

A sötétségben minden megvilágosodik

Thomas Bernhard színműveiről

Thomas Bernhardot eddig elsősorban mint prózairót ismerhette meg a magyar közönség. Igaz, ezt az oldalát is kissé elkésve, inkább csak Bernhard 1989-ben bekövetkezett halála után – a magyar fordítások többsége azóta jelent meg. A drámaíró Bernhard ehhez képest háttérbe szorult: könyv alakban még nem jelentek meg nálunk a darabjai, csak folyóiratokban elszórtan néhány fordítás, és színházi bemutatója is csak háromnak volt eddig, az egyik közülük, éppen az első, balsikerű és feledhető. Úgy hírlík, a következő hónapokban két újabb Bernhard-előadásra is sor kerül.

Talán nem tévedek, ha megjósolom, hogy Bernhardot rövidesen mint drámaírót is föl fogják kapni nálunk. Igaz, a színház még drágább multság, mint a könyv, a közönség széles tömegei pedig aligha fogják ostromolni színházainkat Bernhardért, de ahogy sikerült a prózairónak még a jelenlegi könyvkiadási mizériák közepette is úgy-ahogy áttörnie, talán sikerül néhány stúdió-előadás nézőterét a drámaírónak is megtöltenie. Nem Bernhardnak vagy az osztrákoknak tennék vele szívességet: a különc és gögös Thomas Bernhard már halott, és életében se nagyon érdekelte, hol mekkora a sikere, a fordítóit szinte megvetette, az osztrákok pedig, akiket Bernhard nem győzött eleget gyalázní a műveiben, már torkig vannak Bernhard nemzetközi sikereivel és jobb szeretnék, ha más osztrák írókról is tudomást venne a világ. Szívességet Bernhard tenne nekünk, ha láthatnánk a darabjait, tudniillik korunk egyik legnagyobb írójának egészen eredeti és öntörvényű színműveit ismerhetnénk meg bennük.

Köztudomású, hogy a dráma műfajában nincs sok érdekes újság *Beckett*, *Dürrenmatt*, *Albee* vagy *Pinter*, azaz az ötvenes és hatvanas évek óta. A hetvenes és nyolcvanas évek legizgalmasabb drámai életművét szerintem Bernhard hozta létre, de elismerem, én elfogult vagyok iránta. Mint rajongó híve, aki egyben értőjének is véli magát, lassan másfél évtizede ajánlgatom műveit kiadóknak, színházaknak – nem is teljesen eredménytelenül. Bernhard propagálása, nagyságának méltánylása különben nem túlságosan eredeti szellemi teljesítmény: ha csak a darabjait nézzük, határainkon túl a legtöbbet játszott szerzők egyike, és tudós dolgozatok garmadája elemezi munkáit.

Hasonló tudós vagy inkább csak iskolamesteri pózt öltve most már magamra, amivel persze nem szívesen kerülnék az ilyen pózokat mélyen megvető Bernhard túlvilági színe elé, azzal kezdeném ismertetésemet, hogy Bernhard fő témája a világ megismerésére és megértésére irányuló emberi törekvés hiábavalósága volt. Különösképp foglalkoztatta azoknak az eszközöknek a természete – végeredményben a tökéletlensége –, amelyekkel az ember megpróbálja birtokba venni vagy kifejezni a világot: a nyelv, a tudomány, a művészet. Bernhard főhősei többnyire azért különcök, kívülállók, bolondok, örültek, egyik prózai művének címével szólva: „menthetetlenek” – legalábbis egyfajta társadalmi közmegegyezés felől nézve –, mert meghíúsulnak a világ megértésére és megmagyarázására irányuló kísérleteik. Mintegy a szemünk láttára, a magyarázatok és megfogalmazások fiaskóiról tudósító, önagyonbeszélő monológjaik közben mondanak végképp csődöt, veszítik el az eszüket, érlelődik meg bennük a végső lemondás, az eltökélt félrevonulás vagy a radikális megoldás: az öngyilkosság. Minél makacsabban, minél görcsösebben törekednek

a cél felé, annál inkább távolodnak tőle. Minél sűrűbbre szövik megszállott monológjaikkal a nyelv merítőhálóját, annál inkább kicsúszik belőle a jelentés, a tartalom. Nyilvánvaló e problematika összefüggése *Wittgenstein* filozófiájával, aki szerint a nyelvi formák nemhogy nem tükrözik a valóságot, hanem béklyóba verik, „lerombolják” még a valóságról való gondolkodást is. Ugyanakkor a gondolkodásra mégis más eszközünk, mint a nyelv. Az ellentmondás feloldhatatlan, a legokosabb, amit tehetünk, hogy elhallgatunk.

Bernhard alakjai mindenesetre még abban a végső előtti stádiumban vannak, amikor nemhogy nem hallgatnak, de egyfolytában beszélnek, megszállottan jegyzetelnek, monologizálnak, idéznek. Kétségbeesetten kapaszkodnak a hallgatás fenyegetően tátongó üressége fölött a nyelv közmegegyezései vázába, a grammatikai-szintaktikai szerkezetek rácsába. Már csak a dolgok megnevezésének mániákus kísérletei és a teljesen öncélúvá és gépiessé vált kommunikáció illúziói éltetik őket, de éppen a nyelvi formák rögeszmés halmozásában tör felszínre a már eleve bennük lappangó örület. A művész-alakok is egyfajta beszédmód, hol a zene, hol a színészet, hol a festészet megszállottjai. Szeretnének ők is tökéletesen urai lenni kifejezőeszközöknek, szeretnék ők is tökéletesen megszólaltatni a művet, ami a valóság tökéletes megértésének és megmagyarázásának szinonimája, ez azonban nekik sem sikerülhet.

Bár a legtöbb Bernhard-műben, prózaiban és drámaiban egyaránt, tematikailag is megjelenik valamiféle vállalkozás mint a tökély elérésének kísérlete: hol valami tudományos mű megírása, hol egy művészi teljesítmény – bár inkább csak ezek groteszk torzképeként –, a bernhardi főtémát elsősorban mégis a monológ-forma hordozza, a főhős eszelős monologizálása a műnek, az elérhetetlen célnak szentelt életről. Valószínűleg ez a monológ-forma vezette el Bernhardot a drámához, aki pályája elején, a hatvanas években még csak prózát írt: monológokban, amelyek függő beszédben mások monológjait idézték.

Első drámáját, az *Ein Fest für Boris-t* (Boris ünneplése) 1970-ben publikálta, és ugyanabban az évben került sor az ősbemutatóra is a hamburgi Deutsches Schauspielhausban, annak a *Claus Peymann*-nak a rendezésében, aki a későbbi Bernhard-ősbemutatók többségének is rendezője volt, a nyolcvanas évektől már mint a bécsi Burgtheater igazgató-főrendezője. A *Boris*, amely egy menhely nyomorékjai körében játszódik, Bernhard legmorbidabb, legnyersebb és leginkább allegorikus darabja. Radikálisan redukált világról szól: testi fogyatékosokról, térbeli korlátozottságokról és nyelvi degradációról, deformálódott és kátofonikus ünneplés közepette folyó agonizálásról. A szereplők szaggatott, töredezett, artikulálatlan beszéde hol valami barbár litániára emlékeztet, hol a modern repetitív zenére. A monomániás ismétlés, a halmozás, valami mágikus erejű repetitivitás Bernhard prózai monológjainak is jellemzője, de míg azok többnyire sokszorososan összetett, bonyolult körmondatokon keresztül hozzák létre ezt a hatást, és nemcsak tárgyi motívumokat ismételtetnek, hanem tagmondatokat, mondatrészeket is valamiféle vélt nyelvi pontosság és szabatoság mániákus bűvöletében, a drámai monológok egyszerű mondatok, beszédtrödékek rákos elburjánzása által jönnek létre. Ezt a különbséget Bernhard tipográfiaileg is jelzi: míg a prózai szövegeket szabályos központosítás tagolja, a drámaiak szabálytalan hosszúságú, verses sorokban, központosítás nélkül, szaggatottan lüktetve bukdácsolnak előre.

A *Boris* abszurd végletei a későbbi darabokban tompultak, de az örült, groteszk túlzás és a keserű-szatirikus indulat mindvégig jellemezte Bernhard drámáit. És már a legközelebbiben, az 1972-ből való *Der Ignorant und der Wahnsinnigéban* (A tudatlan és az örült) felbukkant mint rögeszmésen visszaérő, metaforikusan értendő téma és közeg: a művészet. A darab két szereplője, két férfi: az apa és a doktor egy operai öltözökben mindvégig az Éj Királynőjére vár és róla beszél, aki nem más, mint a világ legnagyobb koloratúra-énekesnője. Művészetében olyan felülmúlhatatlan tökélyt ölt testet, amely már az értelmetlen és öncélú virtuozitás életen túli világába tartozik. Énekelni természetesen nem halljuk, koloratúrszoprán áriáiról csak *beszélnek* a szereplők, illetve mikor a darab végén, a darabbeli operaelőadás kezdete előtt az utolsó pillanatban végre befut az Éj Királynője az öltözőbe, csak markíroz egy-egy koloratúrát. A tökélyről csak beszélni lehet,

Öt magát megjelenteni nem, a darab a rá való felcsigázott várakozással telik el, és éppen akkor ér véget, amikor a beteljesülés következne.

A szokás hatalma (1974) az ellenkező oldalról közelít ugyanehhez a problémához. Itt esendő, tenyeres-talpas emberek, cirkuszi mutatványosok: egy cirkuszigazgató, egy zsonglőr, egy állatszélidítő, egy bohóc és egy artitalány „szabadidejükben” huszonkét éve próbálják *Schubert Pisztrángötösét*, de lehet, hogy még sosem játszották el végig. Talán még az első akkordjaiig sem jutottak el, sőt az is lehet, hogy egyáltalán nem is tudnak játszani a hangszerükön. A zseniális abszurd komédia többféleképpen is érthető: akár úgy, hogy a cirkuszi mutatványosok mint egyszerű hétköznapi emberek valamiféle tökélyre vágnak, de elérésének még elemi fogásait sem ismerik; akár úgy, hogy hiába mestereik esetleg a maguk mutatványos szakmájának, mégis valami olyan célt hajszolnak, amely elérhetetlen, mert enélkül nem élhet az ember, még akkor sem, ha beleőrül a hiábavalóságba. Az sincs kizárva, hogy a cirkuszigazgató tökéletes csellista, de azt már nem fogja fel, hogy a vágyott végcélt, a tökéletes kvintettet, az eszményi harmónia megszólaltatását rossz helyen keresi. A zene, a *Pisztrángötös* mindenesetre itt sem konkrét valóságában értendő, hanem metaforikus szerepű: arra az eszményi megszólalásra utal, amely példaként lebeg a gyarló ember szeme előtt.

A színházcsináló (1984) főhőse, Bruscon valahol félúton van a mester és a dilettáns között. Kolosszális ripacs, akinek a színház, a családja tagjaiból álló nyomorúságos vándortrupp arra való, hogy szüntelenül szerepet játszhasson benne. Most éppen egy isten háta mögötti kis osztrák falu vendégfogadójának tánctermeiben készül velük előadni „A történelem kereké” című grandiózus világdrámáját, de örjítően művészetellenes nehézségekben ütközik: Brusconnak, aki *Shakespeare* és *Voltaire* egyenrangú társának tekinti magát, teremként kellene fizetnie, a táncterem mocskos és nyirkos, az előadás napján, kedden mindenki véreshurka-készítéssel van elfoglalva a faluban, és egyáltalán nem biztos, hogy a tűzoltókapitány engedélyezi a vészvilágítás kikapcsolását a darab fináléjában, holott az „emberiségkomédia” csakis abszolút sötétségben végződhetne. Ez egyrészt mulatságos, másrészt halálosan komoly. Bruscon valójában azt hangoztatja a maga harsány és ripacs módján, ami Bernhard legmélyebb belső meggyőződése volt: a sötétségben minden megvilágosodik. Végül minden akadály elhárul, de még mielőtt elkezdődhetne az előadás, vihar tör ki, belecsap a villám a plébániába, tűzvész pusztít, a közönség pánikszzerűen menekül. Tűzvész fénye világosítja meg a Brusconra leselkedő sötét vermet. A darabok közül egyedül *A színházcsináló* játszódik abban a bugrisnak és bárgúnak láttatott osztrák vidéki miliőben, amely számos prózai mű visszatérő közege.

A színházcsináló alakja Bernhard pokoli fantáziájának groteszk remeklése. Szörnyeteg és az élet szánnivaló kárvallottja egyszerre. Végeérhetetlen, öntelt, zsarnoki svádájával, tragikomikus pojácaságával azt az úrt akarja eltakarni, amely megnyilna alatta, ha elhallgatna, ha emberi énjére kellene rábíznia magát, amely talán nem is létezik már. A cirkuszigazgató és a Színházcsináló talán nem igazi művészek, csak szemfényvesztők, mindenesetre

Bernhard főhősei többnyire azért különbözők, kívülállóak, bolondok, örültek, egyik prózai művének címével szólva: „menthetetlenek” – legalábbis egyfajta társadalmi közmegegyezés felől nézve –, mert meghíúsulnak a világ megértésére és megmagyarozására irányuló kísérleteik. Mintegy a szemünk láttára, a magyarázatok és megfogalmazások fiaskóiról tudósító, nagyonbeszélő monológjaik közben mondanak végképp csődöt, veszítik el az eszüket, érlelődik meg bennük a végső lemondás, az eltökélt félrevonulás vagy a radiális megoldás: az öngyilkosság.

akár azért, mert mint földhözragadt, esendő emberi lények reménytelenül kergetik a művészi tökély és a nagyság illúzióját, akár azért, mert mégiscsak rejlik bennük valami torz, otromba zsenialitás, ami azonban nem tud pallérozottan artikulálódni – úgyszólván megháborodtak a művészet érintésétől. „A művész akkor művész igazán, ha velejéig tébolyult, ha beleveti magát az örületbe, föltétel nélkül a módszerek adja át magát” – mondhatja Bernhard azzal a *Minettivel* a *Minetti* (1977) című monodramájában, akire mint a német színművészet nagy öregjére szabta a darabját, s aki el is játszotta a róla elnevezett szerepet.

Minettinek írta később *A Világjobbítót* (1985) is, amely szintén monológ csaknem teljes egészében, és szintén egy kibíratatlanul öntelt és házsártos öregemberről szól, aki ezúttal nem színházcsináló, hanem filozófus-próféta. Siránkozásainak és vádaskodásainak apropója a történet napján az, hogy lakásába várja az egyetem rektorát és más nagyérdemű urait, akik átnyújtani készülnek neki a díszdoktori cím adományozásáról szóló oklevelet. A Világjobbító egyetlen traktátust írt mindössze egész életében, de abban szerinte benne van a világ megjobbításának cáfolhatatlan tana. Ezt sokáig nem ismerték el, és mellőzöttségében a Világjobbító megkeseredett. De inkább eredendő mérhetetlen sértettségének és elbizakodottságának volt már terméke a traktátus is – ha egyáltalán megírta. Mert ugyanúgy kétséges a létezése, mint a Színházcsináló komédiájáé, vagy ahogy abban sem lehetünk biztosak, hogy mutatóványosok tudnak-e egyáltalán zenélni. A díszdoktori oklevél átadása nevetséges kutyakomédia. A Világjobbítóban még annyi torz, elvetélt nagyság sincs, mint a Színházcsinálóban, bár ez már múlhat azon is, hogy színész és rendező hogyan értelmezi alakjukat. A számításba jöhető két eddigi magyarországi Bernhard-bemutató éppen ezt a két szerepet keltette életre, és mindkettőt *Sinkó Lászlóval* játszatta, miáltal egyfelől jobban szembeötlöttek közöttük a hasonlóságok, másfelől kicsit elmosódtak a lehetséges különbségek.

A művészettel szükségszerűen együttjáró örületnek az a felsőfoka, ha az igazi, profeszcionista művésznek birtokában van a tökély, a tökéletes módszer. Ilyen művész a koloratúra-énekesnő vagy *Glenn Gould A menthetetlen* című kisregényben. Mikor Glenn Gould *Bach Goldberg-variációit* játssza, az a felülmúlhatatlan beteljesülés, amely egyben megsemmisülés is. Eszerint mindenesetre Bernhard világában létezik valamiféle Abszolútum, amelyhez viszonyítani lehet. Ezt hol zeneművek, hol előadóművészi teljesítmények, hol filozófusok közelítik meg. *A Pisztrángötös* vagy a *Goldberg-variációk* mellett *Schumann*, *Schopenhauer*, *Pascal* tűnik fel többek között ilyen szerepben.

Létezik ugyan tehát a tökély, de nem juthatunk el hozzá, illetve ha valaki mégis a közelébe férközik, az megőrül és abba az emberi világon túli ürbe kerül, ahol már csak a gépiesen működő módszer található. Aki tud beszélni, aki tud mondani valami érvényeset, az már nem emberi nyelven beszél. *Die Berühmten* (A hírességek, 1976) című pazar komédia egy világhíres basszista Salzburg környéki kastélyában játszódik, ahol a házigazda világhíres művészvendégeket lát vendégül: a tenoristát, a szopránt, a színészt, a színésznőt, a rendezőt, a karmestert, a zongoraművésznőt és a könyvkiadót. *A menthetetlen* Glenn Gouldjához hasonlóan mind emlékeztetnek egy-egy valódi hírességre, *Toscaninire*, *Reinhardtra*, *Lotte Lehmannra*, *Alexander Moissira*, *Samuel Fischerre* stb., és pedig úgy, hogy a vacsoraasztalt körülülő vendégek mindegyike mellett e nagyságok valamelyikének élethű, életnagyságú bábja foglal helyet, aszerint, hogy ki kit formáz.

A darab folyamán a hírességek annyira méltatlannak bizonyulnak emberinek látszó külső alakjukhoz, hogy előbb izzé-porrá törik példaképük bábját, majd marionetteként az összetört bábok helyére lépnek, és társalgásuk állathangok kakofóniájába merül. De a virtuóz bernhardi ábrázolásmód ambivalenciájának köszönhetően az álarcukat levett művészek itt sem bizonyulnak közönséges kókleroknak, hanem mindvégig megőriznek valami kísérteties, groteszk nagyságot, amelyet leginkább buffo-nagyságnak lehetne nevezni.

Bernhard nevetséges, taszító szörnyetegeknek ábrázolja ugyan hírességeit, örülteknek, nyomorékoknak, hisztérikáknak, önimádó pojácáknak, szószátyár csepürágóknak, de azt is érezteti: csak ilyen áron lehet belőlük bálványozott világsztár, tökéletes „mutatóványos”.

Nem járnak jobban a gondolkodók sem. Bernhard talán legnagyobb darabjának, a *Ritter, Dene, Voss*-nak (1984) a három szereplője közül az egyik filozófus és egyben elmeógyógyintézeti ápolott. Visszatérő alaktípus ez is Bernhard műveiben: a hiábavaló gondolkodásba és a parttalan jegyzetelésbe beleőrült gazdag magánfilozófusé – megvolt az eleven modellje. A darab arról szól, hogy Ludwig – azaz „Voss”; a címben szereplő három név itt is azoké a híres színészeké, akiknek Bernhard a darabját írta – hazatér a steinhofi elmeógyógyintézetből a fényűző bécsi villába, ahol két nővére él. Ők jártak közben fivérük elbocsátása érdekében, azt remélve, hogy állapotja viszonylag rendbejött, és ezentúl ők már jobban gondját tudják viselni, mint az orvosok. Mint kiderül, nem először próbálkoznak Ludwig „visszaházasításával”, a előző kísérletek mind kudarcba fulltak.

Szinte klasszikus dramaturgia szerint előbb csak a két nővér beszélget hosszan a még színen kívül lévő férfiról, akibe valósággal szerelmesek, majd az ünnepi ebédnél elfoglalja helyét Ludwig is, és csakhamar kirobban belőle az örület, ami Bernhardnál sosem patológiás szindrómaként értendő, hanem úgyszólván csak a lét fájdalmas, számonkérő kihívásaként. A gyűlölt szülői házban a gondosan őrizgetett, de halott polgári szokások és berendezési tárgyak a lét elviselhetetlen abszurditásaként provokálják Ludwigit. Ő is szörnyeteg, ő is kíméletlenül terrorizálja környezetét, ő is nevetséges pojáca, de Bernhard monstrumai közül talán mégis benne van a legtöbb megszenvedett nagyság.

Egyébként hogy Bernhard milyen sokrétűen látta és közelítette meg alakjait és helyzeteket, azt jól példázza, hogy van egy darabja, a *Vor dem Ruhestand* (Nyugállomány előtt, 1979), amelyben a szereplők és egymáshoz való viszonyuk szinte mindenestül a *Ritter, Dene, Voss*-t előlegzik, csakhogy itt a Ludwignak megfelelő figura egy volt magasrangú SS-tiszt, aki valóságos kilétét meghamisítva bíró lett az NSZK-ban, de titokban, valóságos perverz orgiaként, továbbra is minden évben megünnepli két nővérel *Himmler* születésnapját. Ahogy itt nem egyszerűen a náciizmus lappangó továbbéléséről van szó társadalomkritikus szempontból, hanem inkább eltorzult emberi kapcsolatok átvilágításáról, úgy a *Ritter, Dene, Voss*-ban a kísérleti esettanulmány társadalmi háttere nem hanyagolható el.

Bernhardnak lesújtó véleménye volt korunkról, és lépten-nyomon vad kirohanásokat intézett ellene monologizáló hősei nevében. E szidalmak, sommás formulák, aforisztikus szentenciák persze nem annyira szó szerint értendők, mint amennyire inkább az egész túlzó-poentírozó ábrázoló apparátusnak a részei. Van egy-két darabja – talán a kevésbé sikerültek közé tartoznak ezek, de ki tudja, színpadon hogyan hatnának –, amelyek szabályszerű abszurd, cinikus politikai komédiák, mint Dürrenmatt drámái (*Die Jagdgesellschaft* – A vadásztársaság, 1974; *Der Präsident* – Az elnök, 1975). Ezek bárhol játszódhatnak, ahol a politika és az állam a hatalmasságok örült passziója. A *Ritter, Dene, Voss*, valamint a két utolsó darab, a *II. Erzsébet* (1987) és a *Heldenplatz* (1988) alakjai ezzel szemben jól felismerhetően a letűnt, bécsiesen osztrák módra félig monarchikus, félig polgári világ kései, kallódó örökösei, akik még küszködnek olyan kérdésekkel, hogy mi az igazság és ki lehet-e valahogy mondani.

Voltaképp maga Bernhard is anakronisztikus jelenség volt, csak meg kell nézni a fényképeit. Szép metszésű, ápolott, finom, kicsit enervált férfiarc látható rajtuk, amely meglepően hasonlít *Mándyéra*, aki szerintem lelkileg egyébként is rokonítható vele. Fiatal korában énekesnek készült, zenét tanult, elvégezte a salzburgi Mozarteumot (!), egész életében ifjúkori tüdőbetegsége következményeit sýnylette, de közben átkokat szóró fenegyerek lett belőle, bős kultúrkritikus, grafomán író. Íróként is mintha zenélt volna, kialakította jellegzetes stílusát, amelyen aztán játszott, mint valami hangszeren. Végeredményben nincsenek jobb és rosszabb művei, csak az egész Bernhard van, egy külön szövegvilág, és annak egy egyenértékű prózai és drámai változata. A kettő összeér, de nem ugyanaz. Hamarjában nem nagyon tudnék példát mondani hasonló világirodalmi jelenségre.