változatos katalógusát kapnánk meg, és csak idő kérdése, hogy e katalógus mikorra készül el. A nyersanyag a kuplékban már együtt van hozzá.

A modern nagyvárosi élet szociológiája és mentalitástörténete a kuplékban egyébként is gazdag és sokrétű anyagon ad hírt magáról. S ez, azt kell mondanunk, így természetes. Ezekről a problémákról valahogy s valahol beszélni kellett, s ugyanakkor a legérzékenyebb pontokat valahogy – a kibeszélés igényével összhangban – el is kellett rejtteni. Pontosabban: meg kellett találni a kibeszélés és az elrejtés gyakorlatának azt a módját és formáját, amely a legitimitás formái között mindkét funkciót egyszerre valósította meg. Az egyensúlyt, a két komponens megfelelő adagolását persze nem mindig volt könnyű el- és megtalálni, de a kuplé igazi funkciója alighanem ennek az aránynak a kikísérletezése, a legitim tematizáció megvalósítása volt.

A nagyvárosi, modern mentalitás alakulástörténete, kivált a 20. század első két évtizedében, e speciális szövegtípusban érhető legkönnyebben tetten. Az anyag oly bőséges és oly sokrétű, hogy itt, egy tanulmány szűk keretei között ízelítőt sem igen lehet belőle adni. De hogy mily változatos az anyag, s mily, egymástól olyannyira eltérő világ jelenik meg bennük, néhány, szinte találmokra választott példa is megmutatja.

Mindenekelőtt: a kuplék sorozatából, előzetes tervezés nélkül is, kirajzolódik egy kis

magyar társadalomtörténet. Hangoltsága „szubjektív”, érződik rajta a személyes viszonyulás – aki beszél, maga is e történet részese. A hallgatók előtt éppen ez a személyes érintettség hitelesíti a szöveget. De ez a kép, hangsúlyozott szubjektivitása ellenére, alapvetően tárgyias – az elbeszélő is, a hallgató is ugyanabban a közegben élt, a tapasztalatok közösek, s így, legalábbis lényeges pontokon, meg nem hamisíthatók. Egy példa: a dinamikus fejlődő, modernizálódó Budapestről a történetírás hosszu ideig idealizáló képet rajzolt, az „eredményeket” hangsúlyozta. Így mindig a körutak kiépülése, nagy, soklakásos bérházak megszületése, az öt-hat szobás nagy „polgári” lakások jelenléte kapott hangsúlyt. A budapesti lakásviszonyok azonban e képnél összetettebbek voltak, sokan igen rossz körülmények között éltek, dívott például az „ágybérlés” gyakorlata is. (Ilyenkor a bérlő nem egy szobát, hanem csak egyetlen ágyat tudott bérelni.) A gyerek József Attilát például egy ilyen ágybérlő, bizonyos Tittel Margit tisztviselő lány tanította meg „verset írni”. S mi mindebben a poén? A lakásviszonyok anomáliáit, nem kis részben, a kuplék mondták ki. Gábor Andor 1915-ben írott „drámai költeménye”, *A poloska* szinte himnusz a poloskákhoz: „Minden fokosnak nyele van, / Minden egésznek fele van, / A sarkvidéknek tele van, / S az ágy polossal tele van, / ó kis polosok” (Ant. 245.). Az érdekes itt nem is az, hogy a poloskák kuplétárgyak lettek, hanem az, hogy *lehettek*. A kupléíró és hallgatói között közös tapasztalati tér húzódtott meg. Az igazi téma nem a poloskák testi léte volt, hanem a hozzájuk való iронikus viszony kialakítása. A feladat, és ehhez járult hozzá a kuplé is, a viszony finomhangolása, kritikussá, de mégis elfogadhatóvá hangszerezése.

Érdekes, többféleképpen is értelmezhető a patkányok kupléba emelése is. A *Ballada a három patkányról*, Heltai 1910-ben írott remek kupléja (zenéjét Hetényi-Heidelberg Albert szerezte) duplafenekű történet. A patkányok jelenléte szociológiai realitás volt, s így versbe kerülésük történeti forrásként is fölhasználható. Az első strofa első fele mintegy földrajzilag is szituálja jelenlétüket: „Ott, ahol a Ferencváros / Hinti báját szerteszt / Egy pazar nagy pince mélyén / Három patkány éldegélt” (Ant. 262.).

E tény közlése persze aligha lehetett bárki számára is revelatív újdonság. De Heltai meseszerűvé alakítja bemutatásukat, kedves, pozitív karakterisztikát vázol föl róluk: „Három patkány, három testvér / Pajkos, fürge és bohó, / Mint az ifjúsághoz illik / Folyton éhes és mohó”. Hogy ez a népmesei tónus ez esetben éppen patkányok kapcsán hangzik föl, abban persze már önmagában is van némi groteszk vonás – az ironia, játékoság és a közvetlen realitástól való elemelés gesztusa. Ez a „ballada” nem a patkányokkal kapcsolatos szokásos anomáliákat meséli el, itt a patkányok szerepeltetése csak lehetőség valami más jellegű „tragikus” – balladai hangoltságú – történet elbeszéléséhez. Itt maguk a patkányok lesznek a ballada szereplői. A történet, rövidre fogva, az: a három patkány közül kettő elpusztult, mert a csemegék (sajt, illetve ananász), amiket megdézsmáltak bolti kiruccanásaik során – hamisak voltak. Azaz: a minőségrontás áldozatai lettek. Ez, tetszik vagy sem, már alkalmazott kapitalizmuskritika, itt a piaci gyakorlat durva, de – tudható – nem ritka megsértése lepleződik le. A poén azonban a harmadik patkány sorsában ölt alakot. Ő ugyanis bánatában öngyilkos akart lenni, s ezért a boltban „háromért” patkánymerget vásárolt – ám máig él, mert a méreg is hamisítva volt. Ezzel a három patkány „balladája” a feje tetejére állítva mutatja be az üzleti viszonyokat. A patkánytörténetből pedig a népmesei tónus érvényesítésének eredményeként a gazdasági üzleti realitások kritikája lett. Az üzleti svindli – játékos, kedves, meseszerű – leleplezése. Kis magyar kapitalizmustörténet a 20. század első évtizedeiből.

E pontról két irányba is tovább vitt a kuplék logikája. Az egyik utat *A kávé* című dal jelzi, amelyet ugyancsak Gábor Andor írt 1908-ban, zenéjét pedig Szirmai Albert szerezte. Ez a kuplé voltaképpen kávéházkritika, mert azt teszi szóvá, hogy a feketét, mármint a feketekávé, mindenhol másból főzik, azaz hamisítják. A summázat világos: „Főzik egyből, főzik másbul, / Végül összefoglalásul / Hadd jelentsem csöndesen ki: / Kávébul

nem főzi senki” (Ant. 238.). Az ilyesféle panasz persze örökzöld, és nem is mentes a túlzástól. Akár súlytalan témaválasztásnak is tekinthető. De a „modern” viszonyokat így is, eltúlozva is jellemzi az ilyesféle fogyasztói elégedetlenség megjelenése. Ez a tapasztalat, úgy látszik, ekkor már közös földolgozást igényelt.

A másik irány, amelybe a kuplék logikája vezetett, a gazdasági élet társadalomtörténete. A *Börzetalok* ciklusba tartozó *Ajaj, kezdődik* című Gábor Andor-kuplé 1914-ben született, zenéjét Nádor Mihály szerezte. Egy börziánér – börzei szereplő – panasza ez; nem egyszerűen a munkát, hanem a speciálisan kapitalizmus-kori üzletelést teszi szóvá. Panasza szimptomatikus, egyszerre jelzi a biznisz szakmai nehézségeit és a művelet mentális következményeit, a mentális terhelést. Hogy jobb volt Siófokon nyaralni, evidens dolog, a nyaralás általában is élvezetesebb elfoglaltság, mint a börzei spekulációban való kockázatos részvétel. Nem véletlen, hogy már ebben az első fázisban általánosított formában, refrénszerű összefoglalásban hangzik föl a panasz alapszólam: „Minek ez? Minek ez? / Jó Úristen mondd meg nékem / Kérlek szépen / Minek ez?!” (Ant. 236.) A szegény börziánér siralma ez, üzleti apologetikának nemigen lehet tartani. A mentális megterhelés nyilvánvaló, mindhárom strófa voltaképpen emiatt kesereg, ezt teszi szóvá. De a harmadik strófa ennél még tovább is megy, az egész a börziánér szerepét kérdőjelezi meg – igaz, irrealitásba átlendülő érveléssel: „Gondok eszik le az ember máját, / MÉR nem választottam másik pályát? / MÉR nem lettem, mondjuk, német császár? / MÉR nem lettem Budán kutyavásár? / MÉR nem lettem fiumei cápa? / MÉR nem lettem rohomai pápa? / S ha zsidónak már muszáj lett lennem / MÉR kellett grád a börzére mennem? / Minek ez? Minek ez? / Jó Úristen mondd meg nékem / Kérlek szépen / Minek ez?” (Ant. 237.)

A panasz az irrealitásba való emelése némileg elveszi a panasz élét, elkomolytalanítja azt – a panasz ezzel válik legitimé, így, e formában marad meg a legitim sopánkodás kereteiben. De nem véletlen, hogy – panaszba rejtetten, intertextuális utalás formájában is, manifeszt módon is – fölbukkan a zsidó szólam is. Ez „zsidó” panasz is már, utalás bizonyos társadalmi feszültségekre. A szerep belső inkongruenciájának jelzése. Vagy ha úgy tesszük, egy korábbi Szép Ernő-kuplé, az *Abbáziába* radikalizálása.

Ilyen értelemben az *Aj, kezdődik* a kuplé műfaj egyik szélső pontjának tekinthető. (S mint ilyen, előlegezi Gábor Andor 1918/19 utáni publicisztikai szerepvállalásának társadalomkritikai attitűdjét is.)

5

A nagyvárosi „polgári” lét ellentmondásait, belső feszültségeit – többnyire a férfi-nő viszony variációiként elbeszélve – sok kuplé megjeleníti. Az egyik ilyen darab *A tökéletes feleség*, Heltai Jenő 1908-ban írott kabarédala. (Ennek zenéjét Szirmai Albert szerezte.)

Látszólag nem több ez, mint a férfi-nő viszony egyik konvencionális tematizációja, s a hölgy szexuális teljesítményének elismerése: „Csókot mindig szívből ad / Így boldogítja az urát / És mind a három kedvesét / Ó, a tökéletes feleség”. A teljesítmény ilyen „megosztása” persze ironikus poén, fricska az uralkodó hipokrizis gyakorlatának. Ennyiben maga a poén is releváns társadalom- és mentalitástörténeti jelzés. A társadalom összekacsintása a képmutatás fölött. A figyelmét a férj és a három kedves között megosztó „tökéletes feleség” azonban hozzátartozott a napi rutinhoz. A jelek (s a kuplé) szerint semmiképpen nem volt anomália, „leleplezése” sem rázott meg senkit.

A kuplé igazi hozadéka a „tökéletes feleség” életmódjának szociológiai tárgyiasságú bemutatása. A kuplé első három strófája egy életmód tárgyi rekvizitumainak katalógusként is olvasható. Antológiadarab egy történeti magyar gender-szöveggyűjteményben. Érdemes is idézni e viszonylag hosszú, de informatív részt a kupléból: „Fején kétméteres

kalap, / Sok-sok hamis fürt az alatt / Fülében rengeteg búton / Végig a József-körúton / Kacéran, tetszelegve lép / A tökéletes feleség. // Minden szezonban tíz ruha / Csipke, selyem, bársony, puha, / Másfél tucat finom cipő / És ing, harisnya, szédítő / *Mivelhogy dísz tárgy, nem cseléd / A tökéletes feleség.* / A gyerekeit benne neveli / (Ő zsúrgondokkal van teli.) / Öt órákor, hacsak lehet, / Teázni Gerbeaud-hoz siet / Ott ül, egy sorban vele még / Húsz tökéletes feleség” (Ant. 260.).

6

A kuplé, jellegéből adódóan, történelmi szeizmográf; jelzi, bár többnyire nem magyarázza meg a társadalom mélyében történeteket. 1914-ig jól érzékelhetően a gyarapodás, az élet gazdagodásának problémái hívják ki a reflexiót, utóbb – nem függetlenül a háborús viszonyok életforma-alakító meghatározottságaitól – már a beszűkülés jelei is föltűntek – egy darabig persze a régi sémák szerint. 1916-ban például kuplé született a *Pesti ember kenyérééről*. A háborús közellátás zavarai nélkül ez a kuplé így bizonyosan nem születhetett volna még meg. A kenyérről, mely nem csak „fekete”, s minden rossz elmondódik róla (Gábor Andor hosszan sorolja is a negatívumokat), a tónus azonban még a régi. A nyelvi forma játékossága, a kedélyességet nyilvánvaló túlzásokkal vegyítő elbeszélésmód, amely fölveti az öngyilkosság gondolatát is („Nem lenne okosabb / Ha mindjárt / Pisztollyal / Ölnéd meg / Magadat”) és a „hájtestű” péket is megátkozza, az elégedetlenség oly túlzó megfogalmazása, hogy az mindjárt hatálytalanítja is a kenyér itt adott kritikáját. Ez még csak „léha” elégedetlenség, nem értendő szó szerint, de már jelzi, megváltoztak – megromlottak – a viszonyok.

A következtetések nem „komolyak”, irreálisan eltúlzottak és deformáltak, egyértelmű: ez még nem az igazi („polgári”) nélkülözések ideje. De jelzésként már célszerű figyelni e panaszra. A forma könnyűsége súlytalanítja a reflexiót, a panasz még belül marad a kedélyes legitim panaszkodás körén. S még – komolyan veendő – manifeszt magyarázatot sem vált ki. Épphogy megszületik e jelzés – de már szociológiai jelzésről van szó. A kenyérgond már, ha csak ideiglenesen is, a polgári mentalitás internalizált témája.

A kuplé eleget tesz feladatának, jelt ad róla.

7

A polgári lét szerves része, „természetes” kiegészítője volt a cselédek élete. Ők szociológiai szempontból merőben mások voltak, mint a polgárok, de mint kiszolgáló személyzet hozzártartoztak a polgári világhoz. Helyük a lakás elkülönített terében (cselédszoba, konyha) volt, csak a hátsó lépcsőn, az úgynevezett „cselédlépcsőn” közlekedhettek, föl- és kihasználták őket, de – eltérően más osztályoktól – speciális viszony kapcsolta őket gazdáikhoz, a polgárokhoz. Akárhogyan is, de „belül” voltak. Így a kupléban a cselédek is megjelentek. A kabarédalok közt a cselédnőták külön speciest, műfajt alkottak. E kuplétípus *retorikai fikciója* szerint ezekben többnyire maguk a cselédek szólaltak meg, vagyis ők jellemezték gazdáikat, például a ház asszonyát. Ez azonban, ismételjük meg, pusztán fikció volt, valójában a kupléírókon keresztül a polgári világ – a cselédek szájába adva a szót – önmagát jellemezte. Közben persze, akarva-akaratlan, az is kiderült, milyennek képzeltek, milyennek akarták látni az őket kiszolgálókat. Jellemzésül e típusból két kuplét érdemes kiemelnünk. Az egyik az 1907-ben írott *En vagyok a Fedák Sári szobalánya* (Ant. 266–267.), amely – fontoskodó csa-csogás formájában – voltaképpen a „művésznő” társadalmi presztízsét demonstrálja, hiszen még szobalánya is fontosságra tesz szert. Azaz a kuplé voltaképpen Fedák reklámja

(mint a nevét viselő termékek, például a sósborszesz). A másik *Az Unterkanener* című kuplé (Ant. 300–301.). Ez a „kikapós” (szerelmes) cseléd lány szájába adott szavakkal a ház asszonya és cselédje viszonyát mutatja be, de a nézőpont hamis: nem a cselédé. Az így kialakuló kettős portré szükségképpen hipokrita, s kétfelé vág. Leplezi az úrnőt, aki – természetesen – megcsalja az „urát”, s leleplezi a helyzetével, speciális bennfentes ismeretével visszaélő cselédet, aki előtt nincs titok, de aki, ha megfizetik, hallgat arról, amit tud, nem „árulkodik” a férjnek – noha nem kedveli úrnőjét. Azonban a kupléban formálódó (ön)kép mindkét pólusa képmutató és normasértő. Zsák meg a foltja. A legnagyobb képmutató azonban maga a kuplé, amely a kupléfogyasztó (polgári) közönség igényei szerint értelmezi át ezt a – lényege szerint mégiscsak alávetettségi – viszonyt. Azaz egy ambivalens önkép logikája szerint hamisítja meg s igazolja maga előtt azt, ami egyébként morálisan igazolhatatlan. Van persze olyan cselédkuplé is, *A zifiúr* (1912), amely (Ant. 246–247.) „elismeri” (ha tetszik: „leleplezi”) a cseléd lánynak a „fiatalúr” körüli szexuális szolgáltatásait. Ám a kuplé retorikája a cseléd lányt oly naivnak, a „szolgáltatást” oly önkéntesnek mutatja be, hogy az már inkább a cseléd lányt kompromittálja, semmint a szolgáltatást igénybe vevő „fiatalurat”. Az viszont valódi hozadéka e kupléknak, hogy érzékelhetővé teszik: a szolgáltatásnak is van saját pszichológiája – a szolgáltatás: rontott lét. Az, akit kiszolgálják, magához rontja azt is, aki kiszolgálja.

A cselédeket „megszóltató” kuplék egyik legismertebb előadója Vidor Ferike volt (aki, megtévesztő művészeve dacára, természetesen nő volt – s 1919-től a kupléíró Gábor Andor felesége).

A cselédnóták mindenestre a kuplék legproblematisabb, legkevésbé őszinte rétegéhez tartoznak. A legebevezetőbb pontját mutatják meg ennek az önmagát felfedezni és kifejezni igyekvő, de önmagával sem teljesen tisztában lévő nagyvárosi szubkultúrának.

8

A kuplénak természetesen különböző rangú és karakterű alkotói voltak. S bár a magyar költészet akkori legnagyobbjai, például Ady Endre vagy Babits Mihály, ha írtak is olyan szövegeket, amelyeket megzenésítve előadtak, nem ők voltak a jellegzetesek, nem ők írták a legjobb kuplékat. A műfajnak azonban nemcsak rutinos mesterei voltak, s jó átlaga, de néhány alkotójuk a műfajon belül külön osztályt alkotott. Ha egyetlen ilyen kupléírót kell megnevezni, akkor e nemben Szép Ernő az, aki a legjogosultabban említhető. Bizonyos, nem lényegtelen vonatkozásokban jobb volt, mint az e szakmában szinte überolhatatlannak látszó Heltai. Szép Ernő előnye vele szemben az volt, hogy Szép jellegzetes kupléíró alkot volt, ám költőként jobb, mélyebb, mint Heltai. S kupléi egy részében ez a két, egyébként nagyon különböző szerep hibátlanul olvadt egybe. Amit ilyenkor írt, az kuplé volt, maradéktalanul megfelelt a műfaj igényeinek, de – az olvasási kód átállítása nélkül is, automatikusan – magasrendű költészetként is olvasható volt. Ilyenkor, mondhatnánk, szabálysértés nélkül lépett ki a kuplé korlátai közül, s lépett át egy másik, magasabb rendű dimenzióba.

Két ilyen dalát/versét érdemes itt is, külön kiemelni.

Az egyik a nevezetes *Abbáziába* (1908). A sikerhez hozzájárult Szirmai Albert zenéje is, persze, de a döntő ez esetben maga a vers, amely lényeges ponton új távlatot nyitott. A téma teljességgel konvencionális, a tengeri fürdőzés jellegzetes kuplétematika. Az ilyen nyaralások legfőbb résztvevője azonban, sok oknál fogva, akkor a zsidó polgárság volt, s ez a jelek szerint már nem volt feszültségektől mentes helyzet. Szép Ernő pedig, jellegzetes kupléstílusban, de a kupléknak megszokottnál nagyobb nyíltsággal, artistikus radikalitással reagált a feszültségre:

S szól mindenütt a panasz, a vita,
Hogy itt mindenki izraelita,
Zsidó a pápa és zsidó a cápa,
Abbáziába, Abbáziába!
(Ant. 307.)

A kuplék által tematizált világ elég nagy mértékben a zsidó polgárok világa volt, de ez majdnem mindig csak implicit alakban, sejtetően jelent meg. Itt ez a hagyományosan implicit szereplő nyíltan, manifeszt módon jelenik meg, ezzel a mentális tér markánsabb alakot vesz föl. Kimond valamit, amit nem volt szokás kimondani, és Szép Ernő nem csak afirmálja ezt az összefüggést, de – bár belül maradván a kupléstíluson – az egészet új fénytörésbe helyezi. Modalitása ironikus, de összetett, s ezzel átrendezi a viszonyulás módját. Bár nem magyarázkodik és nem is támad, a játékba hozott intertextualitás új koordinátákat jelöl ki. Amikor arról beszél, hogy „Itt mindenki izraelita”, a megnevezés még egyszerre konvencionális és idegenszerű, ugyanis igazában sem a zsidók, sem az antiszemiták valóságos beszédmódjába nem illeszkedik. Amikor viszont a következő sorban a természetes, ám a társadalmi használatban kétértékű, egyszerre „kritikai” és afirmatív megnevezés hangsúlyosan megjelenik, e megnevezés olyan összefüggésbe állítódik bele, ami meglepő s igen gazdag asszociációsort indít el. „Zsidó a pápa és zsidó a cápa”, mondja a kuplé. Ez a sor maga az abszurditás. A „pápa” – a katolikus egyházfő – per definitionem nem lehet „zsidó” (hacsak úgy nem, ahogy Jézus is zsidó volt), a cápák vallásfelekezete pedig olyannyira „szenzitív” adat volt akkoriban, hogy egyetlen cápa zsidóvá nyilvánítására sem történt kísérlet. A cápa – addig – még az antiszemiták diskurzusaiban sem minősült „zsidónak”. Mi történt itt? A sorban egy rejtett, szemantikailag fontos szerepkörű rímpár jelent meg: *pápa / cápa*, s e két név jelzője a „zsidó”. Mindkét kapcsolás nyilvánvaló képtelenség. Ráadásul a második, a cápa tulajdonképpen egy „hírlapi kacsa”, ma azt mondanánk: *fake news*, hiszen a szövegköziség az úgynevezett „fiumei cápát” hozza elénk, azt a cápát, amelyet az újságírók akkoriban a nyári uborkaszezonban vettek elő, amikor már végképpen nem volt semmi fogyasztásra érdemes anyag a tarsolyban. Amikor valamivel rémisztgetni kellett az olvasókat. Nos, Szép Ernő ezt a cápát nevezte ki „zsidónak”, s ha már volt cápája, ehhez kapcsolta a pápát is. Ezzel a nyílt vagy csak látens antiszemita retorikát a feje tetejére állította, artisztikus technikájával hiteltelenítette.

Szép Ernő teljesítményét itt, vegyük észre, az jellemzi, hogy formailag a kuplék világában marad, szemléletileg azonban a kuplék fölé emelkedik. Nagyobb rálátást készít elő.

A másik Szép-kuplé, amely külön említést érdemel itt is, egészen más jellegű. Azt mondhatnánk, költői értelemben „szépernősebb”, a címe *Hinta*, s 1912-ben született. (Ennek zenéjét Buday Dénes szerezte.) A *Hinta* is jellegzetes kuplévers, egyszerű, könnyed, érzelmes és filozofikus. Teljesen áttetsző, problémátlan, a teljes szöveget idézni kellene, hogy észrevegyük azokat az „ugrópontokat”, amelyek, szinte észrevétlenül, a kupléérveléshez igazodva kijelölik azokat a lételméleti koordinátákat, amelyek Szép létfelfogását határozzák meg. Az alapmetafora, amelyet a cím is kijelöl, a hinta, de föltűnik a csillagvilág, a költészet (itt csak mint semmivé foszló lehetőség: „beszárad a tinta”), és maga – a megsemmisülés felé vivő – „lejtő” lét elvesztése. A végkimenetel szakszerűen világos – és mégis markánsan egyértelmű: „Lejtve, lejtve, csak felejtve, / Fájdalmaim mind elejtve. // Szép emlék lesz, félig álom, / Hogy itt jártam a világon” (Ant. 316.). E kuplé már emelkedett a kuplék empirikusan értelmezhető szociológiájától, ez már költői létfilozófia, több és elvontabb, mint a kuplék szokásos szociológiája, de abból – a közös tapasztalatból – deriválódik. Olyan, mintha „csak” kuplé lenne, de: *költészet*. A kupléknál magasabb rendű szöveg, kuplét ígér, de többet és mélyebbet, igazi költészetet ad.

A kabarédalok poétikája, ha leszűkítjük a kérdést a szöveg technikai megalkotottságára, elég „egyszerű”. Jól énekelhető, dallamos versszöveg, amelynek látszólag legszélsősége-sebb variációi is ugyanabban a bejáratott tónusban szólnak meg, verstechnikai komplikáltsággal nem tűntetnek. Megoldásai kézenfekvőek, a mesterség szintjén üzhetők. Közös forrásuk a népies műdal vagy/és a folklór – a kupléíró onnan veszi formáját, ahonnan lehet. Nem törekszik eredetiségre, sőt a fölhasznált versforma ismertsége, bejáratottsága inkább előny, mint hátrány: hallgatói így könnyebben, a már ismertség érzésével fogyaszt-hatják. A kuplé eredetisége, a költői truváj máshonnan születik meg. A leghatásosabb stí-luseszköz a mindig, minden körülmények között előbukkanó *ismétlés* is voltaképpen „egyszerű” megoldás („maga mindent kétszer mond, maga mindent kétszer mond”, gú-nyolódott már Karinthy is e gyakorlat fölött). A kuplékban fölbukkanó ismétlési alakza-tok azonban, ha jól belegondolunk, csalóka – retorikai – alakzatok. Nagyon sokfélék, és szerepük is sokrétű. Mi ismétlődik? Csaknem minden. Betű- és hangkapcsolatok éppúgy, mint klasszikus rímmegoldások, szókezdő alliterációk, asszonáncok, teljes szó-, sor- vagy éppen több sorra rúgó mondatszekvenciák, stb. rendszeresen előfordulnak. A kupléírók leleményessége nem utolsósorban e területen érvényesül a leginkább. A teljes és a részle-ges, a „tisztá” és a rejtett ismétlődések váltakozása és kombinációja igen sokféle variációs lehetőséget adott. Ha összeállítana valaki ezekből egy adattárat, az egyszerre lenne hang-, szó- és frazematár, jóval több, mint úgynevezett rímszótár. A kupléíró leleménye a rejtés-ben és a kombinációban brillírozhatott leginkább. Ha például azt olvassuk/halljuk, hogy: „Mert a Berta”, fel sem tűnik azonnal, hogy itt egy speciális ismétlésalakzat érhető tetten. (Az ismétlés tényét a logikai viszony hangsúlyozása elfedi.) Amikor már maga ez az alak-zat is megismétlődik: „Mert a Berta, mert a Berta” stb., akkor már persze tudatosul az is-métlés ténye, de még mindig eltérő nyomatékkal érzékelhető az egyes megoldások ismét-lődése. Ha pedig ilyen kezdet után, a következő sorban négyszer (!) fordul elő egy addig nem is létező szó, a „mozi”, akkor már nem lehet nem észrevenni, hogy itt az ismétlődés nemcsak szándékos, de kiszámított is: az ismétlődéseknek itt szerepe, méghozzá összetett szerepe van. A szerep elsősorban ritmikai, s mint ilyen, a kiemelést szolgálja. Egy szöveg-részt kiemel a folyó szövegből, s így külön jelentőséget tulajdonít neki. A ritmikai ismét-lődés önmagában is jó, élvezhetőbbé teszi a szöveget (a prózához viszonyítva érezhetővé válik a szöveg kötöttsége, összerendezettsége, versszerűsége), ugyanakkor szemantikai-lag is tagolja azt. Kiemel és előtérbe állít valami hangsúlyozandó jelentést; például Berta személyét (aki „nagy liba”) és attribútumát, a moziba járást – és nem utolsósorban a mindezeket összekapcsoló logikai relációt. A ritmikai ismétlődésből így a formából is kö-vetkező, de a formát lényeges összefüggésben határozottan felülíró eredeti és fontos jelen-tésképzés lesz. A jelentés, amely így előáll, ilyen tömören és ilyen frappáns módon, más-ként nem állítható elő. Ez a versszerűségéből következő tömör és frappáns jelentésképzés egyszerre szemantikai innováció és esztétikai élvezetforrás. Ami egyáltalán nem lényeg-telen, hiszen a kuplé hallgatója nemcsak „okosodni” akar, de „élvezkedni” – azaz szóra-kozni – is. Ez a kettősség a kuplé per definitionem szerepe, és ez hatástörténetének műfa-ji meghatározottsága.

Más, de nem kevésbé érdekes és hatékony utalás- és ismétlésrendszere van Nagy Endre nevezetes kupléjának, a *Lótnak* (1909). Ez valamiképpen bibliai parafrázis, a pretextus, ami-re a kuplé számos helyen és sokféle formában utal, egy nagyon erős autoritású szöveg, a bibliai Lót története. A kuplé tehát voltaképpen magának a Szent Könyvnek, illetve egyik locusának megismétlése. Ez az „ismétlés” önmagában is jelentésképző ismétlés tehát. A történet profán és „modern” újírása, egyben a modern viszonyokra való kiterjesztése. De ez az ismétlés- és utalásrendszer csak egyik rétege a szövegnek. A kuplé tele van konkrét és

közvetlen replikátumokkal. Maga a könyv is ismételten megneveződik: „A Bibliában – mint írva vagyon”, vagy: „S a Bibliában meg van írva”. Értelemszerűen a szereplők (Lót, Lótné, Ábrahám, stb.) is ismételten megneveztetnek. Sőt e nevek ismétlése a szöveg gerincévé, a narráció építőelemévé válik. Nem véletlen, hogy Ábrahám, aki a történet egyik kulcsszereplője, öt helyen említődik, s az ötből négyszer neve mindig megismételve („Ábrahám, Ábrahám”) jön elő. Ez nevének és szerepének bevésését is szolgálja. Ugyanakkor Ábrahám más megnevezése is előfordul a szövegben, s karakterisztikáját ezek a jelzők is alakítják. („tata, „vén kaján”, „vén kecske”, aki a sót megnyalja stb.). Utóbbiak már a történet átírását, átértelmezését is szolgálják, és természetesen a profanizációt is. A történetnek és átírásának esszenciáját egy nyílt és rejtett ismétlésekkel földúsított (s valamiképpen újra és újra előjövő) szövegrészben kapjuk: „De Lótot és Lótnét kimenté vala / Ábrahám, Ábrahám / És a bölcs intelmet jól a szájába rágta: / Lót, Lót, Lót / Csak menj, csak menj, csak menj és ne nézzél hátra!” (Ant. 298.) A kuplé emblemikus formálása kétségkívül az idézett rész két utolsó sora, amelyben Lót neve háromszor, a számára előírt parancs ugyancsak háromszor hangzik el, s a lényeg mindezek betetőzéseként az utolsó félmondat: „és ne nézzél hátra!” Ez a két sor, amely az egész történetnek kvintesszenciája, valamennyi többi strófában is ismételten megjelenik. Szerepe így egyszerre ritmikai, kiemelő, és mnemotechnikai, de a nagy truváj az benne, hogy a bibliai történet földidézése és átírása ebben az utalásrendszerben történik meg. A szó szerint ismétlődő szövegelemek köré ugyanis az előrehaladó történetmesélés során új, változó szövegrészletek épülnek föl. S a kuplé szemantikáját, aktuális üzenetét az egymásba szövődő ismétlések és (kisebb) újítások összjátéka alakítja ki. A történet modernizálása során Ábrahám neve helyére más, mondhatnánk tetszés szerinti nevek kerülnek, a „sónyalás”, a „vén kecskének” ez az el nem múló készletese azonban marad; s ehhez mind Lót, mind Lótné megfelelő (bár ellenérdekű) partner. A bibliai történet így frivol, modern történetté lényegül át, de az egész mégis a bibliai történet „igazolásként” is olvasható.

Ez a szemantikai csavar a kupléműfajnak is, Nagy Endre gyakorlatának is nagyon jellemző vonása.

Az ismétlések szerepét, sokféle változatban, hosszan lehetne demonstrálni. Egy azonban már futó áttekintés alapján is kimondható: kupléról az ismétlés poétikájának középpontba állítása nélkül érdemben nem lehet írni. A kuplék lényege, bármiről szóljanak is, az ismétlések analízise révén tárul föl.

10

A kabarédalt könnyű lenne úgy jellemezni, mint amelynek könnyed igénytelensége és sikere között fordított arányosság áll fönt: minél igénytelenebb, annál sikeresebb. Ez az interpretáció nem is hiányzik a kabarérecepció történetéből, s ezt az értelmezést nem is könnyű megcáfolni. Túl sok minden van a kuplékban, amely részletekben is, egészben is efelé hajlítja az értelmezést. Kellemes érzés lenézni valamit, amelynek sikerét titkon azért irigyeljük – vélhetően így kompenzálunk. A kabarédal sikere azonban nem vélelmezett igénytelenségéből fakad, a siker – bár lehet, hogy teljesen más értékrendet jelez, mint amely a miénket konstituálja –, szóval: a siker mindig valódi teljesítmény. Vagy azért, mert kimondanak valamit, vagy ellenkezőleg, azért, mert éppen hogy elhallgatnak valamit. S az igazi siker többnyire éppen e két nagyon ellentétes, sőt egymást ki is záró gyakorlat speciális adagolásából, kombinációjából adódik. Azaz többféle igény együttes kielégítéséből, a logika irracionális felülírásából. Ahol az igazi, mélyen emberi szükségletet éppen ez az „irracionális” fejezi ki. A siker időtartama éppen ezért oly változó; van igény, amely csak rövid ideig él, s van, amelyik ha nem is „örök”, hosszabb ideig, tartósan

uralja percepciókat. De a percekig élő igény éppen oly *valóságos*, mint a századokra megmaradó, akarattal sem könnyen megváltoztatható.

A kuplé, még a műfaj gyöngébb darabjai is, valóságos igényeket elégitettek ki.

A kérdés csak az, mi volt az a történetileg megképződő kognitív sajátosság, amely éppen a kuplé műfajában tette lehetővé egy korszak még artikulálatlan igényeinek kielégítését. A magyar kuplé teljesítménye a *magyar nyelvben* és a *magyar kultúra sajátos szerkezetében* keresendő. A magyarázatot érdemes e második összetevővel kezdeni. Az a *magyar* kultúra ugyanis, amely a kabarék hőskorának kultúráját alkotta, amely mint lehetőségfeltétel minden kulturális mozgást előzetesen determinált és saját pályájára állított, egy forrongó, átmeneti kultúra volt – átmenetet jelentett a premodernből a modernbe, a „vidékből” (rurálisból) a „fővárosiba”, a viszonylag homogénből a per definitionem heterogénbe, az „úri” (esetleg: „paraszti”) magyarból (ami persze már – etnikai / származási és kulturális stílust tekintve is – eleve csak egy „nemzeti” mitológia előírásai szerint volt egynemű!) egy minden szempontból heterogén, de „magyarosodni” akaró magyarba. Egy olyan magyarba, amelynek komponensei a genetikai-történeti különbségeknél is nagyobb mértékben különböztek nyelvi-kulturális szocializációjukban. Hogy ebben a magyarosodó populációban nagyon erős kognitív pozíciókkal bírt a német nyelv, valamint az úgynevezett „zsargon”, a folyamatos önreflexióra és „szórszállhasogatásra” kondicionáló vallási előírások rendszere (így például a vallásgyakorlás feltételének számító tóraolvasás), stb. – az közzismert, de máig nem eléggé végiggondolt habitusalakító gondolkodástörténeti komponens. Mindez ugyanis nemcsak így vagy úgy jellemezte, de folyamatosan mozgásban is tartotta a nagyváros kultúráját, jelentésképző mechanizmusait. A tapasztalatok, miközben halmozódtak és bonyolódtak, nem a statikus megszilárdulás, hanem a *mozgó variálódás* irányába haladtak. A verbális kifejeződés, a szereplők igényei ellenére, nem járt, nem járhatott együtt a kényelmes jelentésmegszilárdulással, a jelentések hierarchizálódásának és rendszerszerű általánosságba szerveződésével. Az életet a *szemantikai folyékonyág* jellemezte.

Ez, nem kétséges, nemcsak eltért, de másféle jelentésképző folyamatokat is generált, mint ami a nagy filozófiai hagyományú kultúrákban, például a németben megszokott volt. A magyar nyelv fogalmait alig-alig zavarta meg a filozófiai mérlegelés, s ennek esélyei a modernizációval, a változások folyamatos, napi gyakorlattá válásával még inkább beszűkültek. A nyelv karakterének és a kultúra aktuális dinamikájának az ereje – s ennek demonstrálása a kuplék egyik érdeme és tanulsága! – annak a populációnak a kognitív lehetőségeit is determinálta, amelyik pedig saját külön hagyománya szerint nagyon is hajlamos volt a „spekulációra”, a tapasztalatok általánosított megfogalmazására. Bármily meglepő, de tény, hogy a német nyelvben otthonos, elméletekre fogékony zsidók, magyar történeti kontextusba kerülve, a magyar nyelv lehetőségeivel élve lettek a folyékony szemantikájú pesti kuplék legfőbb termelői. Mi történt, kérdezhetjük? Hozzáromlottak a magyar viszonyokhoz? Vagy ellenkezőleg? Realizáltak egy nyelvi-kognitív lehetőséget?

A választ ne siessük el. De azt a pro vagy kontra értelmezés sem tagadhatja, hogy (1) a kuplék teremtette lehetőségekben a kuplék írói és fogyasztói egyaránt jól érezték magukat, az eredményt, a kuplékat a magukénak, a maguk helyzete kifejeződésének fogták föl. A kuplék e közegeben az adekvát mentális önreprezentáció formáiként jöttek létre. Ez, hozadékának súlyától függetlenül is, az ember történetileg kínálkozó szabadságérzetének egyik lehetséges módja. S ez (2) nem véletlenszerű fejlemény. Utólag már látható, „hogy a képlékeny, elvileg végtelen számú árnyalat kifejezésére alkalmas magyar mondatszerkezet” a nyelvet, jelesül a kuplék nyelvét képessé tette a „szenvtelen látásra”, a sémákba nem szorítható tapasztalatok árnyalt megjelenítésére. Ennek persze ára volt: „az elemzett, megvitatott, lekötött fogalmi tartalmak csaknem generális hiánya”. S ez az ár nem csekély ár, a kognitív veszteség alig fölmérhető és ellensúlyozható (Nádas 2019: 96.). De a nyereség, a frivol, „szenvtelen látás” nem lebecsülendő teljesítmény. Ha a történelem tektoni-

kus mozgása (például az első és a második világháború, s mindaz, amit e megnevezések magukba foglalnak) meg nem töri e folyamatokat, ez a kogníció hosszú távon gyümölcsöző lehetett volna.

Egy biztos, a kései kapitalizmus, vagy ha úgy szalonképesebb a megfogalmazás: a kései modernitás mentális és kognitív dinamikája a „szemantikai folyékonytágot” részeseíti előnyben. Ezt nemcsak az irodalmi formák átalakulása, de – ismerjük el – a filozófiai rendszerek fölbomlása, fragmentálódása és viszonylagosodása is leplezhetetlenné teszi.

Hogy mindez veszteség-e avagy előny, válaszolja meg, aki akarja. De hogy *történeti adottság*, az „józan előtt nem vitás”.

11

A kabaré – s közelebről: a kuplé – legfontosabb habitustörténeti szerepére, amely minden más hatást is integrált, alighanem Kosztolányi Dezső figyelt föl először és legpontosabban – mindjárt pontos diagnózist adva. Már 1907-ben, a Modern Színház-Kabaréről írva kimondta: „Lassan lassan közelebb jövünk egymáshoz, és ami a faluban, kisvárosban a személyes érintkezés útján terem meg, itt [Budapesten] integrálisan, a művészetből és a kedélyből fejlődik ki, s megadja azt, ami nekünk, szétszórtan küszködőknek leginkább hiányzik, az egymáshoz való közelségünk érzését. A nagyvárosok családiasságát ápolják ebben az intim, skatulyaszerű színházban is [a Modern Színház-Kabaréban], hol a műzsa azon a tolvajnyelven beszél, ami közösségbe hoz, egy család tagjává tesz minden budapestit” (Budapesti Napló, 1907. október 13. 8–9.).

S ehhez még tegyünk hozzá valamit. A kabarédal nem csak a passzív fogyasztás műfaja volt. Összekapcsolódott a *kollektív tanulással* is. Körner András (2019) gazdag anyaggyűjtése kimondatlanul is láthatóvá teszi ezt. Nagyon sok kuplé – szólóban vagy valamilyik alkalmi összeállításban, kabaréantológiában – nyomtatásban, kottamellékletként is megjelent. A kottát pedig, a profikon kívül, viszonylag kevesen olvassák, többnyire csak azok, akik egy hangzóanyag forrásának tekintik ezt is. Akik a kottát a házi muzsikálás lehetőségének és előfeltételének tekintik. Aki pedig otthon muzsikál, az nem passzív szöveg- és zenefogyasztó, hanem maga is aktív alakítója a zene- s következőképpen verskultúrájának. Maga is jelentéstanuló.

Irodalom

Ant. = Antológia. In: Körner 2019: 219–329.

Alpár Ágnes 1978: *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*. Bp.: Magyar Színházi Intézet

Bárczi Géza 1932: *A „pesti nyelv”*. Bp.: Nyelvtudományi Társaság

Cseresnyési László 2006: Traktátus a pesti/zsidó humorról. 2000, 7–8., 62–69.

Gluck, Mary 2017: *A láthatatlan zsidó Budapest*. Bp.: Múlt és Jövő Könyvkiadó

Karády Viktor 2005: Zsidóság és modernizáció a történelmi Magyarországon. = Varga László (szerk.): *Zsidóság a dualizmuskori Magyarországon. Siker és válság*. Bp.: Pannonica-Habsburg Történeti Intézet

Körner András 2019: *Költők a kabaréban. Pesti kabarédalok a 20. század elején*. Bp.: Corvina

Nagy Endre [1935] 2000: *A kabaré regénye*. Bp.: Palatinus

Nádas Péter 2020: *Leni sír*. Bp.: Jelenkor.

AZ ELSZALASZTOTT LEHETŐSÉGEK

Mészöly Miklós, a drámaíró

Lassan minden. Ezen a címen jelent meg 1994-ben Mészöly Miklós összegyűjtött színpadi írásainak kötete.

A kezdő írás címe: *Egy elképzelt színház délibábja*. A novella formátumú expozíciós írás egy látomásos emberszínházat vizionál, amely 24 órát tartana – kora hajnaltól kora hajnalig. Az írás első mondata így hangzik: „Elképzeltünk egy színházat, amely nem valósítható meg.” Ez a mondat jóslat erejű lett Mészöly Miklós drámaírói életművére is. Volt néhány kísérlet a drámák színrevitelére, de a színházi krónika nem tudott beszámolni emlékezetes előadásokról, így az életmű színháztörténeti befogadása nem történt meg.

Az ötvenes éveket (hozzácsatolva a negyvenes évek végét és a hatvanas évek elejét) különös erejű korszakhatárnak, színháztörténeti fordulópontnak is nevezhetjük. Gyökeresen új írói világlátás és világtapasztalat szólalt meg a színház nyelvén, az abszurd hangvétel, sőt ezt a műfajt megalkotó drámaírók segítségével. Ők és szövegeik már képesek voltak arra, hogy az európai háborúk és az auschwitzi katasztrófa személyes, emberi lenyomatait magukba olvasszák, pontosabban színpadi beszédben érzékeltessék, áttételesen megszólaltassák: a beckett-i dialógusok, Harold Pinter titokzatos, egyfajta metafizikus szorongást érzékeltető, fenyegető történetei, Camus *Caligulája* és a kelet-európai abszurdítások megszólaltatója: Mrożek.

A múlt századközep éveiben a magyar dráma is csatlakozott ehhez a meghatározó erejű drámatörténeti fordulathoz két emlékezetes műalkotással: Sarkadi Imre *Oszlopos Simeonjával* 1948-ban, majd Mészöly Miklós *Az ablakmosójával* 1957-ben. Míg az európai színházakban szinte azonnal felismerték ennek az irányzatnak úttörő jelentőségét, itthoni társaikra hosszú évek elhallgattatása várt. Harold Pinter egy szabad országban fogalmazta meg a második világháború és a hidegháború utáni generáció általános létállapotát, Sarkadi és Mészöly ugyanezt tette egy megszállt országban.

Az 1957-ben íródott *Az ablakmosó* olyan többlétszámúval rendelkezik, amellyel a művet le lehet fordítani a konkrét historikumra is, a korai Kádár-éra diktatórikus állapotaira, az 1956-os forradalom utáni levert ország szorongásos közérzetére, miközben egyfajta általános létszorongás-élményt is sugall, és ha értő színházcsinálók nyúlnának hozzá, akkor talán a jelenben érvényes megszólalással is rendelkezhetne.

Mészöly is – mint Harold Pinter – a legintimebb tér, a szoba, a lakhely fenyegetettségét fedezte fel, azt, hogy sötét erők könnyedén elfoglalják az ember biztonságosnak hitt menedékét is. *Az ablakmosó*, a *Bunker* (1959), a *Finom kis tragédia* (1989) zárt terei ilyen klausztrófóbiás érzetet sugallnak.

Az alábbiakban „A Mészöly-műegész és a színház” című, a Mészöly Miklós Egyesület által rendezett konferencián elhangzott előadások írásos változatai olvashatók. A 2019. december 6-án a Petőfi Irodalmi Múzeumban zajló eseményen sorrendben Radnóti Zsuzsa, P. Müller Péter, Ágoston Zoltán, Márton László és Szolláth Dávid adtak elő. Ezt követően Bodor Ádámmal Jánossy Lajos és Márton László beszélgetett, melynek írásos, szerkesztett változatát *Kalandozás szövegébéli tájakon* címmel lapunk márciusi számában közöltük. (A szerk.)

Az *ablakmosó* akkori megírása szemléleti újdonságával, politikai bátorságával, az általános állampolgári veszélyeztetettség pontos megfogalmazásával sistergően aktuális lehetett. Az éber kultúrpolitika pontosan felismerte ezt a veszélyes kisugárzást, azt, hogy az 1956 utáni országos közérzet parabolája rejlik a sorok között. Hat évig kéziratban hever, a *Jelenkorban* 1963-ban megjelenik, majd egy vidéki stúdiósínházi bemutató után évekre betiltják.

A titokzatos *ablakmosó* akadálytalanul bejut egy fiatal házaspár legbelsőbb terébe, a hálózobájukba. És ezzel külső erőszakos behatás nélkül megindul az ördögi manipuláció, a személyiség gyökeres átformálása. A fiatal házaspár belerokkan, a földszinten lakó házaspár is áldozatul esik az álruhás Cipolla tudatmódosító erejének, ennek a hétköznapi kinézetű manipulátornak, aki csak ablakot akar pucolni a fiataloknál, és létrát kérni a lakóház házmester házaspárjától. Hatására azonban a szereplők sorban elveszítik emberi és erkölcsi integritásukat, és önfeladásuk végleges. A házmester felakasztja magát felesége hűtlenségét felismerve, a fiatal házaspár férfi tagja azonban védtelenné válva, ellenállás nélkül elfogadja az új körülményeket, játékszabályokat, és várandós feleségével együtt rettegve tekintenek jövőjük elé. A jovialis, udvarias manipulátor pedig emberi romokat hagyva maga után fűtőrészve távozik, és megígéri, jövőre újra eljön. A dráma történetében benne lappang az 1956-os forradalom leverése utáni diktatórikus hatalmi légkör, az ország dermedésbe rögzült létállapota, a dolgok közösségi tudomásulvétele, az ellenállás elhalása.

Mindez kiolvasható volt akkor, és kiolvasható most is, de mindezt többszöri bemutása után lehetett volna messzebb mutató szervezőerővé formálni, úgy, hogy közben a színpad gyakorlatában folyamatosan elvégzik a színházcsinálók azokat a kisebb-nagyobb változtatásokat, amelyek segítették volna felismerhetőbbé tenni a gondolati és a történeti lényegét, a konkrét és az általános változó egyensúlyát, és egyúttal korrigálják a dramaturgia esetlegességeit is. Napjaink kifejezésével élve *Az ablakmosó* „nyitott mű”, mert szövegében megtalálható a „határozatlansági tér-idő” (Mészöly Miklós kifejezése). Jelen korunk valóságától sem idegen az a közösségi létérzés és tapasztalat, amely béketűrően elfogadja az autokratikus hatalmi rendszerek álcázottan terjeszkedő politikai manipulációját, annak egyre fokozódó jelenlétét, amely nem nyíltan militáns, hanem az emberi személyiségben rejlő megfelelési kényszerre épít, amelyet – Mészöly utószavának kifejezésével élve – „magunkra kell visszaszármaztatnunk”. Ugyanitt olvasható: „Lemondva minden áthárítás lehetőségéről, abszolút felelősségre ítéltük magunkat – s ez tagadhatatlan hősiesség vállalkozás”.

Miközben a több mint fél évszázados társadalmi közérzetváltozások *Az ablakmosót* többletjelentéssel gazdagították, addig a másik, ismertebb művét, a *Bunkert* inkább beszo-rították múlt idejű paraméterek közé, értelmezésileg és színpadilag is, és így hasonló sorsra jutott, mint Sartre tézisdrámái. Modelldráma, a hatvanas évek európai katasztrófadramáit (Edward Bond, Harald Müller) követő alkotás, az emberi viselkedésről egy összezárt közösségben, egy meg nem nevezett háborús véghelyzetben, egy bunkerbe szorult katonai egység túlélőiről, majd lázadásukról szól. Hagyományos realista hangvételű, ismert történetmesélési fordulatokat követ, ami egy idő után a lefojtott feszültség kirobbanásához vezet. Az alapszituáció itt viszont annyira általánossá válik, hogy színpadi erejét nagyrészt elveszíti. Az eltelt évtizedek pedig nem tudták újabb, korszerű asszociációs tartalmakkal megtölteni a szöveget, szemben *Az ablakmosó* többletjelentéseivel.

Szűk szakmai körben aránylag ismert mindkét dráma, mindkettő színre került néhány-szor stúdióterekben, jó szándékú kísérletek keretei között, itthon és külföldön is, de mindegyik szerény eredménnyel és szerény visszhanggal.

Az író *Lassan minden* (1994) című drámagyűjteményét követően a *Színházon kívül* című kötete 2010-ben látott napvilágot, mely annak anyagán túl egy időközben megtalált báb-

játék-forgatókönyvvvel (*Emberke, oh!*) és Wilhelm András utószavával egészült ki. Ezekben *Az ablakmosó* és *A Bunker* mellett több hosszabb és rövidebb – még a szakma és a közvélemény által is szinte ismeretlen – színpadi írás olvasható. Ezek között a *Finom kis tragédia* című rádióhangjáték különös erejű drámai helyzetet dolgoz fel. Hosszú, egyfelvonásosnyi terjedelmű csupán, de napjaink színházi szokásai szerint önállóan is kitölthet egy estét, kor- és társadalomtörténetet is felmutatva.

A szöveg a szokásos, nyomasztó légkörü, sűrű Mészöly Miklós-írás, tele töredékes információkkal, elhallgatásokkal, sötét titkokkal, kihagyásokkal, számos személyes és történelmi allúzióval, elhallgatott és soha ki nem mondott tényekkel, zárt terekben zajló lefojtott, majd robbanó feszültségekkel, kihallgatósobák fenyegetésével, árulások súlyos gyanújával. A cselekmény pontos ideje nincs konkretizálva, inkább csak sejtetve, hogy az '56-os forradalom előtti legsötétebb diktatúra időszakában játszódik, ami egy rádióhír elhangzása, egy autómárka megnevezése, az államrendőrség szó kimondása alapján feltételezhető. Szorongató híradás, amelyben éjszaka váratlanul viszik el az embereket, feltehetően a kor emblematikus fekete Volga autójával, majd egyeseket gyanúsán hamar elengednek. Az ötvenes évek félelmekkel teli, Harold Pinter írásaira emlékeztető kísérteties atmoszférájú rövid drámája, két házaspárral. A főszereplő asszony, akinek a férjét viszi el „az éjszakai járat”, gúnyos intellektuális fölényel, állandó féltékenységgel éli az életét a férje mellett, folyamatosan felhánytorgatva neki ki nem mondott, de sejtetett vádjait. Mikor azonban a férjét letartóztatják, kétségbeesése határtalan a „se veled, se nélküled” érzelmi csapdahelyzetében. Rettetésében egy baráti házaspárhoz menekül az éjszaka közepén, ahol is a barátnői vigasz – az ágyban összebújás – csak sejtetve ugyan, de mintha határátlépéssé válna a két nő ölekezésében. És mikor a férj váratlanul gyorsan szabadul, asszonya újra fölényes, gyanakvó szemrehányással kéri számon rajta a gyors szabadulás okát. A kérdéseiben benne rejlik a gyanú az esetleges szervezésről.

Kegyetlen ellentétekkel teli szöveg, igazi sarkított alaphelyezetté feszítve, amelyben a megválaszolatlan kérdések mennyisége és súlya rejtélyekkel teli háterszágot és riasztó, sötét korszakot idéz fel.

A hangjátékot Magos György rendező emlékezetesen szólaltatta meg a rádióban, 1989-ben. Azóta senki nem nyúlt ehhez az izgalmas szöveghez, színpadra soha nem került, még felolvasószínházi formában sem.

Az 1994-es drámakötet egyik önálló, rövid jelenete fejeződik be ezzel a két utolsó mondatral, érzékeltetve a mészölyi drámauniverzum konklúzióját:

„Rendben. Elmondtuk ezt is. De mit tehetünk többet?
Többet nem. Csak azt, hogy keressük tovább.” (*A vendég*)

SZÍNPADI FOGSÁG – TÁJBÉLI SZABADSÁG

Színházi paradoxonok Mészöly Miklós drámáiban¹

Goethe hőse a *Wilhelm Meister tanulóévei* című regényben, felismerve, hogy a reprezentatív nyilvánosság kora lezárul, és kibontakozóban van a polgári nyilvánosság, kiutat keres ennek az újfajta társadalmi nyilvánosságnak a kereteiből. Nem akar abba a kialakulóban lévő világba betagozódni, amelyben a polgártól nem lehet megkérdezni, hogy ki vagy, hanem csak azt, hogy mid van, mennyi a vagyodon. Wilhelm a barátjának azt írja: „napról napra legyőzhetlenebb a vágyam, hogy személyem a nyilvánossághoz legyen”.² Ezt a lehetőséget pedig a színpadon véli megtalálni, színésznek áll. Aki – mint tudjuk, a polgári színházban – nem a saját szövegét mondja, hanem másokét, és nem önmagát viszi színre, hanem másokat. Wilhelm Meister ezzel a választással elvételi a kínálkozó nyilvánossággal kapcsolatos kritikáját, és abban is téved, hogy úgy véli, a színpadi szerepek fogják elvezetni önmaga megtalálásához és személyének a nyilvánosságban történő megmutatásához.

A társadalmi nyilvánosság szempontjából Goethe regénye határhelyzetet ragad meg. Hasonló határhelyzet áll Mészöly Miklós *Az ablakmosó* című drámájának hátterében, amelyben halványan, inkább hiányként idéződik fel egy demokratikus nyilvánosság, valamint megjelenik egy diktatórikus rezsim nyilvánosságpolitikája és -gyakorlata. Mészöly, miként Goethe, a hősét ugyancsak a színházzal kapcsolja össze. De míg a fenti idézetben Wilhelm Meister még nem színész, ez a társadalmi státusz még csak törekvésének tárgya (és amikor eléri és megtapasztalja, csatlakozik benne), addig Mészöly Miklós hőse, Tomi már nem színész. A nézőkhöz címzett nyitómonológjában önmagáról azt mondja, hogy „én nem vagyok költő. Csak színész”.³ Ám a darab harmadánál a feleségétől – Annitól – megtudjuk, hogy „Tominak ötödik éve nincs szerződése”.⁴ Elbocsátották a színháztól. Mészöly tehát olyan színészt állít színpadra, aki nem gyakorolhatja a hivatását, aki úgy színész, hogy ténylegesen nem az. A dráma közepén Tomi kijelenti, hogy szerződést vállal, mindegy, hogy milyen darabban és milyen szerepet. „Annál jobb, minél kevésbé hasonlít énrám. Annál jobb, minél kevésbé ismerünk egymásra.”⁵ Ám a dráma végén, amikor a darab már felforgatta a magánéletüket, akkor Anni és Tomi között az alábbi párbeszédre kerül sor:

ANNI Ugye, nem vállalsz szerződést?

TOMI (*tétován*) Nem...

ANNI Csak akkor, ha nem akármilyen szerepet adnak?

TOMI Csak akkor...

ANNI Esküdj meg!

TOMI (*esküre emeli a kezét*) Esküszöm!⁶

¹ A kutatás az NKFI 119580 sz. pályázata keretében valósult meg.

² Goethe: *Wilhelm Meister tanulóévei*, ford. Benedek Marcell, Bp., Európa, 1983, 330.

³ Mészöly Miklós: *Az ablakmosó*, in: *Összegyűjtött művei. Drámák, játékok*, Bp., Századvég, 1994, 29.

⁴ I. m., 42.

⁵ I. m., 47.

⁶ I. m., 76.

Tomi tehát továbbra is állástalan színész marad. Színész, aki nem színész. Vagy mégis az? Hiszen egy színdarabban látjuk. A dráma azonban nem áll meg ennél a paradoxonnál.

Az *ablakmosó* nem él a polgári illúziószínháznak azzal az elképzelésével, hogy a nézőbefogadó néma tanúként pillant be a színpadon zajló életbe, amelynek szereplői nem vesznek tudomást a közönség jelenlétéről. A darab már az első jelenetben kilép a zárt fikciós keretből, és közvetlenül adresszálja a nézőt, hogy azután időről időre megismételje ezt a gesztust. A közönség megszólításának, a színpadról történő kibeszélésnek többféle hagyománya van. Gondolhatunk a vásári színjátszásra, Brechtre és az epikus színházra, de nem valószínű, hogy ezeknek a nyomait lehetne felfedezni az 1957-re datált *Az ablakmosóban*. Brechtnek ez idő tájt, Mészöly darabja előtt egyetlen magyarországi bemutatója volt, 1957 áprilisában játszotta a Nemzeti Kamaraszínháza (a Katona) *Jó embert keresünk* (más fordításban: *A szecsuaíni jólélek*) című darabját. A megelőző években azonban a budapesti színházakban több olyan kortárs magyar dráma is színre került (a tsz-drámák és termelési darabok időszakában), amelyben a szereplők a játék kezdetén (vagy során) közvetlenül a nézőkhöz is szólnak. Csak két példát említve, ilyen volt Illyés Gyula *Tírvé-tevők* című egyfelvonásos parasztjátéka (1953 májusában adta a Katona) és Déry Tibornak a *Talpsimogató* című darabja (a következő évadban, ugyancsak a Katonában), hogy ne a vacsak és méltán elfeledett szerzők köréből válogassunk. És van egy további színházi hagyomány és gyakorlat is, amelyben ez a közönséggel való közvetlen kapcsolat igen gyakori, ez pedig a bábjáték. Amiről Mészölynek közvetlen tapasztalata volt. Hiszen amikor az 1950-es években nem publikálhatott, akkor – ahogy azt Tüskés Tibor egyik cikkében írja – „Szilágyi Dezső, szekszárdi iskolatársa állt mellé, aki akkor a budapesti Bábszínház igazgatója volt, és Mészölyt itt néhány évig dramaturgként foglalkoztatta, és a Bábszínház Mészöly néhány – a színház számára írt – bábjátékát is bemutatta. Mészöly Miklós ekkor a bábjátszás elméleti kérdéseivel is szívesen foglalkozott.”⁷

A fentiek nyomán nem lehet egyetlen hatástörténeti előzményre visszavezetni *Az ablakmosó* dramaturgiájában a bezárt (illúziószínházi), illetve a nézők felé kinyitott („epikus”) fikció váltakozását, de a kettősség jelenléte meghatározó kompozíciós eleme a darabnak, és ebből a kettősségből is származik néhány paradoxon. Felvethető a kérdés, de nem feltétlenül megválaszolható, hogy a darab során a fikcióban vagyunk-e (Tomiék lakásában), a színházban (nézőként megszólítva), avagy hol itt, hol ott, esetleg egyszerre mindkettőben. És ha ez utóbbi a helyzet, akkor dominál-e valamelyik dimenzió? Ez a kérdés a nyugati abszurd dráma fő képviselőinek több darabjában is jelen van. Beckett *Godot-ra várva* című művének nyitó képe a színleírás szerint ez: „Országút, mellette fa.” Amikor Vladimir pisilni indul, Estragon így instruálja: „A folyosó végén balra.”⁸ *A játszma vége* francia nyelvű változatában pedig Clov – az instrukció szerint – egyszer csak „(... felveszi a messzelátót, a nézőtér felé irányítja) S lelkesedéstől... örvengő... tömeget látok” – mondja.⁹ Ezek a „kiszólások”, bohóctréfák a színpadi önreflexióval ki-kikacsintanak a fikció teréből. Ionesco *A kopasz énekesnőben* pedig azzal töri át a színpadi fikció keretét, hogy a verbális reflexiók és az instrukciókban előírt történések (például az óraütések száma) ellentmondanak egymásnak.

Az *ablakmosó* első mondata (instrukciója) szerint „Halk dzsessz fogadja a közönséget...”¹⁰ Tehát színházban vagyunk. Tomi, majd az ablakmosó és Anni is első színrelépésükkor a nézőkhöz beszélnek. Ezzel mintegy ellene játszanak a darab azon tartalmának, amelyik a diktatórikus nyilvánosság működését, a teljes (vagy teljességre törekvő) hatalmi kontrollt,

⁷ Tüskés Tibor: *Az ablakmosó és a többiek*, Pécs, Pannonia Könyvek, 2010, 15.

⁸ Samuel Beckett: *Godot-ra várva*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, in: S. B.: *Összes drámái*, Bp., Európa, 1998, 36.

⁹ Samuel Beckett: *A játszma vége*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, in: S. B., i. m., 121.

¹⁰ Mészöly, i. m., 27. – kiemelés tőlem, PMP.

és ennek a magánszférára történő kiterjesztését tematizálja. Hármójuknak ez a magatartása persze nem ugyanazt a viszonyt implikálja. Amikor a dráma 1988-as első teljes értékű bemutatójáról (1988. november 11., Pécsi Nemzeti Színház) írtam, akkor ezzel, a két főszereplő ellentétes attitűdjével és álláspontjával kapcsolatban így fogalmaztam:

„Hogy itt valóban a hatalom voyeuriségéről van szó, azt pontosan jelzi a darab intonációja. Tomi így szólal meg először: »Paraván... öreg, kopott jószág, de azért megteszi.« Az ablakmosó első szava ez: »Szarvasbőr.« Tomi paravánja és az ablakmosó szarvasbőre ugyanahhoz a tárgyhoz és ugyanahhoz a problémához kapcsolódik. Az ablaküveg a civil lét szempontjából nem védi kellőképpen az intimszférát, a másik oldalról viszont még az üveg is túl sokat takar. Hiszen a totalitárius rendszer [...] az intimszférát olyan alvilágnak tekintti, ahol valami titokban, s ezért ellenséges szándékkal történik. A magánélet (és a magánlak [...]) csak az illegálitás közege lehet, s ezért be kell oda hatolni, le kell leplezni: mi folyik ott. Az *ablakmosó* erről a patológiáról, a hatalomnak a privátszférával szembeni paranoiájáról, gyógyíthatatlan gyanakvásáról és a magánszféra szétrombolásáról szól.”¹¹

Az ezt a korszakot tárgyzó, a bezártságélményt színre vivő darabok között ismerünk olyat, amelyik zárt fikciós keretet mutat, ilyen például Eörsi István *A kihallgatás* című, 1953 karácsonyan játszódó (1965-ben írt) börtöndrámája. Az *ablakmosó* azonban – noha ugyancsak reflektál a bezártság-élményre – a bezárkózást nem külső erőszak, hanem belső választás eredőjének mutatja. Tomi azt mondja a lakhelyükről: „Közönséges egyszobás kriptá [...] Magunkat zártuk be ide – megóvni a személyiséget!”¹² A szereplők fő problémája azonban éppen az, hogy ebbe az önmagukra zárt világba is behatol a hatalom. Ez a penetráció már a nyitó instrukcióban jelen van: „éles pászma kutatja végig a színpadot” – írja Mészöly.¹³ A fénynyaláb úgy pásztazza végig a játékeret, mintha az nem egy lakás belseje, hanem egy őrtoronyból szemmel tartott börtönudvar, börtönkerítés vagy kerítéssel elzárt országhatár volna. Ezzel pedig Mészöly kiterjeszti a kriptaként megélt otthon, a színpad által keretezett tér határait a színházon kívülre, jelezve, hogy a Nagy Testvér mindenütt figyel, és a rezsim által megteremtett világ leginkább egy bekerített zónával rokon.

A kettős játék, miszerint egyszerre vagyunk egy színházi előadásban és egy fikció terében, az ablakmosó és Anni révén is megjelenik. Az ablakmosó kétségbe vonja a performatív helyzet – és ezzel az előadás – autentikusságát és valóságosságát, amikor a közönségre mutatva azt mondja Tominak, hogy „ez csak olyan körítés... nem kell komolyan venni. Meg talán nem is igaz ez az egész, talán nincs is...”¹⁴ Majd pedig azzal provokálja Tomit, hogy mindaz, amit Tomi addig mondott (többek között a közönségnek), mérő ábránd, fikció arról, hogy színházi szerepet játszana. „Az se rossz játék, ha az ember szépen odaképzeli maga elé a teli széksorokat, a színpadot [...] és monologizál, és játszik közben, mintha csakugyan színpadon állna.” Ezt követően aztán fordít ezen a látszólagos dicséreten, és lesajnálja Tomit, hogy hiába játszik színházat, mivel ezt otthon teszi, ezért „semmi összehasonlítás, semmi visszhang... [...] ez nem az igazi. Családon belül marad”.¹⁵ Az elnyomó rezsimnek tipikus magatartása ez, hogy az elnyomottat, meghurcoltat, kismizmizett hibáztatják annak áldozat mivolta miatt.

¹¹ P. Müller Péter: Pécsi színházi esték (Mészöly Miklós: Az ablakmosó; Shakespeare: Antonius és Kleopátra; Bertolt Brecht: Egy fő az egy fő), *Jelenkor*, 1989/4, 404–408., 405.

¹² Mészöly, i. m., 46.

¹³ I. m., 27.

¹⁴ I. m., 35.

¹⁵ Uo.

Anni másként reagál saját helyzetükre és a színház egyidejű hiányára és jelenlétére. Megszületendő kislányukról ábrándozva arról beszél, hogy a gyerekek Tomi írja majd a meséket, és így folytatja: „Lesz kicsi házi színházunk is, csak meghívottak részére! [...] És minden darabban én leszek a főszereplő... A mi házunk a mi színházunk...”¹⁶ Ez az általa elképzelt jövő. Egy lakásszínház. Mivel a házi színház a gyerek kapcsán kerül szóba, akinek Tomi majd meséket ír, ezért feltételezhető, hogy ezen az Anni által elképzelt otthoni színpadon gyerekdarabok, bábjátékok kerülnek majd színre. Később Tomi ugyancsak említ valami hasonlót, bár nem a gyerek kapcsán. Ezt mondja: „Csinálhatunk egy külön kis világegyetemet magunknak... külön kis háziszínházat... Az biztos, azt mondják. Abba nem rondíthat bele senki...”¹⁷ Ezekkel az erős színházi reflexiókkal, a színháznak nem a nyilvánossághoz, hanem a privát kisvilág megteremtéséhez történő kapcsolásával Mészöly persze fenntartja az általa teremtett paradoxont, hiszen a dráma épp arról szól, hogy ez elől a hatalmon lévő rezsim elől nem lehet elzárkózni, annak a magánszférába és a civil életbe történő penetrációja kivédhetetlen és feltartóztatathatatlan. Ám azzal, hogy *Az ablakmosó* mindezt ebben a – mondjuk így – epikus színházi eszközöket felhasználó formában teszi, sorsközösséget tételez a nézőtér és a színpad között, ezzel pedig áttöri annak a diktatórikus nyilvánosságnak a falát, amelyet elutasít.

Mészöly Miklós következő egész estés drámája, az 1979-es¹⁸ és az 1994-es¹⁹ kiadásban is 1959-re datált *Bunker* kapcsán Wilhelm András a Mészöly-drámák 2010-es kiadásának utószavában és bibliográfiájában bizonyítja, hogy a művet Mészöly 1962-ben írta.²⁰ *Az ablakmosó* egyszobás kriptaként megélt tapasztalatát a színházi nyilvánosság, a fikció terének megtörése kompenzálta. A *Bunker*ben nincs ilyen nyitás, ott a klausztrófobikus tér, a tíz méterrel a föld alatt található élettér négy alakja nem lép interakcióba a közönséggel. A darab a várakozásra épül, a bunkerben élő katonák nem érzékelik az idő múlását, nem tudják, milyen évszak van odakint. Az alaphelyzet bizonyos értelemben *Az ablakmosó* fordítottja, mivel itt nem kívülről figyelnek befelé, hanem erről a rejtkehelyről tartja szemmel a mindenkori ügyeletes a kinti világot. Tomiról azt tudtuk meg, hogy öt éve állástalan színész (azaz a darabbeli helyzet körülbelül azóta ilyen, az ablakmosó évenkénti megjelenésével), itt a Közlegény azt mondja magáról, „tizedik éve, hogy itt vagyok immár”.²¹ Néhány jelenettel később pedig a Hadnagy említi, „ma tizedik éve, hogy itt járt a Tábarnok úr”.²² Mindkét darabban évforduló van tehát. A *Bunker* világa alapvetően statikus létállapotot mutat be. Triviális cselekvésekkel (felsöprés, italozás stb.) és történetmeséléssel ütik el a katonák a rájuk mért időt. A Közlegény egy kiürített (teljesen kihalt) városról mesél.

Amikor a Tizedes visszatér a figyelőből, közli, hogy három civilt látott közeledni a bunker felé. A Hadnagy felidézzi a Tábarnok rendkívül hasznos tanácsait, mely szerint míg régen az eseményekben való közvetlen részvétel még megtörtént, a követendő magatartás az „áttekintés helyett engedelmesség – közvetlen részvétel helyett türelem – tékozlás helyett erőtartálékolás”.²³ Szóval a nem cselekvés. Megérkezik a két öreg és a lány. *Az ablakmosó* alaphelyzetének reciproka. A jövevények a kinti nélkülözésről számolnak be, és egy elásott hordó zsír megkereséséhez kérnek engedélyt. A Hadnagy, aki a legmagasabb rangú a katonák közül, kettesben marad a lánnyal, próbálja megkapni, de a lány ellenáll. Aztán a Hadnagy belekezd egy hosszabb elbeszélésbe. Ennek része az is, hogy többször

¹⁶ I. m., 43.

¹⁷ I. m., 58.

¹⁸ Mészöly Miklós: *Bunker – Az ablakmosó*, Bp., Magvető, 1979, 101.

¹⁹ Mészöly Miklós: *Bunker*, in: *Összegyűjtött művei. Drámák, játékok*, Bp., Századvég, 1994, 157.

²⁰ Wilhelm András: *Utószó*, in: Mészöly Miklós: *Színházon kívül*, Bp., Jelenkor, 2010, 489–490. és 495.

²¹ Mészöly Miklós: *Bunker*, in: *Összegyűjtött művei. Drámák, játékok*, i. k., 97.

²² I. m., 110.

²³ I. m., 111.

hangoztatja, akarja a lányt. De közben arról is beszél, hogy „csak a gyengék színészkednek”, és mesél egy nagy térről, a piactérről, ami az erőseké volt, és amin sokszor szeretett volna átfutni, „mint valami golyó”, de aztán üvegtörmelékéből titkos vonalakat rakott a térre, és napról napra szűkítette a kört. Ő az, aki a korlátozásban, tiltásban, akadályozásban éli ki magát.

Az élelemért induló civilek az aknásított terepen az életüket kockáztatják. A darab végén a Hadnagy kivételével a többi katona leoldja a fegyverét, letépi a vállpántját, és elhagyja a bunkert. Kilépnek a permanens háború övezetébe, elhagyva a szolgálati köteléket, civilivé, dezertőrré válva. Ők, megfigyelőként, láttak valamennyit ebből a külső világból. Mi, nézőként-olvasóként azonban csupán az ő beszámolóikra hagyatkozhatunk. Aminek nincs hitelesítő ereje.

1979-ben azt írta a *Bunkerről* Hornyik Miklós, hogy „a betonfedezékbe érkező parasztok a szabadság emléket hozzák a katonák közé”.²⁴ Ez tehát ismét csak *Az ablakmosó*beli helyzet fordítottja, amelyben kívülről az elnyomás és manipuláció érkezett, nem pedig a szabadság vagy legalábbis annak az emléke. Radnóti Zsuzsa pedig 2000-ben a *Kalligram* folyóiratban úgy fogalmazott, hogy a három fellázadó és a bunkert elhagyó katona „inkább vállalja a halállal járó szabadságot, mint a biztonságot nyújtó további nyomorúságos bunker-létet, és az ezzel járó engedelmisséget”.²⁵ Mészöly bármennyire is rokonszenvezik az abszurd drámával, és bármennyire is elmondható – Erdődy Edit szavaival –, hogy „a bunkerből kifelé figyelő katonák Beckett hőseinek is rokonai”,²⁶ ezzel a drámaíró fordulatával, a három katona távozásával az író megismétli *Az ablakmosó* indokolatlanul reménykeltő ígérését vagy a reménynek az illúzióját, amely zárlatról azt írta, hogy „Tomi végszava: hangsúlyban és szándékában is a madáchi utolsó szó”.²⁷ E két zárlattal egyúttal bele is helyezkedik a korszak kelet-közép-európai drámaparadigmájába, amely a nyugati abszurd mintázatait részben követve, valójában a régió történelmi-politikai tapasztalataiban és a groteszk kifejezőmódot is érintve jelöli ki saját közegét, a Mrožek, Rózewicz, Havel, Őrkény nevével fémjellezhető színpadi kontextusban.

Mészöly harmadik egész estés drámája, amelynek első változata 1972-es, módosított szövege 1993-as, és azévből jelent meg először a *Kortárs* decemberi számában, ez idáig nem került színpadra. *A Lassan minden (Játék az utolsó időkből)*²⁸ című darab – a két előző műtől eltérően – nyílt téren, egy dombtetőn játszódik, egy présház előtt, ahol az udvar zsúfolva van székekkel, padokkal, rönkölkékekkel, asztallal. A világítás „megtévesztő, lehet hajnal, alkonyi szürkület is”, az alkalom pedig épp így bizonytalan: „Bál, búcsú, vásár, lakodalom? Mindegyik lehet”²⁹ – írja Mészöly a darab eleji instrukcióiban. Ugyanott arra is kitér, hogy a rendezésnek „nem feladata megnyugtató és logikus összefüggésbe hozni, ami a játék szerint folyamatosan darabjaira hull. Ez félreértés lenne. Játék egésze így funkcionálisan *kusza*.”³⁰ A tizenkét szereplőről a szerző – a két előző drámától ugyancsak eltérően – a kinézetüket, korukat meghatározó leírásokat ad.

²⁴ Hornyik Miklós: Valóságmozzanatok Mészöly paraboladrámáiban, *Új Symposion*, 1979/12, 474–483., 483.

²⁵ Radnóti Zsuzsa: A magyar abszurd kezdetei, *Kalligram*, 2000/10. <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2000/IX.-evf.-2000.-oktober/A-magyar-abszurd-kezdetei> (hozzáférés: 2019. november 29.)

²⁶ Erdődy Edit: A „hazai abszurd”, in: *A magyar irodalom története 1945–1975*, szerk. Béládi Miklós és Rónay László, Bp., Akadémiai, 1990, 1363.

²⁷ Mészöly Miklós: Jegyzet a darab ürügyén, in: *Összegyűjtött művei. Drámák, játékok*, i. k., 85.

²⁸ Mészöly Miklós: Lassan minden (Játék az utolsó időkből), *Kortárs*, 1993/12, 36–63. Kötetben először: *Összegyűjtött művei. Drámák, játékok*, i. k., 221–282.

²⁹ Mészöly Miklós: *Összegyűjtött művei*, 221.

³⁰ Uo. – kiemelés az eredetiben.

A két idős házigazda (Józsi és Mária) házához sorra érkeznek a látogatók. Még a házaspár színrelépése előtt Egyik és Másik jön (középkorú, jellegtelen öltözetű férfiak), akik becipelnek a színre, majd elrejtenek egy lövéstől megsérült Corpust. Alighogy távoznak, érkezik Magda, egy fiatal nő, talpig feketében, kofferral. A házigazda (Józsi) azzal fogadja, hogy a hirdetésre érkezett-e, de Magda visszakérdez, hogy milyen hirdetésre. Párbeszédük azt sejteti, hogy a nő valamikor járt már itt. Érkezik Katona, aki fiatal és fegyvertelen, szitkozódik, hogy vasárnap van. Felpanaszolja, hogy csak tévelyegve talált ide, a környéken nincs semmilyen útbaigazító tábla. Jön Fiatalember, aki folyamatosan fényképez valakit, aki még nincs a színen, aztán belép Milka (aki a szereplőlistán Lány, a dialógusokban mindenütt Milka). Ők azért jöttek, mert „itt más a levegő. Legalábbis ez állt a hirdetésben”.³¹ Visszatér Magda, érdeklődik, hogy keresték-e már.

A párbeszédet időről időre a kitörni készülő viharra utaló instrukciók tagolják. Amikor Mária számon kéri a férjét, hogy miért rámolta ki a porcelánkészletet a kamrából, az azt feleli, hogy az is eladó. Kiderül, hogy Magda előző este már járt itt, de mivel már sötét volt, nem akart zavarni, és visszament a faluba, az állomásra. Látott itt a ciszternánál egy alvó kislányt, nem tudja, hova tűnt. Mária kihozat a kamrából egy bölcst a férjével, aki erre előhoz egy pókhálós gyerekkocsit. Aztán ahogy bealkonyodik (az instrukció itt már eldönti, amit a bevezetőben még bizonytalannak ígért: hajnal van-e, vagy alkonyat), egyre erősödő-közeledő kereplőhang hallatszik. Színre lép 1. és 2. sírásó, velük a Kisfiú (ő kerepelt), a visszatérő Magda és Milka pedig a Kislányt fogja közre. A sírásók (vállukon ásóval) azért jöttek, mert ezt a címet kapták, hogy itt lesz temetés. Ássák a sírt, Magda pedig azonnal elkezd visszakaparni a földet a gödörbe. Aztán Mária egy gyerekről beszél, aki eljárt az avarral, zugokba bújt ezen a helyen.

A házból váratlanul csörömpölés hallatszik, az udvaron lévők tolvajra gyanakodnak, elindulnak befelé, a Fiatalember egy baltával. Kiderül, hogy a Kisfiú ment be a házba és borított fel valamit. Miközben Mária kivételével mindenki a házban van, visszatér a darab elején színen volt Egyik és Másik. Elkezdik összerámolni az udvaron lévő holmikat, készülnek magukkal vinni a Corpust. Mindenki kisereglik a házból, Fiatalember – kezében gyertyatartókkal – ráüvölt a két jövevényre a Corpus miatt. Másik ellöki, amitől „Fiatalember félkörösen megfordul, a meglódult gyertyatartók csattanva rácsapódnak Másik fejére. Az rövid hörgéssel összeesik”.³² Meghal. Mire Fiatalember – az instrukció szerint – „határán a groteszk tragikumnak, zokogni kezd”.³³ Lecsap a vihar, a szereplők „összevissza rohangálásba rendeződnek”,³⁴ hordják be a házba az udvaron lévő tárgyakat, végül már nem jönnek ki. „Csak a sírásók dolgoznak; két komótos automata.”³⁵ Ezzel zárul a darab. Mészöly-drámában először hal meg valaki, igaz, véletlenül, de ha már ott van a sírgödör – igaz, véletlenül –, akkor sírhely is van, meg holttest is. Míntha rend költözne az intencionált káoszba.

A szereplők színrehozatalának alapja elsősorban a többek által említett „hirdetés”, illetve egy számukra – és Mészöly útmutatása alapján számunkra is – többféleképpen azonosítható esemény, amelyre idejönnek. A sírásók pedig valamilyen hivatali utasítás nyomán kerülnek ide a történet végén, temetni. Ez a „bál, búcsú, vásár, lakodalom?”, amelyre a szereplők többsége érkezik, működhetne úgy is, mint Mrožek *Mulatság* című darabjának közelebről meg nem határozott eseménye, amelynek bekövetkezésére a három fiatalember vár, miközben nonszensz replikákkal mulatja az időt. Mrožek absztrakt és abszurd modelljével szemben, amely nem definiál, hanem nyitva hagy, Mészöly *szándékosan* bizonyta-

³¹ I. m., 236.

³² I. m., 280.

³³ I. m., 281.

³⁴ I. m., 282.

³⁵ Uo.

lanít el és tart homályban a történesek motivációját, hátterét illetően. A nyitó instrukcióban deklarálja: „Játék, beszéd realiztikus; vibrál az elhallgatás és kimondás között”.³⁶ Ez a vibrálás azonban akkor jöhetne létre – ez a homályban tartás és elbizonytalanítás véleményem szerint akkor működhetne –, ha nem intenció, hanem kompozíciós eljárás volna. Oly módon, mint Mrožeknél, vagy például mint Harold Pinter esetében, aki ezt igen plasztikusan fogalmazza meg egy korai premierje kapcsán. „A bizonyosság iránti vágy érthető, de nem mindig kielégíthető [...]. Egy olyan színpadi alak, aki sem a múltbeli tapasztalatairól, sem a mostani viselkedéséről, sem a szándékairól nem tud semmiféle meggyőző érvet vagy információt felmutatni, ugyanolyan legitim és figyelmet érdemlő, mint az, aki – riasztó módon – minderre képes. Minél élesebb a tapasztalat, annál kevésbé artikulált a kifejezés.”³⁷ Pinter, akire Radnóti Zsuzsa említett írása is elsődlegesen hivatkozik, mint akivel Mészöly színháza párhuzamba állítható (igaz, ott csak a szoba mint tér kapcsán), a bizonytalanságot nem kívülről viszi bele a drámai anyagba, hanem a bizonytalanságból hozza létre a drámát. Ez a szabadság, a bizonytalanság vállalása hiányzik a *Lassan minden* kompozíciójából.

E három egész estés drámáján kívül Mészöly Miklósnak további kisebb, színpadra nem került művei között is van pár, amely címével, műfajával, szemléletével, tartalmával (ezekkel együtt vagy közülük valamelyikkel) kapcsolódik az abszurd drámához, valamint esszéi között is találunk olyat, amelyben az abszurdra (nem feltétlenül a drámára, hanem mellette az abszurd világszemléletre) hivatkozik. A darabok között ilyen (időrendben) a *Karácsony* című kétszereplős „tragi-abszurd” (1960, 1993), a *Veszedelemes viszonyok* című „téli abszurd a színházban” (1971–1993), a *Köhögő császár* című monodráma (1982–1993) és *Az utolsó Beckett-bemutató* című „posztumusz játék” (1991, 1993). Az esszék közül kettőt említek, a *Madách – Beckett – Szisziphosz* címűt, amelyben *A játszma vége* az egyik tárgyalt darab, valamint a *Széljegyzet Beckett szótárához* című írást, mely utóbbiban tizenegy pontba szedve aforisztikus kijelentéseket tesz Istennel kapcsolatban, részben Beckettől kiindulva.

Az esszék közül a *Madách – Beckett – Szisziphosz* mutatja leginkább Mészölynek az abszurd iránti vonzalmát és az azzal való küzdelmét, amely viszonyban egy további paradoxonra lelhetünk. Ebben az írásban *Az ember tragédiája* és *A játszma vége* kerülnek egymás mellé, ezen belül is Ádám és Hamm alakja, akiket Mészöly a „létezés botránya” két végletesen különböző katalizátorának és elszenvetőjének tekint.³⁸ Világképük, dramaturgiájuk és irodalmi-színházi kontextusuk merőben eltérő volta dacára próbálja azonos platformra helyezni és egyensúlyba állítani a két művet. És ahogy *Az ablakmosó* végszavához fűzött – imént idézett – mészölyi kommentár mutatja, *Madách Tragédia*-záró gesztusa lesz a mintakép. Itt is. Amit semmi esetre sem találhatunk meg sem Beckettnek, sem Ionescónak a – Martin Esslin által abszurd drámaként katalogizált – műveiben. Hiszen amit a „madáchi utolsó szó” jelöl, az éppen kioltaná Beckett és Ionesco állapotdramaturgiáját, a sehova se tartó, körkörös szerkesztett, végstádiumos konstrukciót, a kiúttalanság és kilátástalanság léttapasztalatának megfogalmazását.

Mészölynek ebből a belső szemléleti ellentmondásából következik, hogy az általa abszurdnak tekintett kisebb darabjai felemás módon kapcsolhatók csak ehhez a drámafajtához. A *Karácsony* című kétszereplős rövid darabja a címbeli estén játszódik, szereplői Asszony és Férfi. A lakásban egy lázas beteg gyermek, aki „két nap múlva lenne tizenkét éves”,³⁹ valamint egy, az ünnepi vacsorához beszerzett nyúl. A szülők dilemmája, hogy

³⁶ I. m., 221.

³⁷ Harold Pinter: Programme note for performance of *The Room* and *The Dumb Waiter*, Royal Court Theatre, London, March 1960. Idézi Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd*, London, Peregrine Books, 1987 (3rd edition), 243.

³⁸ Mészöly Miklós: *Madách – Beckett – Szisziphosz*, *Alföld*, 1976/7, 55–56.

³⁹ Mészöly Miklós: *Karácsony*, in: *Összegyűjtött művei*, i. k., 287.

vigyék-e kórházba a gyereket, vagy várjanak ezzel. Férfi a nyulat leszúrja, a jelenet végén egymást Évának, illetve Ádámnak nevezik, s a darab így zárul:

ASSZONY Kezdhettek akkor?

FÉRFI Kezdhettek.

(Nem mozdulnak. Erős fény esik rájuk, aztán sötét.)⁴⁰

Mészöly mintha csak a *Godot*-t idézné, ahol Didi és Gogo kölcsönös „menjünk” megszólalására az instrukció mindig az, hogy „nem mozdulnak”. Emellett a csak utalásban megjelenő gyerekfigura kezelése emlékeztet *A játszma vége* gyerekére, akiről Mészöly ezt írja: „Clov messzelátóval kinéz a »földre«, és egy gyermeket lát. De nem lehet tudni, hogy a gyermek él-e vagy halott”.⁴¹ (Ez a jelenet eredetileg Beckett művének francia változatában szerepelt csak, az angol változathoz kihagyta, a magyar fordításban benne van.) *A Karácsony* az elvontságra törekvés és nyomokban felfedezhető utalásai ellenére sem kapcsolódik érdemben az abszurd drámához. A kitakarni próbált háttér elemei, mint a lakás környezetét adó bérház vizesblokkjának és lakóinak zajai, minduntalan behatolnak a színpadra képzelt jelenet terébe, beillesztve azt egy kelet-európai nagyváros működésébe és a címben kiemelt szentestéjének pillanatába. Oda, ahova abszurd drámában sohasem kerül(het)ünk.

A Veszedelmes viszonyok (téli abszurd a színházban) Mészölynek az író színházi szerepével kapcsolatos ambivalenciájáról tanúskodik. A meghatározás és a meghatározatlanság fölötti autoritás (író – rendező – színész) kérdése az instrukciókban és a tipográfiában is megmutatkozik. „Kortalan szoba ez, de azért inkább régies”⁴² – így kezdődik a darabot nyitó instrukció. Majd fél oldallal lejjebb – a tovább részletezett színleírást követően – azt írja Mészöly: „Ezek az igazi scenikai próbatételek, ha a színpadot át akarnánk rendezni. Ha akarnánk. De éppen jó helyen vannak a bútorok, a mozdulatok, a veszedelmes viszonyok”.⁴³ Szóval mindegy. Vagy talán mégse. A tipográfia egységes, nem különböztet meg szerzői instrukciót és párbeszédet (az előbbi a külön bekezdések miatt mégis könnyen azonosítható). A négy megszólaló szereplő neve, akik aztán a darab végén bemutatkoznak, mindvégig zárójelbe van téve. Valamiféle színházi önreflexió kísért a szövegben, mert a színpadra „az öltözőkből beszivárog a tegnapi taps utáni meztelenség rémült kéje”.⁴⁴ A több generációt képviselő három családtag mellett a negyedik „Zanyó egyébként (az egyik tavalyi darabban) nyugalmazott tűzoltóparancsnok [...]. Nagyi albérlője [...] csak a függöny résén kukucskálhat be”.⁴⁵

A banális párbeszédet időről időre megszakítják az eltávolító, színházi szituáltságra vonatkozó közlések. Nagyi mondja Krisztinának például, hogy „a tavalyi évadban téged akasztottak fel egy kémkedési vígjátékban – igaz?”, kicsivel később a zajló párbeszédben belül *közjátékra* kerül sor, ami – az instrukció szerint – „alkalom, hogy még erősebb legyen a valóság hatalma”.⁴⁶ Ebben a rövid darabban azonban, amely témaként három távoli nemzedékhez tartozó személy (dédnagyapó, dédunoka stb.) szinkron viszonyát tárgyalja, Mészölynek nem sikerül azt a termékeny oscillációt megteremtenie színpad és fikció között, ami *Az ablakmosó* esetében érvényesen működik.

A Köhögő császár részben Ionesco *A székek* című darabjával hozható kapcsolatba. A címszereplő nem beszél, csak köhög (*A székek* artikulálatlan torokhangokkal megnyilatkozó

⁴⁰ I. m., 296.

⁴¹ Mészöly Miklós: Madách – Beckett – Szisziphosz, i. m., 56.

⁴² Mészöly Miklós: Veszedelmes viszonyok, in: *Összegyűjtött művei*, i. k., 339.

⁴³ Uo.

⁴⁴ I. m., 340.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ I. m., 344–345.

Szónokát idézve), az egyetlenként beszélő Szemüveges férfin kívül megjelenő Alakok némák, csak átvonulnak a színen (ami ugyancsak *A székekre*, a szónoklatra érkező – nem látható, ámde hallható – vendégseregletre emlékeztet). A helyszín egy szobortemető, melynek közepén egy kőszéken ül a Császár. Őhozza érkezik a Szemüveges férfi, aki monológja során a bocsánatkérés verbális gesztusait gyakorolja. Eközben felidézi közös gyerekkorukat, amikor kavicsot hajigáltak át egy téren. Aztán végül itt is elhajít valamit, miután felfedi, hogy valójában bosszút állni érkezett, és „elhajítja a kezében szorongatott tojásgránátot”.⁴⁷ Ezt követően, amikor eloszlik a füst, a férfinak nyoma sincs, ám a Császár mozdulatlanul ül a kőtrónuson. A hatalom elleni efféle merénylet Mrožek *Rendőrség* című darabjában kap dramaturgiai szerepet, amelyben tíz évvel korábban a mostani utolsó fogoly dobott bombát a tábornokra, amit a dráma végén az őrmester fog újra megtenni. Emellett a Császár köhögésre korlátozódó megnyilatkozásai azt a helyzetet is lehetővé tennék, amikor a beszélő – reakció híján – mindenfelét rávetíti a címzetre és beleért a hallgatásába, mint Mrožek egy másik darabjában, a *Sztriptízben*, ahol A és B urak a szobába benyúló hatalmas kéznek mindenféle szándékokat tulajdonítanak. A *Köhögő császárban* azonban a Szemüveges férfi kész tervvel érkezik, és végrehajtja azt. Ez a tett, amely fordulatot ígér (legalábbis a Szemüveges intenciójában), a kelet-európai groteszk mintázatába illeszkedik, még akkor is, ha a Császár a helyén marad. A szövegben sajnos esetleges az, hogy a monológ közben a szerző mikor iktatja be a Császár köhögéseit, ehhez nem társul dramaturgiai szempont.

Az *utolsó Beckett-bemutató* (posztumusz játék) alig egy-másfél oldalnyi szöveg, Beckett kései, lecsupasztított színpadi műveit idézi és követi. Első változata Beckett halála után másfél évvel jelent meg.⁴⁸ Két csoszogó öregember, egy öreg pad és egy kiszáradt fa van a színen, ahova körülbelül a jelenet felénél „bejön két díszletező munkás, kiviszik a fát”.⁴⁹ Majd kiviszik a két szereplőt (akiket itt a szöveg bábuként említ), kiviszik a padot. E kirárolás előtt pár mikroseclekvés történik csupán. Ezeknél fontosabb a hangkulissza és a fénydramaturgia. A tengerhabzúgás, amely „egyre hatalmasabb”, valamint a kivilágosodó, majd elsötétülő színpad, a vakító fényűvé váló nézőtéri lámpák és végül a nézőtér is bekövetkező vaksötét. A csendek percekben kimért hossza összesen 26, ezen fölül van még méretlen ideig tartó hallgatás, többször. Bár Mészöly szövege hangulatában követi Beckett szcenikus vignettáit, az ír szerző precízen kimért utasításaihoz képest pontatlan. A 18. sortól hallható tengerhabzúgás az utolsó előtti, 40. sorig hatszor szerepel a szövegben (annak folytonosságát érzékeltetve), de egyszer sincs utalás arra, hogy ez a hang csitulna vagy elhallgatna, miközben négy-hat-nyolc perces csendeknek kellene bekövetkezniük. Miután a szövegnek ebben a részében semmilyen verbális megnyilatkozásra nem kerül sor, a zúgó-morajló tenger „háttéré” előtt nem értelmezhető, hogy itt többperces csendek követik egymást. A csend helyett a szünet szó fejezhetné ki a dramaturgiai szándékot. A világításra vonatkozó utasításban is találkozhatunk hasonló pontatlansággal: a szöveg közepén (20. sor) „teljes színpadi és nézőtéri sötét” olvasható, ami után csak a nézőtér gyulladnak ki a lámpák s lesznek egyre vakítóbbak. Eszerint a színpad sötétben marad. Akkor viszont mindaz, amit a szöveg a színpad kirárolásáról és a kipakolás fázisai közé illesztett csendekről (szünetekről) mond, a nézők számára láthatatlan marad. Olvasva természetesen el tudjuk képzelni a színpadi történésekről írottakat, de ebben a formában a szöveg nem színre vihető. Ezek a pontatlanságok az 1991-es első változatban is így szerepelnek (csak abban a szövegben kevesebb a csendekre vonatkozó kijelentés).

⁴⁷ Mészöly Miklós: Köhögő császár, in: *Összegyűjtött művei*, i. k., 358.

⁴⁸ Mészöly Miklós: Az utolsó Beckett-bemutató, *Magyar Lettre International*, 1991/1. (1991. május), 53. – ez egy 35 sornyi szöveg, Mészöly két gyűjteményes drámakötetében a bővített, 41 sornyi változat szerepel.

⁴⁹ Mészöly Miklós: Az utolsó Beckett-bemutató, in: *Összegyűjtött művei*, i. k., 361.

A drámaszövegeket követően végül térjünk át Mészölynek egy színházi esszéjére, amely mindkét gyűjteményes drámakötetének az élén kapott helyet. A *Jelenkor* folyóirat 1979. decemberi számában jelent meg Mészöly Miklós *Lassan minden (Egy elképzelt színház születése és huszonnégy órája)* című írása, azzal a lábjegyzettel, hogy a szöveg „részlet egy készülő könyvből”.⁵⁰ Az írást egy, az íróval készült egy oldalnyi levél-interjú egészítette ki.⁵¹ Ez utóbbi a későbbi közlésekből kimaradt, bizonyára azért, mert az interjút Mészöly beledolgozta a szöveghez 1993-ban illesztett Post Scriptumba. Ez a kibővített változat először a *Kalligram* folyóirat 1994. márciusi számában látott napvilágot, *Egy elképzelt színház délibábja (Végleges töredék)* címen.⁵² Ez a szöveg jelent meg a *Lassan minden*, illetve a *Színházon kívül* című Mészöly-drámakötetekben. Ha az elemzett drámákban fellelhető paradoxonokhoz viszonyítjuk, az ebben az esszében felvázolt színházesszményt még inkább a paradoxonok jellemzik. Tanulságos összevetni az itt megjelenő színházi elképzelést a megírt színdarabok világával.

A szöveg első mondata szerint: „Elképzeltünk egy színházat, amely nem valósítható meg”.⁵³ Vagyis olyan színházról van szó, amelynek a megteremtése, működése lehetetlen. Ennek ellenére ezt az elképzelt színházat Mészöly nagyon részletesen leírja, meghatározza a főbb elemeit, sajátosságait, összetevőit. E paraméterek sorra vétele nem a logika vagy a tervszerűség, hanem az asszociációk alapján történik. A műsor pontosan 24 óra, hajnaltól hajnalig tart, mely során a résztvevők a ruhátlanságig összeszoknak. A színház szabadtéri, bármilyen helyszínen elképzelhető. A 24 óra során zajló játéknak nem kell a színpadhoz kapcsolódnia, azaz nincs állandó játéktér. A színhely nyitott, lehetővé téve a kipillantást a színpadtérből, mérete egy vidéki amfiteátrumé, kulisszák nincsenek.

A technikai elemekről szólva Mészöly a világítás kapcsán elveti a villanyvilágítást, és olajfáklyákat kíván, a jelmezről lemond, a csakis élő zenét a legprimitívebb hangszerekkel kell előállítani. Az előadás ingyenes, a nézők vizet és kenyert kapnak, gyermekeiket magukkal hozhatják. E lajstrom azzal az összegzéssel zárul, hogy „semmi rendkívüli nem gondolunk, csak olyasmire, amire nem jut idő és alkalom”.⁵⁴

Aztán a színház helyett a tervezett könyvről esik szó, amelyben majd szöveg közé tördelt rajzok, ábrák fognak szerepelni, s melyben a kötet végén az olvasó az üres oldalakra beírhatja az ötleteit, javaslatait. Nincs még „repertoár”, amelyet a könyvben el lehetne helyezni, de hogy ezek az „elképzelt” előadások milyenek lesznek, arra kapunk egy példát egy „jegyzetfüzetből”, a szövegbe átemelt belső idézetként:

„...idő: dél, hozzávetőleg háromnegyed egy; színhely: valamelyik forgalmas körút; évszak: nyár. A dramatikus mozgalmasság összehányt masszája az, ami élénk táru – tömeg, járművek. A látványban nincs semmi egyedi vonás, ha csak azt a nagyvonalú jelentéktelenséget nem vesszük annak, ami minden mást igyekszik: elhomályosítani. Holott tudjuk, hogy n számú megismételhetetlen korpuszkula között felépéséről van szó – ezúttal is. A nap úgy világít, akár egy műtermi lámpa...”⁵⁵

Ez nem fikció, ez a valós színháza. Amely nem előadásként megalkotott, hanem színház-ként észlelt. Ezt az utcai (nyilvános térben lezajló) eseménysort olyan próza-inzert követi,

⁵⁰ Mészöly Miklós: *Lassan minden (Egy elképzelt színház születése és huszonnégy órája)*, *Jelenkor*, 1979/12, 1089–1095. A *Lassan minden* cím itt jelenik meg először, később a fentebb elemzett dráma címévé válik, az esszé címét pedig Mészöly később megváltoztatja.

⁵¹ Dubrovnikai levél-interjú Mészöly Miklóssal, *Jelenkor*, 1979/12, 1095–1096.

⁵² <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1994/III.-evf.-1994.-marcius>

⁵³ Mészöly Miklós: *Egy elképzelt színház délibábja*, in: *Összegyűjtött művei. Drámák, játékok*, i. k., 7.

⁵⁴ I. m., 10.

⁵⁵ I. m., 12.

amelyben előbb egy nő lakásán az asszony férfiismerőse felhelyez a nőnek egy pesszáriu-mot, aztán szó van egy teherautóról leeső narancsosládáról, majd egy háborús helyzetben katonai vagonoknál megjelenő, élelemért kutató kutyáról. Ez utóbbi epizód kapcsán kerül elő a „rájátszható múlt” (ma már inkább újra-játszásról beszélnének, a *re-enactment* érte-lmében), illetve az azonosulás a történetben megidézett alakkal, ez esetben a kutyával.

Végül (az utóirat előtt) Mészöly visszatér a technikai kérdésekhez. Arról ír, hogy a szerep-lőket mintegy kétévnyi kutatás során kell kiválogatni nem-színészek közül, szól a férfi-nő arányról, a testi adottságokról és a típusokról (akik lehetőleg fiatalok legyenek), mert „a falak [...] közé szorított színház hagyományaitól ők jobban tudják függetleníteni magukat”.⁵⁶

A *Post scriptum* keretében felidézi 1979. október 23-át, amikor Budapesten a kabátján vi-selt fekete szalag miatt rendőri atrocitás érte („színházi” élményként említve az esetet), majd összegzi a *Jelenkoros* levélinterjút. Az utolsó bekezdésekben Mészöly tesz néhány, a színház-ra vonatkozó jelentős megállapítást. Egyrészt szembeállítja egymással az úgynevezett ab-szurdot (ami itt leginkább *Az ablakmosóban*, *Az utolsó Beckett-bemutatóban* alkalmazott dra-maturgiára vonatkozik) és a másik típust, „mikor egy meghatározott fikcióba ülünk be a nézőtérre, elhárítva minden mást, átadva magunkat a művészet diktatúrájának”.⁵⁷ Ez utóbbi típus a *Bunker* dramaturgiájához áll közel. De az írásban felvázolt képzeleti, megvalósítha-tatlan színház éppen a Mészöly által a művészet diktatúrájának nevezett keretből történő kitérésre tesz kísérletet. Arra, hogy teret adjon a valóságnak, ezzel a spontaneitásnak, az által, hogy a meghatározatlanság szerves összetevője legyen ennek a fajta színháznak. Azaz az alkotók, közreműködők ne determinálják a történéseket úgy, miként azt a fikció színházában szokás. S ahogy – mint láttuk – Mészöly is eljár saját színpadi szövegeiben.

Az esszé legvégén arról ír, hogy „játék és valóság, színház és néző között számunkra nincs éles határ, csak szimbiózisuk létezik. Ezen a senki földjén, a legzsúfoltabb földön – a legmeztelenebb minden. Van »kegyetlen« színház, »szegény« színház, s még számtalan – és mindegyik »felöltözött«. Csak másképp. Felöltözötten meztelen.”⁵⁸

Mészölynek a fentiekben ismertetett elképzelése a megvalósíthatatlan, lehetetlen szín-házzról, amelyben nincs határvonal az előadás és a realitás között, és amelyben a néző szerepe nem a szemlélőé, felidézi Jan Kott egyik írását, *A lehetetlen színház vége* című dol-gozatát az azonos című kötetéből. Ebben Kott a Mészöly által felvetett problémákat szín-háztörténeti és -elméleti összefüggésben tárgyalja.

„Az utcai jelenet szemlélője nem leselkedő, hanem résztvevő, megfigyelő, vagy inkább tanú. Ezt a kontrasztot hallatlanul percízen mutatta ki Brecht. A *Kis Organon* című elméleti írásának legszélsőségesebb megfogalmazásaiban az utcai jelenet az epikus színház modelljévé válik [...]. Az utcai jelenet Artaud számára is a színház mintaképe volt. De a brechtitől eltérően *A kegyetlen színházban* a leselkedőt nem a megfigyelő, a tanú helyettesíti, hanem a résztvevő. A színház Artaud-nál együttes részvételre épül. [...]

A színház lehet a való életre nyíló ablak vagy egy deszka, amelyen a komédiá-sok tragikus és komikus trükköket mutatnak be. Ez a kétfajta esztétika a lehetséges színház felkínált alternatívája. »Ha a színház az élet hasonmása – írta Artaud Paulhannak –, az élet is a színház hasonmása.« A lehetetlen színház – tükör, mely-be beléphetünk.”⁵⁹

⁵⁶ I. m., 19.

⁵⁷ I. m., 22.

⁵⁸ I. m., 23.

⁵⁹ Jan Kott: A lehetetlen színház vége, in: *A lehetetlen színház vége*, ford. Király Nina, Bp., OSZMI, 1997, 482–493., 483.

Kott esszéje utolsó részében Grotowski kapcsán azt írja, hogy ő „a lehetetlen színház egyik guruja”.⁶⁰ Így kapcsolódik össze Mészöly imaginárius színházának lehetetlensége azzal a két színházi újítóval, akikre írásában egyértelműen hivatkozik, Artaud-val (kegyetlen színház) és Grotowskival (szegény színház). Talán az sem véletlen, hogy a meztelenség kifejezés ezen a szöveghelyen kerül elő, ahol Grotowskira egyértelműen volt, és akinek a színész lemeztelenítése (társadalmi szerepektől való megszabadítása) volt az egyik kulcsfogalma és fő törekvése. Mészöly azonban nem bonyolódik bele sem a kegyetlen, sem a szegény színház mibenlétének taglalásába, vagy abba, hogy ő maga mit ért ezeken. Pusztán felvillantja e két színházeszményt, amelyek kísértik a lehetetlent.

A valóság színháza, a művészet diktatúráján kívüli színház, az eleven jelenlét és a mindenkori spontaneitás iránti igény (vagy inkább vágy) nem csak a Mészöly által is említett színházi látnokok és guruk eszméi és laboratóriumi munkái között kerül elő. Idézhetjük Franz Kafka *Az elkallódott fiú* (korábban *Amerika* címen ismert) regényének záró részét az Oklahomai Természeti Színházról, amely „a világ legnagyobb színháza [...], szinte határtalan”,⁶¹ és amelyik minden jelentkezőt tud használni, akiket nem színészként foglalkoztat, hanem ki-ki önmaguként vesz részt ebben az életvalóság teátrumában.

Mészöly 1975-ös, 1993-ban kiegészített szövegéhez az „elképzelt színházról” több ponton társítható Nádas Péter *Ünnepi színjátékok* című, 1986-ra datált műve, amely formáját tekintve – miként Mészölyé is – próza, semmilyen dialógust nem tartalmaz, és amely – Mészölyétől, annak programszerűségétől eltérően – a három részében három színházi este részleteit írja le. A Mészöly-szöveget nyitó tézisondat, mely szerint „elképzeltünk egy színházat, mely nem valósítható meg”,⁶² Nádas szövege második – *Előadás* című – részének nyitómondatában idéződik meg, ekként: „A földkerekség megannyi színháza között egy nincsen, mely alkalmas lenne erre az előadásra”.⁶³ Itt is egy megvalósíthatatlan, lehetetlen színház eszménye fogalmazódik meg.

Mészöly írásában drámái egy részének klausztrófobikus terétől eltérően nemcsak a városi terek tágassága – az „utcai jelenet” – jelenik meg az elképzelt színház tételezett teréként, hanem a természeti táj határtalansága is. Az írás több pontján is említi ezt, például így: „színházunk szabadtéri. Nagyjában mindegy, hogy milyen tájat, színhelyet választunk [...] a kiszámíthatatlan helyzetek, történésrészletek alkalmazkodnak a táj adottságaihoz”.⁶⁴ Később pedig a színhely kiválasztása kapcsán így fogalmaz: „most csak a mező, a rét a fontos – melyre legalábbis rájátszható a múlt”.⁶⁵ Nádas az *Ünnepi színjátékok*ban végül ugyancsak a tájba visz. Az írás utolsó, *Útvesztő* című része e szavakkal kezdődik: „Elhagyjuk a színház épületét. És a várost is elhagyjuk”.⁶⁶ Megnyesett sövényekből kialakított labirintus lesz a színjáték helyszíne, melyet „a tájék arányaihoz”⁶⁷ kell szabni.

E tájba kinyíló, oda vezető színház legjelentősebb előképe Gertrude Stein tájkép-drámája, amely egyszerre kompozíciós és észlelési mód. Stein szakít azzal az időkezeléssel, amely a színpadi (és az ahhoz alkalmazkodó) drámairodalmi dramaturgiát meghatározza. Szakít azzal a kompozíciós elvvel, amely a színházban mindig egy *máskorra* (múltra vagy jövőre) utal, és helyette a folyamatos jelent akarja érvényre juttatni. Stein tájszínházában „nincs dráma, de még történet sem, nem tudunk protagonistákat megkülönböztet-

⁶⁰ I. m., 491.

⁶¹ Franz Kafka: *Az elkallódott fiú*, ford. Györffy Miklós, Bp., Palatinus, 2003, 235.

⁶² Mészöly, i. m., 7.

⁶³ Nádas Péter: *Ünnepi színjátékok*, in: *Drámák*, Pécs, Jelenkor, 1996, 321.

⁶⁴ Mészöly, i. m., 7.

⁶⁵ Mészöly, i. m., 17.

⁶⁶ Nádas, i. m., 330.

⁶⁷ Nádas, i. m., 332.

ni és még a szerepek és az azonosítható alakok is hiányoznak⁶⁸ – éppúgy, mint Mészöly színházi délibábjában, amelynek az „utcai jelenet” valós történései mellett ez a tájban jelen lévő színszerűség a másik tartománya. Stein számára a tájkép-dráma egyszerre mozog és mozdulatlan.⁶⁹ Úgy tekint a tájra, mint ami már önmagában egy kompozíció, ami csak arra vár, hogy színjétkékká transzponálják.⁷⁰ Illetve megfordítva: a dramatikus „feszültség helyett a színpadon történeteket úgy kell tudnunk szemlélni, ahogy egyébként egy parkot vagy egy festői tájat szemlélünk”.⁷¹ Ezzel ki lehet szabadulni – mészölyi terminológiával – a művészet diktatúrájából. Hogy ennek az imaginárius színháznak a megvalósítása mégsem lehetetlen, azt majd fél évszázaddal Stein tájkép-drámáinak a megírását követően Robert Wilson színháza fogja igazolni.

Mészöly Miklós színpadi művei és színházról megfogalmazott elképzelései kapcsán azonban nem következett be ilyen fejlemény. Nyilván nem véletlen, hogy az 1994-es gyűjteményes drámakötet *belső* címe (az 5. oldalon és a tartalomjegyzékben) az, hogy *Színházon kívül*, a 2010-es kiadásban pedig ez a cím már a borítóra került. Mészöly Miklós színpadi életműve töredékes maradt, miként az elképzelt színház délibábjában is azzá lett, ami – alcíme szerint eleve – volt: „végleges töredék”.

⁶⁸ Hans-Thies Lehmann: *Poszt-dramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Bp., Balassi, 2009, 70.

⁶⁹ Gertrude Stein: *Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1985, 131.

⁷⁰ Jane Palatini Bowers: *The Composition That All the World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes*, in: Elinor Fuchs – Una Chaudhuri (eds): *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, 125.

⁷¹ Lehmann, i. m., 69.

ABSZURD VAGY TRAGÉDIA?

Mészöly Miklós Beckett-értelmezése és a Bunker

1. Egy hitvita

Mészöly volt korának egyik legeurópaibb magyar írója. Életműve több irányba is nyitott, ami a negyvenöt utáni magyar prózában, a kultúrpolitikai bezáródás évtizedeiben nem volt általánosnak nevezhető. A hatvanas-hetvenes években Albert Camus és a nouveau roman mellett Samuel Beckett volt a legfontosabb kortárs külföldi inspiráció számára. Erről prózái, drámái, esszéi, nyilatkozatai, műhelynaplói és levelei egyaránt tanúskodnak.

Mészöly Beckett-értelmezése alig különbözik Camus-értelmezésétől. Akárha egyazon abszurd-fogalomnak két nyelvújítását beszélne a francia és az ír szerző. Noha azok épp-hogy ellentétes választ adnak például arra, mi az abszurdral szembesülő, isteni támaszték nélküli létezésre kárhözott ember feladata. Camus emberét elhagyatottságában is szenvedélyes életigenlés jellemzi, Beckett embere tiszta, cinikus racionalitással méri fel saját keserves pusztulását. Ewa Brzeska Nina Sjursenre támaszkodva a következőképpen formulázza a két szerző ellentétét: Camus szerint az epikureus beletörődés a kiút, azaz saját lábra kell állni, Istentől független saját morált kell kiépíteni. Beckett-nél viszont nem marad számunkra más, mint vegetálás és halálvárás, de ez sajátos módon szórakoztató is lehet.¹

Mészölyt elsősorban az érdekli, ami közös Camus-nél és Beckett-nél. Erről tanúskodik a *Madách – Beckett – Szisziüphosz* című esszé (1974) is,² ahol a közös nevezőt keresi, nemcsak Camus és Beckett műveiben, de *Az ember tragédiájában* is. Az esszékből, interjúkból, az „értetések”-nek és „noteszlapok”-nak nevezett publikált töredékekből az rajzolódik ki, hogy Mészöly számára az abszurd – a camus-i és a beckett-i egyaránt – az *elutasított csábítás*. Nehéz ellenállni az ember teljes magárahagyottságát, Istentől való megfosztottságát, a világ értelmetlenségét felmérő filozófiának és művészetnek, hiszen a háború tapasztalásával a birtokunkban egyedül ez tűnik pontos, a botrány mértékével arányos diagnózisnak, öncsalástól mentes magyarázatnak. Pilinszky János Camus-vel folytatott vitájának nem egy eleme felismerhető Mészölynél is, noha Pilinszky bírálata kifejtettebb, elszántabb. Ő kevesebbet fogad el Camus-tól, csak az abszurd helyzet tényét, de azt is más okokkal magyarázza.³ Mészöly megengedőbb, számára Camus ateizmusa eltökéltségével, erejével, szabadságával is imponáló – bár végül elutasított – csábítás. Pilinszky és Mészöly válasza nagy vonalakban mégis egyezik abban, hogy az abszurd ugyan „vitán felül” érvényes mint kordiagnózis, ugyanakkor kísértés is, amire a hit magasabb rendű választát kellene felelnünk.

Ez persze Camus szemszögéből egyszerű „filozófiai öngyilkosság”, ő világosan fogalmaz, „az abszurd a remény ellentéte”.⁴ A filozófiai esszéikben önmagát nem magyarázó,

¹ Ewa Brzeska: Le monde sans Dieu – l’homme jeté dans l’existence chez Camus et chez Beckett. *La Revue d’Études Françaises*, Hors série-Camus au 21e siècle (2014): 45–52., 51.

² Mészöly Miklós: Madách – Beckett – Szisziüphosz. In: *A tágasság iskolája*. Budapest, Szépirodalmi, 1993, 117–120.

³ Hankovszky Tamás: Krisztus és Szisziüphosz. In: Tasi József (szerk.): *„Merre, hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), 1997, 121–131., 122.

⁴ Albert Camus: *Szisziüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*. Fordította Ferch Magda, Réz Pál és Vargyas Gábor, Budapest, Magvető, 1990, 225.

csak ritkán, szűkszavúan és provokatív ellentmondásossággal nyilatkozó Beckettnél azonban kétértelműbb a helyzet. A „Beckett istene”-kérdés sokkal inkább értelmezés függvénye, mint a filológiai alaposabban alátámasztható „Camus ateizmusa” problémakör. A protestáns háttérű Beckettet a renegát katolikus Joyce-éra sokban emlékeztető, a vallásosság groteszk elemeit előszeretettel kifigurázó, az istenhitet burjánzóan ötletes szkepticizmussal provokáló, hol csak agnosztikus, hol blaszfém retorika jellemzi. Igaz, ennek mélyén a kellően elszánt értelmezések sokszor meglették már a mégis ott rejtező, álcák mögé bújó hit jeleit, ebben természetesen nem Mészöly volt az első. A szakirodalomban legtöbbet hivatkozott, jól ismert példa a „Godot” név olyan értelmezési lehetősége („God’+’ot’), amely érvet szolgáltat ahhoz, hogy a darabot istenvárás-allegóriának lehessen tekinteni. A Beckett- (és végső soron a Camus-) értelmezésnek ez a rétege valószínűleg értelmezői meggyőződés kérdése, az egymást megkérdőjelező szkepticus, agnosztikus és teológiai interpretációknak egyaránt kimeríthetetlen lehetőségei vannak.

Mészöly az esszéiben mind Camus, mind Beckett esetében azt a stratégiát alkalmazza, hogy műveikből vesz saját szkepticizmusuk ellen fordítható részleteket. „Tetten éri” elszólásait, mintha végső soron ők maguk sem hinnének, hihetnének elméleteikben. Mintha volna bennük egy „tudatos” meg egy „őszinte” szint, Mészöly ezzel a gyanúval olvassa a két szerző prózáját, esszéit, életrajzát. Ezek alapján mondja, hogy sem fiktív alakjaik, sem ők maguk nem eresztik el a transzcendencia reményét. *A világosság romantikája* című Camus-esszéiben Mészöly szerint árulkodó, hogy az abszurd filozófiájával Istenről lemondó, ateista Camus számára túlságosan jelentős Isten hiánya, túlságosan szenvedélyesen utasítja el a metafizikai magyarázatot. Mészöly felidéz egy Max Pol Fouchet által lejegyzett életrajzi epizódot, amikor egy algériai faluban egy autóbussz által elűtött gyerek holttestét látva Camus az égbe mutatott, és azt mondta: „Látod? Hallgat.”⁵ Ezek szerint Camus számára az ég nem volt üres. Egy töredékben pedig ezt írja Mészöly: „Camus ateista? Hogyne. Olyan szenvedéllyel, hogy sikerült megfogalmaznia az ateizmus metafizikáját. A líra ajándék-bosszúja.”⁶ Máshol azt veti Camus szemére, hogy az abszurd csak féligazság, a lét komplementer része a hit.⁷ Ugyanez a logika szól Beckett ellen, amikor Mészöly azt írja a *Műhelynaplók* 1971. áprilisi töredékében,⁸ hogy Beckett helyzeteket „abszolutizál”. Vagyis az abszurd nem lehet az emberi helyzet kortól, helytől független általános leírása. A szorongás az emberi tapasztalatnak csak az egyik fele, a másik fele a remény. Beckettnek erről tanúskodnak Mészöly szerint azok a szereplők, akik helyzetük dacára mégsem lesznek öngyilkosok. Erre utal egy 1970-es, Zsugán Istvánnak adott interjúban, amikor azt mondja, hogy „Bábúlényeitől mindent el lehet venni, csak az öntudat fényét nem”,⁹ és a kérdésről szóló leggazdagabb esszéjében, a *Beckett – Madách – Szisziüphoszb*an is: „Beckett mélypont-látomásaiban az értelem ilyen vagy olyan, de elpusztíthatatlan pislákolása nem tud, nem akar kioltódni.”¹⁰ Az abszurdal folytatott vitában nem csak Pilinszky álláspontjával mutat hasonlóságot a mészölyi logika, Örkény István is hasonlóan nyilatkozott, nem hívő, de humanista alapon:

„Beckettet nagyon sokra becsülöm, Peter Weiss *Marat–Sade*-ját nagyszerű drámának tartom, de a világban létező abszurditást nem egészen úgy látom, ahogy Beckett vagy az abszurd irodalom művelői Nyugaton. Pusztán testi-lelki felépítettségemből és idegrendszeremből következik, hogy az élet abszurd jelenségeiből nem azt a

⁵ Mészöly: *A tágasság iskolája*, 109.

⁶ Uo., 279.

⁷ Uo., 285.

⁸ Mészöly Miklós: *Műhelynaplók*. Pozsony, Kalligram, 2009, 275., megjelent változat: Mészöly: *A tágasság iskolája*, 288.

⁹ Mészöly: *A tágasság iskolája*, 224.

¹⁰ Uo., 118.

következtetést vonom le, hogy az élet abszurd, reménytelen és kibírhatatlan. Meglehetősen sok abszurd, reménytelen és kibírhatatlan helyzetben voltam már, és [...] mindig megtalálom azt a parányi fénysugarat, amiért tovább érdemes élni.”¹¹

Mészöly *Széljegyzet Beckett szótárához* című kétoldalas miniesszéje¹² tizenegy jelöletlen Beckett-idézetet vagy -parafrazist tartalmaz, katekizmuszerűen, mintha ezek kérdések volnának, Mészöly „válaszai” pedig zárójeles kommentárookban követik mindegyiket. A szöveg feltehetően Richard N. Coe *Le Dieu de Samuel Beckett* (Samuel Beckett Istene)¹³ című tanulmányának elolvasása után keletkezhetett, mivel egyrészt a Beckett-mondatok kis eltéréssel abban a sorrendben következnek egymás után, ahogy Coe tárgyalja őket, másrészt ezek csak részben Beckett-mondatok, egy részük inkább Beckett-értelmezésnek mondható. A tizenegy tételes felsorolás összességében mégis jól kifejezi Beckett életművének abszurd istenképét. A Beckett-, illetve a neki tulajdonított sorok Isten emberhez képesti alacsonyabbrendűségét állítják (1., 2.), a teremtés tökéletlenségére céloznak (3., 4.), Isten létezésének apóriáját villantják fel (4., 5.), Isten kegyetlenségét állítják (6., 7., 8.), a szentségen ironizálnak (9.), az Istenről való beszéd korlátaira figyelmeztetnek (10.). Végül az utolsó, a tizenegyedik nem Istenről szól, hanem a végső soron mégiscsak megőrzött emberi méltóságról: „Az ész lerombolhatatlan.”¹⁴ Vegyük példának a *Széljegyzet* negyedik Beckett-tételét: „Az Isten megbocsáthatatlan.” Mészöly válasza: Isten csak a „maga számára” megbocsáthatatlan. „Csak mi vagyunk abban a kísérleti-próbatétel-helyzetben, hogy megbocsássunk ártatlanul; vagyis megbocsáthassunk.”¹⁵ A válasz analóg azzal, amit a Camus-vel vitatkozó Pilinszky-nél olvashatunk: az abszurd világgállapot nyilvánvalósága ellenére is hinni kell, és ha minden jel azt mutatja, hogy Isten nem létezik, vagy hogy létezett ugyan, de magára hagyta az embert, a hitnek ezzel is meg kell küzdenie: „credo quia absurdum”. A reményben megőrzött humanitás vezet át az abszurd világ próbatételein.

2. A Bunker – abszurd nyitány

A *Bunker* vizsgálatát érdemes a bevezető szerzői utasítás felidézésével kezdeni. A darab preambulumban rögtön három olyan értelmezési irányt nyit meg Mészöly, amellyel az abszurd színház tematikus és formanyelvi jellegzetességéhez kapcsolja a *Bunkert*. Ezek a várakozás és az időtlenség megjelenítése, valamint annak hangsúlyozása, hogy a drámaszöveg csak egyik, de nem fő eleme a színpadi hatásnak.

A szerzői utasításban kifejtett darabbeli „várakozás, az eseménytelenség, az emlékeken kérődzés” (91.)¹⁶ a *Godot-ra vároát* idézi fel, a várakozás értelme pedig mindkét darabban eléggé kétséges. Vladimir a beígért randevú minden részletében bizonytalan (helyszín, időpont), sőt, Godot csak annyit mondott neki a találkoztól illetően, „Hogy majd meglátja”.¹⁷ A *Bunker*ben a többször emlegetett Tábornok parancsát követve állomásoznak tétlenül tíz éve a katonák, ez az információ viszont épp a Hadnagy görcsös ragaszkodása miatt

¹¹ Örkény István: A groteszk: válasz iszonyú önbizalmunkra. In: Radnóti Zsuzsa (szerk.): *Párbeszéd a groteszkről. Beszélgetések Örkény Istvánnal*. Budapest, Magvető, 1981, 243–255., 250.

¹² Mészöly: *A tágasság iskolája*, 259–261.

¹³ Richard N. Coe: *Le Dieu de Samuel Beckett. Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud–Jean-Louis Barrault*, 44 (1963): 6–36.

¹⁴ Mészöly: *A tágasság iskolája*, 259.

¹⁵ Uo., 260.

¹⁶ A *Bunker* szövegére vonatkozó oldalszámok itt és a továbbiakban erre a kiadásra utalnak: Mészöly Miklós: *Bunker*. In: *Lassan minden. Drámák, játékok*. Budapest, Századvég, 1994, 89–157.

¹⁷ *Samuel Beckett összes drámái*. Fordította Bart István, Kolozsvári Grandpierre Emil és Romhányi Török Gábor, Budapest, Európa, 1998, 17.

válik gyanússá: „HADNAGY: Tíz éve igenis itt járt a tábornok úr! Megértette? [...] Ez nem rögeszme!” (112.). A *Godot*-ban csak a fiú közvetítette halogató üzenetek miatt nem adják fel a várakozást, a *Bunker*-ben a telefonon várják – hiába – a Tábornok bejelentkezését.

A motivikus kapocs a *Godot* és a *Bunker* közötti nem alkalmi. Több Mészöly- és Beckett-mű intertextuális hálója vázolható fel, amelyben – harmadik szereplőként – Kafka *Kastélya* is csomópont. A *Bunker* disztópikus szcénája az 1956-ban írt, 1957-ben megjelent *Magasiskola* riportszerűen realista alaphelyzetének absztrakt változata. Ott a világtól elzárt, szigorú fegyelemben élő solymásztelep az enigmatikus táviratok útján kommunikáló ügyosztálytól és annak befolyásos káderétől, Beranektől függ. Beranekkel Lilik és a telep többi dolgozója éppúgy nem találkozhat személyesen, ahogy K. vagy a falubeliek többsége sem Klamm-mal.¹⁸ A „kafkaesque” alaphelyzet, ahogy Eugene Webb kifejti,¹⁹ felismerhető Beckett *Watt*-jában és a *Molloy*-ban is. Az utóbbiban a rejtélyes ügynökséget vezető Youdi a távoli és ismeretlen hatalom, aki küldönc útján utasítja Morant, hogy kutasssa fel Molloyt. A „Kastély-alaphelyzet” beckett-i és mészölyi változatai egyaránt lebegtetik (azaz felkínálják, de nem feltétlen igazolják) azt az allegorikus értelmezést, miszerint olyan felsőbb hatalom jóvoltából és feltételei szerint létezünk, aki nem hozzáférhető számunkra, legfeljebb kétséges közvetítők útján, aki nem hallgat meg minket, és akinek esetleg a létezése sem bizonyos. Röviden, mindig ott a kísértés, hogy ez a történeteséma az abszurd emberi helyzet tanmeséje legyen: létezésünk értelmének nincs külső igazolása.

A beckett-i és a mészölyi változatok között fontos különbségek is felfedezhetők. Egyrészt az, hogy Mészöly számára fontos a „Kastély-alaphelyzet” hatalmi, politikai összetevője – ami a *Godot*-ban és a *Molloy*-ban kevésbé játszik szerepet. Ez talán összefügg azzal, hogy a Mészöly-életmű feltehetőleg reagensbb Kafka közép-európaiságára, mindenestre alátámasztja azt az általános megfigyelést, miszerint „a kelet-európai groteszk és abszurd drámát éppen a társadalmi, történelmi és politikai vonatkozások parabolisztikus beemelése különbözteti meg a nyugati változattól”,²⁰ továbbá Mrožek, Havel és Örkény néhány évvel később keletkezett darabjaiban jelöli ki a *Bunker* a regionális kontextusát. Másrészt a karkai groteszk komikumhoz – főleg Beckett-tel összemérve – a Mészöly-műveknek kevésbé van affinitásuk.

A várakozással függ össze a *Bunker* preambulumban említett „idő nélküli közeg” is. Az azokban lejátszódó események jellemzően nem köthetők konkrét dátumhoz, nem helyezhetők el a történelmi időben, a szereplők valami *után* vagy valami *előtt* vannak, várakozásuk a bizonytalan köztéség ideje. Az abszurd léttapasztalat, a változatlanóság felidézéséhez jobban megfelel az idő ciklikusságának, állandóságának hangsúlyozása, mint a célulvú linearitásé. A *Godot*-ban a ciklikusságot leginkább a két felvonás variatív ismétlései teremtik meg: például Pozzo és Lucky két megjelenése, a fiú visszatérése, a főalakok ismételt öngyilkosság-tervezgetése, vagy a tétlenséget nyomatékosító szavaik mindkét felvonás végén („ESTRAGON: Megyünk? VLADIMIR: Menjünk. *(nem mozdulnak)*”).²¹ A ciklikusság ugyan nem jellemző a Mészöly-darabra (s ez fontos különbség, amire még visszatérünk), de az expozíció hasonlóan teremt meg az időtlenség képzetét, mint a *Godot*. Vladimir és Estragon nem tudják, mikor lenne a randevú, és azt sem, milyen nap van ma („ESTRAGON: És melyik szombatot is mondta? És szombat van-e ma? Nem inkább vasárnap? Vagy hétfő? Vagy péntek?”²²) Hasonlóképpen a bunkerlakók is elvesztet-

¹⁸ A kérdést doktori disszertációjában áttekinti: Márjánovics Diána: *Örökölt blendével látni. Az 1960-as évek prózája és a Mészöly-hagyaték*. Pécsi Tudományegyetem, 2019, 83–84.

¹⁹ Eugene Webb: *Samuel Beckett. A Study of his Novels*. Seattle – London, University of Washington Press, 1964, 18.

²⁰ Berkes Tamás: Örkény közép-európai rokonai. In: Palkó Gábor – Szirák Péter (szerk.): *„Helyretolnia azt”*. *Tanulmányok Örkény Istvánról*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), 2016, 68–79., 77.

²¹ Beckett, *Samuel Beckett összes drámái*, 59., variációja: 102.

²² Uo., 13.

ték az időben tájékozódás képességét: „ÖRMESTER: Most tél van? Olyan biztos vagy benne? KÖZLEGÉNY: Azt hiszem... Vagy tavasz lenne már?” (93.)

A preambulum így rendelkezik a játéktechnikáról: „A darab többet bíz rá az atmoszférára, mint a cselekményre. A mozgás ábráját a szöveggel egyenértékű kifejezőmódnak szántam. Ha a pantomimelemek kifejezőbbnek bizonyulnak a játék során egyes szövegrészeknél, a mozgást, a mozdulatot kell a rendezés hangsúlyaival előnyben részesíteni: a csendet a hanggal szemben; s a játék mikrorealizmusát.” (91.) Mészöly tökéletesen tisztában volt azzal, hogy az abszurd darab nem szövegdráma, a szöveg szerepét lefokozta, az előadás számos kifejezőeszköze közül (játék, színtér, kosztüm, hang- és fényhatások stb.) csak az egyiknek tekinti. Ezt erősítheti meg Mészöly kései, 1991-ben megjelent *Az utolsó Beckett-bemutató (Posztumusz játék)* című darabja, amelyben mindössze kétszer szólalnak meg, egészen röviden, az előadás némajátékából, hang- és fényhatásokból épül fel.

A darab kiinduló helyzete nemcsak a *Godot*-ra hasonlít, hanem, és erre már többen felhívták a figyelmet,²³ *A játszma végére*. A *Godot*-hoz képest, ahol Vladimir és Estragon a szabad ég alatt, az út mellett várakoztak, *A játszma vége* színtere minden elemében a bezártságot hangsúlyozza. A négyből három szereplő mozgásképtelen: Hamm nem tud járni, Nell és Nagg a szemeteskukákban vegetálnak. A „világ megkerülése” ebben a darabban azt jelenti, hogy a sántikáló Clov görgős székén körbetolja a vak Hammot a szűk szoba falai mentén. A szobából két magasra helyezett, csak létrával elérhető ablakon lehet kilátni, ahogy Mészöly bunkere is félig a föld alá épült, és felsőbb (a színtéren kívül eső) emeletén van a figyelőhelyiség. „A létezés pincelyukába taszított emberek”²⁴ mindkét darabban fentről kémlelnek kifelé az élettelen tájra, majd innen látják meg a Beckett-darab zárlatában a gyereket, a *Bunkerben* jóval korábban a közeledő lányt és a két öregot. Mindkét darabban egy közelebből meg nem határozott világpusztulás, háború után vagyunk, *A játszma vége* posztapokaliptikus világát Mészöly a *Madách – Beckett – Szisziüphoszb*ban a madáchi „eszkimóvég”-hez hasonlította. Ahogy Hamm szobáját a „másik pokol”,²⁵ a bunkert aknazár és szemét veszi körül, Mészölynél a Közlegény látott utoljára madarat sok éve, Beckett-nél természetesnek veszik, hogy régóta nincsenek sirályok. A *Bunkerben* felidézik a hajdani kutyát, Hamm egy filckutyával játszik, hasonló mí-melt szeretettel. A nyomorúságos életkörülmények jelzése mindkét műben a kétszersült, Mészölynél kemény „cvibak”, Beckett-nél a „másodrendű kutyabiszkit”.

A *Bunkerben* a térkialakítás és az időtlenség mellett a két főbb szereplő viszonya is emlékeztet *A játszma végére*. Clov Hamm szolgája vagy gondozója, de Hamm az apjának szereti mondani magát, és hálát vár Clovtól. Közlegény az Örmester alárendeltje, gyereként találta, magához vette és szeret a fiaként gondolni rá, kötődésük erőszakoltságát azonban elárulja az, ahogyan Hamm retteg attól, ha Clov a háta mögé áll, az Örmester pedig célzó arra, hogy a Közlegény egyszer majd szépen elvágja a torkát borotválás közben. Természetesen eltérő elemek is vannak a két karakterpár kapcsolatában, Közlegény például naiv és tiszteli az Örmestert, továbbá ott vannak a Mészöly katonatörténeteiből ismerős motívumok: a hatalmi függés, a cinkosság, a homoerotikus szál, amelyek Clovra egyáltalán nem jellemzők.

Az abszurd drámák más tipikus eszközei is fellelhetők a Mészöly-darabban. A banális párbeszéd, az értelmetlen cselekvések és ezek folytonos ismétlődése. A vibráló neoncsó megkocogtatása, a körlet tökéletesen felesleges óránkénti felsőprése (minthogy a szemetet utána mindig szétszórják) emlékeztet arra, ahogyan Hamm állandóan a fájdalomcsillapítóját kéri, ahogy Clov mindig vissza akar menni a konyhába, de Hamm nem hagyja, stb.

²³ Erdődy Edit: Mészöly színháza. *Hungarológiai Közlemények, Újvidék* 23–24., 1–2. (1995): 20–27., 24. és Radnóti Zsuzsa: A magyar abszurd kezdetei. *Kalligram*, 9 (2000).

²⁴ Hornyik Miklós: Valóságmozgások Mészöly Miklós paraboladrámáiban. *Új Symposion* 15, 176. (1979): 474–483., 482.

²⁵ Beckett, *Samuel Beckett összes drámái*, 119.

A monoton állandóságnak is köszönhető, hogy a zárt tér Beckett-nél és Mészöly-nél sem kelt szorongást a szereplőkben (mint például Kafkánál), nekik ez a megszokott világuk, a *rutin* tökéletesen kitölti életüket. Az abszurd otthontalanság voltaképp otthonos, mindenhez hozzá lehet szokni.

Ha Mészöly korai háborús novellisztikája (a *Sötét jelek* és a *Jelentés öt egérről* című elbeszéléskötetek egyes darabjai) felől olvassuk a *Bunkert*, akkor feltűnhet, hogy az abszurd színház absztrakciós eljárásai (nincs azonosítható dátum, helyszín, még a szereplők nevei sem nyújtanak fogódzót) megoldást kínáltak Mészölynek a háború korlátozott elbeszélhetőségének terhére. Összetett problémakörrel van szó, amelyre a *Háború és irodalom* című esszéjében és több interjúban is kitért.²⁶ Mészölyt egyrészt saját személyes involváltsága (kényszerbesorozottként volt katona és dezertált, de parancsra lőtt, és nem tudta, ölt-e embert), másrészt nemzeti involváltsága (csatlósország katonája volt), harmadrészt feltehetőleg a trauma pszichés következményei olyan etikai-politikai, és ezzel összefüggésben esztétikai dilemmák elé állították, amelyek lehetetlenné tették a háborús tapasztalat nagyepikai szintézisét. Arról nem beszélve, hogy ehhez az ötvenes és a hatvanas évek Magyarországn az emlékezet- és kultúrpolitikai feltételek sem voltak meg. Mészöly mindezzel együtt is a saját és a kortárs magyar írók kudarcának tekintette, hogy autentikus nagyregény nem született a második világháborúról. Az abszurd színház viszont lehetőséget, formát, keretet kínált a háború absztrakt, a történelmi és társadalmi referencialitástól eloldott megformálására, más szóval a *realista mimézis* Mészöly által oly sokáig keresett alternatíváját nyújtotta.

A *Bunkerben* visszaköszön Mészöly háborús kisprózájának számos motívuma. A vesztelés a hőmezőn felejtett hadtest életét bemutató *Képek egy utazás történetéből* című elbeszélésből ismerős, a lány megerőszkolásának kísérlete az *Agyagos utakból*, a bajtársak dezertálása a *Film*, az *Emkénél* című elbeszélésnek fő témája. Ám a motívumismélteléseket sorra véve az tűnik leginkább árkodónak, mi az, ami hiányzik. Éppen az, ami az elbeszélések legfőbb tétjének tűnt: a háborús trauma felmérése. A korai Mészöly-kisprózában a poszttraumatikus emlékezet tudati mintázatának leképezési kísérletei vetették fel az elbeszélés Ottlik-tól ismerős nehézségeit. A paralizált emlékezet narrációban nehezen kibontható képeinek az elbeszélhetőség alapkérdését előlegző problematikája *innen*, Mészöly színpadáról teljesen eltűnt. A háború rémségeinek felidézése a *Bunkerben* az Örmester „hetvenkedő katona”-stílusban előadott bizarr emlékeire szorítkozik. Ez is azt a benyomást erősíti, hogy a beckett-i abszurd formanyelv lehetővé tette az absztrakt modellezést, valamint a katonaság és a háború inhereus abszurditásának áttételes színrevitelét, de az erőszak mélypontjait – a nemi erőszak és az emberölés bemutatását – a *Bunker* éppúgy kerüli, ahogy az elbeszélések is csak érintik ezeket a jeleneteket, miközben az ábrázolhatatlanság jeleivel nyomatékokot adnak azoknak.²⁷

A *Bunker* műformája analóg a Mészöly-esszéek Beckett-értelmezésével. A darab az első megszokítás után feladja az abszurd dramaturgiát, cselekménnyessé válik, a zárata pedig tragikus lesz. Fokozatosan visszatérnek azok az irodalmi és színpadi konvenciók, tipikus szüzséelemek, amelyeket az abszurd színház mint „antidráma” oly határozottan utasított el. A mezítlábás, ártatlan, árva lány érkezése, ahogy a Hadnagy fogalmaz, elülteti a remény „bacilusát” az addig az unalom és a fegyelem által megbénított férfiakban. Érzelmi motívációk – testi vágy, szabadságvágy, szolidaritás, féltékenység, hatalomféltség – kezdik el őket működtetni, összefognak a Hadnagy ellen, azaz kialakul a drámai bonyodalom, a

²⁶ Mészöly: *A tágasság iskolája*, 77–81. Mészöly Miklós – Szigeti László: *Párbeszédkísérlet*. Pozsony, Kalligram, 1999. Mészöly Miklós – Szörényi László: *Háborús tabló*. In: *Mészöly Miklós* (Hang, kép, írás). Budapest, Napkút, 2006, 33–34.

²⁷ A Lány megerőszkolásának jelenetét pontosabb lenne a megerőszkolás helyett álló jelenetként említeni. A Hadnagy újabb és újabb ruhártegeket tép le a lányról, aki így el tud menekülni előle. Ez azt sugallja, hogy a nemi erőszak nem tudja bemocskolni a Lányt, ő a ruháinak letépeése után is érintetlen lehet. A Lány és a két Öreg halála is súlytalan marad.

konfliktus, és felborul az abszurd eseménytelenség feszült egyensúlya. Ahogy Örkény István *Tótékjában* az Őrnagy ellen végül fellázadó tűzoltóparancsnok képes véget vetni a képtelen helyzetnek, az abszurd a *Bunkerben* is legyőzhető körülménynek, nem abszolút érvényű emberi létállapotnak bizonyul.

A *Bunker* kifejelete a „szabadság–szerelem”-témakörrel írható le: ahogy működésbe lépnek a dramaturgiai klisék, a Hadnagy lesz az „Elnyomó”, a lány az „Áldozat”, a többi katonája a „Lázadó”. A Közlegény és a Lány kapcsolata a gyerekkorukban szétválasztott testvérek szerelmi közeledésének toposzát is mozgósítja. A „szabadság–szerelem”-téma kör a romantika óta jellemzően áldozattal jár. Vagyis a motívum hagyományosan kétváltozós kódolása miatt általában rögtön a felmerülésekor borítékolható a tragikus végkifejlet. Az *ablakmosóban* is a hatalom mérgezte meg a szerelmet, itt még a lehetőségét is elpusztítja, a Hadnagy az aknamezőre küldi a Lányt.

3. A zárlat kérdése

A *Bunker* így abszurd darabból tragédia lesz, amelyben az egyik szereplő halála a jobb világ lehetőségét megteremtő áldozat. Természetesen nem az a probléma, hogy a *Bunker* nem követi szolgáiban a beckett mintát. Tökéletesen igaza van Forgách Andrásnak, amikor azt mondja, nem az a fontos Mészöly darabjainak megítélésénél, hogy kiteljesítették-e az abszurd formát.²⁸ Ami azt illeti, Mészöly eltérése a *Godot*-tól és *A játzsma végétől* épphogy konzekvens, az esszékben az abszurdal folytatott eszmei vita színpadi analógiája. A *Bunker*beli Lány strukturális megfelelője *A játzsma végében* a zárlatban feltűnő jövevény, az ablakon át meglátott gyerek, aki ott *nem* kap lehetőséget arra, hogy bejusson Hammék világába, a színpad zárt terébe, hiszen az is kétséges, hogy él-e még egyáltalán. Ezért fontos, hogy a Lány itt bejut a bunkerbe, a remény színre lép és feloldja az abszurdot. Ahogy Erdődy Edit írja: „A szituáció ugyan beckett – de belőle kevésbé tragikus ontológiai következtetések fakadnak: a mű befejezése a zártság feloldásával az újrakezdés lehetőségének biológiai szükségszerűségét és lehetőségét villantja fel, annak az abszurd reménynek a jegyében, melyet Mészöly nem egy írásában szegez szembe a létezés alapvető tragikumával.”²⁹

Hiányérzetet inkább az kelthet, hogy az abszurd expozíció során nem sikerül a tragikus végkifejlet minden szükséges motivációs előfeltételét elhelyezni. Bizonyos elemek persze a végkifejlet irányába mutatnak. Például a katonák cinkossága tartalmazza a közös lázadás lehetőségét, krónikus nőhiányuk, pótcselekvésként bemutatott homoerotikus gesztusaik is érthetővé teszik, hogy a lánynak már a közeledése is nagy várakozásokat kelt. Megfigyelhető, hogy a többször ismételt „Most tél van? [...] Vagy tavasz lenne már?” (93., variáció: 96.) kérdés, ami eleinte az időtlenség értéksemleges jelzése volt, az ismétlések finom jelentéseltolódásával a remény allegóriájaként válik érthetővé, amikor a Lány közli – ellentmondva a Hadnagnak –, hogy „Tavasz van, uram” (115.). A felsorolt kohéziós elemeknek köszönhető, hogy a darab nem esik szét egy abszurd és egy konvencionális félre. A végkifejlet motivációs előfeltételei – konvencionális dramaturgiai elvárások felől nézve – azonban mégiscsak hiányosak. A Hadnagy nem elviselhetetlen zsarnok, hanem bogaras, vesztélytelen öreg, aki nem képes rendet tartani. A katonákat voltaképp nem ő tartja fogva, hanem az abszurd időtlenség. Pontos a Hadnagy példameséje a szétbombázott állatkertről, amelyben a ketreceikben maradnak az állatok. A Közlegény együgyű büszkeséggel beszél a Lánynak a bunker mindennapjairól, ami abszurd jelenetnek kiváló, de nem segíti elő, hogy a Közlegény lázadását hitelesnek fogadjuk el. Az Őrmester és a Közlegény nosztalgizálnak ugyan, de semmi nem mutat arra, hogy kifogásolnák a bunker-létüket, vagy hogy el

²⁸ Forgách András – Márton László: Jó lenne színházban látni. Mészöly Miklós drámáiról. *Árgus*, 12 (2004): 69–78.

²⁹ Erdődy: i. m., 24.

tudnák képzelni rutinokból álló életük megváltozását. Ebben a tekintetben a *Bunker* expozíciója közelebb áll a beckett-i abszurdhoz, ahol a redukált lét magától értetődő teljesség, mint a *Tóték*, ahol Örkény molière-i dramaturgiával növelve a feszültséget, az elviselhetetlenségig fokozta a családba magát befészkelő imposztor (Tartuffe / Örnagy úr) jelenlétének abszurditását, és ezzel előkészítette a Tűzoltóparancsnok lázadását. Ehhez járul még az is, hogy a *Bunker*ben – végkifejlet szempontjából – a Lány és a két öreg alakjai, ahogy Márton László megjegyzi,³⁰ „balladisztikusan elnagyoltak” és későn jelennek meg. A Lány szerepe szimbolikus marad, halála csak funkcionális, de nincs tragikus súlya. Az antidráma formanyelvét nehéz összebékíteni a konvencionális dramaturgiával.

Láttuk, a Lány érkezésével értelmessé válik az álló idő. Ez jelentős eltérés *A játszma végétől*, és megfelel annak, ahogy Mészöly értelmezi a Beckett-darabot a *Madách – Beckett – Szisziüphosz*ban. *A játszma vége* egyik ismétlődő motívuma az a terv, hogy Clov majd elmegy, magára hagyja Hammot, aki küldi is, de Clov sosem tud elszakadni. A darab végén, a gyerek feltűnése után Hamm azt hiszi, Clov végre tényleg elhagyta, és mivel vak, nem látja, hogy saját monológja közben Clov csendben visszatért a színpadra. A Beckett-művek folyamatos *véghalogató szerkezetének*³¹ fényében a „Fin de partie” sokkal inkább állandósított, ciklikusan ismétlődő végjátéknak tűnik, mintsem valamely lineáris történet utolsó előtti szakaszának. Semmi nem zárja le a darabot, a gyerek nem jön be, és nem is ölik meg, Clov sem hagyja el a színt, játékával éppúgy ellentmondva az elhangzó szövegnek, ahogy az a *Godot* főszereplőitől már ismerős („VLADIMIR: Menjünk? / ESTRAGON: Menjünk. / Nem mozdulnak.”). A zárlat ismeretében újraolvasva vagy -nézve a darabot, Hamm első megszólalása is a folyamatos lezárhatatlanság benyomását kelti: „HAMM: Elég volt, ideje, hogy vége legyen, a menedékekben is! (A kukák felé mutat. Szünet.) És mégis habozok, habozok a... befejezéssel. Úgy van, ez az, ideje, hogy vége legyen és mégis habozok a... (ásítások) befejezéssel.”³²

Kétséges tehát, hogy *A játszma vége* valaminek (tragikus vagy reménykeltő) befejezése volna, sokkal inkább tűnik a *végállapot* állandósulásának. Mészöly a *Madách – Beckett – Szisziüphosz*ban azonban nem így értelmezi a darabot, ő *A játszma vége* reménykeltő zárlatáról szól. A gyermek feltűnését utolsó, irracionális, de mégis nyitva hagyott lehetőségként értelmezi, párhuzamba állítva *Az ember tragédiája* nagy fordulatával, Éva terhességével az eszkimó-szín után. „A gyermek – mint irracionális motívum, mint az elgondolhatatlan kibontakozás hordozója – mindkét víziónak [ti. a madáchinak és a beckettinek – Sz. D.] döntő eleme; noha másképpen, más hangsúllyal.”³³ Mintha az új élet reménye, ami *Az ember tragédiájában* a történelmi színek ciklikusságát lezárta (és az ádám öngyilkosság zárlatát megghiúsította), a Beckett-darab végén feltűnő gyerek esetében is a ciklikusság megszakítását, új élet, jobb jövő kezdetét jeleznék. *A játszma vége* azonban épp a véget látszik megvonni, nem old fel a pusztulás folyamatos tanúsítása alól. Noha Hamm mást sem akar, mint véget. Állandó törekvése, hogy minden maradék életet elpusztítson, továbbá a saját pusztulását is várja, sürgeti. A *Madách – Beckett – Szisziüphosz*ban Mészöly azonban mégis „tetten éri” az abszurdot meghazudtoló Beckettet: „Beckett-nél a maradék, az önmagára maradt értelem dönt a gyermekbe kivetített irracionális kicsengés mellett – mintegy magát cáfolva meg.”³⁴

A *Bunker* abszurd tragédia. Csakhogy ebben van némi ellentmondás. Varga László így fogalmaz: „A tragédia az ember méltóságát hirdeti, mert az elesett hős megőrzi emberségét, s küzdelme hitet ad a nézőknek is. Az abszurd tragikomédia azonban éppen ezt a

³⁰ Forgách – Márton: i. m.

³¹ Wolfgang Iser: When is the end not the end? The idea of fiction in Beckett. In: S. E. Gontarski (szerk.): *On Beckett. Essays and Criticism*, London, Anthem, 2014, 36–51.

³² Beckett, *Samuel Beckett összes drámái*, 106.

³³ Mészöly: *Madách – Beckett – Szisziüphosz*, 119.

³⁴ Uo.

méltóság tudatot teszi kérdéssé.³⁵ Az abszurd mézőlyi „visszahumanizálása” jellegzetes kulturális transfertechnika: a honosítás az új nézetrendszer és formanyelv botrányos radikalitására is igényt tart, de korlátozza, szelídíti is a radikalitást. A közeli párhuzamok (Pilinszky, Örkény) arra engednek következtetni, hogy az abszurd „korlátozása” magyar vagy térségi jelenség lehet. Mézőlynek is van egy erre utaló mondata a *Madách – Beckett – Szisziphosz*-ban: „Persze, velejég pesszimista nagy mű talán nincs; de még ha lehetne is, számunkra elképzelhetetlen luxus volna.”³⁶ És a „számunkra” itt azokat a magyar klaszszikusokat jelöli, akiket megkísértett a „lét fölötti megrendülés”, de akik „a mélypont látomásaival is a remény magasabbrendűségére” hivatkoznak.³⁷ Vajon a luxus abban állna, hogy a magyar irodalom hagyományos közösségi szerepkörei nem teszik lehetővé a teljes pesszimizmust? Állandó morális szükséglet volna a pozitív végkicsengés valamely faja, a felemelő katarzis, a kiengesztelődés, a deus ex machina vagy a happy end? Az esszé épp csak felveti a kérdést, nem ad választ.

A *Bunker* eltérése az abszurd dráma sajátos dramaturgiájától tökéletesen „egybevág” azzal, ahogyan Mézőly az abszurd camus-i filozófiáját és beckett-i felfogását részlegesen elfogadja, összességében azonban bírálja. Ideológia és mű ilyen nagyfokú megfeleltethetősége a tézisregényekre, tézisdramákra jellemző. A kiengesztelődés okán azonban meg kell még jegyezni valamit. Ha ennyiben maradna az értékelés, az méltánytalan volna Mézőly teljesítményével, nem venné tekintetbe *Az ablakmosó* és a *Bunker* úttörő szerepét, valamint az ötvenes-hatvanas évek magyar politikai és színházi viszonyait. Ebben a kontextusban ugyanis egészen kivételesnek számított a két mű egyidejűsége a háború utáni másfél évtized legnagyobb hatású színházi újításával, a párizsi abszurd drámával. Mézőly mindkét drámája hatéves késéssel jelent meg nyomtatásban és két évtized késéssel könyv alakban. *Az ablakmosó Jelenkor*-beli közléséből azoknak az éveknek az egyik nagyobb, hírhedt irodalmi botránya lett. A *Bunkert* a megírás után nyolc évvel, 1967-ben Nowa Hutában mutatták be, és mindössze két, ahogy Radnóti Zsuzsa fogalmaz, „jó szándékú, de teljesen konvencionális”³⁸ magyarországi rendezés jutott neki, az is csak huszonöt évvel később, a nyolcvanas évek elején. A *Bunker* szövege először a varsói *Dialogban* jelent meg, hasonlóképpen ahhoz, ahogy *Az atléta halála* francia kiadása is megelőzte a magyart. Világos, hogy két darabbal nem lehet színházi forradalmat kirobbantani, különösen, ha nincs hozzá közeg, nincs hozzá intézmény, amely bemutathatná, nincs szerkesztőség, amelyik a kiadását vállalhatná, nincs kritikus, aki a szerzőt komolyan vehetné nyilvánosan. A fióknak talán lehet regényt írni, de színházat csinálni dolgozószobában, egyedül, igencsak nehézkes. Ebben a közegben még a korlátozott, humanizált abszurd is botrányos normaszegésnek számított.³⁹ Mézőly dialógusa Beckett-tel így aztán később prózai művekben folytatódott: az *Alakulásokban* és a *Film*-ben. Ezekben már megváltozott az abszurd értékelése, árnyaltabbá és gazdagabbá vált az intertextuális viszonyrendszer. Ezekben már nem kérhető számon sem a formai adaptáció fordításszerű technikája, sem a művek jelentésének eszmei redukálhatósága.

³⁵ Varga László: *A nem-lineáris dráma értelmezése*. Opus irodalomelméleti tanulmányok, új sorozat, 5., Budapest, Balassi, 2002, 62.

³⁶ Mézőly: *A tágasság iskolája*, 117. Kiemelés az eredetiben.

³⁷ Uo.

³⁸ Radnóti: i. m.

³⁹ Takács Róbert: Az abszurd dráma Magyarországon az 1960-as és 1970-es években. In: Balázs Eszter et al. (szerk.): *Homoklapátolás nemesércért. A 70 éves Standeisky Éva tiszteletére*. Budapest, Napvilág, 2018, 215–230.

BÁB VAGY SZÍNPAD?

Mészöly Miklós bábszínháza

„A tárgyak mindig nagyon erősen hatottak rám, a csendjük és a mozdulatlanságuk – az a holtpontra rugaszkodó önmegvalósulás, amit formaként ismerünk fel bennük; s ami úgy állítja meg az időt, hogy egyúttal ki is lép belőle.”¹

Létezik-e egyáltalán Mészöly Miklós bábszínháza? Milyen értelemben beszélhetünk róla? Megjelenik-e bábjátékaiban vagy elméleti írásaiban olyan bábszínházi eszme, ami túlmutat saját kora bevett gyakorlatán? Vajon az író számára a bábszínházi munkák kényszerű gyakorlatok, kitérők vagy figyelemre méltó kísérletezések voltak? Kijelölhető az életművön belül a bábszínházhoz kapcsolódó kisebb korpusz, ami önállóan és önértékén tárgyalható?

Miért és milyen szempontok nyomán lehet inspiráló megközelíteni, újraolvasni vagy felfedezni ezeket a többnyire figyelmen kívül hagyott, elfelejtett vagy kiadatlan, a színházakban is láthatatlan műveket?

Bábjátékok

Mészöly Miklós a bábhoz és a bábszínházhoz való viszonya ahhoz hasonlítható, ahogy a meséhez való viszonyát definiálja:

Botcsinálta meseírónak tartom érzem magamat. Első meséimet inkább rábeszélésre írtam, mintsem belső ösztönzésre. Ez még az ötvenes évek elején történt. Valahányszor visszautasították egy novellámat, vigasztalásul írtam egy mesét.²

Ugyanígy a bábjáték felé fordulása is a korai időszakhoz kapcsolódik. A gyermekszínházi műfajjal való próbálkozással azonban távolról sincs egyedül, a *Bábjátékos* füzetekben, melynek ő az egyik szerkesztője (Hollós Róbertnéval együtt), Szentkuthy Miklós, Csorba Győző, Tamási Áron, Weöres Sándor bábjátékai is megjelentek.

Mészöly az ötvenes évek elején kezd el a Magyar Állami Bábszínházban dramaturgként dolgozni. Az ekkor Bod László vezetése alatt álló intézmény számos politikai okból mellőzött alkotónak nyújtott egyfajta „menedékhelyet”. A Bábműhely alkalmazásában állt Kemény Henrik, Jakovits József, plakátokat tervezett Bálint Endre, és állást kaptak pályakezdő festők, mint Márkus Anna (a későbbi Anna Mark) és Ország Lili. Őket név szerint említi is Mészöly egyik Polcz Alaine-hez írt levele:

A *Lublót* nem fogadták el. Ostobán és indokolatlanul. Itt állunk felnőtt darab nélkül. [...] Szegőnél azt sütöttük ki, hogy ő gyorsan lefordítja Obrazcov egyik darabját és én stilizálom. No, így még haszon is lenne a *Lubló* elutasításából – de bíz azért dramaturgi működésem kívülről mégsem előnyére virul jelenleg. Még a műhelylá-

¹ Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977, 253.

² Mészöly Miklós: *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 553.

nyok nyári szabadság-rendje is felborul a késés miatt. Persze, tréfásan csipkednek (Anna, Lili nem, Judit zárt egy kicsit), de hát hogy magyarázzam? No, nekem kijár itt és betelik, úgy nézem.³

Mészöly ekkor nem kísérletező, hanem teljesen hagyományos, az elvárásoknak megfelelő meséket ír a Bábszínház számára, az általa jegyzett előadások:

1950: *A hiú kismackó* (átdolgozás Kornyij Csukovszkij nyomán)

1950: *A csuka parancsára* (átdolgozás Obrazcov nyomán)

1950: *Csodafazék* (átdolgozás)

1951: *Terülj táska* (szerző)

1951: *A csodálatos kalucsni* (átdolgozás Obrazcov nyomán)

Bábjátékíróként legaktívabb korszaka az ötvenes évekre tehető, bár később is készít mese-átiratokat, így a *Hamupipóké*t,⁴ Molnár Ilonával (Polcz Alaine álneve) közösen. Nem meglepő, hogy Polcz Alaine-nel folytatott levelezésében is gyakran említést nyernek a bábdarabok és bemutatók, valamint az ezek nyomán készült bábfilmes animációk. Bábjátékai között egyaránt találhatók állatmesék (*A három kis gida*⁵), műmesék (*A bot meg a fazék*⁶), vagy vásári komédiák, mint az *Emide és Amoda*.⁷

Ez utóbbi érdekes, hibrid darab, egyfajta műfaji kísérlet, hiszen a vásári komédia jellegzetes elemei mellett sajátos *Godot*-parafrazisként is olvasható. Ennek igazolásához elég a kezdőképet idéznünk: „Baloldalt egy göcsörtös fa. Jobboldalt, egy bokor tövében ütött-kopott talyiga, egyelőre nem látni jól, hogy micsoda. Szanaszét ormótlan kövek hevernek. Mikor a függöny felmegy, Emide és Amoda a paravánon ülnek, ki-kilógatva lábukat, s kegyetlenül veszekednek.”

A fa egyértelmű utalás Beckett fájára (mely ott az idő múlásának jele), ahogy a kihalt táj is emlékeztet a *Godot-ra várva* senkiföldjére. A két szereplő olyan, akár két ütött-kopott bohócfigura: „Emide alacsony, zömök legény, feje szétlapított görögdinnyéhez hasonlít, keze-lába széles; ügyetlen medvemozgású. Amoda tojásfejű, cingár, piszkafa-magas: keze-lába hosszú. Ruházatuk szedett-vedett, mintha egymásét viselnék. Emide fakópiros kabátja hosszú és szűk, Amoda kabátja rövid és bő, kilátszik belőle sovány dereka. A piros kabáthoz két nadrág jutott – és megfordítva.” Hangjuk is egymás ellentéte: a zömök Emide „magas fejhargon sipítozik”, míg a cingár Amoda „torokhangon brummog”. Amikor a darab kezdetét veszi, épp egy kalapon veszekednek, egészen addig, amíg egyszer csak nem találják egymást, így a viszontlátást már mindketten harsány örömmel fogadják, és még az újabb marakodásban széttépett kalapot is megosztják: Amodának jut a kalap felső része, Emidének pedig a karimája. A darab folytatása szintén színházi játék, bohóctréfák sorozata: építkezni próbálnak a kövekből, de rossz helyre hordják őket, majd megpróbálnak a megrakott taligával elindulni, de ellentétes irányba húzzák-tolják azt, így nem mozdulnak. Majd amikor már taliga nélkül is útra kelnének, elbizonytalanodnak abban, hogy merre van az előre, így ismét nem mozdulnak. Közben látogatóik érkeznek: Pozzo és Lucky szerepét itt egy nyersbőrkereskedő és kutyája veszi át. A furmányos Bőrös azonban, miután irányt mutat nekik, ellopja a taligára rakott zsákjaikat, így mire visszafordulnak, már mindenük elveszik, a kalap kivételével, amit Amoda örömmel nyugtáz: „Tudod, mégiscsak más a világ, ha kalap van az ember fején, ha más nincs, ez mégis vala-

³ Mészöly Miklós – Polcz Alaine: *A bilincs a szabadság legyén*, Budapest, Jelenkor, 2017, 102.

⁴ *Bábszínház* 26. szám, 1956.

⁵ *Bábjátékos Kiskönyvtár* 6. szám, 1960.

⁶ *Bábszínház* 22. szám, 1955.

⁷ *Bábszínház* 20. szám, 1955.

mi". A kissé együgyűbb Emide pedig talál egy göcsörtös botot, amiről a kissé okosabb Amoda azonnal megállapítja, hogy a bot két végének segítségével már biztosan világnak indulhatnak: „Ha ennek a botnak a két végét fogjuk, akkor mindig egyfelé megyünk majd. Akkor soha nem veszítjük el egymást”. A rövid játék végén tehát, ellentétben Beckett nem mozduló alakjaival, ők útnak indulnak.

Szintén említést érdemel az 1959-ben, az Állami Bábszínházban, már Szilágyi Dezső igazgatása alatt (1959–1991) bemutatott *Árgyilus királyfi* (Mészöly itt szerző és átdolgozó, Molnár Ilonával együtt). Ennek legérdekesebb figurája Árgyilus útítársa, egy fabáb: Botbóllett. A bábjátékban szereplő báb sajátos metapozíciót tölt be, hiszen folyamatosan reflektál saját báb-mivoltára. Emellett fontos közvetítő szerepe is van, egyrészt ő az események kommentátora, másrészt ő biztosítja az állandó és eleven kapcsolatot a közönséggel. Az előadást egy erdélyi vendégművész, Kovács Ildikó rendezte, aki később az *Emberke, óh!* első bemutatóját is jegyzi.⁸ Mészöly bábos életművének része még a (szintén Kovács Ildikónak ajánlott) *Gyerünk Matróziába!*, mely az *Ó, ó mondták a vitrinkatonák*⁹ folytatása (a tervezett trilógiából ez a két rész készült el). Valamint a hagyatékban található, két be nem mutatott (dátum nélküli) szövegkönyv: *A munka betege* és a *Jelentés egy sosevolt cirkuszról*.

Mielőtt ezek részletesebb elemzésére kitérnénk, érdemes röviden ismertetni Mészöly bábjáték-elméletét, melyet még az ötvenes-hatvanas években (részben Polcz Alaine hatására¹⁰) fogalmazott meg.

A bábjáték lélektana és más elméleti kérdések

„Bábjáték lélektana. Erről még nem írtam, ha írtam is, muszájból valami rövid gondolat-sort, ami nem tudom, hol van”¹¹ – írja Mészöly Polcz Alaine-nek (aki épp saját, a témából tartott konferenciaelőadására készül) egy 1960-as levélben. Az említett rövid írás valószínűleg a *Bábszínpadi ábrázolás* címen 1954-ben megjelent szöveg.¹² A levél azonban nem itt ér véget, hiszen Mészöly így folytatja: „Én hirtelenjében a következő szempontokat tudnám Malackának rögtönözni (felelősség nélkül)”. A levélben felsorolt szempontok, melyek megjelennek majd Polcz Alaine *A bábjáték lélektana* című előadásában is,¹³ így összegezhetők. Először is a bábjátékban az élettelen élő imitál, melynek következtében a csoda reális lehetőségként és élményként mutatkozik meg,¹⁴ katartikus hatást kiváltva.¹⁵ Továbbá

⁸ Az 1958-as előadáson azonban a cenzúra miatt a darabnak csupán egy csonkított változatát adhatták elő, így a valódi bemutatóra csak 1970-ben kerül sor, a pécsi Bóbíta előadásában, Kós Lajos rendezésében.

⁹ *Bábjátékos Kiskönyvtár* 59. szám, 1972.

¹⁰ Polcz Alaine néhány fontosabb bábterápiás írása: A bábjáték alkalmazása a gyermekpszichodiagnosztikában és a pszichoterápiában (*Pszichológiai Tanulmányok* 9, 1966), A bábjáték alkalmazása felnőtt elmebetegeknél (*Pszichológiai Tanulmányok* 10, 1967), Klinikai bábsorozat diagnosztikai és terápiás munkához (*Magyar Pszichológiai Szemle*, 1970/3). Bábjáték és pszichológia (*Bábjátékos oktatás*, 1977)

¹¹ *A bilincs a szabadság legyen*, 258.

¹² *Bábszínpad* 13. szám.

¹³ A bábjáték lélektanáról in: *A bábjáték lélektana és pedagógiája*, Bábjátékos Kiskönyvtár 18. szám, 1962.

¹⁴ „Csodálatos: Az élettelen bábu megelevenedik, él. Ez a csoda újból és újból átélhető valóság. A varázslat nyíltszínen, a gyermek előtt történik meg. Nagyon érdekes, hogy ezt a csodát még akkor is élvezi, ha ő maga mozgatja a bábút. Ilyenkor a gyermek egyszemélyben alkotó-varázsló és az életre keltett figura is.” (*A bábjáték lélektana*, 43–44.)

¹⁵ Az érzelmek kivetítését, lereagálását biztosítja a jó bábdarab. Elfojtásokat, vágyakat, indulatokat

a bábjáték terápiai önkifejezésre ad lehetőséget, mert ahogy Mészöly írja, „nem kell nyíltan fölfednem, belevinnem magam a történesbe, hanem úgy tehetek, mintha nem rólam lenne szó (a színház, az élő színház kevesebb ennél, mert ott csak nézek, itt cselekszem, ez a szempont a te bábjátékodra vonatkozik, aki játszatsz elsősorban)”. És valóban, Polcz Alaine előadásában pontosan megjelenik és bővebb kifejtést nyer ez a szempont.¹⁶ Ahogy Mészöly levelének azon javaslatát is átveszi, hogy térjen ki a bábterápiai indulatlevezetés kérdésére, melyet esettanulmányok segítségével részletesen tárgyal. Végül az a mészőlyi gondolat is központi szerepet kap Polcz Alaine tanulmányában, mely szerint az esztétikai érzékként (színként, formaként, mozgásként, adekvát beszédként) felfogott bábjáték nevelő eszközként szolgál.

Természetesen ennél a pár levélbeli tanácsnál sokkal átfogóbb Mészöly-elemzéseket is találhatunk, így *A bábjátékról* című tanulmányt. Ennek egyik változata a kéziratban maradt *A bábjáték és a bábmozgalom történetéről* című szöveg, melynek az alcímében található három fogalom – *Műkedvelés–stilizáció–időszerűség* – pontosan jelzi, hogy a szerzőt milyen kérdések foglalkoztatják.

A „műkedvelés” amiatt kerül szóba, mert Mészöly szerint a bábszínházzal leginkább a „műkedvelők” foglalkoznak. Az „amatőrség” azonban ebben az értelemben nem hordoz semmilyen negatív felhangot, hanem a művészet és a szépség érdek nélküli szeretetét jelenti. Nagyon megragadó, ahogy Mészöly saját bábszínházi alapélményeként egy valóban műkedvelő bábjátékot említi.

Egyik legfelejthetlenebb báb-élményem az az előadás volt, amit az egyik Kolozsvár melletti kis faluban láttam, egy fészerben, néhány tizenéves, falubeli fiú és lány előadásában. Műkedvelők voltak? Igen. De az ösztönös ízlésnek, mértéktartásnak, az őszinte beleélésnek áhítatos művészetével. Ott, abban a kis fészerben, az ő játékok nyomán éltem át először hitelesen, hogy mit jelent az egyetlen kisegérnek lenni a világon, – mert az összes többi már megette a macska. Az az egy kisegér ott a primitív, lópokróccal letakart paraván fölött, s az a sírós cincogó leányka-hang – mindebben igazi varázslat volt: szándéktalanul és műkedvelő módon. Őszinteségükkel feledtették azt, ami a fogatkozásuk volt: a technikát.¹⁷

A stilizáció kérdése kapcsán Mészöly hangsúlyozza, hogy a bábjáték esetében az „életre keltés” vágya, mely abban mutatkozik meg, hogy élettelen tárggyal ábrázolunk egy élő, sohasem természetű utánzást jelent; épp ellenkezőleg, a bábszínház legélesebb ellentéte a naturalista színpad.

Nincs lesújtóbb látvány, mint egy bábu, mely képzőművészeti elemeiben épp oly valóságos, mint mi magunk, és egy olyan bábdíszlet, amely csak méreteiben különbözik a valóságtól. Az ilyen bábdíszlet az építkezési irodák makettjeivel

lehet rajta keresztül kiélni, erősnek, hatalmasnak, csodálatosnak, hősnek lehet lenni, büntetni és jutalmazni lehet. S mindezt úgy, hogy a valóságban nincsenek következményei. A negatív indulatok levezetődnék: feloldódnak, megtisztulás jön létre, vagyis pozitív indítékokat és problémamegoldási lehetőségeket él át a gyerek. (*A bábjáték lélektana*, 44.)

¹⁶ Polcz Alaine kiemeli, hogy ebben a bábjátékos szereplésben a bábuval azonosult „én” mutatkozik meg, egyfajta én-kitágításként. „Az én-beszűkítő, félénk, gátolt gyerekek bábjáték közben felszabadulnak, személyiségfejlődésük egészségesebbé válik. (Éz a magyarázata pl. annak, hogy a dadogó gyermek abban a pillanatban, mikor kezére húzza a bábút, hibátlanul kezd beszélni).” (*A bábjáték lélektanáról*, 47.)

¹⁷ *A bábjáték és a bábmozgalom történetéről* (kézirat, OSzMI)

egyenértékű, az ilyen bábu nem több panoptikumi figuránál. Az előszínpadi naturalizmus legfőbb tanút, de ugyanaz bábszínpadon többnyire esztétikai inzultusként hat.¹⁸

A bábok valódi feladata (vagy ahogy Mészöly fogalmaz: természetadta kényszere), hogy ne másoljanak, hanem inkább felidézzenek vagy kifejezzenek. Ugyanakkor ez a nézőtől is aktív figyelmet és részvételt követel, vagyis valódi teremtmény-készítőt: „az átköltésnek és átváltozásnak a képességét”. Továbbá a jelzékenység nem csupán a báb jellemzője, hanem a darab felépítését is. Vagyis a bábjáték története nem egy klasszikus, epikus mese szerkezetét imitálja, sokkal inkább a bábmozgatások hatására jön létre. Ilyen értelemben a bábjátéknak mindig nyitottnak kell maradnia az új impulzusokra és az improvizációkra, hiszen ebben a műfajban minden – ahogy Mészöly nyomatékosan hangsúlyozza – a kísérletezésen és a kísérletezés szabadságán múlik.

Végül a bábjáték időszerűsége kapcsán ugyanaz mondható el, mint a meséről: mindkettőt egyfajta „időtlen időszerűség” jellemzi. Ezek a gondolatok *A mese korszerű* című szövegben is felbukkannak, ahol Mészöly elsősorban az Európán kívüli meséket és a primitív mesevilágokat említi új ösztönző erőként, mivel ezeket a történeteket még kozmológiai igény hívta életre. Ez pedig azt igazolja, hogy a mese és a báb képszerű világa éppúgy a világról való ismeretet és tudást közvetíti, akár a modern tudományok (csak épp mindenki számára érthető módon). A tanulmány végkövetkeztetése szerint: „A mese korszerű, csak jól kell odafigyelni rá.”¹⁹

Ezekből a gondolatokból is látszik, hogy a bábjátékszerzőnek másfajta (sokkal kevésbé a beszédre, mint inkább az eleven képzelőerőre és a képi megjelenítésre támaszkodó) dramaturgiát kell követnie. Mindenekelőtt azonban meg kell őriznie gyermeki nyitottságát, ami állandó, kétirányú kérdést jelent.

Mondják, hogy a gyermek valamennyiünkben ott van, s a jó meseíró ezt a gyermeket faggatja magában. Ettől a tanácstól azonban még nem leszünk feltétlenül jó meseírók. A fordítottjára is szükség van: hogy a rejtőző gyermek is faggatni kezdje bennünk a felnőttest.²⁰

Kísérleti bábjátékok

Mészöly Miklós bemutatott bábjátékai közül kétségkívül a leginkább figyelemre méltó, bábdraturgiai alapelveit a leginkább megvalósító formai kísérlet az *Emberke, oh!*²¹

A címbeli „oh” rácsodálkozás, felkiáltás, felsóhajtás egyszerre. A két részből és tizenhárom képből álló, szöveg nélküli játék egyfajta (báb)életmisztérium, jelenetek egy báb életéből.

Az első kép feledhetetlen: ez a kézbábu születése. Először csak a paravánon heverő emberi kézfejet látjuk, mely a színpadi fény hatására mintegy magára eszmél, önmagában

¹⁸ Uo.

¹⁹ *A pille magánya*, 556.

²⁰ Uo., 554.

²¹ Mészöly Miklós: *A színházon kívül*, Pécs, Jelenkor, 2010, 207–230.

A darab alapötletét Kovács Ildikó rendező adta, aki az első Bukaresti Nemzetközi Bábfesztiválra keresett darabot. Az ő visszaemlékezését idézve: „Nekem volt egy »égből pottyant« ötletem: milyen lenne egy emberkét létrehozni és elindítani a világba. Megkérdeztem Miklóst, érdekelné-e, vállalná-e? Nagy örömmre ígert mondott.” Kovács Ildikó: Mészöly Miklós, a „matróz”, *Art Limes* Báb-Tár V. 2007. 4. 42–45.

is szereplővé válik, játszik az őt megvilágító fénysugárral. Majd újabb, még idegen szereplőként begördül a fej. A kéz először bizalmatlanul közeledik hozzá, majd lassan barátkozik vele, míg végül a fej a mutatójúra illeszkedve saját, biztos helyére ismer. Innentől kezdve már nem egy emberi kezét és bábfejet, egy emberi és egy bábtest töredékét, hanem egyetlen kézbatot látunk. Új szereplő, új identitás született: „a bábuemberke kész”.

A második képben a bábu találkozik az ellenséges természeti erővel: a széllal, a villám-lással, az árvízzel. A sötétbe merülő jelenet után a harmadik képben a természet már szelíd és szép arcát mutatja. Különösen azért, mert ez az első szerelemre ébredés jelene: a bábu beleszeret egy virágba, eltáncol vele egy „rózsalovag-keringőt”, majd sóvárogva („oh” sóhajtásokkal) nézi. A virág azonban összezárul, és a negyedik képben már újra csak virág, akit álarcos virágszörnyek védenek meg a Bábutól, aki át akarta lépni a létezők közötti, megszeghetetlen határt. Az álarcosok bosszúból letépi a Bábu fejét, aki az ötödik kép elején élettelenül hever. Groteszk angyalként egy Rendőr lesz a megváltója, ő illeszti vissza elgurult fejét, az ő sípolására kel új életre (kis „oh” sóhajtással), és ő indítja útnak („nincs kibúvó, a világlefelelős rendőr dönti el, hogy milyen irányba kell vándorútra indulnia”).

A második rész elején a Bábu egy stilizált, napsütötte réten ébred, ahol találkozik egy virágot szedő lánnyal, akivel családostól alapít. Ám nem tart örökké az idill, hat gyermekét és őt magát is besorozzák, harctérre mennek. A háború után megjelenik (szintén stilizáltan) a forradalom képe, majd a Bábut börtönbe zárják, egy improvizált Művész társaságában, aki ecsetjével a közös cellát színesre festi át, mintegy a legvidámabb barakká varázsolva, ahonnan a Bábut a Rendőr kitessékeli. Ismét szabadon, szomorúan és magányosan, a Bábu tovább bolyong, előbb jellegtelen sorépületek, a természet helyét elfoglaló épületkolosszusok sivár közegében, kocka- és gömbfejű lények között, akikkel lehetetlen a kommunikáció. Végül a civilizáció elidegenedett világából menekülve egy rezervátumba jut: egy stilizált, napsütötte rétre, mely pontos mása a második rész első képének. Minden kezdődik előlről, ugyanazzal a kezdeti reménykedéssel... de függőben marad, hogy milyen folytatással.

A darabot az első Bukaresti Nemzetközi Bábifestiválon mutatták be, az ötletadó Kovács Ildikó rendezésében. Viszont a társadalmi jeleneteket ki kellett húzniuk a cenzúra miatt, így *Moment* címen csak csonka művet mutathattak be. Az első valódi bemutatóra 1970-ig kellett várni, ekkor Kós Lajos a pécsi Bóbita Bábszínházban mutatta be. Érdekes a két előadás bábfiguráját összehasonlítani: az első kissé amorf, tojásfejű figura, óriási, ovális, rajzolt szemekkel, kis hegyes orral, keskeny szájjal. A második még sokkal stilizáltabb, kerek fejjel, apró kerek szemekkel, szinte eltűnő orral, száj nélkül. Ez utóbbi, ahogy Kós Lajos megjegyzi, a Bóbita jelképévé vált.²² Szintén Kós Lajosnak köszönhető, hogy ez a fontos bábjáték posztumusz előkerült: először az ő közlésében és előszavával jelent meg a *Jelenkorban* (2002 januárjában).

A darabot többször nem mutatták be, ahogy bemutatás nélkül maradt a *Gyerünk Matróziába!*²³ is, mely címe szerint „bolond játék mesehangra”, és amely egyszerre lehet – ahogy szintén a cím zárójeles megjegyzésében áll – „báb vagy színpad – ahogy tetszik”. A szürrealis játék szereplői: egy öregember, egy vakember, egy nagyfiúvá és nagylánnyá váló kisfiú és kislány, továbbá vitrinkatonák, egy macska, egy vasmacska és kölykei, egy tengericsikó, különféle ruhák (kapitányi egyenruha, türkizkék ruha, csipkés hálóing, szmoking, matróz-

²² Ez található Kós Lajos a Bóbita történetét bemutató könyvének címlapján, melyben a mű személyes vonatkozásait a következő sorok is jelzik: „Nem tudom lezárni az Emberke problémát magamban sem. A kéziratot így akartam megcsinálni, vitatkozni az íróval nem akartam, mert az ő élet és művészeti tapasztalatával szemben én nem lettem volna partner. Örülök, hogy megcsinálhattam ezt a munkát, rengeteget tanultam és gazdag évtized indult az Emberke nyomán”. Kós Lajos: *A Bóbita*, Pannónia Könyvek, 1993, 62.

²³ *Színházon kívül*, 231–293.

ruha stb.), valamint egy ezüstpikkely és egy tölgyfalevél. A mű csapongó, gyermeki képzeletvilággal és álomszerű logikával megírt színház, báb- és tárgyjáték, mely messze túllépett a hetvenes évek magyar bábszínházának elméleti és gyakorlati keretein.

Fontos még kitérnünk a két hagyatékban maradt szövegek könyvre.²⁴ *A munka betege* egy alig pár oldalas farce, melynek hőse Lajos munkás, aki egy nap úgy dönt, hogy nincs értelme hajnalban munkába mennie, csak azért, hogy egész nap reszelje a vasat. Ezért a legkülönbözőbb tünetekre hivatkozva hazamegy gyanakvó és házsártos feleségéhez, aki minden ellenkezése dacára ágyba dugja és bójtra fogja. Ám amint kimegy a lakásból, Lajos vadul nekiesik a tegnapi karaj megdézsmálásának, így a lakoma kellős közepén éri tetten visszatérő felesége, aki egy orvos kíséretében érkezik. Lajos hiába magyarázkodik, Dr. Szemes mélyen felháborodik ezen a rendes munkáshoz méltatlan viselkedésen („Maga beszél? Inkább vett volna példát arról a szaktársról, akinek reggel egy vasrúd esett a kezére. Felkötött karral is dolgozni akart, alig tudtuk hazaküldeni!”). És mikor Lajos fogadkozik, hogy jóvá teszi a dolgozó munkástársak ellen elkövetett bűnét, Dr. Szemes így reagál: „Azzal tegye jóvá, hogy sose felejtse, az OTI a dolgozó munkásoké!” Teri viszont, seprűt ragadva, magára vállalja a büntetést: „Hagyja csak, doktor úr! Az OTI a munkásoké, az igaz – de ez a naplopó ez egyszer az enyém!”

Ennél a rövid játéknál azonban sokkal izgalmasabb a *Jelentés egy sosevolt cirkuszról*, mely valóban megfelel a Mészöly teoretikus írásaiban felvázolt bábdramaturgiai alapelveknek, hiszen a szokványos értelemben nincs meséje, hanem csupán egy cirkusz megjelenítésére vagy inkább felidézésére vállalkozik. Ennek a képzeletbeli, a nézők előtt megszülető cirkusznak az eseményei rögtönzésszerűek, a szereplők között kevés a dialógus, viszont annál fontosabb szerepet kapnak a különféle hangok („vakkantások, nevetések, sírások, kiáltások, nyöszörgések, hortyogások...”). A cirkusz társulatának tagjai: Bernárdin Unyi cirkuszigazgató (aki azonos Unyi Bernárdinnal, a fő-főbohóccal), Albinó légtornász, Meridián műlovarnő, Bux bűvész, Romm erőművész, Henye Enyed süket állatidomár, Potyondi másodbohóc, Dalidó zenebohóc, Imbrisimovics Marinusz féllábú kötéltráncos és Jukundusz Mukunda 120 kilós szakács. Az emberszereplőkön kívül vannak még állatok is: két Huncut Lovacska, egy Szalmaoroszlán, egy Zebra (akinek az egyik oldaláról elveszték a csíkok), három Fekete Papagáj, egy Szakállas Kutya és egy Borotvált Fejű Macska. Ők a szereplői azoknak a cirkuszi mutatványoknak, melyeket a Kikiáltó közvetít. Ezek inkább mulatságosak, mintsem félelmetesek: a Zebra folyamatosan meg akarja enni a Szalmaoroszlánt (estéről estére sikerül is neki), a Kutya és a Macska összecsomósodott farkokkal kergetik egymást, Henye Enyed identitászavarban szenved és Potyondinak álmodja magát, a féllábú kötéltráncos pipázva és fejét vakarva egy helyben egyensúlyoz, és még hosszan sorolhatnánk, de a jelenetek – a szerző szándékai szerint – szabadon meghúzhatók vagy tetszés szerint bővíthetők. Az előadás fő attrakciója azonban mindenképp a természetes szakács által elkészített és felszolgált vacsora („pörkölt timsó – darabos köménymaggal”), melynek elfogyasztása után mindenki elnehezült gyomorral nyugovóra tér. A Kikiáltó magára marad, így mondja el epilógusát: „Nagyérdemű közönség... Mi is elérkeztünk oda, hogy búcsút mondjunk egymásnak. Mi is alszunk egyet – aztán reggel felébredünk. És mire felébredünk, már híre-hamva sincs a világhíres nevezetes cirkusznak... csak a hűlt helye.”

²⁴ Mindkettő az OSzMI Bábtráiban található.

Az atmosféra (báb)színháza

Végezetül érdemes feltenni a kérdést, van-e olyan új bábszínházi eszme, amely bár megjelenik Mészöly írásaiban, mégis megvalósulatlan marad. Azt hiszem, az *Emberke, oh!* és a *Jelentés egy sosevolt cirkuszról* egyaránt izgalmas irányt vázol fel. Ezekben olyan bábszínházi vagy színházi koncepció rajzolódik ki, melyben a szavaknak elenyészően kevés szerep jut. Erről a színházutópiáról a *Konfliktus a szavakkal* című esszében olvashatunk.

A jelzésszerű ábrázolás, a pantomim, a színpadi mozgás egyre inkább szöveget helyettesítő elem, fontos írói utasítás. Ami kísért: konfliktus a szavakkal. Ezzel párhuzamosan nemcsak a naturalizmustól távolodunk el, a kulccsal nyitható stilizációtól is. A színpad (is) egyre inkább az atmoszférában keresi a maga új dimenzióit.²⁵

Ez a nonverbális színházalképzés részben kapcsolódik a posztdramatikus és kortárs elméletekhez, melyek a gesztusban és az atmoszférában keresik a színház lényegét. Másrészt Mészöly érzékeny marad a bábszínház és a színház másfajta valóságára, amikor hozzáteszi, hogy a naturalista és a didaktikusan stilizált ábrázolástól való eltávolodás egy „felfokozott realitás nevében” történik. Ez azt jelenti, hogy a színpadon – legyen bármily irreális vagy szürreális – minden konkrét tényé válik. A bábszínpadon pedig minden esetben – és épp ebben haladja meg a színházat – valóságossá válik a csoda. A bábuk, ezek a látszólag élettelen tárgyak, a színpad atmoszférájában eleve név válnak, és felmutatnak nekünk egy másik valóságot, létezésükkel igazolják, hogy mit jelent „élni, lélegzettelen”.²⁶

Végezetül, a tárgy-báb-ember hármasságához és egységéhez kapcsolódva, említsük meg *Az utolsó Beckett-bemutató* című, meghatározhatatlan műfajú írást (vagy ahogy alcímében áll: „posztumusz játékot”),²⁷ melyben csak egyetlen rövid párbeszéd hangzik el (egy kérdés és egy felelet), de annál hosszabbak és kitartottabbak a csendek. A két főszereplő: egy Férfi és egy Nő. Életkoruk meghatározatlan, de mivel a Nő végig háttal és mozdulatlanul ül egy padon, a Férfi pedig lassan és nehézkesen csoszog, ezért kétségkívül egy öregemberre és egy öregasszonyra gondolhatunk. A köztük elhangzó beszélgetés: „Emlékszel?” – „Nem kellett. Azóta itt ülök”. Az egyre gyengülő fényben a Férfi is leül a Nő mellé, és innentől kezdve végig mozdulatlanok maradnak, az egyre erősödő tengerhabzúgásban és lassú elsötétülésben. Ez valóban az atmosféra színháza, mely egyszerre szól az elválásról, a várakozásról és a végső összetartozásról. Mindeközben két díszletező lassan lebontja a díszletet, melynek fő eleme egy kiszáradt fa (hommage à Beckett), valamint az öreg pad és a rajta ülő két ember. Pontosabban a padon ülő két óriásbáb, mert a teljes színpadi és nézőtéri sötétség ideje alatt az emberek bábbá válnak. Azt is mondhatnánk, hogy nincs vagy eldönthetetlen a különbség az emberalak és a bábfigura között. A rakodás után eltűnik a két díszletezőmunkás is, csak az üres tér marad, mely tovább őrzi magában az eltűnt (báb) színházak nyomát.

²⁵ Mészöly: *A tágasság iskolája*, 258.

²⁶ Uo.

²⁷ Mészöly: *Színházon kívül*, 48–484.

AZ „IRODALMI KRECLIBEN”

Az ablakmosó körülményei

Ismert történetről van szó, amit több érintett is elmesélt már, az egyik főszereplő, Tüskés Tibor¹ részletesen, de Csorba Győző is megemlékezett róla életinterjú-kötetében. A jelen írás célja csupán a kontextusok újrarajzolása, s ennek révén átélhetővé tenni, hogyan vált Mészöly drámájának 1963-as *Jelenkor*-beli közlése botránnyá a korabeli kultúrpolitika számára. A kontextus utólagos felvázolása talán arra is fényt vet, ami az érintettek számára annak idején homályban maradt.

Mészöly, a felbontatlan csomag

Mészöly írói pályakezdése közismerten nem volt zökkenőmentes. Első könyvét, a '48-as kis novelláskötetet, a *Vadvizeket* alig ismerte bárki is. Nem csoda, hiszen kis példányszám-ban, Pécsen jelent meg a Batsányi János Társaság kiadásában, ráadásul még nem igazán mutatja a későbbi írói sajátosságokat (szerzőjük később egyetlen novellát tart közülük vállalhatónak, a *Koldustánc* címűt). A kommunista politikai fordulatot követően az ötvenes években az írói működése szinte láthatatlan:² bábszínházi munkák, mesekönyvek, átdolgozások, egy ifjúsági regény (*Fekete gólya*), majd az '57-es, részben a forradalom utáni felfordulásnak, cenzori kapacitáshiánynak köszönhetően megjelenő elbeszéléskötet, a *Sötét jelek* lát napvilágot valódi kritikai visszhang nélkül. Mindezt Hornyik Miklós így foglalta össze az író pályakezdéséről szólva: „Mészöly a katonáskodás és a hadifogság holtjártatú évei után is egyfajta írói inkognitóban élt. Ritkán, rendszertelenül jelentkezett, írói csoportosulásokhoz nem csatlakozott, az olvasottabb folyóiratok közül csupán az *Illyés-szerkesztette Válasz* közölte egyik novelláját. Lehetséges, hogy másutt nem is próbálkozott publikálással, csak a kis példányszámú dunántúli folyóiratoknál, a *Sorsunk* bezűntetése után a *Dunántúlnál*, *Jelenkornál*. Műveinek megjelenési helyét tekintve, ma mindössze annyit állapíthatunk meg, hogy a negyvenes évek elejétől egészen a hatvanas évek elejéig – előbb Szekszárdon, majd Pesten élő – »vidéki« író volt.”³

Maga Mészöly így beszél '56 utáni helyzetéről: „Akkoriban porszemnyi súlyom nem volt sem a köz-, sem az irodalmi életben, még csak írószövetségi tag sem voltam [...] Még a barátaim is legfeljebb úgy vetek írószám-ba, mint egy felbontatlan csomagot. [...] Én egy vidéki kis figura voltam...”⁴ Pécshez és annak folyóirataihoz, illetve szerkesztőikhez egyfelől

¹ Tüskés Tibor: *Az ablakmosó „története”* (Mészöly Miklós és Tüskés Tibor levelezése tükrében), *Jelenkor*, 2004/1., 14–35., valamint a következő kötetben: *Volt idő. Mészöly Miklós és Tüskés Tibor levelezése*. Pro Pannonia, Pécs, 2005.

² Az ötvenes évek, ahogy egy interjúban nevezi, a „szellemi szeszecscsompészet korszaka” volt számára. „Úgy éltünk és voltunk írók, hogy számoltunk vele: névtelenségben fogjuk eltölteni az életünket és palackpostát hagyunk” – nyilatkozta Radnóti Sándornak *Az intranzigencia térképe* című beszélgetésben. In: *A pille magánya*. Jelenkor, Pécs, 1989, 225–227.

³ Hornyik Miklós: Valóságmozanatok Mészöly paraboladramáiban. *Új Symposion*, 1979. december, 474.

⁴ In: Mészöly Miklós: *Párbeszédkiérlet*. (Kérdező: Szigeti László), Kalligram, Pozsony, 1999, 146–147.

a táji összetartozás archaikus tudata („dunántúliság”) köti, másfelől a fiatalkori imprinting-szerű élmény, melynek révén az egyetemi várost a kisvárosias Szekszárdhoz képest kultúrhelyként azonosítja.⁵ 1949-ig, Budapestre költözéséig Szekszárdon él, ahonnan rendszeresen Pécsre látogat. Írói debütálása is ide kötődik, első – *Bridge és a nyúl* című, még családnevén, Molnár Miklósként jegyzett – novelláját a pécsi *Sorsunk* közli 1943-ban, majd a folyóirat főszerkesztője, Várkonyi Nándor azzal bízta meg, hogy „vidéki szerkesztőként” próbáljon kéziratokat szerezni a lap számára. 1948-ig, amikor a *Sorsunk* a politikai fordulat következtében működését befejezni kényszerült, még hat alkalommal publikált ott elbeszéléseket és kritikákat. Ezt követően közölte egy írását az 1949 januárjában Pécsen indult és mindössze három lapszámot megért „első” és az 1952-től működő „második” *Dunántúl* folyóirat is, utóbbiban három elbeszélése látott napvilágot.⁶

Végző soron tehát az a kevés, ami Mészöly írói munkásságából a nyilvánosság számára látható volt, Pécs folyóirataihoz, irodalmi embereihez kötődött, így magától értetődő, hogy az ’58 októberében indult *Jelenkor* – az induláskor regnáló politikai kinevezettet váltó – új főszerkesztője, Tüskés Tibor 1960-ban felvette vele a kapcsolatot és írást kért tőle. Mészöly az éppen akkor készülő *Az atléta halála* egy részletét adta oda,⁷ amely rövidesen meg is jelent. Mint ismeretes, magát a regényt csak 1966-ban (!) többéynyí huzavona után engedte kiadni a (hivatalosan nem létező) cenzúra, annak francia kiadását követően.

Az előadás és a jegyzet

Az *ablakmosót* a miskolci színház kísérleti színpadán játszották két alkalommal Ruttkai Ottó, az igazgató rendezésében 1963. március 15-én és 16-án, aztán betiltották. A korabeli sajtóban ugyanakkor több kritika is megjelent az előadásról, melyek rendre elismerték a mű eredetiségét, szuggesztivitását, újfajta formanyelvét, bár némelyikük – talán óvatosságból – kifogásolja, hogy nem egyértelmű, vajon miféle hatalomnak is lehet az ügynöke a címadó alak. A leginkább elismerően Sándor Iván írt róla, leszögezve, hogy ezúttal nyom sincs az első darabokra jellemző bizonytalanságnak. A magyar színpadokon szokatlan poétikai eszközein, kvalitásain túl általános értelemben a művészi felelősségvállalást, a sorskérdésekkel való szembenézést emeli ki a mű erényeként.⁸

Mészöly – aki ekkor már a darab közléséről levelezik Tüskéssel – így számol be a tapasztalatairól: „A másik dilemmám, hogy vajon az Ablakmosót kéne-e épp most megjelentetni? Az előadást és a visszhangot várokozason felül jól »megúsztam« – nem kéne most egy kicsit »békén hagynom« őket? Ne érts félre, nincs semmi zúr a darab körül – csak én hezitálok, hogy mi lenne jobb. A Magvető mindenképpen hozza a negyedik negyedben, így hát hitelesítve van az írásbeli közlés is.”⁹

A szerzői jegyzet, mint a későbbiekben kiderül, nem ab ovo tartozott a darabhoz, annak megírását a szerkesztőség javasolta, épp a mű félreérthetetlen élét tompítandó. Az elején a műfaj-meghatározás – „burleszk-tragédia” – problémáját elemzi Mészöly, amelyet öt évvel a

⁵ Lásd Mészöly Miklós: Mert Pécs valóban urbs volt. *Jelenkor*, 1997/6., 561–564.

⁶ In: *Volt idő*, 7.

⁷ Uo.

⁸ „A burleszk-tragédia a privát világba – ablakmosó képében – benyomuló erőszakról szól, mely szembefordítja az együvé tartozókat, káoszba úzi a rendet. A szimbolikus erejű játék nem konkrét társadalmat ábrázol, Az ablakmosó mögött nem konkrét erőt mutat. Mészöly jelképrendszere több oldalról közelíthető, többféle módon magyarázható, az írói szándék nyilvánvalóan protestálás az emberellenes erők ellen...” *Film Színház Muzsika*, 1963. március 29.

⁹ *Volt idő*, 74–75. (A Magvető nemhogy az év végén nem adta ki a kötetet, hanem az csupán 16 évvel később, 1979-ben jelent meg a *Bunkerrel* együtt.)

megírás utánra datál. „A burleszk – írja – a »groteszk« inzultusa a kis egyéni, csendes, pocso-lyá- vagy tengerszem-tükrű harmóniákkal szemben. S nekem épp erre volt szükségem; hogy a témául választott tragédia szorongató felemásságára már a műfaj megjelölésben is utalhas-sak. S a »burleszk«-ben pontosan azt találtam meg, amit kerestem, s aminek a játékban is ott kellene vibrálnia: hogy ami történik a színen, már olyan vaskosan és otromba módon tragi-kus, hogy szinte nevetni is lehetne rajta, hideglelősen. Ha lehetne. De nem lehet.”¹⁰

Eszmefuttatásának középső részét a darab szerzői értelmezésének részletei alkotják. Itt írja a címadó figuráról: „Ő a külső hatalom ügynöke, noha eléggé átlátszó módon az. És így az ablakmosás is természetesen ürügy csak. [...] A külső, negatívvá torzult hatalom természetéhez ugyanis hozzátartozik, hogy ürügyekkel takarózik, sminkeli magát, még ha azon át is látnak az áldozatok. Hogy kinek, minek a megbízottja? Ezt szándékosan nem konkretizálja a darab; éppen azért nem, mert a magánéletet, az egyéniség méltóságát, a szerelem autonómiájába menekülő személyes boldogságot stb., túlságosan is bonyolult összetevőjű veszély fenyegetheti; a tőke hatalma éppúgy, mint a technika embertelenítő túlzása vagy az ideológiák életidegen alkalmazása s a közvetlen erőszak.”¹¹ Az utolsó harmadában pedig már a megjelent kritikákra reagál, amelyek „egy része kifogásolta, hogy a darab pontosan meg nem határozott tér-időben játszódik, s hogy nem tisztázza konkrétan, milyen erők állnak az Ablakmosó alakja mögött”. Világos, hogy a mű ideológiai-poli-tikai olvasatának ez a kérdés a tétje, s itt Mészöly aknamezőn jár. Az életműben központi-vá váló „sűrítés” fogalma mellett olyan sajátos poétikai kategóriát alkot, mint a „korrekt behelyettesítések” („amelyek úgy mintázzák a valóságot, hogy nem azonosak vele”), ugyanakkor mindvégig kerüli a „realista” ábrázolás terminusát (a „szocialista realiz-mus”-éről nem is beszélve). Ehelyett a „konkrét” ábrázolásmóddal szembeállított „inkonkrét” szemlélet jogosultsága mellett érvel. Amikor azt állítja, hogy „a vízió művé-szi igazsága mindig tartósabb lesz, mint a logikáé”, nem pusztán saját darabjának poéti-káját védi meg, hanem általános értelemben vitatja a mimetikus ábrázolásmód – inkluzíve „szocialista” leszámazottjának – esztétikai alapjait.¹²

A *Jelenkor* mint kontextus

Számomra úgy tűnik, hogy a darab inherens minőségén, üzenetén túl a hatalom szemé-
ben a közlés provokációját nemcsak a szerzői jegyzet erősítette, hanem az is, hogy a szer-
kesztők úgynevezett „jubileumi” lapszámban közölték.

Az *ablakmosó* ugyanis az öt éves *Jelenkor* visszaemlékező számában látott napvilágot, ami – Katkó István¹³ és Szántó Tibor¹⁴ írása révén ugyan a „két *Dunántúlt*”, az ötvenes éve-
ket is megidézte, ám Várkonyi Nándor és Lovász Pál szövegei révén egyértelműen felmu-
tatta a szellemi kontinuitást a pécsi folyóiratok hagyományában, amelynek élén az 1941-
ben indított *Sorsunk* állt. Ez a „polgári irodalommal” jelentett egyet, s tudható volt, hogy
'48-ban fejezte be működését, az egyre inkább szűkülő nyilvánosságban elszenvedett tá-
madások miatt.¹⁵ Ráadásul a *Jelenkorban* nem Mészöly írása volt az egyetlen „kilengés” az

¹⁰ Mészöly Miklós: Jegyzet a darab ürügyén. *Jelenkor*, 1963/10., 940.

¹¹ Uo., 941.

¹² Uo., 942. skk.

¹³ Az „első” *Dunántúlt* című folyóirat főszerkesztője, kommunista újságíró.

¹⁴ A „második” *Dunántúlt* (1952–1956) főszerkesztője, prózaíró, eredetileg meggyőződéses kommu-
nista. E lap fekete borítóval jelent meg 1956 végén, ami egyben a végét is jelentette. Szántót a
forradalom leverését követően hamis vád alapján hónapokig tartották fogva Budapesten. Szemé-
lyében tehát egy meghurcolt, börtönviselt embert szerepeltetett az emlékező összeállítás.

¹⁵ Várkonyi Nándor: *Pergő évek*, Magvető, Budapest, 1976, 476.: „S akkoriban engem is támadások

elvárt politikai irányvonalból, a hamarosan bekövetkező adminisztratív intézkedések háttéranyagaként szolgáló jelentésekben olvasható, hogy ekkor már rendes bűnlajstrommal rendelkezett a lap. Az 1958-as indulást követően nem sokkal, '60-tól – Tüskés előbb megbízott, majd kinevezett főszerkesztői működésével – érzékelhetően megváltozik a lap karaktere, s nem az irodalompolitikai elvárások kiszolgálása válik céljává.

Az ünnepi lapszámok a kommunista nyilvánosságban mindig külön tétellel rendelkeztek, s általában a szokásosnál is jobban átpolitizált értelmezési keretben zajlott a szerkesztésük és a befogadásuk.¹⁶ Ezúttal annak lehetünk tanúi, hogy a *Jelenkor* szerkesztői – az egy, szerkesztőként is sokat tapasztalt Csorba Győzőt kivéve¹⁷ – nem érzékelték pontosan a veszélyt, a politikai tabu határát. Mészöly darabja önmagában is félreérthetetlenül a regnáló politikai hatalom allegorikus bírálataként hatott, és súlyosan sértette a szocialista realizmus esztétikai normáit, amit tovább fokozott a jegyzet megírása, közlése. (Nem mellékes, hogy Mészöly ragaszkodott az '57-es datálás feltüntetéséhez a közlésben. Ezzel összefüggésben a darab végi felvonulásnál adódik az 1957. május elsejei nagy, Kádárt legitimáló tömegrendezvény asszociációja.) A darab első felének szeptemberi publikálása után októberben a második rész a jegyzettel kiegészülve olyan lapszámban jelent meg, amely – túl az egyes lapszámok szükségszerű esetlegességén – az öt éves fennállás apropóján a folyóirat önképét alkotta meg, s a hivatkozott szellemi hagyományt jelentős részt a *Sorsunk* folyóirat és az elátkozott „polgári irodalom” képezte.

E tragikai vétséget követően az ellenőrzött nyilvánosságban lépésről lépésre bontakozik ki a hatalmi offenzíva. Már november 26-án glossza jelenik meg Pándi Páltól (nem a saját nevéen) a *Népszabadságban* egy a novemberi *Jelenkorban* közölt jegyzet miatt *Káprázik az ember szeme...* címmel, a kifogásolt opus Szíj Rezső műve: *Dunántúli cipruság Gulyás Pál sírjára*. December 6-án aztán az *Élet és Irodalomban* Pándi kétkolumnás tanulmányban támadja meg Mészölyt *Az ablakmosó* és a jegyzet közlése miatt *A tagadás tagadása (Vita egy írói állásfoglalással)* címmel. December 8-án a *Népszabadság* szintén egész oldalas szerkesztőségi cikkben (*Tévedések és torzítások*) bírálta az *Alföldet* és a *Jelenkort* az ideológiai elhajlások okán.¹⁸ December 12-én rendelte magához Budapestre a *Jelenkor* szerkesztőit Aczél György,

érték a sajtóban, rádióban és egyebütt, és a *Sorsunk* sem járt másképp. Nehogy személyem neheztse a Batsányi Társaság működését, 48-ban lemondtam az elnökségről, s visszaadtam megbízatásomat. Minthogy a lapengedély mindig a szerkesztő személyéhez volt kötött, a *Sorsunk* pályafutása is véget ért.”

¹⁶ Ezek közt kiemelkedő jelentőséggel rendelkezett a rendszer legitimitását, olykor mitológiáját szolgáló történelmi események (például a felszabadulás) évfordulóit, de az egyéb jubileumok, akár a magyar irodalom klasszikusaié is, mindig valamiféle politikai-ideológiai állásfoglalást is tartalmaztak, illetve tartalmazniuk kellett. Befogadásuk ebben a keretben zajlott, különösen a kultúrpolitika hivatásos érber olvasói kérték számon e szempontok érvényesülését.

¹⁷ Lásd Csorba Győző: *A város oldalában*. (Kérdező: Csuhai István), *Jelenkor*, Pécs, 1991, 182.: „Mondtam Tibornak, hogy írjon egy levelet Mikinek, kérje meg, hogy fűzzön a darabhoz valami magyarázatot, de egy kicsit kenje el, mert ez a szöveg politikailag túl sok lesz azoknak, akik éppen ezekre a részletekre vadászva bújják a lapot. Be kell ismernem, hogy ez a tanács nem igazán sikerült. Miklós, aki igazán karakán és tántoríthatatlan természet volt, írt egy olyan eligazítót, hogy aki addig netalántán nem értette volna, hogy miről van szó, most világossá vált előtte. [...] A pártközpont egyik nagy fájdalma volt, hogy erre a közlésre a *Jelenkorban* került sor. Különösen a bevezetőt vették rossz néven. Ez lett az egyik tétel Tüskés Tibor bűnlajstromán, amikor 64-ben eltávolították a laptól.”

¹⁸ Ennek egy mondata így szól: „A *Jelenkor* közölte Mészöly Miklós *Az ablakmosó* című drámáját, a magyarországi egzisztencializmusnak ezt a mintadarabját, amely – néha kísértetiesen utánozza mesterét, Ionescót – tiltakozás mindenfajta hatalom, mindenfajta rend, politikai tevékenység és szereplés ellen.” In: *Volt idő*, 95. A cikk szerzője valójában Szabolcsi Miklós volt, ez a rendszerváltás után derült ki. Uo., 100., jegyzetek

a kultúrpolitika vezetője.¹⁹ 1964. január 24-én az Írószövetségben kibővített választmányi ülés keretében zajlott vita a *Jelenkor* ügyéről, ami azonban nem a hatalom által várt eredményt hozta.²⁰ '64 tavaszán aztán továbbgyűrűzött Pándi írásának hatása, mert – Hornyik Miklós pikírt megjegyzése szerint – „bírálatának nyomán Tóth Dezső és Rényi Péter is felismerte a műsorról levett darab eszmeileg káros voltát”.²¹

Mint utólag kiderült, nem ez volt az egyetlen probléma a lap közléspolitikájával. A szintén kifogásolt novemberi szám Kassák Lajos *Emlékkoszorú* című terjedelmes versével nyitott, mellette a műmellékletben Martyn Ferenc őt ábrázoló portréjával. (A vád szerint a folyóirat „Kassák-kultusz” űzött.) Ugyanitt a művészet rovatban Csontváryról és Chagallról értekeznek, Bálint Endre mesteréről, Vajda Lajosról ír verset, egy londoni levelező pedig ottani fiatal magyar művész kiállításáról ír. Ekkortájt csaknem minden számban olvashatunk írást Pilinszkytól, Kodolányi Jánostól. A már a kibontakozó botrány közepette megjelenő decemberi lapszám élén a börtönből két évvel korábban kiengedett Déry Tibor regényrészlete (*G. A. úr jegyzetei*) áll, a továbbiakban mások mellett a tíz évig visszatartott könyvű (*Gyertek este kilencre*) Szász Imre novellája olvasható. Az előző lapszámokban egyebek közt Eörsi István és Konrád György szövegei, valamint az évfordulóira való tekintettel egy Krúdy-blokk. Természetesen Weöres Sándor és „kultusza” (Csorba Győző), és sorolhatnánk.

A kései szemlélő számára talán a legkülönösebb jelenség mindebben nem is maga az adminisztratív megtorlás, hisz diktatúrákban törvényszerű, hanem az, hogy a történet résztvevői nem tudják, mi is történik velük pontosan. Hűen tükrözi ezt a bizonytalanságot Mészöly és Tüskés levelezése a közlés előtt és után, melyben ilyen részletekkel találkozunk. „Nagyon szeretném tudni, hogyan zajlott le a találkozás a bajusszal. Kaptatok direktívákat? Leveledből úgy veszem ki, hogy személyemre vonatkozóan igen. Rosszul sejtem? De mindenképpen: talán jobb, ha most mellőzöl, csakugyan.”²² Biztos ebben a – hosszú hónapokon át tartó – helyzetben csak a bizonytalanság, az érintettek a hatalmi gépezetből kiszivárgó félinformációk, pletykák, találgatások értelmezésével, latolgatásával kísérlik meg értelmezni saját helyzetüket, kitalálni sorsuk jobbra vagy rosszabbra fordulását. Valójában a sötétben tapogatóznak, mivel nem ismerhetik azokat a belső jelentéseket, amelyek az „adminisztratív intézkedések” alapját képezik. Ezzel együtt is egészen holdbéli ötletnek tűnik, amikor Mészöly *Az ablakmosó* által kiváltott botrány, a hatalmi válaszcsepások sajtóbeli megnyilvánulásai közepette '64 júniusában azzal a („méla, de őszinte”) kérdéssel áll elő, lehetséges lenne-e *Bunker* című darabját is közölni, „mintegy igazolásul, hogy pozitív irányba fejlődöm”.²³ A felvetésnek nincs realitása, hiszen Tüskés már március elején jelzi levélben, hogy nyári eltávolítását várja. '64 tavaszán kikerül a fiatal Lázár Ervin a szerkesztőségéből, helyére vonalas, párthű munkatárs érkezik, aki a kritikai rovatot vezeti, s erről Mészöly értesül. „Múltkori leveled nem volt éppen szívderítő... Hallom, valakit már odarendeltek melléd. Az ég tudja, mit terveznek ebben az irodalmi

¹⁹ Az offenzíva kronológiája Tüskés Tibor jegyzeteiből származik. Uo., 94–95.

²⁰ Szabolcsi Miklós belső használatra készített feljegyzése szerint a szerkesztő csak „látszatönkritikát gyakorolt”, s „a felszólaló írók nagy része védelmébe vette a bírált polgári jelenségeket”. In: Cseh Gergő Bendegúz et al. (szerk.): *Zárt, bizalmas, számozott II. Irodalom-, sajtó és tájékoztatáspolitikai 1962–1979*, Osiris, Budapest, 2004, 37.

²¹ Hornyik: i. m., 477. (Tóth Dezső: Hatalom, erkölcs, osztályharc, *Kritika*, 1964/4., 9., Rényi Péter: Hatalom és erkölcs, *Új Írás*, 1964/8., 993–1002.)

²² *Volt idő*, 96. „A bajuszos”: Aczél György. Mészöly ironikus malíciája az éles helyzetben sem mond csődöt. „(Apróság: Pándi levelet írt Aczélnak, hogy úgy hallja, a cikke nyomán adm. intézkedéseket, letiltást stb. akarnak tenni ellenem; s ez ellen tiltakozik, mert ez megsértése a szocialista kritika komolyságának...) Egyem a lelkét. Még a morálra is rászorítjuk őket...?” 96–97.

²³ Uo., 112. Még akkor is irreális a felvetés, ha nyilvánvaló, hogy Mészöly alkalmilag, ironikusan a hatalmi zsargont és logikát kölcsönzi. Nem „úgy” voltak hülyék.

krecliben. Valahogy változatlanul úgy érzem, hogy ami történik, nincs összhangban az-
zal, ami nagyobb távlatokban mutatkozik s várható.”²⁴

Mészöly *Az ablakmosójának Jelenkor*-beli története arra világít rá, mennyire nem voltak tisztázottak a pontos cenzurális határvonalak a hatvanas évek elején bizonyos szerzők, szerkesztők számára (természetesen nem azokról van szó, akikben az öncenzúra olyan hatékonyan működött, hogy elébe mentek minden lehetséges problémának). Az ötvenes évek kétosztatú, „aki nincs velünk, az ellenünk van” logikája ezekben az években alakul át az Aczél György nevével fémjelzett kulturális politika közismert hármas felosztásává, s belülről, mint ez az eset is bizonyítja, bonyolultabb és kevésbé átlátható volt, mint amaz. Lényegében ekkor alakul ki „a három T” mechanizmusa, éspedig a („szocialista”) törvényesség, jogszerűség bizonyos elemeinek álcájában. Sajátos működésének bizonyára ez az egyik leginkább pregnáns és legjobban dokumentált esete.

Kellő történeti távolságból nézve ez a história a Mészöly által életen át kutatott-értelmezett közép-európaiság – ironikus? – mintázatait mutatja. Ahogy a forradalom leverése utáni úgynevezett „konszolidációban” egy vidéki város irodalmi műhelye valamelyest önálló szellemi centrumként próbál működni, szárnyait próbálgatja. Fennállásának ötvenes évfordulóján összegyűjti történelmi-politikai traumák által állandóan megszakított irodalmi hagyományának különféle, egymásnak ellentmondó elemeit, és felmutatja őket. A fungáló főszerkesztő írásában rácsodálkozik arra, hogy „már” öt éve folyamatosan létezhet az új szellemi műhely. A „jubileumi” lapszám önprezentációjában a kommunista rendszer fennállásának kellős közepén szót kap a „polgári irodalom”, és e szám – az értelmezésben demonstratíván? – közli annak modern, az abszurd által ihletett válfajából táplálkozó művét. A központi hatalom kezdeményezésére a helyi szervek a főszerkesztőt leváltják – finomult a kín: az előző főszerkesztőt még a fekete autó vitte el –, a szerkesztőséget szétzilálják,²⁵ a szerzőt az ellenőrzött nyilvánosságban összehangolt akcióban stigmatizálják, kötetmegjelenését évekre jegelik. Az író túléli, van gyakorlata a leváltásban. A laphoz új főszerkesztő érkezik, ám a tágabb szellemi közeget nem érinti a szerkesztőség megrendszabályozása, és elkezdődik „a nevelő nevelése”.²⁶ De ez már egy másik történet.

²⁴ Uo., 105.

²⁵ Lázár távozása, majd Tuskés leváltása után Csorba Győző 1965-ben kilépett a szerkesztőségből, csak 1977-ben tért vissza. Bertha Bulcsu már nem szerkesztőként, csak bizottsági tagként működött néhány évig.

²⁶ Csordás Gábor kötetcímét kölcsönöztem.

A SZÁMVETÉS IDEJE

Az elmúlt egy év magyar színháza

2020. március 11-én ültünk le az idej POSZT két válogatójával, Dér András film- és színházrendezővel és Uray Péter koreográfus, rendezővel egy megbeszélésre. A válogatásukat zárták le azzal, hogy kiválasztották azt a 14 előadást, amely bekerül a versenyprogramba. Én tanácsadóként (általuk felkért előválogatóként) vettem részt a beszélgetésben, amely előtt hallottuk a hírt, hogy a kormány aznap éjfélről bezárta a színházakat (és egyéb kulturális intézményeket). Az előtte lévő egy évben szinte minden estét színházban töltöttünk, és én eleve azt terveztem, hogy a válogatás befejezése után kevesebbet járok majd színházba. De azt nem gondoltam, hogy a kevesebb a semmivel lesz azonos.

Több mint 30 éve tartó színikritikusi pályámon leginkább az zavart, hogy sosem volt elég időm a látottak átgondolására, mert egyik előadást követte a másik, újabb élmények és újabb kérdések merültek fel, amelyek felülírták a korábbiakat, és ha az ember többre vágyik, mint a futó benyomások gyors rögzítésére, akkor valahogy ki kell lépni ebből a rendszerből. Épp ezért most a színházak bezárása után nem kerestem pótmegoldásokat (nem néztem online színházi közvetítéseket, illetve régi felvételeket), hanem a hirtelen támadt csendet úgy értelmeztem, hogy itt van a lehetőség a számvetésre. Hogy végig lehet gondolni az elmúlt évet, amikor POSZT-előválogatóként ismét teljes áttekintést szereztem a mai magyar színházról, és talán az elmúlt évtizede(ke)t is, amelyek meghatározzák azt, ami ma történik.

Hasadások

Ha a mai magyar színházról gondolkodunk, akkor elsőként azt kell megállapítanunk róla, hogy nagyon sokféle és rendkívül mély hasadékok szabdalják. Bár a politika és a média folyamatosan azt sulykolja, hogy a jobb- és a baloldali elkötelezettség osztja ketté a társadalmat, ez a politikai (és egyáltalán nem ideológiai) kategória teljességgel használhatatlan a művészeti és a szakmai életben. Ha mégis van valami értelme, csupán annyi, hogy a mostani hatalom feltétlen lojalitást vár az úgymond általa fenntartott intézményektől (és mindent meg is tesz azért, hogy ezt a lojalitást kikényszerítse). Jelenleg az elenyésző kisebbséget jelentik azok a színházvezetők Magyarországon, akiket nem jobboldali kormány vagy önkormányzat nevezett volna ki. Mégsem mondhatjuk azt, hogy csupa jobboldali színház működik az országban. Többek között azért sem, mert a mai magyar színház sokféleségét, változatosságát lehetetlen leírni ilyen leegyszerűsítő, hatalomtechnikai kategóriákkal.

Ha nem a politikai jobb- és baloldal mentén tagolódik a mai magyar színház, akkor miféle hasadékok határozzák meg a működését? A legfontosabb talán a színházfelfogások különbsége. Míg a nyolcvanas években a színházak egységesen művészi feladatként fogták fel a munkájukat (még ha ezt különböző minőségben voltak is képesek teljesíteni), a rendszerváltást követően (de főleg a kilencvenes évek végétől) ismét felerősödtek a színjátászás korábban lefajtott funkciói is, egyre nagyobb teret nyert a szórakoztatás, sőt a színházakban is megjelentek a kifejezetten kommersz termékek. Ennek hatására évről évre folya-

matosan csökken a színházművészet súlya, jelenléte a magyar színjátszásban. (Eközben teljességgel eltűnt a szakmai közéletből az a korábbi kérdés, hogy a kommersz szórakoztatást kell-e, szabad-e közpénzekből támogatni.)

De a művészi célkitűzéssel működő színházakat is mély hasadékok tagolják. Ismét megerősödött a színházművészet hagyományos felfogása, amely mintegy kimondatlanul tagadja a 20. századi fejlődés meghatározó irányait, amelynek eredményeként a színház elszakadt az irodalomtól, drámától – egyáltalán a szövegközpontúságtól –, autonóm művészeti ággá fejlődött, szuverén nyelvvvel és szemlélettel rendelkezik, és egyre gyakrabban használ komplex kifejezőeszközöket. Ma viszont Magyarországon ismét egyre többen tekintenek úgy a színházra, mint aminek alapvetően (főleg) a (klasszikus) drámairodalmat kell szolgálnia. Legfőbb feladatának azt tekintik, hogy életben tartsa a klasszikus irodalmi értékeket. Ezeknek nem újragondolását várják a színháztól, hanem a korábban már kanonizált értelmezések ismételt felmutatását, ehhez kapcsolódóan bizonyos közösségi értékek demonstrálását, és a világejrt sem az ezekkel kapcsolatban felmerülő kérdések, esetleges kételyek megfogalmazását. Ez a „konzervatív” művészetfelfogás napjaink eleven emberi (társadalmi) problémáinak feltárása helyett egy kulturális (nemzeti) közösségbe tartozás megerősítését, átélhetővé tételét várja el a színházaktól. Ehhez többnyire már kipróbált nyelvet és valamiféle általános színjátszást társít. Főleg ennek tudható be (és nem magának a művészetfelfogásnak), hogy színházművészet címen mennyi halott előadás születik ma Magyarországon, amelyek sem a drámát, sem a benne foglalt mondanivalót nem képesek életre kelteni.

A jelenlegi színházi életben lassan csak süllyedő (és egyre zsugorodó) kontinensként van jelen a színházművészetnek az a felfogása, amely a jelenkorra való reflektálást tekinti elsődlegesnek, ugyanakkor a korszerű színházi nyelv keresését, az újabb és újabb felmerülő szakmai és esztétikai problémák megoldását, új utak felfedezését, amely a közönséget is szellemi kalandra hívja. Amikor tanácsadóként csatlakoztam a POSZT két válogatójához, akkor én alapvetően ilyen színházakat kerestem.

Színészszínház, rendezői színház

A hagyományosabb színházfelfogáshoz való visszatérés paradox módon nem a drámaíró primátusának ismételt megerősödését eredményezte, hanem a színész visszahelyezését a színházi élet középpontjába. Az igazi rendezői színház egyébként sem tudott soha igazán gyökeret verni Magyarországon. Összhangban a magyar hagyományokkal, nálunk a rendezői színháznak csak az a változata volt eredményes, amely nem a rendező vízióját, hanem a színészek munkáját állította a középpontba. Így az utóbbi évtizedek magyar színházművészetének legmaradandóbb alkotásai színészek és rendezők szoros együttműködésének, közös erőfeszítésének eredményeként születtek. Ma is ezek a legjobb előadások. De egyre kevesebb ilyen születik.

A mai magyar színház meghasadtóságához az is hozzátartozik, hogy visszaszorult a rendező szerepe. Nagyon sok színész kezdett rendezni, a legtöbben párhuzamosan működnek színészként és rendezőként (sőt ma már az sem számít különösnek, ha az előadás főszereplője önmagát rendezi). Sok helyen úgy tekintenek a rendezőre, mint játékmesterre, azaz elsősorban a színészi játék koordinálását várják tőle, és nem egy szuverén rendezői koncepció színpadra állítását. Azt pedig végképp nem, hogy eszközei megújítására is ösztönözze a színészt. Pedig az ilyen színészpedagógiai munka elengedhetetlen ahhoz, hogy jó előadások szülessenek.

A rendezők háttérbe szorulása után a magyar színház mára ismét megrendíthetetlenül színészszínházzá vált. (A félreértések elkerülése érdekében sietek leszögezni, hogy ezt

nem minősítő, pusztán leíró kategóriaként használom. A színjátszás több évezredes világtörténetében mindig változott, hogy ki került a középpontba. A magyar színjátszás 230 éves történetében viszont alig voltak olyan időszakok, amikor nem a színésze volt a főszerep.) Ismét aínházigazgatók korát éljük, többségében színészek vezetnek az intézményeket, így aínházak működését – aínházi repertoár kialakulásától a rendezőválasztáson át a közönségkapcsolatok ápolásáig – aínházi ízlés és szemléletmód határozza meg. Ismét többségbe kerültek azok az előadások, amikor egy darabot nem azért mutatnak be, mert mondanivalójuk van vele, és nem is azért, mert előrelépést jelenthetne a társulat életében vagy a színművészek pályáján, hanem azért, mert jól áll aínhász(ek)nek a szerep, és biztos sikert arathat(nak) vele. Így a legtöbbínházba olyan rendezőket hívnak, akikkel jól tudnak dolgozni aínhászok. Ehhez természetesen nem tartozik hozzá az, hogy a rendező megpróbálja kimozdítani a színművészeket a rutinjukból, megszokásaikból (rosszabb esetben a rájuk kövesedő modorból), hiszen ez elkerülhetetlenül konfliktusokat okoz, és a biztos sikert sem alapozza meg. (Ehhez hozzá kell fűzni azt a tapasztalatot, hogy a magyarországi közönség azt szereti nézni, amit már ismer, és a kedvenceitől sem várja azt, hogy bármilyen meglepetést okozzanak.)

Mindezzel nem lenne semmi baj, ha nem járna együtt aínházi minőség látványos hanyatlásával. Míg a fővárosi színházakat a rutin árasztja el, a vidéket a közepszerűség. Egyre több olyan vidékiínház van, ahol nem állnak rendelkezésre megfelelő színvonalú művészek, a nívósabb teljesítményre képesínhászok pedig túlfoglalkoztatottak (ez a fővárosiakról is elmondható), ezért kevés az esélyük arra, hogy kilépjenek a rutinból, hogy ne a korábban már sikeres megoldásaik reprodukálását jelentse egy-egy újabb szerepük.

Vannak mégínházi műhelyek?

Mindez felveti azt a kérdést is, hogy léteznek-e mégínházi műhelyek, ahol rendező ésínhászok egymásrautaltságában, közös munkájával készülnek az előadások, és ahol nemcsak aínházi fejlődés esélye marad meg, hanem a közös alkotás lehetősége is. (A mai magyarínhászínházhoz hozzátartozik az is, hogy a „nagyínhászok” gyakran szólónak, csak a saját teljesítményükre figyelnek, és nem az összejátekra koncentrálnak. Egyínházi műhelyben azonban a közös alkotás továbbra is evidencia.)

A magyarínházban (az éppen zajló struktúra-visszaváltás ellenére is) még mindig megmaradt a társulati rendszer, bár valójában ennek már csak csonkított változata létezik. Az állandó társulatok ugyanis már csak állandóínhászgardát jelentenek, de nem tartoznak hozzá a társulathoz állandó rendezők, tervezők és egyéb alkotók. (A kilencvenes évek változásai űzték ki őket a szabad piacra.) Így a legtöbb helyen az igazgatón kívül (aki többnyire maga isínhász, rendszerint a társulat vezető művésze) nincs olyan alkotó, aki elfogulatlanul figyelné, irányítaná a társulat fejlődését. Rendezőket konkrét előadások létrehozására hívnak, és feladatuk (így hatásuk) be is fejeződik a bemutatóval. Így bármiféle műhelymunkára csak ott nyílik esély, ahol a rendezők is a társulat részeként működnek. Ez alig néhány magyarínházról mondható el – nem véletlen, hogy ezek tartoznak a magyarínházművészet élvonalába. (És még néhány magán- és függetlenínház, de róluk külön érdemes beszélni.)

Jelenleg a miskolci az egyik legjobbínház az országban. Nem véletlen, hogy két előadásuk is bekerült a POSZT versenyprogramjába. Ha én válogattam volna, valószínűleg én is több előadást választottam volna tőlük, ha nem is feltétlenül ugyanezeket. Miskolcon folyamatosan jó munka folyik, és még a szórakoztató előadásokat is a művészi igényesség határozza meg (lásd aínház igazgatója, Béres Attila által rendezett *Hegeűs a háztetőn*). Az elmúlt egy évben nem tudok olyan miskolci bemutatót mondani, amely ne lett volna

színvonalas munka. Ilyen volt a Mohácsi János által színpadra állított *A velencei kalmár*, a Székely Kriszta rendezte *Nem félünk a farkastól* (ők ketten vendégként dolgoztak a társulattal), a Béres Attila irányításával készült *Ördögök*, a Szabó Máté rendezte *Ádám almái*, és nem utolsósorban Szőcs Artur két munkája, *A feketeszárú cseresznye* és a *Don Juan*. Nekem az utóbbi volt a kedvencem, no meg persze a Rusznyák Gábor rendezte *A vadkacsa*. Ahhoz, hogy Miskolcon jó színház születessen, elengedhetetlen az a jól összeválogatott, jó ízlésű és jól terhelhető társulat, amely itt dolgozik. Bár több nagyszerű színészi alakítást is láttam Miskolcon az elmúlt évben (Görög László, Simon Zoltán, Varga Zoltán, Mészöly Anna, Lajos András neve feltétlen említést érdemel), de a társulat igazi értékét a kollektív játék ereje adja.

Budapest legjobb művészszínházának jelenleg a Kováts Adél igazgatta Radnóti Színházat tartom: az ő vállalásaik a legmerészebbek, az ő művészi programjuk a legkonzekvensebb. A kis színházban ugyan csak egyetlen állandó rendező működik (Valló Péter), de többen visszajárnak ide vendégként dolgozni, és mindig kapnak lehetőséget friss tehetségek is. A tavalyi évaduk nagyszerűen sikerült. És nemcsak a Sebestyén Ába rendezte Székely Csaba-darabot, a 10-et tartom kiugróan jó előadásnak, hanem a Valló Péter rendezte *A művész és rajongói* című Osztrovszkij-interpretációt is. Fontos vállalás, hogy Hajdu Szabolcs színrevitelében bemutatták a *Glória* című kortárs amerikai drámát (Branden Jacobs-Jenkins művét). Én a történet és a téma izgalma, a rendezés és a színészi játék minősége miatt ezt választottam volna a POSZT versenypogramjába. Miközben két ideai bemutatójukat is fontosnak tartom: a Hegymegi Máté rendezte *Molière – The Passion* című előadást, és az Alföldi Róbert által színre vitt Kroetz-darabot, *A vágyat*. Az évad kiemelkedő színészi teljesítményeit számba véve a Radnóti szinte teljes társulatát fel kellene sorolni. Hihetetlen, hogy Schneider Zoltán milyen energiákat tud mozgósítani, mint ahogy az is, hogy Kováts Adélnak mennyi színe van, de lenyűgöző Pál András munkabírása és Sodró Eliza féktelen energiája. Lovas Rozi érett művésszé vált, László Zsolt megint az egyik legjobb magyar színész. (Igazságtalanság, hogy itt félbeszakítom a felsorolást.)

A Katonának és az Örkény Színháznak is nagyszerű képességekkel rendelkező, kiemelkedő teljesítményre képes, következetesen dolgozó színészgárdája van. Oly nagyszerű mindkét társulat, hogy a színészi teljesítmények néha elfedik magukat az előadásokat is: a játékosokra irányítják a figyelmet, és nem arra a témára, gondolatra, amelyről az előadás szól. Ehhez hozzátartozik az is, hogy mindkét színháznál némi koncepcionális zavart érzek. Mintha külső vagy belső gátak akadályoznák, hogy továbbmenjenek azon az úton, amelyen haladva az elmúlt évtizedben nagyszerű eredményeket értek el. Mintha abban bizonytalanodtak volna el, hogy mi is lehet a színház dolga, milyen hangon szólalhat meg napjaink viszonyai között.

Az Örkény Színházban a Gáspár Ildikó rendezte *Macbeth*ben inkább csak a virgonc színészi játék kötötte le a figyelmemet. Az Ascher Tamás rendezte *Éjjeli menedékhely*ben is a négy-öt férfiszínész teremtette utolsó húsz perc volt érdekes. A Bodó Viktor rendezte a *Kertész utcai Shaxpeare-mosóban* is a hihetetlen könnyedséggel felszabaduló színészenergiák nyűgöztek le. A Kovalik Balázs által színpadra állított posztumusz Térey-bemutatóban, a *Lóftan* igazán csak Gálffi László játékát találtam érdekesnek. Ugyanakkor a magyar színházi évad egyik legérdekesebb, legfontosabb előadásának találtam az Örkény Színházban bemutatott Sartre-darabot, *A legyeket*. A Hegymegi Máté által rendezett előadás minden eleme – a dramaturgiától kezdve a térhasználaton és a képalkotáson át egész a zenehasználatig és a színészvezetésig – rendkívül átgondolt volt. Hozzánk szólt ez a történet, szikáran és talányosan, sok gondolkodnivalót hagyva. A rendezői koncepciót nagyszerű színészi alakítások teljesítették ki. Nagy Zsolt, Znamenák István, Zsigmond Emőke, Für Anikó, Fodor Tamás kivételes játéka most sem volt meglepetés, de annál inkább Jéger Zsombor letisztult, talányos alakítása. (Az Örkény Színház zavarához talán az is hozzátartozik, hogy a felsorolt rendezők mind vendégként dolgoztak a színházban.)

Mintha a Katona József Színház is a helyét, a stílusát keresné (pedig néhány éve nagyon pontosan tudták, mi a dolguk) – ebből fakadnak az elmúlt egy év bemutatónak erényei és ellentmondásai is. De úgy tűnik számomra, mintha a színház értékrendje is átalakulóban lenne. Vagy a Katona belső művészi kohéziója változott meg, vagy a közönsége, de valami érzékelhetően mozgásban van éppen. Ezért mintha kevesebb figyelmet kapnának azok az előadások, amelyek a Katona korábbi erényeit tartják életben. Például meglepetés volt számomra, hogy az Ascher Tamás rendezte Szuhovo-Kobilin-bemutató, *Az úgy* milyen gyorsan lekerült a műsorról. Pedig kevés olyan előadás van, amely ennyire szívbeemaroklóan szólna a korról, amelyben élünk, és benne az egyes ember esélyeiről. Hasonló hallgatást érzékelek a következő Ascher-rendezés, *A fehér szalag* körül is, amely számomra az évad egyik meghatározó színházi élménye volt. Mert kevés előadás szólt ilyen mélyen – és ennyire rezignált bölcsességgel – korunk emberi állapotairól, amelyek láthatatlanul, de feltartóztathatatlanul alapozzák meg a katasztrófát. Ugyanezt a bölcsességet érzékelttem Zsámbéki Gábor *A császár* című előadásában, amely a diktatúra természetéről készített csendes számvetést. Ennek ellenpontjaként említhető Zsámbéki másik rendezése, a *Ha elmúlik öt év*, amelyet a letisztult forma helyett épp a szokatlan kifejezőmód határoz meg, színpadi életet teremtve egy nálunk még nem játszott szürreális Lorca-darab számára. (Bár látszólag különböző téma, mindkét előadásban hangsúlyos a világ állapota iránti aggodalom.)

Ám zajosabb érdeklődést a Katonának nem ezek a bemutatói keltettek, hanem például Székely Kriszta *Platonov*-rendezése vagy Jeanne d'Arc történetének színpadra állítása Hegymegi Máté rendezésében. Engem mindkét előadás vitára készítet, nem a színészi minősége, hanem a rendezői koncepciója miatt. Hasonlót érzek Tarnóczi Jakab merész, bátor *Bánk bán*-interpretációja, és főleg Bocsárdi László *Tartuffe*-rendezése kapcsán. Az utóbbiban főleg a rendezői és a színészi stílus távolsága fosztott meg a teljes élménytől.

Hol vannak a színházteremtő egyéniségek?

Ugyanakkor ki kell jelenteni, hogy ma Bocsárdi László a legjelentősebb színházteremtő egyéniség. Ő az a konzekvens munkát végző rendező, akinek színházi műhelyt is sikerült maga köré teremteni, és ezt máig fenntartani. (Amikor Sepsiszentgyörgyre megyek, mindig azt érzem, hogy az egyik legfontosabb magyar színházban járok.) Az itteni színészek anyanyelvi könnyedséggel beszélik azt a némileg eltartott, groteszk stílust, amely Bocsárdi színházi nyelvének alapját jelenti. Ennek különböző variációit láttuk a sepsiszentgyörgyi Bocsárdi-rendezésekben, például a demonstratív, szinte koncertszerű, mégis átütő erejű *Koldusoperában* vagy a virgoncan játékos *Sam, avagy felkészülés a családi életre* című előadásban. A két hazai bemutatóval szemben épp ez a színészi könnyedség hiányzott azokból az előadásokból, amelyeket Bocsárdi vendégként rendezett, például a Szatmárnémetiben bemutatott Molière-darabból, a *Scapin*ből vagy a Katona már említett *Tartuffe*-jéből.

A sepsiszentgyörgyi műhelymunka azt is lehetővé teszi, hogy más rendezőkkel is eredményesen dolgozzanak. Korábban Sardar Tagirovsky készített itt fontos előadásokat, most Hegymegi Máté készített izgalmas adaptációt Móricz *Barbárok* című novellája alapján. De számomra az elmúlt egy év legjobb előadása is Sepsiszentgyörgyön született. Az ismeretlen Ibsen-dráma, *A társadalom támaszai* szólalt meg átütő erővel, igazán kortárs élményeket közvetítve. A fiatal Botos Bálint nyilván nem végezhetett volna ilyen nagyszerű munkát, ha nem építhetett volna egy remek társulatra, amely könnyedén érzett rá az előadás stílusára. (Talán igazságtalan kiemelni a társulattól Pálffy Tibor, Mátray László, Szakács László, Gajzágó Zsuzsa, Erdei Gábor, Korodi Janka nevét.)

Nyelvteremtő szándékkal jelenleg csak határon túli magyar színházak működnek. Ennek legfőbb oka az, hogy ők nem akarnak oly mértékben megfelelni a közönség igénye-

inek, mint ahogy az a magyar színházcsinálókra jellemző. Ez korábban folyamatos konfliktusokhoz vezetett, de a mostani viszonylagos nyugalomban a szabadabb alkotás lehetőségét teremti meg.

Fontos határon túli műhely a marosvásárhelyi színház is, amelyet Gáspárik Attila vezérigazgató és Keresztes Attila művészeti igazgató irányít. Itt is évek óta minőségi munka folyik. Az elmúlt egy év terméséből a legfontosabbnak *A nép ellensége* című előadásukat tartom, amely ismét csak kortársunknak mutatja Ibsent. Keresztes Attila rendezése a közönség felé nyitja meg a történetet, igazi fórummá alakítja a színházat. Fontos bemutató volt Zsótér Sándor Hauptmann-rendezése, a *Patkányok* is. Úgy tűnik, hogy Zsótér sajátos színpadi nyelvére könnyedén hangolódtak rá a marosvásárhelyi színészek. (Itt is remek művészek dolgoznak, akik szélesebb ismertséget érdemelnének.) Fontos műhellyé kezd válni a szatmárnémeti színház, ahol szintén jó előadásokat láttam. (Például a Sardar Tagirovsky rendezte *Raszputyint*, és mindenekelőtt Székely Csaba új darabjának Lendvai Zoltán rendezte előadását, a *Semmit se bánokat*.) Sajnos ebben az évben nem jutottam el Kolozsvárra, így nincsenek friss élményeim a Tompa Gábor vezette műhelyről. Némi csalódást okoztak a délvidéki útjaim, mert sem Újvidéken, sem Szabadkán nem láttam átütő erejű előadást, pedig számos fontos előadás emlékét őrzöm, amelyek az itteni műhelyekben készültek.

Rendezőnemzedékek

A színházi műhelyek hiánya a színházteremtő egyéniségek hiányával függ össze. Az idős mesterek már csak ritkán készítenek új előadásokat (és már nem vezetnek színházakat), de Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás, Fodor Tamás jelenléte így is fontos a magyar színházi életben. Akik a helyükre léphettek volna, azok nem kaptak lehetőséget, hogy műhelyt szervezzenek maguk köré. Így vagy külföldre helyezték át tevékenységüket, vagy vándorrendezőként járják az országot. A piacnak kiszolgáltatott rendezőnek legalább évi négy-öt előadást kell létrehoznia a megélhetéshez (vagy más jövedelemforrások után kell néznie). Ez egyértelműen akadályozza a minőségi munkát, mert minden tapasztalat azt mutatja, hogy évi két-három rendezésnél többre nem lehet tisztességesen felkészülni.

Kényszerűen sokat dolgozik Mohácsi János, így gyakran kényszerül önméltóságra. (A Miskolcon játszott *A velencei kalmár*, a Szombathelyen bemutatott *Liliomfi* és a kecskeméti *Illatszertár* is újrendezés volt, igazi meglepetést csak a helyi közönségnek okozott.) Figyelemre méltó új bemutatója volt a szegedi *Johanna*, amely pályája egésze szempontjából is sok újdonságot tartogatott.

Zsótér Sándor sokat dolgozik a főiskolán, és mintha kevesebbet dolgozna színházakban. (Korábban évi öt-hat bemutatója volt.) A marosvásárhelyi *Patkányok*-rendezését már említettem, és a szombathelyi *Equusról* is jókat hallottam, de ezt sajnos nem láthattam. (A Radnótiban bemutatott *Kakukkfészek* viszont nagy csalódást jelentett.) Alföldi Róbert is változó színvonalú munkákkal jelentkezik. A Budaörsön bemutatott *A sötétség hatalma* a korábbi évek egyik legfontosabb színházi élményét jelentette számomra. Az ugyanígy bemutatott *Elektra* viszont érdekes, jó színvonalú, de nem átütő erejű előadás volt. (A Radnótiban bemutatott *A vágyat* az évad fontos előadásai között említettem.)

A szintén a középnemzedékhez tartozó – és korábban az Örkény Színház tagjaként dolgozó – Bagossy László éppen most függesztette fel a rendezői tevékenységét. Nemzedéktársai közül Hargitai Iván és Bagó Bertalan van a legjobb helyzetben, ők – az idősebb nemzedékhez tartozó Szikora János vezetésével – a székesfehérvári színházban dolgoznak (de vendégként máshol is rendeznek). Itt is nagyszerű színészgárda működik, dolgozik, nívós előadásokat hoznak létre, így idén is bekerültek a POSZT versenyprog-

ramjába. (A Bagó Bertalan rendezte *A Vágy nevű villamost* én is fontos előadásnak tartom, mindenekelőtt Tóth Ildikó nagyszerű alakítása miatt.) (Ehhez a középnemzedékhez tartozik a korábban említett miskolci rendezői gárda is.)

Ebben az évadban nem dolgozott Szikszai Rémusz, pedig korábban rendre ő is igényes munkákkal jelentkezett. Nem tartozik a sokat emlegetett rendezők közé Guelmino Sándor, pedig évek óta nívós rendezéseket látok tőle. Az elmúlt évben a *Szutyok* és a *Ha elállt az eső* tatabányai bemutatója volt ilyen. Őket egyébként is a legigényesebben dolgozó társulatok között kell említeni.

A vészes rendezőhiány jele, hogy az igényesebb színházak azonnal lecsapnak a felbukkanó tehetséges fiatal rendezőkre, és ez a túlfoglalkoztatás veszélyével jár. Ebben a számvetésben is többször került elő Hegymegi Máté neve, és Tarnóczi Jakabot is említetem, tőle más munkákat is felsorolhattam volna (mindenekelőtt a Thália Téli kertjében játszott Hauptmann-darabot, a *Berná Rózát*). Néhány fiatal rendező nem feltétlenül a kőszínházak felé tájékozódik (bár itt is készítenek előadásokat). Határozottan a saját útját járja Sardar Tagirovsky. A celldömölki Soltis Színházzal készített *Három nővérét* az utóbbi évad legfontosabb (és legradikálisabb) Csehov-bemutatójának tartom. Szenteczki Zita – emellett, hogy fontos bábszínházi előadásokat készít – jelentős felnőtt előadásokat is rendez, legutóbb a *Törvényen belül* címűt. Pass Andrea rendszerint maga írja és maga rendezi a bemutatóit. Fontos vállalkozásnak tartom, hogy Hegymegi Máté, Kovács D. Dániel, Pass Andrea és Szenteczki Zita megalakította a Narratíva társulatot, amely független körülmények között próbál meg színházi műhelyként működni.

Mi lesz a függetlenekkel?

Külön elemzést érdemelne a független és magánszínházak helyzete. Nemcsak azért, mert ezen a területen is jelentős műhelyek működnek, hanem azért is, mert az elmúlt évtized kultúrpolitikai döntései (előbb a független színházak működési támogatásának radikális csökkentése, legutóbb pedig a tao-támogatás eltörlése) egyértelműen őket hozta lehetetlen helyzetbe. Így hát egyáltalán nem biztos, hogy van ennek a területnek jövője.

A lassan ötven éve működő, és most is nagyszerű színészgárdával rendelkező független színházi műhelyben, a Stúdió K-ban az elmúlt egy évben is remek előadásokat láttam. (Például a Szenteczki Zita rendezte *Angyali üdvözlétet*, az Urbán András rendezte *Sacra Hungaricát* vagy a rijekai művészekkel közösen készített *A város emlékezetét*.)

Örülök, hogy bekerült a POSZT versenyprogramjába a Forte Társulat és a Frenák Pál Társulat előadása, mert mindkettő fontos műhely, és mind Frenák, mind Horváth Csaba a jelentős színházteremtő alkotók közé tartozik. A működési feltételekkel dacol Hajdu Szabolcs akkor, amikor színészbarátaival hoz létre előadásokat, és ezekkel az országot járják. Örülök, hogy az *Ernelláék Farkaséknál* és a *Kálmán nap* után elkészült a trilógia harmadik darabja is, az *Egy százalék Indián*.

Több mint egy évtized óta következetes utat jár a Tünet Együttes. (Legutóbbi bemutatójuk a független színházak helyzetéről készített keserű számvetés.) Szurkolok, hogy tovább tudják folytatni a munkájukat. Minőségi előadásokat lehet látni a Rózsavölgyi Szalonban és az Orlai Produkció bemutatóin is. Sajnálom, ha ez a két színházi műhely sem tudna tovább működni.

FELJELENTIK A TIGRIST

Pályi András darabjának esete a Dunántúli Naplóval

„Az eszmei offenzíva idején nem lehet »reziek módján« elintézni súlyos, sőt ellenségesnek is mondható elvi tendenciákat – márpedig a Tigris tele van ilyenekkel, – szerzője aligha vitatható jó szándéka és céljai ellenére sem”¹ – írja egy pécsi előadásról a helyi lap, a *Dunántúli Napló* főszerkesztője. Ha meg szeretnénk érteni, mit jelent az „eszmei offenzíva” kifejezés ebben az idézetben, szükséges, hogy vázlatos képet alkossunk a társadalmi és sajtókörnyezetéről, amelyben a *Tigris* 1963 októberében bemutatják.

Ugyanabban az évben, az MSZMP – konszolidációt meghirdető – VIII. kongresszusán már a megbékélés fontosságát hangsúlyozzák (ellentétben a három évvel korábbival 1959 decemberében). Kivéve az ideológia területén, ahol a marxizmus „eszmei offenzívájáról” beszélnek. Pár hónappal a *Tigris* bemutatója előtt, a *Népszabadság* vezércikkében olvasható: „Természetesen mi sem lenne helytelenebb – pedig van rá hajlam –, mint az eszmei offenzívát az irodalom, a művészet, a hivatásos kulturális alkotómunka sajátos kérdéseire szűkíteni. Szükséges, sőt elkerülhetetlen, hogy bebizonyítsuk például az egzisztencialista filozófia tarthatatlanságát, hogy küzdjünk az absztrakt művészeti tévelygés ellen. Vitáznunk kell az olyan irodalmi, művészeti alkotásokkal, amelyek öncélúskodva nem a kor nagy kérdéseire adnak választ, s a maguk sajátos eszközeivel nem segítik, hanem olykor egyenesen gátolják a szocialista gondolkodásmód kialakítását. De minden vitának, amelyet a művészekkel, az írókkal, az értelmiséggel folytatunk, elsőrendű célja: a tömegek szocialista nevelése. Az eszmei offenzívát mindenekelőtt a lakosság nagy tömegeiért: a munkások, a parasztok, a kispolgárság millióinak érdekében folytatjuk.”²

Az „eszmei offenzíva” terminust szintén előszeretettel használja akkoriban a *Dunántúli Napló*, ahonnan a *Tigris* elleni megnyilatkozás is való: „A Központi Bizottság beszámolója több példát sorol fel a »balos« dogmatikus-szektás felfogás mai megnyilvánulásaira épp-úgy, mint a revizionizmus jelentkezéseire. A párt eközben ideológiai offenzívát hirdet a polgári-kispolgári eszmei maradványok leküzdéséért általában, különösen pedig az ideológiai, művészeti és irodalmi fronton, de nem kevésbé olyan közéleti visszasságok megszüntetéséért, mint a haszonlesés, az intrika, a kényelmesség, a felelőtlenség stb. Összegezően úgy mondhatnók, hogy ez az a harc, amely a társadalmi tudat szocialista átalakításáért folyik, ezért időszerű és roppant fontos, parancsoló szükségesség, mert ez a szocializmus teljes győzelmének elengedhetetlen feltétele.”³ Vagy: „Pártunk VIII. kongresszusa meghirdette a marxizmus– leninizmus eszmei offenzíváját. Az eszmei offenzíva sikerének egyik előfeltétele, vagy inkább része, az általános műveltség emelése, s ezen belül az iskolai munka, a szervezett tanulás.”⁴ Illetve: „Szeretnénk, ha a Kilátó az eszmei offenzíva harcos fórumává válna és őszinte, nyílt kritikai szellemben formálná a pécsi,

Részlet a szerző készülő, a feljelentő kritikával foglalkozó könyvéből

¹ Vasvári Ferenc: Csomóra reziek... Válasz a Népszava és a Magyar Nemzet bírálatára. *Dunántúli Napló*, 1963. 11. 06., 3.

² Nemes János: Az eszmék és a tömegek. *Népszabadság*. 1963. 07. 14., 1.

³ V.K.: A pártegységről. *Dunántúli Napló*, 1962. 12. 24., 4.

⁴ Fehér István: Nem magánügy. *Dunántúli Napló*, 1963. 09. 01., 3.

baranyai közvéleményt.”⁵ És egy cikk címe: „Aktívabb eszmei offenzívát”.⁶ Innen érdekes tehát olvasni a helyi lap főszerkesztője, Vasvári Ferenc vitacikkét is. Amelyben nemcsak a *Tigris* elleni offenzívára buzdít, amikor figyelmeztet, hogy nem szabad alábecsülni a „súlyos, sőt ellenségesnek is mondható elvi tendenciákat”,⁷ de hozzászólásával az előadás betiltását követelő munkatársát, Thiery Árpádot védi meg.

A szóhasználaton kívül azonban számos olyan momentum tűnik fel a *Tigris* kritikáit olvasva, amely magyarázatot követel. Az első, hogy négy újságot is találunk – *Dunántúli Napló*, *Film Színház Muzsika*, *Magyar Nemzet*, *Népszava* –, amely kétszer is írt a Pécsi Nemzeti Színház összesen csak háromszor játszott előadásáról. Októberben kétszer van műsoron: 11-én és 12-én. A második előadás utáni napon jelenik meg a *Dunántúli Napló* elmarasztaló kritikája: „leghelyesebb, ha a *Tigris*t minél hamarabb leveszik a műsorról. Mentve, ami menthető...”⁸ Utána hatásszünet következik: az előadás nincs műsoron, mire a fővárosi lapok betiltást gyanítanak.⁹ A *Magyar Nemzet* újságírójának értelmezésében Pécssett a helyi lap „feljelentette” a *Tigris*t, amikor „ilyesmit sürgetett” – mármint az előadás levételét a műsorról. A denunciació gyanúját viselő *Dunántúli Napló* viszont az őt ért vádat ekkor még joggal cáfolhatja azzal, hogy a *Tigris* „tudomásunk szerint november 27-én újra műsoron lesz, és akkor a budapesti szakemberek, újságírók és kritikusok is megnézhetik, és módjuk lesz véleményüket kialakítani”.¹⁰ Valóban: csakhogy novemberben megy a *Tigris* utójára: két hónappal a támadó cikk után, a harmadik előadással leveszik a műsorról. Bár direkt összefüggést a két esemény között nem találtam az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában, elgondolkoztató, hogy a pécsi igazgató pályafutására nincs hatása a közjátéknak, csak a fiatal szerzőre nézve, ahogy az is kérdés, hogy a darab ideológiai problémái vajon miért nem tűntek fel már a darab kiválasztásakor. Ezekre a kérdésekre nincs válasz, de némi, ha nem is kimerítő magyarázat lehet, hogy az engedélyezés későbbi menete ekkor még nem formalizálódott. Nem kerültek az APB elé a műsorgetvek, a minisztérium beleszólásáról pedig nincs semmilyen dokumentum. Alighanem a dramaturgok szakmai javaslatára dönthetett a műsorgetvről: hiszen a dramaturg akkor még hatalmi pozíció, a színházigazgatók hallgatnak rájuk, különösen, ha ők maguk nem elég műveltek.

A *Tigris* bemutatója idején, az 1963/64-es évadban a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója Nógrádi Róbert, aki Dobai Vilmos főrendezővel éppen második évadját tölti. Mindketten 1952-ben végeztek, Moszkvában, illetve Budapesten, tíz év alatt számos helyen bizonyítottak, a színház élén nagy reményekkel indulnak. Az első évadról szóló összefoglalójában maga Thiery is megírja, hogy „egymást érték a bemutatók”.¹¹ A baletteket nem számítva (egyéves a Pécsi balett) ez tizenhat bemutatót jelent az előző évadban. Hiányoznak azonban a műsorból a kortárs szerzők. Igaz, Gyárfás Margit és Kertész Imre kivételek, de kettejük közül Kertész darabjából zenés tájelőadás készült, így csak a másik szerző darabját játszották a nagyszínházban. Szükség van azonban új magyar darabra is: politikai szempontból pedig a fiatal író a legkifizetődőbb.

Így kerül a képhe a harmadéves bölcsészhallgató, Pályi András, akinek írói ambíciói vannak, tagja az egyetemi alkotóköri is.¹² A Vígszínházban Lenkei Lajos akkor az igazgató, aki 1963-ban szerződteti a friss diplomás Radnóti Zsuzsát mint dramaturgot. Ebben

⁵ Vasvári Ferenc: Máról – a maiaknak. *Dunántúli Napló*, 1963. 11. 10., 5.

⁶ Baranyai Gyula, az MSZMP KB Kulturális Osztályának helyettes vezetője: Aktívabb eszmei offenzívát. *Dunántúli Napló*, 1964. 01. 19., 1.

⁷ Vasvári Ferenc: Csomóra reziek..., 3.

⁸ Thiery Árpád: *Tigris*. A Pécsi Nemzeti Színház bemutatója. *Dunántúli Napló*, 1963. 10. 13., 5.

⁹ Sós Endre: Pécsi megfigyelések. *Magyar Nemzet*, 1963. 11. 05., 4.

¹⁰ Vasvári Ferenc: Csomóra reziek, 3.

¹¹ Thiery Árpád: A korszerű népi színház. *Dunántúli Napló*, 1963. 07. 07., 5.

¹² F. Á.: Az Egyetemi Alkotókör szerzői délutánjáról. *Egyetemi Lapok*, 1964. 04. 30., 5.

az időben Czímer József a Vígben a fődramaturg, és a dramaturgián szintén pályakezdő szerzőt keresnek a repertoár idősebb drámaírói, Thurzó Gábor, Gáspár Margit, Mesterházi Lajos és Dunai Ferenc vígjátékai mellé. 1963 nyarán Lenkei komoly tervekről nyilatkozik: „Tervezzük még Pályi András első színdarabjának, a Csupa napfénynek a színrehozatalát is. Az igen tehetséges fiatal író az ifjúság problémáiról beszél ebben a műben.”¹³ Egy másik vonatkozó hír: „Egy teljesen ismeretlen szerző, Pályi András Csupa napfény című színműve az ifjúság erkölcsi problémáit taglalja és a színház valóban az ifjúság kedvéért tűzte műsorra ezt a darabot.”¹⁴ A fiatal dramaturg, Radnóti Zsuzsa elkötelezett a darab irányában, lelkesedése pedig az igazgatóra is átragad, felfedezhetnek egy fiatal író. A pécsi bemutató után még a következőt nyilatkozza a szerzőről Radnóti Zsuzsa egy páros interjúban Pályival az *Egyetemi Lapok*-ban: „El kell mondani Andrisról, hogy erős képessége van a színpadi látáshoz. Előnye, hogy nem az epika felől érkezett a drámához. Darabjaiban a modern dramaturgia eszközeivel dolgozik. A lélektani dráma felé orientál. Darabjai felépítésében a klasszikus hagyományokat tartja szem előtt. Újabb darabja is egy színen játszódik.”¹⁵ Ekkor talán Pályival még nem értesültek Thiery kritikájáról, legalábbis nem említik. A vígszínházi bemutatóra azonban a *Tigris* rövid színpadi karrierjét követően már nem kerül sor.

Mert 1963-ban az akkor harmadéves Pályinak már két darabja is van: a *Csupa napfény* tehát akkor még a Vígszínházban, a *Tigris*t Pécssett tervezik bemutatni. A két színház között Czímer József az összekötő kapocs, aki az 1962/63-as évadtól a pécsi igazgató tanácsadója. Az évadelőzetesben az országos napilapok is hírt adnak a tervezett pécsi bemutatóról. Az igazgató májusi nyilatkozata: „Két új magyar darab bemutatását tervezzük. Ösbemutató lesz Pályi András *Tigris* című drámája, mely az ifjúság erkölcsi problémáival foglalkozik. Szeretnénk bemutatni Darvas József *Részegesek* [helyesen: *Részeg eső*, H. N.] című népszerű drámáját.”¹⁶ És a későbbi évadnyitó társulati ülésen: „Az igényes, nagy gonddal készült műsorterv öt ösbemutatót ígér. A tehetséges fiatal magyar író, Páli András (sic!) »*Tigris*« című darabjával Pécssett mutatkozik be először a közönségnek...”¹⁷

A *Tigris* legfőbb értéke a pécsi színház számára az, hogy kortárs témát dolgoz fel, egy fiatal szerzőtől, fiatalokról, fiatal közönségnek. A bemutató után riport is készül a szerzővel, amelyben ismerteti a művet: „A darab élménye középiskolai eredetű: egy osztályközösség bomlása. A gimnazisták egy »illegális« trágár lapot adnak ki, a *Tigris*t. Házibulira jönnek össze a lapot szerkeszteni. Az összejövetel módot ad különféle alakok felvonultatására, a fiatalok bemutatására. A problematika mai fiataloké: a helytállás, az emberség kérdései kerülnek előtérbe. Mi az oka a cinizmusnak? Ez a problematika ma élénken foglalkoztatja a fiatalokat, új darabom is hasonló ehhez.”¹⁸

Ha az alkotók rá is jönnek a próbafolyamat során, hogy a darab ideológiai szempontból problematikus, a hangos sajtóbeharangozást követően akkor is kínos lett volna elállni a bemutatótól. Ugyanakkor nem valószínű, hogy sokszor tervezték játszani, nincsenek újsághírek elmaradó előadásokról, noha a *Magyar Nemzet* újságírója november 5-én azt írja: „E sorok írója sem mehetett el a harmadik előadásra, mert az már elmaradt.”¹⁹ A pesti kritikások mindenesetre betiltásként értelmezik a *Dunántúli Napló* cikkét követő játsszasi szünetet. A *Magyar Nemzet* újságírója kifogásolja, hogy neki – a pesti újságírókkal együtt

¹³ B. M.: Évadnyitás előtt a Vígszínházban. *Népszabadság*, 1963. 09. 05., 8.

¹⁴ K: Ilyen lesz a pesti színházak idei műsora. *A Jövő Mérnöke*, 1963. 07. 22., 5.

¹⁵ A szerző – harmadéves bölcsészhallgató. *Egyetemi Lapok*, 1963. 10. 19., 5.

¹⁶ Bertha Bulcsu: A hét kérdése. Milyen lesz a színház új műsorpolitikája? *Dunántúli Napló*, 1963. 05. 28., 5.

¹⁷ Ünnepélyes évadnyitó társulati ülés a Pécsi Nemzeti Színházban. *Dunántúli Napló*, 1963. 08. 27., 2.

¹⁸ A szerző – harmadéves bölcsészhallgató, 5.

¹⁹ Sós Endre: Pécsi megfigyelések, 4.

– már nem volt módja megnézni a *Tigris*t, és véleményt alkotni róla: „Helytelen volt két előadás után levenni a Tigris-t azért, mert a helyi lap ilyesmit sürgetett” – írja Sós Endre, aki nem pártolja, hogy a kritika „lepuffantotta” a *Tigris*t.²⁰ Ugyanebben a cikkben más politikailag nem támogatott pécsi intézményekről is támogatóan ír. Így például beszámol a pécsiek „országos kisugárzású irodalmi folyóiratának”, Tüskés Tibor *Jelenkor*ának ötödik születésnapjáról és „magas színű előadóestjéről”.

Az írás, amelyre a *Magyar Nemzet*nek ez a védelmező hangvételű írása válaszol, a *Dunántúli Napló* októberi kritikája. Szerzője, Thiery Árpád nem is kritikus, hanem író-újságíró, de tény, hogy akkoriban írt kritikákat is. E cikkét követően azonban már igen keveset. A következőképpen szorgalmazza az előadás műsorról való levételét: „A Pécsi Nemzeti Színház vezetői számára talán meghökkenítő lesz a javaslatom, de leghelyesebb, ha a *Tigris*t minél hamarabb leveszik a műsorról. Mentve, ami menthető. Mi pedig az új évadban továbbra is várjuk az »x« bemutatót, ami majd végre igazán jó lesz.”²¹ Nemcsak „gyenge drámának” tartja Thiery Árpád a *Tigris*t („dramaturgiailag primitív”, „nem is dráma”), de „ideológiailag és dramaturgiailag egyaránt feltűnően zavaros meditációnak” is: „Cselekménytelenségből, hosszú, túlbeszélt meditációkból, élménytelenségből, neuraszténiából, mozgáshiányból, megfelelő konfliktus nélkül nem lehet a színpadon építkezni [...] Pályi András nem tehetségtelen, néhány ügyes drámai szituáció erre utal, ezt a darabot mégis felesleges volt műsorra tűzni. A *Tigris* bemutatója a Pécsi Nemzeti Színház számára ideológiai és művészi szekunda!”²² A szerző felháborodása elsősorban nyilván nem annak szól, hogy a *Tigris* „dramaturgiailag primitív”. Sokkal inkább az eszmei problémáknak.

Az ellenséges írás szerzőjéről, Thiery Árpádról az „Albert” fedőnevű, szintén a *Dunántúli Naplónál* dolgozó, buzgón tevékenykedő ügynök is ír jelentést: „politikai beállítottságát nehéz kiismerni, nehezen nyilatkozik, láthatólag nem őszinte.”²³ Ebben a cikkében Thiery mégis egyértelműen fogalmaz. Amikor például arról ír, hogy Kovács Mici alakja „kérdéses”, és „sajnos Ági egyben a dráma elsőszámú ideológiai hibája is”. Bár az újságíró elviekben feltételezi „Pályi eszmei jószándékát”. De úgy látja, „azzal, hogy a lányt [Ágit] vallási nosztalgiaikkal, a prédikatori dialógusokkal erkölcsileg állandóan a többiek fölé helyezi, szinte eszményképpé formálja – meghökkenítően súlyos ideológiai hibát követ el.”²⁴

Az ifjúság megjelenítését, ami a darab legfőbb legfőbb erényének számít, Thiery szintén eszmei zavarnak tekinti: „Mert az ideológiai hibák sora ezzel még nem ér véget. A második számú ideológiai hiba a fiatalok általános ábrázolása. A szerző hermetikusan elzárja őket a külső, eleven világtól. Azt már nem is mondom, hogy a társadalomtól. Ezek a fiatalok teljesen passzívok, légüres térben élnek, rövidéletű vágyak és energiák támadnak fel bennük. [...] a drámában összegezett kép nem megbízható. [...] A brossúraszerűség veszélye nélkül tagadom ezt a desztillált kispolgári neuraszténiát! Citer alapjában véve rokonszenves fiú, nagyon szeretném elhinni neki, hogy egy igazi és erkölcsileg egészséges eszményt keres, de nem felejtetem el eszmei zűrzavarát. Nem felejtetem el a teljesen butás »barrikád-monológot«, amiben a szerző *akaratlanul is* [kiemelés tőlem, H. N., mert ezzel a kifejezéssel a kritikus mégiscsak megvédi a fiatal drámaíró] felmagasztalja Citer ellenforradalmi múltját.”²⁵

²⁰ Uo.

²¹ Thiery Árpád: *Tigris*. A Pécsi Nemzeti Színház bemutatója. *Dunántúli Napló*, 1963. 10. 13., 5.

²² Uo. 5.

²³ Idézi Gervai András: Egy város megfigyelése. In: uő.: *Fedőneve „szocializmus”*. *Művészek, ügynökök, titkosszolgák*. Jelenkor, Pécs, 2010, 272.

²⁴ Thiery Árpád: *Tigris*, 5.

²⁵ Uo.

Zárójeles, de figyelemre méltó epizód még a *Tigris* történetében, amikor a pécsi színház fenntartója, a városi tanács hivatalnokai körlevelet írnak a budapesti lapoknak, talán sugallatra, talán önszántából. A szakkritikát ledorongoló hivatali kritika hiteles szövege sajnos nem maradt fenn. Következtetni onnan tudunk rá, hogy november elején váratlan bejelentést közöl a *Népszava*: „34.450/1963. VIII. számmal, 1 db. melléklettel szokatlan levelet kapunk Pécs Mj. Város Tanácsa VB Művelődésügyi Osztályától. És nemcsak mi – ez teszi a dolgot még szokatlanabbá. Szinte »körlevélnek« is nevezhető volna a dolog, mert azok a fővárosi lapok kaptak mindenben hasonlót (Tárgy: a Pécsi Nemzeti Színház 'Tigris' c. darabjának kritikája»), amelyek támogatólag írtak egy fiatal szerző színművének az említett színházban történt bemutatásáról. A melléklet: a Dunántúli Napló kritikájának kigépelte másolata. Utolsó lapján pecsét, s »A másolat hitelével: Cs-né« díszítmény látható – a körlevél többi példányánál hasonlóképpen. A szerkesztőségnek címzett kísérőlevél úgy véli, hogy ez a mellékelt »igen bátor és nagyon tárgyilagos kritika« a helyes.”²⁶ „Mi nem így látjuk” – írja Rajk András. Majd hozzáteszi: „Mint ahogyan ezt a körlevelet sem tartjuk esztétikai ítéletek eldöntésére alkalmas, a kritikai légkör tisztaságát óvó módszernek.”

Három nappal később a *Film Színház Muzsika* is csatlakozik Rajkhoz az „Álláspont – egy levélről és egy kritika másolatáról” című írással, amely szintén a pécsi városi tanács végrehajtó bizottságának levelére válaszol. A *Népszava*éhoz hasonlóan ők is nyílt levélben reagálnak a felettébb szokatlan ügyintézésre: „Cikkeinkben, kritikáinkban a Magyar Szocialista Munkáspárt kulturális irányelveit kívánjuk érvényesíteni, s éppen ezért úgy véljük, a sajtóban helye van minden pártos, megalapozott állásfoglalásnak, még ha közöttük véleményeltérések is vannak, például egy fiatal színpadi szerző első darabjának bemutatójáról. A lapunkban megjelent kritika ennek az elvnek az alapján íródott. Időközben megismertük a *Dunántúli Napló* álláspontját, mely különben nemcsak a *Film Színház Muzsika* kritikájával, de még három másik fővárosi lap kritikájával szemben is ellenvéleményt jelent be. A *Dunántúli Napló* kritikájával nem értettünk és nem értünk egyet, mégsem gondoltunk arra, hogy e kritikával vitázó álláspontunknak valamely közigazgatási szerv hivatalos bélyegzőjével adjunk nyomatékot. Ez ugyanis nem a marxista elvi kritika módszere. A vitának ilyen hivatali eljárásá avatása kedvezőtlenül hat a szocialista kultúra tiszta légkörében. A hozzánk (és más fővárosi lapokhoz intézett) 34 445/1963. VIII. számú, 1963. október 29-én kelt ügyiratot iktattuk –, mint a hivatali túlbuzgóság, s a helyes vitamódszerek iránti érzéketlenség dokumentumát.”²⁷

A történet következő epizódjaként a *Dunántúli Napló* Rajk válaszában másnapján jelentkezik immár a főszerkesztő cikkével és azzal, hogy az előadás „a színpadot rendszerünk től idegen, káros nézetek terjesztésére használja fel: A dráma – és ezt nyíltan megírtuk – egy tehetséges fiatalember kezdetnek is igen gyenge, erőtlén, nem nyilvánosság elé való kísérlete, amelyet nem lett volna szabad az igényes pécsi közönségnek bemutatni. Kritikusunk mégsem emiatt emelt elsősorban kifogást, hanem a dráma téves eszmei tendenciáit kifogásolta [...] a színház egy eszmeileg káros, hamis nézeteket és helyzetet tükröző, s dramaturgiailag is gyenge darabot mutatott be. Meggyőződésünk, hogy tévedés történt, amelyet nem lehet elnézni és kijavítani sem másként, mint radikálisan.”²⁸ A lap főszerkesztője azt is elárulja, hogy „a pécsi írógárda tekintélyes képviselői”, akikről a *Magyar Nemzet* újságírója azt feltételezi, hogy kifogásolták volna a betiltást, éppen a *Dunántúli Napló* szerkesztőségében dolgoznak. „Egyikük a kritikát írta, másikuk a kultúrrovat vezetőjeként védelmezte a kritika szabad megjelenését.”

A főszerkesztő arrogáns válaszában lelegelgondolkoztatóbb kitétele a következő: „mi nemcsak hallottunk a drámáról, hanem meg is néztük azt, – próbákon, a főpróbán, [kiemelés

²⁶ R. A.: Egy „körlevél” kritikája. *Népszava*, 1963. 11. 05., 8.

²⁷ Álláspont egy levélről és egy kritika másolatáról. *Film Színház Muzsika*, 1963. 11. 08., 8.

²⁸ Vasvári Ferenc: Csomóra reziek, 3.

tőlem, H. N.] a premieren is”. Nyilvánvaló, hogy Thiery kritikája csak a főszerkesztő egyetértésével és tudtával jelenhetett meg. De az előbbi idézet akár arra is engedhet következtetni, hogy mások is tudtak róla: akár maga a színház is. A belső információáramlás, szolidaritás és tájékoztatás a felettes pártszervek, a megyei pártbizottság, a lapok és a színház közös érdeke volt. Utóbbinak pedig szintén érdekében állhatott, hogy ne kelljen a kínos bemutató miatt magyarázkodni, és az igazgatót erő szankciók nélkül, észrevétlenül tüntessék el a problémás előadást. Mert Nógrádi ezután még 1988-ig, huszonhat évig vezeteti a Pécsi Nemzeti Színházat. Legnagyobb érdeke mégis a főszerkesztőnek fűződhetett a *Tigris* feljelentéséhez, hiszen így lehetősége nyílhatott bizonyítani éberségét. Ráadásul most anélkül kínálkozott számára a lehetőség, hogy az a színházigazgató székébe került volna. Akit viszont elsodor az eszmei offenzíva, az a fiatal szerző, Pályi. Pécssett betiltják, Pesten elállnak a bemutatójától. (Az is lehet persze, hogy azért, mert közben alaposabban elolvasták a darabot). Mindenesetre sem erről a drámáról nem hallani a továbbiakban, sem Pályi drámaírói karrierjéről, amely ezen a ponton véget ér.

Létezik azonban ezzel egy időben egyfajta szolidaritás is a pécsi alkotók mellett. A pécsi főszerkesztő helyteleníti is, hogy a fővárosi újságírók nem alkotnak pártos véleményt, mintha „elvesztették volna ideológiai igényességüket”, az előadás „súlyos eszmei tévedéseit” pedig vagy „elhallgatják”, vagy „átsiklanak felette”. Ügyvéd-szereppel vádolja tehát a fővárosi kritikákat, amiért közönségük „lényegében csak azt olvashatja ki belőlük, hogy Pályi milyen tehetséges és milyen fiatal. Bizonyos szituációkban ez igen fontos érdeme lehet valakinek, de semmiképpen sem jogosítja fel arra, hogy eszmei károkat okozzon. [...] elvi, ideológiai kérdésekben nem vezethet bennünket, – de egy újságírót sem – elfogultság vagy bármi más.”²⁹ Ahogyan azt is kikéri magának, hogy az „egyívású” lapok összezártak a pécsi lap kritikusanak véleményével (ítéletével), mintegy a „szegény vidékivel” szemben: „Nem tekinthető ugyanis véletlennek, hogy a Magyar Nemzet »Pécsi megfigyelések«, a Népszava »Egy körlevél kritikája« cím alatt ugyanazon a napon egyszerre támadja meg egyik színházi kritikánkat. [...] arra okít, hogy az egyívású, egyakaraton lévő embereknek össze kell fogniuk, ha bárhol, bármelyiküket is támadás éri [...] Nos – kedves kollégáink, mi sem tartjuk valami nagy hőstettnék, hogy egyrészt a darab megtekintése, másrészt a velünk történt megbeszélés nélkül – egyszerre két vezető budapesti lap rovatvezetője is elmarasztal bennünket.”³⁰ Hozzáteszi még, anélkül, hogy egyikük is látta volna az „elleneségesnek is mondható elvi tendenciákat tartalmazó” előadást.

Ez azonban nem igaz. A *Népszava* kritikására azért nem, mert még október végén közölte kritikáját. Írásából valóban szimpátia érződik az alkotók iránt, még ha meg is említi az előadás „mutáló hangját” „tétova erkölcsi útkeresését” és „tévedéseit”. De a vádak Sós Endrere sem állnak, hiszen nem alkotott véleményt az előadásról – éppen azt kifogásolta, hogy már nem is alkothatott véleményt. November végén mégis búcsú-feljelentést közöl a *Tigris*ről. Hogy nehezült-e a háttérből rá más nyomás, nem tudjuk. Az azonban bizonyos, hogy december 6-án megírja *Félrecsúszott „Tigris”* című cikkét, amelyben már azt állítja: „a valóság megtagadása azt állítani, hogy ilyen az egész magyar fiatalosság. Egyetlen pozitív alak nem található a darabban. [...] nem lehet a mai magyar ifjúságot így ábrázolni!”³¹ És „súlyos hibának” tekinti, hogy a darabot a Pécsi Nemzeti bemutatta. Míg november elején még Rajk Andrással egy időben kelnek ki a *Dunántúli Napló* cikke ellen, decemberben már Sós Endre kritikájának hangneme is a *Dunántúli Napló*éhoz közelít: „A *Tigris* – alaposan félrecsúszott darab. A Pécsi Nemzeti Színház vezetői és dramaturgjai súlyos hibát követtek el, amikor a fiatal szerző művét ebben a formájában előadták. Komoly és

²⁹ Uo.

³⁰ Uo.

³¹ Sós Endre: A félrecsúszott „Tigris”. *Magyar Nemzet*, 1963. 12. 06., 4.

mélyreható átdolgozásra kellett volna rávenni az íróit.”³² Tehát Sós Endre, aki korábban látatlanban védte a bemutatót, egy hónappal később végre megtekinti a *Tigris* – mint utóbb kiderül, utolsó – előadását, kihasználva az utolsó lehetőséget, hogy véleményt alkosson róla. Nem egyszerűen negatív kritikát ír, hanem – csatlakozva a *Dunántúli Napló* korábban általa is bírált cikkéhez – szintén helyteleníti, hogy az előadás ebben a formában a közönség elé kerülhetett. „Majdnem csupa olyan lányt és fiút láthatunk, aki vagy jampec-szerű, vagy kifejezetten jampec”. Végül arra a konklúzióra jut, hogy „a huszonegy éves Pályi András remélhetőleg belátja: a jövőben tisztultabban, kiegyensúlyozottabban, és nagyobb felelősségtudattal kell nyúlnia a kényes kérdésekhez”.

Hogy mi történt a két írás között Sós Endrével: nem tudjuk. Az már első írásából is kiderül, hogy tisztában volt a technikákkal, amelyekkel eltüntethető egy problémás előadás. Első cikkében azonban még kikéri magának a pécsi lapban olvasott denunciáló hangnemet. Ugyanígy a többi pesti kritikus is legfeljebb apró, szakmai természetű kifogásokat közöl, éreztetve az alkotók iránti szimpátiát. Ha ezek a kritikák meg is említik – összhangban a *Dunántúli Napló* októberi kritikájával –, hogy a darabban a fiatalok ábrázolása nem elég összetett, ezt a huszonegy éves Pályi András első darabjának gyengeségeiként találják – az *Esti Hírlaptól*³³ és a *Film Színház Muzsikától* kezdve az *Élet és Irodalom-on* át³⁴ a *Népszavóig* –, a fiatal gárdára való tekintettel bátorító hangnemben. Élen Sándor Ivánnal, aki úgy ír a darab „naiv tisztaságáról” és „könnyed érdektelenségéről”, hogy – például – a dialógusírásra és a dráma konfliktusos természetének ismeretére vonatkozó dicséretei szinte elhalványítják „az első drámák sajátos pubertás zavarait”.³⁵ Igaz, hogy Sándor Iván egyik darabja miatt kapcsolatban állt az igazgatóval, amikor ezt a kritikát írta, az előző igazgató alatt játszották is Pécsen. Bár legközelebb csak tíz év múlva, 1973. december 21-én mutatják be ott darabját.

De a pesti kritikusok többnyire a szereposztásban és ezen keresztül az ábrázolás módjában látják az előadás legfőbb értékét – bizonyos értelemben a korabeli nyugati dokumentarista esztétikákat is továbbgondolva, noha ennek aligha lehettek akkor tudatában. Hiszen maga a Pályi-darab is arról a korosztályról szól, amelynek színészei, drámaírója és rendezője az előadást létrehozta. Kritikájában Rajk András éppen azt emeli ki, hogy „Pályi András: »Tigris« című drámájának előadásában mindenki fiatal – a drámában és: a valóságban egyaránt. Az első darabjával jelentkező bölcsészhallgató nincs még huszonegy éves. (Második kész színművével egyik fővárosi színházunk foglalkozik.) Valóságos és drámabeli fiatalság sajátos találkozása teszi csakugyan izgalmassá az egész élményt, beleértve a darab mutáló hangját, tétova erkölcsi útkeresését, tévedéseit is.”³⁶ Fencsik Flóra szintén a „belülről való látás” erényét hangsúlyozza a drámában, amit egyébként ő is gyengének tart. A szerzőt azonban tehetségesnek gondolja, és helyesli, hogy a darabot bemutatták.³⁷

A feljelentés tényleges áldozatai végül túllépnek az epizódon: Pályi Andrából elismert író, Radnóti Zsuzsából meghatározó dramaturg válik, Czímer József 1968 és 1988 között Pécsen fődramaturg. Maradandóbb következményekkel a következő szereplők számára járhatott a „*Tigris*-eset”: Thiery Árpád 1969-től a *Népszava*, majd a *Kortárs* folyóirat szerkesztője. Vasvári Ferenc 1967-ig marad a *Dunántúli Napló* főszerkesztője, aztán tíz évig hasonló beosztásban dolgozik a *Pajtás*nál, az Úttörőszövetség központi lapjánál.

³² Uo.

³³ Fencsik Flóra: *Tigris*. Új magyar darab bemutatója Pécsen. *Esti Hírlap*, 1963. 10. 14., 2.

³⁴ Radnóti Zsuzsa: *Tigris*. Fiatal író első darabja a Pécsi Nemzeti Színházban. *Élet és Irodalom*, 1963/42., 10.19., 8.

³⁵ Sándor Iván: *Tigris*. P. A. drámája a Pécsi Nemzeti Színházban. *Film Színház Muzsika*, 1963/42., 10. 18., 16–17.

³⁶ Rajk András: Új magyar színmű Győrött, Szegeden, Pécsen. *Népszava*, 1963. 10. 20., 7.

³⁷ Fencsik Flóra: *Tigris*, 2.

KÉSZ DRÁMA AZ ÉLET

Szűcs Mónika (szerk.): *A mi országunk. Mai magyar színdarabok Tar Sándor nyomán; Kortánc. Mai magyar színdarabok*

Igen. Ma a magyar dráma él és virul; egyre-másra születnek új színpadi szövegek, és ha aranykorról nem is, drámai korról biztosan beszélhetünk. (Az aranykor amúgy is többnyire visszatekintve csillog igazán...) Drámai a kor, indulatos és érzelemgazdag, konfliktussal pedig teli minden, pincétől a padlásig, meg azon is túl. Az élet – a magán, a köz – ma nem kész regény, hanem kész dráma; író legyen a talpán, aki annyit vissza tud venni belőle, hogy a színházban ne érezzük soknak.

A Selinunte Kiadó színházi tárgyú könyvekre szakosodott; erre a tematikára a kiadók általában nem buknek, mert nemigen van benne üzlet. Viszont hogy szükség van rá, az elég evidens: öt év alatt hét kötet jelent meg az Olvasópróba-sorozatban, és három szerzői gyűjtemény (utóbbi egyikében egy csoport színpadi szövegei szerepelnek).

A hatodik kötet *A mi országunk* címet viseli, és erről akkor is Tar Sándor jutna eszünkbe, ha az alcímre (*Mai magyar színdarabok Tar Sándor nyomán*) még rá sem tévedne a tekintetünk. Annak ellenére, hogy tudjuk, ezzel a címmel Tar Sándor nem írt sem novellát, sem regényt, drámát meg pláne nem, merthogy drámát egyáltalán nem írt. Egyik novelláskötete viseli *A te országod* címet, egy másik regénye – mely sokkal inkább különböző prózai formákat összekapcsoló elbeszélésfüzér, szociográfia-gyanús sorozat – *A mi utcánk* címen jelent meg. Mindkettő a kilencvenes évek elején, 1993-ban és 1995-ben, néhány évvel azelőtt, hogy fény derült volna az író intenzív ügynökmúltjára.

A mi országunk című drámakötet mégiscsak Tar Sándor életművének tükre: az a társadalmi réteg jelenik meg benne, amelyet ebben a koloritban csak ő örökített meg. A kisembereket, a lecsúszottakat, akik úgy csúsztak le a saját zárványvilágukba, hogy nem is voltak soha másutt, nem is volt honnan lecsúszni, egyszerűen oda teremtette őket a sorsuk, ahonnan nincsen út nemhogy fölfelé, de kifelé sem, és még az álmaik is fakók, ködösek.

A kocsmá, a munkásszálló, a gyár, a külváros, a falu sáros utcája – ezek a helyek, az ő helyeik, az otthonuk, mondjuk így nyugodtan.

A mi országunk című drámakötetben négy mű szerepel; közülük egy, az utolsó, a *Csóka* című egyetlen felolvasószínházi bemutatót ért meg. Hajdu Szabolcs eredetileg filmre szánta a balladai feszültségű történetet, a *Csóka* gúnynevű cigányfiú életének utolsó epizódját. Amelyben ott sűrűsödik a lepusztult munkásszálló közösségébe való beilleszkedési kísérletről a jövőtlen szerelmen át a kitorés reménytelenségéig minden, és a szokatlan társ, egy csóka az egyetlen igazi kötődés.



Selinunte Kiadó
Budapest, 2019
282 oldal, 3200 Ft

Mészáros Tibor az *Istent falra festeni* című darabja őrzi *A mi utcánk* epikus szerkezetét, noha a falu központi helyére, a kocsmába gyűjti az összes szereplőt. A „Misi kocsmá” törzshely és átjáróház, ahol mindenki megfordul; gyökeret eresztve kártyázik az egyik asztalnál, vagy jön és megy, majd ismét jön, és közben, akár egy puzzle, egymáshoz illeszkednek sorsdarabkák, figurák, történések. Van kalauzunk, egy Szösi nevű kislány, aki bemutat és kommentál, kint is van velünk, és bent is velük, jobbára láb alatt. Életkép a darab, és az élet, amelyről tudósít, áraszt némi otthonosságot, van benne szeretet és közöny, fásultság és álmodozás. Bizonyára áthajtottunk már egy ilyen falun, lassan végig a kátyús, aszfalthiányos úton, és láttuk az út mellett ezeket az embereket, férfiakat és asszonyokat, ahogy gyanakodva méregetik az idegen autót... De a megkövesedettnek tűnő életképbe egyszer csak beszikrázik egy – illetve két – terv: a férfiak bankrablásról álmodnak, a nők meg lázadásról... Abszurd, farce, groteszk színezi át a szürkés szövetet, a dupla kudarc kódolva van, akárcsak a változtathatatlan. Lehet nevetni, minimum mosolyogni...

A te országod a Forte Társulat egyik kiemelkedő előadása lett, és ez nagymértékben köszönhető a színpadi mű szerzőjének, Keresztury Tibornak, aki Tar Sándor novelláit a sajátjaival összedolgozva homogén és sodró erejű szöveget írt, amely igencsak kézre állt Horváth Csaba rendezőnek, aki szokásos, fizikai színházi nyelvével használva a szocializmus és a rendszerváltás nagy veszteségeinek tablóját létre hozta. Ezek a nagy veszteségek persze mind kismemberek, akik ezúttal egy üzemcsarnokban, az öltözőben és a munkásszálláson sodródnak egymáshoz. Van két vezetőszál, a kicsit fogyatékos Vízipók és Csóka (igen, ugyanaz a Csóka), nekik jut történet; és van még egy fontos figura, Sipos, aki szép fokozatosan mindent elveszít abból a keskeny sorsból, amely kijutott neki, családot, jövőt, és most, a rendszerváltás környékén semmivé vékonyodik. Körülöttük megannyi ismeretlen ismerős, és az a bizonyos „vastag” szókinccs, elvtársak és szokol rádió. Horváth Csaba rendezésében Mocsár Zsófia egyszerre konkrét és elvont tere csempével volt kibérelve, és teli volt PVC-csövekkel, a rengeteg érzékeny és intenzív alakítás mindegyik figurát ki- és megemelte – szóval tökéletes találkozás volt, az évad egyik legjobbja.

A *Szürke galamb* című regényt – bűnregényt – pályázatra és folytatásokban írta annak idején Tar Sándor, és ez a némiképp szaggatott történet szöveg érezhető a Mikó Csaba által írott színdarabban is. Ez az adaptáció is Horváth Csaba rendezői kezére született, és a Stúdió K Színházban került színpadra. Figurái ezúttal nem a mélyszegénységbe csúszott rétegből kerülnek ki, hanem nagyrészt egy kisvárosi rendőrség belvilágából, és felbukkan két reményteli fiatal is, a Néger és Enikő, akik ugyan nagyon lentről jönnek, de ártatlanságuk bankbetéttel ér föl: lehet drukkolni nekik és értük. Ahogy a felfüggesztett zsarut és szeretőjét is megkedveljük a végére, bár a jövőjüket illetően jogos a szkepszis. És van járvány, furcsa tömeghalál, narráló rádiós és helyi alvilág, elvégre mégiscsak krimiféleség ez, akkor is, ha nem számít, „ki a gyilkos”. (Idetartozik, hogy nem sokkal később a Katona József Színház Kamrájában is bemutatták a regény egy másik adaptációját, amelyben – Gothár Péter rendező révén, aki Németh Gáborral az adaptációt is készítette – a kesernyés ironia dominált.)

*

A hetedik – eddig utolsó – kötet címe *Körtánc*, és nem véletlenül hívja be rögtön Arthur Schnitzler *Körtánc* című darabját. A benne szereplő drámákat ugyanis ezúttal nem a téma köti össze, hanem a szerkezet, a dramaturgia. Két műben – Székely Csaba *10* és Kerékgyártó István *Hurok* című darabjában – a Schnitzleréhez hasonló körkörös építkezést látunk, Fejes Endre – Tasnádi István *Rozsdatemető 2.0* című darabjában a továbbírás révén kapcsolódik össze a vég a kezdettel, Pass Andrea *A Vándorkutyájában* egy tabló ölel magába körcikket, Gábor Sára *Kutyaportékájában* pedig a jelenetek összefűzése mutat sajátos ritmust.

Kockázatos vállalkozás – a forma könnyen maga alá gyűrheti a tartalmat, akár úgy, hogy a nézőt elragadja némi krimiszerű izgalom, és figyelme elsősorban a következő lépés/jelenet kitalálására irányul, akár úgy, hogy a szerző bonyolítja túl vagy alul magát a történetet, de még úgy is, hogy a szövegen – de még inkább az előadáson – érződik és látszik a birkózás a dramaturgiával.

„Agyas darab”, jutott eszembe, amikor néztem Székely Csaba 10 című darabját a Radnóti Színházban. A tízparancsolat és a tíz szereplő tíz történetben keresztül kapcsolódik össze egyetlen nagy történetté, és van minden, amit a szerkezet követel: közös nevezőnek ott a közeg, a Remény lakótelep (amely persze épp az ellenkezője a nevének), és a szereplők csak látszólag távolodnak sugarasan a középponttól, mert valójában fordítva van: egymás felé tartanak. Hogy itt mindenki mindenkinek a valakije, az szerintem a naiv néző számára is világos lesz legkésőbb a harmadik parancsolatnál/történetnél, és attól kezdve lehet találgatni. Az élettörténetek színesek, gondosan porciózva van bennük a kiszámíthatóság és a váratlanság, a bűn és az erény. A Radnóti Színház előadását Sebestyén Ábá rendezte; pompás találmány a mindvégig jelen lévő tíz színész mint tíz parancsolat, illetve tízparancsolat, a vetítés, a zene és a remek alakítások: igazi színpadbarát opusz ez. Sok kisrealista történetből áll össze a nagy történet, ami maga az élet, és persze a halál.

Kerékgyártó István *Hurok* című darabja is színpadbarát; ebben is a technika, vagyis a szerkezet diktálja a ritmust: tizenkét szereplő ad ki egy laza társadalmi tablót, minisztertől lefelé a drogos fiúig. Mindenki fölött van valaki, aki aláz, és mindenki alatt van valaki, akit alázni lehet – míg végül a kör bezárul, és nem, nem mindenki nyeri el méltó büntetését. Kerékgyártó már a *Rükverc* című darabjában is a dramaturgiát tette meg főszereplőnek, akárcsak a *Hurokban*, és Bagossy László rendezése a Jurányiban el is fogadta a szerző ajánlatát: nem történetet, hanem szkeccseket látunk, nem sorsok rajzolódni ki, hanem figurák, azoknak is egy-egy jellemvonása dominál. Erősen korfestő karaktere révén a szerző és a színház számít a néző kortársi érzékenységére: ezeket az alakokat, az igazgatótól a pénztárosnőn át a luxusprostitűt – mind ismerjük, itt járnak-kelnek közöttünk, ránk köszönnek a hírportálokról.

Fejes Endre *Rozsdatemetőjét* színpadra állítani nagy kihívás; annyira sűrű epika – Pék Mária halat ránt, tőrös csuszát készít évtizedeken át –, hogy azt gondolnánk, az üzenete drámai, nem a formája. Ráadásul Tasnádi István nem is érte be ennyivel: a Katona József Színház felkérésére *Rozsdatemető 2.0-t* írt belőle. Vagyis a Hábetler család történetét megtoldotta még ötven évvel, így lett belőle egy évszázad, egészen a jelenünkig. Tasnádi igazi profi, ezért aztán a beléptetett újabb nemzedékekben remekül tükrözteti az „ősöket”,

vagyis beépíti a darabba a történelem és a sors önismétlő karakterét is. Kár, hogy a fordulatok – vagyis a második ötven év történései – a darabban nem érnek föl a figurákhoz, mert túlságosan újságfőcím-szerűen sorjáznak. Cseh-szlovák bevonulás, gorenje-láz, rendszerváltás, túrórudis „tévéostrom” – ilyen sovány lenne ez a mi történetünk? Viszont az alakítások megint csak röptetik a darabot: Szirtes Ági Pék Mária, Bezerédi Zoltán idősebb Hábetler János és Vizi Dávid ifjabb Janija, aki egyben a történet mesélője is kiemelkedik a számos, ugyancsak emlékezetes szerepformálás közül.

Pass Andrea *A Vándorkutya* című színdarabját a Víg-színház stúdiójában mutatták be; a szerző közismert „való-



Selinunte Kiadó
Budapest, 2020
350 oldal, 3800 Ft

ságérzékenységét” tekintve csöppet sem meglepő, hogy mintha dokumentumjátékot látnánk. A közös nevező: óvodáskorú gyerekek. Miattuk kerül egy légtérbe néhány szülőpár, akik a különleges térkezelés révén egyszerre vannak együtt és külön, és tárul föl, illetve inkább lepleződik le mindaz, amit leginkább takargatnának: a kényszeres viselkedés mögött a megannyi megjátszás, elhallgatott, tisztázatlan, elhazudott lényeg. Egy nagymama, az ő kezdődő leépülésével és feledékenységével, ő, csak ő beszél őszintén, csak ő lát jól, és ez mindenkinek kényelmetlen. Tudósítás a finom és favorizált középosztály életéből.

Gábor Sára anyaga a rögválóság: a *Kutyaportéka* című darab „terepen” született. Bár a Büdöskút helységnev a képzelet szülötte, lakói nagyon is valóságosak. Egy cigány pár egy napja, akik a cigánysorból kitörve beilleszkednének a „magyarok” közé, segítséget keresnének a beteg gyerekeknek, az apa kicsit „cuccozik”, az anya megy orvostól papig. Semmi durvaság, csak a tömény reménytelenség; az érzés, hogy otthon nem lehet lenni sehol ezen a világon. Nincsen számukra hely.

A két kötetben olvasható darabok legtöbbször egyetlen bemutatója volt. Furcsa sorsa a mostanában születő színműveknek, színpadi szövegeknek, hogy nem indulnak el országjárásra a színházak közt. Míg egy zenés darab vagy egy musical hónapok alatt végigsöpör az országon, a mai világunkról, kortársi, jelen időből vett konfliktusainkról szóló szövegek – pláne ha nem vígjátékról van szó – nemigen törnek ki az ősbemutató helyszínéről. Elégé érthetetlen.

Az Olvasópróba-sorozat hatodik és hetedik kötete nem csupa remekművet közöl. De van köztük remek mű, profi színmű, izgalmas kísérlet, és mindben ott lüktet az, amiben élünk. Márpedig ez a színház eminens alapanyaga. Bevállalósnak kéne lenni.

MICSODA ÉLET

Bereményi Géza: *Magyar Copperfield. Életregény*„mindent úgy írok le, ahogy volt”¹

Goethétől tudjuk, hogy egy tekintélyes életmű elkészülte után (idős korban) meg kell írni a művek életrajzi háttérét is; és ehhez sokszor külső unszolásra van szükség: „Kora ifjúságunkban szenvedélyesen járjuk a magunk útját, s nehogy megtévedjünk, türelmetlenül hártjuk el mások követeléseit; hajlottabb korunkban azonban annál jobban örvendezünk, ha mások érdeklődése fölserkent, és szerető unszólással új tevékenységre bátorít.”² A kívülről jövő unszólást el kell fogadni, belsővé kell tenni, és utána kellene a saját életünkről beszélni. Így jönne létre egy kései mű, melynek meghatározó vonása a személyesség, a legszemélyesebb életünk. Goethe ennek sokatmondó alcímet adott: *Dichtung und Wahrheit*.³ Miután elkészült a költői életmű, a *Dichtung*, a *dichterisches Werk* (habár a romantikusok ebben az időben már inkább *Poesie*-ről beszéltek), most már következnie kellene az „igazság” leírásának vagy föltárásának. (A magyar fordító meg is ijedt az „igazság” szótól, és könnyedén, ámde felelőtlenül a „valóság” szóval helyettesítette.) Miután megszületett a költői életmű, most el kell beszélnünk vagy mesélnünk az igazságot is. Goethe fiktív olvasója írja: „Először is arra kérjük, hogy [...] közölje velünk az élményeket, lelki és hangulatbeli mozzanatokot, amelyek a művek anyagát szolgáltatták, a példákat, amelyek önmire hatottak, valamint az elméleti alaptételeket, amelyeket követett”.⁴ Íme, ez az igazság, amely a költői életmű (mint fikció) háttérében áll, ezt kellene elbeszélünk. De el lehet-e ezt beszélni, és másképp kellene-e elbeszélünk? Azt gondolhatnánk, hogy itt közel kell mennünk az empirikus elbeszéléshez, és azt kell elmesélnünk, hogy valami hogyan is volt valójában. Lehet-e az ember a maga életének történetírója? Főleg az életünk korai korszakára igaz, hogy nem lehet elbeszélni anélkül, hogy bele ne szőnénk azt, amit másoktól erről hallottunk. És ezt általánosíthatjuk is: az életünket nem beszélhetjük el úgy, ahogy az volt, abba mindig belejátszik a mostani álláspontunk is. Azt beszélhetjük el, ahogy az élet megnyilvánul/megnyilvánulhat számunkra. De ebből már az is következik, hogy a nagy művész esetében az életből csak az a fontos, ami a művekre kivetül, ami azok háttéréként valóban releváns. Vagy megfordítva: az igazság



¹ Bereményi Géza: Nagyon sok titkot elárulok. Az interjút készítette R. Kiss Kornélia, *Magyar Hang*, 2020. március 13–19., 23.

² Johann Wolfgang Goethe: *Költészet és valóság*, Európa, Budapest, 1982, 8. Fordította: Szöllősy Klára.

³ A főcím teljesen egyszerű: *Aus meinem Leben*. A magyar fordító (vagy kiadó) megcserélte a főcímet és az alcímet, de erre, ennek értelmezésbeli következményeire most nem térhetek ki.

⁴ I. m., 7. A fordítást módosítottam.

Magvető Kiadó
Budapest, 2020
635 oldal, 5499 Ft

csak a költészet fényében jeleníthető meg.⁵ És Goethe azt is tudja, hogy eközben adódik egy nagy veszély, amit el kell kerülni: valamiféle narcisztikus önstilizálás. Lehet, hogy az életmű kiváló, de az életet nem szabad egyszerűen jóvá (nagyszerűvé) avatni. Erre figyelmezteti Goethe önmagát a Menandrosztól származó mottóval: „Aki nem gyötörődik, nem is nevelődik”. (Az életből a költészethez való átmenet küzdelem, és ha a költészetből tekintünk vissza az életre, ennek nem szabad láthatatlanná válnia.)

I.

Magyarországon az utóbbi években különösen népszerű lett a *Dichtung und Wahrheit* típusú irodalom. Ebből a tradícióból a legjelentősebb alkotás nagy valószínűséggel Nadas Péter 2017-ben megjelent kétkötetes *Világló részletek* című műve lesz. Bazsányi Sándor így jellemezte ezt a nagyigényű vállalkozást: „Egyén és közösség; személyes emlékezés és történelmi emlékezet; vallomás és értekezés; szépirodalmi stílus és tudományos (ízű) fogalomhasználat; regényszerűség és esszéjelleg... – ilyesféle pólusok között épül ki a *Világló részletek* nyelvi-szemléleti feszültségtere, izgalmasan kevert beszédmódja”.⁶ Bereményi elbeszélés-módja jóval egyszerűbb, itt nem beszélhetünk „izgalmasan kevert beszédmódról”: az elbeszélés lineáris, a szerző biztos kézzel kalauzol minket. „Berményi kimerevített pillanatokot és jeleneteket sorakoztat egymás után – úgy, ahogyan az emlékezete megőrizte őket. [...] Az önéletrajzi nyomozás szigorú keretek között zajlik: az elbeszélő semmi olyasmiről nem beszél, amit ne élt volna át személyesen, és amiről ne lenne saját emléke. Ezért a családtörténet múltba vesző részleteit a többi szereplővel mesélteti el; elsősorban a nagyszüleiével (lásd a kifejező fejezetcímet: »Sándor és Róza meséi.«.)⁷ Bárány Tibor egyenesen „lenyűgöző eredményről” beszél. Nadas hatalmas kétkötetes könyvének és Bereményi művének közös kihívása, hogy hogyan lehet egybeszőni a személyes életrajzot és a történelmi eseményeket.

Most nézzük először a könyv címét, majd a programját. Az alcím megválasztása jól sikerült: az „életregény” valóban a goethei tradícióra utal, itt az „igazság” elbeszélése következik. (Berményi tizennyolc éves koráig, a katonai behívó megérkezéséig meséli el a maga életét, majd egy rövid utószó keretei között ezt egy kicsit túl is lépi.) A főcím megválasztása már korántsem ilyen problémamentes, Bereményi a *Magyar Copperfield* címet adta a könyvnek, talán egy kicsit elkapkodva. Dickens regénye 1850-ben jelent meg, ezzel a hosszú címmel: *The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery (Which He Never Meant to Publish on Any Account)*. Ez a regény nem közvetlenül önéletrajzi, habár egyes szám első személyben íródott, és a főhős élete nagyban hasonlít a szerzőére. A távolság mégis óriási: egy 19. század közepi angol és egy 20. század közepi magyar kisgyermek sorsa között. A nyugat-európai szabad verseny kapitalizmus és a kelet-közép-európai (nagy részét) szocialista világ között. Anglia és Magyarország – nagyon nagyok a távolságok. De egy közeli hasonlóság meglétét mégiscsak el kell ismerünk: a kisfiú, majd a nagyfiú családja mindkét esetben teljesen szétzilált, egy egyébként családcentrikus világban. De ez a hasonlóság azért elég vékony az analógia felállításához.⁸

⁵ A mű címének és a goethei programnak fontos hatása volt a természettudományok és a szellemi-tudományok metodológiai szembeállítására. Az „igazság” ilyen értelmezésének pedig majd Heideggerre lesz bizonyos hatása, de ez nem tudatosodik: Heidegger ugyanis soha nem hivatkozik rá.

⁶ Bazsányi Sándor: *Nadas Péter*. Jelenkor, Budapest, 2018, 583.

⁷ Bárány Tibor: Hát akkor itt fogunk élni, *Élet és Irodalom*, 2020. március 20. 21.

⁸ „Már bőven benne jártam, amikor bevillant nekem, hogy az eljövendő címben benne kéne lennie a magyar szónak, de jelzőként, hogy a helyi sajátosságokra irányítsa az olvasó figyelmét. Mert igenis fontos, hogy ez a könyv melyik országban született. Aztán haladtam tovább, közben tudat alatt kerestem a főnevet az én jelzőmhöz. És akkor, elérkezve a gyerekkori kedvenc olvasmányomhoz, Dickens *Copperfield Dávidjához* [...], valósággal ujjongani kezdtem.” Bereményi Géza: Hátradóltam a székben. Az interjút készítette Jánossy Lajos, *Litera*, 2020. április 4.

Miről is szól ez az *életregény*? Induljunk ki abból az idézetből, amit a kiadó emelt ki a kötet hátsó borítójára (és a vér szerinti apa mondja a fiának, röviddel azután, hogy kiszabadult a börtönből): „Figyelj ide, Géza. Neked írónak kéne lenned. Én sok író életrajzát olvastam már, és a legtöbbjüknek olyasféle volt a gyermekkor, mint a tiedé. Most, hogy szabad lettél, próbálj írni bármiről, ami csak eszedbe jut, összevissza.” (450.) Vagyis az írói létnek van egy mélystruktúrája, ami a gyermekkorban alakul ki. Goethe szavaival: a gyermekori élmények, lelki és hangulatbeli mozzanatok a meghatározók (az elméleti alaptételeket most elhagyhatjuk). Bereményinél ez az élményeket és az azokat kísérő hangulatokat jelenti, amit önérzésnek is nevezhetünk. A történelmi eseményeknek az individuális élet-eseményeken való átszellőzése megköveteli, hogy a gyerek és a felnőtt perspektívája egymásba érjen, sőt néha teljesen össze is fonódjon. Goethe is ezt írta: „Ha vissza akarunk emlékezni arra, ami legkorábbi ifjúságunkban történt, gyakran kerülünk abba a helyzetbe, hogy összekeverjük azt, amit másoktól hallottunk, azzal, amit a magunk szemlélődő tapasztalatából őriztünk meg. Anélkül tehát, hogy megkísérelném ezt szétválogatni, ami úgysem sikerülne, csupán közlöm”.⁹ Bereményi ehhez hasonlóan mondja egy interjúban: „Már gyermekkoromban is ritkán játszottam a gyerekekkel, inkább a felnőttek érdekeltek, körülöttük lebzseltem, ők pedig óhatatlanul képviselték a politikai körülményeket. Megmutatták, hogyan változtak Magyarországon az emberek a gyermekkoromtól, a második világháború utáni időktől kezdve.”¹⁰ Ez a kettősség az „életregényben” a cselekmény elemeként is megjelenik: a kis főhősnek rendre a felnőttek rendezik a jeleneteket, amelyekben sikeres vagy hebegő-habogó idióta. Most három ilyen példát szeretnék felidézni, amelyekben a kisgyerek és a felnőtt világ perspektívái sajátos módon egybeolvadnak.

(1) Egyszer a nagymama (Róza) elküldte a kisfiút, hogy hozza haza a nagyapát (Sándor) a kocsyából; a nagyapa el is indul vele, de részeg, és az úton még meg is verik. A kisfiúban hirtelen meginog az alapvető biztonságérzet. „De én tudtam, nagyapám győzni fog. Tudtam, Sándor el tud intézni bármit, minden a felelőssége alá tartozik. Nekem csak az a dolgom, hogy az unokája legyek, nem félhetek semmi szörnyűségtől a sarki éjszakában” (21.) De mindez inkább csak bizonygatás, a kisfiúban éppen most omlik össze valami, méghozzá abból kiindulva, hogy a nagymama instrumentalizálta. De a történet itt még nem ért véget: a hazaérkezés után a nagyapa a vízcsap alá tartja vérző fejét, a nagyanya viszont nem őt vigasztalja, hanem inkább a kisfiú felé fordul. „Róza a hasához nyomta a fejemet, úgy kérte a bocsánatokat, mert ő nem is tudta, hová tette a józan eszét, hogy gazember vadállatok közé küldött engem.” (22.) – (2) Történt egyszer, hogy jött egy férfi a piacra, és a nagyapától elkérte a kisfiút; akit aztán helikopterrel elszállítottak, hogy részese legyen annak a gyerekseregnek, amely Rákosi Mátyást fogadta, illetve üdvözölte.¹¹ „A fülemmel hallottam, mivel egy levegőt szívtam vele, a harsogó lárzában is lehetett hallani, hogy nyugodalmasan szuszogva mered ki a tarkopasz fej a párkány mögül, vagyis ő volt ott az egyetlen nyugodt személy a nekiindult áradatban. Meglepő volt közlőre érezni ezt a távolságtartást a roppant odaadásban. Mintha azt mondta volna: »avagy«. Apáskodó volt, mint akinek sok más dolga van.” (54.) Ki beszél itt, a kisfiú vagy az író? A kisfiúnak voltak benyomásai, de azt már egészen biztosan csak az író tudhatta, hogy ki volt Rákosi Mátyás.¹² – (3) A mostohaapa, Dr. Rozner István sebészorvos állandóan verte a kisfiút. Amikor a kisgyerekek az iskolában olvasási problémái voltak (nem tudott szótagolva olvasni), a következő brutális jelenet játszódott le: „A tanítónő felkérte a szüleimet, esténként segítsenek nekem otthon

⁹ Goethe: i. m., 10.

¹⁰ Bereményi Géza: Nagyon sok titkot elárulok, 23.

¹¹ „Engedjétek hozzám jönni a kisgyermeket, és ne tiltsátok el tőlem őket, mert ilyeneké az Isten országa.” Márk 10-14.

¹² Aztán következik a könyv egyik legmeghökentőbb fordulata: „Rajta kívül még egy ilyen embert ismertem, Sándort, a nagyapámat. Ő szokta így hallgatni azokat, akik lelkesen ajánlgattak valami remek üzletet neki.” (54.) Itt mintha visszatértünk volna a gyerek perspektívájához.

leküzdeni az olvasási nehézségeimet. Gyakoroltuk is a szótagolást apukával, de ő hamar elvesztette a türelmét, és lemondott rólam. Felugrott, és egy vártnál is nagyobb első pofont kent le nekem. Ezt én megérdemeltnek tartottam, mert magam is beláttam, hogy buta vagyok. Édesanyám pedig szomorúan nézett, és amikor nem volt ott apuka, leleplezett. Tudja, hogy szándékosan bosszantani akarom apukát” (198.).¹³ Itt először mintha az író emlékezne vissza: mi volt akkor a probléma, mit kért a tanítónó a szülőktől? És amikor a segítség feladata valóban nehéznek bizonyult, a mostohaapa a saját tehetetlenségét palástolva erőszakot alkalmaz. És aztán jön a gyerek perspektívája: ezt ő is jogosultnak tartotta, mert úgy érezte, valóban buta. A pofon, sőt az első pofon, a vártnál nagyobb volt: akkor mit is tartott tehát jogosultnak a kisfiú, a *hatalmas* pofont vagy a pofont egyáltalán?¹⁴

II.

„[Berebényi] műfaji és műnemi heterogenitással jellemezhető [pályáját egy] folytonos önidézés és újraírás eredményeként létrejött intratextuális hálózat fogja át.”¹⁵ Ez igaz természetesen, de legalább ilyen fontos az a kérdés is, hogy hogyan jelent meg Berebényi pályáján az életrajz és az önéletrajz iránti érdeklődés. Vagyis: hogyan készült lassan és rejtve egy *Dichtung und Wahrheit* típusú könyv?

(1) Könnyű lenne azt mondani, hogy ez az érdeklődés Berebényi pályáján már a kezdetektől jelen volt, de legalábbis a *Legendárium* című regénye óta.¹⁶ Ez egy családregény, melyről Balassa Péter ezt írta: „Berebényi könyve [...] érdekessége, tehetségessége és sikertelensége révén [a] fiatal, megújuló prózánk és a családregény-írás nehézségeire figyelmeztet. Korjelenségeket is mérlegelnünk kell, hogy e tehetséges regény végső sikertelenségét megmagyarázzuk.”¹⁷ Nem akarok e magyarázat nyomába szegődni, és itt nem is a családregény-írás nehézségeiről, hanem inkább a családi lét egyetemes válságáról van szó. A következő mondatok viszont Balassa kritikáirásának csúcspontjai közé tartoznak: „Egyvalamit nagyon nem tud a *Legendárium* szerzője: megkomponálni a dekomponáltat. [...] Nem azt fájlalom, hogy Berebényi elhagyja az előhangban kitűnően exponált első fejezeteket összetartó fénykép-motívumot, hanem azt, hogy *nincs helyette más kompozíciós elv, csak érzület.*”¹⁸

(2) A kompozíciós elv (a történeti kontinuitás megtalálása és biztonságos kezelése) lett Berebényi önéletrajzírásának egyik legfontosabb feltétele, amiért a szerzőnek meg kellett küzdenie. És ez érdekes módon legelőször a film műfajában sikerült neki. Az *Eldorádó* című film a nagyszülők élettörténetét beszéli el, lendületes művészfilmmé megformálva. „Kőkemény sorsdráma, amelyhez a történelem egyáltalán nem asszisztál, hiszen Monorinak túl kellett élnie mindent, hiába remélte, hogy a háború után jobb világ jön, a helyzet egyre rosszabbodott, túlfutottak rajta az események, már nem ő volt az élet császára, a pénzével együtt az önbecsülése is egyre fogyott, és már túl későn látta be, hogy a család mindennél fontosabb.”¹⁹

¹³ „Olyan közönyösen fogadtam az egészet, mint egy állat. Eleinte meglepődtem, mivel csak hat-éves korom után kezdtek verni. Aztán el kellett fogadnom, mert nem volt hová mennem.” Berebényi Géza: *Nagyon sok titkot elárulok*, 23.

¹⁴ Most tekintsünk el attól, hogy az egész jelenetben az anya vizsgálzott a legrosszabbul: ő még igazolni is próbálta az erőszakot.

¹⁵ Juhász Tibor: *A Teleki tér illuzionistája*, <http://kulter.hu/2020/03/a-teleki-ter-illuzionistaja/>

¹⁶ Berebényi ekkor harmincegy éves, ugyanebben az évben jelenik meg a *Levél nővéremnek* című lemez, amelyet Cseh Tamás és Másik János adtak elő, ez Berebényi pályájának egyik legkiemelkedőbb pontja.

¹⁷ Balassa Péter: *A családfa-vágás nehézségei*, in: Uő.: *Átkelés. Lélekkertészet*, Balassi, Budapest, 2009, 106–107.

¹⁸ Uo., 113. – Ezért lett remekmű a *Levél nővéremnek*, és nem lett az a *Legendárium*.

¹⁹ FilmBaráth: *Eldorádó* 1988. „Eperjes Károly nagyon fiatalon játszotta el a főszerepet, mégis meg

(3) A következő lépés a *Hídember* című film volt. Még emlékszünk: ez a film hatalmas büdzsével, politikai megrendelésre készült. Ezért végig óriási figyelem irányult rá. „[És] talán éppen a nagy figyelem volt a kudarc oka. A politikai viharok és szándékok miatt az országos figyelem reflektorfényében dolgozó filmesek nem akartak hibát ejteni. Nem szerették volna, ha a *Hídember* túlzottan politikus. Nem is lett az. El akarták kerülni, hogy karakteres, erőteljesen fogalmazott Széchenyi figurával vitára adjanak okot. Nincs is min vitakozni.”²⁰ De túl ezen technikai értelemben a film releváns választ ad arra az alapvető kérdésre, hogy hogyan is kell (lehet) egy életet elmesélni. Ennek kulcsa a tér- és időbeli koordináták pontos rögzítése. Az *életregény* elemezve Juhász Tibor vette észre, hogy ennek valóságos topográfija van, amelyben az egyes helyekhez karakteres életkori szakaszok kötődnek.²¹ Volt az idill (a korai gyerekkor, a nagyszülőkkel) a Teleki téren, aztán jött az anyával és Rozner doktor úrral mint mostohaapával eltöltött időszak az Aggteleki utcában, az Üllői úton, a Thaly Kálmán és a Népszínház utcában, ez volt a pokol, közben egyfajta menedékhelyként szolgált az apa lakása a Baross utcában, aztán jött a pápai kollégium, és végül az anya újabb válása utáni lakás, a Váci úton. (Ide érkezik majd az érettségi után a katonai behívó.²²)

Az egész vállalkozás értelmét talán a leginkább a *Dichtung und Wahrheit* zárása felől lehet megérteni. E mű végpontja egy olaszországi út kiharcolása a barátnövel szemben; és az énelbeszélő végül Egmont szavaival így kiált: „A kor nap-paripái egy láthatatlan szellemtől ostromozva ragadják el sorsunk könnyű szekerét, s nekünk nincs más teendőnk, mint bátran, erősen markolni a gyeplőt [...]. Hogy merre visz az út, ki tudja? Hiszen még arra is alig emlékszünk, hogy honnan jöttünk.”²³ „Bátran és erősen markolni a gyeplőt” annyit jelent, mint autonómmá, vagyis szabad emberré válni. Bereményinél a végponton egy katonatiszttel való beszélgetést olvashatunk: „Micsoda egy hülye ember! Az már meghaladott, a babona. [...] – Jelentem főtörzsőrmester elvtárs, az az én kincsem nekem. A babona. Mit csináljak? Ilyen vagyok. – Ő meg: Bassza meg katoná! – Én meg a szabályzat szerint kiabálva: Értettem, főtörzsőrmester elvtárs!” (636.) A katonaságnál vagyunk: enyhe provokáció után következik az alávetés formulája (igaz, meglehetősen cinikusan). És akkor emlékezzünk vissza még egyszer az apa sors-kijelölő szavaira: „Most, hogy szabad lettél, próbáld írni bármiről, ami csak eszedbe jut, összeviszsa.” (450.) A regény talán úgy zárul, hogy éppen szabaddá válni nem sikerült, de akkor hogy lesz ebből írás, úgy értem, életmű? Ezt nem tudjuk meg, tulajdonképpen ez az *életregény* legnagyobb titka. A „titok” szót azonban Bereményi az interjúban egész más értelemben használja. „Nagyon sok titkot elárulok ebben a könyvben.”²⁴ A titkok azok, amikről még nem beszélt (például hogy verték), ám én most olyan értelmezést szeretnék javasolni, amely a *Dichtung und Wahrheit* zárásából indul ki. Nem tudjuk, és nem tudtuk, hogy milyen eseményeken, megpróbáltatásokon, csapásokon és örömeinken vezet keresztül (vagy fog keresztülvezetni) az életutunk, vagyis a sorsunk. Előrefelé tekintve ezek a titkok. Ha ezek hullámszárait és csapkodásait szilárd elhatározással irányítjuk, akkor leszünk autonómak.²⁵ De az írás

tudta mutatni a karakter minden árnyalatát, kiváló alakítást nyújtott. Nincs benne semmi romantika, ugyanakkor shakespeare-i mélységű tragédia zajlik az évek során a piac egykori királya életében [...]” https://smokingbarrels.blog.hu/2018/01/20/eldorado_806

²⁰ Földes András: A legunalmasabb magyar, <https://index.hu/kultur/mozi/hidember/>

²¹ A regény egyik fejezetének címe „Idők és helyek”; és talán ez az egyetlen fejezetcím, amely akár az egész könyv címe is lehetne.

²² „Feltétem a borítékot, amit valami katonai kiegészítő parancsnokság küldött nekem. Vagyis nem nekem, hanem Rozner Gézának, aki nem is én voltam. De mégis. Azt olvastam, hogy ez egy katonai behívó, mely szerint holnapután jelentkeznem kell egy címre, magammal vinni személyes fogkefét, meg ezt meg azt az apróságot, mert egy évig katonai szolgálatra vagyok én köteles.” (633–634.)

²³ Goethe: i. m., 705. A fordítást módosítottam.

²⁴ Bereményi Géza: Nagyon sok titkot elárulok, 23.

²⁵ Most tekintünk el attól, hogy még visszatekintve is titkokkal találkozunk: „Hiszen még arra is alig emlékszünk, hogy honnan jöttünk.” (Goethe: i. m., 705.) Ez ugyanis egy másik, végső, nagy

ezekre az eseményekre már visszafelé tekint, és éppen ez a megnevezés vagy elbeszélés veszi el az események titok-jellegét. Így az írás jelenik meg az autonómiáért vívott küzdelemként. És ezzel némileg mégiscsak meginog az a kép, amelyet a kötet elbeszélésfolyama nyújt: a hatvanas évek közepe felé Magyarországon nem volt lehetséges az autonómia: „Bassza meg katona!” (636.) És ezért nem tudjuk azt sem, hogyan jöhet létre a mű. De ha már egyszer elkezdődött az írás, akkor az autonómiáért vívott küzdelem is átkerül egy másik síkra. Itt már nem mondhatjuk, hogy nem lehetséges az autonómia. És ha az elbeszélés maga a gyepő tartását jelenti, akkor ez éppen a dekomponáltság megkomponálása, vagyis az egyes titkok összefűzése egyetlen elbeszélésfolyammá.

III.

Az életrajzi regény a memoáriróadalomba tartozik; a memoáriróadalom hallatlan föllendülésének azonban társadalmi-történelmi okai is lehetnek. Ezek az okok a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején (nem is olyan régen) masszív korszellemmé álltak össze. Ekkor írta Papp Zsolt: „Tapasztalat, hogy a nosztalgia vagy viharok elütlével, vagy várható viharok árnyékában köszönt be. [...] Tehát megrázkódtatások utó- vagy előszele.”²⁶ Nem sokkal korábban indult a *Tények és tanúk* sorozat, és már néhány éve ment a *Magyarország felfedezése* sorozat is, miközben „Dimitrij Lénáról mesélt”.²⁷ És van egy Cseh Tamás–Bereményi Géza-dal is, amely jól beleillik ebbe az összefüggésbe, a címe: *Tábori lap Karády Katalinnak*.²⁸ „Posta nincs, se csillag a vállapon, / én fekszem itt és megy a századom, / Második Magyar Hadseregem, / Mi a nevem és a fegyveremem? / Mi a fegyveremem? / Mi a fegyveremem?” De összességében Bereményi életműve ezen a nosztalgiahullámon sikeresen kívül maradt. Megérezte ugyan ezt a szívást, de az ekkori művek igazi erejét és rangját az ezen való kívülmaradás adta. Habár kívül maradni nem volt könnyű: a szokott visszavonulás és befelé fordulás ugyanis maga is belekerült a nosztalgia áramába. Ebben az időben jelent meg Vas István hatalmas önéletrajza is, amelyben ezt olvassuk: „Gyakran hangsúlyozzák, és teljes joggal, hogy mifelénk már a jelentől való elfordulás is bizonyos fokú ellenállásnak [számít].”²⁹ Nosztalgia idején sok lesz az ilyen ellenálló, erőteljesen megnő a bensőségességbe visszamenekülőök száma. De tudjuk, nem ez az ellenállás legmagasabb rendű formája. Bereményit ettől a nosztalgiahullámtól elsősorban az mentette meg, amit Balassa Péter a hetvenes évek végén még a hibájaként rótt fel: nem tudja „megkomponálni a dekomponáltat”. Ez elsősorban az első, kiválóan sikerült lemez-összeállításokra igaz. Ugyanakkor a nosztalgiával együtt jár a történelmi érdeklődés is: beszélni kellene az elfelejtett vagy az elnyomott történelemről, a soha ki nem beszélt eseményekről, katasztrófákról, csődökről és bűnökről. Ennek azonban nem sok köze lesz az osztársadalmi múltfeldolgozáshoz: annak a társadalmi nyilvánosságban, egy diszkurzív térben kellene lejátszódnia. A nosztalgikus visszaemlékezés viszont belekerül egy általános relativizálásba: hagyjuk csak, ő így látta, mi meg (ha akarjuk) másképp. Az így létrejövő privatizált „múltfeldolgozás” a következménynélküliségével tűnik ki. Még áthallások is megengedettek: a nosztalgia által önmagukba visszavetett magánemberek erre nemcsak képesek, de ennek nagy mesterei is. Az eredmény nagyon élénk, bizsergő társadalmi közhangulat lesz, amiben azonban semmiféle kohézió sincs. A korai dalösszeállítások azért rendelkeztek eleven kritikai potenciállal, mert a társadalmi körülményekkel szemben nem akarták megkomponálni a dekomponáltat. (Különösen a

és alapvető titok, nem hasonlítható az egyes eseményekben rejlő titkokhoz, ezért ezzel itt nem is foglalkozom.

²⁶ Papp Zsolt: Emlékképek a hetvenes évek végéről, I. rész, *Élet és Irodalom*, 1983. december 2., 3.

²⁷ Az Omega-együttes *Léna* című száma, 1979-ből.

²⁸ A dal a *Fehér babák takarodója* című lemezen szerepel, amely szintén 1979-ben jelent meg.

²⁹ Vas István: *Mért vijjog a saskeselyű?*, II. kötet, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 22.

Levél nővéremnek tekinthető ebben az összefüggésben igazi kis remekműnek, a kései hetvenes évek egyik legjelentősebb irodalmi alkotásának.)

Sok minden változott azóta, eltelt körülbelül negyven év. De a nosztalgia újra feléledt: újra el is indult a *Tények és tanúk* sorozat, a könyvpiac nagy részét (újra) a memoáriródom teszi ki. (És most ne latolgassuk, hogy nagy vihar előtt vagy után vagyunk.) Ebbe az összefüggésbe érkezett meg Bereményi *Életregénye* is. Kétségtelen, hogy Bereményinek ehhez valamit meg kellett tanulnia: a dekomponáltság megkomponálását. Ezzel együtt a korai lemez-összeállítások kritikai attitűdjé is elvész, vagy legalábbis ártalmatlanná válik. Egy mégolyan nagy és jól sikerült önéletrajzi regény önmagában nem helyettesítheti a társadalmi emlékezetkultúra kialakítását. Az interjú végén Bereményi ezt mondja: „Rengeteg dologról nem tudunk, és rengeteg dologról kéne tudnunk beszélni, de szinte senkiben sincs eziránt érdeklődés. Jobb, ha minden úgy marad. Ezt én megtapasztaltam a felnőttéknél már gyerekkoromban: hogy van, amiről nem beszélünk. És nagyon sok ilyen volt. Úgy kellett utána nyomozni mindennek.”³⁰ („Máig nem értem azokat a régi felnőtteket. Éretlenek voltak? Vagy nem tudták a célokat a szándékoktól megkülönböztetni, mert nem fogták fel azt az életbevágó árnyalatot? Vagy túlságosan megviselte őket az addigi életük?” [206.l]) Még egyszer tehát: „Rossz volt, hogy el vannak hallgatva a dolgok, de [...]”³¹ Ha jól értem, Bereményi azt akarja mondani, hogy ezzel a könyvvel egyfajta múltfeldolgozásnak állt neki; beszélni azokról a kérdésekről is, amelyekről a felnőttek nem tudtak beszélni, hallgattak, hallgatni szerettek volna. Ez az önértelmezés azonban nem teljesen sikeres: együtt azokat a problémákat kellene megbeszelnünk, amelyek közösek, mindannyiunkat érintenek. Egy önéletrajz (*Életregény*) azonban mindezeket a problémákat hangsúlyozottan szubjektív prizmán keresztül mutatja be. Az életrajz, az önéletrajz, a memoár (mint tipikus nosztalgia-, illetve válság-műfaj) így nem helyettesítheti a közösségi emlékezetkultúra kialakulását. Talán-talán elindíthatna egy ilyen össztársadalmi diskurzust. Ugyanakkor ez az önértelmezés nemcsak utólagos, de külsődleges is: Bereményi *Életregénye* minden, csak nem szentenciózus, és nem is egyszerűen fölvilágosító. A gyermek perspektívája ugyanis folyamatosan fenntart bizonyos naivitást vagy ironikusságot.

³⁰ Bereményi Géza: Nagyon sok titkot árulok el, 23.

³¹ Uo. – Az interjúban a kérdező ezt mondja: „Újabban megint nagy közéleti [inkább történelmi vagy történettudományi] téma az 1945-ös budai kitörés, amelyről ön is írt egy dalt Cseh Tamásnak. Miért nem tudunk ezekről a kérdésekről még mindig megegyezni?” A *Széna tér* című számról van szó: „A németek egy éjjelen nem védték tovább Budát, / összegyűlt mindegyikük, negyvenezer szoldát, / Jéghideg éjjelen, mindjük sisakosan / negyvenöt vad telén, kezdődjék már a roham. / Álltak és vártak utolsó parancsra, / Az égen sztálingyertyák ragyogtak. / Áttörünk, áttörünk a Széna téren át, / áttörünk, áttörünk a Széna téren át.” Ungváry Krisztián erről azt írta, hogy ez az egyetlen méltó megemlékezés a „budai kitörésről”. („Országos szempontból [...] az egyetlen megvalósult és minden szempontból méltó megemlékezés Cseh Tamás és Bereményi Géza érdeme. Az 1997-es albumukon jelent meg a »Széna tér« című daluk, amely emléket állít az ostrom névtelen magyar és német áldozatainak. Egy olyan emlékhely, amely lehetővé tenné a méltó megemlékezést az ostrom összes magyar és német áldozatára, mind a mai napig várat magára.” Ungváry Krisztián: *Hősök? A budapesti csata német katonai elitje*, Jaffa, Budapest, 2019, 12.) Bereményi válasza arra a kérdésre, hogy miért nem tudunk ezekről a dolgokról méltó módon beszélni: „Mert a társadalom mélyén kibékíthetetlen ellentétek vannak. Ez is egy ilyen. A felek egymást vádolják, amiért egyáltalán meg merik említeni ezt.” Uo. Szerintem inkább azért, mert nincs meg az ehhez szükséges kultúra, és kellene egy ehhez szükséges intézményrendszer is, sajtószabadság stb. Az kellene, hogy a politikai és a közéleti megszólalásnak legyen egy (viszonylag) hosszú tradícióra épülő kultúrája. Kellene egy habitualizált konszenzuseresési attitűd, az együtt-gondolkodás szükséglete, fejlett szociális érzék, a másik ember elementáris tisztelete, annak biztos tudata, hogy csak együtt fordíthatjuk az életünket jobbra.

A MŰKRITIKUS

P. Szűcs Julianna: Nagytotál. Magyar összképek a múzeumban, a tárlaton és a nyilvános térben 2009 és 2018 között

P. Szűcs Julianna nemzedékem legjobb művészetkritikusa. Egyszer azt írtam róla, hogy ő a magyar műkritika *grande dame*-ja.

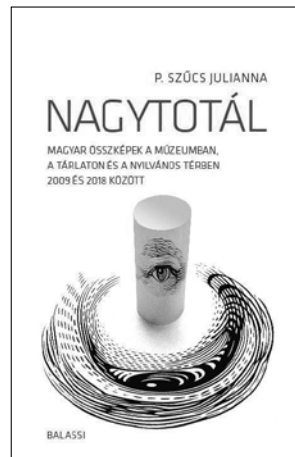
Kötete nem a szokásos bírálat-kötet (a műbíráló összegyűjti egy adott időszakban publikált írásait), hanem komolyan végiggondolt vállalkozás, amely egy évtized összegző kiállításairól és a közterek újdonságairól szól; arra a kérdésre keresi a választ, hogy a képzőművészet közegeiben milyen változatai vannak a hazai önismeretnek, öntudatnak, önazonosságnak. A budapesti, pécsi, debreceni kiállítások nem egyetlen művész köré csoportosulnak, hanem korszakok, műfajok, irányzatok, eszmetörténeti problémák, gyűjtemények köré.

A modern kulturális identitás mindig pluralista, s e sokféleség alapvetően jó dolog, ha persze állandóan kritikai ellenőrzésre is szorul, s a külső hatások befogadása lehet fölületes, majmoló, epigon, provinciális. Belső szakadások is pluralizálhatják, s ezek néha halálos ellenségeskedések formájában merülnek föl. Nem véletlen, hogy a kötet szoros kivételképpen egyetlen emberről szóló kiállítással, a Petőfi Irodalmi Múzeum 2009/10-es *Kazinczy és a művészetek* című tárlatával kezdődik. Kazinczy volt ugyanis az első, aki határozottan letette a garast a magyar kultúra nyugatos orientációja mellett, s száz év múltán még Ady is őt követte *Menjünk vissza Ázsiába* című híres pamfletjében. Kétszáz év múltán pedig, a minap, a politika felhőrégiójában olyan alternatívával kellett megismerkednünk, mint a Türk Tanács *vagy* az Európai Unió.

P. Szűcs Julianna kötetének is ez a hosszú ideje nyílt vagy megújuló seb a témája, s alapvető nyugatossága ellenére érdeme, hogy nem egyszerűsíti le ezt a nagyon sokféle ágú és bogú kérdéskomplexumot, amely már a kezdetén sem volt egynemű – lásd Csokonai őseredeti, magyarrá plántált aufklérizmusát, s Kazinczy szüntelen korrigáló (Csokonait is korrigálni akaró), adaptáló ambícióit. Gyakran reális szellemi konfliktusból mítosszá vált az ellentét. S nemcsak nem egyszerűsít, de nem is elnéző az – Arany szavával: „kivágyó” – silányságokkal, gagyival. A másik oldalon pedig – amely legalábbis szavakban, mint Arany, a magyarrá ringatott bölcső kizáró elsőségét hangsúlyozza – nem méltánytalan a jelentős teljesítményekkel.

Ez csak egyik eleme a gazdag kötetnek. Mint minden jó műkritika, gyakorlati művészettörténet-írás is, amely *in situ* (eredeti helyén) és *in statu nascendi* (keletkezésekor) rögzíti a művészettörténeti eseményt. Válogatásának jellegéből következik, hogy a kritikai értékelés elsődleges tárgya ebben az esetben a kurátor munkája, amely egyre nagyobb (és néha túlzó, már-már önálló művészeti ambíciókat dédelgető) szerepet kapott az utóbbi évtizedekben.

Balassi Kiadó
Budapest, 2019
240 oldal, 4500 Ft



Ideje számba vennünk, hogy mi jelenti szerzőnk esetében a jó műkritikát. Talán nem sértő elsőnek említeni, hogy könyve rendkívül szórakoztató. Egyszer parodisztikus céltalattal azt mondtam, hogy a humaniorákban a szaknyelv metanyelve a köznyelv. Magyarán szaknyelvi formulával állítottam, hogy a szaknyelv helye a szakirodalom, olvasója a tudós közösség, s a kritikus nem nekik ír, hanem – jelentsen bármit ez – a művelt nagyközönségnek. Ami szakcikkben magyarázatot nem igénylő kategória, az a bírálatban csak jelhang, hogy hej, ha én is köztetek mehetnék, tudós leventék. P. Szűcsnek ilyesmire nincs szüksége. Van tudományos teljesítménye, s tudja, hogy kritikáiban viszont mindent meg kell magyaráznia, ami az experteknek magától értetődő. S az ítélet mellett szellemes, ötletes. Az 1924–1942 közötti modern magyar kereskedelmi plakát (amelyben Kassák, Berény, Bortnyik sem átalott szerepet vállalni) kiállításáról szólva a *Hyppolit, a lakáj* Schneider urának, a fölkapaszkodott gazdag vállalkozónak a sikerével-sikertelenségével magyarázta a falragaszokat. Egy másik kritikából: „sok évtizede nézek kiállításokat, de hogy egy fekvő téglalaprú komponált festményt [...] függőlegesen akasszák szögre, ilyet még nem láttam. Ehhez kevés a vakvéletlen. Ehhez véletlenül vaknak is kell születni.”

A második a rendkívüli tájékozottság. A kötetben időnként szóba kerül az a jegyzetfüzet, amely a négy-öt órás, alkalmanként többször megismételt látogatások során telik meg kommentárokkal, statisztikákkal – gyakran a még el nem készült vagy nem is készülő katalógusok helyett. A kritikus megtanulja a kiállítást. Ám ez nem érne sokat, ha nem támaszkodna megelőző ismeretek tárházára. Hatalmas adatbázist mozgósít, amelyben helye van a korábbi hasonló kiállítások halmazának, a hiányzó művészeknek és a fölöslegeknek vagy túlreprezentáltaknak, a nemzetközi analógiáknak vagy azok hiányának. Nagy biztonsággal rekonstruálja a kiállítás koncepcióját, s ehhez méri ítéletét.

Ebből következik a harmadik, a minőségérzék. Kritikusunknak nem imponálnak a nagy nevek, ha gyöngye vagy jelentéktelen alkotással szerepelnek; hajlandó viszont aligismerteket vagy kezdőket méltatni, ha meglátja bennük a szikrát. Ugyanakkor szilárd értékrendje van, amelyet néha az NB I., II., III. hasonlatával jelenít meg. A minőségérzékhez finom analízis tartozik, néha csak egy megvilágító jelző, néha hosszabb kifejtés.

A negyedik az, hogy a kritikus (régi magyar szóval ítéssz) nem spórolja meg az ítéletet. Nemcsak értékkel, hanem le is vonja a konzekvenciát. Erős szavaktól sem riad vissza, a „tehetségtelen”-től, a „vacak”-től (igaz, ez utóbbi egyszer ironikusan Karinthyra hivatkozva tűnik fel, aki elképzelt a papírhiány miatt kényszerhelyzetbe került újság kritikáját: „Ábránd Leó: A háború eposza kilenc kötetben. Vacak.”). Ugyanakkor méltányos, nem feledkezik meg a beváltott vagy beváltatlan lehetőségekről, s – mint mondtam – csak azután ítél, hogy megértette és értelmezte a kiállítás célját.

Az ötödik, hogy a kritikus *public intellectual*, közéleti ember. Ez alapfokon benne rejlik funkciójában, hogy szövegét a nyilvánosságnak szánja, nem magánbeszédnek, s nem is a szakközönségnek. De többről is szó van, hiszen a „nagytotálra” törekvő kiállítások vagy a köztéri szobrok maguk is közéleti gesztusok. Az elmélyült műelemzés mellett itt a kritika publicisztikává is válik. Egy individuális művész kiállítását – különösen, ha nem a Magyarországon amúgy is ritka politikai művészetről van szó – talán csak a legáltalánosabb értelemben kell és lehet közéleti összefüggésbe helyezni: a magyar kultúra gazdagodásának szempontjából. Jól ismertek a közéleti elvárások terrorisztikus túlzásai, amikor a hűség és a hála énekét várták el a művésztől, s az Írószövetség táviratban értesítette – történetesen Nemes Nagy Ágnes! –, hogy „Sztálin (vagy Rákosi) elvtársról írt ódátat holnapra várjuk”. S az sem kevésbé ismert, hogy az „aki nincs ellenünk, az velünk van” enyhültebb korszakában is például Pilinszky misztikus költészetét „antifaszizmusával” vélték mentegezni. Egy ennél is jóval enyhültebb korszakból, amikor P. Szűcs Julianna a *Népszabadság* vezető műkritikusa volt, neki is lehetnek arról emlékei, hogy a történelmi előzmények miatt miképpen értelmezhetők önálló ítéletet képviselő írásait olykor hivatalos véleménynek.

A teljes szólásszabadság korszakában – amelynek értékét még ma sem érdemes relativizálni – a közéleti vélemény alaphangja a kritika. Vegyük ennek a kritikai kritikának egy nagyon érdekes példáját a kötetből. A Múcsarnok 2016/17-es *Az első aranykor* című kiállításáról van szó, amelyet Sármány Ilona rendezett. A kiváló művészettörténész kutatási területének és ízlésének is a modernizmus a határa, s gazdag, érdekes kiállítást csinált az Osztrák–Magyar Monarchia hatalomhoz lojális konzervatív művészetéből. Ez szemmel láthatólag nem P. Szűcs ízlése (lásd még a 2009/10-es kiállításról szóló írását a müncheni magyar művészekről, ahol erről személyes vallomást is tesz), de ez sem abban nem gátolja, hogy elismerje az esztétikai teljesítményt, ahol azt talál, elismerje a kultúrszociológiai teljesítményt (hogy ugyanis a kiállítás rekonstruálta a korabeli hatalom, nagyközönség és műkereskedelem ízlését) és elismerje Sármány tudását és tudományát. Ám ugyanakkor észleli, hogy a Múcsarnoknak (amely ezzel a kiállítással százhuszadik évfordulóját ünnepelte, s mögötte a Magyar Művészeti Akadémiának) már magával a kiállítás címével is hátsó gondolata volt, hogy az első aranykor után következik a második, amely éppoly lojális, éppoly konzervatív és éppoly közérthető lesz, mint az első.

Ilyen nyílt ellentmondás a kuratori és intézményi koncepció között persze csak kivételes, de föl lehet vetni, mint P. Szűcs teszi – összehasonlítva Kisfaludi Strobl Zsigmond budai Szent Imre-szobrát Varga Imre sárospataki Szent Erzsébetével és Melocco Miklós esztergomi Szent Istvánjával –, hogy itt „három retorikai stílus” áll „a hatalom szolgálatában”, miközben a kritikus különbséget tesz a minden megrendelést semlegesen fogadó Kisfaludi Strobl és Varga, valamint a meggyőződéstől áthatott Melocco között, s esztétikai mutatója is Melocco irányába leng ki.

P. Szűcs Julianna könyvében állandó tárlatok újrendezéséről, összefoglaló tematikus kiállításokról és köztéri műalkotásokról van szó. Írásai színvonalának és súlyának megítéléséhez nem kell mindenben egyetérteni vele. Egyik tárgyáról, az Irokéz Gyűjtemény debreceni kiállításáról én is írtam¹ – persze jóval kisebb tudással és tájékozottsággal –, s nem egészen ugyanarra a következtetésekre jutottunk. Abban viszont egy húron pendültünk, hogy Hornyik Miklós érdekes, de talán kissé túl erős kuratori koncepcióját mindketten nagy tisztelettel zárójelbe tettük.

A Kossuth tér néhány száz méteres körzetéről szólva P. Szűcs ír a Falk Miksa utca torkolatában álló szellemtelen zsánerszoborról (Columbo hadnagy és kutyája), a Stollár Béla utca torkolatában álló aránytalan olimpiai ötkarikáról, amely az olimpia szellemének ellentmondva magyar nemzeti színeket visel, a sikerületlen Kéthly Anna-szoborról, a botrányos Gábielről a Szabadság téren, valamint a már első felavatása idején is elavult szelleműnek ítélt Tisza István-szobor újraalkotott változatáról, amelynek csúcán az allegorikus oroszlánról már sohasem fog más eszembe jutni, mint az, hogy „egy fagyaltgépéből kiömölő csoki-vaniliakrémre emlékeztet, vagy, bocsánat, arra a hasmenéses kutyáürlékre – persze gigaméretben –, amelynek el nem takarítása büntetést szokott maga után vonni”.

Végezetül egy szubjektív megjegyzés. P. Szűcs Julianna a legrégebb barátom. 1950-ben, négyéves korunkban kötöttünk barátságot a Kossuth téren, amikor még ugyanaz a gyászmagyar Kossuth-szoborcsoport volt ott (Horvay János műve), mint ami most megint. Politikai nézetkülönbségek egy időre elválasztottak bennünket egymástól. Én disszidens voltam, ő a *Mozgó Világ* új főszerkesztője, amelyből – legyen igazságos – egy *másik*, tartalmas, reform-irányzatú folyóiratot csinált. Mindazonáltal a „mosolyszünet” ideje alatt sem igen volt hét, amikor ne hiányzott volna valamilyen művészettörténeti információja, el-igazítása, kommentárja.

¹ Radnóti Sándor: Hibriditás a Kárpátok között, *Revizor Online*, 2011. 12. 05., <http://www.revizor-online.com/hu/cikk/3775/az-irokez-gyujtemeny-es-a-rendszervaltas-modern-es-kortars-muveszeti-kozpont/>

EGY ÉLETMŰ SZÁMBAVÉTELE

Lengyel András: *Tömörkény-tanulmányok*

A 19. század utolsó harmadának és a következő század első évtizedeinek magyar prózájára irányuló kortárs tudományos recepcióval kapcsolatban bizton megengedhető az az állítás, hogy jobban jellemzi a kanonikus életművek versengő értelmezéseinek folytonos fölülvizsgálata, mint az irodalmi emlékezetből részint kihullott, de egykor jelentős szerzők jobb megismerésének vágya. Az utóbbi évtizedekben még az egykori marxista irodalomtörténeti kánon legfontosabb cölöpeiként beállított, így hosszú időre „kiüresített” elbeszélőket (Mikszáth, Móricz) is utolérte több „újrateremtési hullám”, miközben, ahogy többen rámutattak,¹ a saját korukban fontos alkotóként számon tartott és elismert „kisebbségi” prózaírói életművek esetében – mint amilyen Thury Zoltáné, Bródy Sándoré vagy Petelei Istváné – még az átfogóbb megállapítások megfogalmazásához szükséges modern (kritikai igényű) szövegkiadások, bibliográfiák sem mindig állnak rendelkezésre. E nehezen áthidalható és csak szisztematikus kutatásokkal mérsékelhető hiányokat igyekeznek csökkenteni egyetlen nagyon sajátos szerzői oeuvre-re fókuszálva Lengyel András tavaly megjelent *Tömörkény-tanulmányok* című könyve.

A kötet a szegedi irodalomtörténész, muzeológus Tömörkény Istvánnal kapcsolatos, 1989 és 2018 között született kisebb-nagyobb írásait gyűjti egybe, melyek legnagyobb része – mint a szerzői utószóban olvasható – „elég nagy mértékben az alkalom [...] szülötte volt” (337.). Nem koncepciózusan megtervezett tanulmánygyűjteménnyel van tehát dolgunk, a kötetbe került igen heterogén írások – zömmel inkább esszék, pár hosszabb tanulmány, néhány újságcikk vagy recenziónak álcázott értekezés, illetve egy hosszabb forrásközlés – abban viszont bizonyosan nagyon hasonlóak, hogy mindet jellemzi az a tárgyszerűség, amellyel a könyv fülszövege ajánlja önmagát és szerzőjét. Hiszen a legtöbb írás témája, célkitűzése igen konkrét; Tömörkény István életművének egy-egy jól körülhatárolható apró kérdését, problémáját tárgyalja, s ez már az alcímekből is látszik: *Tömörkény István egyik zsenyéjéről; Tömörkény álneveiről; Görgey és Tömörkény* stb. Ez alól az egyetlen jelentős kivétel a kötet legelső írása, *A Tömörkény-kutatás néhány kérdése* című 2016-os tanulmány, amely az eddigi Tömörkény-recepció összegző ismertetése mellett bemutatja, miért oly unikális forrása, „dokumentuma” Tömörkény írásművészete nemcsak Szeged művelődés-



¹ Lásd: T. Szabó Levente: *Mikszáth, a kételkedő modern. Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoétikájában*, L'Harmattan, Budapest, 2007, 13–16.; Hajdu Péter: *Sikertörténetek a századvégi novellisztikában. 1882 Mikszáth Kálmán: A jó palócok*. In: *A magyar irodalom története II.: 1800-tól 1919-ig*. Főszerk. Szegedy-Maszák Mihály, Gondolat, Budapest, 2007, 548–560.

Tiszatáj Könyvek
Szeged, 2019
347 oldal, 2490 Ft

történetének, hanem a 19. század utolsó harmada és az új század eleje között lezajló magyarországi modernizációnak is. E nagyon felemás, különbségteremtő modernizációt, mely a Nagy Víz (1879) utáni fejlődő, polgárosuló Szeged és az azt körülvevő alföldi parasztság kapcsolatában megnyilvánult, s így *pars pro toto* Budapest és a magyar vidék viszonyát is megmutatta, Tömörkény „érzelte mindenki másnál érzékenyebben, s ezt vetítette ki írásaiban mindenki másnál élesebb pontossággal, világrekonstruáló gazdagsággal” (17.). Ugyanakkor ezt a jelentős (és fontos megjegyezni: nagyon is *modern*) irodalmi tapasztalatot – hangsúlyozza a kötet több írásában is a szerző – korántsem ismerjük kellőképp: Tömörkény István életművének felmérése, „számbavétele” és megértése még előttünk áll.

Lengyel András tehát a könyv vállalt-hangoztatott „tárgyszerű” megközelítése mellett szintézisigénnyel lép föl Tömörkény írásairól értekezve, s e mozzanat – a többi tanulmánnyal összhangban – rávilágít a szerző egyéni, nagyon markáns irodalmár-felfogására, irodalomtörténeti munkamódszerére. A *Tömörkény-tanulmányok*at olvasva egy manapság (sajnos) nem túl divatos, hagyományosabb irodalomtörténet-írási gyakorlat kielélt eredményeivel találkozunk. E szövegekben nem a *mainstream* értelmezések közötti önpozicionálás, valamint az elméleti szakirodalom mértéktelen halmozása az irányadó, hanem a vizsgált szövegekre és azok elsődleges kontextusára irányuló lankadatlan kutatói figyelem. Lengyel András mindig stílusosan, magabiztos vonalakkal rajzolja meg a társadalomtörténeti/életrajzi háttérrel, az olvasó nem igényli az adott tárgyhoz kapcsolódó szakirodalmi munkák fontoskodó, önigazoló felsorolását, rábízta magát a szerző szembetűnően elmélyült és szerteágazó ismereteire. Emellett az írások tárgya (tudniillik Tömörkény István életműve) és a szerzői alkat szerencsés találkozásának is tanúi lehetünk: bár a szövegek legnagyobb része valóban alkalomszerű, és részproblémákat vizsgál, minden mondatban érezhető, hogy Lengyel Andrásnak átfogó képe van Tömörkényről. Hovatovább – s ez egyáltalán nem kritikai megjegyzés –, a kultikus beszédmódot elkerülve, a szó pozitív értelmében *azonosul* is vele. Minden bizonnyal szimpatikus neki Tömörkény puritanizmusa, sokat emlegetett rejtőzködő alkata, katonás munkafelfogása – az a szerénység, hogy saját irodalmi műveire mindig csak „dolgaim”-ként utalt (263.) –; s a kötet első tanulmányának az a megjegyzése, miszerint Tömörkényt az „egyre bőségebben termelődő és sokszor egymásnak is ellentmondó absztrakt »spekulációk« [...] nem érdekelték” (25.), a szerző hallgatólagos önleírásaként is felfogható.

E benyomások ugyanakkor felvillantják a szerző általános elképzeléseit az irodalomtörténeti munka céljáról, értelméről és lehetőségeiről. Lengyel András számára az irodalomtörténeti munka nem a kimeríthetetlen gazdagságú kanonikus művek hedonisztikus újraolvasásában elmélyülő időtöltés, hanem mindenekelőtt elvégzendő feladat, amellyel tartozunk a múlt jeleseinek. Ez a munka – a magyar irodalom történetének megismerése és megértése – pedig „kiragadott (az összefolyamattól mindig gondosan izolált) művek” (12.) értelmezésével nem végezhető el, csak szisztematikus (főként történeti-filológiai) kutatások révén. Épp emiatt fordít nagy figyelmet a szerző a Tömörkény-filológiára, hangsúlyozva annak fájó hiányait, s e nézőpontból, a részint pótolhatatlan deficitek tudatosításával fogalmaz meg lehetséges irányokat az életmű leendő kutatói számára (lásd: *Tömörkény István írásainak bibliográfiái számbavételéhez*, 35–44.). Célja mindig a jelenségek nagyon aprólékos megfigyelése: az előtér (az elemzett forrás) és a háttér (szociokulturális, társadalomtörténeti környezet) viszonyának minél sokoldalúbb bemutatása – annak a nagyon sajátos lokális (szegedi), de az irodalom közegébe kerülve egyetemessé váló modernitás-tapasztalatnak a kontextualizálása, amely Tömörkény írásaiban megőrződött. Így válnak e modernitás-tapasztalat összefüggésrendszerét árnyaló dokumentummá a legváltozatosabb forrástípusok: Tömörkény vendéglős édesapjának számlái (45–54.), egy ifjúkori sikerületlen vers (55–64.), egy véletlenszerűen előkerült levél (261–264.), vagy akár egy kézzel írt búcsúztató emléklap (67–74.). Fontos megjegyezni, hogy e források értő elemzésébe sok eset-

ben beleíródik a múlt elfeledett iratait akkurátusan gyűjtő, azokat rendszerező muzeológus leleményessége is, hiszen nem egy, a kötetben említett dokumentumot maga a szerző szerzett meg a szegedi múzeum számára.

Lengyel András tehát valóban kitűnően ismeri a szövegeket, amelyekhez nyúl, azok történeti beszédfeltételeivel együtt, s nem törekszik hatásos, innovatívnak tetsző értelmezések megfogalmazására, „esztétikai pszeudóelvek konstruálására” (12.). (Itt érdemes megjegyezni, hogy a kötet egyik írásában sem történik hivatkozás azokra a dolgozatokra,² amelyek eltérő elméleti-módszertani eszköztárral ugyan, de Lengyel Andráséhoz hasonló ambícióval igyekeznek kimozdítani a Tömörkény-olvasást a bevett értelmezési keretek közül. Ezeket az elemzéseket vélhetően az általa „exkluzív „korszerűség”-ként aposztrofált pozíciójuk s „izolált” mivoltuk miatt tekinti irrelevánsnak.) Mindazonáltal ennek a közelítésmódnak megvannak a maga hátrányai is a tanulmányok „lehetőségeire” nézve. A *Tömörkény-tanulmányok* írásainak mindegyikét jellemzi egyfajta lehatárolt, egyetlen életműbe záródó, túlon túl önmagára figyelő nézőpont, amely megakadályozza a szerzőt abban például, hogy érdemi kapcsolatot teremtsen a Tömörkény-életmű és más szerzők között (ezt legfeljebb kifejtetlen utalások szintjén teszi), s néha még az azon belüli összekapcsolódásokat sem hangsúlyozza túl. Hadd hozzak erre két példát.

„Az igazságok sorsa ez: születnek, hogy megfeszíttessenek” című tanulmány a Péter László által sajtó alá rendezett *Hétről hétre* című Tömörkény-kötet³ kapcsán beszél hosszasan Tömörkény publicisztikájának nyelviségéről, világfelfogásáról, s igen találóan állapítja meg: „a Tömörkény-cikkek alapvető modalitása [...] ironikus és viszonylagosító” (106.). Az élet visszás jelenségeit érzékletesen interpretáló „elviszonylagosítás” és a valóság „nyelvvé, nyelvjátékká relativizálása” (107.) viszont már csak haloványabban kap szerepet a Tömörkény István és Mikszáth Kálmán viszonyát, írásművészetük rokonságát tárgyaló – egyébként ugyanabban az évben (2000) is született – tanulmányban (*Tömörkény Mikszáth-képe*), noha ez a fajta nyelvi és felfogásbeli relativizmus már voltaképp Németh G. Béla 1971-es (Lengyel András által is dicsért [29–30.]) korszakmonográfiája⁴ óta kulcsfogalma a Mikszáth-recepciónak. Úgy vélem tehát, megért volna valamivel bővebb kifejtést is kettejük nyelviségének és újságírói megszólalásának összehasonlítása, mivel azonban a szerző rendre megelégszik a jelenségek elsődleges azonosításával, rögzítésével, s nem lép tovább azok összetettebb értelmezése felé, e mozzanat elmaradt. Így az idézett szövegben – annak ellenére, hogy ő maga is több ízben kritizálja a Tömörkénnyel kapcsolatos egysíkú, néprajzcentrikus értelmezéseket – megemlíti ugyan az ironia szerepét, de kissé leegyszerűsítő módon a „társadalombíró” Mikszáthtal véli hasonlatosnak a szegedi író (115.). Érdekes módon e tanulmányon kívül nincs is olyan szöveg a kötetben, amely más szerzői életművekkel akár futólag is összevetné Tömörkény világát, hiszen a Mikszáth-tanulmány is inkább személyes ismeretségüket járja körül, ahogy a Kosztolányi által írt Tömörkény-nekrológ elemzése (265–271.) is leginkább csak Tömörkény István

² Lásd: Hovanecz Fruzsina: A haláltudat archaikus formái. Az elmúlás fogalmához kötődő közösségi asszociációk Tömörkény István műveiben. *Debreceni Disputa*, 2006/11–12, 105–108.; Uő.: Részleges igazságok. Virtuális értelemrendek Tömörkény István novelláiban. *Alföld*, 2013/6, 102–115.; Szilasi László: „Ha láthatná, se láthatná”: Vakok Velencéje – az emléktárgy. Tömörkény István: *A tengeri város*, 1896. *Literatura*, 2008/4, 457–468.; Hajdu Péter: Tömörkény István vásárlós novellái, *Literatura*, 2011/4, 327–333.; Sággy Miklós: Tömörkény karikatúrarajzai. Tömörkény István „Szegedi parasztok és egyéb urak” című kötetéről. *Holmi*, 2012/10, 1237–1245.; Nyilasy Balázs: Tömörkény István minimalista prózája. *Irodalomismeret*, 2013/2, 52–66.; Uő.: Nézőpontlehetőségek. Tömörkény István írásművészetével kapcsolatban. *Tiszatáj*, 2016/12, 68–72.

³ Tömörkény István: *Hétről hétre. Publicisztikai írások 1894–98*. Szerk. Péter László, Bába és Társa, Szeged, 2000

⁴ Németh G. Béla: *Türelmetlen és késlekedő felszázad*. Szépirodalmi, Budapest, 1971, 204–215.

„hatásáról”, mások általi elismertségéről tanúskodik. Mivel bővebb kifejtést nem kap, épp emiatt nem túl meggyőző számomra – se Tömörkény írásait olvasva, se Baránszky Jób László e tárgyú stílustipológiai értekezését⁵ áttanulmányozva – a szerző azon többször is visszatérő megjegyzése sem, miszerint a szegedi író „habitusa szerint valójában Krúdyval tart mélyebb rokonságot” (173., lásd még: 99., 139., 167.).

Második példám: a kötet egyik írása az író apjának, a vendéglős Steingassner Józsefnek két darab – egy 1858-as és egy valamivel későbbi, csodával határos módon fennmaradt – fogadói számláját vizsgálja igen tanulságosan, felvázolva a korabeli vidéki vendéglátás konvencióit. E tanulmányban a szerző többször is kitér arra, hogy a szoba árához hozzászámított „világítás” (stearingyertya) igencsak jelentős tétel volt a végső cechben, „hiszen a szoba fűtése, amely egy alkalomra 16 krajcárba került, alig nagyobb összeg, mint egy szál gyertya ára [12 krajcár]” – s az ismeretlen egyszeri vendég ebből három éjszaka alatt összesen hét szálát (= 84, felfelé kerekítve 91 krajcárt) használt el (49.). A két számla elemzése, noha „nem képes visszaadni az egykori szállodai forgalmat”, valóban nagyon érdekes és jól jellemzi azt a „mikrokozmosz”-t, amelybe Tömörkény 1866-ban beleszületett. Amikor e tanulmányt – egyébként nagy élvezettel – olvastam, kissé meglepett, hogy a szerző még említést sem tesz arról, hogy Tömörkény érdekes módon saját maga is megörökítette a szegedi szállodások pazarló gyertyafogyasztását egyik kiváló korai novellájában,⁶ szembeállítva benne a kisszerű piacorientált gondolkodást a paraszti észjárással. Mindez pedig azért érdekes, mert a Tömörkény-szöveg csak nyomatékositotta volna a két számla mentalitástörténeti jelentőségéről tett megállapításokat. Nincs kétségem afelől, hogy Lengyel András bárkinél jobban ismeri az általam említett novellát, úgy tűnik azonban, e helyütt mégis inkább az olvasóra bízta a szálak összekapcsolását.

Szólnom kell még arról a több mint ötvenoldalnyi levélről (*Tömörkény István hatvannyolc levele*), amelyet Lengyel András rendezett sajtó alá, és amely a kötet függelékeként kiegészíti a *Tömörkény-tanulmányokat*. A Csongrád Megyei Levéltár és a Petőfi Irodalmi Múzeum Tömörkény-anyagából válogató, valamint jó néhány magántulajdonú levelet is felvonultató (elsőként 1999-ben közölt) gyűjtemény legtöbb darabja igen nyúl farknyi, kurta levél, s leginkább az elfoglalt szegedi szerkesztő és múzeumi munkatárs mindennapi teendőibe, apró-cseprő dolgaiba nyújt betekintést. Ugyanakkor kisebb számban található benne irodalomtörténeti szempontból is érdekes írások; például Tömörkénynek a Petőfi Társaság és Herczeg Ferenc részére írt levelei, melyekben munkatársait, Pósa Lajost és Móra Ferencet ajánlja a társaság figyelmébe – előbbi kitüntetésre terjesztve fel, utóbbit pedig elnökségi tagnak. A hatvannyolc levél utolsó, igen talányos (beazonosíthatatlan keletkezési idejű) darabja pedig mintha a szerző kötetnyitó tanulmányának sommás ítéletét látszana sorsszerűen megerősíteni, miszerint: „Tömörkény [...] íróilag nem futhatta ki magát igazán, sok minden benne maradt” (26.). Ugyanis a Móra Ferenchez, a baráthoz és munkatársához szóló rövid levél szövege így hangzik: „Kedves Ferkó, / Vártalak tegnap, de nem jöttél. / Ha úgy gondolod, most nyitásig még átjöhetnél, én is szeretnék egyet mást mondani. / Üdv. / Pista” (335.) – bár ez csak a késői olvasó misztikumba hajló látomása. Jóllehet a levélfüggelék nem feltétlenül hozza meg a kedvünket Tömörkény műveéhez, módszertani szempontból igen hasznos olvasmány lehet azon fiatal irodalmárok számára, akik csak ezután fognak bele az igazi filológiai munka megismerésébe, hiszen itt egy kis korpuszon keresztül mutatkozik meg, mit is kell tudnia mondani a szövegek sajtó alá rendezőjének saját kutatása tárgyáról.

S végül néhány apróbb észrevétel nem a kötet tartalmát, hanem annak technikai megvalósítását illetően. A könyv igényes kivitele és áttekinthető szerkezete ellenére kissé za-

⁵ Baránszky Jób László: Tömörkény táji impresszionizmusa. *Irodalomtörténet*, 1969/4, 703–731.

⁶ Tömörkény István: Hat szál gyertya története. In: Uő.: *A tengeri város. Elbeszélések 1885–1896*. Szépirodalmi, Budapest, 1956, 25–29.

varó az egyes tanulmányok eltérő hivatkozási módja; a legtöbb írás szövegközi rövidítéseket használ, de van olyan is, ahol lábjegyzetek találhatók, máshol pedig végjegyzetek (vagy mindkettő). Érdemes lett volna minden tanulmánynál egységes hivatkozási rendszert kialakítani, vagy egyetlen irodalomjegyzéket összeállítani a kötet végén – hiszen az idézett munkák száma alig haladja meg a húsz tételt. Továbbá az is említést érdemel, hogy a könyvben több jó minőségű fotó található Tömörkény Istvánról (egyedül vagy társaságban), ugyanakkor sajnálatosan egyik fénykép esetében sincs megjelölve készítő, forrás, lelőhely, illetve hozzávetőleges keletkezési idő.

Mindezzel együtt Lengyel András Tömörkény-könyve kiváló kötet, egy elismerésre méltó hosszú szakmai életút lenyomata s a Tömörkény István művei iránti lankadatlan kutatói érdeklődés értő és érző megnyilvánulása. Ahogy Bíró-Balogh Tamás mondja Lengyel András hetvenedik születésnapja alkalmából írt köszöntőjében: „azzal a konjunktúratudóssal szemben, aki csak főntről, a pulpitusról bírja a szöveget, ő testközlelől is ismeri az irodalmi művet: a betűk vonalvezetését, a tintát, a papírt (és ha van, a vízjelet is), a tollat, a tollal író költőt, a költőt körülvevő világot”.⁷ S igaza van: a *Tömörkény-tanulmányok* olyan hagyománytisztelő, elmélyült tudásra épített, de nem hivalkodó irodalomtörténeti hitvallást tükröz, amely iránt nem véletlenül érezhetnek nosztalgiát a jelenkori indexáló, tudománymetrikus, lábjegyzethalmozó és önigazoló tudományosság részesei, s amelyre nagy szüksége lesz a jövő Tömörkény-kutatóinak is, ha veszik a bátorságot, hogy folytassák Tömörkény István életművének számbavételét.

⁷ Bíró-Balogh Tamás: Lengyel András hetvenéves. *Élet és Irodalom*, 2020. április 3., 12.

CERUZA ÉS SZELLEM

Szolláth Dávid: Bábelt kövenként. Irodalomtörténeti tanulmányok és esszék

Lengyel Andráson át Szilágyi Zsófiáig és Balázs Imre Józseftől Lapis Józsefig sok olyan irodalomtudóst lehetne idézni, akiknek a szemléletmódja erősen tényeken átszűrt, elemzéseik, értelmezéseik mindig a legnagyobb mértékben tapadnak ahhoz a filológiai tudáshoz, amelyre szert tettek és tesznek folyamatosan. Talán csak olvasói benyomástól függ, mégis azt hiszem, hogy például Balassa Péter munkásságában erősebb, hangsúlyosabb a vízió, a tények inkább bizonyítékok, mint kiindulási pontok, a világszemlélet „megkeresi magának” a filológiai adatokat.

Szolláth Dávid mindenképpen az első kategóriába tartozik. Kötetében többnyire hosszú tanulmányok olvashatók Szentkuthy Joyce-fordításáról, a múlt század húszas éveinek irodalmáról, Tormay Cécile-ről, József Attila Ady-epigonizmusáról és külvárosi verseiről, a Petőfi-Ady-József Attila-„vonalról”, illetve egy esszé a huszadik századi költői sírversekről. Ezekben a tanulmányokban Szolláth mindig szövegérvekkel operál, hangja soha nem válik személyessé (és ez az első kategórián belül is a „Józsefekhez” sorolja), amit mond, minden esetben művekre, levelekre, cikkekre, vallomásokra és mások tanulmányaira támaszkodik, jól átgondolt és pontos. Kifejezetten azokhoz az irodalomtörténeteszekhez tartozik, akik esetében az olvasó gyakran felkiált magában: „de hát ez mindent tud!”. A személyességtől való tartózkodás megóvja az olyan fordulatoktól, melyek időnként manírossá tették például Szegedy-Maszák Mihály írásait, formátuma inkább mélyülő, mintsem villódzó.

Ilyen módon a tanulmányok is azt a benyomást keltik, hogy „tudják a terjedelmüket” – az adott téma mindig éppen annyit kíván, amennyit Szolláth megírt belőle, a kevesebb valóban kevesebb volna, nem több, a többhöz viszont több forrás kellene. A *Bábelt kövenként* nem utolsó erénye, hogy az írások hosszúsága soha nem tűnik indokolatlannak.

Azt is ezeknek az értekezéseknek az érdeméért kell említenünk, hogy bár a címetek olvasva az lehet az érzésünk, ezekről a témákról „már mindent tudunk” (elsősorban a József Attila-tanulmányokra gondolok itt), a szerző mindig bebizonyítja, hogy koránt sincs igazunk. Ezt azonban nem a „majd én megmutatom” ellenszenves gesztusával teszi, nem is bizonyít tulajdonképpen: ő csak ír egy tanulmányt, mert a filológusnak ez a dolga. Teljesen és tökéletesen azonosul tehát a szerepével.

„Az 1920-as évek magyar irodalmának történetét két átrendeződés tagolja.” (45.); „A modern magyar irodalom történetét végigkíséri az epigonizmus elleni kritikai hadakozás.” (95.); „József Attila verseiben sokszor visszaköszönnek a kor szocialista átlagköltőinek motívumai, zsánerei, topo-



MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Budapest, 2019
172 oldal, 2450 Ft

szaik.” (122.) Meg sem kell jelölni, honnan származnak ezek a mondatok, az olvasó kitalálja magától. Ráadásul ezek *első* mondatok, a szerző általuk vezet be minket írásai tárgyába. Megerősítik a címet, és továbbblendítenek a témában.

De ha nem így „nyit”, akkor sem szakad el a témájától: „Miért volt sikeres a *Bujdosó könyv*?” – kérdezi a Tormay-tanulmány kezdetén (80.), és a regény címét az írás alcíme is tartalmazza (Az *elbeszélő hitelvesztése. Tormay Cécile Bujdosó könyvének néhány narrációs problémájáról*). Az olvasónak tehát végig korrektül felvázolt „útjelzők” között kell tájékozódnia.

„Ne beszéljünk a tárgy nyelvén a tárgyról” – mondta egy konferencián Cs. Gyimesi Éva, és Szolláth Dávid ennek a figyelmeztetésnek a jegyében írja értelmezéseit. Nem személyes, mert az interpretációban tartózkodik a metaforáktól, mindenféle képes beszédétől. Ha látszólag elengedi magát, mint a Tormay-tanulmányban vagy a sírvers-esszében, számára akkor is a kontextus, az irodalmi és szellemi környezet vázolója a fontos, illetve az, hogy hogyan szakadnak el bizonyos szerzők ettől a kontextustól.

A folyamatos árnyalás igénye és szándéka abban is megmutatkozik, hogy a tanulmányok többnyire *ciklusok*: két vagy több írás tartozik egy cím alá Szentkuthy esetében éppen úgy, mint József Attiláéban, a húszas évekről szólóban vagy Tormayéban. Egyetlen szempont nem elég sem egy jelenség, sem egy író vagy egy mű esetében ahhoz, hogy megnyugtatóan tisztázzuk a vele kapcsolatos megfigyeléseinket.

Feltétlenül beszélünk kell az *alázatról* is ebben az összefüggésben. Szolláth mindig úgy vitatkozik, hogy az elfogultság látszatával sem lehet megvádolni. Tud akár éles is lenni, de annak is visszakereshető indokai vannak. „Gabler és munkatársai több ezer hibát javítottak kiadásukban, s a javításaiknak egy jelentős része, amint látható, az *Ulysses* fordításaira is következményekkel van. Bartos Tibor ezeket a javításokat néhány kivételtől eltekintve nem érvényesítette a Szentkuthy-fordítás második kiadásában. Ha más nem, ez a tény már önmagában is indokolná a Szentkuthy-fordítás felülvizsgálatát. Kérdéses, hogy Bartosnak mekkora szerepe volt a fordításban, az azonban nem kérdéses, hogy szerkesztői munkáját nem látta el kielégítően. Persze azt is el kell mondani, hogy hatalmas előnyünk volt Gáspárral, Szentkuthyval és Bartossal szemben: mi már digitalizált angol szöveggel dolgozhattunk, ami jelentősen meggyorsította a szövegen belüli keresést, a keresztivatközások felismerését, a motívumkövetést.” (22.) Szóval a minden bizonnyal felületes Bartos Tibornak is akad mentsége tulajdonképpen, akármilyen narcisztikus is volt, mint a tanulmányból kiderül. Szolláth részt vett az *Ulysses* újrafordításában, ezzel kapcsolatos tapasztalatait beépíti a vonatkozó tanulmányaiba, innen az idézetben is szereplő többes szám első személy.

Vagy itt egy más jellegű megjegyzés az első külváros-tanulmányból. Arról van szó, hatott-e Verhaeren József Attilára. Nyilvánvalóan hatott, de: a „közvetlen hatás kérdése helyett érdemes volna szélesebbre tárnai a spektrumot és úgy feltenni a kérdést, hogy milyen helyet foglal el József Attila külvárosi leíró költészete a *modern várostapasztalat esztétikájában*, amelyben a Verhaeren-líra jelenti az egyik fontos és jellegzetes pozíciót” (124–125.). Pusztá javaslat, megindokolható, logikus, eredményes, nem egyszerű oldalvágás a korábbi értelmezők felé.

Bármilyen stílus akkor tiszta, ha láthatóan megfelel szerzője egyéniségének, ha az nem kívülről magára erőltetett szabályokat követ, hanem szervelesen bomlik ki belőle, amit ír. Ez a megfontolt, körültekintő, folyamatosan árnyaló stílus Szolláth Dávid gondolkodói, filológus egyéniségéhez szabott. Éppen ezért sem a Szentkuthy-fordítás szemügyre vétele, sem a Tormay-tanulmány nem „bírálgatás”, pamflet, alkalmazkodás bizonyos kívánalmakhoz. „A siker kulcsa [...]: olyan mítikus narratívát – varázsmesét – kínál a *Bujdosó könyv* a történelmi traumából épp csak ocsúdó magyar olvasóknak, amelyben a magyarok szeplőtelenül tiszta hősök, akik tragikusan elbuktak a rájuk tipró gonoszok világ-összeesküvése miatt. A könyv segít »csatornázni« vagy transzferálni a háború, a vörösteror,

Trianon minden fájalmát és keserűségét: a haragot Károlyira és az őt (is) felhasználó zsidóságra irányítja” (81.) – állítja, és egy sor bizonyítékot hoz fel a kijelentésére magából a könyvből.

Ceruzá és szellem: a filológus legfontosabb jellemzői találhatók meg Szolláth Dávid esetében. A ceruzáé, amely aláhúz, jegyzetel, besatíroz, kiemel, és a szellemé, amely felbontja, aztán újból összerakja az elemzett papíron szétesni látszó művet. Szerkesztői szempontból ezért olyan szerencsés a Szentkuthy-írásoknak a kötet élére helyezése: megmutatják, milyen egy műhelyhez tartozni, mennyi akribiára van szükség egy fordításhoz (amely, tudjuk, egyfajta értelmezés), mennyire megtanulja az ember, gyakorlatilag kívülről, az egész hatalmas regényt, ha dolgozik vele. Ahogy megtanulja az egész irodalmat, a jelenségeket, a folyamatokat, az irányzatokat, a hatásokat, a szándékokat, a vázlatokat, a töredékeket és a teljesítményeket.

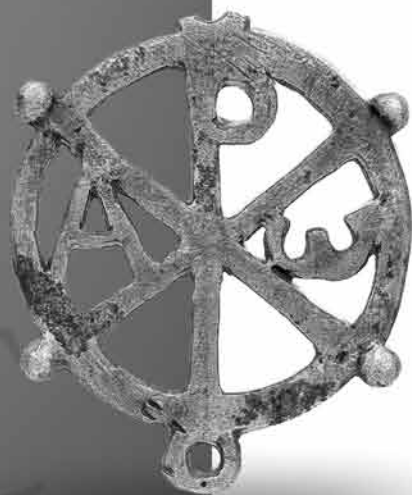
Ez a jó tanuló akár több monográfiát is megírhatna. Kíváncsi lennék például egy József Attila-könyvre, amely csak a külvárosokról és annak szegényeiről szól, távol a kommunista értelmezés közhelyeitől, de közel az együttérzés és a világirodalmi figyelem szempontjaihoz. A résztanulmányok egymás felé tartanak, és más tanulmányokat vonzanak ki a kutatás kódéből. Úgy is mondhatnám, a *Bábel*t követőenként a résztanulmányok gyűjteménye, amely egy másféle könyv felé is mutathat. Talán megszületik, talán nem – mindenestre Szolláth Dávid műhelyében összeállhat.



VILÁGÖRÖKSÉG
PÉCS

Világörökség Pécs

Pécs ókeresztény temetője **20 éve** került fel az UNESCO világörökségi listájára. Látogassa meg az egyedülálló római kori helyszínt és fedezze fel az ókori Sopianae ma is látható emlékeit Pécsett!



X ön itt áll



Éve az Unesco világörökség listáján



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization



Early Christian Necropolis
of Pécs (Sopianae)
inscribed on the World
Heritage List in 2000



www.pecsorokseg.hu