
periszkóp

(Portyázó jegyzetek a drámáról és drámákról II.)

VARGA ZOLTÁN

2.

(Két magyar drámakötetről.)

„Keresd az igazi okot,
mert nem elég, amire
a természet tanított:
hogy a gyökérig
a virág illata nem árad,
hogy színét a szírom
nem adja később a dudvának.”

Deák Ferenc *Áfonyák* c. darabjából valók ezek a sorok, Györgynek, a dráma központi figurájának szájából halljuk őket. Szerzői vallomásként is elhangozhatnának azonban, alighanem maga Deák is ilyenformán vallhatna arról, mi készítette az *Áfonyák* megírására. Kétségtelenül egyfajta kereső, kutató szándék. Ezért sajnálható egy kicsit, amiért ez a kutatás nagy vonalakban inkább csak a szó időtlen értelmében vett általánosságokat hozott felszínre, egyfajta „örök” szituáció allegorikus képletét, semmint igazán aktuális, időszerűsége folytán húsunkba vágón izgalmas mondanivalót... No de erről talán később inkább.

Egyelőre talán arról, hogy itthonról indulok, s nem is csupán holmi illendőség kedvéért, vagy a hovatarozás meghatározta sorrend miatt, hanem mert Deák Ferenc *Tor* c. kötetének megjelenése mindenképpen esemény irodalmunkban. Ahogyan nem is oly régen eseménynek számított a kötet első darabjának, az *Áfonyák*nak megjelenése és előadása is, nem utolsósorban azért, mert „mindenképpen sürgeti, feltételezi az értelmezést”, amint azt a könyv előszavában Gerold László is megállapítja, másképpen megfogalmazva tipikusan „modelldráma” jellege folytán. Abból eredően, hogy az *Áfonyák*ban nem kizárólag a színtér, a

büntanyává züllött kolostor jelenti a valóságot áttételesen ábrázoló vagy inkább sajátos szemszögből megragadó modellt, hanem legfőképpen az a darabban bemutatott folyamat, a lelkes és naiv fiatalemberként érkező, de a kolostorbeliektől „nőnek használt”, s ezért fokozatosan növé alakuló Györgynek az a metamorfózisa, aminek a dráma során tanúi leszünk, és ami (bár ezt talán fölösleges is külön elmondani) tulajdonképpen az elembertelenedett, a „bűn mocsarába süllyedt” környezet hasonító hatását mutatja be e rendkívül sokatmondó parabola segítségével. Számos olyan, a „főképletet” nagyszerűen kiegészítő és elmélyítő részlet segítségével is, amilyen pl. György parasztruhája, amely nyilvánvalóan azt jelzi, hogy az új, változtatásokat szorgalmazó kezdeményezések, a friss, „fényes” szelek rendszerint alulról, a „népből” jönnek és csapnak be a „birtokon belüliek”, a hatalomgyakorlók közé, és ernyednek is el gyakran azok fékező-züllesztő hatása folytán. Ennél is sokatmondóbb azonban Simon szerepe a darabban, az, ahogyan toronyba zárkózva és kodexek közé temetkezve igyekszik megőrizni létformájának autonómiáját, kitűnően példázva az „elefántcsonttorony-értelmiségi” örökké megismétlődő tragédiáját, éppen azáltal, hogy Simon illuzórikus létformája attól omlik össze és kergeti öngyilkosságba az öreg szerzetest, hogy bekövetkezik az, ami ilyen, pusztán a környezet kegyelméből létező életforma esetében mindig megtörténhet, az, hogy a környezet még a kívülállásnak ezt a látszólag ártatlan, passzív formáját sem hajlandó tovább eltűrni, és Simont megfosztja könyveitől. Az viszont, hogy a kolostorbeliék gyorsított ütemű rothadása éppen ezután az esemény után következik be, valójában mégis egy ilyen „értelmiségi” létforma bizonyos hatását látszik bizonyítani.

Vagyis hát ezek lennének az *Áfonyák* leginkább kereső és mindenképpen „találó” momentumai, azok az izgalmas és a valósággal szinkrónban lévő vonások, amelyeket regisztrálva kissé sajnálnunk is kell, amiért nem találunk belőlük többet is Deák művében.

Az *Áfonyák* modellje ugyanis, éppen értelmezést sürgető mivoltánál fogva, bizonyos értelemben kissé túl elvontnak is tekinthető. Részben alighanem az alkotó kezét sokban megkötő verses forma miatt is azzá lesz, de talán még inkább a körülhatárolt teret, zárt világot biztosító kolostor jelenléte folytán válik ez a dráma, lényegét tekintve inkább morális-filozofikus, semmint társadalmi szerkezetet bemutató modellé, annak következtében, hogy a kolostor a falai között tanyát vert bűnök milyenségét is meghatározza. Deák szerzeteseinek bűnei ugyanis már hordozóik helyzete révén se lehetnek olyan értelemben társadalmiak vagy közéletiek, ahogyan ezt egy szerkezetet-folyamatot prezentáló dráma-modell megkövetelné. A dráma színterének kényszerítő ereje miatt a szerző „csak” közönséges, „kriminológiai jellegű” bűnöket vonultathat föl, amilyen például a gyilkosság vagy a rablás, illetve különféle szexuális aberrációkat, homoszexualitást, szodomizmust, nekrofilíát, amelyekkel nyilván a bűn undorító voltát kívánta hangsúlyozni, de amelyeknek társadalomzüllesztő hatása is inkább csak közvetett lehet, illetve ilyen szempontból jobbra tünetnek s nem oknak tekinthetők. Ez aztán, mármint, hogy a bűn egyszerűen csak „mint bűn” van jelen, voltaképpen azt okozza, hogy Deák szerzetesei csupán mint egyes bűnök képviselői sorakoznak egymás mellett, olyképpen, hogy bűneik akár másfajta bűnök is lehetnének, anélkül, hogy ez különképpen változtatna a darab

összképén, s méginkább anélkül, hogy igazán magatartástípusok megtestesüléseivé válnának, s magatartásuk egymást feltételezve és kölcsönhatásba kerülve, egyfajta bűvös körré zárulna és határozná meg a modellt, úgy, ahogyan azt a modern drámában gyakran tapasztalhatjuk. És ezen a képen még a „kopó” Péter jelenléte is csak kismértékben változtat, amiért is a dráma „frontállása” voltaképpen igen egyszerű: ha a kívülről álló Simont nem vesszük figyelembe, lényege abban merül ki, hogy az egyik oldalon a szerzeteseket mint csoportot találjuk, minden különösebb belső polarizálódás nélkül, a másikon viszont Györgyöt a maga metamorfózisával, amely azonban mint folyamat, a képlet egyszerűsége és elvontsága miatt, maga is egyszerű és elvont marad. Ez azonban egyszerűen annak a valójában kitűnő alapötletnek a következménye, aminek a darab létrejötte tulajdonképpen köszönhető, úgyhogy Deák, aki a maga alapötletével vagy azt mondja el, amit darabjával elmondott, vagy pedig mondanivalójához más alapötletet talál, tulajdonképpen semmiféle fogyatékoságért sem illethető szemrehányással. Fogyatékoság inkább csak az, ami Deák modelljében nem csupán egyszerűsíti a valóságot, hanem ami ellentétbe kerül vele. Ilyen szempontból ugyanis mindenképpen kifogásolható a szerzetesek nyílt cinizmusa, az, ahogyan tudatában vannak bűnösségüknek, holott a „bűnös közösségre” (csoportra, rétegre, osztályra) mindig inkább a többé-kevésbé öntudatlan képmutatás, az önmegtagadás, a bűn „megideologizálása” a jellemző, míg a tudatosan vállalt cinizmus vagy éppen a III. Richárd-i „úgy döntöttem, hogy gazember leszek” rendhagyó és torz személyiségek sajátja inkább. Némileg sajnálható tehát, hogy az *Áfonyákban* semmit se találunk a „kollektív bűnösségnek” ebből az annyira jellemző vonásából, amiként roppant izgalmas lehetett volna egy olyan György szerepeltetése is, aki a kolostorba érkezve eleinte nem lát a külszín mögé, és csak fokozatosan döbben rá, hogy bűntanyára került, olyan környezetbe, amellyel szemben erőtlenség bizonyul és alul marad, és ez akkor is érvényes, ha, megint csak a bűnök milyensége folytán, kétségesnek látszik, lehetséges lett volna-e a dolgok ilyen beállítása. Sok tekintetben a bűnök jellegéből fakad azonban a darab végkifejletének bizonyos problematikussága is. Konkrétan a nőként megmutatkozó György meggyilkolására gondolok, arra a kollektív aktusra, amely sokban *Az öreg hölgy látogatása* befejezését idézi emlékeztetünkbe, de ami itt nem látszik annyira magától értetődőnek és elkerülhetetlennek, mint Dürrenmatt darabjában, méghozzá azért, mert Deák szerzeteseinek nem áll olyanformán érdekükben György megölése, mint III. meggyilkolása a güllenieknek. Első pillantásra a gyilkosságot akár még indokolatlannak is érezhetjük, mivel arra is gondolhatunk, hogy a szerzetesek a nővé vált Györgyben most végre azt kapták meg, amit eddig helyettesített csupán. Igaz, Deák mintha maga is érezné ezt a bizonyos félreérthetőséget, s talán ezért is adja György szájába a következőket: „Asszony vagyok! / Nő! / S ez régi klastromi törvények szerint / nem ízlik annak, / aki marad!” Csakhogy ennek kapcsán azért felvethető, hogy ugyan miért lesz egyszerre olyan fontos ez a „rég klastromi törvény” olyanok szemében, akiknél mindeddig az önmegtagadás legcsekélyebb jelét sem tapasztalhattuk, érdekes módon azonban éppen az etikumnak ez az utolsó, parányi maradványa lesz a gyilkosság tulajdonképpeni oka, az, hogy a szerzetesek nem kívánják bűnösségük következményét, a nővé alakult Györgyöt naponta látni. Ezért pusztítják el, bűnnel tevézve a

bűnt, újabb gyilkossággal és nekrofilával, mintegy azt jelezve, hogy útkon rég odajutottak már, ahonnan többé nincs visszatérés, számukra az etikailag negatív tett létezik már csupán.

Ilyenformán tehát Deák a valóságra inkább csak távolról utaló, s korunkkal csupán közvetve összefüggésbe hozható lírai áttételét adja az *Áfonyákban*, semmint annak lényegét megmutató szerkezeti képletét, e törekvésében azonban mindenképpen következetesnek és sikeresnek mondható. Sőt tisztán az esztétikai értékek szempontjából talán még jó is, amiért olyannak formálta meg darabját, hogy korunk sajátosságai csupán így, nyomokban mutatkoznak meg benne, mivel ezáltal lesz bizonyos értelemben „időfelettivé”. Ezért tarthatjuk akár olyan műnek is — anélkül, hogy „örök értékűnek” igyekeznénk feltüntetni —, amelyet a jövőben talán a bennünket érdeklőktől egészen eltérő problémákra választ keresve is előszed majd egy-egy színházi rendező.

Annál inkább közvetlenül rólunk, vajdasági magyarokról szól a *Légszomj*, amelyben a valóságunk lényegét megragadó modellt legfőképpen a színpad felépítése jelenti, az a két emeletre osztottság, aminek folytán felül az értelmiségi Donátot találjuk, a maga szüntelen monologizálásával és visszhangtalan közbeszólásaival, míg alul egy parasztcsalád éli a maga taposómalomszerűen vegetáló életét. Olyképpen, hogy a kettő között szinte alig van kapcsolat, amit aztán többféleképpen is tolmácsolhatunk, mivel akár irodalmunk önmagába zárkózottsága és ezoterikus-sága, illetve a vele szembeni közöny és értetlenség is eszünkbe juthat róla, de ugyanígy olyan nemzetiségi közéleti figura is, aki számára a lentiek éppen begubózottságuk és süketségük miatt jelentenek olyan terhet, amelyet felemelni és levetni egyaránt képtelen. Ezeket az értelmezési lehetőségeket aztán még csak elmélyíti, hogy a felső tér fokozatos tágítása végül is agyonnyomja a lentieket, s ugyanakkor a fent kintülő levegő Donát halálának is okozója lesz, ami végső fokon a két emelet egymásrautaltságát is szimbolizálja. Ezért még inkább sajnálható, hogy a részleteket illetően Deák nem mindig tudott igazán felnőni azokhoz a nagyszerű lehetőségekhez, amelyeket ez a kettéosztott színpad mint valóságmodell rejtegetett. Ennek kapcsán pedig szerintem nem is annyira az a baj, hogy a darabnak, amint azt az előszóban Gerold László is megállapítja, „domináns stílusjegye a jelkép, ezek egymást követő füzéreiből áll össze, amiből azonban véleményem szerint több van a szükségesnél”, még kevésbé az, hogy ezek a szimbólumfüzérek nem fognának össze egységes cselekménnyé (elvégre ismerünk olyan darabot is, amely ugyanígy egymást váltogató jelenetek lazán összefüggő sorából épül fel, a jugoszláv drámairodalomban pl. Aleksandar Popović *A második ajtó balra* c. darabját, amely éppen e sajátossága folytán lesz a valóságnak egy bizonyos szempontból megragadott nagyszerű karikatúrája), hanem mert a szimbólumok mögül nem mindig valóságunk legjellemzőbb elemei tűnnek elő, vagy ha igen, a túl homályos szimbolika sokszor nehezen kiolvashatókká teszi őket. Ritkán találunk ugyanis olyan közvetlenül „lefordítható” jelképeket, amilyen az „Ő” járókája, a hegedűtokból előkerülő géppisztoly vagy a harmadik részben a „kaméleonok” jelenete a muskátlis ablakkerettel, amely, azonkívül, hogy a hatvanhetes árvíz körüli szomorú emlékeket is felidézi, egyben a hágyománys falu pusztulásának groteszk-fájdalmas allegóriája is lesz, s olyan mondatokkal is ritkán találkozhatunk (megint csak a karrierista bürok-

ratát megtestesítő „Ő” szájába adva), mint „a nagy népek kórusába nem illelek” vagy „Elvitársak, én a magam részéről mindent megtettem, hogy műveltséghez juttassalak benneteket, de...”, vagy éppen az, hogy „kérdézik, nekem melyik vörös szín tetszik”, ami kétségtelenül a tájékoztató iroda határozata utáni korszakot juttatja eszünkbe. Némely momentummal meg éppenséggel nehéz mit kezdeni. Olyanfélékkel, hogy Blanka a haját fonja be a rokkába, s általában is a rég halott lány szüntelen kísértése mögött inkább csak egyéni tragédia sejlik föl, mint valami az egész rétegre jellemző komponens, illetve ez a momentum akkor válhatna csak igazán lényeges mondanivalót hordozó szimbólummá, ha a darab szereplői nem visszanyomni akarnák mindenáron a „víz alá”, amint azt az egyik jelenetben látjuk, hanem ellenkezőleg, „nem hagynák meghalni” — legalábbis a konzervatív életformához ragaszkodó öregek, mivel a bennük testet öltött magatartással feltétlenül ez állna összhangban. És persze más, bizonytalanul értelmezhető részleteket is említhetnék, úgyhogy, bár a közelmúlt történelmének számos mozzanata is felsejlik a darab során, alapjában véve mindenképpen úgy tűnik, hogy a színpadképben megvalósult modellhez feltétlenül világosabb szimbolika, racionálisabban felépített és tolmácsolható részletek illettek volna, nem is csak valami absztrakt összhang kedvéért, hanem mert ezek hiánya folytán az egyes figurák mint magatartástípusok is inkább csak csirájukban, nem igazán kibontakoztatva léteznek, alapvető beállítottságukból sejtjük csak, mit képviselnek, ám amit tesznek vagy mondanak, az nem mindig áll összhangban a nekik kiosztott szereppel, körvonalaik sokszor alig kivehetőkké válnak. Ugyanígy értelemhez szólóbb, közvetlenebb eszközöket követelt volna a dráma legfőbb célkitűzése, az önmagunkkal való szembenézés is, racionálisabb lelkiismeret- és történelemvizsgálatot, a „szerkezet” áttekinthetőbb megmutatását, ha úgy tetszik, egy bizonyos felülnézetet is, olyan látásmódot, amely, ha nem is valami végkövetkeztetés kimondását eredményezi, de mindenképpen gondolkodásra, további (kollektív) önvizsgálatra készítet, amire Deák drámája, abban a formájában, ahogyan megvalósult, inkább egyfajta, az emóciókra apelláló felhívás csupán. És ilyenként, színpadi hatáskeltésével, szuggesztív, gyakran sokkáló eszközeivel (még így, olvasva is, mivel az előadást sajnos nem láthattam), feltétlenül célravezető, bensőnket felrázó érzelmi katarzist eredményező. Ennek kapcsán pedig még az is felvethető, nem jobb-e mégis, hogy Deák ennél a megoldásnál maradt. Holmi racionálisabb, de felszínes szembenézésnél mindenesetre, míg a valóságos, mindenben a végsőkig elmenő szembenézésről gondolkodva, talán azt is kétségbevonhatjuk, megvannak-e ehhez a szükséges távlatok, mivel mindaz, amit Deák a *Légszomj*-ban inkább csak érint és sejtet, sokszor éppen homályosságával éreztetve bizonyos mélységeket és tragikumot, talán túlságosan is bonyolult és „húsunkba vágó” még ahhoz, hogy a felülnézethez mindig társuló iróniát könnyű legyen megteremteni, sőt az is eszünkbe juthat, hogy közvetlenül szorongató problémák esetében az ilyen mindig elegáns önmagunkon mosolygás talán nem is lenne mindenben helyénvaló. A *Légszomj* témája kapcsán ugyanis mindenképpen úgy érzem, hogy a kiütkeresésről való lemondás, ami mindig velejárója az iróniának, alapjába véve mégiscsak indokolatlan, míg az a katarzís, amely a dráma hatására átjár bennünket, voltaképpen annak eredménye, hogy mindannak kapcsán, amit felvet — különös tekintettel arra, hogy

egy népcsoportról van szó, amelyet a történelem formált olyanná, amilyen —, felmentő és elmarasztaló ítéletre egyaránt képesek és ugyanakkor képtelenek is vagyunk. És éppen ez az, ami a tragédia legfőbb velejáróját, a katarzist, s általában az emocionális sikra való áttolódást, a tulajdonképpeni „drámát” rendszerint létrehozza és indokoltá teszi. Azt a robbanásig fokozódó sístergést, ami a „mellette és ellene” összecsapásából a darabban és hatására bennünk keletkezik.

Ilyenformán tehát a „miért éppen így?” a *Légszomj* esetében ugyanúgy komoly érvekkel indokolható, mint ahogy az *Áfonyáknál* láttuk, annak ellenére, hogy mindkét darabot olvasva gyakran lehetségesnek látszanak más megoldások is.

Ám a *Torról* szólva talán előre is bocsáthatom, hogy a kötet három igazán színpadi drámája közül legkevésbé éppen vele tudok megbarátkozni. Na de mielőtt akaratlanul is előtérbe tolakodó kifogásaimat említeném, jobb talán, ha Gerold Lászlót idézem, s így menekülök meg az elkerülhetetlen tartalmi ismertetés nyűgétől:

„A *Tor* főhőse egy idős, nyugalmazott vidéki biológianár, aki attól tart, hogy gyógyíthatatlan betegségben szenved, ezért sürgönyileg összehívja gyerekeit, és megrendezi halotti torát. A találkozás, amelyre hosszú évek után kerül sor, gyorsan családi perpatvarrá fajul, a számadásból leszámolás és a félresikerült életek számonkérése lesz. Az apának nyilván nem ez lehetett a szándéka, amikor gyerekeit magához kérte. (...) Az idős, sokáig magányosan élt, magára maradt ember azonban az önmagát feleslegesnek érzők fajtájából való, akikben — mivel egész életében eredménytelen kísérleteket folytatott, melyekre nemcsak emberi energiája, hanem méltósága, tanári tekintélye, apai figyelme és kis pedagógusi fizetése is ráment — gyorsan kialakultak a sértve védekezés reflexei. Ezek nemcsak a tanár természetének, hanem félrecsúsztott egzisztenciájának, meg nem értett kísérletező hajlamának, tudósi kudarcának következményei is. (...) Negyvenévi hiábavaló próbálkozás után, amikor gúnyt űznek belőle, szinte észre sem veszi, hogy mindenkit megbánt, ez nála önvédelem, még saját gyermekeivel szemben is, mintha attól félne, hogy ők bántják meg, s ezért siet már a második mondatban beléjük marni. (...) Nem csoda, ha a családi összejövétel egymást ízekre szedő parázs jelenetté, civakodássá fajul, melyben „nincs most kegyelem”.”

Nagyszerű helyzet ez tehát, amely nagyszerű lehetőségeket is kínál — ez alighanem már a fentiekből is nyilvánvaló. Alighanem azonban az is, amire az előszóban Gerold is utal, s amiről korábbi, a drámai mondanivaló kérdését tárgyaló írásunkban is szó esett. Az ti., hogy a „privátdráma” nem rejthet magában annyira átfogó társadalmi-történelmi vagy filozófiai mondanivalót, mint korunk többé-kevésbé abszurd, eleve ilyen mondanivaló kifejezése érdekében született modell-drámája. Éppen ezért nem is annyira a viszonylag szűkre szabott társadalmi mondanivaló kifogásolható a *Torban*, inkább csak az, ahogyan ez a kevés megvan benne.

Kezdjük talán mindjárt Deák darabjának leginkább társadalmi-közéleti vonatkozásaival. Legfőképpen az idősebbik fiú, Károly figurájával, aki mint közgazdász csődbe jutott vállalatok felszámolásával foglalkozik, s ezért — látszólag személy szerint — sokak munkanélküliségének okozója lesz, a munkások gyűlölik, s ugyanezért vonja magára apja haragját és megvetését is. Károly ilyen szerepe mindenekelőtt azért látszik proble-

matikusnak, mert, akárhogy nézem is a dolgokat, bűnét nem tudom a szó igazi értelmében bűnnek tekinteni, ahogyan nem is tekinthető annak, ha valaki hivatásából adódóan egy gazdaságunk talpraállítását célul tűző politikát igyekeznek érvényesíteni, akkor sem, ha ennek érdekében gyakran a „szükséges rosszat” is meg kell tennie. Amennyiben tehát a szerző Károlyt jellemtelen karrieristának kívánta megmutatni, feltétlenül gondolnia kellett volna rá, hogy legkevésbé éppen figurájának munkaköre látszik alkalmasnak arra, hogy ilyennek mutassa meg, akkor is, ha itt felmerülhet, hogy Deák nem „objektív” állítja be Károlyt bűnösnek, hanem olyannak kívánja megmutatni, amilyenek a gyermekeiben mindenáron hibát kereső Apa látja. Ennek ugyanis ellentmond az, hogy a darabbeli összecsapások során egy Károly intézkedései miatt öngyilkosságot elkövető munkásról is hallunk, méghozzá „tényként” említve, olyanformán, hogy sehogy se látszik csupán az Apa beteges képzelődésének, ami még tovább fokozza azt a benyomást, hogy Deák ezzel a rosszul megválasztott bűnnel valahogy torzítva-leegyszerűsítve közelíti meg társadalmunk sajnos dúsan burjánzó negatív jelenségeit. Itt tehát valami más, szintén súlyos, de negativumainkra jellemzőbb bűnre lett volna szükség. De persze ennél sokkal lényegesebb, hogy tisztán esztétikai szempontból se túl szerencsés ez a megoldás, mivel az öngyilkosság „bevetése” annak bizonyítására, hogy valakinek a magatartása végzetes következményekkel járt — abban az egysíkú és a részletekkel adósnak maradó formában, ahogy a Torban is megvan —, kicsit már mindenképpen lejáratottnak és hatásvadászonak is hat, na meg kissé olyanak is, hogy túlságosan érezzük, Deák itt erőnek erejével bizonyítani akart.

Ennyit a közvetlen társadalmi mondanivalóról, arról, ami leginkább zavaró. Akad azonban számos egyéb zavaró dolog is, sajnos épp elég ahhoz, hogy ne tudjak szabadulni attól, hogy Deáknak ez a darabja (hangsúlyozom, hogy kitűnő koncepciója ellenére) majdnem mindenütt a nem megfelelő részletek következtében képtelen úgy kiteljesedni, ahogyan azt a drámai szituáció megismerése után reméljük. Azaz, hogy mindjárt az expozíció során kétkedéssel fogadjuk, amikor az Apa magáról meglepedkezve meszei a fiának készített vacsorát, mivel ez már sokkal súlyosabb agykori demenciára vall, semhogy később olyan precízen diagnosztáló és feltétlenül a darab erősségét jelentő megállapításokat hallhassunk tőle, mint „De ha már itt tartunk, egyet mégiscsak meg kell mondanom: az az ember, aki naponta vagy minden percben figyeli önmaga cselekedeteit, állandóan abban a meggyőződésben él, hogy tökéletes, hogy alapjában véve semmi bűne nincs, és hogy ez feljogosítja arra, hogy mindenki mást a lehető legélesebben bíráljon. Az önmaga iránti bizalmatlanság így válik mások elleni váddá, ítéletté és... büntetéssé is néha.” Vagyis az Apa alakja a szenilitás nagyon is eltérő fokozatainak egyidejű jelenléte folytán a valószerűtlenségig ellentmondásos lesz, aminek következtében a főszereplő belső drámáját is csupán nyilvánvaló szerzői szándékként érzékelhetjük, de a maga teljességében nem élhetjük át, úgyhogy a katarzis, ami itt a privátdrámában különösen fontos lenne, tulajdonképpen teljesen elmarad. Ez pedig mindenképpen rányomja bélyegét a darab egészére is, mivel a többi szereplő és a hozzájuk kapcsolódó részletek szükségszerűen igazodnak az Apa központi figurájához, gyakran pedig olyan öncélúnak látszó, főleg humorosnak-

komikusnak szánt részletek is tovább fokozzák az összhangtalanságot, amilyen a drámában különben fontos funkciót betöltő férjvadász özvegy Bojtorné esetleges terhessége körüli klasszikusan vígjátéki félrcértésekre épülő helyzet, vagy akár a Tihivel való megismerkedés alkalmával előforduló sajnos inkább csak kissé izléstelen, s nem találóan groteszk mozzanat, ami a korosodó hölgy férfiülségét lenne hivatva megmutatni. Ezek, s a főleg Bojtorné körüli egyéb komikus momentumok sajnos képtelenek igazán betölteni azt a funkciót, amit Deák nyilván szánt nekik, nevezetesen azt, hogy a *Tort* az öregkor tragikomédiájává tegyék, amely törekvés egyébként már az alaphelyzet miatt is feltétlenül indokolt, sőt elvárható, s ami annak ellenére, hogy Deáknál műfaji megjelölésként egyszerűen csak „drámát” találunk, mindenképpen nyilvánvalónak is látszik. Tragikomédiává ugyanis semmiképpen se tragikus és komikus vagy „komoly” ás nevetésre készítő egymásmellettsége révén válik egy dráma, hanem csakis a tragikum és komikum szétválaszthatatlan egybeesése következtében. Kémiai hasonlattal élve a tragikomikum nem két anyag egymással keveredő cseppecskéiből álló kolloid oldat, hanem vegyület, fizikailag egynemű anyag, ha felbomlik, „mint olyan” létezni is megszűnik egyben. A *Tor* „tragikomikuma” viszont nagyon is könnyen szétszedhető és újra összerakható, többnyire diszharmonikus összhatást keltő mozaikkockákban található meg benne a tragikum és komikum elemei. És ha már itt tartunk, hát pozitív ellenpéldát is említhetek, miután a témabeli rokonság is annak megjegyzésére csábít, hogy Örkény István *Macskajátéka* éppen oszthatatlanul tragikomikus helyzeteinek köszönhetően lesz az öregség nyomorúságának egyszerre kacajra fakasztó és torokszorogató, már-már kegyetlen és mégis mélységesen emberi, groteszk esszenciájává — maradéktalanul tragikomédiává. Így, Deák darabja mellett olvasva mindenképpen, mivel sajnos az egyik darabot sem láthattam színpadon, amiért is fölmerülhet ugyan, hogy megtekintésük talán sok mindent módosítana a *Tor* javára, akkor is, ha így, pusztán a szövegből kiindulva úgy érzem, a jó rendezői munka illetve színészi játék Deák darabja esetében inkább csak elleplezhetné a fogyatékoságokat, Örkényének viszont éppen erőnyeit emelhetné ki. Ezért kár a *Tor*ért egy kicsit. Valóban nem azért, mert, ahogyan Gerold jegyzi meg, „nem olyan kísérleti jellegű, mint az *Áfonyák*, főleg pedig a *Légszomj*”, hanem mert, bár kétségtelenül „egy nem eléggé kihasznált lehetőséget jelez a jugoszláviai magyar drámairodalomban”, ez a jelzés lényegében csak jelzés marad, akkor is, ha pusztán „hazai mércével” mérve drámairodalmunkban elfoglalt helye cseppet sem lebecsülendő. Mert azokat a bizonyos „nem eléggé kihasznált lehetőségeket”, Deáknak vagy másvalakinek, így feltétlenül ezután kell még kihasználnia.

Ahogyan többé-kevésbé nem egészen kihasznált lehetőségeket jelent a kötet többi, immár nem vagy nem egészen színpadi darabja is. Kivéve a *Teher* c. sikeresen szalagra is vett filmforgatókönyvet, amelyről itt csak azért nem esik bővebben szó, mivel, bármilyen közel álljon is mondanivalója a *Légszomj* problematikájához, már csak a műfaj jellege sem engedi meg azoknak a szempontoknak az érvényesítését, amelyekkel itt a drámai műveket igyekszem megközelíteni. Rádiójátéokra viszont ezek a mércék éppúgy alkalmazhatók, mint a színpadi játéokra, „abszurd” rádiódramától pedig éppenséggel a modell, illetve az általa kifejezett valóság is számon kérhető, s ezért vethető fel elsősorban a *Sánta*

quadrille című rádióra és színpadra egyaránt alkalmazható „groteszk játék” kapcsán a lehetőségeknek ez a bizonyos kihasználatlansága. Itt ugyanis, érdekes ellentétben az eddig tárgyalt darabokkal, mindenekelőtt a részletek ötletessége és találósága szembetűnő. Akár pusztán a szövegé is. Olyan megnyilatkozásoké, mint pl. az, amit a darab érdemdús Tolókocsisától hallunk: „A Pegazus abrakoltatása nekünk túl nagy kiadás. A muzsák meg elkurvultak, és mindig részegek, örökké valami zagyvaságokat sugdosnak”, ami kétségtelenül lényeges dolgok megragadását jelenti, annyira, hogy önmagában is modellé lesz, s ugyanilyen pompás kis felvillanás a hatalom emberének természetrajzáról Caesar megállapítása is: „Ki gondolná, hogy ahányszor bukfencet vetek, mindig úgy érzem, hogy én állok egy helyben, a föld pedig a fejem körül kering” Ezek a kitűnő „beköpések” azonban nem állnak össze jól átgondolt egészé, a sok „részletmodellből” nem lesz igazán sikerült „összmodell”, s épp ezért a darab mondanivalója se kristályosodik ki kellőképpen. Annak ellenére, hogy három szereplője, a Diszkobolosz, Caesar és az Übermensch kétségtelenül különböző korok mítoszainak megtestesüléseként lépnek a negyedik szereplő, a „levegőn utazó” Tolókocsis elé, aki nyilván azért hívja életre őket, mivel maga is tulajdon mítoszának büvkörében él, ám ezek a mítosz-inkarnációk ki nem bontakoztatottak maradnak, s túlságosan is egymás szerepébe esnek, elmosva a közöttük húzódó határvonalakat, semhogy mítoszromboló feladatukat valóban betölthetnék. Ilyenformán képtelenek igazán szembekerülni egymással, úgyhogy igazán talán csak akkor teljesedne ki az így alig felsejlő mondanivaló, ha valamennyiük ellenpontjaként egy ötödikkal, lehetőleg egy könyörtelenül tisztánlátó szereplővel, vagy még inkább egy egészségesen plebejus figurával és Sancho Panza-i igazságaival is találkozhatnánk. Ami persze nyilván szét is feszítené a darab jelenlegi kereteit — de hát éppen erről van szó, lehetőségei ugyanis olyanok, hogy feltétlenül érdemesnek látszik még egyszer és nagyobb igényvel visszatérni hozzá. A kötetben utolsóként helyet foglaló *Interurbán* c. hangjátékról viszont egészen röviden csak annyit, hogy az egyes epizódokat jól egybefogó felépítéshez kevésbé „csinált” részletek illettek volna, nem annyira „egzotikus” esetek, mint amilyen az emberi haj csempészése, látszólag akár banális, de mégis emberien ható kis problémák kellettek volna ide, mivel éppen az ilyen kizárólag a részletekre épülő „semmiről és mindenről” szóló „csehovi” dráma túri meg legkevésbé a konstruáltságot. Ezért lesz inkább csak ügyes ujjgyakorlat, s ezért is került itt sorrendben az utolsó előtti *Vak trió* elé. Befejezésül ugyanis feltétlenül azt kell elmondani, hogy ez a darab nem csupán a legjobb a három hangjáték közül, hanem éppen ez képviseli maradéktalanul az egésznek és a részleteknek azt a logikailag is kifogástalan összhangját, amit Deáknak máshol csak részben sikerült megvalósítania. Ez egyébként a kötet egyetlen igazi abszurdja is, még hozzá éppen modelljének általános jelentése révén lesz azzá. Három, irreális térben vakon botorkáló, és mindenbe belebotló öreg hölgyében ugyanis éppen azért ismerünk magunkra, illetve egy kicsit az egész emberiségre, mert hiába igyekeznek megtalálni egy boldogító trió összhangját és törnek darabokra minden kezükbe kerülő hangszert, még mielőtt megszólaltatták volna őket. Rendkívül sokatmondó jelkép ez, ami aligha kíván különösebb magyarázatot, ám szerencsés módon még

azáltal is érthetőbbé lesz, hogy a hangszerek összetörésekor bombarobbanásokat, városok rombadőlésének zaját halljuk. Ugyanilyen kitűnő a végkifejlet is, az, hogy az első és második öreg hölgy, miután kideríti a harmadikról, hogy valójában lát, rövid úton végez vele, s miközben még csodálkozik is, amiért „ilyeneket” küldenek nekik, romboló botladozását folytatva tehetetlenül tovább botorkál, hogy valóban vak „igazi” társát megvárja. De talán azt sem kell elhallgatnom, hogy Radoje Domanović *A vezér* című híres klasszikus szatírája is eszembe jut a *Vak trióról*. Deák darabja azonban azért fejez ki Domanovićétól alapvetően eltérő mondanivalót, mert nála nem épszeműek követnek „vakon” egy világtalan, hanem éppen a világtalanok nem tűrik meg maguk között a látót, s ezért lesz ez a hangjáték a katasztrófabá sodró középszerűség abszurd szatírájává, remek modellé. Elolvasása után lehetetlen nem arra gondolni, hogy amennyiben a kötet valamennyi modellje ehhez hasonló megfontolások alapján születik meg és ilyen szinten teljesedik ki, úgy Deák drámakötete nem csupán nálunk válhatott volna kiemelkedő eseménnyé, hanem „abszolút értelemben” is. Így is esemény persze, úgyhogy más magyar szellemi égtájak drámai alkotásai mellé helyezve sem kell szégyenkeznünk miatta.

*

„Nyelvi eszközei, a szerkesztés technikájától, valamint attól függetlenül, hogy egy-egy darabban a nyelvnek informatív vagy drámai szerepe van, Deák lírai alapállása következtében a leggyakrabban költőiek, ez a drámai lírizmus azonban (...) nem minden esetben válik a párbeszédés drámai műfaj hasznára, olykor akadályozza a drámaiság kibontakozását.” Gerold László többször idézett bevezetőjéből valók ezek a sorok, s alighanem „van is bennük valami”, nemcsak a drámaiság, hanem a modell vonatkozásában is, tekintve, hogy igazán kiteljesedett drámai modell valójában csakis a valóság könyörtelenül ízekre szedő elcmzése segítségével jöhet létre, ami a lírai hajlamokkal sok tekintetben ellentétes adottságokat követel. Nem csupán Deákról mondható el ez különben, hanem ugyanígy a romániai Kocsis István *A korona aranyból van* című három drámát tartalmazó kötetéről szólva is. Mindenekelőtt annak első, címadó darabja kapcsán. Lehetséges, hogy már a téma, illetve a főszereplő megválasztásában is szerepe van egyfajta líraiságnak — Kocsis István drámája ugyanis Stuart Máriáról szól.

Amiről természetesen Schiller jut eszünkbe, na meg ami engem illet, Stefan Zweig nagyszerű „történelmi riportjai” is. A Fouché alakját bemutató *Rendőrminiszter*, a Miguel Servet megégetése miatt Kálvin ellen forduló Sebastian Castelliont, ezt a véleménynyilvánítás szabadságát első ízben hirdető és (talán éppen ezért?) méltatlanul elfeledett humanistát élénk rajzoló *Harc egy gondolat körül* és persze a *Stuart Mária*, amelyből az alábbi emlékezetemben megragadt gyönyörűségesen romantikus mondat is való. Valahogy így: „Az igazság, ha nappal nem engedik szóhoz jutni, csendes éjszakákon kezd beszélni.” Én ugyanis a „Stuart Mária-kérdéssel” első ízben nem Schiller, hanem éppen Zweig révén ismerkedtem meg, s tőle tudom, hogy a boldogtalan véget ért skót királynő korántsem volt annyira ártatlan áldozat, amilyenként

Schiller jóvoltából a köztudatba került. Ezért is sajnálom most, amiért Zweig könyve jelenleg számomra nem hozzáférhető — tekintve, hogy a Kocsis-drámát olvasva se lenne éppen érdektelen a Mária körül történeteket feleleveníteni kissé. Akkor se, ha nélküle is nyilvánvaló, hogy Kocsis Stuart Máriájának sincs sokkal több köze a valóságos történelmi alakhoz, mint Schillerének, vagy éppen annyi sincs még. Sőt inkább a Schiller-dráma hősnőjéhez van köze, mint mindkét mű „eredetijéhez”, bármennyire ki is merüljön ezzel (Kocsis szerencséjére) minden további összevetés lehetősége. Mert persze még csak arról se lehet szó, hogy mivel Kocsis, szemben Schillerrel, darabjához Stuart Mária uralkodói pályafutásának kezdetét használja fel, a két dráma valamiképpen kiegészítené egymást. Kocsis ugyanis, a modern áltörténelmi dráma követelményeinek megfelelően, Mária alakját igen érdekes tétel bizonyításának rendeli alá. Azáltal, hogy húszesztendős Máriáját szeszélyesnek, komolytalannak, önnön szépségétől és uralkodói mivoltától elkapottnak, de egyben gyermekien naívnak és tisztának mutatja meg, olyannak, aki vér nélküli hatalomgyakorlásról ábrándozik, és ilyenformán lesz ellenpontja annak a hatalmi gépezetnek, amelynek csúcsára cseppen. Szükségszerűen vereséget szenvedve, annyira elkerülhetetlenül, hogy valójában nem is csodálkozunk, amikor a darab Máriának azzal az eddigi önmagával ellentétbe kerülő hisztérikus uralkodói óhajával fejeződik be, hogy kétszáz alattvalójának kivégzését kívánja végignézni. Annak hatására, hogy riválisa, Erzsébet azért téteti el láb alól kegyencének, Dudleynak feleségét, mert Dudley házassága Máriával Anglia érdekében áll. E hír vétele után, de véres kívánsága előtt kiáltja ugyanis, hogy: „Erzsébet most már nem királynő! Véres a keze, most már nem királynő! A király a legszabadabb ember, neki kerül a legkevesebb kockázatba tisztának maradni, én tiszta maradtam, mégse tudnak ártani nekem, ki parancsolhatja egy királynak, hogy bemocskolja kezét, mi vihet rá egy sérthetetlen embert: a királyt arra, hogy vérrel mocskolja be kezét... Hát akkor mit ér az, hogy a királyok sérthetetlenek, meg nem büntethetők, koronájuktól meg nem foszthatók, ha nem örülnek annak, hogy tiszták maradhatnak, mint a gyermekek.”, ami végeredményben utolsó göröcsös kapaszkodás már csupán az illúziókba, melyeknek összeomlása után Máriának már csak egy választása lehet, a visszavonulás, vagy amint a darabban is történik, a realitások tudomásul vétele, aminek végeredményben csupán elkeseredett reagálása a már említett véres kívánság. Tulajdonképpen azonban még a visszavonulásra sincs lehetőség. Mária környezete hallani se akar erről, úgyhogy Kocsis hamvasan naiv kis királynője valójában nem is létező hatalmának, uralkodói szerepének foglya marad. Ennek kapcsán pedig egy kicsit az egzisztencialista dráma is felmerül bennünk, annak ellenére, hogy az egzisztencialista drámahősöknek rendszerint valóságos választási lehetőségük van, ami Kocsis beállításában Máriának nem adatott meg. Kocsis darabjához a legérdekesebb párhuzamot ugyanis Albert Camus *Caligulája* kínálja, azáltal, hogy a két darab közötti rokonság illetve különbség alapvetően abban fejeződik ki, hogy Caligulával szemben, aki úgy véli, akkor és azért szabad, mert gyilkolhat, Kocsis Stuart Máriája úgy érzi, elvesztette szabadságát, mert gyilkolnia kell. Ragyogó lehetőségeket rejtegető „nagy tézis” ez mindenképpen, olyan, amelyet élvonalbeli drámaíróknak is csupán legkiemelkedőbb

alkotásaikban sikerül „kifogniuk”, olyannyira, hogy akár azt is mondhatjuk, Kocsis darabja „ellendramája” lesz Camus-ének, méghozzá olyképpen, hogy a hatalom és szabadság viszonyának kérdését az objektív valóságnak megfelelőbben fejezi ki, lényegében annak a marxi formulának szellemében, hogy aki másokat elnyom, maga sem lehet szabad, míg Camus drámája voltaképpen azt a patológikus téveszmét mutatja meg, annak minden következményével együtt, ami Caligula fejében van meg, illetve ami a hatalom minden megszállottjának tudatos vagy öntudatlan cselekvési logikájában tükröződik.

Ezzel azonban lényegében ki is merült a Camus nevezetes darabjával való párhuzam lehetősége. Ami önmagában természetesen nem lenne baj, ha nem arról lenne szó, hogy a *Caligulához* viszonyítva *A korona aranyból van* csupán a felállított tétel dolgában egyenértékű és hat úgy, mintha Camus darabjával feleselne, mivel ez a tétel Kocsisnál, alighanem a szerző lírai hajlamaiból adódóan választott megoldások következtében, nem kapja meg azt az átütőerőt, amit fajsúlyja révén megérdemelne. Részben talán az epikus forma, a rövidke képekre való bontottság miatt is, mivel így állandóan az az érzésünk, hogy egy-egy kép túl hamar véget ér, még mielőtt a drámaiság lángjai magasra csaphatnának és átforrósíthatnák a többnyire szellemes, sőt helyenként szípor-kázó, de sohasem igazán gyújtó szöveget, ám még inkább azért, mert Kocsis Stuart Máriajának nincs a drámában igazán méltó ellenfele. Mária ugyanis a maga tisztaságában egy kicsit úgy áll szemben az őt körülvevő magas állami méltóságokkal, mint az *Áfonyák* Györgye romlott szerzetestársaival. Ezek a hatalmasságok csupán „testületileg” jelentenek ellenfelet a királynő számára, szüntelenül az udvari élet konvencióira vagy a reálpolitika követelményeire figyelmeztetik, de senki sincs köztük, aki érdemben, megfelelő szinten válaszolhatna Mária komolytalan, de nagyon is komoly dolgokat érintő megnyilatkozásaira, még a némileg kiemelt Bothwell szerepe is arra korlátozódik, hogy Mária vértelen ábrándjainak tarthatatlanságát a gyakorlatban bizonyítsa be. Ennek eredménye pedig akkor is a feszültség bizonyos hiánya lesz, egyfajta drámaiatlanság, ha fel is merül bennünk, hogy ezek a figurák már csak azért se lehetnek Mária igazi ellenfelei, mivel csupán reálpolitikusok, akik mindössze „taktikai kérdésekben” ütköznek össze királynőjük utópiájával, amiért is nem várhatunk tőlük olyan kijelentéseket a vérontás elkerülhetetlenségéről és általában az erőszakról, amilyenek forradalmár szájába illenének igazán. Csakhogy van a darabban egy figura, aki nagyon is betölthetné azt a szerepet, hogy Mária igazi ellenfele legyen. John Knoxra, a kálvinizmus skóciai apostolára, a presbiteriánus egyház megteremtőjére gondolok, aki a maga módján végeredményben forradalmár volt, emellett pedig (amint Zweigtől is tudom) később nem kis szerepet játszott Mária elűzésében, úgyhogy többé-kevésbé vallási köntösbe öltöztetve valamennyiünket izgató korszerű gondolatokat mondhatna ki, illetve kérdéseket vehetne fel, hasonló szintű válaszokat provokálva ki Máriából is, ezenkívül pedig a puritán Knox szenvedélyes gyűlöletében a ragyogóan szép, s általa ledérnek tartott, katolikus (!) Mária iránt, ha kissé „freudizáljuk” a dolgokat, alighanem szerepet játszott egy bizonyos lefojtott érzékiség, ha úgy tetszik, a szerelem egy fajtája is, amiből feltétlenül izgalmas érzelmi háttér sejlik föl, olyasmí, ami egyben a nézetek relativizmusának

(emocionális függőségének) megmutatásához is lehetőséget kínált volna. Itt-ott, alig észrevehetően valami talán meg is mutatkozik belőle, ám ahhoz, hogy kiteljesedjék, Máriának, mondjuk akkor, amikor Knox át akarja téríteni, minden indokolt kacérkodása ellenére, talán mégsem csak ilyen csacsogó formában kellene válaszolnia: „Ó, dehogya térek... Tudja, unalmas lenne számomra a kálvinista vallás... Na, nem akarom én megsérteni a vallását. De azt ugye elismeri, hogy egy királynőnek, az ország első emberének unalmas lenne még vallásból is az uralkodót választania... Nincs benne semmi érdekes... És tudja, kedves Knox úr, én szenvedélyesen szeretek hatni az emberekre, de nemcsak szeretek hatni az emberekre, hanem tudok is hatni rájuk, lehet, elsősorban azzal, hogy nagyon szép vagyok, talán azzal is, hogy korona van a fejemben, de talán azzal leginkább, hogy nagyon-nagyon titokzatosnak, furcsának, érdekesnek játszom meg magam előttük...” Illetve ezután az „elütési” kísérlet után feltétlenül komolyabb hangra kellett volna átváltani, amennyiben Kocsis valóban ki kívánja aknázni azokat a lehetőségeket, amelyeket Mária és Knox szembenállása magában rejt, ami persze a darab elmélyítésének egyik lehetősége csupán. Bármilyen megoldást is választ azonban, Máriájának, minden naivitása mellett, mégiscsak komolyabbnak kellett volna lennie egy kicsit (valahogy talán úgy lehetett volna egyszerre naiv és komoly, mint Shaw Szent Johanna), mivel enélkül a darab végén bekövetkező összeomlását sem tudjuk igazán komolyan venni. Na meg azért, hogy ne érezzük magát a drámát is kissé naivnak e miatt a benne végig uralkodó hangvétel miatt, ami ilyenformán a tétel súlyával kerül ellentétbe.

Annál komolyabb és súlyosabb azonban az utána következő darab, a *Bolyai János estéje* c. monodráma a maga megszállottan sodró áradatával, amely ugyancsak párhuzam felvetésére készlet. Természetesen a Németh László Bolyai-dramáival való összehasonlítást kínálja, méghozzá nem is csupán a főhős személye által, ahogyan azt *A korona aranyból van*, illetve Schiller *Stuart Máriaja* esetében láttuk. Bármennyire itt sem ugyanannak az életrészletnek vagy eseménynek kétféle megvilágításáról legyen szó, hanem inkább a Németh Lászlónál megismert apa—fiú viszonynak további folytatásáról. Kettejüknek arról a széttephetetlen összelánccsúságáról, ami *A két Bolyai* zárósoraiban a következőképpen jut kifejezésre:

„LŐRINC. Hogy az a nagy ész, az is csak ennyit ér! Fölverik, mint a patkót, hogy jobban rúghassanak véle.

BOLYAI. Nem mint a patkót. Mint a béklyót a lovakra. Kettőre egyet, hogy holtig rúgják s harapják egymást. S el ne szabaduljanak.”

Kocsis István Bolyai Jánosról szóló monodrámájában ugyanis valóban ez a Németh László megfogalmazta „egymást rugdosás” folytatódik tovább. Itt már az apa halála után, „szólóban”, mélyen belül az elhagyottan, zavart elmével szobájába zárkózva élő Bolyai Jánosban, akiben továbbra is az apa kísért, mintegy a síron túlról is újabb rúgásokat adva fiának és kapva is tőle, mivel János Kocsisnál is lényegében ugyanazokat a hibákat veti szeretve gyűlölt apja benne élő árnyának szemére, amelyeket Németh Lászlónál még az eleven apa arcába vág. Mindenbe belekapó önmaga felaprózásáért, dilettáns irodalmárkodásáért, bohóckodásáért, hajbókolásáért ostromozza és gúnyolja ki, itt, Kocsisnál, gyakran kifejezetten patológikussá növekedett formában már.

Ez az apával való posztumusz viaskodás azonban csupán egyetlen szálát jelenti Kocsis monodrámájának, amelyben Bolyai János tulajdonképpen a „világgal”, annak ránehezülő és fojtogató fantomjaival folytat láthatólag sirig tartó és reménytelen küzdelmet, lényegében ugyanúgy, ahogyan apjával is teszi. Mindenekelőtt Gauss-szal, a matematikusok akkor már szintén halott fejedelmével, aki „persze csak magánlevélben” ismerte el Bolyai érdemeit az abszolút geometria megteremtésében, de „ahhoz már nem volt elég nagy ember, hogy hivatalosan is elismerje, túlságosan is féltette szegényke matematikus királyi koronáját”, s akihez sokkal egyértelműbb gyűlölettel és megvetéssel viszonyul, mint apjához, az utóbbihoz fűződő érzések minden ambivalenciája nélkül. Lényegében azonban itt is ugyanúgy, mint Németh Lászlónál, azaz olyképpen, ahogyan a két Bolyai egymáshoz, illetve János Gauss-hoz való viszonyát általában is ismerjük. Ez azonban semmiképp sem degradálja Kocsis drámáját holmi utánérvessé vagy merő kísérletté egy más formával, de ugyanolyan mondanivalóval ugyanarról a témáról. Tekintve, hogy Kocsis darabja — méghozzá éppen Gauss ürügyén — bizonyos értelemben filozófiai irányban tágítja ki azt a „Bolyai-kérdést”, amiről Németh László inkább pszichológiai drámát ír, egyben a magyar szellemi állapotoknak egy kicsit az egész múlt századi Kelet-Európára is jellemző látéletét alkotva meg. Kocsis monodrámája ugyanis azáltal válik filozófikussá vagy éppen egzisztencialistává, hogy önmagával és a világgal viaskodó Bolyai Jánosa éppen azzal mondja ki megsemmisítő ítéletét Gaussról, hogy kijelenti, Gauss a könnyebb utat választotta, a „matematikából, de nem a matematikáért élt”, ami aztán etikai síkra áttolódva szükségszerűen és a darabban központi helyet is kapva veti föl az „emberekért” vagy az „emberekből” élés alternatíváját, annak megállapítására készítetve Jánost, hogy minden nagy ember életében legalább egyszer megmutatkozik a kísérő pillanat, amikor lehetősége kínálkozik, hogy ne az emberekért, hanem az emberekből éljen, s egyben annak kutatására is, vajon nála mikor kínálkozott ez a lehetőség, amelynek elszalasztása elszigetelődésének, s az „üdvtan” örületébe zárkozásának is okozója lett. Így jut el aztán töprengései során odáig, hogy „a győzelemhez csak az kell, hogy az emberek felismerjék, hogy legnagyobb érdekük, hogy megvalósuljon a valamiért való élet kultusza”, de odáig is, hogy „Csak az él, aki valamiből él, az nem él, aki valamiért él. Az ember erőforrásai visszahúzódnak a föld mélyébe, ha csak az él, aki valamiből él, s az nem élhet, aki valamiért él, az ember hát elpusztítja önmagát...” Vagy ahogyan valamivel előbb ugyanennek a megállapításnak, konkrétabb, önmagára vonatkoztatott megfogalmazásában áll: „Engem, aki a matematikáért éltem, legyőzött Karl Friedrich Gauss, aki a matematika segítségével élt, a matematikából, de nem a matematikáért. Az ember, aki valamiért is tudott élni, nemcsak valamiből, legyőzetett.”

„Valamiből vagy valamiért élés”, ez lenne hát a *Bolyai János estéjében* az, amit megint csak tézisnek nevezhetnénk, akkor is, ha Kocsis valójában nem eleve állítja föl s aztán darabjával bizonyítja, ahogyan az a tézisdramák esetében rendszerint lenni szokott, hanem inkább csak Bolyai örvénylő gondolatáradatának mindig újra felbukkanó mágikus pontjává teszi. Am éppen ezért lesz érdekes nemcsak az a bizonyos pont, hanem maga az „örvénylés is, részben az, amit ennek során maga Ko-

csis is felvet, részben pedig az, ami felvetéseinek hatására eszünkbe jut. Mindenekelőtt annak a kétféle konklúzióknak a lehetősége, amely a valamiért vagy valamiből élés elvont illetve konkrét síkon való felvetődéséből következik. Az első, az elvontabb felvetés már csak azért is jelentősebb helyet foglal el a darabban, mivel előtérbe kerülése már pusztán Bolyai matematikusi művoltából, na meg az abszolút geometria laikusok számára ma is fennálló hermetizmusából következik. Ezen a síkon ugyanis Bolyai dilemmája valahogy úgy fogalmazható meg, hogy vajon egy, az átlagot messze felülmúló képességekkel rendelkező elmének akkor is vállalnia kell-e korának felfogóképességét meghaladó felfedezésének kimondását, s a mellette való kitartást, ha nyilvánvalóan nem talál megértésre, amiért is elkerülhetetlenül egy rögeszme megszállottjának szerepébe kényszerül, s végül az elszigetelődés következtében valójában azzá is válik, aminek környezete tartja, vagy pedig megengedheti magának a „bölcshallgatást”, olyképpen, hogy a külvilág előtt maga sem merészkedik túl a többség (matematikai kérdés esetében persze „szakértői többségről” van szó) számára is érthetővé tehető dolgok határain, úgy, ahogyan azt Gauss is tette, akiben nyilván szintén megvoltak a Bolyaiakéhoz (vagy Lobacsevszkijéhoz) hasonló képességek, éppen csak a hozzájuk illő bátorság vagy fanatizmus nélkül inkább. Hogy a kettő közül melyik magatartás látszik imponálóbbnak vagy éppen heroikusnak, arról persze szükségtelen vitázni, s ugyanígy Kocsis nyilvánvaló Bolyai-pártisága is magától értetődőnek mondható. Első pillantásra legalábbis, mivel a dilemma nagyon is közvetett gyakorlati kihatása folytán mégiscsak felvethető, nincs-e valamennyire igaza a gaussi bölcseségnek is, amely mintha azon a belső mottón alapulna, hogy „amennyiben igazán nagy dologra jöttem vagy jöhetnék rá, úgy bizonyára más is felismeri majd, okosabb tehát, ha közvetlenül hasznosabb és számomra is hasznot hozó dolgokkal foglalkozom”, ami azt is jelenti, hogy egy ilyen felfedezés kidolgozása és nyilvánosságra hozatala mindenekelőtt hiúsági kérdés, vagyis azért, hogy érdemeinket később az utókor koszorúzza meg, talán mégsem érdemes vállalni az örülség látszatát, vagy éppen magát az örülséget is. Ebből a szempontból nézve tehát Gauss magatartása akár kifogástalannak is mondható, egészen addig, amíg eszünkbe nem jut, hogy ez a magatartás nem csupán a felfedezés dicsőségét engedi át nagylelkűen másnak, hanem mindazokat a következményeket is, amit annak kimondása maga után von, mintegy a felfedező fejére zúdít, nem is beszélve arról, hogy Gaussnak még hiúsága kielégítéséről való lemondása is látszólagos csupán, hiszen amikor Bolyai abszolút geometriáját „agyonhallgatja”, s ezáltal valójában az „értetlen környezet” szerepét vállalja, voltaképpen hiúsága nyer, most már menthetetlenül unetikus formában, kielégülést. Olyképpen, hogy mottója így hangzik: „Ha én nem mertem megtenni, más se tehesse — legalábbis egyelőre ne.” Valójában tehát mégiscsak a Bolyai képviselte végsőkéig menő önmaga-vállalás látszik etikusnak ezen az elvont síkon is, Kocsisnak azonban alighanem mégis igaza volt, amikor úgy érezte, hogy, kizárólag ezen a tudományos problematikán belül maradva, amely természeténél fogva csupán a „kiválasztott kevesek” sorsát érinti közvetlenül, nem bontakoztathatja ki igazán a drámájában felvetett dilemma etikai vetületét. Ezért építi bele darabjába a másik „konkrétabb”, de közvetlenebb kihatása folytán általánosabb síkot is, valójában ugyan-

ennek a dilemmának megnyilvánulását a társadalmi értelemben vett praxis vonalán. Azzal, hogy arról is szót ejt, hogy Bolyai, aki hadmérnöki múltja, de még inkább matematikusi képességei folytán feltehetőleg zseniális stratégia is lehetett volna, azért tartja magát távol a szabadságharctól, mert katonai elképzeléseinek megértésére a hadvezetés képtelennek bizonyult, ami az ebből következő utólagos lelkiismereti vívódás mellett azért is rendkívül érdekes komponense lesz a drámának, mivel itt éppen Bolyai meg nem alkuvása válik negatív előjelűvé, s lesz mellesleg indítékait tekintve a hiúság megnyilvánulásává is, de még inkább azért, mert ennek kapcsán bontakozik ki Kocsis darabjában valami, amit, ha történelmi-politikai cselekvésről van szó, talán a „zsenialitás paradoxonának” nevezhetnénk el. Nem kvesebbre gondolok itt, mint hogy a történelmi válságok, főleg tragikus bukások utólagos elemzésekor rendszerint nemcsak az derül ki, „mit kellett volna tenni”, hanem az is, hogy a kérdéses események szereplői közül ez a „legjobb megoldás” eszébe is jutott valakinek, ám azért nem volt mégsem a legjobb, mert jelentőségét legfeljebb csak néhányan voltak képesek felfogni még a főszereplők, a vezetők közül is, hogy a szélesebb rétegekről, a „tömegekről” ne is beszéljünk. Más szavakkal, a „legjobb” megoldás mindig egyben a „legrosszabb” is, annyira, hogy gyakorlati megvalósíthatatlansága miatt szinte figyelembe venni sem érdemes. Ez azonban éppen megfelelőbbézzhetlensége folytán tragikus, úgyhogy a Bolyai János estéjének tragikumát voltaképpen az a megmásíthatatlan társadalmi törvényszerűség jelenti, amely szerint bármilyen jelentőségű és sorsdöntő legyen is egy gondolat, csak akkor realizálható, ha a közészerűséggel is megérthető. Aminek lehetetlensége vagy legalábbis hosszadalmassága rendszerint olyankor jár végzetes következményekkel, ha gyors cselekvésre van szükség, s ez könnyen oda sodorhatja az ilyen gondolat megalkotóját, ahová Kocsis monodrámájának bomlott lelkivilágú Bolyai Jánosa is sodródik: ahhoz a végállomáshoz, ahol már csak önmagát tartja az „egyetlen normális embernek”. Ez pedig végső fokon nem csupán a világgal szembekerült hős tragédiája, hanem a világe is egyben. Ugyanaz, ami Deák *Vak triójában* abban fejeződik ki, hogy a vakok könyörtelen következetességgel pusztítják el a közjük tévedt látót, de ami azért nő itt messze egy szabályszerű tézisdráma keretei fölé, mert Kocsisnak a monodráma ilyen feladatok megoldásához kétségtelenül szokatlan eszközeivel, ám alighanem éppen lírai adottságainak segítségével sikerül valóságos, az emocionális szférákat is megmozgató drámaiságot, mélyen megrázó katarzist biztosítani hozzá. Amivel végső fokon megint csak tételének súlyát érzékelteti.

Olyan megragadó erővel, hogy igazán nem csodálkozhatunk, amiért a harmadik darab nem érhetette el ugyanezt a szintet — problematikájának nyilvánvaló izgalmassága, s ugyancsak felismerhető egzisztencialista vonásai ellenére sem.

Na de előbb talán egy röpké vallomást arról, miért is tetszik nekem annyira — tényleges értékei mellett — Sartre *Temetetlen holtak* című drámája. Azért, mert pétainista francia csendőroket szerepeltet benne SS keretlegények, gestapós tiszték vagy Wehrmacht-katonák helyett, s ily módon kerül el, okos körültekintéssel, a csupán „mások bűneit” észrevéendő nacionalista elfogultság látszatát, amely az alapjában véve indokolt „nem feledés” buzgalmában gyakorta arról feledkezik meg,

hogy az embertelenség és a szadizmus nem valamiféle nemzeti tulajdon-ság, vagyis hogy valamennyi megszállt európai ország sikeresen kitermelte a maga fiók-fasizmusát, s hozzá azokat, akik kegyetlenség dolgában semmiben sem maradtak el megbízóik mögött. És persze egy kicsit a miatt az irodalmi, de nem ritkán irodalom alatti gyakorlat miatt, amely mintha csak az alábbi meggondolás alapján járna el: Támadt egy remek, emberboncolgató és leleplező, a szadizmus természetét feltáró ötletem — nosza kerítsünk hozzá egy náci városparancsnokot, mondjuk egy SS Obersturmbahnführert, aki ötletemet a „gyakorlatba” ülteti át. Ezért fogtam kissé kedvetlenül a *Megszámláltatott fák* olvasásához.

Amiért kissé megkésve derül csak ki, hogy Kocsis István darabja mégiscsak több ennél. Ahogyan ugyanis fokozatosan előbbre jutunk a darabban, annak ellenére, hogy az efféle „városparancsnokos” drámák bizonyos megszokott vonásait is magán viseli, lassacskán mindinkább nyilvánvaló lesz, hogy Kocsis darabja csak úgy ezek közé mégsem sorolható. Mindenkelőtt azért, mert városparancsnokáról, Ranke őrnagyról is megtudhatjuk, hogy nem is az a sablonhiéna, aminek az első jelene-tekben megismerhettük, hanem ellenkezőleg: azért játssza a hiénát, s igyekszik először a baloldali beállítottságú Komárk tanárt, majd a kol-laboráns Fischer iskolaigazgatót és képviselőt halálos fenyegetéssel is arra kényszeríteni, hogy a sztrájkoló bányászokat a munka újrafelvételére rábeszélje, mert szeretné elkerülni a valóságos hiénává válást, a tömeggyilkos szerepét. Ilyen irányú kétségbeesett igyekezete folytán aztán a *Megszámláltatott fák* helyenként Ranke megragadóan emberi drámája is lesz, annak ellenére, hogy szerzőjének súlyos tévedése következtében elsikkadni hagy egy sokkal nagyobb lehetőséget: azt, hogy a háború abszurditásának egyidejűleg tragédiája és komédiája is legyen. Ennek megértéséhez egyébként feltétlenül ismernünk kell azt a situációt, amelyben a háború képtelensége, a benne kialakult helyzetek kiszámíthatatlansága a darabban kifejezésre jut, nevezetesen azt, hogy Ranke valahol a szov-jet fronton egy partizánokkal rokonszenvező falu szétlövésére kap pa-rancsot, ám, hogy lakosait megkímélje, az utolsó pillanathan följebb emelteti az ágyúcsöveket, majd attól tartva, hogy szabotázsra kitudó-dott, bezárkózva várja sorsát, amíg csak alárendeltjei kitüntetését és elő-leptetését bejelentő táviratot lobogtatva rá nem törnek — időközben ugyanis kiderült, hogy a veszélyt megsejítő lakosság éppen a falu mögötti erdőben húzódott meg, s az utolsó emberig áldozatul esett a gyilkos ágyú-tűznek, ami végső fokon azt demonstrálja rendkívül plasztikusan, hogy egy embertelen gépezeten belül hiába igyekszik valaki emberséges lenni, helyzete és szerepe folytán csak embertelen lehet, és ez megint csak olyaami, amit „nagy tézisnek” vagy még inkább „nagy szituációnak” nevezhetünk. Olyannak, amely mindenképpen alkalmas arra, hogy nagy-szerű dráma magját képezze, annyira, hogy valójában nem lehet eléggé sajnálni, amiért mégsem lesz azzá. Tekintve, hogy Kocsis a mondanivaló kiteljesedését megücsítő roppant hibát követ el azáltal, hogy mégsem ezt a „sztorit” állítja drámája középpontjába, úgyhogy az igazi témá-ról, az erdő szétlövéséről csupán utólag, Ranke szavaiból értesülhetünk. Ilyenformán aztán a színpadon lejátszódó dráma inkább csak egyfajta utójátéka lesz az előzményeknek, sápadt és éppen helyenkénti erőltetett-sége folytán erőtlen epilógusa csupán, anélkül, hogy a háttérbe szorított-

takat akár részben is pótolni tudná. Ranke kétségbeesett igyekezete, időt nyerő manipulációi ugyanis mindenképpen mesterkéltten hatnak, főleg azért, mert ez a konstruáltság csak akkor lehetne „kifizetődő”, ha Ranke alakjának, na meg az általa előidézett eseményeknek valószínűtlenné válásáért cserébe valami olyan többletet kapnánk, amit a szétlőtt erdő körüli szituációban nem találhatunk meg. Mert akárhogy nézzük is, Komárk ilyenformán előtérbe kerülő becsületének kérdése valahogy romantikusan elvontnak látszik, főleg mert mindenképpen arra gondolunk, hogy Komárk végeredményben vállalhatná is, hogy rábeszéli a sztrájkolókat a munka felvételére (feltéve, hogy azok hallgatnak rá), még akár becsületének látszólagos feláldozása árán is, sőt talán kötelessége is ezt tenni, mivel, ha életét áldozza, ezzel a bányászok halálos ítéletét is aláírja, emellett pedig kissé azért is áldilemmának látszik Komárk helyzete, mivel tisztában van vele, hogy a náci-Németország ügye a háborúban már vesztesre áll, úgyhogy a bányászok megmozdulásai, illetve az azokból feltehetőleg következő véráldozatok ilyenformán fölöslegesnek is látszanak már. Azért a „feltehetőleg bekövetkező” véráldozatok, mivel az előállott helyzet végkimenetelét, s ugyanígy Komárk és Ranke további sorsát már nem tudjuk meg a darabból. Kocsis ugyanis, mintha csak hiába keresné a maga felállította dilemma csapdájából kivezető utat, teljesen önkényesen „lefűrésze” drámája végét, ami még csak olyasmivel se igazolható, hogy a szerző a továbbiakat a nézőre bízta, mintegy arra készítve, hogy lelkiismeret-vizsgálatot tartva, gondolatban tovább élje Ranke és társai drámáját. Gondolkodásra ugyanis nem túl sok lehetőség kínálkozik, mivel Rankének tulajdonképpen nincs választása, lévén, hogy végül vagy mégis megrendezi a tömeggyilkosságot, vagy pedig főbelövi magát, amivel a véres munkát tulajdonképpen alárendeltjeinek, mindenekelőtt a fanatikus és már jó ideje gyanakvó Tügel századosnak engedi át, s ez annyira kézenfekvőnek látszik, hogy alighanem ez lett volna a dráma egyetlen elfogadható befejezése. Ez ugyanis valamennyire még az erdő szétlövésének háttérbe szorítását is igazolhatta volna — annak megmutatása révén, amit különben már ez a csak elmesélt eset is magában rejt: azt, hogy Ranke vagy végigjátssza szerepét, vagy maga is a szerep áldozata lesz. Így viszont, e befejezetlenség mellett, valahogy sehogy se tudok megszabadulni attól a benyomástól, hogy — bármennyire képtelen gyanúsításnak látszon is ez — Kocsis rabul ejtve egy csupán az indítást lehetővé tevő szituációtól, anélkül kezdett hozzá darabjához, egyik rövid képről a másikra haladva, mindjobban bonyolítva a szálakat, hogy valami épkezláb befejezés lebegett volna a szeme előtt. Abban a reményben, hogy majd csak eljut valahová. Reményeiben csalatkozva azonban csupán az abbahagyásig sikerült eljutnia különben is tévesen megválasztott útján. Odáig, hogy három drámájának hősei közül legtávolabb éppen Ranke áll attól a hőstípustól, amelyről Kocsis a következőképpen vall a könyv fűlszövegén: „A drámai hős számára a szabadság nem egyszerűen cselekvésre készítő probléma, hanem olyan létezés, amelyben a harc már-már annyira természetes, mint a lélegzés... Lehet, hogy azért van ez így, mert az igazi drámai hős nem tud túl sokat adni arra, hogy két vagy valamivel több megnyilvánulási lehetőség közül szabadon választhat (például választ-

hatja, hogy öngyilkos legyen), sokkal makacsabb ennél: a szabadságot csak végtelennek tudja felfogni (végtelennek az etikus megnyilvánulási lehetőségek szempontjából), tehát létezésnek. A szabadság számára így válik mások szabadságának függvényévé." Több hőse esetében ugyanis nemegyszer sokkal közelebb kerül hozzá, Bolyai Jánosában pedig úgyszólván maradéktalanul rá is talál.