
KRITIKAI SZEMLE

K Ö N Y V E K

TÉZISEK, VALÓSÁG ÉS DRÁMA NÉLKÜL

Végel László: *Judit*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1989

Már Végel László színházi tárgyú esszéiből (*Ábrahám kése*) tudjuk, hogy számára meghatározó kategória, fogalom a politika, a politikum, a politikusság. Ezt tartja minden írott mű, minden irodalmi alkotás alapkövetelményének, céljának és értelmének. Úgyannyira, hogy ennek rendel alá minden irodalmi tényezőt. Szituációit ennek az elvnek a jegyében kutatja fel, szereplőit és példázatait így válogatja meg, írói eszközeit és nyelvét ennek a szolgálatába állítja. Úgy tesz, mintha irodalmat írna, holott mást ír. Művei emlékeztetnek a magukra hagyott kecskegidákról szóló mesére, melyben a farkas lisztbe mártotta a mancsait, hogy ne ismerjék meg, vagy amikor a farkas báránybőrbe bújjik, hogy másnak lássék, mint ami. Csakhogy a liszt nem éppen elsőrendű minőségű, s lepörög, a báránybőr pedig áttetszőre koptatott, s rendre kiderül, hogy a dráma nem dráma, hanem pamflet, vezércikk, vitairás stb. Ne értsen senki félre, nem az a probléma, hogy ezekben a „drámákban” gondolatok, tézisek vannak, hanem hogy ezeket a szerző nem tudja irodalmi formába önteni, irodalomként megfogalmazni. Sajátosan leleplező, hogy Végel az élet, a jelen nagy pillanatait kívánja megragadni, égető, véres problémáit akarja elélni állítani, de drámáiból éppen az élet hiányzik, az, amit az egyes ember hús-vér élete, bánata, öröme, idegei, gondolatai tesznek hitelessé, amelyik egyszerre valóság is, és ennek irodalmi mása is. Végel az élet címén modelleket teremt, sőt konstruál. A helyett hogy maga alkotná meg, gyakorta kölcsönöz irodalmi művekből helyzeteket és hősöket, melyeket azután átfőmál, módosít. Drámái többnyire irodalmi parafrázisok, vagy azért, mert úgy érzi, tudja, nem erőssége a történetek, az élethelyzetek kigondolása, a fikció, vagy mert a régi görögök példáját követve, akik a mindenki által ismert mitológiát használták fel drámáikban, úgy találja, az irodalomból vett archetípiákkal helyettesíthető a valós élet, azok kifejezőbbek a saját írói képzelete alkotta helyzeteknél, szereplőknél, emberi viszonyoknál.

Ebben Végel a jugoszláv drámairodalomban, elsősorban pedig a horvát Slobodan Šnajder által alkalmazott dramaturgia követője, azzal a különbséggel, hogy Šnajder drámáiban (*A horvát Faust*, *Hamlet*, *Confiteor*) az irodalomból átvett részletek, vonatkozások valósabb életanyagba ágyazódnak, mint Végelnél, aki elsősorban politikai tézisek

számára keres irodalmi pilléreket, de inkább mankókat talál. A kötet két drámája (*Judit, Túl az Óperencián*) mellett erre az eljárásra példaként hozható fel Végelnek az *Új Symposion*ban nemrég megjelent dolgozata, a *Médeia tükre* is, melyről a szerző így nyilatkozott: „A Médeia az én értelmezésemben a mindenkori kisebbség drámája. Hősnőm azért válik bosszúállóvá, mert idegen és Iaszón megköveteli tőle, hogy sajátítsa el új környezete nyelvét és vallását, ő viszont maga nem tanulja meg felesége nyelvét és vallását. Ebben a feszültségben válik Médeia bosszúállóvá.” Végelnek tehát egy drámában létező „egzisztenciális sorshelyzetet” kellett találnia egy aktuális politikai-emberi témához, s úgy vélte, nyilván nem függetlenül attól, hogy a megalázott feleség, Médeia, a hatalommal is konfrontálódik – ami Végel számára mindennél fontosabb konfliktushelyzetet, ellenzéki pozíciót jelent –, hogy legalkalmasabb erre az idegenből hozott és hűtlenül elhagyott feleség féltékenységi bosszúdrámája, jóllehet a kölcsönzött példa egészen másról szól, mint Végel drámája, mások a motívumai. De példaként említhető a végeli dramaturgiára, amit ugyancsak az előbbi interjúból (*Magyar Szó*, 1989. dec. 29.) tudunk, miszerint eddig publikálatlan drámájában, a *Szabadság N. városkában*, Végel Nestroyt parafrazeál, „aki népszínmű (!) formájában megírta a mucsai forradalmat és ellenforradalmat”.

De térjünk vissza a kötethez, melyben felismerhetően a *Judit* és a *Túl az Óperencián* tartozik ebbe a parafrazeálónak nevezhető drámaírói iskolába. A *Judit*-témát a drámairodalom a zsidó legendából vette, elsősorban nyilván mert *Judit* tragikumát mutatkozó alkalmasnak drámai feldolgozásra, az a mozzanat, miszerint hogy az ostromlott várost megmentse, feláldozza odaadja magát Holofernesznek, majd megöli a hadvezért, ezért a zsidók hősként ünneplik, ő azonban tudja, hogy értelmetlen erre, mert „tettét mint nő hajtotta végre az őt megalázó férfin, s nem mint zsidó a fenyegető ellenségén”. A drámaírók természetesen előszeretettel színezték, árnyalták a legendát. *Judit* ölni megy, de közben beleszeret áldozatába, s ez benne a gyönyörű, állapítja meg kritikájában Ambrus Zoltán Hebbel *Juditja* kapcsán, amely keletkezésekor, 1840-ben, a romantika követelményei szerint a fanatikus hitről szövegezt, „felfokozott, szabadon csapongó, szélsőséges egyéniségeket” mutatott be, akiknek „korlátlanáguk, túlaradó szenvedélyességük lesz tragédiájuk” (Almás Miklós). Vagyis: a kor, a romantika a maga szemlélete, világképe szerint módosította a zsidó legendából vett témát. De miért választja s hogyan használja fel ma ezt a tragikus témát a drámaíró? – kínálkozik óhatatlanul is a kérdés a történet mai feldolgozása kapcsán. Akárcsak annak a megválaszolása, hogy ki ma *Judit*, s ki Holofernesz? Természetesen nem kulcsdrámaként kell felfogni a *Judit*-drámát, hanem abban a vonatkozásban kell vizsgálni, hogy kiket, milyen magatartást, eszmét képviselnek a szereplők, vagy hogy mi *Judit* Izraelje, meg hogy hogyan kell értelmezni *Judit* szenvedését, szenved-e, s mitől? Felmerülhet az is, kell-e egyáltalán ilyesmit számonkérni a téma mai feldolgozójától. Azt hiszem, kell. Kötelez erre bennünket a címszereplő megválasztása, a modellül vett téma, s a hozzátapadó ismeretek.

Végel László kétségtelenül sajátosan (át)értelmezi a témát, ami kötelessége is, joga is, s ez mindenképpen erénye vállalkozásának, akkor is, ha túlbonyolítja, ha túlságosan szabadon használja is fel az alaptörténetet. Nem érdektelen megemlíteni, hogy a múlt év végi zalaegerszegi Nyílt Fórum elnevezésű drámaelemző kollokviumon, ahol Végel *Juditja* terítékre került, a dráma felvezetője, a publikációi alapján olvasóink előtt is ismert P. Müller Péter, az elkurvult világ, a kurvaság drámájának értelmezve a hit és a hitetlen-

ség, a szabadság és a rabszolgaság, az arcnélküliség és az identitás drámájának egyaránt felfoghatóan vélte. A vitában részt vevő dramaturgok és kritikusok viszont keményebben fogalmazva túlrtságról, zavarosságról, a szimbólumok megfajthatatlanságával párosuló zsurnálpolitikai direktségről szóltak. S ezt a véleményt a dráma keresztmetszetét nyújtó előadásvázlat sem oszlatta el, mert kiderült, a részek nem szervesen kapcsolódnak, több van benne, mint ami egy drámába belefér, a kinyilatkozásszerű mondatok csak látszólag drámaiak, dráma ugyanis nincs, elsősorban mert Judittal az író nem tud mit kezdeni, mivel sem lázadása, sem pedig eredendő tisztasága nem kap kellő súlyt a Holofernesz megtestesítette zsarnokság és a harmadik főszereplő, Viktória – A Szabadság Nagycirkusz művésznője – képviselte művészet princípiuma mellett. Kétségtelenül erejét meghaladó feladatra vállalkozott Végel, amikor a három főszereplő viszonya és szimbolikája mellett az ostromlott város világát, a különféle öns érdekekből szőtt pusztuló közösséget is ábrázolni kívánta, mert ezek szereplői kidolgozatlan közhelyalakok, csupán funkciójuk van, s nincs autentikus világuk. Persze, az sem lehetetlen, hogy Végel számára, aki szereplőit a kialakított modell bábjainak szereti tekinteni, helyettük, saját téziseit közölve, ő beszél, ez az egyének nélküli tömeg még Juditnál vagy Holofernesznél is fontosabb, ahogy a Szerb Nemzeti Színházban látható *Csárdáskirálynő* hasonló – Végel által a történetbe erőszakolt – szereplői alapján erre következtethetünk. Végelnek szüksége van a hatalmat birtokoló, ezt kiszolgáló tömegre, bankárookra, kereskedőkre, tisztekre, értelmiségiekre, hogy ezzel aláhúzhassa a történet társadalmi jellegét, kifejezze saját szembenállását a mindenkori hatalommal, ugyanakkor azonban erről a hatalomról szakállas oskolai közhelyeket tud csak mondani.

Két mozzanattal azonban nem érdektelen külön is foglalkozni, mert mindkettő jelzi azt az utat, ami egy ökonómikusan végiggondolt drámához vezethetett volna. Az egyik Viktória szerepeltetése, mert – bár az a tömeghipnózis, amit a szerző vele kapcsolatban elképzelt nemhogy nem funkcionál, hanem tartalmi fedezet nélküli hókuszpókusz – Judittal úgy egészíthetik ki egymást, ahogy a test és a lélek összetartoznak, a cselekvő társ mellett Viktória a művészet, a szellem szerepére, lehetőségeire hívhatja fel a figyelmünket. Sajnos, ez a szál a mű egészéhez hasonlóan kidolgozatlan marad, csak jelzésszerű, éppen úgy, ahogy a darab egyetlen nagy ötlete is. Nevezetesen, hogy Holofernesz, aki totális győzelmet kíván, mindent tönkre akar tenni, eszmét, vagyont, életeket, csak akkor foglalja el a várost, ha az ellenáll, de mivel a város nem akar harcolni, sajátos patthelyzet alakul ki, s ebből adódik az a remek ötlet, hogy a népet, a tömeget kell feláldozni, akkor a hódító elfoglalja a várost, a hatalmasságok pedig megmaradhatnak pozíciójukban. Remek elgondolás, amely önmagában kitesz egy drámát, és amellel sokkal többet árul el a hatalomról, mint Végel sztereotípiái.

A dráma vizsgálatát megelőző kérdésekre illene válaszolni, de nem tudok, mert Végel *Juditja* nem áll össze szerves művé, s dramaturgiailag is elhibázott, következőképpen megjeleníteni is csak radikális húzásokkal lehetséges.

A *Túl az Operencián a Juditnál* is kaotikusabb. Egyetlen előnye, hogy mondandója érthetőbb, bár ez annyira banális, hogy szót sem érdemel. Végel az önámító operett-életérzést kívánja leleplezni, a mákonyt, amelyre ártalmassága ellenére is vágynak az emberek. Az illúziók kergetésének, az önámítás károsságának megmutatása a célja, de ehhez hiányzik az a társadalmi háttér, amely fedezete lehetne ennek az írói szándéknak. Hiányoznak azok a felismerhető jegyek, amelyek például Krleža hasonló célzattal írt

művét, az *Út a paradicsomba* című forgatókönyvet, egy adott korra, világra, szemléletre jellemzőnek mutatják. Végl darabjában vannak ugyan bizonyos utalások arra, hogy a történet Bécsben – az operett fővárosában – és valahol másutt játszódik, de ez a másutt azonosíthatatlan, a történet és szereplői nem lokalizálhatók, holott ha a dráma egy magatartás, szemlélet kórrajza kíván lenni, jó lenne tudni, kik is a betegek s hol laknak. Végl megmarad az általános reménytelenség bemutatásánál, a hazugságokra épülő világ száználmas vidámságát, az ismert nótázva halunk meg felfogást mutatja meg, de egyfelől ez csak közhely, másfelől viszont a szerző adósunk a téma drámai feldolgozásával. A történet két testvérrel szól, akik közül az egyik elcsábította a másik szeretőjét, majd mind a ketten boldogtalanok – André kóristaként ringatta a *Csárdáskirálynő* világsikeréhez fűződő álmait, Áron meg a vidéki restaurátor szürke életébe menekül –, mígnem újbóli találkozásuk alkalmával kitör belőlük a pusztító operettmentalitás, az önámítás látomása, amely mint a forgószél felkapja, felemeli, megpörgeti, elszédíti őket s azután a földre huppannak – nélküli az általánosságokat egyéni sorsokká emelő ismérveket. A tézis nem kap drámai töltetet. Bármennyire is érdeklik az író, de dramaturgiai, nyelvi, stilisztikai eszközei elégtelenek, álirodalmiak, hamisak. „Templomot építünk neki”, mondja André apjukról, s hozzáteszi: „Képzeletünkkel, mely megvillan, mint a kés.” Felesleges és stílustalan a második mondat késhasonlata. De annál is elriasztóbb az alábbi hasonlat-szalmazal, képzőrzavar: „Uraim és hölgyeim, bemutatjuk a másik élet szépségét, akkor is, ha az utolsó katasztrófába helyezik rongyos reményüket! A világon elsőnek tárjuk fel a Csárdáskirálynő féltve őrzött titkát. Hulljanak le a női keblekről a csipkék; a hősök díszes síremléke beomlott és patkányüregre emlékeztet, a férfiak izmait kéjes fáradtság keríti hatalmába, a politikai pártok vezetői elkeseredésükben fiatal lányokat kergetnek a pártirodák sötét pincéiben, életveszélyes késő este sétálni az utcákon, ólmos léptekkel közeledik a világ vége! Váratlanul azonban megjelenik a Csárdáskirálynő, szerelmes szavakat suttog az árvák fülébe, felemeli vörös túllfátylát, boszszuálló tekintetétől menekülnek a szocialisták, a demokraták, a kereszténydemokraták, a kommunisták, a monarchisták, a köztársaságpártiak, az anarchisták, a fasiszták, a laburisták, mert a Csárdáskirálynő aranykardot hord derekán, teste mámorosan ring, vörös rózsákat kivirágzik a bűvölet, a nép felébred örök álmából, a Csárdáskirálynő boldogságot hoz a földre, a mennyre, a pokolra, mindörökké, ámen!” Idézhetnénk még elég sok ilyen elretentő monstrumot ebből a drámából, ehelyett azonban lássuk, hogy „beszélgetnek” Végl László szereplői:

„BLANKA: Vissza, vissza akarok térni! Ne lásson benneteket a szemem! Torkig vagyok a boldogsággal!

ÁRON: Szétestek a földi hangok, nem engedelmeskednek többé érzelmeiteknek. Új világba vezetnek, hol másmilyen a gyönyör, másként ragyog a szépség.

LIVIA: Gyönyörű, gyönyörű a világ.

ZOLNA: A Csárdáskirálynő veszélyeztet bennünket.

BLANKA (*feljűk tart*): Kardomat magasba emelem, bűvös erőt rejtegetek a testemben, könnyezve várnak a fák, a füvek, a virágok, szerelmes szavakat suttogok a könnyelműek fülébe, felemelem véres túllfátylamat, jaj, jaj nekem, én vagyok az Isten. Megtagadlak benneteket.”

Merő dilettantizmus, tömény mesterkélttség, éppen úgy, ahogy az alábbi szerzői utasítás is megvalósíthatatlan, kifecamított: „Leteszi a mereven, mozdulatlanul álló Blan-

kát, elégedetten félrelép. Az arcán álarc.” Leteszi azt, aki áll? De szeretném látni azt a jelenetet is, amelyben a színész eljátssza, hogy „elégedetten félrelép”, miközben az „arcán álarc” van, elégedettsége nyilván ezen keresztül tükröződik.

Lehet, hogy Végel Lászlónak vannak magvas gondolatai, de ezeket nem tudja irodalomná formálni. A *Sofőrök* például jó alapötletre épül: a vezető elvtársak sofőrjeinek a főnököket utánzó – ősi, de jó dramaturgiai recept – vitájára, amit drámaivá fokozhatna az idegeket kikezdő bizonytalanság, melyhez a múlt szennyeseit felidéző emlékek is társulnak, ha Végel alakjai nem olyan bükkfanyelven beszélnének, hogy megfájdul a fülünk a kopogó mondatoktól. S ami még ennél is zavaróbb, mert dramaturgiai farkasvakságra mutat, a sofőrök annyira hasonló nevűek – Bozsik, Gavlik, Gubik, Králik, Lőrík, Grezsák –, hogy lehetetlen megjegyezni, ki kicsoda. Lehet, hogy így, az összetéveszthető nevekkal akarja Végel uniformizálni sofőrjeit? Miért tenné, ha múltuk, magatartásuk szerint differenciálni kívánja őket? Ennek viszont ellentmond a mondatok személytelensége, s az, hogy olykor kideríthetetlen, ki kihez beszél.

Ezek után talán felesleges is mondani: nagy csalódás ez a kötet, melynek darabjait akkor sem tudom elfogadni, irodalomként becsülni és értékelni – az irodalom ugyanis nem csak téma vagy gondolat, hanem ennek formába öntése, megfogalmazása is –, ha figyelembe veszem, hogy szerkezetük szerint Végel szövegeit a brechti jelenetkezési technikát követik, s nem akarnak szabályos három- vagy ötfevonásos tragédiák lenni. Minden jelenetnek van címe, amellyel a szerző mintegy jelezni, előlegezni kívánja az adott rész tartalmát, mondandóját. Ilyképpen: A szabadság. A bonton. A szónoklás művészete. Az áruló. Közös bűn. A gyanú. Önkritika. A demokrácia. A győzelem. Vereség. (*Sofőrök*) – Holofernesz dicsősége. Az engedetlenség küszöbén. Apokalipszist? Vidáman! A művészet korlátai és lehetőségei. Judit vitája a megalkuvó istennel. A népi ellenállás megszervezése. A szabadság vezeti a népet. Holofernesz melankóliája. Judit és Holofernesz szerelme. A mindenható állam végső diadala. Varázslat és ábránd. (*Judit*) – A beteljesülés küszöbén. A nagy nemzedék története. A másik élet titka. A csábítás kelepcei. Próbátétel. A személyiség melankolikus védelme. Szerelmi stratégia. A személyiség boldog széthullása. (*Túl az Óperencián*) – Csakhogy ez a megoldás csupán látszatra brechti, mert a *Koldusopera*, a *Baal*, *A nevelő*, *A kaukázusi krétakör* és sok más ismert drámai mű, példázat szerzője másképpen közcimezte darabjainak jeleneteit. Például így: Az előkelő gyermek. A bíró története. Az északi hegyvidéken. A krétakör. Az őrnagyné szobája. Falusi iskola. Ebédlő. Csapszék. Mészelt házak, barna fatörzsek. Vásár a Sohóban. J. J. Peachum koldusruhatára. Üres lóistálló. Bordélyház Turnbrigde-ben stb. Vagyis Brecht helyszínt, időpontot jelöl, ahol s amikor játszódik egy történet, egy epizód, Végel viszont erkölcsi, politikai fogalmakat ugrat ki, tézist jelez, közcímeit előbb írhatná, vezércikk, vitairás, pamflet fölé, mint drámába jelenetek elé. S ez nem csak formai különbség, több annál: Brechtnek történetei vannak, Végelnek tézisei, Brecht drámákat írt, Végel értekezéseket tördel drámai formába. Ég és föld; irodalom és publicisztika.

Ha viszont Végelnek eszeágában sincs brechtiánusként eljárni, csak nem akar szabályos drámát írni, szerkesztési technikája akkor sem igazolja az alapvető dramaturgiai ismeretek hiányát, hogy szereplőit hús, vér és idegek helyett fűrészporral töltse meg, hogy mondatai frázisokká silányodjanak, sőt olykor – láttuk – magyartalanok is legyenek.

A *Judit* című drámakötet szerzője kétségtelenül nagyon sokat akar mondani, de – sajnos – keveset tud közölni, s azt sem elfogadható, nem irodalmi formában, eszközökkel és szinten teszi. Kár, mert szenvedélyesen gondolkodik a világról.

GEROLD László

AZ ÁLOMKERTTŐL A VADÁSZKRÓNIKÁIG

Majoros Sándor: *A visszhangkísérlés*. Gemma Könyvek 24. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1989

Sokszínű, élethelyzetekben és alakokban gazdag, többretegű novellavilág. A kifejezésbeli frissesség mellett a gyűjtemény nem elhanyagolható erénye az irodalmi folytonosság fenntartása, a vajdasági magyar irodalom hagyományaihoz és irányaihoz való kötődés – annak a ténynek a felmutatása ez, miszerint a harsogó lázadás látványos gesztusai nélkül is lehet figyelemre érdemeset teremteni.

A kötetben négy elbeszélés csoportot különíthetünk el. Az első réteg körülhatárolásakor a Csáth Géza teremtette kifejezésmódot és tematikát, a lélektani beállítottságot figyelhetjük meg egybemosódva a *couleur locale*-ből kinőtt novellákkal. A kötet második ciklusában történelmi korok megidézése a cél Majtényi nyomdokain haladva, de ugyanitt a fantasztikus novella, a sci-fi hagyománya is jelen van, s ez Varga Zoltán regényével, a *Méregkeverővel* kapcsolatban állhat.

Az Álomkert című novella a bűn és a vágy fojtott kísértetvilágával közeli rokona A varázsló kertjének. A mű leírásai mentesek ugyan a szecessziós „indáktól”, a hasonlóság mégis szembeötlő: „Közben az árnyékok előbújtak a szögletekből, a rózsafát pedig láthatatlan ujjak cirógatták végig. Aztán az ujjak összekapaszkodtak, és ördögszél lett belőlük. A mezőn gyakorta láttunk ilyen légörvényeket, de ez nyugtalanítóbb volt, mert a hátunk mögött surrogott. Hallottam, hogy zörögve törtet árkon-bokron át, s mielőtt a nyakamat behúzhattam volna, máris ott fűtyült mellettem. Rángatta a gatyám szárát, homokot fújt az arcomra; valósággal megvakított. Őcsém azonnal bögni kezdett. Az ördögszél foszlányokra szagatta a hangját, aztán átcihelődött a terasz korlátján, és a gyümölcsfák felé vette az irányt. Nem ért el még fél útig sem, máris gyengülni látszott. Elejtette a szalmaszálakat, szétszórta a leveleket, és elenyészett valahol a kerítés közelében”. A bűn itt még ellopott és meglékelte görögdinnyeket, döglött macskákat jelent, a Diana című elbeszélésben viszont már sötétedik a kép. A vágy ösztökelte gyerekek a játék mezsgyéjétől a kín percein át a halál határsávjáig sodródnak. A Ciklāmenparázs a fokozás további lehetőségét teremti meg. A véletlen mechanizmusa helyett a szándékoság, a megfontoltság révén jut el a novellahős a vétek, a bűn kategóriájáig. A bűnöző apa emléke és a hisztérikusan agresszív anya váltja ki a gyilkolási kedvet, a világ elpusztításának a vágyát.

A Diana hősei egy kicsit környezetünk rabjai is, azé a környezeté, amely a kötet következő három írásában hangsúlyos elemmé, lényeges motivációs tényezővé női ki magát. A „helyi színek”, a bácskai táj légmentesen záruló üvegburája alatt józan, rideg világ feszül. A Megkövetés Burgmüllerei például jellegzetes képviselői a paraszti létnek,