

hogy Nietzsche a *Hajnalpírban* és másutt is dicshimnuszot ír „Izrael népe” vitalitásáról és küldetéséről, szemben a vándorló etnikumot legfeljebb kényszerűségből megtűrő, tartózkodó németiséggel. De az is Zarathustra szellemét idézi (eltekintve alkotójának más műveiben kinyilvánított nőgyűlöletétől), ahogyan Sinkóék a házaseletet felfogták. A nagy remete ti. így prédikált: „... még a legszebb szerelmek is csak elragadtatott hasonlat és fájdalmas izzás. Fáklya, amelynek meredekebb útjaitok felé kell világítania. Önmagatokon túl kell szeretnetek! Így tanuljatok meg előbb szeretni! És ezért igyátok ki szerelmek keserű kelyhét.” Rá emlékeztet továbbá az is, hogy Sinkó előadásai inkább hegyi beszédek, pátoszos rögtönzések voltak, semmint visszakérdezett diktálások vagy szemléleti azonosságot parancsoló, horizontszűkítő útmutatások. Sinkó egyszerűen elvárta, hogy hallgatói (legyenek azok ludovikás tisztjelöltek vagy a Magyar Tanszék diákjai a hatvanas években) egyéni véleményt formáljanak a kultúra jelenségeiről. „Rosszul háláljuk meg tanítónk munkáját, ha mindig csak tanítványok maradunk.” — mondja Zarathustra. — „Most meghagyom néktek: veszítsetek el engem, és találjatok magatokra ...”

S ami minden eddiginél lényegesebb: Sinkó is magáénak vallotta és gyakorlatilag is megvalósította a veszteglésnek, kizökkenésnek számító „tükrözés” helyett a feltartóztathatatlan, az önmagát (s ezért az embert is) mindig fölülmúltni képes Életet; a humanizált ember feletti embert.

„... ÉS A KÉRDÉSEK MEGÖLIK A KÉRDEZŐT”

(Jelzések az életmű ismeretlen zugából)

GEROLD L Á S Z L Ó

Az életmű behatóbb ismerői is csak lényegében két Sinkó-drámáról tudnak, szoktak megemlékezni, az *Elítéltekről* és a *Szörnyű szerencséről*, amelyek az ötvenes évek elején keletkeztek, s mindkettő akkor frissiben színpadra, illetve színpadokra is került, magyarul is, szerbhorvátul is, mindkettő egy politikailag kondenzált időszak ter-

méke, s erényük is, hogy azt a periódust, azokat a sűrű éveket, amelyekben fogantak, megragadták, drámai feszültségű történeté töményítették. Ha ma vizsgáljuk őket, elsősorban nem egykori időszereőségük, hanem mindenkori drámai súlyuk, dramaturgiájuk az érdekes. Mindenekelőtt drámaként kell nézni őket. S ami így szemlélve értékes bennük, az az alakok lélekrajzi ábrázolása és ami ezzel igen szorosan összefügg, az erkölcsi motívumok hálózata, rendszere. Az, ami egykor, az időszereőség fontossága, sőt abszolút fontossága idején csak másodlagos volt, most két, két és fél évtizeddel később már szinte egyetlen értékmérőjévé vált ennek a két drámai szövegnek, melyekről már az egykori napikritika s a későbbi összefoglalók is jó érzékre valló pontossággal állapították meg, hogy háború utáni drámairodalmunk mindenképpen legjelentősebb darabjai, legidőállóbb drámáink.

Egyáltalán nem véletlen, hogy a két drámából ma az erkölcsi motívumok, az etikai problémák emelkednek hegygerincként elének. Ez az eset a Sinkó-életmű jelentős hányadával, ebben rokon Sinkó Ervinnek az ötvenes években írt és előadott két drámája az opus egészével, s ezzel rokon az a három ismeretlen — publikálatlan — dráma is (melyekről ezúttal írok) műfajtestvéreivel és a teljes életművel.

Három közöletlen drámai szöveget említettem, s bármennyire szép és nagyszerű lenne is felfedezni ezeket, elsőnek foglalkozni részletesen velük — egyszer, mihamarabb ezt is el kell majd végezni —, mégis fontosabbnak látszik, nem kizárólag azért, mert az életmű javánál föltétlenül gyengébb művekről van szó, hogy a három dráma kapcsán is a bennük levő erkölcsi problémát vessük fel. Ezek látszanak bennük ma — és azt hiszem, látszottak egykor, megírásuk idején is — a legértékesebbeknek, a legvonzóbbaknak. És így, ezen a szálon épülnek be ezek a szövegek az életműbe, egészítik ki a maguk módján a Sinkó-próza és az esszék, tanulmányok gondolatkörét, problematika-építményét.

Mindhárom szöveg — a Határok, Az öcs és a Szabadságoni címűek — minden valószínűség szerint a harmincas években keletkezett. Az évtized emberi-erkölcsi dilemmáinak drámai formában történő újrafogalmazásai, válaszkeresések az akkortájt érelődő vagy a később keletkezett, de azt az alkotói-egzisztenciális periódust felölelő prózai életmű árnyékában, drámai adalékok a világot, az embereket, önmagát vizsgáló-gondolkodó író szellemképében.

Mind a három dráma címe alatt ott áll szembetűnően az írói figyelmeztetés: „történi: ma”, vagy: „Idő: az első világháború utáni pár évvel”. Az utóbbi — Szabadságon — esetében a darab folyamán derül ki, hogy tizenkét évvel a világháború után történik, tehát a drámai idő a század negyedik évtizedének a legeleje. A hely viszont — ahogy erre talán már a címből is gondolni lehet — egy nyaralótelep, szálloda valahol a tengerparton. A másik két drámában a „ma” szintén a harmincas éveket jelenti, Az öcs színhelye Párizs, a Határok „egy európai nagyvárosban, Budapesten vagy másutt” történik. Mindegyik mű esetében tehát a drámai idő és a megírás ideje fedi egymást — jelen idejű drámák.

Az idő pontos megjelölése mellett Sinkó Ervin arra is törekedett, hogy a kor kellékei, a színpadi kép szintén félreérthetetlenül mutassák a történetek jelenidejűségét. A Határok kezdőképének színhely-leírása: „Ábel Kálmánék modern városi lakása, nappali szoba. Fix fizetéses entellektüelek szokásos gyári bútorai. Csak a nagy könyvekkel teli könyvszekrény az, ami jellegzetesen szembetűnő. Nyitott zongora, mellette kis kottaállvány, középen ebédhez terített asztal. Néhány ötletszerűen elhelyezett fotel...” A berendezésnek láthatóan azt a funkciót szánja az író, hogy egyszerre jellemezze a helyszínt és azokat, akik ebben a lakásban élnek, akik éppen így rendezik be lakásukat. Ez az írói elképzelés akkor válik egészen funkcionálissá, amikor a darabon belüli másik helyszín leírásával találkozunk. „Nagy nappali szoba Ságiné lakásán. Sok festmény, fénykép a falon. Szemben nagy vitrin, de szembeszökően üres, pár porcelán baba és kínaiszobor-utánzat szétosztva, hogy minden polcra jusson valami. Fotelek, kis asztalok. Széles kerevet, előtte s rajta rengeteg nagy tarka díványpárnákkal. Csak a szoba közepén egy kis szőnyeg. Az ablaknál faragott, antik női íróasztal...” A két szoba önmagában külön, pontosan definiált világot jelent, ugyanakkor viszont alkalmas a szembeállításra, előlegezi a dráma egyik konfliktuslehetőségét, a kétféle élet- és szemléletmód közöttit, s alkalmasint a címet is értelmezi. Hasonló, bár közel sem ennyire kifejezett szembeállítási szándék figyelhető meg Az öcs című drámában, a két zenészerző testvér szegényes atelier-je és Ágnesék jómodú polgári múltat és gazdag jelent mutató lakása között. (A Szabadságon színhelye egy penzió, különösebb meghatározó funkció nélkül.)

Önmagukban esetleg kevésbé tűnnek lényegesnek az efféle enteriőrök, de ha ezekhez társulnak az egyes szereplők és ezek öltözékének részletes leírásai, akkor ebben nem csupán a színház erejében az

irodaloménál kevésbé bízó író, a nem színházi vagy a rossz színházi tapasztalatokkal rendelkező ember bizalmatlanságát kell látni, azt, hogy biztos akar lenni felőle, a színházban — a művészek és a közönség is — úgy értelmezik a drámát, ahogy ő, hanem azt a törekvést, amely megkísérli saját drámáit a harmincas években már ismét elfelejtett, de a századunk drámairodalmát mégis döntően befolyásoló ibseni vonulathoz, a polgári drámában joggal legjelentősebbnek tartott drámaeszményhez kötni. Ennek a szándékának természetesen nem a leglényegesebb mutatói az enteriőrrel és a ruhákkal való meghatározás. Sokkal szorosabb szálakat jelent — bár ahogy emlékszem, Ibsen nevét csak nagy ritkán írja le — Sinkó számára az ibseni polgári lélektani drámához való kötődés tekintetében a hősök önmaguknak és másoknak való lényeges emberi-egzisztenciális kérdéseket érintő örökös, kíméletlen kérdésfeltevése, amely természetszerűen és tegyük hozzá: szükségszerűen is találkozott Sinkónak a harmincas évekbeni emberi, alkotói dilemmáival, ön- és környezetvizsgálatának intenzivitásával. A polgári lélektani dráma ibseni modelljében fedezte fel azt a formát, azt a drámai lehetőséget, amellyel kérdéseit, kételyeit, aggodalmát önmagának megfogalmazhatta, és olvasóinak s talán — bár ez az emigrációban fölöttébb iluzórikus elképzelés lehetett — nézőinek szegezhetette.

A Sinkó-opust vizsgáló munkák egyikében olvashatjuk: „A forradalmak veresége utáni időkben gondolkodásán úrrá lesz a ‚testvér‘ gondolata és a Jézusszeretet képzete.” És ez a kor a három dráma keletkezésének ideje is. Amikor az egykor még szó szerint értelmezett Ady-verssorok — Meghalt az ember kicsi drámáival / Mámoraival, kedves bűneivel, . . . Egész világ gyehenna / S meghalt minden külön pokol . . . — már visszájára fordultak, amikor ismét a külön poklok világa jött el. Ahogy ezt életének, gondolatainak, alkotói szenzibilizálásának több évtizedét is végigkísérő, ezekben az években szintén aktuális Don Quijote-problematika egyik esszéváltozatában megfogalmazta: „A nyugalomát veszített egyéni öntudat a maga követeléseivel és kérdéseivel kivált az autoritatív feleletek kész és kétségtelen világából. S aki egyszer kivált, annak immár minden kérdéssé válik.” Ez a kiválás érzete és felismerése gyötri drámáinak alakjait. És lévén, hogy éppen drámákról meg drámahősökről van szó, kapóra jön az idézet folytatása, amely a drámaköltők legnagyobbikára hivatkozva akar súlyt, jelentőséget szerezni az író tételének: „Shakespeare emberei a világgal, a sorssal, a többi emberrel szemben kérdéseket tesznek fel, és a kérdések megölik a kérdezőt. Az ő hősei,

mint valami kiszámíthatatlan veszedelmes kalandokba, belehalnak abba, hogy a maguk lelke szerint akartak élni.”

Ehhez azonban nem elegendő csak akarni, főleg nem egy olyan korban, amely az egykori szép remények romjain botladozik a jellennél is bizonytalanabbnak látszó jövő felé. A boldogsághoz, annak az emberi jognak a megvalósításához, „hogy szeressék és hogy boldog legyen”, Sinkó, a gondolkodó értelmiségi, számára egyformán elengedhetetlenül szükséges a bukás okainak a vizsgálata és az emberrel együtt élők, szűkebb környezetéhez tartozók iránti viszonya, mert mindkettő az egyéni boldogság feltétele, akárcsak az önmagával való szembenézés, s mindezek annak az összefüggésnek a függvényei, amit Sinkó művei kapcsán nem véletlenül „etikus fantáziának” emlegetnek.

Az önmagával való megbékélés legfontosabb előfeltétele az önmagával való konfliktus megélése. Más szóval: olyan önmagával való szembenézés kell, amely éppen konfliktus voltával, a kérdések, dilemmák meredtek megfogalmazásával elsősorban drámai forma után kiált. S ezt lelte meg Sinkó az ibseni drámamodell önvizsgálatot tartó és a másokkal való együttélés lehetőségét kereső, kérdéseket feltevő lélektani helyzeteiben.

Ezek után érthető, hogy mindhárom drámában nyomatékosan, premier plánban mutatkozik az áldozat problematikája.

Hogy nem olyan egyszerű, a szó köznapi értelmében vett problematikáról van szó, bizonyíthatja, hogy a három drámában nem az áldozat-téma másolataival vagy akár egymástól alig eltérő módoszataival találkozunk, hanem *különféle* áldozatokkal. Az ibseni modellt talán legjobban megvalósító Határoknban például két, lényege szerint különböző áldozatot látunk. Nemcsak az okok, hanem a következmények tekintetében is. A két áldozat az anya, Ságiné és a lánya, Abel Klára. Az utóbbié az izgalmasabb, a modernebb. Klára egészen más életet él, mint a polgári vagy azt is mondhatnánk, nyárspolgári világot, attitűdöt képviselő anyja. „Egyetemre jártok, politikáról, tudományról vitatkoztak a férfiakkal. Én mindezt nem tettem, de volt egy otthonom — láttuk már a két 'otthon' leírása közötti különbséget —, amit dédelgettem, egy mágikus kör, amelyben minden kis kép, nipp az én lényem megsokszorozódása volt, az nem egy lakás, az egy otthon, egy nő otthona volt” — mondja Klárának Ságiné. Ebből félreérthetetlenül következik, hogy Ságiné úgy áldozta föl magát, mint egy nő, a fogalom tipikus polgári értelmében: férjhez ment Ságihoz, noha — ezt meg is mondta neki —

nem szerette különösebben, de mivel a férfi azt mondta, hogy nem tud nélküle élni, ez meghatotta, megkönyörült rajta — és második férjéül választotta. A házasságból tízévi veszekedés és még tízévi pörösködés lett, a vége pedig Ságiné öngyilkossága. Összeroppant a maga választotta áldozat súlya alatt.

Klára is feláldozta magát. Olyképpen, hogy noha boldog házasságban élt férjével, a börtönt is megjárta szocialista újságíróval, lefeküdt egy ismeretlennel, aki a tüntetést szétzavaró rendőrök elől menekült Klaráék lakásába. Amikor mindenről beszámol férjének, a következőképpen érvel, kívánja tettét igazolni: „Hát nem az volt a mi életünk nagy tartalma, akarata, a hit, hogy nem magunké, nem magunknak vagyunk? És ha neked szabad volt két börtönben töltött évet az életedből odaadnod azért, amit hiszel, mért volna szabad nekem határt vonnom és azt mondanom annak, aki követel: a testemet nem?” Klára bizonyítani akarja, hogy ő *ember*, s öntudatra akarja rázni — „ezt a hunyászkodó tekintetet, ezt nem tűröm, nem bírom...” —, aki erre rászorult, de képtelen, fél öntudatos lenni, ha egy meleg lakásba, jól öltözött emberek közé vetődik. Megengedi, hogy megmelegedjen, meleg levest ad, szépen, emberi hangon szól hozzá, s akkor sem tiltakozik különösképpen, amikor a férfi egyszerre nem elégszik meg ennyivel. Megkérdezi, „milyen színű a szemem”, mert azt akarja, hogy ne csak megszánt ember, hanem férfi lehessen, akinek joga van a nőhöz. „Senki se akar engem, mindenki csak velem akar valamit, igen, ez az, nem engem, velem” — mondja Klárának, s még hozzáteszi, hamarosan ismét rab lesz és örülni akar, boldog akar lenni. Mind a ketten csalódnak. A férfi, ahogy Klára férjének mondja, mert „mintha a hideg halált öleltem volna”, Klára viszont mert az efféle odaadás minden tekintetben azonos a semmivel. Jogos a töprengése: „Mindenkinek, aki partról látja, hogy valaki fuldoklik, utána kellene vetnie magát, hogy kimentse, és mégis nem mindenkinek szabad utánavetnie magát. De ezt az ember csak azután tudhatja meg.” Ezzel a felismeréssel cseng össze, amit Klára anyja mond, látszólag a lánya „tettét” kommentálva, de valójában a saját áldozata felett tartva ítéletet: „nem minden áldozatnak a füstje száll az ég felé”. Ő öngyilkos lesz, Klárának viszont, bár megrezzen az áldozat, mindenféle áldozat vállalásától — „nincs senki, akinek én már egy szót is mernék mondani segítő szándékkal?” —, mégis van ereje vállalni saját tévedését — ezt csak tetézi, hogy az ismeretlen férfi nem segítségre szoruló proletár, hanem közönséges szélhámos volt, aki a börtönben „nem eszmékről, nem

könyvekről” álmodott, hanem „mindig, mindig fehér, tiszta, ápolt asszonykarokról, meleg mellekről, ölelésről . . .” —, és öngyilkosság helyett azt hirdeti, hogy az ügy győzelménél fontosabb az ügy igazsága. Ennek érdekében vallja: „tévedésem énbőlőlem jött, az én utamhoz tartozott” — tehát az áldozat győzelménél fontosabb az áldozatvállalás ténye.

Csak látszólag simább, egyszerűbb az az áldozat, amellyel a másik, Az öcs című Sinkó-drámában találkozunk. Itt a fiatalabb testvér tesz meg mindent, hogy az idősebb karrierje befussa azt az ívet, amelyet mindkettlen vágytak, de amely csak egyiküknek adatott meg. Vállalja a slágerszerző, a kabarédalok komponistájának kétes hírét, és mindent előteremt. Maliciózusnak tetszhet azt mondani, hogy friss számocától okos, szép és gazdag lányig mindent szerez, de valóban ez történik: „Neked hoztam, hát persze! Neked, Péter, neked . . . Hiába, házhoz kell neki szállítani mindent, de mindent . . . Hát csak nem gondoltad, hogy Ágnes majd engem . . .” S Ágnes valóban nem Sándort, hanem Pétert szereti meg, az ő felesége lesz. Bár sohasem érti meg a fiatalabb testvér viselkedését, mérhetetlen áldozatvállalását.

ÁGNES: (*Sándorhoz, melegen*) Mondd, hogy lehet hinni egy Istenben, aki emberáldozatot követel.

SÁNDOR: (*vergődve*) Csak abban hiszek, hogy vannak hivatott emberek, s az én istenemet hűségnek hívják.

ÁGNES: Szegény kis öcs. Furcsa egy isten ez a hűség, akiért hűtlenné kell válni önmagunkhoz.

SÁNDOR: Te nem tudod, hogy mi az: áldozat?

ÁGNES: Látom. De én nem mernék annak a szemébe nézni, akiért csak egyszer is áldozatot kellett volna hozni.

S hogy milyen óriási súllyal nehezedik az áldozat arra, akiért hozták, igyekszik bizonyítani a dráma is. Péter — miután ráébred öccse önzetlenségének árára, miután az elért boldogságban boldogtalanul érzi magát, képtelen tovább dolgozni, összeroppan. „Mindent megszerezte nekem, s ezzel fosztottál ki” — mondja Sándornak, és ennek a tudatában, a felelősség terhe alatt s azzal a nyomasztó érzéssel, hogy sem nőt, sem sikert nem a saját erejéből szerzett — az öngyilkosságba menekül. A Sándor—Péter—Ágnes vonulat mellett második plánban húzódik meg az Andrej—Jelizaveta Petrovna —Ágnes vonulat, mely sok szempontból hasonlít az előbbire. Itt is

áldozatról van szó, Jeliszaveta Petrovna szerelemből követi az emigrációba Andrejt, majd megbetegszik, s amikor felbukkan Ágnes, aki iránt Andrej természetesen nem közömbös, Jeliszaveta Petrovna felcseréli az orvosságokat, az öngyilkosságnak ezt a változatát választja, s ezt Andrej, aki a történetet elmeséli, jól tudja. Tudta már akkor, amikor az orvosságcsere megtörtént, de gyenge volt tiltakozni ellene, akkor Ágnesre gondolt, s ez a büntudat állandóan kíséri. Mondja is Sándornak: „Mindent feladni egy emberért: ez az, amit nem szabad.” S ez a tanulság, amellyel Jeliszaveta Petrovna tragédiája szolgál, Sándornak is figyelmeztető lehetne, de már késő. Két öngyilkosságról értesülünk a darabban, s nagyon sajátos, hogy mindkettő mélyreható emberi változásokat eredményez. Andrej lemond Ágnesről, sohasem kell már neki, az ő mellén Jeliszaveta Petrovna halála, tragédiája ül lidércként, többé nem szabadulhat annak az áldozatnak a súlyától, amit érte, az ő remélt boldogságáért hozott egy beteg nő. Szerepcsere történt. Akárcsak Péter öngyilkosságával. Ezután már Sándor sem lehet olyan nyugodt, megelégedett azzal, amit tett, a Péter nevű lidérctől feltehetőleg nem szabadulhat, s remélhetőleg Ágnes is megváltozik majd, rájön, hogy bármennyire is a másik ügye az áldozat, őt sem hagyhatja közömbösen, ami körülötte, őt is érintve, történik. Veszélyes játék, bármennyire is szép az áldozatvállalás, a mérhetetlen önzetlenség, a magunk irányában mindenről lemondó segítőszándék.

Az imént említett lidérc, a büntudat kérdése sokkal erőteljesebb formában, központi helyen jelentkezik a Szabadságon című, harmadik Sinkó-drámában. (Sági lidérce a Határookban Klára apjának, Ságiné első férjének emléke.) Mágócsi a józan, boldog családi életet élő cégvezető a tengerparti villában összetalálkozik valakivel, aki egyszer csak felborítja nyugalmát. Nem szerelemről van szó, hanem egy kínzó háborús emlékről. Összetalálkozik azzal a nővel, akinek a férjét a háború alatt az ő parancsára lőtték le. Lelkiismerete felébred, szenved, egész további életét céltalannak látja: „Te — mondja a feleségének —, a gyerekek, az egész életem őt illeti meg, a halottat, a megölt embert, és én az ő otthonában ülök, őhelyette vagyok itt a tengerparton.” És Mágócsi cégvezető számára semmi sem jelent elfogadható magyarázatot, megnyugtató érvet, az sem, hogy ez csak egy eset volt a sok-sok millió közül. „A valóságban én vagyok és te vagy és Carambul — itt történt az eset — van és a hatvanhét millió csak egy szám... A számtanban hatvanhét millió több, mint

egy, de aki hatvanhét millióról beszél, kevesebbet mond a háborúról, mintha ezt a szót mondja: én... Hová menjek, honnan tudom, hogy a következő nemzetközi hotelben nem fogok-e egy másik asszonnyal találkozni, kinek a fiát vagy talán apját öltem meg?... Én adós vagyok neki, egy emberélettel vagyok adós.”

Mintha csak Mágócsi Dénes magánkérdésének, privát problémájának az egyes ember elementáris büntudatérzetével megfogalmazott dilemmájára próbálná megadni az esszé elvontabb, általánosabb, filozofikus formájában Sinkó a Don Quijote útjainak néhány sorával a feleletet: „... a történelmi élet síkja mellett van az egyén életének egy másik síkja is: ez ő maga, aki nemcsak a történelmi kollektív egységébe, hanem a maga egyszeri, redukálhatatlan és felelős, önmagával szemben is felelős individuális egységébe van bezárva...” Tehát feloldozás nem létezik, az ember felelős azért, amit tesz, méghozzá a körülményektől függetlenül. Vagy mégis van kiút, létezik elfogadható megoldás? A dráma erre is utal. A nyaralást váratlanul megszakító Mágócsiék indulása előtt mondja a meditáló, révedező férjnek a felesége: „Nem bánom, de gyere már.” Jelezve, hogy azért mégis mindig a jelenben, az adott pillanatban kell élni, ezt kell elsősorban realitásként felfogni és elfogadni. Így felesel a reális élet mindennapi gyakorlata a filozofikus igazságokkal...

Az előző két drámában az a bizonyos kízó lidérc, büntudat csak másodlagos volt, ebben ezt a szerepet az előbbieken annyira hangsúlyos áldozat kérdése veszi át. Mágócsi gyötrődései mögött húzódik meg sógorának és annak feleségének kapcsolata, amely azal végződik, hogy a nő öngyilkos lesz, feláldozza magát, ne legyen többé férje érvényesülésének útjában. „Igen, maga csak ne csúfolódjon, tönkretette a karrieremet” — mondja a férj. „Épp ez az, amit akartam, a karriert összetörni, amit utáltam...” — replikázik a nő, aki végül is a felelősség súlyától összeroppanva a halálba menekül.

Talán meglepő lehet, hogy mind a három drámában öngyilkossággal találkozunk. Ez természetesen nem annak az elkeseredésnek a következménye, amit a Szabadságon zárómondatában eképpen fogalmaz meg az egyik szereplő: „Hullaszagú a világ, melyben emberek csak azért élnek, mert nem haltak meg.” Bár a kor és benne Sinkó hányattatása elég okot adhatott az ilyen pesszimista konklúzióra is. A revolver, mindhárom esetben, mégis elsősorban drámai kellék, a halál dramaturgiai szükségszerűség. Lehetne ugyan szerencsés, boldog befejezést is odabiggyeszteni a drámák végére, de

akkor egyszerre — visszafelé — hamissá válna minden gondolat, kétely, áldozatvállalás, szenvedés. Ám igazi tragédiává sem lényegülnek ezek a drámák és a bennük levő sorsok. Talán csak Klára — a három közül legjobb, talán ma is eljátszható Határok nőalakja — mérhető azzal a tragédiai mércével, amelyet Sinkó *a Sorsdöntő levelek* előszavában így fogalmaz meg: „A görög tragédia szerint az ember a sorsnak olyan áldozata, aki fölötte áll... a sorsának akkor, ha szenvedélyesen tudatos emberként reagál rá...”

S ami különösen szép, hogy Sinkó épp egyetlen, leginkább tragikus hősnének nem adja kezébe a revolvert.

JEGYZETEK AZ EGY REGÉNY REGÉNYE ETIKAI ÖRÖKSÉGÉRŐL

BOSNYÁK ISTVÁN

„Minek szóvátenni azt, ami ma már múlt? (...) Mire jó a halottidézésnek ez a meddő szenvedélye, mikor a jelenkor emberének a jelenkor problémáival kell megküzdeni.

De hisz épp ez az. Csak az élő ember, csak a jelen, melyben a jövő sorsa is eldől, csak az élet az, ami szóra érdeemes. (...)

Megtanultuk: nincs az az eszme, de az a társadalmi rendszer se, mely önműködően szabaddá teszi az embert.

Minden forradalmi koncepciónak, megvalósulása minden történelmi fokozatán, a lankadatlanul megújuló újabb megismerések és bírálatai szerint kell módosulnia. Mindannak, ami megvalósult, az ember anyagi és erkölcsi szükségletének, mint legfőbb kritériumnak megfelelően kell szüntelenül újjá értékelnie saját létét és eredményeit.

»A Szombat az emberért teremtetett, nem az ember a Szombatért« — ennek az ősi, evangéliumi lázadásnak nem múlt el az időszerűsége. A humánumnak e fundamentális irányelve nélkül az eszme és minden igazság — ihlető, embert felszabadító erőforrás helyett öncélú, vakító és vak fétissé válik.

S akiknek egy eszme vagy társadalmi rend fétissé vált, azok lehetnek vagy lehetnek személy szerint bármily nemes, lelkes és minden áldozatra kész emberek is — sőt, mennél inkább készek minden áldozatra, annál inkább elkerülhetetlen sorsuk lesz az az önmegtágadás, melynek megvan ugyan a pátosza, de mégse egyéb, mint rendszeresen és sikeresen keresztülvitt erkölcsi és szellemi öncsonkítás, melynek végső következménye az emberi viszonylatok gyilkos dehumanizációja — ad maiorem gloriam dei.”

(Sinkó Ervin: Még egy utóirat [az *Egy regény regényéhez*], 1965)