

felesége hímezését, míg az elaludt a kertben, és a szomszédától elcsent aranytallérral együtt felviszi a fészkébe. Közben a fia egy bottal elüti a lábát, és egész nyáron át sántított. A következő év tavaszán Sziljan ügyesebb volt, és sikerült visszaváltoznia emberré. Az egész falu aprajagya összesereglett, és ámulva hallgatták történetét. A bizonyítékok láttán (hímzés, tallér és a bot helye a lábán) elhitték minden szavát, csak éppen ettől kezdve Gólya Sziljannak hívta mindenki. A világlátásnak egy sajátos módja fejeződik ki törvényszerű formában; a lusta Sziljannak meg kell lakolnia. A tündérmese gondolat- és funkciókincsének tudatos művészi felhasználásával állunk szemben, ami differenciálódáshoz vezetett.

A mesék nyelvét kell még külön kiemelni, amihez nagyban hozzájárult a bravúros fordítás. Borbély János csodálatos és gazdag mesei szókinccsel adja vissza az eredeti szöveg szépségét. Mintha lírai költeményt olvasnánk: „Szomjas volt nagyon Márkó királyfi, a lovát is meg kéne itatni, kifakadt hát roppant haragjában: — Hej, te hegy, válnál pusztasággá, tűz emészte gyökered, dér megcsípje leveled, mért nem adsz egy csepp vizet bár? Széllel száll a sóhaj, hegynek szava szólal: — Márkó vitéz, arról a hegy nem tehet! Kilenc forrásom elég vón' bőven, de a nagy tündér elzárta tőlem. Tarts a lovaddal mindig csak jobbra, s ahol a legszebb fenyőfát látod — arany a csúcsa, ezüst a levele —, a tündérforrást ott megtalálod!” A büszke Gyurgyelija szépsége is költői: „Fejpárnája a mező virágja, két szemöldöke, akár a fecske szárnya, két karja, akár a hattyúpár, a ruhája meg, hogy a páváé sem szebb.” „... napkeltekor kijött Gyurgyelija széplány a tágas, zöld mezőre arany tollú pávalegeltetni.” A néma királynynak pedig „a homlokán a nap, a keblén a hold ragyogott, a két vállán két hajnalcsillag, a foga meg olyan volt, mint két gyöngyosor”.

A mesék hangulatát Farkas Zsuzsa stílusos illusztrációi is emelik, kár, hogy ritkán találkozunk rajzaival.

Dusko Nanevszki *A táltos ló* című mesegyűjteménye méltóképpen reprezentálja a macedón népmesekincset.

VAJDA Zsuzsa

FÜGGŐ VILÁGOK

Esterházy Péter: *Függő*, — bevezetés a szépirodalomba —, Magvető, Budapest, 1981.

A múlt nem tud meghalni, a jövő nem tud megszületni — áll a *Termelési-regényben*. Esterházy új kisregényében, a *barátnők és barátok* kis közösségének történetét elbeszélő *Függőben* pedig: *ők minden időjárásban, a nap és éjjel minden órájában igyekeztek fölön csípni az időt*,

és vándorbotjukra rávénsni, két örökkévalóság, múlt és jövő határán állni, ami pontosan megfelel a jelen pillanatnak, s kötéltáncosként végigmenni azon a vonalon, megvetették a várakozást, a jövő, így ők, megfojtja a pillanatot, ezzel szemben a múlt kitágítja, kétségtelenül szövevényesíti, de ez a bonyodalom gazdagság és nem kacat (177—178). A hagyományos tér—idő viszonyok, vagy a modern próza időkategóriájának újragondolása áll e mondatok háttérében, vagy valami másról van szó? Nem célom a két regény közötti analógiák, véletlen rímelések, gondolati egybecsengések felmutatása, de a *Függő* világról, regénytárgyáról, szemléletmódjáról gondolkodva megkerülhetetlenül felidéződik az is, ami a múlt és a jövő közötti állapotról, köztességről, átmenetiségről a *Termelési-regényben* olvasható. Ez ugyanis az a *mezsgye*, melyet a *Függő* saját terétől behatárol; más megközelítésű azonban itt a pillanat kérdése és a múlthoz való viszonyulás is alapvetően eltérő.

A regény a szereplők, fiatalok (kamaszok?, beat-nemzedék?) idejének azon szakaszára összpontosít, melyet a gyermek- és felnőttkor, az öntudatlanság és öneszmélés közötti hajszálfinom rezdülések és átmenetek jellemeznek. Mozgásuk az ártatlanság és a hazugság (a *hazugság: minden*), az intenzív létérzékelés és a megfáradás közönye, a tisztaság és a megtapasztalás, a szabadság és annak elvesztése között feszülő húron való *kötéltánc*. Hamvas, tiszta, *lemondás előtti* állapot ez, melyből még kizárható a jövő perspektíváinak vagy távlat nélküliségének felismerési kényszere. A pillanat a szereplők ideje: a *világgal való próbálkozás* ideje, az Erosszal való találkozás ideje, a választás előtti idő, *készenlét, védtelenség, figyelem*. Esterházy e tartalmak kifejezésére, e létállapot megragadására, ennek a közérzetnek az elemzésére és a hangulatok adekvát felidézésére olyan közlésformát dolgozott ki, mely oldottságával és közvetlenségével, könnyedségével és hömpölygésével szuggesztív módon közvetíti ezt az atmoszférát, a gomolygó érzéseket, kibontakozó egyéni arcokat. Feszés szövésű regényfelület helyett áradó, rugalmas regényfolyam; végigmondott, lezárt közlések helyett (talán e pillanatszerűség meghosszabbításának látszatán örködve) cikázások, átcsapások, utalások, elhagyások; mondattanilag megszabott keretek tiszteletbentartása helyett egy új, áramló szintaxis, melyben a pontot is a nyitottságot és folyamatosságot szimbolizáló vessző helyettesíti; a befejezett mondatokból származó formai szaggatottságot és nyelvi ütemezettséget sajátos gondolati alapú prózaritmus váltja fel.

Ez a látszólag szabálytalan, fluid elbeszélőmódot a szokottól teljesen eltérő olvasói gyakorlatot, elevenebb logikai, gondolati, asszociatív tevékenységet igényel. Esterházy egyéb eljárásokkal is megnöveli regényének intellektuális töltését, melynek olvasói-befogadói vetületét az állandó éberség, fokozott figyelem jellemzi. A *Függő* írója szuverén módon kezeli regényének anyagát s anyagának tekinti nemcsak hőseit, cselekedeteiket, az elbeszélői reflexiókat, hanem más irodalmi művek részeit,

sorait, helyzeteit, hangulatát is. Ezek a regényszövegbe szervesen beépített átvételek, emblémaként működő elemek megnyitják a regényt a költői és prózai világok előtt, intenzívvé teszik a *Függő* kötődését nemcsak irodalmi szövegekhez, hanem a bennük formát nyerő magatartáshoz, szellemiséghez, érzelmi-szemléleti attitűdhez. *Ő, K., nem akar most emléke-végeladást tartani, de őt mindig is nagyon érdekeltte, sőt foglalkoztatta, hogyan látszik ugyanaz különböző szemekből, ez izgatta, magyarán, ahogy a jelzők cserélődnek az ajkakon, ahogy egy építmény súlyai változnak és a súlypont recsegve-ropogva arrébb vándorol* (110). A kívülálló elbeszélő nézőpontját gyakran helyettesítő K. e sorokban adja meg a fent említett elbeszélői eljárás egyik lehetséges indítékát: az irodalmi utalások és átvételek a látószög tágitásának és a megítélési-rálátási módok szaporításának lehetőségei, valamint a szöveg intellektuális-asszociatív hatásmechanizmusát erősítő eszközök Esterházy gyakorlatában.

A *Függő* nyelvében észlelhető folyamatosságigény az irodalmi és irodalomtörténeti anyag felhasználásának vonatkozásában mint a *szellemi kontinuitás* megteremtésére irányuló törekvés jelentkezik. Ha a *Termelési-regényben* sorjázó irodalmi parafrázisok többségében egy bizonyos ironikus ellenpontozás volt tetten érhető, a *Függőben* e gyakorlatot a nézetközelség uralja. A regény nyitó szakasza Kosztolányi *Hajnali részegség* című versének alaphelyzetét teszi meg kiindulásul. (A fülszöveg szerint: a regény K.-ja Kosztolányival azonos.) A vers címe egyébként a szövegben is előfordul. A „jelenet” a regény 104. oldalán durvább és ironikusabb változatban megismétlődik. Másutt a *szegény kisgyermek panaszzai* egyik darabjának nyitó sora (*Már néha gondolok a szerelemre*) és egyéb versek játékos, erotikus elemei bukkannak fel szövegbe ágyazottan. Csáth figurája eleven hőse a *Függőnek*. Drahosch, az egyik női alak úgy formálódik meg, hogy magába olvasztja az egyik Mészöly novella figuráját is. Az *Egy makró emlékiratai* Csicsije és az öreg Sík ugyancsak megjelennek, s világukat beépítik a *Függőbe*. Rétegezetek és sok irányba mutatnak a *Függő* „nyitási”, s egy pillanatra sem tűnik indokoltnak K. kételye: *mintha attól félne, kisajátítja a mások gondolatait* (112). E heterogén irodalmi utalásrendszer azzal, hogy együvé rántja, a *Függő*béli kis közösség köré, mellé állítja más prózai szövegek hőseit, versek beszélőit hangulataikat emezekével szöve át, megleveníti őket, kirántja az eredeti mű zárt teréből. A *Termelési-regényben* játékosan emlegetett *nyitott mű* megteremtésére Esterházy ismét rendkívül fontos mintát kínált fel.

A távolítás helyébe kerülő közelítés a regényanyag megformálásának egyéb pontjain is tapintható. A *Függőt* nem az ironikus elbeszélői magatartás teremti, hanem a *rezignált viszonyulás*. A kezdőmondatban definiált „*Én*”, a *nem koholt személy, hanem a regényíró, dolgokban jártas, keserű, csalódott ember* függő beszédet választ megnyilatkozási módjául,

egyres vagy többes szám harmadik személlyel él leggyakrabban, de regényének kiemelt helyein visszalopakszik, beleolvad a (többes) első személyű elbeszélésbe: e grammatikai gesztus mögött az elbeszélői azonosulás fejeződik ki az elbeszélés eszme- és érzésvilágával. E viszonyulás azonban a *jelenként*, pillanatként rögzített „*hamvas játéknak*” távlatot kölcsönöz, a visszatekintés távlatát, a szubjektivitás dimenzióját, a megtapasztalás bölcsességéből származó *keseűségét*, a *szívben megüledett sok nehéz tudás ólmáét* . . .

A felépítés/lebontás nyomán így vált át a regény ifjúi idejének jelene, *könnyűsége, finom részegsége, a szabadság enyhe mámora* múlttá és múltbelivé, *a világnak keserű ismeretévé*, a múlt/jövő közötti láthatatlan mezsgye megbonthatatlan finomságú, de egyértelműen lezárt, befejezett múlttá: *az ifjúságukból, ebből a vitathatatlan és kikezdehetetlen felületből nem lesz sem aranykor, mely után sápítoznának, de nem is valami hideg lenyomat, melyet idegenkedve és gátlásosan hessegetnének magokból, magokból* (179—180). A *Függő* formát érlelő áramlását, képeit, spontaneitását, melegségét, kosztolányis sorait e reflexiók gesztusok nem függesztik fel, nem is ironizálják, hanem valami különös, tört, fáradt fénnel ragyogják be. A *Termelési-regénynek* az írás elején idézett gondolata a jelen vajúdásának társadalmi-történelmi konzekvenciáit mondta ki, s a bizakodás sugalmát hordozta. A *Függő* gondolata a bizakodást visszafordítva a *(személyes!)* múlt szövevényében jelöli ki a *gazdagság, a befejezett, erős, szilárd tartalom* helyét melyhez viszonyítva mindaz, ami ezt követi, *maradék nagyvakáció*.

A regény, mint említettem, a *Hajnali részegség* idillikusan tiszta alaphelyzetéből nő ki. Az éjszaka és a nappal szétválasztódásának biblikusan emelkedett versbeli felidézése a *Függő* szövegterében mint a gyermek és a felnőttkor elkülönülésének, a virradat az ifjúkornak a metaforájaként működik. A gyerekkor evokálása a versnek, a regénynek is eleme. A *Hajnali részegség* azonban a megrendült búcsúzás verse, a hitvesztés, a megtörttség megfogalmazása. E tartalmak átszivárgása is tudott, vállalt elem lenne a *Függő*nek? Esterházy elbeszélői-gondolkodói útját a *Fancsikó és Pinta* tiszta játékossága, önfeledtsége, az elmélyülés, az ironia, a groteszk, a kétely fázisai után a rezignáció, a szkepszis jelezne? Az alternatíva nélküliség felismerésének regénye lenne a *Függő*? . . . *mert, akkor, voltaképp ugyanúgy próbálkoztak a világgal, mert megbízható úriembernek lenni, vagy, mondjuk, beatnek, ez egy és ugyanaz, a forradalmár is a Rend híve: ezek életforma-ajánlatok, mintha a szolidaritás, mely tehát erő, és így függetlenség, vagy mindennek elvetése, mely tehát vakmerő, szabasi, bátor és így független, eleve megoldás volna, lehetne, pedig a legfontosabb hiányzik, az egyéni szembesülés, a személyes kockázat, a testre szabott utak nyomorúságos kipukhatolózása, a dolog nehezebb és egyszerűbb, szabadság van, vagyis kockázat van és áldozat van és mérlegelés van és lélekjelenlét van és tudás van és akarat*

van, a világot végül is azért kell komolyan venni, azért komolyan kell venni, mert ez a nehezebb, állandóan hamvasan játszani, csalás nélkül, valószínű, nem lehet, de ha mégis, tudni kell, más választásunk nem volt, és csak jobb híján leszünk világfájdalmas, ártalmatlan keserű különönc, megvetésből nem lázadó, fanyar shakespeare-i bohóc, mert, mondjuk, teljesen mindegy, mit választunk... (74—75)

THOMKA Beáta

SZÍNHÁZ

VÁNYA BÁCSI

Különféle könyvekben nézem napok óta a Csehov-előadások fotóit. Csak a színészek szemeit látom. A tekinteteket jegyzem meg, ezek véődnek belém. Hegedűs Gyuláé, ahogy Sabelszkijként — az Ivanovban — félrebillent fejjel, botra támaszkodva néz szemgolyóival feldúcolt mázsás szempillái alól. Varsányi Iréné, ahogy Anna Petrovnaként állát alsó karjára fektetve a szeme alatti sötét árnyék folytatásába mereng ugyanabból az 1923. évi vígszínházi Ivanovból. A többieké. A nővéreké. Gombaszögi Fridáé, Varsányi Iréné, Fejes Terié, Mezei Máriáé, Dayka Margité, Kiss Manyié, Tolnay Klárié, Békés Ritáé, Ruttkai Évái, Pap Évái, Szasáké, Annáké, Jelenáké, Másáké, és a férfiaké. A szemek bánatosak, révedezők, merengők, messzenézők, sehová nézők, szépek és fájdalmasak. Emberiek.

De csak szemek, melyekből hasztalan próbálom megfejteni a Csehov-művek közeli és régebbi előadásait, milyen hangszerelésűek voltak, pasztell-szomorúak, fájdalmasan nosztalgikusak, hisztérikusan elvágódók, vagy más milyenek.

Hogy sikerül majd megfejtenie valakinek az Újvidéki Színház Ványa bácsi-előadását, aki csak a fotókat nézi, anélkül, hogy élben látta volna Harag György rendezését — ötlük fel bennem. Mit mond Várady Hajnalka, Daróczi Zsuzsa, Bicskei István, Soltis Lajos, Páthy Mátyás meg a többiek szeme? Elárulja-e Harag Csehov-rendezésének jellegét? Meglepődve tapasztalom: az újvidékiek Ványa bácsijáról készült fényképeken szinte észre sem veszem a szemeket. A szemek helyett a színpadkép ragad meg.

Ismét átlapozom, megvizsgálom a már — napok óta — forgatott különféle könyvek lapján rögzített különféle Csehov-előadások fotóit. Most kizárólag a színpadképekre összpontosítok. Nem tudnak különösképpen lekötni, valahogy sablonosak. Tisztes polgári szobabelsők vagy