

Páskándi Géza- emlékkonferencia

A Magyar Művészeti Akadémia konferenciafüzetei 1.

Sorozatszerkesztő: Pécsi Györgyi

PÁSKÁNDI GÉZA-

emlékkonferencia

2011. november 28.

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

ISBN 978-963-88579-7-2
ISSN 2063-7942

© Magyar Művészeti Akadémia, 2012
© A kötet szerzői, 2012

TARTALOM

- 7** DÁVID GYULA
Egy egyetemi hallgató (hadbíróági ítélettel
hat évre taksált) '56-os feljegyzései
- 19** MÁRKUS BÉLA
Páskándi Géza „második születése”.
Újrakezdés az Utunkban
- 35** LÁNG GUSZTÁV
A töredék-líra elmélete és gyakorlata
- 43** BALÁZS IMRE JÓZSEF
Négyszögletű lyuk az ablak jegében.
Páskándi Géza novelláiról
- 59** CS. NAGY IBOLYA
Az önbíráskodás módozatai,
avagy a gengszterromantika diszkrét bája.
Páskándi Géza: Új magyar Lúdas Matyi
- 73** ANTAL BALÁZS
Abszurd jelenségek Páskándi Géza
és a Forrás-nemzedékek prózájában

89 KARÁCSONYI ZSOLT
A tér szerepe Páskándi Géza drámáiban

99 SZÁSZ LÁSZLÓ
„A büntudat újrafelosztása”,
avagy az identitás elvesztése

123 MEZEY KATALIN
Egy észre sem vett Páskándi-mű.
Filozófiai végjáték

129 BROGYÁNYI JENŐ
Külső zajok, avagy:
Páskándi úrtól nem kell félni.
A Páskándi-drámák amerikai fogadtatása

141 TEMESI FERENC
Az indián

DÁVID GYULA

irodalomtörténész, Kolozsvár

EGY EGYETEMI HALLGATÓ (HADBÍRÓSÁGI ÍTÉLETTEL HAT ÉVRE TAKSÁLT) '56-OS FELJEGYZÉSEI

„Emez írott hozzászólásom vajon ma hol lehet?
Dohosodik a »szeku«, a törvénszék levéltárában? Elégették?”
(Páskándi Géza: *A megvallás, avagy van-e lélekröntgen?*)¹

1957. június 13-án a kolozsvári Tartományi Katonai Bíróság hat év börtönre ítélte Páskándi Gézát, „nacionalista, irredenta, anarchista” lázadásra való felbujtás vádjával. A vád az író három kéziratára alapozott, amelyek közül az első az akkor már hét év börtönre ítélt Várhegyi István által fogalmazott diákszövetségi *Határozati javaslat*-hoz készített kiegészítése, a második e javaslat megvitatására 1956. október 24-én rendezendő kari diákgyűlésre előkészített felszólalása, a harmadik *Egy egyetemi hallgató feljegyzései* című cikkének fogalmazványa volt.²

A kiegészítést Páskándi Géza átadta Várhegyi Istvánnak, a diákgyűlésre előkészített felszólalása azonban nem hangzott el, s a cikk is fogalmazványban maradt. Az említett „tárgyi bizonyítékokkal” a „lázításnak” legfeljebb a szándéka lett volna bizonyítható, ami még az akkor érvényben lévő román Büntetőtörvénykönyv 327-es paragrafusa

szerint sem képezte bűncselekmény tárgyát. Mindez persze nem zavarta a Kolozs Tartományi Katonai Bíróságot. Páskándi Géza megkapta, és kis híján leülte a hat évet.

Mindezek közismert tények. Amint a fenti mottóból sejthető, beszámolt róluk maga Páskándi Géza az idézett *Megvallásban*, az 1995-ben írt *Curriculum vitae*-jében,³ s a „szeku levéltárából” előkerült periratok birtokában foglalkozott velük az erdélyi '56-os perek fáradhatatlan kutatója, Tófalvi Zoltán is.⁴ Az alábbiakban nem is a pert (esetleg a kihallgatások lefolyását) vagy a közel hat esztendő történetét akarom felidézni, hanem az említett három Páskándi-írás alapján azt szeretném közelebbről megnézni, hogyan látta az akkor harmadéves egyetemi hallgató a romániai egyetemi rendszert, s mi is volt az elképzelése annak megreformálásáról.

Ez az egyetemi rendszer, amely 1956 őszén a kolozsvári (de mellettük a bukaresti, a temesvári) diákok bírálatait kiváltotta, az 1948-as tanügyi reformmal teremtődött meg. A korábbi években, a Bolyai Tudományegyetemen még 1945 és 1948 között is, gyakorlatban volt a régi egyetemi rend: a hallgató – bizonyos előírások mentén – szabadon alakíthatta egyetemi tanulmányainak tartalmát, s meglehetősen kötetlen volt az óralátogatás is. Hogy csak a bölcsészknál maradjak: a választott (és végig kötelező) 2-3 szaktantárgy mellett a négy egyetemi év alatt bármikor fel lehetett venni a kiegészítő tárgyakat (magyar szakosoknak magyar történelmet, lélektant, pedagógiát, művészettörténetet, finnugor összehasonlító nyelvészetet, esztétikát). Az orosz nyelv a Bolyain az egyik választható szak volt a francia, a német és a román mellett. Az óralátogatás nem volt kötelező: tanév elején jelentkeztünk lecke-könyvünkkel az előadó tanárnál, aki jelentkezésünket aláírásával igazolta, aztán szabad volt a világ, csak a vizsgaszesszió közeledtével kezdtünk el szorgalmasan járni az előadásokra, lehetőleg az első padokban ülve, hogy a vizsgán a tanár emlékezzék az arcunkra. Évente meg volt szabva az, hogy a fő-, illetve a mellékszakból hány vizsgát kell letenni ahhoz, hogy felsőbb

évfolyamra beiratkozhatunk; a kiegészítő tantárgyak hallgatását és az azokból kötelező vizsgákat pedig csak a negyedik év lezártaival kérték számon.

Ennek a kötetlen rendszernek az egyik előnye az volt, hogy a hallgató szabadon választhatott a kiegészítő tárgyak között, sőt az előadásokat látogathatták alkalmasszerűen az egyéb szakosok is. A másik előny volt, hogy a szabad óralátogatás következtében bőségesen jutott idő könyvtárba járni, az előírt szakirodalom mellett akár más egyebet is olvasni, tanulmányozni.

1948-ban a tanügyi reformmal gyökeresen megváltozott minden: bevezetésre került a marxizmus-leninizmus, amely kötelező tárgy volt minden karon és minden szakon (az Egyetemiek Háza nagytermében tartották az előadásokat, az első években többnyire a pártapparátushoz tartozó aktivisták), s évfolyamonként szemináriumokon kellett „elmélyítenünk” tudásunkat. Kötelezővé vált az orosz nyelv is, különben az egyetlen idegennyelv-szak a Bolyai Egyetemen, amelynek tanulása alapfokon kezdődött, mivel az akkori középiskolákban még az alapok megszerzésére is alig volt lehetőség. Az előadások látogatása kötelező volt, névsor, jelenléti ív alapján ellenőrizték, s a hiányzásokat igazolni kellett. Az egyetem egész légköre hasonlított ahhoz, ami a középiskolát uralta, s ez a terminológiában is éreztette hatását. Nem előadásokra, hanem „órákra” (sőt később „iskolába”) jártunk, a tanterv szerint összeállított „órarend” alapján, a szemináriumokon „feleltetés” folyt, pláne a marxista szemináriumokon az előző órán „leadott” anyag – például a Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártjának története, *A tőke*, az *Anti-Dühring* stb. megfelelő fejezeteinek – visszakérdezése.

Szükséges volt az, hogy mindezt ennyire részletezzem, mert az az egyetemi reformtervezet, amelyet Várhegyi István a Történelem-Filológia Kar diákságának megbízásából kidolgozott, ezzel a merev, a tudást középiskolás módszerekkel „tanító” és számon kérő rendszerrel is szakítani kívánt. Ehhez adta hozzá a maga támogató véleményét Páskándi Géza, s ezt egészítette ki javaslataival.

Az első Bolyai-per fő bizonyítékát képező *Határozati javaslat*⁵ megfelelő részeiből – amely miatt néhány héttel korábban négy bolyaistát ítéltek már el a hadbíróság – az egész egyetemi oktatási rendszert átgon-dolva egy olyan koncepció rajzolódik ki, amely az egyetemi oktatás rendszerét illetően visszatérést jelent a korábbi, nagy hagyománnyal rendelkező és jól bevált gyakorlathoz. De tartalmaz ez a tervezet az akkori időkből és nem is olyan régi közvetlen tapasztalatokból fakadó egyéb elvárásokat is: az egyetem státusát illetően például egyetemi autonómiát. Felmérte továbbá ez a javaslat a diákság szociális (diákjóléti) helyzetét, az akkor gyakorlatban lévő – és megreformálásra ítélt – ösztöndíjrendszert is. Az egyetemen kívüli kulturális nevelést illetően egy olyan szellem kialakításának elvárása körvonalazódott benne, amelynek célja a nemzeti értékek ismerete és megbecsülése, a közös-ségi felelősségérzet kiteljesítése. Az 1956–57-es Bolyai-perekkel foglalkozó Tófalvi Zoltán megítélése szerint, összevetve az egykorú ma-gyarországi diákprogramokkal, a Várhegyi kidolgozta tervezet „sokkal mélyebb, tudományosan megalapozottabb, sokkal szélesebb spekt-rumú”. Viszont – teszi hozzá – „teljességgel hiányzik [belőle] a magyar-orosz diákprogramokra jellemző radikalizmus”.

A javaslattervezet magán viseli az 1956 tavaszán végbement XX. szovjet pártkongresszus nyomán beindult „olvasás” nyomait. Várhegyi hivatkozik például az RKP II. Kongresszusának a túlzott központosítást és a vezetés bürokratikus módszereinek elterjedését elítélő passzusaira, sőt az egyetemi reformmal kapcsolatos elgondolá-sait is erre építi. Ez a szellem érezhető a javaslatnak azon a részén, amely az egyetemek és a minisztérium viszonyát taglalja: például hogy a minisztérium szabhassa ugyan meg az egyetemek előtt álló feladatokat és azok teljesítésének eszközeit, de az egyes egyetemek-nek saját helyzetük ismeretében joguk legyen azokat véleményezni, és miután az előírások törvényerőre emelkedtek, „rugalmasan alkal-mazni”. De ez jut kifejezésre az egyetemi autonómiára vonatkozó elképzelésekben is, amelyben többek között szerepel a rektor és az Egyetemi Tanács tagjainak a parlamenti képviselőkével azonos

mentelmi joga (amivel kapcsolatban csak emlékeztetni szeretnék arra, hogy a negyvenes évek végén a Bolyai Egyetem két rektorát és több professzorát tartóztatták le, és állították hadbíróság elé hazaárulás vádjával). Ugyanilyen sarkítottan írja le a *Határozati javaslat* a Kari Diákszövetség és a felsőbb diákszövetségi (egyetemi, városi, orszá-gos) szervek közötti viszonyt, amelyben a Kari Diákszövetség „önkor-mányzati joga” a „teljes cselevési szabadság biztosításáig” terjed, bele-értve a külföldi diákszervezetekkel való kapcsolattartást vagy a sajtó nyilvánossága előtti szereplést is. A szovjet tömb alá vetett országok-ban a hatalomátvétel után meghonosított központosított rendszerben ezek az elgondolások mindenképpen eretnek elképzelések voltak, és ideológiától függetlenül a mindenkori román hatalomgyakorlás-nak a lényegét veszélyeztették. Bizonyosság erre nemcsak az, hogy a XX. szovjet pártkongresszuson fennen lobogtatott, sőt néhány román pártdokumentumban is megerősített jelszavakat – épp a Páskándi-per a tanúság rá – a romániai hatalomnak esze ágában sem volt komolyan venni, de talán azon is érdemes elgondolkozni, hogy a központosítás-ról az „új hatalom” még ma, az 1989-es rendszerváltás után két évti-zeddal sem tud (nem is akar) lemondani.

Nincs itt terünk arra – bár érdemes lenne –, hogy további részle-tekbe menően bemutassuk ezt a Várhegyi-féle *Határozati javaslatot*, ehelyett térjünk rá Páskándi Géza kiegészítéseire.

Mindenekelőtt idézzük Páskándi friss olvasói véleményét a terve-zetről, úgy, ahogy azt 1956. november 13-án – két nappal a tervezet alatt szereplő dátumot követően – papírra vetette: „mint fiatal író s mint egyetemi diák csak a legforróbban támogathatom ezt a javasla-tot, amely végre hozzáértéssel fogalmazza meg az egyetemi ifjúság óhaját és követeléseit. Örülök, hogy végre igaz hangon fogalmazzák meg ezeket a program-pontokat és semmilyen buta előítélet, szellemi szűkekléltség s félelem-szülte oktondiság nem gátolhat meg bennün-ket az értelmes véleménymondás[ban].” Alább pedig: „Nincs és nem is lehet kételyem afelől, hogy ezt a programot diákságunk valóra fogja váltani a szellemi szabadság és az értelem nevében...”

Ezután következik az inkriminált négy (valójában nyolc) pont: 1.) egyetért a *Határozati javaslat*nak a tandíj- és ösztöndíjrendszerrel kapcsolatos részével, megjegyezve azonban, hogy azt „a legutolsó (viszonylag leghumánusabb) minisztériumi rendelkezés után is szükséges [...] felülvizsgálni”; 2.) helyesli a szabad óralátogatást, kiegészítve azt – a filológusok számára – néhány szaktárggyal (egyetemes filozófiatörténet, művészettörténet, magyar történelem); 3.) javaslatot tesz a létrehozandó népi kollégiumok és a tudományos diákkörök nevére (Móricz Zsigmond Kollégium, Zrínyi Ilona Népi Kollégium, Körösi Csoma Sándor Diákkör, Kaffka Margit Leányotthon, illetve Szász Károly Kör, Csúry Bálint Kör, Eötvös Loránd Kör); 4.) javasolja a magyar és történelem szakosok heti közlönyének megindítását (Íródeák vagy Gaudeamus címmel); 5.) szorgalmazza a külföldi utazások lehetővé tételét, megfelelő anyagi segítséggel (nyugati országokba is); 6.) hozzászól a tudományos diákkörök elnevezéséhez; 7.) javasolja egy, az egész egyetemi ifúságra kiterjedő irodalmi kör létrahozását (Mikes Kelemen Kör néven), amelynek feladata lenne az irodalom és a nyelvművelés népszerűsítése az egyéb szakosok körében is; 8.) felveti a Bolyai Tudományegyetemen évekkel korábban megszüntetett filozófia szak újraindításának igényét.

Ezek voltak azok a kiegészítések, amelyeknek – a vádirat szerint – „antimarxista polgári jellege volt”, s amelyek „a népi demokratikus rendszer felsőfokú oktatásban 1948 után lezajlott forradalmi reformok ellen irányultak”, sőt, amelyek egy részének „anarchista és pártellenes jellege volt”. (A szöveget a Tófalvi Zoltán tanulmányában közölt fordítás alapján idézem. A *Hozzászólás...* eredeti szövegét a Várhegyi Istvánnál tartott házkutatáskor vette magához a Securitate, a rajta olvasható szöveg szerint: „1. XI. 1956. A fost gasit la mine. Várhegyi Stefan”)

A második dokumentum, az *Egy egyetemi hallgató feljegyzéseiből* minden bizonnyal a Várhegyi-féle *Határozati javaslat* ismeretében, nem sokkal annak elolvasása után keletkezett, és Páskándi Géza autográf kézirataként maradt fenn az ő törvénytörvényi iratgyűjtőjében,

a periratok mellékleteként. Kézírással szöveg, részben piros, részben kék tintával, 11 eredetileg számozott oldal. Páskándi letartóztatásakor, a házkutatás után vette magához a Securitate, rajta a szöveg: „Gasit la mine Páskándi”. A kihallgatáskor tett vallomása szerint egy cikk fogalmazványa, amelyet azért nem véglegesített, mert bizonyos statisztikai adatok hiányoztak hozzá. Valóban, az első alfejezetben (*Egy kis statisztika*) csak a vezérszavak szerepelnek, az „általános túlterheltség, a vizsga- és óralátogatási hajsza” bizonyító számai hiányoznak. Cikkének alap gondolata, hogy a jelenlegi kötelező óralátogatási rendszer lehetetlenné teszi a hallgató számára azt, hogy szakjában elmélyüljön, holott az egyetem valójában ettől lenne egyetem. Megoldásként azt javasolja, hogy csak első éven legyen kötelező az óralátogatás, másodévtől kezdve pedig a hallgató számára fokozatosan mind nagyobb szabadidő legyen biztosítva. A szabad óralátogatást a marxista tantárgyakra is kiterjesztene, s azzal indokolja javaslatát, hogy így az előadó is igényesebb lesz önmagával szemben, mert színvonalatlan előadással nem fogja tudni vonzani a hallgatókat. Az orosz nyelv mellett – amelyet kötelező tantárgyként megszüntetne – választható nyelvvé tenné a többi világnyelvet, ezeket ugyanis – érvel – a középiskolában sokkal kisebb óraszámokban tanulták a diákok. A szabad óralátogatást aztán az ő elgondolásában tovább kellene fejleszteni (IV. és V. évfolyamon már kétnapos előadási hétig), annak érdekében, hogy a hallgatónak lehetősége legyen az államvizsgára irányuló, egyre inkább elmélyülő kutatómunkára.

Teljesen megújítaná a vizsgáztatás módszerét is: számonkérés helyett „meghallgatás” lenne ennek lényege, ahol „ember ülne emberrel szemben”, s a tanár a vizsgázónak az anyaggal kapcsolatos egyéni véleményére, meglátásaira volna kíváncsi.

Ennek a rendszernek – fejt ki a végén – az is az előnye lenne, hogy a tanárnak több ideje jutna saját tudományos munkásságának továbbfejlesztésére, valamint arra is, hogy előadásait érdekesebbé, vonzóbbá tegye hallgatói számára.

„Ilyen egyetemi rendszerben – zárja cikkét – nyilván sokan kihullanának, elsősorban is a nem értelmiségi munkára valók és a felvevő,

de visszaadni nem tudó típusúak. Ez azonban nem nagy baj, mert a szellemi életben is meg kell történnie annak a bizonyos természetes kiválasztódásnak.”

A harmadik „bűnjel” a Páskándi-perben a „Tisztelt diáktársak, kedves barátaim” megszólítású, négy és fél gépelt oldalas szöveg, amely későbbi vallomása szerint hozzászólás lett volna a Várhegyi-féle *Határozati javaslat* megvitatására előkészített gyűlésen. Akárcsak Várhegyi, ő is a XX. szovjet pártkongresszusra hivatkozik: „a megújuló leninizmus, az alkotó marxizmus újra kibontakozásának” korszakára. „Ez a gyűlés is ilyen szellemű kell, hogy legyen. Meg kell ragadnunk az alkalmat, amely reméljük, ezután állandó alkalom lesz, hogy nyíltan, a viták szabadságának a szellemében beszéljünk a diákság fizikai és szellemi problémáiról.” A magyar forradalom leverése utáni hetekben vagyunk. Ennek ellenére ne tűnjék szokatlannak ez a hivatkozás, hiszen csak a fegyverek hallgattak el Budapesten, az ideológia szintjén még nem dőlt el semmi. Nagy Imréék már útban vannak Snagov felé, de még hónapokig mint „előkelő vendégeket” tartják őket. A budapesti Munkástanácsok sztrájkja a szovjet fegyverekkel hatalmi pozícióba ültetett Kádárral szemben pedig megbénítja az országot, s szelében ismert a jelszó: „Márciusban újra kezdjük.”

Az el nem hangzott felszólalásnak több passzusa ismert, van azonban néhány, amely sehol eddig nem került szóba. Páskándi Géza azzal kezdi, hogy megfogalmazza, milyeneknek kell lenniük a Diákszövetség új vezetőinek. Olyanoknak – mondja –, akiket az egész diákság elismer mint legtehetségesebbeket, akik szívügyüknek tekintik a diákság ügyeit, akik „sem valóságos, sem vélt tekintélyek előtt nem hajlandók lemondani arról, ami a diákság létérdeke, [...] akik senkitől-semmitől nem gyávulnak be, s harcolnak új szellemű diákságunk létjogaiért”.

Ezt követően kerít sort a hozzászólás az alakuló Diákszövetség és az IMSZ közötti viszonyra, mintegy előre érzékelve azt, hogy központi elgondolásban az egész Diákszövetség csak a pártirányítás más formája: „Az IMSZ [...] vezérelve – fejt ki –, az ifjúság feltétlen részvétele

a szocializmus építésében, teljes egészében vonatkozik a DISZÖV tagjaira is. De eleve veszélyét látom annak, hogy az IMSZ és a DSZ közötti viszonyban ezen a vezérelven túl is, bizonyos, a Diákszövetség feltétlen [...] autonómiáját megsértő tendenciák jutnak érvényre. Éppen ezért tisztelettel fordulok a DSZ és az IMSZ országos szerveihez, hogy a két szervezet közötti viszony normáit, az IMSZ hatásköri jogát a Diákszövetségben jogilag is vonja meg. Erre feltétlen szükség van, ha a DISZÖV belső autonómiáját tiszteletben akarjuk tartani.”

A hozzászólás-tervezet további felében sorra veszi a *Határozati javaslat* néhány pontját, így az ösztöndíj- és tandíjrendszerrel, a diákjóléti ellátással, az óralátogatás kötelezettségével, a Bolyai-újsággal, a diákok külföldi utazásának lehetőségével és támogatásával kapcsolatos felvetéseket, s nyomatékosan javasolja a Móricz-kollégium újrászervezését, amelyben „annak idején nagyon sok népi származású és nagy tehetségű ember élt közösségi életet, olyan közösségi életet, amely kinyitotta a szemét emberre és társadalomra egyaránt”.

Hogy milyen csúsztatásokkal élt a vádirat megszerkesztője ezekkel a szövegekkel kapcsolatban, arra már utaltunk. Páskándi védőügyvédje, a Szovjetunióban ösztöndíjasként diplomázott fiatal jogász, Reich Miklós a per második tárgyalásán elhangzott ügyvédi védőbeszédében⁶ ezekre a csúsztatásokra is rámutatott, persze eredmény nélkül. A bírósági ítéletben Páskándi Géza mint „az imperializmus szolgalelkű ügynöke” volt aposztrofálva, s nyomatékosították, hogy „a vádlottak [a másik én voltam] a jelenlegi népi demokratikus rendszer ellenséges elemei, nacionalista és sovinszta érzelműek, tevékenységükkel arra törekedtek, hogy veszélybe sodorják a demokratikus államrendet”.

A körülmények ismeretében furcsállható, hogy Páskándi Gézát a fenti, homályos jelentésű általánosságokon kívül meg sem próbálták kapcsolatba hozni az '56-os forradalommal. Magánmegnyilvánulásainak „nacionalizmusát” is csak azzal bizonyították, hogy egy baráti összejöveten ő is énekelte a *Krasznahorka büszke várát*, egyik tanú pedig

a bíróság elnökének arra a kérdésre, milyen alapon mondja, hogy Páskándi nacionalista, mondandójába belezavarodva azt felelte: „Onnan, hogy magyar.” Nem próbáltak tanúkat hozni a forradalom idején tett kijelentéseire, s számomra érthetetlen módon nem használták fel a perben – de még a kihallgatásokon sem – azt a „két friss verset”, amelyeket Páskándi Géza késői visszaemlékezése szerint a letartóztatásakor a zsebében találtak. Sőt e verseknek az aprólékos házkutatási jegyzőkönyvben sincs nyoma.

A Páskándi-per háttérében talán az állhatott, amire ő maga is utal *A megvallás* egyik mondatában: „Alkalmasnak látszott ifjú életem tán még az írók izgága kasztjának megijesztésére is.”⁷ Valóban, az 1956-os év, már elejétől kezdve, a romániai magyar irodalmi életben a dogmatikus sztálinisták és a dogmatizmussal és sematizmussal nyíltan szakítani akarók közötti éles vitákkal volt terhes, amelyekben a fiatal íróknak igen nagy szerep jutott, 1956 szeptemberének végén pedig (három héttel a magyar forradalom kirobbanása előtt) elkövetkezett az írók táborában is „az őszinteség két napja” a magyarságot érintő gondok nyílt felvetésével. Lehetett azonban ennek a pernek egy személyes mozzanata is: később a szóbeszéd arról szólt, hogy talán az *Óda a sündisznóhoz* című Páskándi-verset vette magára az akkor még ifjú és kefefrizurás Fazekas János, a Román Munkáspárt Központi Bizottságának magyar titkára. Annyi legalábbis tudható, hogy amikor 1957 nyarán Kányádi Sándor és Fodor Sándor Bukarestben ügyünkben közbenjárást kísérelt meg Fazekasnál, ő elzárkózott, sőt kijelentette: „Márpedig Páskándi ülni fog!”

És ült. Egy hónap híján leülte a hat évet, s szinte azt mondhatnánk, csúfságból, egy hónappal az ítélet szerinti szabadulás dátuma előtt kapott „kegyelmet”.

Mielőtt befejezném, ha röviden is, de ki kell térnem a Páskándi-per még egy vonatkozására, amelybe Páskándi Géza védője, Reich Miklós beadványai (védőbeszéde az elsőfokú tárgyaláson és fellebbezése az elsőfokú ítélet ellen) segítenek betekinteni. És ez a per összefüggése az 1956-os év első felének a reformisták és konzervatívok közötti – Romániában

is érezhető – nagy konfrontációival. A magyar forradalom leverésével ez a konfrontáció már eldőlt, de azok, akik a lehetséges reformokban reménykedtek, még mindig nem adták fel. A Szovjetunióban doktorált fiatal jogász – akárcsak maga Páskándi is – ehhez a reformtáborhoz tartozott, s amikor a tárgyalás során szóhoz jutott, olyan beszédet mondott, hogy mi, akik a vádlottak ketrecében (*boxa acuzatilor*) ültünk, csak azt néztük, mikor jönnek be a teremőrök, és kísérik ki megkötözve az ügyészt, aki vádolni merte ezt a „kiváló, proletár származású fiatal költőt”. De túl az egykori emlékeken, idézzük inkább Reich Miklósnak a fellebbezésakor írt beadványát, amelyben a következők olvashatók: „már a korábbi védőbeszédben rámutattam: a Btk. 327. paragrafusának 3. pontja nem értelmezhető úgy, hogy »aki meg mer nyikkanni, az megy a hüvösre«. Egy ilyen értelmezés idegen, sőt ellenséges a szocialista demokratizmussal, amely büntetőeljárássaink alapja.” Tovább pedig, miután a *lázítás* fogalom tartalmát Lenin *Mi a teendő* című művéből vett idézettel, a felsőoktatással kapcsolatos kritika „ellenséges” minősítését egy új oktatási minisztériumi rendelet előírásaival szembeesít, kijelenti, hogy az ítélet: „elfogadhatatlan, önkényes, és veszélyes precedenst teremt az állampolgárok alkotmányos jogait illetően, sőt megsérti Alkotmányunk 86. paragrafusát”, a véleményalkotás szabadságát. Végül pedig arra figyelmeztet, hogy mivel a bíróság első fokon hozott ítéletében még csak nem is reflektált a védőnek a vádat alapjaiban megkérdőjelező kritikájára, ezzel „semmibe vette a vádlottnak a védelemhez való jogát. [...] a kolozsvári Katonai Bíróság ítélete ennek következtében jogtalan és önkényes. Az ítéletnek nincs semmi alapja.”

A Securitate persze nem hagyta büntetlenül ezt a merész védőbeszédet: Reich Miklóst 1958-ban egy mondvacsinált váddal letartóztatták, és bár elítélni nem tudták, félévnyi kihallgatás után szabadulva megfosztották ügyvédi gyakorlata folytatásának lehetőségétől.

Mindennek ellenére azt, hogy ez a per koncepció lett volna, Páskándi Géza maga is tagadta. S őt igazolják az előbbieken feldolgozott írásai is: hiszen ég és föld választotta el az ő gondolkodását a Hatalom esze

járásától. Amikor pedig a hatvanas évek közepétől újra saját nevén közölhetett, abszurdoidjaiban, drámáiban a diktatúra abszurditásának, a kiszolgáltatására vetemedettek vagy kényszerítettek elaljasodásának, a hitvallók felmagasztalásának intő vagy felemelő példáit tudta kora elé állítani.

JEGYZETEK

- ¹ Páskándi Géza, *A megvallás, avagy van-e lélekröntgen?*, Nap, Budapest, 1999, 199.
- ² A három irat lelőhelye: Arhiva CNSAS, Bukarest. Dosar penal nr. P.00738. Vol. I. 142–144.; 153–169.; 170–174.
- ³ *A Curriculum vitae* e részletét idézi P. Sebők Anna, *Kolozsvári perek 1956*, Hamvas Intézet, Budapest, 2001, 177–178.
- ⁴ Tófalvi Zoltán, *A Páskándi-dosszié*, Korunk, 2007/9.
- ⁵ A Várhegyi István szerkesztette *Határozati javaslat* eredeti magyar szövege megvan Páskándi Géza periratai között is (id. dosszié 125–138.).
- ⁶ Reich Miklósnak a Páskándi-per első tárgyalásának második napján elmondott román nyelvű védőbeszédét lásd az idézett Páskándi-dosszié II. kötetében (360–373.). Részleges fordítása megjelent: Korunk, 2010/7. 71–74. Az elsőfokú ítélet ellen benyújtott fellebbezés szövege: Páskándi-dosszié, II, 437–440.
- ⁷ Páskándi, *I. m.*, 201.

MÁRKUS BÉLA

irodalomtörténész, Debrecen

PÁSKÁNDI GÉZA „MÁSODIK SZÜLETÉSE”

Újrakezdés az Utunkban

I.

Többrészesre tervezett, ám szükségszerűen, a sors akaratából töredékben maradt önéletrajza, a *Begyűjtött vallomásaim* igen kevés kortársat, íróbarátot emleget név szerint: tán csak Kányádi Sándort és Földes Lászlót Romániából, a Magyarországra való áttelepülést követő életszakaszból pedig Illyés Gyula mellett azt a Csoóri Sándort, aki meghitt, bizalmas barátságába fogadta, s akitől az újjászületés, az újrakezdés címbe emelt metaforája is származik. Méghozzá abból az időből, a hetvenes évek közepéről, végéről – egészen pontosan 1967-ből –, amikor Csoóri éppúgy a negyedik köteténél tartott (ez a *Második születésem*), mint Páskándi. Azzal a lényeges különbséggel, hogy az egyikük esetében a verseskönyvek száma volt ennyi (mellettük napvilágot látott még másik három, szociográfiákat, útirajzokat, illetve esszéket egybegyűjtő kötete), a másikuk viszont gyermekverseken és meséken (*Tündérek szakácskönyve*, 1965), egy vers- és egy prózaválogatáson (*Holdbumeráng*, 1966; *Üvegek*, 1968) volt túl. Mindenekelőtt, persze, azon a *Piros madáron*, a legelső kötetén (1956), amelyet a vele készített interjút is tartalmazó *Az író asztalánál*, Huszár Sándor kortárs írókkal folytatott beszélgetéseinek Dávid Gyula szerkesztette összeállítása – 1969-ben! – egyszerűen kifelejt, kihagy a szerző rövid életrajzából,

lexikonba illően tömör szócikkéből. A semminél is kevesebb pedig a valószínűsége, hogy a szerkesztő számára ismeretlen műről lett volna szó. Annál kevésbé, hisz elviselhetetlenül (vagy mégiscsak elviselhetően?) hosszú ideig nemcsak szoba- (pontosabban, az egykor volt helyzetet még tán így is megszépítően idéző igényesebb fogalmazásban), hanem cella-, sőt egyenesen ágytársai is voltak egymásnak. A Páskándi (és a másokkal közös saját) börtönéveibe bepillantást engedő emlékezése, *Az író rabsága és szabadsága* (Kortárs, 1999/2.) aztán mintha csak azt a régi, alighanem kényszerre elkövetett tévedést, tévesztést akarná helyreigazítani, közölve (felülbírlva a lexikonok adatát is), hogy a *Piros madár* 1957-ben, szerzője letartóztatásának napjaiban jelent meg.

Ennél a javításnál lényegesen fontosabb, az életmű egészére helytálló aztán a magyarázata, amely azt taglalja, mi vezethette a szinte minden műfajban kísérletező volt rabtársat közvetlenül a kiszabadulását követően a különböző „kommunikációs formák kialakításában. Olyan nyelvet, olyan költői eszközöket kellett használnia – szól a magyarázat, teljes összhangban egyébként a *Begyűjtött vallomásaim* önelemzéseivel –, amelyek „alkalmasak arra, hogy mondanivalóit a műveiben megtestesülő léthelyzetekre és problémákra fogékony olvasóhoz közvetítse, de úgy, hogy ez a közvetítendő tartalom ugyanakkor rejtve maradjon az irodalomirányítás hatalmi szervei előtt”. A lehetőség, avagy a közölhetőség határán „remek érzékkel” való egyensúlyozásra, „az egyre zilálódottabb hatalmi ideológián és irodalomirányítási stratégián” mutatkozó rések, hézagok felfedezésére és kihasználására (és az ezek általa történő kitágítására) azért volt szükség, mert a börtönből, illetve a kényszers munkából szabaduló Páskándi 1963 februárjában ugyanabba a (pártállami, diktatórikus) rendszerbe tért vissza, amelyből elvitték. Dávid Gyula szerint az életmű azért egyedi jelensége a jelenkori magyar irodalomnak, mert „kettős kényszer együttes hatása” alatt született: a közlés belső kényszeréből egyfelől, és a Hatalom külső, tiltó kényszerének figyelembe vételéből másfelől. Ez, persze, másokra is áll, minden valamire való, ilyen-olyan

diktatúrában élni-alkotni kényszerülő művészre; inkább helyzet-, mintsem jellegmagyarázat. A sajátosság, a megkülönböztető jegy, a stigma, a priusz: a börtönviseltség. Vallomásaiban – alcíme szerint „egy észjárás emlékiratai”-ban – erről írja csupa nagybetűvel Páskándi, hogy igyekeznie kellett, ha el akarta kerülni a veszélyt, az újabb, a tartós megbélyegzést, az „osztályidegen”-nek, „velejeig reakciós”-nak minősítését. Legnagyobb és legfőbb lelkipurdalást okozó kompromisszumának tartja, hogy „stiláris transzformációkat” hajtott végre: serdülőkori „agitatori hang”-ján szólt újra, szocialista „fűzfaverseit” átírta a szabadversek tömbjébe és így tovább.

A veszélyek érzékelésének, persze, nemcsak az írók, hanem az irodalomtörténészek is jelét adták-hagyták. A *Piros madár* esetén túl erről tanúskodhat a Kántor–Láng-féle irodalomtörténetben Kányádi Sándor második kötetének, a *Sirálytáncnak* az említetlenül hagyása (valószínűleg ugyanazon ok miatt: megjelenése után ezt is betiltották-bezúrták; hol volt, hol nem volt, volt is, nincs is). De talán az is ide sorolandó – a veszély elhárításához, egyszersmind az író védelméhez –, hogy ugyanebben a monográfiában a Páskándi-portré a lírikust megrajzolva a „közéleti versek” kategóriáját kihagyhatatlannak tartja, s ki a Lenin-ódát is, mint amelyik a történelmi hagyománnyá vált eszmék és a modern lírai témák, a személyiség belső felszabadulása és a társadalmi szabadság eszménye szerves összetartozásának tanúsítója. A Láng Gusztáv festette arckép-vázlatot (amelyik előbb az *Utunk* 1970. május 1-ei számában jelent meg) alaposabban szemügyre véve feltűnhet itt is a stiláris transzformáció: cseles észjárásra vallóan nincs szó a személyiség külső felszabadulásáról, és nincs a szabadság gyakorlatáról, mindennapi tapasztalatáról válásáról sem. Pedig még hol vannak mindettől a Páskándi elnevezte dzsókér-megoldások, tintahalmódszerek, Jolly-tematikák, fregoli művek! Az önértelmezés szerint az „egyenes beszéd”-től a képes beszéd, az abszurd, az allegória, a groteszk, a parabola felé haladásának csak kevésbé esztétikai, sokkalta inkább politikai okai voltak. Az „egyet ide, egyet oda” szándéka – az egy alkotás a pártnak, egy pedig az intimitásoknak – költői-művészi

gyakorlata követelte így. A „dzsóker-hatás” kiváltásának igyekezete: alkotásai inkább legyenek nehezen érthetőek, mintsem határozott ítéletűek, a kritikusok „a tiszta gondolatot sose érék tetten”. Hasonló eljárásra célozhat Szilágyi István, amikor a „nemzedékvallató” emlékezés- és vallomáskötetben (*Vissza a forrásokhoz!*) azt emeli ki, hogy a politikai tanú- és tiltótablák kerülgetése „az áttételesebb megjelenítés-technikák kimunkálására készítette az írástudót”. De aki Huszár Sándor javaslatát idézi – *tehetségesek vagytok, tegyétek le a garast, írjatok néhány komoly pártverset, a pártnak úgyis az a fontos, hogy jó piacról vásároljon, aztán majd elbocsátja a klapanciagyártókat* –, Lászlóffy Aladár sem állítja az ellenkezőjét. Nem is állíthatja, máskülönben *A Hét*, megszűnéséig Románia egyetlen magyar nyelvű közéleti és művészeti kritikai lapja nem kapcsolta volna be, mintegy oldalagon, az erdélyi irodalom valaha volt legsiralmasabb és legsúlymenteljesebb vitájába, amelyik mintha Sütő András emberi és művészi méltóságának semmibe vevését tűzte volna ki egyetlen céljául, Lászlóffy. Tőle és csak tőle, egyedül, csupa olyan verset, versrészletet idéznek itt, 1965-ből és 66 áprilisából, amelyek a pártot köszöntik és magasztalják; igaz, Szilágyi Domokostól is kiragadnak egy sort: „A cél: erőd, erőd: a párt” (Szabó Róbert Csaba: *Alexandriában*. *A Hét*, 2005. április 28.) A célzatos összeállítás az alkotót eszmei-szemléleti mélypontján, és csakis csak ott mutatja – mintha ezzel a kényszerből, képmutatásból fakadó proletkultos felfogással sosem számolt volna le, mintha nem történt volna meg a „színeváltozása”, munkásságának mintha nem volna magaslati pontjai. S mintha a klapanciákkal közvetlenül igazolni lehetne az erdélyi drámai irodalom egyik legnagyobb formátumú hőse elkeseredett szavainak igazát: „Olyan világot értünk meg, uram, / Hogy ezt csak a gazember éli túl, / S aki túléli, úgyis mind gazember”.

A múltidézésnek ez a módja arra biztosan alkalmatlan, hogy eme íróknak s általában az irodalomnak újabb híveket, olvasókat szerezzen – arra viszont bizonyosan alkalmas, hogy segítsen megerősíteni azt a többek, közöttük a leginkább érintettek által is alátámasztott véleményünket, miszerint a hatvanas évek közepének romániai

magyar irodalmában dehogyis következett be „korváltás”. Máskülönben mi szükség lett volna kötetek elhallgatására, a tintahal-módszer alkalmazására, a Páskándi-portréban a Lenin-vers kiemelésére? Dehogyis találhatni olyan „lényeges nemzedéki jegyek”-et, amelyek alapján a *Forrás*-sorozatban megjelent könyvek szerzői világosan megkülönböztethetőek lennének egymástól. Dehogynem lehetne egyetérteni a közös jegyek meglétét tagadó Szilágyi Istvánnal, aki hozzá még Szilágyi Domokos feltételezett válaszait is közli: vagy azt, hogy nem volt Forrás-nemzedék, vagy azt, ahogy „méla undorral” elhárítja a kérdést, mondván, „ezt hagyjuk”. És dehogynem lehet idézni Hervay Gizellának egy visszavont interjújában elhangzott, amúgy pótlásra, magyarázatra szoruló szavait: „a nemzedékesdit Kántor Lajos találta ki, hogy legyen miről vitatkozni”. Legvégül pedig Kántort, aki szerint nem baj, ha a nemzedékek közötti felosztás szempontjai homályban maradtak – az egész csoportosítás ugyanis „a szokásjog alapján mondhatni törvényerőre emelkedett”.

A törvénytudó Páskándi Géza szertenézhetett, helyét mégsem lelhette. Mint ahogy a ma irodalomtörténész se leli: az emlegetett kötet bevezetőjének írója, Balázs Imre József is vagy azt mondja, hogy az első Forrás-nemzedék esetében afféle „tiszteletbeli” tagnak számít, vagy úgy kénytelen fogalmazni, hogy Páskándit, valamint Bodor Ádámot az irodalomtörténet különféle életkori vagy szemléletbeli sajátosságok alapján „hajlamos” e nemzedékhez sorolni. Van vélekedés, persze, nem is akárkié, hanem az indulása alapján ide tartozó Lászlóffy Csabáé, amely szerint a *Piros madár* 1957-ben meg is előzte és meg is előlegezte a Forrás-szerzőket. Azaz a sokszor hangoztatott szemlélet- és hangváltás előkészítésének érdeme elvitathatatlan tőle. Még ha halványabb nyomai, gyengébb jelei látszottak is ekkor – mint amilyenek 1965-től kezdődően látszanak majd. Azért ekkortól, mert börtönből való szabadulása után el kellett telnie két esztendőnek, amikor a föloldották a közlési tilalmát, szilenciumát – hogy ezután mind sűrűbben és minél több műformában jelenjenek meg az írásai, mindenekfölött az *Utunk* hasábjain.

II.

Az első közlés 1965. március 19-éről való: *Versek*. Az első, esemény-számba menő, emlékezetes publikáció pedig a *Weisskopf úr, hány óra?* című elbeszélése, alig több mint negyedév múlva (1965. július 2.), amellyel – Szilágyi István véleménye szerint – „leiskolázott” mindenkit. De később az irodalomtörténeti monográfiában a két rövid vers közül az első, az *Ujjas-játék* is méltónak találtatott a kiemelésre: a lírikusról készült arcképen az érzéki és az intellektuális élmény elválaszthatatlan, egyszersmind megkülönböztethetetlen voltaként tanúsítójaként. S mint ilyen, első jele, jelzése annak a törekvésének, amit Láng Gusztáv a következőképpen tolmácsol: a gondolatlírát kedvelő költő olyan „transzcendens grammatikát” követel, amelyik az adott világot, a létező valóságot csak „asszociatív támaszpontként” akarja s tudja használni. Az, hogy ugyanitt a novellista portréja pedig a „gondolat tisztaságát megrontó szabadsághiányról” hírt adó *Weisskopf úr...* említésével kerekedik teljessé – akár természetesnek is tartható. Ám csak abban az esetben, ha azt a kialakulófélben lévő szerkesztői gyakorlatot szintén magától értetődőnek vesszük, amely a hetilap egy-egy jelesnek tudott szépirodalmi közleményéhez utólag elemző-magyarázó cikket társít. Az új értékek elfogadtatásának és népszerűsítésének módszereként. Így történik ez előbb a novella esetében is: *A modernség nem ráadás* címmel Kántor Lajos értekezik róla (1965. július 30.), a későbbiekben pedig, főleg az 1968-as esztendőben szinte egymást követik az értelmezések, önértelmezések. Január 26-án *Minek nevezem?* címen újra Kántor vállalkozik a két számmal korábban közölt Páskándi-vers, a *Hó jászlaról* magyarázatára: azt bizonyítja, hogy a néhány hónappal az előtt lezajlott vitában az ún. helyzettisztázó, vagyis kijelentő módú mondattal indító költemények ellen heves polémiát folytató költő hű önmagához, verseszményéhez. A következő héten (1968. február 2.) a szerző jólélekkel nyugtazza a kritikus szavait, annál is inkább, mert ezek alkalmat nyújtanak számára, hogy a különböző verskultúrájú olvasókat csoportosítva a versértés bonyolult voltán

tépelődjék. Mielőtt saját műve keletkezésének körülményeiről, ihletforrásairól és kedvelt versépítési módjairól, az „áttűnés” eljárásairól szólna, kinyilvánítja abbéli óhaját, hogy minél több hasonló cikk jelenjék meg. Ezek segítenének ugyanis áthidalni azt az „értés- és izlésbeli szakadékot”, amelyik a csekély számú versolvasók és a lírikusok egy része között húzódik meg. Legvégül azzal a meglepő fordulattal zárja a már a címében is – *A tű foka: a mű oka* – meghökkentően szokatlan fejtegetését, hogy saját maga is kíváncsi volt rá: meg tud-e magyarázni valami olyasmit, ami benne előzetes magyarázat nélkül született. Különösen, hogy nagyon is tisztában van vele: „egy vers eszméje, gondolatárnyalatai, hangulatvilága sohasem fordítható le a rideg elemzés nyelvére”.

A következő alkalommal – 1968. november 15-én – talán e szikár tárgyilagosság látszatát elkerülendő adja azt címmül az ugyanebben a számban közölt Szilágyi Domokos-költemény, *A próféta* bemutatásakor, hogy: *Versmagyarázat – ritmusban*. Ahhoz a másutt is, többször is hangoztatott gondolatához tér itt vissza, amelyet még „újraindulása” elején Bartalis János verseskötete, az *Idő, ne fuss!* méltatásában fogalmazott meg először (*Puritán ige*. Utunk, 1965. augusztus 13.). „Bizony, bizony mondom Néktek, hogy ige a vers – kezdte itt, retorikailag is hatásosan, a kinyilatkoztatás nyelvén, majd ugyanígy folytatta: – Ha nem így lenne, ó, hogy meg tudnám magyarázni kezdetét és végét, milyen diadalmas ujjal mutatnám meg nektek a határt: ímé, eddig az eleven beszéd, s ettől kezdve: a csiholt szó. De sajnos, így, ilyen formában nem tudom én nektek megmutatni, legfőnnebb stilisztikák és poétikák (meg persze esztétikák) mankójára nehéz-kedve, sánta koldusként bicegem körül a szentek templomát. Ó, nem akarom én mítoszba vonni a verset! Nem akarom én a megismerését tagadni cseppet sem, csak éppen azt szeretném állítani, hogy hasztalan fogom az elemzés satujába a formát és a tartalmat, no, meg összefüggéseiket, mert ezen túl még van a versben valami, amit én úgy neveznék: igeszerűség, a kijelentés egyszerűsége”. A Szilágyi-vers „hőse” szinte kapóra jön neki, hogy személye és szerepe által újra

megerősítse, amit már a „kosályi Berzsenyi”-nek nevezett, hetvenen túl lévő költő kapcsán is kifejtett az igeszerűségről, illetve a „valódi költészethez” szükséges dolgokról.

Hogy érzékelhető legyen, mennyire messze került az „igeszerű” vers eszménye az első *Forrás*-kötetek előszavaiban s kritikáiban megmutatkozó „proletkult” költészet eszményétől, hogy Páskándi Géza mennyire eloldotta magát a pártos líra tételeitől és dogmáitól – ezt a távolságot elegendő talán a *Vissza a forrásokhoz* beszélgetéseiben Lászlóffy Csaba által is idézett korabeli szólamokkal érzékeltetni. „Az első korosztály, amely címerünk vörös csillaga alatt tekintett széjjel először a világban, s amely a frissen tanult betűket a Párt szabad jel-szavaiban ismerte föl...” – hangzott, egyfelől a dicséret. Másfelől, a *Forrás* első kritikakötetében – Lászlóffy ugyan nem nevezi meg sem a szerzőjét, sem a címét, ám felismerhetővé teszi őket: Kántor Lajos könyve ez –, az *Írástól – emberig* (1963) lapjain ilyen eszmefuttatásokat találni: „A gondolatiság a kommunista költő esetében mély, a versben mindegyre kifejezésre jutó *tudatosság*” kell, hogy jelentsen, a művész „felismeri [...] a valóság teljes és hű tükrözésében kifejeződő pártos hivatását, s látja helyét a nagy egészben.” Ezekről szemlélve egyenesen istenkísértés, legalábbis a pártosság semmibe vétele, avagy az antiklerikális harc feladása a Bibliából vett citátum, mindjárt a *Versmagyarázat...* legelején, az pedig egyenesen istenkáromlás, legalábbis a marxista-leninista esztétika alapfogalmai használatának kicsúfolása, ami miatt Bartalist „hites költő”-nek tartja. Nevezetesen: mert „hiszi azt, hogy előtte elénekelhetetlen dolgokról beszél, tehát választhatja a legtermészetesebb, legkötetlenebb formát”. Az tűnik fel érdemként itt – olyant „énekelni”, amilyent korábban senki más –, ami annak a hitéből fakad, hogy „előtte még senki soha semmit a világ dolgairól el nem mondott: ő az első, ő fedezi fel a füvet és a fákat, ő az első ember, aki nevén nevezi (hangsúlyozom: az elsőség hitében élve) a parttalan világot”. Ugyanez Szilágyiról szólva a nagybetűvel írt Isten ideája: „a teremtés állandó készenléte” lesz. Hogy ennek a teremtésnek semmi köze sincs sem (szocialista) realizmus normájához és módszeréhez,

a valóságtükrözéshez, sem az öntudatos lírai személyiség vallomásos feltárulkozásához, ezt egyértelművé teszi az „ige” vallási és mítoszi értelmezése: olyan egyszerű kijelentés ez – fejtegeti –, amely „felülről jövő”, „emberfeletti” hatalom *kinyilatkoztatása*. Páskándi szeretett, drámahőisévé is emelt költőjének, Csokonainak a szavaival, a „semmiből világokat” teremtés ez. Vagy ha nem a semmiből, akkor a – nyelvből. A valódi költészethez szükséges két dolog egyike – a „versíró hitele” mellett – „a szavak megtalálása, újfelfedezése”. Ezért hangozhat el Bartalis János dicséretére, hogy alig tudhatni nála „kényesebb szószítálót”. A dőlt betűs kiemelés is jelzi, hogy elvet minden tudatosságot, (szocialista) eszmei elkötelezettséget – még csak az sem állítható, hogy a korábban jelzett dzsóker-hatásra számítana, tintahal-módszerrel élne, azaz rációval saját maga jellemzésére.

III.

Amit még idézni fogunk: a hetilap több részes, a romániai (nemcsak magyar) irodalom színe-javát megszólaltató sorozata, amelyik a Gheorghe Gheorghiu-Dej halálát követő első, máskülönben IV., már Nicolae Ceaușescu főtitkár vezette pártkongresszus szellemében az *5 éves írói tervem* rovatcímet viselte. Páskándi többek között Méhes György, Székely János, Szilágyi András és Veress Zoltán társaságában kapott lehetőséget a szólásra (*Utunk*, 1965. augusztus 6.). „Mik a terveim? – kérdezte önmagától, és a válasza: – Többnyire: írni, írni és ismét írni. Írni mindent, minden műfajban, a voltaire-i igével élve: kivéve azt, ami unalmas”. Román nyelvből történő fordításait hozta szóba, aztán a következő esztendőben megjelenendő verseskötetét (amely végül a *Holdbumeráng* címet viselte, bár itt még nem nevezte meg), a *Tündérek szakácskönyvével*, a gyermekeknek írott verseket és meséket tartalmazó kötettel együtt. Szeretné megjelentetni a novelláit is, árulja el, mielőtt az igazi „titká”-t is feltárná, drámák és egyfelvonások írását.

A később valóban közölt műveit veszi itt sorra, cím és műfaj szerint; többnyire komédiák – mondja róluk –, egy részük pedig „az abszurd színház paródiája vagy pedig egy fésültebb, józanabb, realistább abszurd”. Reméli, egy-kettő színházra is lel közülük, ám addig is, közben is a terv: „sok cikket, esszét, kritikát írni, hogy egy pillanatra se zökkenjek ki a mindennapok termékeny ritmusából”.

Ennek az alig hat esztendőnek a ritmusa valóban szerföltött termékeny. Csak a szépirodalmi közléseket tekintve is: a versek, karcolatok, novellák jönnek sorban egymás után. És párbeszéddek, egyfelvonásosok, drámák, a Kocsis Istvánéival együtt megszakítja azt a hetilap esetében talán nem szokatlan és meglepő gyakorlatot, hogy ezek közlésére a szerkesztőség nem vállalkozik. Talán legelőbb, 1967 decemberében (29-én) a *Külső zajok* című drámáját kezdi közölni. Azt a művét, amelyet három évvel korábban írt, és amelyekkel a szülővárosa, Szatmárnémeti színpadi szerzővé avatta: az Északi Színház magyar tagozata Cseresnyés Gyula rendezésében az Ifjúmunkás matinéjában mutatta be, 1968-ban (ld. „Legalábbis várakó...” – Ablonczy László beszélgetése Páskándi Gézával. – *Film Színház Muzsika*). A színház akár (ös)bemutató-sorozatot is indíthatott volna a „hazai szerző” darabjaiból – mulasztás, nem dicsőség, hogy másképp cselekedett, és másképp gondolkodik mind a mai napig. Visszatérve azonban a hetilap újszerű vállalásaira: a következő esztendőben, alig több mint fél év múltán három részben hozza nyilvánosságra a lassan házi szerzőnek számító drámaíró mitológiai játékát, a *Pügmalion és Galatheát* (1968. június 14–21–28.), amelyet majd egy esztendő múlva *A királyok köve* címen a Kolozsvári Állami Magyar Színház tűz a műsorára. Ezt a premiért megelőzően, de az *Utunk* publikációját követően, ismét egy fél esztendő elteltével újabb színmű lát nyomdafestéket: a „beszélgetések” műfaji megjelölésű *A sor* (1968. december 13.) A következő évben mégis mintha kizökkenne abból a bizonyos termékeny, maga diktálta ritmusból – hetilap-közleményei legalábbis jóval gyérebbek. Lehet, azért, hogy annál nagyobb tempót diktálhasson majd 1970-ben. Előbb az *Önkéntes tűzoltók* párbeszédei jönnek

(február 6.), egy hónap múlva ugyanebben a műfajban *A meseíró* (március 6.), majd megint ugyanebben és nagyjából ismét egy hónap elteltével a *Haljon meg bután*, a Veress Zoltán *Zápfog király nem mosolyog* című könyvéről írott kritikával (*Mesevilág-teremtés*) egyszerre, egyugyanazon számban (április 3.). Az ősz ismét drámái közlésével telik el: szeptember 18-án a lap címlapján külön is felhívják az olvasók figyelmét a csaknem négy teljes oldalt kitevő dramaközléményükre, a *Bosszúálló kapusra*. Október 23-án két oldalon át folynak az *Őszinte pillanat* című „párbeszéddek”. A december eleji két szám pedig, három-három oldal az *Időszak*, a *hülyegyerek*, *avagy a vándorköszörűs* című darabjával telik meg.

Ennyi bemutatkozási lehetőség után korántsem meglepő, hogy szintén példátlan gesztusként, egyedül álló próbálkozásként, egy sorozat – *Beszélgetés új írásokról* – nyitányaként az *Utunk* arra vállalkozik, hogy *Mai drámák* címmel kerekasztal-beszélgetésen vitassa meg, elemezze két szerző, Kocsis István és Páskándi Géza alkotásait (november 27.). Irodalmi, „színirodalmi” jelenségeket „körülbeszélni” gyűltek össze K. Jakab Antal, Kántor Lajos, Láng Gusztáv, Páll Árpád és Marosi Péter. Az alaphangot ez utóbbi adja meg, a drámaírás „új hulláma” olyan két kiemelkedő képviselőjének tartva őket, akik – Kántor fogalma ez – „jelenség” mivoltukkal az utóbbi néhány év alatt megcáfolták azt a vélekedést, hogy a romániai magyar drámaírást nem lehet összehasonlítani az elbeszélő irodalommal vagy a lírával. Kocsis Bolyai János-monodramáját és Páskándi Dávid Ferenc-dramáját, a *Vendégséget* a legjelentősebb regények és verseskötetek mellé is oda lehet állítani – hangzik a csaknem egyöntetű vélemény, amelyet Kántor Lajos azzal told meg, hogy e két mű mellé még egy harmadik is oda állítható, Kányádi Sándor kétszemélyes tragédiája. Természetesen európai szerzők, példák is felmerülnek, hogy a végső szót – mintegy a Páskándi-féle abszurdoid védelmében is – Láng Gusztáv mondja ki: „az, amit Kelet-Európában abszurdnak nevezünk, sokkal tragikusabb és fájdalmasabb mer lenni, mint a nyugatiaké, először is azért, mert vállal valamit, másodszor pedig van egy olyan

eszménye, amelyikhez ragaszkodna. Ezzel pedig nem feloldani akar, hanem éppen stressz-állapotba hozni, azért, hogy ébren tartsa bennünk eszmény és valóság szakadatlan feszültségét. A lelkiismeret furdalást, a megrendülést, ezeket a tényezőket mélyebben meri kiváltani, mert mozgósítani akar valamire”.

A „vállal valamit”, a „mozgósítani akar valamire” épp olyan furfangos beszéd, mint a meghatározatlan-megnevezetlen eszmény – rögtön kitesztzik, hogy nem a szocialista esztétikából valóak, nem a szocializmus szótárába illőek. Arra azonban jók, hogy mozgósítsanak – az író mellett. Páskándi előbb novellistaként, aztán, lassan lírikusként, végül drámaszerzőként is elfogadtatta magát. Tanúsítója ennek az eddigieken túl, hogy Huszár Sándor emlegetett kötetébe, amelynek a beszélgetéseit korábban, ugye, az Utunk közölte, a fiatalabbak közül egyedül ő került be.

Az „írni, írni és ismét: írni” terve és parancsa azonban tovább vitte – ha mozgósítani akart, akkor az irodalom intézményrendszere működésének megváltoztatása miatt. Mondhatni, szinte módszeresen vette számba őket: a folyóirat-szerkesztőségektől kezdve a könyvkiadáson át az írószövetségig. Ez utóbbi feladatáról, munkájáról osztja meg a véleményét a *Közgyűlés előtt* című hozzászólása (1968. november 1.). Már a kezdő mondata elgondolkodtató: a közgyűlést az ország népgyűléséhez hasonlítja, mégpedig annak okán, hogy ez „a demokrácia legmagasabb fóruma”. Hogy mi ebben a különös „észjárás”-ra valló? – az, ami mára már fel se igen tűnik: a pártkongresszusok számításán, figyelmen kívül hagyása! A „legmagasabb rendű méltányosság elvé”-nek érvényesítését várja el az összeíjveteltől – ezért hozakodik elő céhbeli kérdésekkel. Három pontban tárgyalja ezeket. Az első: az írószövetség az a fórum, amelyik „mindenkor és minden esetben kizárólag az írók és az irodalom érdekeit védi és képviseli. Ezek az érdekek a pénzügyiektől a szakmai-szellemiekig terjednek.” Fel kell tételeznünk – folytatja –, hogy az irodalom története egyfajta szellemi jogfolytonosság is, amely az élő írókat arra jogosítja, hogy a volt írók, a régebbi irodalom leszármazottjának, utódjának, örökösének tarthassa

magát. Itt tér ki aztán arra, amit alig két héttel korábban a *Három megjegyzés a könyvkiadási vitához* című cikkében (Utunk, 1968. október 18.) igen szellemesen, különböző híres alkotók fiktív leveleinek közzétételére támaszkodva már kifejtett: az alkotókat hogyan lehetne kigyógyítani abból a kisebbségi nyavalyából, hogy „az irodalom valamiféle élősd a társadalom nyakán”, hogyan lehetne megszüntetni még a gondolatát is „az élő irodalom ráfizetőségé”-nek. A képzelt levelek szerzői – Mikszáth Kálmán és Shakespeare, Agatha Christie és Verne Gyula, Balzac és Tolsztoj, Eminescu, Petőfi és Jókai Mór közül ez utóbbi a legvilágosabb, a legtömörebb és a leginkább gyakorlatias: „Szépreményű Öcsém! – szólítja meg Páskándit, majd így folytatja: – Azt kellene elintézned, hogy ennek a jogutódlásnak törvényes alapot szerezzenek céhetek által. Más szóval: amit a kiadó a sokat olvasott klasszikus irodalmon nyer, ne tekintse a maga jövedelmének, hiszen ez kizárólag az élő irodalmat illeti meg. Ölel: Jókai”. A hozzászólás második pontja az irodalom díjazási jogrendszerének felülvizsgálatát kéri az írószövetségtől. A honoráriumok dolgában még azt is felveti, hogy a kis példányszámokkal járó hátrányokat ellensúlyozni kellene valahogyan, például a sikeresebb alkotások románra fordításával. Végül harmadikként azzal a javaslattal áll elő, hogy az írószövetség lapjainak vezető szerkesztőit azok válasszák meg, akik ismerik a jelöltek képességeit, olvassák írásaikat, és akik „az ügy ismeretében felelősséggel tudnak dönteni”. Ha óhajai jámbor óhajok maradtak is, felvetésükben mégiscsak ott a bírálat: a szerkesztőségek munkáján, összetételén változtatni kell.

Ezt a szándékot érthette félre Nagy Pál, amikor a könyvkiadási vitához kapcsolódva Páskándi Utunk-beli cikkére válaszolt (november 1.). A szerkesztő, *Mátyás király és a kölcsönkért írógép* című hozzászólásában először is vitapartnere szemére veti, hogy a „kiszolgáltatott” író álláspontjáról startol, majd egy kerekasztal-beszélgetés alkalmából elhangzott véleményét idézi, amely szerint Páskándi elvárná a szerkesztőktől, hogy pincérekként forgolódjanak az író körül, végül kifejti: „a mi szocialista viszonyaink között a szerkesztő nem holmi

kommerciális magánvállalkozások, érdekszövetségek irodalompolitikájának érvényesítője, végrehajtója, hanem azoknak a folyóiratoknak, lapoknak, kiadóknak a munkatársa, amelyek a párt által irányított átfogó ideológiai-művelődési folyamat jelentős megnyilatkozási formái”. Szerkesztők és szerzők örök konfliktusán, a kézirat elfogadásán vagy visszaadásán töprengve az „öntudatos olvasók”-ig mint az irodalom mecénásai jut el. De szóba hozza – a vita folytatását ismerve, vesztere – a klasszikusoktól kapott szellemes költött leveleket is. Valóban a régi nagyok tartják el az utódokat – írja, félreértve Páskándit, aki ezt vágyként vette számításba –, azaz a vérbeli, igazi mecénások ők. Állítását itt kérdésbe fordítja: vajon „a maiak – Páskándié – tartják-e majd az ötven és száz év múlva nyomukba lépő utódokat? Hogy a mi mai jórészt belterjes, arculatában és tartásában szuper-intellektuális, problematikájában meglehetősen elvont, hangjában nehézkes kisepikánk és költészetünk hasznát hajtó tömegolvasmánnyá léphet-e előre valaha is?”

A kérdésben alig megbúvó bírálatot magára véve Páskándi csípős hangon, epés gúnnyal válaszolt. Cikkének címe, az *Egy kritikusi irány hatyúdája* magáért beszél (1968. november 8.) – a vitázó fél írásának szerkezetét, logikáját támadva, közhelyeit ízekre szedve addig az összegzésig is elmerészkedik, hogy miközben őt „teljes politikai-ideológiai fegyverzetben” támadja, aközben megfélekedezik a legfontosabbról. Nevezetesen arról, hogy „a mi szerkesztőink tulajdonképpen nem irodalompártolók, nem mecénások, hiszen ők fizetést kapnak ezért a »pártolásért«, ők az élő irodalom alkalmazottjai, abból élnek, hogy »van« ilyen élő irodalom, József Attilát parafrázálva, a szerkesztőnek is »pénzt hoz fájdalmas énekünk«. Kegyetlen ugye?” – kérdezi most meg ő, és később is újra kérdez: vajon „milyen szájizzal szolgál Nagy Pál egy olyan irodalmat, amelynek épp a jövőjét kérdőjelezi meg? Jól érzi-e magát ilyen »halva született nagymamát« szolgálva? És főként milyen ellenállhatatlan erő kényszeríti rá, hogy mégis csak ezért, ebben és ebből a megkérdőjelezett irodalomból éljen?”. A kérdéseket onnan, hogy mi a véleménye az olyan papról, aki nem hisz Istenben,

tovább sorjáztatja még, egészen odáig, míg ki nem mondja: az irodalomban „más parton”, sőt „más vízen” vannak. Beszéde egyenes beszéd, semmiféle „dzsóker-hatás”-ra nem törekvő. Mintha mindaz az elégedetlenség, amelyik több mint két évvel korábban már megírta vele *A kritika paradoxonjai és dilemmái* című cikkét (Utunk, 1966. június 17.), mostanra gyülemlett volna fel benne, és így próbált megszabadulni tőle.

A nyílt beszéd, híján minden köntörfalazásnak és tekintet nélkül minden tekintélyre azt a hosszú vitacikkét is jellemezte, amelyik az *Álproblémák „felfedezése” avagy a hamis kérdés tudománya* címmel jelent meg 1970. február 27-én. Voltaképpen ez is hozzászólás, mégpedig a *Korunk* 1969. decemberi számában elkezdett vitához, amelyik a (romániai magyar) műveltség irodalom-centrikusságát állította a középpontjába. Páskándi itt sem kíméli a partnereit. Benkő Samu megállapításához – amely szerint irodalmuk „közvélemény-formáló szerepe” gyöngécske, mert a „közönség az élet őt foglalkoztató nagy kérdéseire csak elvétve kap választ” – azt fűzi hozzá, hogy az irodalom közvélemény-formáló erejét nem lehet úgy mérni, mint a mérszárszékben a húst. A publicisztika, a pamflet, a röpirat-irodalom ebbéli szerepe azonnal mérhető és látványos, a szépirodalomé „csak hosszú távon mutatkozik meg” – érvel, hozzátéve: „Az irodalom [...] nem a válaszolás, sokkal inkább a kérdésfelvetések művészete”. Balogh Edgárnak az alábbi fél mondatát veszi górcső alá: az irodalom „forróan modern és mégis népi mélyrétegeiből fellövelő értékeiben, örömmel fedezzük fel és közvetítjük mindig a sajátosan és egyre kilombosodó közöst”. A stilisztikai, nyelvi elemzésre nem térhet ki, mondja, ám kérdi: milyen ellentét feszül(hetne) a „forróan modern” és a „népi” között? Semmi, szerinte, ami pedig kérdéses: „Mi az, hogy ’népi’?” Ennek Balogh mondatában semmi valóságtartalma nincs, jelenti ki azzal a bátorsággal, amelyik nincs tekintettel stallumokra, címekre, rangokra, egyedül az igazság kimondásának szándéka vezérli.

Nem nagy kockázat kimondani: második születése után Páskándi mihelyt engedték, mindjárt talpra állt. Mohó munkakedve szinte

minden műfajt kipróbáltatott s a politika kényszerétől is indítatva nem egyet megújított vele. Zsenge kamaszkorában kezdett pályájának folytatását mintha egyszerre több irányba képzelte volna el s jelölte volna ki, egyiket a másikkra, a másikat a harmadikra váltva fel. A váltásnak, változtatásnak: kísérletezésnek ez a készenléte s hajlama kiemelte őt a korban vele egyidős alkotók, az ún. Forrás első nemzedéke tagjai közül. Ha volt „korváltás”, azt az elsők között Páskándi Géza hajtotta végre.

LÁNG GUSZTÁV

irodalomtörténész, Szombathely

A TÖREDÉK-LÍRA ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA

Ismét könyveibe temetkezve rá kellett jönnöm, hogy kettős látószögből olvasom őket. Kortársa, sőt nemzedéktársa voltam évtizedeken keresztül, most pedig utókorához tartozom. A kortárs horizontja a várakozás, a ma olvasott szövegben a jövődjeljesítményt reméli. Az utókor „visszafelé” olvas; a végpont ismeretében az előzményekre figyel.

Ennek a kettősségnek a jegyében választottam tárgyamul Páskándi Géza lírájának egyik – szerintem fontos, sőt legfontosabb – aspektusát. Az utókor szemében ő elsősorban drámaíró, aki a történelmi dráma műfaji keretei között egy merőben új – általa *abszurdoid*nak nevezett – színpadi jelrendszert teremtett. Börtönélményeit feldolgozó prózája az epikusra is ráirányította a figyelmet, nem utolsósorban annak az érdeklődésnek köszönhetően, amely a diktatúra mindmáig feldolgozatlan közelmúltjára irányul. Annak idején azonban, amikor nemzedékem az erdélyi irodalom (az akkor hivatalosan egyedül használható megnevezés szerint a romániai magyar irodalom) megújításában reménykedett, Páskándi Géza elsősorban lírikusnak számított. Annak tartotta magát ő is, bár első novellakísérletei is ebből az életszakaszból származnak. Ezeknek azonban, ahogy akkori megnyilatkozásaira emlékszem, korántsem tulajdonított olyan fontosságot, mint verseinek. A próza – elsősorban a kisepika – megújítását kétségtelenül Bálint Tibortól várta, akinek tehetségét talán elsőként

ismerte fel és becsülte. Ez a bizalom alighanem szerepet játszott abban, hogy Bálint Tibor képes volt elviselni azt az évekig tartó mellőztetést, melyet a nyomasztó politikai tekintéllyel rendelkező Nagy István, a hajdani munkásíró ellenszenve rótt rá.

A MEGÚJHODÁS HÁTTERE

Páskándi Géza életében és életművében két cezúra van. Az első a bebörtönzés. 1957 márciusában két sorsdöntő esemény van életében és pályafutásában. Ekkor hagyja el a nyomdát *Piros madár* című verskötete, és éppen csak átvette a szerzőnek járó húsz tiszteletpéldányt, és megírta hozzájuk a dedikációkat, amikor letartóztatták. E könyv sorsa („*habent sua fata libelli*”) is dokumentuma lehetne a diktatúra ötvenes évekbeli történetének. Mint mondtam, Páskándi Géza előre megírta a húsz dedikációt, mert bár büszke volt rögtönzőképességére, első könyvének ajánlásait kellő műgonddal akarta megfogalmazni. A húsz könyv és a két vagy három lapra tintával, mártogatós tollal írott dedikációk a kiadó szerkesztőségének egyik szekrényében voltak – Páskándi Gézának akkor éppen nem volt lakása, a szerkesztőségben dolgozott délutánonként, ott tartotta szinte valamennyi kéziratát is, nagyrészt közös íróasztalunk egyik fiókjában. A dedikációkból könnyű volt kikövetkeztetni, hogy kiknek szánta a tiszteletpéldányokat; szétvágtuk őket, egyfajta könyvjelzőként beletettük a könyvekbe, és haladéktalanul eljuttattuk a címzetekhez. Így került el ez a húsz példány a zúzdát, ahová a könyv egész kiadása került. Hallomásból tudom, hogy Aradon egy könyvesboltba megérkezett néhány példány és a hír is, hogy a szerzőt letartóztatták. Ez utóbbi újságot a könyvtár megvásárolta törzsvásárlóinak – ebben az időben a jó könyvek oly hamar elfogytak, hogy az állandó vevőknek „pult alól” adagolták –, és el is adott jó néhány példányt, még mielőtt a letiltás eljutott volna hozzá. Ezzel együtt sem hiszem, hogy több

mint harminc-negyven példány megmenekült volna a modern könyvetés sorsától. (Máglya helyett papírmalom; meg is született a szólás akasztófahumora: „Zúzdába, ki ellenszegül, / Minden velsz énekest.”)

Nos, ma már lexikonbeli közhely, hogy a *Piros madár* az erdélyi költészetet megújító Forrás-líra közvetlen előzménye, csak hogy e kötet nem kerülhetett az olvasók kezébe, de valószínűleg a Páskándi Géza nyomdokain (is) elinduló következő költőnemzedék kezébe sem. A hadbíróvási ítélet, mely hat év börtönt szabott ki a költőre, kizárta őt abból a folyamatból, melynek elindításában jelentős szerepet játszott, és legalábbis részben megakadályozta a *Piros madárral* elkezdett hangnemváltás kiteljesítését is, hiszen a nemzedékek viszonya mindig a *kölcsönhatás*. Az első Forrás-nemzedék lírája nemcsak folytatja a közvetlen elődök kezdeményeit, hanem a folytatásban megjelenő „másságok”, átképzések vissza is hatnak az elődökre – jól példázza ezt, mondjuk, Kányádi Sándor költészete.

A költői megújhodásnak ideológiai és politikai ösztönzői is voltak. Páskándi Géza nemzedéke hitte, hogy olyan társadalomban él és alkot, amely a szabadság, egyenlőség, testvériség megvalósításának nagyszabású kísérlete – fokozatosan ráébredt azonban, hogy a hatalom, a kísérlet végrehajtója saját rejtett céljai érdekében sajátította ki e történelmi jelszavakat. Elmélet és gyakorlat egymás ellentéte lett, mint igazság és hazugság; e nemzedék tagjai e nagy hazugság elleni tiltakozásban találtak egymásra. Ez a tiltakozás *belső* volt; a hatalom által (is) hirdetett ideológiát nem tagadta, hanem megtisztítani szeretne volna a „torzulásoktól”. Ez a szembe fordulás a diktatúrával tehát etikai indíttatású, ezért nevezem én ezt a nemzedéket az önkényuralom *erkölcsi ellenzékének*.

Kitűnik ez abból, hogy a *Piros madár* központi értékszimbóluma a *tisztaság*. „Maradjak tiszta, úgy sincs semmi kincsem, / ha nem egyéb, hát önmagam előtt”, olvashatjuk a kötet záró versében, az *Illatok éneke nyáron* pedig elválasztja azt, ami a bűzben, piszokban maga is bűzzé válik, attól, ami illatnak ott is megmarad, megőrizve eredeti tisztaságát. De ugyanez a tisztaságigény szólal meg Kányádi Sándor *Sirálytánc*

és *Harmat a csillagon* című költeményében; a politikai széljárás helyett a tisztesség és az emberség normáihoz igazodó hősök drámája zajlik Szabó Gyula *Gondos atyafiság* című regényében, és Bálint Tibor „élhetetlen családja” is azért jár „Kálváriát” (a főhőssel együtt) a *Zokogó majomban*, mert becsületesebb a történelmi konjunktúrákhoz alkalmazkodó többségnél.

Rokon ezzel a motívummal, ahogy a hit (értsd: politikai hitvallás) „piros madara” kalitkában vergődik a bemutatkozó kötet címadó versében. Hasonló ellentétet jelez Kányádi Sándor „tört szárnyú madara” mint a boldogságvágy tragikus jelképe, s az „egyszárnyú madár” Hervay Gizella egyik versében. Mindhárom költő a *repülni nem tudó* madárról ír; az ősi szabadságszimbólum konnotátuma mindhárom költő verseiben a szabadsághiány.

A *Piros madárban* felsejlő irány folytatódik a börtönévek után megjelent „érett” kötetben, az 1966-os *Holdbumerángban*. Ennek is a szabadság a fő témája, de nem egy társadalmi utópia és egy politikai rendszer függvényeként, hanem mint a *végtelen* ikerfogalma. Mint olyan érték-kör, amelyből az embernek magának kell kiküzdenie – a megismerés, a döntésekre jogosító etikai tisztánlátás szüntelen kihívásai közepette – a neki járó életnyi autonómiát. Jól példázza ezt a *Hunyorgó rémülettel* egyik hasonlata, mely a költő ekkori sorsdöntő élményét, a börtönből szabadulást „szublimálja”: „Mert jaj gyanús ez a fény, ez a szín, mint a rabnak, / ki körüllesvén szorongva érzi magát szabadnak, / midőn mögötte maradtak a cellák.” A versbeli eszmélkedést egy Van Gogh-kép színei indítják el, s a vers jelzős szerkezetei először „tárgyazonos” színeket sorolnak: „piros alma”, „zöld ág”, „barna venyige”. Mivel ezek „természetesek”, „az elme kívül marad a bűvöleten”. Amikor azonban más színekkel mutatja a művész a valóságot, mint amelyeket „természetesnek” látunk, akkor elménket is „bűvöli”; a mű és a világ újfajta, konvencióktól szabad értelmezésére készítet. A „cellákból” szabadulás a konvenciók börtönéből, az előre gyártott ideológiák zárkájából való szabadulás is jelenti a versben. (A művészlét paradoxona, hogy ez a szabadulás a cellákban töltött hat év alatt ment végbe.)

VASFÜGGÖNY ÉS „TISZTA KÖLTÉSZET”

Felszólalásom címét Páskándi Géza harmadik, *A tű foka* című kötetéből vettem. Ezt tartom lírája legfontosabb állomásának s egyben a kortárs magyar költészet egyik hangnemből való teljesítményének. Ezt a költő is tudhatta, vagy legalábbis érezte. A *tű foka* ugyanis nemcsak költeményeket tartalmaz, hanem a versszövegeket kísérő, kommentáló esszétöredékeket is, egy új költői program manifesztumává avatva a kötetet.

Ilyen kiáltványrészlet a következő: „A túlzott, a fölösleges »leírás« elhagyott, a túlzó magyarázat is, *antideszkriptív* és magyarázat nélküli lett, ami kiszabadult... *Anti-epikus*. Líra. [...] A vers nem előkészítő gesztusokkal indult, hanem »in medias res«, mint egy váratlan, szívvünket a torkunkba dobó sejtés vagy látvány. A helyzettisztázás olykor a szöveg mögött maradt, máskor a vers közepén bukkant fel, vagy a végén sejtett ki haloványan. [...] És már nem hajtom tovább a verset a lendületnél. Ahol a vers magától megáll, ott befejezem; ha befejezetlen is, ha függőben marad is, egészebb így, mintha indulaton és lendületen kívüli formába terelném a kerek befejezésért. Így lesz a töredékes líra, melynek egésze – egész képet ad.”

A „töredékesség” tehát a „nem-lírai” szövegelemek kiiktatásának következménye. Elmaradnak az olyan költészetretorikai elemek, mint a vershelyzet és a tárgy megnevezése, a csattanós befejezés, a motívumismétléses fokozások. Meg kell itt mindjárt jegyezni, hogy maga a követett cél, a líra megtisztítása minden tőle (műfajilag) idegen elemről korántsem új. A „tisza költészet” programja egyidős a 20. századdal, és a társzművészetek hasonló törekvéseivel párhuzamos. Az impresszionista festészet is a színek és a megvilágítás témáktól független „tisztaságáért” szállt síkra, megtéve az első lépéseket a látványok absztrahálása felé, és a fölöslegesnek érzett „töltelékek” kiiktatásával megy végbe (nagyreszt) a modern zene elszabadulása a „lirizáló” programmuzsikától. Ez utóbbival kapcsolatban idéznék egy jeles szerzőt, elsősorban azért, mert nemzedéktársa Páskándi Gézának, így

a fent vázolt tendencia egyetemességét (vagy legalábbis európaiságát) tanúsítja. Milan Kundera írja a következőket *Elárult testamentumok* című könyvében e zenetörténeti jelenségről:

„Ahhoz, hogy egy témát egy másik téma kövessen, közvetítő átmenetekre volt szükség, vagy ahogy César Franck mondta, *hidakra*. A »híd« szó megérteti velünk, hogy egy kompozícióban vannak olyan részek, amelyek önmagukban rejlő értelemmel rendelkeznek (témák), és olyan részek, amelyek az előbbiek szolgálatában állnak, intenzivításuk és jelentőségük ezért kisebb [...]. A második féldő zenéjének (klasszicizmus és romantika) belső ellentmondása: létjogosultságát abban a képességében látja, hogy érzelmeket képes kifejezni, de egyzersmind kidolgozza a maga hídjait, kódait, a témák kibontását, amelyek merőben formai követelmények, a személyiségtől teljesen független mesterségbeli tudás eredményei [...]. *Dichotómia* jött létre a spontán és a megmunkált között [...], a témák és a *kitöltés* között...”

Milan Kunderát természetesen a regényírás „harmadik félideje”, vagyis a jelenkor (és talán a jövő) modern regényének esélyei foglalkoztatják. Az a kérdés, hogy miképpen lehet kivédeni André Breton azon ítéletét, hogy a regény (az epika) „alacsonyrendű műfaj”, mert „puszta információ”, „leírások tömege”, melyek „semmitmondóak”. Csakis egy olyan regénytípussal, amely mellőzi a „semmitmondást”, azaz mindazon „kitöltéseket”, melyek szerepe nem esztétikai, hanem csak informatív. Így jön létre a Kundera-féle „töredékes regény”, hogy Páskándi rögtönzöttnek tűnő műszavát alkalmazzuk a cseh–francia író kísérletére.

De lássunk egy példát a töredékes lírára. „A körte hitetlenül aláhull / A kertben méhek füstje száll / Eső szála is fölragyog / Borda-hálón / Pók-szív kapaszkodik / Kéménybe hull a szándék / Vonalzott ég – beíratlan írkám / Minden fehér terek, meszelt falak magánya / De jó, hogy felfedeztelek” (9. vers). A 4. és 5. sorban két metaforikus szóösszetételt találunk. Tagjaik nem simulnak össze egyetlen fogalom megnevezésévé, hanem rejtett hasonlatként utalnak egymásra. Akár azt mondom: „a pók a hálón kapaszkodik, mint bordákon a szív”, vagy

azt: „bordákon kapaszkodik a szív, mint pók a hálón”, egyenértékű olvasatokhoz jutottam. A metafora ilyen nyitottsága azonban annak eredménye, hogy a költemény mellőzi a vershelyeztetet, amelyből félreértetlenül kiderülne a versalany nézőpontja. Az, hogy a pók látványa az elsődleges, vagy a szívdobogás „bordaközi” érzékelése. A „helyzettisztázás” csak „haloványan sejlik”, ahogy a fent idézett programban olvashattuk. A „méhek” a „füst” metaforájával a „kéményhez” is kapcsolódnak. A fehér szín egyszerre idézi a végtelen és a falak közé zárt „tereket”, melyek azonban egyaránt a magány szorongásával társulnak. A lírai helyzetet e sejtetésekből kell a befogadónak kikövetkeztetnie – korántsem egyértelműsítve, hanem saját olvasói előfeltevéseinek megfelelően.

Másik példám a *Szobor a fák közt*. „Szobor-penge / S csupa hatalom fák // Gyermek nyújtja ujját / »Én tudom«”. E négy sor mindent tartalmaz, ami – lehetséges látványként – egy költői meditációhoz szükséges. S ami másodlagos és „mélyebb” jelentésben gondolathordozó jelképpé „szokott” lényegülni. A szobor, feltételezhetjük, alacsonyabb, mint a fák, ezért társul az utóbbiakhoz a „hatalom”. Valamint az, hogy a szobor – ez persze már az olvasó önkénye is lehet – felnyújtott gyermekujjat juttat eszünkbe. Ahogy az iskolában jelentkeztünk, ha „tudtunk”. A tudás (az igazság tudása, az igazmondás vágya) gyermekujjként gyenge a hatalomhoz viszonyítva – de lám, „penge” is volt, tehát fegyver, félnie kell tőle a hatalomnak. Egy „lekerekített” vers először tárgyi mivoltában írná le a szobrot és a fákat, s a leírás mikéntje teremtené meg a jelképes általánosítás „másodlagos” jelrendszerét. Amit esetünkben az olvasónak kell elvégeznie.

Ezeket a „kihagyott” elemeket tartotta Kundera a „mesterségbeli tudás” eredményének. Az olvasó nyilván azért lehet képes „pótolni” őket a négy sor elolvastakor, mert ismeri a vers megtagadta szerkezeti konvenciókat, azaz elő tudja hívni őket versműveltségéből. Ez az új vers nem egyszerűen elveti a műfaji kellékeket, hanem átteszi őket a befogadó nyelvismeretébe. A töredékes líra olvasása így lesz a „hozáolvasás” művészete.

A „tisztá költészet” igénye és a megteremtésére irányuló kísérletek története legalább százötven éves. Az egymást követő, ezzel bibelődő nemzedékek sora azonban korántsem az „első felfedező” epigonja. Ez a verseszmény minden korban más-más – a maga idejében elavult – líraeszmény kritikájaként, ellensúlyaként jött létre. Olyankor, amikor műfaji konvenciók *normává* lettek, ezáltal kötelezővé, és a költő szabadságának korlátjává. A közelmúlt diktatúrája is igyekezett megszabni a költők, írók, zenészek, képzőművészek kötelelességeit, annak érdekében, hogy őket az ideológiai propaganda szolgálatára kényszerítse. Ennek érdekében nemcsak valóságos határázárakat működtetett, hanem belső „vasfüggönyt” is: a cenzúrát és a számára hátrányos esztétikai elvek, szellemi irányok „behozatali tilalmát” is. Mint láttuk, az „erkölcsi ellenzékliség” ezen a normarendszeren belül próbált több szabadságot kivívni a költészetnek, a szabadsághiány leleményes felmutatásával. Az így létrehozott esztétikai tapasztalat megszülte azt az *elégedetlenséget*, amely szembefordította a költőket, írókat és olvasókat ezzel a kényszerhelyzettel. Az igazi fordulatot az irodalom szabadságának az az értelmezése hozta meg, mely ezt nem egy politikai rendszerbe, ideológiai elvárásokba illesztette, hanem a nyelvhasználat, a beszédmód, az érzékelés, a gondolkodás egyetemes lehetőségeibe, elvetve mindazokat a konvenciókat, melyek „lejáratták” magukat a propagandisztikus szolgálatban. Olyan költészetet hozva létre, amely egyszerűen nem alkalmas illetén szolgálatra.

Lehet, hogy ez túl politikusan hangzik. De a költői kísérleteket emberek folytatják le, és az emberek egy számukra rendelt valóságban élnek. Attól kapják azokat az impulzusokat, amelyek több és más szabadság elnyerésére ösztönzik őket. Korlátaik tanítják meg őket arra, hogy a költészetnek nincsenek – mert nem lehetnek – korlátai.

BALÁZS IMRE JÓZSEF

irodalomtörténész, Kolozsvár

NÉGYSZÖGLETŰ LYUK AZ ABLAK JEGÉBEN

Páskándi Géza novelláiról

„Bicskájával az ablak jegébe négyszögletű lyukat vágott,
s ezt tréfásan magában »világnézetnek« keresztelte el.”
(Páskándi Géza)

HELYZETCENTRIKUSSÁG

Ha máshonnan nem tudnánk, Dávid Gyulától megtudhatjuk, hogyan folytatódott az ígéretes pályakezdés után Páskándi Géza irodalmi munkássága börtönbüntetése ideje alatt. A Brăila melletti Salcia nevű helységben Páskándi fejben rögtönözte, gondolta ki újabb szövegeit. Dávid Gyula a következőket írja erről: „együtt kubikoltunk, ugyanabban a csoportban. A csoportunk harmadik tagja Simon úr volt, egy szatmári zsidó kisiparos, akivel ketten lapátoltunk-ástunk, Géza pedig talicskázott: fel a gátra és vissza. Ő ugyanis odabent sem volt hajlandó feladni szellemi létformáját, s mivel a talicskával való közlekedés biztosította számára az alkotáshoz szükséges »független nyugalmat«, visszatérve az üres talicskával, mindig előállott valami új verssel, novellával vagy színpadi jelenettel. Simon úrral ketten voltunk a »műértő közönség«.”¹

Hasonló jelenettel Páskándi egyik novellájában is találkozunk, igaz, ott nem irodalmi műveket rögtönöznek a szereplők talicskázás közben, hanem álmokat találnak ki, hogy az álmok elmesélésével helyzetet

teremthessenek. A rabok az őrmesterük feleségét figyelik napról napra, közel és távol az egyetlen nőt: „A rabok a töltés oldalában álltak, talicskájuk szarvához gyökerezett lábbal. Megállította őket az ős, a nádas bóbítáinak hullása, a talicskára pergő levelek. Megint elindultak a keskeny pallón, libasorban, egyre gyorsabban, hogy a töltés tetejéről belenézessenek a pusztába. [...] A könyvelő már fent állott a töltés tetején, nagy lendülettel borította ki a földet, aztán tenyere alatt a síkságba nézett. »Jön!« – s integetni kezdett.”²

Az alábbiakban nem valamiféle megfeleltetések végigkövetésére kívánok vállalkozni Páskándi Géza életrajza és a műveiben olvasható történetek között: a direkt megfeleltetések meggyőződésem szerint egyébként is leegyszerűsítőek és félrevezetőek. Teljességgel eltekinteni sem kívánok azonban attól az élethelyzettől, amelyben a Páskándi-írások egy fontos részének alapötlete megfogalmazódott, és amelyre – hol áttételesen, hol kevésbé áttételesen – reflektálnak is. Székely János mondja egy kései szövegében: „Amióta az eszemet tudom, mindig diktatúrákban éltem, úgyhogy alkalmam volt kitapasztalni a hatalom természetét. A diktatúra ugyanis a meztelen, a leplezetlen hatalom, a *par excellence* hatalom: a tiszta modell. [...] Úgyhogy szinte már hálás lehetnék, amiért véges-végig diktatúrákban éltem, különben sohasem jutott volna eszembe elgondolkodni a hatalomról.”³ Ha a diktatúra a hatalom leplezetlen megnyilvánulása, a börtön az a hely, ahová a hatalom azokat küldi, akik a legtávolabb vannak a hatalomtól: számukra egyértelmű a jelzés, hogy ők nemkívánatos, perifériára szorítandó tényezők az adott hierarchikus struktúrában. A börtöntapasztalat tehát olyan modellt kínál, amelyik talán még konkrétabbá és kézzelfoghatóbbá teszi azokat a helyzeteket, amelyekben a hatalom a maga nyers, direkt mivoltában megnyilvánul.

A Páskándi prózájáról szóló szakirodalom visszatérő megállapítása a helyzetcentrikus építkezésmód kiemelése.⁴ Saját értelmezésem számára ez azért fontos tézis, mert a helyzetek felől megközelített figurák identitása kimozdítható és átfordítható. Ha a szereplőket a helyzetük

határozza meg, akkor a megváltozott helyzetekben az identitásuk is kibillen, bizonytalanná válik. Kosztolányi Esti Kornéljának karaktere épp azért lehet annyira lebegő és mégis mindig autentikus, mert mindig az adott szituációban képződik meg: ez a prózatechnika volt Kosztolányi számára olyannyira felszabadító a lélektani jellegű prózától való elrugaszkodáskor, s ez a kísérlet inspiratívnak bizonyult a második világháború utáni évtizedek magyar prózája számára is.

A Páskándiról szóló tanulmányokban, kritikákban ugyancsak gyakran felbukkanó abszurd irodalom és színház mint viszonyítási pont ebben a vonatkozásban is releváns, hiszen Ionesco vagy Beckett figurái igen radikálisan helyzetfüggő identitással rendelkeznek – a helyzetekből kiszakítva őket igazából el sem mondható, hogy kicsodák. A szereplők önmagukkal való folytonosságának hiányát természetesen a legkülönbözőbb regiszterekben jeleníti meg az abszurd színház, a harsány komikum és a kiüresedés-érzetet kísérő tragikum vagy ezek sajátos, groteszk keverékei egyaránt felbukkanak az irányzat műveiben.

Az alábbiakban Páskándi Géza korai (első két prózakötetében⁵ megjelent) novelláit vizsgálom a fenti, helyzetcentrikus építkezésmód lehetőségeire kiemelten figyelve. Tézisem, hogy az erdélyi magyar irodalom szűkebb kontextusában Páskándi prózája leginspiratívabb módon Székely János és Bodor Ádám szövegeivel rokonítható. A rokoníthatóság ebben az esetben kifejezetten szuverén, jól felismerhető írói világokat jelent, arról van szó, hogy mindhárman hasonló problémákat vetnek fel, vagy talán pontosabb azt mondani: hasonló problémák közelében járnak, hiszen a töredékes, minimalista narráció Bodornál vagy Páskándinál éppen a „problémafelvetés” struktúráit bontja meg. Más-más variációkat írnak hasonló témákra – és mivel nézőpontjuk és prózatechnikájuk különbözik, az olvasóban kiváltott hatás, illetve a jelentések szóródása is eltérő a befogadás során.

A Páskándi-novellákban és színpadí művekben, jelenetekben számos visszatérő elem vagy akár paradoxonokba torkolló „levezetés” figyelhető meg. A továbbiakban néhányat emelek ki csupán ezek

közül: az *idő*, a *bűn*, a *szabadság és kiszolgáltatottság*, az *ént alakító „másik”* problémáit. Ezek voltaképpen egymással is szorosan összekapcsolódnak, a rájuk vonatkozó analízis mindig kiterjeszthető egyéb vonatkozásokra is. Ugyanakkor fontos jelezni azt is, hogy az egymással számos átfedést mutató *Üvegek*, illetve *A vegytisztító becsülete* című prózakötetek legszűkebb kontextusához mindenképpen hozzá kell gondolnunk *Az eb olykor emeli lábát* című,⁶ időben ezekkel nagyjából egyszerre íródott kötetet is, amely műfajmegjelölése alapján párbeszéd, színjátékok gyűjteménye. Az *Üvegek*, illetve *A vegytisztító becsülete* ugyancsak közölnek párbeszédes formájú „drámai novellákat”. Látható, hogy Páskándi számára ebben az időszakban a próza és a színjáték hasonló intellektuális kihívást jelentett, és számos átjárást észlelhetünk nála a műnemek között – a párbeszédes forma hangsúlyos jelenléte mellett magát a helyzetcentrikus építkezést is idesorolhatjuk a novellákban. Ő maga a következőket mondja a műnemek lehetőségeiről egy ekkortájt készült interjújában: „Szerintem az epika sohasem szakadhat el a leírástól. A dráma sohasem a párbeszédtől. Az epikában a leírás minden esetben magyarázó jellegű is, tisztázza a körülményeket, rávilágít a hősök jellemére, a cselekményre stb. A drámában párbeszéd során történik ugyanez. Tehát ebből következően ez a két műforma szerintem sokkal demokratikusabb, mint a líra, amely végső soron nem más, mint egy ember, a lírikus lelki zsargonja. Értem ezen a lírikus látószögét, képszerkesztését és a vers tengetyét képező gondolatot. [...] A prózaíró elénk éli a hőseit. Minden hőse kicsit ő, és nem is ő. A lírikus csak a sajátját éli, de ez az ő versbeni élete. [...] A dráma és a próza [...] emberek közötti viszonyokat ábrázolnak, amelyek többek között a körülmények tisztázását is feltételezik.”⁷ Ezekről a különbségektől indul tehát a Páskándi-próza, és ezeket bontja le.

KRONOSZ ÚR TÉVEDÉSE

Időfogalmak versengése zajlik Páskándi egyik legemlékezetesebb novellájában, a *Weisskopf úr, hány óra?* címűben.⁸ Szilágyi Júlia a kor-szak szerzőinek időkonceptióját elemző írásában arról beszél, hogy novellájában Páskándi „síkjaira bontja a mérhető és a mérhetetlen időt, úgy teszi elbeszélése szerkezeti elemévé. Filozófus hőse (nevezük cella-filozófusnak, ahogy másokat katedra-filozófusoknak nevezünk) a börtönben lát hozzá időfilozófiájának rendszerbe foglalásához, vagyis ott, ahol az idő megállni látszik. De mégsem áll meg: cellatársait jobban érdekli a konkrét idő; »Weisskopf úr, hány óra?« – faggatják minduntalan a nem időjós, nem is bölcsező, csupán kifinomult időérzéssel rendelkező órát, s bosszantóan elterelik filozófusunk figyelmét az elvont időről, a szimultaneitás és a szukcesszi-vitás tanáról...”⁹

A kiindulópont valóban az absztrakt és a konkrét (pontos) idő ellentéte, hiszen az elbeszélő perspektívájából a konkrét, „civil” életből ismerős idő újra felbukkanása válik gátjává az absztrakt időről való elmélkedésnek.

A Páskándi-novellák helyzetcentrikussága és a helyzeteket kimozdító jellege azonban újabb és újabb modalitásokat rendel ahhoz a tényhez, hogy Weisskopf úr számára a lineáris idő interiorizálódott, és így bármikor felmutatható viszonyítási pontként.

Az elbeszélő például túlzott alázatossággal, eszközszerűséggel „vádolja” Weisskopf urat (azzal, hogy bárkivel bármikor szolgálatkészen közli a pontos időt), amire amaz az objektív ténytudásra való hivatkozással felel („csak azt az időt mutatom, ami van”). Mögöttes szinten a „vita” természetesen arról is folyik, van-e értelme a börtönkörülmények között fenntartani az odakint érvényes szabályokat: könnyíti vagy nehezíti-e a lineáris idő léte a fogság elviselését?

A másik centrális kérdés pedig a történetben az, hogy mennyire lehet vagy nem lehet kizökkenteni valakinek a belső idejét, világát „odakintről”. Jellemző, hogy míg Weisskopf úr magának az időnek az

objektivitását és saját óraműképességét erősen állítja (erre építi identitását: „én, kérem, óras vagyok, nekem kötelességem tudni, hány óra”), fő szorongása, amelyik egy álomból származik, épp a gondolatai közé beférkőző idegen hatalomhoz kötődik. („Bele fogok szarni az agyadba” – mondja neki álmában a Führer.) Hogy ebben az összefüggésben hogyan is értelmezzük a történet végpontját („és ekkor Weisskopf úr feje hirtelen elrobbant”), az persze kérdés. Semmi esetre sem mondható, hogy Weisskopf úr a hatalmi tényezők elképzelése szerint, az ő eszközükként működne tovább. De az sem állítható, hogy a novella szerint a belső világ szuverenitása teljesen függetleníthető volna a külső hatásoktól.

Igen hasonló kérdéseket vetnek fel az *Unalom*,¹⁰ illetve a *Vasárnap*¹¹ című Páskándi-szövegek. Az előbbi ugyancsak börtönkörülmények között vizsgálja az ott kialakult mentális állapotot: „Az én unalmamnak nem volt tárgya, kezdete és vége, ott lebegett körülöttem, s nem volt perc, hogy ne lett volna állandó.”¹² Egyfajta paradox logika szerint épp ebben a befolyásolhatatlan, kimozdíthatatlan jellegben talál ez az elbeszélő önmagára a bezártság helyzetében. A *Vasárnap* viszont áthelyezi a problémát a „civil” életkörülmények közé, és itt épp a lineáris időből való kilépés miatt válik a vasárnap veszélyessé. Részben talán a saját kudarcokkal, célnélküliségekkel való szembesülés napjaként. Másfelől viszont a ráarakódott konvencionális máz miatt: a vasárnapot a „civil” világban már-már kötelességszerű várni, illik lelkesedni érte. A kérdésfelvetés egy zárójelben újra összekapcsolódik a „saját idő” jogához való reflexióval, ahogy a Weisskopf-novella esetében is: „Mit szólna ehhez Jálik elvtárs, a technikai osztály vezetője? Mit szólna? Jálik elvtárs ugyanis szereti a vasárnapokat, de ez még nem volna nagy baj. A baj az, hogy nem szívleli azokat, akik nem szeretik a vasárnapokat. Kornis mosolygott: furcsa elégtételt érzett: olyasmin medítál, amit Jálik elvtárs nem tudhat meg, tehát nem vonhatja felelősségre.”¹³ A helyzet ebben a novellában is kibillen, amikor Kornisnak a barátja megkettőzi a vasárnapgyűlöletet, és Kornist saját érveivel szembesíti, arra készítve őt, hogy a legkonvencionálisabb ellenérvek-

kel válaszoljon neki. A vasárnaputalat értéke, ebből is látható, ismét helyzetfüggő, következésképpen relatív: azért „értékes” viszonyulásmód Kornis számára, mert kilóg a sorból, mert más.

Bodor Ádám kötetcímadó novellája, a *Plusz-mínusz egy nap*¹⁴ épp a börtönbeli és a civil idő közötti átmenet pillanatát ragadja meg, a címbe is kiemelve az idő kérdését. A kétféle léthelyzet, időtípus közötti résben Bodornál is eltűnik, megsemmisül a szereplő, ahogy a Weisskopf-novellában is. Bodornál viszont nem látunk be a szereplői motivációk közé, csupán a kérdésben kevésbé érdekelt örök interpretációját hallhatjuk, akik a „plusz-mínusz egy nap” kérdéskörét a lineáris idő logikája szerint mérik, és ezen belül tűnnek pontatlannak. Az idő kérdését Bodornál is árnyalja a szabadság, illetve a bűn problematikája.

„MI MINDENT TUDUNK”

„Akkor válunk erkölcsi lényekké (emberekké), amikor egyébként közömbös cselekedeteinkben felismerjük a bűn-mozzanatot. [...] És így elmondhatjuk: a bűn tudata bünt generál, a bűn erkölcsöt generál, az erkölcs megint büntudatot. Bűnünk a büntudat tulajdonképpen.”¹⁵ Nem Páskándi mondja ezeket a mondatokat, hanem Székely János, a *Gilgames-eposz* Enkidu nevű figurájáról töprengve. Valamivel korábban Franz Kafka prózái is hasonló attitűdöket mutattak meg.

Páskándi egyik fontos esettanulmánya a bűn kérdésköréről egyben műfaji játék is: a detektívregény műfaját gondolja tovább a *Lajos Fábián megöletése* című történetben.¹⁶ A csavar Székely János problémafelvetéséhez képest az, hogy a bünt itt egy utalásrendszer, egy gyanúsítási folyamat indítja el: a szereplőket a „királyi rendőrség” tisztje látogatja meg. A rendőrségi kikérdezés ott hozza létre a bünt, ahol az addig nem volt, a koncepció perek logikája szerint. És azért hozhatja létre, mert a bűn voltaképpen maga a büntudat – ahogy Székely

János fogalmazott. A novella két főszereplője a „lusták vagyunk a bűnre” attitűdjénél tart kezdetben, aztán az események, az előtörténet rekonstrukciója során, a „mi mindent tudunk” kihallgatásokon alkalmazott elvének hatására eljutnak „a gyilkos én vagyok” megfogalmazásáig. Végül az egyik olyan mondat, ami talán még sötétebb asszociációkat kelt, egy torz önfelmentést tartalmaz: „senki sem tagadhatja gyilkosságunk mély humanizmusát, magas erkölcsiségét.”¹⁷ A folyamat voltaképpen a megfélemlítési mechanizmusoknak kitett, erősen érvényesülő hatalmi struktúrákba zárt ember egyik lehetséges viszonyulásmódját modellálja. Lehetséges párhuzamként ismét gondolhatunk azokra a beszámolókra, amelyeket politikai elítéltek mondanak el kihallgatásuk folyamatáról, a kihallgatási technikák lélektanáról. Páskándi leleménye, hogy többféle történet-típust kapcsol össze: a bűnügyi történet alapsémáját (ezúttal a „gyilkosok” a „nyomozó” attribútumait is magukra öltik, és saját bűnük után nyomoznak, miközben mintegy megképzik azt), a koncepcióssper-narratívákat (egyik lehetséges példaként ehhez Arthur Koestler *Sötétség délben* című regényét említhetnénk), az erkölcsi elmélkedést (ezt a novellában főként a dőlt betűs részek képviselik), illetve a hivatalnoktörténeteket, amelyek a köznapi egyhangúságról szólnak. Utóbbinak egyik kibontatlanul hagyott, de jellemző és emlékezetes mozzanata az a vizuálisan is érzékeltetett szimmetria, amelyik két szomszédos épület hivatalnoksobáinak alaprajzát mutatja: „*Mindhárom asztaltól ugyanarra az egy ablakra lehetett látni, s ablakunkon át a szemben lévő ablakra, amely mögött ugyanúgy három asztal volt látható, középen, ugyancsak T-alakban elhelyezve, s mellette szintén három hivatalnok dolgozott, akárcsak a mi szobánkban.*”¹⁸ Ezt a szimmetriát próbálja megbontani a három kolléga egyike, amikor sok év után javaslatot tesz a szoba átrendezésére. Végso soron ebből a változtatási elképzelésből ered majd, erre vezetődik vissza a bűn, amelyre a nyomozó hatóságok kérdései vonatkoznak.

A túlsó épületben szimmetrikusan elhelyezkedő asztalok távlata, tükre tulajdonképpen végteleníti, megsokszorozza a problémafelvé-

tést: nem tudjuk, a túlsó épületbeli X, Y és Z milyen helyzetekbe kerül, milyen viták részesévé válik, de potenciálisan ugyanannak a történetnek a hőseivé válnak már helyzetükből adódóan is. Kitűnő tanulmányában Szász László felhívja a figyelmet a Doppelgänger-jelenség Páskándi-prózában történő felbukkanására – a motívumot ő Babits *A gólyakalifa* című, korabeli egyetemi körökben népszerű regényéig követi vissza.¹⁹ Az adott szituációban az ismeretlen X, Y és Z potenciális alteregók, anélkül, hogy bármi konkrétumot megtudnánk róluk. Ebből következőleg a bűnről folytatott elmélkedéseket sem szűkíthetjük le arra az egyetlen szobára, amelyben a narrátor ül és hivatalnokoskodik.

A Doppelgänger-motívum számos más Páskándi-történetben is megjelenik, a *Közvélemény-kutatás* című szöveg²⁰ például a szép–rút ellentétpárt képezi meg a testileg tökéletesnek, illetve a testileg torznak minősülő férfiak kapcsán (női szereplőkkel is modellálta már ezt az ellentétpárt az *Üvegek* kötetnyitó novellájában,²¹ kis tendenciózus sarkítással azt mondhatnánk, az a novella a szépség *helyzetfűggőségét* mutatja meg), itt a bűn kérdésköre a felelősségével kapcsolódik össze. A *rút* itt a *szépre* ruházza át az azzal kapcsolatos döntést, hogy egyáltalán van-e létjogosultsága, érdemes-e léteznie. Helyzetet teremt tehát, létrehozza azt a kapcsolatot a szép és rút között, amely kapcsolat nem feltétlenül eleve létező. Létrehozza a felelősséget, és létrehozza a bűnt is, hasonlóan ahhoz, ahogy *A Lajos Fábián megöletése* című történet rendőrei. A *szép* megszökik a válasz elől, de már maga ez a szökés is beszédes: a felelősség elől, miután már nekiszegezték a kérdést, nem tud elszökni.

Hogy a *Közvélemény-kutatás* torz szereplője hogyan és mennyiben teremti meg, hozza létre az erkölcsi szituációt, azt talán Bodor Ádám *Utasemberek* című történetével²² való összevetés alapján jobban érzékelhetjük. Ott a börtönből szabadult, az igazságszolgáltatás intézményrendszere szempontjából tehát „megbűnhődött”, de ezt a megbűnhődést ambivalensen megélő figurát látjuk. A börtönből érkező Obrád Simon és Bahleda Géza a személyes szférába próbálják meg

áthozni a bűn fogalmát az intézményesből, és a bosszú szituációjának felelősségvonatkozásait feszegetik provokatív módon:

– Ez itten Bahleda Géza úr – mondta nyájas hangon. – Ez maga Bahleda Géza, aki fölperzselt az önök gazdag és virágzó faluját.

[...]

– Nézzenek – mondta Bahleda Géza.

– Nézzék.

– Nem – mondta a büfés. – Nem nézzük.

– Azt nem lehet – mondta oktató hangon Obrád Simon. – Nem azért jött ide, hogy ne nézzék.

– Tessék nézni – parancsolta Bahleda Géza.²³

Itt tisztábban látszik, hogy a helyzetek nem „maguktól”, a személyektől függetlenül jönnek létre, hanem igen gyakran manipulatív beszédcselekvések, színrevitelek eredményei, amelyek azonban igencsak alkalmasak autentikus „bűnszituációk”, büntudatok megteremtésére.

Ugyanebben a gondolkörben mozog a *Nem éppen vadállat...* című Páskándi-novella,²⁴ amelyik ugyancsak a felelősség kérdését teszi kézzelfoghatóvá, ezúttal nem a bosszút, hanem a parancsra végrehajtott emberölést választva viszonyítási pontnak. A felelősség elhárításának mozzanatait figyelhetjük, és szinte szükségszerű, hogy a korszak egy másik fontos, sokat emlegetett novellájához viszonyítsunk, Székely János *Emberbarátok* című írásához.²⁵ Mindkét esetben a katonaszökevények parancsba adott kivégzéséről van szó, egy már evidensen vesztés háború kontextusában. Szász László így vázolja a két novella irányultsága közötti különbséget: „A *Nem éppen vadállat...* alaphelyzete csaknem azonos Székely János *Emberbarátok* című írásával. Csak-hogy míg utóbbi a rá jellemző bölcselői attitűddel, a szereplői büntudatával azonosuló álláspontjáról mintegy benne élve a történetben morális esszévé formálja a narrációt, Páskándi az auktoriális szerző tárgyilagos hűvösségével a bűn továbbításának logikai paradigmatörzst hozza létre: a százados a hadnagyra, a hadnagy az őrmesterre, az őrmester végül az egyszerű honvédra ruházza át a kivégzés felelős-

ségét, arra, akinek legkevesebb köze sincs a hatalmasok háborújához, viszont nem háríthatja tovább a parancsot.”²⁶ Ebben a paradigmasorban a szereplők egymás alteregói: egyikük bűne a másikéra vonatkoztatva nyeri el formáját, kontúráit. Formálisan áthárítható ugyan a bűn (a kivégzés mint gesztus), akárcsak Székely János novellájában, amikor a szolgálatos tisztek egymásnak adják át a felelősséget a szolgálat időtartamának lejártakor, de logikai értelemben a bűn átsugárzik azokra is, akik nem a saját kezükkel követik el az emberölést. Igencsak jellemző, hogy ebben a szituációban mennyire fontos a mások tekintetének jelenléte: Székely Jánosnál vannak szemtanúk (a kirendelt kivégzőosztag tagjai), ezáltal is következik be a bűn „közösségivé” válása. Páskándinál nincs szemtanú, sőt fontos a kivégzés végrehajtója számára is, hogy maga az áldozat se láthassa át a helyzetet, miközben egy fikciót, a harmadikként jelen lévő ellenség szituációját játsszák el: „A szökevény arasznyira felemelte a fejét, de a katona visszaparancsolta: meglátják! [...] Zajtalanul a toprongyos háta fölé emelkedett.”²⁷ Bodor Ádám kivégzés-novellájában ugyancsak a tekintet változtatja meg a szituációt: a kivégzőket valamennyire zavarba hozza az áldozat tekintete:

– Látni akarom, hogyan lőnek belém – mondta a Katona. – Ennyi.

– Még vannak ötletei. Azt nem akarja látni, hogyan temetik el? Mi lesz velünk – fordult az Őrmester felé –, ezek mind kíváncsibbak lesznek.²⁸

Jól érzékelhető ezekből a történetekből az, amit Székely János az Enkidu-mítosz értelmezésekor a bűnnek a szocializációval való összefüggéséről mond; a szocializáció pedig autonóm személyiségből eszközzé teszi az embert, mondja (illúziótlanul) Székely.²⁹ A bűn többek között attól bűn, hogy elkövetéséhez hozzárendelünk egy szemtanút. Egy olyan szemtanút, aki esetleg mi magunk is lehetünk – mint olyasvalaki, aki kívül helyezkedve önmagán, egy *másik* szemével nézi az elkövetett tettet.

Így válik a gondolatszabadság és gondolatbűn kérdésköre a Páskándi-novellák egyik speciális esetévé. A *Táncos* című novella többek

között az álmodáshoz, a vágyakhoz való jogról szól, és arról, mi történik, ha a magánvágyak közösségivé, nyilvánossá válnak. A *hitfejtő* című történet ugyancsak a gondolat szabadságának kérdéskörét modellezi, annak lehetőségeit vizsgálja, hogy mi történik, ha valaki az abszurdításig menően korlátozni próbálja a gondolat szabadságát. „Magára kell alapoznia annak, aki a másiktól a rosszat feltételezi”³⁰ – mondja végül ki az egyik szereplő, és ezzel rámutat minden efféle igyekezet abszurdítására: hogy a cenzori gondolkodás voltaképpen ugyanazt a gondolatbünt követi el újra és újra, amelyet büntetendőnek tételez másoknál.

AZ ÉNT ALAKÍTÓ MÁSIK

Van-e egyáltalán olyan hely, ahová nincs betekintése a másiknak? Van-e magánszféra, van-e a szabadságnak helye? Páskándi korai novelái gyakran klausztrófó, zárt tereket mutatnak, és igen jellemző, hogy a másik tekintete alakítja az én viselkedését. Az *Üvegek* című novella hősenek, Zsoldosnak például számolnia kell azzal, hogy legitimebb tevékenységeit is figyelem övezi: miután a havazás elszakítja az udvar végében álló buditól, meg kell oldania valahogy testi szükségleteinek kielégítését. Előbb bekéredzkedik a főbérnök vécéjére, de ebben a helyzetben túllontúl kiszolgáltatottnak érzi magát, és a másik reakciója sem segíti leküzdeni ezt az érzést: „megérezte, hogy ebben az indulatszóban [„Ó!”] több a meglepődés, mint a szívéllyesség, több a gunyor, mint az előzékeny szájalom.”³¹ Miután erről a lehetőségről lemond, és a magánszférájába húzódik vissza, kiderül, hogy ez sem lehetséges: a házmester kopogtat be hozzá: „»Amint az a lakóktól összegyűjtött nyilatkozatokból kiderül – mondta hivatali ridegséggel –, ön, Zsoldos úr, csupán annyit tud igazolni, hol végzi a nagydolgát. A gyanúnk az – folytatta a házmester –, hogy ön nem a mi klozetteinkben vizek. Hol vizek ön, Zsoldos úr?» Zsoldos szíve a torkába ugrott. »Hol is vizelek

én?» – tette előbb a zavartat, de a vér hamar a fejébe tódult, s támadóan előbbre lépett: »Az én szobámban – az én üvegeimbe – és jól kitárta a spanyolfal függönyét. A házmester minden üveghez odament, megszagolta, s mindegyik után fontoskodva bölintott: »Jelenteni fogom a lakóknak, hogy megnyugodjanak. Tehát ön is vizek.«”³²

A Gheorghiu-Dej-korszak romániai magyar rövidprózájában egyébként igencsak jellemző, hogy a szereplők nyilvános terekben tűnnek fel, minimális az intim szféra jelenléte: a szocreál értékrendje számára az a releváns és az a fontos, ami a nyilvánosság előtt (a termelési folyamatban, a gyűlésen stb.) zajlik.³³ A hatvanas évek második felétől Páskándi és mások prózai munkáiban az értékjelentések már inkább fordítva kapcsolódnak a nyilvános–intim dichotómiához. Érzékelhetővé válik a nyilvánosság tolatkodó, korlátozó jellege az elbeszelt történetekben. A *legszebb római férfi*³⁴ című történet hőse például megpróbálja elrejtetni szépségét mások tekintete elől, sikertelenül. A *Milyen szép feleségünk van*³⁵ az önmagára a másikban rálátó férfi története, akárcsak a *Záróra után*³⁶ című, részletesebben kibontott történet, ahol a főszereplő, Barladai a mások által róla mesélt sztoriknak szolgáltatja ki magát. Nem látja, vagy nem akarja látni önmagát, csak ezeken az elbeszéléseken keresztül.

Erre a mások által látott, alakított éntre teszi fel az életét a már emlegetett *Közvélemény-kutatás* torzszülöttje is, önmagában nem kíván létezni. Azok az állapotok, amikor valaki egyedül van a Páskándi-novellákban, általában groteszk szituációk (a *Csendes óra*³⁷ öregembere például az árnyékszékekben üldögél minden nap egy-egy órát, az az egyetlen hely, ahol úgy érzi, békén hagyják – és oda is behallatszik felesége ideges, jelzésértékű csörömpölése), vagy rövidesen lelepleződik mások általi meghatározottságuk (mint például a *Vasárnap*³⁸ című novella esetében).

Az intim szféra korlátozottságával, behatárolt voltával szembeesik tehát minduntalan Páskándi az ekkortájt írt novelláiban, jeleneteiben: besúgók és megfigyelők, egy-egy ablak túloldalán elhelyezkedő potenciális szemlélők alakítják a szereplők élethelyezeteit. Ez a megfigyeltség pedig gyakran interiorizálttá válik, mint például *A világ legjobban*

őrzött palotája³⁹ esetében, ahol maga a felirat („A világ legjobban őrzött palotája”) a palota őre. Olykor éppen a megfigyeltség, mások általi befolyásoltság ténye mozdítja ki egy-egy szereplő véleményét, identitását (A vegytisztító becsülete⁴⁰), a szereplők már nem azonosak önmagukkal, ha egy harmadik személy új helyzetbe hozza őket.

ÖSSZEGZÉS

Páskándi Géza novellái hasonló helyzeteket írnak meg, mint Bodor Ádám első novellásköteteinek történetei. Bodor szereplői is figyelik egymást, betolakodnak a többi szereplő intim szférájába, kérdezősködnék, leskelődnek. Ebből a szempontból mindkét prózaíró meghatározó jelentőségűnek, már-már szükségszerűnek (és kellemetlennek) láttatja a személyközi interakciókat. A különbség prózatechnikai: Bodornál magának az olvasónak nincs bejárása a gondolatok közé, általában szereplői horizont szintjén képes átlátni a másik motivációit. Egyfajta jelzésként interpretálhatjuk ezt a visszatérően felbukkanó eljárást: a személyiségnek megvannak a maga titkai, *action gratuite*-jei, akár önmaga számára is. Interpretációk készülhetnek ezekről, de azok mindig ellenőrizhetetlen terepen mozognak. Bodornál épp ezért az érzékszervi megismerés funkciói és esetenként annak félrevezető manőverei hangsúlyozódnak.

Páskándi és Székely János átlépnek ezen a határon, őket inkább a személyiségen belül összeütköző motivációk, az ezekből eredő paradoxonok érdeklik. Páskándi történeteiben általában instabilabbak a személyiségek, hangsúlyosan helyzetekben létrejövő, aztán újra ki-mozduló figurák – kapcsolatba hozhatjuk ezt a vonást az abszurd drámák emberképével. Székely Jánosnál determináltabbak, kimerevítettebbek a helyzetek, ami viszont azt is jelenti, hogy mélyebben, bölcséletibb mélységekig bomlanak ki talán, mint Páskándinál. Mindkettőjükönél fontos szerepet kap a bűn és a felelősség kérdésköre, és mindketten kerülnek a könnyű válaszokat e kérdéskör kontextusában.

A helyzetek azonban meghatározó kiindulópontok mindkettejüknél: egy lehatárolt térben, mint egy ablak jegébe kapart résen keresztül vizsgálják az általánosnak láttatott törvényszerűségeket.

Három kivételes tehetségű prózaíró modellez tehát olyan szituációkat, amelyekben ráismerhetünk a hatvanas–hetvenes évek tipikus élethelyzeteire, de át is írhatjuk őket olyan kontextusokba, amelyekben miközben minden megváltozik, a helyzetek feszültsége és jelentősége megmarad.

JEGYZETEK

- ¹ DÁVID Gyula, 1956 Erdélyben és ami utána következett = *Viharok. 1956-os irodalom a Korunkban*, szerk. BALÁZS Imre József, Komp-Press, Kolozsvár, 2006, 71.
- ² PÁSKÁNDI Géza, *A Táncos* = *Uő, Üvegek*, Irodalmi, Bukarest, 1968, 78.
- ³ SZÉKELY János, *A valódi világ*, Osiris – Századvég, Budapest, 1995, 170.
- ⁴ A teljesség igénye nélkül: SZAKOLCZAY Lajos, *Logika és humánium* = *Uő, Dunának, Oltnak*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 226.; BERTHA Zoltán, *Az első Forrás-nemzedék* = *Uő, Gond és mű*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1994, 89.
- ⁵ PÁSKÁNDI Géza, *Üvegek*, Irodalmi, Bukarest, 1968; *A vegytisztító becsülete*, Kriterion, Bukarest, 1973.
- ⁶ PÁSKÁNDI Géza, *Az eb olykor emeli lábát*, Kriterion, Bukarest, 1970.
- ⁷ *Műformákról* = HUSZÁR Sándor, *Az író asztalánál. Beszélgetések kortárs írókkal*, Irodalmi, Bukarest, 1969, 286–287.
- ⁸ PÁSKÁNDI, *Üvegek...*, i. m., 120–134.
- ⁹ SZILÁGYI Júlia, *Idő és irodalom*, Korunk, 1969/3. 391.
- ¹⁰ PÁSKÁNDI, *Üvegek...*, i. m., 35–40.
- ¹¹ *Uő*, 71–77.
- ¹² *Uő*, 36.
- ¹³ *Uő*, 72–73.
- ¹⁴ BODOR Ádám, *Plusz-mínusz egy nap*, Kriterion, Bukarest, 1974.
- ¹⁵ SZÉKELY János, *Enkidu mítosza* = *Uő, A mítosz értelme*, Kriterion, Bukarest, 1985, 90–91.
- ¹⁶ PÁSKÁNDI, *Üvegek...*, i. m., 163–204.
- ¹⁷ PÁSKÁNDI, *Üvegek...*, i. m., 203.
- ¹⁸ *Uő*, 193–194.

- ¹⁹ Szász László, *Az elbeszélés értelemváltása* = Uő, *A bizarr valóság írója*, Kortárs, Budapest, 2003, 133.
- ²⁰ PÁSKÁNDI, *Üvegek...*, i. m., 99–109.
- ²¹ PÁSKÁNDI, *Szép nő, csúnya nő* = I. m., 5–11.
- ²² BODOR Ádám, *Utasemberek* = Uő, *A tanú*, Irodalmi, Bukarest, 1969, 154–174.
- ²³ Uo., 170–171.
- ²⁴ PÁSKÁNDI, *Üvegek...*, i. m., 219–231.
- ²⁵ SZÉKELY János, *Emberbarátok* = Uő, *A nyugati hadtest*, Kriterion, Bukarest, 1979, 64–80.
- ²⁶ Szász László, I. m., 136.
- ²⁷ PÁSKÁNDI, *Üvegek...*, i. m., 230.
- ²⁸ BODOR Ádám, *A kivégzés* = Uő, *A tanú*, i. m., 42.
- ²⁹ SZÉKELY, *Enkidu...*, i. m., 87–88.
- ³⁰ PÁSKÁNDI, *A vegytisztító...*, i. m., 266.
- ³¹ PÁSKÁNDI, *Üvegek...*, i. m., 91.
- ³² Uo., 94–95.
- ³³ Vö. BALÁZS Imre József, *Antropológiai szempontok a Gheorghiu-Dej-korszak rövid-prózájának megközelítéséhez* = *A sztálinizmus irodalma Romániában*, szerk. Uő, Komp-Press, Kolozsvár, 2007, 68–74.
- ³⁴ PÁSKÁNDI, *A vegytisztító...*, i. m., 33–35.
- ³⁵ Uo., 5–7.
- ³⁶ Uo., 222–241.
- ³⁷ PÁSKÁNDI, *Üvegek...*, i. m., 16–18.
- ³⁸ Uo., 71–77.
- ³⁹ PÁSKÁNDI, *A vegytisztító...*, i. m., 13–14.
- ⁴⁰ Uo., 25–27.

CS. NAGY IBOLYA

irodalomtörténész, Debrecen

AZ ÖNBÍRÁSKODÁS MÓDOZATAI, AVAGY A GENGSZTERROMANTIKA DISZKRÉT BÁJA

Páskándi Géza: Új magyar Lúdas Matyi

Páskándi Géza groteszk játékeinak hosszú sorából való e nem ismeretlen, de túl gyakran azért nem emlegetett, mondhatnánk, fölöttébb ritkán említett műve, mely tíz évvel a megírása (1974 vége, 1975 eleje) után, 1985-ben jelent meg könyv alakban a *Diákbolondító* című Csokonai-darabbal és *A koronatanúval* együtt. Előzőleg 1976-ban egy *Alföld*-beli folyóiratközlés hívta, hívhatta volna föl rá a figyelmet, s Ablonczy László 1981-ben ugyancsak az *Alföldben* – nem mellőzve a darabot bíráló megjegyzéseket – a „színpad figyelmébe” is ajánlotta, eredménytelenül: a darab a be nem mutatott Páskándi-játékok ugyancsak hosszú sorát szaporítja.

Mi most – a valóban szükségszerű dramaturgiai javaslatokat illetéktelenként hátrább sorolva – megkíséreljük mindenekelőtt értelmezni a darabot, s ahogyan a mű végén a Vándorkomédiás, a játék celebrátora ajánlja, gondolkodni, egyáltalában nem bízva abban, hogy a színmű bonyolult utalásrendszerét, a játék a játékokban kavargó-gomolygó filozófiai okfejtéseit maradéktalanul érteni és magyarázni tudnánk.

Idézzünk előljáróban, eligazításként néhány fontos szerzői gondolatot, melyeket az 1977-es kisesszé (*Új magyar Lúdas Matyi vagy a Fenyegetés* = *Száműzött szavak temploma*, 1998) kínál, az író szokása

szerint elemzési mankóként, a '85-ös kiadás *Bevezetőjeként* az olvasónak: „A darabnak minden megaláztatás ellen kell szólnia. De a megaláztatásra igyekvő ostoba önbíráskodás (bosszú) ellen is... Lásd: történelmi licitálás. Jogtalan háborúk.” A szöveg globális érvényét sugallják a mondatok, a konkrétabb, időszerű voltát pedig, amint Páskándi írja, az „e században megélt »hidegháborús hangulatok« adják”: de a világ a történelmi közelmúltnak a hidegháborús hangulatnál jóval valóságosabb vészhelyzeteit is produkálta, melyek gyaníthatóan beépültek, beépülhettek a műbe. Mert a játék 1974–75-ben született ugyan, még előtte a nagy közel-keleti átrendezéseknek, a terrorizmusellenesnek titulált afganisztáni, majd iraki rendtevének is, előtte a sűrű, úgynevezett helyi háborúknak, lásd a volt Jugoszláviát is fölrobbantót; de már utána 1956-nak meg az író számára jutalmul rendelt szamosújvári és Duna-deltai börtönéveknek, s utána az 1968-as csehszlovákiai eseményeknek. S abban az esztendőben, akörül keletkezett, amikor az író Magyarországra települt, maga mögött a jogtalan rendtevé, a nemzeti és egyéni megaláztatás el nem felejthető, traumatikus éveivel.

Páskándi Döbrögye és Lúdas Matyija meglehetősen amorf személyiség: nem véletlenül írja a szerző, hogy olykor-olykor akár fölcserélhető is lehetne a két figurát játszó színész, vagyis fölcserélhető volna a fenyegető és a fenyegetett személye. (Mint ahogy a *Godot*-parafrázis, a *Todogar jaur kvárna* [1995] esetében is, szerzői felszólításra, lényegében bárkit bárhogy nevezhetünk, hiszen minden alak magában hordja önmaga ellenkező karakterét is.) E két figura tehát – akármilyen alakcserében – távolról sem a Fazekas Mihály-féle népnüöző úr kontra igazságtevő népi hős. Erre a szerző maga is utal: „A mi Lúdas Matyinknak [...] vajmi kevés köze van a naiv népmesei igazságszolgáltatás Lúdas Matyijához”, mint ahogy vajmi kevés köze van a Fazekas Mihály-féle Matyihoz is, továbbá a Móricz Zsigmond-féléhez, mely utóbbi kettőt azért inspiráló előzményként említi Páskándi. Tegyük hozzá máris, hogy az alapműben, a leginkább ismert Fazekas Mihály-színműben a hagyományos, közmegegyezéses és a Julow Viktor

monográfiája által hangsúlyozott olvasat szerint valóban a hatalomból kiszorult nép képviselőjében jár el Lúdas Matyi a maga igazáért is, meg a többi megnyomorítottért. Azokért, akik a közös igazságszerzés lehetőségét nem ismerve, a megbízottjuk által szereznek jogorvoslatot a maguk bánatára. Fazekas Lúdas Matyija a mesék hőslogikája szerint él s cselekszik. A vétkes megbűnhődik, az igazságérzet kielégül. A „naiv népmesei igazságszolgáltatás” diadalmaskodik – írja Páskándi. A „Lúdas Matyi etikuma és esztétikuma” – a népmesei törvények szerint – hibátlan.

De nem is az a történet és a tanulság, amit Borbély Szilárd kutatásai nyomán például Kazinczy Ferenc próbált kiolvasni ugyancsak a Fazekas-műből. Azt jelesül, hogy az először 1815-ben még szerző megjelenése nélkül, Fazekas szerint „azon lutskosan, mint a' világra kipotytyant”, amolyan kalózkiasásban, írójának tudta nélkül megjelent szöveg voltaképpen gúnyirat. Amelynek „paranoid, vagyis allegorikus” olvasata szerint az „unalmas idejében szintén a magyar szóanyagot újítgató” Pethe Ferenc mezőgazdasági szakíró (Kazinczy kezdeti vélelme szerint a *Lúdas Matyi* szerzője) néhány szóalkotása (főképp a *képzelmész*, amelyet a „Poéta szó magyarítására eszelt ki Pethe”) nem nyerte el Kazinczy tetszését. A sértett fél pedig most ezzel a művel veri vissza a kritizáló Kazinczyt, hiszen a darabban Pethe Matyi, Kazinczy viszont Döbrögi alteregója.

De arra az értelmezésre sem hajaz a Páskándi-féle *Új magyar Lúdas Matyi* (eredeti címén a *Fenyegetés*), amit a régi magyar irodalom jeles tudója, Borbély Szilárd maga gondol a műről (*A Lúdas Matyi és az olvasás paranoiája*, ÉS, 2010. február 26.), s vél tudni Fazekas szándékáról, hangsúlyosan ellentmondva ezáltal a monográfusnak. Azaz, hogy Fazekas Mihály egyáltalában nem kívánt népképviselői, igazságszerző Matyit alkotni, Matyi csak azt kapja, ami jár neki. A vétkes „morális természetű, amely a hatályos törvény szerint elnyeri méltó büntetését”. A fejen hagyott, a birtok urasága, Döbrögi előtt le nem emelt süveg a „tiszteletlenség jele, amely azonnali megtorlást követel. Különösen így áll a helyzet, ha a tiszteltlenség még a piac

szabályainak felforgatásával is együtt jár” – amit úgy kell értenünk, hogy a korabeli piacon Matyi a szokott és a szabott árnak voltaképpen a dupláját kérné a libákért. „Döbrögi saját birtokán ugyanis autonóm hatalommal bír, maga szabja meg az árakat, és az áruk elkobzásával szankcionálja annak megszegését... Az úriszék jogintézménye alapján Döbrögi őseitől örökölt jussáról van szó, teljesen legitim módon húzzák deresre Matyit, és kap 50 botütést.” Azonban Matyi a „büntetésből – annak megtorló jellegében rejlő üzenete helyett – más jelentést von le, és háromszoros ellenértéket kíván adni az egy-szeri verésért”.

Csak jelezzük: Páskándi *Lúdas Matyija*, a hangsúlyozottan új és magyar, allegorikus és paranoid olvasatlehetőségeit tekintve messze felülmúlja a fent említetteket, megint egy más, újabb értelmezési változatot mutatva fel.

Lúdas Matyijában az alaptörténet főbb dramaturgiai csomópontjai sem azonosak a közismert mesében olvashatóval. A történetmondó – egy vásári kikiáltó, a Vándorkomédiás személyében – mintegy kívülről, egy külső nézőszögből pergeti-tereli a cselekmény szálait, merőben más kifejtés, zárlat felé, mint az ősműben. Habár épp támaszkodhatna is az író akár a vándormese, akár Fazekas művének elbeszélői támfalaira, hiszen Páskándi magától értetődően kulturális közkincként, irodalmi vándormotívumként a „sajátjának” tekinti esetünkben a világirodalom valamennyi Lúdas Matyiját. Legyen az a Krisztus előtt 704-ben följegyzett asszír történet kecskés Dzsimil-Ninurtája, meg a valahai francia legényke, s a valaha született bármelyik, a rajta esett sérelemért bárhol urat verő szegény legény. „Szellemi közkincknek tekintem valamennyit”, vallja az író, s hozzáteszi: Matyit „kilencvenöt százalékban”. (Nincs is értelme tehát e vándormotívum fel- és lemenő változatait filológiai bonckés alá tenni. Páskándi innen is, onnan is csipeget, azután ír belőlük egy új történetet. „Shakespeare is az enyém – mondja igazolásként –, Lope de Vega is, Molière is.” Lásd utóbbi esetében az *Egy ember, aki megunta a bőrét* című „tragikomédiát”.)

Az ő Lúdas Matyija „az öntevékeny törvényhozás, egyszemélyi, egyéni döntések, az önjelölt messiásság” megszemélyesítője.

Együttal áldozata. „A magányos cselekedetnek, a merénylet filozófiájának – írja Páskándi – nincs jövője.” S főleg „fogantatja”. Az ő művében a fenyegetőt és a fenyegetettet a bosszú hatalmas tüze égeti egyformára, s mert így, erkölcsi különbözősége hivatkozva egymásra támadniuk már nem lehetséges, a bolondokházában barátokká válnak: csupán a világ, ez esetben a nyugdíj előtt álló professzor kívánságát teljesítve kísérleti alanyokként esnek egymásnak. Kényszerhősök, kényszerellen-ségek, és a csatájukat figyelő környezet. Ez persze nem ismeretlen filozófiai és dramaturgiai helyzet Páskándi életművében. A *Távollévőkben* (1972) például a török és a magyar hős küzd (aki az egyik tábor szemében hős, az a másikéban gyűlölt ellenség) mintegy a többség képviselőjében a várfokon, ám akaratuk ellenében, amolyan kényszerhősként, hiszen közben barátokká válnak. A *Rejtekhelyben* (1972) a francia forradalom túlélői a rejtekhelyükön szurkolnak, kibicelnek az őket képviselő küzdőknek, maguk helyett cselekvő hősokeket állítva. Tudjuk, Páskándi egy-egy tételét számtalanszor körbejárja, figuráit önmagukkal, a tükörképükkel szembesíti, tételt és ellentételt ütköztet, totális-globális ábrázolásra törekszik, filozófiai mohósága nem ismer dramaturgiai korlátot.

Lúdas Matyi-történetében tehát két megveszekedett ellenfél bosszúvágtyól hörögve kergeti a maga igazát. Döbrögit sérti Lúdas Matyi alázathiányos reagálása arra az általa nagyvonalúnak vélt gesztusra, hogy a megvert fiú vegye vissza a tőle előbb jogtalanul elvett libáit, és kérjen bocsánatot a pökhendiségért; Lúdas Matyit pedig sérti, hogy mások előtt páholták el, a libák ügye és holléte másodrendű kérdéssé válik számára. „Pokolba a libával! Vesszen a liba, éljen az igazság” – ordítja. (A jogosultság kérdésében, láthatjuk, Páskándi azért mégiscsak egy húron pendül Fazekassal meg Móriczsal is, aki szerint „a mese mélyén a legvéresebb, örök gyötrelem vonaglik. A proletár harcol a kizsákmányoló úrral. Lúdas Matyi és Döbrögi mindörökre szimbolikusan tipikus hősei ennek a harcnak.”)

Matyi első nagymonológja már szikrázik a gyűlöletről, olyan fergetegesen elvakult düh bugyborékol belőle, hogy a magyar irodalomtörténet igazságtévő hőseinek teljes skáláján páratlanul áll, a mesék szelíden furfangos, olykor kifejezetten kárörvendő, de sohasem gyűlölködő, igazságszerző hőseiről már ne is beszéljünk. Érdekes idéznünk ezt az ördögi fenyegetést, részint pompás stílusfordulatai miatt, részint azért: más ügyet, nem libásat, s más száját, nem egy parasztfiút képzelünk máris a fröcskölő mondatok mögé! Így szól tehát a megveretett Lúdas Matyi, Fazekas valahai anyaszomorító, lusta legénykéje: „Megkeresem magát a világ végén is, hallja! Nem lesz nyugta tőlem! Háromszor verem vissza magán! S otthagynom kinyújtva! (Szinte remeg, vacog az indulattól.) Hogy tudja meg: nem menekülhet végképp senki, aki az ártatlant bünteti. Bújhat előlem egérlyukba – ott is meglelem. Szállhat az égbe – lehúrom! Rejtezhet föld alá – kivájom onnan is! Féljen délben, remegjen este, reszkessen hajnalban! Mindenről én fogok eszébe jutni, még az árnyékszéken is rám gondol, és annyit vacog majd, hogy fogai kihullanak, haját kitepi félelmében, s a bőre csupa lúdbőr lesz az ijedelemtől. Valahányszor kisgyereket lát – az is én leszek! Vénember és öregasszony – mindenki én leszek! Én leszek, aki magát lesi, várja déli fényben s éjfél sötétben! Ezer arcom lesz, hogy sohase nyugodjék! Nem menekül előlem, ha addig élek is! Engem verjen az a nagy isten, ha magát futni engedem.”

„Éljen a móres” – hörgi Döbrögi is, s már a legkevesbé sem zavarja, hogy a birtokát dúlja a török, hogy felgyújtja a hombárt, széthajtja a csordát, elviszi a baromfit, mellesleg Matyit sem Örzse nénye kiáltozása: viszi a török az ő két borjújukat is. Pusztít az ellen, töri-zúzza a javakat a török, de a két magyar egymás ellen fenekedik.

Súlyos politikai üzenet oltódik itt groteszk bohózatba: önbíráskodó politikai figurákról, a hatalom jogfelettségéről meg az egyéni rendtés és igazságkeresés „zsákutcába” vezető helyzeteiről szól a mese. Páskándi, egy gyönyörűnek induló forradalom mámorának és vereségének képeivel az emlékeiben, a szabadságvágyért kapott börtönlét múlhatatlan nyomaival testében-lelkében, a reménytelenné silányuló

egyéni akciók hiábavalóságáról, a közös föllépés, igazságkeresés szükségességéről, a személyiségtorzító önösség, a fátumossá növelt önvédelem, öngazolás-keresés veszélyéről beszél.

Főképp az utóbbiról, meg az attól el nem választhatóról: a gyűlöletről.

A gyűlölet természetrajzáról.

Tudható már a darab legelején: ez a népfí nem a rokonszenves fajtából való lesz. „A rokonszenves hős is kezd az ellenszenveshez hasonlítani, ha erre az útra lép” – írja Páskándi a darab *Bevezetőjében*. „Az esztelen vállalás és az önbénító emberi önvédelem egyformán nyűgöz. A mániákus beszűkülés: létszegényítés, egyéniségcsonkítás. A cél-létet mindez eszköz-létté degradálhatja. A cél vakon elhatalmasodik – így megszűnik a sokoldalú, humánus személyiség.” Nyilvánvaló, hogy ez nem a „háromszor veri vissza kenden” bájos népmesei fordulata, hanem az élethalálharc gyűlölete.

De honnan való? Kiben él vagy élt, s ki ellen?

1993-ban egy televíziós portréfilmben azt vallotta Páskándi Géza: „teljes egészében a keresztény szeretettan oldalán és álláspontján állok, ebben nincs pardon számomra.” S jöllehet hozzáteszi: Krisztus is kiverte kötéllel a kufárokat a templomból, s hogy semmiféle ellentmondást nem lát abban, hogy szeretni kell az ellenséget is, nemcsak a felebarátot, meg hogy nem kell azért mindig odatartanunk arcunk másik felét is az ütésnek, nehéz lenne azt hinnünk, hogy Lúdas Matyi irgalmatlan dühének, gyűlöletének voltaképpen semmi köze a szerzői én érzelmeihez.

A Korunk 1991/4-es számában olvashatjuk a lap körkérdésére adott, *A ránk testált gyűlöletről* című írását, s abban ezt: „idült gyűlöletet sohasem tápláltam etnikumok, vallások, esztétikai ízléskultúrák iránt. Szociális rétegek vagy nemi ízlések ellen. Ez részint erdélyi »öröklötségeim« legjobb eredménye, másrészt börtöneim is támogatták. Ott »bent« láthattam: bármely etnikumon, valláson, szociális osztályon, rétegen belül vannak kiváló és minden kritikán aluli egyedek. Persze, ez nem jelenti azt, hogy nem munkál vagy munkált bennem tartós düh soha. Ez viszont nem eloszlatthatatlan gyűlölet,

csupán mulandó harag.” Érzékelve az okfejtés enyhe logikátlanságát, hiszen ha valami tartós, akkor az nem lehet egyszersmind mulandó is, úgy sejtjük: Páskándi Géza, holott volt, lett volna kit, kiket gyűlölnie, életre-halálra akár, valóban nem merült bele a harag, a gyűlölet fekete mélységeibe. Páskándi lelke talán azáltal menekülhetett meg a jogtalan büntetés, meghurcoltatás, a börtön miatti sötét indulattól (amelynek szükségszerűen és természetes módon föl kellett támadnia benne, az egyetemista fiúban, akitől ifjúsága szép éveit orozták el), az író azáltal válhatott a krisztusi szeretettan hirdetőjévé, hogy az indulat szavait hőseinek szájába adva, a gyűlölet érzelmi terhet az ő vállaira terhelve, kifortyoghatta magából az ily módon őket, s nem írójukat nyomorító érzelmek szavait. „Kibeszélni őszintén, pontosan, mélyen – igen! De ki beszéli ki? Kik a »kibeszélés« képviselői? Ez itt a kérdés” – írja, kérdezi, s egy lehetőségre például Lúdas Matyi és Döbrögi is rámutat. A mű teremtett hősei kibeszélik írójuknak csak az irodalmi mű teremtett világában elmondható gondolatait. A játék – a mű – „létünk megváltó dimenziója”. Életesemények traumatikus sokkjának remélt feloldója.

Mindazonáltal Páskándi Gézát rendkívüli módon izgatta, érdekelte a gyűlölet, a hatalom, a fenyegetés és fenyegetettség teóriája. A Film Színház Muzsika című lapban jelent meg az Ablonczy Lászlóval készítette interjúszövegben (1984) az alábbi sarokigazság: „Minden fenyegetettség óhatatlanul fenyegetést szül.” S ez a mondat valójában a darab előbeszédében írottak pontos megfelelője: „a fenyegetés és a fenyegetettség – ha beteges méreteket ölt – ugyanoda visz.” Itt, a darabban az örültekházába.

A darab meséje szerint (az első és második felvonás helyszíne Döbrögi, illetve Matyi otthona) az ominózus libaügy óta öt esztendő telt el, Döbrögi és Matyi egymást nem is látták, nemhogy háromszor, még egyszer sem adta vissza a verést a fiú, de egymás és a feladat, a szerep rabjaként, megszállottjaként élnek. A maszk levehetetlenné válik. Döbrögi a védelemre rendezkedett be – vasrácsok, megfigyelők, ételkóstolók, kémek –, katonai parancsnoksággá vált a ház, a főpa-

rancsnok ő maga. Aki fizikailag roppant bele a félelembe, a fenyegetettség-érzésbe, a várakozásba. A Professzor, aki a Fazekas-féle Lúdas Matyi-történettel ellentétben itt valódi orvos, ideggyógyász, pontosan diagnosztizál, és megállapításai abszolút korrektek: „Őn az agresszív önvédelem mániákus képviselője. Bele fog halni... Ön, mielőtt még kipróbálhatná önvédelmi eszközeit – belepusztul az ijedtségbe. Még mielőtt összemérhetné az erejét – belehal a készülődésbe.” Döbrögi figurája a ráutaló jelzések sokaságával a „Kárpátok géniuszának” paranoid személyiségjegyeit juttatja az olvasó eszébe. E személyiségrajz, ez a portré majd a *Pornokrácia* (1990) című, színpadra ugyancsak soha nem került darabban teljesedik ki, a '89-es romániai forradalmi eseményeket a bizánci császárpár véres történetébe ágyazva. Egy paranoiás Döbrögít látunk, aki a bűntudat és a félelem klinikai tüneteit produkálja, a retteget, az állandósult pánik szó szerint meghülyíti. Matyi már régen misztifikálódott a tudatában, nem egy libás legény, hanem páncélos lovag, az esemény pedig a vásári csetepatéből hatalmas lovagi történeté terebélyesedett. A fenyegető elveszíti eredendő konkrétságát, minden fenyegetés megtestesítőjévé lesz. S már nincs török, de van telefon és hangszóró, s sztárfényképek a falon: a mű egyre inkább pszichológiai-filozófiai tételillusztrációvá válik, túl minden konkrét időn és koron, de mégis ráutaló jelzésekkel a műírás jelenére s arra a diktatúrára, melynek jelrendszerét oly pontosan volt kénytelen Páskándi ismerni.

Lúdas Matyi átváltozása, szerepazonosulása és szerepkonfliktusai is megerősítik ezt.

Ha Döbrögi az önvédelembe gárgyult bele, Matyi a bosszúba. „Célom és eszközöm a bosszú” – mondja. A lúd az igazság fedőneve lesz számára. Amott a fenyegetés mitizálódik, emitt a bosszú: mert mindig lesz új s új tárgya. Matyi – itt is a környezet teljes kétségbeesésére – Döbrögihez hasonlóan beleég, belesül a maszkba: ő grófnak, egyenesen örgrófnak képzei magát. „Az ember gyakran jobban ragaszkodik a választott vagy elfogadott szerepéhez (még a rákényszerített-hez is), mint valódi énjéhez” – írja Páskándi a Molière-átdolgozásban.

Fetiszizált, tévesztett ideák mozgatják mindkettőjüket: Döbrögi a fenyegetettség állapotában érzi magát szabadnak, miközben páncélban alszik, Matyi azáltal, hogy a félelemmel rabbá teheti ellenfelét. (A *Vendégség* lélektani szituációja a megfigyelő és a megfigyelt különös, mégis természetes kapcsolata, egyfajta meghittsége, a *Távollévők* alakjainak „groteszk hősiessége” vagy épp az *Egy ember, aki megunta a bőrét* hőisének „szerep-kettéhasadása” mint drámamotívum, itt a vásári bohózat szerepjátékaiban abszurdizálódik. De olyan módon, hogy az ellenfelek egyenlőkké alacsonyodnak. A *Diákbolondító* című darabban az „egyenlő ellenfelek típusú” csata egyfajta kontraszthelyzetét látjuk, amidőn – Páskándi szavaival – „egy tragikus, tragikus-ironikus hőst győznek le a komikus hősök.”) A kezdeti morális különbség, tehát a hatalmi helyzetének tudatában gátlástalanul bűntető, a másikat megalázó Döbrögi és az oktanul megszegényített Matyi (utóbbit megemelő) ellentéte eltűnik, mert mindkettőjük személyiségét szétroncsolja a gyűlölet, a mindenkivel szembeni kíméletlenség, az agresszív önvédelem vagy bosszú mániája. Matyi a saját ügye érdekében, a „felkészülés” hosszú folyamatában éppúgy kiszigereleli, kifosztja a családját, éppoly nyers és támadó, önző és önös, éppoly gátlástalan úr s úrhatnám lesz, mint Döbrögi, a született úr s népnéző. Matyitól éppúgy retteg mindenki, a kifizetetlen számláival sündörgő fodrász, a vívómester, az énektanár (a nagy feladatra, a tervezett visszafizetésre, a bosszú formáira készítik fel Matyit), mint Döbrögitől minden házanépe, cselédétől a jószágigazgatóig, nevelőnőtől a megtébolyodott „főparancsnok” saját lányáig.

Ugyanakkor Matyit a magányos merénylő figurájává is növeszti Páskándi Géza.

S ez már nyilvánvaló és félre nem érthető utalás arra a politikai rendszerre, közegre, magyarországra és románaira, kelet-európaira tehát, melynek polgárai is jól ismerték részint a megfigyelés és megfigyeltség, részint a kudarcos kitörési kísérletek módozatait, de a példaképpé növő hősök tömegeket befolyásoló erejét, hatását is. Ahol a közcselekvés gyáva, ott mentség a merény – vallja Lúdas Matyi,

feledve azonban, hogy az általa tervezett merény nem közösségi felhatalmazású és érdekű, hanem személyes bosszú és hibbantás vezérelte akció csupán.

Merény és merény között óriási különbségek vannak, történelmi példakkal illusztrálhatóan, és az író pontosan meghúzza a merényfajták közötti választóvonalat.

Évekkel később, az 1984-es *Lélekharang* című darabban Libényi figurájában bontja ki majd ezt a gondolatot: ott azonban valós történelmi szituációba ágyazva (a szabadságharc bukása utáni, Ferenc József császár ellen tervezett, meghiúsult gyilkossági kísérlet), s mentesen a bohózati komikum színeitől. Nem véletlen, hogy egy egész darabot szentel e tétel pontosabb, árnyaltabb kifejtésére Páskándi: a *Lélekharang*ban már nem a „gengszterromantika” képviselőjét mutatva be, hanem azt az elbukó hőst, aki „botladozva kereste a bűntudat és szégyen nélküli léteezést”, s akinek sorsa nem vígjátéki, hanem balladaián siratni vagy szánni való inkább.

A harmadik felvonás helyszíne a bolondokháza két szobája: Döbrögié és Matyié. Az ötlet az 1964-es *Akik nincsenek a Brehmben* című színműből vettett át, meg persze máshonnan is, hiszen Páskándi gyakorta választja cselekményhelyszínül a bolondokházát. Mintha a klasszikus királydrámák udvaribolond-figurája sokszorozódna meg a Páskándi-féle bolondokházában, elmeegógyintézetben, ahol – státusából következően – bárki bármit mondhat, örültségeket és örültségnek álcázott nehéz, komoly igazságokat. Értelmezhetjük úgy is: csak az örület státusa engedi meg, teszi lehetővé a tiszta, kódolatlan, egyenes beszédet, a máshol, másképp ki nem mondható elmondhatóságát. „A bolondoknak kell beszélniük ott, ahol az épeszűek némák” – olvassuk a *Sírrablókban*. Az örület maszkja mögé bújó hősök a világirodalom nagy megmondóemberei. A *csörgősipkás* című, 1977-es vers szerint „magától” és „másoktól” mintegy a „dr. helyett”, a gróf, a báró, a vitéz, az ifjú, az özvegy helyett, netán „állandó díszítő jelzőként” illetheti meg őt, az író a „csörgősipkás” előnév. „Ez mind rendben is volna / De gondolatok arra valaha / Hogyan születik

egy csörgősipkás / Egy udvari bolond...” S a válasza: a „muszájlagosság” miatt. Hogy a „szükségszerű kikerülhetetlenektől” elfordulva a „kikerülhetőt” választhassa. Száz „bohóctrikó” alatt rejtőzik a „lelkem”, írja másutt (*Bohóc-trikó*). Az elmegyógyintézet, a „diliháza” az író szóhasználatában a „politikai pszichiátria” szinonimájaként is értelmezhető.

Páskándi amúgy „késleltető” technikának nevezi a darab cselekményvezetésének látszatlinearitását, amely a játék kompozíciós vázában váratlan dramaturgiai fordulatként jeleníti meg az addigi történet magyarázó okát: hogy itt valójában két ápoltról szól a mese. A bolondokháza két szobája egyúttal akár két börtöncella, a társaságot kereső, egymás otlétéről mit sem tudó Döbrögi és Matyi a falon kopogott morze-jelekkel beszélgetnek egymással, amely jelenet óhatatlanul fölillantja a szerző börtönéveinek komikussá enyhített emlékeit is. Itt, ebben a közegben teljesedik ki az „egyéni, a csakis a személyi bosszút célzó akció” meg az „abszolút egyéni önvédelem” csödjé.

A nagy találkozás ismét új maszkban-szerepben mutatja a két figurát: a kezdeti harsány, durva, nyegle Döbrögiből emelkedett modorú, a félelem szorításában mintegy megnemesedett, szellemi ember lett; ellenben Matyi, aki pedig folyvást tanult s okosodott, hogy a bosszúra méltó legyen (bár ahogy vallja: „egyre tétovábbá” vált), alpári stílusú alakká alacsonyodik.

Két ember, aki megunta a bőrét, s kibújt belőle. A tudatcsere azt jelenti: mindegyik érti a másik logikáját. Későn, de érti. Két rossz idea magához hasonította a kiagyaloját, s mert mindkettő hibás, egyik a másik fölé nem helyezhető. *Elkésztett találkozás*, ahogy a szerző a mű egyik alcímében írja. (A másik alcím a korábbi címből lett: *A fenyegetés*.)

S itt lehetne, gondoljuk, a darab vége.

A nagy fölismerés azonban még hátra van. Amidőn Matyi Döbrögiként s Döbrögi Lúdas Matyiként mutatkozik be: két ember, aki belebújt a másik bőrébe. De a felismerés elmarad. A feladat az örület végleges homályába üzte az ellenfeleket.

Itt lehetne a második befejezés.

Egy tökéletesen felfordult világban, annak abszurditását jelképezve két emberi roncs ízlelgeti a vélt győzelem ízét, s vágyakozik arra, hogy elinduljon a világba legyőzötteket keresni: s ez a két alak már a késői dráma, a *Godot*-parafrázis (*Todogar jaur kvárna*, 1995) előfigurája is lehet akár. Ők majd eszmét, célt, ideát keresnek, végigjárva az emberiség történelmének útját, emezek, Döbrögi és Matyi saját téveszméik igazolását szeretnék megtalálni. Dialógusuk az a kihagyásos, tört beszéd, amely majd az Olimpia és Expo-történet antihőseivé lesz. S mert nem volt győzelem, csak képzelt, győztesek sincsenek, s legyőzöttek sem.

Itt egy harmadik – potenciális – „Vége” felirat.

A szerep- és tudatcsere utolsó fricskájaként Döbrögi és Lúdas Matyi saját önazonosságára ébred, indulat, gyűlölet- és bosszúérzet nélkül. „Lerongyolódott, fáradt párhuzamosok” lettünk, mondják. Nem vágnak sem bosszúra, sem önvédelemre, üresek, fáradtak, fásultak. Döbrögi ismét Döbrögi, Lúdas Matyi újra Lúdas Matyi, a Professzor azonban csöndes örültté válik.

Ez is egy lehetőség a „Fügöny” felíratra.

Azonban Matyi és Döbrögi mégiscsak örültek, Matyi már Mátyás királynak hiszi magát, teljes a káosz, s a játék valódi zárlataként színre lép a Vándorkomédiás, a játékmeister, aki mint rongybábukat vonszolja ki a vásári komédia szereplőit. „Tapsoljatok és – gondolkodjatok” – mondja. Törökök be, „forgatagos tánc” kezdődik, s egy valódi „Fügöny”. Tehát valóban, akár vásári bábjátékként is elképzelhetjük a történetet, leginkább akként, a darab stílárís, műfaji – és színreviteli – sokféleségét egy újabb formációval dúsítva. Mert hiszen továbbra is érvényesnek gondoljuk azt a változatot is, amely szerint a bolondokháza az egész történet keretjátéka, s így a Vándorkomédiás is egy az örültek közül, s a világegész sem más, mint egy nagy elmegyógyintézet. Páskándi a műfaji jellegre utalva „enciklopédikus és borzongató bohózatnak” nevezi a darabot, de hívhatjuk rövidebben abszurdoidnak is, azaz: „kritikai abszurdnak”, amely bármilyen műfaji változatot képes magába olvasztani, vagy hívhatjuk épp „valaminek”, mint

ahogy a *Haladékok* nevezi Páskándi. Egy vers (*Ki a halmazból – A papírrepülő eltérítése*, 1976) prózai utóirataként íródtak az alábbi sorok: „Gyakran szorongok képeim öntörvényétől, a szerkezet kijelölte úttól, a leütött hang lehetőségeitől, a valamit végletekig gondolás, a végiggondoltság poklától. A következetesség gyehennája ez.” Ez a logikai kényszer nemegyszer fordul – itt is – dramaturgiai káoszba: az író hite szerint azonban szándékosan kavart-bonyolított káosz ez, tartalmi és szövegtechnikai szükségszerűség, „építmény”, melynek a „sokféleség” mintegy strukturális jellemzője. De a „sokféleség” mögött, fölött mindig ott az írói rendező elv.

E darabban: hogy nem oldódott meg semmi, ellenkezőleg, kuszább, mint valaha.

Hogy nincs lehetséges megoldás, filozófiai értelemben legalábbis.

Hogy torz kor torz figuráit láttuk, nem győzt és legyőzöttet, inkább áldozatokat. Saját rossz eszméik és ama torz kor áldozatait. Az igazság torzulását, színéváltozását, devalválódását. A kor kórképét. Ahogy írja: „Ami a világban is pontatlan, büntetlenül a műben sem lehet pontos. Így csak a pontatlanságot lehet pontosan megrajzolni.” (*Az elmosódott história avagy az Abszurd és az Isten = Száműzött szavak temploma*, 1998.)

S lehetetlen nem gondolnunk arra a helyre, a Ceaușescu-féle diktatúrára, ahonnan az író – talán a halál, talán az örület elől, a „kikerülhetetlenek” elől – Magyarországra menekült.

ANTAL BALÁZS

irodalomtörténész, Nyíregyháza

ABSZURD JELENSÉGEK PÁSKÁNDI GÉZA ÉS A FORRÁS- NEMZEDÉKEK PRÓZÁJÁBAN

Az elmúlt század hatvanas-hetvenes éveinek fordulóján a Forrás-könyvsorozatban indult, vagy, mint Páskándi, az azokkal közel egy évjáratú szerzők prózájában olyan sajátos értéktapasztalat tükröződik, amely ha újnak nem is nevezhető minden értelemben, ilyen nagy számban, egy helyen, nagyjából egy időben sem azelőtt, sem azután nem lelhető fel irodalmunkban: természetesen az abszurdról van szó. Ebből az időből könnyebb olyan író megnevezni a sorozathoz kötődő társaságból – de még az idősebb szerzők közül is kedvet kap hozzá egyikük-másikuk –, akinek munkáiban nem tükröződik ez a tapasztalat, mint azoknak a nevét felsorolni, akikében igen. Ráadásul nem is csak a prózaírók és, magától értetődően, a színpadi szerzők, de még a költők is helyzetbe hozhatók a jelenséggel. Az abszurd nyugati, különösen a színházra koncentrált mozgalmak jó másfél-két évtizeddel előzi be a csoport munkáit, Camus alapműve óta több mint húsz esztendő is eltelt – már a magyarországi színház játéknnyelve is érintetté vált az abszurd révén a modernista megújulásban, pl. Örkény István darabjaival –, mikor „hirtelenjében” a stílusjegyek felgyülemzése ezt a jelentős, észre nem vehetetlen együttmozgást jelzi az Erdélyben írott irodalomban. Egyik-másik író pályáján végig markáns jegyként marad, de, még akiknél inkább kalandnak bizonyul is, valamilyen formában sokszor megtapasztalható későbbi műveikben

is az abszurd. Különös, termékeny jelensége ez a magyar prózának, mely nem hogy regionálisan elszigetelt volna, hanem például épp ezzel a beszédmóddal kapcsolódik ahhoz a kelet-közép-európai abszurdhoz, amely a térség több nemzetének irodalmában is feltűnik, sőt, szinte védjegye lesz a cseh irodalomnak, de jelentős a hatása a lengyel irodalomra is, ahogyan a szerbben is megvan (Borislav Pekic). A román irodalom Ionescot idejekorán beemelte nemzeti kánonjába, így az abszurd, legalábbis a drámát illetően, nyilván jelentékeny tényezőnek számíthatott a Forrás abszurdjának megjelenésekor is, Nicolae Balota fontos könyvet adott ki az abszurd irodalomról 1971-ben (a kötetben egyedül Ionesco román szerző), vagyis a teoretikai érdeklődés is erősnek mondható, az újabb román avantgárd kutatások pedig, ahogy arra Balázs Imre József összefoglaló írása¹ rámutat, időben meglehetősen messziről utalnak az abszurd meglétére a román rövidprózában.

Jelen tanulmányban Páskándi Géza mellett Sigmond István, Bálint Tibor, Bodor Ádám és Vári Attila főleg a hatvanas-hetvenes évek fordulóján, vagyis az abszurd felbukkanásakor és egyben legintenzívebb periódusában megjelent prózai műveiben kívánok rámutatni azokra a szövegszervező eljárásokra, melyeket a legszembetűnőbb jelentésképző aspektusoknak tekintek abszurd jellegüket illetően, a teljesség igénye nélkül, így főleg az *Üvegek*, *A vegytisztító becsülete*, *A tanú*, *a Plusz-mínusz egy nap*, *a Casanova*, *A zongora árverése és más történetek*, valamint a *Középkori villamosjegy* kötetek novellái, illetve a *Beavatkozás*, az *Egy panaszgyűjtő panaszai* és az *Önkéntes rózsák Sodomában* című kisregények kerülnek majd szóba, de időnként fogok utalni némelyikük későbbi műveire, illetve mások munkáira is.

A második világháborútól a rendszerváltásokig terjedő korszak irodalomtörténetét illetően a romániai magyar irodalomról alkotott képünk generációs szemléletű, egy Forrás-sorozat előtti és legalább négy már a Forrásban indult nemzedéket szokás számon tartani még annak ellenére is, hogy sokszor csak a születés és/vagy az első kötet megjelenésének ideje képezi a közösség alapját. Magam ugyan olyan

együttolvasási kísérletet végzek, mely mindenképp elgondolja választott szerzőit egy nézőpontból is láttathatónak, nem zárván ki más, sajátomnál lényegesebb nézőpontok érvényességét, e szerzők azonban a klasszikus felosztásban nem mind ugyanabba a generációba sorolódnak. Olvasatom ezúttal regionálisan zárt is, hiszen a jelzett közép-európai együttmozgástól nem lehet elválasztani a magyart, a magyaron belül pedig az Erdélyben írottat a Magyarországon vagy más országokban írottól, azonban e téren még csak felületes megjegyzések tételére sem futja jelen dolgozat keretei között. Szintén nem nagyon tudok e felütésben olyan kérdéseket megválaszolni, amelyeket az abszurdot vizsgáló nemritkán könyvnyi tanulmányok sem oldottak meg: hogy ugyanis micsoda, minek is tekinthető, egyáltalán, milyen szférában érhető tetten: filozófia, gondolkodásmód, lét- és világállapot, netán nyelvhasználati forma, vagy egyszerűen stílusirányzat, mint a RoMIL I. kötete írja – vagy netán mindegyik valamennyire? Normatív, előíró megközelítésnek alig is van értelme, marad a deskriptív, leíró szándékú követés – bár azzal, hogy prózaművek terében több síkon megtalálhatóan láttatom, már le is teszem a voksom bizonyos értelmezési lehetőségei mellett valamennyire.

Az identitás a huszadik században egyre másra bekövetkező válságai az 'én' oksági összefüggéseit végérvényesen kimozdították abból a paradigmamezőből, melybe a humanista tradíció jegyében beágyazódott hosszú századokon át, és nem is tudta sértetlenül újrakonstruálni maga körül megváltozott, elcsúszott pozíciói környezetében e számára otthonosságot jelentő teret az elmúlt száz évben, bár erre majdnem minden körülmények között kísérletet tett legalább. E válságokról, valamint a nyomukban járó helyreállítási kísérletek kudarcáról a művészi érzékelés számtalan formában beszámolt – még akkor is, amikor nem erről beszélt. Az abszurd, közkeletű vélekedések szerint, válságjelenség. A hasonló karakterű, válságok által életre hívott művészi eljárások, eszközkészletek, stílusok, a körük épülő esetleges mozgalmak többnyire válaszokat kerestek, kiutat, megoldásokat kínáltak, vagy legalábbis afirmatív gesztusokkal egyértelműsítették, hogy van

„kiút” – az abszurd azonban inkább a szemlélődés, a regisztrálás, vagy legfőljebb maga a kérdés, de válasz talán nem. Sőt léte egésze mint ha azt mondaná, nincsenek is, mert lehetetlenek a válaszok – hiszen a kérdéseket sem lehet úgy feltenni, hogy meg lehessen érteni őket. Ha jelentését firtatjuk, a képtelen, az ok és cél nélküiség, az irracionáliszmusba hajló realitás a legpontosabb kifejezések talán. Filozófiája annak ellenére bőséges, hogy a camus-i alaptételeknél gyakorlatilag egyetlen más, az abszurd filozófiát faggató mű sem jut tovább.

Az abszurd a prózaszövegek terében, strukturáltságában több rétegben, több szinten is artikulálódhat. A többnyire világszerű szövegekben sokszor már maga az alkotott világ abszurd szerkezetű: átítatja a képtelenség alapérzése, alapélménye – ebben a térben maguk a cselekvések, cselekmények, sőt, az egész történet is szükségszerűen válhat abszurdá. A szereplők, akik nagyon sokszor emberalatti fizikai és/vagy mentális tulajdonságokkal bírnak, hosszabb-rövidebb ideig megpróbálják értelmezni, a maguk számára is élhetővé tenni a szabályokat, aztán vagy fellázadnak, vagy betagozódnak, vagy lelépnek. Ez a világszerűség nemritkán disztópia képét ölti magára, amely persze eutópiaként kívánja identifikálni magát, s disztópikus volta nem ritkán éppen abból ered, ahogyan ezt elfogadtatni igyekszik alávetettjeivel. Azonban még azokban az esetekben, mikor a világ nem tüntet megalkotottságával, hanem pusztán mimetizálnak látszik, az abszurd cselekvések, melyek benne zajlanak, akkor is abszurdá tehetik. Mert ez a második szint: a cselekedetek, cselekvések abszurd volta. Ebben az esetben az elemi cselekvések és gondolatok szintjéről indulva tágul kifelé az abszurditás: ha a hétköznapi rítusok veszítik értelmüket, akkor a hétköznapiak is azzá válhatnak, és így tovább. Az értelmetlen, logikátlan, ok és cél nélküli cselekvés, akár a fizikai világban, akár a gondolati síkon artikulálódik, meghatározza a próza szövetét, de nem minden esetben terjeszkedik át annak más rétegeire is. Szilágyi István *Agancsbozótja* akkor sem abszurd regény, és akkor sem abszurd világban játszódik, hogyha a cselekedetek és az azokat kieszakozló, kierősakoló körülmények meglehetősen abszurdak is.

Világ- és cselekmény mellett szintén komoly kérdés, irodalomtudományunk mai horizontjából talán a legkomolyabb, hogy van-e az abszurdnak nyelve? Abban az értelemben bizonyosan nincsen, hogy uniformizáltan, vagy valamilyen szinten felismerhető, egyből beazonosítható nyelven vagy jellegzetes szerkezetben szólalnának meg a prózai munkák. Az az abszurd jegyeket felmutató próza, mely a '60-'70-es évek fordulóján különösképpen Erdélyben íródik, radikális elbeszélői módzatok kialakításával sem vádolható. Éppen a hagyományos elbeszélői attitűd narratív szituáltságán belül mutatja fel azt a sajátosan utóesztétikai² értékrelevanciát, mely ennek az attitűdnek a tradíciójában okoz elemi destrukciót. Megfigyelhetők jellegzetes nyelvhasználati események, mint például a tipikus abszurd jelenetkezés. Az abszurd „párbeszéd” alapképlete az egymás mellett elbeszélés, a párhuzamos monológok folytatása, vagy a totálisan szétartó, sem a másik, sem a saját korábbi beszédére nem reflektáló szövegelés. Ennek persze megint van olyan jellegű tartalma, amely visszaolvasható a világállapotra, a történetet konstituáló tér létfilozófiájára: az elidegenedettség. Az egymáshoz egyre szorosabb közelségben élni kényszerülő ember ösztönös magába zárkózása miatt, mert túl sok már a másokból, nem jut el a maga belátásából az együttműködés szükségességének felismeréséig, így aztán kívülről kell elrendelni, parancsba adni azt.

A kommunikáció képtelenségének ilyen érzékeltetése kétségtelenül a dráma leleménye és ajánlata a próza számára, de természetesen jelentős különbségek mutatkoznak a műnemek hasonló jelenetkezésének végeredményében: abszurd jelenetkezést alkalmazó prózaszöveg nem feltétlenül válik teljes egészében abszurdá (gondoljunk Bodor Ádám *Sinistra körzetére*), a dráma azonban, mivel a nyelvnek másféle használatára nem is nyílnak benne tér, igen. Az abszurd próza nyelve kiegyensúlyozott, többnyire, és különösen a most tárgyalandó időszakban, tradicionális módusok szerint szervezett, ezáltal még látványosabban tolódik át a hangsúly az elbeszélt tartalmakra. Miközben a leírások, magyarázatok, logikai okfejtések majdnem hogy túlságosan (pl. Páskándi Lajos *Fábián megöletése* című szövegében), a cselekmény

feszültségét elemi elhallgatások, hiányok határozzák meg. A szövegben a kihagyások többnyire nem is tervezett elbeszélői eljárások, hanem abból erednek, hogy bizonyos mértékig az elbeszélés kívülről fokalizált: az okozza a hiányt, hogy az elbeszélőnek és/vagy a szereplőknek sincs a birtokában a világ olvasásához szükséges ismeret, az olvasó zavarát viszont az okozza, hogy a szereplőket és/vagy az elbeszélőt ez sok esetben nem látszik zavarni – egyvalaki keresi a rejtett értelmet: az olvasó (pontosan hasonló a hatásmechanizmusa Sigmond István *Egy panaszyűjtő panasza* c. regényének), akit abba az irányba provokál a mű, hogy annak jelentésképző aspektusai a szövegen kívül, az abban nem elhangzóban, az elhallgatásban vannak.

Az abszurdban ellentétes előjelű oppozíciók tételeződnek egyidejű mellérendeléseként. A feltétlen ellentétes minőségként olvasódó tragikum és komikum határai feloldódnak az abszurdban. A tragikomikus minőség olvasási kódja az egyik leggyakoribb pozíció az abszurd szituáltágú próza által előhívott megközelítési módok közül. A pillanat és a távolság megfelelője a komikus illetve a tragikus jelleg: ami nevetést vált ki, az azonnal sejteti azt is, hosszú távon egy sötét történetbe illeszkedik, s azon már nem nevetünk. Időnként a komikus jelleg azonban feloldódhat valami másban. Bálint Tibor *Önkéntes rózsák Sodomában* címűszövegében hiányzik a komikus minőség, helyette azonban a sci-fi zsánerre jellemző díszletekkel találkozhat az olvasó, ám azok csak pillanatokra tudják elterelni a figyelmét a regény ontológiai terében állandóan történő környezeti és dehumanizációs katasztrófáról. A komikus jelleg gyakran eltűzött, burleszk-szerű, de az is előfordulhat, hogy, mint Páskándi *Beavatkozásában*, maga az alaptörténet olyan túlzásokra épül, melyek nem hogy eltakarnák, de kiemelik, hangsúlyozzák a probléma bagatell-jellegét. Persze pl. az említett regényben a bagatell eltűzése tragédiák sorozatához vezet, így az olvasónak nincs nevetethetnékje, a felnagyított, így torzzá tett eseményhorizont azonban alapélménye marad.

Az abszurd jellegzetes kérdésköreinek egyike a hatalom és az egyén(ek) viszonyára vonatkozó. Több szinten artikulálódik, nem

csak a központi, láthatatlan vagy látható államról van itt szó, hanem az egyének közti hierarchikus függésről is. Sigmond regényében, az *Egy panaszyűjtő panasza*iban az egyének közötti és a valóságos hatalom pressziója is többszörösen újraíródik; egymást jelentgetik fel az *Önkéntes rózsák Sodomában* családjának tagjai Bálint Tibornál, Páskándi irodai alkalmazottai *A Lajos Fábián megöletésében* a hatalom részéről érkező egyszerű kérdések után is a fejüket vesztve kezdenek konspirálni saját maguk ellen. A lázadás aztán vagy bekövetkezik, vagy nem. Páskándi *Beavatkozásának* földalatti szövetkezése maga is egy a regényben józannak látszó külső világrend ellen lázadó szervezet, mely azonban nem egy jobb rendet képvisel, hanem a káoszt.

A kommunikációképtelenség egész narratíva méreteken is jelen van az elbeszélhetetlenség képében. A világ ismeretlensége és félelmetessége megszólíthatatlan és megnevezhetetlen. Ezzel együtt jár különösképpen Páskándi és Bodor írásaiban az irracionális félelem: a félelem a megnevezhetlentől, a kimondhatatlantól, még pontosabban: a kimondástól és a megnevezéstől, ami nem is csak a világ minőségére és megszólíthatóságára vonatkozik, hanem az egyes emberére, sőt, olykor a megszólalók saját személyére is. Végül is a felsorolt motívumok láncolatot alkotnak, s az abszurd ilyen vagy olyan formában, ezen vagy azon a síkon hatolva a prózaszövegbe, felnyitja azt. A zárt epikai struktúra immáron nem közvetíthet implikált jelentéseket, hiszen épp a jelentésnélküliség tételeződik értelemképző aspektusaként. Ám ez a jelentésnélküliség éppen nem azt jelenti, hogy nincs semmiféle jelentése a szövegnek – éppenséggel a jelentéstelíttség alakzata képződhet meg mindezekből. Páskándi vagy éppen Bodor Ádám komor tónusú abszurdoidjai aligha nyerhetnek bármilyen jelentést az olvasó munkája nélkül. Valódi történet nagyon sokszor nem is bontakozik ki, inkább csak jelzés szintjén modellálódik, a történetet konstituáló tényezők homályban maradnak (pl. Bodor Ádám *Kikötő, este* című novellájában) és sokszor semmilyen fogódzót nem kap a befogadó kiolvasásukhoz.

Páskándi nem csak drámáiban és prózájában foglalkozik az abszurdal, abszurdoiddal, de már a hatvanas években a *Korunk* hasábjain, mások mellett, esszéikben is. Természetesen azonban nem annyira a szépirodalom, mint a filozófia észjárása és érdekeltsége mentén, ám megjegyzései egy része ráolvasható prózai munkáira is. Bár nemcsak a hatvanas-hetvenes években írt műveiben érezhető az abszurd – Angi István már idézett szavával – utóesztétikájának jelenléte, hanem a későbbiekben is, leginkább mégis elsősorban első két novellaválogatását, az *Üvegek* és *A vegytisztító becsülete* címűeket, valamint első regényét, a *Beavatkozást* tartom fontosnak kiemelten tárgyalni itt, utalásokkal a továbbiakra, hiszen a Forrás törekvéseit megelőlegző Páskándinak ezek a kötetei azok, melyek abban a szellemi erőterben születtek, ahol a további tárgyalandó munkák.

Páskándi szövegei nem világszerűek. Tételezett valóságanalógiájuk hiányérzeteket és hiányjelzeteket takar el vagy fed fel. Különös hangulatú párbeszédei, mint a *Kés*, *villa*, *olló* az abszurdról szóló esszéi konkrét szöveghelyeivel összecsengenek, hisz azokban arról is beszél: az abszurdhoz elég, ha két ember párbeszéde közepette betoppan egy harmadik, s hallgatja őket, bár fogalma sincs, miről beszélgetnek. A szövegtérbe betoppanó olvasó azonban nem csak a beszélgetés tárgyról marad le, de a még a benne részt vevő személyeket sem tudja azonosítani se név, se semmilyen attribútum alapján. A megkülönböztetésben egyedül a szöveg sorokra tördelése segít, legalábbis egy darabig. Páskándi párbeszédei még annyi narratív elemet sem használnak, mint a drámaszövegek: sem név, sem az olvasónak (is) szóló instrukciók nincsenek, így nyitott szerkezetet hoznak létre: voltaképpen sem nyitányuk, sem zárásuk nincsen, s arról sincs képe az olvasónak, a számozott darabok egymással milyen viszonyban állnak, csak azt látja, hogy a titokzatoskodás hogyan nyelvteleníti el a beszélőket. „Itt járt ő, elkérte a lavort” mondják egy helyütt, s a nyelvből a személyes névmás valami olyasmi helyett, amit végig mániákusan nem akarunk kimondani, bántóan kilóg a hétköznapi nyelvhasználat ritmusából. A körülményeskedésből, a megnevezés kikerüléséből fakadó

további nyelvromlás utóbb még kézzel foghatóbb jeleire a beszélők is reflektálnak már: „– Félsz? – Félek. – Hozza a bal... – Elkérték a tárgyragot is?” A szereplők baljóslatú jelekről tudósítanak, de közben ők maguk is feloldódnak és elveszítik határaikat. Az előző idézetben nem az a beszélő hallgatja el a *baltát* tárgyragját, aki azt állította magáról, hogy fél, hanem az addigi kérdező, s hasonló tónusban és magabiztossággal immár a másik kérdez rá ezután a nyelvre.

Tömör és erőteljes az *A világ legjobban őrzött palotája*, különösképpen csattanóra kihegyezett szerkesztésmódja erősíti fel zárlatában: a palotát tudati esemény őrzi – az az esemény, mikor a látogatók megtudják, hogy a palota a világ legjobban őrzött palotája. Önmagába záródó logikája az abszurd eseményének letéteményese. Abszurd esemény áll az *Üvegek* alapszituációjában, nem pusztán a szorult helyzet unortodox megoldásában, hanem magában a „mennyeségben”. Valami olyasmi történik a hétköznapi élet legkisszerűbb díszletei között, amire nincs magyarázat. Az emberi kapcsolatok fellazulnak a tömbházban, a lakók bizonytalankodnak még a jó szándékú szavak kimondásakor is, mint akik nem tudják, hogyan szólítsák meg egymást. Persze ez a világ még ítéletet kínál: „Micsoda barbárság [...] embert arra ítélni, hogy sörösüvegekbe vizeljen”, ám az olvasó ebben már csak visszásságot lát: azok ítélnek, akik így intézték a dolgot.

Az *Elégtétel*, avagy: *ha már egyszer megtörtént* Csehov-parafrazisként is olvasható, de természetesen a visszajáról. A hétköznapi rítus drasztikus megtörése után örökös krízis áll be a narratíva terében, amelyből nem lehet visszanyerni a világ normál-állapotát. A szereplők abszurd tette nem annyira a normaszegésként, trágár tréfaként érthető szembe-köpés, hanem hogy tett és megtorlás után nem tudnak kibontakozni kicsinyes párharcuk következményeiből. A groteszk és a bizarr aspektusai is kiolvashatók *A disznó feltámadása* c. novellából, mely a népies idillek világával tart fenn diszkurzív, ironikus viszonyt. A nevet viselő disznók, különösen, hogy az asszony a régi legények nevét ruhazza rájuk, persze azonnal komikus töltöttséget kapnak. Aztán azonban szürreális vízió következik a disznó visszatérése-, majd Feri újbóli halálakor.

Méltán egyik leghíresebb elbeszélése *A Lajos Fábián megöletése*, mely klasszikus abszurd helyszínen, irodában, ha úgy tetszik, hivatalban játszódik. A hivatalnak a szöveg szempontjából még csak értelmetlen munkája sincsen. Pusztán az alárendeltség szimbolikus pontja az ott dolgozók számára, akik többszörösen megfélemlítettek, bár egyikőjük én-elbeszélése meglepően hűvös és kiegyensúlyozott: mondatai kontemplatívak, gondolatai tisztán és világosan kanyarogva rajzolnak fel abszurd ívet. A mániákus értelemkeresés, az abszurdra jellemző túllogikázás okozza az elbeszélésben az abszurditást, hogy a két figura bebizonyít logikai úton a saját maga számára valamit, ami a fizikai világban tudhatóan nem történt meg. Az absztraktkodás a gondolkodás paródiájává válik, de sikeres kísérletet folytat az olvasó érzékeivel is, aki a történet végpontjára érkezik az elbeszélés felütésekor, így tulajdonképpen nem tud biztosat az előtörténetről, s csak az elbeszélői tónus és kezdeti magabiztosság az, ami a tudás illúziójába ringathatja. A későbbiekben azonban ő maga is elbizonytalanodhat, ahogyan a szereplők egyre biztosabbak lesznek saját bűnösségükben. Az elbeszélés a közvetlen tudattartalom körülményes nyelvének monotonitását megtöri, amikor a szövegmondást rajzokkal támasztja meg. Ám a rajz nem helyettesíti az iroda, pontosabban az irodák leírását, hanem megismétli azt, ami egyrészt persze túlzó gesztusnak tűnik, ám másféle, messzebb mutató értelmet is kap – a vizuális vázlat látványosan rámutat a tükörkép-szerűségre: az ablakok mögött ugyanolyan figurák ugyanolyan helyiségekben ugyanolyan munkát végeznek. Ha van az elbeszélésben lázadásra utaló mozzanat, úgy az innenső iroda átrendezése az: szereplőink megtörik a tükörlétet, ám ezzel indítják be azt a folyamatot, melynek végén bűnösökként bélyegződnek meg. Ám sajátosan lázadásként olvasható bizonyító eljárásuk is: lázadás a tények és a józan ész ellen – gondolkodás által.

Találkozásuk a hatalom képviselőjével mutatja meg nyugalomuk és biztonságuk törékenységet: szavaikat elvesztik, s fokozatosan elvesztik uralmukat gondolataik felett is. Lajos Fábián úgy válik

a történet háttérben maradó, félelmetes főszereplőjévé, hogy meg sem jelenik a szövegben az irodaátrendezés flashbackjét leszámítva, mégis a viszonyváltozások középponti figurája. E viszonyok pedig beszédesek: évekig egy szobában dolgozott, töltögette papírjait a három főszereplő, de nincs szavuk egymásra a történetben, amikor pedig állást kell foglalniuk, vagyis valamilyen viszonyt kell megnevezniük, amelyet érvényesnek tartanak egymással való kapcsolataikra, azonnal negatív véleményt alkotnak, melyet aztán csak utólag, kombinációik és spekulációik révén fognak igazolni. De ha már önkéntelen kimondták, annak a sürgető és szorongató kényszerét érzik, hogy igazolniuk kell.

Szintén nyomozás áll a *Beavatkozás* cselekményének középpontjában. Ennek helyszíne közelebbről nem meghatározható, a nevek alapján lehet valamennyire tájékozódni: nem Románia és nem is Magyarország.³ Teljesen konvencionális krimiként indul a regény, nem különösebben provokál az elbeszélő személye és beszédmódja sem. A tipikus nagyvárosi zsáner főszereplője, a nyomozó mindig környezetétől elidegenedett, magába forduló, sokszor enyhe világundort érző, többnyire a környezete fölé emelkedően bölcs szereplő. A regénybeli nyomozó némileg szerepzavarban van, hiszen praxisából hiányzik az ügy, amelynek révén beteljesíthetné eme szereplehetőségei közül az utolsót, a legfontosabbat, amellyel örömmel azonosulna. A regény titokzatos büntényei mögött az olvasó szokványos, konvencionális rejtélyeket sejt – hogy amikor a már-már irracionálisig eljut a nyomozó, akkor majd egyszerre mindent racionálisan felfejt. A konvencióról viszont lebomlik a külső héj abban a pillanatban, mikor az elbeszélő a nagy ház pincéjében felfedezi a titkos lejáratot, amely egy barlangban kialakított rejtekhelyhez vezet. Akár abszurdá is válhatna innentől a történet, de maga is zavarban van: nem mutatja meg egyértelműen ennek kódkészletét, nem reflektál pozíciójának elmozdulására, inkább tovább folytatja a játékot a populáris zsánerekkel, az olvasót pedig a krimitől a kémregények olvasási stratégiája felé mozdítja el. A regény a krimik és a kémregények olvasati kódjait

is aktiválja tehát, bár a cselekmény érdekeltségi köre roppant zárt – a titkos társaságnak soha esélye nem lenne lázadását sikerre vinni, ráadásul jelenléte a második világháborús pincebarlang elfoglalásával ráíródik a gonosz képletére.

Páskándihoz hasonlóan Bodor Ádám és Vári Attila is a valóság-analóg világban mozgatják figuráikat. Bodor Ádám novelláinak szereplői rég kizuhantak a lét biztonságos és otthonos kereteiből – jobban mondva, mintha sosem is lettek volna benne. Kisprózáktól, már-már karcolatoktól a regényig tartó pályáján Bodor mindvégig termékeny feszültséget gerjeszt a különböző abszurd alakzatok és eljárások alkalmazásával. Történeteinek állandó helyszíne a lakott világ pereme, az emberi civilizáció és az érintetlen természeti táj határvidéke, ám nála a táj nem menedék már az elidegenedett nagyvárosi ember számára, hanem fenyegető rejtélyeket tartogató titokzatos erő. Nála a titok, a világ kiismerhetetlen működése a döntő tényező, illetve ha a világ működése mégis kiismerhető, kikövetkeztethető, akkor ennek elhallgatása, mert, ami a mélyén van, szégyenletes, borzalmas stb. Szereplői, ha együttműködnek a világot valamennyire uralmuk alatt tartó hatalommal, elveszítik egyéniségüket. Bodor figurái már nem is nagyon láznak, legalábbis nem a középpontba állított szereplők. A dehumanizáció nála is fontos: szereplői kutyaólba, tyúkólba húzódnak, állati jelzőkkel ruházkodnak fel, vagy akár valóságosan is szinte állattá válnak.

Bodor Ádám tömör és sűrű szövésű jelenetkezéseinek mondatai egymáshoz viszonyított értelmükben nyerne abszurd jelentéstartalmat, így fordulhat elő, hogy a grammatika rendjét ki nem kezdő mondatokból olyan párbeszéd épül meg, melyek a hétköznapi diszkurzusrendhez képest eltávolítottak, képtelenségükkel tüntetnek. A párbeszéd hitelessége ezáltal akár fel is függesztődhetne, ám ezzel együtt az esztétikai érték-, valamint a jelentésképzés olyan aspektusai aktiválódnak, melyek a művészi színvonalat nem csak hogy töretlenül képesek garantálni, hanem annak alkotó alapelemét például éppen ezekben a párbeszédekben jelölik meg – különösképpen azokon,

az abszurd prózában különösen jellegzetes szöveg helyeken, ahol maguk a párbeszéd során elhangzó szövegdarabok hitelesek és logikusak, ám, megint csak, nem egymáshoz viszonyítva, hanem önnön magukban zárt rendszert alkotva: tipikus az egymás mellett elbeszélő, párhuzamos monológokat mondó szereplők beszélgetése, ahol a monológoknak csak kicsi, perifériális érintkezési pontjaik vannak egymással.

Hasonló karakterisztikájúak, ám többnyire felszabadultabbak Vári Attila az otthonosságot jelentő kisváros és falu kulisszái közt játszódó, kamaszalmoktól is fűtött történetei, talán nála a legszabadabb és a legfelszabadultabb a játék, ugyanakkor ha valahol a közép-európai (leginkább cseh) kapcsolat halvány szele megcsap az erdélyi írócsoportból, akkor az önála történik, bár persze illik ezt a kijelentést nagyon óvatosan érteni (ahogyan azt is, miszerint Bodor Ádám meg az abszurd nyugati változatához vonzódnék). Vári Attila megtermékenyítő ereje a fantáziában rejlik. Nála a kisváros tere kitágul, mitológiai térré változik (*Vásárhelyi elégiák*, mely azért inkább a groteszk felől ér el az abszurdig akár), s az események a realitás köréből a mese felé nyílnak meg. Talán épp ezért nála a legkevésbé fenyegető ez a világ. Rövid novellái sokszor egy-egy anekdota felvillantásai csak, ami megint csak a túlzott elkomorulás ellen dolgozik.

A világteremtés eszközeivel élő Sigmond István Egy panaszgyűjtő panaszai című kisregénye a disztópikus regények sorába tartozik, noha a benne megjelenő rémtársadalom a keretes-elbeszélés szerkezetben metafikciós térként tétéleződik, s a regény a zárlatban visszamenőleges hatállyal feloldja annak feszültségét. A regény maga ezzel együtt szerkezetében is abszurdnak tekinthető, hiszen a majd 180 lapos fő cselekményt mintegy kioltja a vagy 3-4 oldalas keretelbeszélés. Sigmondnak persze érezhetően a teljesen naiv elbeszélő „előállítás” végett van szüksége a keretre, amely keret persze maga sem mentes minden képtelenségtől: a fenyegetettség a regény cselekményének elemi egységeiben is tapasztalható. A narrátor ismeretlen városba kerül, ahol kiderül, neki ott helye van: lakása, munkája, utóbbiból eredeztethetően még

neve is. Idegensége valójában senkiben, még benne sem merül fel. A rémtársadalom képe persze azzal nyeri el igazi rémségét, hogy minden egyes lázadás után csak még rosszabb rendszer következik, ráadásul a háttérből minden lázadást ugyanazok szítanak és vezetnek le. A lázadók dühével, indulatával a manipuláló hatalom visszaél, magától is irracionálisba hajló agresszióját csak növeli, és egyre értelmetlenebb tárgyakat lök gyűlölete elé.

Sigmond klasszikus karkai helyszíneken szituálja regénye cselekményét – túl azon, hogy alapvetően orwelli, burgess-i világot alkot. Elbeszélője munkahelye maga a megtestesült értelmetlenség. A rettentő precízen leírt munkafolyamat lényege tulajdonképp a párhuzamos szalagon futó papírlapok megcserélése: a szalag körpályájának egyik felén álló „munkatárs” az elé érkező lapokat leveszi, majd megcserélve visszarakja azokat, hogy aztán a körpálya másik felén az elbeszélő megint csak levegye a lapokat és újfent megcserélje őket. A futószalag bár gyárat jelezne, de a helyzet, s a munka lényege irodai, hivatali, mi más is lenne ebben a Butító Munka Káros Következményei nevet viselő intézményben. Aztán már egyértelműen karkai hivatal a Panaszokat Intéző Főigazgatóság, amely arra hivatott, hogy a lakosság panaszait begyűjtse s orvosolja, ezzel szemben azonban az állami terror központja, ahol a rosszkedvű lakosokat „megtanítják” mosolyogni.

Az *Önkéntes rózsa Sodomában*, Bálint Tibor kisregénye, az abszurd átjárhatóságát a populáris irodalom zsánerei felé is láthatóvá teszi, hiszen a regény akár sci-fiként is olvasható, morális alapproblémája nem esik messze a zsáner nem úroperákban gondolkodó jelentős darabjaitól. A katasztrófa sújtotta térség szomszédságában a láthatatlan és látható fenyegetésektől szorongatott város önként masírozik az embertelenedés zsákutcájába. Miközben az ember már réges-rég dehumanizálódott, az ahumán robotok ugyanúgy réges-rég elsajátították az emberiesség kódkészletét. A robotok végül ölnék – megölnék valakit az őket megalkotó emberek közül, egyszerre lesznek félig-meddig Oidipusszá és szabadsághőssé, akik nem áldozzák

fel személyiségüket, amelyet elviekben nem is fogad el senki a regény világában létezőnek, ahol mindent, ami kilóg az uniformizálás mindent átható igyekezetéből, pl., ami összefügg a romantikával, megbélyegeznek. Látványosan nem törekszik az elbeszélés futurizált szövegvilágot alkotni, tárgyi jövőképe nincs is – már amennyiben az olvasó pozitívan válaszol a kérdésre, hol végződik és hol kezdődik a humánus. Mert ebben az esetben a robotok már nem tárgyak többé.

Összegzőképpen megkövethető, hogy Páskándi és a különböző generációkhoz tartozó, a Forrás-sorozatban indult alkotók prózáírásának ez a nagy, kollektív tapasztalata már előremutat és megelőlegzi a prózaforradalmat egyes eseményeit: az implikált jelentés helyét átvevő nyitott alkotásmódot és az ebből eredő jelentésfelszokszorozódást, az értékrelevanciát, a nyelv önreflexív jellegét, az elszemélytelenítést és a sajátos távolságtartás igényét elbeszélő s elbeszélés között, miáltal az auktoriális narrátori pozíció helyét külső fokalizáltságú nézőpont veszi át, valamint a körülményeskedő leírásokban megmutatkozó túlrészletezettséget. Sajátos módon a magyar próza kánonja számára ezek a művek javarészt láthatatlanok, így előfordulhat az is, hogy a vele kapcsolatos körből kiemelkedő életművek, mint pl. a Bodor Ádámé, jobb híján magányos, társtalan pályákként könyvelődnek el. Így aztán egyáltalán nem tűnik haszontalannak a kutakodás a komoly közép-európai beszédmód fonalát felvevő, a magyar irodalom központi kánonalkotó műhelyeinek horizontjából periférius írócsoportnál (mely valóságos csoportot persze nem feltétlen alkotott): a vizsgálódás hozzájárulhat a jelenkori próza alakulástörténetének teljesebb megértéséhez, az abszurd magyar irodalmi jelenlétének megértése pedig e nélkül egyenesen lehetetlen.

- ¹ BALÁZS Imre József, *A román avantgárdkutatás új hulláma. (Társas esztétikák)*, Korunk, 2010/2.
- ² vö. ANGI István, *Zeneesztétikai előadások: I. kötet*, Scientia, Kolozsvár, 2003, 272–293.
- ³ Páskándi Gézáné a Petőfi Irodalmi Múzeumban tartott konferencián elhangzott hozzászólásából, szíves közléséből tudható, hogy a regény végső formájának kialakításában a rendőrség afféle kéretlen „társszerzőként” működött közre. Ennek folyományaként több változtatás került a regény szövegébe – így például az ország, ahol az események játszódnak, „semlegessége” is innen eredeztethető.

A TÉR SZEREPE PÁSKÁNDI GÉZA DRÁMÁIBAN

Páskándi Géza a zárt tér által meghatározott (abszurd, abszurdoid) drámától az általában nyitott terekben játszódó történelmi darabokig, végezetül egy olyan irodalomig jut el, ahol a saját és a vendégszövegek ütközése és összefonódása kerül a középpontba – egy olyan metadramatikus drámamodell keretein belül, mint amilyen a *Todo-gar jaur kvárna*.¹

A tér szerves része és magyarázója a dráma cselekményének, mint példának okáért a pince *A rejtekhelyben*, a torony a *Tornyot választok*-ban és a *Távollévőkben*, a lépcső a *Vak Béla királyban*. Kamaradarabjaiban, mint amilyen a *Vendégség*, a benti és a másik (a kifelé tartó) én dialogizál egymással, míg a *Tornyot választok*-ban már a fent és a lent világa, az ezekhez kapcsolható kétfajta térszerkezet drámai energiákat felszabadító konfliktusát követhetjük nyomon.

Páskándi hosszú, kitérőkkel tűzdelt, mégis előre eltervezett utat jár végig. A *Todo-gar jaur kvárna* bevezetőjében írja le: „Ez a filozófiai végjáték beletartozik abba a sorozatba, amelyet, tán két évtizede is van annak, beharangoztam. Azt ígértem: végigjárom a drámatörténet stílusait. A görögöktől az abszurdokig s tovább. Íme egy szinte vegytiszta abszurd.”²

Az abszurdoidtól a történelmi drámán át jut el az abszurd jegyeit még magán viselő drámai végjátékig, de tulajdonképpen saját forrásaihoz (az abszurd dráma előzményeihez) tér vissza, amikor a dráma misztériumjáték és szertartás jellegét helyezi előtérbe.

A *Vendégségben* a kinti és a benti világ közötti feszültség válik dramaturgiai mozgatórugóvá, amikor Dávid Ferenc a külső helyett a belső világot választja. Már a dráma legelején felkészül a világból, a szinte testre szabottan szűk térből való kilépésre. Dávid Ferenc az elért szabadságban való élet lezárását várja, mert nagyon pontosan tudja, el is mondja Socinónak: „Vendég voltál – a tudatomban. Én is vendég voltam a tiédben. És mindketten vendégek – Isten tudatában.”³

Az ilyen dramaturgiai megalapozás nem új jelenség, már korábban is megfigyelhettük a 20. század drámairodalmában, például Csehovnál, ahol a valóságnak hátat fordító három nővér háza „nyitva áll a beszűkült intellektuális társalgás és művészi tevékenység előtt”⁴ – így ott a tér nyitottsága és a beszűkült szellemiség közötti ellentét a dráma egyik fontos mozgatórugója lesz. Már Csehovnál, de később Camus-nél – a *Caligulában* – vagy Ionescónál is megfigyelhető, hogy a belső világ és a külső tér állapota közötti ellentét milyen erőteljes meghatározója tud lenni a drámaszerkezetnek. A zárt tér éppen a más dimenziók felé történő nyitást jelzi előre.

Nem ez az egyetlen, a térkezelésben is megnyilvánuló konfliktushelyzet. Páskándi számos drámájában körvonalazódik egy sajátos, a fent és a lent világot határozottan elkülönítő, a vertikálitásra figyelő világkép, amelynek hatására a szereplő a magasságokba tör.⁵

A *Tornyot választok* címe jelzi az architektúra fontosságát, de a lépcső előtt társalgó koldusok, illetve a torony magasába húzódó Apáczai számára is fontos a torony, hiszen azt a vertikális világképet tükrözi, amelyben a szereplők mozognak. A mellékszereplők és a főszereplő világa olyannyira kettéválik, hogy valójában két teljesen különálló teret hoznak létre. A két tér váltakozása adja meg azt a feszültséget és belső ritmust, amely a *Tornyot választok* sajátja. Mert a tér megválasztása egy adott szerep felvállalását is jelenti.

A választás nem csupán magára a toronyra vonatkozik tehát. A tudós Apáczai, aki a horizontális világ egyik fontos szereplője, az erdélyi szellemi horizontok kiszélesítője, a vertikális, a fel- és lefele

is néző vallásos világképről sem feledkezik meg. A toronyválasztásban rejlő jelképiséget a drámához írott előszavában maga a szerző is megemlíti: „A »toronyválasztás« gondolatát az ő személyes sorsa jelképének szántuk.”⁶

Páskándi lépésről lépésre emeli meg a teret a koldusoktól a társadalmi ranglétrán magasan elhelyezkedők szintjének tekinthető fejedelmi térig és onnan a torony metafizikus magasságáig. A koldusok nem csupán a társadalmi ranglétra alján, de a térnek is legalsó szintjén jelennek meg, a legelső lépcsőfok alatti szinten, olyan szereplőkként, akiknek a magasabb régiókat és az oda vezető lépcsőket csak szemlélteni szabad: „A szín háttérben egy lépcsősor, amely nyilván a fejedelmi palota kapujához vezet. Üres. Most sietősen bejön egy mindkét lábára nyomorék koldus, a földön csúszó fajtából való. Kezében két kopott, pántos, súrolókeféhez hasonló fadarab, amivel vonszolja magát. Megáll, nézi a lépcsőt.”⁷

A lenti világot természetszerűleg másként látja, aki fentről nézi. A különbség olyan jelentős, hogy ami lent komikusnak hat, az odafent már tragikus árnyalatokat ölt magára, hiszen ami lent még egyedi, az fentről nézve akár általánosabb jelentéssel is bírhat. Az egy adott pontból vagy személyből kiinduló általánosítás pedig Páskándi drámáinak egyik sajátossága.

Ilyen általánosító, szimbolikus erővel bíró tény az is, ahogy a lépcsők vagy a térben felemelt részletek együtt járnak a szöveg drámaiságának fokozódásával. A *Tornyot választok* második képe is ezt támasztja alá: „A fejedelmi palota egyik terme. Korhűen berendezve, ám némileg tetszés szerinti. Egészen a háttérben menedékesen elvező padisor. [...] Középen, lennebb, egymástól három-négy méternyi távolságra két kis emelvény, amolyan »szellemi« ringféleség.”⁸

Megfigyelhető a tér felfelé irányuló jellege, ám inkább klasszikus görög színházra vagy római arénára emlékeztet, nem véletlenül nevezi a szerző a dráma terét „ringféleségnek”. Páskándi ezzel is kiemeli az összecsapás drámai jelentőségét. Aki a hitvitában felülemelkedik a másikon, az visszakerülhet a magasabban elhelyezkedők, a padokban

ülő nézők közé; aki veszít, az szükségszerűen az alsóbb régiókban marad. A térkompozíción belül a döntéshozó fejedelem egy harmadik emelvényen elhelyezett díszes széken foglal helyet.

A lent és a fent közötti különbségtétel a dráma hitvitázó részén is végigvonul, Rhédey, aki a fejedelem köréhez tartozik, nem véletlenül mondja többször is: „Le vele!” E közbeszólások nem csupán a hitvita előre eldöntött eredményére hívják fel a figyelmet, de arra is, hogy a fejedelem Apáczait elítélő mondatai a római császárok lefelé mutató gesztusával állnak szoros kapcsolatban – ez pedig újabb utalás arra, hogy a darab szerzője valóban egy arénaszerű teret képzelt a hitvita helyszínéül.

A vita után Apáczai már nem a korábbi szinten helyezkedik el, hanem a mélyben, és ebből a mélységből szól imádkozó szókkal istenéhez. A mélybe süllyedő Apáczai helyzetét jelzi, hogy a társadalmi ranglétra legalsó fokán elhelyezkedő koldus is jóval fölötte áll: „Miközben Apáczai imádkozik, megjelenik – nem tudni honnan – fönt, ott, ahol a padosrok vége volt, Második koldus, és figyelmesen hallgatja a szöveget.”⁹

A szerző a koldus szerepeltetésével jelzi Apáczai helyzetét, viszonyítási pontot ad, mert – miként azt látni fogjuk – a következő képben a koldusok ismét a lépcső alján foglalnak helyet. De ez már nem a palota lépcsője, nem a világi, hanem a szellemi szférát jelképező templomtoronyé. „Háttérben templomrészlet, oldalt nyitott ajtó: látszanak a toronyba vivő lépcsők. A templom előtti térségen két koldus. A tornyot nézik.”¹⁰

A fejedelem által a világi „toronyból” való kidobással megfenyegetett Apáczai a szellem, a templom tornyába menekül, vonul vissza. Az ismét a lépcső alján helyet foglaló koldusok újra a szemlélődő, távolságtartó kívülről szerepében jelennek meg. „A tornyot nézik”, a tornyot, amelynek teteje alatt, ég és föld között „lebeg” sokáig Apáczai, egészen addig, amíg meghozza a döntést: nem veti le magát, és visszatér az emberi szintre. „Héroszból” hétköznapivá „süllyed” vissza, de igazi hősiessége éppen a hétköznapi felvállalásában rejlik.

A térszerkezet rigorózus megkomponáltsága a fő- és mellékszereplők közötti viszonyokban is érezteti hatását – különösen a történelmi tablóként is értelmezhető drámákban. A történelmi darabokkal – mint a történelmi idő egy szeletének bemutatását is megcélzó drámai művekkel – Páskándi olyan tér- és idődimenziók, cselekmények létrehozását vállalja fel, amelyekben a mellékszereplők által rajzolódik ki a fontosabb szereplők alakja és az a történelmi tér, amelyben ez utóbbiak megnyilvánulnak. Elmondható, hogy a főszereplők a mellékszereplők által kerülnek a dráma terébe, a szereplők közötti dialógus által létrehozott tér-idő koordináták hálójába.

Páskándi az egyik, az abszurd dráma bizonyos jellegzetességeit is magában hordozó drámaformától fokozatosan jut el ahhoz a nyelvezethez, ami az *Árpád-házi triptichon* darabjait jellemzi. Míg a fő- és a mellékszereplők *A bosszúálló, a kapus, avagy: kérjük a lábat letörölni* esetében szorosabb kapcsolatban állnak egymással, addig a későbbi, immáron történelminek minősülő drámákban a mellékszereplők feladata inkább illusztratív jellegű.

Az adott dráma fontosabb szereplőitől tudjuk meg, hogy milyen helyet foglalnak el a történelmi idő és tér koordinátái között, a mellékszereplők dialógusai csak másodlagosan érintik a főszereplők drámán belüli meghatározó koordinátáit. Ezért a dráma terébe a valóságos történelmi tér és idő is beszivárog, ami azonban nem a szent és a profán tér kapcsolatát idézi. Éppen ellenkezőleg, a beszivárgó valós történelem megakadályozza a drámát abban, hogy (a *Vendégséghez*, vagy a *Tornyt választok*-hoz hasonlóan) egységes, önálló életet élő, fiktív világot hozzon létre, olyan virtuális világot, amely a történelemre csak alapoz, de maga a fiktív drámai világ már a szereplők közötti megtörténések következménye lesz.

A drámában szereplő Nevek célja tehát a Dialógus által eltakarni, elrejtetni a Fő-Nevet, a főszereplőt. A kulisszaszerű takarást létrehozó szereplők jelenléte sajátos drámaszerkezeti következményeket rejt magában, olyan jellegzetes vonásokkal, amelyek a *Vak Béla királyban* jól kimutathatóak.

Az első, talán legfontosabb, hogy a minél tökéletesebb takarásnak köszönhetően lesz teljes a megmutatás is. A dráma kulisszaként működő tömegei és szereplőcsoportjai egyetlenegy célt szolgálnak: az elrejtés által minél teljesebben megmutatni a főszereplő alapvető jellemvonásait, céljait.

A *Vak Béla király* főszereplője a dráma elején az elrejtettség állapotában van, egy kolostori cella mélyén, ahonnan a nyílt térre siet, hogy sorsával szembesüljön: „aki rohanvást indul sorsa felé, attól végzete talán visszahőköl.” A zárt térből, a *Vendégség* barlangszerű szobáját idéző cellából a nyílt térbe lép át, amit ezúttal egy kolostorudvar jelez. Olyan körülhatárolt, de mégis szabad térbe, amely a dráma kiindulópontját jelzi.

A többiek szinte állandóan takarják, a főszereplő ezért csak akkor kerülhet előtérbe, amikor valami amorf, önálló alakkal nem bíró szereplő, vagyis a tömeg létesít vele kapcsolatot. Uralkodói személyisége teljes fényében ezért mindössze kétszer nyilvánul meg: a koronázáskor és a halál pillanatában.

A kulisszák mögé kerülés azonban nem jár együtt a szereplő eljelentéktelenedésével, hiszen II. Béla története éppen a vakság és a láthatóság drámája. Számára minden történés csak színházi konvenció, nem teljes egészében átél, tehát nem realitásként felfogott valóság – a teljes azonosulást a vakság lehetetlenné teszi. Ezért vonul vissza a realitásból, a saját egzisztenciáján belüli realitásból is egy másik, az alkoholmámor által létrehozott világba.

II. Béla alakja magába sűríti a színház és a dráma alapjelenségét, azt, hogy a dráma vagy a színház létrejöttéhez legalább két realitásra van szükség. II. Béla is a realitások kollíziója során válik igazán drámai hőssé, miközben a dráma virtuális terének alakjai egyre szorosabban kapcsolódnak fizikai valójához. Míg a dráma egyes szereplői vagy szereplőcsoportjai csak takarják, addig a vak koldusok valósággal körbezárják, hogy végül egyetlen „testet” alkossanak a haldokló II. Bélával.

II. Béla nem véletlenül engedi olyan közel magához a koldusokat, hiszen már a dráma elején a társadalmi rangsor lépcsőjének (Páskándi kedvelt, szimbolikus jelentéssel bíró díszleteleme!) aljára helyezi

saját személyét, amikor a bosszúról szólva önmagát is pozicionálja: „Egy vak ember kiszúrhatja azok szemét, akik az övét kitoltatták. Mintha a magam sorsának alacsony lépcsőjére akarnám rántani a többi.”¹¹ Az udvari intrikák, cselszövések és váratlan fordulatok drámai díszleteinek változása közepette a főszereplő a trónterembe, a zárt térbe szorul vissza. Amikor cselekvésre szánja el magát, akkor is egyedül marad, mint az aradi gyűlésteremben a vérengzés után, és innen – a megint hangsúlyos szerepet játszó lépcsőkön¹² – még mélyebbre száll alá, miközben a bűnök ismétlődéséről beszél.¹³

A szereplőt körülvevő teret és a szereplő belső világát ismét összhangba hozza Páskándi, de ez a lépcső már a cselekvésképtelenség szintjéről vezet a legalsó, a megsemmisülés felé, a trónteremhez, amelynek mélyén a vak koldusok testükkel takarják be a halott király testét.

A történelmi idővel az egyén csakis a mitikus időt helyezheti szembe, a szentet a profánnal, az utópiát a hétköznappal. A hétköznapi térnek pedig csakis az utópikus térből lehet hadat üzenni. Ez történik a *Távollévők*ben is.

E kétfajta tér – jegyzi meg Victor Ieronim Stoichiță – „a profán tér »struktúra«-nélküliségével szemben az utópikus tér túlzott strukturalitásra nyújt lehetőséget”.¹⁴ A mitikus, utópikus történet meghatározza Páskándi *Távollévők* című drámáját, mert éppen ez a mitikus történet az, ami teljesen egyértelmű ellentétekre épül, és csak finoman jelezve a konfliktusokat, benne foglaltatik egy olyan térben, ami már-már túlzottan strukturalt.

Láthatatlan, mégis egészen konkrét demarkációs vonalak húzódnak a különböző világok között, amelyek négyzethálóként osztják be a dráma virtuális terét, amelyben a fent és a lent, a kint és a bent fogalmához, a zárt és nyitott térhez egymással ugyancsak szemben álló fogalom- vagy akár szereplőcsoportok kapcsolódnak.

A *Távollévők*ben is a többiek fölé kerülnek az egyébként a társadalmi ranglétra alsóbb fokain helyet foglaló szereplők, ellentétben a *Tornytól választok*-kal, ahol a nép egyszerű képviselői (parasztok,

koldusok) – a darab egyetlen mozzanatától eltekintve – mindig az adott tér alján, igen gyakran a földön ülve jelennek meg a térben.

Páskándi a szűk tér drámája, a *Vendégség* után (amely éppen a drámai dialógus szintjén hoz újat) a fent és a lent dialektikájára, a fenti és a lenti világ különbözőségeire épít. A *Távollévők* a *Vendégségnél* sokkal rétegzettebb, annak ellenére, hogy maga a szöveg a különböző világ-szinteket, a darab virtuális terének különböző dimenzióit mindig ellentétpárokban mutatja meg, olyan nem lineáris drámát hozva létre, amelyben a különböző tükörhatások közepette a két főszereplő eltűnik a színpadról. Akkor teljesedik ki személyiségük, akkor válnak (a maguk drámai-atlan módján) igazi drámai hőssé, amikor elfoglalják valós, tehát mitikus és éppen ezért távoli helyüket a dráma terében.

Páskándi teljesítménye a *Távollévők* esetében már csak azért is figyelemre méltó, mert egyesíti magában a „metafizikai” drámát az ironikus felhangokkal is felruházott történelmi darabbal. Páskándi a történelmet, Dugovics Titusz történetét emeli át egy mitikus térbe. Mitikus szereplő a *Távollévők*ben megjelenő Demeter és Szelim, mert távol vannak már a dráma elején, nemcsak a történelem és a hétköznapi napok terétől, de annak idejétől is. A lenti világ időn kívülé avatja őket, ezért, hogy személyiségüket mégiscsak megőrizték, kénytelenek kilépni a térből. A történelmi időből való kilépés egyenes következményeként a (történelmi) térből is kilépnek.

A történelmi, heroikus, avagy éppen hétköznapi idő és tér koordinátáin kívül helyezkedik el a Páskándi-féle Vladimir és Estragon is. Páskándi, Becketthez hasonlóan, „nem ad fogódzót ahhoz, hogy hol is van ez a hely, ahol a szereplők vegetálnak”.¹⁵

Páskándinál, akárcsak Beckett „legtöbb darabjában a szereplők a helyzetüket mint a színpadon való lét helyzetét határozzák meg (mint amikor a *Godot*-ban a mosdó a kulisszák mögött, a folyosó végén található, vagy amikor Clov távcsövét a nézőtér felé fordítva őrző tömegek látványáról beszél stb.), azaz a darabok helyszíne nem valamely fikcionális tér, hanem magának a színrevitelnek a helye, azaz a színpad”.¹⁶

Ez sejlik fel már a *Tornyot választok*-ban is, ahol a koldusok előadó-művészek, akik megpróbálnak eleget tenni az elvárásoknak, és csak a „felsüléstől”, a színészi hibától félnek: „Lassan elfelejtjük a szerepet. Ha nincs közönség, elfelejtjük a szerepet”¹⁷ – mondja az első koldus.

A *Todogar jaur kvárna* esetében a színészi memória lesz az, ami térképző erővel bír. A két csavargó kénytelen helyhez kötni magát a névben, mert a drámában dialógus csak a nevek között lehetséges, a cselekmény pedig a dialógusban nyilvánul meg. Ez a dialógus pedig éppen a színházról, a játékról, a drámáról szól. Páskándi szereplőiről ugyanis elmondható: „Az öntematizálás ebben az esetben nem a »játék a játékban« dramaturgiai mintáját vagy a színpad–nézőtér viszony reflektált megjelenítését jelenti, hanem a dráma mint befejezetlen és végső alakját a színházi nyilvánosság közegében elnyerő műnem adottságainak a mű kompozíciójába történő beépítését.”¹⁸

Páskándi, akit P. Müller még a hitvitázó dráma megújítójaként tárgyal fent idézett könyvében, túllép a korábbi drámamodelleken, miközben a szerepkényszer gyakorta visszatérő motívumát is továbbviszi. De itt már nem a történelem, hanem az abban megnyilvánuló színház az, ami a szerepkényszer okozza.

Páskándi a drámaszerkezet alapjainak mélyreható ismerete által tudta új köntösben hozni elének a különböző drámaformákat. Miközben többször is drámaformát vált, a zárt terű abszurdoidoktól indulva a lassan nyitottabbá váló paraboloidokon¹⁹ át jut el a nyolcvanas–kilencvenes években azokhoz a történelmi drámákhoz, amelyekben „egyenesen végtelen nyitás, a folytonosság mint befejezetlenség funkciója uralkodik”.²⁰ Ez a nyitottság az a másik jellemvonás, amely búvópatakként követi végig drámaírói pályáját, hogy aztán a *Todogar jaur kvárnában* teljes erővel a felszínre törjön.

A kamaradarabok zárt tereitől a történelmi drámákon keresztül jut el a *Godot*-átiratban a végtelen térig, az ürességig, drámaírói munkássága azonban épp ez utóbbi, hangsúlyozottan színházi térként működő darabja által lesz kerek egész, és remélhetőleg színházi terekben egyre gyakrabban jelenvaló.

JEGYZETEK

- ¹ PÁSKÁNDI Géza, *Todogar Jaur Kvárna*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1995. Előzéklapon címváltozat: Samuel és Anton, Anton és Samuel vagy Expo és Olimpia avagy Godot-ra újra várnak. (Todogar Jaur Kvárna a cím posztgeotik nyelvű és stílusú fordítása.)
- ² *Uo.*, 11.
- ³ PÁSKÁNDI Géza, *Erdélyi triptichon*, Kriterion, Bukarest–Kolozsvár, 1999, 61.
- ⁴ BRUSTEIN, Robert, *A lázadás színháza*, Európa, Budapest, 1982, I. 193.
- ⁵ Kántor Lajos írja le a *Vendégség és a Tornyt választok* kapcsán: „A fent és a lent dramaturgiájára épül tulajdonképpen mindkét dráma.” Lásd KÁNTOR Lajos, *A fent és a lent. Páskándi-közelítés, drámák ürügyén* = PÁSKÁNDI Géza, *Erdélyi... i. m.*, 8.
- ⁶ PÁSKÁNDI, *Erdélyi... i. m.*, 198.
- ⁷ *Uo.*, 201.
- ⁸ *Uo.*, 211.
- ⁹ *Uo.*, 231.
- ¹⁰ *Uo.*, 232.
- ¹¹ PÁSKÁNDI Géza, *Árpád-házi triptichon*, Antológia, Lakitelek, 1994, 290.
- ¹² „Jön le a lépcsőn a király, királyné s Jászoly. Urát Ilona vezeti.” – *Uo.*, 371.
- ¹³ „ezer jó vagy elrettentő példa és mégis: megismétlünk mindent, mindent...” – *Uo.*
- ¹⁴ „Față de lipsa de »structură« a spațiului profan, spațiul utopic oferă un exces de structură” – STOICHIȚĂ, Victor Ieronim: *Efectul Don Quijote, Repere pentru o hermeneutică a imaginarului European*, Humanitas, București, 1995, 18.
- ¹⁵ P. MÜLLER Péter: *Testfogyatkozás. A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban*, Jelenkor, 2008/6. 690–701.
- ¹⁶ *Uo.*
- ¹⁷ PÁSKÁNDI, *Erdélyi... i. m.*, 204.
- ¹⁸ P. MÜLLER Péter: *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkeny Istvántól Nádás Péterig*, Argumentum, Budapest, 1997, 76.
- ¹⁹ Szász László kifejezése: „Elsősorban a korábban, még Erdélyben írt püspökdramák – némiképp az abszurdhoz hasonló – »időtlen« mivoltuk által, példázat értékűek, de azoktól eltérően, a klasszikus mintákhoz méltó katarziszban tetőződnek. Színműveinek ezt a vonulatát, az abszurdoid mintájára, *paraboloid* történelmi drámának nevezem.” – Szász László: *Értéktérítő erkölcs. Értelmezési kísérlet Páskándi Géza drámaírói munkásságához* = *Uő, A bizzarr valóság írója. Esszék Páskándi Gézáról*, Kortárs, 2003, 30.
- ²⁰ *Uo.*, 29.

SZÁSZ LÁSZLÓ

irodalomtörténész, Budapest

„A BÜNTUDAT ÚJRAFELOSZTÁSA”, AVAGY AZ IDENTITÁS ELVESZTÉSE

A kilencvenes évek végére a hermeneutikai alaprobléma és a dekonstrukció körüli viták kifáradtak és leülepedtek, de épp az olyan súlypon-
tos kérdések nem tisztázódtak, mint a szerző szövegbeli helye, fikció és
valóság, érték és kanonizáció viszonya. Következésképpen az iroda-
lomelmélet újabb, a rokon tudományokhoz kapcsolható peremterüle-
teken keresett támpontokat a műértelmezés lehetőségeinek megújítása
és kiterjesztése érdekében. Így vont be új szempontokat az irodalomról
szóló beszédbe, sok egyéb mellett például az *idegentapasztalat* meg az
én felkutatásának toposzát, mintegy visszamenőleges hatállyal, a ká-
nonba már befogadott művekre vetítve. Az „idegenség” elsősorban
életérzés, de amikor a fogalom az irodalomtörténet-írásból kiiktatott
szerzői életrajz helyettesítésére szolgál, akkor a lélektan, a társadalom-
tudományok, illetve a szociálpszichológia bizonyos sajátos aspektusait
lépteti át a műértelmezésbe, jelesül az identitás kérdéskörét. Alkal-
manként olyan írók is ezen újfajta érdeklődés vonzáskörébe kerülnek,
akiknek életrajza, pontosabban a biográfia és a teremtett életmű össz-
hangja aligha indokolná súlyosabb identitásválságok firtatását. A sze-
mélyiség teljességének természetesen nem egyetlen, de több évszázá-
dos tapasztalatunk szerint domináns aspektusa a nemzeti identitás,
és például sem Illyés Gyula, sem Móricz esetében nem tudunk erre vo-
natkozó szerepválságról, mégis mindkettőjükéről készült az idegenség-
érzetüket, szerepválságaikat boncolgató tanulmány.¹

A kérdés akkor válik igazán izgalmassá, ha egy történet szereplői valóban és nyilvánvalóan homlokukon viselik ennek a válságnak a bélyegét. Páskándi Géza *Szekusok* című regénye² két mozzanatban alapvetően különbözik az idegenségérzet és az identitásválság topozát ugyancsak központi témává emelő regényektől: hogy itt a vallo-mást tevő bűnös egész sor szereplehetőség közt osztja szét önmagát; és – ettől nem függetlenül – maga a Páskándi Gézának nevezett szerző is időről időre részese lesz a történéseknek, afféle szellemi tájékozódási pontként.

Dávid Gyula kiváló, tömör elemzésében egész sor – elsősorban narratológiai – szempontot sorakoztat fel, melyeknek további feldolgozása vár a Páskándi-kutatókra; a nemzeti identitás kérdését ugyan nem taglalja kiemelten, csakhogy egész értelmezése és dolgozatának címe is (*A menekülő janicsár*) ebbe az irányba mutat. Márkus Béla lenyűgöző, mondhatni, „félelmetesen” gazdag tárgyismeretről tesz bizonyosságot az újabb magyar „spionprózát” elemző tanulmányában, melyben közös, de esztétikailag disztigváló horizont alatt tárgyalja a témakörbe vágó dokumentum- és tényirodalmat.³ Módszere jogos, mert a besűgás természetrajza, bármennyire is fikcionált vagy nyelvi-leg stilizált, artistikus szövegkörnyezetben ismerszik meg, az idősebb nemzedékek számára még túl közeli, marcangoló tapasztalat. A *Szekusok*at narratológiai megközelítésben a „mintha” tartományába, az elbeszélő főhőst az önfelmentő szerepkörbe sorolja.

A *Szekusok* ugyanis első „odafülelésre” egyetlen monódiászerű, magnóról tekergőző szövegfolym, valóban önfelmentés, magyarázkodás, gyónás, vádolás és paranoid történetmondás. A kínálkozó szereplehetőségek között ravaszul, mégis ügyetlenül, önmagát leleplezve lavírozó besűgő hangja szól, feltehetően a személyiséghasadás állapotának különböző, váltakozó fázisaiban. Janicsár, akit a sajátos és egyedülálló Ceaușescu-rezsim teremtett. Létrejöttének megértéséhez rövid kitérő szükséges.

NEMZETTUDAT ÉS IRODALOM

A személyiség integritása és a nemzeti hovatartozás-tudat közti bonyolult összefüggésrendszer mindig olyankor kerül az elméleti érdeklődés középpontjába, amikor nemzet–állam–haza természetes, egységes fogalma válságba sodródik. Évszázadokon keresztül a magyarságnak „csupán” az államiságunkat bekebelező birodalmakkal volt gondja, a nemzettudattal aligha. A kiegyezés után pedig olyan nemzetiségi törvény lépett életbe, amelynek értékeit még az elfogult, a magyarság igaztalan szupremációját hangoztató szakíró is elismeri: „»politikai nemzeten« [a törvény] a magyar nemzetet értette, melybe beletartoztak más nemzetiségűek is; mindenki, akire a [...] magyar állam szuverenitása kiterjedt, azaz magyar állampolgár.”⁴ A nemzeti kérdést firtató gondolkodás elsősorban az egykori Magyarországon élő kisebbségek, fokozott intenzitással a zsidóság körében tört fel, hogy aztán radikálisan megváltozzék a helyzet. Trianon után ugyan csaknem homogén nemzeti állammá váltunk (néhány statisztikák szerint a magyar anyanyelvű lakosság aránya 89,6 százalék), paradox módon azonban – az utódállamokba került magyarság elvesztésével – az anyaországban most már többségbe került magyarság is veszélyeztetve érezte nemzeti identitását. Ennek a létállapotnak egyfelől erőteljes és morálisan indokolt kifejeződése a népi írók – felmérhetetlenül jelentős – munkássága; másfelől a harmincas évek végén a Szekfű Gyula által kezdeményezett széles körű párbeszéd és fórum a *Mi a magyar?* kérdéskörében. (A vitában olyan európai látókörű gondolkodók is szót kértek, mint Babits Mihály, aki nem csatlakozott a népiekhez.) Röviden és a mi szempontunkból: mi a lényege mindezeknek az egymással összefüggő szellemi vállalkozásoknak? Az, hogy a felelős értelmiségiek válságosnak érzik a haza állapotát és a nemzet sorsát. És ami ennél fontosabb: az írások tanúsága szerint a magyarságtudatot – mint kollektív és személyiségi identitást – nem más nemzetiségekkel szembesítve, aktuális konfliktusokból levezetve írják le, hanem saját múltunkból, történelmünkben, érényekből

és vétkeinkből, földrajzi és természeti adottságainkból illesztenek össze egy lehetséges panorámaképet. Az utódállamokban rekedt magyarság viszont – öntudatlanul is – paradoxonként, a lét abszurditása-ként éli meg, hogy szülőföldje már nem hazája, és hazája más nemzet állama.⁵ Nemzeti identitása viszont – a kényszernél fogva – erősebb, mint valaha, mert konfliktushelyzetben éli meg: korábbi államalkotó nemzeti pozíciójából büntudatos, szabadságát vesztett idegen alattvalóvá lett, következésképp minden eszközzel óvnia kell évszázadok és nemzedékek során genetikaivá rögzült azonosságtudatát.

Mindezek után bizarrnak, inkább divatkövető, mint autentikus irodalomtörténeti felismerésnek tűnik az a jelenség, hogy tanulmányok sora anyaországi írók műveit faggatja az idegenség toposza meg az identitásválság ürügyén; holott ebben a témakörben sokkal „illetéke-sebb” a határon túli (sors)irodalom, s kiváltságos helyet foglal el benne Páskándi Géza *Szekusok* című – műfaji önmeghatározása szerint – gyógyregénye.

A SZERZŐ ÉS AZ ELBESZÉLŐ SZEREPIJÁTÉKAI

Narratológiai megközelítésben legizgalmasabbnak mutatkozik a „kicsoda az elbeszélő?” kérdése, mert – mint látni fogjuk, amennyiben egyáltalán felismerjük – alakja összefonódik az identitás általános fogalmával.

Mindenekelőtt adva van egy Név, amely a borítólapon szerepel: Páskándi Géza, akit Iser nyomán auktoriális szerzőnek is tekinthetünk, s aki a Másvalaki által elbeszélte történet során sem rejtőzik el teljesen a diliházban magnóról lejátszott Hang mögött. Tudniillik csaknem önállósuló, terjedelmes szövegtestet képeznek a történet jelentéktelen elemeit kommentáló, magyarázó lapalji jegyzetei, mintegy szakadatlanul figyelmeztetve az olvasót, hogy omnipotens hatalomként jelen van, és uralkodik a fiktív történet, az elbeszélő és szereplői fölött.

De más, szokatlanabb módon is folyamatosan utal a biográfiai szerző szövegen túli, mondhatni, univerzális jelentőségére: az elbeszélő Hang minden súlyosabb, a saját szellemi képességeit meghaladó kérdés tisztázása végett „az erdélyi költő”, „a transzilván poéta” szavaira, prófétai jóslataira hivatkozik, végső és megvétőzhatatlan tekintélyérvként. A szó szerinti idézetek, utalások, elvek és eszmék Páskándi Géza életművének teljességét, pontosabban eme teljességnek csaknem valamennyi meghatározó motívumát előhívják az olvasó emlékezetéből. (Nem számítógépes pontossággal, a tematikailag szorosabban kapcsolódó gondolatmeneteket egy egységnek tekintve, ötvenhét olyan szöveghelyet azonosítottam, amely konkrétan „a transzilván poéta” szavait vonatkoztatja a történetre.) Azt is sejteti mindez, hogy a *Szekusok*at Páskándi életműösszegző alkotásnak is szánta, s mivel e művében nagyszámú utalást találunk *A sírrablók*ra, szinte kétségtelen: a *Szekusok*at a korábban elkezdett nagy elbeszélés, illetve az életmű egy vonulatának lezárásaként kell olvasnunk.

Akkor pedig legjellemzőbb módon, Umberto Eco nyomán „minta-szerzőnek” tekinthetjük a regény alkotóját. Paradox fogalmazással: mintaszerző az, aki képes mintaolvasót teremteni a története számára; mintaolvasó pedig az a befogadó, aki képes és hajlandó azonosulni ezzel a teremtett világgal, mégpedig oly módon, hogy a szövegen belül elfogadja akár az alkalmi logikai összeférhetlenséget, a szövegen kívül pedig képes érzékelni az életmű távolabbi viszonyítási pontjait.⁶ Van most már tehát egy Páskándi Géza nevű auktoriális szerzőnk meg egy szövegbeli utalásokból felismerhető mint(h)aszerzőnk. Csakhogy a tulajdonképpeni történetet egy Hang meséli el, egy pusztá magnószalag, ugyanabban a diliházban, amelyben *A sírrablók* négy, pszichiátriai módszerekkel vallott áldozata próbálta elmagyarázni a romániai falurombolás szörnyűségeit. A Hang lassan kibontakozó személyisége és nyelvhasználata leginkább a korábbi regény Dugójára emlékeztet, de szó sincs róla, hogy azonos lenne vele, legfeljebb az életkörülményeik alakították őket egymáshoz hasonlóvá. Átlép viszont onnan Ombodi, aki ugyancsak egy hang, a narráció szintjén másodlagos,

funkciója szerint domináns: hang a Hang mögött. Valójában rezonőrhang, ő „súg” az iskolázatlan, gyatra műveltségű elbeszélőnek. Maga a titok: titok, ami nem oldódik meg. „De hát ű egy fantomfigura vót.”⁷ Anagrammái alapján a történetmondó egész mítoszt kerekít köré, a lényeg viszont az, hogy hozzátétőlegesen mindazzal a tudásanyaggal rendelkezik, amellyel egyébként csupán az auktoriális szerző. (És ezzel a kör látszatra bezárul...) Másként semmiképpen sem lehetne magyarázni aényt, hogy az elbeszélő ugyan zavarosan összehordott, olykor értelmetlennek ható mondathalmazokkal, ám mégiscsak enciklopédikus jellegű tudásanyaggal bátyázza körül magát. Logikailag a legtöbbetvalóbbi összefüggésben sem álló ismeretek kerülhetnek ily módon közös horizont alá, mint például Lukács György vagy Zsdanov politikai elvei, a népi–urbánus vita, a regény keletkezése idején aktuális magyar kormány személyi összetétele vagy Asztalos István évtizedek óta elfelejtett regénye.

Foglaljuk össze: Az ésszerű fogalmazásmód hiányát a diliház mint helyszín és életforma indokolja; az ismeretek rendezetlen halmazát a háttérből Ombodi hitelesíti; a folyton mellékvágányra tévedő, mégis fordulatokban és meglepetésekben gazdag történet bonyolultságát az elbeszélő személyisége teremti meg. (Ha az olvasó nem fogadná el ezeket a szerző által felkínált játékszabályokat, maga a regény leépülne egyszerű, szervetlen szövegmonstrummá.) A regény tulajdonképpen fabuláris vonulata a kalandregény, a bohókás pikareszk, a politikai kémtörténet, az esszéisztikus elbeszélés meg a posztmodern, önreflexív, nyelvi játékokkal és ötletekkel felduzzasztott, centrum nélküli szövegeképződmény ismérveiből adódik össze. A főszereplő Temesváron él, magyar nemzetiségű fiatalember, aki a jobb élet reményében jószert önként ajánlkozik besúgónak, később hivatásos szekusnak. Az 1989 decemberében kirobbant forradalom idején képtelen tájékozódni az események sűrű forgatagában, rémületében magyarországi rokonaihoz menekül mint a román diktatúra és nacionalizmus áldozata. A határ román szakaszán pánikszzerűen meggyilkol egy magyar kiskatonát, az elbeszélés másik változatában egy érettségi előtt álló diákot, az útleveléért.

Magyarországon minden rokonának más-más, a vendéglátók jellemének és a körülményeknek megfelelő színjátékot ad elő, a legsikeresebb, de a bukását is elősegítő alakítást az újra levadászott, korábbi menyasszonyának. Minthogy nyomába szegődik leghűségesebb szekus barátja, Jonika, a leleplezés elől újból menekülésre kényszerül, folyton nevet, nemzetiséget, szerepet, személyiséget váltogatva, míg végül – az egyik változat szerint – Koszovóban elfogják és kivégzik. Mégpedig bizarr módon, a jugoszláv–albán határon, újabb, utolsó szerepcserével: mint valamely ismeretlen öregasszony szerbek elől menekülő albán nemzetiségű fiát. Csakhogy ebből a vonalszerűen összefoglalt történetből (mely 340 oldalt tölt ki a könyvből) egy szó sem igaz. A Hang hol ostobán, hol ravaszul, de következetesen hazudik, tehát a szöözönből kiszálazható történetnek alig van jelentősége. Amire figyelni érdemes, az a szűzsé meg a Hang mögött rejtőző identitáskérdések.

ELBESZÉLÉS ÉS SZEREPIJÁTÉK

Talán az eddigiekből is kiderült: a narrátor szavaival alineárisan elbeszél, az auktoriális szerző által tudatosan megkomponált és bonyolított történetet „hallgatunk”, melynek középpontjában maga a beszélő, a tudatos olvasás magasabb szintjén a beszélő személyisége, illetve szerepkonfliktusa áll. A „magnószalag-agyú” személyiségé. „Tisztelt Hallgatóság: mér tudok ennyi mindent fejből idézni? Még olyanokat is, amik az eszemet meghaladják! ... Mert agyam olyan, mint a viaszlemez... Barázdájába belevésődik minden. [...] Más és más hangon tudom ecseletelni a más és más véleményeket, mint a színészek... ilyen a táalentumom, amivel születtem. És nem akármilyen MEMÓRIÁVAL.”⁸

A narrációt az teszi bonyolulttá (s végső benyomásként izgalmassá), hogy az emlegetett Hang egyes szám harmadik személyben meséli el a főszereplő történetét, az olvasó (a föltételezett hallgató) számára kialakít önmagáról egy virtuális személyiségképet, a buzgó, de becsületes

román emberét, aki képes tisztelni az idegent, jelen esetben a romániai magyar kisebbséget is, ám elhatárolja magát e kisebbségek ereendően „nacionalista” életfelfogásától. Számtalan olyan egyértelmű gesztust tesz, mellyel távol tartja magától főhősének egész habitusát, lévén az kisebbségi magyarból lett román szekus. Pontosabban: hiába akar hatalmas ambícióval valódi románná válni, nevét jó hangzású románra változtatni, megbízatása kettős szerepjátékra szól: látszatra magyarnak maradni, mert csak így tud a megfigyelt személyek bizalmába férközni és pontos információkat szolgáltatni a hatalomnak. Önként vállalt szerep ez, mégis kezdettől mutatkoznak a szerepkonfliktus jelei. Hogy az elbeszélés jelen idejében ez már személyiséghasadással fokozódott, az teljes bizonyossággal csak a narratív struktúra végső fázisában, a *Második utóhangban* derül ki. Amikor is a Hang leleplezi önmagát, mégpedig tipikusan konfliktusos lélektani helyzetben. Minden hatalommal rendelkező személyiség, aki kifelé túlméretezett magabiztosságot mutat, és fokozott erőszakkal igyekszik biztosítani uralmi pozícióit, egy idő után befelé, a letagadott lélekben félni kezd, s ez a kettősség óhatatlanul konfliktust, személyiségzavart generál. A Hang, miután részletesen ábrázolja bűnös, gyilkos hősnének halálát, mondhatni – végre! – megszabadulván egy tragikus élménytől, váratlanul visszavonja a történet befejezését, „feltámasztja” őt, talán hogy más módon bűnhődjön. Igazi bűnhődése az, hogy a temesvári forradalom, a romániai fordulat után túlságosan jelentéktelennek minősül a valódi, nagy politikai bűnözők mellett, tehát megússza. Itt következik a narráció, a beszédmód árulkodó, nagy fordulata: „Hát bétették inkább a politikai pszichiátriára... De Kovácsu félt, itt ki fogják nyírni... Félt, ma is, remeg... // *Igen. Ma is remegek!* Azért mondtam el ezt a történetet...” Egyes szám harmadik személyű előadásmódból váratlanul egyes szám első személyűre vált át. A vádaskodó, „becsületes” román elbeszélő összeolvad, azonossá válik a magyarságát szégyellő gyilkossal. Ami azt jelenti: nem egyszerűen szerepzavar vagy szereptávolítás jelenik meg a személyiségében, hanem teljes szerepvesztés.

Az identitás fogalmát – az én- és önazonosság jelentésében – meglehetősen gyakran, irodalmi művek értelmezésekor egyre sűrűbben használjuk, afféle axiómaként. Ha azonban egy-egy szereplő, esetleg műalkotás szerzője kapcsán rákérdezünk a pontos tartalmára, egy pillanatra megtorpanunk. Valamely személy vagy szereplő azonosságadata nem írható le definíciókkal, tudniillik az mindig egy bizonyos állapotra, a szerephálóban elfoglalt helyzetre érvényes, annak függvényében például, hogy egy személy énképe az adott pillanatban egyezik-e azzal, ahogyan mások látják őt. Egy regény szereplőjének személyisége például egy széles viselkedéskomplexumból áll össze, következésképp egy ilyen paradoxon fogalmazható meg: az énidentitás különféle szerepekben és szerepekből szerveződik (a lehetőség szerint) harmonikus egységgé, bármely szerep alapjánál azonban valójában az identitás áll. A *Szekusok* (el)beszélő Hangja és a Hangtól hosszú ideig erőszakosan elidegenített történetbeli szereplő, mint láttuk, egy adott pillanatban összeolvad, azonossá válik, és épp ezáltal válik nyilvánvalóvá a szerepvesztés és személyiséghasadás. Általánoságban, szociálpszichológiai értelemben a szerep csupán virtuálisan megragadható, mert azt az eszményi állapotot feltételezi, miszerint egy személy a megfelelő helyzetekben kizárólag és maradéktalanul ezeknek a helyzeteknek megfelelően viselkedik, a normatív elvárásoknak megfelelően cselekszik.⁹ Minthogy a normáknak való tökéletes megfelelés a valóságban lehetetlen, alkalmanként mindannyian a szerepalakítások variációit mutatjuk be. Az önként és sikeresen megvalósított, folyamatosan alakított szerep viszont az identitás vagy legalábbis az énkép szerves részévé válhat.¹⁰

Így hát ugyancsak paradoxális a *Szekusok* főhősének énképe és az olvasó tapasztalatai között feszülő ellentét. A Kovács Bendegúznak keresztelt személy (aki most már – narcisztikus metamorfózissal – az öntudatos románt alakító elbeszélő Hang meg a kisebbségi magyarnak született főhős ötvöződéséből jött létre) a sajátos mentalitású román társadalom viszonyai közepette szégyenletesnek érzi nemzeti identitását, amelyre döntő módon e létforma hátrányai jellemzőek.

Önként vállalja hát a besúgó szerepét, ehhez pedig mindenekelőtt le kell mondania identitásának bár külsődleges, ám meghatározó attribútumáról: a nevééről. A Kovácsból Kovácsu (írott formájában bizonyára Covaciu), a *Himnuszban* szereplő Bendeգွံ့zából pedig egész sor románósított keverék szó jött létre.

FIKCIÓ ÉS VALÓSÁG

Az önkéntes névváltoztatás egy burkolt vitát idéz föl, mely évtizedeken keresztül pangva, de bűvópatakként fel-felbukkanva állásfoglalásra készítette az erdélyi értelmiséget, természetesen metaforikusan rejtjelezett irodalmi szövegekben. Jogos-e a – szándék szerint – időleges név-, vallás- és nyelvváltoztatás, ha az bizonyos létfenntartási előnyöket biztosít az egyénnek? Erdélyi irodalmunk legkiválóbb, európai rangú képviselői sem vállalkoztak egyértelmű értelemadásra (nem is ez az irodalom feladata), csupán a választási lehetőségeket ábrázolták. Sütő András „már-már a hivatásunkká lett túlélés parancsát” részesíti előnyben, azzal az árnyalt, történelmi tényekkel igazolt kiegészítéssel, hogy „midőn a túlélés csalafintasága csődöt mond, a színjáték értelmét veszti”: „Mert a pusztá leveretés csak kezdete a testi-lelki szenvedésnek. Az igazi fekete leves ideje akkor jön el, midőn a rabságot dicsoítani kell, [...] szolgaként szabadot játszva...” A kompromisszumok szerepjátéka ez: „Bocsánatos bűn a kanyar, ha menet közben az ember célját nem felejt.”¹¹ Székely János a *Mórok* című drámájában a nemzetudatot pusztító hatalommal szembehelyezhető viselkedésmoделlek egész sorát rajzolja meg, ám egyetlenegy sem talál, amely a túlélés, az önmegvalósítás és az identitásmegőrzés hármasságát integrálni és szavatolni tudná. Két évtized alatt kultikussá növekedett (hozzávetőlegesen Páskándi szöveglabirintusával egy időben keletkezett novellaszöttezésében, a *Sinistra körzetben* Bodor Ádám a személyiség teljes elolvadásának vízióját vetíti rá valamiféle lágerszerű, kelet-európai

létformára, ahol is a név, a nemzeti hovatartozás, a kulturális identitás megszűnik egy megfoghatatlan Hatalom árnyékában. Bodornál az identitás közömbös egyneműsítése következik be.

A *Szekusok* üzenete a kisebbségi szereplehetőségekre vonatkozóan talán így foglalható össze: ha egy kisebbségi magyar személyiségének bár csupán néhány attribútumáról lemond a bekebelezni szándékozó hatalom javára, olyan belső és külső konfliktusokba keveredhet, melyek következtében kulturális és éazonosságát teljesen elveszti.

A Kovácsnak nevezett személy változatos szerepei, illetve megkísérelt szereplehetőségei közül fokozatosan előtérbe nyomul egy sajátos viselkedésmód, az elbeszélt történet struktúrájára is jellemző attitűd, melyet az *Orvosi szakvélemény* – mint a történet korpuszától elkülönülő fragmentum – értelmez. Egyfajta *tudatos naivitásról* van szó. „A naivitás bizonyos politikai korszakokban éppúgy lehet énvédelmi és önvédelmi eszköz, ahogy a jótétnek nevezett közöny, érzéketlenség. Úgy működik ez, mint egy ébren járó hibernáció, egy átvészelés. Vagy mint... az állatoknál a tettetett halál, a tanatózis... Az ártatlanság hibernációja, a tapasztalatlanság, a bűntelenség tanatózisa: naivitás... Például: a népben.”¹² Összefügg ez Páskándi létstilisztikájával, mely szerint egy elbeszélt történet világképének megjelenítésekor a stílus és a szerző ethosza ontológiai egységet képez.

Sajátos struktúrája következtében a *Szekusok* minduntalan ellentmondásos, kettős olvasói pozícióba kényszerít: a fiktív történet mögött időről időre felfedezem a mintaszerző arcvonásait, aki személyes emlékeimmel szembesít. Tudniillik ez a „tanatózis”, a közéletben a tudatlanságot, naivitást mímelő jelenlét szerepjátéka valóban mindannyiunkra jellemző viselkedésmód, afféle túlélési technika volt a Ceaușescu-korszakban: mintegy a hétköznapi valóság többlete a fenntebb idézett irodalmi mintákhoz képest; a normális emberi létezés illúziójának egyetlen, még nem teljesen önfeladó, de nem is bűnbe hajszoló formája. Nem tiltakozom nyíltan, mert az életveszélyes, de nem is vállalkozom semmiféle együttműködést a hamis lelkesedőkkel; inkább az ostobaság mimikrijébe menekülök. A *Szekusok* főhőse

azonban – az amúgy rendkívül alacsony civilizációs színvonalú átlaghoz képest – jómódra vágyik, ezért ölti magára az önkéntes besúgó, a hatalom megvetett, de nélkülözhetetlen kellékesének szerepét. A kezdeti buzgalom, az erkölcsi hibernáció állapotában, miközben bűnös életformát folytat, a bűnnek még a fogalma is ismeretlen a szótárában. Csak a radikális társadalmi változások következtében kezd – lassú fokozatossággal – tudatosodni benne énjének elvesztett, elvesztegetett része, s ezzel párhuzamosan kezd valami büntudathoz hasonló érzet ébredezni – ekkor sem erkölcsi megfontolások eredményeként. Az önérzet feltámadásának motivációja (minthogy kvázi-hatalmasságról van szó, bizarr módon) a félelem: „Mer elég hamar rájöttem: itt éngem ki fognak nyírni, mert ismerem a múltjukat... Bennfentes vótam, mégis idegen: magyar.”¹³ Miként az az önfelmentő jellemtypusra általában érvényes, előbb bűnbaknak látja önmagát, majd a – szerepköréből és személyiségéből szinte törvényszerűen következő – gyilkossága, magyarországi tapasztalatai és nemzeti hovatarozásának felismerése után a bűnösség tudata is jellemének részévé válik. A Páskándi Géza nevű mintaszerző létstiliztikájára jellemző valamifajta túlfokozott empátia is, saját – teremtettkitalált – szereplői, illetve, az alkotói tevékenységből áthangolódva, a valóságban létező Másvalakik, akár ellenségei iránt: „...paradoxonimádatom... képes volt relativizálni bizonyos vétkeket, ami másfelől dühöt váltott ki belőlem önmagam iránt, s persze lelkipurdalást is” – írja a *Begyűjtött vallomásaimban*. „A stílusis – esztétikai – fenegyerek óhatatlanul áttűnt az etikaiba... Eljutottam hát néha oda, hogy még az ellenséget is igyekeztem megérteni, ami részint keresztényi mivoltom eredménye [...] óriási veszély: szinte feloldódom a másik véleményében, annyira próbálom megérteni őt, sőt áltatom magam a kölcsönösséggel...”¹⁴ Ily módon a *Szekusok* világképében és strukturáló elveiben kölcsönös összefüggésként működik a hermeneutikai megértés és a keresztényi együttérzés gesztusa.

Kompozíció szempontjából a könyv legvitathatóbb és legterjedelmesebb (mondhatni, terjengős) tömbje a *Második rész* 17. fejezete, mely a semmiből alázuhanó monológok, párbeszédtöredékek, értelmező

környezetből kiszakadt vélemények olyanfajta kusza szöveglabirintusába tereli be az olvasót, hogy az Ariadné fonalával sem tántorog ki onnan, ha végtelen türelemmel el nem jut a megtépázott magnószalagok végső szolamáig. Ahol is „a végére majdnem minden kiderül”. (Egybecsengvén *A sírrablók* záróakkordjával, mert ott meg: „Lassan összeáll a kép.”) Itt derül ki ugyanis, hogy számolnunk kell még egy, valahányadik elbeszélő hanggal. Ezeket a szövegtörmelékeket „nem én utánoztam le zseniálisan” – vallja be az emberi formájában-mivoltában ugyancsak szétesett Hang; hanem alkalmanként ide-oda hordozta a készüléket, s vagy az elmebetegek, vagy az utcán járkáló hétköznapi emberek beszédfoszlányait olvastuk. A megszerkesztetlenség kompozíciós elve ez: „Elmenni [...] nyitott ablakok alatt, és hallani egy-egy mondatfoszlányt, és átadni magunkat egy másik élet folyamatának...”¹⁵ Nos, az állítások és tagadások, kinyilatkoztatások és vélemények, nyelvi játékok és történelmi-politikai okfejtések eme szervetlen zuhatagának közepette hangzik el a regény ismétlődő motívumának, a nemzeti eszmének valamiféle konklúzió jellegű, de rezonőri kommentár nélkül lebegő értelmezése: „...a nacionalizmusnak, mondta ez az Ombodi, éppúgy száz jelentése van, mint a demokrácia szónak.” A polgári, népi, szocialista demokrácia analógiájára alakul ki a „klasszikus nacionalizmus, kultúrnacionalizmus, modern nacionalizmus... soroljam?”. A *Sírrablókban* nagy, nyomatékos fejezetet képez egy fiktív esszé az erdélyi magyarság önképének történelmi beágyazottságáról. Mintegy az ott megfogalmazott téziseket próbálja töredékesen, viszont a valóságra hivatkozva továbbgondolni a Hang: „...a nacionalizmusba nem fér bele a beteges idegengyűlölet! A faji uszítás! Sőt még a sovinizmus sem! Mert a sovinizmus bekebelező, hódító szándékú idegengyűlölet... Ennek sokkal inkább a világhódító eszmék, például az internacionalizmus, és másik arca, a kozmopolitizmusnak nevezett dögök felelnek meg. Ebbe találkoznak a látszatellenségek. Így mondta Ombodi.”¹⁶ Eme parttalanul áradó szózuhatagban, a nemzeti gondolathoz kapcsolódó reflexiókból szinte észrevétlenül körvonalazódik néhány erdélyi író, aztán élesebben

és összetéveszthetetlenül a sűrűn emlegetett „transzilván poéta” arcéle, aki „nemcsak figyelemre méltó groteszk drámát vagy kiváló költeményeket írt, hanem megrendítő regényt és novellát”.

Szöveg és szerző önmagára reflektáló gesztusa miatt volt szükséges fölvezetnem a bonyolult szöveggörnyezetet, ahol is az Elbeszélő váratlanul a könyvre mint éppen keletkező esztétikai tárgyra mutat: „Megdőbben, miután kiváló regényét újraolvassa: De hiszen ebben egyetlen »szép ember« sincsen, pedig bizonyosan találkozott hasonlókkal.”¹⁷ A „szép” emitt az „igaz” értelmében értendő, ami azt is jelenti: *Szekusok* című regényében a létstiliztika morális kigondolója nem hajlandó többé együttérzéséről biztosítani a janicsárokat; a besúgók, a nemzeti és kulturális identitásukat megtagadók ebben a regényben nem részesülnek teremtőjük és a Teremtő kegyelmi adományában.

Utcai véleményekből, érdes beszédszilánkokból bontakozik ki a „transzilván poéta” arcéle, és a közösségéért felelősséget vállaló alkotóként ismerszik meg, akiben „okkal-oktalanul, akarva-akaratlanul él valamiféle büntudat, valami örök mentegetődzés. [...] E lelkifurdalás, melynek sajnos történelmi haszonélvezői is voltak, jellemző nemzedékeinkre.” Olyan felfogása ez az alkotói attitűdnek, mely szerint a szerző nemcsak tapasztalatait, tudását, világnézetét osztja szét teremtett alakjaiban, hanem együttérzését és szeretetét is. Ami tehát lelkifurdalást okozhat, az éppenséggel az alkotó személyiségéből kiáramló szeretet parttalanul és érdemtelenül is szétosztható mivoltának fenyegetése. Az egyszerre szilánkokra szaggatott és egymásra reflektáló gondolatösszefüggések egy centrális jelentőségű mondatban konkludálnak, amely – csekély alaki változásokkal – különböző szöveghelyeken villan fel, és árnyalatnyi módosításokat hajt végre abban az értelemmezőben, amelyet maga körül létrehoz. Először *A sírrelők*ben, történelmünk mélyrétegeiben kutakodva és a magyar–román viszony távlatait elemelve fogalmazódott meg az üzenet: „elkezdődhet a történelmi büntudat újrafelosztásának korszaka”, amely tehát a könyv készültének idején érvényes nemzetközi politikai helyzetre utal. Másodszor a *Szekusok* utcán ellesett beszédmozaikjai között villan be: „Jól mondta

az erdélyi költő-literátor: Nem a bosszú az út, mert hosszú az út!”, majd erre csattan a „Folyik a büntudat újrafelosztása... Ó, mikor megjövendölte!” prófétai kinyilatkoztatása. Harmadszor a fentebb idézett, önreflektáló gondolatmenet konklúziómondataként hangzik el: „Mert nem történt meg e világban a büntudat újrafelosztása.” Emitt tehát a konkrét történelmi-politikai helyzettől eltávolítva, általában az emberi létre, annak egy hiányzó princípiumára vonatkoztatva hangzik el a tétel.

Végtelenített elbeszélésével a történetmondó saját magát tereli az erkölcsi kiúttalanság zsákutcájába: „mindig mondtam, »én román ember vagyok«: hát ez *szizofrénia* lett vón? Vagy csak elbújtam, mert még nem akartam felfedni kilétemet... Míg rá nem jöttem: húzni-halasztani kell a mese végét, amikor be kell vallani: én, az Elbeszélő vagyok Kovács Bendegúz.” A számtalan kitérőnek, a látszólagos halandzsza szövegeknek archetipikus, az ősi mítoszokra és az *Ezeregy éjszakára* visszavetíthető, életben tartó funkciójuk lesz: a gyilkosság megnevezésének halogatása, egymástól alapvetően eltérő változatokká alakított újramesélése a büntől való menekvés kísérletei. Addig csűröm-csavarom, alakítgatom az életutat meg a végzetes cselekedetet, míg az túl bonyolulttá, ezáltal hihetetlenül silányul. Előbb a szerep-zavar jelenik meg tudatában: „Mán nem is tuggya az ember, melyik másik ő, améknél kiaggya magát, vagy ami a bulletinnyébe, a személyibe van írva.”¹⁸ Rögtön utána az önfelmentés lehetősége: „A román történészek annyit hazudtak..., hogy ehhez képest én angol dzsentleman vagyok.” Hamarosan a beismerés: „Önök itten egy gyilkos hangját hallották.” Magyarországon töltött bujkáló időszaka ébresztette rá származási identitásának és egész korábbi életformájának, janicsár mivoltának jelentőségére és terhére: „A büntudatot én csak abból a magyar Himnuszából tanultam meg, améknél oly sok bajt okozott nekem.” Végül ismét visszakanyarodik a személyiség- és tudathasadást kiváltó kiúttalan állapotba: „Ezer nem is ártana visszamenni nekem román-nak. [...] De valami mégse engedi nekem aztat, hogy lemongyak arrul, hogy magyar vagyok, még ha gyilkos is vagyok.”

TÜKÖRSZEREPEK

Lélekbeli zavarodottságának a narráció felszíni rétegében ellentmond az a törekvése, hogy megőrizze szellemi éberségét: „vigyáztam mindig: sose essek ki a szerepemből.”¹⁹ Csakhogy épp a szerepjáték örökös túlhajszolása jelzi: virtuális személyiségéből jószerint semmi sem maradt, a lassacskán ható büntudat pedig állandósította az én zavarodottságát. Az olvasó gyanújának megerősítéséhez tükörképre van szükség, és Jonika lesz ez a jellegszembesítő figura. Kovácsu román nemzetiségű szekus partnere, tanítványa és afféle (ellen)őrző hasonmása Jonika, aki menekülése során is levakarhatatlanul követi. A román szekus kevésbé dörzsölt, hiányzik belőle a kezdeményezés ördögi intelligenciája, alapvetően parancsteljesítő automata, ám óvatosabb és elkötelezettebb, mint az elbeszélő főhős: gyilkosság nem terheli a lelkiismeretét, s a temesvári vallatások során is kerülte a legpiszkosabb feladatokat, saját – román – nemzettestvéreit pedig lehetőleg kímélte. Ebben a szembesítésben is gyatrább jellemnek mutatkozik Kovácsu, aki jelképesen, a két ország semleges határzónájában ölt magyar embert (történetének mindkét alapváltozatában), abban a lélektani pillanatban, amikor éppen igyekezett magyarrá visszavedni. Tulajdonképpen ezen a narratológiai fordulóponton jelenik meg a Páskándi munkásságában visszatérő, meghatározó motívum, az elvétett életútból és elvetett identitásból következő szerep(té)vesztés: a főhős üldözőből üldözötté válik. Magyarországon a rejtőzködés mimikrijét és a lelkiismeret altatását Jonika, a hasonmás – váratlan megjelenésével – felszámolja, nem marad más hátra, mint a szakadatlan menekülés: „Szökésből szökésbe – ez az ember sorsa.”²⁰ Visszatérés a szülőföldre (mely soha nem volt szülőhaza) nem lehetséges: „Én magyar vagyok, s ami most ott jön a magyarokra, te is láthattad... Nem vagyunk egy súlycsoportba, Nika.” A magyar államhazában letelepedni, ez lehetne egy pillanatnyi egyensúly illúziója: „Te ott [Romániában] vagy előnybe, én itt [Magyarországon]. Te ott a többséghez tartozol, én a kisebbséghez. Ott rám kenhetnek min-

dent.”²¹ A büntudaton túlmutatva különös felismerés, valamiféle sorsparadoxon készleti ahasvérusi, szüntelen bolyongásra: „Mert itt túl nagy nékem a szabadság. ...az én testvéreim óriási szabadsága! Én nem ehhez szoktam. Én nem tudok többségi lenni mán soha, csak kisebbségi...”²²

Többféleképpen elbeszélte szökésük távolabbi határokon át, mint menekülés a halálba: Kovácsu egyik, meg nem valósított esélye a büntől való feloldozásra. A másik: magának a történetmondásnak, a bűn kibeszélésének, többszöri módosításának a gesztusa – menekülés az integer személyiség és az öntudat feladásába, a diliházba. A végtelenített elbeszélés viszont azzal a hermeneutikai következménnyel jár, hogy Páskándi empátikus mintaolvasója az identitásvesztésnek ezen a kritikus pontján teljesen elbizonytalanodik, és már-már arra a felismerésre hajlik, hogy ebben a fantáziaáradatban a magyarból lett janicsár által elkövetett magyargyilkosság sem autentikus tény a hangszalag elmesélt valóságában; inkább szimbolikus alternatívája az árulás lélektanának. „Megöltem egy magyart – mondja az elbeszélő tévelygéseinek egy bizonytalan pontján. – Egy magyart magamban. Itt, bévül.”²³

Több mint háromszáz oldalon keresztül a virtuális elbeszélő alakjának azonosítása, hitelesítése történik, majd fokozatosan a bizonyosság visszavonása következik be, különféle félreterelő, például a „Ki látott engem?” típusú Petőfi-, József Attila- és Ady-szövegvilanások beiktatásával. Tekintetünket ugyan az események fölött lebegő auktoriális szerző igazgatja felismerés meg tudatlanság között, de a magnetofon hangja árulkodik a beszélő kilétéről, végül is eldönthetetlen módon: egy univerzális tudást birtokló különös elme és egy ön-érzetétől, eredeti, jellemadó közösségétől megfosztott, skizofrén lény képzelete között ingázva. Végző konklúzióként is mindössze ennyit tudunk meg róla: „Akármennyit is mondtam magamról, csak titok vagyok.”²⁴

FORMA ÉS ÉRTÉKSZERKEZET

Egy puszta hangból formálódó szereplőt mindenekelőtt a beszédmódja alapján lehetne karakterként megnevezni. A Kovácsnak nevezett Hang azonban olyan nyelvezetet használ, amihez hasonlót sem született, de megvetemedett szókészletű magyar, sem idegen ajkú ember soha nem beszélt. Kitalált, eredendő gazdagságától mesterségesen megfosztott nyelv ez, mely eme nagy romlás közepette is képes viszonylagos szépségben fellobbanni, ha olykor valódi, egzisztenciális kérdésekre vagy éppen önmagára, nemzetfenntartó funkcióira reflektál: „Nem könnyen foghatja fel bárki is, hogy egy kultúra, mely szűk hetven esztendeje él idegen fennhatóság alatt, elvitatható attól, akihez-amihez ezer esztendeje tartozott. Nehezen érti meg, hogy az erdélyi nyelv magyar, de nem nyelvjárása a magyarnak, mert néki magának is több nyelvjárása van.”²⁵ Következésképpen a beszédmód, maga a zilált, szélsőséges állagú nyelv válik egy körkörös történet szervező-elvévé és monumentálisra növesztett személyiségtorzó szimbólumává; avagy: a *romlásnak indult hajdani* kollektív identitás láthatatlan, keserves metaforájává.

Lehetséges, hogy magatudatlanul, mintegy a szerzői szándéktól függetlenül ölt a regény mandalaformát, nem csupán a körkörös pörgő hangszalag, a végtelent mímelő, folyton újakezdődő és önmagába visszakanyarodó történetszál virtuális formája és kanyarjai miatt, de a rendhagyó szerepháló következtében is. A középpontban ugyanis, mint láttuk, Kovácsu a kozmikus méretekben veszélyeztetett nemzettudat modelljeként áll, a román Jonikával együtt pedig palindrom páros szenteket mímelnek, s a szembesítés és konfrontáció által ily módon dinamizálódó centrumot ugyancsak végtelen számú szereplő veszi körül, mely összességében tömegszerűen hat. Közülük némelyek hosszabb-rövidebb időre, élesebb körvonalakkal reflektorfénybe lépnek, majd visszavonulnak a félhomályba; mások csak felvillantják arcukat a tömegben. Létezik azonban egy olyan csoport is, amelynek jelölésére nehéz elnevezést találni. Közébük sorolható a sűrűn (meg)

idézett „erdélyi poéta”, de még jellemzőbben a regény megírása idején élő közismert személyiségek. Nem Szabó Dezső vagy Kaffka Margit kulcsregényeire jellemző módon, az ábrázolt közeg és az alakok felismerhetősége miatt válnak autentikus jellemezzé, hanem azáltal, hogy névtelen, alakot is ritkán öltő hangok példaként emlegetik őket, miként azt a „jó szándékú református papot, egy szikár, keleties arcú embert..., aki éjt napot eggyé téve segítette a romániai magyar, román s más menekülteket...”²⁶

Ez a példázatoság, vagyis az a paradoxális elbeszélői attitűd teszi a *Szekusokat* a kollektív identitás parabolaregényévé, hogy miközben egyetlen tiszta, erkölcsileg feddhetetlen jellem sem mutatkozik meg a történetben (még a tömeg soraiban esetleg felszikkázó, reményt keltő jelenségeként sem), ez a szózuhatagban szétomló, esendő embermassza rendszeresen felfedez a maga számára követhető, történelmi léptékű egyéniségeket.

A KANONIZÁCIÓ DILEMMÁI

A regény utóéletére vonatkozóan kénytelen vagyok (Eco mintaolvasójának nyomdokaiban) személyes, bár remélhetőleg nem mértéket vesztett szempontokat érvényesíteni.

Miután 1989-ben Erdélyből áttelepültem, azonnal nekiveselkedtem, hogy sürgősen pótoljam a romániai elszigeteltség miatt érzett olvasmánybeli hiányosságaimat. Mivel ott a nyolcvanas években Paskándinak csupán a hiánya és a mítosza terjedt, művei nem, kutakodásaim első darabjai közé frissen megjelent könyve, *A sírablók* került. S mindjárt írtam is róla a sajnálatos módon korán kimúlt Unióban, *A „Nagy Erdélyi Regény” ígérete* címmel. Filep Tamás Gusztávnak, a lap akkoriban nagyon fiatal szerkesztőjének szóbeli közlése szerint a szerző, kritikámat elolvasva, némi túlérzékenységgel jegyezte meg: „Mi az, hogy »ígérete«? Hiszen itt van, ez maga a Nagy Erdélyi

Regény!” Nem jártam utána, mi készítette a témakör meghosszabbítására, talán a bíráló is serkentette az alkotói invenciót. Méltó folytatás született, mint utaltam már rá, összegző mű. Mégsem ez a „Nagy Erdélyi Regény”, mostani felfogásom szerint ilyen „műfaj” nem is létezik, nincs is szükség rá. Mint ahogy bizarr kijelentés volna valamely műre rámutatni, és elnevezni a Nagy Felvidéki Regénynek, a Nagy Német Regénynek. Éppenséggel *A sírablók* megjelenésének idején és környezetében következett be a „Nagy Paradigmaváltás” az irodalomról szóló beszédben; nevezhetjük éles törésvonalnak is a szemlélet kilencvenes évekbeli áthangolódását.

Emiatt is súlyos veszteség, hogy a *Szekusok* nem jelent meg azon frissen, ugyanis vitaképes esztétikai és etikai tett lett volna az akkoriban meghatározó erejűvé váló értelmezői és normaképző csoportok számára. A törésvonal egyik oldalán ugyanis szinte csak olyan művek helyezkednek el, amelyeket mértékadó értelmezői közösségek a személyes identitás ábrázolásának abszolút értékke emelése által sorolnak egyűvé. Pontosabban, ha helyesen olvasom az utóbbi húsz év folyton megújuló szemléletű irodalomelméleti tanulmányait: az esztétikai érték és az ideológiamentesség abszolutizálásának érvrendszerével tulajdonképpen az individualitás mélységesen ideológiával telített felsőbbrendűségét emelik központi, sőt egyetlen lehetséges irodalmi értékke.

Nincs e helyt elegendő tér hozzá, nem is feladatom a közelmúltbeli irodalomtörténeti kitekintés és összehasonlítás, de kézenfekvőnek mutatkozik egyfajta szembesítés. A törésvonal egyik oldalán emblematis (és minden tisztességes műértő számára kétségtelen) érték-ként áll Nádás Péter műve. Leghűségesebb magyarázója, Bojtár Endre tekintélyére, Susan Sontagra hivatkozva minősíti főművét „a század egyik legnagyobb könyvének”. Saját érve szerint pedig legnagyobb értéke az, „ami gondolkodásának, írásainak középpontjában áll: a személyes identitás”; „mert csak ez: a személyes identitás, az önmagam személyé formálása kecsegtethet némi reménnyel arra, hogy [...] időleges haladékat kapjak az egyetlen bizonyosságra, a »hiány bizonyosságára«.”

Akkor most tétélezzük föl, hogy a törésvonal másik oldalán, ugyan-csak a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulóján, ott áll Páskándi Géza életműve is, hasonlóképpen emblematis kulturális entitásként. A teljes írói oeuvre-ben legalább olyan erővel jelenik meg a „személyes identitás” érvényre juttatásának gyötrelme, mint Nádaséban, illetve mint általánosságban a „kollektív identitás” hívószava. Nádas az *Egy családregegy végétől* kezdve esszéin keresztül az *Emlékiratok könyvéig* morbid és narcisztikus elszántsággal kutatja az individuum megvalósíthatóságának végső határait, annak az embernek a keserűségével, aki valamely okból elvesztette életet adó és megtartó közösségét és annak teherbíró hitvilágát. Kivonul valahonnan, és ahonnan kivonul, az közösség, és ez a kivonulás olykor kétségbeejtően fáj a művek mögött felismerhető elbeszélőnek; ezért válik részesévé egy másinak, egy sajátos értékképviselőt hirdető csoportnak. A Nádas Péter-i személyi szuverenitás is csak a törésvonalon túlra kényszerített, ugyan-csak értékképviselői közösséggel szemben függetlenség, az innenső oldalon a kollektivitás fészekmelegét élvezzi. Ez az attitűd pedig ideológiai s nem esztétikai elkötelezettséget jelez. Következésképpen non-szenszként hat a szellemes irodalmi bonmot, melyet Nádas ürügyén Bojtár századszorra idéz: az írónak nem népben-nemzetben, hanem alany-állítványban kell gondolkodnia. Hát senki nem veszi már észre, hogy ez a komoly tudósok által idézett „tétel”, a vicc paradoxális logikáját követve, logikai bakugrás? Népben-nemzetben gondolkodni: tartalmi, szemantikai fogalom. Alanyban-állítványban gondolkodni: grammatikai. Tehát nem összevethetőek.

Nos, Páskándi művében e két, egymással ellentmondásban nem álló megnyilatkozási forma érvényesül, azonos érték szinten. Némelyeknek hihetetlennek tűnhet, de a két életmű között furcsa rokonság is megfigyelhető. Páskándi, Nádashoz hasonlóan, szövevényes regényszerkezetet hoz létre; kettejükénél körülbelül hasonló mennyiségű a fölöslegesnek tetsző, olykor fárasztó, mégis funkcionális túlbonyolítottág. És hát kétségtelen, *A sírablók*, a *Szekusok* írója is a „személyes identitás” bonyolult kötelmi rendszerét firtatja, egy ugyancsak torz

személyiség azonosságtudatának devianciáit és a labirintusszerű tévelygés útját: micsoda szörnyűé válhat az autonóm személyiségnek született ember, ha behódol bármiféle diktatórikus hatalomnak, ha – Nadas hőseihez hasonlóan – kivonul vagy kényszerűen kiszakad, ha eltévelyedik életet adó és megtartó közösségétől.

Bojtár Endre, az egyetlen magyar irodalomtudós, aki két tanulmányban is nekifutott az esztétikai érték normatív meghatározásának,²⁷ kizárólagosan ideológiai szempontok alapján helyezi el Nadas Péter munkásságát a kánonban: „rendíthetetlenül hinni a semmiben, s az evvel egyedül szembeszegülni képes személyes identitásban – ez az a hit, amely immúnissá teszi Nádast bárminemű kollektív azonosság erkölcstelen felelőtlenségével szemben, ez az a hit, amellyel felvértezve... a »nemzeti sorskérdésekben«, a napi politika ügyeiben is mindig igaza volt...”²⁸ [Kiemelés – Sz. L.] Állítása már pusztán logikai képtelensége miatt sem érvényes Nadas életművére, sem bárki máséra. Mert ha igaz volna, Páskándi Géza és a magyar irodalom legjelentősebb alkotóinak munkássága mélységesen erkölcstelennek és felelőtlennek minősülne. Etikai értelemben, a *Szekusokról* lévén szó, a személyiség autonómiája és a diktatórikus hatalom, illetve a jó és rossz hagyományokból építkező, de morális értékeket is hordozó közösség és a totalitárius hatalom áll szemben egymással, sohasem kizárólagosan az egyén kizárólagosan a közösséggel. Esztétikai értelemben pedig a műalkotás (akár Nádasról, akár Páskándiról legyen szó) a közösség és egyén közt természetszerűen kialakuló feszültségek, konfliktusok milyenségét, az erkölcsi választási lehetőségeket ábrázolja. Kissé emelkedettebb hangnemben: ez az irodalom létformájának egyik domináns, generikus eleme.

Következésképpen Páskándi Géza művének kanonizációja továbbra is levétetik a napirendről.

JEGYZETEK

- ¹ E helyt csupán két, meglehetősen eltérő szemléletű tanulmányt idézek. „Illyés műve [...] mozgó identitású önéletrajzi szubjektumot teremt...”; „Az elbeszélő olyan világot mutat meg, amely az idegenség és az ismerőség közötti hely tapasztalatában részesíti az olvasót”. DOBOS István, *Az idegenség retorikája = A magyar irodalom története, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály*, Gondolat, Budapest, 2007, III, 345–346.
- Halász László Móricz teljes életművét a gyerekkorát meghatározó családi konfliktusokból vezeti le. „A »Ki vagyok én?« kérdés megválaszolásával mindenkinél együtt jár a »Hová tartozom? Honnan jöttem?« kérdések felbukkanása, de csak egészen kivételesen a Móricznál tapasztalható erővel és mértékkel. [...] a személyén kívül eső események éppúgy, ha nem erősebben hozzátartoznak identitásához, mint testi és lelki adottságai.” HALÁSZ László, *Önmeghatározás és drámai ábrázolás = Uő, Az értelmezés és változatai*, Csokonai, Debrecen, 2000, 16.
- ² PÁSKÁNDI Géza, *Szekusok. Aki a himnuszba benne vót. Gyógyregény*, Kairosz, Budapest, 2007.
- ³ MÁRKUS Béla, „Jobb az üldözöttek, mint az üldözők között lenni”. *Spionpróza az újabb magyar irodalomban*, Kortárs, 2009/5.
- ⁴ SZABÓ Ildikó, *Nemzet és szocializáció*, L’Harmattan, Budapest, 2009, 64.
- ⁵ „A korábbi nemzettudatát magyarságtudatra váltó kisebbség [...] nem maradhat a szó korábbi értelmében »magyar hazafi« [...] A politikai haza léte történelmi véletlenektől függ, a szülőföld otthonos vonásait azonban hosszú ideig nem érinti az impériumváltás, ezért a haza szerepkörét képes átvenni. Ráruházódnak azok az identitásmeghatározó értékek, melyek eredetileg a nemzet és a haza tartozékai voltak.” LÁNG Gusztáv, *Kivándorló irodalom*, Komp-Press, Kolozsvár, 1998, 11.
- ⁶ Vö. Umberto ECO, *Hat séta a fikció országában*, Európa, Budapest, 1995, 23–34.
- ⁷ PÁSKÁNDI, *Szekusok*, i. m., 376.
- ⁸ Uo., 225.
- ⁹ Vö. E. GOFFMAN, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*, Gondolat, Budapest, 1981, 9–45.
- ¹⁰ Vö. LÁSZLÓ János, *Szerep, foratókönyv, narratívum*, Scientia Humana, Budapest, 1998, 19.
- ¹¹ SÜTŐ András, *Gergely pápa futamodásban = Uő, Sikaszói fenőförgácsok*, Ifjúsági – Berzsényi Társaság, Budapest, 1987.
- ¹² PÁSKÁNDI, *Szekusok*, i. m., 340.
- ¹³ Uo., 349.
- ¹⁴ PÁSKÁNDI Géza, *Begyűjtött vallomásaim. Egy észjárás emlékiratai*, Antológia, Laki-telek, 1996, 192.
- ¹⁵ PÁSKÁNDI, *Szekusok*, i. m., 383.
- ¹⁶ Uo., 209.
- ¹⁷ Uo., 221.

¹⁸ *Uo.*, 384–385.¹⁹ *Uo.*, 283.²⁰ *Uo.*, 310.²¹ *Uo.*, 279.²² *Uo.*, 280.²³ *Uo.*, 387.²⁴ *Uo.*, 363.²⁵ *Uo.*, 219.²⁶ *Uo.*, 155.²⁷ BOJTÁR Endre, *Az irodalmi mű értéke és értékelése (1969, 1986)* = Uő, *A kelet-európai pontossága*, Krónika Nova, Budapest, 2000.²⁸ Az idézetek helye: BOJTÁR Endre, *Test és lélek*, ill. *Az erkölcsi maximum* = ESTERHÁZY Péter – KERTÉSZ Imre – NÁDAS Péter, *Kalauz*, szerk. BOJTÁR Endre, Magvető, Budapest, 2003, 175., 204., 205.

MEZEY KATALIN

költő, író, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja, Budapest

EGY ÉSZRE SEM VETT PÁSKÁNDI-MŰ

Filozófiai végjáték

Páskándi Géza *Todogar jaur kvárna* című, Godot-ra újra várnak vagy Anton és Sámuel alcímű, másutt *Expo és Olimpia* néven említett, a Kossuth-díjas szerző életének utolsó éveiben született „filozófiai végjátéka” az író mostoha sorsú alkotása. A 214 oldalas könyvet kitevő színmű korrektúráját nagy fájdalomtól kímélve, halálos betegen, kórházakban, otthoni betegágyán a kínoktól enyhültebb félóráiban, megrázó kitartással végezte el az író. Azonban a kötet nyomdai munkálatai közben meghalt, az elkészült könyvet már nem volt módja kézbe venni. A mű megjelenésére akár rá is terelhették volna a szakma és a közönség figyelmét ezek a tragikus körülmények. Ám 1995 első felében olyan időkét éltünk, amikor a kormánykerékhez visszatérő szocialisták és a végre hatalomra jutó szabaddemokraták által vezérelt nyilvánosság érdeklődését nem ragadta meg az épp elbukott MDF-kormány idején vezető irodalmárnak számító Páskándi Géza posztumusz kötete.

A *Todogar jaur kvárna* megjelenésére a súlyos választási veresége után szétzilált sorait még csak rendezgető, a bukásba szinte belekábult konzervatív vagy másként nemzeti oldal sem kapta fel a fejét: ennek az abszurd vagy abszurdoid drámának több mint 200 oldalán – úgy tűnhetett számukra – semmi olyasmi nem olvasható, ami a jelen káoszában megszólíthatná a szíveket. Látszólag minden túlságosan elvont benne, másrészt örökösen viccelődő, komolytalan, agyonszofisztikált,

bonyolult jelképrendszere nehezen megfejthető, ha egyáltalán, és Bevezető szavak című előszavában maga a szerző is azt állítja, hogy: „...e színműnek semmilyen »aktuális politikai üzenete« nincsen.” Igaz, hogy ezután, még ugyanazon a könyvoldalon két okfejtés is következik, amelyek többszörös csavarjaikkal megcáfolják ezen állítást, de hát ez egy alapvető „páskándizmus”: szerzőnk szövegei mindig így haladnak előre az általa sokszor hiányolt szintézisig. Az első érvelés rögtön így szól: „Lehet ugyan »üzenete« [mármint ennek a színműnek mégis – beszúrás tőlem], ám ez nem xenofób és nem xenofil (egymás ellentétei), ugyanis mindkettő xenománia volna, amennyiben tengelyükben az idegen jelenlétéhez való görcsös viszony áll. Az első betegesen retteg, gyűlöl, a másik betegesen vonzódik, rajong. Az első a teljes elzárkózáshoz, a másik a teljes önátadás felé vezet... A szellemi, lelki, sőt testi öngyilkosság két ismert módja ez. E végletektől igyekeztünk egészséges távolságot tartani, különben nemcsak érzelmünk, de rációnk is hitelét vesztené.”

1991–92–93-ban vagy ’94-ben íródnak ezek a sorok, az idő tájt, amikor például országunk államfője – szintén író – nyitotta meg *Az idegen szép* című kiállítást, és megnyitó szövege a xenofília érzelmes, egyzersmind határozott zászlóbontása volt. Az eseményt hangosan és rosszízű célzatossággal reklámozta a média. Ennyi talán elég is arról, volt-e épp időszerű üzenete a darabnak.

Páskándi értelmezési „útmutatója” többet is elárul az írói műhelytitkokból. Érdekes idézni a Bevezető szavak egy másik helyéről is ironikus önvallomását: „Én magam a múltban nem egy írásom üzenetét – prologusban vagy epilógusban – előlegezve megfejtettem, hogy a cenzúra hatalma ne bántsa. Ennek volt értelme. Egy hamis üzenet felvázolása, »öndekódolása« az igazi előtt, önvédelem okán is és jogán. De erről hogy is írhattam volna? Saját kardomba döflek?... Mindezekért az »üzenetekről« szóló sok és sokféle beszédet én jobbadán locsogásnak tartom. Legalábbis bizonyos szinten, mennyiségben et cetera.”

Ennyiből megállapítható, hogy nagyon is aktuális volt megjelenésekor is ez a mű (ahogy ezt az *Expo és Olimpia* címvariáns is mutatja,

melyek megrendezése vagy meg nem rendezése akkortájt a mindennapos politikai csatározások középpontjában állt), és központi témája – a migráció – máig minden európai országban időszerű (számunkra ma talán égetőbb probléma is, mint tizenöt-húsz éve volt), másrészt mert a főszereplők is állandóan aktuális kérdésekről filozofálnak, egymással végtelen párbeszédet folytatva.

Talán a nagy terjedelem, az állandó fejmunkát, megfejtést kívánó, utalásokkal teli, sűrű szövetű képesbeszéd jobban ráérő, nyugodtabb idegzetű, jövőbe vetett erős hittel bíró olvasókra várt és vár, mint amilyen megjelenése idején a magyar közönség volt.

A színmű több értelemben is világdramának nevezhető. Először is azért, mert korokon és tereken kívüli, saját, bizonyos vonatkozásaiban mitikus világban játszódik. Világának szerkezete emlékeztet a népmesék által felépített világokéra (így például a népmesei gyökerekkel bíró Vörösmarty drámára, a *Csongor és Tündére*). De rokonság fűzi a görög drámákhoz is, nemcsak azért, mert a főhősök számtalan görög filozófust és filozófiát idéznek fel beszélgetéseik során, hanem a mű szimbolikus szereplőcsoportjai (szerepeket váltó hatósági emberek, szektások stb.) és kórusai (siratóasszonyok, favágók, hölgyikék stb.) révén is. Maga a történet legalább három síkon értelmezhető, értelmezendő: mitikus síkon, a drámai bonyodalom jelenének síkján, és a két főhősnek, sokszor a két másik síktól teljesen független, végtelen párbeszéde, korokon, történelmeken átívelő filozofálása síkján.

A mitikus sík a Páskándi-mű ősképeinek legfontosabb síkja. A Godot-ra váró emberpár: Estragon és Vladimir Beckett felfogásában a maguk lepusztult létét ebben a síkban élik meg. Godot-ra – Istenre váró embercsökevények. Az emberi történelem és társadalom végállapota, az emberi kultúra romjain és rongyain élő, de Istenre váró lét, még ha már nem is tud semmit sem Istenről. A mitikus síkot a *Todogar jaur kvárna* első színpadképétől fogva jelzi a színtér közepén álló két fa: az Örökélet és a Tudás fája. Mintha ők tartanák a színtér égboltját, mennyezetét. Az egyik fa kivágása – koporsókká, bitófákká,

keresztfává, létrává való feldolgozása – a fák körül zajló emberi élet, az emberi korok változásának irányát jelzi. A végkifejlet legfőbb vitája is azon folyik, hogy a hatósági emberek az útlevélért cserébe ki akarják vágatni Estragonnal és Vladimírral a másik fát, az Örökélet fáját is. A mitikus síkba sorolható a két főhős párbeszédében állandóan szerepet játszó ókori filozófusnak, eleai Zénónak, mint „védőszentnek” a jelenléte is. A második felvonásban a vákuumista vallás vagy szekta tanainak meghirdetésével is a mitikus drámába nyerünk betekintést.

A második sík a színpadi történet, amely akár önmagában is megállná a helyét. Estragon és Vladimir kibontakozik a színen álló két fa alól, keresgélnek valamit: egymást. „Csavargó viseletben” vannak – aktatáska, tarisznya –, és az abszurdról értekeznek. Ők az országutak állampolgárai, és most „papírt” is szeretnének kapni erről a tényről a helybeli társadalom képviselőitől. A Bevezető szavakban hosszan elemzi Páskándi a nevek jelentőségét avval kapcsolatosan, hogy írását Samuel Beckettnek és Anton Gaudínak ajánlja. Felveti azt a lehetőséget is, hogy a két főhős a Samuel és az Anton nevet is viselhetné. „Ilyen értelemben – számomra – Estragon és Vladimir: Beckett és Gaudi vagy épp: Samuel és Anton. Mondottam: Kétely és Bizonyosság, „korunk hősei”. Közelebbről: Estragon talán soha nem lelte meg fix pontját, Vladimírnek pedig volt már fix pontja, csak elvesztette... Nekik ajánlottam tehát, a Vándornak és a Templomépítőnek úgy, mintha Álmos vezérnek és Szent Istvánnak ajánlottam volna... Kettejüknek tehát magam is építményt emeltem.” A helybeliek képviselőinek is beszélő nevük van: Piláf nevében Pilátus neve, Börklichóteban Berkeley és Don Quijote, Kajábelében pedig Káin és Ábel neve rejtőzik. Ők a darabban az emberi társadalmat jellemző archetípusok, a mindig visszatérő szerepek.

A hatósági emberek elvárással érkeznek a két főhőshöz: megadják nekik a kért papírokat, ha segítenek visszafordítani a tengerpartokra érkező, az egész országot előzőnlenni készülő menekültseereget. Estragon és Vladimir vállalkoznak a feladatra. Beöltöznek tűzértisztnek és huszárnak, különböző trükkökkel, nagy csinnadrattával, imitált

hadműveletekkel sikerül visszafordítaniuk a hatalmas migrációs áradatot. Ekkor jelennek meg a színen az egyik, időközben kivágott mitikus fából készült koporsók, bitófák, a létra és a kereszt. Hőseink megismerkednek a vákuumista szekta tanaival, majd várják a hatósági embereket, hogy megkapják a jutalmukat, a maradásukat biztosító állampolgárságot. Több szimbolikus fordulatot követően meg is jön Piláf, Börklichót, Kajábel és a Rendőr, hoznak is nekik személyi okmányt, de kettőjüknek csak egyet, és kiderül, hogy ez maradásra nem jogosít, a nemzetközi országutak állampolgára lesz a két főhős, és tovább kell indulniuk innen. Előtte azonban még ki kell vágniuk a második, még megmaradt fát is, amelyről hőseink úgy sejtik, hogy az az Örökélet fája. Nagy vita támad a felek között, végül a fát nem vágják ki, és továbbmenni sem akarnak, mert Godot-ra itt kell várniuk. A hivatalos fenyegetések nem hatnak rájuk, pedig idő közben az is kiderül, hogy itt minden szavukat lehallgatták, mindent tudnak Estragonról és Vladimírről. A hatósági emberek több ravasz tervvel is megpróbálkoznak, végül saját kivégzésük imitálásával kieszközlük, hogy Vladimir és Estragon a hozzájuk szegődő hölgszereplőkkel együtt elmenjenek, elinduljanak megkeresni a nagyszerű Dunai Expót, ahol családot alapíthatnak és otthonra találhatnak. Utóbb kiderül, hogy a helyi potentátok halála is csalás volt, életben van mindenki, és Estragon nagy felfedezésként fogalmazza meg, hogy egyetlen állandóság van csak, a változás. Mielőtt elindulnának, kitűzik a megmaradt fára Godot-nak szóló üzenetüket: „Várunk – szeretettel... Akire sokáig várunk, annak kimondatlanul is haladékot adunk. Salve!”

A harmadik sík Vladimir és Estragon szünetlen párbeszéde, amely, mint egy a szövegbe beleszótt, hosszú Páskándi-vers, az *Őrült lexikon*, a végtelen továbbutalások jegyében zajlik: kezdete sincs és befejezhetetlen. Benne kavargó a két főhős családi mítosza, számtalan ókori, közép- és újkori, keleti és nyugati, történelmi és filozófiai utalás, hivatkozás, anekdota, halandzsza, vicc. Erre is utal, amit Páskándi az egész drámáról megfogalmaz: „...tovább építettem az abszurd (s abszurdoid) templomot. Kezdetben ösztönösen, később tudatosan. Szó szerint

az anyanyelv, az észjárás, az ész-szokások felé. Az etimológia, a paradoxonok, szofizmak, anekdoták, fabulák, antik filozófiai dialógusok irányába. Egyre inkább én is szintézist akartam. Ebben is. Ám közben a szintézis lehetséges lehetetlenségét is körültagogatni.” Így a két főhős párbeszédei révén beleszövődik a drámába szinte az egész, megismerhető világműveltség, egy páratlan agykapacitás lóugrásban közlekedő asszociációi nyomán: előre sohasem sejthető, mikor, mi és hogyan bukkan fel benne. A drámakötet 214 oldalának legalább fele-kétharmada ennek a lenyomatát őrzi.

„Lehetséges egyáltalán ilyen hosszú darabot eljátszani?” – teszi föl a kérdést a könyv elején szereplő Utóiratban a szerző. – „Igen, de ha mégsem, úgy elképzelhető a »kis Expo«: egy rövidített változat is... Tehát Nagy Expo és Kis Expo... Tudni kell még róla, hogy... a dráma az Abszurd Triptichon része. Ennek első darabja a Samuel Beckett írta Godot-ra várva... (1953).

Második: EXPO ÉS OLIMPIA (Todogar jaur kvárna), 199–92–93. Tehát negyven évvel később. Az enyém.

Harmadik: Expo után (Toradog arju nakvár). Előkészületben. Bizonytalan dátum. (Ugyancsak tőlem.)...”

Tudjuk, amikor ezeket a sorokat írta, Páskándi Géza is tudta, hogy a triptichon harmadik darabja már nem készül el.

Jó volna, ha színházaink valamelyike a szerző halála és a mű megjelenése után tizenhat évvel, ebben a mai, nehéz világban is felfigyelne legalább a triptichon „második darabjára”, és az végre, ha rövidített változatban is, de színre kerülne. Megérdemelné a figyelmet, mert értékei az idő múlásával sem avulnak. „E darab talán parafrázis?” – teszi föl magának a mindannyiunkban felmerülő kérdést Páskándi. Válasza igaz és érvényes: „Egyszerre tekinthető parafrázisnak és alkotó nyelvbottlásnak. Így lett az abszurdból abszurdoid dráma. Rosszul utánozunk valamit, s ettől leszünk eredetiek.”

BROGYÁNYI JENŐ

színházrendező, New York

KÜLSŐ ZAJOK, AVAGY: PÁSKÁNDI ÚRTÓL NEM KELL FÉLNI

A Páskándi-drámák amerikai fogadtatása

„Egy furcsa ellentmondás van a New York-i színházban – sok furcsa ellentmondás van, de maradjunk egynél. Míg sokkal több itt az aktív színház, mint bárhol másutt a világon, színházaink majdnem teljesen olyan darabokra korlátozzák magukat, amelyeket angol nyelven írtak.” Ezekkel a szavakkal kezdődik egy színikritika, amely 1992 őszén jelent meg a New York Post napilapban. Az írás a nagyra becsült Clive Barnes tollából származik, s benne Páskándi Gézának az *Árnyékban* és a *Kalauz nélkül* című színműveinek az angol nyelvű ősbemutatóját üdvözlí. Ezzel a két mondattal a szerző rámutat egy alapvető akadályra, mellyel színtársulatunk 1979-es megalapítása óta küszködött. Nagyhatalmi gőg uralja Amerikát. Ami amerikai érték, egyben egyetemes érték is kell, hogy legyen. Ez a szellemi beállítottság nemcsak a politikát befolyásolja, a kultúrához való hozzáállást is. Például kevesen tanulnak Amerikában nyelveket – mások beszéljenek angolul! Aránylag kevés külföldi szépirodalmi mű kerül fordításra. Páskándi amerikai, illetve New York-i fogadtatásának megítélését két szempontból befolyásolja ez a helyzet: egyrészt észre kell venni, hogy komoly jelentősége volt az őt érő elismerésnek, másrészt magyarázatot ad arra, hogy miért nem volt nagyobb az elismerés.

Színtársulatunkat feleségemmel, Pamela Billig rendezővel alapítottuk abban a naivan idealista elképzelésben, hogy szerény eszközeinkkel

próbáljuk pótolni ama hiányt, amelyről Clive Barnes később írt. Én történetesen díszlettervezéssel kezdtem színházi pályámat, de hamarosan rátértem a magyarból való műfordításra is, különösen a modern vagy kortárs magyar drámairodalom területén. Szintársulatunk megalapításával kizárólag külföldi, idegen nyelven írt, angolra fordított színdarabok színre vitelére fordítottuk erőnket. Olyan színművek bemutatására, amelyek különben sosem láttak volna napvilágot angol nyelvterületen, habár ezt a nyilvánosságot bőven megérdemelték volna. Ezért is választottuk a Threshold Theater Company (Küszöb Szintársulat) nevet. Rajtunk keresztül lép az adott színmű – idegen nyelvénék homályából – az angol nyelv fényébe. Miféle szintársulat is ez a Küszöb? Azaz milyen kontextusban került közönség elé New Yorkban Páskándi Géza néhány abszurd műve? Úgy is föl lehet tenni a kérdést, hogy a New York-i színházi élet bonyolult rendszerének melyik részébe esünk?

New Yorkban minden produkció egyszeri kezdeményezés, akár kommersziális, akár intézményes, akár nagy, akár kicsi. Nincsenek olyan szintársulatok, amelyek állandó, alkalmazott, fix fizetéssel ellátott színészi gárdával bírnak. Nincsenek olyan színházak, ahol eszténként egymást felváltó színdarabokból álló műsort adnak. Itt minden produkció egyszeri kezdeményezés. Ha kommersziális, tehát ha a Broadway-kategóriába esik, addig adják egyfolytában, amíg a jegyárutásból eredő bevétel miatt érdemes. Ez tarthat évekig, ha népszerű a darab, vagy néhány hétig, ha nem. Utóbbi esetben a színre hozók és befektetők ráfizetnek.

Szintársulatunk az Off-Off Broadway kategóriába esik. Ez olyan intézményekből áll, amelyek hivatalosan nem piaci alapon működnek. Így nem adóznak a bevétel után, adakozókat toborozhatnak privát és intézményes körökből, de befektetőket már nem. Közforrásokért is lehet pályázni. A másik alapvető meghatározó eleme szintársulatunk működésének a színészek szakszervezete (Actors Equity Association). Ez határozza meg többek között, hogy mekkora színházban léphetünk föl (maximum 99 ülésben), hány előadásból állhat egy

adott produkciónk (maximum 20), és mennyiért árulhatjuk a jegyeket. Hosszabbítani csak szakszervezeti megegyezéssel lehet, ez azonban az Off-Broadway kategóriába emeli a produkciót, és komoly fizetéssel kell ellátni a színészeket. Nagyon kevés Off-Off Broadway produkció képes erre, hacsak nincs mecénás a háttérben. Mint a kis színházi intézmények nagy része, mi is béreljük a kis színházakat, vagy meghívásra adunk elő alkalmanként megfelelő helyiségekben.

Nos, ilyen körülmények között hoztuk a közönségünk elé Páskándi Géza színműveinek egy kis részét, a még Erdélyben, a '60-as és '70-es években írt abszurd darabjait. Első Páskándi-esténk *A sor* című kétfelvonásosból állt, két előjattékkal (*Külső zajok, avagy: Kopa úrtól nem kell félni* és *Őszinte pillanat*). Az előadásra két meghatározó személy eljött. Az egyik, Daniel Gerould, a City University of New York (New York Városi Egyetem) irodalomtanára, többek között a lengyel avantgárd dráma fordítója és tudósa, valamint a Cambridge és a Columbia egyetemek által kiadott színházi és drámalexikonok egyik szerkesztője. A két lexikon magyar vonatkozású cikkeinek megírásával engem bízott meg, de úgy, hogy feltétlenül külön szócikket képezzen Páskándi Géza neve a többi név és az általános magyar szócikk mellett. A másik személy, aki az első Páskándi produkciónkra eljött, George Wellwarth, a Max Reinhardt Archívum által kiadott *Modern International Drama* című folyóirat főszerkesztője. A nyolcvanas évek folyamán fél tucat Páskándi-fordításomat adta ki, köztük persze *A sort* is. 1984-ben ünnepelték a folyóirat huszadik évfordulóját, és Wellwarth a mi társulatunkat hívta meg, hogy adjunk elő Páskándit. *A sor* túl sok színészt vett volna igénybe ez alkalommal, így öt rövid egyfelvonásost készítettünk (*Külső zajok, Őszinte pillanat, A statisztika világa, A vegytisztító becsülete, Önkéntes tűzoltók*) és azokat vittük el a New York állambeli Binghamton Universitybe, ahol a Reinhardt Archívumot őrzik. Nagy elismerés fogadta az előadást. De a meghívás önmagában is óriási elismerésnek számított: Páskándi rövid abszurdjai képviselték a modern nemzetközi drámát! Természetesen egy gyakorlati körülmény is belejátszott valamelyest. Az ugyanis, hogy társulatunk

Páskándi rövidarabjaiból képes volt kialakítani egy olyan új színházi modellt, amely eltért a megszokott Off-Off Broadway mintától, lehetővé tette, hogy könnyen és gyorsan „összecsapjunk” egy estet frappáns, humoros és elgondolkodtató kis színdarabokból. Afféle vándorcsapat lettünk, mintha Kelemen Lászlóék szellemét idéztük volna fel. Előadtunk kabaréban, templomok termeiben, egyetemi előadó termekben és természetesen több kis színházban, s New Jersey államba is meghívott konferenciájára az Amerikai Magyar Tanárok Szövetsége. Szóval, amíg Páskándi Géza műveit New Yorkban bemutattuk, ő felnyitotta számunkra New Yorkot, úgy, ahogy a város addig nem volt elérhető színházi működésünk számára. Idővel körülbelül tíz ilyen darabból válogathattunk, attól függően, hogy színészeink közül kik álltak éppen rendelkezésre, és milyen helyiségekben készültünk fellépni.

Mindez az 1989-es rendszerváltás előtt történt. 1993-ban viszont színre vittük – ezúttal teljes Off-Off Broadway produkcióban – egy elegáns kis színházban, díszlettel, hitelesen korabeli (osztrák-magyar) jelmezzel Páskándi *Kalauz nélkül* című kétfelvonásosát, az *Árnyékban* című előjátékkal. Örömmel vettük tudomásul, hogy a közönség és a kritika nem úgy tekintett a darabra, hogy egy „kelet-európai” drámaíró allegorikus eszközökkel leleplezi, bírálja az elnyomó rendszert. Sőt, a nézők javarésze nem is tudta, mikor íródtak a darabok (1967), vagy nem törődött vele. A darabok közvetlenül szóltak hozzájuk, ott és akkor.

A *Kalauz nélkül* alaphelyzete egyszerű: három utas egy vonatfülkében ráébred, hogy a velük szemben bóbiskoló vidéki bácsi örök és megváltó igazságot hirdet, amikor képtelenül nagy csizmájának félelmetes hatalmára utalva kijelenti, hogy az asztal utat, a szék nyávog stb. Ennek a tannak a fanatikus hívójévé válik a három útitárs, ennek a jegyében élük életüket, és ennek köszönnek minden jót. Sőt, misszionárius buzgóságukban mindent és mindenkit hajlandók feláldozni, még magát az öreg csizmást is, akivel, valamivel később, véletlenül újra találkoznak a fülkében – ha egyáltalán ő az a bizonyos csizmás.

Mindegy: ha ő volt, türehtetlen árulást követett el, hogy elfelejtette saját tanát. Ha nem ő volt, nem fogadta el az egyetlen üdvözítő igazságot. Sem az első, sem a második találkozásuk alkalmával nem tudnak rájönni az utasok, hogy mozog-e a vonat vagy áll, és nem akad kalauz (sámán?, pap?), aki megmondaná. Ez a helyzet. A színpadi kép metaforikus mivolta, valamint a nyelv alapvető ürességének felmutatása mellett attól lesz abszurd színház ez a mű, hogy a benne feltároló világban a messiások csakis hamisak lehetnek, mert megszűntek létezni, érvénytelenné váltak a hagyományos örök igazságok, amelyek a modern korszak előtt meghatározták, garantálták helyünket a világegyetemben és értelemet adtak életünknek és szenvedésünknek. Ahogy Nietzsche Zarathusztrája kiáltja: Isten halott.

Az *Árnyékban* című előjáték alaphelyzete az, hogy két kisvárosi úr összefut egy akasztófa alatt. Ha már föl állították, valakit akasztanak. Várják ketten, ingerülten a kivégzési menetet, de az csak késik és késik. Csak az áldozat megérkezésével nyugodhatnak meg, hogy igenis valaki mást akasztanak aznap.

A színész szakszervezet szigorú korlátozásai miatt a kis, nem-kommerciális, intézményes színházakban két dologból lehet a sikert mérni: a nézők lelkesedéséből és a sajtóban megjelent kritikából. Ez a produkciónk mindkét oldalról nagy sikernek számított. Nem nehéz a nézőtér lelkesedését lemérni, amikor hosszú, hangos taps után teljesen idegen emberek megkeresik a színészeket, a rendezőt, sőt engem is, mint fordítót és díszlettervezőt, hogy külön gratuláljanak. Továbbá a már idézett Clive Barnes azt írta beszámolójában: „...ezeknek a daraboknak a hasonlósága mondjuk Eugene Ionescóval, még Samuel Beckett-tel is, tagadhatatlan. [...] De amíg Ionescóban és Beckettben az emberi állapotnak a kimondhatatlan abszurditása a sorsnak a törékeny emberiségre való engesztelhetetlen behatásából származik, Páskándiban az ember sorsának a hülyesége inkább olyasmi, aminek maga az ember is szolgálatkész cinkosa. [...] Ez egy érdekes és New York számára teljesen új hang. Vajon még hány idegen ajkú drámai hang van odakinn, amely csak várja, hogy egy színpad fölfedezze?”

Még egy írásból idézek, amely a New York Városi Egyetemen kiadott folyóiratban jelent meg. Jane House kimerítően alapos írásából néhány megfigyelést emelnék ki: „Az *Árnyékban* erős hatást keltő színdarab, tele kortárs utalásokkal a társadalmi helyzetre. [...] Itt Páskándi csodálatosan találó módon alkalmazza a szatírárt és az ironiát...” Úgy fejezi be írását House, hogy „a rendező Pamela Billig dicséretet érdemel azért, hogy egy ilyen gondolatébresztő és szatírikus íróra irányította az amerikai közönség figyelmét.”

Páskándi hatvanas és kora hetvenes években írt színdarabjai általában beletartoznak az abszurd színház fővonalába. Itt az „abszurd színház” fogalma az angol *Theatre of the Absurd* nyomvonalát követve találóbb, mint az „abszurd dráma” vagy „abszurd dramaturgia”, mivel a dráma/dramaturgia szó a párbeszéd elsőbbségét sugallja, holott az abszurd egyenlő mértékben épít a színpadkép metaforikus jelentőségére. Van olyan Beckett színmű, amelyben egyetlen szó sem hangzik el, színpadi utasításokból áll. Páskándi mestere az ilyen – abszurd helyzetet megtestesítő – színpadképnek. A párbeszéd éppúgy egészíti ki a képet, ahogy a kép a párbeszédet. A már említett vonatfűlke és akasztófa alatt való találkozás mellett még néhány példa:

Külső zajok, avagy: Kopa úrtól nem kell félni – három hivatalnok ül három íróasztalnál, oldalt egy néma, mozdulatlan, sötétszeműveges férfi áll: Kopa úr. Időnként bejön Valaki figyelmeztetni a hivatalnokokat, hogy Kopa úrtól nem kell félni. Persze minden szavukat, bár egyszer sem vonatkozik rá, nyilván Kopa úr jelenléte ösztönzi.

A *rejtekhely* 1793-ban, a Terror alatt két helyszínen játszódik, az egyik helyszín annak a párizsi vargának a műhelye, akire rábízták a kis trónörökös újranevelését. A műhely padlóján térdig ér a meg nem javított lábbelik halma, és közöttük három bujdosó kártyázik egy asztalnál, mialatt kint tombol a forradalom. A másik helyszín a varga szobája, melynek a padlója valóságos erdeje az üvegeknek, butykosoknak, korsóknak stb. Itt a varga itallal „neveli” a gyereket. Ebből a leírásból ne következtessünk arra, hogy történelmi paraboláról van szó, olyanról, mint például Sütő András *Csillag a máglyán* reformá-

ciókori drámája. A parabola a párhuzamok dramaturgiája. A *rejtekhely* viszont, ahogy a fent vázolt képek is sugallják, az abszurdhoz tartozik, a metaforák színházához. Szerzője nem próbál a történelmi személyek és állapotok között paralelt teremteni a kortárs aktuálisal. Továbbá A *rejtekhely* az alaphelyzet kiélezésére épül, a *Csillag a máglyán* viszont a történetekre, az ok-okozati összefüggésekre, célhoz vezető hagyományos drámai cselekményt épít fel.

Végül példaként megemlíteném A *sor* című kétfelvonásosnak a fő színpadképét. Egy kisvárosi panaszirodától a szemben levő hentesig ér a várakozók sora. Azon töprengenek a sorban állók, hogy vajon melyikük milyen célból van ott: panaszkodni, vagy húsért, ami jelentős ellentétekhez vezet köztük. Ez a megtestesített feszültség a hús és a panasz között a modern ember fizikai és lelki oldalának az egymástól való szétszakadását jelképezi. Az irodavezető számol a sorban állók ellentéteivel, amiket arra tud használni, hogy ne kelljen aznap panaszokkal foglalkoznia, még ha ügyeskedése emberáldozathoz vezet is a sorban állók között.

Az egészen rövid tízpercestől az átlag színházi estet kitöltőig terjed e színművek hossza. Az abszurd színműnél a hosszúság teljesen járulékos. Az összetett poétikus képek csak azért követelnek időt, hogy az egymással összejátszó elemek napvilágra kerüljenek. Ezért hosszukat tekintve semmivel sem kevesebb művészi értéket hordoznak a rövidebb darabok a hosszabbaknál. Csak történetesen kevesebb időt vesz igénybe a poézis kibontakozása.

Amint ezekből a példákban is némiképp kiderül, Páskándi dramaturgiájának alapvetően fontos eleme a nyelvhasználat. Nyilván az abszurd drámában a nyelv nem a kommunikációt, az információ továbbadását, az értelmes emberi érintkezést szolgálja, mert erre már nem képes a nyelv. A szavak Beckett színdarabjaiban a nyelv szétbomlását fejezik ki. Ionescónál a nyelv mindent megelőz, nem az ember eszköze, ellenkezőleg. Megfosztja az embert saját szándékától. Ionesco korai színműveiben nem a szereplő a hős, hanem maga a nyelv. A nyelv a főszereplő. A *lecke* című darabban a tanító a beszéde után meggyilkolja

a növendéket. Ez korábban nem állt szándékában. A nyelv pusztán verbális erejével is képes motiválni az embert. Páskándinál a nyelv a hatalom eszköze. A hatalommal bírók rendkívül leleményes, humorosan tekervényes, de helytállóan szigorú logikával érik el embertelen céljaikat. Olyan meggyőzően, hogy az alattvalók önként és lelkesen továbbépítik saját lelki börtönüket, saját kirekesztő akadályait.

Beckett alakította ki az abszurd színház formáját: a statikus helyzet elsőbbségét a kibontakozó történettel szemben, az egyszerű, szembezőkő színpadképet, a nyelv alapvető megbízhatatlanságát. Mint annyi más írónak, drámaírói pályája kezdetén Páskándinak is Beckett volt a szellemi őse. Megható számomra, hogy Beckettal zárult Páskándi drámaírói pályája. Ugyanis halálos ágyán írta nagy *Godot*-parafrázisát, a *Todoogar jaur kvárna, Godot-ra újra várnakot*.

Ha Beckett-től formát, Kafkától tartalmat örökölt az abszurd színház. Kafka elbeszéléseiben és regényeiben a modern emberi állapot nyer kifejezést: az ember telhetetlen éhsége a transzcendentális bizonyosságra – ebben a lelki dimenziótól megfosztott világban. Kafka jelentősége az abszurd színház kibontakozásában egy bizonyos produkcióhoz is visszavezethető. 1947-ben Párisban bemutatták *A per* (*Der Prozess*, franciául *Le Procès*) című művét André Gide színpadi adaptációjában és Jean-Louis Barrault rendezésében. Ez a produkció mérföldkönek bizonyult. Egybefonódott Kafka víziója Barrault színpadi megvalósításával, és mindenki rádöbrent egy új színház lehetőségére.

Mindezek által, és persze sajátos, ragyogó írói tehetsége, leleményessége, humora következtében Páskándinak helye van a nagy abszurd drámaírók között, bár erről sajnos még keveset tud a nagyvilág (saját előadásaink túl kisméretűek voltak, hogy bekerüljenek a tágabb köztudatba). A rendszerváltás előtt igazából csak két ilyen „kelet-európai” drámaíró tartottak számon Amerikában, Sławomir Mrożeket és Vaclav Havelt, mindkettőjüket alapjában véve azért, mert néhány amerikai színpadra állítónak személyes kapcsolata volt velük. Szóval jó PR-juk (*public relations*-jük) volt. Angolul is beszélő, karizmatikus „jópofák”, akik Nyugaton is gyakorta jártak. Amerikában az

abszurd táborába sorolták őket, holott tulajdonképpen inkább a groteszk szó jellemzi pontosabban a műveiket, de a groteszket, mint fogalmat Amerikában nem használják meghatározó drámai kategóriaként. Mindenesetre ezek a szerzők a kommunista rendszer bukásával meglehetősen elavultak. Gondolok például Mrożek *A rendőrség* és Havel *A memorandum* című, nagyon evidens politikai allegóriáira. Az igazi abszurd nincs időhöz kötve, nem avul el. Páskándi az *abszurdoid* szóval a „kelet-európai abszurdot” vagy a „kritikai abszurdot” kívánta jellemezni, de szerintem ez a jellemzés két okból nem állja meg a helyét. Egy, amit kelet-európai abszurdnak tekintenek, nagyrészt nem az: mint említettem, időhöz kötött és inkább groteszk. Kettő, az abszurd színház – ahogyan általában a művészet – eleve kritikai. Páskándi kétségkívül a nyugat-európai abszurd tradícióhoz tartozik, sokkal közelebb áll Becketthez és Ionescóhoz, mint Mrożekhez vagy Havelhez.

Ezzel persze nem azt állítom, hogy Páskándi abszurd *oeuvre*-je nem fakadt szülőföldjének meggyötört talajából, sőt! Az a kiszolgáltatottság-érzés, hogy az ember tehetetlenül vergődik egy kifürkészhetetlen univerzumban, ahonnan hiányzik minden támpont, ami értelmet adna az emberi szenvedésnek, sehol sem olyan kézzelfogható, mint egy totalitárius rendszerben, ahol az önkényuralom bármikor lesújthat az egyénre. Amit mások, az akkor szabad világnak nevezett térségben élők elvont kortünetnek érezték, az Páskándi és bajtársai számára mindennapi, konkrét tapasztalat volt. Úgy tudom, amikor Lukács Györgyöt Romániába szállították Nagy Imréekkel '56 leverésekor, Lukács szellemes ironiával megjegyezte, hogy *úgy lát-szik Kafka mégis realista volt*.

Hogyan tudta Páskándi olyan tisztán megfogni és továbbadni az alapvető modern emberi állapotot? Belső indokait persze nem tudom kommentálni, csak méltatni és ünnepelni. A külsőről viszont merészkedem a megfigyeléseimet megosztani a nyilvánossággal. A kelet-európai abszurd- és groteszk drámaírók közül egyedül Páskándi szenvedett kettős elnyomás alatt. A sztálini rendszer mellett, sőt, annak

az eszközeivel még a nemzeti elnyomást is meg kellett szenvednie. Magyarsága miatt került a Duna-deltába. Nemcsak fizikai létét, legbensőbb szellemi mivoltát is támadta a kommunista ruhába öltözött román nacionalizmus. Felteszem: abból a mélységből fakadtak ezek a művek. Talán ironikus, hogy néhány mű kivételével – például a *Vendégség* vagy *A rejtékhely* kivételével – végtelenül szellemesek, frappánsak és humorosak. Mondhatni: könnyed kivitellűek. Ez is jellemző persze az abszurdra.

Mindezt tekintetbe véve szerintem abszurd víziója tisztaságában a katalán Manuel de Pedrolo áll legközelebb Páskándihoz. Ő is olyan világról ad jelentést, amelyben az embereket valamilyen felettessel határolom kifürkészhetetlen és esztelen rendeletei uralják. Ezeknek vakon engedelmeskednek. Akár Kafka, Pedrolo is egy átfogó metaforát teremtett az emberi állapotra, amelyben az egyén élő része valamilyen embertelen társadalmi gépezetnek. Talán nem véletlen, hogy Pedrolo is olyan államban élt – Franco diktatórikus Spanyolországában –, ahol katalánként külön elnyomásban részesült. Az ő anyanyelvét hivatalosan betiltották, gyakorlóit üldözték. *A L'ús de la matèria* (Az anyag használata, 1963) című színművére azt írta egy kritikus, hogy „így néz ki Kafka *Kastélyán*a a belseje”. A mű egy irodában játszódik, eldugva valamilyen hatalmas, ablaktalan, látszólag végtelen labirintusszerű építményben. Az irodában, ami tele van mindenféle poros, penészes irathalmazzal, két hivatalnok mást sem tesz, mint okmányokat ír alá. Érzelmi világuk két dologra korlátozódik: a főnököktől való félelemre, és az azok iránti gyűlöletre, akik még kint vannak. E körül az alaphelyzet körül forognak az események, például az, hogy jön egy rendelet minden hiányos akta megsemmisítésére, ami persze minden aktára vonatkozik. Alig kezdték a munkát, amikor kiegészítő rendelet érkezik, hogy minden megsemmisített okiratról három másolatot kell készíteni. Ez a színmű rokon a *Külső zajok, avagy Kopa úrtól nem kell félni* című Páskándi-darabbal. Abban – legalább ahogy mi előadtuk, a három hivatalnok gépiesen mozogva végezte az értelmetlen munkáját Kopa úr kifürkészhetetlen jelenlétében, míg kintről megfejt-

hetetlen zajok szivárognak be. Az a több száz ember, aki előtt lezajlott az előadásunk, rájött, hogy, bár kívülről (Kelet-Európából) jöttek ezek a hangok, nem kell tartani attól, hogy nem szólnak hozzájuk, amerikaiakhoz. Szóval rájöttek, hogy Páskándi úrtól nem kell félni.

Pedrolo másban is hasonlít Páskándira. Őt sem igen ismeri itt, Amerikában a színházba járó közönség. Egyedül a mi színtársulatunk vitt tőle is színpadra művet. Szerencsére néhány darabja megjelent jó angol fordításban. A baj azon túl, amit fönt már sugalltam, hogy ti, az amerikaiak általában bezárták magukat egy „extra Amerikam non est vita, si est vita, non est ita” gondolkodásmódba, a színházba járó közönséget nem érdekli már az abszurd színház. Beckettet és Ionescót is nagyon ritkán adják elő. Évek telnek el az egyes előadások között. Azon kívül mulatni járnak színházba, nem gondolkodni vagy művelődni. Pozitívan nézve persze a tevékenységünk mégis elért némi eredményt. Sikerült Páskándit behozni az angol nyelvterület köztudatába, legalább a szakma szintjén. A *Modern International Drama* nevű folyóiratban megjelent hat színművön kívül egy New Yorkban kiadott angol nyelvű magyar drámaantológia (*DramaContemporary: Hungary*, PAJ Publications, N. Y., 1991) is tartalmazza a *Vendégséget*. Az 1999. évi Frankfurti Könyvvásárra a kolozsvári Polis Könyvkiadó pedig egy szép kötetben fordításomban jelentette meg angol nyelven Páskándi színműveit. Szóval, Páskándi benne van egy jelentős angolajkú szakmai kör tudatában. Ez bármikor hozhat előre nem látható eredményt.

TEMESI FERENC

író, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja, Budapest

AZ INDIÁN

Csak arról beszélek, amire Páskándi Géza, halott testvérem is rábólintana. Amihez nem adta hozzájárulását, arról nem szólok. Pedig volna mit, másfél évtizeddel a halála után!

Háza Kisvalakik, Nagyvalakik, Apró Senkik, Böhöm Senkik és szégyen megtévedt halandók, esendő párák zarándokhelye gyakorta volt, írta. Ez így igaz.

Géza fejedelmi jelenség volt. Senki nem szólította becézve: „Gézu” vagy „Gézi” stb. Régi magyar méltóságnév volt az övé, és illett is Gézára. Amikor először helyet kaptam az asztalánál! Nem láttam még embert, aki jobban szereti önmagát énnálam, és ráadásul nem is csinál belőle titkot. Szájtátva hallgattam. Bárkiről, bármiről szólt, magáról beszélt. A filozófia költészetté vált nála, a tudomány képzeletté. Mint a zseniknél. Mondjuk ki, amit életében is tudtunk: Géza zseni volt. Nemcsak a huszadik század legnagyobb magyar drámaírója, a nyelvet Arany János-i szinten tudó költő, de eget karcoló esszéista, messzelátó regényíró, tömör novellák mestere és persze filozófus.

1974 volt. Mindketten akkor érkeztünk Pestre. Én januárban, ő februárban. Kicsit más környezetből, de ez nem baj. Mindketten befogadó állapotban voltunk – de pár év, és Géza bezárult: nem volt szüksége több barátra. Szóval szerencsém volt vele. Remélem, neki is vélem.

A vezetéknévéről ő maga beszélt. A „ius pascendi”-ra, a legeltetési jogra vezette vissza a nevét. Vagyis birtokos pásztor lehetett egyik – neolatin – őse.

Gézát természetesen ismertem már – írásaiból. Ilia Mihály, jószágos mesterem kinyitotta a szemem az egyetemes magyar irodalomra. Egy afrikai, aki hóról álmodik. Sokszor jutott ez eszembe, ha paraboláit, groteszkjeit, persziflázsait, fabuláit, szürreális munkáit, vagy abszurdoid írásait olvastam. Nem értettem meg, hogy nála a bujkálás a betűrengetegben a túlélés egyetlen módja volt. Fantasztikusan nagy pszeudo-époszt, *A sárikás anyóst* lélegzetviasszafojtva és kitörő nevetésrohamok közt olvastam a kolozsvári Utunkban. „Őszön a lelkem úgy ödöngkődött, / mintha olgásznék lassan páldogálva...” Keresztnevekből groteszk eposzt írni! Mondtam, hogy ilyenre csak Arany lett volna képes. A *Vendégség* meg csak a legnagyobb nemzeti drámáinkkal mérhető.

Hogy a már negyvenesedő, hajdani, félénkségét ügyesen rejtegető fenegyerek ráismert a másik, szintén fenegyerek szerepre kárhoztatott fiatalemberre, az talán nem volt véletlen.

De Géza engem mindig úgy mutatott be a bor-, sör- és irodalomfoltos abroszú asztaloknál, hogy: *Tehetséges, fiatal novellista barátom!* Géza, nem lehet, hogy csak író mondja? – kérdeztem többször.

Hohó, előbb tessék megírni a nagyregényt! – mondogatta, és hosszú értekezésbe fogott Mikszáth pocakja és az írás közötti összefüggésről. Gézának is volt pocakja, és Géza is írásmániás volt. Hosszabb munkája közben néha ki kellett cserélni az írógépe kocsiszekrényét, olyan lendülettel írt. A kézikönyvek körülötte a földön. Úgy bánt az írással, mint véle az élet. (Midőn megjelentek a *Por* első fejezetei, követelte, hogy szerepeljen a neve. Ezért Ézag, a filozófus helyett Hézagként bukkan fel. Majd a mottó címszóban van egy tőle való idézet: *A betű: lásd a B betűnél – Nem mondhatod, hogy NINCS OTT.*)

Géza tetőtől-talpig farmerban járt (előbb kékben, majd falevél sárgában), bőr válltáskát vett, amellyel divatot kreált. Zalán Tibinek, Sipos Misinek a Muzsikásból és nekem még máig megvan. Nagyszerűen elfértek benne a kéziratok, de minden egyéb is. Kínát és Amerikát végigszolgáltam mellette.

Gézának egyszerűen nem lehetett elég (hosszú, drága és erős) cigaretája és elég (jó) konyakja, bora, söre, nője. Egy börtönviselt embernek az ilyesimből már sosem lehet elég. Talán Géza miatt van az is, hogy taxival járok.

Gézát ötvenhat miatt csukták le. Mert verset írt, mert a Kossuth-nótát, a Rákóczi-indulót húzatta a cigánnyal, és mert reformjavaslatokat tett az univerzitás dolgában (tanítsanak más filozófiát is, mint a marxizmust, az orosz nyelv ne legyen kötelező stb.) Mindezt Kolozsvárt művelte. Egy nap, amikor az egyetemi kávézóban két férfi várta a pultnál, úgy köszönt el a kolleginaitól:

Minek búcsúzzam? Mindjárt jövök.

Ez a mindjárt, mint talán már köztudomású, hat évig tartott. Egy férfi legpotensebb évei ezek. Előbb Szamosújvárt (ahol Rúzsa Sándor is raboskodott), aztán a Duna-delta mocsaraiban. Segítették a barátok. Például úgy, hogy neki kellett a pallón feltolt talicskát kifordítani. Addig fejben írhatta a verseit. Mint a *Nyulak miatyánkja* című ötsorost, amelyből csak az első két sort idézem:

A nyulak miatyánkja rövid:

Az ámen előtt lelővik.

Gézát nem lötték le, de a barátok tífuszba estek. Ivott a csajkájukból, felvette a ruhájukat, kiállt az esőre – semmi. Nem kapta meg a konstancai börtönkórház szállodás kényelmét, ami a barátaira várt. Egy ember barátok nélkül egy koncentrációs táborban el is pusztulhat. De Géza túlélte. A legtehetségesebb, legerősebb fiatal magyar költőt választották ki a szervek, nem óhajtottak mártírt faragni.

„Az ifjúságom szép éjszaka volt”, írta.

Nagyon nehezen, csak Dej halála (1965) után engedték vissza az irodalomba, de akkor is csak fordítani. Kényszermunkában fordítani milyen lehet? Ezt Kelet- és Közép-Európában sokan ismerték. Géza azonban érezte, hogy előbb-utóbb visszakerülhet a síttrre. Barátainak meg is mondta: *Engem főbe lőhetnek, de még egyszer nem csuknak le.*

Végül is kierőszakolta szinte, hogy kiengedjék. Meggyőzte őket, hogy mindenkinek így a legjobb. Érezte, hogy 1974 az utolsó esélye, azután még kutyább idők jönnek, a kínai modellel, falurombolással. Géza, mint annyiszor, tisztán látta a jövőt. Megvalósított egy általa írt tragikomédiát: elvált, elvett egy pesti lányt, és kivándorlóként, nem politikai menekültként repatriált a nagyobbik hazába.

Elegem volt a sötétségből és a butaságból, mondta, de azt nem lehetett kihámozni, hogy egyszerre Magyarországra is érte-e.

Sokaknak nem tetszett Géza áttelepülése. Elsősorban a drámaíróknak. Nem telt bele pár év, az összes színház Géza darabját játszotta. Ekkor történt meg a Fészekben, ahová ebédelni mentünk, hogy egy másik drámaíró (akiből később politikus lett, bizonyos Csurka István) fojtogatni kezdte az én barátomat, míg én a végén voltam.

Te mocskolaj, üvöltötte.

Mikor visszaértem, Géza csak a szemével intett, hogy ne üssem le a krapekot. Megvárta, míg a barátai elvonszolják. Pedig Géza erősebb volt a fojtogatónál. Az Írószövetség etikai bizottsága arra ítélte a részeg kötekedőt, a kenyéririgyet, hogy levélben kövessen meg minket. Hogy Gézával szóljak *„A tű fokán” könnyebb átjutni, mint saját hazádban „Vendégség”-ben lenni.*

Viszont Géza ezzel a cselekedetével megnyitotta az áttelepülők végtelen sorát.

Hősünk megnövesztette a haját (*nem növeszttem, nő az magától*, mondta), így aztán szakasztott olyan lett, mint egy indián. Még a nagy orra is olyan indiános volt. És akin rajtafelejtette szomorú, felhők megülte tekintetét...

De az indiánság másként is értendő. Egy darabjában például így beszél (nem szó szerint, emlékezetből írom) a scalp megszerzése helyett hajnövesztő szert áruló indián: *Azzal, hogy az erősebb rezervátumot ad neki, kinyilvánította gyöngeségét. Azt hiszi, ezzel megvásárolhatta a rezervátumbeli háláját. Holott csak mélyebb gyűlöletet kapott cserébe érte. A rezervátumbeli ugyanis tudja, hogy a rezervátumbeli joga, a kihalás kötelessége.*

Azt hiszem, ezt már az egész, és nem csak az erdélyi magyarságra értette.

Aztán megjött a felesége, mindketten elváltak névbéli házastársuktól, és ismét összeházasodtak. Anikónak egy kikötése volt: Géza vágassa le a haját.

Nem tudom, elmeséltem-e már párizsi találkozásunkat. Géza ösztöndíjjal volt kinn, és egy nagypolgári panzióban lakott a Quartier Latin szívében. Én magamat keresve csavarogtam Nyugat-Európában. Bajomi Lázár Endre, aki François Gachotnál (volt feleségem rokonánál) ebédvendég volt nálunk Nizzában, azt mondta, persze franciául, mikor kiejtettem Géza nevét: *De hisz az egy nacionalista!*

Az igaz, mondtam, de legalább elismeri. És nem mar bele másokba, mint maga.

Géza, mint kiderült, még nálam is rosszabb tájékozódó volt. A Beaubourg melletti café teraszán akartam megbeszélni egy randevút vele, de az egy (azaz egy) metró megállónyira volt a szállásától. Inkább elébe mentem.

Az viszont igaz, hogy az ismerőseimet, akiknek a papírjait én csempészttem ki Magyarországról, bemutatta Európa híré szobrászbarátjának.

Ősi barátsággal. Ezt írta egyik könyvébe dedikációként. A két család összejárt már ekkoriban. Volt ugyan egy év, amikor nem beszéltünk, mert neki akartam menni az idősebb Száraz Gyurinak. Együtt bocsátottak meg, midőn a *Por* egyik fejezetét vittem be a *Kortársba*. Mulatságos volt, hogy a Nimródban remegett a kezemben a kóla, míg a két jó öreg (dehogyan voltak azok) meg ivott. Géza 62 évesen halt meg! Hát kor az? Mondom most már, túl három halálon, a 62-től – még – két napra.

Amikor csángóföldről való szumánomban kezdtem járni (ványolt szűr, gyönyörűséges bőrrátétekkel), némely irigy, s csak nevükben

magyar írók, azt hitték (pontosabban azt mondták), hogy én is erdélyi vagyok, mert folyton Gézával mutakozom. A huszonöt fogásos, magam készítette kínai vacsorára csak akkor jött el Géza, amikor megtudta, hogy Kormos, aki németjuhász volt, még csak féléves. A Duna-deltában valahogy nem kedveli meg az ember a farkaskutyákat. Amint meglátta, hogy a kutyakölyök két füle mintha összenőtt volna, ha figyel, elnevette magát, és elkezdte simogatni. Szuszóka nevű puliját imádta.

Aztán egyszer mondott valamit, ami szíven ütött. Ez már a válásom után volt, amit egyedülként a barátaim között, nem helyeselt. Azt mondta a rákoshegyi templomtéren hazafelé sétálva, amikor dohogtam, hogy ritkán látom: *Ha majd megöregszel, rájössz, hogy nincs idő a barátokra. Csak a munka számít.*

Azért nekem eszembe jutott Weöres Sándor, s mások is, akik vénségükre se vakarták le magukról a fiatalabb barátokat. Igaz, Géza sajnós, nem is lett vén.

Nem szoktam elmenni írók temetésére, becsapom magam. De Géza nemcsak író volt, hanem, az egyik legjobb barátom is. A sír közelében fölfedeztem első és utolsó feleségemet.

Én Csoóri Sándor mellett álltam. Amikor lebocsátották a koporsót, és helyére került az utolsó koszorú is, nyeltem a könnyem.

Miért nem énekeltük el a *Himnusz*t, mondtam Sándornak, lefelé menet.

Miért nem kezdted el, mondta Sándor.

A 2011. november 28-dikán,
a Petőfi Irodalmi Múzeumban
megrendezett konferenciára
a Magyar Művészeti Akadémia
és a Petőfi Irodalmi Múzeum
közös rendezvényeként
került sor.

Kiadja a Magyar Művészeti Akadémia, 2012-ben
www.mma.hu

Felelős kiadó: Fekete György, az MMA elnöke

Felelős szerkesztő: Pécsi Györgyi

Sorozatterv, tördelés: Bornemissza Ádám

Készült a László András és Társa Bt. nyomdájában