

AZ ÉLET LEGŐSIBB PRINCÍPIUMA*

FEKETE J. JÓZSEF

„Az élet legősibb princípiuma színészi: a medúzák a tenger tündéres-halálos alvilágában, a kókuszparókák a pálmák gótiikus levegőtornyán, az embrió zápféje a köldök-kötél végén, a jázmún, a torma, a betegségek: ez mind színészi, színes, komédiázó ál-dolog. Nem hazugság, csak maszk, mímus. És a történelem is az; az élet legmélyebb ösztöne az. Hát még a művészet. A legmélyebb, a legmagánosabb is. Ha nem származnék magam is színészöستől, nem hinnék a létezésemben. Realitás és színház: egyértelműek.”

(Széljegyzetek Casanovához)

Örökös művészi, irodalmi magatartás valaki más maszkját felölteni, fikcióval rekonstruálni és életesíteni egy-egy síkba rajzolt portré hologramját, átítatni az ábrázolt egyén szellemét az alkotó egyéniségével, illetve kölcsönösen egymásba élni jellemet, hangulatot, magatartást. Nemezszer, ha lehuill a maszk, illetve lehuillanak az álarcok, az olvasóban tovább él a kétség, hogy tulajdonképpen kinek is az arcát pillantotta meg, kit is tárt föl a „márvány mellszobor mögötti pszichológiai realizmus”.

Az álarc nem rejtőzködés, hanem éppen ellenkezőleg, *kiemelés, hangsúlyozás, értelmezés*. Még akkor sem tekinthető bújócskának, ha nem csupán a szerző ölti fel hőseinek vagy hőseinek maszkját, hanem ha a kort, a szöveg megírásának korát is kénytelen a történet idejének álarca mögé rejtteni. A maszk ugyan

* Elhangzott a budapesti Francia Intézet által szervezett, *Anakronizmus és teatralitás Szentkuthy műveiben* elnevezésű konferencián, 1997. február 18-án

eltakar, de ugyanakkor hangsúlyoz, felcsigázza az érdeklődést, a figyelmet. A maszk egy időre mássá tesz, kvázi azonossá tesz valaki mással. Sőt, a rituális maszk, amihez a legközelebb állnak az irodalomba emelt szerzői álarcok, egyben az istenhez való közeledés jelképe is. Természetesen nem olyan módon, hogy az író, vagy a munkáját az idea szférájába emelné, hanem csupán hangsúlyozza az irodalmi alkotás ősi „másságát”, a beleélést, az empátiát, az átalakulást, a megújulást. Ezzel egyetemben pedig kiemeli az írói munka játék, illetve színjátékszerű jellegét.

„Az élet legősibb princípiuma színészi” – írja Szentkuthy Miklós 1939-ben, a *Szent Orpheus Breviáriumának* első részében, a *Széljegyzetek Casanováhozban*. Hat év múltán szinte folytatja a megkezdett gondolatot Cicero-regényében (*Cicero vándorévei*, 1945/1990), méghozzá a mítoszok szférájába emelvén a természet és az ember közös princípiumát, az utánzást és az ebben rejlő, létmeghatározó játékot: „... van-e emberibb ösztön a színészkedésnél? Miért? Mert mi a színészkedés? Törekvés valami másra, mint ami éppen véletlenül vagyunk, valami másra és valami többre; érezzük, hogy örökké hiányzik belőlünk valami, egyek vagyunk, pedig ezer lehetőség csírái csiklandozzák belsónket, a nagy akárm, egy állat is, egy virág is, egy isten is és egy félisten is – nevetséges hiba, hogy mégiscsak egy darab ember vagyunk, egyetlen arccal: sokkal több lehetnénk, ezer változat, az csak a természet hervatagságára jellemző, hogy egy anyának csak egy-egy alakot sikerül szülnie magából! Évmilliók előtt bizonyára ezret és ezret szórt ki testéből, millió mag millió különféle színés életet élt, ma azonban, ez a millió változat csak csökevény ösztönök, ingerlő lehetőségek alakjában van meg bennünk, és a színészkedés nem más, mint nyomorúságos pótlása az elveszett ezerféle életnek. A színész így visszamerül az őstermészet legősibb termékenységű állapotába, s aki az őstermészetbe merül vissza, az az istenekhez tér vissza” (49–50. l., kiemelés: F. J. J.).

A színészkedés természetesen nemcsak elméletileg foglalkoztatja Szentkuthyt, hanem művészetében meghatározza ábrázolását, stílusát, szemléletét, perspektíváját (s később azt is látjuk majd, hogy magánéletében is a próteuszi karakter jellemezte). Egy középkori színházi/irodalmi modell vonul végig opusan, a *haláltánc*, hiszen szemlélete szerint az emberiség történelme nem más, mint a Véres Szamár önmegsemmisítő, pokolba vezető útja. És ebben a haláltáncos, grand guignolos, barokk vérdrámákban: regényeiben, az emberi nem tarka tablóját zúdítja a megsemmisülés kútjába. Persze „a halál szomorú, a halál elviselhetetlen. De mit gondoltok? A tragédia a legszomorúbb műfaj? Nem! A komédia, a burleszk, a farce, a legközönségesebb cirkuszi móka és kocsmai tréfa, a halálgiccs, a haláltánc és a halálbohózat: ez a mi istennőnknek, a borostyán kőönttyűs Eos Infantának méltó miséje” (*Cicero vándorévei*, 270. l.).

Ha már színház, legyen színház, de igazi: *bábszínház!* Túlzásokkal, stilizálva, riktóan, hangosan, vaskosan. A *Cicero vándoréveiben* egy igazán barokkos és igazán megdöbbentő hatású jelenet ecsetelését követően teszi fel a kérdést a szerző: „Sok? Túlzás? Ízléstelen? Persze hogy az, de érdemel-e más tükröt az élet?” (114. l.) A szóban forgó regényéről is maga szögezi le, hogy a legkevésbé se hasonlít Cicero korának (sőt a regényírás korának) eszményeihez, hanem „inkább egy egészen késői ponyvaregényhez” (vö. 246. l.). Így például „Ankcojll kisázsiai élete olyan volt, mint Titus és Berenice történetének parodisztikus előképe. Ha valaki az egész »Tite et Berenice« – románcot susztervasárnap vagy medvetánc alakjában dolgozta fel egy pompéji vagy nápolyi kabaréban, akkor anélkül, hogy tudta volna, Ankcojll kalandjainak is bizonyára drámai krónikása volt” (311. l.).

A színház örök ihletője és műfaja Szentkuthynak, a *Cicero vándoréveiben* is egy teljes fejezetet szentelt az ókori színház témájának, amit számos esszéjében és novellájában feldolgozott és regényeiből se maradhatott ki.

A maga módján már a *PRAE* is az eszmék, a gondolatok nagy vérdrámáját ábrázolta, és a későbbi művek is a grand guignol szellemében fogant felfogást tükrözik. Szentkuthy minden regénye a theatrum mundi, a világ, az élet nagy színházának a fogalomkörében fogant. Sőt, leginkább a művek kompozícióját is a színházszerűség jegyében szervezi meg: „Mikor ennek a helyzetnek minden burleszk és farce lehetőségeit jól kilovagolta a komédia-író: következik Lucianus és ajándékhardó rabszolgáinak végigvonulása a folyosón. A színpadon (és van-e jobb hely a világon? Nincs.) . . .” (*Hitvita és nászinduló*, 293. l.) „Erre a nő, egymás mellett felsorakozva, arccal a közönség felé, és a görög tragédia-karok stílusát gúnyolva – hatalmas átok-tirádát zengenek a megvesztegetés aljas divatja ellen. (. . .) Az égi, morális szózat után az asszonyokat egy tömegben egy óriási süllyesztő a pokolba rántja” (uo. 296. l.). Miként az idézetből kiténik, az író néhol nem elégszik meg az események teátrális elrendezésével, hanem a történetet színpadi utasítások formájában adja elő, *dramaturgiává éli át az epikát*. A *Breviárium* IV. kötetében, a *Véres Szamárbán* már imigyen szólítja meg az olvasót: „Kedves paternális és fraternális nézőim” (kiemelés: F. J. J.). A *Kanonizált kétségbeesésben* is ott vibrál a történelemnek számárfület mutató haláltánc motívuma: „Imám: egy várkapu előtt – vizigótok, rómaiak, ibérek, arabok, zsidók, történelmi vándorcigányok minden stílusban, spanyol barokk menyasszonyi vagy miseruhával leöntve, azték arany díszek, hastáncosnők köldöklukaival a falban –, akár ez a bolond *Breviárium* is lehetne, nem?” (62. l.) Máshol szerzőnk minthá egyfajta totális színházat játszatna szereplőivel, az olvasó (a képzeletbeli néző) minden érzékére hatni kíván – jeleneteket ír, amelyeket a szokványos (regény)írói eljárásoktól eltérően *nem ábrázol*, hanem a sokkal rövidebb utat választja (az olvasó számára természetesen), és elkép-

zeléseihez hozzáírja a lehetséges asszociációkat is. Szinte egyszerre jelenít meg minden érzéket bombázó benyomást – ezekkel idézi fel és valószerűsíti frói „színházat”: „Az erkélyen ott állt – Nikénél jóval öltözetlenebben – Aglája, az ő kezében egy óriási fekete csokor, melléhez szorítva, arcát beléfojtva, szájakat kezével vagy a kócoló széllal szélnek eresztve – szagolta a virágokat, csókolta, borzolgatta és simogatta, nyakát, mellét hűsítette – tavasz, ópium, selymostorozgatás, ima, hold, római óriásfürdők szobrai, csók, öntükröző szerelem, a szél suhogása, a tenger varangy-buborékos morgása és a hajó »slejmos« fa-krárogása: az ilyen »arrangement«, elrendezés, nagyon szívesen látott dolog az ilyen Bonifácus-típusú filozóf agykedélyében” (*Vallomás és bábjáték*, 220. l.). Vagy: „Mária leesett a lóról, lassan, ágról ágra, akadozva, hol mártír Sebestyén, hol bukfacező lelőtt majom, hol parázna műlovarnó; minden, ami akadható, mindenbe beleakadva, széttépve, szegény királyi krucifix, bokatoró, hülyére fényesített kengyel, meztelen mellek közönyös ágak tövisskoszorújában – hogyan lett volna a remete birtokában Manessier félabsztrakt festő »Tövisskoszorú«-ja (mind a két változat)! Nem is jutott el a test a földig” (*Kanonizált kétségbeesés*, 48. l.). (Ez a részlet ugyanúgy lehetne példája a képszerű ábrázolásnak, mint a teatralitásnak, de bennünket most a színházi utasításszerűség epikai lehetőségei érdekelnek.) „A hülye Konstantin által rendezett jelenetnek a fekete hajú császárné is tanúja volt (dús élesztővel kelesztett mellek vihara): szét akarta tépni a fehér csillaghínár, víziágyhúr menyasszonyt, de szent Tarázius »áldást« osztott pásztorbotjával: a fekete szukát jobbra verte, a fehér menyasszonyt balra –, hülye Konstantin meg térdre esett, összecuklott, lócitrom (puff!) a cirkusz porondjára” (*Véres Szamár*, 83. l.).

Szentkuthy még tanulmányírás közben is következetes marad hitvallásához, miszerint minden létező a haláltáncát járja; azaz a világ, ha létezik, csupán önmaga iróniájaként létezhet, ezért ábrázolni, megjeleníteni csak ironikus formában lehetséges. Nála az irónia az abszolút fölény kategóriájával egyenlő, a tárggyal szembeni, az olvasóval szembeni, a világgal szembeni fölény kategóriájával: „Halász-esszénk fő témája lehetne: ráció, kép és metafora kaleidoszkóp, szexualitás, Isten, halál, szójáték, matematikai rejtvény, egzisztencialista bőregérszárnyak, vérző szív és tán vérzőbb agy – milyen tapintható délibábok századvégünk generális »irodalmi« romeltakarításához” (*Az értelem primátusa. Új Írás*. 1981/12).

Első olvasásra úgy tűnik, hogy amíg a *PRAE*ben, a *Breviáriumban* és a történelmi regényekben a grand guignol és a haláltánc az uralkodó motívum, addig az életrajzi regényeket a buffo-szemlélet hatja át. Az effajta rendszerezést azonban el kell vetnünk. Igazi, tiszta buffo-szemléletet csak a Mozart-regényben, a *Divertimentó*ban találhatunk. A többi regényt átszövi a danse macabre, a commedia dell'arte, a farce, a grand guignol. A danse macabre állandó

meghatározója a *Breviárium*nak, akár a történelmi regényeknek. Ez a középkori képzőművészeti és irodalmi műfaj, amelyben korra, nemre, társadalmi rangra való tekintet nélkül hívja fel utolsó táncra és ragadja el az embereket a Halál, a legmegfelelőbb kifejezési lehetőség és forma a véres tablók megjelenítésére, amikben az írónk bővelkedik. S mi más lenne ehhez a megfelelőbb illusztráció, ha nem a 15. és 16. századi képzőművészet szenvedésábrázoló nagy triumvirátusa: Bruegel, Bosch és Dürer. A haláltánc leírása komikus vagy líraian átélt megjelenítésekkel szövődik egybe, *commedia dell'arte*-szerű jelenetekkel váltakozik. Az eseményeket néha közbeiktatott szónoklat (retorika!) vagy elbeszélés viszi előre. A farsangi színekben tobzódó, kakofonikus zsvajú karneváli felvonulásokat, bábszínházi stilizációt végső soron a szatíra, vagy még inkább az irónia megnyilvánulási formájának kell tekintenünk, amit a szerző a *realizmus* egyik fontos meghatározójának tart: „sem Atheosz atya, sem én nem mondhatunk le a barokkosan tobzódó vizualitásról, a nevelő bábszínház rikító színeiről és (víg vagy kegyetlen akarattal) telirajzolt alakjairól. Hogy miképpen szövődik ez a »bábos« szemlélet a modern realista lélekismeret szemléletével: ez a fajta bonyolultság (de sohasem zűrzavar), mely századunk sajátja, mely alól nem vonhatom ki magam sok művésztársammal együtt” (*A megszabadított Jeruzsálem*, 35. l.).

A világ dolgainak tarka felvonultatása már a nyolcadikos gimnazista Szentkuthyt is kísértette, már akkor egy több mint ezeroldalas könyvről (sőt, összegyűjtött műveinek garmadaról) álmodott, amely: „Csupa dráma, mozgás, bábszínház, a szédítő változatosságok könyve. Végre dráma! (. . .) A színek, változások százai, ezrei: történelem, képzelet, modern társadalom, japán mitológia, királyi kompilációk régi krónikákból és a *közönség* élvezi a figurák tengernyi változatosságát, az izgalmas, tacitusi színek rohanó egymásutánját, a játékosságot” (*Barókk Róbert*, 92. l., kiemelés: F. J. J.). Ám az életének éppen erotikus szakaszában és szakaszával viaskodó szerző kétközben van az intellektus, a masszív szerkezetű alkotás és a rendszerre épülő kompozíció, illetve a nagyszerű játék között. A *play* utáni ujjongását a tudomásunk szerinti első regényében száz oldallal később az intellektusvágy húzza át: „... három dolog kell az irodalomhoz: emberalkítás, erkölcs, szintetizáló tehetség. Nem a dekorációk, nem a nyelv zenéje, amely a második mondatnál már untató, nem a színes víziók. Embert, erkölcsöt és szintézist követel” (185–186. l.). E hármasság azonban távolról se zárja ki a teatralitást, különösen olyan esetben, mint szerzőnké, aki amellet, hogy az élet legősibb princípiumának tekinti a színészkedést, saját ösztönei között is felfedezi azt és emberi habitusának meghatározójává emeli.

Miként az élet, az olvasmányok, a tapasztalat legparányibb momentuma egész regényvázlatot pattint ki a szerző agyából, úgy tényleges környezetének

alakjai is számtalan transzfiguráción mennek keresztül. A legnagyobb színész azonban maga az író. Regényterjedelemnyi időre öltötte magára Mozart (*Divertimento*), Haydn (*Doktor Haydn*), Händel (*Händel*), Goethe (*Arc és álarc*), Dürer (*Saturnus fia*) maszkját, de ugyanilyen huzamos időt töltött Luther, Cicero, II. Szilveszter pápa, Monteverdi, Brunelleschi, Szent Ágoston és még számtalan szent, illetve történelmi figura álarcában, a rövidebb terjedelmű szerepváltásait pedig minden bizonnyal képtelenség is lenne számba venni. Az alakváltás ugyanis kicsapongásra, szertelenségre ad módot, a folytonos transzfigurációk során kiválóan ütköztethetők a gondolatok, szemléletek, amelyek vagy összekacsintanak, vagy ellentétes irányokban elsuhanak, az író pedig nemcsak a pillanatnyi »másság«, hanem az azonosság élményét is az olvasó elé tárja, miközben maga is kitűnően szórakozik. Már a *Barokk Róbertben*: „Eh, mit Sgarellino. Tessék visszamenőleg a Sgarellino nevet Roberto Barocco-ra változtatni, én vagyok a festő. Úgyis komédia az egész, néhány másodpercnyi *moritura illusiómért* ne érezném magam nagy művésznek?” (104. l.) A tizenyolc esztendőös kamasz „önámítása” hatvan éven keresztül ajzószerként és stílusként működött: „Sokszor beszéltem nektek arról, hogy ha egy történelmi vagy művészeti vagy mitológiai figura (akár keresztény, akár pogány) szenvedélyesen magával ragad: a szó szoros értelmében *azonosulok* vele, nemcsak képletesen, metaforikusan, ahogy ez minden valamirevaló színésznél vagy írónál előfordul, hanem Szentegyházam szakrális értelmében: *csoda* történik velem *incarnazione e incorporazione*” (*Euridiké nyomában*, 59–60. l.).

Szentkuthy a valóságot írta meg, közben álmodott, vizionált, s kicsit talán hallucinált, és az olvasóra bízta, hogy döntse el, munkájában mi a realizmus, mi a látomás, mi a beleélés. Ha ez egyáltalán érdekelte az olvasót, aki egyszerűen kacaghatott vagy kesereghetett a szöveg ilyen felbontása *helyett*.

A szerző ugyanis mindig valaki más *helyett* szólal meg, amit azután nagy örömmel és ügyesen egy valós vagy kitalált személy szájába ad, s amikor úgy hiszi, hogy eleget ámította már az olvasót, ezt be is vallja. Maszkot öltetni Szentkuthy számára nem rejtőzködés, nem általánosítás, hanem ellenkezőleg, konkretizálást és kiemelést jelent. Próteuszi egyéniségét ízekre szedi és minden hajlamából külön-külön figurát, maszkot kreál, hogy azután annak személyét, gondolkodását, műveit bőséggel illusztrálja és dokumentálja.

A változásokra, transzfigurációkra, in- és reinkarnációkra állandóan készséges Szentkuthy jórészt önmagából, illetve az őt körülvevő világ lenyomataiból építi fiktív világát. Erre már a *Barokk Róbertben* is rávilágít, szinte naivan árulja el technikáját (ami persze a legtávolabbról se technika, hanem sokkal inkább stílus): „Az utcán hazafelé feltűnően nézegettem a nőket, hogy valami tetszetős modellt találjak az én Barbiglióm szeretőjéhez. Barbigliót könnyű lesz megmintázni. Majd egy kicsit hozzám fog hasonlítani, nem lesz baj.

Találtam is modellt, de nem a valóságban. A sarkon egy gyümölcsöskofa stanicliket csinált újság meg képeslap papírjából. Az egyik félkilós staniclit Lilian Gish filmprimadonna fotográfiájából csavarta. Gish itt rendkívül bájos volt: régimódi galléros ruhát, kalapot, muffot viselt. Dorylée lesz a neve” (18–19. l.).

A színészekről azonban térjünk vissza a színpadhoz.

Szakro-pikáns meglepetésnek készült a *Breviárium* ötödik kötete, ám szerzőnk életéből sajnos már csak arra futotta, hogy megtervezze Monteverdi 17. századi Orfeo-előadásának parkszínpadát, amelynek díszletei a 20. század jellemző, meghatározó jegyei lettek volna. Kitapintható Szentkuthynak az a szándéka is, hogy valamiféle kompozíciós hálóban összefűzi a korábbi négy *Breviárium*-kötetet, valamint hogy a színpadon felvonultatja az első hat füzet összes (valóságból mintázott) nőalakját.

A *Breviárium* tervezett zárókötetének „manierista »Világűr Színpadán«” – tudjuk – nem Monteverdi Orfeója került volna bemutatásra, hanem egy szatírából fakadó, pán-szexszel fűszerezett Szentkuthy-mű, a *Véres Szamár*, vagy az egyszerűség kedvéért: „Kritik der schmutzigen Geschichte” – a világ. Sátán-vezette vak-logoszának tárgyiasult megjelenítése, a halált az élet fölibe helyező emberi eltévelyedések lexikona: *farce + haláltánc*. Az *Euridiké nyomában* elkészült részének záróakkordjaként Monteverdi álmában a Sátán prédikációját hallgatja, Hamvazószerda hajnalán, amikor teste még a karnevál zsvajára emlékezik, lelke pedig a megtisztulásra készül. Szellem az elmúlás közeledtével sem békélt meg az örök kérdések legősibbjével – miért az élet, mi célt szolgál, ha csupán egyetlen princípium mozgatja, a megsemmisülés újabb kérdéseket nyitó tényének elkerülhetetlensége.

Nem is egy, de két színpadon, a divina és a humana kettős színpadán kerül bemutatásra Narcisszusz drámája az 1933-ban írt, a posztumusz kiadásban a *Narcisszusz tükre* címet kapott nagy regénytőredék. Szentkuthy stílusának teatralitását bizonyára kellő módon tárná fel a mű hetedik fejezetének alapos elemzése, ugyanis itt, Narcisszusz apjának nagymonológiájában dramatizálja a teljes két színpados misztériumjátékot, monológban, látszat-párbeszédben, retorikus okfejtésben és sziporkázó reflexiókban. A két színpados példázat Narcisszusz és a fiatal püspök, a gyermekkorukban egymásba szerelmes ifjak sorsalakulásában fokozza a feloldhatatlanságig a Kharisz és Erósz, vagyis a szerelem két színpada közötti dilemmát: Narcisszuszt a testi gyönyör, az apai szeretet és a szerelmi álom taszítja a mélybe, a csodatevő püspök vesztét pedig a pesszimizmusa okozza, ami a szex maszkja mögött folyton a halált és a nyomorúságot látatja.

Számunkra nem azért fontos az önmeghatározások végtelen számú változatának említése, hogy előhozakodhassunk az álarcelmélet taglalásával, misze-

rint Szentkuthy próteuszi–dionüszoszi hajlama folytán még a legjelentéktelenebb epizód szereplő alakjába is beleszó valamennyit magából, illetve teljeségükben átéli azok szellemiségét és cselekedeteit, hanem mert a maszkok mögé rejtett, s ugyanakkor általuk kiemelt identitásképek ismétlődésük, variánsokban való megjelenésük által teljeseznek ki – paradox módon befejezetlen egészzé.

A teatralitás végül is Szentkuthy Miklós esetében egyszerre jelent stílust, kompozíciót, modort, műfajt. S még ennél is többet: ösztönt.

Teatralitás, mint ösztön.

Ha ehhez a témakörhöz keresünk fogódzókat, legjobb, ha Szentkuthynak a konfesszióba hajló megnyilatkozásait vesszük szemügyre. S van mit tanulmányozni, kezdve a *Barokk Róberttől az Euridiké nyomábanig* a regények sorát, köztük a posztumusz megjelenteket, az *Ágoston olvasása* közben, a *Bianca Lanza di Casalanzát*, a *Narcisszusz tükrét*, a *Frivolitások és hitvallások* vallo-máskötetét, de legfőképp a szerző óriásnaplójának eddig publikált részleteit. Ezt a legjobb szándékom szerint megtettem a Szentkuthy Miklós munkásságával foglalkozó *Olvasat I.* és *Olvasat II.* című kötetekben, illetve az *Identitás és tautológia* című esszé sorozatban. Ezért most írásom végén csupán a számomra legfrissebb konfessziós-elbeszélés, az 1996 júniusában a *Holmi* folyóiratban közölt, 1937-ben íródott *Hívjuk Velencének* című napló-novella idevágó kitételeire szeretném felhívni a figyelmet. A szöveg az író és az életében egyik meghatározó fontosságú nő, Betta első, huzamosabb ideig tartó együttlétét rekonstruálja, novellisztikus elbeszélésben, de a napló feltáró intimitásával. S Szentkuthy itt teatralitásának teljes díszében jelenik meg: egyszerre gyámoltalan és hódítóan lezser, és ez az ellentét akkora feszültséget okoz benne, hogy az udvarló széptevés helyett már alakoskodik, pózol, majd amikor a merevség pátoszából átbillen a felszabadultság könnyedségébe, gyermekdeden utánozza közös ismerőseik gesztusait. Színészkedésének eredménye érdekében – miként a valódi teátrumban –, mindent felhasznál: szöveget, helyzetet, díszletet, jelmezt, koreográfiát, kelléket, közönséget. A villamoson például háttal az irány-
nak foglal helyet, a Velencének nevezett nőt az ablak mellé ülteti, hogy így kerüljön ideális helyzetbe, mert a fizikai fogyatékoságként felfogott, és állandóan gúnyolt, vagy harsányan hangsúlyozott fizionómiája a teatralitás felé ösztönzi, ugyanis „csak bal fele tudok operálni, merev szememmel nézni, s így tűnik el bal orcám csont- és izomaszimmetriája” (799. l.). A történetekre visszagondolva maga szögezi le, hogy megjelenése *papagájos*, viselkedése *pójacás*. Sötétzöld öltönyben, sárga selyemingben, vörös nyakkendővel hangsúlyozza férfias eleganciáját, vadonatúj, keskeny szalagos kalapjával és sétapálca-szorosra csavart ernyőjével pózból pózba bukdácsol a megközelíthetetlennek tűnő nő mellett, óriási gesztusokkal sugallván természetes élnökségét,

hol az utca, hol az autóbusz közönségének játszva, de folyton ellenőrizvén színészkedésének eredményét Bettán, vagyis Velencén.

Élet és mű Szentkuthy esetében egy és ugyanaz – szajkózhatjuk önmagunkat immár ki tudja hányadszor. De miért éppen a teatralitás az egyik fő mozgatója ennek az egységbe oldódó kettősségnek?

Őszinteség helyett miért választjuk inkább az alakoskodást?

A választ kereshetnénk a lélektan berkeiben, de minek, hiszen Szentkuthy Miklós tálcán kínálja, éppen az említett napló-novellájában:

„Az ember, akkor, ha kicsit intellektuális és kicsit ideges (. . .) így is, úgy is, mindig figyelni énjét, s akkor már *ab ovo* egész életét őszintétlennek érzi, egyszerűen azért, mert látja magát” (813. l.).