

számolna. Kevesebb. Nem is tudom, mennyi, de hogy nem tizenöt jó darab, az szent. Annak ellenére gondolom így, hogy megjelentettek vélemények, nyilatkozatok a kötettel kapcsolatban, amelyek érdemén felül dicsérték ezt a különben rokonszenves vállalkozást, hogy könyv formájában is olvasható öt év versenydarabja. Bár nem valószínű, hogy éppen mindegyik szövegnek ilyen maradandóságot kell(ene) biztosítani. Mert, ahogy a pesti József Attila Színház 1994 óta megrendezésre kerülő drámaírói versenyének egyik résztvevője, a drámaíróként azóta befutott Tasnádi István írja: „Időre drámát írni, fél nap alatt drámát írni... Világos, hogy ilyen nincs. Nincs, mert a dolog természetéhez tartozik, hogy hosszú és gyötrelmes, mint minden szülés (és az író általában veszélyeztetett terhes). Egy nap alatt megtermékenyülni, kihordani az új életet, és világra is hozni... Ilyen viszont van. Neve is van: tiszavirág. Ha könyvben van, akkor préselt tiszavirág... Játék a teremtéssel. Veszélyes játék. Jó játék.”

Maradjunk mi is ennyiben.

Bence Erika

Kollektív történések hálójában

Deák Ferenc: *Történelem*. Három dráma. Studio Bravo, Szabadka, 2006

Történelem: a személyes névmás beékelődése a világalkotó folyamat jelölésébe – ennek tipológiai kiemelése – nem eredeti lelemény Deák Ferenc drámakötetének főcímében (utoljára pl. 2006 áprilisában egy újdéki költészet napi rendezvény címében fordult elő ez az utalás). Ez esetben azonban kínálkozott a megoldás. Deák kötetbe foglalt mindhárom műve ugyanis az egyén, *az én* történelmi folyamatok sűrűjébe keveredésének eseményeit, illetve létének ilyesfajta determináltságát jeleníti meg a dráma eszköznyleve révén. Az egyes egzisztencia katasztrófájának, vereségének, vergődésének története a „nagy történelem” hálójában a drámai beszédmód sajátos változatai – *romdráma*, *történelmi groteszk* és *panoptikum-dráma* – révén kerül megjelenítésre. De nemcsak a műfaji besorolás – a leromlottság, illetve „romlét” műfaji szerveződése, a groteszk negatív minősége, illetve a panoptikum megidéző ereje –, hanem a drámacímek direktsége (*Határtalanul*, *Fojtás*, *Perlekedők*) is az egyéni életvezetés közösségi csődjét hivatottak kiemelni.

A három dráma kötetbe rendezése egyfajta távolító perspektívát mutat: a közelmúlt (joghurtforradalom), a félmúlt ('56-os események) és a múlt (az 1848/49-es szabadságharc) paradigmaticus eseményének drámai megjelenítései követik egymást, miközben a diskurzivitás azonos szituációk és viszonyok fennállása révén jön létre közöttük. A szituatív azonosság az, miszerint mindhárom dráma cselekménye a „világtér” (a közösség, az ország, a haza etc.) eseményei hátterében, a magánszféra (többnyire a család) keretei/határai között játszódik. A megjelenített életviszonyokra pedig az értékkülönbség, illetve az értékvesztés tendenciái jellemzők. Amíg a múlt forradalmát magasztos célok (a haza függetlensége) vezérlik, addig a félmúlt történései (1956 eseményei) köztes térben és közegben (a határ innenső oldalán, többnyelvű környezetben) csapódnak le, s nem a forradalmár résztvevők, hanem a machinátorok és provokátorok (vagy legalábbis a magánérdek) látószögéből vetül fény rájuk. A kilencvenes évek balkáni történéseit megjelenítő *Határtalanul* értékrendjét a tömeg (sőt, a csőcselék) erkölcsi színvonala határozza meg.

A kötet sorrendben első Deák-szövege (minthogy előszavát Fekete J. József írta; mellékleteit színházi plakátszövegek, rendezői nyilatkozatok alkotják) a *Határtalanul* című háromfelvonásos dráma, amelynek „töredék”-eit a szerzői utasítás szerint „állandóan változó frázisokból összeálló átkötőzene ötvözi egybe”. A cselekmény egyetlen színhelye Babićék nappalija, ahol a tárgyak jelenléte, illetve hiánya is jelzi az életviszonyok összekuszálódását, a történések zsúfolódását, illetve az életvezetés elsivárosodását. A jelenetek váltakozásának ritmusát az egyetlen állandóan jelen levő szereplő, Eszter (a családanya) körüli „jövés-menés” adja. Eszter csak a Bogdan (a férje) és Dani (a nagybátyja) közötti szellemi „leszámolás”-jelenetben, illetve Meli (a lánya) megerőszkolásának jeleneténél nincs ott. Az események azonban körülötte, az ő vonzatkörében zajlanak, noha a machinátoruk nem ő, hanem – a nacionalista-militáns folyamatok által elragadott és megtévesztett – Bogdan.

Babićék az ex-jugoszláv vegyes házasság és „mintacsalád” tipikus példája, amelynek életvezetése a kilencvenes évek balkáni örületében működésképtelenné válik, majd tragédiába torkollik. Esetüket Deák riportszerűen tárja fel előttünk: sorra megelevenednek előttünk azok a kilencvenes években zajló jugoszláviai események (a joghurtforradalom, a nacionalista erők színrelépését követő eszmei, majd tetteles leszámolások sorozata, a nemzeti és világnézeti alapon történő elbocsátások, a balkáni háborúk, a menekültek és háborús machinátorok érkezése, az elszegényedés és szellemi leépülés időszaka), amelyek végletesen meghatározták az itt élők sorsát. A térségi olvasó számára szinte előre kivethető a jelenetek történéssorozata (ilyen értelemben a riportszerűség a mű hátrányát jelenti), míg a másutt élő befogadó együttműködését nem biztos, hogy kiváltják ezek a láttelepszerű mozzanatok.

A drámát igazából a háttértörténései emelhetik/-nék ki a szokványosság csapdájából – azok a mozzanatok, amelyek a Babić család tragédiáját egyedítik, vagy egyedítenék; (a Bogdan nagyképűségére és kétszínűségére, a házasságuk csődjére, az apa és a gyerekek közötti felszínes kapcsolatra mutató) jelek, amelyek arról győznek meg bennünket, hogy a nagytörténekek színpadán zajló események csak megerősítik és meggyorsítják egzisztenciális csődjüket, de annak forrása és csírája a kollektív és privát múlt hazugságaiban, ál-ságaiban keresendő (mint amilyen a testvériség és egyenlőség, vagy a nemek egyenjogúságának látszata volt társadalmi szinten; a boldogság, a hűség és az egyetértés színjátéka viszont családi szinten). A szerző azonban ezeket a lehetőségeket nem aknázza ki teljességében, viszont erőteljes vonásokkal rajzolta meg Bogdan és Eszter jellemét. Bogdanra leginkább a kuszáltság, az ellentétesség, a kiforratlanság és a szélsőségesség jellemalkotó sajátosságai érvényesek, amelyek magyarázzák és hitelesítik szörnyűséges tetteit (a párt nevében távolítja el munkahelyükről saját társait, lelkiileg és fizikailag is terrorizálja a feleségét, háborúba hurcoltatja a fiát, kiszolgáltatja az erőszakoskodóknak a lányát etc.) éppúgy, mint nagylelkűségeit, érzékenyüléseit, majd végső kijózanodását is. Eszter jellemtörténete viszont tipikusan női: a látszatba menekülő, boldogtalan asszonyé. Korábbi magatartásához képest (a háttérbe vonultan él férje mellett, később eltűri brutalitását etc.) ezért váratlan, de a körülményekből (mindent elveszített, nincs mit vesztenie?) fakadóan magyarázható hirtelen változása, öntudatra ébredése, amelynek következtében végül szerettei és saját sorsa irányítójává válhat.

Fojtás című, az 1956-os forradalom „peremjelenségei”-t (pl. a magyarországi menekültek jelenlétét a határ menti helységeekben) megjelenítő drámája – alcíme szerint – „történelmi groteszk”. A groteszk értésem szerint az események vagy események visszaját, másik oldalát, elferdült vetületét jelenti, de korántsem annyira torz formában, miként azt Deák műve tálalja számunkra. Mint olvasót ezért zavart a mű töménysége, erőteljessége, zsúfolt jelentésteilitettsége. Egy Szabadka környéki bunyevác család házában összpontosul, képződik meg és nyer alakot a második világháború és az azt követő évtizedek minden lehetséges társadalmi-politikai szennye. Központi alakja, az események játékszervezője, Targoncás, aki menekültként (és inkognitóban) érkezik Tumbász Sztipán házába, akinek a második világháború idején, a fasiszta uralom alatt (igaz, anyagi ellenszolgáltatás fejében), kimentette a fiát a börtönből, s ezért most viszonzószívességet vár. A cselekmény színtere állandó, nem mozdul el Tumbászék tisztaszobájából; a bonyodalom és a konfliktussá éleződés az újabb szereplők érkezésével teljeseedik ki. Az újabb szereplők megjelenésével ugyanis egyre inkább összefonódnak és bonyolódnak a szálak (pl. kit kihez, milyen érdek fűz), ugyanakkor Targoncás egyre inkább lelepleződik. Felsorolni is sok, hányféle negatív szerepet alakított és súlyos bünt

követett el élete során. A fasiszta megszállás alatt csendőr volt törzsőrmesteri rangban, kegyetlenkedései miatt a lakosság Vese úrnak nevezte el. Egyrészt kimentette Tumbász fiát a börtönből, ugyanakkor magával hurcolta a feleségét, akit egyik változat szerint még '44-ben, Szabadka határában agyonlőtt/vagy agyonlövetett, a másik változat szerint '49-ben mint Tito-kémet feljelentette, s az asszonyt az ÁVO likvidálta. Kovács János néven az alezredesi rangig vitte az Állambiztonságnál, miközben megölte annak a Címeresnek a szüleit, aki Tumbász házába is követi, hogy bosszút álljon rajta, ám a jelen levő állambiztonsági és elhárítási tisztek, illetve a velük is konspiráló Viktor (Tumbász vejének testvére) megakadályozzák tette végrehajtásában. Az adott szituációban úgy tűnik, Targoncás kettős ügynök, akit végül – legalábbis a szintéren kívülről érkező zajokból és jelekből erre következtethetünk – a megtévelyült Rudics (Tumbász násza), mert Goli otok-i kínzóját ismerte fel benne, egy kötőre kalapáccsal agyonüt. De nemcsak Targoncás bűneiről, a családi visszaesésekről is lehull közben a lepel. Tumbász azzal, hogy megvesztegette a háború alatt Targoncást, együttműködött a megszálló hatalommal (s az övéénél „kisebb vétségekért is hullottak a fejek” [87] akkoriban). Ágica nevű feleségéről feltételezhető az is, hogy a fia megmentése érdekében ment el Tumbásszal, de az is, hogy önszántából lett a szeretője (hiszen sorsára hagyta nyolcéves lányát, s évekig kitartott a férfi mellett). Tumbásznak a nászasszonyával, Rudics Xéniával van viszonya, aki terhességével zsarolja. Lánya, Vali, a sógorával, Viktorral szúrta össze a levet, a gyermeke is tőle származik. („Anyjalánya, mi, Valika?” [140] – gúnyolódik Targoncás, utalva az anya kétes erkölcsi mivoltára is.) Az öreg Rudics megjárta Goli otokot, onnan zavart elmével tért haza: önmagát szidalmazva töri önszántából a követ, majd egy forrázóteknőbe fekvé magára szórátja a törmelékét; nyugodtabb állapotában marxista és teológiai tételeket szajkóz. Természetesen nem az első és egyedülálló idealistája irodalmunknak, „önkövezése” mégis szélsőséges dramaturgiai megoldásnak tűnik, túlságosan erőteljes ahhoz, hogy hihetővé válhasson, emellett nem mutatja fel számunkra azt a társadalmi görbe tükröt, amit pl. egy Török Ádám képes megtenni beszédeivel és tetteivel. A dráma kétségkívül – nem is groteszk, egyszerűen csak: legnevetségesebb figurái Jusztin és Rozi, az áltudós szerelmespár, akik találmányuk, a gumipitypang szabadalmát kínálják fel a jugoszláv hatóságnak. Roziról hamar kiderül, hogy ostoba falusi ribanc. Viktorral hangosan közöszül a ház vécéjében – miközben Jusztin azzal mentegeti, „lehet, hogy székrekedés..., s ez nagyon fájdalmas...” (135) Röhejesnek röhejes, de nagyon nehéz elképzelni, hogy valaki ekkora – le kell írni! – marha legyen. A történések ún. külső irányítói Tomović és Vučić ügynökök, akik – feltehetően szaglászás céljából – be-belépnek a Tumbász házában összegyűlt társaság körébe, alaposan megkeverik a szálakat, felajazzák a kedélyeket, megfélemlítik a jelenlevőket;

lelépnek a színről, majd többször váratlanul visszatérnek. A fennálló viszonyrendet tükrözi a zárójelenet is, amelyben a két államvédelmis vezényszavakat kiáltozva „megtáncoltatja” Tumbászt, hogy aztán röhögve közölgék, vicc volt az egész, csak szórakoztak.

A három közül legnagyobb igénnyel talán *Perlekedők* című drámáját írta Deák, ugyanakkor – könyvszerúsége, a szó eredeti értelmében vett diskurzus-jellege miatt – ez képes a legkevésbé mozgósítani olvasói-értelmezői közreműködésünket. Panoptikum: a történelmi múlt figurái jelennek meg előttünk. Kossuth, mielőtt visszaadná lelkét teremtőjének, négy látomás formájában vitára kel a szoborból elevenné vált Széchenyivel és Deákkal. A vitát mindhárman szubjektív nézőpontból kezelik: saját szerepükhöz mértén értelmezik „közös ügyük” eseményeit, s e szempontból kérnek számon egymástól dolgokat. Megjelenésükkel és magatartásukkal a történelmi legendákat és sztereotípiákat elevenítik meg: a heves és meggondolatlan Kossuth, a behódoló (sőt, áruló) Deák és az örült Széchenyi jelenik meg előttünk. A történelemben ugyanazon elvekből és meggyőződésekből kiindulva ellentétes utat bejáró nagy személyiség, Kossuth és Deák vitájába, a harmadik, Széchenyi idézi be a korszak irodalmi és dokumentatív jellegű szövegeit, többnyire saját naplóinak és leveleinek részleteit. A vitatkozók állításai ezzel egyfajta irodalmi-fikcionális megvilágításból kapnak ellenfényt. A dráma önértelmező és paradigmatisz zárómondatait – a mindvégig vádaskodó Kossuthtal szemben – Deák, a „bölcs” fogalmazza meg: „Ez a holt lélek már tudja, ahhoz, hogy valóban szabaddá legyen a nemzet, a sziámi ikreknek együtt kell elpusztulniuk...” (227)

A három drámaszöveg mellett Deák kötete a művek keletkezéséről, színpadi-teátrális pályafutásáról és sikereiről informáló mellékleteket tartalmaz. A véleményt alkotó befogadó számára azonban ezek mellékes dolgok – hiszen ezek a művek nem azok a művek, amelyek a színpadon nyertek formát: pontosabban egészen más kontextusban (az olvasó tudatában folytonosan megtörténő eseményként) értelmezhetők, s befogadásukat nem kell hogy befolyásolja színpadra állításuknak sikere vagy sikertelensége. Ezért értelmezésükkor és értékelésükkor figyelmen kívül hagytam ezeket a tényezőket.

Nem irodalmi értékbecsítő mozzanat, de le kell írni: a szabadkai Studio Bravo által kiadott kötet az egyik leggondozatlanabb, nyomdatechnikailag is legtöbb kivetnivalót hagyó könyv, ami az utóbbi években napvilágot látott térségünkben.