

NÉMA JÁTÉK

RADNÓTI SÁNDOR

— Êtes-vous un habitant de ce pays? Êtiez-vous ici pendant qu'il y avait Napoléon? (Idevalósi? Itt volt Napóleon idején is?)

— Oui, monsieur l'officier.

— Comment ça allait-il? (Milyen volt az?)

— Vous savez, monsieur, les armées font toujours des dégâts, quelles que soient les idées qu'elles apportent. (Tudja, Uram, a hadseregek mindig pusztítanak, akármiféle eszmékkal jönnek.)

— Oui, nous aussi nous faisons beaucoup de dégâts, mais nous n'apportons pas d'idées... (Mi is jócskán pusztítottunk, de nem hozunk semmiféle eszmét...)

Italo Calvino: *A fáramászó báró*

Akinek valami mondanivalója van, lépjen elő és hallgasson.

Karl Kraus: *E nagy időben*

Spiró György *Az Ikszek* című regényének sokféleképp megforgatott motívuma a *szimbolikus hallgatás*. 1815-ben a varsói színházban Kotzebue *A két Klingsberg* című darabját játsszák. Bonyodalom, intrika, terror (az egyik szereplő megveretése) kényszeríti Boguslawskit, a főszereplőt és rendezőt (a regény főhősét) a darab átrendezésére. Hogyan játszhat az összevert színész? Átírni nem lehet a darabot — noha a szövegnek semmi szentsége nincs előttük —, mert a cenzúra éber, de: „*a színpadi némaságot nem lehet cenzúrázni*” (195.). Kivajúdják, hogy a megveretést, a terrort *belehallgatják* a darabba. „Erről szól az egész darab! ... Micsoda szerencse, hogy Zolkowskit összeverték!” (Uo.) A regény egy másik helyén szóba kerül az 1973-as grodnói szejm, a „néma gyűlés”, melynek téje az ország második felosztása volt, s történelmi tény, hogy a küldöttek ígent nem akartak mondani, nemet az orosz ágyúárnyékában nem mertek mondani, elhatározták tehát, hogy hallgatnak — mindvégig. „Jó kis dráma, mi?” — kérdezi a regény egyik szereplője. „Képzéjétek el, bevonulnak a szereplők, miután a mellékszerep-

lőktől megtudjuk a szituációt, és akkor a közönség várja, mi történik a szavazáson... és akkor a főszereplők hallgatni kezdenek. És végighallgatnak három vagy öt felvonást. El tudjátok képzelni, hogy nő a feszültség a színházban felvonásról felvonásra? A szünetben a közönség izgatottan latolgatja, megszólal-e valaki a következő felvonásban, és ha igen, mit mond..." (246.) A regény egyik csúcspontja is ezt a motívumot variálja: Boguslawski nyíltszíni elhallgatása Conneille *Horatius*ában, amely mély, egynemű csöndet, majd zokogást, majd hangzavart, majd egyenesen lázadást idéz elő. És a sor folytatható: például a főhős kislányának temetése („A temetésen nyújtott nagyszerű Boguslawski-alakítás..." [63.]) is a hallgatás dramaturgiájára van felépítve.

A hallgatás kérdés, és a hallgatás válasz. Nem ellentettje a beszédnek, mint a némaság, hanem része. Más a néma csend, mely Arany nyelvérzéke szerint minden szó és minden tett után következik, és más a hallgatás csendje. A néma csendnek nincs intenciója, a hallgatásnak — sok igékötös formájában — túl erős az intenciója: a *kéhallgatás* és a *lehallgatás*, a *visszahallgatás* (a fölvert beszédé), a *meghallgatás* (valamely ügyben) mintegy túlnyúl, túlírányul azon az emberen, akit ki-, le-, vissza- vagy meghallgatnak: a tárgyra, a tényállásra, melynek csak hordozója az ő nyelve. De a hallgatás — és persze az odahallgatás és az idehallgatás, az elhallgatás valamint a meghallgatás (akkor, amikor nem valamifajta „meghallgatás” során hallgatnak meg valakit) arra az emberre irányul, akit hallgatnak, akinek kérdésére hallgatás a válasz, akivel együtt hallgatunk: akinek mondjuk hallgatásunkat.

A beszélő hallgatás nemcsak a közvetlen mindennapi párbeszéd része. Hogy kiléphet, *előléphet* abból, azt tudja mindenki, aki akár hallgatóként, akár előadóként megtapasztalta a különböző csöndek közötti mérhetetlen különbséget. Karl Kraus mondatát a lépjén elől felszólítása magyarázza. Az előlépés gesztusa nélkül, mely újra előállítja a hallgatás kontextusát, mely két ember beszédében adott, a mondandót hallgatni vagy üres paradoxon volna, vagy azt a metafizikai állításokkal szembeni bizalmatlanságot jelentené ki, mint Wittgenstein híres mondata, csak hogy némiképp megfordítva: *van* mondandó, de ami *az* — kimondhatatlan. Am nem erről van szó. Aki előlép, az aktuálisan hallgat, az *bemutatja* hallgatását, az a *színen* hallgat. Föltehető és megválaszolható a kérdés, hogy mi a mondandója, hogy miről szól a hallgatása.

Kraus mondását nem is mondhatta volna más író, csak ő, akinek legmélyebb írói tehetsége valamiképpen szimészi volt. Aki hallgatni előlép, színpadra lép. Hítelesen korokban, amikor meg kell érteni a hallgatás mondandóját, mert nem ritualizált, a hallgatás intézménye — mint minden gesztusé — a színpad, s onnan terjed át más kommunikatív közcselekvésekre. A temetésre és az országgyűlésre is.

Miről szól a hallgatás? Miről szól a gesztus? Miről szól a játék? E közös középpontból egyre szélesebbre gyűrűző kérdések Spiró regényé-

nek kérdései. Nem elvont, s nem választ nem váró melankolikus kérdések, hanem mulatságosan, földhözragadtan, vérbő módon, sokféleléképp megválaszolhatók, mert az író ott teszi fel őket, ahol keletkeznek: *színházi regényt írt*. Méghozzá egy botrányos és botránkozató s ugyanakkor mély igazságot tartalmazó (regénybeli) színházfelfogás alapján. Az alábbiakban egy regényhős színházesztétikáját próbálom meg rekonstruálni, de hát az, amiből rekonstruálható, a főhős színpadi tervei, álmai, beszélgetései, színházi és rendezői tevékenysége, „színházi küldetése” —: ez a regény fő szála és ez a hős jelleme is egyúttal.

A botrány és igazság maga a miről szól? Kérdésben benne van. Mindjárt a regény elején megjelenik, hogy aztán számtalan változatban mutatkozzanak meg különböző oldalai. Boguslawski visszatér Varsóba, s persze mindjárt az első este bemegy régi színházába, ahol rémdrámát játszanak. Még egy majom is szerepel a színműben. „... gyakran játszott vadállatoktól és kísértetektől hemzsegó darabokban, ez a majom azonban nem fért a fejébe... az zavarta, hogy nem értette, *mit akarnak mondani a majommal*. Eleinte hajlott arra, hogy a főhős Napóleon, a majom tehát a lengyeliséget jelenti, amely tűzön-vízen keresztül kitartott a császár mellett. *A közönség hangulatából azonban arra kellett következtetnie*, hogy nem erről van szó. Később más aktuális tartalmat próbált a darabba magyarázni, hátha a majom a nagyheroeg, és akkor az úriember az állandóan megmentésre szoruló Lengyelország, de ez a behelyettesítés sem stimmel... Boguslawski nyugtalanul fészkelődött a helyén. A darab nevetésre ingerelte, ... de a közönség egyáltalán nem nevetett. A közönség mély csendben, érezhetően meghatortan követte az eseményeket. A majmot majomnak látták.” (14. k.)

Igen, abban a színházban, amelyet Boguslawski akar, s melyet a nagy színházi pillanat, a nagy előadás erejéig igazol, túrhetetlen, hogy a majom majomnak lássék. Az előadás jelentésének el kell válnia a mű jelentésétől, az aktualizálás, az alkalmivá tétel, az átértelmezés nemcsak formálандó anyaggá, hanem szabadon alkalmazható, gyúrható, szabdalható nyersanyaggá teszi a drámát. Erre szöveg is van — mondja Boguslawski amúgy mellékesen, amikor előad egy szerepértelmezési javaslatot. Következménye ennek a színész és rendező közömbössége ama nyersanyag értékei iránt, valamint az, hogy a „nagy” író majma éppúgy nem maradhat majom. Nemcsak az engedékenyebb anyagú Goldoni *Kávéháza* fordul visszájára a regény legpompásabban elbeszélte előadásában, hanem Corneille is megszenteltlenítettük: „A próbák során kihúzta a darab ötödik felvonását, végződjen a játék Camilla meggyilkolásával, aki személyes érzelmeit az államédek elé merészeli helyezni.” (347.) A harmadik következmény műfaji jellegű: a tragédia kétes hírbe hozása. Boguslawski újra és újra visszatér arra, hogy a tragédia unalmas. Schillernél még mindig jobb Kotzebue, *mert* a közönség legalább ébren marad. Ez a magyarázat megmutatja, hogy nemcsak a korabeli

tragédiákról, a patetikus poémákkal, fennkölt nemzeti eposzokkal egy bordában szót mű-féleségről van szó, hanem magával a műfajjal szembeni mély ellenérzésről, mert *eljátszhatatlan*. „Az igazi tragédia nem az emberről szól, hanem a törvényről, amely bábként rángatja az embert.” (95.) Majd Fiszer tragédiájáról: „Gépezetként működik az egész, a kölkök bábokat ráncigál, nem mond róluk semmit, nem is akar, nem is ismeri őket.” (322.)

A tárgy szükségszerű, az alany szabad — így határozta meg a regényhős egy nagy filozófus kortársa a tragédiát, s a komédiát, annak fordítottjaképpen: az alany szükségszerű, a tárgy szabad. Mintha ebből az ellentétből következne az előadás dilemmája és lehetősége Bogusławski számára. Mert a meglévő valóságos, a közönség előtt ismert személyek nyilvános karaktere — s ezt jelenti (mindenekelőtt Arisztophanészra gondolva) az alany szükségszerűsége — nyílt teret ad az előadásban az aktualizálásnak, méghozzá a politikai természetűnek, amelyre a közönség nyilvánossága a legérzékenyebb. A nyilvános állapotok, a nyilvános élet (vagyis a tárgy) szabadsága és mozgalmassága pedig arra ad lehetőséget, hogy mintegy szabadon mozgathassa, ellentétébe fordíthassa, fejreállíthassa az előadás a cselekmény értelmét. Az öreg Klingsberg alakításában elég egy kis bicegés, hogy a sánta helytartóról „szóljon”. A *Kávéház* előadásában pedig mindent az fordít visszájára, hogy felvonásközről felvonásközre szétverik a díszletet, és a város, amelyből kisepűrül a gonosz nyelvű imposztort, a játszólk szövege és hite szerint a boldogság, a szabadság, a béke, a szórakozások, a meggondolt és becsületes élet helye, a színpadi kép szerint viszont romhalmaz. „... de akkor már semmi sem marad a díszletből... és a többiek hasra is estek a deszkákban, amikor kijörttek... teljesen kétségbe voltak esve, de játszottak... mintha lenne még díszlet, kávéház, kártyabarlang, borbélyüzlet...” (331. k.)

A művészi probléma, amely Bogusławski sorozatos színpadi botrányaiban és színpadának botránkozató jellegében megoldást nyer, minden igazi színházi előadás alapfeltétele, a játék egyidejűsége aznapi közönségével. A miről szól a játék? kérdése, amely kihívóan megkülönbözteti magát a miről szól a játék szövege? kérdéstől és semmi be veszi azt, pontosan ezt az egyidejűséget feltételezi. Az irodalomnak ebben a színházban nincs tekintélye, egyáltalán semminek sincs tekintélye, csak a közönségnek. Nagyon fontos az előbbi, majmos idézetből az a félmondat, hogy Bogusławskinak, a Mesternek, a mágusnak, minden színházi fogás, minden színészi vagy rendezői számdék tökéletes ismerőjének a közönség hangulatából kell erre vagy arra következtetnie. Mert a színházi közönség egészen más értelemben közönség, mint bámmely nem előadott művészet közönsége. Még ott a mű újrafelkeztetését a befogadásban nem sürgeti az idő, addig a színház veszendő voltában halhatatlan művészetében az alkotás létre sem jön a közönség egyidejű együtt-alkotása nélkül. Nemcsak a hatás kérdése ez, hanem a hatás hatásáé, a színpadi

dikció és akció párbeszéde a hallgatóság állandóan változó hallgatásával. Sőt, Spiró Boguslawskijának alantas-nagyszerű színházi képzeletében még a hallgatás sem kívánatos — „Ha együt éreznek a majommal, legalább kiabáljanak föl neki valami biztatót.” (15.)

Nem, Boguslawski színpada igazán nem nevezhető morális intézménynek. De nem nevezhető az ellenkezőjének sem, noha Boguslawski *személye* teljességgel amorális, nincs az a förtelmes csíny, árulás, amire ne volna kapható azért az egyedüli célért, hogy játszhassék. S még az a korlátozott mentsége sincs, hogy a színház ügyéért, a nagy színpadi pillanatokért szentesítettnek az eszközök, mert játékaik nem maradnak meg a színpadon, hanem színház számára az egész világ. Mégis a színpadi pillanatokban valami olyasmi történik, amire az egyedüli alkalmas szó a művészi igazság. A közönség nem bábja a színésznek, s a színész nem bábja a közönségnek, nem megbabonázás ez, és nem is kiszolgálás, hanem a kettő között megképződik valami, ami a közönség motívumait éppúgy kiforgatja tengelyéből, mint a színészt, s aminek igazsága létrejöttében van.

Bármennyire is valami tartalomra vonatkozik az, hogy a játék, az előadás erről vagy arról „szól”, a hatásnak ez tulajdonképpen formális feltétele. Ezért nincsenek a zseniális színészi aktualizálásnak morális implikációi, de ugyanakkor nem is terelhető semmifajta pragmatikus mederbe: politikailag felhasználhatatlan és veszélyes. Boguslawski hallgatása a *Horatius*ban nem tüntetést, hanem hatást akart kiváltani. Másfelől felajánlkozásai a különféle hatalmasoknak épp művészi nagysága, azaz radikálizmusa miatt értéktelének. Ezt mondja néki a belügyminiszter: „Ön túlságosan nagy színész, uram. Elhiszem, hogy ön őszintén és készséggel kívánna törleszkedni aktuális kívánalmainkhoz. Az ön tehetsége azonban, uram, hegyvonulathoz hasonlít, és ön sem sejtheti, mikor és milyen feszültség idéz elő önben akkora földrengést, amely minket is elsöpör.” (470.)

A színpad pragmatikus politikai alkalmazhatatlansága nem jelenti azt, hogy a színpadi aktualizálásnak ne éppen a politika alkalmazása lenne az egyik legkézenfekvőbb módja. A színház nyilvánossága révén politikai intézmény, s az újkori színház annál inkább az, minél inkább hiányoznak a társadalmi élet más nyilvános intézményei. A diktatúrák — az enyhébb diktatúrák is — kontextust kínálva sietnek a színpadi aktualizálás segítségére, a szabadság megvonásával megteremtik a tükös egyetértés feltételeit, szűkítvén a mozgásteret ráirányítják a figyelmet a legapróbb mozgásra is, rejtekezésre kényszerítve a legrejtettebbet is napnál világosabbá teszik. A végtelen bizalmatlanság és gyanakvás voltaképpen analógia-varázs: mindenben aktuális célzást keres és ezzel — teremti; összekapcsolódik a színház más forrásból származó maszkos, leplek, alakoskodó analógia-varázsával, aktualizáló természetével. A feljelentés és ön-feljelentés, a botrány és életveszély légkörében tenyészhet a színház: a

közönség, a színészek és a hatalom játékként. Ahol a maszk, a leplezés, az alakoskodás társadalmi kényszer, ott ez a pusztán tény megadja színházi párjának az aktualitás és egyidejűség nagy lehetőségét, hogy a játék, miközben játék marad, vérré megy.

Ez Spiró regényének világa. Az a százötven éves kelet-európai történet, amit kitalált és kiválasztott, lehetőséget ad arra, hogy a színházi regény *történelmi regény* lehessen. Az emberek szerepeket játszanak. A Napóleon-pártiság éppoly szerep, mint a cár-pártiság. Az orosz éra alatt éppoly változható szerep a kormánypártiság, mint az ellenzékiiség. A tirádák szintjén az aktorok fellépnek a történelem színpadára, életük gesztusokra és alakoskodásra szakad. Maguk az események is színpadi jellegűek: ármány mozgatja őket, és botrányban tetőznek. Idézem a korszak történetének kitűnő összefoglalását Bojtár Endre *Közép-Európa vagy Kelet-Európa?* című tanulmányából, annak bizonyítékképpen, hogy e fájdalmas történelem színházi jellege nem teljesen a regényíró szabad alakításának szüleménye:

„Az államalakulatot, melyet az 1815-ös bécsi döntés hozott létre, névleg csupán perszonális unió fűzte Oroszországhoz. Egyébként azonban volt két kamarás országgyűlése, alkotmánya, saját kormánya, törvénykezése, joga a lengyel nyelv kizárólagos használatához, sőt saját hadserege is. Az előző két évtized háborús zűrzavara, dúlása után intézményekben megtestesülő rend kezdett kialakulni, s minden azt ígérte, hogy az ország végre európaizálódik. Az alkotmányban biztosított jogok betartásáért folytatott szívós politikai küzdelmet és a viszonylag nyugodt szellemi légkört — melynek egyik jele az volt, hogy a lengyel történelemben kivételes módon nem emigráltak külföldre komolyabb értelmiségi erők — kétségtelen anyagi fellendülés, gazdasági polgárosodás kísérte... A mérleg másik serpenyőjében az áll, hogy mindez: önállóság, függetlenség, nemzeti sajátosság — csak látszat volt. A cárnak, aki tehát egyúttal lengyel király, vétőjoga volt az országgyűlés határozataival szemben, mely csak az eléje terjesztett javaslatokkal kapcsolatban foglalhatott állást, maga azonban még csak be sem terjeszthetett indítványokat... Az alkotmányban lefektetett nemzeti jogokat a cár helytartója: öccse, Konsztantyin nagyherceg, valamint a hírhedt lengyelalfaló főcsinovnyik, Novoszilcov szenátor vezetésével lépten-nyomon éppen az a cári rezsim tiporta lábbal, mely — szavakban — egyik letéteményesük volt, nem utolsósorban azért, mert megengedhetetlen volt számára, hogy a lengyeleknél olyasféle 'liberalizmus' kaphasson lábra, mely azután az 'anyaország' reformkövetelői számára csábító és megvalósult mintának tűnhet. A hazugság keresztül-kasul áthatotta az életet: jó képet kellett vágni minden arculcapáshoz, szeretni is kellett a fojtogatón ölelő hatalmas testvért. Hátborzongató hűséggel érzékelteti ezt a rózsaszínűre festett terrort Mickiewicz az *Ősében*, amikor Novoszilcov bált ad, s az erő-

szakkal „meghívott” lengyel vendégek bájos csevegésre kényszerülnek, miközben állítólagos összeesküvő fiaikat a kazamatákban kínozzák.”

A színházi analógia kiterjesztése a kor világára *Az Ileszek* formagondolata. Valóban formává válik: a regény úgyszólván színpadi módon van megszervezve, a meseszövéseben, cselekménybonyolításban a dramaturgnak jutott a legnagyobb szerep. Csupa jelenetből áll, s a jelenetsorok időről időre nagyjelenetekben — botrányokban — kulminálnak, az akción, a párbeszédén, a monológon kívül szinte az elbeszélés semmilyen lehetőségét nem használja ki az író. A jelenetek kulisszáik között zajlanak, s egy műértő finom megfigyelése szerint maga Varsó is díszlet. Az alakoknak nincs belső életük, létük egymáshoz való viszonyuknak, cselekedeteiknek foglalatja. Nemcsak a képzelte és valóságos színházi előadásokat igazgatja színpadi képzelet, hanem az epilógust kivéve minden részletet. Boguslawski szabadkőműves közjátéka, házassági komédiája, halála, Morawski tábornok és Ledóchowska jelenete az előkelő fogadáson, a háborodott korrepetitor (és majomszínész) öngyilkossága a színház tetejéről („Az a szerencsétlen Kratzer, lám, mégiscsak színésznek született az is. Boguslawski kicsit irigykedett a korrepetitorra, amiért most odalentről mindenki őt bámulja.” [446.]), stb. stb. — mindezek nagy színpadi és színpadias gesztusok. Még a regény jellegtelen, néhol bántóan alacsony színvonalú stiláris állaga is ezzel hozható összefüggésbe: a színpadi utasítások sietős, hevenyészett, az akciót szolgáló nyelve ez.

Maga az egész regény nagy komédia. Bizonyos mértékig még az aktualizálásnak azt a vásári-komédiás módját is követi, amelyet az imént nem a regény-komédiáról, hanem a regénybeli komédiáról szólva említettem. Egy-egy alakban egykorú olvasókként még a magyar színházi élet alakjaira is ráismerhetünk. Mégis, a regény sikere és írójának dicsősége, hogy az aktualizálásnak, a történet olvasóival egyidejűvé tételének csábítását nem követte végig, noha az anyag tálcán kínálta ezt, s magának az írónak a históriát kulisszáként, ürügyként felhasználó hajlamát, látásmódját kellőképp megmutatták eddigelé írt áltörténelmi parabolái, a *Kerengő* című regény és a *Köszegők* című verses dráma. Nem, *Az Ileszek* valóban a múltakról szól. Az író elfogadja a műfaj befogadás-törvényeit, azt, hogy az előadott drámával ellentétben mindig a múltban megtörténtként és nem a jelenben történőként éljük át a történetet, s elfogadja az igazi történelmi regény befogadás-törvényét, nem váltogatván a múlt síkjait. Ezzel a szükségképp nagyon tudatos, nagyon reflektált aszkézissel éri el a hagyományos regény-hatást, a gazdagságot, fordulatosságot, olvasmányosságot. A regény színházi volta azért történelmi is egyben, mert a kietlen város utcáinak, palotáinak, kuplerájainak, kulissza-jellegét, „beszélő lámpásainak” staffázsjellegét, fogadásainak, temetéseinek, tüntetéseinek, cselszövényeinek, sőt, a legegyszerűbb emberi érintkezéseinek színpadi jelenetjellegét nem az író világnézete kényszerít rá az anyagra, hanem maga a száz meg száz részletből összeálló törté-

nelmi anyag, a konkrét társadalmi életnek az a valószínűtlensége, amely épp a valótlanság látásmódját teszi valóságossá.

Nem állítom, hogy ez a világlátás távol áll az író világlátásától, de a művészi feladat, a *valódi történet* kitalálása, a valószínűtlenség ízig-veéig valószínű feltételekből való kibontakoztatása annál nehezebb volt. A regény az író saját írói természetére elleni harcban keletkezhetett, s a sikeres megoldást az a jelentős gondolat hozta, hogy ezt, a világot elvont romantikus-ironikus modellből megérteni alkaró természetet is a regény tárgyává, a történet részévé tette.

Természetesen Fiszer alakjáról van szó, a színházi üstdobosról majd ügyelőről és titkos tragédiaíróról, a regény egyetlen moralista figurájáról. Sok jel mutat arra, nem utolsósorban az író elfogódottsága (s ha nem tévedek, fölstülizáló elfogultsága is) ezzel az alakjával és annak művével szemben, hogy Fiszer: ifjúkori írói önarokép és egyben búcsú az egykori arcmaistól. Az ő regénybeli tragédiája valóban áltörténelmi parabola, melyben „a nép vedeli a mákonyt” (318.), s legyőzhetetlen a „több nemzedéknyi hazugságtömeg” (312.). A Cézár száműzte földönfutók népe a sziklás, terméketlen hegyvidékre képzeletben atyái termékeny síkságát, s jól épített városuk képzeletbeli falait, gyors folyójuk képzeletbeli medrét kerülgetik az üres, terméketlen tájban. Az öncsalás e tragédiájából a felismert igazság forró szenvedélye és emberpusztító hidege süt, a tézis nem engedi magát valódi emberek nyelvén és történetében elbeszélni. Boguslawski e mű hatására, de egyben ellenpólusaként alkotja meg a maga említett Goldoniját, az öncsalás komédiáját, amelynek mondandója, ha tetszik, elvontan ugyanaz, de Fiszer tragédiájának előadhatatlanságával szemben zokogató és röhögőtető előadás. De életük is egymás ellenpólusa. Fiszer elhallgatása ugyanis Boguslawski szimbolikus hallgatásainak ellentéte: valódi elnémulás, kilépés a kontextusból, melyben hallgatni lehet, szellemi halál: a regény felfogásmódja szerint a morális integritás ára.

Boguslawskit ugyanis valójában nem fenyegeti bukás, noha a regény története látszólag állandóan a bukást hasztalan hártó manőverei körül forog. Mégsem fordított karriertörténet az övé, s Margócsy Istvánnal sem érthetnek egyet, aki szerint „Spiró a fejlődésregény ellenpéldájaként hanyatlásregényt írt” (*Mozgó Világ*, 1981/11.). Spiró világában ugyanis a zseninek, mint az erkölcsi világrenddel szemben tökéletesen közömbös természeti erőnek, kitüntetett helye van. Célja, mint említettem, öncél, a játék — színpadon, életben, akárhol. Ebből következnek a történet világlátása, hogy miközben a főhős ló-fut, gazsulál, kunyerál, megalázkodik a társadalmi siker érdekében és a bukás elkerülése végett, a váltakozva bekövetkező siker vagy bukás nem azt jelenti számára. S noha társadalmi pályájának íve lefele hajlik, bukását társadalmi erő nem idézheti elő, csak természeti erő, megsiketülése. Halála pedig éppenséggel nem hanyatlásra üt pecsétet, hanem győzelem: *ennek a természetnek a föl-*

magasztosulása. Utolsó mondata, hogy eljártssa, hogy meghal, utolsó gesztusa a színészparadoxonnak megfelelően, hogy kívülről látva alakítását kineveti magát és közönségét, utolsó gondolata pedig az, hogy sikere van. „Természeti” voltából következik az is, hogy egyáltalában nem abszurd ötlet a regény epilógusában Fiszer levele az élő Boguslawskihoz évtizedekkel halála után.

Mire jutottunk? Azt próbáltam igazolni, hogy Spiró regénye memcsak tematikus értelemben színházi regény, s történelmi regény volta éppen-séggel elmélyíti színházi jellegét. Remélhetőleg az elmondottak után senki sem gondolja, hogy az író mégis tendenciózusan erőszakot tett a regény anyagán, ha most egy lépéssel továbbmegyek, s megállapítom, hogy a regény egész konstrukciójának alapja valamifajta színházi történetbölcsélet, sőt színházi antropológia. Az *Ikszek* telivér történelmi regény, sőt, túlon túl is az. E sorok írója úgy tudja, hogy Spiró valakinek azzal kommandálta regényét: arról szól, hogy van történelem. Hozzáteszem: csak az van. Azzal, hogy a regény alakjai a regény végső soron nem színpadi közegében a színpad törvényeinek megfelelően kizárólag nyilvános arcukat mutatják meg, túlsággal kiszolgáltatják magukat, a nyilvános élet törvényeinek. Nem meríthetnek energiát azokról a nem nyilvános területekről, amelyek kevésbé vannak kitéve a történelem forgandóságának, a szövetségből, a szerelemből, a barátságból, a szolidaritásból, a gondolatszabadság vagy akár csak a szabad képzelődés magányából. A nyilvános elismerésnek mincs riválisa. Fiszer moralitása ezért kivételes és motiválatlan, s ezért veti ki a regény centrifugális ereje a történetből. Másfelől ugyanezért anonimak — Ikszek — a történelem mozgatói, pontosabban végrehajtói, akiket nyilvánvalóan hatalmasabb és még hatalmasabb Ikszek determinálnak. (Azok számára, akik nem olvasták a regényt: az Ikszek — történelmi tény — a hatalmat voltaképpen gyakorló és hatalmi húzásaitkat a színbírálat allegóriájába öltöztető társaság.) „A királyi páholyban jöttek-mentek az uralkodók, lengyelek, poroszok, szászok, oroszok, a szereplők változtak, a díszlet maradt.” (14.) (E motívum jelentőségére utal önkéntelen megismétlődése Fiszer drámájában a királyi páholy cezárainak váltakozása.) A történelem történelmi determinizmust jelent, konfigurációi, változatai nem hoznak változást. Történelem, amely bábokként rángatja az embert. Ennyiben a történelem a tragédiához hasonlít, amelyet Boguslawski így határozott meg. A komédia, mely *ugyanazt* látja, azért humánusabb, melegebb műfaj, mert a változathatatlan-ságot is látja, azt ugyanis, hogy az emberek nem szabadok és nem lehetnek szabadok, és ebben enyhületre, mulatságra és vigaszra talál.

De ki a komédia aktora? Ki az, aki átláthatja a szövevényt, s ezzel áthatja saját determinált szerepét? A zseni, akinek természeti erejét nem determinálhatja a történelem, és — meglepő, de ugyanakkor lényegbevágó következtetés ez a forgandó cézároknak oly fontos motívum után

— a bábjátékos, a valódi hatalom valódi reprezentánsa. El lehet siklani fölötte, ezért nagy nyomatékkal mondom: Boguslawski egyetlen méltó ellenjátékosa ebben a regényben a rövid jelenetben föltűnő Mostowski belügyminiszter, az egyetlen a regényben, aki nemcsak megérti Boguslawski jelentőségét, hanem átlátja természetét is. Noha bábkormány bábminisztere, az alatta elterülő bábvilág mozgatójaként kívül áll abból, és átlátja — azzal együtt, hogy mi az, amit nem tud mozgatni. A zsenit.

Spirónak túlon túl imponál ez a két figurája. A főhősnél ez nem válik a regény kárára, noha az író a zseniről alkotott művészi felfogásában őrizte meg leginkább romantikáját. De ha talán kevésbé gondoljuk a zsenit a természet csodájának, a rejtély és csoda akkor is rejtély és csoda marad — felidézése pedig *nagy* írói teljesítmény. Boguslawski az új magyar próza legremekebb karaktere, maga *Az Ikszek* pedig pompás *művészregény*. De az a tény, hogy a regény hőse egyben nem címszereplője (holott a cím is szereplőket tartalmaz), talán arra vall, hogy az anonim politikai hatalom legalább annyira főszereplője a regénynek, mint Boguslawski. „Az Ikszek” — mondja Mostowski — „ugyanolyan társaság, mint bármelyik: ostoba emberek gyülekezete.” (465.) De nem véletlen, hogy ezt a legfőbb Iksz mondja. A hatalom képviselőivel szemben nem kevés a megvetés az íróban, de ha megfigyeljük, a néha tán rosszindulatúnak is nevezhető jellemzés mindig akkor világítja meg arcélüket, amikor éppen nem a hatalmat gyakorolják, hanem fölöttük álló bábjátékosok mozgatják őket, vagy amikor egzisztenciálisan összeroppannak. A megvetés a személynek s nem a hatalomnak szól. „... a szereplők váltottak, a dicsőlet maradt — folytatódik az előbbi idézet: És maradtak a valódi színészek is, minden hatalom kiszolgálói, akik a megfelelő pillanatban minden hatalmat hátrba szoktak támadni.” (14.) Ez az örök felállítás az író szerint, noha nem örül neki, s respektusát az örök ellenjátékosok egyikétől sem tudja megvonni. Ezen az egyetlen ponton a regény végigvitt színházi formája visszaut. Mert noha világos, hogy a valódi színész személy, a váltakozó drapériájú, de egyazon funkciójú hatalom pedig személytelen, az utóbbit mégis meg kell személyesíteni. Fiszter tragédiájának is problémája ez és ott a Bizalmas személye jelenti a megoldást, aki nem az ilyen-olyan hatalmat testesíti meg, hanem a változatlan funkciót — annak allegóriája. Magának az egész regénynek az eleveenségével természetesen ez a megoldás szöges ellentétben áll. Ezért szükségképpen a következetlenség — s ez a formán belül a világlátás kritikája —: Mostowski alakja, aki már szellemi hatalom is, eszméje van. Holott valójában úgy áll a dolog, s egyre úgyabbul, ahogyan Italo Calvino mondotta a mottóban idézett kis párbeszédben.