

denciában tartásával értelmesebb: mindannak a nagy része itt van a kötetben, amin Lengyel Péter 1989 elejétől a '92-es év tavaszáig ugyan regényíróként dolgozott, de ami nem annak a regénynek a része, mely az egész mostani könyvnek egyik soha meg nem nevezett, de nem is olyan rejtett főszereplője, s mely csakúgy „work in progress” („folyamatban a munka”) volt ez idő alatt, mint azok az írások, melyek elkészültek a kellő alkalomra; és itt most fel is lapozhatók. A „nem-regény” eszerint nem a műfajt hártja el (emlékezünk arra, amit Lengyel Péter az interjúban mond: „...minden regény egy regény. Kímélünk belőle darabokat. ...nemcsak az én valamennyi regényem egy regény, még arról is meg vagyok győződve, hogy a világ összes regénye egy. Különböző emberek különböző szeleteket vágnak ki belőle életük különböző szakaszaiban” – 171. o.), hanem az elvégzendő vagy éppen már elvégzett munkák között alakít ki egy külön bejáratú hierarchiát. Lengyel Péter megengedő és tág regénydefiníciója nyomán azt a frivolitást is megkockáztathatnám, hogy a „nem-regény” megjelöléstől mindaz, amit HOLNAPELŐTT főcím alatt olvasunk, még akár regény is lehet – olyan regény, amelynek ismerjük a főhősét, a szereplőit, a terét, az idejét, a történetét, az elbeszélőjét, elbeszélőjének az ábrázolt tárgyhöz való viszonyát... Hiszen e kétszázszonvalahány nyomtatott oldal legközvetlenebb rokona a MACSKAKŐ-ben zárójeles, MOST kezdetű alcímmel olvasható fejezetekből összeálló, szervezett *regényszál* (aligha véletlen, hogy oly sok minden ismétlődik meg itt abból, ami ott már elhangzott). Különbség legfeljebb abban van, hogy a regényben helyét elfoglaló szál minden eleme a MACSKAKŐ-re vonatkozik, azt hozza közelebb hozzánk, a HOLNAPELŐTT viszont majdnem teljes homályban hagyja, hogy az „érintheletlen délelőttökön”, vagyis idejének pontosan nem dokumentált, mégis legvalóságosabb napjain mi készül.

„A munka, a maga legbelsőbb természeté révén, nem mérhető – nincs hozzá etalon, platina méter-rúd egy párizsi légüres szobában” – írja egy helyütt a könyvben Lengyel Péter. Mintha ez a programszerű megjegyzés a maga áttetszőségével érv lenne a HOLNAPELŐTT következetes gyakorlatához, a készülő mű igazi termé-

szetéről való hallgatáshoz. Az a regény, amely itt majd minden lapon ott szerepel, mindvégig kikezdehetetlen titok marad. A HOLNAPELŐTT írója pontosan tudja (számtalan példa lenne idézhető rá), hogy neki sohasem kell több érdemít mondania, mint amit regényeiben megirt, megír vagy megír majd. A regényíró nyugodt szívvel szólhat közvetlenül; de ha nem a regényíró nyelven ír, szóljon arról, amiről ez a könyv: a munka dicséretéről. Munkák és napok vannak mögötte, előtte: ha ezek kedvesek vagy fontosak neki, akkor a róluk való tudósítás is a dolga. Alighanem annak a zöld tintával levelet író kislánynak van igaza, aki félreolvasott egy Lengyel Péter-mondatot: Ottlik Géza a BUDA-t írja, Ottlik Géza Budát járja – e két állítás között munkákat és napokat tekintve végső soron tényleg nincs különbség.

Csuha István

K Ö N Y V M O L Y

A PUBLICISTA DRÁMÁJA

Eörsi István: *A szerző szeretné, ha a Pofa feje és a csomó emlékeztetne egymásra. Hat dráma Pátria könyvek, 1992. 247 oldal, 220 Ft*

Eörsi István művészetét komolyan eddig még nem bírálta senki. (Egy fontos kivétel azonban mégis akadt, erről később beszélünk részletesebben.) Joggal nehezményezte hát több alkalommal is Eörsi ezt a kritikai ignoranciát. Hogy egy szerző, aki több évtizede az irodalom minden műfajában művek egész sorát publikálja folyamatosan, síkraszáll saját teljesítménye elismertetéséért – nos, ez a tény csak a mi kissé álszemérmes irodalmi életünkben tűnik ellenszenvesnek vagy visszatehetszőnek. Kétségkívül nem egészséges jelenség, de egy abnormális állapot szülőtte, melynek okozója bizonyosan nem az író volt. Súlyosítja a problémát, hogy a kritika kézenfekvő és szinte támadhatatlan ürügyet talált az Eörsivel kapcsolatos elhallgatásainak magyarázatára. Köztudott ugyanis, hogy a „lé-

tező szocializmusban” Eörsit bírálni annyit jelentett, mint „*politikai pártszenvedély gyanújába keveredni*”, miként azt Gyulai írta Jókaival kapcsolatban. Kinos – és persze a Jókaiétól egészen fordított előjelű – védettséget biztosított ez Eörsi Istvánnak. Mert egy, a szellemi tekintélyére, ítélőképességére valamit adó kritikus nemigen irhatott le akár egyetlen negatív jelzőt is vele kapcsolatban; viszont a hatalom különböző bértollnokai vagy kompromittáltjai mégoly pozitív bírálatokkal sem vihették volna ki sem a szerzőt, sem a hivatalos mellett kialakult irodalmi élet rokonszenvét. Dicséret és gáncs így hát egyként hamisnak tetszett. Így a hallgatás tűnt a legbiztonságosabb és legetikusabb magatartásnak. Különös helyzet alakult ki: a tabutémakat sorra megjelenítő Eörsi maga vált tabutéává. Ez a kritikai stratégia 1989-ig volt fenntartható. Ettől kezdve minden Eörsivel kapcsolatos hallgatás vagy semmitmondás durva méltánytalansággként is értékelhető: a politika nem lehet többé asylum egyetlen író, de kritikus számára sem. Most az utóbbi szerepét és felelősségét szeretném hangsúlyozni. Mert a magyar kritika mind a mai napig nem pótolta az Eörsivel szembeni mulasztásait; nem a dicsimnuszt vagy a ledorongolást, de a pályakép legalább vázlatos rajzát hiányolom. És ekkor már az író is teljes joggal vesztette el a türelmét: a *Kritika* 1991. májusi számában megjelent cikke minden addiginál élesebb és lendületesebb dörgedelem a magyar kritikusgárda ellen. (Hogy a dolog mily mértékben foglalkoztatja, arra jó példa, hogy most tárgyalandó könyvének fülzövegében sem állal leosztani egy fricskát leendő bírálóinak.) A szóban forgó cikk azonban mindenekelőtt teoretikus jellegű. Más kérdés, hogy elméleti hozománya igencsak csenevész. Egyik kiindulópontja Lukács megállapítása: „*egyetlen mű sem lesz jobb attól, ha dicsérik, se rosszabb, ha szidják*”. Azt felelhetnénk erre – kissé Eörsi modorában –, hogy ez bizony arany szabály, kár, hogy semmi értelme. Mert akkor a Mű értéke valamiféle ideavilágban létező entitás, mint ilyen, változatlan minden korban és időben, ezért róla sem ítélet nem hozható, sem minősége, fajsúlya, egyáltalán mineműsége soha meg nem ismerhető. Senki nem állíthatja, hogy egy mű értékét a kritika szabná meg, de annyi bizonyosnak látszik, hogy be-

fogadás nélkül ez az érték nem létezik, sőt maga a mű sem. Márpedig a kritika befogadás, annak fogalmi nyelven megformált módja: egy befogadásmód kikristályosodása voltaképpen. Mint ilyen – forma: az érték (vagy értéktelenség) tudatosodásának és tudatosításának alakja. És mivel forma, egyben „*ítéletmondás a világ felett*”, hogy a fiatal Lukácsot idézzem. Ez a világ esetünkben maga a Mű. E gondolatmenet értelmében a kritikai ítéletalkotás elkerülhetetlennek látszik. Hiszen mikor a kritikus bírál, formát teremt, vagyis egy világképet hoz dialogikus kapcsolatba egy másik formával, a műalkotás világképével. Persze Eörsi is jól látja e problematikát, és cikke végén, némileg módosítva álláspontját, az általam most vázolthoz hasonló végkövetkeztetésre jut: mivel a kritikus a forma specialistája, „*nagy esztéta és nagy kritikus csak művészből vagy filozófusból lehet*”. (Ez persze még mindig meglehetősen doktriner gondolat, de most tekintsünk el a részletesebb bírálatától.) És felállítja a követelményt: a kritikus legyen „*szuverén személyiség*”. Meglehetősen divatos posztulátum ez – a fiatalabb generációból Beck András képviselte a legmarkánsabban. Mégis azt gondolom, hogy *mint követelmény tarthatatlan vagy legalábbis üres*. Hiszen a jó kritikus tevékenységének *conditio sine qua nonja a szuverén személyiség jelenléte*. Nem először leszünk jelentős személyiségek és aztán komoly kritikusok – a kettőt egyidejűleg építjük fel. A komoly kritikus álláspontját személyisége teljes súlyával képviseli. „*A kritika morális ügy*” – Walter Benjamin tézise erre is vonatkozott.*

A „*jelentékeny személyiség*” problémája már átvezet a következő kérdéskörbe. Most nyílik

* Gondolom, kíván némi magyarázatot, hogy miért foglalkozom a dologgal ilyen részletesen. Elsősorban személyes tapasztalataim alapján, de más tények ismeretében is, úgy érzem, hogy az elmúlt években a kritika és a szépirodalom közti viszony, mely persze soha nem volt felhőtlen, fokozott mértékben megromlott. Ezt – úgy képzelem – mindenki tudja, de a hallgatás csak egyre nő. Kibeszéltetlen ügyeink gyanakvást keltenek mindkét oldalon. Tavalyi cikkével Eörsi a tőle megszokott, tabukat nem ismerő módon megtorte ezt a csendet. Tudomásom szerint senki nem válaszolt neki. Gondolom, szándékosan használt kissé provokatív hangot – ám ez sem volt elég valamiféle válasz kikényszerítéséhez. Magam örömmel vettem fel a kesztyűt: részletesre sikeredett válaszom így hommage is Eörsi Istvánnak.

meg számomra a lehetőség, hogy a cikk második mondatában említett kivételes kritikát közelebbről is megvizsgáljam. (Radnóti Sándor bírálataról van szó, mely először a szamizdat *Beszélő*-ben jelent meg 1986-ban; újraközölve a szerző *RECRUDESCUNT VULNERA* című gyűjteményében. Cserépfalvi, 1991.) Erre több okom is van. Egyrészt Radnóti kritikája nyilvánvalóan egyedülálló volt a tekintetben, hogy az írásom elején jelzett bírálói hallgatást megtörte. Ugyanakkor, átlátva a csapdahelyzetet, írását szamizdatban közölte, kizárva ezáltal még az esélyét is, hogy részben negatív ítélete miatt bírálatát „feljelentésként” értékeljék. Másrészt – és ezt magától Eörsitől idézem – „ez volt – 55 éves koromban – az első olyan kritikai munka, mely nem csupán egyetlen művemről szólt, hanem addigi működésem általános megítélésére is vállalkozott” (*Kritika*, 1991. május). Harmadszor a két szerző között kibontakozott polémia a „jelentékeny személyiség”, illetve AZ INTERJÚ című, Lukácsról szóló dráma megítélésének tekintetében megnyitja az esélyt számomra, hogy újravizsgáljam a művet, és egyidejűleg kísérletet tegyek a most megjelent Eörsi-drámák formakérdéseinek felvázolására.

Az Eörsi–Radnóti-vita az „egyrészt / igazam van / másrészt / úgyszintén igazam van” verssorok jegyében áll. Eörsi szerint Radnóti „arra a hallatlanul mélyértelmű kérdésre keresett választ, hogy miképpen lehetnek az én könyveim fontosabbak sok más író alkotásainál, holott tuatszám működnek honunkban nálam tehetségesebb művészek. A válasszal sem maradt adós: ez azért lehetséges, fejtegette, mert személyiségem jelentékeny”. Erős töprengés után Eörsi úgy vélte, hogy ez voltaképpen műveinek dicsérrete, hiszen a kritikus csak azok közvetítésével ismerhette meg személyiségét. És Radnóti hallgatólagosan jóváhagyja az író érvelését, ami, úgy vélem, hiba. Hiszen Eörsi tézise legfeljebb féligazság, nem igaz ugyanis, hogy egy művész személyisége pusztán és kizárólag műveiben formálódik meg. És szerzőnk esetében ez fokozottan így van. Hogy egy példát is mondjak: mikor 1981-ben az Írószövetség egyik közgyűlésén javasolta a cenzúra bevezetését – mi volt ez, ha nem egy jelentékeny személyiség nagyszabásúan megformált clowngesztusa, egyben autentikus válasz a közállapotok abszurdítására?! Korunkban a művész image-a

már régóta része művészetének, bizonyos esetekben szinte azonos vele – elég itt Marcel Duchamp-ra utalni. Eörsi morális feddhetetlensége irodalmi-politikai közügyekben ugyancsak szuverén személyiségéről tanúskodik ékesen. És persze nagyon jelentékeny Eörsi gondolkodása is, mindig üdítően és felszabadítóan nonkonformista, az abszurdban a sajnálatosan természetest, a valódiban a rémületesen képtelen meglátó, radikálisan kényelmetlen észjárás, mely mind ez idáig elsősorban a publicisztikában találta meg a maga érvényes műfaját. Eörsinek itt sikerült megformálnia valódi eredetiségét, megszólaltatni az „eörsiség” mindannyiunk számára oly félreismerhetetlen hangját. Kár volna tagadni, hogy van ebben jó adag bohóckodás. Am ez a clownerie felszabadító hatású, a nagy komédiások leleplező erejű röhejével rokon: válasz a világ halálkomoly ostobaságára. A publicista Eörsi nevetése köz-érdekű kacagás, a szó valódi értelmében köz-röhej, mely sokszorosan alkalmas arra, hogy közös ügyeink érdekében harsanjon fel. A drámákban azonban csak részlegesen nyert adekvát formát. „Honnan tudja, hogy mi rejlik az én pojácáságom mögött?” – kérdezi Máriát Borsi, Eörsi alig leplezett alteregója A KOMPROMISSZUM című darabban. Jogos kérdés, hiszen a dráma alapján nem tudjuk mi, olvasók sem. Ami oly világos volt a publicisztikában, meglehetősen homályos a drámai helyzetekben. „Maga az anyját is eladná egy poénért” – mondja Mária az első jelenetben Eörsi-Borsinak; és ebben az a bántó, hogy itt, a drámában valóban igaz. Vagy fogjuk fel úgy, hogy Eörsi szándékosan rágalmazza meg önmagát, vagyis ezúttal nem a Radnóti Sándor által jellemzett „egészséges” bohóctípust képviseli, „aki nem kapja, hanem osztogatja a várallan seggbe rúgásokat”, hanem azt, aki nem kiméli magát sem, és egyidejűleg mintegy önmagát is fenéken billenti? Így nyilvánítva ki, hogy nem tekint magát kivülállóknak; aki, bár egyfolytában itélkezik, Mária szavaival „külög belőle az erkölcsi lötláb”, önmagát sem vonja ki a Kádár-korszak kompromisszumokkal átszótt világából? A szövegéhez fűzött kommentár csak megerősíti gyanúkat: „némi önkritikus élel, meg akar-tam mutatni, hogy az ellenzéki pártos is vezethet dogmatizmusra és embertelenségre”. Ismét egy nagy téma, a probléma megint lüktetően ele-

ven, az erkölcsi kérdés telitalálat a javából – a moralista bohóc tragikomédiája mégsem íródott meg, csak problémahalmazok, nem emberi lények mozognak a színpadon. Ezért Eörsi fölényes dialógustechnikája is felelős: túlságosan is fölényes az, mindenki úgy beszél, mintha könyvből olvasná, a kérdések és válaszok túlságosan is készek, a szövegből hiányzik az üdítő esetlegesség – akárha dialogizált esszéet vagy publicisztikát olvasnánk. Villognak a gondolatok, ám mégis mintha üres lenne az ábrázolt emberek feje. Egyhúruak, egyszólamúak ezek a megszólalások – mindig a Szerző beszél, és ez a szólam megfellebbezhetetlen. Ez is a publicista drámája: önmagát nem engedi át anyagának, nem úgy lesz úrrá rajta, hogy közben elveszne benne, folyton közbekotyog, mindig szellemesen és okosan; bár ábrázolni akarja, de végül bevalani és elviselni mégsem tudja önnön esendőségét – a gondolkozás felfalja gyermekeit. A fűszövegben Eörsi megjegyzi, hogy „*az ember életét döntően meghatározó szenvedélyek közt helyet kaphat a gondolkodás szenvedélye is*”. És ha a kritikusok is tudomásul vennék ezt, nem irnának le annyi csacsiságot. Nem szeretnék elkövetni effélet, ezért gyorsan elismerem Eörsi igazát, ezt annál könnyebben teszem, mivel Th. Bernhard Kant-drámájáról írva valami nagyon hasonlót fejtegettem magam is (*Holmi*, 1992. november). De az talán mégsem tagadható, hogy *emberek* gondolkodnak és nem gépek. És mivel emberek, néha más tevékenységet is folytatnak a gondolkodáson kívül. Ha nem így lenne, akkor kétségkívül Plátón filozófiai dialógusait kellene a drámairodalom csúcsainak tekinteni. Egy ember gondolkodása talán nem választható el durva csonkítás nélkül életétől. Lukács beszélt egyszer nagyon szépen „*a művészi alakok szellemi arcáról*”. De Eörsinél mintha csak ez az arc létezne, semmi más. És persze nyilvánvaló az is, hogy ez a szellemi arc nem pusztán és kizárólag a figurák észjárásának ábrázolása által rajzolódik ki. Végtelenül elvontak így az Eörsi-darabok, akárha azért lenne csak cselekmény és néhány csenevész szituáció, hogy az író minél gyorsabban hozzákezdhessen végre nézetei előadásához. Egy régi és nevezetes Eörsi-szóval élve, *ürügyek* ezek a drámák, a ragyogó, sziporkázó elméjű publicista ürügyei. (És talán ez az oka, hogy az efféle

színházi tradícióra és formateremtésre fogékonyabb Németországban jóval sikeresebbek Eörsi darabjai.)

Így Eörsi akkor a legérdekesebb számomra, ha nem embereket kell ábrázolnia, tehát amikor nem rejtett és ettől kissé rossz lelkiismeretű tandrámákat ír, mint *A KOMPROMISSZUM* vagy a *FOGADÁS*. A művészi sikerre akkor nyílik komolyabb esélye, ha nyíltan parabolisztikus jellegű, ám nem embereket, de bábokat színpadra állító szövegeket fogalmazhat (*A CSOMÓ*; és kisebb mértékben a *VÁLTOZAT ÖDIPUSZRA*), vagy, mint a Lukács-darabban, már az anyagból következően is könnyebben vállalhatja egy filozófiai dialógus formáját.

A *FOGADÁS* és *A KOMPROMISSZUM* azért büntudatos tandráma, mert egyikük sem tiszta parabola; él bennük az emberábrázolás, az emberek közötti helyzetek kidolgozásának igénye, de az ideológia mindig elnyomja, a teória kioltja a szituációk emberi fényeit. A *FOGADÁS* alaphelyzete kissé dűrenmatti: a nyolcvanas évek egy jellegzetes értelmiségi alakja, Markszt Károly (hangsúlyozottan ká-esszel) tébolydába kerül, mert tanulmányai során fokozatosan azonosítja magát a nagy német filozófussal. Az elmeosztály vezetője, Markszt egykori iskolatársa, fogadást ajánl a kórházban szociológiai tanulmányokat folytató Szvetlánának: a lány megszoktetheti „Karcst”, megadhatja neki a gyógyulás lehetőségét, ám ha Marksztot huszonnégy órán belül mint örültet ismét visszazárlítják a tébolydába, Szvetlánának le kell fekdünie a Főorvossal. A lány, aki meglehetősen idealista, rááll az alkura. De Szvetlána naivitása talán mégsem elegendő motiváció, Markszhoz való viszonya, egyáltalán, a világban elfoglalt emberi pozíciója még vázlatosan sem íródott meg, a kisasszony maga az absztrakció. A szerelem nem lehet pusztán ideológikus, vagy ha igen, akkor ennek emberi konzekvenciáit kell bemutatnia a drámairónak. Honnan jön?, hová megy? – olyan kérdések, melyekre minden drámairónak felelnie kell alakjai megformálása során, ám Eörsi elmulasztja ezt. Mint ahogy figyelmen kívül hagy még számtalan emberi-drámái esélyt. A Főorvos etikai alapproblémája például így lenne megfogalmazható: ha ápolja meggyógyul a külvilággal való szembesülés során, ak-

kor ez súlyos emberi veszteség, hiszen e „*kibékülés a valósággal*” Marksztot (Marxot!) személysége leglényegétől fosztaná meg – ugyanakkor ez orvosi szempontból üdvözlendő. Ha viszont beteg marad, ami mint kívánalom nyilván nem egyeztethető össze az orvosi etikával, akkor megőrzi a marxi nonkonformizmus és tanítás lényegét: a valósággal való konfrontáció annak megváltoztatására sarkallná – ez viszont emberi szempontból üdvös. Eörsi csak egészen vázlatzerűen utal erre a problematikára. A fogadás a Főorvos számára súlyos morális-emberi vizsga lenne, így valóban komollyá válhatna a tétje is. Valóban olyan cinikus ez az alak, hogy mindössze egy szeretkezés kikényszerítése motiválja a fogadás megkötésekor?! Hiszen nem lehet kétséges számára, hogy Szvetlána veszíteni fog. És valóban olyan naivka ez a lány, hogy komolyan hisz fogadása sikerében?! Ha e kérdésekre igenlő a válasz, vagy pusztán csak felmerül ennek lehetősége, a fogadás tétjével együtt magának a drámának a tétje is semmivé válik, a néző így legfeljebb arra kényszerül, hogy megpróbáljon jókat mulatni a darab jobb, bár többnyire sajnos meglehetősen olcsó viccein. Így aztán a nézők vizsgálja is elmarad, nem élhetjük meg Eörsi igen fontos problémáját, hogy mit veszítettünk, mikor jelképesen elmeagyógyintézetbe záratuk Marxot (ezúttal hangsúlyozottan x-szel!).

A VÁLTOZAT ÖDIPUSZRA már majdnem tisztán tandráma, maga a kiindulási helyzet is határozottan él a brechti elidegenítőeffektus eszközével: három színész különböző maszkokat öltve elhatározza, hogy újraértelmezi Ödipusz történetét. Az új interpretáció szerint Ödipusz valójában képmutató zsarnok volt, miután bűne kiderült, esze ágában se volt, hogy vállalja a bűnhődést. Maga helyett a vérfertőzést és gyilkosságot leleplező Pásztor vakítja meg, akit cinikus módon bűnbakká változtat: Ödipusz képében ekkor a Pásztor hagyja el a nép megvető morájával kísérvé Thébát. A tézis egyszerű és korunk tapasztalatai által sokszorosan megalapozott: legenda pusztán, hogy egykor erkölcsösebbek voltak a hatalmasok, mindig az elnyomottak bűnhődtek rémtetteikért. Ekkor megnyílna a lehetőség, hogy a darab Ödipuszé helyett most a Pásztor tragédiáját ábrázolja, a parabolisztikus forma azonban nem kínál ennek

tért: a Pásztor panasza legfeljebb lírai lehet, drámai nem. A forma igazsága így azonos a darab jelentésével: az elnyomottaknak még a tragédia esélye sem adatik meg. Mélyen jellemző Eörsi gondolkodására, hogy az Ödipuszt megmentő és a Pásztor bűnbakká nyilvánító terv egy értelmiségi, a jós Teiresziász agyában fogamzik meg. Az író véleménye igencsak lesújtó: hatalom és értelmiség a vér által kötött szövetséget. Ám ez a gondolat már A CSOMÓ-hoz és AZ INTERJÚ-hoz kapcsolódik.

És most vissza Radnóti és Eörsi vitájához AZ INTERJÚ-ról. A kritikus úgy vélte, hogy az „*egyrészt / igazam van / másrészt / úgyszintén igazam van*” verssorokban Eörsi Lukács gondolkodását jeleníti meg, a kételytől mentes meggyőződést. Ha Eörsi szerint, érvel Radnóti, ez volt Lukács életének vezérmotívuma, akkor nem jöhet létre dialógus, tehát dráma sem írható ezen az alapon. Eörsi válaszában megmagyarázza, hogy az idézett sorok az ő saját reflexiói, mikor visszahallgatja az agg filozófussal készített magnófelvételeket. Ekkor Radnóti Eörsinek ad igazat, elismerve saját tévedését. Azt hiszem, mindkettőjüknek igaza van, másrészt egyikőjüknek sincs igaza. Tökéletesen zárt érvelérendszer építhető fel ugyanis mindkét protagonistára vélekedése alapján; ellentmondásmentesek, melyek ugyanakkor ki is zárják egymást. Az egyik a dialógus lehetetlenségét hangsúlyozza, a másik komoly esélyét a párbeszédnek. Ám mindketten figyelmen kívül hagyják a versben a következő sorokat, melyek éppen a vita középpontjában álló szöveg bevezetői: „*Halom a saját hangom / – mint cérna a tübe / hangjába befűzve.*” Számomra e sorok mégis a két hang, Eörsi és Lukács szövegének szétválaszthatatlan összekapcsolódását jelentik: a két megszólalás ekkor már megkülönböztethetetlen, vagyis mindketten hangoztathatják kétely nélküli meggyőződésüket. Így azt gondolom, hogy a versben létrejött az a bizonyos dialógus, amely a drámában csak töredékesen valósult meg. Töredékesen, mivel a dráma sok jelenete felfogható úgy is, mint Eörsi belső monológja – ez a lírában lehet adekvát stilizációs elv, drámában viszont felettébb problematikus. És a sikerületlen dialógus legfőbb akadálya, gondolom, nem elsősorban a filozófussal, vagyis a „bölcselel” való kommu-

nikáció eleve adott nehézsége, ahogy Radnóti véli. A „bölc” – már a fiatal Lukács megírta – valóban csak a legritkább esetben fogható dialogikus kapcsolatra, mivel bizonyos fokok már túl van mindenben, „számára csak epizód minden egyes megtörténés”. Nézetem szerint a dialógus legfőbb akadályja mégis Lukács és Eörsi szövegeinek összemérhetetlensége volt. Természetesen nem a gondolkodói színvonal nyilvánvaló különbségére gondolok. Hanem arra, hogy míg Lukács mondatai többnyire „valóban létező”, már valahol elhangzott, leírt, véglegesen objektivált szövegek, vagyis a dráma textusában voltaképpen idézetek, addig Eörsi megszólalásai szinte kivétel nélkül „fikciók”, vagyis voltaképpen a művészi teremtés eredményei. Idézetekkel azonban – úgy érzem – nem lehet drámai dialógust folytatni, a kétféle megszólalás csak a tanulmányban, az esszében vagy a publicisztikában szöhet párbeszédes viszonyt egymással. Ezért a darabban fellépő személyek nem is emberek a szó teljes értelmében, és ekkor Eörsi elemében érezheti magát: végre szabadon gondolkodhat egy dráma ürügyén. Ez az esszéisztikus gondolkodás persze ugyan csak érdekes, ha nem olvasunk is valódi drámát, ám megismerkedünk Eörsi több évtizedes harcával és küzdelmével, egy filozófiai dialógussal, melyet nem elsősorban Lukács György személyével, de nézeteivel vívott. Volt Lukács életének és gondolkodásának egységes magyarázata? – Radnóti kritikája szerint ez a darab egyik legfőbb kérdése. Ám az Eörsi-féle felfogást elutasítja. Az ugyanis a vallásos szükséglet állandó jelenlétében látta meg az egységes magyarázatot. Messianisztikus volt mindvégig a lukácsi gondolkodás, fiatal korában a csodavárás, a reménykedés, hogy át tud törni az „Élethez”, ami a Seidler Irma-szerelem lezárása után lehetetlennek bizonyult; majd a damaszkuszi út, vagyis a bolsevik fordulat 1918-ban, hogy ettől kezdve feloldódjon minden konfliktusa a megtalált közösségben, a modern Egyházban, a Pártban, melyhez a folyamatos viták ellenére halála percéig hű maradt. Radnóti úgy találja, hogy az efféle egységes magyarázat hamis, a sztálini valósággal való lukácsi kibékülés után ugyanis eltűnik bármiféle messianizmus és vallásos szükséglet a filozófus életéből és gondolkodásából. A harmincas évektől Lukács

magatartása nem magyarázható többé Damaszkusszal, ha nem így lenne, nem lehetne megérteni a tanítvány-mester viszonyt, esetünkben Eörsi és Lukács kapcsolatát, hiszen nyilvánvaló, hogy előbbinek nem volt és soha nem is lehetett köze semmiféle Damaszkuszhoz. Szinte bizonyos, hogy Radnótinak igaza van ebben. Ám azt gondolom, hogy Eörsi szövegéből, ha rejtett módon is, de mégis kibontható valamiféle egységes magyarázat – jöllehet a legfőbb érvek persze nem maga a dráma, de Lukács életpályája szolgálta. Úgy vélem, hogy Lukács teljes pályáját a híres dosztojevskiji–razumihini kérdésre adott válaszok határozzák meg. A kérdés így hangzott: „*lehetséges-e keresztülhazudni magunkat az igazságig?*” Közismert, hogy Lukács nevezetes, A BOLSEVIZMUS MINT ERKÖLCSI PROBLÉMA című cikkében tagadólag felelt. Későbbi pályája pedig – ha implicit módon is – egyetlen hatalmas igen. Ám a korai tagadó válasz – úgy érzem – nem pusztán politikai-etikai természetű volt. Arról is beszélt a cikk, hogy az igazsághoz vezető utat szörnyű bűnök szegélyezik; hogy bár gyilkolhatunk a jövőért, de közben állandóan tudnunk kell, hogy gyilkolni semmilyen körülmények között nem szabad. És ez volt a Seidler Irma-szerelem alapélménye is. Általa elhitte Lukács darab ideig, hogy keresztülhazudhatja magát az élethez, a fiatal festőnő „*megmutatta, hogy van más élet is, mely túl van a formákon*”. Az ide való eljutásnak azonban emberáldozat lenne az ára, a mű felépülne, de „*a vakolat, mely összetarthatná, embervérből való*”. Ám Lukács tudta, hogy gyilkolni semmilyen körülmények közt nem szabad. Nemmel felelt hát az Élet hívására is. Egyetlen kérdés és két válasz, egy igen és egy nem. Úgy vélem tehát, hogy Lukács életének e kérdés ad egységet. Radnóti úgy érvel, hogy a Lukács-tanítványok nem fogadták el a mester kibékülését a valósággal, kritikai álláspontot foglaltak el a „létező szocializmus” tekintetében, míg Lukács pozíciója inkább affirmatív volt. Ám a döntő kérdésre adott válasz mégis megteremti a közösséget Lukács és a tanítványok között. Mert bármilyen heves bírálói voltak is ez utóbbiak a Rendszernek, mégis belső kritika formájában tudták csak elképzelni azt, mint maga Radnóti írja, a József Attila-i sorokat: „*érted haragszom, nem ellened*”, alkalmazták önkényesen a

fennállóhoz való viszonyuk megfogalmazására. Akkor hát joggal vélem úgy, hogy a tanítványok is igennel feleltek ama legfőbb kérdésre, és csak 1968 után szavaztak már határozott nemmel. Ha úgy tetszik: Prága lett a Damaszkuszuk. Mindez nem kis mértékben igazolja Eörsit, feltéve, hogy érvelésem helytálló.

Bár elméleti hozadéka összemérhetetlen a Lukács-darabéval, mégis A CSOMÓ-t olvastam a legszívesebben. A bábjáték Nagy Sándor gordiuszi mestervágását beszéli el, de volta-képpen a hatalom és a szellem, a hatalom és az értelmiség kapcsolatáról szól. A csomót a Pofa köti, és mivel „a szerző szeretné, ha a Pofa feje és a csomó emlékeztetne egymásra”, e bogot tekinthetjük akár kettős önarcképnek is. Olvasatomban Eörsi lett a Pofa, az örök leleményes intellektuel, aki kioldhatatlannak vélt problémagubancokat gyárt egész életében, ám döbbenten kell tapasztalnia, hogy a hatalom nem fair játékot játszik. De a csomó szétvágása a diktátort is mindörökre végzetesen odaköti a Pofához. Most megfordulnak a szerepirányok, Nagy Sándor átérzi a brutális problémamegoldás kényét, és ettől fogva állandóan oldani akar, szinte könyörög a Pofának, hogy alkosson számára újabb és újabb átvágható csomókat. A két szerepkör, a diktátoré és az értelmiségie így kölcsönösen feltételezi egymást, nászuk megkötött egy oldás által. A Pofa végül Csomóvá változik, Nagy Sándor kaszabol és kaszabol, de folyton csak újabb csomókat termel, ez a csomó immár osztódással szaporodik. És ekkor felhangzik végre a Pofa nevetése, az egyetlen védekezőeszköz az eszelősen vagdalkozó diktátor ellen, diadalmos kacagás tehát, a jól ismert Eörsi-féle köz-röhej. Legyőzhetetlen, hatalmas gesztus, egyben a kötet végkicsengése. De csak részleges siker, nem elég erős, hogy az Egész megdatlanságait érvénytelenítse.

Bán Zoltán András

„NEC VERBO VERBUM...”

Charles Baudelaire: *A Rossz virágai*
Fordította Tornai József

„A kötet története” című részt írta, a fordítások szövegűségét ellenőrizte Sujtó László
Tevan, Békéscsaba, 1991. 312 oldal, 183 Ft

Többen megírták már, hogy A ROSSZ VIRÁGAI címet először György Oszkár adta 1917-ben megjelent fordításkötetének. Kevesebben tudják azonban, hogy – A FRANCIA KÖLTÉSNET 1861-BEN című, Arany János tolmácsolásában megjelent tanulmányt követően – 1869-ben, tehát két évvel a francia költő halála után Hegedüs Sándor publikálta a *Fővárosi Lapok*ban Georges Noël bírálatát: ez utóbbiban találjuk a LES FLEURS DU MAL cím első magyar megfelelőjét: A ROSSZ VIRÁGAI-t.

Gozsdu Elek 1884-ből való, AZ ÉTLEN FARKAS című novellájában a BŰN VIRÁGAI-ról esik szó, s ez a mű tartalmazza az első általunk ismert fordítástörödéket is (a MADRIGAL TRISTE című versből). Reviczky 1886-ban adta ki ÉJFÉLI SZÁMVETÉS címmel az első teljes versfordítást, s lábjegyzetben A GONOSZ VIRÁGAI című kötetet említette. A ROMLÁS VIRÁGAI változatot Pekry (Pekár) Károly javasolta először (1900), Kosztolányi a MOCSÁRVIRÁGOK (1906), Szini Gyula pedig a BAJVIRÁGOK költőjéről írt (1917).

A hat variáns közül egyik sem mondható tökéletesnek, s elgondolkoztató az az egybeesés, amely a legújabb fordításkötet és a legelső magyar cím között létrejött. Baudelaire első magyar tolmácsolói nem újították fel Hegedüs Sándor kísérletét, feltehetőleg azért, mert nem törekedtek a „Mal” legegyszerűbb és hétköznapi formában való visszaadására. Minden fordítás értelmezés lévén, a „Rossz” szegényesnek s főképp nem metafizikainak bizonyult: így jöttek létre az idézett változatok. A BŰN VIRÁGAI az eredeti cím erkölcsi következményét hangsúlyozta: a „gonasz” viszont a „Mal” biblikus megfelelője. Pekry továbböröklődött és klasszikussá vált címe azt a folyamatot foglalja össze, amely a kötet első versében így iratik le: „Chaque jour vers l'enfer nous descendons d'un pas” (Tornai fordításában: „s lépünk Poklunk felé naponta közelebb”). A ROMLÁS VIRÁGAI tehát nem mond ellent