

Juhász Tibor<sup>1</sup>

## „HELYZETJELENTÉS”

– Nemzedékiiség és térpoétika Bereményi Géza és Cseh Tamás *Frontátvonulás* című monodrámájában –

### 1. Közelítések a Frontátvonuláshoz

A „helyzetjelentés” Bereményi Gézától kölcsönzött kifejezés, amelyet a Bereményi–Cseh Tamás-szerzőpárossal Csengey Dénes által készített *Tíz év után* című, az *Alföld* folyóirat lapjain 1981-ban megjelent interjúból vettem.<sup>2</sup> Azért választottam főcímmek, mert jól összefoglalja dolgozatom célkitűzéseit: a nemzedék fogalmát (ön)értelmezői alakzatként használom, és térpoétikai elemzéssel vizsgálom, hogy a szerzőpáros hogyan reprezentálta a *Frontátvonulás*ban azt a nemzedéki identitást és tapasztalatot, amelyet személyes életük alakulására és alkotói együttműködésükre nézve is meghatározónak tekintettek. Az alcímbe emelt nemzedékiiség-fogalom a Cseh Tamás-recepció központi állítására is utal, mely szerint a szerzőpáros munkássága egy jól körülhatárolható nemzedék, a „nagy generáció” egzisztenciális tapasztalategyüttesének reprezentációja. Bár ők az 1990-es évek utáni visszaemlékezéseikben (néhány más nyilatkozatuknak ellentmondva) elutasították ezt az értelmezést, de többek közt az imént említett interjúban adott válaszaikból is egyértelműen dalaik nemzedéki ihletettségére lehet következtetni. Azzal, hogy a szerzőpáros „helyzetjelentésként” aposztrofálta munkáit, olyan horizontot nyitott, ahonnan e képviselői pozícióra vállalt szerepként, közös munkásságukra pedig a közhangulat indikátoraként tekinthetünk: „Hát 1968 után voltunk alig pár évvel, és ez az időszak nagyon direkt politikai érzeteket keltett az emberekben. Nem is hiszem, hogy enélkül lettek volna a dalok”;<sup>3</sup> „Általános tapogatózás folyt. És ez az 1968 utáni általános tapogatózás fog érdekes módon kirajzolódni a helyzetjelentéseink sorából, ha most visszatekintünk rájuk”.<sup>4</sup>

A dolgozat tehát a Cseh Tamás-jelenség és kiváltképp a *Frontátvonulás* egy olyan kanonizálódott olvasatával kíván párbeszédbe lépni, amely még ma is befolyást

<sup>1</sup> A szerző a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének magyar szakos hallgatója. Publikációja az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-2-I-DE-156 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

<sup>2</sup> CSENGEY DÉNES, „Tíz év után: Csengey Dénes interjúja Cseh Tamással és Bereményi Gézával”, *Alföld*, 3. sz. (1981): 70–78.

<sup>3</sup> Uo., 71. (Cs. T.)

<sup>4</sup> Uo., 72. (B. G.)

gyakorol a témában megjelenő, egyébként meglehetősen kevés számú szövegre. Ugyan vannak példák kortárs értelmezői kísérletekre, de Csengey Dénes 1983-ban megjelent „...és mi most itt vagyunk” című munkája óta alig történt próbálkozás arra, hogy a Cseh Tamás-korpuszhoz újabb irodalom- és kultúratudományos elméletek, fogalmak segítségével közelítsenek. A szerzőpárost, töretlen népszerűségük ellenére, meglehetősen csekély tudományos érdeklődés övezi, ennek magyarázatára azonban terjedelmi okok miatt most nem vállalkozhatom, ugyanakkor fontosnak tartom megjegyezni, hogy a legtöbb mai értelmezés alátámasztja a közös életműre vonatkozó korábbi markánsabb állításokat, és ha el is jut újabb problémák felvetéséig, nem ajánl válaszokat. Keresztesi József például lényeglátó megállapításoknak ad hangot *Anabaszisz* című kritikájában, amelyben Bereményi Géza egy Cseh Tamásnak írt dalszövegeit közreadó kötetét veszi górcső alá, ám a rendszerváltást követő társadalmi és az azóta eltelt évtizedek mediális változásaiból, valamint a szövegek nyelvi megalkotottságából levont következtetéseivel inkább a dalok dokumentumjellegét hangsúlyozza,<sup>5</sup> semmint hogy újabb szempontrendszert dolgozna ki (bár kritikájában több mozzanat is újszerű közelítésmód potenciálját mutatja). Üdítő kivétel Varga Bence írása, akinek szociológiai szempontú befogadásvizsgálatával szintén nem egy újrapozicionált elemzői nézőpont kidolgozása volt a célja, tanulmánya mégis izgalmas darabja a Cseh Tamás-jelenség kortárs recepciójának.<sup>6</sup> Több olyan munka is elérhető, amely fontos információkat ad közre a tárgykörrel (csak a legfontosabbakat említve: Fodor Sándor interjúregénye, Bérczes László beszélgetőkönyve, Fonyó Gergely Cseh Tamás-filmje, valamint Mester Ildikó *Berményi Géza életmű-interjú* című kötete), de ezek műfajuknál fogva nem kínálnak aktuálisabb megközelítéseket, inkább a szerzőpárosnak és ismerőseiknek nyújtanak lehetőséget a múlttal és a Cseh Tamás-jelenséggel való szubjektív számvetésre.

Ráadásul Csengey vállalkozása több szempontból is problémás, leginkább az általa mozgósított elméleti keretek meghatározásával kapcsolatban tehetőek kritikai észrevételek. A helyenként túlságosan is metaforikus, máskor irodalmi és szociológiai terminusokkal telített nyelvi regiszterek között az író érezhetően nehezen találja az egyensúlyt, és a kötet műfaji önmegnevezésének dacára („nemzedéki esszé”) több hosszabb szakasz is a szaktanulmányok beszédmódját idézi, a hivatkozások csaknem teljes mellőzésével. A műfaj persze indokolhatja a hivatkozások hiányát, hiszen az „...és mi most itt vagyunk” alapvetően nem egy irodalom- vagy társadalomtudós elemzése. Csengey – a szerzőpároshoz hasonlóan a „nagy generáció” tagjaként – nem kizárólag a Cseh Tamás-jelenséggel, hanem egész nemzedékük sajátos

<sup>5</sup> KERESZTESI József, „Anabaszisz. Bereményi Géza: 150 dalszöveg Cseh Tamás zenéjére”, *Jelenkor*, 12. sz. (2009): 1369–1373.

<sup>6</sup> VARGA Bence, „A levegő hátán fekve: Cseh Tamás és Bereményi Géza *Kádárkeringő* című művének befogadásvizsgálata versként és dalként”, *Apokrif Online*, 2017. 09. 09., <https://apokrifonline.com/2017/09/09/a-levego-hatan-fekve-cseh-tamas-es-beremenyi-geza-kadarkeringo-cimu-muvenek-befogadasvizgalata-verskent-es-dalkent/>.

társadalmi helyzetével vet számot. Így munkája sokkal inkább a „nagy generáció” egyik önértelmezési kísérletének tűnik, a dalszövegek és a koncertek, előadások elemzése pedig olyan nemzedéki önvizsgálatnak, ami együtt jár az adott generációval kapcsolatos szociológiai és politikai problémák újragondolásával. A könyv ma már természetesen nem tekinthető aktuálisnak, hiszen a *Frontátvonulás* előadása után, de még annak lemezen való megjelenése előtt látott napvilágot. Relevánsnak azonban igen, hiszen az addigi recepciótörténet összefoglalásaként is értelmezhető: a lemezek megjelenését követő kronológiába rendezi és nemzedéki narratívába foglalja azokat az olvasatokat, amelyeknek hatása a Cseh Tamás-jelenségről írt legfrissebb munkákban is észrevehető.

A szerző a generációs önismeret produktumaiként tárgyalja a korpuszt, ezért ismerteti hosszán a szerzők életútját: albérletek közötti hányódásuk tárgyalásával kívánja bizonyítani, hogy mindketten a „nagy generáció” tipikus képviselői, pontosabban ők már a történelemformáló cselekvés esélyét eljátszó nemzedék lelkiismeretének szószólói. A nemzedék társadalmi szintérré való kilépésének elmulasztását 1968 élményéhez köti, hiszen az események után nyilvánvalóvá vált, hogy társadalomformáló mozgalom helyett a hatvanas évek kulturális kezdeményezései – vagyis a beatmozgalom – csak értelmezői közösséggé és nem generációvá szervezték a korszak fiataljait.<sup>7</sup> A felismerés után egy részük beolvadt, mások disszidáltak, de sokan a szerzőpáros dalainak karaktereire is jellemző csellengő, albérletek között hányódó életformát választották, megragadva a kívülállás kizárólagosnak látszó lehetőségét.<sup>8</sup> A „nagy generáció”-ban élő nemzedéki identitás megszűnt, helyére a nemzedéki identitás hiányának tapasztalata került – így a szerzőpáros dalaiban az a generáció vélte felfedezni saját alakulástörténetének és attitűdjének jellegzetességeit, „amelynek alapvető társadalomelménye önmaga nemléte.”<sup>9</sup>

Csengey úgy vélte, a *Frontátvonulás* a tetőpontja a szerzőpáros addigi pályájának, mert minden korábbi próbálkozásnál pontosabb látületét adja a „nemzedéki és individuális önismeretnek”.<sup>10</sup> Olvasata alapján a főszereplők (Vizi és Ecsédi) legfőképpen a „nagy generáció” társadalmi helyzetét reprezentálják, generációjuk egzisztenciális tapasztalategyüttesének szituatív elrendezését végzik el. Ugyanakkor nemcsak ők, hanem más nemzedékek is feltűnnek: a Keleti pályaudvar restijében tölti ideje nagy részét többek között a 87 éves címzetes vitézlő és Vizi apja, valamint itt él az önmagát a „világ mamikájának” nevező asszony, a vécésnéni és a jegypénz-

<sup>7</sup> Értelmezése azért is válhatott meghatározóvá, mert narratívájának sarokpontjai olyan történelmi és kulturális események (leginkább az 1956-os és az 1968-as események), amelyek ma már kitüntetett jelentőségűek a Kádár-rendszer emlékezetében.

<sup>8</sup> Ez a megállapítás nem tekinthető kollektívnek, inkább a nemzedéknek azokra a gyakran egymással semmilyen kapcsolatban sem levő csoportjaira érvényes, akiket a beatkorszak kulturális kezdeményezései szerveztek értelmezői közösségekké. Vö.: FONÓDI Péter, *Beatkorszak a pártállamban* (Budapest: XX. Század Intézet, 2003), 36–37.

<sup>9</sup> CSENGEY Dénes, „...és mi most itt vagyunk” (Budapest: Magvető Kiadó, 1983), 9.

<sup>10</sup> Uo., 171.

táros nő is. Egy olyan ország élettere tárul fel a műben, amelynek térbeli kereteit a szabadság hiánya szabja meg. Ebből is látszik, hogy a nemzedék (pontosabban annak társadalmi helyzete) és a tér vizsgálata közötti összefüggés elsősorban a szöveg térszerkezetében és a bennük végzett szereplői gyakorlatokban érhető tetten.

Szövegválasztásomat nemcsak Csengey gondolatmenete inspirálta, hanem az is, hogy a *Frontátvonulás* valóban értelmezhető egyfajta korszakhatárként az alkotópáros pályáján. Részben azért, mert ez az első olyan kezdeményezésük, amely lineáris cselekményvezetésű történetre épül. Az alkotói együttműködésük első korszakát lezáró, következő lemezt, a *Jóslatot* ugyan még ketten jegyzik, de koncepciója már inkább későbbi dalműsoraikat idézi (a dalokat összekötő prózarészeket Bereményi utólag írta, így a lemez a *Frontátvonulástól* eltérő alkotói megfontolásokon alapul). Másrészt az általam elemzett mű után született munkák a régebbiek folytatásának tekinthetők, hiszen az újabb dalok esetenként egészen konkrét párbeszédben állnak az életmű korábbi dalaival (jól látszik ez például a *Levél nővéremnek*, *Levél nővéremnek 2.* és *Az igazi levél nővéremnek* című lemezek viszonyán), olyan kiterjedt utalásrendszert hozva létre, amely az újra összeálló szerzőpáros koncertjeinek repertoárját is befolyásolta. Míg korábban Cseh Tamás monodramaként (vagy esetenként Másik Jánossal dialógusban), egybefüggő narratív zenei produkcióként adta elő a főként Bereményi által írt szövegeket, az 1990-es években kezdődő újbóli együttműködésük után többnyire sok régi és kevesebb friss dalból komponált alkalmi összeállításokat, dalműsorokat hallhatott a közönség.

Ebből is látszik, hogy a Cseh Tamás-jelenség nagy része elsősorban nem irodalmi szöveggként, hanem zenei és/vagy színházi produkcióként értelmeződött, azaz esztétikai hatását nagyban meghatározta Cseh Tamás egyéni énekstílusából, hangszerkezeléséből, gesztusaiból összeálló színészi teste.<sup>11</sup> Ezért könnyen úgy tűnhet, mintha a nyelvi, a zenei és színészi textúra összefüggéseiből kialakuló hatásmechanizmusban sokkal nagyobb szerep hárulna az előadói játéokra, mint a szövegre, amelynek az előadás eseménye nélkül önálló művészeti alkotásként való értelmezhetősége így csak fenntartásokkal lehetséges. Mivel vizsgálatomhoz a *Frontátvonulás* kötetben is publikált szövegváltozatát<sup>12</sup> veszem alapul, nem nézőként vagy hallgatóként, hanem szövegelemzőként tekintek a műre. Kétségtelen, hogy a *Frontátvonuláshoz* hallgatóként és nézőként való közelítések is olyan belátásokhoz vezethetnek, amelyeket még csak érintőlegesen tárt fel a recepció, azonban a dolgozat célkitűzéseit és terjedelmi korlátait szem előtt tartva a *Frontátvonulás* performativitását itt csak annyiban van mód vizsgálni, amennyiben az a nemzedékiség Bereményi–Cseh Tamás-féle reprezentációjának legfontosabb jellemzőihez visz közelebb. Már csak azért is, mert a *Frontátvonulás* két másik monodramával együtt a rendszerváltozás után megjelent könyvalakban, és az azóta eltelt években a szerzőpáros valamennyi dalának szöve-

<sup>11</sup> Erika FISCHER-LICHTE, „A színház nyelve”, *Prophilosophia*, 1. sz. (1995): 39.

<sup>12</sup> BEREMÉNYI Géza, *Kelet-nyugati pályaudvar. Három időjárásjelentés, ahogyan azt Cseh Tamás előadta az 1979., 1982. és 1992-es években* (Budapest: T-Twins, 1993), 5–28.

ge napvilágot látott különböző kiadványokban. A dalok és előadások szövegeinek irodalmi szöveggént való olvashatóságára a kötetek címükben és/vagy alcímükben olvasható műfaji önmegjelöléseikkel is felhívják a figyelmet, jóllehet ezáltal utalnak arra a mediális váltásra is, ami az előadás- és a dalszövegek korábbi mediális létmódja, valamint a könyvben való megjelenése között történik (például Bereményinek 2016-ban a Magvető Kiadó gondozásában megjelent *Versek* című kötetében szinte minden ismertebb Bereményi–Cseh Tamás-dal szövege is helyet kapott).

Mindezek miatt a dolgozat további része duális szerkezetű. A szöveg és az előadás viszonyára tett reflexiók célja, hogy elvezessenek azokhoz a belátásokhoz, amelyek segítségével lehetővé válik (természetesen csakis a dolgozat keretein belül) a Cseh Tamás-jelenség egy fontos elemének, a *Frontátvonulásnak* az irodalmi szöveggént való elemezhetősége. Annak érdekében, hogy okfejtésem ne csupán egy kanonizálódott interpretáció felelevenítése legyen, kutatásomba a térpoétikai szempont-rendszert is bevontam, amelynek segítségével lehetőség nyílik a választott művet szövegelemzés tárgyává tenni.

## 2. Performatív gesztusok

Erika Fischer-Lichte, aki a hagyományos színházi játék- és befogadásmód konvencióit lebontó és gyökeresen átalakító, az 1960-as években bekövetkező performatív fordulat egyik előzményeként a szöveg háttérbeszorulását jelölte meg az előadásokkal szemben,<sup>13</sup> a performativitás fogalmát elsősorban azoknak az eseményjellegű alkalmaknak az elemzésére használja, amelyek a színházról való gondolkodásmód radikális átformálását eredményezték. A performatív fordulat bekövetkeztének egyik legfontosabb előfeltétele az avantgárd színház törekvései mellett az előadás és a szöveg viszonyának problematizálása, valamint a produkció felértékelődése volt az annak alapjául szolgáló szöveggel szemben. A szöveg és az előadás között Fischer-Lichte distanciát feltételez, amelynek áthidalását színrevitelnek nevezi és fordításként véli leírhatónak: ez „szemiotikai folyamatként fogható fel, amely során egy nyelvi jelekből álló szöveget egy színházi jelekből álló szövegre fordítunk”.<sup>14</sup>

A szerzőpáros számos nyilatkozatának köszönhetően tudható, hogy a korpusz nagy része közös munkával, a szöveg és a zenei kíséret, illetve a dallam majdhogynem egyidejű megalkotásával született. Az együttalkotás körülményeit ismerve arra lehet következtetni, hogy a szövegek belső ritmikáját és rímszerkezetét nemcsak a zeneiségért felelős verstani szabályok, hanem Cseh Tamás egyéni énekstílusa, valamint az alkotópáros együttes munkája is alakította (a dolgozat alcímében e sajátos munkamódszer miatt van megemlítve Cseh Tamás is az elemzett mű szerzőjeként). A kötetben tehát irodalmi szöveggént megjelent szövegek és a Cseh Tamás-előadások közötti mediális különbség persze nyilvánvaló, de a köztük lévő distancia nem

<sup>13</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 21.

<sup>14</sup> FISCHER-LICHTE, „A színház nyelve”, 39.

az imént vázolt gondolatmenet alapján, vagyis az irodalmi szöveg és a színházi szöveg elkülönböződése szerint szerveződik, hiszen az előadó alkotómunkája befolyásolta a szövegalkotóét. Tehát az irodalmi szövegek nem a színrevitel folyamatának következtében íródtak színházi szöveggé, mégpedig úgy, hogy egy tőlük független személy „fordította” őket, hanem már alapvetően az előadó hangfekvésére, színészi kompetenciáira szabattak. Cseh Tamás tehát ebben az esetben nem a színrevitel pillanatától lép fel az előadás alkotójaként, hanem már a szöveg létrejöttékor, így az előadást a Cseh Tamás-jelenség szempontjából pont a kölcsönhatásokra épülő alkotófolyamat miatt nem lehet elsődlegesnek tekinteni a szöveggel szemben, ahogyan természetesen a szöveget sem az előadással szemben. Már csak azért sem, mert Cseh Tamás a fellépésein meglehetősen szöveghű volt, kevésszer, és akkor is minimálisan tért el a produkció alapját képező írásoktól, vagyis nem a színrevitel folyamán megmunkálendő alapanyagként nyúlt hozzájuk.

Természetesen a monodráma műfaji hagyományának figyelembevétele is fontos, ám ez a műfajmegnevezés a *Frontátvonulás*ra vonatkoztatva meglehetősen problémásnak tekinthető. Elsősorban nem egy jól körülhatárolható szöveghagyományhoz való csatlakozást, hanem az előadás sajátosságait jelöli: Cseh Tamás egyedül, színészként és zenészként áll a színpadon, gitárral kísért dalokból, valamint prózában elmondott narratori és szereplői szövegekből álló szólóprodukciót mutatva be. Az előadás szólóprodukció jellege azért sem elégséges a klasszifikáláshoz, mert a lemezen megjelent és a videómegosztó oldalakon elérhető hang- és videóanyag a mai hallgató számára inkább hangjáték, mint színházi előadás, esetleg utóbbinak egy rögzített kameraállásból felvett dokumentuma. A *Frontátvonulás* műfaji összetevőinek bonyolult hálózata (a prózai részek és a dalbetétek viszonya, a több, párhuzamos szálon futó cselekmény, a csattanóval végződő novellákra emlékeztető zárlat szövege), amely jelentősen megnehezíti a zsánermeghatározást, egy poétikai érdekelttségű vállalkozásban megkerülhetetlenül vizsgálatra szorulna, de úgy vélem, jelen dolgozatot nem mozdítja célkitűzéseinek elérése felé a műfaji meghatározására való törekvés. Érdemes a Cseh Tamás-jelenség szövegvilágának időben változó, e szöveg elején említett önmegnevezéseire, valamint a mediális létmódok közötti változásokra is figyelni, amelyek egymást kiegészítő olvasatokat tesznek lehetővé. A Cseh Tamás-korpusz bizonyos elemeinek irodalmi szöveggé váló elemzése olyan eredményekhez vezethet, amelyhez kizárólag az előadás vizsgálata útján nem jutnánk el.

A színpad tere például az előadásban nincs berendezve, így nem kerülnek a színre azok a díszletek és díszletekből összeálló terek, amelyek a mű belső összefüggérendszeré miatt nem hanyagolhatóak el. Tény azonban, hogy az előadás performativitását a szöveg mediális tulajdonságai miatt sem tudja produkálni, és azt is le kell szögezni, hogy több olyan pontja van az előadásnak, amellyel a szövegelemzés nem tud számot vetni. Ilyen például az egyik főszereplő, Vizi mutatványa, amikor elejt egy poharat, ami a szöveg szerint ott marad a levegőben: „Azzal odalépett a konyhaasztalhoz, ahol rengeteg mosatlan edény között volt egy pohár. Megfogta a pohá-

rat, így, felemelte, így, és elengedte. A Vizi pohara ott maradt a levegőben. Lebegett a pohár a levegőben, Vizi nézte és tudta, hogy mostantól kezdve mindenre képes.”

Az előadásban a pohár elengedését üvegcsörömpölés követi. Ez az esemény többször is megismétlődik, és bár a mű végének látomásszerű nagyjelenetéhez hasonlóan nehezen értelmezhető, vélhetően annak előkészítésében is szerepe van. A mű két főszereplője, a már említett karakter és Ecsédi, nagy erőt éreznek magukban, hogy változtassanak az életükön, a gravitációt meghazudtoló cselekedet arra enged következtetni, hogy képesek lennének véghez vinni célkitűzéseiket, ám a hangos csörömpölés már a nyitányban jelzi, hogy törekvéseik kudarcba fulladnak. Talán ezen a ponton támaszkodik a legszerveesebben egymásra a szöveg és az előadás, hiszen írásban semmi utalás sincsen arra, hogy a pohár valójában összetörik, a hanghatás viszont ellentmond a szöveg állításának. Így tehát a *Frontátvonulás* egy olyan mediális metszetbe kerül, amelyben a szöveg és a színpadi produkció viszonya termékeny feszültséget hoz létre. Ezt támasztja alá többek között az is, hogy a műben több olyan mondat is olvasható, amely a dramatikus szövegekre jellemző szerzői utasításként értelmezhető. Mintha a narrátor az előadás rendezőjeként az előtte játszó színészeket irányítaná, az elszórtan, a szereplők fel- és eltűnésekor olvasható instrukciószerű mondatok a karakterek színpadi mozgásaira vonatkoznának: „És ő így el”, „Így a fiatalember elment”.

Maguk a szereplők is tesznek performatív gesztusokat. Vizi a Keleti pályaudvar éttermében többször is úgy viselkedik, mintha színpadra állna. Rögtön az első belépése után kiragadja a mikrofont az emelvényen éneklő dizőz kezei közül, majd a szöveg egy későbbi pontján, asztalra ugorva, mintegy pódiumra lépve szembesíti a hely közönségét frissen szerzett információjával: „Emberek, nekem itt a vécében valaki azt állította, hogy innen nem mennek vonatok, hogy ez egy álpályaudvar”, ám mindig elveszik tőle az eszközt. Vizi és a többi szereplő meg nem hallgatottságának tapasztalata az egész szövegre és előadásra nézve meghatározónak tekinthető, hiszen amikor a karakterek közelebb is kerülnek a véleménynyilvánítás lehetőségéhez, ha belekezdnek is, sosem tudják befejezni felszólalásaikat. Valójában fel sem tűnnek a színpadon, így a szerzői utasításoknak sincsen dramaturgiai funkciója. Ugyanakkor a meg nem hallgatottság élményét, a nyilvánosságból való kizárást a mű sajátosan viszi színre azáltal, hogy értően játszik a színpadi produkció és a szöveg mediális különbözőségeivel. Ezek a megoldások olvashatóak a szövegnek a saját előadhatóságával kezdeményezett ironikus dialógusaként is, nemkülönben a zárlat előtti, sokféleképpen értelmezhető nagyjelenet, melyben egy szerelvény kiront a Keleti pályaudvarról, és villamoshoz hasonló módon közlekedik a Clark Ádám térig.

A színpadias szónoklatoktól sem mentes történések pusztán hanghatások és a narrátor általi előadása a szöveg csattanóját készíti elő (előbbieket csak a lemezen hallhatók, a színpadi produkció során nem): a tűzijátékos tömegünneplést a tévé is közvetíti. Kiderül, hogy Vizi és Ecsédi, akik az imént még a vonaton voltak, valójában a tévéműsort nézik, aminek szereplői is egyben. Így a szöveg cselekménye egy olyan előadásként válik értelmezhetővé, melynek nemcsak színészei, de nézői is

egyben a szereplők. Vagyis mindvégig tisztában vannak azzal, hogy saját életük és társadalmi léhelyzetük megváltoztatására irányuló próbálkozásaik kudarcra vannak ítélve. Annál is inkább, mivel a hatalom mozgásszabadságot korlátozó intézkedései által meghatározott térben mozognak.

### 3. Átmenetiségből állandóság

A *Frontátvonulás* kronotopikus szerkezete 1979 Budapestje. A pontos földrajzi azonosítást a főváros helyneveinek konkrét említése segíti – a Bajcsy-Zsilinszky út és Arany János utca kereszteződésében, a Baross téri aluljáróban, a Baross téren, a Keleti pályaudvar mellékhelyiségében és éttermében, valamint egy nem részletezett berendezésű, másfél szobás, személytelen belső térben mozognak a karakterek. Utóbbi a szöveg szerint az egyik főszereplőhöz, Vizihez tartozik, de a tulajdonlásra vonatkozó információk híján nem lehet meghatározni, saját ingatlanról vagy albérletről van-e szó. A belső tér személytelenségét hangsúlyozza, hogy a lakás nem köthető konkrét személyhez. Az elszórt információk alapján Vizié, de a másik főszereplő, Ecsédi lakik benne heteken keresztül. A történet elején őket, a „nagy generáció” két tipikus képviselőjét látjuk.

Ecsédi egy átvitt éjszaka után hiába kereste barátját a lakásban, nem találta. Utána megtudjuk, hogy Vizinek aznap este „megvilágosodása” támadt, rájött, hogy nem a megfelelő irányba megy az élete: „Hogy kerülök én ide? Én nem erre készültem. Mi ez itt, ahol vagyok?” Ezért a Keleti pályaudvarra indult, hogy jegyet váltson az első vonatra. A vele megesett események azonban csak pár órát tesznek ki, míg a szöveg Ecsédire vonatkozó részei szerint hetek telnek el az említett éjszaka és a két barát újbóli találkozása között. Az idő és a tér ekképpen összezavart viszonyrendszere sem teszi lehetővé, hogy a *Frontátvonulás* cselekményét szervező helyek identifikáló jelentéssel töltsődjenek fel, mégis mindketten keresnek valamit bennük – Ecsédi Vizié, Vizi pedig új, járható életutat önmaga számára. Keresésük nem konkrét helyszíneken, hanem egymást metsző utakon, aluljárók és terek felé vezető keresztezésekben zajlik, olyan helyeken, amik nem teszik lehetővé a hozzájuk való személyes kötődést, csakis az egymásba és az egymáshoz való átjutást biztosítják.

Feltűnő, hogy mikor új életet akar kezdeni, Vizi nem konkrét életminőségre vagy helyre, hanem irányokra gondol: „Igen, itt hagyok mindent. Új életet kezdek, új irányba.” Mikor az Arthur Rimbaud-dalbetét révén felmerül Belgium neve, az olvasókhöz való kiszólás közbeékelésével a narrátor megállítja a cselekmény menetét: „Persze ez csak képletes. A Vizi nem Belgiumba akart utazni, ez csak képletes, oda csak Arthur Rimbaud utazott annak idején. A Vizinél ez csak képletes, ez világos ugye, tiszta.” Az ország neve nem konkrétan arra a földrajzi térre utal, amelyet jelöl, a narrátor által is hangsúlyozott „képleteség” miatt a neve szinekdochikus viszonyban áll más, a diktatórikus hatalom utazási korlátozásai miatt elérhetetlen országokkal. Konkrét megnevezése mennyiségileg idéz fel más helyeket, és ezáltal





és a 87 éves címzetes vitézlő) és emberek járnak ide, hogy idejük nagy részét itt töltsék. A vécésnéni hívja fel Vizi figyelmét arra, hogy innen nem indulnak járatok, és hogy ennek az itt tartózkodók is tudatában vannak, de eljártsszák az ellenkezőjét, mert „nekik ez kell, indulósi játék, ismerem én őket, / az anyjuk vagyok. De nem mozdul semmi, csak áll és hiszi, / és közülük egy vagy, fiacskám, Vizi.” Az ő dalához hasonlóan a címzetes vitézlő is a pályaudvaron élők és saját maga közötti viszonyról énekel, igaz, ő inkább a generációk közötti ellentétekre, valamint az újabb generációk életképességének csökkenésére reflektál: „Fiamból idegbeteg lett, nem bírta a váltásokat / s elnézem az unokámat, látom, hogy gyöngé alak [...] És ahogy magukat nézem, egyik sem betonkemény, / Hát elszállnak az első szélre, mi lesz így, kérdezem én?” Bár hozzájuk képest pozicionálják magukat, ők nem annak a nemzedéknek a tagjai, amelyhez a szöveg legtöbb karaktere tartozik, de általuk a pályaudvaron és annak részterekben a legfiatalabbaktól kezdve a legidősebbekig a társadalom minden generációja képviseli magát – így a pályaudvar minden karaktere osztozik abban a léthelyzetben, amin Vizi változtatni akar.

Vagyis azáltal, hogy szereplőkkel telítődik, és nem nyit utakat más állomások felé, a Keleti pályaudvar elveszíti tranzithely-jellegét, az átmenetiség színteréből az állandóság színterévé válik, ahol minden szereplő vár, ám induló vonatok hiányában várakozásuk nem szűnik meg, hanem állandó állapottá, gyakorlattá válik. Ennek ők maguk is tudatában vannak, ahogyan annak is, hogy szerepeket játszanak, és hogy a helyszínek, amiket újra és újra bejárnak és felkeresnek, a társadalomformáláshoz, valamint a saját életük megváltoztatásához is erőtlen cselekvéseik előadásainak színpadjai. Mikor Vizi asztalra ugorva, mintegy pódiumra lépve közli: „Emberek, nekem itt a vécében valaki azt állította, hogy innen nem mennek vonatok, hogy ez egy álpályaudvar”, akkor „maga is meglepődött, hogy milyen csend lett az étteremben.” Felismerésszerű bejelentését olyan megszólalások követik, amikhez nem társíthatóak arcok. Felháborodott hangok közlik vele, hogy „Hát szóval nem indulnak” innen vonatok, és hogy „van itt aztán olyan is, aki egy egész életet leélt” a restiben várakozva.

Az itt tartózkodókban közös az életük átmeneti állapota: a dalával gyors számvetést végző öregember a halálra vár, az érettségi bankettet ülő Halmosék társasága a férfikorba való belépés határhelyzetében van, Vizi pedig egy új élet kezdetén. E speciális helyszín funkciója bár nem azonos, de hasonló a pályaudvarok és az állomások várótermének funkciójához – két járat közötti idő eltöltésére szolgáló, várakozásnak teret adó hely, ahol igény szerint italokat, ételt is fölszolgálnak. A Keleti pályaudvar kötetben megjelenő étterme azonban inkább kocsmaszerű helyiség, amely a kávéházak hangulatát idézi: „rengeteg ember, cigarettafüst, zaj, ricsaj, hódály, s egy dobogón egy dizőz állt, aranyruhában. Mögötte szalonzenekekar.” Senki sem étkezik, mindenki iszik, ám ide senki sem kizárólag az ital miatt jön: „Vizi, a maga apja miért iszik itt évek óta, viccből? Nem is bírja az italt, nem is szereti!” E tér egyszerre saját szokásrenddel bíró kocsmá (bár Vizi apja nem ebből a célból jön ide, de, ahogyan a többiek is, engedelmeskedve a hely szabályainak, lerészegedik),

az adott járat indulásáig hátralevő idő eltöltésére szolgáló váróterem, a társadalom generációs keresztmetszetét nyújtó kicsinyítő tükör, valamint színpad, sajátos játéktér, ahol újra és újra eljátsszák a szereplők életük megváltoztatására irányuló próbálkozásaik előadását: „Én nem tudom, hogy hányadszorra csináljuk ezt, kétszázadszor vagy háromszázadszor, hogy találkozunk az utcán, úgy csinálunk, mint-hogyha véletlenül találkoznánk. Aztán felmegyünk hozzám, megisszuk a konyakot, kávélikórt, keverteket, aztán lejövök a pályaudvarra, és úgy csinállok, minthogyha meglepne, hogy innen nem mennek vonatok, te meg fellármázod a várost.”

Ezért vélem úgy, hogy ez a tér olvasható Michel Foucault heterotópia fogalmának a segítségével is. Az intézményrendszerek genealógiáját nagy invencióval kutató társadalomfilozófus szerint a heterotópiák képesek „egyzon reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni”.<sup>18</sup> Modellje alapján a resti leginkább a válság és a deviancia heterotópiájaként határozható meg. A válságot átmenetiségként, időszakos állapotként definiáló Foucault úgy véli, „ezek olyan kivételezett, szakrális avagy tiltott helyek, melyek olyan egyének számára vannak fenntartva, akik a társadalommal vagy a szűkebb életterületük adó emberi környezettel való viszonyuk alapján a válság állapotában vannak”.<sup>19</sup> Az erre a célra elkülönített helyek inkább a primitív társadalmakra jellemzők, a 20. században a válság heterotópiáit a deviancia heterotópiái váltják fel: „olyan egyéneket helyeznek el itt, akiknek viselkedése az átlagostól, az elvárt normáktól eltérő, deviáns”.<sup>20</sup> Példaként említi Foucault többek között a börtön és a pszichiátria intézményeit, „de ide kell sorolnunk az öregek otthonát is, mely valamiképpen a válságheterotópia és a deviancia-heterotópia határán helyezkedik el: az öregség végül is válság, de ugyanakkor deviancia is, lévén társadalmunkban, ahol a szabadidős tevékenység adja a normát, a tétlenség a deviancia egyik formája”.<sup>21</sup> Vizi és Ecsédi hajdani iskola-társai, Halmosék, több éve banketteznek, és a „hodály” közössége sem csinál semmi mást évek óta, csak vár valamire.

Beismeréseik miatt nyilvánvaló, hogy Ecsédi, Halmosék és Vizi drámája ugyanaz: önismétlő gyakorlataik révén létrehoztak maguknak egy teret a Keleti pályaudvaron, amely társadalmon kívüli pozíciót biztosít számukra, így nem vonatkoznak rájuk a hétköznapi törvényei – Halmosék az idő múlása ellenére még mindig fiatalokat élnek („banketteznek”), Vizi pedig képes a mindennapok törvényeit meghazudtolva, kéz nélkül a levegőben tartani egy poharat. Perifériára kerültek, elodázva ezzel az alkalmat, amikor tisztázniuk kell majd a társadalomhoz fűződő viszonyukat. E probléma megoldásának alternatíváit a *Frontátvonulás* mellékszereplői testesítik meg. Van, aki a beilleszkedés vagy a disszidálás mellett dönt: „Cse-

<sup>18</sup> Michel FOUCAULT, „Eltérő terek”, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések* (Debrecen: Latin Betűk, 1999), 152.

<sup>19</sup> Uo., 154.

<sup>20</sup> Uo., 155.

<sup>21</sup> Uo., 156.

lekedjen, itt az idő. Menjen, én majd integetni fogok Ön után, kedvesem.” Mások inkább az öngyilkosságot választják a rendszerrel kötött paktum helyett: „És az üres fejet behajtva egy kerekbe, elrúgva alul amin állunk, lefelé repülő, a nyakon csinál egy választékot.” De olyanok is vannak, akik már „kipusztultak”, „elmentek” vagy „elrohadtak”. A nemzedék és a szereplők ismétlődő gyakorlatai öncélúak, azaz nem bármiféle jövőbeni esemény bekövetkeztére való felkészülésre irányulnak, hanem önnönmaguk fenntartására, újbóli elvégzésére. A hatalom által ellenőrzött körülmények közötti tevékenységüknek nincsen szuverenitása, a megfigyeltség miatt önállóságuk sem. Ezért kétely is felmerülhet azzal kapcsolatban, hogy valóban tudatosan vállalt periférikus társadalmi pozícióról van-e szó? És nem inkább arról, hogy azok tartózkodnak a pályaudvar területén, akik nem tudtak beilleszkedni a társadalomba, és a hatalom által szabályozott, megszabott mozgástérben van csak lehetőségük egzisztálni? Bárhogyan is legyen, a *Frontátvonulás*ban a nemzedéki tapasztalat elsősorban a szöveg térpoétikai összefüggésrendszerével reprezentálódik. A többek között az átmenetiséggel jellemezhető nem-helyekből az állandóság színtereivé váló helyszíneken játszódó cselekmény, a szereplők meg nem hallgatottságának, véleménynyilvánítási indíttatásuk kibontakoztathatóságának a lehetetlensége, valamint a hatalom által ellenőrzött (ezért a karakterek számára hozzáférhetetlen) nyilvánosság nemcsak a „nagy generáció” nemzedéklétével kapcsolatos kételyeket, hanem a nemzedéki perspektíva felszámolódását vonja maga után, miként jelzi azt a szöveg utolsó előtti, Vizi által elmondott mondata is: „Ennek vége, érted?”

#### 4. Folytatások

Amennyiben ez a mondat, azaz Vizi Ecsédihez intézett kijelentése valóban az ismétlődések végére utal, úgy a nemzedék létrehozására való próbálkozások, azaz a közösen véghez vitt társadalom- és egzisztenciaformáló cselekedetekre való törekvés hiábavalóságának a beismerését jelenti. Így a nemzedék legfőljebb megfeneklett és kisiklott sorsok halmazának tűnik, vagyis egy olyan generációnak, amelynek többsége sem beilleszkedni nem tudott a társadalomba, és (véltetően ezzel összefüggésben) szabad, szuverén döntésekkel sem tudta befolyásolni pályája alakulását. Érdekes azonban felfigyelni a zárlat többféleképpen értelmezhető eseményeinek egyikére. Arra, hogy Ecsédi, ahogyan a szöveg elején is, karjára bukva elalszik. A történetvezetésnek ehhez hasonló momentumával indul a *Frontátvonulás*, megismétlése révén egy olyan keretbe foglalódik a mű, amely az egyébként is valószerűtlen események megtörténtét kérdőjelezi meg, és felajánlja azt az olvasatot, miszerint a szöveg Ecsédi álomleírásaként is értelmezhető. Ezt az értelmezést támasztja alá, hogy a *Nyugati pályaudvar* főszereplői, a *Frontátvonulás*ból ismert Ecsédi és Vizi, hosszú, negyvenéves álomból ébrednek a nyitányban. Az általam elemzett szöveg kezdőjelenetének személytelen belső terére emlékeztető helyiségben Vizi kel fel először, sikertelenül próbálja meg felrázni Ecsédit, hogy örömmel üdvözljék együtt az új korszakot. Természetesen nem emlékeznek arra, hogy mi történt az átaludt

évtizedekben, viszont a generáció többi tagja is felébredt, „és ott akarta folytatni, ahol azt gondolta, hogy abbahagyta”. A *Frontátvonulás* utolsó mondata („Ennek vége, értik?”) több, mint az olvasó/néző felé tett, a szöveg/előadás végét jelző gesztus. Hiszen azáltal, hogy az álom egyik kulcsfigurájának megnyilatkozását ismétli a narrátor, egyszersmind meg is erősíti annak mondanivalóját. Ha nem így szólna a zárlat, elképzelhető lenne az is, hogy Vizi kijelentése valójában még mindig a gyakorlat része, és csak ideiglenes befejezést jelent, szünetet annak újabb megkezdése előtt. Így azonban a bejelentés fontosságát, érvényességét hangsúlyozza, és a narrátor állásfoglalásaként is értelmezhető. Azonban ha a „nagy generáció” nemzedékletére vonatkozó kijelentésként fogjuk fel, abból sem következik egyenesen, hogy a pályaudvaron és a restiben ismételt gyakorlatok nem ismétlődnek tovább. Attól függetlenül, hogy a „nagy generáció” nem szerveződött nemzedékké, a szereplők, akik sokadszorra játsszák el színjátékukat, így is, úgy is a periférián maradtak. Hogy ez a felismerés hogyan is érintette a *Frontátvonulás* karaktereinek, a „nagy generáció”-nak, valamint a többi pályaudvaron élőknek a sorsát, arra csak a jóval későbbi, az alkotói együttműködés szünete és a rendszerváltozás után született *Nyugati pályaudvar* enged következtetni, bár nem lehet eltekinteni a tényről, hogy ez a vállalkozás az általam elemzett műnek olyan folytatása, amely nem tervezett (ezért is tarthatta a kortárs kritika a *Mélyrepülést* a *Frontátvonulás* továbbírásának). Vagyis a *Frontátvonulás* megírásának és előadásának idején még nem volt szó arról, hogy továbbírása is lesz a munkának. A két mű összekapcsolása ma már indokolt, de az előbbi hatásához nagyban hozzájárult, hogy hosszú ideig nem volt folytatása. Vagyis a szöveg vizsgálata nemcsak azt mutathatja meg, hogyan és honnan végezték a nemzedék tagjai identifikációs kísérleteiket, hanem általa a „nagy generáció” (ön) értelmezési alakulástörténetének egy fontos állomásához is közelebb kerülhetünk.