

FIGYELŐ

A SOKASÁG DRÁMÁJA

**Megjegyzések Papp András
és Térey János színművéhez,
kitekintéssel és visszatekintéssel**

Egy dráma, amelynek KAZAMATÁK a címe, s „*Ját-szódiák Budapesten, a Köztársaság téri Pártbizottsá-gon és környékén, 1956. október 30-án*”, rendkívü-li jelentőségű dolog.

Jelentőségét a magyar forradalomra való emlékezés adja. 1956 ugyanis mai világunk pa-radox alapító eseménye.

Alapító esemény, amennyiben belőle ered-nek azok a gyökeres történelmi és társadalmi változások, amelyek leverése után harminchá-rom esztendővel bekövetkeztek; aminthogy e változások legfontosabb – a tömegeket fizikai-lag és lelkiileg is mozgósító – jelképes gesztu-sa, az 1989. június 16-i újratemetés is hozzá kapcsolódott.

Paradox, amennyiben a rendszerváltás legi-timációját egy emberöltővel korábbi esemény alapozta meg. Pontosabban elkorhadtak, majd összedőltek azok a tartóoszlopok, amelyek megalapozták az előző rendszer ingatag legitimá-cióját – ez a serény elgyarodás reményén, a közélettől szigorúan elválasztott magánélet vi-szonylagos szabadságán s e vívmányok fenye-gettségén, a szovjet katonai jelenlétben nyu-godott –, s ebből az összeomlásból egyszerűen előtűnt a Kádár-korszak vérfoltos keletkezés-története. Előtűnt? Inkább világossá vált, hogy eltűntetése, elhallgatása, elfelejtetése, tabuvé tétele ellenére ez volt a legmélyén a korszak s mindenekelőtt Kádár János ősznépi elfogadá-sának – a kisebbik rossz negatív értelmében. A nagyobbik rossznak nem maga a forradalom tűnt – nem hiszem, hogy a magyar népben je-lentős ellenérzés halmozódott volna föl vele szemben –, hanem elkerülhetetlennek tekintett következménye, a megtorlás, amelyet az eltűnt időben egy másik Kádár János vezényelt le.

A negyedszázados kompromisszumos konst-rukció, amelyet nemzedékek fogadtak el, s

amelyhez egy nemzedék szocializálódott, 1989-re a geopolitikai helyzet megváltozásával, a folyamatos gazdasági növekedés reményének megtorpanásával értelmetlenné vált, s '56 mint egy magától visszanyerte pozitív értelmét. Bibó István szavai a „*hamis realizmus*”-ról profeti-kusnak bizonyultak: „*Amint ezek a konstrukciók összeomlottak, mindaz, amit róluk mondtak, tárgy-talanná vált.*” De míg körülöttünk – hol vére-sen, hol bársonyosan, hol fenyegetettségben, hol karneváli módon – zajlott „*az emberi méltó-ság*” szintén Bibó emlegette „*felkelése*”, s olyan hatalmas jeleneteket produkált a történelem színpadán, mint a berlini fal leomlása vagy a prágai, temesvári, bukaresti események, s míg Lengyelországban folyamatos maradt a rend-szerváltásig a Szolidaritás hagyománya, addig Magyarországon jobbra zavar, rosszkedv, kö-zöny s talán szégyen kísérte az '56-tal való kon-tinuitás helyreállítását, a beidegzett előjel meg-változását. Ezt nevezem '56 második parado-xonának.

A harmadik paradoxon abból adódik, hogy politikai értelemben az '56-tal való kontinui-tás helyreállítása csak a legáltalánosabb szabad-ságjogok tekintetében lehetett érvényes. '56 sajátos tartalmának megvalósítása lehetetlen volt, vagy legalábbis kevés honfitársunk érezte már a rendszerváltás idején is és ma is aktuá-lisnak. Hiszen a nemzeti önrendelkezés, a kép-viseleti rendszer, a polgári szabadságjogok a nyugatos demokrácia közjvai. A forradalom sajátosságai – a munkás-önigazgatás, a reál-politikus kompromisszumos megszorítások, a harmadikutasság – elveszítették időszerűségü-ket. '56 általános és sajátos követelései is jóval aktuálisabbnak tűntek a Kádár-korszakban, s ez alapozta meg az intranzigens ötvenhatosok baloldali elitjének és a demokratikus ellenzék-nek a szövetségét, a *Beszélő* és más orgánumok körének erőfeszítéseit a forradalom hagyomá-nyának, kibontakozási javaslatainak – de per-sze nem magának a forradalomnak – az újra-élesztésére. A '89 óta nagymértékben plurali-zálódó és egymással elkeseredett vitában álló '56-elbeszélések aktualizáló politikai tartalma

– ha törekedtek ilyesmire – kimerült a demagógiában. Hősök és szájhősök ajkáról egymásra lehet hallani azt az üres állítást, hogy a rendszerváltás nem történt meg, s ennek egyetlen lehetséges értelme, hogy nem forradalmi úton történt meg, '56 nem ismétlődött meg.

Magát a forradalmi elbeszélések megsokasodását azonban nem nevezném paradoxnak. Korábban Magyarországon lényegében két elbeszélés volt forgalomban. Az egyik a negatív, hivatalos ellenforradalmi forgatókönyv a lumpenproletariátusról és az ő Horthy- és klerikofasiszta vezetőiről. Ez a szólam a rendszer dezideologizálása és rossz lelkiismerete, valamint a status quo elfogadására hajló neves '56-osokat is befogadó kádári kiegyezés következtében a hatvanas évek végétől fokozatosan elhalált, és átadta helyét a hivatalos hallgatásnak; fenntartották, de ritkán beszéltek róla.

A másik a pozitív, elitarisztikus elbeszélés, melynek legfontosabb változata a forradalom baloldali, egykori vagy ideális kommunista elitjének az elbeszélése volt, s ehhez kapcsolódott alkalmilag – olykor csak később, már a börtönévek után, a hajlíthatatlansági teszten átesve – néhány, köréből kiváló s az elitbe bekerülő munkás-, diák- és katonai vezető. Maguk a nagy népmozgások, a forradalmi tömeg csak a háttérét képezték ezeknek a történeteknek, amelyeknek legmegragadóbb és legfelemelőbb lapjai amúgy is a vereség és a leszámolás idejére estek. Nagy Imre bírái előtt, Bibó a parlamentben, Angyal István végakarata. A tömeg ezzel szemben arctalan maradt. A tömeg volt az, amely felvonult, gyülekezett, tüntetett, amelybe belelőttek, amely megostromolta a rádiót, lerombolta a Sztálin-szobrot, ellenállt a szovjet tankoknak, de történeteiről, figuráiról csak az emigráció irodalma hozott hírt, illetve rágalmazó, gyalázkodó kontextusban a honi hivatalos verzió. Az intranzigens magyarországi elbeszélésben – talán ezért is – csak a masszája, a léte volt fontos, amely igazolta, hogy '56 valóban a nép – sőt, a marxizmusból jövő '56-osok számára egyenesen a proletariátus – forradalmi felkelése volt. A tömeg adott magyarázatot a reformista elit forradalmi fordulatára. Ez a tömeg volt a „névtelen csőcselék”, amelyről Angyal István így beszélhetett heroikus élete csúcspontján: „melyből lettünk, amellyel egyikek voltunk és akikkel együtt tértünk meg”. Angyal szavaiból – aki a kevés közvetítő egyike volt az ideológus

elit és a tömeg fegyveres része között – vagy Déry Tibor szavaiból („*Mától kezdve a suhanc szó szent előttem*”) még valami következik. E tömeg léte mellett elengedhetetlen volt az is, hogy erényes legyen.

A forradalom tisztasága '56 mítoszának sarokköve. Ifjúkoromban maga Bibó István is beszélt nekem arról, hogy aránylag kevés kilencvenes, önkényeskedés történt '56-ban. A Köztársaság tér ezért lett ennek a narratívának a botrányköve. Irracionális, a történet menetébe nehezen illeszthető esemény, amelynek az is tragikus színezetet kölcsönöz, hogy a párházban meggyilkolt politikai vezető Nagy Imre híve volt.

Ám erről később. Az elitarisztikus elbeszélés után nem csodálható, hogy megjelentek a köznépre összpontosító történetelbeszélések, mint ahogy a rendszerváltás után megjelentek képviselőik. Elkezdődött történeti kutatásuk is. A kommunista diktatúra ellen föllázadó tragikus sorsú kommunisták és volt kommunisták mellett felvillantak az antikommunisták vagy nem kommunisták, a proletárok, vagányok, parasztok, egyetemisták, konzervatív polgárok, keresztény értelmiségiek, lumpenelemek, bűnözők, éhséglázadók, deklasszáltak, anarchisták arcélei.

Ezek az új történetek – amelyeket, ne tagadjuk, az elitarisztikus történet egy általános szolidaritás kifejezése mellett sokáig elnyomott és elfojtott – perspektívaváltást hoztak létre ketős értelemben. Egyrészt újra megnyitották a „Mi lett volna, ha nem bukik el a forradalom?” történetietlennek tekintett, ám a múltat a jellel és a jövővel összefűző kérdéséről a vitát. Számos szcenárió vált láthatóvá, s a politikai paletta minden árnyalata megtalálhatta a helyét. Ez rámutatott '56 alapító esemény voltára, de említett paradox inaktualitása miatt a karikatúrisztikus szelsőséges sémák váltak a legláthatóbbakká, és a karikatúra nemcsak torzkép, hanem rémkép is lehet. Másrészt – és szempontunkból ez a fontosabb – felnyílt az, amit úgy szoktak nevezni: történelem alulnézetből.

A forradalom egykor kommunista vagy ideális kommunista – korabeli szóhasználattal renegát vagy revizionista – elitje egy ideológiai családba tartozott a forradalmat elfojtó új rezsim elitjével. Kádár János – mint 1989. áprilisi zavart beszéde tanúsítja – Nagy Imre szel-

lemével viaskodott. Donáth Ferenc a forradalom előtt a Kádár-per, a forradalom után a Nagy Imre-per másodrendű vádlottja volt. A *Szabad Nép* szerkesztőségében együtt ültek későbbi forradalmárok és ellenforradalmárok. Az ilyesmi akasztófa, börtönök, felügyelet és évtizedekig tartó megfigyelés ellenére is valamifajta intimitást hoz létre a történet aktorai között, jobban mondva intim viszonyt magával a történelemmel. A barikád két oldalára kerülők közös előtörténetükben azt tanulták, gyakran arra tették föl az életüket, ahhoz a meggyőződéshez fűződtek legtisztább emlékeik, hogy „*a forradalom*”, ahogy Maurice Merleau-Ponty írta, „*az a csúc, amelyen a valóságnak és az értékeknek, a szubjektumnak és az objektumnak, az ítéletnek és a fegyelemnek, az individuumnak és a totalitásnak, a jelennek és a jövőnek lassanként összhangba kell kerülnie egymással...*”. A forradalom ideáltipikus képei, amelyek kitöltötték fantáziavilágukat, megvesztegetően hasonlítottak október tisztító viharának képeire. És az '56-ról szóló elitarisztikus történet egyetlen olyan főszereplőjének, aki soha nem volt kommunista vagy marxista, Bibó Istvánnak is megvolt a maga forradalomelmélete, amely, ha nem is a legfőbb jónak, mindenesetre elengedhetetlen feltételnek tartotta a forradalmat a társadalmi élet új szabályozásához.

A forradalom alulról jövő elbeszélései – amint az várható is – nem ilyen reflektáltak, nem hozhatók bizalmas kapcsolatba a világtörténelemmel. Nincs meg bennük – vagy ha igen, csak színfálhasogatóan – az ebből következő pátosz. A mítosz hamarabb rajtafogható, mert értéktelenebb elemekből, lesüllyedt kultúrjavakból épül. Igaz, ezek nemcsak a mítoszok alkotóira, hanem magukra az egykori résztvevőkre is hatottak. A „pesti srácok” mítosza visszhangzott akárhány forradalmi romantikus regény, de a pesti srácok maguk is tudva-tudatlanul Gavroche-nak és társainak megannyi utánoztát utánozták. A Köztársaság téri kazamatákban ott volt a pincebörtönök toposza. Egy alvilági figurát Valentine Williams híres kalandregénye nyomán Tuskólábúnak neveztek. Még Tóth Ilonának és társainak gyászos történetében is arra kell gondolnunk, hogy partizánfilmek és partizánregények – például Alekszandr Alekszandrovics Fagejev *IFJÚ GÁRDÁJA* – inspirálhatták az áruól likvidálását.

De ha összehasonlítom a két elbeszélést, a felülnézetit és az alulnézetit, akkor nem az

egykori, illetve mai mítoszok és legendák katalógizálása a célom. (Litván György hozzájárult e fontos feladathoz *MÍTOSZOK ÉS LEGENDÁK 1956-RÓL* című tanulmányában.) Hanem a beállítottság sarkalatos különbsége – nem feltétlen ellentéte – foglalkoztat. Olyan nézőpontváltásról beszélek, amely kissé távolabbi példával élve, s ott persze ellentétként kiéleződve, Arthur Koestler *SÖTÉTSÉG DÉLBE*-je és Alekszandr Iszajevics Szolzsenyicin *GULAG SZIGETCSOPORT*-ja között következett be a kommunista mozgalom megítélésében. A kommunista mozgalmat belülről ismerő, majd elhagyó Koestler heroikus-tragikus történetben beszélt el, hogy miképpen gyilkoltak kommunisták kommunistákat. Szolzsenyicin a tömegek szenvedéstörténetét beszélt el, amely névtelen emberek számainak történetére bomlott szét, s éppen az esetek tömegével érte el rendkívüli hatását.

*

A magyar kultúrának nem volt sem Koestlere, sem Szolzsenyicinje. A magyar írók nem írták meg '56-ot sem így, sem úgy. ('56 tevékeny kulturális amnéziáját, illetve elfojtását György Péter vizsgálta *NÉMA HAGYOMÁNY* című könyvében, 2000-ben.) Holott az elitista narratíva egyik változata szerint '56 az írók forradalma volt. S valóban, jelentős írók jelentős – túlnyomórészt mérséklő – nyilatkozatokat tettek a forradalom idején, s ezért néhányan meg is bűnhődtek. De a forradalomra későbbi munkásságukban legföljebb utalásokat találunk, mint Déry egy-egy novellájában. Santa Ferenc a történelem iránti radikális szkepszis szellemében írt, s annak idején aktuálisan szükségszerűen félreértett, ma pedig méltatlanul elfelejtett jelentős regényt, a *HÚSZ ÓRÁ*-t. A Koestler-típusra – ironikus távolságból – Konrád CINKOS-a emlékeztetett. Az alulnézet és a felülnézet találkozásától Eörsi István börtönmemoárja hozott hírt. Petri mindkét elbeszélés szellemében írt néhány jelentős verset: a forradalom elitjére (*NAGY IMRÉRŐL SZÓLVA*) megtalálta a tévedhetetlen költői jelzőket – „*vonakodó, sértett, tétova*” („*akibe mégis / fölészívároghatott / diüh, káprázat, országos vakremény*”), írt '56 karácsonyáról s benne a később felakasztott házbeli férfiről, vagy *EGY KEVÉSSÉ VIZSGÁLT, ÁM LÉNYEGES HÖSTÍPUS*-ról, s arról, hogy „*Olykor a nép utcára réved-széled, fölkel, / a lehetségesből valamit megragogyogat*” (*OKTÓBER*). '56 tömegét az *EMLEKÍRATOK KÖNYVE* forradalmi epizódja és az *Inconnu* művészcsoport

HARCOLÓ VÁROS címmel tervezett és betiltott kiállításának koncepcije mellett két színházi előadás idézte fel nagy művészi erővel. Az Ács János rendezte kaposvári MARAT–SADE az aktív, forradalmi tömeget, Jeles András Dobby-adaptációja, pontosabban a SZÉLVIHAR című apologetikus dráma csodálatos szétírása és szétrendezése, a DRÁMAI ESEMÉNYEK, a passzív, az eseményeket inkább elszenvedő kisembereket. Mindkettő ereje valamifajta kettős artikulátlanlásban volt: '56 artikulátlanlásában a Kádár-rendszer alatt és a tömeg gyötrelmeinek artikulátlanlásában; a Peter Weiss-műben (amelyben közismerten elmeorvosintézetet ápolnak jászák újra a francia forradalmat) ezt maga az örület fejezte ki összes konnotációjával, Jeles művében pedig a hiteltelen szöveg torzított beszédében, a kín zöreijeiben való megjelenítése.

Lehetne még folytatni a sort a rendszerváltás utáni magaskultúra eseményeivel, Kertész Imre ANGOL LOBOGÓ-jával, Mészöly Miklós PANNON TÖREDÉK-ével, Jovánovics György 56-OS EMLÉKMŰ-vével, Ember Judit, Schiffer Pál és mások dokumentumfilmjeivel vagy Nadas Péter új regényének jeleneteivel. Papp András és Térey János jelentős drámája azonban, miközben művészi problémája a tömeg, egyik szálhoz sem kapcsolódik. A szerzők mintegy a nullapontonról, egy új nemzedék elfogulatlanlásával és hidegségével tekintenek '56-ra.

Indokolt tisztázni, hogy az én hagyományom a fent vázolt alternatíva körében mozog. Az elitarisztikusnak nevezett elbeszélést felejtethetetlen beszélgetésekben idősebb barátoktól – Donáth Ferenc-től, Litván György-től, Vásárhelyi Miklós-tól – sajátítottam el. Lehetett volna, hogy valaki ennek az elbeszélésnek a szellemében nagy történelmi tragédiát ír a forradalomról, de belátom, hogy ma már nem lehet. Erre vall az is, hogy Kornis Mihály, akit foglalkoztatott az említett Kádár-beszéd, és a véres halottak árnyainak shakespeare-i számonkérő megjelenését látta benne, szemmel láthatólag ellátott attól a tervétől, hogy történelmi dráma kiindulópontjaként használja fel, hanem mint egy jelentős talált tárgyat, drámatöredékként publikálta. A tragikus-heroikus formálásnak Mészáros Márta TEMETETLEN HALOTT című Nagy Imre-filmje inkább a lehetetlenségét, mint a lehetőségét mutatta.

Az alulnézetinek nevezett elbeszélés a szenvedés végtelen variációit átélő és fölkelő tömeg

érzéki megjelenítésével s ugyanakkor egyénekre bomló plaszticitásával áll összefüggésben. Szolzsenyicin művében – amely persze nem forradalmi tömegről, hanem a szovjet kényszermunkatáborok népéről szól – ez a szolidáris történetmondás rendített meg, noha nem osztottam közömbösségét (sőt, ingerült és gyakran a gyilkosokra és áldozatokra egyként kiterjesztett elfogultan ellenséges érzületét) az egymással leszámoló világmegevaltók iránt. Ennek nincs párja '56 irodalmában. Vagy ha mégis, akkor a történelmi szakirodalomban. Olvassuk csak el Eörsi László CORVINISTÁK, 1956 című könyvének végén azt a 261 életrajzot, amely száraz tényszerűségében is az egyik legtöményebb dráma a magyar életről, amit valaha is olvastam.

Most más érzéseket és gondolatokat kell mozgósítanom. S noha fenntartom: egy magyar drámának különös jelentőséget ad, hogy '56 a tárgya – s e jelentőséggel, azzal, hogy nemzeti kultúránk igazi hiányára válaszolnak, a szerzők teljes mértékben tisztában vannak –, el kell fogadnom – mint az alapító esemény paradoxiajának újabb tünetét –, hogy azok a szálak, amelyek a megtorlás, a konszolidáció és a rendszerváltás titkává tették '56-ot, s '56 megértését mintegy életünk megértésének zálogává változtatták, ebben a drámában elszakadtak. Következésképpen e drámának nem kérdése a történelem neves vagy névtelen cselekvőivel és szenvedőivel való szolidaritás vagy a kettő valamilyen kombinációja. A darab szerzői történelmi drámát írnak, amelynek ambíciója, hogy a lehetőség szerint híven kövesse a magyar forradalom egy drámai megformálásra kiváltésképpen alkalmas tragikus epizódjának valóban megtörtént eseményeit. Sőt kifejezetten történelmi kérdéseket vetnek fel, de ezek közé a kérdések közé nem tartozik magának az ábrázolt történelmi eseménynek a bármilyen értelemben vett történelmi aktualitása, nem tartozik hozzá sem magával az eseménnyel, sem bármelyik hősével való identifikáció.

Papp és Térey drámája ebben az értelemben olyan, mint bármely történelmi dráma, amely nem nemzeti dráma is egyben. Nemzeti drámán ezúttal nem valamely nemzeti irodalom legjelentősebb drámáit értem, hanem azt, amelynek tárgya bizonyos alapító esemény vagy Heideggerrel szólva „államalapító tett” – akár közvetlenül, akár a tradíció egy olyan története révén, amelyre szimbolikusan rámaso-

lódhat –, s amely alkalmas arra, hogy a néző identifikációját szolgálja. Svájc nemzeti drámája Schiller *TELL VILMOS*-a. Nemzeti dráma alkotására törekedett Illyés Gyula is egyes műveiben, így az *OZORAI PÉLDA*-ban. Ez nagyon ideologikus műfaj, s noha a XIX. században sok nemzeti dráma született, a legtöbb kihullott az idő rostáján. (Sajátos módon sokkal több nemzeti zenedráma, opera maradt fenn.) A *KAZAMATÁK*-ban nem is az a különös, hogy szerzői nem törekednek egy olyan műfaji keret kitöltésére, amelyet ma már komoly írók sehol nem ambicionálnak, hanem az, hogy ez a keret választott anyaguk révén *fennáll*.

1956 eseménye – amint azt a fentiekben megpróbáltam kifejteni – *valóban* alapító esemény. S ha igen, ez mélyen befolyásolja a befogadó elvárásait, a közönség perspektívahorizontját. Ezek más pályán futnak, mint maga az alkotás. Nemzeti drámát már régen nem lehet írni, de lehet nemzeti drámát várni. Ezért válhattak az előadásban – néha spontán módon, máskor a rendező művészete révén – olyan művek is nemzeti drámákká, amelyek önmagukban korántsem azok. (Így vált a forradalom előtt – s ahogy Aczél Tamás és Méray Tibor a *TISZTÍTÓ VIHAR*-ban megmutatta, a forradalom egyik szellemi előzményeképpen – a Nemzeti Színház híres III. RICHÁRD-előadása a magyar sztálinizmus véres és gyalázatos alapítás- és bukástörténetévé, az említett kaposvári *MARAT–SADE*-előadás pedig '56-dramává.) Ezért jelenhetett meg a nemzeti dráma dupla fenekű populáris változata, az *ISTVÁN, A KIRÁLY*.

Vár-e a közönség ma nemzeti drámát? Pozitív értelemben bizonyára nem. (Hacsak olyan naiv, homogén és ideologikus közönséget nem föltételezünk, mint amely vitéz Döbrentei Kornél szeme előtt lebeghetett, amikor megkísérelte megálmodni, hogy egy haldokló miniszterelnök egy [másik] párt ifjú vezérének kezébe teszi az ország sorsát.) De abban az értelemben igen, hogy történelmi tapasztalatai alapján jelentése van számára '56-nak, és ez a jelentés elkerülhetetlen kapcsolatba lép egy '56-os tárgyú drámával. Papp és Térey művét e tudás nélkül ma nem lehet elemezni, annál is kevésbé, mert ez a tudás természetesen az övék is. A provokáció, amely szembeszegül a bármilyen heterogén várakozással, mélyen beépül drámájuk formájába.

*

Maga a témaválasztás is ebbe az irányba mutat. A Köztársaság téri október 30-i népítélet (amelynek a *Life Magazine*-ban publikált megrendítő és viszolyogtató képei bejárták a világot) '56 egyetlen reprezentatív narratívája sem igazolta, legföljebb a megelőző provokációkkal mentette, vagy – szélsőséges esetben – valamifajta bonyolult összeesküvés-elméleti kombináció révén az ellenfélnek tulajdonította. Olyan rémtett volt ez – mind a parlamentek, illetve a magukat megadó emberek kivégzése, mind pedig a holttestek meggyalázása –, amelytől (legalábbis a visszaemlékezésekben) más fegyveres csoportok elhatárolták magukat. Valóban, a magukat megszervező csoportokról tudni való, hogy a lincshangulatokat sikerült megfékezniük. A megtorlás hivatalos történetének viszont ez lett a fő demonstrációs eszköze, s itt nem is kellett (túl sokat) hazudni.

Papp és Térey drámájában elhangzik – talán épp azért, hogy hivatkozhatunk rá – a különbségtétel a Köztársaság tér és '56 más eseményei között. A Szóvivő mondja: „*Számon a forradalom szép neve... / Letelt a napja, itt az éjjele. / S hol vannak ilyenkor a pesti srácok? / Mert én a téren egyet sem találok. / Nem a Corvin köz, csak Pest hordaléka, / Nem a Baross tér, csak a hordaléka, / Nem Práter utca, csak a hordaléka – / A csúfra fordult szép szándékra példa.*” Mégis, ha valaki negyven, harminc vagy akár húsz évvel ezelőtt a Köztársaság téren játszatja '56-ról szóló drámáját, az rágalmozóként járt volna népe között, még ha igazat szólt volna is. Az enyhülés korszakának dokumentuma Karinthy Ferenc *BUDAPESTI ÓSZ* című regényének (1982) szájalmas vesszőfutása kiegyensúlyozott igazságért, és siralmas alkui a belső és külső cenzorral. Azok a vállalások és kiszólások, amelyeket az író szemmel láthatólag merésznek, kockázatosnak, talán túl soknak is tartott, s amelyeket már az akkori olvasók is túl kevésnek; s mindennek ára, a rettenetes sematizmus!

Az igazságtétel a rendszerváltással jogszolgáltatási és politikai feladattá vált, s ez még a lehetséges írói feladat tétjeit is megváltoztatta.

Papp és Térey már a prologusban világossá teszi, hogy más problémák foglalkoztatják őket, mint „'56 történelmi értékelése”. A választott történelmi epizódot nem '56 megítélésére akarják használni. Nagy egzisztenciális-történelmi dilemmákat vetnek fel, de ezzel korántsem

akarom azt mondani, hogy ürügynek használják fel „az ősz meséjét”.

*„Akit vezére jobbra, balra állít,
Helyére fagyva nem lehet szabad;
Rögeszme foglya, tölti dögrövásig
A büntetését kint és bent a rab;
Megnynitám élete kazamatáit,
Ha elhinném, hogy kívül tágasabb.*

*A hátulsokból lesz az elmezőny.
Mit ér az egy, a sokkal összemérve?
Az egyikből kibújik majd a szörny,
A másik földre fekszik tönkretéve:
Ki áll, milyen mezben, milyen mezőn?
Ezt mondja el nekünk az ősz meséje.”*

Ezek a reflexiók absztrakt-lírai módon elölegezik a dráma nagy problémáit. Három elmentét tűnik fel: a történelem és a szabadság (a történelmi drámák klasszikus kérdése), az egy és a sok, a kint és a bent ellentéte.

A prolóógus emelt hangja az I. felvonás I. jelenetében, ha más fekvésben is, folytatódik. Esztina honvéd ezredes e szavai kezdik a drámát: „A múlt ezüstjét színarany jövőre / Cseréli próbáló októberünk...” A hangnem nyilvánvalóvá teszi, hogy milyen mércét állítanak maguk elé a szerzők, milyen polcon látják témájukat. Ez ugyanis a III. RICHÁRD első sorainak dallama, ahogyan mi, magyarok ismerjük, Vas István fordításában: „Yörk napsütése rosszkedvünk telét / Tündöklő nyárrá változtatta át.” A felütés azonban nem ezzel az ünnepélyességgel folytatódik, hanem éppenséggel cáfolja azt. Banális dologról van szó: Esztina ebben a hónapban húsz éve házas, és feleségének további húszat ígér. A banalitás végigkíséri a drámát: az alakok emelt hangon mondanak közhelyeket, helyzetüket sémákban fejezik ki, melyek gyakran nem adekvátak. S mivel szövegelésük inkoherens, az emelkedettből gyakran csúsznak alacsonyabb regiszterekbe. Gazdag és változatos nyelvi kanavász jön létre, próza és vers váltakozása – a legalantasabbtól költői magasságokig (beleértve rengeteg idézetet, „shakespeare-i” szójátékok, szófacsarások garmadáját, anakronizmusokat) –, mely egyenletesen oszlik el az alakok között, s ezért nem jellemezheti őket (legföljebb csak annyiban, amennyiben néhány kisebb szereplő nem lép ki az alacsonyabb regiszterekből).

A drámai nyelv egységének a szereplők nyelvi jellemzéséhez való általános viszonyáról sokat lehetne mondani, de itt inkább az a kérdés, hogy mi a mélyebb oka annak, hogy a szerzők minimalizálják szereplőik nyelvi elkülönítését. Ezt ugyanis nemcsak a dráma költeményjellege indokolja, hanem még inkább az, hogy az ímént idézett kérdés – „Mit ér az egy, a sokkal összemérve?” – nemcsak válaszra vár, hanem kiindulópontja és a választ magába foglaló állítása a műnek. A sok drámája ez.

Ebben az értelemben nincsenek hősei. Nézzük a főbb szereplőket – először *kint*. A tömeg vezérében, Nikkelben nincs semmi belső szükségyszerűsége vezető voltának: némi retorikai és szervezőkészség mellett a tiszta véletlen és az önismeret híján való ambíció emelhetette posztjára. Története van (abban az értelemben is, hogy megtudjuk róla: megszökött a munkaszolgálatból, családjá elpusztult, sztahanovista műszerész lett, osztályvezető, háztömbbizalmi; s abban az értelemben is, ami a nap folyamán történik vele) – de nincs karaktere. Hol sodorja a hullám, hol ő a taraja; sortüzet vezényel, és később nem érti, hogy tehette ezt, megriad az elszabaduló pokoltól, de ijedelmében az élére áll, „önjáró gépnek” tekintti a történeteket, a „hazugságból épült ház” bevételeire és elpusztítására tör, de amikor megtörténik, „maga is többet várt”, mint amit talál. „Még úrként tetszelegve is cseléd” – mondja róla a rezonőr.

A kintiek másik posszibilis főhőse Szigeti János teherautósofőr. Ő a szkeptikus kívülálló, aki beleszóppan az eseményekbe, és a bentiek mentőjévé válik. Azon az alapon, amit egy kérdésre – „Miért, kinek van igaza?” – válaszol: „Ha senkinek, akkor egy kicsit annak, aki védtelen.” Egy tradicionális moralista felfogás szerint – legmodernebb Pimpernelként – neki kellene a dráma abszolút hőséne lennie, de ezt cáfolja a darabban elfoglalt korántsem központi helye. Ő sem hős, hanem – hogy úgy mondjam – dramaturgiai egyensúlyteremtő elem. A második felvonás végéhez közeledve a kintiek totális győzelme a bentiek felett és a kezdődő lincis megbontaná az egyensúlyt, amelyet patikamérleglen mér ki a dráma kint és bent között. (Hasonló egyensúlyteremtő szerepe van bent Dimitrovnak, akit orvosi foglalkozása tesz némileg kívülállóvá. „Kinek az oldalán áll” – kérdezik tőle. „Mindig azén, aki vérzik.”) Továbbá a rémtettek monotonná válnak, ha akcióra

nincs ellenakció – s a kivégzettek nem tudnak válaszolni. A játék dinamizálásának feltétele tehát itt egy (vagy több) alak, aki nem az ölésben és a halottak meggyalázásában, hanem az emberek megmentésében érdekelt. (Lehetne vöröskeresztes is.) De a szerzők ugyanakkor elidegenítő hatásokkal gondoskodnak arról, hogy ezt az alakot a maga drámája ne röptse a színmű centrumába. Ezért beszél ő is panelekben, ezért mondja részben a közönségnek kiszólva: „*Ember vagyok, a kötelességemet teljesítem.*” „*És miért vagyunk mi emberek az embertelenségben?*”

Szígeti már csak azért is a *sok* része lehet, mert az említett dramaturgiai ellensúly a kinti tömegben nem csak az ő vállán nyugszik. Segít neki a mentésben a szintén semleges Tűzoltó. Időnként fölűnik a közeli kocsmá pultosnője, hogy kétségbeesve kommentálja a történetet, s közvetítse az egyszerű emberi kétségbeesést. Aztán majd őt is ki kell menteni. S nem csak a mentés dinamizálja a jeleneteket. Az egyik lincselőben, Bakatorban, vamzert ismernek föl társai, és őt is fellögtatják. Az egyik benti kiskatona (Borsos), noha átöltözött és elmenekülhetne, mégis elismeri, hogy a kivégzés előtt álló társaihoz tartozik. Nikkel a többieknél korábbi kijózanodása is ezt a dramaturgiai változatosságot szolgálja. Maga a tömeg is változik.

A bentiek természetes főhőse Mérő Endre volna. Itt a történelmi anyag – Mező Imre belga munkásmozgalmi, spanyol polgárháborús, francia ellenállási múltja és az, hogy Nagy Imre köréhez tartozott – tálcán kínálja a hagyományos tragikus stilizációt, amelyet a szerzők mindenképpen el akarnak kerülni. Mindezekről tudomást szerzünk, s Mérőnek a nap – a dráma – folyamán megmutatkozó különböző oldalai – a veterán, a párthű, a pártját bíráló, a bürokrata, a tehetetlen, a harcos, a régi szerelmét elutasító, a beteg, az életével leszámoló – nem is tördelik szét karakterének egységét. Ám a szerzők az ő jellemének súlyt, a drámai cselekvéshez kellő erőt szándékosan nem adtak. Nem is tud vezetni, nem tudja kezében tartani az eseményeket – a házon belül sem, ahol föllázadnak ellene. Még a szereplőlistának is jelentősége van, hogy ő a „*Nagy-budapesti Pártbizottság harmadtikára*”, tehát nem az első ember (aki nincs jelen). S akik még kiemelkednek a sokaságból – Esztina, Pócs, Surányi, Tábori Klára –, maguk is kevésbé cselekvőként,

mint inkább értelmezőként, az események mérlegelő kommentátoraként lépnek fel.

Ennek a drámának számos rezonőre van – a legfőbb rezonőr, a Szóvivő mellett –, de nincs hőse. A sorsdöntő cselekedetek vagy a drámai időn kívül zajlottak le – mint Surányi alhadnagy fogolyjejtései a térről, még a később elvonuló szovjet tankok védelmében –, vagy legtöbbször jelentéktelenebb alakokhoz kötődnek, mint az első – bentről kezdeményezett – fegyveres akció, majd a tömegbe lövés, a tömeg első jóvátehetetlen tettei, a mentőnővér lelövése belülről, a tankista parancsnok tévedése (helyismeret híján a pártházat kezdi löni, amelynek fölmentésére jött, majd elvonul), vagy az elszabadult lincselések. A cselekmény és a cselekvés mintha minden személy fölött állna, és a sokaságra mint egységre hárulna. De ez nem azt sugallja ebben a drámában, hogy a sors döntött, s nem kell királyoknak lenni, hogy e döntést végrehajtsák, hanem éppen az ellenkezőjét. Királyok ugyan nincsenek, de a sors sem döntött, csak a véletlenek halmozódtak föl. A szükségszerűséggel szemben a véletlen drámája ez. Itt minden kiemelkedő hős elszigetelődne.

A KAZAMATÁK epizodikus jelenetekből áll (a szövegben ezeknek címük is van), melyeknek csak formális keretei a felvonások. Sokkal erősebb a térbeli elválasztás, hogy ugyanis kint a téren vagy bent az épületben játszódik-e a jelenet. A dráma dinamikus ívet ír le. A kint és bent elkülönítésére, a kintlét és bentlét minden lehetséges összefüggésének, szimbolikájának feltárására törekednek az első jelenetek. Az elsőben (ŐRJÁRAT) Esztina István honvéd ezredes és Surányi György államvédelmi alhadnagy (mindkettő civilben) a Rottenbiller utcában összetalálkozik két fegyveres civillel, Nikkellel és Jutasi Miklóssal. A biztonság kedvéért a felkelők lefegyverzik őket, de kilétükre nem derül fény. Lehetnek kintiek is, bentiek is. A második jelenetben (NÉPSZÍNHÁZ) egy közeli kocsmában gyülekeznek a pártház ostromára. S ott is megismétlődik a kinti vagy?-benti vagy? játéka a színház tűzoltójával és Dimitrov doktorttal. Mintegy ezek a jelenetek hozzák létre, teszik plasztikussá a kint és a bent halálos ellentétét, mely a harmadik jelenettől (AKTÍVA „*a Nagy-budapesti Pártbizottság székházában*”) megszilárdul, a dráma adottságává válik, míg nem a győztes ostrom fölcseréli az ellentétet. A kintiek beveszik a házat – betörnek, és kihurcolják,

majd kint, a téren elpusztítják a bentieket. De mélyebb értelemben mégsem szűnik meg ez a drámai topográfia. Ott sötétlik a „bent” mögött egy még titokzatosabb „bent”, a pártház kazamatája, föld alatti börtöne, amely kiindulópontja és igazolása az ostromlónak, noha oda nem juthatnak el, mert nem léteznek. Ha a kint és a bent ellentétét a nap irtózatos eseményei megsemmisítették, létrejött a fönt és a lent ellentéte, a mélyben rejtőző ősbűn, amelyet a föntieknek – ha már hús-vér embereket téptek szét érte – a maga materiális valóságában is föl kellene tárniuk. A megkínzott és meggyalázott foglyoknak a testi valójukban kellene a napvilágra tódulniuk, hogy ellensúlyozzák a tér fáin himbálózó tetemeket. Ezért zárul a dráma – a Szóvivő végszavai előtt – a tragikus kopácsolással.

A KAZAMATÁK cím ebben az értelemben a dráma antiszimbóluma. Amit szimbolizál, az jelen volt az ötvenes évek magyar valóságában, és megannyiszor materializálódott; kiváltó oka volt a felkelésnek (Andrássy út 60., Recsk, a gyűlölt „kékek” – az ávósok – személye stb. stb.). Reális vagy szimbolikus értelemben előtörténetük részeként kiváltó oka a darabban is a tér emberáradatában felgyülemelő gyilkos indulatoknak és bosszúváagnak. De történetesen nem volt jelen a Köztársaság téri pártházban, s ez személyzetét bűnhődő büntetésekből többékevésbé véletlen – ha gyakran nem is vétlen – áldozatokká változtatta.

Ennek az alaphelyzetnek két következménye van. Az első: a dráma (egyik) fő témája maga a hiedelemképződés. A második: a drámban a tömeg nem az alakok háttéréként jelenik meg, hanem főszerepet kap.

Újra és újra visszatérő témája a tér alakjainak az a fény és árny, amit a pártházra vetítenek. Alant a kazamaták, fönt a dárídó. „Ávós laktanya luxuskivitelben.” „Dózsólnak a dupla ajtóknak mögött, egyik lakoma a másik után. Nőkkel orgáznak a süppedő szőnyegeken, és még a csapból is folyik a szovjet pezsgő... Tele vannak zsetonnal, ékszerrel, kivезényelték a lokálokból a pillangókat...” Ezeket a mitikus sémákat persze éppen a győzelemnek kell lelepleznie, s ezért a dráma egyik legmonumentálisabb jelenete a betörés utáni csalódott fosztogatás: nincs pompa, nincs pezsgő, nincs arany, nincs annyi pénz s még annyi élelem sem, s különösen nem „ürücomb... áfonyamártással”. A felkelőknek egyszerű ételekkel kell teleenniük magukat.

A tér alakjai sem csak hiedelmekből szövik az ellenséges objektum képét, hiszen *valóban* provokálták őket, rájuk lőttek, és így tovább. A ház alakjaira, akik, mint megtámadottak, nagyon is valóságos fenyegetéssel néznek szembe, inkább a történet – mi történt valójában, hogyan juthattak idáig a dolgok – rekonstruálására való képtelenség a jellemző, mint a legendagyártás. De azért a bentiek egy kisebb ideológusa is pezsgőzést fantáziál, amikor mindennek okáról, az íróról beszél: „*A Fészekben tervezték ki az egészet. / A Fészek klubban pezsgőztetek... A / Fészek fenébe mentek volna inkább.*”

A szerzők az apró képekből kibomló monumentalitás shakespeare-i (és puskinii, büchneri, wspiánskii, brechti) hagyományára támaszkodtak, noha nekik nem kellett azokat a nagy időtávokat áthidalniuk, amelyre ez a krónikás szerkesztés alkalmas. Idő, hely, cselekmény itt egységben van. Más is a célja: a tömeg érzéki megjelenítése. A tömeg az a drámai képződmény, melyből az alakok kiválnak, hogy jelenésük után visszatérjenek belé. Az epizodikus tördelés lehetővé teszi, hogy a sokaság kaotikus önmozgása ne hangok, hanem alakok révén álljon elő. Ehhez szükség volt arra, hogy ne váljék ki a tömegből főalak. A dráma egyáltalán nem foglalkozik tömeg és egyén szembeállításával, nem érdekli a vezérkérdés – autoritása, identitása –, nem akar „*bukott királyokról borús meséket*”. Magának a tömegnek a drámai felfogása sem követi a jól ismert sémákat a mobról. Mégis, a tömeg itt nem arctalan massa, amelynek csak az egésze nyer arculatot, összetevői nem; amelynek – mint Gustave Le Bone híres 1895-ös tanulmánya óta tudni véljük – önálló lelke volna, hipnózis alatt áll, irracionális hallucinációi vannak, s hasonlók. Nem, a tömeg sémákból áll, de ezek a sémák egyéni sorssémákból összegeződnek.

Visszatekintés a tömeg drámai szerepére

Az újkori drámát mindig is foglalkoztatta a plebejus tömeg, de a protagonistákhoz való viszonyában. Változékonyságának, manipulálhatóságának, ingatagságának súlyos következményei vannak Shakespeare VI. HENRIK-jének II. részében, a JULIUS CAESAR-ban, Büchner drámájában, a DANTON HALÁLÁ-ban, vagy akár még az olyan, nem történelmi drámában is, mint amilyen Ibsené, A NÉP ELLENSÉGE.

Ritkább – már csak immanens dramaturgiai okok miatt is –, de előfordul, hogy maga a tö-

meg a protagonista. Három klasszikus megoldása egyben három logikai lehetőséget is képvisel. Schiller: WALLENSTEIN TÁBORA, Puskin: BORISZ GODUNOV, Hauptmann: TAKÁCSOK.

Schiller műve WALLENSTEIN-trilógiájának első része, s benne a népelet, a (zsoldos) -tömegek nagyszabású mozgásának van egy jelen nem lévő vonatkoztatási pontja, maga a vezér. A tömeg egésze, minden alakja az ő szerencse-síllagával, a hozzá fűzött reményekkel áll összefüggésben, általa meghatározott.

Puskinnál éppen fordítva: a piactereken összegyűlő néppel és megtestesítőjével, a szent eszelőssel szemben ott áll a zsarnok cár, a trónkövetelő álcárevics és a bojárok, de az ő magatartásukat minden ízében a néptől való rettegetés s a hozzá fűzött misztikus remény határozza meg. Így jutunk el a dráma végéig, minden idők legsúlyosabb színpadi utasításáig. Bejelentik Godunov maradékainak „öngyilkosságát” – és „*a nép elszőnyegve hallgat*”. Fölszólítják az embereket az új cár életetésére – és „*a nép néma marad*”. A BORISZ GODUNOV új magyar fordítása Térey Jánostól való.

Hauptmann drámájában a tömeg egyesíti az alakokat. Az emberi sorsokat egynemű helyzetűk, az ínség és az elnyomás nivellálja: tömegszerűvé teszi. Itt mindenkit kétségbeesett állapota determinál, s majd' mindenkiben a tömeg szólal meg, s még az is, akiben nem, osztja a tömeg sorsát. Alakjairól ezt írja Lukács György korai drámakönyvében: „...*az egység, a tömegben való lét mindegyikben olyan erős, hogy ez a sok, egymástól egyénileg teljesen különböző ember egy nagy érzésben, a rettenetes nyomoriságot okozta elkeseredett dühben és kétségbeesésben együtt érez, mint egy ember, együtt cselekszik; vakon üt, tör, zúz és rombol, s szintén teljesen együtt nyomja el a durva katonai hatalom. Itt minden egyes ember éppen legvitálisabb részével kapcsolódik a drámához. Minden külön sorsban tulajdonképpen mindig ugyanaz a sors szólal meg és egyforma befelézettséggel valamennyiben*”.

Hauptmann remekművével (1893) – mert ma olvasva is annak tűnik! – a társadalmi drámában megjelent „*a tömegek kora*”, melyet Le Bon A TÖMEGEK PSZICHOLÓGIÁJÁ-ban alig néhány évvel később deklarált. A tömeg itt vált a világdramma egyértelmű főszereplőjévé, s itt sikerült olyan kollektív drámai hőst alkotni egy embercsoportból, amelynek elementáris önmozgása van, s nincsenek királyai, akiktől függ, akikben reménykedik, és akiknek ki van szolgáltatva.

Hauptmann műve egy egész drámai zsáner

mintájává vált – amelyet társadalmi tömegdrámának nevezhetünk –, noha a tömeg mint főhős még az ő pályáján is kivételes maradt. (FLORIAN GEYER-jében már a nép és vezetője között folyik a játék.) E politikai zsáner megjelenése a nyitott, modern tömeg robbanásaival függött össze. Ősképei a francia forradalomból vagy más nagy erejű felkelésekből (Hauptmann-nál a sziléziai takácsok éhséglázadásából) vették. „*Ezek a kűtörések a francia forradalom óta jelentkeznek olyan formában, amelyet modernnek érzünk. Talán mert a tömeg oly messzemenően megszabadult a hagyományos vallások tartalmától, könnyebb azóta pórén, mondhatni élettanilag látnunk, menten azoktól a transzcendens értelmezésektől és céloktól, amelyeket korábban magába beoltani engedett*” – írta Elias Canetti TÖMEG ÉS HATALOM című művében.

Ez a tömeg a XX. század elejének forrongó és forradalmi évtizedeiben, majd a tömegek élcsapatának diktatúrája alatt apologetikus-sematikus formát öltve fontos drámai szereplő lesz. Sztrájkok, lázadások, forradalmak töltötték ki a színpadot. MASSE MENSCH (TÖMEG – EMBER) – ahogy Ernst Toller 1920-as drámájának címében olvasható. A tömegek kínjaiból megszületendő jövő, illetve az „új ember” viszonya a tömeghez volt a szocialista tömegdráma alapvető tárgya. Valóban javarészt szocialista vagy kommunista eszmeiségű kísérletek voltak ezek. Nem mintha nem lettek volna fasiszta tömegdrámák is, de a fasiszmus egyszerre tömegmozgósító és tömegmegvető ideológiai alapszátával szemben a szocialista perspektíva egyszerűbb és áttekinthetőbb drámai beállításokat kínált. A tömeg abszolút pozitívitását vagy/és determinált helyzetét.

Könnyű belátni, hogy a tömeg idealizálásában van valami primitív vagy erőltetett vonás. Nehéz érvényes drámai történeteket kitalálni, amelyekben egy embercsoportnak – osztálynak –, noha időnként megtevéndhet, helyzetéből, hozzárendelt tudatából következően tulajdonítanak értékes, előremutató tulajdonságokat, s ugyanígy ellenfeleinek helyzetéből következően tulajdonítanak személyes gonosz-ságot. Továbbá sematikus a hősből a tömeg adekvát képviselőjét látni, aki győzelemre vezeti azt, amit reprezentál: a királyok visszatérésének, a modern vezérkultusznak e baljós és ugyanakkor gyorsan avuló jelenéseire a magyar színházlátogatók legidősebb nemzedéke még bízást emlékezhet.

A tudományos igazság értelmében vett determinizmus sem ígért – és majdnem soha nem is hozott – sok jót a dráma számára. Mégis, Bertolt Brecht színházi és drámai zsenije úgy kerekedett felül várható nehézségein, hogy elmélyítette és radikalizálta azokat. Tandramáiban az igazságot tartalmazó tanítás – mint sorsvonalatkozás – alá rendelte a tömegek változó magatartását éppúgy, mint az egyének különböző karakterét. Nem véletlenül kelt ki ama hóstípus ellen, ki „*keblében hordja sorsa csillagát*”. Klasszikus drámáiban, igaz, nem kifejezetten tömegdrámáiban (mint amilyen A KOMMÜN NAPJAI), hanem azokban a hatalmas népdramákban, amelyekben a tömeg egy alakját, egy hangsúlyozott kisembert kiemelt és fölnagyított, főhőssé tett, a determinisztikus tézis, hogy a társadalmi – elsősorban gazdasági – lét határozza meg a tudatot, nem oldódik fel a személyek jellemében, de nem is határozza meg őket, hanem drámai sorsként lebeg életük felett. Ezért kell Sen Tének, a jó embernek időnként Sui Tává, a rossz emberré változnia (A SZECSUANI JÓLÉLEK), ezért pusztítja el ugyanaz az erő – a háború – Kurázi mama gyermekeit, amely önfenntartásának alapja.

*

Ha most e kitérő után visszatérünk Papp András és Térey János művéhez, akkor világosan látjuk, hogy az ő drámájuk tömegében semmi pozitív nincs. De ez sem azt nem jelenti, hogy követnék műükben az arisztokratikus világnézetek ősi hagyományát, a megvetést a *vulgus profanum*, a *misera contribuens plebs* iránt, sem pedig azt, hogy a modern, negatív tömegfelfogást részesítenék előnyben. Azt tehát, amely a tömegek világtörténelmi megjelenésének, a nyilvánosságban betöltött új szerepének hatására éles kultúrkritika formájában a tömegember fenomenológiáját adta, s amely gyakran – leghíresebben Ortega művében, A TÖMEGEK LÁZADÁSÁBAN, de legalábbis hatásában – ellenkező előjelű determinisztikus perspektívákhoz vezetett.

A drámai anyag bámulatos – hideg és monumentális – kezelésének alapja ugyanis mindenfajta determinizmus radikális elutasítása. Ez persze éppenséggel főlzabadihatja a morális ítéletet, s a Szóvivő – akit nem kell a szerzők szócsövének tekintenünk – néven is nevezzi a tér tömegét: „*horda*”, „*csűrhe*”, „*csőcselék*”.

De e szavakkal, miközben megítélünk, egyben a magatartás szükségszerű voltára is utalunk. A dráma egészében viszont semmi nem sugallja, hogy ennek az embercsoportnak így kellett cselekednie. A történet – és a történelem – véletlenekből áll, az oksági lánc fölfejtethetlen. Mindennek oka van, de nincs végső ok. Minden kontingens.

E kontingencia éppúgy sorsvonalatkozás, mint a determinizmus. Tartalma ellentétes, de az újkori drámák vitájában sors és jellem között éppúgy a sorsot emeli ki, mint amaz. E dráma alakjai személyek, a tömeg is személyekből áll, de nincsenek drámai személyiségek. Ebben osztozik a modern színház általános törekvésével, melyet Erika Fischer-Lichte ismert drámatörténete a TÚL AZ INDIVIDUUMON címmel jellemezte. Mondhatta volna azt is, hogy túl a tragédián.

A KAZAMATÁK tragikus történéseket jelenít meg – meséje szó szerint megfelel az arisztotelészi *pathosz* kívánalmainak: „*A szenvedés pusztulást vagy fájdalmat okozó cselekvés, amilyen például a nyílt színen történő halálesetek, rendkívüli kínok, sebesülések és a többi efféle*” –, de nem tragédia. Alakjai véletlenek sorozatán keresztül pusztulnak, pusztítanak, keverednek bele az eseményekbe. „*Idehajtott a kíváncsiság. És tesék, beleszóppentem*” – mondja Szigeti. „*Itt áll a testet öltött balszerencse*” – mondja a Szóvivő a pártház pórul járt fodrászára, de elmondhatná – magát beleértve – mindenkiről a drámában. S mit mond a tömegről? „*Istenadta nép. / Balsorsnak hívlak, masszának, tömegnek, / Megértem, akik szanaszét lövetnek.*”

Az egyik kiskatoná, Sótér ezt mondja: „*egyikünk sem érti, igazából mi történik itt*”. Senki sem látja át az eseményeket, s mindenki értelmezni próbálja. Ezeket az értelmezéseket nevezhetjük sémáknak, paneleknek, sablonoknak. A benti áldozatok és a kinti tömeget ez különbözteti meg. Bent: a sémák rendkívüli változatosága. Az „*összekeveredett frontvonalak*” szétválasztásának megannyi hiábavaló, elkésett gondolatkísérlete, amely mind csak laza összefüggésben van a talán nem is annyira végrehajtott, mint inkább bekövetkezett cselekedetekkel. Kint: az alakok egyéni motívumainak sebes fölvezetése egyetlen hatalmas sémában – a kazamata legendájában – összegződik, amely mindenki szenvedéseit egyként szimbolizálja, és mindenki számára értelmező erővel bír.

Ez a nagyszabású sematizmus hozza létre a dráma történelmiségét. Mert itt a tanácstalanság és bizonytalanság legfőbb jellemzője, hogy az értelmezési sémák összeomlásának és alkalmazhatatlanná válásának a romhalmzból – ahogy egykor mozgalmi nyelven mondták: a történelem szemétdombjáról – kiemelt darabokkal próbálnak meg ellenállni. Vehetjük példának az I. felvonás NOSZTALGIA című 5. jelenetét, Mérő és Tábori Klára dialógusát. (A régi szerető és régi mozgalmi elvtársnő harcot indít Mérő visszaszerzéséért, bosszúhímet vonultat fel – Esztenát –, s mindez persze szükségképpen kisszerű és vak a fenyegető veszedelem árnyékában.) Ebben a nagyszerűen végigvitt párbeszédben minden kétértelmű, a politikai metaforáknak szerelmi jelentésük van és megfordítva. Tábori szemellenzős rendszerhűsége rögzíti a valahai szerelmi kapcsolatot, mintegy megállítaná vagy visszafordítaná az időt. Mérő elutasítása arra az újra hivatkozik, amely fölkel a régi ellen, s ami időszerűtlenné teszi egykori szerelmüket. De mi itt a régi, és mi itt az új? Ha az egyik sematikus analógia – mondjuk: ellenforradalmi veszély – uralja elméjét, munkásmilíciát szervez(ne) ellene („Történyt szereztem, kibiztosítottam / Az eszme örzöinek fegyverét...”), ha a másik: „Törd szét, akár a felkelők az utcán, / A félmúlt fogházának rácsait.” Ha Tábori megkérdezi, hogy „Tulajdonképpen kívül vagy te, Endre? / Melyik oldalon állsz, na ki veled!”, az saját magukra, de a politikai helyzetre éppúgy vonatkozik.

Mérő ugyanebben a kétértelműségben, a történetek antagonisztikus sémákban értelmezve is fog meghalni. Miután Táborival, Esztenával és Póccsal elszavalja, hogy „Madrid határán állunk a vártán”, egyhangú szavazattal őt küldik ki parlamenterek: „Elmondom, hogy ugyanazt akarom, / Akár a s ö p r e d é k ott lent az utcán: / A régi rendet szépen elsöpörni... / Csönd / Csak vicceltem. Lemegyek szépen, és / Megkérdem: »Kik vagytok, mit akartok?«” Az is bizonytalan, hogy belülről vagy kívülről éri-e a lövés. (KIK VOLTAK, MIT AKARTAK? volt egyébként a címe Hollós Ervin gyalázatos propagandakönyvének, amely megtervezett fasiszta restaurációs kísérletként beszélte el '56-ot.)

Mivel a remekül kezelt drámai jambus hatása éppen inadekvát voltában van, az sem indokolatlan, hogy a sémákat most már kortalanít-

va a Szóvivő a *reality show*-k kiszavazási procedúrájaként imitálja a döntést. Az anakronisztikus elemek, amelyeknek stiláris csomópontja a Szóvivő (ő még *rappel* is), mindenféle fölbukkannak a drámában. Amikor egy nemzetőr-igazolványt „magyarigazolvány”-nak neveznek, majd megjegyzik, hogy „Piros-fehérvöld itt és ott – de két nép”, s mindennek a tetejébe valaki megkérdezi, hogy „Melyik kardon a jobbik Magyarország?”, akkor ezek az aktualizáló kiszólások távolról sem indítják arra az olvasót, hogy komplikált allegóriát lásson a drámában, amelyben a kint és bent két népét valamilyen nyakatekert módon a mai Magyarország politikailag és szociokulturálisan megosztott két népével kellene azonosítania. Nem, ez minden igazi színház alantas, közönséges, botrányos és nagyszerű természetével áll összefüggésben – azzal, hogy a játék egyidejű aznapi közönségével.

Ugyanezért nem lehet a dráma egyetlen szentenciáját sem – holott nem kevés van – névértéken venni. Ugyanarról a munkásmilíciáról, amelyről a fenti patetikus közhely elhangzott, Mérő korábban úgy nyilatkozott, hogy „finoman szólva nem jött össze... A tények makacs dolgok... A munkásság nagy része már fegyverben áll, csak sajnós ellenünk”. Megint máskor helyzetüket a Bastille-t védő svájci gárdához hasonlítja: „Azoknak sem volt több közük a bünhöz, / Amely a Bastille bástyáit emelte, / De fölkoncolták őket egytől egyig, / Csak mert ők voltak éppen akkor, ott.” „Nem látod, mi van itt? Forradalom” – mondja, s aztán: „Ez... lényegileg... ellenforradalom.”

Még a Szóvivő – a többiekénél általánosabb szinten álló – bölcselmeit sem tekinthetjük a dráma igazságának: „Az újszülött nőmenklatúra szarvát / A züllött emberhorda törte le... / Nyomul a csöcselék. Nem az igazság, / Csak a hús irgalmatlan tömege.” Az újszülött nőmenklatúra egyben *ancien régime*, a munkásmozgalmi múlt, a hivatásos forradalmárok arisztokráciája, militáris diktatúráról álmodozó kalandorok, a parancs az parancs katonai ethoszában hívók, stréber parvenük, kistisztviselők. És ugyanazon az oldalon vannak a nincstelen besorozottak, akik éppúgy állhatnának kint is. A züllött emberhorda megannyi szenvedés, sérelem, megfosztás, gyűlölet, bosszúvágy, aljas indulat, kétségbeesett igazságszolgáltatási vágy, valakivé len-

ni akarás eredője. Hogy miképpen válhat ez „*a hús irgalmatlan tömegévé*”, a tömeg testbeszédévé, létének érzéki élményévé, azt megint csak nem a szavak döntik el; a dráma erre színpadi lehetőséget teremt.

Az e szavakat mondó Szóvivő jelenlétét, de nem ismereteit a szerzők Jean-Pierre Pedrazziniról, a francia fotóriporterről mintázták, erről a szép fiatal férfiről, akit megöltek a téren. Nagy drámái leleménnyel semleges, de nem is közömbös és nem is sérthetetlen überrezonőrként alkalmazták, aki kint is, bent is ki-be járva reflektál az eseményekre. Kommentálja a drámai cselekményt, s ily módon ahhoz képest „semmis” – „*semmisségem lesz a rang*” –, de mintegy amellet megvan a maga lírai tragédiája: „*híradó harang ércnyelveként*” verik félre, s ő az ujjongástól a jajongásig jut el. Végül maga is a tömeg áldozata lesz. „*Mikorra majd a csata sorsa eldőlt, / Kimaradok az összes életemből...*”

Nem szócsöve a szerzőknek, de valamiképpen szavakat ad – nekünk. Mert nemcsak a tömegdrámának, a sokaság drámájának, hanem minden drámának van egy tömege, sokasága, a közönség. A Szóvivő nemcsak magyaráz a közönségnek, hanem drámái néptribunként képviseli is a színpadon. Ő az implicit, a műbe beleértett néző megszemélyesítője, aki egyszerre azonosul a cselekménnyel, és távolít el tőle, aktualizál és dezaktivizál.

*

Papp András és Térey János drámájában nem '56 tartalma, eszméje, „történelmi üzenete”, hanem magának a műnek a súlya – a KAZAMATÁK kivételes jelentősége a magyar drámairodalomban – áll helyt '56 múlhatatlan jelentőségéért.

Közelít a történelemhez, és távolodik tőle. A közelítés, a megtörtént eseményekhez való ragaszkodás nem valami kicsinyes fontoskodás-pontoskodás. Úgy idézi fel az eseményt, ahogy az a történelmi események résztvevői számára meg szokott történni. Egymás ellen feszülő erők tragikus zűrzavaraként, amelyben minden másképp is történhetne, maguk az erővonalak is fölbomolhatnak, megsokszorozódhatnak és újrendeződhetnek. A történelem ekkor még nem történt. Ha kezdetben azt mondták, hogy a szerzők a nul-

laponról tekintenek '56-ra, akkor így értet-tem: visszaléptek a forradalom minden narratívája mögé.

Ám ez a közelítés egyben távolítás is, és éppoly joggal mondható, hogy túlléptek minden narratíván. Az esetlegesség és kiszolgáltatottság nyitott konstrukciója, amelyet megteremtettek, nem vezethető le semmilyen történelmi determinizmusból, és még abból sem, hogy az események éppen így történtek. S éppen ezzel nyerik meg azt a drámai nézőpontot, amely egyetlen szereplőnek sem a nézőpontja.

Heiner Müller (1929–1995), a jelentős (kelet)német drámaíró 1977-ben HAMLETGÉP címen drámai szkeccset írt, amelynek egyik jelenete – PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND (PEST[IS] BUDÁN, CSATA GRÖNLANDÉRT) – a budapesti eseményekre tekint vissza. (Csapó Csaba új fordításában és kommentárjával most a *Kalligram* 2005. szeptember-októberi számában olvasható.) Hamlet, aki „*leteszi a maszkiát és kosztümjét*”, elképzeli egy '56-dramát. „*Drámám, ha létrejönne még, a felkelés idején történne meg. A felkelés sétaként kezdődik. Munkaidőben, a forgalommal ellentétes irányban. Az utca a gyalogosoké. Itt-ott felborítanak egy-két autót... Amikor a menet a kormányzati negyedhez közeledik, rendőrkordonba ütközik. Csoportok képződnek, akik közül szónokok emelkednek ki. A kormányépület erkélyén megjelenik egy férfi, frakkja pocsékul áll rajta, és ugyancsak szónokolni kezd. Amint az első kő eltalálja, visszahúzódik a szárnyasajtó páncélüvege mögé. Többen szabadságért kiáltanak, majd a kormány bukását követelik ordítva. Elkezdik lefegyverezni a rendőröket, megostromolnak két-három épületet, egy börtönt, egy rendőrkapitányságot, a titkosrendőrség egyik épületét, felakasztják lábánál fogva a hatalom tucatnyi bérencét, a kormány csapatokat vet be, páncélosokat. Az én helyem, ha drámám megtörténne, a front mindkét oldalán lenne, a frontok között, odaát a frontokon túl. Allok a tömeg izzadátságában, és köveket hajigálok a rendőrökre, a katonákra, a páncélosokra és a páncélüvegre. Kilesek a szárnyasajtó páncélüvegén a toladó sokaságra, és szagolom saját felelmem veritékét. Öklömet rázom magamra, okádkhatnéktől fojtogatva, én, aki ott állok a páncélüveg mögött. Látom magam felelmetől és megvetéstől remegve a tolongó sokaságban, s habzó szájjal öklömet magam ellen rázom. Unifor-mizált húsomat lábamnál fogva felakasztom. Én vagyok a harcokosi tornyában a katona, fejem üres a*

sisakom alatt, a lánctalpak alatt elfojtott sikoly. Én vagyok az írógép. Én kötöm a hurkot, amikor a lázadás szervezőit akasztják, én rúgom ki alóluk a zsámolyt, kitöröm a nyakam... Drámám nem történt meg. A szövegváltozat elveszett. A színészek szögre akasztották a ruhatárban arcaikat. A sűgőlyukban bennrohad a sűgő. A kitömött pestises hullák nem mozgatják kezüket a nézőtérén.”

Müller drámája, amelynek hőse van, és e hőse *fin de partie*-járól – végjátékáról – szól, nem törtenhet meg. Papp és Térey drámájának nincs hőse, csak alakjai, tömege. Nem valamely alak s nem is a szerző, hanem a mű a nézőteret is magába foglaló dramaturgiája – s megszemélyesítője, a Szóvivő – áll, „a front mindkét oldalán, a frontok között, odaát a frontokon túl”. Ezzel a nézőponttal térnek meg oda, ami, úgy látszik, a legmodernebb színháznak is – a HAMLETGÉPTŐL a KAZAMATÁK-ig – alfája és ómegája: Shakespeare-hez.

Radnóti Sándor

EGY KLASSZIKUS (A)GNOSZTIKUS A POSZTMODERN VILÁGBAN

Csengery Kristóf: *Egy korinthusbeli a metróban*
Liget könyvek, 2005. 176 oldal, 1800 Ft

Majd' negyedszázaddal ezelőtt a pályakezdő költők áldozatos és fáradhatatlan révkalauza, Fodor András barátom írószövegségi sorozatában nyílt lehetőségem, hogy megismerkedjem Csengery Kristóf első kötetének az anyagával (TÁVLODÁSOK ÉS KÖZELEDÉSEK, Magvető, 1983), s beszéltem is róla, „bemutató jelleggel”, mint EGY KÉPZELT ÚT VALÓDI KÖLTŐJÉ-RŐL. Mondandóm címét a fiatal költő egyik emblematikus erővel önjelmező versének a kezdősoraiból merítettem, amely már az első kötet után jelent meg, de akkor (is) úgy éreztem, hogy ennél szabatosabban nemigen lehetne jellemezni ennek az induló lírának a természetét: „Egy képzelt úton egy képzelt lovas / valóban vágtat ez hogyan lehet / hol vagyok én mikor a versedet / írom.” – S most, 2006 elején, új könyvét kinyitva (EGY KORINTHUSBELI A METRÓBAN), a legelső lapon megint ezzel a verssel találkozom;

egyfajta s csak rá jellemző „metafizikátlan metafizika” (Nemes Nagy Ágnes kifejezése) józan paraszti értelmünk számára feltörhetetlennek tetsző, ámde mégis létező talányával. De úgy is mondhatnám, hogy azzal az ontológiai kéttel, ami az egész kötet lírai alapszínét meghatározza, s a benne szereplő, szigorúan kötött formákba zárt száztizenegy vers szinte mindegyikének expressis verbis vízjele.

Ez az uralkodó benyomás végig fogva tartja Csengery Kristóf második verseskötetének az olvasóját, amely huszonkét esztendővel később követte az elsőt, s más-más nézőpontból költői világának a „lényegéről” tudósít. De miről: s hogyan? – A kérdésre, miként a kötetnyitó vers idézett soraiban is tükröződik, a költő részéről túlnyomórészt maga a kérdés a válasz: „A félálomban lebegőhöz, / míg két világ határára vesztegel [...] Ki szól itt / s kihez? Melyik világ valódi?” (MINT BARLANGBAN VAGY ALAGÚTBAN. Továbbá: „...s hogy váltani valóra / a valótlant: való-e...” (VITA NUOVA).

A dobozoló kritikai neurózis szemében mindez akár ún. szövegváltásnak is tetszhet, de ezekben a versekben nem a nyelv írja önmagát, hanem egy alapvető ismeret- és lételméleti kétely elegánsan alulfogalmazott lírája kap hangot. De úgy is mondhatnám, hogy az eszmélet sebláza, „amit tühegyes foggal a kéttel / hasít” (LASSAN ROZSDASZÍNRE VÁLT), s „a fájdalom mint skálamester” (ORFEUSZ-VÁLTOZAT) vezényli a szavakat. – A versírás metaforája ebben az anyagban az *ablakosság*: „Lehetne bár céltudatos / tevékenység a versírás! / Ki tempósan tisztára mos / egy ablaktáblát, hogy kiláss”, megtisztítva „a nyelv beszenyeződött üvegét” (HATLÁBÚ KÖLTÉSZET). A kortárs magyar irodalomban Esterházy Péter honosította meg azt az írói eljárást, amely vendégszövegekkel dolgozik, de az irodalmi hagyomány nemcsak a vendégszövegek kimeríthetetlen forrása; azoké a vendégszövegtelmeké vagy lírai áramforrásoké is, amelyek korokon átvélve kollektív meggyőződéseként törnek föl a különböző költői életművekben, mint például a köznapi és elpiszkolódott nyelv költői alkalmatlanságának gyötrő tapasztalata, amelyből minden igazi költőnek magának kell a verse számára külön instrumentumot, hangszert készítenie, Paul Valéry szerint, hogy megkísérelhesse szavakkal mondhatóvá tenni a „mondhatatlant” (Vörösmarty Mihály) vagy legalábbis „a nehezen mondhatót” (Ne-

mes Nagy Ágnes). A reménytelenség tudatában, hogy „a valóságon túlínik reménytelen ostromá mindez” (Weöres Sándor).

Mi látszik a Csengery-versek tisztára mosott üvegén keresztül? „Nem tudom, valódi-e az utca, / és áll-e benne a vendéglő, vagy / csak képzelem. Az sem biztos, / létezik-e a város. Pedig jártunk // ott nemrég, rendeltünk, fizettünk.” (MINTHA ÁLCÁZÁS.) Létezik-e valóság, vagy csak képzeletünk káprázata, amely, mármint a képzelet, realisabb, mint amiről képzelődünk? Aki ezt a kételyt szofizmának véli, gondoljon arra, hogy például Hamlet dán királyfi nem valóságosabb-e, mint akárhány dán királyfi léte a valóságos történelemben. Valamilyen formában a képzelet alkotásai is valóságosak, ugyanakkor az ún. objektív valóság olyan foszlékony és megragadhatatlan, mint az álom. Csengery Kristóf versei az én olvasatomban ennek az ősidőktől ismerős kételynek adnak hangot olyan költői hitellel, amely természetesen nem a filozófiából következik, hanem abból, *ahogyan* mondja, vagyis a borgesi értelemben vett költői *hangból*, amellyel hat, de ennek a hangnak a lírai frekvenciája a kritika fogalmi eszközeivel a maga teljességében nem megragadható. Be kell érni azzal, hogy *van*, és kész.

De hogy kényszerűségből a filozófia nyelvén folytassam: Kant nevezetes művének, A TISZTA ÉSZ KRITIKÁJÁ-*nak* a megjelenése (1781 tavasza) óta megállíthatatlanul terjed a nyugati kultúrában a megismerés lehetőségeibe vetett kétely vírusa, ami ellen, úgy tűnik, nincs intellektuális orvosság. Csengery Kristóf költői lét-szemléletében azonban annak a létezése is kétségessé vált, amit Kant ugyan megismerhetetlennek, de valóságosan létezőnek gondolt. A Ding an sich, a „magában való dolog”, a szubsztancia puszta léte kérdőjeleződik meg ezekben a versekben, amelyek a Semmivel néznek szembe: „A semmi hol van: kívül / a mindenben? Vagy benne / rejlik?” (MIND ODA TART TITOKBAN.) – Ez a mindent elárasztó kétely szükségyszerűen kikezdi a versekben megjelenő személyiség énképét is, amelytől ugyanúgy elhatárolódik, mint a mindenségtől, amelyet – Babits versének a parafrázisával – nem vágyik „*versbe venni*”. S az APRÓ KÉPEK BALLADÁJA című bravúros kompozíciója a közmondásokká kikristályosodott közhelyigazságok „mindentudásának” felsorolása végén már nem is váratlan csattanóval jelenti ki: „*s nem tudom, hogy ki vagyok*”.

Mert „*olyan vagyok, mintha én / volnék. És mégse teljesen*”, olvassuk egy másik versben (ÓVATLAN PILLANAT). Mert miközben „...*folyton csak ugyan- azt / szajkózzuk: a régtől ismert, halálra unt / leckét – önmagunkat*” (VALAKI KEZÉBEN PÁLCA), amennyiben hinni lehet a költőnek – s miért ne lehetne? –, ugyanilyen meggyőző erővel hirdeti az ellenkezőjét is: „...*s felülről nézel a szenvedő-re: / önmagadra. Hogy te vagy, az se biztos / már*” (HAGYD EL MAGAD). Végére is kicsoda szenved? Hiszen „*Magam tűvé tevéen, / azt látom: nem vagyok sehol*” (BIBLIAI). Az „*egyhelyben gubbasztva benti / ösvényeken bókászó*” (BELSŐ KALANDOK) költő saját testi mivoltának a képzelte megszüntetésével eljut oda, hogy „*Ha csak két szót hagyhatnék búcsúzóul / jeligémként cégérnek a címerül / melyet elképzelt házam homlokára / a tóból hiányzó kar odavéshet [kiemelés tőlem – D. M.] [...] őszintén és hülyén csak ennyit írnek / nem értem*” (HA KÉT SZÓT).

Közbevetőleg: aki valamennyire is járatos Weöres Sándor költői világegyetemében, előbb-utóbb felfigyel a két szemlélet érintkezésére, amely (a paradoxonok hajszolásának a szándéka nélkül) mondom) ugyanabban a kérdésben a szemlélet ellentétét nyugszik. Csodagyerek-pályakezdetétől haláláig Weöres Sándor is hirdette az én, a hagyományos értelemben vett személyiség körvonalazhatatlan és változékony tüneményét, csak hogy ő „*az egyéniség ormóttan sárcipőjé*”-től való megszabadulást a magasabb rendű emberi létezés előfeltételének vélte. Nem vonta kétségbe, hogy „*a lét ábrás könyve*”, a valódi megismerés teljessége becukódott előttünk, de csupán azért, mert az igazi ismeret túl van „*értelmünk kaptafáin*”, annak valóságában nem kételkedett. A lét objektív tragédiájának a bizonyosságát ismerte fel ebben, és a mítoszok magas költői regiszterében adott látomásainak hangot, míg ellenben Csengery Kristóf hangsúlyozottan kopár és ironikus felhangokkal teli poros versbeszédben szögezi le, hogy „*Nincs sehol egy fogódzó. / Nincsen út, nincsen felelet*” (SUMMA). – „*Agyunkban a remény gyökerei*”, írta huszonvalahány évvel ezelőtt, Weöres Sándornak „*hódolattal*” ajánlott versében, de azt gyanítom, hogy a reményt azóta kiszántotta belőle az idő és a tapasztalat. Van „*diadalkapu [...] van minden, mi az idő nagy / zsákjába beleférhet, / csak diadal nincs, nincs diadal*” (KAPU). – Itt jegyzem meg, hogy ez a közbevetést azért érzem szükségesnek, mert Csengery Kristóf költői ter-

mészetének, tehetsége jellegzetes karaktervonalának érzem, hogy különböző költői világok sugallatait képes befogadni és asszimilálni, miközben jottányit se csorbul lírájának: hangjának és szemléletének szuverenitása, s ebben engem arra a jelenségre emlékeztet, amit a XX. századi zenében Sztravinszkij testesít meg. (Ez az utalás talán azért sem indokolatlan, mert ez a költő akadémiai végzettségű zeneesztéta.) Verseinek hangszekrényét képezik ezek a szerveült hatáselemek. Hogy csak néhányat említsek: Weöres Sándor mellett az ún. „sorátlépés” (enjambement), vagyis a Szabó Lőrinc-i versbeszéd jellegzetes tulajdonsága, Kálnoky László konok precizitása, amellyel egy-egy (megválaszolhatatlan) kérdés legapróbb zugába is bevág, és Várady Szabolcs mélabús ironiája és öniróniája. Ugyanakkor a hagyományos versformák között megszólalva (főleg a szonettel „gúzsba kötve”) általában mellőzi a költői kifejezés megszokott-hagyományos rekvizitumait, tudatosan törekedve arra, amit Nemes Nagy Ágnes „szépségminimum”-nak nevezett.

Akad azért persze jellegzetes lírai logikával végiggitt elképzelés is a Csengery-versben, amikor mondjuk azt írja: „*Hogy leng a gyűrűhinta a diófán! / Nincs is pedig, aki tornázna rajta, / csak a szél fúj, előre-hátra hajtva / a gyűrűket az őszi tornaórán, / melyen légsúlyban két légtestű bajnok / vívja kedv nélkül a szokott tusát: / a senki és a semmi*” (ELHAGYOTT KERT). Az olvasót mindeközben izgatja az is, vajon Csengery Kristóf hadjáratainak a Semmibe mi lehet a végső hozadéka: létezik-e számára mégis valamiféle bizonyosság? Mert hát „*a maradandóság keresése az egyik legmélyebb ösztön, amely az embereket a filozófiához vezette*”, jegyzi meg filozófiatörténetében Bertrand Russell, s költészetről lévén szó, nem árt ismételten hangsúlyozni, hogy nem pusztán filozófiai bizonyosságot keres az emberi ösztön. (Olyan bizonyosságot, amelyben aztán nem bír megnyugodni...)

Őszintén szólva erre a – végső? – kérdésre, amit Csengery Kristóf második kötetének versei vertek föl bennem, magam sem tudnék a bizonyosság hitével válaszolni. De ő maga is megnehezíti, hogy végleges meggyőződés alakuljon ki új könyve olvasójában, hiszen a következőket írja: „*Van, aki hisz, van, aki nem hisz. Én / hiszek is, meg nem is. Ma széna, holnap / szalma. Lehet, hogy már az elején / döntöttek rólam: szél lóbálta csónak, // hányódjam: a kételkedés vizén, / s ket-*

tős arcom legyen, akár a holdnak. / Apad és árad ben-nem a remény [...] lelkelem edény, // üres és állátszó tömlője volt / és várhatóan: nincs tartalma más, csak amit beletölt a változás” (ÜRES ÉS ÁTLÁTSZÓ). – Biztos léte ebben az állandó változásban – őszierinte – csak annak van, amit a költő teremtő képzelete versbe von. A „*hold kettős arca*” az ő világában nem az égitest túlsó felét jelenti, hanem a képzeletbelit: „*A hold sohasem érdekes – de ha / megírják, az más. Az nem ő maga. / [...] Ne gondold, hogy az számít, ami van: / az részvétlenül és unalmasan // ásít a lét káposztafőzelék- / szagában. A megírt hold soha még // nem volt – de így is több a létező / mintánál: nincs, de elképzeltető // volt, elképzelték s lett. A sárga folt / ott fenn? Csak azt ne hidd, hogy az a hold*” (A MEGÍRT HOLD). (Kiemelés az eredetiben – D. M.) – Olyan szuggesztív erővel állítja a tagadást, hogy amíg a versét olvassuk, magunk is hajlunk arra, „*hogy nincs a van, / hogy van a nincs*”; s hogy éppen ez az a végső tapasztalat, amelyet a költő(k) mint „*sose látott szokék a Mondhatatlan vadlován // evidencia-árkot ugranak át*” (ÁLOMÉLET). Különös nyomatéka van ennek a képnek, mert alig-alig jelenik meg nála ilyen expresszív látomás egyébként dísztelen versbeszéde foglatában.

Az volna hát az egyetlen s végső bizonyosság, amelyet a vers megragadni képes a leírás hiperrealizmusával a nem létező valóságból? Csak megismételni tudom, hogy magam is bizonytalan vagyok a helyes választ illetően, de úgy gondolom, hogy ennek a verseskönyvnek éppen a címe lehet talán az iránytűje a helyes válasz keresésében, mert – nem győzőm hangsúlyozni! – rendkívül átgondolt és egymásra utaló versek hordozzák azt, amit a kritika (jobb szó híján) „üzenet”-nek nevez. Nem szükséges különösebb élelemjűséggel rendelkezni ahhoz, hogy a bibliai atmoszférájú s ugyanakkor posztmodern ízü kötetcímben felismerjük a harmadik évezredbeli modern Babilon életének és multikulturális világának a metaforáját. A kor, a mi korunk jellegzetes sebé, „*amit tühegyes foggal a kétely / hasít*” (LASSAN ROZSDASZÍNRE VÁLT). Vajon mit takarhat a „*korinthusbeli*” minősítés, mint nacionálé és lakhelymegjelölés egy verses személyi igazolványban? Az egyszerűség kedvéért üssük föl a Révai nagy lexikona KONTUR–LOVAS kötetének lapidáris zövegesező szócikkét, amely felvilágosít mindenkét, aki nem tudná, hogy Korinthus, „*az ókorban Hellasznak legvirágzóbb kereskedővárosa volt* [...]

Leghíresebb fejedelme Perianndros, a hét görög bölcs egyike; Kr. e. 585-től kezdve már köztársaság [...] kedvező helyzeténél fogva kulcsa volt a Peloponnesusnak. Gyarmatai és kereskedelmi összeköttetései hamar felkellették Athén irigységét; ezért biztatta K. Spártát a peloponnesusi háborúra [...] Irodalmi ember nem született benne". Pál apostol idejében pedig különféle szekták és eretnységek burjánzottak el lakói, az ott élő pogánykeresztények között, s őket intette leveleiben Pál üzelmeik abbahagyására, abban a reményben, hogy megszégyenülve visszatérnek majd az egyedül üdvözítő hit útjára. Ezek az eretnekek egy magasabb rendűnek vélt titkos tudás – gnószis – birtoklásának az illúziójában élve, meg voltak arról győződve, hogy a világ – a valóság – a Rossz műve, egy elhibázott teremtés eredménye, s aki létrehozta, éppen ezért a tudatlanság istene. Ezzel szemben az „ismeretlen isten” – a megismerhetetlen? –, aki ettől a Mózes könyvében elbeszélte rossz teremtéstől megszabadíthat, s aki birtokolja ezt a titkos tudást, annak kötelessége és szabadságában is áll, hogy elvessen mindenfajta törvényt és konvenciót, ami a teremtett Rossz ketrecében fogva tartja. „*A test börtönébe zárt lélek (pneuma) boldogtalan, elvesztette mennyei hazájának emlékezetét, megfélemlezett önmagáról, nem ismeri eredetét. A gnosztikus „örömhír” – írja Vanyó László, a patrisztika korának és irodalmának tudós teológus kutatója – álmából ébreszti fel a lelket, tudatosítja benne fenséges rendeltetését.*”

E kötet címadó verse, miközben a köznapi valóság, illetve létezés minden fajtájára anatómiát mond, s tagadja annak a létét, amit „objektív valóságnak” nevezünk, magával Pál apostollal is perel, amikor a vers zárósorában dacosan kinyilvánítja: „*Nincs bennem szeretet.*” (Szeretet, amely az apostol szerint „*soha el nem fogy*”, s „*ha embereknek vagy angyaloknak nyelvén szólok is, szeretet pedig nincsen én bennem, olyanná lettem, mint a zengő érc vagy pengő cimalom. És ha jövődőt tudok is mondani, és minden titkot és minden tudományt ismerek is; és ha egész hitem van is, úgyannyira, hogy hegyeket mozdíthatok ki helyökről, szeretet pedig nincsen én bennem; semmi vagyok*”. [PÁL APOSTOL 1. LEVELE A KORINTHUSBELIEKHEZ, 13. rész 8. vers, ill. 13. rész 1–2. vers.]

„*Tárjátok ki ti is a szíveteket*” (PÁL APOSTOL II. LEVELE A KORINTHUSBELIEKHEZ, 6. rész 13. vers). Megteszi ezt Csengery Kristóf is, s amit kriti-

kusa látni vél, az nem eretnek gnószis és nem is modern/posztmodern Weltschmerz, hanem egyetemes világundor. Önmagára vonatkoztatva ezt fejezi ki, szerintem, a BEVÁSÁRLÓKÖZPONT BLUES: „*Az olcsó cikkek áruházában / vettem anno az életem [...] akartam-e egyáltalán az alkut, / vagy csak hagytam, hogy / rásózzák a raktáron maradt / tételt a balekra [...] Így töprengek értetlenül, / mustrálok a bővlít után, / s csak egyet tudok: reklamáció nincs / a pénztártól való távozás után.*” – A világra – a teremtre – vonatkoztatva pedig így szól az undor dala: „*az alkonyat foghegyről, cinikusan veti oda, / hogy nincs is megoldás, zöldfülű hülye, / hiába kínlódtál. Úgy sejtem, ennek nem lesz vége soha, / a testvéreknek nincs többé közös ügye, // itt már senki senkit sem érdekel, nem / számít más, csak a / fejvesztett küzdés: mindenki mindenki ellen. / A hajnal, az alkony, a reggel, az éjszaka, // s a többiek – valamennyi vádol, rágalmaz, becsmérel, / rúg és döf, karmol és harap; / csoda, hogy a háborút ily hosszan s hidegvérrel / szemléli jószágos szülőjük, a nap*” (A FELVIGYÁZÓ PANASZA). – Mellesleg, illetőleg egyáltalán nem mellesleg: ez a két idézet is bizonyítja, milyen magától értetődő módon hoz létre lírai hangszert magának ez a költő. – S ezeket a sorokat, ezeket a verseket olvasva földereng emlékezetemben egy „régí” vers fél évszázaddal korábbról: Pilinszky János KIHÜLT VILÁG-a („*E világ nem az én világom, / csupán a testem kényszere...*”). Persze Csengery végelszámolása a fiatal Pilinszky pátosza és reménye nélkül készült.

Tévedések jogának fenntartása mellett azt hiszem, hogy egy agnosztikus gnosztikus szóval meg ennek a kötetnek a verseiben, s feltételezem, hogy aki a költészettől filozófiai tétel közvetítését várja el, az a legszebb költői reményeket megcsúfoló ideológiai, világnézeti zsákutcának fogja tekinteni Csengery Kristóf „*képzelt útját*”-nak újabb szakaszát. De akit személyes létében is megérintett már néhány kóbor sejtetem annak az életérzésnek az igazságából, amit a versek üzennek egy nem mindennapi erejű költészet szuggesztívójával, az éppen ebben a szívre célzott ütésben fogja megtalálni e sokféle versvilággal érintkező, ámde rokontalan és eredeti líra létének evidenciáját, és a kötet INVERZIO című verse értelmében szó szerint is „*megtalálta / az én szavamban az övét*”.

Domokos Mátyás