

Nagy András

## SZENTKUTHY MIKLÓS: ÍRÓ ÉS KOMÉDIÁS\*

Kezdetben volt a Hudlacsék Nelly.

Azóta bizonyos méltán feledésbe merült színésznő, akinek akaratlanul is irodalomtörténeti szerepet kínált a véletlen. Mégpedig egy látogatás révén, amelyet nagyapja kíséretében a gyerek Pfisterer Miklós tett nála, hogy a későbbi író soha, de soha ne szabadulhasson már attól a varázstól, amely az asszony- és parfümillatú öltözőben, az álarc, rizs, rúzsokkal, parókákkal, jelmezekkel és tükrökkel zsúfolt színpadközeli helyiségben hatalmába kerítette. Érzékiség, játék, művészet – egy egész világ: kétszer két méteren!

A színház további vonzását a gyorsan ifjúvá érő Szentkuthyra az irodalomtörténet-írás és a filológia a BAROKK RÓBERT stilizált önarcképéből pontosan rekonstruálhatja. Ő lesz az, aki a látott színieseményekről különös, pubertáns CATALOGUS RERUM-ot vezet, aki megtakarított uzsonnapénzből jegyet vált a kakasülőre, majd feltétlen áhítattal enged a bíborfüggönyök mögött feltáruuló finom kárhoznak; hogy végül misztikus-katartikus közösség fűzze össze a közönség tagjaival – elsősorban a hattányakúakkal és szépen dekoltáltakal.

Nó és ez a varázs ne engedje szabadon sem a „villanyoson” hazáig, de még otthon az íróasztalánál sem.

Ahol azonban azonnal és élesen kettéválik – már az életmű nyitányában – színház és színház: egyfelől a konkrét, huszadik századi, és minden bódulatával – Hudlacsékkel, kakasülővel, hattányakkal – együtt mégiscsak: polgári; másfelől pedig éppen séggel a megsejthető, az autentikus, a mitikus gyökerekből kinövő színház, keresztül a történelmen, egészen a túlfinomodó barokkig; és nem tovább.

Ehhez az „idejétműlt” vagy éppen „időserűtlen” színházeszményhez az életmű és a biográfia zavarbaejtő bőséggel kínál különféle adalékokat: Szentkuthy Ben Jonson-ról írt doktori értekezéséről kezdődően a Shakespeare-ről tartott szabadegyetemi előadásokig, a régi angol vígjátékok átdolgozásának tervétől a diákokkal színre vitt Molière-bemutatóig – míg a hatalmas életműben egyetlen dráma, semmiféle komédia, színmű nem található, egyáltalán; legfeljebb két és fél bábjáték, s amikor Szentkuthy-nak válaszolnia kell majd erre a paradoxonra, csak annyit felel: ugyanúgy nem ír drámát, ahogy Assisi Szent Ferenc sem futballozik. Hogy az anakronizmusról is mindjárt fogalmunk lehessen.

Hacsak mindez nem komédia. Hiszen emlékezhetünk, akik ismertük Szentkuthyt: micsoda vérbeli komédiás volt – a szónak persze inkább megbocsátó francia, semmint elmarasztaló magyar értelmében –, hogy még a legkisebb közönség előtt is miként törekedett hatásra és sikerre; hogy minden gesztusában ott volt a zseni, a bohóc, a prédikátor és a szellemi zsonglőr – vagyis a színész: legyen éppenséggel tanár, interjúalany, házigazda vagy egyszerű utas, aki például bíborosi jelmezben, taxival siet a maszkbálra, majd mégis felveti magát a Gellérthegyre, hogy megáldja a bűnös várost, s kegyes kedvében fogadja az áhítatos sofőr kézcsókját.

\* A Francia Intézet Szentkuthy-ülésszakán elhangzott előadás szerkesztett szövege.

Nemcsak jelleméhez, szellemi magatartásához tartozott a komédiázás, de írói attitűdjét is ez határozta meg: mindazt, ami életében fontosnak bizonyult. „*Ha nem származnék magam is színész őstől, nem hinnék a létezésemben*”, jelentette ki egyszer rendkívül pontosan.

És éppen létezésről kell beszélni. „*Az ember hiánylény*” – idézi ugyanebben az interjújában (*Tiszatáj*, 1988/6.) Szerb Antallal folytatott beszélgetéseik konklúzióját; és ez a hiány szinte vákuumként vonzza a maszkokat, szerepeket, bábokat, alakoskodást. Hiszen a mimus (mimézisz) – legyen akár művészi vagy természetbeli – az élet egyik legmélyebb ösztöne, amely ott van minden alkotás ihletvidékén, hogy létrehozza marandó teremtményeit – és persze ott van, elválaszthatatlanul, a játékokban, viszonyokban, történelemben.

Szentkuthy számára a színház antropológiai kategória volt – túl bölcséleten, messze túl esztétikán, és beláthatatlan messzeségben mindenféle drámaelméleti vagy színház-tudományi pepecseléstől. Ezért beszél „*az egész világ színpadszerűségéről és komédiajellegéről*”, illetve a „*teatro mundi*”-ről, amelyben mindenki színész: istenek, emberek, állatok egyaránt, hogy szépen eljuttassák a Gondviselés által rájuk osztott szerepüket, valóságos vagy képzelt kulisszák között, örök jelen időben – ahogy mindezt majd a regényíró fogja rögzíteni.

A regényíró, aki szívesen látja magát Szent Orpheusnak – ám akit mi, művei színpadán és főhőse alakváltozataiban gyönyörködve inkább valamiféle Szent Próteusnak látnánk, az antik mitológia egy másik – számára ugyancsak kedves – alakjának, aki minden formát magára ölthet, mindegyikben önmaga marad, mert nem létezik olyan szerep – vagy éppen: alak, identitás –, amely idegen volna saját személyiségének végtelen lehetőségeitől. Ezért írja meg majd önarcképét álarcokban, ezért lesz képes regényeiben az egymástól legtávolabbi hősök hangján szólni egy időben – eretnek és pápa, apáca és hetéra, moralista és politikus –, s ennek nyomán olvad mégiscsak a sokféle hang nagyon is öntörvényű monológba, sőt: egész életműve „*naplószerűségbe*”, ahogy írásait végül is jellemezni akarta.

De mégsem születik dráma – és mégis: folyamatosan vonzza, csábítja a színház.

Két mozzanatot azonban ki kell emelni a kortárs színházak – akár a legsilányabbak – sajátosságai közül, amelyek feltétlen erővel utalnak archaikus indíttatásukra, és amelyek elementáris vonzást jelentettek Szentkuthy számára is. Az egyik: a színház *sakralitása*, az előadások akart-akaratlan szertartásszerűsége – mintha ez volna az utolsó megszentelt tér, amelyben profán papok és papnők révén és ellenére – mégiscsak megsejthető valamiféle transzcendencia. A másik: a színpad eredendő, stilizált és áradó *érzékisége*, a testi jelenlét varázsa, a nézőtérre is kisugárzó – tág értelmű – erotika, mindenféle kommunikáció átszűrése gesztusokon, testen, érzékelésen.

A két mozzanat azonban – éppen Szentkuthy számára – valójában egyetlen mozzanat, mégpedig annak két oldala. Műveinek, gondolkodásának, vallásosságának egyik legfőbb sajátossága ugyanis éppen az érzékiség és kereszténység kölcsönös, szigorú feltételezettsége volt, kamaszkori vétkéitől öregkori meditációiig; amit Kierkegaard egykor úgy fogalmazott, hogy az érzékiség a kereszténység találmánya: hiszen azzal hozta létre, hogy az addig egységes univerzumból kirekesztette az erotikát – megteremtette tehát.

Ezért szükségeszerű, hogy a színházról gondolkodó Szentkuthy azonnal „*isten-színészekre*” utaljon, mégpedig a vallás origójánál: Mezopotámiában, Közép-Ázsiában vagy

éppen Indiában, ahol – mint az interjú készítőjének bizonyosan el is játszotta – Siva isten táncolva teremtette a világot. Ekkor még szükségképpen nem válhat el rítus és színház, szakralitás és teatralitás – ahogy együtt marad teremtés és termékenység is: a szent házasság, a misztikus nász drámája az archaikus mítoszokban ekként kap centrális helyet.

Hosszú az út természetesen Mezopotámiától Hudlacsék Nellyig, és ez az út éppúgy átvezet a görögség krátérszerű játszóhelyein, ahol istenek alakítása ugyanolyan természetes volt, mint a vázaképeken is megőrzött – bár olykor azonos neműeket vonzó – egyetemes erotika; ahogy szükség volt utóbb a rómaiak amfiteátrumaira is, például arra ott, Arles-ban, ahol a színész Genézisznak előadás közben jelenik meg az angyal, hogy szerepéből kiesve hirtelen megtérjen, majd császári kritikusa mindjárt lefejeztesse – igazi, „*Saint Genet*”-i, tragikus kifejelet. Ahogy különös feszültségben, szükségesszerű hagyományként húzódik végig a középkori misztériumjátékokban is mindkét funkció: egyfelől a „szent drámává” komponált üdvtörténet, ami mellett, között vagy éppen a passió szüneteiben teret követel másfelől megannyi vaskos, olykor éppen obszcén, szórakoztató intermezzo, mintegy a termékenységritus jogfolytonosságának – rejtett, de feltétlen – fenntartásaként.

A misét „szent komédiának” nevező Szentkuthy minden blaszfém szándék nélkül követi a további évszázadokban is vallás és színház szükségesszerű összetartozását: nápolyi betlehemektől breton Kálvária-hegyeken keresztül spanyol barokk szobrászatig vagy az olasz vallásos festmények színpadiasságáig – ahol tehát ismét az érzékek számára és az érzékek által tárul fel valami szigorúan érzékfölköti.

A fordulópont nyilvánvalóan az angol kora polgári színház: nem véletlen, hogy a gondolkodó – de nem a regényíró – Szentkuthy ennek megfejtésére vállalkozik újra és újra (disszertációban, szabadegyetemi előadásokban, adaptációtervekben). Hogy mi is történt a világban Shakespeare által, aki „*Agatha Christie, Freud és barokk metafora-szökökút*” egyszerre, de nyilván mindezeket túl a Gondviselésben bekövetkezett fordulat krónikása, amit azután csak megjelenít a színház.

Az író Szentkuthyt ugyanakkor és közismerten és bevallottan a barokk ragadja el végletes teatralitásával, minden immanenciát megtörő dimanikájával; ennek csúcspontjaként pedig a *karnavál*: szerepek, maszkok játéka és excesszusa, amelynek során a „hiánylény” éppenséggel lényegének betölthetetlen hézagaiban talál álarcos és átváltozott önmagára. Velence városállamnyi színpadán pedig a „színész *Casanova*” nem győzi újrázni hódító szerepét, míg tombol a csatornák között és fölött a szabadjára engedett – Freud és Jung által nem ismert, Szentkuthy által azonban regényeiben maradóan megformált – „*karnaválöszön*”.

De mindez már a regények világa, ahol Szentkuthy színházvíziója a legmaradandóbban megmutatkozik – nem kevés paradoxióval éppen egy epikus műfaj villantja fel egy másik műnem autentikus sajátosságait. És persze ez sem véletlen: mindazt, amit Szentkuthy színháznak gondolt és érzett, hiába kereste saját korának úgynevezett valóságos színpadain; meg kellett tehát teremtenie, à la Calderón, saját használatra, regényfolyamban és egyetemes érvénnyel „*El gran teatro del mundo*”-t. Itt és csak itt őrizhette meg teatralitását és szakralitását eredendően szinonim funkcióit: a rítust, a mítikus alakoskodást, az archaikus stilizációt és bölcséleti improvizációt – mégpedig abban a folyamatos jelen időben, amely a színház valóságos „tere”: a dráma mindig a szemünk előtt játszódik ugyanis, tanúi vagyunk, és míg fent van a függöny, addig bármiféle kifejelet lehetséges még.

A színház autentikus fogalmát őrző és elevenen tartó látásmód természetesen – és nyilván: szívesen – vált *anakronisztikussá* – hiszen az úgynevezett modern, polgári színház az illúziókeltésével és „kukucskáló színpadával” ebből a szemszögből mesterkéltnak, hamisnak, tehát érvénytelennek tűnt; mely legfeljebb rejtve és titokban őrizheti létrejöttének szakrális-erotikus parancsát. Elemeit tehát közegéből kiragadva kölcsönözhetette és használhatta regényeiben Szentkuthy: süllyesztők, csigák, kulisszák, festékek, függönyök, csörlők és mesterséges fények metaforán túli szerepet kaphattak tehát, akárcsak a drámaszinopszisok vagy színelőadások leírása, no meg monológok és színpadi riposztok – hogy olykor egyenesen különös drámává váljék a regényfinálé, mert cselekmény és formálóelv hirtelen és mégiscsak szétörtötte az epikus műfaj kereteit.

Ilyenkor a színpad virtuális valósága tűnik igazabbnak az úgynevezett érzékelhetőnél – és éppen ez utal arra, hogy *minden színház* ezen a világon, s a regény is csak díszlet, maszk, jelmez és szerep – végső soron színházi kellék, semmi több.

Az ősi és autentikus – vagyis: nem anakronisztikus – színház halvány visszfényeit saját korában csak ritkán láthatta felvillanni Szentkuthy: archaikus közösségek rituáléjában például, cirkuszi előadásokban és talán azokban a rögtönzött, *commedia dell'arte* jellegű előadásokban, amelyeket a háború idején improvizáltak maguknak, s amelyek nyomán meglepetéssel tapasztalhatta, hogy normálisan lapos polgárok milyen remek színészekké válhatnak; s ekként örökítette meg ezeket a pillanatokat a *BIANCA LANZA DI CASALANZÁ*-ban is.

De volt még egy terület, amelyen szépen összeérhetett archaikus színpad, barokk fantázia, hiedelmekben megőrzött ritus és mutatványos szórakoztatás – mégpedig a bábok univerzumában. És ennek bizonyosságául számukra még művet is írt Szentkuthy – jelenlegi ismereteink szerint egyedül nekik, színpadi műveket.

Talán az sem véletlen, hogy éppen az ötvenes években születtek bábdramái, amikor oly sokféle indokkal szakíthatott a lélektani ábrázolással – de amikor mindjárt trilógiát tervezett: *UDVARI GYÁSZ*, *UDVARI NÁSZ* és *UDVARI FRÁSZ* címen, ám kettő készült csak el, amelyek szövegét a Népművelési Intézet adta ki „*Bábszínpad*”-füzeteiben, 1954-ben az elsőt és 1956-ban a másodikat.

Az *UDVARI GYÁSZ* a francia *grand guignol* és a magyar Vitéz László tömérdek felhasználható motívumával kelti életre a siratásnak álcázott kollektív hullarablás és parádés képmutatás karneválját, amely a halott király ravatala mellett marakodó udvari nép életét betölti: Leprána hercegnő, Vipéria grófnő, a selypegő Vízfejű márké és a püspök gátlástalan, bár kegyesnek álcázott mohóságával, mely a rabolható kincsekért még a ravatalt is felborítja, hogy ettől feltámadjon maga a király, belekeveredjen a „bunyóba”, hogy végül úgy kelljen ismét agyonverni, s a „*Dögrováció ultimó*” nyomán csak a bohóc és a szerzetes maradjon, hadd kornyikálják fültépően a gyászdalt – immár az önmagát kivégzett udvari nép fölött is. Történelmi farce, a vásári bábszínházak plebejus indulata és – 1954-et írunk: Sztálin nemrég halt meg – rejtett politikai fintor teszi elevenné az eltúlzott gesztusok, átláthatatlan mozgatók, álruhák és szenvedélyáradások kavalkádját: a groteszkum bábszínpadai valóság formáját ölti, nincs más realitása, csak a törvényerőre emelt tébolyé.

Az *UDVARI NÁSZ* az ellenségtől körülzárt Las Hienas városában játszódik – az időpont itt is lényeges: 1956 –, amelyben a lovag és zsoldoskapitány: Don Brutale a közeli gödörbe menti rablott kincseit, míg sokkarátos kegyeiért két asszony vetekszik: a szüzességét már hatvan éve csak neki őrző Dalessa és az ifjú, bájos, rikácsoló Gaudamor.

A verekedéssé fajuló női vetélkedésbe persze mind többen kapcsolódnak be, amikor betör az ellenség, míg a rablott kincseket is továbblopják a gödörből élelmesebb tolvajok. A fináléban tehát valamennyi szereplő a kincsek hűlt helyén püföli egymást, persze mindhiába; míg nem a győztesen beözönlő szaracénok csapásai nyomán rájuk omlik a palota, s ön- és közpusztító agóniájuk végén már csak egy csámpás papagáj száll be, s elrikácsolja a – sokat jelentő – szentenciát: „*Kik népükért éltek-haltak... Illatozó kriptát kaptak*” – merthogy orrfacsaró bűz száll fel a gödörből.

A trilógiát záró UDVARI FRÁSZ-ról csak sejtéseink lehetnek: a botcsinálta betegek és képzelt doktorok tervezett, inverz Molière-parafrázisa nyilván ugyanazt a közvetlen testiséget jelenítette volna meg a bábok révén, amelyet tárgy voltuk és stilizációjuk nyomán éppen általuk lehet. Önzés, hatalomvágy, képmutatás és gyermeki gátlatlanság – a gyász és nász nyomán – erőteljes nyersséggel mutatkozik meg a betegségekben; no és ez éppoly archaikus motívuma vásári bábjátékoknak, mint amennyire teret adhat kifinomult és rafinált lélektani divatoknak is. És – talán – fonákjáról utalhat arra, amit Szentkuthy hamisított öncenzori jelentésében így fogalmazott meg: „*a báb-színház véres hancúrozásai mögött a krisztusi erkölcs örökimádása lángol*”.

Színadarab azonban ebben az életműben nem született, és ez a *nem* rendkívül sokat jelent egy ilyen formátumú írótól és komédiástól. Részben annak felismerését jelenti, hogy művészi alkata nem hajlítható ehhez a műfajhoz: egyetemes metaforikája, reflektív lélekelemzése éppúgy ellentmond a drámaírásnak, mint a különféle szereplők-ből mégiscsak egységesen áradó, összetéveszthetetlen monológ, a virtuóz esszéizálás és az írói kommentárok mindentudása – amit sem az úgynevezett drámaiság, sem a színszerűség nem alakíthat valóságos drámává valóságos színpad számára.

És éppen ez lehet az igazság másik fele: hogy mennyiben valóságos az a polgári, úgynevezett: „modern” színpad, amelyet legfeljebb létezése és működése „legitimál”. Hogy talán éppen onnan száműzték mindazt, amit egykor a színház jelentett: maszkokat, játékot, szertartást, improvizációt, kultuszt, obszcenitást, rítust – hogy csak a puszta héj maradjon, polgári találkahely, látszatvilág: eredeti fogalmához képest merő anakronizmus.

Ezért beszélt a futballozó Szent Ferencről, szentség és népszórakoztató játék inkongruenciájáról.

Hacsak.

Hacsak elő nem kerül a spájzból vagy éppen megsárgult folyóiratok mélyéről, netán a Petőfi Múzeum dobozaiból egy mű. Nem is mű – Szentkuthyhoz méltóan nyilván egy egész drámafüzér. Vagy az óriásnaplóból hullik majd elénk. Tőle ugyanis kitelik. Csak tréfából. Posztumusz fricska, hogy megleckéztesse elhamarkodott teorémáinkat. És akkor én mint az UDVARI GYÁSZ balekja ott zihálok majd a méltóságteljesen rám omlott emlékmű alatt. Hogy csínján kell bánni öntudatos hipotézisekkel.

Ám akkor majd valahogy úgy kell zárnom előadásomat, hogy: „Szent Ferenc bravúrosan vezeti a labdát, lepasszolja jobbszélre, visszakapja, áttör a tizenhatoson, lő; gól!”