

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM BUDAPEST
D.L.A. EGYÉNI KÉPZÉS

VISKY ANDRÁS

Az adaptáció mint térbeírás

Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényének
adaptációja

Albert Csilla, Borsos Levente, Daray Erzsébet, Dimény Áron, Kelemen Kinga, Ketesdy Beáta, Molnár Levente, Morcsányi Géza, Nánay István, Radnóti Zsuzsa, Salat Lehel, Sinkó Ferenc, Selyem Zsuzsa, Suci Éva, Tyukodi Szabolcs, Visky Anna, Visky András jr., Vindis Andrea, Visky Erzsébet, Zoltán Gábor – köszönöm az önzetlen segítséget.

Visky András

TARTALOM

BEVEZETŐ	5
A SZÍNHÁZTEORETIKUS MINT <i>THEÓROSZ</i> . ÉRTEKEZÉS A MÓDSZERRŐL	8
Exkúrzus 1 <i>A teoretikus tekintet</i>	10
Exkúrzus 2 <i>Az odaadás mint katarzisz</i>	13
Applikáció 1 <i>Példázat a különálló theóroszról</i>	18
A BOLDOG JÁTÉKOS. ÉLETFORMA ÉS MŰFORMA: A KÖNYV MINT <i>EXERCITIA SPIRITUALIA</i>	22
KI BESZÉL? A <i>KADDIS A MEG NEM SZÜLETETT GYERMEKÉRT</i> MINT DRAMATIKUS FORMA 31	
ADAPTÁCIÓ. A MEGCSELEKEDHETŐ ÍRÁS	48
Az adaptáció mint a referencia elfedése	49
Az adaptáció mint a cselekményváz kitakarása	51
Az adaptáció mint „performatív olvasat”	53
Egy tipológia	56
BIBLIOGRÁFIA	57
ÖSSZEFOGLALÓ	61
SUMMARY	62
MŰVEK, PUBLIKÁCIÓ, DÍJAK JEGYZÉKE	63
FÜGGELÉK	
Applikáció 2 <i>A meg nem született</i>	
Applikáció 3 <i>Hosszú péntek</i>	
Dokumentáció 1 <i>Színlapok</i>	
Dokumentáció 2 <i>Fotók</i>	
Dokumentáció 3 <i>CD-ROM A: A meg nem született (Dimény Áron felolvasása)</i>	
Dokumentáció 4 <i>CD-ROM B: Hosszú péntek (A KÁMSZ társulatának a felolvasása)</i>	

Ha a Holocaust mára kultúrát teremtett – mint ahogy ez tagadhatatlanul megtörtént és történik – irodalma innen: a Szentírásból és a görög tragédiából, az európai kultúra e két kútforrásából merítheti ibletét, hogy a jóvátehetetlen realitás megszüljön a jóvátételt – a szellemet, a katarzist.

Kertész Imre

BEVEZETŐ

A *Kaddis a meg nem született gyermekért* értelmezői közül többen is fölvetik az egyes szám első személyben megszólaló regény hagyományos rituális formához való kapcsolódását („kaddis”), valamint az egyetlen nagy monológban vagy „nagymonológban” szervezett szöveg dramatikus karakterét, anélkül azonban, hogy a magát az ima-hagyomány részeként illetve élőbeszédként prezentáló írást kifejezetten beszélgetés-szituációnak, régtől folyó dialógusok visszatérő töredék-együttesének fogná fel. A regény fragmentumainak, elkezdett és abbahagyott, majd újravett, a körkörös mozgást és befejezetlenséget, illetve befejezhetetlenséget, valamint az újrakezdés és elisméltés szükségességét sugalló kompozíciója mindazonáltal aligha tárgyalható külön a kaddisként ismert és a hagyomány által megszabott módon gyakorolt imaformától. A hagyományos imaformát felidéző regénykompozíció „több, mint egyszerű jelzés”, írja Szilágyi Márton, „hiszen kaddisról van szó, Istent dicsőítő himnuszról, ráadásul az árvák imájáról. Azaz annak a megvallásáról, hogy egyedül vagyunk, és mégsem vagyunk egyedül.”¹ A megszólalás lehetősége ebben a formavilágban egy a „regény előtt” létező konkrét imához kapcsolja a megszólalót, amely a liturgikus meghagyások szerint csak rituális közösségben mondható el.

Balassa Péter szerint Kertész Imre művei, a *Gályanapló* és a *Kaddis* legkivált „elsősorban a hangról, a hallásról, a harmonikusan vagy démonikusan vagy fülsiketítően zenélő univerzumról” szólnak, és mint a „hitvesztés”² opusai a „hallás” hagyományához térnek vissza, ezzel pedig „a hit hallásból van” ószövegségi (és újszövegségi³, tehetjük hozzá) nyelvi világába írják bele magukat. Balassa olyannyira meghatározónak tartja a *Kaddis* „drámai-tragikus” hangvételt, hogy idézett előadásban Kertész „paradox módon többszólamú monológját” nem is irodalomtörténeti, hanem a Beethoven–Wagner–Mahler vonallal leírható „zenetörténeti ívbe”⁴ helyezi el. Korábbi keltezésű recenziójában a regény első kiadásában mottóként szereplő Paul Celan *Todesfuge* című verse bejelentetten zenei („fuga”) motívumainak a tovább-hangzásaként hallja a regényt, ez a „belső dráma”

¹ Szilágyi Márton: „Kertész Imre: Kaddis a meg nem született gyermekért” In: *Ajtföld* 1990/12. 72. o.

² Balassa Péter: „A hang és a látvány” In: *A bolgár kalauz*, Pesti Szalon, Budapest, 1996. 239. o.

³ „Azért a hit hallásból van, a hallás pedig Isten ígéje által.” (Róm 10,17) Az apostoli újrafogalmazása a hagyománynak a „hallást” nem tekinti magától értetődő adottságnak, amennyiben a hallást létrehozó megszólaláshoz, az isteni beszédhez, az „igéhez” köti. A hallást a megszólítás hozza létre, de legalábbis formálja, ez pedig a műalkotás befogadása, befogadhatósága dinamikájaként is értelmezhető. (Figyelemre méltó, hogy a Károli-fordítás a „ρηματο Χριστου” („verbum Christi”) kifejezés helyett az ószövegségi első megszólaláshoz kapcsolja a „hallás” ajándékát.)

⁴ Balassa Péter: i.m. uo.

„formailag a fúga különböző szólamainak visszatérő belépései, állandóan ismételtetett mondatrészek (szómotívumok, kifejezések)”⁵ együtteséből áll. A regény felhangzás-visszhangzás egymásból merítő ismétlődéseire hívja fel a figyelmet Radnóti Sándor is *Auschwitz mint szellemi létforma*⁶ című bírálatában, a nagy lendülettel, majdhogynem egyetlen lélegzettel fölhangzó előbeszéd „túlnyomó részt igen hosszú mondatainak elsősorban akusztikus hatása” is a zenei hatást támogatja.

Kertész Imre (a *Felszámolásig* terjedő) életművének monografikus feldolgozója, Szirák Péter, másokhoz hasonlóan egyszerre hangsúlyozza a „zeneiség nyelvbe ’írásának’ a kísérletét”, az „ismétléses szerkesztést”, „gondolatrítmust”, valamint a zárt struktúrájú beszédformát, amelyet a „zsidó gyászima regulatív hatása” számlájára ír⁷. Míg a *Buchenwald felett az ég* című monográfia szerzője, Vári György az imádkozó és az imát hallgató-meghallgató pozícióit vezeti le a kaddisformából: „A gyermekén kívül csak isten hallgatja az elbeszélő szerint ezt a kényszeres monológot, a cím szerint (kaddis) imát, amelynek kompozíciója éppen úgy az ismétlésre épül, mint a gyászolók kaddisának.” Majd később hozzáteszi: „A regény létének egyetlen lehetőségeként a másikhoz fordulást gondolja el, hiszen a szöveg Istennek szól, amint erre a cím is utal, vagy ha ő nincs, bárki számára...”⁸

Dolgozatunkban arra teszünk kísérletet, hogy a monológ-regényt dramaturgikus szövegnek értelmezzük, arra a lehetőségre külön figyelmet fordítva, hogy a zsidó liturgikus hagyományban pontos előírásokat találunk a kaddis-ima elmondására, valamint a gyász közösségi-liturgikus feldolgozására. Az értelmező munka tulajdonképpen Kertész Imre regényének a színpadi átíratára való felkészülést, illetve a drámaforma megkeresését jelentette. A liturgikus hagyományba elhelyezett regény végül két színpadi változathoz vezetett el: egy monodrámához (*A meg nem született*) valamint a „minján” előírás dramaturgiai konzekvenciáit szem előtt tartó tízszemélyes változatot (*Hosszú péntek*). A darabok az epikus szöveg konkrét térbe való átírása folyamatában születtek, a konkrét téren a kolozsvári Tranzit Ház néven ismert kulturális központ, egykor neológ zsinagóga színházi előadásokra is alkalmassá tett terét kell értenünk. Az épület koncentráltan felmutatja Kertész Imre regényének a zsidó rituális hagyományhoz fűződő bonyolult viszonyát, amennyiben egyszerre mutatja meg a zsinagógaformát és a megszakadt kultuszt. Mindkét átírás-verziót próbafolyamatnak vetettük alá, az

⁵ Balassa Péter: „Drámai monológ.” *Magyar Hírlap*, 1999. szeptember 29. *Abogy tetszjék* melléklet, 2. o.

⁶ Radnóti Sándor: *Piknik. Írások a kritikáról*. Magvető, Budapest 2000. 242. o.

⁷ Szirák Péter: *Kertész Imre*. Kalligram, Pozsony, 2003. 131–132. o. és 134. o.

⁸ Vári György: *Buchenwald felett az ég*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2003. 111. 114. o.

egyszemélyes változatot Kulka Jánossal (Budapesten és Pécsen) és Dimény Áronnal (Kolozsváron) próbáltuk, Kulka János felolvasó színházi produkcióként a Pécsi Országos Színházi Találkozón 2004. június 5-én elő is adta a művet. (A dramaturgiai munkát Radnóti Zsuzsa végezte el; a felolvasást követő vitát Zoltán Gábor⁹ referátuma alapján Nánay István vezette.) A „minján” változatot a kolozsvári Állami Magyar Színház művészeivel próbáltuk, a mellékelt digitális korongok, a fotók és a színlapok ezeket a kísérleteket dokumentálják.

⁹ Zoltán Gábor: „Mintha manna”. In: *Látó*, 2004/7–8.

A SZÍNHÁZTEORETIKUS MINT *THEÓROSZ*– *értékezés a módszerről* –

A mannheimi Nemzeti Színház fennállásának százhetvenötödik évfordulója alkalmából, 1954-ben tartott előadásában Hans-Georg Gadamer a színházi, miképpen mondja, „lényegét” az ünnep, ismét, „lényegével” kapcsolja össze, egymás tükrében szemlélve mindkettőt. A színházi lényeg – azé a színházé, amit a görögök színházi örökségéből kiindulva alakított a vallásitól különálló ünnepé, olykor kifejezetten önmaga ünneplésévé az európai polgárság –, a színház lényege „a megtekintés céljára létrehozott játék, s az alapjául szolgáló egyezség – vagyis az, hogy a néző megnézi a játékot – a távolságból hoz létre egységet”. A távolságból létrehozott egység megteremtésének *sine qua non*ja az elmozdulás, a kimozdítás, a közeledés arra a helyre, ahol a nézői-játszói részvétel megvalósítható, véghez vihető. A színházi játéknak az előadás néző-játszó számára közössé váló, a játék folyamán közösnek felismert és elfogadott terében hasonló a karaktere az ünnephez, amelynek „megvan a maga sajátos időbelisége”, és ezt részint a „visszatérő jellegével”, részint meg a résztvevők közös együttlétbe való „átemelésével” realizálja. A kultikus ünnep lényegét, érvel Gadamer, nem „mágikus varázslata felől érthetjük meg”, hiszen „az ünnepek eredendő s ma is eleven lényege az alkotás, a felemelkedés egy átváltozott létezésbe.”¹⁰

A színész és a néző szerepe az előadásban nem vizsgálható egymástól elválasztott, elkülönített módon. A színész számára, szituáltságánál, néző-helyénél, önmaga „kimozdítottságánál” fogva a néző az előadás „játszója”, amennyiben a néző alkotja meg, viszi véghez, „cselekszi meg” a színész számára az előadásnak tekintett játékot. A néző számára, szituáltságánál, néző-helyénél, önmaga „kimozdítottságánál” fogva a színész az előadás reprezentatív létrehozója, „megcselekvője”. Ebben a viszonyrendszerben a jelen levő „hivatásos” nézőnek – a teoretikusnak vagy kritikusnak – nincs kitüntetett szerepe a reprezentáció véghez vitelében. Szerepe csak a „véghez vitt” játék után differenciálódik, ahogyan a nézőké általában, a nem különböző ott-lét önálló cselekvéssé válik, amely nyilvános módon, a színházi reprezentáció intézményrendszerén belül sajátosan artikulálódik. Ünnepi előadásában Gadamer összekapcsolja az ünnep résztvevő „megünneplését”, az ünnep tudható, ismerhető fogalmával, azt állítva, hogy a kettő – a fogalmi illetve cselekvő-véghezvivő megismerési forma – egymásból

¹⁰ Gadamer, Hans-Georg: „A színház mint ünnep” In: *Színház* 1995/11. 41. o.

táplálkozik, egymást feltételezi, egymástól elszakíthatatlan módon: „Aki járatos egy bizonyos vallási tiszteletadás rendszeresen visszatérő gyakorlásában, vagyis abban, amit kultusznak nevezünk, az az ünnep fogalmával is tisztában van.” A keresztény kultusz esetében a miseáldozatban ismerjük fel a kijelentés értelmét: a „szent” meghagyásra hivatkozó, egy alapító áldozati tettet engedelmesen és odaadó módon elismételő szertartást az átváltozás, a „valami új”, „mérhetetlenül nagyobb”, de a résztvevők közé jövő teofanikus megjelenése tartja életben. Az átváltozás vagy megváltozás, a *trans-substantia*, tehát a szertartásba vetett anyagon túli létrejötte nem marad meg saját anyagában, vagy az átváltozást celebráló személy privilégiumaként. A „mérhetetlenül nagyobb” áttöri a tér hierarchikus viszonyait, és az átváltozás ráhárul minden egyes jelenlévőre. A formából létrejött transz-forma valamennyi résztvevő közös tapasztalatává válik, és éppen az átváltozás aktusa teszi lehetővé az intézményrendszerben felhalmozott, idegen, de formálható és eltüntethető anyagként létező hierarchiák –színész-néző; színész-színész; szerző-előadó; dráma-előadás; hivatásos néző-néző; színész-rendező stb. – „pillanatnyi” eltüntetését. Az esemény „pillanatnyisága” nem a tartamra, hanem a megtörténőre, végbemenőre utal, arra az eseményre, amikor játsszók és nézők önmagukat nem elvesztve belépnek az előadás közvetlenségébe. Az esemény repetitív módon „utánozza” az alapító tettet, de az „igazi utánzás mindig átalakítást jelent”. Az alapító tettet nem áll módunkban időben vagy térben a velünk éppen létre jövő előadást megelőző, máshol levő „első” eseménynek tekinteni (ez a kultikus reprezentáció sajátja), hanem a legáltalánosabb értelemben a műalkotás velünk való, tőlünk sohasem független vagy külön álló léte felismerésének és elismerésének. Az „igazi utánzásról” Gadamer így beszél: „Az utánzás átalakított létezés, amely természetesen még visszautal arra, amiből átalakult, de egyszersmind mégis új, mert olyan felfokozott lehetőségeket jelenít meg, amelyeket addig soha sem fedeztünk fel.”¹¹ A néző ebben az értelemben szemlélő, szemlélődő néző, aki a reprezentáció játékában egyszerre ismer önmagára és az önmagán kívülre mint hozzá tartozóhoz. Gadamer *Igazság és módszer* című műve *Az esztétikum időbelisége* címet viselő alfejezetében a teoretikus magatartást a nálalét fogalmával, illetőleg a részvétellel írja le. „Aki ott volt valaminél, az egészében tudja, hogy tulajdonképpen hogy volt.”¹² Az „egészében tudni” szó szerkezet éppen a fogalmi megragadást problematizálja, hozzátéve, hogy nem egy végletes teoretikus szkepszis, hanem a

¹¹ Gadamer: i.m. 43. o.

¹² Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984. 101–102. o. Ha külön nem jelezzük, idézeteink ebből a fejezetből valók.

problematika mozgásban tartása jegyében. A végbe menő színházi előadás felfüggeszti, „feledtet” a részvételt megakadályozó tudást vagy előzetes célkitűzéseket, a „szemlélet” a „részvétel egyik valódi módjává” változtatva: „a teoretikus viselkedés képessége még a mi számunkra is azt jelenti, hogy egy dologgal szemben el tudjuk felejteni saját céljainkat. (...) A theória a valódi részvétel, nem cselekvés, hanem elszenvedés [pathos], tudniillik az jelenti, hogy a látvány magával ragad, megfog bennünket. Az utóbbi időben ezzel magyarázták a görög észfogalom vallási hátterét.”

Ki tehát a [színházi] teoretikus?

A szó a görög *theórosz*-hoz vezet vissza, ez pedig nem más mint „az ünnepi küldöttség résztvevője. Az ünnepi küldöttség résztvevőinek nincs más minősítése és funkciója azon kívül, hogy jelen vannak a dolognál. A theórosz a szó valódi értelmében vett néző, aki ott van az ünnepi aktusnál, és ebből ered szakráljogi megkülönböztetése, például sérthetlensége.”

Exkurzus 1.

A teoretikus tekintet

A *theóreo* (szemlél, megszemlél, tapasztal, megtapasztal) ige két szóból tevődik össze:

- *themoai*: elhelyezi szemét, tekintetét egy tárgyon, mereven néz, bámul, megbámul valamit;
- *(b)oráo*: lát, észrevesz a szemével és világosan megkülönbözteti a dolgokat; nem csak néz [*optomai*], hanem lát is.¹³

¹³ Képletes értelme is lehet. Két példa: a) Hamlet és Gertrud kettőse a III/4-ben, amelyet szimmetrikusan megkettőz a „szellemé váló” Polonius és Hamlet atyjának szelleme, két különböző látást ír le: a Hamlet atyjának szellemét látó herceget és a csak néző, de nem látó Gertrudét. Minthogy Gertrud „nem lát”, meg sem hallhatja a Szellem hangját, nem értheti szavát, amelyet, a színházi konvenciót véve alapul, Hamlettel együtt a néző is meghall és megért. A színházi szerződés értelmében a néző a „résztevő” és „elszenvedő” tekintet megajándékozottja. „HAMLET Tapot se innen, míg tükrömbe nem nézsz, / Mely megmutatja szíved bensejét. KIRÁLYNÉ Mit akarsz velem? Csak nem akarsz megölni? [...] KIRÁLYNÉ Kinek beszéled ezt? HAMLET Nem látsz te semmit? KIRÁLYNÉ Semmit; pedig jól mindent, ami ott van. HAMLET Nem is hallottál semmit? KIRÁLYNÉ Semmit én / Kettőnk szaván kívül. HAMLET No, nézz oda! / Nézd...” (Arany János fordítása) A jelentben Gertrud elhárítja a megkülönböztető látást, „mely megmutatja szíved bensejét”, fél, hogy halálát okozza a felismerés („csak nem akarsz megölni?”, evvel pedig áttételesen Polonius halálát okozza, leleplezvé hallgatózását. b) Hangsúlyos a látás köré fölépített konfliktus Lear és Kent között az I/1-ben, amely egyszersmind a *Hamlethez* hasonlóan nemzedéki konfliktus, nyelvi kizökkentség formáját is ölti: „LEAR El szemeim elől! KENT Láss jobban, Lear; engedd, hogy én legyek / Szemed világa.” (Vörösmarty Mihály fordítása)

A teoretikus nézés hagyományos görög értelemben a „cselekvő nézést” gyakorló jelenlevő személyre áll, a résztvevő, sőt elszenvető tekintet tulajdonosára. Antik, késő antik szövegösszefüggésekben a közvetlen érzéki észlelés leírására is használják, sőt azt is jelentheti, hogy valaki „átél valamit” (például János apostolnál).

Ha a középkori „üres sír” színházi toposzát vesszük¹⁴, azt a helyet, térformát, ahonnan az európai hivatásos színjátszás a maga újraindulását, tehát a tragikus tekintet újra való megnyerését eredezteti, és amely később a templomtér legfelsőbb (legszentebb) helyévé vált; ha az „üres sírt” körbeíró késő-antik szövegeket vesszük, az evangéliumi leírásokban a leghangsúlyosabb jelenetekben a *theóreo* igét fogjuk megtalálni:

- „*hogy megnézzék a sírt*”¹⁵: a szövegösszefüggésben a „keresés” is benne van, egészen pontosan a „megfeszített keresése”, aki már nincsen ott, megfeszítettként nem található meg, hanemha feltámadottként. Az átváltozás, megváltozás aktusa formálja, változtatja át a kereső tekintetet résztvevő, „teoretikus” látássá, olyanná, amely „egészében tudja, hogy tulajdonképpen hogy volt”¹⁶.

- „*odatekintvén, láták, hogy a kő el van hengerítve*”¹⁷: a szöveghely az epifanikus beavatkozás karakterét hangsúlyozza az igehasználattal, de mivel epifanikus, az odairányuló tekintet eleve részesévé, átváltoz(tat)ó résztvevőjévé válik;

- „*és lehajolván, látá, hogy a lepedők...*”; „*látá két angyalt*”¹⁸: a leírásban lépésről lépésre megtaláljuk a megvilágosító, a végbement, visszautasított botránys eseményt az időtlenben, a mindig történőbe, tehát ünneppformaként megismételhetőbe áthelyező tekintet működését. A megértés ajándékában részesülő tanítvány véghezviszi a cselekvést, megcselekszi az írást (behajol, sőt bemegy az üres sírba, számba veszi, „átéli” az alapító eseményt), majd: „lát és hisz vala”¹⁹. Ezt a pillanatot a „futás” előzi meg, a két tanítvány egymással versenyezve odafutnak a sírhoz: legyőzik a távolságot és az alapító eseménnyel teljes egységbe kerülnek, „theórosszá” válnak, a szó legvalódibb értelmében nézővé.

¹⁴ Lásd erről az itt következő második exkurzusunkat.

¹⁵ Mt 28,1

¹⁶ Gadamer: i.m. 101. o.

¹⁷ Mk 16,4

¹⁸ Jn 20, [5] 6, 12, 14

A *theória* a nézőként való jelenlét leírására is használatos (ünnepi játékokon; vö.: *theatron*); passivumban: látnivaló, látványosság, ünnepi játék:

- „a sokaság, amely erre a *látványra* gyűlt össze”²⁰: a szöveghely a golgotai misztériumjátékot írja le mint a tragikus színház értelmében vett kikerülhetetlen, minden nézőre-résztvevőre ráháruló, nyomot hagyó eseményt.

A *theatron* ebben a késő antik szövegekörnyezetben pejoratív értelmű. Ennek magyarázatát nem pusztán Tertullianus egyházatyánál is jól nyomon követhető, a rigorózus etika talaján kimunkált színházellenességben találjuk, hanem a szereplők valóságos „halálra szántságának” az elutasításában. A késő antik színház elveszíti tragikus látását, minél fogva alapvető tabukat szeg meg, a szereplő személyek az előadás kellekeivé válnak. Egy példa, a sok közül:

- „az Isten minket, az apostolokat, utolsókul állított, mintegy halálra szántakul: mert *látványossága* lettünk a világnak, úgy angyaloknak, mint embereknek”²¹: az apostolok színészekké lesznek a megváltás kozmikus színházában, angyalok és emberek nézőserege előtt; színészek, de „halálra szánt” módon, akik a nézőkért játsszák végig szerepüket, de csak az alapító halál, helyettesítő áldozat tudatosan vállalt valóságos elismérlésével, „betöltésével” teljesíthetik ki az „új kultuszt”. Ennek nyilvánvaló párhuzama Dionüszosz és Pentheusz „agónja”. Pentheusznak meg kell halnia, széttépik a bakkhánsnők, ugyanúgy, ahogy Dionüszoszt széttépték. Ám míg Zeusz el nem ismert fia feltámad, Pentheusznak meg kell halnia: ő nem csak nézője, elszenvedője is az eseménynek. Az „utolsók”, a „halálra szántak” a nézők látásának megváltozásáért kell valóságos halált halniuk.²²

¹⁹ Jn 20,8

²⁰ Lk 23,48

²¹ 1 Kor 4,9

²² A görög szövegek preparációjához a következő szakirodalmat használtam: Balázs Károly: *Újszövetségi szövegértés szótár*. Logos Kiadó, Budapest, 1998.; Bauer, Walter: *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1979.; Varga Zsigmond J, Dr.: *Újszövetségi görög-magyar szótár*. Kálvin János Kiadó, Budapest, 1996.

Exkurzus 2.

*Az odaadás mint katarzisz vagy Artaud misézike, Derrida ministrál*²³

A katarziszról kezdeményezett beszélgetés-sorozat első felvonásának leggyakrabban előforduló szava a naiv és származékai. Mi szükséges a katartikus hatáshoz, hangzik a kérdés, egy biztos, így a válasz: naivítás. A naivítás a beleélésre való hajlandóság feltétele is, a fogadókészségé, elementaritás és naivítás párban állnak egymással, a színházi előadásnak olymódon kell hatnia, hogy a nézőtéren magányosan leskelődő néző visszanyerje szüzességét, majd pedig, még ugyanazon előadás alatt, el is veszítse és megtermékenyüljön. A korábbi századok meglevő naivítása, olvassuk, biztonságosan működésbe hozta a katarzist, egyszerűség és naivítás, ez a kulturális-pszichikus talaj, a 20. század embere leszakítandó erről a sokezeréves folyamatról, mert, de ez már másutt van, a vita második felvonásában, bölcsőbbek látszunk lenni elődeinknél. A Bauhaus, egy példa, ellentétben a gótikával-rokokóval-manierizmussal, elfajzott, a panelt kidobhatjuk a szemétre, a többinek helye van ismereteink tárházában, vagy, szerényebben, puttonyában. A gótika, a rokokó vagy a manierizmus, gondolhatjuk, nyilván pacifista egyeztetések nyomán született konkordátumok alapján adták át a helyüket valami másnak, így, még egy példa, bérházaink klasszikus homlokzatok mögött körbefutó szuicid körfolyosói sem nem elfajzások, sem nem előzmények, sőt a Bauhaus sem előzménye önnön elfajzásának, noha ez az első ilyen eset a művészettörténetben, legyen békesség köztünk mindenkor. Vannak ugyan szelíd kísérletek arra, hogy a beszélgetésen elhatalmasodó naivítás, a fogalomról beszélünk, elé gát vettessék, mindhiába, „végül” az apokaliptikus beszédmód üli diadalát, amikor a görögök derűs, szépségre és élvezetre épült többszintes világát, a rómaiak világuralmát és élveteg epigonizmusát egy állandó büntudatra épülő, önkínzó, és -sanyargató, földi boldogság-ellenes új kultúra váltotta föl, jöttek és bevezették a kereszténységet, olvassuk.

Igen, a bölcsesség, kezdjük ezzel, valóban. „Ne mondd ezt: mi az oka, hogy a régi napok jobbak voltak ezeknél? – mert nem bölcsességből származik az ilyen kérdés.” Ezt is, meglehetősen homályos sejtéseink szerint, az i.e. 3. században írták le, de bölcs Salamonnak tulajdonítja a hagyomány, aki pedig Krisztus előtt közel ezer évvel uralkodott.

²³ Az *Írni és (nem) rendezni* c. könyvünkéből (Koinónia, Kolozsvár, 2002. 159–167. o.) átvett írásunk hozzászólás a *Hajónapló* által kezdeményezett katarzisz-vitához. (A hivatkozásokat lásd ott.)

Lehetséges-e még egyáltalán a katarzisz, teszi fel a szónoki kérdést Aiszkülosz, amikor hírül veszi, hogy a siker mámorában elpimaszult Szophoklész a színészek számát kettőről háromra, a karét pedig tizenkettőről tizenötre emeltette? Aiszkülosz *előtt* is vannak kérdések nyilván, és ezek is a színészek számának növelésével hozhatók összefüggésbe, na és persze a sikerrel. Hol van már az a jó adag naivitás, amely Aiszkülosz színházának katarziséhoz kellett, morog *visszafelé* Szophoklész, színészeket válogatva. Euripidészre pedig egyenesen legyinthetünk, a metrumok lazasága, a nagyvonalúan kezelt forma már elképzelhetetlenné teszi a tökéletesség mintapéldájaként számon tartott *Antigoné* hatását, *Antigoné* csak egy van, hol járunk már az Éden fáitól, lehetséges-e még egyáltalán a színház?

Nem, nem, ne is legyen, mondja Platon. Alantas, vélekedik Cicero a pantomimművészekről, jóllehet mi, szónokok, az általuk használt hasonló eszközökkel élünk, csak hogy egészen más célok elérése érdekében, Atticust viszont arra kéri egyik levelében, meséljen neki a mimusok színházban mondott mulatságos tréfáiról. És akkor ne kerüljük meg a kereszténység ügyét sem, hiszen Tertullianus írja a legfulminánsabb színházromboló szöveget, a *De spectaculist*, benne a híres mondattal: „ami látványosságul szolgál, semmi sem találhat tetszésre Isten előtt”, érvei mindazonáltal nem sokban különböznek a Platonéitól, aki szerint a *mimetikai technai* voltaképpen bálványozás, és államába szigorúan bevezeti a platonizmust, „Szent Szokratész, könyörögj érettünk!”, veti a keresztet Erasmus, úgy tizennyolc századdal Platon után. Tertullianusnak egyébiránt Lukács György is gyanútlanul (de jobb ha az mondjuk, főként az ifjúkori *A tragédia metafizikája* ismeretében: ideológikus hevülettel, majd hogyanem hálásan) bedől, amikor *Az esztétikum sajátossága* második kötetében „a katarzisz elvetésének” minősíti *A látványosságokról* szóló irat cirkuszi játékokat leíró XVI. fejezetét: „A közös téboly egy hangon morajlik föl... stb., stb.” Itt már mintha bevezették volna a kereszténységet, de Tertullianus színházi iratának az olvasásakor azt a körülményt mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a *De spectaculis* a keresztényüldözések „virágkorában” született, érveit tehát sokkal inkább filozófiaiaknak kellene tekinteni, mivel szerzője is a keresztény hitet filozófiának tekinti.

Ugyan hol van ekkor már az elődeihez mérten jóval szkeptikusabb, iróniától sem mentes Euripidész színháza is akár?

Nagyjából azért megtudhatjuk, ha a színházi ikonoklasmus stafétabotját majd hogyanem közvetlenül átvevő Augustinus leírásaiba pillantunk bele. A *Confessiones* Harmadik könyvének a hangütését – „Elragadtak a színjátékok

(*spectacula theatra*), melyek tele voltak nyomorúságom képeivel... Hogy van az, hogy az ember bánkódni akar, amikor olyan gyászos és tragikus eseményeket néz végig, miket elszenvadni mégsem volna hajlandó?... Mert minél kevésbé gyógyulunk ki magunk az ilyen szenvedésekből...” – a Hatodik könyv igazán rendesen megírt Alypius-története egészíti ki, idézzük belőle, katarzis ügyben, a végkifejletet, aki járt már a Colosseumban, könnyen lelki szemei elé idézheti a történeteket: „Mikor megpillantotta a vért, megittasodott az undokságtól, nem fordult el tőle, hanem odaszegezte pillantását, magába szívta az őrzöngést és már nem is tudott róla, gyönyörködött a bűnös vérengzésben és vérszomj részegítette meg.” Augustinus lépten-nyomon visszatérő színházellenessége későantik jelenség, és amennyiben, Henri-Irénée Marrou (*Saint Augustin et la fin de la culture antique*) szerint mondjuk, leválasztjuk az antikvitás befejeződésének kulturális kontextusától, nem is igen van miről beszélni, legfennebb a 20. század emberének édes foglalatossága, az önsajnálát jegyében.

Érdemes-e a létező, a velünk történő színházat zárójelbe téve értelmezni a katarzist, mint valami tőlünk távol levőt, vágyottat, de elérhetlent?

Jó úton járunk-e, ha a színházművész kishitűen és a mazochizmus gyanúját is mozgásba hozva a filmművész előtt érzett kisebbségi komplexusát a színház „állapottyára” (a színházban nehezebb, olvassuk) apokaliptikus felhangokkal visszavetíti? És itt, legyen világosság, első nap, nem a *Titanic*-szentimentalizmusra gondolunk, az emlegetett nagyszabású bögésekre, amit ismét csak a naivitás fogalmának számlájára írunk, jóllehet a katarzis összefüggéseit a hazugságon alapuló manipulációval igencsak problematikusnak tartjuk. Az persze ettől még fontos kérdés, hogy közösségi fenomén-e, vagy, mióta Wagner leoltotta a nézőtéren a lámpát, magánút, ámde lehet-e egyáltalán kérdés, hogy egy Csehov-előadáson átélt katarzishoz vagy a Csehov-tragikumból fakadó eksztázishoz van-e köze a – katarzishoz? Ha pedig van köze, olvassuk, akkor bír-e bármiféle relevanciával az a fölvetés, hogy ti. *ez a katarzis* egyenesen, közvetítés nélkül *az a katarzis-e?*

És ha most egy pillantra ellépünk Csehovtól Aiszküloszig és földidézzük az *Oltalomkeresőket* felhasználásával készült *Danaidák* (Silviu Purcarete előadása) elementáris hatását (és tegyük hozzá, nem a naivak nagygyülekezetében néztük végig a produkciót), akkor nem a színházi lényegről beszélünk-e, amit büntudat és önkínzás nélkül nevezhetünk akár katarzishoz is. És az kit zavar, főként előadás alatt, hogy ennek vagy annak a stílusvilágnak leáldozott, legjobb ha, amiképpen Jan

Kott teszi, az európai színjátszás Jan Kott nevéhez fűződő és Shakespeare-rel kapcsolatos modern fordulatának a végét maga Jan Kott jelenti be derűsen (vö. *Shakespeare, az örök kortárs* [Santa Monica, 1991]), annak jelét adva, hogy ivarérett színházi embert még, *horribile dictu*, a posztmodernnel sem lehet tartósan riogatni, sőt, látott ő már ezt is és azt is, az operettre sem fenekedik tehát, Artaud lendületesen misézik, Derrida szerényen ministrál, legfennebb a szentbeszédet közös megegyezéssel és jó érzéssel elhagyják, és magára a szertartásra szorítkoznak a *transzszubstanciáció* reményében. Pilinszky diszkréten bólint. És persze azt írja nekünk Párizsból, 1971 augusztusában, hogy Wilsonhoz „mérten még Grotowski is dogmatikusnak hat; egyszerre leszűkítettnek és ugyanakkor fókuszképtelennek”; Wilson „igazságtevő” színházát pedig az áhítat-álom-bűntudat hármassal írja le (visszaveszi bele a tragikus vétség problémáját), „ugyanakkor végre megint ártatlan”, írja, nem naiv, hiszen érett, „érettségével hosszú idő után először nevezhető 'zseniálisnak'.” Az ártatlanságról a továbbiakban nem ejtünk több szót, kedvünk ellenére, mindazonáltal újraolvasásra ajánljuk a színházilag megoldatlanul maradt *Élőképeket* és az „*Urbi et orbi*” a testi szenvedésről című opusokat, lehetőleg ebben a sorrendben. Azt viszont megemlítjük, hogy másfél évtizeddel Pilinszky Grotowskira vonatkozó mondata után Jan Kott a következőket írja: „Grotowski 'szegény színháza' évek óta nem létezik már. Három színésze meghalt, a többiek – színészek, munkatársak, tanítványok – valamennyien szétszóródtak a világban. Akár a porszemek. A jurtán túl már csak a zöld rét van. Fehér lovak legelésznek rajta, olyan az egész, mint egy Gauguin-kép. S azon túl ott húzódik a néptelen préri. Grotowski jurtájához éjjel odajönnek a prérifarkasok. Délben, amikor legerősebben tűz a nap, hallani a csörgőkígyókat is.”

Ugyan mire emlékeztet bennünket, mindent összevéve, ez a bekezdés? Megmondjuk: *A vibar* epilógusára. Ezért is írtuk ide, in memoriam, emlékeztetve egyszersemind arra is, hogy az európai színház modern fordulatát az 1962-ben alapított Laboratórium Színházhoz, valamint az 1962-ben megjelent *Kortársunk*, *Shakespeare*-hez köti az európai színjátszás fő vonulata, Jan Kott tehát önmagáról is ír, amikor Grotowskiról, és akkor jön Anatolij Vasziljev, itt is van, aki az egészet a garancia-színház szintagmájával írja le és a befejeződéséről beszél, a színházi hagyomány folyamatosságának a szellemében, nekünk persze jöhet Vasziljev.

A színházat diszkontinuusként felfogó színháztörténet-írói attitűd az ideológiák harca színterének tekinti a színpadot (lásd Brecht; postamester, mondja róla Ionesco), a rítus elhajlásának jobb esetben, a keleti kereszténység szakírói viszont az arisztotelészi *mimesis* közvetlen folytatásaként látják az *imitatio Christi*

(lásd például Teodor Baconsky: *Râsul patriarhilor* [Az egyházatyák nevetése] című könyvét), a katarzist pedig nem a pogány múltba rekedt idejétmúlt varázslatnak, hanem a teremtetlen isteni fény látásának és a belőle való részesülés formájának. André Scrima így ír erről: „Más nyelvi zónákban a 'kozmosz' és a 'mundus' szintén erősen kötődik a katarzis gondolatához, a fény okozta megtisztuláshoz: a fény hozza ki a sötétségből, a káoszból a teremtést. A 'mundus' ellentéte az 'immundus', azaz a 'tisztátalan', a sötét. A szó és a belátás elképesztő szférájában vagyunk. Az ebben a paragrafusban bennünket vezető fény a kezdetekig és a világ végezetén túlra terjed.” Előtte pedig a 10. századi, „a fény géométeriének” nevezett Alhazen ibn Haythamtól idéz, aki ezt mondja: „addig terjed a világ, ameddig a fény terjed”.

A katarzis-beszélgetés harmadik felvonásában a csoda és a törékenység együttállásáról olvasunk a színházi előadásban, erről az eksztatikus pillanatról, kössük most ehhez, az eksztázishoz, a tragikus pillanatot, a naivitást immár véglegesen száműzve a katarzis közeléből.

Amiképpen a katarzist, úgy az eksztázist sem hagyja parlagon a hagyomány. A jelentések mozgásba hozása pozitív töltetű eksztázissal jár, Alypius esetével ellentétben. *Eksztázisz* (gör.), illetőleg *chárad* (héb.): azok a pillanatok, amikor isteni természetű csoda történik, jelentés jön létre, értelem van – ami ugyan elmozdul, mert folyamatosan megújítandó, mint a szövetség –, amiképpen ezt a *chárad* írja le, a „rémülést és nagy sötétséget” közvetlenül a szövetség-kötést megelőző pillanatokban (1Móz 15,12), később pedig Izsák „igen nagy rémüléssel” történő „elrémülését”, így Károli Gáspár, ugyanaz a szó. Ábrahám és Izsák, apa és fiú, *félelem és reszketés (eksztázisz, tromosz)*, de ez már így összevonva a Filippiekhez írt levélben szerepel (2,12), és hát a Kierkegaard-mű címében, nagyvonalúan egyesítve a héber és görög „történetet”. De ami bennünket most valamivel közelebből érdekel az az, hogy az *eksztázisz* a feltámadás hajnalán az üres sírhoz látogató három asszonyt is hatalmába keríti, egyfelől az üresség, másfelől pedig az angyalok hozzájuk intézet szavai miatt. Üresség, törékenység, csoda, eksztázis. Félelem és álmétkodás, írja Károli, utána elfutnak onnan az asszonyok, sőt a szöveg szerint mintegy elmenekülnek, örülnek és félnek, Mária Magdaléna, Mária (a Jakab anyja) és Salomé. A liturgia ezen jelenetét, a *Visitatio Sepulchri*t tartja a színháztörténet az európai színháztörténet újakezdése pillanatának, ott van benne minden, semmi sem vész el, ne legyünk kishitűek – hit helyett mondhatunk *közvetlenséget* is, Kierkegaard-ral –, féljünk és álmétkodjunk inkább, *a régiek elmúltak és velünk vannak*, ímé újjá lett minden.

Helyben vagyunk, csak a hely mozog folyvást, ne féljünk, féljünk és álmélkodjunk, tartsunk lépést a háromkirályok futását folytató háromasszonyokkal.

Applikáció 1

Példázat a különálló theóroszról

A teoretikus látás, tehát a valódi nézői mivolt a néző önmagát az előadással szemben vissza nem tartó teljesítményét feltételezi. A teljesítmény – Gadamer szóhasználata szerint „pozitív teljesítmény” – a távolság feladására tett kísérlet, amely az odajárulásban, vagy, korábbi példánkat tekintve, az odafutásban realizálódik. Ebben a cselekvésben – amelynek magának is, arisztotelészi értelemben, kiválónak, teljesnek, bizonyos nagysággal rendelkező cselekvésnek kell lennie – a változásra való készség nyilvánul meg, a teoretikus oldaláról. Nem egyéb tehát ez mint annak a kinyilvánítása, hogy az odajövő kész feladni saját különállását, fölfüggeszteni „hitelenségét” az eseménnyel szemben. Lássuk a példázatot:

A király fiának menyezője

Hasonlatos a mennyeknek országa a királyhoz, a ki az ő fiának menyezőt szerze.

És elküldé szolgálait, hogy meghívják azokat, a kik a menyezőre hivatalosak valának; de nem akarnak vala eljöni.

Ismét küldé más szolgálkat, mondván:

Mondjátok meg a hivatalosoknak: Ímé, ebédemet elkészítettem, tulkaim és hízlalt állataim levágva vannak, és kész minden; jertek el a menyezőre.

De azok nem törődvén vele, elmenének, az egyik a maga szántóföldjére, a másik a maga kereskedésébe; a többiek pedig megfogván az ő szolgálait, bántalmazák és megölik őket.

Meghallván pedig ezt a király, megharaguvék, és elküldvén hadait, azokat a gyilkosokat elveszté, és azoknak városait fölégeté.

Akkor monda az ő szolgálainak:

A menyező ugyan készen van, de a hivatalosok nem valának méltók. Menjetek azért a keresztútakra, és a kiket csak találtok, hívjátok be a menyezőbe.

És kimenvén azok a szolgák az útakra, begyűjték mind a kiket csak találtak vala, jókat és gonoszokat egyaránt. És megtelék a menyegző vendégekkel.

Bemenvén pedig a király, hogy megtekintse a vendégeket, láta ott egy embert, a kinek nem vala menyegzői ruhája. És monda néki: Barátom, mi módon jöttél ide, holott nincsen menyegzői ruhád?

Az pedig hallgata.

Akkor monda a király a szolgáknak: Kötözzétek meg a lábait és kezeit, és vigyétek és vessétek őt a külső sötétségre; ott léssen sírás és fogcsikorgatás.

Mert sokan vannak a hivatalosok, de kevesen a választottak.²⁴

A példázat egy olyan *theórosz* eseteként fogható fel, aki „ott van”, de a különállását látványosan demonstrálja. Odajött, megőrizve a távolságot. A menyegző, amire meghívást kapott „a király fiáé”, tehát egyetlen, megismételhetetlen eseményként állítja elénk a példázat az ünnepi látványosságot. „Kész minden”, szól a meghívó üzenet, de még hátra van az „ünnep megünneplésének” az eseménye, ami nélkül mindaz, ami késznek mutatja magát, szemvillanás alatt semmivé válik, szertefoszlik, értelmetlenné lesz. Ez ugyan elkerülhetetlenül megtörténik, mindazonáltal a megváltoztató változásnak kell végbe mennie, ami alól nem vonhatja ki magát a *theórosz* sem. Az ünnep itt ráadásul menyegző, az egész „várost”, a példázat szimbolikája értelmében a kozmoszt érintő legnyilvánosabb tett: ez adja a szituációt különösen telített, felfokozott karakterét. Ha ugyanis a menyegző nélkül foszlik semmivé az ünnepi látványosság, akkor a „végső” esemény végítéletté alakul, megszűnik a különbség a „külső sötétség” (káosz) és a menyegzői sziget (kozmosz) között.

A viharban a menyegzői szertartás után – „Már ünnepünknek vége.” (Babits Mihály); „A játék véget ért.” (Mészöly Dezső) – nevezi Prospero a saját színházát „semmiből szőtt látomásnak”: „Színészeim tündérek voltak és / Köddé foszoltak újra, könnyű köddé... / És mint e semmiből szőtt látomás: / A felhőkámzsás tornyok, büszke várak, / Szent templomok, s e roppant Glóbusz is, / Tenger népével köddé foszlik egyszer – / Akár az én illó színházam – elvész: / Szilánkjá sem marad. Egész valónk / Csak álom szövete; s kis életünk / Egy álom

²⁴ Mt 22, 2–14

koronázza meg. Fiam, / Zilált vagyok ma...” A semmi ekkora közelsége a menyegzőt követően hatalmába keríti Prosperót, ám a pontosan végbement, a megtörtént előadás visszahárul rá, ő maga sem kerül a létrejött „új forma” hatályán, illetve hatásán kívülre: Ferdinánd és Miranda állnak előtte, megmutatják magukat neki mint a „minden kész”, tehát újra megcselekedhető ünnep ismét föltárult valóságos lehetőségét. Shakespeare egyszerre beszélteti őket, egy új hang szólal meg bennük és általuk: „Nyugtasd meg szíved.”²⁵ A köddé foszló tengernyi nép, a megsemmisülő roppant Glóbusz (beleértve a Globe színházat is) képe – amelyet a szituációban Prospero önmagára vonatkoztat elsősorban, a saját eltűnésére, hirtelen, tulajdonképpen váratlanul fölismert semmivé válására – mellett és előtt Ferdinánd és Miranda megszólalása a színházból való kilépés gesztusaként is értelmezhető, ebben az értelemben pedig megelőlegezi Prospero kilépését a színházból, a sziget elhagyását, hiszen a színház, az ünnepi látványosság, a menyegző célja nem önmagában van, hanem az átformáló ünnepi események nélkül a pusztuló, görög értelemben „pestises” várost célozza meg: „Ki könyörültem másokon, / Hadd lássam újra városom!”

A példázat *theórosz*a ott van, de önmagát visszatartja, pozíciója tehát leginkább a *voyeuré*hez hasonlít: visszatartja, elkülöníti testét; utánozza az aktust, de a visszatartásban elhárítja magától az átformáló mimézist, tehát a „magunkon-kívül-létet”, amely annak a lehetősége, hogy „teljesen ott legyünk valaminél”.²⁶ A menyegzői ruha az a jelmez, amely külső jelét adja a *theórosz* ott-létre irányuló elszántságának, annak, hogy, amiképpen a többi ott-levő, ő sem tartja vissza magát, kész feladni a különállás tulajdonképpen hatalmi pozícióját. Sérthetlenségét nem az intézményi-hatalmi reprezentációban, hanem „szakráljogi” vonatkozásban ismeri fel, ez pedig nem az ő előjoga, hanem a mindenkori Másiké, aki ott van vele.

A király kísérletet tesz a fenntartott távolság megszüntetésére: megszólítja a vendéget: „Barátom, mi módon jöttél ide, holott nincsen menyegzői ruhád?” A kérdés – amelyet ha nem számon kérőnek, hanem megszólításnak, beszélgetésnek fogunk fel – a *theórosz* kimozdítására tett kísérlet, amely a tulajdonképpeni esemény,

²⁵ Shakespeare: *A vihar* IV/1.

²⁶ Gadamer: i.m. 102. o. Gadamer a *Phaidrosz*t hozza fel példaként, ahol Platón a szerelemhez hasonlítja az, esetünkben, nézői önmagát vissza nem tartó odaadást: „Mert ha egyszerűen szerencsétlenség volna az őrjöngés, akkor igaza volna; de épp legnagyobb javaink őrjöngésből (mániából) – de persze isteni adományként ránk szálló őrjöngésből – származnak. [...] Ennyi és még több szép eredményét tudnám felsorolni az istenektől jövő szent örületnek; tehát ne féljünk tőle, és ne zavarjon meg semmiféle olyan beszéd, amely azzal ijesztget, hogy az elragadtatott helyett inkább józan embert kell barátul választani. Az ilyet beszélő csak akkor vigye el a győzelmi pálmát, ha állítása támogatására azt is kimutatja, hogy a szerelmet nem javára küldik a szeretőnek és kedvesének az istenek.” Platón: *Válogatott művei*. Európa Könyvkiadó, 1983. 519.521. o.

a menyegző halogatása, sőt elhalasztása feltételével jöhet csak létre. (A példázat mint a jóvátehetetlen halogatásának, késleltetésének, kegyelmi visszatartásának is értelmezhető.) Az esemény nem kezdődhet el anélkül, hogy az ott-levő ne válna egyszerismind résztvevővé is – amiből nem az következik, hogy az előadás nem játszható el, hanem sokkal inkább az, hogy „hiábavaló” módon, „hitetlenül” játsszák el. Mindez nem vonatkozhat a „királyi menyegzőre”, amely nem ismételtető meg, tehát alapító, ennél fogva pedig végső, utolsó eseményként áll előttünk. A *theórosz* megszólítása is erre utal – „barát”: *(h)etairosz*, valaki, akinek a megszólító nem ismeri a nevét –, amennyiben egyszerre nevezi meg a tarthatatlan különállását („nem tudom a neved”) és felfüggeszthető különállását: *barátom*; ez fordítható *bajtársom*ként is.²⁷

A menyegzői ruha a részvételre való készség²⁸ és elszántság felmutatott, „meglobogtatott”, nyilvánossá tett jele, figyelemre méltó azonban, hogy ennek hiányában még kínálkozik esély a részvételre: a beszélgetés. Amelyet a vendég hallgatásával elhárít, visszautasít. Különállása tehát végleges, beszélgetésen kívüli. A vendég, noha bent látszik lenni, valójában kint van, a „külső sötétségben”, ahol a beszélgetés helyett a „fogak csikorgatása” van. A király ítélete tehát a *theórosz* különállásának a megvalósítása, betetőzése, végsővé és véglegessé tétele.

„Akkor monda a király a szolgálknak” – kik ezek a szolgák? Szöveg szerint (*diakonosz*) az a személy, aki mások javán, jólétén munkálkodik, de ez lehet angyal is, az a „személy” tehát, aki az ünnepi látványosság után eltűnik, szertefoszlik, az újabb ünnepi eseményig felismerhetetlenné, láthatatlanná válik. Amennyiben a színészre vonatkoztatjuk a példázatnak ezt a szereplőjét, akkor azt látjuk, hogy az önmagát visszatartó *theóroszt* az elkezdődő menyegző „veti ki magából”, következésképpen a *theórosz* nem az eseményről, hanem önmagáról, önnön kívülmaradásáról adhat csak hírt.

A példázat elmondása önmagában is dramatikus szituáció: a „király fia” mondja el a példázatot azoknak, akik, a példázat végkifejlete szerint, a beszélgetést végletesen elutasítják: „Ekkor a farizeusok elmenvén, tanácsot tartanak, hogy szóval ejtsék őt törbe.”²⁹ Szóval törbe ejteni, nem szóba állni; szóba hozni; megszólítani; megbeszélni: a távolság fenntartása mint az ünnepi látványosság megszüntetésére tett kísérlet.

²⁷ Jézus pontosan így szólítja meg a különállását nyilvánosan demonstráló Júdást is. Vö.: Mt 26,50.

²⁸ Nagy Szent Gergely allegorikusan „a szív ruházatának” értelmezi a menyegzői ruhát, és meg is nevezi azt: a hit, a tudás stb. szeretet nélküli gyakorlása. Vö.: Simonetti, Manlio szerk.: *Ancient Christian Commentary. New Testament Ib.* InterVarsity Press, Downers Grove, Illinois, 2002. 146. o.

²⁹ Mt 22,15

A BOLDOG JÁTÉKOS

– *életforma és műforma: a könyv mint exercitia spiritualia* –

„Ha művész volnék, szórakoztatnám vagy
tanítanám az embereket; a művem érdekelne, és nem
az, hogy miért állítottam elő egy művet.”³⁰

„A halált gyakorolni, begyakorolni. – Hogyan?
Mindenekeelőtt mindig a halál felől (a szakadékon
túlról) írni.”³¹

Hogyan lehet maradéktalanul megvalósítani a *Gályanapló*ba 1977-ben feljegyzett élet- és írói programot: „Egyazon regényt élni és írni”?³² A kérdésre az egyetlen lehetséges írói választ a *Gályanapló* kompozíciója adja meg, következésképpen nincs rá elfogadható válasz a könyv „megcselekvése”, a szó „tetté” alakításán kívül. A lelkigyakorlatos könyvvé formált naplót az idő linerizálja a maga módján: évszámok, hónapok, olykor, nagyon ritkán, pontos dátumok tagolják, az ismeretlen idő személytelenségével, egykedvűségével ritmizálják, hajtják a szöveget; az írás pedig, vagy a napló szavával: „a mindennapos etikai lelkigyakorlat”³³ a múlt idővel ellentétes mozgással tagolja a könyvet három rejtélyes részre: I. KIHAJÓZIK (nyílt vizekre); II. BOLYONG (szirtek és zátonyok között); III. ELENGEDI (a kormányt) / BEHÚZZA (az evezőket) / BOLDOG. Tartalomjegyzék híján a könyv nem leplezi le előre titkos szerkezetét, a belső út föltakarását az időre bízva és az olvasásra, csak a kihajózás pillanatára hívja fel a figyelmet a belső címoldallal. A regénnyé alakított napló jelenné változtatja a „múltba hanyatló” időt, eltörli a különbséget élet és az életre irányuló reflexió, életforma és műforma között. A napló lineáris kompozíciója, amely hármas tagolásában, majd pedig az utolsó rész újabb hármasságában korábbi regénye, a *Kaddis a meg nem született gyermekért* kompozíciós ívét követi. A *Kaddis* a „Nem!”-től az „Ámen”-ig halad, míg a *Gályanapló* az eldobott regénytől – „1961 Egy éve kezdtem a regényíráshoz. Mindent el kell dobni.” (9. o.) – a megtalált, megőrzött regény-formáig: „egy mindegyre sűrűsödő fuga bontakozó korvonalai”. (239. o.) A *Gályanapló* a „regények regényeként” is olvasható, áttetsző héjként, hálóként beburkolja a

³⁰ Kertész Imre: *A kudarc*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988. 99. o.

³¹ Kertész Imre: *Gályanapló*. Holnap Kiadó, 1992. 218. o.

³² *Gályanapló*: i.m. 65. o.

korábban megjelent műveket, radikális következetességgel, az olvasó elé a kártyákat egyenként kiterítő író-főhős intenzív személyességével. A naplóregény által átfogott harminc év (1961–1991) különösen jelentéssé válik a tulajdonképpen karcsúvá szerkesztett napló esetében, hangsúlyosan jelezve, hogy Kertész Imre a belső események, átalakulások, transz-formációk dokumentumaként kezeli a művet, amelynek főhőse, a „jegyzetelő én”, aki kihajózik a (regény)írás nyílt tengerére, szirtok és zátonyok között bolyong, majd „megérkezik”, boldognak elképzelhető játékosként³⁴. A bolyongás azonban nem pusztán a „regények regényét” jegyzetelő én, hanem az őt követő, követni kívánó és/vagy le-leszakadó olvasó útja is, aki a szöveg (ön)leleplező humorát olykor a komolykodás vigaszával fedi el, mígnem hozzá nem csapódik egy újabb, váratlan szirthoz és föl nem ismeri a jól bejáratt, de semmit nem jelentő nyelvi paneleket, amelyeket a mindent nivelláló és elfedő világmagyarázatok módján hangoztat. Ilyen például a nietzschei „Isten halott” kijelentés, amelyet kézenfekvő volna Kertész Imre életfilozófiájával azonosítani³⁵, ám a *Gályanapló* két egymást követő bejegyzése az értelmezés jóval bonyolultabb, sokrétűbb, nyitottabb, szabadon tovább játszható játékát teremti meg:

Az nem kérdés, hogy van-e Isten vagy nincs. Az embernek mindenképpen úgy lehet csak élnie, mintha lenne.

Éjjeli kapcsolatteremtés a „tudattalanommal”: hallgatott. Csak valami zavaros, kellemetlen álom támadt, kaotikus, apokaliptikus, depresszív álmocska. – Tegnap kínos kaland az autóbuszon, egy húsz-huszonkét év körüli sportos alkatú fiatalember büntetlen durváskodása. Tanulság: nemcsak Isten halt meg, de kalauz sincs. [...] Ideálom egy szikár férfi – mondjuk Duchamp –, akit egyetlen mánián (az ő esetében a sakkon) meg a kifejezés pontosságán kívül semmi sem érdekel, szórakozni nem jár, életét a minimumra fogja, barátja, lelki és nemi élete nincs, minden mozdulatát az anarchikus célszerűség uralja.³⁶ [...]

³³ I.m. 48. o.

³⁴ Vö.: Németh Gábor: „Életfuga”. In: Kőbányai János szerk.: *Az ember mélye*. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 2003. 39–40. o. .

³⁵ Vö.: Szilágyi Márton: „Kertész Imre: Kaddis a meg nem született gyermekért”. In: *Alföld*, 1990/12. 72–73. o.

A regény-napló visszatérő motívuma, az Isten-kérdés párhuzamba kerül a kapcsolatteremtést tulajdonképpen visszautasító, diszkrét iróniába vont büntető tudattalannal, majd a kalauzok eltűnését Isten halálával azonosító, éles humorú helyzetleírással, ahhoz, hogy a „kifejezés pontossága” feladatához érkezzünk, az „anarchikus célszerűséghez”, amelyet a kéznél levő, „hiábavaló”, „üres”, a történőt agyonmagyarázó mondatok, lezárt jelentések lebontásában, kifordításában, megmutatásában ismerünk fel. A töredékeken belül is töréspontok, rések, szakadások jönnek létre, a szöveg nem akar úgy tenni „mintha”, sokkal inkább önmaga megtörténtére törekszik, és azonnal szembeszegül, nem diadalérzettel, hanem résztvevő nevetéssel, önmaga idealizálásával. A következő bejegyzés a kifejezés pontosságára való törekvést az „értelmes teremtmény – az ember – végzetes feladatának” tekinti, olyan cselekvésnek tehát, amelyet önmagával és önmagán is véghez visz, életformává változtatva, tehát a mindennapi feladatok köréből nem kirekesztve a formaproblémát, és az írás és élet viszonyát nem hierarchizálva, valamiféle elmulasztott, eredendő, személytelen tett büntudata talaján. Megtörténni hagyni az írást: engedni, hogy eljusson végső lehetőségéig; megtagadni az „esztétikai orgazmust”³⁷.

Mindennapos lelkigyakorlat: tehát nem a könyv önmagában, hanem a cselekvés, amely létre hozza a könyvet, majd pedig a véghez vitt tett meg is szünteti, mintegy „hiábavalóvá” teszi, önmagában legalábbis, és csak újabb véghezvitel nyitja meg a könyvet és „tanítja cselekedni” a félelemmel és részvétellel odaforduló olvasóját. A lelkigyakorlatos könyv nem választja el és nem helyezi szembe egymással az olvasás „érzéki” és „szellemi” aspektusait, mindkettő ugyanis az átváltoztató cselekvés elemévé válik, ugyanúgy ahogy a beemelt idézetek a breviárium-forma saját nyelvévé válnak. „Az esztétikai tapasztalat eközben nem a felismerő látásban (*aisztheszisz*) és a látó újrafelismerésében (*anamneszisz*) keletkezik; az ábrázolt önmagában hat a nézőre, aki így képes a cselekvő személyekkel azonosulni, saját, így felkeltett szenvedélyeit szabadjára engedni, és így örömteli módon megkönnyebbülni, mint egy vezeklés, gyógyítás (*katharzisz*) után.”³⁸ A regény olvasása az olvasás regénye is egyszersmind, a lemeztelenítetten alanyi bejegyzések kiszólják az olvasót a személyiségét eltörlő, hamis vigaszt nyújtó belefeledkezéstől,

³⁶ *Gályanapló*: i.m. 222–223. o.

³⁷ I.m. 220. o. „A dicsőség gondolatát aggkori fertőzésnek tartom, a halhatatlanságét egyszerűen csak nevetségesnek.” *A kudarc*: i.m. 99. o.

³⁸ Hans Robert Jauss: „Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aitheszisz és katharzisz alaptapasztalatai”. In: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997. 159. o.

elidegenítve őt az önmagára figyelmet elhárító ösztönétől. A megírás tette nem reprezentatív, nem a „helyettes” cselekvő tette, aki így vigaszul kínálja művét az olvasónak. Ennél fogva nem új formára tör, hanem a forma beteljesítésére, a „szélek”, a „végletek” megpróbálására: „Mivel misztikus vagyok, nem szeretem, ha a misztériumot misztifikálják. A misztérium nem a mi nyelvünk, ezért a misztériumot nem szólaltathatjuk meg. (Ha mégis megpróbálkozunk vele, horror lesz belőle, giccs vagy gyermekmese.) A ráció nyelvén kell szólnunk, és beérni annyival, hogy időnként elakad vagy félresiklik a hangunk.”³⁹ Az önmagát bejelentett módon megszüntető könyv „az én hangomon” szólal meg, sajátommá válik, lehetőséget teremtve a könyv ismételt megalkotására. Az időről folytat dialógust olvasójával, az olvasó „jelen idejéről”, amely „arra törekszik, hogy majd ne legyen”.⁴⁰ A mű, amely azt mondja magáról, „nem a mű, hanem az egzisztencia”. Majd pedig: „Mi a forma? A legszűkebb rés, amelyen egész tágasságunkat át kell menekítenünk.”⁴¹ A tengerre kifutó gálya képe az időt egyszerre láttatja a hullámok ritmusa szerint „múlónak”, és kiterjedésében mozdulatlanak, a vízen megőrizhető nyomot nem hagyó gályát pedig ahhoz a „homályos alak[hoz], egy emberi lény[hez]” hasonlatosnak, aki „évtizedeken keresztül játssza ugyanegy téma immár számtalanadik variációját”⁴². Ilyen kézenfekvő, későújkori hangszerelésben is ismert téma lehet a hiábavalóság melankolikus, monoton szólama, amely azonban a könyvek könyvében a könyv hiábavalóságához kapcsolódik, a humor éles eszközével rést ütve a létrehozás pátozán, fölismerve és fölismertetve a végtelenül ismételt „hiábavalóság-ítéletet”. A könyv „Dávid fiának, Jeruzsálem királyának a beszédeit” adja közre, már az első részben leütve a radikális alaphangot:

Felette nagy hiábavalóság, azt mondja a prédikátor; felette nagy hiábavalóság! Minden hiábavalóság! Micsoda haszna van az embernek minden ő munkájában, mellyel munkálkodik a nap alatt? Egyik nemzetség elmegy, és a

³⁹ *Gályanapló*: i.m. 158. o.

⁴⁰ „Tehát mi az idő? Ha senki nem kérdezi tőlem, akkor tudom. Ha azonban kérdezőnek kell megmagyaráznom, akkor nem tudom. [...] Ámde miképpen van ez a két idő, múlt és jövő, ha a múlt már nincsen és a jövő még nincsen? A jelen pedig, ha mindig jelen maradna, s nem zuhanna a múltba, nem idő volna, hanem örökkévalóság. Ha tehát a jelen csak úgy lehet idő, ha múltba hanyatlik, miképpen mondjuk róla, hogy létezik? Hiszen létezésének oka éppen az, hogy nem lesz. Nem mondjuk tehát valóságos időnek, csak úgy, hogy arra törekszik, hogy majd ne legyen.”
Augustinus: *Vallomások*. Gondolat, Budapest, 1987. 358–359. o.

⁴¹ *Gályanapló*: i.m. 69. o.

⁴² *Gályanapló*: i.m. 239. o.

másik eljő; a föld pedig mindörökké megmarad. És a nap feltámad, és elnyugszik a nap; és az ő helyére siet, ahol ő ismét feltámad. Siet délre, és átmegy észak felé; körbe-körbe siet a szél, és a maga keringéséhez visszatér a szél. Minden folyóvíz siet a tengerbe; mindazáltal a tenger mégis meg nem telik: akármicsoda helyre a folyóvizek siessenek, ugyanazon helyre térnek vissza. [...]A mi volt, ugyanaz, a mi ezután is lesz, és a mi történt, ugyanaz, a mi ezután is történik; és semmi nincs új dolog a nap alatt. Van valami, a miről mondják: nézd ezt, új ez; régen volt már száz esztendőkön át, melyek mi előttünk voltak. Nincs emlékezet az előbbiekről; azonképpen az utolsó dolgokról is, melyek jövendők, nem lesz emlékezet azoknál, a kik azután lesznek. Én prédikátor, királya voltam Izraelnek Jeruzsálemben. És adám az én elmémet mindazok vizsgálására és bölcsen való tudakozására, melyek lesznek az ég alatt. Ez gonosz hiábavaló foglalatosság, melyet adott Isten az emberek fiainak, hogy gyötrődjenek vele. Láttam minden dolgokat, melyek lesznek a nap alatt, és ímé minden csak hiábavalóság, és a léleknek gyötrelme!”⁴³

„Hiábavalóság” (szó szerint: könnyű szellő, lehelet; a *ruach* [lélek] parallelje) és a „lélek (szó szerint: szél, lélegzet) gyötrelme”, amely az Isten által adott foglalatosságban ismerhető fel, de csak a „megcselekvés”, véghezvitel feltételével. A könyv végén olvassuk az intelmet a könyvről: „Mindezekből, fiam, intessél meg: a sok könyvek írásának nincs vége...”⁴⁴ Az „elakadó”, „félresiklott hangon” elmondott intelm, mely leginkább talán a nevetéshez hasonlítható itt, a könyv legvégén, ami felmutatható mint hiábavalóság, de felmutatható hiábavalóság, és megnevezett fölöslegesség: „A kerek mondatok fölöslegessége a népirtás felől szemlélve. A tört mondatok, a mondatok a beszéd, az ember fölöslegessége stb.”⁴⁵ És: „Amíg a helyesírás fontos, addig valamilyen ellentmondásban élünk. De valamilyen fegyelemben is.”⁴⁶ A Név, vagy általánosabb értelemben a kimondott szó hiábavaló használatára vonatkozó tiltás olyannyira erős meghagyása a

⁴³ Préd 1, 2–14. Károli Gáspár fordítása szerint.

⁴⁴ Préd 12,14

⁴⁵ *Gályanapló*: i.m. 197. o.

hagyománynak, hogy a tízparancsolat igéi között külön parancsolatként található: „Az Úrnak a te Istenednek nevét hiába fel ne vedd; mert nem hagyja azt az Úr büntetés nélkül, a ki az ő nevét hiába felveszi.⁴⁷ A Név „üres”, önmagát be nem teljesítő „kimondása” nem pusztán a magától értetődő blaszfémikus mivoltában tiltott, hanem kirekesztve saját közöttünk beteljesedő jelenidejéből, elválasztva a névszót a személytől. Ennek párhuzama az átváltoztató, a termékétlenséget gyümölcsözésbe fordító szó, amelyet a pusztai eső majdhogynem azonnal, robbanásszerűen megtapasztalható hatásához hasonlítja a próféta: „Mert mint leszáll az eső és a hó az égből, és oda vissza nem tér, hanem megöntözi a földet, és termővé, gyümölcsözővé teszi azt, és magot ad a magvetőnek és kenyeret az éhezőknek: Így lesz az én beszédem, a mely számból kimegy, nem tér hozzám üresen [szó szerint: hatástalanul], hanem megcselekszi, a mit akarok, és szerencsés lesz ott, ahová küldöttem.”⁴⁸ Szó és születés összekapcsolódása titokzatos, elhatározások, elhatárolódások és szándékok feletti folyamat, amelynek egyképpen cselekvője és részese a „szerző”, aki a regény megszületésével maga is érthetetlen módon életben marad, szorosabb értelemben (újra) megszületik: „Ütésre felemelt, sérelmes kezemben egyszerre csak egy regényt találtam, amelyet mély meghajlással megpróbáltam ünnepi ajándékkul mindenki karácsonyfája alá odatenni.”⁴⁹

Abban a mozgásformában, amely a már említett „homályos alakra”, „kortalan” emberi lényre jellemző, és amelynek célja a hangzó-visszhangzó tér létrehozása, illetve ismételt körbejáró megmutatása, ebben a cselekvéssorban tehát a monotónia az uralkodó elem. Nem a monotónia mint tagolatlan egyhangúság vagy színtelenség, hanem ugyanannak a cselekvésformának az ismételt véghezvitele: *Befejezzük* – bár vége nincsen, hiszen – tudjuk már – sosem ér véget semmi: folytatni kell tovább, tovább, bizalmasan és émeletítő közlékenységgel, ahogyan két gyilkos beszélget. Holott mondandónk olyan siváran tárgyyszerű, mint amilyen lélektelenné egyszerűsödött a gyilkosság: még egy statisztikai tény, mint, mondjuk, hogy teltek-múltak az évek, és Köves megírta regényét. [...] Mert – ismeri fel majd, és ez a felismerés bizonyára váratlan meglepetésként éri – még magánál a regénynél is fontosabb számára, amit általa, a megírás révén megélt.”⁵⁰ Az írásnak ez a módja a liturgikus formával mutatja a legközelebbi rokonságot, amelyben az előírt cselekvésformához való szabad igazodás az átváltoztató isteni beleszólás, a

⁴⁶ I.m. 201. o.

⁴⁷ 2 Móz 20,7

⁴⁸ Ézs 55,10–11

⁴⁹ *A kudarc*: i.m. 100. o.

⁵⁰ I.m. 390. o.

transz-szubtanciáció megtörténének a feltétele. Amint „beáll”, „megtörténik”, „végbemegy” arra a pillanatra azonnal el is törli a belső hierarchiákat, a szigorú előírást, átváltoztatja az átváltoztatás szertartását végző személyt, aki eltűnik ebben a processzusban.

A kontextus azonban nem a mechanikus, a múltó időt imitáló tehetetlen mozgású jelentéssel ruházza fel a szót, hanem a „kifejezés szándékával” hozza kapcsolatba, tehát magának a monotóniának, a reflektálatlan, tulajdonképpen a tehetetlen, jelentés nélküli létezés „elakasztását” jelenti számunkra: „Ha ezek a hangok, amit a hangszerből kicsal, mondjuk, megállnának, és egymásba sűrűsödve mintegy megfagynának a levegőben, talán valami görcsös kataton mozdulatra emlékeztető jégkristályképződményt látnánk, amelyben, jobban is megnézve, kétségkívül felismerhető lenne valamilyen kifejező szándék makacssága, ha csupán a monotóniáé is”.⁵¹ Akár Clov cselekvései a „szürke fényben”, a semmi határán: „mereven és támolyogva mozog”, írja Samuel Beckett a *Végjáték* részletező rendezői utasításaiban, mialatt föltakarja a játékteret, majd a többi szereplőt, közben, ha kinéz az ablakon vagy a kukákba pillant, ahol a két, lábatlan öreg alszik, „kurtán felnevet”⁵². Az óra egykedvű járását még nevének hangzásában is imitáló Clov⁵³ a „nem tudható”, tehát a megmagyarázhatón kívül eső eltörlésének, kizárásának, szürkébe vonásának kísértésébe esik, ami a színházi szituációban egyet jelent a lét legmélyén sötétben ragyogó tabu kioltásával, nevezetesen: a másik létezésének szükségszerű felszámolása. A *Végjáték* Clov–Hamm kettőse, ez a rejtélyes, sötét apa–fiú viszony a lehető legpontosabb leképezése a *Kaddis a meg nem született gyermekért*, a regény szavaival, „mindent elsöprő egyetlen témájának”: „*az én létezőm a te léted lehetőségeként szemlélve*, majd: *a te nemléteződ az én létezőm szükségszerű és gyökeres felszámolásaként szemlélve*”.⁵⁴ Clov megkísértési jelenete:

CLOV (*ugyanúgy*) Már semmi nincs.

HAMM Sirályok sincsenek?

CLOV (*ugyanúgy*) Sirályok!

HAMM És a látóhatár? Nincs semmi a látóhatáron?

⁵¹ *Gályanapló*: i.m. 239. o.

⁵² Beckett, Samuel: „A játszma vége.” In: *Összes drámái*. Európa Kiadó, Budapest, 1998. 105. o. Írásunkban *Végjáték* címmel említjük a művet a pontosabb fordítás kedvéért, tekintettel nem utolsó sorban a beckettii „sakk-dramaturgiára”.

⁵³ „HAMM (*Szünet*) Hány óra van? CLOV Mint mindig. HAMM Megnézted? CLOV Meg. HAMM Tehát? CLOV Nulla. HAMM Esnie kellene. CLOV Nem fog esni. (*Szünet*) *A játszma vége*: i.m. 107. o.

CLOV *leereszti a messzelátót, Hamm felé fordul, elkéseredetten)*

Ugyan mi az ördög lenne a látóhatáron? *(Szünet)*

HAMM A hullámok, milyenek a hullámok?

CLOV A hullámok? *(Fölemeli a messzelátót) Ólomhullámok.*

HAMM És a nap?

CLOV *(tovább néz a messzelátón) Semmi.*

HAMM Most kellene lennie. Nézz jobban körül.

CLOV *(miután kereste) Szarok rá[d].*⁵⁵

HAMM Tehát már éjszaka van?

CLOV *(tovább néz) Nincs éjszaka.*

HAMM Hát mi van?

CLOV *(ugyanúgy) Szürkeség. (Leereszti a messzelátót. Hamm felé fordul, erősebben) Szürkeség. (Szünet. Még erősebben)*

SZÜRKESÉG! *(Leszáll a létráról, hátulról megközelíti Hammot, s a fülébe beszél)*

HAMM *(megrezzsen) Szürkeség! Azt mondtad, hogy szürke?*

CLOV Világos fekete. Az egész világegyetem.

HAMM Túlzásba viszed. *(Szünet) Menj el onnan, félek tőled.*

CLOV *(visszatér a helyére, a karosszék oldalán) Miért játsszuk mindennap ugyanazt a komédiát?*

HAMM Szokásból. Az ember sohasem tudhatja. *(Szünet)*⁵⁶

A könyv mint *exercitia spiritualia*, illetve a regény mint kaddis-ima nem pusztán írás (mű) és élet együvé tartozásának, valamint egymásra vonatkoztatottságának a felmutatása, hanem a „minden élet [beleértve a mű életét is – V. A.] valakinek szóló élet, és ennyiben – s csakis ennyiben – értelmes élet” szentenciának a gyakorlati betöltése. A Clov–Hamm agón párja a *Gályanapló*ban: „Egy fontos megállapítás a nihilizmus közepette: ’a semmi nem több, mint a valami.’”⁵⁷ Ilyen a *Kaddis*ban a kudarc, amelyre törekedni kell „a személyesnek [a] titokzatos alkalmazkodása a

⁵⁴ Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Magvető Kiadó, 1990. 117. o. (Kiemelések a szerzőtől.)

⁵⁵ Ez a replika a magyar fordításban többszörösen is problematikus. Clov a napra vonatkoztatja kitérő indulatát, nem Hammra, az angol változat szerint: „Damn to sun.” A francia változatban mást találunk: HAMM Et le soleil? CLOV *regardant toujours) Néant.*” Samuel Beckett: *Fin du partie*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1957. 48. o.

⁵⁶ *A játszma vége*: i.m. 122. o.

⁵⁷ *Gályanapló*: i.m. 199. o.

tárgyiassághoz”⁵⁸ módján , amihez képest a felejtés útján történő megsemmisítés felszívódás a tagolatlan általánosban, jeltelen megsemmisülés. Ezt teszi, a kudarcra törekszik a *Gályanapló* „homályos alakja” a muzsikájával: „– Kinek játszik? Miért játszik? Maga sem tudja. Sőt – és azért mégiscsak ez a legfurcsább – nem is hallja, hogy mit játszik. Mintha kísérteties erő, amely újra meg újra odaparancsolja a hangszerhez, megfosztotta volna a hallásától, hogy egyedül neki játsszon. – De ő legalább hallja-e? (A kérdés azonban, lássuk be, értelmetlen: a játékost természetesen boldognak kell elképzelnünk.)”⁵⁹

⁵⁸ Thomas Mann stílus-definíciója a *Gályanapló*ban: i.m. 148. o.

⁵⁹ *Gályanapló*: i.m. 239–240. o.

KI BESZÉL?

– *A Kaddis a meg nem született gyermekért mint dramatikus forma* –

Az utolsó szót nem lehet, nem szabad hamarabb kimondani, mint az utolsó előttit. Az utolsó előttiben élünk...

Dietrich Bonhoeffer⁶⁰

Folyton az utolsó előttiben vagyunk.

Samuel Beckett⁶¹

„Talán csak ezt akartam, igen: csak képzeletben ugyan, és művi eszközökkel, de hatalmamba keríteni a valóságot, amely – nagyon is valószerűen – a hatalmában tart; alannya változtatni örökös tárgyasságot, névadónak lenni megnevezett helyett. Regényem nem más mint válasz a világra – a válasz egyetlen módja, úgy látszik, ami tőlem kitelik. Kinek is címezhettem volna ezt a választ, ha – miként tudjuk – az isten meghalt? A semminek, ismeretlen embertársaimnak, a világnak. Nem imádság lett belőle, hanem regény” – mondja az Öreg *A kudarc*-ban.⁶² Az ima és a regény együvé kerülése az Öreg *soliloquim*-ában nem a műfaj problematikáját veti fel elsősorban, hanem a „Kihez beszélek vagy beszélünk?”, „Ki beszél hozzánk, amikor a nyelvet használjuk?” kérdéseit, illetve azt a kérdést, amely „még magánál a regénynél is fontosabb [Köves] számára, amit általa, a megírás révén megélt”.

A regényforma és életforma tökéletesnek mondható egybeesése a regény mint ima, a regény mint a végletekig pontosított, megformált mondatokkal elkezdett, tulajdonképpen kezdeményezett („ima”) beszélgetés, a *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Az Öreg az írás műfajára vonatkozó precíz megfontolása a könyv belső címlapjára is fölkerül („regény”), a következő regény viszont már címében viseli a műfaját: „kaddis”. *A kudarc* a regény megcélzott és elért, következésképpen felszabadító kudarcával zárul, Köves, szemközt a „szürke kódarabbal”, amelyet „szórakozottan füttyörészve” maga előtt rugdal a porban, fölismeri, hogy az elkészült kézirat visszautasítása, majd a „hepiend”-es fordulat, hogy tudniillik a

⁶⁰ Bonhoeffer, Dietrich: *Börtönlevelek*. Harmat Kiadó, Budapest, 1999. 79. o.

⁶¹ Beckett, Samuel: *Molloy*. Magvető Kiadó, Budapest, 1987. 8. o.

⁶² *A kudarc*: i.m. 99–100. o.

kiadó mégis elszánta magát a könyv megjelentetésére: „Személyét tárgygyá változtatta, makacs titkát általánossággá hígította, kimondhatatlan valóját jelekké párolta.” A felismerés radikalitása, amely a „szurdok fenekére érve” éri őt, megnyitja előtte a következő megírandó könyvet. Köves nem a könyvet, nem a „könyv sorsát” követi, hanem Sziszifusz (azaz Köves) – „akit a mese szerint boldognak kell elképzelnünk” – szürke kődarabját, amely átvezeti őt a *Kaddis*ba, „jó vezetőként”, mint „a sötét szemű kislány” és a szürkés-kék kavicsához hasonló szemű „konok fiú”.⁶³

A könyv odahagyásának rituális leírása az utolsó fejezetben nem egyéb, mint a könyv megnyitásának a rituális tette, amely a befejezett művet, „a számára lehetséges egyetlen regény[t]” átengedi „a többi könyv tömegsorsának”.⁶⁴ Az élet napi gyakorlásától el nem választható írás a könyv létrejött pillanatában a lehető legélesebben szembesít az eltűnés, megsemmisülés, az alámerülés, a fizikai halál képével, ennél fogva minden egyes könyv megírását óhatatlanul „utolsó”, sőt „legutolsó”, ebben az értelemben is „végzetes” tettként viszi véghez.⁶⁵ A könyv-halál, mely a kézirat megsemmisítésében, elégetésében (lásd *Felszámolás*), kidobásában (lásd *Gályanapló*) és kiadásában (lásd *A kudarc*) az egyedinek és személyesnek – a tette gondoljunk, természetesen – a tömegsírra asszociáló „tömegsorsba” való részesítésében objektiválódik, a halál mint megszűnés, a kiüresedés száraz, üres, süket csöndje⁶⁶ azonban nem akadály, hanem kifejezetten feltétele az írás, az újabb, és végső soron (az) „egyetlen” könyv elkezdődésének. A regény – mondhatni: paradox módon, de az életformák és a műformák egymás kitöltésére szerződött írásmód (vagy: életmód) szemszögéből nézve tiszta következetességgel – a korábbi mű végével indul, a teljes napfogyatkozás azon pontján, ahol sötét ragyogássá lesz a nappal:

⁶³ És ez a kérdés – az én életem a te létezésed lehetőségeként szemlélve – jó vezetőnek bizonyul, igen, mintha kis, törékeny kezdeddel kézen fogva vinnél, vonszolnál magad után ezen az úton, amely végső soron sehova, legföljebb a teljesen hiábavaló és teljesen megmásíthatatlan önfelismerésig vezethet...” *Kaddis*: i.m. 28. o.

⁶⁴ I.m. 390–391. o.

⁶⁵ „Regénye – írja Szilágyi Márton a *Kaddis*ról – szintetikus egybefogása mindannak a kulturális hagyománynak, amelyet röviden európainak szoktak nevezni. Tán ezért is tűnik úgy, hogy Kertész megírta a *legutolsó* könyvét. Gondolatilag épp annyira zártnak látszik, mint kompozíciójában, találgatni sem lehet, hogy miféle folytatása létezhet az életművön belül. Az ima utáni természetes állapot a csönd.” *Szilágyi Márton*: i.m. 73. o.

⁶⁶ „*Június Kaddis*om megjelent. Hűvösség, csönd. Külső ügyek. Schnitzler-fordítás. Nyomasztó előérzetek, anarchia, örület, halál. Salvador Dali véresre facsart mellei, zúzott csontjai, deformált koponyái, torz alakjai. Köröskörül forró borzalom fortyog. Lelkifurdalások, életbűnök stb. Rövid éjszakák. Kételyek, értelmetlen szemű körületekintés. A félelem kering ereimben.” *Gályanapló*: i.m. 211. o.

[...]mind határozottabb körvonalat öltött bennem egy kérdés – hogy sötét szemű kislány lennél-e? orrocskád környékén elszórt szeplők halvány pöttyeivel? vagy konok fiú? vidám és kemény szemed, akár szürkés-kék kavics? –, igen, az én életem a te létezésed lehetőségeként szemlélve. És aznap egész éjszaka csakis ezt a kérdést szemléltem, hol vakító villámfénynél, hol a sötétben káprázó szemekkel, melyek a légköri őrzőngés szeszélyes szüneteiben mintha a falakon látnák cikázni ezt a kérdést, úgyhogy ezeket a mondatokat, amelyeket most, erre a papírosra írok, úgy kell tekintenem, mintha akkor éjszaka írtam volna...⁶⁷

A kezdet tehát a korábbi bezáródás megtagadó eltávolítása, a kezdet a „Nem!”, az a pillanat, amikor a beszélő „szóba-áll”, „szóba hozza magát”. A „Nem!” – ahogyan egyébiránt *A kudarc* elbeszéli a *Sorstalanság* történetét, a *Gályanapló* regény-történetei (*Sorstalanság*, *A kudarc*, *Kaddis*), valamint a *Felszámolás* Beckett-mottója a *Molloy*ból⁶⁸ – nem egyéb, mint a végjáték folytatódó újraindulása, nagy lélegzet, kiszakadás és elszánt bekapcsolódás a beszédbe. Szigorú értelemben a beszédhelyzet az első, felütés-szerű „Nem!” elhangzását a kiszólás, amolyan színpadi „aparté” funkcióval ruházza fel, a játékban, illetve párbeszédben *közvetlenül nem részt vevő, de jelen levő* megszólítását célozva meg, a voltaképpeni szituáció felmutatásaként.⁶⁹ Az „aparté” a játéktér kitágítását végzi el a beszélgetést lezáró szigorú „Nem!” átfordításával a Kertész Imre-i „véghelyzetbe”, ráadásul hagyományosan a humor eszközével, pontosan úgy, ahogyan a *Végjáték* első megszólalója, Clov, a szótlantul véghezvitt, egy jól bejáratott napi szertartásra emlékeztető cselekvéssort követően – a bevezető, szikár rendezői utasítások a konkrét akcióra koncentrálnak: „hat lépést tesz”; „három lépést tesz”; „egy lép a jobb oldali ablak felé”; „visszatér”; „felmegy”; „elhúzza a függönyt”; „kinéz”; „leszáll” stb. – bejelenti a nézőknek az előadás végét, a tulajdonképpeni végjáték-szituációt teremtve meg így, a nézőtől elzárt, tőle különálló módon történő modernista, lélektani analízisre játszó színházi előadás hagyományát is visszafogott humorral idézőjelbe téve:

⁶⁷ *Kaddis*: i.m. 26–27. o.

⁶⁸ „Akkor visszamentem a házba és leírtam: Éjféli. Az eső veri az ablakot. Nem volt éjféli. Nem esett.” Kertész Imre: *Felszámolás*. Magvető Kiadó, Budapest, 2003. 7. o.

[...] *Kurtán fölnevet. Az ajtóhoz megy, megáll, visszafordul, elnézi a színt, a nézőtér felé fordul*

CLOV (*merev tekintet, színtelen hang*) Vége, vége van,
közeledik a vég, esetleg vége lesz. (*Szünet*) Szem szemre
hull, peregnek, egy[ik] a másikra, aztán egy nap, hirtelen
ott a halom, egy kicsi halom, egy lehetetlen halom.
(*Szünet*) Engem már nem büntethetnek meg. (*Szünet*)⁷⁰

A narráció már a kezdet kezdetén a múltba helyezi az Obláth doktorral való beszélgetés jelenetét, bejelenti a feleségével megszakadt, „balszerencsés, rövid életű”⁷¹ házasságát, amivel pedig a „Nem!” még erőteljesebben kiszakad az Obláth doktorral vagy a feleséggel folytatott párbeszéd-szituációkból, és a kaddis-ima visszhangos terébe helyeződik át. A regény első „Nem!”-je Obláthról, a második viszont a feleségről válik le, ahhoz, hogy egy egészen más irányból jövő kérdéssel kerüljön kapcsolatba, amely kérdés nem is mondat, hanem személy, és nem egy, hanem két személy:

„Nem!” – üvöltötte, vonította bennem valami, rögtön és azonnal, amikor a feleségem (egyébként már rég nem a feleségem) először kerített szót róla – rólad –, és szűkülésem csak lassan, tulajdonképpen, igen, hosszú-hosszú évek múltán csitult bennem valami mélabús világfájdalom, akár Wotan tomboló haragja a nevezetes búcsú során, mígnem, mintegy az elfúló vonósszólamok ködképeiből, lassan és rosszindulatúan, akár valami lappangó betegség, mind határozottabb körvonalat öltött bennem egy kérdés, és ez a kérdés te vagy, pontosabban én vagyok, de általad kérdésessé téve, még pontosabban (és ezzel nagyjából doktor Obláth is egyetértett): *az én létezésem a te léted lebetősségeként szemlélve*, vagyis én mint gyilkos, ha a pontosságot a végletekig, a képtelenig akarjuk fokozni...⁷²

⁶⁹ A hiányos értékű, auftaktos bekezdésre utal az is, hogy a „Nem!” nem Obláth doktor kérdésére hangzik el („van-e gyermekem?”), akinek B. csak elmondja – „mesélem”, „meséltem” – a „Nem!” történetét. (12. o.)

⁷⁰ *A játszma vége*: i.m. 106. o.

⁷¹ *Kaddis*: i.m. 12. o.

Az ima-szituáció a kérdéssé váló, az ima intonálásának⁷³, a mondás jelen idejében fölmerülő „te vagy” és „én vagyok”; avagy „te nem vagy” és „én mint gyilkos” felfokozottan feszült terében jön létre. Amikor tehát visszhangosnak érzékeljük az ima terét, akkor a kaddis liturgikus hagyományára is gondolunk, nevezetesen a regény erre reflektáló kompozíciójára: a visszhangzó mondatok, szólam-ismétlések, megtört ritmus, a liturgikus előadásmódból következő hosszú körmondatok, a szöveg sajátos, akusztikus lüktetése. A zeneiséget fölerősítő stíluselemek a közösségi válaszokat, tehát a *responsoriumot* is hibátlanul felidézik, a tíz férfi cselekvő ott-létében meghagyott rituális minimum, a „minján” folyamatos jelenlétét.⁷⁴ A beszéd térbelisége az intonációt – „Nem!” – egy szüntelenül hullámzó imába való bekapcsolódásként értelmezi, és ebben benne van az elkülönülő, kiváló hang lehetősége is: ez a hang az árváé, aki az apa emlékére kaddist mond, sőt a gyász idején a háftárát is ő olvassa fel a gyülekezet előtt, amivel, a Zohár szerint, az égben széttépik a súlyos ítéletet, és a meghalt lélek öröksége a túlvilági boldogság lesz. De benne van annak a lehetősége is, hogy a „Nem!” az ima beszédhelyzetéből adódóan Istennek címzett megszólításként funkcionáljon, illetve az imára való isteni felszólításra jövő tagadó válaszként. A regény (vagy a vers) mint ima a szöveg hangzó kiejtésére, „megcselekvésére” szólít fel, a lejegyzésben rögzített szöveghez fűződő viszonyunkat a lehető legszemélyesebbé téve, tehát problematizálva, a regény első szavától – „Nem!” –, az utolsóig – Ámen – fönntartva, de legalábbis számítva részvételünkre, cselekvő, önmagunkat nem visszatartó hozzájárulásunkra. A hagyomány szerint a „minján”-törvény („szám”, „létszám”) eredete arra a Szodomából hiányzó tíz igaz emberre vezethető vissza, aki Ábrahámmal együtt kieszközölhette volna a város megmentését, tehát a címbe beemelt „kaddis” azt a

⁷² I.m. 12. o.

⁷³ Radics Viktória „író-kántor”-nak nevezi a *Kaddis* szerzőjét. Vö.: Radics Viktória: „Leheletnyi vigaszért”. In: *Holmi* 1991/3. 370–372.

⁷⁴ A zsoltárokról írt tanulmányában Bonhoeffer a himnuszok versformáját, zeneiségét a közösségi célú (tehát hangos stb.) használatra való felszólításként értelmezi. A versforma, az ismétlések, a *parallelismus membrorum* retorikai alakzata a mai olvasó számára is azt a hatást keltik, hogy részévé válik egy közösen *mondott*-,*előadott*” könyörgésnek – ez az amit a *Kaddisra* is érvényesnek tartunk. „A zsoltárokat leginkább egymásnak felelgető kórusok énekelték. Erre a célra már a verselésük miatt is rendkívül alkalmasak voltak, hisz a szakaszok úgy kapcsolódnak párosával egymáshoz, hogy más-más szavakkal lényegében ugyanazt a gondolatot fejezik ki. Ez az úgynevezett gondolatpárhuzam, a *parallelismus membrorum*. Ez a versforma nem esetleges: arra int, ne hagyjuk, hogy megszakadjon a könyörgés fonala, és az egymás közösségében való imádkozásra serkent. Ami nekünk, sebtében imádkozóknak, fölösleges ismételtetésnek tűnik, nem más, mint a könyörgésben való igazi elmélyülés és együttlét [...]. Ilymódon a versforma nyomatékosítja, hogy a zsoltárokat együtt kell imádkoznunk.” Bonhoeffer, Dietrich: *A Szentírás imádságoskönyve*. Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2002. 18–19. o.

minimál-szituációt idézi fel, amely lehetővé teszi Isten nevének az említését, a megszólítást, illetve a „megmenekülő áldásának” (birkát hágómél) elmondását.

- [...] Mi az ima? Nem, nem azt kell kérdeznünk magunktól, „mi az ima”, az ima általában. Meg kell próbálni elgondolni, igazából meg kell próbálni (*az* imádkozást, ha lehet így mondani, tranzitív értelemben) ebben az imában, ebben az egyedi imában, amelybe vagy amely felé *tart* az ima általában. [...] És az ima ez az értelmezés, maga az értelmezés teste. Az *eseményen* és az *eseményben*, mondta ön, és ez nyilvánvalóan valamilyen *toposzt* feltételez...
- ... vagy valamilyen *kbórát* (test nélküli testet, hiányzó, de egyszeri testet, minden helyét minden helyett, intervallumot, teret, térbeliesülést).⁷⁵

A kaddis terét a megszólalás és megszólítás nyomán létrejött hármass viszony rajzolja körül: a beszélő „én” (B.); az, akihez beszél, a „te”; valamint a hangos beszédet tovább visszhangoztató többi szereplő, mindannyian névtelenek. A megszólított „te” és a regény szereplőinek a névtelensége között mindazonáltal lényegi különbség ismerhető fel, amennyiben a történet nélküli, de a „történetet” egymaga mozgató, az eseményt, magát az imádkozást („ha lehet így mondani” – Derrida) lehetővé tevő névtelen „te” leginkább a Név kimondhatatlansága megismerésére⁷⁶ tett kísérletként értelmeződik, ami pedig a Név kiragadásának a kísérlete is egyszersmind a „hiábalóból”, az „üresből”, a nem megtörténőből, és visszahelyezése a Törvénybe, tehát az objektív módon „hathatósba”. Szilágyi Ákos szerint Kertész „a törvényt, amit egy helyütt – Thomas Mannt idézve – ’az elbeszélés szellemének’, másutt „mítosznak” nevez, konok következetességgel fenntartja.”⁷⁷ A regény első szava, az idézőjelbe tett visszavonó-tagadó szó idézet, mindenek előtt önidézet (ám nem csak az), és ebben a szituációban a bonhoeffer-i értelemben vett „utolsó előtti” szó, a regény egésze pedig ennek a szónak a kimondása, pontos kiejtése. Az idézőjelek, valamint a már korábban szóba hozott kihagyásos ritmika mintegy elfedik a regény-kezdést, és az éppen történő, végbemenő beszélgetést, hangzó kaddist teszik hangsúlyossá. A, hagyományosan,

⁷⁵ Derrida, Jacques: „Kivéve a név”. In: *Esszé a névről*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1995. 76. o. (A szerző kiemelései.)

⁷⁶ Vö.: Bonhoeffer: *Börtönlevelek*. I.m. 79. o.

soliloquium-hagyományra jellemző indítás annak a felmutatása, hogy tulajdonképpen „kötött” szöveget mondunk, tehát hogy mi magunk is megszólalás utániak, és mint ilyenek, megszólalásból valók vagyunk. Derrida névről írt párbeszéd-esszéje, „képzeletbeli dialógusa” az első megszólalást tulajdonképpen egy ikonnal, „egy betű előtti betűszó[val], egy rajzolat[tal]”⁷⁸ jelöli: „– [...]” A párbeszéd jele valamint a kihagyásos indítás a nem elkezdhetőnek, a hangnak mint visszhangnak, a megszólalásnak mint válasznak a képe. Ezt a „csöndes”, apofatikus intonációt; ezt a „hang-ikont”, beszéd-képet követi – azaz: utána megy, lépéseit az előtte járó lábnyomaihoz igazítja – a megszólalás, amely tulajdonképpen a monologikus beszéd objektív lehetetlenségéről szól:

- Több mint egy, elnézését kérem, mindig több mint egy kell a beszédhez, több hang kell hozzá...
- Igen, egyetérték önnel, különösen ha, példának okáért, Istenről van szó...⁷⁹

A megszólalás az első, „néma” beszélő félbeszakítására utal, ezt az érzést csak fokozza a befejezetlen mondatot jelölő három pont, valamint a következő megszólaló gyors igenje, amit az esszé alcíme – „(Post-Scriptum)” – még tovább kihangsúlyoz. A „csöndes kezdés”, illetve a hang érzékelhető ott-létének jelzése, megjelenítése, a *szótlán elkezdődés* jele Augustinusnál az idézet. A *Vallomások* – ez a monologikus beszéd egyik lehetséges ősfarmájának tekinthető írásmű: „naivitás volna azt hinni, hogy tudjuk, mi az önéletrajz lényege, eredete vagy története az olyan eseményeken kívül, mint Szent Ágoston *Vallomásai*”⁸⁰ – két idézettel kezdődik, az első a 144., a második a 146. zsoltárból való: „Nagy vagy Uram és igen méltó a dicséretre. Nagy a Te hatalmad és bölcsességednek nincs határa.” Az elsőként választott idézetben a királyi zsoltár váradalmakra és reményekre irányuló kijelentéseit érzékeljük, a trónra lépés pillanata az elkövetkezendőkre irányítja a figyelmet, tehát messiási vonatkozású, míg a második idézet forrása – „Nagy a Te hatalmad és bölcsességednek nincs határa.”⁸¹ – az „egyéni himnusz” formavilágához kapcsolódik, amelyet a hagyomány „halleluja-zsoltárokként” tart számon. Nincs ez alapvetően másként a *Divi Aurelii Augustini Episcopi Hipponensis*

⁷⁷ Szilágyi Ákos: „Az eredendő történelmi bűn”. In: *Kritika*, 2003/2. 5. o.

⁷⁸ Derrida: i.m. 80. o.

⁷⁹ I.m. 55. o.

⁸⁰ I.m. 58. o.

⁸¹ Augustinus: i.m. 23. o.

Soliloquiá...-ban, *A lélek Istennel való magányos beszélgetésének könyvében* sem: itt az indítás jelöletlen idézet-töredék – „lelkem eleped utánad” (102. zsoltár) –, amelyet mindjárt a „szóba-állás” tettének mint a hozzá legközelebb álló legkülönbözőbb Másikkal folytatott beszélgetés, és a Másik által való meghallgatottság eseményét írja le:

Ismerjelek meg, téged, Uram, és Ismerősem; ismerjelek meg
lelkemnek erőforrása. Mutasd meg nekem magadat én
vigasztalom; lássalak téged, szememnek fénye. Jöjj,
lelkivilágomnak öröme, szívemnek vigassága. Szeresselek
téged, lelkemnek élete. Lépj közelebb hozzám, nagy
gyönyörűségem, édességes vigasztalásom, Uram, Istenem,
és életemnek és lelkemnek összes dicsősége.⁸²

Elkezdeni a kaddis-monológot (amely, láttuk, sohasem monológként gondolja el magát), belevágni tehát az ismétlés, a már elhangzottak mozgásba hozó megismétlése, elismétlő visszhangoztatása feltételével lehet – „Mi úgy kezdünk el Istenhez imádkozni, hogy az ő szavait ismételtjük.”⁸³ –, azt tanúsítva, hogy a megszólalás „eredendően *post-scriptum*, az esemény után jön”⁸⁴, abbahagyása pedig az intertextuális nyitásnak megfelelően ismét megnyitja az utat az esemény előtt, beleértve az újraolvasás eseményét is. A monológ végi záró, illetve nyomatékosító szó, az „Ámen” („úgy legyen”, „valóban”, „így igaz”, „vajha így lenne”) a *Kaddis*ban nem a véget, az írás befejeződését, hanem a szó ószövetségi értelemben vett értelmét is mozgásba hozza, és a feladat elvállalását hangsúlyozza. A magányos beszélgetés könyvében Augustinus a Szentháromsághoz imádkozik, az „egymással egyenlő és együtt örök három személyt” szólítja meg – „nyisd meg nekem az igazságosság kapuit, s én belépve azon, megvallak téged” –, majd a parafrázisba rejtett idézethez tér vissza, odahagyván saját szavait: „Ó ne vesd meg öregségemet, hanem újítsd meg azt, mint a sasét...”⁸⁵ Nincs ez másként a *Vallomások* esetében sem, az utolsó, XIII. könyv utolsó szava az „Ámen”, előtte pedig idézetet találunk a kapu megnyitásáról, amely a beszélgetés elkezdődésének egyszerre beteljesülő célja és feltétele:

⁸² Szent Ágoston: *A lélek Istennel való magányos beszélgetésének könyve*. Halász és Társa – Royal Press Kiadó, Budapest, é.n. (Az 1922-es kiadás reprintje.) 7. o.

⁸³ Bonhoeffer: *A Szentírás...*I.m. 6. o.

⁸⁴ Derrida: i.m. 80. o.

⁸⁵ *A lélek Istennel való...*: i.m. 98. o. Az augustinusi idézet helye: Zsolt 103,5.

Ámde felebarátjával valaki megérteti-e mindezt?
 Melyik angyal miféle angyalnak magyarázza meg ezeket a
 kérdéseket?
 Miféle angyal melyik embernek?
 Tőled kell ezt kérnünk, benned kell keresnünk, nálad
 zörgessünk érte.
 Így csupán így „kapunk és találunk és így nyitnak ki
 nekünk”.⁸⁶

Jacques Derrida „egyik” beszélője, még mielőtt az „ágostoni vallomás mozgásáról”
 szólna, Dionüszosz Areopagita egyik imáját említi, amelyet „úgy tagol [az
 Areopagita], hogy összekapcsolja egy felszólítással, amelyet egy tanítványhoz intéz,
 pontosabban annak tanítványa-válásához, akit ily módon szólít meg”. Az ima-
 szituációban, még a legmagányosabb⁸⁷ formában is ez a hármasság nyilvánul meg,
 legalább három személyt feltételez a magánbeszéd, a *Kaddis* mozgása pedig
 strukturálisan erre a viszonyrendszerre épül. A szituáció hármasságának képi
 megerősítése a regény címében egyes számban szerepelő meg nem születetthez
 mint két személyhez, egy fiúhoz és egy lányhoz való szólás módján. A Derrida által
 leírt augustinusi megszólítás-hagyomány – hogy ti.: „Egy Istennek címzett
 megszólítás így fordul benne, anélkül, hogy elfordulna, annak más megszólítása fel,
 aki... – Aki sohasem nőnemű...?”⁸⁸ – visszájára fordításával találkozunk Kertész
 Imrénél, amennyiben a meg nem született(ek)nek címzett megszólítás Isten
 megszólításába fordul benne:

„Nem!” – üvölti, vonítja bennem valami, nem emlékezni
 akarok, e kietlen tájon még hiánycikként sem ismeretes
 Madeleine-ostya helyett mondjuk babapiskótát mártogatni a
 Garzon filter-teakeverékbe, habár emlékezni akarok persze,
 akarok, nem akarok, nem tehetek mást, ha írok, emlékezem,
 emlékezniem kell, bár nem tudom, miért kell emlékezniem,

⁸⁶ *Vallomások*. I.m. 475. o. Az augustinusi idézet helye: Mt 7,8.

⁸⁷ Ennek képe a legbelsőbb szoba: a magányos megszólítás és megszólítás legtitkosabb,
 „legsötétebb” toposza, amely azonban annak a reményében, sőt feltételével jöhet létre, hogy a
 megszólított nyilvánossá alakítja az elrejtettet, visszautalva a legbelsőbb szobában végbement
 eseményre: „Te pedig a mikor imádkozol, menj be a te belső szobádba, és ajtódat bezárva,
 imádkozzál a te Atyáddhoz, *a ki titkon van*; és a te Atyád, a ki titkon néz, megfizet néked *nyilván*.” (Mt
 6,6) (Kiemelések tőlem – V.A.)

nyilván a tudás miatt, az emlékezés tudás, azért élünk, hogy emlékezzünk a tudásunkra, mert nem feledhetjük, amit tudunk, ne féljete, gyerekek, nem holmi „erkölcsi kötelességből” nem, ugyan, kérlek, egyszerűen csak nem áll módunkban, nem tudunk feledni, így vagyunk megteremtve, azért élünk, hogy tudjunk és emlékezzünk, és talán, sőt valószínűleg, sőt majdnem egészen biztosan azért tudunk és emlékezzünk, hogy legyen, aki szégyenkezik miattunk, ha már megteremtett, igen, neki emlékezzünk, aki vagy van, vagy nincs, hisz oly mindegy, mert van vagy nincs: végső soron egyre megy, a lényeg, hogy emlékezzünk, tudjunk és emlékezzünk, hogy valaki – bárki – szégyenkezzen majd miattunk és (esetleg) érettünk.⁸⁹

A párbeszéd, avagy a puszta megszólalás hármasságának korpusza Nádas Péter és Richard Swartz által szerzőként jegyzett *Párbeszéd* című könyv. A könyv Nádas Péter életműsorozata újabb darabjaként jelent meg (a „fűl” Nádas műveinek jegyzékét hozza), a másik szerzőről a beszélgetés árul el dolgokat. A napokra tagolt könyv első lapjain „mindenek előtt a beszélgetés általános feltételeiről” olvasunk beszélgetést, illetve a dialógusba lépők erről, magáról a dialógusról kívánnak „mondani valamit”.⁹⁰ A beszélgetés feltételeinek az elfogadása előtt is a beszélgetés van, majd a párbeszéd írássá változtatása után is a beszélgetés folytatódik, de oly módon, hogy az írás is a befejezetlenséget sugallja, amiképpen a kezdete is a folytatást:

- De úgy látszik, nem tudjuk abbahagyni.
- Ahogy elnézlek, ideje lenne.
- Legfőbb ideje.
- Akkor mondjuk azt, hogy befejeztük.
- Mondjuk ezt.⁹¹

A beszéd írássá változtatása a jelen levő harmadik reprezentációjaként is felfogható, akinek a színe előtt zajlik a párbeszéd *mint próbafolyamat* a nyilvánossá tétel

⁸⁸ Derrida: i.m. 58. o.

⁸⁹ *Kaddis*: i.m. 46. o.

⁹⁰ Nádas Péter – Richard Swartz: *Párbeszéd*. Jelenkor, Pécs, 1992. 5. o.

reményében. A Derrida-esszében az olvasás során egyszer csak, észrevétlenül, tulajdonképpen már az olvasás kezdetén el- illetve összerosódnak az identitások, a beszélők nevének a hiánya arra ösztönözheti az olvasót, hogy mindegyre visszatérjen a szöveg elejére és identifikálja a megszólaló(ka)t. Hasonló poétikai kulcsra jár a *Párbeszéd* is, amely az identitások egymásba oldódásának a dokumentuma is egyben, az élénk kerülő textus két szólamú monológgá való alakításával.

De pontosak vagyunk-e, ha könyvnek, írásnak nevezzük ezt a beszélgetést? Hiszen eredeti „műfaja” – nyilván – magnetofonra vett élőbeszéd, amelynek utólagos rögzítése is legalább kétnyelvű. Eredetileg ugyanis németül folyhatott, majd az írásba foglalt változatát magyarra kellett fordítani és a szerzők által németül, majd magyarul stilisztikailag szabatos formába önteni. Nincs eredeti nyelve. Az olvasott szöveg utólagos szerkesztői szöveg gyümölcse. A magyar társszerzőtől már megszokott egyszerűséggel fejezi ki ezt a többszörös nyelvi, illetve élőbeszéd/rögzítettség kettőségből adódó labilitást vagy „eldolgozott” rétegzettséget a mű címe, mely általános, mindennapi beszédmódot, kommunikációs formát jelöl. [...] Ez a párbeszéd tehát nagyon is írott, megcsinált, az élőbeszéd-szerűségre alig emlékeztető, könyvszerű beszélgetés.⁹²

A Beszéd (hangzó szólás) és az Írás egymáshoz való viszonyát a *reveláció* – kijelentés, kinyilvánítás, kinyilatkoztatás – és a *releváció* – előhívás, (betű)képpé való változtatás, rögzítés, a mozdulat megállítása – egymásra folyamatosan tekintettel levő mozgásával írhatjuk le. A *releváció* nem szűnik meg visszautalni a *revelációra* mint történésre, az utalás módja pedig a rejtett vagy a nyílt felszólításban ölt testet az Írás megcselekvésére, arra tehát „hogy jusson túl, az olvasás által, az olvasaton”, „hogy maga váljék leírttá vagy az Írássá, a lényeggé, amelyről az írás szólni fog”.⁹³ Ennek azonban eredendően az a feltétele, hogy a *releváció* tette a saját hang odaadásaként menjen végbe, ami esetünkben az olvasó hangjának a beleszövődését, az Írás

⁹¹ I.m. 211. o.

⁹² Balassa Péter: *Nádas Péter*. Kalligram, Pozsony, 1997. 460. o.

⁹³ Derrida: i.m. 62. o.

„hangjának” a nem elhárító magára vevését is jelenti egyszersmind, kivált hogy a csupa mássalhangzóból álló (legszentebb) Írásnak, a Tórának tehát a (szent) esemény (*reveláció*) lejegyzett formájának (*releváció*) nincs is megőrzött „hangja”. Beleszőni a hangot: ugyanúgy ahogyan a tízparancsolatot pontosan, fogyatkozás nélkül lejegyzzi, sőt kőbe vési a beszélgetés kiemelt helyén, a hegyen jelen lévő férfiú, a próféta („látó”) Mózes, váltakoztatva az alanyi mondatokat – „Én, az ÚR vagyok...” – a lejegyző alanyiságát felmutató mondatszerkezetekkel – „Az Úrnak a te Istenednek nevét hiába fel ne vedd...”, „az én nevemet” helyett –, a teljes ott-lét, a derridai „legvadabb jelen”⁹⁴ visszafogott „dokumentumaként”. Amelyet azután eredendő, vagy „első” mivoltában a hegyről lejövén a feljegyző össze is tör, majd, később, a dokumentum dokumentumát hozza létre, és helyezi el a szövetség ládájában, újabb (időleges vagy végleges) eltűnésnek nyújtva át a megmunkált, lejegyzésre előkészített kőtábla-*post-scriptumok* hordozta tűnékeny és néma rögzítést. Annak felmutatásaként, hogy – miképpen a Hertz Biblia magyarázatában olvassuk – a nem látható reprezentációja voltaképpen nem lehet más, mint a fogságból kiszólitott nép gyermekeinek a lelkében elültetett magva az örök életnek.

*

A regény alapszituációja – a kaddis (ima); a meg nem születettel folytatott párbeszéd, amelybe beleszővődnek az egyetemessé vált fogság történetei – a magától értetődőnek tűnő, a beszélő B.-re vonatkoztatott árvaságot (gyászima) rendkívül termékeny eldöntetlenségben hagyja. A halállal összekötött meg nem születés motívumát a születéssel; az „Isten halott”, és az ehhez kapcsolódó, tehetetlenül tovább-lendülő, fogoly-létre kondicionáló apa-uralom szólamát a „Tanító úr” szabadságban fogant közbeavatkozásával; a levegőbe ásott sírt „a sötét folyam sodró, fekete vizében” való elmerüléssel; a regényt mint logoreás magyarázat-kényszert a nem szó-típusú tiszta tettel helyezi párhuzamba. A regény térbeli kifeszítettsége, a „lentek” és a „fentek” dinamikája, a zenei szervezetség kikezdi, ellenpontozza, meg-megállítja a sötét, fekete szöveg-folyam kérlelhetetlen sodrását, amely az előrevetített, kiindulási pontként választott véget – Nem! – valamennyi mondatában egyszerre sietteti és stílusosan be is teljesíti. B. kudarcra való törekvésének „dramatizált megjelenítése”⁹⁵ a kaddist, az ima beszédhelyzetének

⁹⁴ I.m. 60. o.

⁹⁵ Vö.: Cohn, Dorrit: „Áttetsző tudatok”. In: Thomka Beáta szerk.: *Az irodalom elméletei II.* Jelenkor – JPTE, Pécs, 1996. 139–193. o. (Főképp *Az elbeszéléstől a monológig* c. fejezetet.)

megfelelően dramatikus beszéd-folyamként, színházi értelemben vett monológként értelmezi, olyan szituációként, amelyben a ritmust mindegyre megakasztó, lecsendesítő, a teret kitágító alap-hármashoz képest – B.; Isten; „a meg nem született” – a többi szereplő (Obláth doktor, feleség, Diri, Pörge, apa, a láger-póker „játékosai” által alkotott, „maszkot viselő” kórus stb.) rendre fölpörgeti és egyre szűkebb és mélyebb mederbe terelve a szövegáramlást. Az alap-hármas szereplői közé tartozik a „Tanító úr” is, a feltartóztathatatlan kibillentő beavatkozás véghezvivőjeként. A „Tanító úr” ugyanabból az „anyagból” való (éppen annyira nem „valóságos”), mint a meg nem született vagy az eldöntetlen létezésben megszólított Isten: nem rendelkezik fölfejtető biográfiával, hiszen létezése egyetlen, előzmény nélküli tettben koncentrálódik, amely mind egyediségében (*reveláció*), mind hatásában-megképződésében (*releváció*) az egyetlen valóságos is egyszerismind. Az „egyetlen tett” kilép az időből és tovább működik, pusztán történetként való felidézése is csodát hajt végre, mintegy megtermékenyíti a formátlan, meddő közeget, amely „megszüli” B. feleségét:

[...] egyszerre csak kivált a fecsegők csoportjából, mint valami rúd, formátlan, de azért talán mégiscsak rokon, mert eleven húsként lélegző közegből, mely úgy hullámozott, tágult és rándult görcsösen össze, mintha vajúdná; amikor tehát mintegy kiszakadt innen és átkelt egy zöldeskék szőnyegen, mintha tengeren jönne, maga mögött hagyva a felhasított testű delfint, és lépdelt, győzelmesen, bár bátortalanul egyre csak felém, és én, mondom, azonnal és, hogy úgy mondjam, önkéntelenül ezt gondoltam: „De szép zsidólány!”⁹⁶

A feleség szó általi, elbeszélésből, történetből, a megtermékenyítő logoszból való „megszületésének” a csodája, „már-már epifanikus megjelenése”⁹⁷ a „Tanító úr” szellemi értelemben vett leszármazottjaként tünteti fel őt, amennyiben második generációs túlélőként ő maga is, B.-hez hasonlatosan a saját arc megnyerésének az útját járja. A szoros értelemben vett *conceptio immaculatát* felidéző létrejöttében a feleség, paradox módon, a hagyomány meddő asszonyainak a sorába lép, azok közé, akiknek nem áll módjában a szülést magától értetődő, mechanikus, a fennállót

⁹⁶ *Kaddis*: i.m. 33. o.

⁹⁷ Vö.: Vári György: „A sírásó nagymonológja”. In: *Buchenwald fölött az ég*. Kijárat Kiadó, 2003. 121. o.

legitimáló folytatódásként mintegy „természetesen” magukénak tudni. A szülés számukra a szóhoz, a megszólítottasághoz, az isteni beavatkozáshoz kötődik, a megszülető pedig a fennálló megítélését, kibillentését, eltérítését, visszaigazítását munkálja. A mechanikus működés „mozdulatlanság-dramaturgiáját” a beavatkozás-esemény szakítja meg⁹⁸, és a beavatkozás takarja fel a „működés” voltaképpeni lényegét. A meddőség világállapotával nem a termékenység (szülés) állítható szembe – hiszen „Auschwitzban is születtek gyerekek”⁹⁹ –, hanem az isteni beavatkozásra rákényszerítő meddőség. A beavatkozásra való kényszerítés, a személytelenség-kontinuum megszakításának szükségessége egyszerre teszi Istent és az embert a regény olvasójává, illetve az ima meghallgatójává. (Az ima-szituációban ez a térbeli viszony – imádkozó, közösség, az ima címzettje – magától értetődően benne van.) Vári György szerint a „könyv olvasható valóban a teremtés visszavonásaként, a gyermek születésére mondott „nem”, kizárja azt, hogy Izsák megszülethessék Ábrahámától, hogy elindulhasson a Történet, és végső soron Isten teremtő tettét is tagadja, megszegvén a szaporodás parancsát, megszüntetni szándékozván e gnosztikus démiurgosz által ránk kényszerített életet.”¹⁰⁰ A *Kaddis* „Nem!”-je, ha kaddis-regényként olvassuk, sokkal inkább az arctalan fogoly-nemzés eugenikáját vonja vissza, visszahelyezve a nemzést, a szaporodás parancsát a teremtésbe. Abba a situációba, amelyben a szó és a tett egyanyagúak; amelyben a beszéd a Másik személyes létének – az odafordított arcban megmutatkozó személyes lét – elismerő kinyilvánítása és, még tovább, „megünneplése” akár.¹⁰¹ Izsák meddőségből született, a meddőség pedig nem Ábrahám és Sára kimondott „Nem!”-jéből következett, a Történet elindulása következésképpen a Történő személyesen létezőtől „függ”, Ábrahámra és Sárára pedig a történet teremtés-arcú folytatásának a kikényszerítése hárul. A meddő ősanyák Sára, Rebeka, Ráchel – a bibliai elbeszélésben a dávidi (messiási) dinasztia prófétai megalapítása is meddő-szüléshez kapcsolódik Anna személyében –, az Írás legszenvedélyesebb „beszélgetői” is egyszersmind (gondoljunk Annára is!), akik szóra bírják az időről időre hallgatásba burkolózó, „arcát elfordító” teremtőt.¹⁰² A Szentírás meddőség-vonala folyamatosnak – a

⁹⁸ Samuel Beckett sakk-dramaturgiájában a végjáték mint végtelenségig játszható patt-helyzet működik.

⁹⁹ *Kaddis*: i.m. 146. o.

¹⁰⁰ Vári György: i.m. 107. o.

¹⁰¹ „Ezt a gyászimát világos lélek mondja. [...] Még az elragadtatás himnikus hangjainak nyomaira is rábukkanhatunk...” – hívja fel a figyelmet Radics Viktória: i.m. 371. o.

¹⁰² A Talmud egyik midrása szerint: R. Levi in the name of R. Shila from Kfar Temarta and R. Helbo in the name of R. Johanan said: Why were the matriarchs so long barren? Because the Holy One, blessed be He, longed to hear their prayer. He said to them: ‘My dove, I will tell you why I have kept you childless; because I was longing to hear your prayer.’ Hence it says, FOR SWEET IS THY VOICE AND THY COUNTENANCE IS COMELY.

Történetet a maga jelenidejűségében megtartó és elbeszélő eseménysorozatnak – mondható (Máriát beleértve), miközben a folyamatosnak tűnő szülés-vonalak megszakadnak és szereplőik menthetetlenül kihullnak a Történetből. Ős csak meddőből lehet, olyan asszonyból, akinek Isten maga nyitja meg a méhét: „Megemlékezék Isten Ráchelről is, meghallgatta Isten, és megnyitotta a méhét.”¹⁰³ Meddőség: a totális függőség állapota, függőség a szabadságtól – ezt személyesíti meg a „Tanító úr” –, az Isten-eseménytől. Kertész Imre regényében a meddőség, a bibliai példákkal szemben B. opciója, ennél fogva a meddőség választása a Holocaust utáni „megfagyott”, „beállt” időben Isten beavatkozásának a választása is. A „választott meddőség” itt a reprezentatív tett formáját ölti, és a legközelebbi rokonságban a „Tanító úr” legvégső értelme szerint „kiirthatatlan”¹⁰⁴, a történő teremtésből való tetteivel áll, amennyiben mindkét tett radikálisan mutatja fel a Semmin alapuló táborok maradandó, mechanikus működését annak, ami: normalitásnak. A meddőség tehát nem akadály, hanem kifejezetten feltétele az idő újra való beindításának, a „kezdethez” való szabad, „vallási feladatként” felfogott visszahátrálásnak, az Auschwitz után beállt Semmi eltörlésének. Meddőség mint függés szabatos meghatározása a következő: „*az én létezésem a te léted lehetőségeként szemlélve, majd: a te nemlétezésed az én létezésem szükségyszerű és gyökeres felszámolásaként szemlélve.*” A szituációk az alaphármas mintájára dramaturgiai hármasokként jönnek létre, valamennyi jelenetnek ugyanis „a meg nem született” (vagy a „Tanító úr”, vagy Isten) is ott-levő, valóságosan cselekvő szereplője. Az elbeszélést mozgó „katastrophé” ugyanis eredendően nem B. és a környezete – a korábban „többi szereplőnek” nevezett figurák, beleértve itt hangsúlyosan a feleséget is – hanem B. és a „meg nem született”; B. és a „Tanító úr”, avagy, B. és Isten viszonyában eszkalálódik, kölcsönös és lényegi egymásban-lételükben ölt testet¹⁰⁵. Az elbeszélés konfliktust magába sűrítő origója, ebben az értelemben, a „Tanító úr” beavatkozása a „tömegsorsba”, amely a teremtés tetteivel azonos módon az egyediség arcát ajándékozta az értelmetlen, személyiséget eltörlő mechanikus pusztulás maszkját viselő B.-nek. B. nemcsak életben marad, túlél, B. meg is születik, „kiszületik” Auschwitzból, innen ered erőfeszítések nélküli bátorsága, hogy szabad („nem zsidó”) szemmel szemlélje a világot mint Auschwitzot és Auschwitzot mint világot. A világ megértésére irányuló „vallási feladat”, vagy, másutt, annak az igazságnak a

¹⁰³ 1 Móz 30, 22

¹⁰⁴ Vö.: *Kaddis*: i.m. 119. o.

¹⁰⁵ Ezt a kölcsönösséget „reciprok immanenciának” nevezi a szakirodalom. Vö.: Bolyki János: *János evangéliuma a görög tragédiák tükrében*. Kálvin Kiadó, Budapest, 2002. 56. o. Radics Viktória a meg nem született „lényünk égi másának” nevezi. Vö.: „Leheletnyi vigaszért”. In: *Holmi* 1991/3. 370–372.

keresése, „ami fölemészt”¹⁰⁶, azonossá válik a „Nem!” beteljesítő kimondásával. A „Nem!” a foglyok nemzése végtelennek mutatkozó láncolatát szakítja meg, ez a tett pedig a termékenység, a gyermek-nemzést valójában meddőségnek, mechanikus tovább-nak, „a Semmi ügyében” teljesített totális szolgálatnak mutatja, amely hóhért és áldozatot egyazon misztérium szereplőiként láttatja. Az „Auschwitz képében megmutatkozó Isten” azonban az ember történetét ismét szabadítás-történetévé írja át, ugyanúgy, ahogy Isten Egyiptom képében is megmutatkozott, a jól szervezett fogság alapélményében.

A meddőségből születetteknek, a hosszú küzdelmek után világra jövőknek nem lehet a hagyomány kitaposott útján szülőjévé válni, hozzájuk egy kölcsönös örökbefogadási szerződés köthet csak, amelynek minden esetben három szereplője van: a megszületett urává, szabadítójává lesz a szülőnek, noha csak gyermeke annak. Anna énekében a szülést a szabadítással azonosítja – „Mert szabadításodnak örvendezek én!”¹⁰⁷ –, a termékenység megtagadását pedig a halállal (tulajdonképpen „örök halállal”) egyenlő ítéletnek tekinti a meddő: „Adj nekem fiakat, mert ha nem, belehalok”, mondja Ráchel az ő férjének, mire Jákób tehetetlenül kitör: „Talán Isten vagyok én, aki megtagadja tőled a méh gyümölcsét?”¹⁰⁸ B. kaddisa a meg nem születettért a halott Isten felett elmondott gyászima is egyszersmind. A meg nem született és az „Isten halott” mondat ebben a hiányban kerülnek együvé, a születést egyetlené és egyedivé téve, egészen pontosan messiási eljövételnek állítva be, a kaddis-fohászokból ismert messiási idők mihamarabbi beteljesülése visszhangjaként:

Magasztaljuk és szenteljük meg nagy Nevét [*közösség*: Ámen]
 e világon, melyet kedvére teremtett, érvényesítse uralmát
 életetek során, egész Izrael élete során, hamarosan, már a
 közeljövőben, s mondjátok erre: Ámen!
 [*Közösség*: Ámen! Legyen nagy neve áldott örökre és
 örökkön-örökké! Legyen áldott...]

A kaddis erőteljes messiási hangsúlyai teszik lehetővé, hogy mind a meg nem született gyermekért, mind pedig a meg nem született gyermekhez mondott imaként is értelmeződjék egyszersmind. És mint ima, az „Isten halott” mondat Auschwitzig

¹⁰⁶ *Kaddis*: i.m. 139. o.

¹⁰⁷ 1 Sám 2,1

¹⁰⁸ 1 Móz 30, 1–2

tartó érvényessége bejelentésének. A Zohár szerint amikor egy fiú „a közösség előtt imádkozik, [az égből] széttépik a súlyos ítéletet”. *Gott is tot* című töredékében kérdezi Nietzsche, még jóval „az emberiség történetének legnagyobb beavatási szertartása” előtt: „Milyen szent játékot kell még kitalálnunk?”¹⁰⁹ „Nem!”: nem kell kitalálnunk semmit.

¹⁰⁹ Idézi Tillmann J.A.: *Merőleges elmozdulások*. Palatinus, Budapest, 2004. 114. o.

ADAPTÁCIÓ

– *A megcselekedhető írás* –

Az adaptáció kanonikus fogalma értelmében egy regény színpadra alkalmazása „valamely kész, publikált irodalmi mű lényegesen megváltoztatott formában történő közrebocsátása”¹¹⁰ aktusába illeszkedik. Az összetett latin szó jelentése – „ad”: hozzá; „aptatio”: alkalmazás – az írás áthelyezését, a saját teréből való kiemelését és egy számára nem otthonos, ismeretlennek mondható térbe való behelyezését is jelentheti. A színpadra alkalmazott mű esetében a térbe-helyezés aktusa a színház konkrét – tehát a színházi tradíció formavilágához való kötődését és elkülönbözödést felmutató – terét jelenti. A szöveg színházi értelemben vett játékba-hozása ugyanis a szöveg-előttit feltételezi, a színházat, közelebbről pedig azt a színházi nyelvet, amelybe a szöveg az adaptáció révén behelyeződik, és amelyet a választott színházi architektúra és/vagy a színpadforma nem rejt el.

A más műfajú szöveg – esetünkben: regény – „idegen nyelvű” textusként áll előttünk, az adaptáció a műfaji váltásban – regény átírása drámává – a fordításhoz áll közel, még pedig a „szabad fordításhoz”. Az „eredeti forma”, regény, új formába „tűnik át”, drámába. A fordítás „szabad”, tekintettel arra, hogy az átírás folyamatában számos út kínálkozik a műfaji váltás véghezvitelére, mind a színházi tradícióhoz, mind pedig a dráma-formához való viszonyban. A drámához mint az irodalomtörténet korpuszához tartozó alkotáshoz való viszony, valamint a színházhoz mint előadás-történethez való viszony természetesen nem választható szét élesen, mindazonáltal a színház- illetve irodalom-történetben jól felismerhetőek a tradíció kényszerítő erői akkor, amikor az adaptált epikus anyagot a történő színház konvenció-együttese formálja drámává, vagy pedig a narratív formát követő változat megalkotásával van dolgunk.

De mit is jelent az epika vagy, korábbi mintákra gondolva, az elbeszélő költemény átfordítása drámává?

Mi a sajátos, elkülönböző értelme a „hagyományban meghatározott ranggal”¹¹¹ bíró, a drámától eltérő műfajú szöveg performatív „megjelenítésének”?

Az adaptáció színházi alkotómunkának – azaz: az előadás létrehozása folyamatába illeszkedő és az előadás létrejöttéig nem lezáruló dramaturgiai beavatkozásnak – vagy írói tettnek fogható-e fel inkább?

¹¹⁰ Király István szerk.: Világirodalmi lexikon I, A-Cal. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970.

¹¹¹ Jerzy Grotowski szószerkezete. Vö: *Színház és rituálé*. Kalligram, Pozsony, 1999. 67. o.

A dráma- illetőleg színháztörténetben sokféle gyakorlattal és ennek megfelelően a legkülönbözőbb dramaturgiai válaszokkal találkozunk. Jól szemléltethető ez az arisztotelészi kánon szerinti „nem egységes” eposz *műthosz*ának „magasabb rendű” tragédiába történő átírásával a görög antikvitástól a tragédiák evangéliumi elbeszélésekben¹¹² történő felülírásán át a Shakespeare-átiratokig, majd tovább, nagyot lépve, a 20. századi, igen változatos tragédia-átírásokig.

Az adaptáció mint a referencia elfedése

A műfajváltásként leírható „átdolgozás” vagy „alkalmazás” modernista nézőpontból a drámairodalom-történet konstans kihívásának tekinthető. *Átváltozások* című tanulmányában¹¹³ Radnóti Zsuzsa például az „átírást”, az epikus anyagok színpadra szabását „apályosabb drámatörténeti időszakokra” jellemző gyakorlatként értelmezi, „mikor a dráma és a kor termékeny egyidejűsége megszűnik, az epikában viszont tovább tart a virágzás”.¹¹⁴ Tanulmányában Radnóti Zsuzsa a következő kérdést teszi fel: „a próza miért vészeli át könnyebben a korváltásokat, miért tud jobban lépést tartani a gyorsuló idővel, a drámai műforma pedig miért marad le a változó idő változó konfliktusainak a megfogalmazásában?” Majd így folytatja: „A válasz rendszerint azt mondja ki, hogy az új típusú konfliktusok kezdetben túlságosan összetetten és bonyolultan jelentkeznek, és ezért a színpad nyíltabb, világosabb beszédet igénylő közegében megragadhatatlanok. Ilyen drámai „holt időkben” az írók gyakran folyamodnak az epikához tematikai és gondolati mankóért.”¹¹⁵

Amennyiben a színháztörténetet előadás-történetként fogjuk fel, a hangsúly a színház terében megjelenített konfliktusok közösen meg- és átélhető eseményére esik. Az „átírás” magyarázatát következőképpen nem pusztán a korábban már idézett lexikon-címszó szerinti populárisá tétel, a könnyebb fogyaszthatóság „közönségigényében” ismerjük fel, nem abban a nem utolsósorban pedagógiai megfontolásban, hogy az epikus művet el nem olvasó, „más közönség”¹¹⁶ elérhetővé váljék (fordítva is áll persze: a drámát nem olvasók számára epikai

¹¹² Vö.: Bolyki János: *János evangéliuma a görög tragédiák tükrében*. Kálvin Kiadó, Budapest, 2002.

¹¹³ In: Radnóti Zsuzsa: *Mellékszereplők kora. Magyar drámák a nyolcvanas években*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1991. pp. 76–91. Az idézett tanulmány az adaptációkat közreadó azonos című drámaantológia (Magvető, Budapest, 1987) előszavaként jelent meg először.

¹¹⁴ Radnóti Zsuzsa: i.m. 76. o.

¹¹⁵ I.m. 77. o.

¹¹⁶ Király István szerk.: i.m. 57. o.

átírásban vagy meseként¹¹⁷ hozzáférhetővé a művet); végül pedig nem a drámaforma időleges kizökkentségében a prózához képest.

Az adaptáció modern illetve posztmodern története lépten-nyomon fölveti a színpadra alkalmazó szerzői alkotó szabadságának a kérdését, figyelemre méltó ráadásul, hogy a viták elsősorban nem is a műfajváltó átírás, hanem a klasszikus drámákból kiinduló előadások esetében a legpregnansabbak, és a maguk módján a drámaíró színházának a rendező színházává való – Antonin Artaud által szenvedélyesen megpróbált¹¹⁸ – átalakulását, más szóval a létező színház „drámairodalom iránti halott pietizmusát”¹¹⁹ dokumentálják. Jerzy Grotowskiak az ITD számára készült interjújában Janusz Budzynki teszi fel a kérdést, 1966-ban: „Sok vitát és kritikai észrevételt váltott ki az, ahogy az önök színházában a klasszikus műveket kezelik. Hogy is van ez? Meddig terjed a színpadra alkalmazó joga? Mi szab neki határt?” Grotowski így válaszol: „Ha úgy tekintünk a színházi előadásra, mint a dráma által inspirált, mégis autonóm előadásra, mely mintegy arra a kihívásra felel, ami a szöveg, egyszóval ha az előadást ugyanazzal a szabadsággal szőjük a szöveg szálaiból, amellyel a Gioconda portréját megfestő Leonardo da Vinci kezelte Gioconda személyét, akkor tény, hogy ezt az utat századunkban Mejerhold nyitotta meg előttünk, s nem sokkal utána a franciáknál Artaud is csatlakozott hozzá.”¹²⁰

Érdekes megfigyelni, hogy Grotowski egy feltárhatatlan-dokumentálhatatlan, mindeddig legalábbis a rejtélyesség auráját konotáló illusztrációval világítja meg a szöveg és a színház viszonyát, illetve az előadássá válás folyamatát. Az előttünk álló, velünk egyszersmind meg is történő műalkotás „elfedi”, eltakarja a referenciát, megszünteti a referencia, sőt az alkotó művön kívüli autoritását. Elfedvén, a műalkotás a saját nyelvét, egységes anyagát, a saját önálló létét, önmagához való tartozását mutatja fel. Az *Állhatatos herceg* (Laboratórium Színház, Wrocław, 1965) című Grotowski-előadás szövege kettős adaptáció terméke. Kiindulásként Calderón de la Barca *Az állhatatos herceg* című drámája szolgált (*El príncipe constante*,

¹¹⁷ A Lamb-testvérek Shakespeare-meséit szokták felhozni világirodalmi példaként.

¹¹⁸ A Kegyetlen Színház Első kiáltványából: „Nem írott darabokat játszunk majd, hanem – a közvetlen rendezés eszközeivel – ismert témák, tények vagy művek köre építjük az előadást.” (*A művek* című alfejezet.) „Anélkül, hogy az eredeti szöveget figyelembe vennénk, a következő darabokat vinnénk színre: 1. egy Shakespeare korabeli mű adaptációját... [...] 3. a *Zohar* egy részletét: Simeon rabbi történetét, amely olyan heves és időszerű, mint a tűzvész; 8. Büchner *Woyzeck*-jét mint saját elveink ellentétét, azt példázandó, hogy mit lehet elérni a színpadon, ha megsabott szöveg van a kezünkben; 9. az Erzsébet-kori színház néhány darabját, de úgy, hogy a szöveget mellőzzük, csak a korabeli maskarát, a helyzeteket, a szereplőket és a cselekményt tartjuk meg. In: Jákfalvi Magdolna szerk.: *Színházi antológia. XX. Század*. Balassi Kiadó, Budapest, 2000. 125–126. o.

¹¹⁹ Grotowski: i.m. 37. o.

¹²⁰ Grotowski: i.m. 36–37. o.

1629), amelyet Slowacki dolgozott át. Grotowski előadása számára ez a romantikus adaptáció szolgált kiindulópontul, és ez a próbák folyamán találta meg végső formáját, amelynek azonban az előadástól nincs külön álló élete, hasonlóan az előadás próbák alatt kialakult összetevőikhez, mint gesztusrendszer, színészi hang, képi fogalmazásmód, tér, jelmez, fény.

A „játékba hozott” szöveg „végső formája” a színházi előadásban a szöveg mint szöveg, tehát mint az előadást a maga hatalmába állító autoritás megszűnése. Tágabb értelemben a szövegre vonatkozó kijelentésünk a reprezentáción szükségszerűen kívül rekedő autoritások felfüggesztésére is kiterjeszthető, például az előadásban fölhangzó zenére, vagy a színész által felépített gesztusnyelvre, amely csak egy korábbi előadásban megszületett gesztusnyelv eltörlése feltételével jöhet létre az újabb reprezentáció elkülönülő nyelveként.

A Grotowski által elődként megjelölt Vszevolod Mejerhold a dráma létrejöttét a megcselekedhető íráshoz köti. *A mutatványos bódé* című vitáiratában a dialógusokat a cselekvés „rajzolatának” nevezi, és a színházi anyag megjelenését a drámában a véghez vihető cselekvéshez köti: „Drámaírónk nem ismerik az igazi színház törvényeit. [...] Ha egy prózaírórt drámaíróvá karunk változtatni, írassunk vele pantomimeket. A színészt csak akkor lehetne szóhoz engednünk, ha már *mozgásvázlatot* készített. Mikor írjuk fel végre a színházi törvénytáblákra a következőket: *a színházban a dialógusok csak rajzolatok a mozgások kanavászan?...*”¹²¹ (Kiemelések a szerzőtől.) Jerzy Grotowski a következőképpen írja le ezt a folyamatot: „Elhagytuk a szövegből (ti. a Slowacki-adaptációból – V.A.) azokat a részeket, amelyekből hiányzott ez az erő, és gondos válogatás útján, pontról pontra megkerestünk magunknak valamit, amit már nem lehet drámai műnek nevezni, inkább mintegy a kihívás kristályának, olyan elementáris valaminek, amilyen őseink tapasztala lehetett, idegen tapasztalat, mélyből szóló hang, amire mi megtalálhatjuk a magunk feleletét... [...] Egész figyelmünkkel és aktivitásunk teljes tárházával mindenekelőtt a színész művészetére kezdtünk összpontosítani.”¹²²

Az adaptáció mint a cselekményváz kitakarása

A rituális tradíciót hangsúlyozó elméletek a cselekvés és a cselekményváz közötti viszony reneszánszban gyökerező fölcserélődéséről beszélnek. Richard Schechner a

¹²¹ Vszevolod Mejerhold: „A mutatványos bódé”. In: Lengyel György szerk.: *A dráma ma*. Gondolat, Budapest, 1970. 128–129. o.

¹²² Grotowski: i.m. 68–69. o.

dráma és cselekményváz, valamint a színház és előadás közötti viszonyrendszer megvilágításához modellt alkot. A négy, koncentrikusan egymásra helyezett korong legnagyobbika az előadás („a teljes eseményegyüttes, melynek többsége észrevétlenül múlik el”), azt követi a színház („az előadók válasza a drámára”), majd a cselekményváz („mindaz, ami az egyik időből a másikba, az egyik helyről a másikra átvihető; az esemény alapkódja”), legvégül pedig a dráma („független az őt hordozó személytől”).¹²³ A dráma mint írott textus függetlenedése az előadástól a reprezentációt a dráma új előadásának, színházi interpretációjának, a szöveg értelmezése gesztusává tette, ennél fogva, minthogy a szövegek a létrejöttük helyétől különböző színházi konvenciókban jelentek meg, a térbe helyezés aktusa egyszersmind egybe esik a szöveg felépítésének filológiai gesztusával. Színpadra állítani ebben az attitűdben visszatérést jelent a színház- illetve az (irodalom)történeti gyökerekhez, és a reprezentációt a múltban levő, de a maga valójában sohasem ismert, pontosan sohasem rekonstruálható előadáshoz, mint referenciához igazítani. Az előadásban megjelenő konkrét személy drámája kiszorul a reprezentációból, a drámaszövegből rekonstruált elvont, általános, fiktív személy („a történelmi személyiség”, „a nagy ember”) drámája mindegyre hatalmába keríti a jelenlétünkben cselekvőt. A szöveg múltjára irányuló „színpadra állítás” a szöveg vissza-állítása is egyszersmind, önmagát tehát a szövegre vonatkoztatottan nem adaptációként, hanem helyreállításként értelmezi. Amennyiben adaptációról beszél, úgy a történelmi szituáció példázatszerűségét hangsúlyozza, és „reánk alkalmazza” a múltbeli események érvényes tanulságait. A színészre irányuló Grotowski-i figyelem radikálisan szakít a „történelem színházával” és az „emlékezet színházát”¹²⁴ alkotja meg, amelyben a drámát mint a jelenben véghez vihető cselekvés értelmezi, a színész testi emlékezetét pedig mint a cselekvés-emlékek szunnyadó tárházát, ahonnan előhívható az a „betű előtti”, vagy „nyelv előtti”, a nembeliség egészére – „egyszerre én magam és a *genus humanus*”¹²⁵ – jellemző tudás, amely a közös eredet tudása. Az írás a totális önfeltárlkozás útján legfeljebb arra szolgál, hogy eljussunk a nem-íráshoz, a szöveg-előttihez, feloldva „az *imitatio* és a *creatio* régi ellentétét”¹²⁶.

Grotowski színháza a történelem fikcióját az eredet fikciójával helyettesíti.

¹²³ Richard Schechner: „A dráma, a cselekményváz, a színház és az előadás”. In: *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*. Múzsák, Budapest, 1984. 58. o.

¹²⁴ George Banu kategóriái.

¹²⁵ Grotowski: i.m. 142. o.

¹²⁶ Zbigniew Osinski: *Grotowski kútja az utat: az Objektív Drámától (1983–1985) a Rituális Művészetekig (1985-től)*. Eredeti megjelenés: *Los Angeles Times*, 1983. szeptember 23. In: Grotowski: i.m. 207. o.

A hatvanas évek közepétől elindult, és meghatározó színházi előadásokban polgárjogot nyert, az eredeti drámát mint szöveget mindinkább elfedő szövegkezelést H.R. Jauss mint a „posztmodern esztétika felé tett lépéseket” értékeli. A posztmodern reprezentáció elkülönülő elemeként Jauss – a dráma hatalmával leszámoló „érzéki alakítás és a testjáték primátusán” túl – a tematikát említi, nevezetesen azt az új módot, ahogyan a színház a klasszikusokat recipiálja.

Az adaptáció mint „performatív olvasat”

Az írott szöveg színházi „felhangzása” és „megjelenítése”, a színházi előadás mint „performatív olvasat”, sőt az egyszerű felolvasás tapasztalata megelőzi – történeti értelemben mindenképpen, de az íráshoz és könyvhöz kapcsolódó élményeink vonatkozásában is – az egyszemélyes, magányos olvasást. A „nem velünk levő” (fel- vagy meg-)idézése mint felolvasás vagy hivatkozás, mint utalás és ráutaltság köt bennünket a könyvhöz, a könyvhöz és az íráshoz. A könyvvel való találkozásunkat valamint az íráshoz való viszonyunkat alapjában véve kulturálisan meghatározottnak tekinthetjük, és performatív karakterű tapasztalatként írhatjuk le. A könyv vagy az írás elsősorban is „beszél velünk”, a vers mindenek előtt „felhangzik” előttünk, nem különbözve sokáig a zenétől.

Az adaptáció, illetve a megjelenített-hangzó írás minimál-szituációja három szereplőt feltételez:

- az előadó-felolvasót;
- a hallgató-nézőt;
- valamint a könyv (illetve írás) által reprezentált személyt, az „első megszólalót”.

Hagyományos, modernitás előtti értelemben a drámaírónak nincs kitüntetett szerepe ebben a viszonyban. A drámaszerző voltaképpen lejegyzi, lejegyzi és újraértelmezi az „első”, alapító megszólalást, és mint közvetítő, eltűnik a közvetítés folyamatában, eltűnése a mindig is problematikusnak mutakozó rögzítő lejegyzés aktusában neki magának is kívánatos, amennyiben az írásban, és az írás előtti Írásban is eltűnik a hang, és eltűnik a megszólaló: mássalhangzók merednek ránk a tekercsről, a megszólalás előtti várakozásban. Szerepe esszenciálisan nem különbözik az előadó-felolvasótól, amennyiben az írás előtt Írás van, a megszólalás előtt pedig a beszéd. Ebből következően a lejegyzés aktusa voltaképpen „az alapító megszólalás” vagy az „ősírás” *meg-cselekvésének*, és nem írásnak fogja fel magát. Az írás és a tett játszót és nézőt egyképpen átformáló

összeolvadása a színházi előadásban jelen-idejű tapasztalat, az előadásban szerepelő szöveg-korpusz pedig nem vonja, nem is vonhatja ki magát ebből a folyamatból, nem állhat külön, az előadáson kívüli önnönvalósága talaján őrizve autoritását. A „hitetlenség felfüggesztését” (Coleridge) célul kitűző színházi előadás a maga rendjén a hitet csak „hallás” útján látja közvetíthetőnek és megvalósíthatónak, a hallás azonban itt a „hangzó írás” minimál-szituációjához kapcsolódik, a három személyű részvétel alapfeltételéhez.

Jó példája az írás és hang viszonyának a sokat idézett Római levél-lókus: „Azért a hit hallásból van, a hallás pedig Isten igéje által.”¹²⁷

Ahogyan a színházi előadás nem alapozhatja a saját létét a dramatikus textus autoritására, ugyanúgy az előadás idejében és idejére az írás megszűnik írásként lenni, és beszédként, megszólításként, hangként jelenik meg a térben.

Az írás és a hang, az alapító megszólalás és az elsődlegesként létező, a reprezentáció forrásául szolgáló textus primátusáról szóló vitát a színházi előadás folyvást problematizálja, olykor az előadáson belül, az előadás eszközeivel tematizálja is, tekintettel arra, hogy a dráma *versus* előadás viszonya a beszéd és hang *versus* írás hierarchia-vitáját képezi le. Az írás mint (el- és fel-)hangzás vagy (fel- sőt meg-)idézés a színházban H.R. Jauss-i értelemben vett „konstitúív utólagosság” auráját viseli, „minthogy – értelmezi Jauss a hatvanas években elkezdődött posztmodern színházi folyamatokat – épp az idézhető klasszikusokhoz viszonyulva válik innovatívvá, éppen posztmodernitásában vívhatta ki esztétikai egyenjogúságát.”¹²⁸

Az adaptáció, tehát a (színházi) térbe helyezett, a reprezentációt léteivel megelőző szöveg mint folyamat, a belehelyezés nyilvános tette színházi nézőpontból aligha tekinthető egyébnek, mint „visszahelyezésnek”, az olvasás „eleve ismert” aktusának, magának a „színre vitt irodalmi hermeneutikának”¹²⁹.

Az esztétikai tapasztalat mint közös, sőt olykor kifejezetten közösségi – nézői-résztevői – nyilvános tett az olvasott vagy hallott, az olvasható vagy hallható szöveget a *megcselekedhető írás* lehetőségeként mutatja fel, illetőleg a kimondást, a kiejtett szót hagyományosan a tettehez közelíti. A történő színház konstans kérdése ebből a nézőpontból tehát nem az irodalmi anyag el(ő)adhatóságára vonatkozik elsősorban, hanem a nézői aktivitás, a nézői részvétel, az ott-lét mértékére. S/Z

¹²⁷ Róm 10,17; Az eredeti görög: „αρα η πιστι εξ ακοη, η δε ακοη δια ρηματο Χριστου.” A Vulgata szerint: „ergo fides ex auditu auditus autem per verbum Christi.”

¹²⁸ Hans Robert Jauss: „Az irodalmi posztmodernség”. In: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997. 230. o.

¹²⁹ Hans Robert Jauss: i.m. 230. o.

című könyve első fejezetében (*Az értékelés*) Roland Barthes az olvasás és az írás (az olvasó és az író) között húzódó szakadékról ír, arról a „szakadásról”, amelyet „az irodalom mint intézmény” tart fenn. „A mai olvasó egyfajta dologtalanságra, intranzitivitásra, egyszerűen *komolyságra* kárkoztatott. Ahelyett, hogy maga játszana, ahelyett, hogy a jelentő varázsa megigézhetné, hogy az írás kéjéből részesedhetne, nem marad számára más, mint soványka szabadság arra, hogy elfogadja vagy elutasítsa a szöveget: az olvasás nem több, mint *népszavazás*.”¹³⁰ Gondolatmenetét áttehetjük a színházi előadás és a néző viszonyára, ebben az esetben felülírt írása így olvasható:

Milyen előadásokra vágnék, milyen előadásokat néznék meg (néznék meg újra), milyen előadásokon vennék részt / lennék ott (vennék részt / lennék ott újra), fogadnék el érvényes erőnek világomban? Az értékelés során mindenekelőtt éppen erre az értékre akadunk: arra, amit (ma is) lehetséges megnézni (újranézni); arra, amin (ma is) lehetséges részt venni / ott lenni (újra részt venni / ott lenni) – ezt nevezzük befogadónak. Miért a befogadót tekintjük értéknek? Azért, mert a színházi munka (a színház mint munka) tétje, hogy a nézőt immár ne az előadás fogyasztójává, hanem létrehozójává tegye. Színházunkat az előadás előállítói és felhasználói, tulajdonosa(i) és vásárlói, rendezője / színésze / tervezői / zeneszerzője és nézője közötti könyörtelen szakadás jellemzi, és ezt az állapotot a színház mint intézmény tartja fenn. A mai néző egyfajta dologtalanságra, intranzitivitásra, egyszerűen *komolyságra* kárkoztatott. Ahelyett, hogy maga játszana, ahelyett, hogy a jelentő varázsa megigézhetné, hogy az előadás kéjéből részesedne, nem marad számára más, mint soványka szabadsága arra, hogy elfogadja vagy elutasítsa az előadást: a színházba járás nem más, mint *népszavazás*. A befogadó előadással szemben megjeleni tehát a vele ellentéte érték, negatív, reaktív értéke: az, amit meg lehet nézni, ám nem

¹³⁰ Barthes, Roland: *S/Z*. Osiris, Budapest, 1997. 14–15. o.

lehet részt venni benne. Ez a *nézhető*. A nézhető előadásokat halott színháznak hívjuk.

Egy tipológia

Patrice Pavis a reprezentáció „forrásának vagy referenciájának” tekinthető irodalmi szöveg státuszával *Előadáselemzés* című könyve *Színpadon (r)ejtett szöveg* címet viselő fejezetében foglalkozik. Az adaptációról, valamint a vele rokon terminusokról (aktualizálás, modernizálás, újraírás) *A klasszikusok mise en scène-je* paragrafusban tesz említést, és tipológiailag „a szöveg nyersanyaggá történő *visszaalakítása*”¹³¹ kategóriájába sorolja. A „dramatikus szövegkezelés [eme] legradikálisabb módszere” olyan művelet-együttes, amely „nemcsak a szöveg betűjét változtatja meg, de azzal is kérkedik, hogy nem érdeklí, vajon változatot kell-e készítenie vagy újraírja az egész ürügyként használt szöveget; mindettől a visszaalakítás gyakorlata megfoghatatlanná és teoretizálhatatlanná válik.

Amennyiben az adaptációt a színház terébe írt textus autonóm aktusának fogjuk fel, a Thies Lehmann átfogó tipológiáját a következőképpen alkalmazhatjuk az átírásra:

Metaforikus adaptáció: a dramatikus szöveg az előtte álló írás (eposz, regény, dráma) metaforájaként működik, azt dramaturgiai eszközökkel kommentálja és illusztrálja. Az amatőr adaptációk gyakran pedagógiai intenciójú eljárása, amelyek rendszerint az irodalmi mű befogadhatóbb, érthetőbb, megközelíthetőbb anyagát látják benne. (A metaforikus adaptáció a eseteként foghatjuk fel az *ad usum delphini* szövegváltozatokat is.)

Szenografikus adaptáció: autonóm dráma, az adaptált írástól, még ha dráma is, különálló alkotás, amelynek szerzője az átírást végző író (dramaturg vagy rendező). Leválik az első színházi előadástól és az „eredeti” drámák útját járja. (Példák: Brecht stb.)

Eseményszerű adaptáció: az a dramatikus szövegforma, amely olyannyira eltávolodott a kiinduló ponttól, hogy semmi köze nincs az „eredetihez”, illetve több „eredeti” szöveg illetőleg átírás is a háttérben lehet. A kiindulási pontként szolgáló művet (vagy műveket) a létrejött szövegben egyszerre használja referenciaként és szünteti meg őket mint referenciát. (Heiner Müller).

¹³¹ Vö.: Pavis, Patrice: *Előadáselemzés*. Balassi Kiadó, Budapest, 2003. 172–191. o.

BIBLIOGRÁFIA

Könyvek:**a. Lexikonok, kézikönyvek**

- * * *: *Világirodalmi lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970.
- Balázs Károly: *Újszövetségi szótár*. Logos Kiadó, Budapest, 1998.
- Bauer, Walter: *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1979.
- Jólesz Károly: *Zsidó hitéleti kislexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1993.
- Léon-Dufour, Xavier: *Biblikus teológiai szótár*. Szent István Társulat, Budapest, 1972.
- Oberlander Baruch szerk.: *Sámuel imája. Zsidó imakönyv*. Chábád Lubavics Zsidó Nevelési és Oktatási Egyesület, Budapest, 1996.
- Rahner, Karl – Vorgrimler, Herbert: *Teológiai kislexikon*. Szent István Társulat, Budapest, 1980.
- Simhandl, Peter: *Színház-történet*. Helikon Kiadó, Budapest, 1998.
- Varga Zsigmond J, Dr.: *Újszövetségi görög-magyar szótár*. Kálvin János Kiadó, Budapest, 1996.

b. Kertész Imréről

- Kőbányai János: *Jób dője. Háttér és recepció*. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 2003.
- Kőbányai János [szerk.]: *Az ember mélye. Írások Kertész Imréről a Múlt és Jövőben*.
- Szirák Péter: *Kertész Imre*. Kalligram, Pozsony, 2003.
- Vári György: *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég*. Kijárat Kiadó, 2003. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 2003.

c. Színház- és irodalomelmélet; kritika, teológia

- Augustinus, Aurelius: *Vallomások*. Gondolat, Budapest, 1978.
- Baudrillard, Jean: *Az utolsó előtti pillanat*. Magvető Kiadó, Budapest 2000.
- Baudrillard, Jean: *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó etc., Budapest, 1997.
- Balassa Péter: *Nádas Péter*. Kalligram, Pozsony, 1997.
- Barthes, Roland: *S/Z*. Osiris, Budapest, 1997.
- Bécsy Tamás: *Rítus és dráma*. Mécs László Lap- és Könyvkiadó, Budapest, 1992.
- Bentley, Eric: *A dráma élete*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998.

- Bolyki János: *János evangéliuma a görög tragédiák tükrében*. Kálvin Kiadó, Budapest, 2002.
- Bonhoeffer, Dietrich: *A Szentírás imádságos könyve*. Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2002.
- Bonhoeffer, Dietrich: *Börtönlevelek*. Harmat Kiadó, Budapest, 1999.
- Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.
- Flusser, Vilém: *Az ágy*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1996.
- Frye, Northrop: *A kritika anatómiája*. Helikon Kiadó, Budapest, 1998.
- Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984.
- Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé*. Kalligram, Pozsony, 1999.
- Groys, Boris: *Az utópia természetrajza*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997.
- Jákfalvi Magdolna [szerk.]: *Színházi antológia. XX. Század*. Balassi Kiadó, Budapest, 2000.
- Jauss, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997.
- Jenny, Laurent: *Rostirea singulara*. Editura Univers, Bucuresti, 1999.
- Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém 2000.
- Kott, Jan: *A lebetetlen színház vége*. OSZMI, Budapest, 1997.
- Lengyel György [szerk.]: *A színház ma*. Gondolat, Budapest, 1970.
- Pavis, Patrice: *Előadás-elemzés*. Balassi Kiadó, Budapest, 2003.
- Petrescu, Camil: *Modalitatea estetica a teatrului*. EER, Bucuresti, 1977.
- Platón: *Válogatott művei*. Európa Könyvkiadó, 1983.
- Radnóti Sándor: *Piknik. Írások a kritikáról*. Magvető, Budapest 2000.
- Radnóti Zsuzsa: *Mellékszereplők kora. Magyar drámák a nyolcvanas években*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1991.
- Redl Károly [szerk.]: *Az égi és földi szép*. Gondolat, Budapest, 1988.
- Richards, Thomas: *At Work with Grotowski on Physical Action*. Routledge, London and New York, 1995.
- Sükösd Mihály – Takács Ferenc [szerk.]: *Regény és tapasztalat*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978.
- Schechner, Richard: *The Future of Ritual*. Routledge, London and New York, 1993.
- Szent Ágoston: *A lélek Istennel való magányos beszélgetése*. Halász és Társa Kft. – Royal Press Kiadó, Budapest, é.n. [az 1922-es kiadás reprintje]
- Thomka Beáta [szerk.]: *Az irodalom elméletei II*. Jelenkor – JPTE, Pécs, 1996.
- Thomka Beáta [szerk.]: *Az irodalom elméletei IV*. Jelenkor – JPTE, Pécs, 1997.

- Thomka Beáta [szerk.]: *Az irodalom elméletei V.* Jelenkor – JPTE, Pécs, 1997.
- Thomka Beáta: *Glosszárium.* Csokonai Kiadó, Debrecen, 2003.
- Tillmann J.A. [szerk.]: *A későújkor józansága I.* Göncöl Kiadó, Budapest, 1994.
- Ungvári Tamás [szerk.]: *A dráma művészete ma.* Gondolat, Budapest, 1974.
- Visky András: *Hamlet elindul.* Szivárvány – Mentor, Chicago – Marosvásárhely, 1995.
- Visky András: *Írni és (nem) rendezni.* Koinónia, Kolozsvár, 2002.
- Visky András [szerk.]: *Színház és rítus.* Tamási Áron Állami Magyar Színház – Jókainé Laborfalvy Róza Színházpártoló Alapítvány, Sepsiszentgyörgy, 1997.
- Weil, Simone: *Jegyzetfüzet II.* Új Mandátum Könyvkiadó, h.n., é.n.

d. Szépirodalmi művek

- Beckett, Samuel: *Összes drámái.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998.
- Jandl, Ernst: *Idegenből.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983.
- Nádas Péter – Richard Swartz: *Párbeszéd.* Jelenkor, Pécs, 1992.
- Kertész Imre: *Sorstalanság.* Századvég Kiadó, Budapest, 1993.
- Kertész Imre: *A kudarc.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1988.
- Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért.* Magvető Kiadó, Budapest, 1990.
- Kertész Imre: *Gályanapló.* Holnap Kiadó, Budapest, 1992.
- Shakespeare, William: *Összes drámái.* Magyar Helikon, Budapest, 1972.

Tanulmányok, cikkek, esszék [válogatás]:

- Balassa Péter: „Drámai monológ”. In: *Magyar Hírlap* 1990. szeptember 29., *Abogy tetszik* melléklet, 2.o.
- Bán Zoltán András: „Egy újabb fogadtatás”. In: *Holmi* 1993/5. 748–750. o.
- Berkes Erzsébet: „Az ésszerű lét nyomorúsága”. In: *Mozgó Világ* 1990/11. 118–121. o.
- Erdődy Edit: „Halálfüga – prózában”. In: *Jelenkor* 1990/11. 886–889. o.
- Gadamer, Hans-Georg: „A színház mint ünnep”. In: *Színház* 1995/11. 40–43. o.
- Marno János: „Regénysírató”. In: *Jelenkor* 1990/11. 878–885. o.
- Radics Viktória: „Leheletnyi vigaszért”. In: *Holmi* 1991/3. 370–372.
- Radnóti Sándor: „Auschwitz mint szellemi létforma”. In: *Holmi* 1991/3. 372–378. o.
- Selyem Zsuzsa: „Egyetlen időm és a minyonok”. In: *Látó* 2003/1. 80–100. o.
- Selyem Zsuzsa: „Mi lesz a Kilencedikkel?”. In: *Látó* 2004/4. 82–99. o.

- Szilágyi Márton: „Kertész Imre: Kaddis a meg nem született gyermekért” In: *Alföld* 1990/12. 72–73. o.
- Szilágyi Ákos. „Az eredendő történelmi bűn”. *Kritika* 2003/2. 4–7. o.
- Takács Ferenc: „Erdő, halál, írás” In: *Kortárs* 1990/6. 153-155. o.
- Visky András: „Köztem és köztem. A *Gályanapló* naplója” In: *Magyar Napló* 1993/6. 36–38. o.
- Wirth Imre: „Kertész Imre: Kaddis a meg nem született gyermekért” In: *Vigilia* 1990/11. 876–877. o.

ÖSSZEFOGLALÓ

Az adaptáció színházi története – színháztörténet. Leírható nem csupán irodalmi művek színpadra alkalmazásaként, hanem a zene, a képzőművészet, a fény, az architektúra (külső és belső építészeti terek) színházzá válásaként is. Az adaptáció folyamatában a színházi előadás önmagához igazítja, a saját nyelvéné változtatja a műalkotást, ám esztétikai értelemben csak akkor beszélhetünk új mű születéséről, ha a reprezentáció nem a „kleptomán színház” – Jerzy Grotowski terminusa – terméke, hanem autonóm műalkotás.

Dolgozatunkban a regény átírását színművé a térbeírás folyamatoként írjuk le. Applikációként Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényét írtuk át színművé, és mivel előzetesen konkrét teret választottunk hozzá – a kolozsvári Malom utcai Tranzit Ház, egykori neológ zsinagóga –, a térbeírás processzusa tulajdonképpen egy előzetesen létező előadás lehetséges forgatókönyveként olvasható.

Kertész Imre monológ-regénye a zsidó gyászima – kaddis – formai és rituális hagyományát írja fölül. Vizsgálódásaink során arra jutottunk, két verzióban alkotjuk meg a színpadi változatot: monodrámaként (*A meg nem született*) és tízszerplős (*Hosszú péntek*) változatban. A „végleges” változat megállapítása előtt színészek bevonásával történt asztali próbák során a darabok akusztikai viselkedését figyeltük meg, elemeztük a helyzeteket, majd a felolvasást digitálisan rögzítettük.

SUMMARY

The theatrical story of the adaptation is – the history of theatre. It could be described not just by the adaptation on stage of literary works, but by the adaptation on stage of music, of fine-arts, of light, of architecture (outer and inner architectural spaces). During the process of adaptation the theatrical performance adjusts to itself, transforms into his own language the work of art, but we can talk about the birth of a new work of art in aesthetical terms only if the representation is not the product of the – with Jerzy Grotowski’s term – “kleptomaniac theatre”, but it is an autonomous work of art.

In our thesis, we describe the adaptation of the novel into a piece of drama as the process of writing into space. We adapted on stage Imre Kertész’s novel *Kaddis a meg nem született gyermekért* [Cadish for a Child Not Born], and because we previously chose a specific space for it – the Tranzit Ház [Tranzit House] on the Malom Street, a former synagogue – the process of writing in space can be read as a possible screenplay of a previously existing drama.

Imre Kertész’s monologue-novel overwrites the formal and ritual tradition of the Jewish mourning-prayer – cadish. During our research, we arrived to the conclusion that we will create the theatrical adaptation in two versions: in a monodrama (*The not born*) and in a drama with ten characters (*Long Friday*). Before deciding about the final version during the rehearsals with actors we observed the dramas’ acoustic behaviour, we analysed the situations, and later on we registered the readings in a digital form.

MŰVEK, PUBLIKÁCIÓK, DÍJAK JEGYZÉKE

Visky András

(Marosvásárhely, 1957, író, dramaturg, adjunktus BBTE – BTK Színházművészeti Tanszékén)

A. **Könyvek****Szerző:**

Partraszállás (versek), Bukarest, 1982.

Fotóiskola haladóknak (versek), Bukarest, 1988.

Hóbagoly (versek), Budapest, 1992.

Románia magyar négykezesei (versek, Tompa Gáborral), Pécs, 1994.

Hamlet elindul (színkritikák, tanulmányok), Marosvásárhely – Chicago, 1996.

Reggeli csendesség (esszék), Budapest, 1996.

Goblen (versek), Pécs, 1998.

Aranylevél (versek), Budapest – Kolozsvár, 1999.

Írni és (nem) rendezni (színházelméleti írások), Kolozsvár, 2002.

Fals tratat de convietuire (regény román nyelven, Daniel Vighivel és Alexandru Vladdal), Kolozsvár, 2002.

Ha megb (versek), Kolozsvár, 2003.

Júlia (dráma), Budapest, 2003.

Szerkesztő:

Kolozsvár magyar színháza - Kolozsvár, 1992. (Társszerkesztés Kántor Lajossal és Kötő Józseffel)

A hely szelleme (Kortárs magyar drámák antológiája: Csiki László, Márton László, Palocsay Zsigmond, Tolnai Ottó, Zalán Tibor) - Kolozsvár, 1992.

Színház és rítus - Tanulmányok Tamási Áron színházáról; Sepsiszentgyörgy, 1997.

Társszerző:

Új Magyar Shakespeare-tár I. Szerkesztő: Fabiny Tibor és Géher István, Budapest, 1988.

Felüttés. Írások a magyar alternatív színházról. Szerkesztő: Várszegi Tibor. Budapest, 1990.

Fordulatok. Hungarian Theatres 1992. Szerkesztő: Várszegi Tibor. Budapest 1992.

Central Europe Now! Almanach from Young Writers' Meeting, Archa Bratislava, 1994.

Tolnai-Szimpózium Szerkesztő: Thomka Beáta. Budapest, 2004.

B. Bemutatott darabok

1994. január - *Vércseb* (rádiójáték); Magyar Rádió, Varsányi Anikó rendezése.
2000. március – *A szökés* (rádiójáték); Magyar Rádió, Varsányi Anikó rendezése.
2001. május – *Tanítványok*; Csokonai Színház, Debrecen, Jámbor József rendezése.
2002. október – *Júlia*; Thália Színház, Budapest – Állami Magyar Színház, Kolozsvár, Tompa Gábor rendezése. (Vendégjátékok: Bukarest, New York, Washington D.C.)
2003. június – *Júlia* (rádiójáték); Magyar Rádió, Varsányi Anikó rendezése.
2003. március – *Vasárnapi iskola*; Állami Magyar Színház, Kolozsvár, Selmeczi György rendezése
2004. június – *A meg nem született*; Pécsi Országos Színházi Találkozó, felolvasószínházi produkció Kulka Jánossal, dramaturg: Radnóti Zsuzsa

C. Irodalmi díjak, ösztöndíjak

- 1991 – Látó Nívó Díj (esszé)
- 1992 – A legjobb librettóért járó díj [Demény Attila operája]
- 1993 – Poesis Díj
- 1993 – IRAT ALAP (Budapest) Nívó Díj [*Hóbagoly* c. verseskönyvért]
- 1993 – Móricz Zsigmond ösztöndíj
- 1993 – Európa – 1968 Díj [Magyar Rádió – rádiójátékért]
- 1994 – Tanulmányút Bali szigetre (Indonézia) – A Traditional Media Unit meghívására
- 1995 – Soros ösztöndíj
- 1995 – Látó Nívó Díj (vers)
- 1999 – Soros Díj (Budapest)
- 2000 – EMKE Díj
- 2000 – Látó Nívó Díj (dráma)
- 2001 – Salvatore Quasimodo Különdíj
- 2002 – Szép Ernő Díj

2002 – Károli Gáspár Díj

2002 – Hangjáték Pályázat Díj (Magyar Rádió)

2003 – Év Könyve Díj – 2003

Kedves Olvasóm! Kérlek, olvasd ezen írásomat, hacsak lehet, fennszóval! Ha ezen kérésemet teljesíted, úgy fogadd köszönetemet. Ha pedig reábírsz erre másokat is, úgy engedd, hogy ezeknek is külön-külön megköszönjem, sőt újból neked is. Fennszóval olvasva soraimat, meg fogsz győződni, hogy csak önmagaddal kell foglalkoznod és nem velem is (aki nem szólok „hivatalosan”), még kevésbé másokkal, mert ez utóbbi már azután pusztán szórakozás lenne.

1851 augusztus

Kierkegaard