

„Mint egy vak kismacsát...”

Tolnai Ottó, 'Végeladás' című drámája

„A szöveg láttat, lefest, megérezkít tengert, hajnalt, múltat, olajfestményt, mindent. (...) Tolnai érzéketes tárgyai, látványai maguk és magukban is elvinnének egy előadást.” (1) Parti Nagy Lajos ítélte meg ekként Tolnai Ottó, 'Könyökkanyar' című drámáját, de megjegyzése kiindulási pontként szolgálhat a 'Végeladás' elemzéséhez is.

A, 'Végeladás'-ban a látás, mint a létezés egy vetülete, formája és megtapasztalása is problematizálódik: a valós és a tudat által megjelenített látványok keveredése miatt a látás-meglátás-belátás fogalomköre cselekvésként önmagán túlmutatóvá, életformává válik.

A látás

Tolnai csömördramája, (2) melyben egy ember (Csömöre) tudatos önleépítésének, ön-felszámolásának s egy másinak (a borbélynak) a múlt kisérteteivel vívott „élet-halál harc”-ának (3) története bontakozik ki, az ellenpólusok vég(zetes)játéka is: érzéketlenség, kegyetlenkedés és üvegcsékkel játszadozó gyermeki (ám felnőtt!) érzékenység és érzelmesség feszül egymásnak, másutt a felfokozott, túlfűtött szexualitás vagy épp ennek elfojtása, szeretetlenség és egy pár gyengéd figyelmessége ellenpontozódik. A szélsőségek száma azonban többnyire elsikkad az átmeneteké mellett: nem hősök, hanem kisemberek a szereplők, akikben lecsendesülve (legalábbis lefojtott hanggal) élnek az inkább operába illő látványos érzelmek – már nem lángolnak, láznak vagy lázítanak, inkább csak nyüszítenek [„Ne nyüszítsen már, ne nyüszítsen.”(4)]. Megpróbálnak tárgyakba kapaszkodva talpon maradni, akár a szó szoros értelmében, ahogy Csömöre a térképbe fogódkodik a III. rész végén, akár ahogy a borbély csak késsel a kezében érzi magát biztonságban. Ezek az emberek már megkötötték a maguk különbékéjét és az elfogadás, beletörődés gesztusáért kapták meg a beolvadáshoz való jogot.

Hasonlóképpen a többi ellentéppárhoz, a vizualitás is mind pozitív, mind negatív végpontjával képviselteti magát: a látás és a vakság (5) áll szemben egymással. Ez a dimenzió azonban jóval jelentősebb a drámában, mint az eddig említettek, mert metaforikus és szimbolikus vonatkozásai miatt a darab szervezőelveként is értelmezhetjük őket, főként a (később definiálandó) meglátás és belátás fogalma révén. A vakság nem csak a látás hiányaként jelenik meg a műben, azaz metaforikus szinten nem csak a naivitást, az életre felkészületlenséget sugallja [„De tudom, őt is belemártották, belenyomták a világ szennyébe, szenvedésébe, bele, mint egy vak kismacsát...”(6)], hanem a túl sokat látott ember is metaforikus vakságban szenved (megint a csömördráma képzetét erősítve). A színház-a-színházban hagyományát folytatva [vagy inkább azt leleplezve, kifordítva és parodizálva (7)] megjelenik egy társulat és az igazgatójuk, a színpadon tervezgetve a saját előadásukat, a „Nincs maradás”-t. (8) Nem tragikummal, megindítással akarnak könnyeket csalni a közönség szemébe:

„IGAZGATÓ:
 (majdnem a közönség közé esik; hátra fordul): Bocsánat...
 Egészen a színpad szélére helyezük majd [a tükrös szekrényt – M.R.] és ott:
 nyitogatni-csukogatni kezdjük
 pisztolyreflektorokkal lövünk tükreibe: tükörfalak, cserepek hullása
 addig nyitogatjuk-csukogatjuk, amíg könnyezni nem kezd a közönség, amíg végül mindenki be
 nem hunyja a szemét, amíg mindenki meg nem vakul
 s akkor természetesen vége az előadásnak, bár nem vagyok meggyőződve arról, hogy a vakoknak
 semmi keresnivalójuk a színházban
 úgy akarok játszani a tükörrel, mint amikor a gyerekek az ablakokon bevilágítanak, úgy, mint tük-
 reikkel a majmok” (9)

Az idézett részletben az öntudatlanság, a tapasztalat hiánya is megjelenik: gyermekek és majmok játszanak így a tükrökkel, nem azért, hogy kárt okozzanak bárkiben, hanem mert tréfásnak találják a nagy ijedelmet-izgalmat, ami következni szokott egy ilyen csíny után. A fenti leírásban azonban a közönség nem kapja odébb az arcát, mintegy ki van szolgáltatva a színtársulatnak: látnia kell, amit azok láttatni akarnak vele. A feltételezhetően felelőtlen, de nem gonosz szándék végletes, feloldhatatlan veszteséghez vezet: a gyámoltalan közönség megvakul a játéktól. A sok fényt nem bírja befogadni szemük, túl sokat látnak. A világirodalomban is nagyon terhelt színház-világ, -élet metaforára építve általánosíthatunk úgy, hogy akik „túl sokat láttak”, azoknak sem biztos, hogy „semmi keresnivalójuk a színházban:” azok is bennragadhatnak az életben, anélkül, hogy élneek.

Ez a jelenet termékeny párhuzamot von a Csömöre katonakorából felidézett géppuskasortűz-élményével, amikor egy tökéletesen jelentéktelen eseményt (egy zsebkes elkeverését) halállal büntetnek.

Csömöre:
 És egy reggel kicsapódott az ajtó. A küszöbre állították a géppuskát, majd még ugyanabban a pillanatban vigyázt és tüzet vezényeltek és egy sorozatot adtak le...
 Éppen borotválkoztam. Az ablak mellett. Ennél a kis, rácsos ablaknál. Fél pofámról már lehúztam a koszt. A fa-mosdótól fölé hajoltam, s az arcomat láttam, az arcomat és a sárral tapasztott mennyezetet, amikor kicsapódott a barakkajtó és elhangzott a vezényszó:
 VIGYÁZZ! TÜZEL!
 A vigyázz nekünk szólt, a tüzelj a tatárnak. Kiegyenesedtem. (Kiegyenesedik.) Nem néztem körül a gerendák zsírosan csillogó erdejében, de láttam mindent, mindenkit... Istenem, akkor telítődött a szemem: láttam mindent, újra mindent, amit valaha is láttam életemben, mindent, amit valaha is látni fogok még... [...]
 Mindent láttam. Láttam, anyám lila körme: az ölkerítést szögezte és rávágott az ujjára. Pontosan huszonöt évvel ezelőtt történt. Láttam az ölkerítés fehér és fekete sörtevel teli repedéseit... [...]
 Mindent láttam.” (10)

Aki már látta olyan közelről a halált, mint Csömöre és „telítődött a szeme,” aki – önhibáján kívül – nem olyan sorrendben élte az életét, mint azt a természet elrendelte, az az halállal idő előtt került szemtől szembe, annak a hátralevő évei már nem jelenthetnek semmit, az ott akár meg is halhat: élet-a-halálban a sorsa. Büntetést kap, holott csak annyiban vétkes, mint egy még vak kismacska, akit vízbe fojtanak, vagy a közönség, akit megvakítanak, megvakul, mert mást tenni nem tud. A vakság, a látni (már) nem tudás, így lesz egyszerre a hiány és a csömör szimbóluma.

Parti Nagy Lajos egy stílusimitációval idézi föl az interjúfolyam készültét, amelynek eredménye a Magyar Irodalmi Díjas „Költő disznósírból” (11) lett: „Ragyogó üvegcserep-tavaszi volt, villogott a Palicsi-tó, a villák császársárgája, a kertek barnája, apácafekeje.” (12) Érezhető a színek tobzódása a mondatban, ám rögtön önálló életre is kelnek: az apácafeke metaforája a tavaszi föld szüziességét, érintetlenségét hangsúlyozza, amelyben azonban benne rejlik a ki nem használt termékenység lehetősége is. A „Végeladás”-ban is, ahol a látás-vakság dimenziójának, már láttuk, kitüntetett szerepe van, érdemes nyomon követni a színvilág jellemzőit és változását. A színházban vagyunk

ugyanis, ahol a színjátszót alakító színjátszók pakolgatva a tükrös szekrényt, eljátszanak a színekkel és szavakkal:

„(két részre válva, vidáman, miközben félreviszik az üvegfalat és előrehozzák a fekete, tükrös tákolmányt):
Szín darab szín
Darab szín darab
Szín darab szín
Darab
szín” (13)

Maga a szöveg invitálja az olvasót, hogy figyeljen a színekre, tulajdonítson nekik jelentést. Csömöre az első részben fekete és fehér ruhákban jelenik meg, s az egész darab során ezek lesznek az attribútumai, de színészségének is hangot ad: „Ha egyszer majd újra kell születnem – a büntetésnek sosem lesz vége, édes fiam! – szép, színes tollakat szeretnék...” A madarak megidézett színészsége, vidámsága, értelmetlen csivitelése a színészekben reinkarnálódik ugyanabban a részben; Csömöre a következőképpen adresszálja a társulatot: „Csenedesdjetek, csenedesdjetek csak, madárkáim...” majd megint: „Nincs bizony, madárkáim, nincs maradás.” A színészek leírásából pedig tudjuk, hogy „tarkán öltözött” népség, ahogy első megjelenésük szövegezése is igazolja: „Csömöre kitarja az ajtót és az igazgatóval az élen bevonul a színészek színes serege.” Az igazgató pedig „egy nagy, piros pénztárcából” (14) számolja le Csömörének a járandóságát. Szavakkal is csak a színészek (szemben Csömörével) képesek megidézni színeket: a szakrális szövegek parafrázisai közben a fehér, kék, vörös, fekete, kék, vörös színek sorjáznak. (15) A madarak

Mint ahogy a tárgyak történeteiben sem csak a tárgyak története mutatkoznak meg, hanem a közvetítők is, itt a meglátás révén saját magában is fölfedez valamit a meglátó.

és a színészek az élet gondtalan, tudatlan, lármás feléhez tartoznak, ahova Csömöre áhítozhat, de be nem kerülhet.

Csömöre színvilága, mint említettük, sokkal korlátozottabb, de meglevő színei jóval összetettebb jelentésűek. Még első megjelenése előtt amit megtudunk róla, az szinte kizárólag a színek tartományára korlátozódik:

„Nyolcvan éves múlt. Fekete drótkeretes szemüveg. Hosszú, fehér pöndöl. Gallér nélküli fehér ing, feketésszürke mellény, nadrág. Nagy fekete bőrpapucs. Vékony görbebot.” Öltözetének, bútorainak hangsúlyos feketéje emlékekkel terhes: a „fekete gyerek,” a halva született (első feleségének hasában agyonütött) „poronty” ugyanúgy benne rejlik, mint a (ravatal helyett) asztalon fekvő meztelen halott asszony oszlásnak induló teste: „Nem mozdultam mellőle egész éjszaka sem, csak néztem, néztem... És lassan ő is megfeketedett, belepték a legyek, annyi légy nyüzsgött rajta...” Vajon ugyanezek a legyek homályosítják el Csömöre tekintetét: szemüvegét (pápaszemét) és tükreit? „Ha a pápa szemét is így kipontozná a legyek, bizony nem tudná számon tartani bárányait.” A borbély megjegyzése erről árulkodik: „Már mind megvakultak a tükreim a műhelyben. A magáiéi biztosan azért nem vakultak meg, mert a legyek konzerválták őket.” Csömöre körül akarva-akaratlanul felgyülemlenek a mementók: ahogy féltve-féltékenyen őrizgeti a süvegcsukrot, mely agyonnyomta gyermekét és végső soron örületbe kergette feleségét, magát pedig legalábbis bűnrészessé tette halálában, ugyanúgy – talán a hullabúz előérzetére? – hagyja a legyeknek benépesíteni az otthonát, hadd emlékeztessék erre a tragédiára is. A feketéhez (és az arról most már leválaszthatatlan halálhoz) a saját, túlélte halála is kapcsolódik: az eseményeket a könyökcsőből kihulló fekete korom látványa idézi föl benne: „Az öreg kormos kezeit bámulja.” Erre következik az utolsó elmondható történet (mert van, amit még ő sem képes kimondani): amikor meg kellett volna halnia. „A sakkfigurák állásáról pontosan leolvashattam, hogy a tizedik figura, a korommal bekent kis paraszt párja én vagyok, de akkorra már le is sapta a golyó az arcomról a habot. Az arcomhoz kaptam.”

A látás-vakság témaköréhez tartozik a világosság-sötétség ellentétpár is: a látás képességének alapfeltétele a fény. Az a misztikus pillanat, amikor a teremtést megismételve minden nap elválík a világosság a sötétségtől, azaz a hajnal Tolnai számára különleges jelentéssel bír. ‚Verseik’ című kötetében a repetitívásra helyezi a hangsúlyt a hajnal kapcsán:

„ismét hajnalodik
mintha már leírtam volna egyszer
vagy többször is ezeket a szavakat
úgy látszik elérkezett az idő
amikor ismételni kezdi magát az ember
titkon persze
mind szorosabbra húzva az áttetsző szálakat
ismét hajnalodik
közel talán már a nap
amikor majd csak ennyit mondok
hajnalodik
az lesz a legszebb
hajnalodik
ezek az ismétlődések
ezek a körök
igen ezek a körök végre” (16)

Az „ismét hajnalodik” kifejezéssel zárul ez a vers, a 28. (számozott, cím nélküli versek alkotják a könyvet). A hajnal elkerülhetetlen eljövételével szemben a versbeli beszélő a befejezettséget áhítja (az írásra és a létre egyaránt vonatkoztathatóan), hogy ne csak egy újabb kört kelljen befutnia a nap során, hanem végre végleg megpihenhessen. Az új-rakezdést nem lehetőségként, hanem kényszerűségként éli meg. A 34. vers megint ezt a fonatot veszi föl, az elcsigázott tudat szülte valóságtorzulásokat is beépítve, ebben ragadva meg a hajnal mibenlétét:

„ismét hajnalodik
vannak hajnalok
feltekint munkájából az ember
és meglepve látja satöbbi
amelyek széthullanak darabokra
arról lehet szó minden bizonnyal
hogy amikor világosodni kezd
amikor a sötétség elválík a mélység színétől
vagy a sötétség félrecsúszik
a mélység felszínén
a kék erdő felszínén
abban a pillanatban szemerkélni kezd az eső
a végtelenből induló
végtelenbe tartó vonal mintha mi sem történt volna
pontocskákra
hull” (17)

Mindezek „fényében” kell szemlélni azt a tényt, hogy a ‚Végeladás’ mindegyik része hajnallal indul: a körköröség csakúgy, mint a teremtés újraélése jelen van az asszociációk révén. Csömöre hajnali tudatra ébredéséből, az ismételt „Ho...! Ho...! Hol!? Hol vagyok?! Ho...! Ho...! (Fulladozva köhög.) Azonnal... Azonnal világosságot gyűjtök!” felkiáltásokból az ember voltára döbbenése, a rögtön társuló elveszettségérzet is kihallható, de mindenképpen jelen van benne a képzelet és a valóság megélésének keveredése, az álomittas ember bódultsága, zavaros tudata, ahogy a burjánzó múltképek indái még átfonják az agyát. A hajnal (18) mindezek alapján a drámában a vég utáni vágyódást és az öntudatra ébredés, egy alapvető felismerés, meglátás momentumát sűríti egy képbe. Ezzel viszont el is érkezünk a második tárgyalandó fogalomhoz, a meglátáshoz.

A meglátás

*„minden tárgyat megjelöltem
körül- és leirtam én már
hiába ugrál ide-oda tekintetem
raktárként zsúfolt szobámban [...]
minden pipa egy történet
minden történet tehát az élet” (19)*

Megint csak Parti Nagynak egy Tolnaira vonatkozó megjegyzése ragadja meg találoán a költő-író személyiségét, tárgyakhoz való viszonyulását: „rajta kívül nem ismerek senkit [...] akinek a közelében beszélővé, sugárzóvá válnak a tárgyak, s szinte tobzódni kezdenek a saját múltjukban, sejtéseik és jelentéseik sokaságában.” (20) Csömöre ilyen szempontból Tolnai alteregójának is tekinthető: tárgyai sosem önmagukért vannak, hanem az emlékezet (mint időbeli látás, érzékelés) tárgyasult formái. Parti Nagy megállapítása, miszerint kizárólag a tárgyakon is megáll egy Tolnai-előadás, egybeesik a szerző célkitűzéseivel is: „mióta szerettem volna úgy írni / mint ahogy a kis ars poetica mondja / hogy csak tárgy s tény legyen” (21) (Érzelmes vers vasról). A ‚Végeladás’-ban a tárgyak legalább annyira tűnnek élő személynek, mint amennyire az élő személyek nem ritkán csak egy hagyományos értelemben vett tárgynak megfelelő létformát képviselnek. Ezt jól mutatja az a tény is, hogy neve Csömörén kívül szinte senkinek nincs, csak Lilikének, Vékony Edének (bár esetükben is, ugyan az olvasó tudja a személyekhez kapcsolt tulajdonnevet, a szöveg továbbra is csak „2. színész”-ként és „a borbély”-ként utal rájuk!) és Tóthnak. Az összes többi szereplő csak társadalmi funkciója révén nyer nevet: igazgató, színészek, fiatalasszony, fiatalember, fiú, muzsikus. Ebbe a sorba illeszthető a két halott feleség és a gyerekek is: csak „első asszony”- és „második asszony”-ként emlékezik meg róluk Csömöre. Különbőféle személynevek a Könyvbe is precízen be vannak jegyezve, de ezek közül kevésnek van referenciális értéke: viselőik nem jelennek meg a színen, nem tudunk meg semmit életükről. Ezek a nevek inkább csak a tárgyak egy jellemzőivé válnak: tulajdonosokká (így lesz a birtokos viszony kölcsönös: a személy birtokolja a tárgyat, a tulajdonos létezése viszont – legalábbis a dráma szövegének világában – a tárgyéhoz van kötve). Ebből az irányból is értelmezhető *Thomka Beáta* kijelentése, miszerint „Hogy itt nincs elsőbbség személy és tárgy között, azt a re-flexió eredeti értelméhez visszavezető visszatükröztetés tanúsítja, mely a látót és a látottat is magában foglalja.” (22)

Thomka megállapítása természetesen eredetileg a tárgyak és személyek dialógusára vonatkozott: a személyekben az emlékezet (ez az időbeli, „negyedik dimenziós” érzékszerv) révén megelevenednek a tárgyak, beszélni kezdenek, de ezzel nem csak saját magukról, hanem a beszéltetőről is legalább annyit vallanak. *Visky András* érzékletes kifejezésével élve: kulcsfontosságú a darab megértése szempontjából a felismerés, hogy „a tárgyak rituális megjelenítése és történetetése a színházi térben” (23) központi szerepet játszik. Mik ezek a tárgyak? A ‚Végeladás’-ban a borbélykés, a térkép, a tükrök, a süveg-cukor, az üvegcilinder, az üvegcsék, a habnak felszabdalt papírok, a gyúródeszka, a szemüveg, a bicikli, a korom, a kötél, a hab és még sorolhatnánk napestig azokat a rövidebb-hosszabb ideig megjelenő eszközöket, amiknek saját legendájuk, asszociációs bázisuk vagy átvitt értelmük van. Csömöre mindezt (és minden mást) kiárusít a darabban, gondosan jegyezve az elvitt „árukat” és az esedékes összegeket. Örökös híján (egyetlen gyermeke halva született) nincs kinek gyűjtögetnie a javakat, hát úgy dönt, boltot nyit belőlük. Mégsem az üzleti lehetőség a mozgatórugó tette mögött – életét akarja visszafejteni: „Én fontam ezt a fonalat, én szőttem ezt a szőttest, nekem is kell visszafejteni... 2. SZÍNÉSZ: Melyik szőttest? CSÖMÖRE: Az életemet, kislányom, az életemet...” A tárgyak történetét felidézve búcsút vesz tőlük, mindegyiknek szentelve annyi időt, hogy elmondhassa a magáét. Ezért aggódik annyira, hogy meg ne lóduljanak („Vigyáznai kell!

Nagyon kell vigyázni, meg ne iramondjanak a dolgok, meg ne iramondjon ez a sok vacsakság, mert maga alá temet... Visszafogni! Egészen lelassítani!”), ne távozzon egyszerre túl sok, mert akkor a rituálé is zavart szenvedne. Komótosan építi le az életét, névértekén adva el élete meghatározó emlékeinek tárgyiasulásait. Eközben egyre beljebb halad a múltjában és a vele történt tragédiák sorában: az újra látással, újra átéléssel és elmondással oldozza föl az emlékeket és engedí őket szabadon a rabságból, melyben ő maga legalább annyira volt foglár, mint fogoly – ő legalább annyira marasztalta fogcsikorgató emlékeit, mint amennyire azok nem hagyták elmenni.

A tárgyakkal való érintkezésről a dráma egyik instrukciója így vall:

„(Az öreg letérdel és most ő is nézegetni kezdi az üvegeket. Játsszanak. Valami összefüggés van abban, ahogy a lámpás cilinderét tartotta és ahogy most a színes üvegcséket forgatja rezgő ujjai között. Eddig orvosságosüvegek voltak, most pedig már csak üvegcsék, egy aggastyán színes, csilingelő játéka. De összefüggés van az öreg e mozdulatai és például a borbély és a színészek bizonyos mozdulatai között: a tárgyakhoz már nem mint használati tárgyakhoz közelednek, nyúlnak, hanem mint utolsó dolgokhoz.)” (24)

Az a képesség, hogy valaki felismerje, meglássa egy tárgyban az „utolsó dolgot,” a kifinomultságnak és a tapasztalatnak, a múlt felismerésének próbája. Mint ahogy a tárgyak történeteiben sem csak a tárgyak történetei mutatkoznak meg, hanem a közvetítők is, itt a meglátás révén saját magában is fölfedez valamit a meglátó. A szereplők közül Csömöre mindenhez így közelít, a borbélyban is gyakori ez a vonás (a kés, a bicikli, a habnak vágott papírok használatánál különösen feltűnő). A fiatalasszony és a fiatalember lelkesedése az Ázsia-térképért, a fiú elvarázsolt csodálata a színes orvosságosüvegek láttán azt sugallja, hogy képesek az emberek megsejteni a tárgyokban rejlő varázsos múltat, még ha nem is ismerik pontosan.

Két példát véve elsőként a térképet vizsgáljuk meg, hiszen a drámában is ennek van a legkitüntetettebb helye: az alcím szerint a darab „Játék térképpel, négy részben.” Ez a térkép folyamatosan közeledik, a III. részre el is ér hozzánk: „A térkép még egy lépést tett felénk, úgyhogy most már valóban a térképen, Ázsiában vagyunk.” Ahogy állandóan, toladóan emlékeztet minket a jelenlétére, félelmet is bír ébreszteni a borbélyban (a „meglátott” értéke miatt: a borbély retteg, hogy a múlt őt is legyűrheti). A térkép az továbbá, ami vagy aki diktálja Csömörének a végeladás tempóját: „*(fellélegzik; azonnal a térképhez térdel)*: Végre bemehetek Ogyesszába!” Ezenkívül megfigyelhető rajta, hogy a tárgyak kreált, az emlékezetben vagy a képzeletben élő története bekebelezheti a valóságot, a bűvkörébe vonja az élőket. A bugyovicei asszonnyal töltött idejét eljátszatja a jelenlevőkkel a térkép: a borbély identitását feladva válik kiéhezett asszonnyá. Az átváltozás teljes – mint a Szentlélekkel megáldott apostolok, ő is idegen nyelveken szól: „(Nagyokat üvöltönek; a borbély vékony hangon, idegen szavakat.)” Annyira az előtérbe furakszik a térkép, hogy tárgyi mivoltában átveszi az emlékek szerepét: Csömöre azért vasalja a kis réz csipkevasalókkal olyan mániákusan Szibéria hó- és jégcsipkéit, mert úgy tűnik neki, ha azokkal megbirkózik, akkor visszamenőleg kijavíthatja múltjának félresiklásait. A tárgyi leképezés, a múlt metaforája eltünteti a képzeletbeli vagy tudatbeli eredetét, s csak a kézzel foghatót hagyja túlélni. Csömöre halálában igazi „térképhernyó”-vá válik: a borbély abba csomagolja a halottat ezzel a felkiáltással: „Becsavarodott!” A múltja valóban maga alá temette, felemésztette, testileg-lelkileg összeroppantotta a végletesen elgyengült aggot. Csömöre, a borbély és a térkép interakciója a meglátás egyik legékeesebb példája a darabban: komplexitása miatt mindenkinek mást jelent a tárgy (Csömörének az elszakíthatatlan, vonzó-taszító múltat, a borbélynak a fenyegető, mindent elárasztó múltat, a fiatal párnak élményt, felfedezetlen világot stb.), de mindegyik „olvasata” érvényes.

A tükör (úgy is, mint a láttatás vagy az önreflexió eszköze) köré is bonyolult értelmezési háló szövődött. Csömöre háza tele van különböző eredetű és történetű tükrökkel (bár

a színészek megtoldják még egygel: „Szent Antal a türelmesség tüköre” – mondja az 1. színész, előre jelezve a szenvedések és a tükör képzetének összefonódását). Az első igazi tükörtrauma az Ob jegén éri Csömörét („A jég már: mint a tükör...”):

„Igen, az Ob jegén „gyönyörködhettem” magamban eleget, egy életre kigyönyörködhettem magam... Hason csúszva másztam át a holdvilágban... láttam, egészen közlelől láttam az arcomat, s vártam, hogy leszakadjon velem az a holdas tükör... vártam, hogy beleszakadjak a tükörbe... hogy eltaláljanak a cserkeszek golyói... láttam lenni a sárba fúródott halakat... Nagyon hullámos lehetett az a tükör, mert nem találtak el... ráfagytam, közel a túlsó parthoz, ráfagytam, annyit „gyönyörködtem” magamban...” (25)

Ha a szem a lélek tükre, akkor vajon a tükör is a lélek szeme, mellyel vagy melyben önmagára ismerhet? Ugyanúgy, ahogy a fenn említett géppuskasortűz, amit szintén egy tükörből néz, ez a jelenet is kétszeresen elviselhetetlen a szemek: a halállal kell szembenéznie egészen közlelől, ami már maga elviselhetetlen tudás vagy tapasztalat az embernek (és a szemének), de itt még a halálra vált, a halállal találkozó szemeket (önmagát) is látja Csömöre. Látnia kell egyszer a halál közelségét, másszor pedig a földöntúli rettenetet a saját szemében. Ezek bármelyike elég élettapasztalat lenne bárkinek, de a kettő együtt olyan elviselhetetlen, hogy „telítődött a szeme.”

Hasonlóan végig lehetne venni, hogyan válik egyé a biciklivel a borbély, ahogy egyre komfortosabbá alakítja a járgányt, vagy a kés milyen életjelkép, az élni tudás jelképe, a borotvahabnak levagdosott lapokkal, kis kártyácskákkal hogyan vet sorsot a borbély... de talán már most is érzékelhető, miben is áll a meglátás lényege: a tárgyokban lakozó történetek tudatos vagy tudattalan fölismerésében, jelentőség és jelentésség tulajdonításában. A meglátó és a meglátott közös jelentésgazdagodásával járó folyamat tárgyalása után most szeretnék rátérni a harmadik központi fogalom, a belátás elemzésére.

A belátás

A belátás fogalmával az élettapasztalat legyűrését kívánom jelölni: ahogy a tárgya-sultságon túljutva valaki elér saját magához, a belső énjéhez, maga mögött tudja hagyni a felhalmozott látványokat és tudást, fel tudja mérni helyét és szerepét a saját világában, a mikrokozmoszban. Csömöre végeladási kísérlete ezt célozta meg: egyenként hántotta le magáról a tárgyakat és a hozzájuk kötődő emlékeket. Neki már nincs mitől félnie, már minden poklot megjárt:

„Nem, nem kell félnem. Nem félek. Én nem félek. Már nincs mitől félnem: egyszer, legalább egyszer, már mindentől megijedtem, egyszer legalább mindentől, halálosan. Egy dologtól nem lehet kétszer halálosan megijedni. Nem félek, gyermekem. Nem. Én valahogy, már régóta belül vagyok a félelmen, belül, mintha ki sem húztak volna abból a kútból, mintha abban a kútban másznék lefelé, én visszafelé megyek a félelemben már hétéves korom óta, igen, onnan a jászolból kilépve, hétéves korom óta, visszafelé megyek. Én, kislányom: szembefordultam.” (26)

A szembefordulás gesztusát azonban nem lázadásként, küzdelemként kell elképzelni: Csömöre nem fél semmitől, ergo nem is kell küzdenie semmi ellen vagy semmiért (épp ez a különbség választja el áthidalhatatlanul a borbélytól: ezért lehetetlen a megértés ket-tejük között). Szemnedésüket dolgozott ki magának kompenzációképpen: „A szenvedés... Nincs maradás. Nincs, csak a szenvedésben.” A IV. részben ez a krisztusi-dosztojevszkiji hitvallás felerősödik. A halottat mosdató borbély először Csömöre száján felejtí az ecetes szivacsot, ezzel a kereszten megalázott Jézus alakját idézve meg, majd a jászol (azt már csak a borbélytól tudjuk meg, hogy Csömörét hétéves korában egy béres megerősakolta a jászolban – ezt a tragédiát már nem tudta Csömöre sem elmondani) és a kisgyermek születésének említése megint a megváltó életét villantja föl. Groteszk azon-

ban a párhuzam, mert fölmerül a kérdés és a kétely: Megy előbbre a világ Csömöre szenvedéseitől? Minden szenvedés megváltó? A dráma utolsó szavai is a dosztojevszkiji hangot ütnek meg: „Mesélte, Moszkvában akkora terek vannak, hogy sosem is lehet átérni a másik felükre... végtelenek... Állt, mesélte, az egyik, az egyik közepén és sírt.” Aljosa Karamazov borul le így a csillagos éjszakában a keresztúton – de ő a boldogságtól sír. Csömöre a kilátástalanságtól, a céltalanságtól.

A IV. részben érdekes változás következik be: fókusz váltanak az események. Eddig, úgy tűnt, Csömöre a kizárólagos főszereplő, az ő megküzdését követhetjük nyomon. Az utolsó, legrövidebb egységben viszont a borbélyra irányulnak a reflektorok. Az ő eddig háttérbe szorult félelmei töltik be a teret: fél a térkép előre nyomulásától és fél a hullától, de legjobban egy meg nem fogalmazott dologtól tart. Félelmeire erőszakkal, kegyetlenkedéssel válaszol: a múltjából előbukkanó fejezetek is ezt igazolják, valamint Csömörével való bánásmódja is. De látszólagos brutalitása mögött az önvédelem, a biztonság óhaja állhat: nem szabad engednie, hogy Csömöre (mint korábban tárgyai) múltja átvegye fölötte is az uralmat – el kell tudnia szakadni. Meg kell aláznia a halott férfit, nehogy hatalomra tegyen szert felette: nem akar Ázsiába kerülni, hogy ő is újraélje az értelmetlen borzalmakat. Mindennek belátása a borbély feladata. Ahogyan a süvegucorban is meglátta a múltat, de félretéve azt üzleti sikerének alapjává tette, azaz belátta, hogy túl kell lépnie a múlthoz való görcsös ragaszkodáson, úgy a halott csömörét, meghasonlottságát is félre kell söpörni és tanácsa ellenére utódokat nemzeni, akik újabb esélyt kapnak, hogy ne mártsanak senkit a világ szennyébe, szenvedésébe, „mint egy vak kismacska”.

Tolnai Ottó ‚Végeladás’ című drámájában tehát a vizualitás megkülönböztetett jelentőségű: ezt talán vissza lehet vezetni a szerző képzőművészeti érdeklődésére, hiszen műveinek kronológiájából tudjuk, hogy ennek az írásnak a keletkezése előtt és idején ilyen ihletésű munkával is foglalatostkodott. A látás-meglátás-belátás hármasságára felfűzhetjük a darab fő problémáit: ez a metaforikus megközelítés lehetővé teszi, hogy egyben láttassunk eddig esetleg külön tárgyalt kérdésköröket, új elemzési távlatokat nyitva meg.

Mindennek belátása a borbély feladata. Ahogyan a süvegucorban is meglátta a múltat, de félretéve azt üzleti sikerének alapjává tette, azaz belátta, hogy túl kell lépnie a múlthoz való görcsös ragaszkodáson, úgy a halott csömörét, meghasonlottságát is félre kell söpörni és tanácsa ellenére utódokat nemzeni, akik újabb esélyt kapnak, hogy ne mártsanak senkit a világ szennyébe, szenvedésébe, „mint egy vak kismacska”.

Jegyzet

(1) Parti Nagy Lajos (1993): Féljünk a medvétől, *Színház*, 6.

(2) Csömördramaként jobb megnevezés híján utalok a műre: azért érzem kifejezőnek, mert szembehelyezi a hiánydrámával (bár épp az elhatároló gesztus miatt össze is köti vele), mely az abszurd gyakori megjelenési formája (pl. Beckett darabjai). Ezekben a szereplők valamilyen létfeltétellel hiányával kellene, hogy megküzdjenek, míg Tolnai drámájában inkább túl sok jut egy-egy alaknak valamiből (többnyire élettapasztalatból), aminek a mélyén mégis hiába keresi a megfoghatatlan összetartó erőt vagy értelmet. Ez a túltengés, túlcsoportulás aztán csömört idéz elő a szereplőben és a „gazdagság” (a meglét) mögött ugyanaz a kiüresedett lét sejlik fel, mint Beckett embervázainál.

(3) Tolnai Ottó (1996): Végeladás. In: Tolnai Ottó: *Végel(ő)adás*. Neoprológus Kiadó, Budapest. 62. (Prológus Könyvek)

(4) Tolnai, i.m. 55.

(5) A téma másutt is felbukkan Tolnai műveiben; egy érdekes példát említenék egy Csuha Istvánnal folytatott beszélgetésből. Egy képeslapgyűjtemény összeállítása során bukkant Tolnai néhány érdekes múltmaradványra a képeslapok hátoldalán; ezek közül az egyik beszámol egy postai küldeményről, melyben egy illető egy éjszakai raguzai pillangót küld a fiának. (Egy dürieri fűcsomó. Tolnai Ottóval beszélget Csuha István. *Alföld*, 1994, 1,

40–53. 42.) Tolnai a lepkegyűjtőkről továbbfűzve gondolatait, valamit néhány lappal később felfedez: „rädöbentem, rengeteg a vak lepkész. E nüanszokkal, ezzel a tónussal foglalkozni, veszélyes játék. Az ember megvakul, mert nem látja meg azt, amit látni akar.” (Uo. 49., érdemes itt megjegyezni, hogy ez az idézet is szembehelezi a valóság látását és a képzelet kreálta képeket.) Karl Popper egy könyvének előszaváról beszélve szintén ezt a metaforát bontja tovább Tolnai: „Szerényeknek kell lennünk, úgy kell saját utunkat vizsgálnunk, ahogy azt egy vak ember tenné az ujjaival, a talpával tapogatva, lassan haladva, használva az értelmét is, ám mindig tudva, hogy tévedhet,” majd a vakságot az írással hozva összefüggésbe hozza: „Ennek a problémának egész vonulata van. Vigyázva kell tapogatnunk, mert az írás, a papíron való mozgás, még ha mi látók is vagyunk, nagyon közel áll a vak munkálkodásához, a vak tapogatásához. Az írás a papír egyfajta letapogatása.” (Uo. 49.) Látás és vakság értelmezésére tesz kísérletet továbbá egy novella apropóján Mikola Gyöngyi is *A nagy konstelláció* c. esszéjében, (Mikola Gyöngyi [2000]: *A nagy konstelláció. Jelenkor, 7–8, 750–756.*) ahol egy vak, üveg szemű gyermek válik művészszimbóllummá, az alkotóművész (jelen esetben festő) alteregójává.

(6) Tolnai, 1996, 64.

(7) Visky András (1997): *Angyali és könyörtelen. Jelenkor, 12, 1248–1252, 1251.*

(8) Ugyanez a szófordulat fog visszaköszönni Csömöre utolsó, erőteljesen dosztojevskiji felhangokkal bíró mondatában: „Nincs maradás. Nincs, csak a szenvedésben.” (Tolnai, 1996, 61.)

(9) Tolnai, 1996, 29.

(10) Uo. 59–60.

(11) Tolnai Ottó (2004): *Költő disznósírból*. Kalligram Kiadó, Pozsony.

(12) Parti Nagy Lajos (2000): *Egy interjú helye(tt?)*. *Jelenkor, 7–8, 731–733, 731.*

(13) Tolnai, 1996, 28.

(14) Uo. 36.

(15) Uo. 34. Érdemes észrevenni, hogy az első három szín egyben Jugoszlávia egykori zászlójának színe is (kék-fehér-vörös). Ez valamilyen önmagára mutatásként is értelmezhető: mivel konkrét helykijelölés nincs a drámában, ezt esetleg a szerző saját szűkebb pátriájára tett utalásnak is vehetjük.

(16) Tolnai Ottó (1975): *Verseik*. Forum Kiadó, Újvidék. 28. (Symposion Könyvek)

(17) Uo. 34.

(18) Itt jegyezném meg, hogy nem csupán a napszakokban, hanem az évszakok megjelenésében is fedezhetünk föl többlettartalmakat. Nem érzem véletlennek például, hogy éppen tavaszra hal meg Csömöre, ami a hajnal megfelelője az évszakok között: az újrakezdés, megújulás időszaka. Másrészt a tavaszhoz megint csak Tolnai költészete kapcsol másodlagos jelentéseket: bizonyítania kell az embernek ilyenkor, hogy jogosult az életre. A 20. számot viselő költemény a *Verseikben* ezt sugallja: „a tavasz már itt van / és én / az idén egy kicsit kések / ugyanis minden évben / egy fűzér verset teszek / patinazöld patái elé a sárba / hogy langy kalauzom / a megfelelőket kilyuggassa / a többit pedig átengedje lősznek / már itt van / sietnem kell / még hiányzik néhány vers / még hiányzik néhány vers // lesz lyukas / lesz lősz // lesz lősz”. Tolnai, 1975, 20.

(19) Tolnai, 1975, 25.

(20) Parti Nagy, 2000, 731–733.

(21) Tolnai Ottó (1992): *Verseik könyve*. Széphalom Könyvműhely, Budapest. Az idézethez szervesen csatlakozik a *Költő disznósírból* egyik passzusa, melyben Tolnai Danilo Kiš *Korai bánat* c. írásának a tárgyiasság szempontjából való elemzéséről mesél, s hivatkozik ezen célkitűzés korábbi képviselőinek vezényszavaira: William Carlos Williamsre, Ezra Poundra, Jack Kerouacra és másokra. Valószínűsíthető tehát, hogy Tolnai saját tárgyiasságának előképeit is részben legalább a fent nevezett alkotókban kell keresnünk. (Tolnai, 2004, 310.)

(22) Thomka Beáta (1994): *Tolnai Ottó*. Kalligram, Pozsony. 75.

(23) Visky, 1997, 1248–1252, 1251.

(24) Uo. 25. Csak ezek azok a színes tárgyak, amikhez Csömöre hozzáfér, de ezek mindegyike történetekkel, múlttal, emlékekkel van megrakva, így továbbra is igaz, hogy Csömöre nem juthat át a boldog tudatlanság színes világába.

(25) Uo. 58.

(26) Uo. 40.