

Kritika

könyv könyv könyv könyv könyv könyv könyv könyv könyv könyv könyv könyv könyv könyv könyv

Bányai János

Menedzser, Don Juan, Helene

Esterházy Péter: *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*.
Magvető, Budapest, 2006

Esterházy Péter új könyve „három dramolett”-et tartalmaz. Tartózkodó és visszafogott jelentése van a műfaji megnevezésnek, dráma helyett „dramolettet” mond, ami olvasóját arra figyelmezteti, ne várjon drámát a szó szokásos értelmében, meg arra is, hogy a szereplők szavai mellett a szerző szavaira is jól figyeljen. Esterházynak van már egy korábbi drámakötete, *Búcsúszimfónia* címen jelent meg 1994-ben, sőt egy még korábbi is, a *Daisy* 1984-ből, „opera semiseria egy felvonásban”. A regény- és prózaírónak – prózán az „elbeszélésen” kívül esszét, jegyzetet, előadást kell érteni, amint tudjuk, mindent, amit kinyomtatnak – tehát van drámaírói tapasztalata, ami persze nem azonos a színpadi szerző tapasztalatával. Ez utóbbi hiánya talán nem is nagy veszteség, mert ha oda is lehet képzelni a *Rubens*-könyv szövegeit a színpadra, sok minden elfér a színpadon, akkor is inkább olvasásra való szövegek ezek, legfeljebb felolvasásra valók, eljátszásuk már nehezebben menne, bár nincs kizárva, hogy játszhatók is. A *Rubens*-darabot játszották is Németországban, a *Don Juan*-dramolettet Ausztriában. Regényeket is sokszor játszanak drámává átírva színpadon, sőt filmre is ráírják néha a regényeket, ettől azonban a regények továbbra is olvasásra valók. Hogy mi van egy regényben, egy könyvben, olvasásából tudható meg, mondta valaki, aki nagyon komolyan gondolkodott el a regényről.

A *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* kötet három drámaszövege eléggé különbözik egymástól ahhoz, hogy külön-külön essék róluk szó. Van közös vonásuk, persze. Nem is egy, bár egyet-kettőt is elég szóba hozni. A

nyelvjátékokat, amelyek mindhárom szöveget behálózzák és áthatják. Idegen mondatokat és szavakat ír át Esterházy, egész – ahogyan egyik értelmezője mondta – „idézetvilágot” teremt anélkül, hogy az idézetek forrásait jelölné, mert idézetei rendszerint nem ismeretlen helyekről valók, vagyis rendszerint részei az ún. általános műveltségnek. Ha versről van szó, akkor is, ha matematikai axiómáról, ha festészetről, akkor is. Az átírt idézetek kettős szerepet töltenek be. Részint emlékeztetnek, az emlékezés műveleteire készítetik az olvasót, részint pedig új kontextusát és ebből következően új jelentését teremtik meg a kulturális emlékezetben felidézett szavaknak és mondatoknak. A jól ismert „csillagos ég fölöttem” mondat meg a Bolyai Jánostól származó mondás: „a semmiből egy új, más világot teremtettem”, többször ismétlődik, más-más változatban a dramolettek szövegében, legtöbbször persze a kötet címével azonos harmadikban. További közös vonása a dramoletteknek a játék megszervezése: eljátszható, hangosan mondható nyelvjátékok a színpadon, ebben tényleg hasonlatosak. Persze nehéz megmondani, hogy hogyan játszható, vagyis mondható a nyelvjáték, milyen rendezői utasítások kellenek hozzá, és milyen színészi képességek. Esterházy olyan színpadi instrukciókat ad rendezőnek, színésznek, melyek nemhogy segítenék, megnehezítik a színpad alkotóinak és mestereinek munkáját, mert inkább vehető a narrációhoz közvetlenül kötődő elbeszélői (szerzői) közléseknek, mintsem valóságos színpadi instrukciónak. Amikor Bacchus megjelenik a színen, így szól az instrukció: „Bacchus (*vagy a részeg Héraklész vagy egy szatír vagy a Pásztor-tánc egy szereplője vagy az Angyal vagy valaki más*)”. Még sokatmondóbb, ám igazából nem „instruáló” az Angyal megjelenése, akiről-amiről a szereplők felsorolásában annyi áll, hogy „nincsenek (róla) információink”, ami elég beszédes közlés, bevezetője a szerzői instrukciónak: „Angyal (*mintha máshonnet szólna; például sötét lesz és világos vagy az előző jelenet megmerevedik és valahogy megjelenik az Angyal (mint egy filmbevágás, klip) vagy kiszól egy képből, kommentál, lábjegyzetel*)”. Az elbeszélés, a novella felé fordítja és irányítja instrukcióival a szerző a szöveg megértését, mert mintha az instrukció szokásos szerepével ellentétben nem adna követhető utasítást rendezőnek, színésznek, színpadmesternek se, hanem azt közölné, a *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* kötet három „dramolett”-nek mondott elbeszélést (novellát) tartalmaz, persze nagyjából párbeszédes szöveget, amin semmit sem változtat a szöveg (szabad)verses, vagy versre emlékeztető tördelése, mert Esterházy dramolettjeinek-novelláinak szereplői-hősei nem versben beszélnek, semmiképpen sem drámai jambusban, hanem sorokra tördelt prózában szólalnak meg, kivéve a *Legyünk együtt gazdagok* tipográfiájában is prózai monológját. A *Daisy* című librettó bevezető – szerzői utasítás? – részében van egy zárójeles mondat, amely az utasítások szokásostól eltérő jellegéről ad (feltételesen) magyarázatot: „A zenére és színpadra vonatkozó megjegyzések

metaforikusak. Vehetők szó szerint is, *a bene placito*.” Persze nem megy egyre a „metaforikus” és a „szó szerinti”, de mindenképpen azt jelenti, hogy a szerzői instrukciók – „megjegyzések” – a szöveg szerves részei, így a novella és az elbeszélés felé közelítik a dramoletteket.

Közös vonásaik ellenére nagyon különböző szöveg a három dramolett. A *Legyünk együtt gazdagok* címet viselő első, egyszemélyes drámának, monodrámának mondható, bár ketten játsszák, egy személy és egy tárgy. A személy beszél, és néha beindítja, vagyis közbeszólásra szólítja a tárgyat, a magnót. A magnó nevet, tiltakozik, néha meg is szólal, közbeszól, majd a személy ráüt, és akkor elhallgat. Függetlenül attól, hogy mindig a személy indítja el, a magnónak van külön élete, ezért vehet részt a játékban, mégis, ennek ellenére a *Legyünk együtt gazdagok* egyszemélyes darab, amit egy menedzser ad elő, egy alak, aki többször mondja magáról, hogy kapitalista. Azt sem tagadja, hogy gazdag, azt sem, hogy vannak kulturális ismeretei, tud ezt-azt Thomas Mannról meg Sartre-ról, sőt Heidegger nyomán kérdezi meg – németül – „mi végre a menedzser ínséges időkben”. Ezzel együtt afféle „korunk hőse”, a meggazdagodás lehetőségéről és útjairól előadást tartó menedzser, utal is, meg hivatkozik is mai gazdasági és közgazdasági jelenségekre, közhelyes, de ezzel együtt időszerű témákra, bár politikába nem avatkozik, szavai mégis éppen a politikában visszhangoznak. Szép kerek történet, a meggazdagodás története, amelyben a munkás „mint kisbefektető” kényszeríti a menedzsmentet, az meg nyomást gyakorol a menedzserre... A kerek történetért valaki majd „közgazdasági Nobel-díjat fog kapni”. Az újjazdag nyelvi viselkedésmódját állítja színpadra Esterházy, és ha egyszer színpadon is látni adódik e meggazdagodástörténet, akkor gurulni fog a közönség a nevetéstől, mígnem rájön, hogy saját nyelvhasználatán és nyelvi viselkedésmódján derül. Ha a nyelvre irányított és a nyelvből fakadó szatíra csakugyan derültséget okozhat. Csakhogy Esterházy szövege közgazdasági értekezésként is olvasható, persze nem szakértői, hanem amatőr közgazdászok értekezéseként, úgy, ahogyan napjainkban mindenki valamennyire közgazdász, mert éppen olyannak látja korunk hőseit, a menedzsert, az üzletembert, a vállalkozót, amilyennek Esterházy szövege mutatja. Pénzéhesnek és mindenre kaphatónak, ami a pénzhőség enyhítésével jár, ugyanakkor kritikusnak is, ha úgy tetszik, éppen rendszerkritikusnak, akinek nincs más célja, mint a megszólított nép átejtése populista szólalomokkal, melyeknek utalása az éppen aktuális politikai ellenzékiségre egészen nyilvánvaló. Amiből mindez előjön, sohasem közvetlen hivatkozás szólalomokra és szólásokra, hanem maguknak a szólalomoknak és szólásoknak továbbmondása a szatíra felé. Lépésről lépésre derül ki, hogy az „egy Csányi Sándor”, aki a szöveget mondja, több „sándor” lehet, a pénzvillág fiktív hőse, aki – ha színészileg hozni tudná a szerepét – így szólna: „Ha most én valóban én volnék, akkor most örülnék.” Lebegtetett monológ-hős

tehát az „egy Csányi Sándor”, aki behízelt szónokként el akarja nyerni a közönség jóindulatát, s ez sikerül is neki, az időnként megszólaló és többször erőteljesen elhallgattatott magnó szerepe a tanú rá, hiszen a magnó itt annak a névtelen közönségnek a megfelelője, akiket a szónok megszólított. A szónoki – politikai és közgazdaság-szakmai – beszéd karikatúrája. Gúnyrajz az új világ, Magyarország, Románia és Hongkong, tehát az egész világ, aktuális (vállalkozó) hősről.

Az *Affolter, Meyer, Beil* „szöveg – a hozzá tartozó jegyzet szerint – Hermann Beil kérésére íródott”, és 2005 májusában mutatták be Salzburgban „más »Don Juan-szöveggel« és Mozart-zenével együtt”. A darabban a „játészó színészek neve adja a címet”, műfajának – dramolett – neve „Bernhard-szó”, ami azt is jelenti, hogy a darab tisztelgés Thomas Bernhard és rendezője, Claus Peymann előtt... Van is a darabban valami erősen bernhardi, abban mindenképpen, ahogyan bemutat egy „öreg magyar” pincért „Limában / izzadságszagban”, vagyis ahogyan szidja a magyarokat, miként szidta Bernhard az osztrákokat. A pincér „langyosan hozza ki a homárt / és közben / veszekszik a kenyereslánnyal / és könnyű izzadságszaga van”, róla mondható rögtön, hogy „ez biztos magyar”, meg hogy „szociológiailag is valószínűsíthető / 1956-ban mehetett ki”, „50 éve épp 50 éve”. Mennyi mindent hozhat be a játékba az évforduló felemlítése, mennyi mindent az időszerűből, de a virtuálisból is. A magyarokat egyszerű szidni, az osztrákokat is egyszerű szidni, a németeket is egyszerű, „Ők még örülnek is / szeretik / Szeretik / ha szidják őket”. Thomas Bernhard volt nagy az osztrákoknak, hazája fiainak szidalmazásában, és Esterházy se marad le mögötte nagyon. A játészó színészek nevét címében viselő dramolett erősen alulstilizált Don Juan-történet, színhelye a „színpadias Sevilla”, kora „jó kosztümök kora”, holott se Sevilla, se kosztüm a darabban, minden az örök Don Juan-játékokból és -zenékből fakadó párbeszédese nyelvjáték. Mozart-évforduló volt, arra az alkalomra íródott, és abból az alkalomból mutatták is be, vagyis minden ízében „alkalmi”, ami nem hátránya, hiszen a játékhoz, minden játékhoz, a színpadihoz és a nyelvihez is, alkalom kellett... Esterházy szövege egy „Don Juan utáni korból” származó szöveg, amely arról a János bácsiról (is) szól, ő az utáni kor Don Juanja, akinek „könnyű izzadságszaga van”, és akinek az ágyát már elhagyta az őt Don Juannak szólító kenyereslány: „egyszerű szerző, egyszerű szövege”. Az azonban mellékes, hogy ez most afféle „ellen-Don Juan”-szöveg lenne, vagy Don Juan utáni szöveg, s hogy ennyiben miért időszerű, fontosabbnak látszik arra odafigyelni, hogy hogyan keletkezik az egyszerű szerző egyszerű szövege, azután hogyan keletkezik a színpadon, hogyan a zenék társaságában, hogyan a saját nevükön szereplő színészek játékában, akik szerint persze hogy „színház az egész világ”. Mert Esterházy dramolettje saját nevükön saját szerepüket játészó színészekkel az alkalmat írja le, a szöveg és a

darab, a beszéd és a játék keletkezésének alkalmát, ami a véletlen folytán valós helyszín és valós alkalom. Persze, hogy Mozart és Salzburg, enyhe Kierkegaard-ról, azaz a csábító naplójával. A dramolett hősei nem beszélnek egymás mellett, de nem is vágnak egymás szavába, csak beszélnek, a szöveg, a játék, a keletkezés alkalmáról. A rendező, a fia és a férje, a jellemábrázolás minden gyanút keltő eszköztára nélkül alkalmi játékot produkál, amely játékban nem annyira a színészi teljesítményre, se a rendezői invencióra, inkább a nyelvre, a szövegre, keletkezésére és mondására esik a hangsúly.

A harmadik, a címadó *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című dramolett az előző kettőnél terjedelmesebb, és nyilván nagyobb ambícióval is készült. Rubens a darabban hatvanhárom éves, tehát a „flamand barokk világhírű mestere” halálának évében vagyunk, „Rubens meghalt”, közli velünk a festősegéd. Ez a darab első szava, majd az utolsó is ez lesz. A színen pedig Rubens „kiesik” az önarcképéből, néha visszakapaszkodik, majd újra kiesik, és így ismétlődik többször, mire beindul a játék. A képek helyére a végén üres vásznak kerülnek. A játékban részt vesz az angyal, akinek koráról „nincsenek információink”, meg Bacchus, vannak itt még Rubens-alakok is, és itt van Rubens fia, Albert, „harminc és negyven közt”, meg a festő Alberttal egyidős „fiatal felesége”, Helene, és jelen van Gödel, „matematikus, hatvan körül”. Rubensnek másodsorra fiatal felesége volt, akinek húsait jól fel lehet ismerni a festő vásznain, lesz is a darabban a seggéről bőven szó. Meg a ló seggéről. Az áll a darabban, hogy Rubens mindig félrelökte a tanítványait, mikor azok a képek festése során odaértek, hogy maga rajzolja és fesse meg a segget, semmihez sem hasonlítható rubensi módon. És Gödel is létezett, csak éppen nem Rubens korában, néhány évszázaddal később, ha arról a Kurt Gödelről, osztrák matematikusról van szó, aki Sain Márton matematikatörténete szerint kimutatta, hogy „valamely axiómarendszer nem változatlanul örök, hanem új problémák felbukkanása, esetleg új axiómák bevezetését követeli, vagy a régiek módosítását”. A dramolett két játékidőt futtat egymásba, a nevezetes és általános tiszteletben élő festő meg a fia párbeszédének valós idejét meg a Gödellel folytatott, évszázadokat átívelő dialógus idejét. Az egymásba ékelt idősíkok egyúttal festészet és matematika egybetartozását megkülönböztetését mutatják. Rubens „olyan magasan van”, „majdnem az égben”, hogy nem láthatja – mondja Gödel – az Isten mint metafora gondoskodott arról, „hogy ne nőjünk az égig”. Majd kettőjük konfliktusát, egyben művészet és matematika konfliktusát Gödel így foglalja össze: „Az ember méltósága / az ember végtelensége / ezt mondja ön Rubens / Az ember méltósága / a végesség belátásának képessége és bátorsága / ezt mondom én Rubens.” Két dráma játszódik, egy – feltételesen – családi: az apa és a fiú konfliktusának drámája, meg a festőé és a matematikusé, de lehet, hogy egy harmadiké is, a fiatal feleség vonzó szépségéből következően. Ha lebontjuk hát a korokon

átívelő dráma játékát az idővel, meg a művészet és a tudomány összeférhetlenségének látszatát, akkor egy általánosítható tapasztalat birtokába jutunk, amely tapasztalatot kár volna kimondani, bár ki is mondható, mégpedig a matematikatörténész szavával, ő idézi ugyanis Bolyai János közismert levelét a „paralellákról”, azt, hogy „olyan felséges dolgokat hoztam ki, hogy magam elbámultam”, amely felséges dolog – most már Esterházy darabjának interpretációjában – nem lehet más, mint a nemeuklideszi asszonytestek szépsége. És végül a „reménytelenül boldog” Rubens hiába keresi a képeit, ahol – a színpadon – eddig a képek álltak, most üres vásznak vannak, Rubens tényleg meghalt.

Gödel mondja, hogy „Az ember a semmiből / képes új világot teremteni” – nyilván utalás Bolyai mondására –, erre mondja Rubens, hogy „Én meg a mindenből / teremtetem új világot”, amiből akár matematika és művészet egymást kiegészítő konfliktusára is lehetne gondolni, ha ebbe a képbe nem épülne be „az élő a valóságos” Helene, akibe „bele lehet markolni”, és Rubens bele is markol, hogy bizonyítsa, a kép az „igazi” Helene, amivel azt igazolja, hogy a festő újratemtette a világot, „hogyan látni lehessen”, más szóval: „Csak a képet lehet látni / és a világ / önmagától önmaga által / nem kép.” Rubens világot teremtett, világot a világ számára, hogy látható legyen. Művészet és matematika konfliktusa így továbbra is fenntartható, de egyúttal vissza is vonható, hiszen mindkettő a világ teremtése. Nyilván nagyon erőltetett volna ezt a konfliktust Esterházy személyes, belső konfliktusának láttatni, aminthogy túlzás volna azt mondani, a „nemeuklideszi asszonyok”-darab forrásvidéke a szerző („legyen az bárki is”) álomlátása, aki „hetek óta hatalmas seggű, rózsaszín combú, királynős derekú, gyönyörűséges nagy debella nőkről álmodik”, amiből ki tudja, mi következik „a darab nézőinek álmaira vonatkozóan”. Ezt Bacchus mondja, Rubensnek és Gödelnek, Helene-nek és Albertnek, a Rubens-alakoknak dramaturgiai ellenpontja, az egyetlen, aki – darabba írt nézőként? – kommentárjaival végigkíséri a dramolett menetét, mintha arra figyelmeztetne, hogy játék ez, de nagyon komoly játék, amelynek tanulságát is ő fogalmazza meg, amikor arra a kérdésre, hogy választ kapunk-e kérdéseinkre az előadásból, kérdéssel válaszol: „Egyáltalán, létezik olyan kérdés, amelyre választ kapunk? Vagy a szokásos: válaszokra fogunk kérdéseket kapni?” Ezt mondják nekünk Esterházy Péter dramolettjei, a szokásost mondják, kérdéseket a válaszokra.