

---

# KRITIKAI SZEMLE

---

## GODOT, MINT TÉRKÉPESZ

(AZ EGZISZTENCIA ÉS A TÖRTÉNELEM  
TOLNAI VÉGELADÁSÁBAN)

A Végeladás című dráma szokatlan proológusának egyik bevezető mondatában Tolnai Ortó a következőket állítja: „miszerint a térkép — Ázsia hatalmas, megkopott térképe, amely beborítja a hátsó színpalat, és lefolyik a színpad deszkáira, a Csömöre Mihály emlékezésének és rémületének térképe, szibériai fogságáé és pannónia—kárpat-medencei csatangelésé, és ez a térkép az egyetlen darab, amely nem kerül végeladásra Csömöre Mihály kezén, egyszóval a *Térkép* — a darab egyik főhőse”. Ez a szűkszavú, többértelmű megjegyzés bizonyos szempontból poétikai és módszerbeli kulcsként szolgál Tolnai drámai kifejezése különböző rétegeinek leolvasásához, ám, miként az ezt követő jelenetekből kitűnik, nem jelez semmiféle sztereotip szimbolista vagy expresszionista drámai vázlatot. Csömöre Mihály kiöregedett kereskedő és világcsavargó egyfelől, másfelől pedig a vedlett, kísérteties Ázsia-térkép (Csömöre kalandjainak és visszatéréseinek mértéke) egyaránt jelentős szereplője Tolnai halállal tusakodó panoptikumának, amelyben összegyűlnek a *Történelem megpróbáltatásai és az egyed kétségbeesése, a szociológiai megfigyelések és a tudatalatti közjátékai*. Ebből eredően a Végeladás struktúrájának és jelentésének kérdését ekként fogalmazhatnánk meg a legtömörebben: milyen egymás közötti viszony alakul ki Csömöre és a Térkép között a dráma négy részének mindegyikében? Természetesen, tekintettel arra a tényre, hogy Tolnai illuzionizmusa sohasem explicit és könnyen észrevehető, erre a kérdésre csak fokozatosan és közvetve lehet választ adni.

„*Antitragikus*” *szándék*: „Mindennek eljön a maga ideje, mindegyik tárgy magától fog jelentkezni, erre ne legyen gondod.” Csömörének a Borbélyhoz intézett szavai (I. rész — nyár) észrevétlenül közelébb visznek bennünket a dráma „antropomorfi” főszereplője motivációs magvának felfedezéséhez: Csömöre ténykedése, jobban mondva tulajdon holmija (háztartási kellékek, ruhanemű, ajtók, falak — sőt végül az üres tér) fokozatos kiárúsításának *rituáléja* olyan *kísérletet képez, amelyen keresztül meghatározni, irányítani és ellenőrizni próbálja tulajdon „távozásának”, halálának folyamatát, ami ugyanakkor kísérletet is jelent arra, hogy az élet, akár utólag is, a kívánt jelentést kapja*. Az ilyen kontextus — Csö-

möre alakjának dominálása, vagyis „társulása” a Térképpel — szükség-szerűen maga után vonja a „dramatis personae” listájának sajátos alakulását is. Kezdve a Borbélytól (aki az egyes jelenetekben, gyakrabban az egyes eseménysíkokban *Csömöre gyakorlatias hasonmásaként hat*), valamennyi alak mint Csömöre szándékának „megvalósulási tere” érvényesül — a Színészek, akárcsak az Igazgató, a Menyasszony és Vőlegény, akárcsak a Fiú... Ez a szándék pedig csak annyiban „antitragikus” (a klasszikus antik modellel való reláció értelmében), hogy kifejezi a szubjektum (Csömöre) abszolútumtól megfosztott szenvedését. (Csömöre: Én, kicsikém, *szembeszálltam.*) Tolnai kifinomultabb közvetítést választott: a bolyongás átkai között (a Történelem és a nyugvás átkának lidérces látomása — a kényelmes polgári meghittség rémképe) kirajzolódik Csömöre tragikus felismerésének íve annak szükségességéről, hogy „fel kell fejteni ezt a szövetet”, habár mások szótték. *Az ember egzisztenciája a tárgyaktól való megszabadulásban tisztul meg, így szűnik meg a tárgyiség rabja lenni; de ugyanez a folyamat az emberi hovatarozás elszegényedéseként is tekinthető;* lemondva a mindennapi létezés és átélés attributumáról, az ember kihuny és elembertelenedik.

A Végeladás első (és legerjedelmesebb) része tartozik a drámai meggyőzés lényegét az illuzionista beavatkozás révén szubtilissá mélyíteni: a jelzések játéka meghátrál a bonyolult jelentések erjedése előtt. Elkként, a Fiúval való jelenetben az illuzionista elkülönülés a gyógyszernevek szinte rituális kiáltozásán keresztül valósul meg (Csömöre éveken át tartó tuberkulózisának motívuma): „Paraphon paraphon trevintix...” A következő szakasz a színtársulat megjelenése, amely a Végősig című darabot játszva Csömöre élete „kiárusításának” végére utal. Ezek a színpadi megformálások azonban csupán „bemelegítés”, az elsődleges eseményszinthez viszonyítva a valódi eltolódás Csömöre kísérletével kezdődik, a színészek távozása után, hogy „bevonuljon Ogyesszába” (a Térképen). *A Térkép valósága (természetesen, csak ideiglenesen) úgy mutatkozik Csömörének, mint az imaginárius, az arany álmok üdvözítő világa, azé, ami többé nem vagyunk...* Csömöre emlékezete koncentrikus köreinek bővítésével (II. rész — ősz) mindkét említett lidérces látomás láthatóbbá kristályosodik (Tóth jelenése a kacsával és a Kiáltvánnyal, Csömöre első feleségének halála), habár a Térkép alig egy lépésnyit mozdul előre. Az asszony halálának rasomni, leírt-bemutatott jelenetében a szerző nem elégszik meg a pusztá dramaturgiai „keveréssel”, a monológ és a vizuális retrospekció kombinálásával, hanem megfontoltan kitérít a Térkép színpadi szerepét és jelentésének legyezőjét. Felfedve (hétköznapi) eredetét, Tolnai bemutatja azt a módot is, ahogyan a Térkép más személyekre hat („Én először Arhangelszknál, Arhangelnknál érintettem Ázsiát!”), amellyel „kikezdi” Csömöre mindennapi realitását. *A Térkép a képzelet Magna Chartájának jelentését veszi fel,* valami olyanét, amitől a közönséges mulandóságban megfosztva maradunk, az *elveszített eredendő auten-*

*tikusságét, ez azonban kísérteties tér is, amely szólítja Csömöre titokzatos kafkai leplekbe burkolt Kuncsaftjait a dráma második részének végétől. Végtelen, jeges térség.*

A Végeladás harmadik szegmentumában (tél), amelyben a Térkép befedti Csömöre kiárusított otthonának padlóját, különös fordulattal a brechti keserű luciditás és a beckett-i kétségbeesett felismerés szövetkezett erői kerekednek felül. A küssé már katatonikus Csömöre *eljut a tulajdon archetipusáig (primáris traumáig)*, még megkísérli, hogy részvasalókkal ki-simítsa a Térkép himalájai gleccsereit és szibériai múltjait. A Tobolszkot idéző jelenet, akárcsak az a még szörnyűsebb, az eszelős gyermekkorra, a fogoly német zsebkéséről, amely a gépfegyversorozatokhoz vezetett, végig a szibériai fogolytábor barakkján — *mind Csömöre életének nagyfokú feltételezettségére utal, még inkább az időszzerű „antitragikus” szándékra, a háború, a nagy vándorlások, a politika, az ideológia, a Történelem komponenseire.* A Borbély replikájának fényében (Felmelegíteni, feltárni ezt a Szibériát, ezt a havas, jeges páncélt, ezekkel az apró rész csipkevasalókkal, nem volna mégis túlságosan nagy falat?) a Térkép egyszeriben nemcsak mint a megálmódott mindennapok pirandellói csipkéje tárul fel, hanem mint a Történelem formája is emberi tartalom nélkül (sajnos, annyira véresen adódóan); *a történelemé, amely kővé változtatta az évtizedeket és az életek millióit, eszelős Földrajzzá.*

„Csak a szenvedésben vagyunk végtelenek”, mondja Csömöre, ki tudja, hanyadszor kapaszkodva a térkép szikláján, a sziklákön, amelyek utolsó lépéseit mutatják evilági végeladásának. Am a Borbély a negyedik részben, amely ironikusan a Tavasz címet kapta (talán a prágaiét?), elutasítja, hogy „bevonuljon Ogyesszába”, habár számára az egyetlen modus, hogy borotvával belevágjon a Térképbe. Azonban Csömöre is, még holtában is elutasítja az összekapcsolást a vázlattal, a Formával: míg a Borbély egy gyászba borult, vidéki Fortinbras gesztusával tetemét a Térképbe csavarja, kibontakozik előttünk az elátkozott emlékek és (Csömöre) „ellenőrzött meghalásának” összegezése. A szenvedés különválnak megtervezett értelmétől (emlékezés), az egyedi egzisztencia különválnak a Történelemtől, a halálban, véglegesen és visszavonhatatlanul. *Tolnai illuzionizmus a árnyak tragikus kiárusításaként konstituálódik, az emberfeletti és az emocionális közötti megragadhatatlan energiacsereként, amelyben visszavonhatatlanul az egzisztencia bűnhődik:* „Mesélte, hogy Moszkvában annyi tér van, hogy sohasem érhetsz át a másik oldalra... Végtelenek... És hogy az egyik közepén állt, és sírt...”

*Brasnyó István fordítása*

*Svetislav JOVANOVIĆ*