

cápácskám: apu!” Akár azonnal indulhatnának közös útjukra, ha nem jelenne meg, most újra, a rózsaszín flamingó, ugyanaz a madár, amit a nagypapa is látott. Ugyanaz a flamingó int most az apának is, amelyik a kis sós tóban lépkedett annak idején. Ez a jelenet a gyerekekben a félelem és a bizonytalanság érzetét kelti. A végtelen, a beláthatatlan átérése így nem tarthat sokáig, tudatosodik benne, hogy közeleg az elválás pillanata, és hogy a távolban fölsejlő partok közös útjuk végét jelentik: „miféle partok sejlének máris / ki integet afrikából fannyka kombinéjával / cápácskám hol vagy cápácskám / mi az elindultál / el a jugovinil festett vízén / elindultál a flamingók felé / el a bukó napba cápácskám: apu! / majd integetek a fedélzetről”.

Olyan tragikus sorsfordulat ez, hogy innen aztán már nem lehet továbbgondolni, továbbálmódni a történetet. Zűrzavaros összevisszaságban peregnék végig az eddigi események, ami már az eszméletet, az ébredést sejteti. És mint az álmok általában, ez is befejezetlen marad, a „hogyan fogjuk befejezni” utolsó felkiáltást sem tekinthetjük lezárásnak. A vers utolsó sora követeli a folytatást, de ezt a folytatást már magának az olvasónak kell továbbfűznie, a gyermekek világában, valahol az ébrenlét és az álom, a látomás és a valóság között.

SZABÓ Katalin

A SZÍNHÁZ SZABADDÁ TESZ

A hódító. Mai szlovén drámák. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989

Három kortárs szlovén, illetve szlovénül író szerző művét válogatta be *A hódító* című antológiába a könyv megjelenése előtt elhunyt Bojan Štih. A kötetben szereplő ma is tevékeny három drámaíró három nemzedéket, három szemléletmódot és három tradíciót képvisel. A darabok gyűjteményben szereplő sorrendje a szerzők életkorát és a drámák keletkezési idejét egyaránt követi. A hatvanas éveiben járó Andrej Hieng az 1971-ben bemutatott *kötetcímádó* művével, az ötvenes éveinek kezdetén lévő Dušan Jovanović az 1972-ben megjelent *Játsszunk agyadagánatot és légszennyezést* című darabjával, a negyvenes Drago Jančar pedig az öt évvel ezelőtt írott *Grande valse brillante* című drámájával van jelen az antológiában.

Hieng műve a történelmi dráma köntösében ad tragikomikus képet egy konkviztádor hanyatlásának hétköznapjairól, a hódító korszakot felváltó törpe időkről. A darab az ideológiájához mindvégig ragaszkodó Felipe alakjában azt a kelet-európai „forradalmárt” mutatja be, aki az eszmétől nem talál utat a valósághoz, s az életfeltételek alakítására, befolyásolására az erőszakon (a térítésen) kívül más eszköze nincsen. A konzolidáció képében a degenerálódás érhető tetten itt. Az apja ellen lázadó Baltasar elődje balos mintáját követve ugyancsak az erőszak eszközével véli átalakíthatónak a társadalmi folyamatot, és a leigázott indiánok között gerillává, európai terminussal terroristává lesz. Hieng egyik nemzedék irányában sem elfogult, bár számára Felipe alakja és sorsa az érdekesebb. Baltasar darabvégi pusztulása azonban a szerző 68-ról alkotott ítéletét is jelzi.

A kötet másik 68-hoz kapcsolódó írása Jovanovićé. Ő a darabjában a színházat elfoglaló színészek avantgárd lázadásának történetével egy történelmi *előtt* pillanatát villantja fel. Itt még tervekről és reményekről, a közös cselekvés lehetőségéről van szó, arról, amiről Knez azt mondja: „át akarom lépni a *Rubicon*”. Hieng viszont – egy előző nemzedék nézőpontjából és távlatából fogalmazva – egy történelmi *után* állapotát mutatja be, azt, hogy a Rubiconon túl is ugyanaz a világ folytatódik. Jovanović újságírói és színészei, a társadalmi nyilvánosság gerjesztői és bajnokai még hisznek a gesztus erejében és hatékonyságában, még őrzik, illetve képviselik 68 szellemiségét.

Jančar darabja viszont megmutatja a 68 utáni kelet-európai jövőt. Műve a nyolcvanas évekre szklerózisossá kövült totalitárius rendszerről ad képet, melyről abban az időben (öt-hat évvel ezelőtt) még úgy tűnt, hogy csak a művészet erejével és eszközeivel lehet vele nyilvánosan szembeszállni. A pszichiátriának a politikai diktatúra céljaira történő felhasználásáról ma már sokkal többet (és borzalmasabban) tudunk, mint amiről Jančar beszél, ám a mű hitelessége e tények kitudódása nyomán nem csökkent, hanem nőtt. A darab a pszichiátriai intézetben fellelhető (kelet-európai) nemzetköziséggel nemcsak a sorsközösséget érzékelteti, hanem azt a birodalmi politikát is, mely az egyéni különbségekre érzéketlenül – a felszabadítás nevében – ugyanazt a kényszerzubbonyt erőszakoltat rá kelet-európa kis népeire.

A három dráma műfaji megjelölést (alcímet) visel, ám voltaképpen mindhárom tragikomédiának tekinthető. Még Jančar darabja is, hiszen a benne megjelenő irracionális (nem a pácienseké, hanem a rendszeré), bármennyire félelmetes, egyúttal komikus is. A három mű szerkezetében is van rokon vonás: mindegyik három felvonásra tagolódik. A közös jegyek közt azonban nem ez a formai vagy műfaji elem a legérdekesebb, hanem az, ami a darabok művészi-színházi önreflexiójában mutatkozik meg. Noha különböző súllyal és szerepben, a színház (a művészet) mint a hatalommal és a korlátoltsággal szembenálló és azzal szembeszegülő intézmény és cselekvési forma mindhárom drámában megjelenik. *A hódító*ban csak egy rövid jelenet erejéig, amikor Baltasar a mű közepén színházat játszat a leigázott indiánokkal. A részeg bennszülöttek inkább kakasviadalra (cirkuszra) vágnak, ám a konkvisztádor fia élőképbe kényszeríti őket. Ebből a körmenetből azonban végül mégis csak a kakasviadal imitációja lesz, ami a fiút a játék megszakítására készíti. A színház mint a felszabadítás eszköze ez esetben hasznavehetlenné bizonyul.

A Játsszunk agyadaganatot... című darab a színházat az ábrázolás közvetlen tárgyává teszi. Az önmagukat a világtól elbarikádózó művészek nemcsak új művészetet (új előadást), hanem új világot is akarnak teremteni. Mindezt azonban a színház közegén keresztül és annak eszközeivel. Ám – az előző műhöz hasonlóan – ez a törekvés is elvetél. *A Grande valse brillante* esetében a nagy táncestélyre való készülődés folyamatát szövi át ez a motívum. Emerik görcsös igyekeve a Chopin-valcer elzongorázására végül úgy teljesedik be, hogy az intézetbe megérkezik egy új páciens, maga Chopin, aki (az instrukció szerint) „pompás, tökéletes előadás”-ban szólaltatja meg A Nagy Briliáns Valcert. Noha a művész foglya lesz a totális intézmények, a produkció mégis a tagadás és a fölülemelkedés gesztusát valósítja meg. „A Szabadság Szabaddá Tesz” nevű pszichiátriai intézetre utalva ez a gesztus a három dráma kapcsán úgy fogalmazható meg, hogy a művészet – a darabok esetében: a színház – szabaddá tesz. Ez a szabadság azonban csak

virtuális, csupán a lélek szabadsága. Egyik dráma sem hagy kétséget afelől, hogy a művészet eszközei a politikával való szembeszegülésre alkalmasak ugyan, de annak megváltoztatásához nem elégségesek. Ám mindhárom mű azt sugallja, hogy ezt a kísérletet mégis meg kell tenni. Mert bármilyen módon és mértékben is, de *a színház szabaddá tesz*.

A kötet a költői ihletésű történelmi színjáték, a kísérletező-formabontó dramaturgia és a modellszerű, parabolisztikus drámaépítés egy-egy típusára mutat példát. A művek előbb említett tartalmi-gondolati erényei és értékei mellett azonban a megformálás szempontjából mindhárom művet enyhébb-súlyosabb fogyatékoságok terhelik. Mindhárom darab nélkülözi a szereplők közötti koherens viszonyrendszert, a történések iránya sokszor esetleges, és a szereplők mozgatója gyakran önkényes. Hiengnél az instrukciók zöme olyan metaforákat tartalmaz, amelyek színészileg megvalósíthatatlanok. A változásokat nem a dialógusok, hanem az instrukciók hordozzák, a szereplők viszonyait nem a személyközi kapcsolatok mutatják meg, hanem az ezekről a viszonyokról szóló direkt közléseik. Miként ők is elmondják azt, amit meg kellene jeleníteniük, úgy a három szerző is *elbeszéli* azt, amiből drámaszerkezet kellene (kellett volna) építeni.

P. MÜLLER Péter

SZONETT-AUTÓBUSZ

Markó Béla: *Mindenki autóbussa*. Magvető Könyvkiadó, JAK-füzetek, Budapest, 1989

Hét verseskötete látott napvilágot Markó Béla romániai magyar költőnek Bukarestben, az irodalmi köztudatba azonban csak most, a *Mindenki autóbusszá*nak megjelenésével került be.

Napjaink költészete mindennél szembeötlőbben bizonyítja annak a közhelyszerű megállapításnak az igazságértékét, hogy válságos korokban a költők fogékonyabbak a míves vers iránt, sokkal inkább szükségét érzik a forma rendezettségének, mert az az egyedüli szilárd pont, melybe kapaszkodva „biztos utakon” lehet eljutni „tenger felé”. Bizonyára nem véletlen, és nemcsak az egyéni versírói affinitással vagy az irodalom napjainkban megfigyelhető klasszicizáló tendenciájával magyarázható, hogy az utóbbi időben a jugoszláviai magyar irodalomban például Jung Károly, Koncz István és Böndör Pál is fokozottabban igényli a mértéket, és legátütőbb erővel is éppen klasszikus költői formákban nyilatkoznak meg. És valószínűleg annak indítékai sem csupán a kötetének bevezetőjében megfogalmazott korszerűtlenségdícséretben keresendők, hogy legújabb verseskötetében Markó Béla száz szonettet tett le asztalunkra.

„Tizenegy sor kalitkájában fel-alá ugrál a költőpapagáj, rikácsol napestig: jó napot!” – olvashatjuk Rövid, korszerűtlen kiáltványában. Majd: „Nem szeretem a szonettet. A szabadságot szeretem.” Természetesen nem a zártságra, hanem éppen ellenkezőleg: a