

LÁBADI ZSOMBOR

„Mintha minta lenne”

VISSZAJÁTSZÁS SZIVERI JÁNOS (PO)ETIKÁJÁBAN – IDEOLÓGIKRITIKAI VÁZLAT

Sziveri életművének elhelyezéséhez számos olyan társadalmi-kulturális viszonyítási pont, kontextuális összefüggés áll rendelkezésünkre, amelyek a nyolcvanas évek vajdasági magyar irodalmában alakultak ki egyedülálló érvénnyel. A Sziveri által képviselt művészeti programból rendkívüli módon olyan korabeli identitáskonfiguráció rajzolódik ki, amelynek meglehetősen erős kontúrjai a társadalmi-ideológiai kontextussal zajló konfrontáció során formálódnak. Ez azért figyelemreméltó jelenség az összmagyar irodalom szempontjából is, mert a nyolcvanas években a közép-kelet-európai térségben lezajlott kulturális és hatalmi legitimitációs válság mindenütt tapasztalható jelei ellenére sem volt a protesztművészetnek ekkora erejű megnyilvánulása, amely a hanyatló szimbolikus normarendszert, annak imaginárius összetevőit a társadalmi valóság művészetben is érvényesülő hatásaival együtt hozta felszínre.

Az ideológiai-politikai kontextus erősödő jelenléte Sziveri életművét feltartóztathatatlanul közelítette ahhoz a sajátos ideológiakritikai dimenzióhoz, amely az elnyomás módozatainak számbavétele során a valóság hatalmának kollektív testi összefüggéseit a hatalom szuperegójának zárt világába emelte át. Ez a szemlélet az otthonosság képzeleteinek idilli megnyilvánulásait, a kulturális hatalom eszményi képzetét alaposan aláásva a szabadság kérdését teljesen új megvilágításba helyezte, hiszen a világnak ahhoz az előzetes posztulátumához tartotta magát következetesen, hogy a *valóság elől nincs menekülés*. Ez a vakmerő hozzáállás meglehetősen előzménynélkülinek tűnik a nyolcvanas években formálódó posztmodern művészet nézőpontjából, ám nem téveszthetjük szem elől azt a körülményt sem, hogy a jelenkori művészeti gondolkodásnak létrejött egy olyan *eszképista* hagyománya, amely a szabadság kérdéseit a modern (olykor totalitárius) ideológiákkal szemben fogalmazta meg. Ennek az életműben meglévő hangsúlyos készletének a jelei mutatkoznak meg abban is, hogy a menekülés esélyeinek értékelése az önéletrajzi kommentárok egyik visszatérő egzisztenciális motívuma. Ez a nyilvánvaló szándék leginkább az *Életregényem szinopszisa* című visszatekintő írásában érhető tetten, ahol Sziveri a személyes élethelyzetből adódó szökés igényének kudarcáról számol be a menekülés kilátástalanságának vallomásszerű beismerésével. Az életművet ebben a szerteágazó kontextusban is érdemes megszólítani, hiszen a formálódó *eseményközpontú* hangvétel szubjektív fedezete akkor válik igazán végérvényessé, amikor a költészet kilép a szövegek öntükröző világából, és a létezés imaginárius dimenzióját korának kizáró struktúráival állítja szembe. Sziveri művészetfilozófiájának éppen a kialakuló ideológimáknak a tünetszerű, szimptomatikus értelmezése képezheti az egyik értelmezési keretét, amelyet különösen a szabadság vágyának hatványozott felértékelése nyomatékosít. Alkotói világa ugyanis majdnem teljesen nélkülözi azokat a hagyományos térségi narratívákat, amelyek a határon túli irodalom egzotikumát, sajátos különállását emelték az irodalmi beszéd

szintjére, sokkal inkább arra a homogén társadalomformáló diskurzusra reflektál, amelynek jellegzetes ismérvei a közös ideológiai előfeltevések meglétével is magyarázhatók az utómodern magyar irodalomban.

Sziveri szempontjából a vajdasági és a magyarországi kulturális kontextus közötti különbség – más író társaival szemben – nem volt olyan meghatározó, hiszen a szokványostól merőben eltérő értelmezése szerint ugyanannak a társadalmi formának a módosulásáról van csupán szó, amely a vajdasági magyar kultúra szabadságfoka szempontjából mindössze fokozati eltérést jelentett. Erre az általa csak relatívnak nevezett különbségre is kitért a nyolcvanas évek végén közölt önéletrajzi vallomásában: „*Bár Illyés nem tartozik a kimondottan kedvenc íróim közé, most mégis őt kell felidézmem... Ő mondta, hogy Budapest minden magyar fővárosa: ilyenformán hazajöttem, nemde. Vajdaságból, egy kisebb irodalmi szemétdombról egy nagyobbra. Nem a bűz nagyobb, hanem a kapirgálási lehetőség.*”¹ A közéleti struktúrák bizarr homológiájának megléte Sziverit a társadalmi érzékenység poétikai artikulálására készítette. A hatalom bürokratikus szerkezetének, rejtett erőszakra épülő mechanizmusainak szemrevételezése a békés tartományi idilltől már a kiindulási ponton elszakadva az „erre mifelénk bármi lehetséges” krízisének felismeréséig juttatta el. A szimbolikus világ testvériségre és egységre utaló illuzórikus gondolatisága ezért mindenekelőtt nem a szabadság nagyobb megélésének a terepévé lett Sziverinél, sokkal inkább a *valóság kényszereinek* megtapasztalása során az alkalmazkodás, végső soron pedig a túlélés egzisztenciális helyzetének felmérésévé változott. Ez a költői praxis eltérő társas érzékenysége miatt kevésbé közelíthető meg a kibontakozó magyar posztmodern művészet társadalmi formációktól idegenkedő főirányával, sokkal inkább egyfajta olyan kulturális, irodalmi pótlékként jelenik meg, amely a szövegközpontúságot nem a kontextus kizárásával éri el. Ez a költői felfogás emiatt inkább hasonlít arra az *emancipációs* irodalmi vonulatra, amelyik magában foglalja a kortárs koloniális irodalomnak azt a meglátását is, amely a globális szemlélettel szemben a szabadság megélésére nem személyes adottságként, hanem olyan alapvető viszonyulásként tekint, melynek alapjai jórészt azzal is elbizonytalaníthatók, ha felszínre kerülnek a szabadság élethelyzetbeli ellentmondásai. Az itt megtapasztalt látens provokatív elem megléte természetesen Sziverinél sem probléma nélküli, hiszen az ellenszegülés formái semmiképpen sem elfogadottak abban a homogenizált világban, amelynek mi is részesei vagyunk, legfőképpen akkor nem, amikor önnön igazolásává és céljává válik; viszont kétségtelenül vannak olyan előremutató vonásai, amelyeknek köszönhetően a művészet a jelenhiányos állapotból valós szubjektumformáló eseménnyé alakulhat, emlékeztetve az egyéni és kollektív kontextus között fennálló produktív feszültségekre.

Az ideológemák többségi és kisebbségi továbbélésének kontextusai Sziveri pályáját több szempontból is meghatározták. Részint azért is, mert az öröklött zárt esztétikum, amit az Új Symposion egy ideig, illetve ő maga is a költészetével kezdetben képviselt a hetvenes években, részben alkalmatlannak bizonyult arra, hogy azokra a kérdésekre adjon választ, amelyek Sziverit a folyóirat szerkesztése idején foglalkoztatták. Ez a költői felfogás már nehezen volt összeegyeztethető azzal az új esztétikai igénnyel, hogy a művészet nemcsak önmagával, hanem a történelmi realitással is érintkezik. Sziveri színre lépésével az elfojtott *valóságsszenve-*

¹ *Rehabilitáltak bennünket (a kérdező: Zalán Tibor) = Sziveri János művei*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Budapest, Gondolat Kiadó, 2011, 411.

dély² tört magának utat. Ez azért is figyelemreméltó művészi alapállás, mivel életművének társadalmivá válásával együtt az ideologikum kíméletlen oldalának megjelenítése is kimeríthetetlen témájává lett. Olyannyira, hogy nyilvánvalóan eltúlzott, hiperbolikus formájában életének egyik sorsfordító pontján Sziveri művészete a világban található borzalmak megjelenítésévé változott.³

Sziveri viszonya a környezetében előforduló *balkáni kultúriszonyathoz* éppen ezért magán viseli az új művészi kiindulópontok kijelölésének gesztusait a barbárság képzetének felkeltésével, valamint az élet minden szintjén működő *terrorral szembeállított élni akarás* ténylegesen cselekvő mozzanatait. Ezek a motívumok alapvetően abban a társadalmi kontextusban értelmezhetők, amelynek stratégiáit, sajátságos kompromisszumait nem volt hajlandó elfogadni, és melyek ellen a maga módján protestált. Ebben a karakteres hozzáállásban nagyon fontosnak látszik az a distinkció, amellyel a barbárságot, a felelős destrukciót elválasztja attól a vandalizmustól, amely a létezőt mintegy a maga létében veszélyezteti: „*A verseim hangja is barbár egyféleképpen, s céloom szerint valami eredendőséget akar szembeállítani a burjánzó mai rokokóval, az ürességet hirdető cikornyával csakúgy, mint a szintén üresen kongó nemzetieskedő patetikával. A terjedő balkanizmus természetesen negatív jelenség. Nálam különválnak a forrásvizek »barbársága« a modern vizeket beszennyező vandalizmusától. Gondolom, nem szorul külön magyarázatra, hogy a kettő közül melyik az, ami elfedi azt, amiért »ittlenni érdemes«*”. A barbárság alakzatának jelentősége azért is sokatmondó, mert olyan formálódó identitást jelez, amely a mesterségesen kijelölt külső-belső művészi, kulturális határokat is le tudja bontani. A megszüntetés és az újrakezdés kérdésének felvetése ezáltal jól kivethetően egy olyan korszakküszöb jelzésévé alakul át, amely képes magába fogadni a művészetnek a központból periferikusnak látszó területeit. Sziverinél ennek a dimenzióváltásnak a szimbolikus jelentősége azzal is összefüggött, ahogy a határon túli irodalom helyzetéről gondolkodott. Rendkívül következetesen felemelte a szavát a kisebbségnek tekintett határon túli magyar irodalmak önkényes felosztása, és ezzel összefüggő zárt *önmagáértvalósága* ellen. Rövid szerkesztői praxisa során éppen ezért jó néhány alkalommal beleütközött a látzatszabadság jelenségébe. Ennek jól látható jelei közé tartozott, hogy a különböző hatalmi elveknek megfelelően számos, hazájában is betiltott magyar író publikálhatott az általa szerkesztett folyóiratban, ugyanakkor olyan egyéb fontos kordokumentumok nem jelenhettek meg, melyeket más jugoszláv lapoknak nem tiltottak meg. Ezek a mesterséges akadályok voltak hatással Sziveri határozott nézetének kialakítására arról, hogy szűnjön meg az irodalom ideológiai felparcellázása, lévén a határon túli magyar irodalom és a magyarországi kultúra összetartoznak, a magyar irodalomnak pedig nincsenek országhatárai.⁴ A határon túli magyar irodalom ezzel Sziveri számára megszűnik egyszerű látványosság, kuriózum lenni, mert elfogadják annak, aminek valóban készült, mindenekelőtt partikuláris nyelvi teljesítménynek, amely egyúttal egy átfogóbb nyelvi-kulturális közösség tradíciójából is részesül.

A korszak homogenizáló ideológiája–elsősorban az elkülönülés révén–Sziveri művészet-filozófiájában a rend mesterséges fenntartására szolgál. A politikára mint az ideológia hatal-

² Alain Badiou francia filozófus fogalma a hetvenes években fokozódó közéleti érdeklődésre a művészetekben.

³ *A forrásvizek barbársága (a kérdező: Keresztury Tibor) = Sziveri János művei*, szerk. REMÉNYI József Tamás, Budapest, Gondolat Kiadó, 2011, 405.

⁴ *Uo.*, 393.

mi kifejeződésére többször is olyan értelemben utal, ami természeténél fogva művészet- és emberellenes, mert tárgyát mindenekelőtt manipulatív technikákkal közelíti meg.⁵ A művészet *dialektikus* elképzelése szerint társadalmi hatást fejt ki, elsősorban a meglévő hatalmi struktúrákkal szemben, ennél fogva az ideológia kiszolgálójának tekintett *politikum negációjának* tekinthetjük. Sziveri helyzetének zavarba ejtő ellentmondása éppen abban fejeződik ki meglehetősen karakteresen, hogy szándéka ellenére szerkesztői ténykedése során maga is részévé vált az ideológiával átjárt hatalmi szféráknak, jóllehet éppen ő maga óvott a költészet és a politika mindenfajta kölcsönhatásától. A kialakult közéleti kontextusban óhatatlanul is elterjedtté vált a művészet átpolitizálása, ami a kisebbségi lét egyik állandó velejárója lett, jóllehet azzal a nem kívánt következménnyel járt, hogy vele szemben még inkább megerősödtek a kizárás különböző társadalmi mechanizmusai. A hatalmi struktúrán való kívülmaradás azért is elképzelhetetlen volt Sziverinél, mert korának ideológiai jelenlétét abszolút értelemben fogja fel, társadalmi fenyegetést lát benne, amely mintegy ökológiai értelemben is veszélyezteti a világot; ebbe az összefüggésbe helyezhetők a kritikai megjegyzései a környezet hamis kollektív reprodukálásáról. A hatalmi működés szerinte ugyanis már nemcsak a politikum szféráját szennyezi be művileg, de a hétköznapiak korábban ideológiamentesnek tekintett területeire is benyomul.

Sziveri életművének alakulása így nem is nagyon lehetett más, mint a sorozatos válságok dokumentálása, mivel egy olyan szimbolikus-imaginárius hatalmi központtal bonyolódik antagonisztikus viszonyba, amelynek hatása nem marad meg az esztétikum körében, és így a létezés egzisztenciális dimenzióit is kompromittálja, elbizonytalanítja. Sziveri felfogása nagyon hasonlít például a hatalmi kérdések mellett elkötelezett modern gondolkodók megközelítéseire (például Althusserére), akik a jelenség tárgyalása során mind a szellemi, mind a materiális, testi összetevőket is számba vették. A látens terror, a sokrétű agresszió általánossá válása éppen azzal magyarázható, hogy az ideológiai apparátus rendkívül hatékonyan képes egyidejűleg befolyásolni a látszólag egymásnak ellentmondó valóságértelmezéseket. A küldetés kimenetele eleve *determinisztikus*, miután a művészet átesztétizálásával az ideológia olyan szintre lép, ahol az egzisztenciális valóság is színpadi kellékké válik, s így egy olyan közéleti színmű bontakozik ki, melynek során a politikum hatására Sziveri személyes sorsa programszerűen válik drámaivá, teátrálissá. Különös esetjelleggel jelenik meg ez annak az eljárásnak a csúcspontján is, amikor Sziveri maga összegzi a kulturális hatalom ellene felhozott vádpontjait. A fiatal vajdasági magyar írók helyzetéről írt pamfletje meggyőzően bizonyítja, hogy paradox módon a művészi szónak még mindig mekkora jelentősége volt⁶ a nyolcvanas évek közepének jugoszláv hatalmi rendszerében. Ezt a kontextuális jellegzetességet a korszak ideológiájának egyik legjobb ismerője, Slavoj Žižek is pontosan körülírta az ideológiák elméletével foglalkozó munkájában. A szlovén filozófus hangsúlyozza, hogy a késői szocializmus egyik leginkább zavarba ejtő sajátossága éppen abban rejlik, hogy változatlanul rögeszmésen hittek a *szavak erejében*, s ezt az elvi meggyőződésüket nemcsak a gazdaság, hanem a kultúra és a művészet egészére is kiterjesztették.⁷ Ennek a jelenségnek különös vonása, hogy megpróbálja pszuedoracionális ellenőrzés alá vonni a szimbolikus-allegorikus gondolatrendszerket.

⁵ *Uo.*, 406.

⁶ L. Slavoj ŽIŽEK *Mapping ideology* című tanulmánykötetének előszavát: *The spectre of ideology*.

⁷ *Uo.*, 18.

A Sziveri szerkesztőségét ért kritika is egy előre megírt szövegkönyv keretei közé illeszkedik, amelynek fő megállapításai egyszerre konkrétak és eszmei jellegűek, ami pontosan arra irányul, hogy a megtámadott fél ne legyen képes megvédeni magát. A manifesztálódó ideológia konkrét imaginárius keretek közé helyezi magát, s ezzel megakadályozza, hogy spontán reakciók születhessenek vele szemben. A valóság ennek folyamánként a szimbolikus fikció képét ölti magára, s ezt felhasználva szorítja háttérbe az őt veszélyeztető periférikusnak gondolt tartalmakat. A diskurzus egyik kulcsmozzanata a Sziveri által is felismert fantomizálás megléte, amely ezúttal az anarcho-liberalizmus képében jelenik meg, és egy olyan megbízható hívó szónak bizonyul, ami a margóra szorítottak megnevezésére szolgált. Éppen ez a bizonyos *kvázi spiritualitás* az, aminek a jelentőségét nem lehet alábecsülni, hiszen olyan destruktív erő megtestesüléseként kerül előtérbe, amellyel a vele szemben indított bürokratikus eljárás jogosultságát meg lehet indokolni. Az előre megírt szerepeken túl a hatalom nem volt hajlandó más jellegű diskurzus folytatására, hiszen az alkalmat adhatott volna a megvádolt félnek a performatív meggyőzésre, így ez adja a magyarázatot az írás el nem hangzott jellegére is. Az autentikus létezés visszanyerése, amit Sziveri a művészet feltételének tekint, ebben az összefüggésrendszerben arra utal, hogy a hatalmi ideológia természeténél fogva a spontaneitás, a cselekvő szabadság visszaszorítására irányul; mindez azonban egy radikálisan *antagonisztikus* közegbe kerülve óhatatlanul megteremti a szubjektív fedezetét a Sziveri védőbeszédében megszólaló etikai színezetű, *személyes igazságra* igényt tartó erőteljesen protestáló hangnak.

Sziveri a hatalmi ideológiával az igazság létrejöttét helyezi szembe. Mindezen azonban természetesen nem univerzális közösségi törvény, normarendszer kodifikálását kell érteni, hanem a fogalomnak egy olyan jelentését, amely meghaladja a művészetek partikuláris igazságigényét. Az igazság így egyáltalán nem egy előre kijelölt megfelelésen alapuló diskurzust jelöl, hanem a művészet *valóseeményjellegéből* fakadó meghatározottságát. Az egzisztenciális igazságnak többféleképpen is részesei lehetünk, az ironia, a humor és a cinizmus is felszínre hozhatja, de mindez Sziveri számára túlnyomórészt etikai kérdés. A valóság sokféleképpen deformálható művészileg is, ám akkor veszíti érvényét, ha teljesen szembehelyezkedik az igazsággal. Erős elvi elkötelezettségének ekként adott hangot: „*A költészet csak addig hazudhat, amíg nincs az Igazság rovására. Amint ez megtörténik, érvényét veszti számomra a művészet.*”⁸ Az elfogadhatatlan művészi hazugságok ebben a gondolatsorban szimulakrum jelenségekké (látszatvilágokká) alakulnak át, s így nem alkalmasak arra, hogy valós változást hozzanak létre, ami a közösségi etikának is egyik alapfeltétele.

Az *igazság*(osság) képviselőitől vonatkozó világos szerzői szándékot azonban érdemes alávetni a Sziveri életműben körvonalazott létvonatkozásoknak, abban az értelemben is, hogy mit és hogyan képesek megvalósítani az elvi elköteleződésből. Az életműben megjelenített közösségi rituálék, a cselekvés alaphelyzetei, társas mintázatai és a produktív etikai praxis között láthatólag feszültség keletkezik, ami különösen Sziveri pályájának utolsó harmadában éleződik ki, amikor jó néhány esetben inkább a traumatikus jelenségek automatikus újrarájtása folyik, mintsem a valós igazság művészi színrevitelére kerül sor. Elsősorban a *javíthatatlannak gondolt* kollektív rendszer elakadásai, működési zavarai, paranoiái jelennek meg egy szimbolikus értelemben leépült világban. A művészi valóság, amely Sziveri János intenciója szerint az igazság egyik éltető forrása lehetne, olykor gépiesen széttöredezettnek,

⁸ *I.m.*, 405.

máskor pedig imaginárius szempontból is kiismerhetetlennek bizonyul. A szabadság ontologizáló hatását, amelyet művészi hitvallásának centrumába helyez, csupán az elérhetetlen szférák szintjén ábrázolja, a tudattalan mechanizmusainak vágyképeivel, kizárva a lehetőségét, hogy az eszme az igazság produktív közösségalkító gesztusaiban létjogosultságot nyerjen. A morális vonatkozások elhangzott ígéretei a társadalmi valóságban nem látszanak életképesnek, e helyett inkább árnyéklétszerű, szimbolizálhatatlan tartományokban tűnnek fel jelzésszerűen. Ez sokkal inkább a szellemi, lelki dimenziókat fogva tartó kísérteties spiritalitás vagy a vak vágyak kiélésének igényét hordozza, ami, ha etikai meggyőződések kialakítására nem is, arra mindenképpen alkalmas, hogy ráébressze az olvasót az elnyomott kollektív valóság feltartóztathatatlan visszatérésére.

A valós, az imaginárius és a szimbolikus összeütközésének színrevitele

Sziveri dramatikusan műveinek felidézett létvonzataira azért kell nagyobb figyelmet fordítani, mert nem csak jelzésszerűen, hanem szerkezeti sajátosságaiknál fogva determináltabban és koncentráltabban jelzik az ismertett szemléletformákat, egzisztenciális határpontokat. A három előadásra szánt darab egymást kiegészítő kollektív ideológiai összetevőit érdemes a szabadság és az igazság deformált fogalmi alapján úgy is megközelíteni, hogy a lélektani indíttatású, traumatikus komponenseket az ideológiakritikai vetületükkel kötjük össze.

A közös társadalmi háttér gyakran Sziverinél az ideológiai *áldozatkeresésre* szűkül le, a társadalom torz felettes énejeinek szerepe pedig ebben a viszonylatban a szabadság korlátozásának felel meg. Ám miután a hatalmi ideológia olyan mindenütt jelenlévő képződményt, egyfajta lebegő minőséget képvisel, amely számtalan alakban jelenhet meg, nehézzé válik a szövegegyüttes biztonságos egzisztenciális körülhatárolása. Ennek ellenére Sziveri esetében is léteznek olyan ontológiai viszonyítási pontok, amelyek a drámák közötti sorozatosságát, belső összetartozást megeremtik. A lacani elméletben megismert imaginárius, valós és szimbolikus felosztásnak⁹ egyfajta sajátos leképeződése figyelhető meg Sziveri átalakuló dramaturgiájában is, ahol a *Szelídítés* című dráma a primordiális tárgyakkal kialakított *traumatikus szimbiózis* történetét mondja el, miközben az imaginárius valóságot a gyermeki identitás világára vetíti ki. A másik színmű, a *Pókok* olyan allegorikus történetbe ágyazódik, amelyben a valóság egzisztenciálisan bizonytalan síkjait az imaginárius területei helyettesítik, felszabadítva a hétköznapi *traumatizáltság* olyan démoni, vámpirisztikus komponenseit, amelyeket korábban száműztek a szimbolikus valóságból. A harmadik, *A csiga vére* című hangjátékban pedig a hatalmasra növesztett szuperego közösségi méreteiben más, de legalább ugyanannyira obszcén változatát ismerhetjük meg, ahol a szimbolikus valóság értelmetlen és *totalitárius* társadalmi magatartáskódexet alakít ki magának, üres formulákból, tautologikus szabályrendszerrel.

A *Szelídítés* dráma végső soron értelmezhető úgy is, hogy a személyiség beavatási rítusának allegóriáját viszi színre. A színdarabban megelevenedő szimbolikus világ látszólag mindig hétköznapi dolgokhoz kötődik (kalap, hinta tükör), felkínálva a lehetőséget Repülő Emberke identitásának meghatározásához. A felnőtté válás önképeinek felsorakoztatása azonban ezzel ellentétes hatást fejt ki, végül pedig véghezviszi a testhatárok teljes elbizony-

⁹ L. az elmélet vázlatos összefoglalását: Slavoj ŽIŽEK, *The Rhetorics of Power*, Diacritics, 2001/1, 91-104.

talanítását is, amikor a tárgyi világ otthonossága eltűnik a repüléstől való félelem érzésében. A lebegés tapasztalata lehetetlenné teszi mind a szimbolikus helyek elfoglalását, mind egy olyan nyelv kialakítását, amely a világ bizonytalan helyeinek értelmezéséhez vinne közelebb. A drámában lényegi eljárásként működik a kisebb-nagyobb betétdalok, meghatározatlan szövegrészletek gépies felmondása, ami szintén azt a benyomást erősíti, hogy még a primer létezés is megoldhatatlan problémákba ütközik.

A drámának mindössze hat szereplője van. A testileg is jelenvaló személyek száma feleannyi, a többiek mondanivalóját pedig egy-egy távoli, elidegenült hang mediálja. A személyiség heterogenitása abban is megmutatkozik, hogy a hangokat magnószalagról játsszák le a természetes élőbeszéd illúzióját megszakítva. Az elhangzottak performativitását csupán az egyetlen személyre redukált kórus képviseli, amely egyfajta torz élő lelkiismeretként ébresztődalokkal próbálja meg a valóság érzetének imaginárius világba száműzött ritka pillanatait közvetíteni. Megszólalásai a gyerekeknek szánt álomvers groteszk kifordításaként, egzisztenciális ellenpontjaként is olvashatók, így nem a megnyugvás, hanem a közelebről meg nem határozható szorongás atmoszférája veszi körül őket. A monológok egyik legfontosabb témája az éhségérzet. Ez az elemi szükséglet ismétlésszerűen keveredik azokkal a képzetekkel, amelyek által a lényegi dolgok *bekebelezésének* olthatatlan igénye fogalmazódik meg. Repülő Emberke egyik példaszzerű monológjában maguk az égitestek is elfogyaszthatóvá válnak (*bár tudod / mintha hallanád hogyan sertyognak a sülő / csillag-szalonnadarabkák / érzed az ízét és a szagát*). Ennek az elemi tapasztalatnak a csúcspontját az a jelenet képezi, amikor a hóesésben álló kisfiú számára az érzékfeletti perspektíva és a kitapintható, ízlelhető valóság egyvé válik: „*eszed az eget / nyalod a kristályokat és minden olyan tiszta / és magad is olyan tisztának hiszed magadat / és látod olyan magasról hullanak a pelyhek / vége nincs távolságból*”). Ez a szokatlannak tűnő emelkedett állapot csupán átmenetinek bizonyul, a dráma dialektikája ezúttal sem jut nyugvópontra, hiszen továbbra sem tudja megszüntetni a lebegés tér- és időbeli horizontjának irányvesztését, s a történet végén, a zuhanás megtapasztalásával együtt a világ szimbolikus társas dimenziója is teljesen eltűnik. A kisember nagyszabású ontológiai tervezete, lényegfeltárása és a dráma bizarr fordulópontja közötti antropológiai szakadék tovább mélyül, olyannyira, hogy a példaszzerűnek nevezhető természeti megismerés igénye (*kíméletlenül eljutni a titkok legmélyéig / megszelídíteni a szervest és a szervetlent / megszelídíteni az ismeretlent / megzabolázni vágyainkat s nem feladni / nem feledni / harcolni kell ez a végzetünk / szelídítsük meg tárgyainkat szelídítsük / meg testünket*.) totális kudarcot vall. A világfeltáró folyamat az emberi test felfalásának kannibalisztikus rítusával ér véget, amelynek egyetlen célja a mindenáron való túlélés biztosítása, ami az ember és a világ megismerésének elemi vágyát sem képes kielégíteni.

Sziveri a *Pókok* című színmű Szabó Lőrincitől vett mottójával (*Mindig egy testbe zárva lenni? Mindig csak én? Sohase más*) már egy olyan közéleti paradigmát hozott be az életműbe, amellyel a szerző a gyermekkori imágók feltárását követően a szubjektivitás újabb szintjére léphetett. A dráma szereplői körének megkettőzése, énjeik osztódása arra utal, hogy a személyiségünknek mindig léteznek olyan régiói, amelyeknek a leírására a hétköznapi szimbolikus ábrázolás nem alkalmas. A torz felettes és tudatalatti ének tömbje (a dráma címe is metaforikusan az állatviláglét egyik változatát jelzi) ezúttal sem a személyiség valamiféle társas-etikai kiterjesztésére irányul, sokkal inkább a hétköznapi szerepek destruktív aláásását valósítja meg. Mindeközben a színpadon megjelenített valóságot olyan lélektani tünetek ter-

helik meg, ami egyre inkább (a deformált társas-szimbolikus mellett) a *szimptomatikus* olvasás igényét hívja elő. Az életet behálózó borzalmas valóság mediális közvetítése is azokra a kétes lélektani pontokra mutat rá, amelyek a hétköznapi létet átbillentik a vele szimbiózist kialakító *kísérteties*be. A mindennapi élet tényeit a drámában a médiumok által közvetített pszeudolét írja felül. Az újságokban megjelenő hírek a tehetetlenség, az álcselekvés mozzanatainak felelnek meg. Az élet közhelyeit hordozó jelenség, a fecsegés a lét vad, zsigeri tartományának irrealitásába csap át. A bűnügyi rovatokba kíváncsozó hírek egyúttal a mindennapi élet szerves részévé válnak, és a főhősök végzetét készítik elő. Édeske, a dráma tragikus szereplője, egyébként utalhat Kosztolányi regényének, az Édes Annának a címszereplőjére, hiszen a mindketten a történet szenvedőalanyai és tragikus bűneinek elkövetői is egy személyben; a cselekménybe szőtt kitérés kísérlettel (családon belüli gyilkossággal) a társadalom álszimbolikus világának határait próbálják meg átlépni. A rémdrámában ugyanakkor a Kosztolányi-regénynél is dominánsabban rajzolódik ki a lélektani háttér, mivel a hősnő tettét nyilvánvalóan a rá törő pszichotikus állapotváltozás befolyásolja, mintegy reakcióként a primér létezés szűk keretei közé szorított ösztönvilágra, ami nyilvánvalóan idegen Édeske számára.

A dráma *Pókok stratégiája* című jelenete jórészt ugyanazt a gondolatíságot hordozza, amely már Sziveri több szövegének állt a homlokterében, a szabadság kiélésének vágyát. Jámbor alteregója a megvilágosodás-szerű pillanataiban univerzálissá teszi, vagyis az élet egészére vonatkoztatja a szabadság tételét: „Az emberek minden törekvése, az életre való minden ösztönzés csakis a szabadság fokozására irányuló iparkodás. A gazdagság és a szegénység, a hírnév és az ismeretlenség, a hatalom és a függőség, az erő és a gyengeség, az egészség és a betegség, a műveltség és a műveletlenség, a munka és a szabadidő, a jóllakottság és az éhség, az erény és a bűn – mindez csupán a szabadság magasabb vagy alacsonyabb foka (...) Az embert, akinek nincs szabadsága, nem lehet elképzelni másnak, csak halottnak.”¹⁰ A dráma önértelmező soraiban a szabadság megteremtése csakis a személyiség alatti területekről érkezik, a torz társadalmi rend elleni lázadáshoz törvényszerűen tartozik hozzá az építkezés és a rombolás erőltetett dialektikája: „Le kell rántani az álarccokat. Felébreszteni a nyugvó állapot. A barbár rombolás-építés-eszmény meglapul a személyiség mélyrétegeiben (...) A barbár rombol, de nem visszaépít. Épít, de rombolva épít, mert visszaút nincs.”¹¹

A tudatalatti világ mechanizmusai korántsem alakatlan formában zúdulnak a köznapi világra, paradox módon maguk is *bizarr kollektív szertartások* alakját öltik. A szimbolikus világ fonákjaként jelentkező rítusok mintázataiban rendre felismerhetőek a nyelv bizonyos retorikus alakzatai, így a világteremtés nem egy teljesen üres, eddig ismeretlen kiindulópontból történik, mint a Repülő Emberke drámájában. A dráma törzsi szertartást idéző jelenetében megtörténik az áldozat kijelölése, miközben az erőteljesen ritmikus szövegben a szavak ellenőrizetlenül örvénylő mozgásai irányítják az eseményt, a kontextustól függetlenül beszéd önmaga ellentétébe fordul szabadságának aláadásával (*Válaszolni erre én tudok: elfutok és felfutok. / Szorongatnak a határok! Amott egy árok, arra várok! / A saját határait. Hol a hazám, hol a házam? / Ablakomhoz megfelelő alkalmat hoz alkatom. / Alkalomhoz ablakot! / Alkatomhoz alakot*). A nyelv aberrált működésének végpontján a szereplők cselekedeteit is csaknem teljes egészében a nyelv tükörszerű ismétlődései szemléltetik, így a dráma befejező

¹⁰ Sziveri János művei, szerk. REMÉNYI József Tamás, Budapest, Gondolat Kiadó, 2011, 307.

¹¹ Uo.

sora a válaszoló rímmel a szó tragikus cselekvéssé válásának pillanatát hangsúlyozza, morbid végkifejletként (Csontot csonttal, vassal vasat / A KOPONYÁD KETTÉHASAD.)¹²

A *csiga vére* Sziveri kóros hatalmi ideológiával leginkább átszótt darabja. Ez az alapvető irányultsága olyan mély nyomot hagyott rajta, hogy még a valóság legjelentéktelenebbnek vélt helyeire is beszivárognak a totalitárius jelentések (például a csiga szarvának gyanúperbe fogása, mint az ellenségkeresés extremitásának kifejeződése). Az ideologikum a nyelvet sem hagyja érintetlenül, a dráma szereplőinek beszélő nevei (Nagyvalaky, Senkiházi) a felsőbbrendűnek tekintett eszme egyedülvalóságát közvetítik. Az identitás nyomainak felmérése egy közelebről meg nem nevezett kvázi tudományos, bürokratizált eljárás keretében folyik, ahol a létezés bizonyosságának megállapítása helyett csupán a valóságtól elidegenült látszatlet kinyilvánítására van lehetőség: „*Senkiházi: De, uraim, én vagyok! Kétségtelenül vagyok... Azt hiszem, még vagyok... Úgy érzem, még létezem... Bizonyíthatóan létezem... Első Testőr: „Az aztán nem sokat jelent! Szedje össze magát, érezze: mintha minta lenne. Maga által – ha tényleg van – most mintát vettünk az életből, s tároljuk önt későbbi kísérletezés céljából.*” A gépies nyelvi mozgás szinte maradéktalanul a hatalmi jelentések szolgálatába állítható, ami nyíltan megjelenik például a *mintha minta lenne* szókapcsolatban is. A nyelv szubjektumtól megfosztott médiuma az egzisztenciális különbségekre való érzéketlenséget a valóság olyan paranoid ellenőrzésével súlyosbítja, amellyel az elemi tapasztalatokat a kihallgatás, nyomozás, ellenőrzés szintjére redukálja. Ez a totalitárius világ *torz valóságsszenvedélyének* (titkosszolgálatok, kémkedés, rendőri elhárítás) szimptomatikus kifejeződésére utal.¹³

A színmű egészét behálózó metaforahálózat a csigalét konkrét és szimbolikus változatát egyszerre tárja elénk. Az ember alaktalanságának allegorikus jelzésként a korlátlan alakíthatóság jelenségkörének paranoid ellenpontjára utal, amely egy útvesztő abszurd sorsszerű képzetét is magában foglalja („*az élet is csupán egy imbolygó csigaház. Örökös ödöngés egy mérhetetlen csigaházban (...) az ember maga nem más: alaktalan nyúló massa – melynek csak a rákényszerített labirintus ad formát*”)¹⁴ Ez a pesszimista konklúzió teljesen elfedi a darab címének akár interpellatív módon is olvasható üzenetét, amely egy kevésbé kiélezett kontextusban a mássá alakulás ígérését is hordozhatná. Mindez a lezáruló életmű kontextusában azonban azért sem képzelhető el, mert Sziveri kompromisszumok és illúziók nélkül szemlélte a szubjektum szabadságának létfeltételeit, annak mindkét határesetét próbára téve: a szabadság korlátlanságának és totális megvonásának szélsőségét. E meghatározó háttértapasztalatnak egyedülálló dokumentumai az itt értelmezett szövegek is, amelyek olyan életvilágnak a hordozói, melynek egzisztenciális és morális következményeivel Sziveri nemcsak sor szerűen találkozott, hanem vakmerően szembe is nézett.

¹² *Uo.*, 329.

¹³ L. Alain BADIOU értelmezését erről könyvének *A valóság iránti szenvedély és a látszat montázs*a c. fejezetében.

¹⁴ *Sziveri János művei*, 335.

