

Nagy Imre

A magyar dráma negyven éve (1945–1985)

Elemzések (folytatás)

Déry Tibor: A tanúk. (D. T.: Az óriáscsecsemő. Bp., Magvető, 1967. 93-193.) Déry 1944-ben, ahogy a kötet előszavában közli, „Pest ostroma alatt, részben még a légvédelmi pincében” írta színművét. Szövege 1948-ban vált ismertté. A cselekmény előterében Dr. Kelemen Béla orvos, és családja története áll. Az események akkor kezdődnek, amikor a kirekesztő törvények értelmében bejelentették, hogy a zsidó személyeknek sárga csillagot kell ruhájukon viselniük. A színdarab a stációdrama szerkezete szerint épül fel: a családnak előbb a toloncházba, majd az ún. „csillagos” épületbe kell költöznie, hogy azután megpróbáltatásai további helyszíneit a „védett ház”, a téglagyár, végül pedig a légmentes pince jelentse. A befejező jelenetben a megérkező oroszok mentik meg őket a pusztulástól. Ennek a történetnek csomópontjában súlyos lelki krízis áll: Kelemen doktor keresztény felesége, Lujza kérése, s felajánlott segítségével ellenére sem hagyja el édesanyját, mire az idős hölgy, családja megmaradása érdekében öngyilkos lesz. Nemcsak fia szeretete tölti el szívét megnyugvással, de Lujzának is hálás, látva menyé ragaszkodását férjéhez. Ebből kitűnik, hogy a kompozíció középpontjában a sorsát mindvégig passzívan elviselő Kelemen doktor áll, akinek családtagjain kívül néhány egyszerű ember is felajánlja segítségét. Takácsék, a Kelemen családnál korábban takarító házaspár, és Juhászék, akik munkások. Ezek a gesztusok vigasztaló példái a nehéz körülmények között is megőrzött emberségnek.

A polgárok és az úri osztály tagjai közül senki nem segít. Ők a darab címében említett tanúk, akiknek egy része kórusként, verses szövegekben, illetve brechti songokban kíséri a cselekményt. „De mi csak tanúk vagyunk, nem tehetünk róla” – ismételtetik. A történelmi tényeket (és a dráma megírásának idejét) ismerve megértjük az író, amikor ezt a polgári közönyt és az elhárító gesztusokat emeli ki a meghurcolt emberekkel szemben, a drámai ábrázolást viszont ez a homogenitás egyszólamúvá teszi. A színpadi műfaj az adott szituációban a viszonyok, magatartások változatos megformálását igényli. Ennek lehetőségeit alkalmasint a választott téma keretei között is meg lehetett volna találni. Egy Női Hang megszólalása ugyan részvétről tanúskodik („Nézze édesanyám, azt a szegény, hajlott hátú öregembert ott a sor végén!”), de rögtön letorkolja egy Férfihang: „Szegény öregember?... Mi az, sajnálja őket? Nem szégyelli magát, keresztény létére! Be kéne állítani magát is a sorba!” (124) A zsidó szereplők ábrázolása árnyaltabb, erre nézve a németekkel paktáló Garai kormányfőtanácsos felajánlott segítségének elutasítása fontos mozzanat Kelemen doktor részéről. Dramaturgiai szempontból viszont azt is problematikusnak érzem, hogy az alaphelyzetet egy láthatatlan hatalom hozza létre, amelyet ugyan jól ismerünk a történelemből, a drámában azonban arctalan marad.

Illés Endre: A mostoha. (In: I. E.: Színház. Bp., Szépirodalmi, 1967. 275-371.) Apor István, a neves építész ifjú feleséget hoz házába, akit előző házasságából való, már felnőtt gyerekei, Ilona és Dezső ellenségesen fogadnak. A dráma első jelenete kitűnően megírt párbeszéddel kezdődik:

DEZSŐ. Most hol vannak?

ILONA *fojtottan*. A földszintet mutogatja neki. Nem mozdul a korlát mellől.

DERZSŐ *rövid szünet után*. Anyánk régi szobájában aludt. Előbbre jön, *cigaretáját a hamutálcába fojtja*. Hogy szerette anya azt a sarokszobát!

ILONA *felegyenesedik, a fiú felé fordul*. Az ő tükrébe nézett bele reggel. A nagy, aranyozott falitükörbe.

DEZSŐ. Velencéből hozták apánkkal. Emlékszel? Anya mindig azt mondta: egy darab olasz eget kapott abban a tükörben. ILONA *hidegen*. Leakasztom, és átviszem az én szobámba.

DEZSŐ. Meglátszik a falon a helye.

A beszélők távolról, ellenségesen szemlélik apjuk és az új asszony, a velük egy korú mostoha színpadon kívül játszódó jelenetét. Eszter jelképesen birtokba veszi a házat, új otthonát, amit az építész gyerekei a befogadás aktusát ellenpontozó gesztusokkal és mondatokkal kísérik. Azonosulnak anyjuk emlékével, amit Ilona a szimbolikus szerepű tükör elvételével fejez ki. Ez a tükör őrzi anyjuk arcát, tekintetét, s nem akarják, hogy egy új arc birtokba vegye a pillantásával. A tükör üresen maradt helye a falon erőteljes vizuális effektussal fogja a szoba új lakóját az átadás megtagadására figyelmeztetni. Egy jó Ibsen dráma kezdődik így. Alig egy perc telt el a függöny felgördülése óta, és már mindent tudunk, amit kell tudnunk. Ismerjük a helyzetet, a szereplőket, és érzékeljük a színpadot megtöltő elektromos feszültséget. Megérkezett a dráma világába egy idegen (az idegen érkezése jól ismert, és talán soha el nem avuló drámakezdő motívum), és létrejött a drámai alaphelyzet,

a szituáció. Ilona és Dezső nem titkolják ellenséges érzelmeiket. Ilona nemcsak anyja emlékét félti, de apjára is féltékeny, akinek afféle titkárnöje is egyben, ezért szemébe vágja Eszternek, hogy gyűlöli. Hamarosan sorra kerülő párbeszédük csak úgy sistereg a tagadó grammatikai szerkezetektől (a leány részéről), és a meg nem értés döbbenetétől (Eszter beszédpozíciója felől). Két külön világ szembesül itt, két egymással kommunikálni képtelen nyelv találkozik. „Te huszonhat évig kívül éltél a világban. Az formált téged. Én huszonhat évig apám és öcsém között nőttem. Beszéltünk egy nyelvet, amit más nem értett. Voltak emlékeink és törvényeink. Ez a különbség kettőnk huszonhat éve között.” (287) Dezső kevésbé nyíltan szembesül a helyzettel, mégis súlyosabb sebet ejt Eszteren, mint a nővére. „A te szereped ez a szép bőr” – mondja megérintve az asszony meztelen alkarját. (A cigaretta elfojtása a hamutartóban szimbolikus gesztus volt részéről.) Remek expozíció.

Dezső mondata hatására, amely testi dimenzióra szűkítette apjuk házasságát, Eszter, a férfi múltját kutatva, felkeresi egy korábbi szerető, Mándi Marcsa fényképész műtermét (Dezső adta tudtára, céltudatos kegyetlenséggel, az erre vonatkozó információt), hogy valóban abba a típusba tartozik-e, ahogy a fiú sejtette, mint az előd. Itt azonban a fényképészt összetéveszti annak unokahúgával, ami számomra érthetetlen dramaturgiai kisiklás, hiszen ez a jelenet ily módon inkább vígjátékba illik, ellentmond a dráma hangulatának. És az sincs elégé motiválva, hogy a következő jelenetben Eszter miért szolgáltatja ki magát Ilonának, miért vallja be neki egy korábbi szexuális kalandját, hiszen sejteni lehet, hogy az ily módon kezébe adott ütőkártyát ez a lány előbb-utóbb ki fogja játszani.

Így is történik. A második felvonás klaszszikus cseldráma, amelynek szálait az apja melletti helyét féltő Ilona szövi. A lány terve szerint a családtagok – István közreműködésével! – eljátsszák, hogy bajba jutott az építési vállalkozás, és Eszternek segítenie

kell. A „mostoha” pénzzé is teszi értékeit, sőt még arra a kegyetlen próbatételre is vállalkozik, hogy egy állami megrendelésre nézve egy kínos jelenetben segítséget kérjen korábbi szeretőjétől (akivel az Ilonának bevallott kaland óta nem találkozott), Péchy Gyula minisztériumi osztályvezetőtől. A szöveg háttérében a pokolra szálló, értékeitől, ruháitól és életétől megfosztott Istár mitológiai története áll. „Szegény Eszter majdnem teljesen levetkőztettük... *Felemeli a nyaklancát.* Itt a nyaklanc! *Kihúz egy fiókot, belenyúl. A karkötője, a függője, a gyűrűje!... Az ékszereket sorra az asztalra teszi. Mindenét ideadta*” – mondja István. (318) Erre az áldozatra azonban semmi szükség nincs, és ezt a játszma végén kacagva közlik Eszterrel, és pezsgővel köszöntenek. Az asszony döbbenetben távozik a színről. Mi, olvasók is meg vagyunk döbbenve. Nem értjük, István (bár Péchy szerepének kétes vonatkozásáról valószínűleg nincs tudomása), hogyan volt képes részt venni ebben a gonosz játékban. Ennyire nem érdekelné őt feleségének a lelke? Ennyire csupán szép bőr számára? Nem fogta fel, hogy lényegében feleslegességét tudatták Eszterrel Ilona forгатókönyve szerint?

A harmadik felvonás cselekménye talán hiteles lehetne egy elbeszélésben elmondva, a színpadon azonban súlyos dramaturgiai tévedés. A dráma végképp megtörik. Apor Istvánt feljelentették, megalázza az adóhatóság és a rendőrség, beszennyezi a sajtó. (Minderről csak közvetve, a beszélgetésekből értesülünk.) Mindenki azt hiszi, Eszter bosszújáról van szó, ő is ezt állítja, és most sorra a segítségét kérik, de valójában egy korábbi, Apor által egykor cserbenhagyott üzlettárs feljelentéséről van szó, aki nem vett részt a színpadi eseményekben. Ennek a váratlan fordulatnak az égvilágon semmi köze nincs a drámai cselekményhez. A megalázott Eszterben valóban volt egy efféle szándék, vagy inkább vágy, de semmi több. Apor jogi értelemben vett ártatlansága bebizonyosodik, szabadon engedik, hazatér. Eszter azonban egy befejező, Helmer és

Nóra végső ibseni párbeszédére emlékeztető jelenet után távozik a házból, ebből a száma-ra készített, de csapdaként funkcionáló babaházból. A feljelentési ügy egyébként teljesen felesleges is, mert Eszter férjével való szakításának feltételei e nélkül is adóttak. A mostoha tehát elmegy. Mi pedig nézünk utána, és végtelenül sajnáljuk a veszendőbe ment első felvonást. (A dráma 1946-ban íródott, 1947-ben mutatta be a Belvárosi Színház Bárdos Artúr rendezésében.)

Csurka István: Döglött aknák. (In: Cs. I.: *Házmestersirató*. I-II. Bp., Magvető, 1980. I. 81-148.) Ez az 1971-ben keletkezett dráma, amely, mint Kulcsár Szabó Ernő írta, a vígjátéki groteszk dramaturgiai eszközeivel dolgozva szakított a „nehézkésen monologizáló és didaktikus magatartásmintákat sugalmazó” hazai drámabeszéddel (*A magyar irodalom története*. Bp., Argumentum, 1993. 124.), fontos újító szerepe ellenére mára meglehetősen megfakult. (Görgey Gábor drámái, amelyek hasonló szerepet játszottak a „Zeitstück” magyar változatának lebontásában, mint például a *Komámasszony, hol a stukker* (1968), megítélésem szerint elevenebbek maradtak.) A *Döglött aknák* cselekménye egy kórház idegosztályán játszódik az 1960-as évek második felében. Egy kétszemélyes szobában egymás mellé kerül Paál elvtárs, a régi, egykor erős pozícióval és hatalommal bíró kommunista, és Moór, a „hótt-reakciós” kispolgár. Ismerik egymást. Paál szerint Moór egykor, az ostrom idején kiszolgáltatta őt a németeknek, ez utóbbi szerint viszont a másik akadályozta meg, hogy ő lángossütőt nyithasson. Ez a szituáció bőséges dramaturgiai gyúanyaggal bírna, a problémák kisszerűsége és időszerrűtlensége azonban kioltja a valódi konfliktus lehetőségét. Hőseink egyébként is múlt emberei, „döglött aknák”, ezért is kerültek „partvonalon kívülre”, az idegosztályra, miáltal a darab – a főhősök játszomája vonatkozásában – dramaturgiai szempontból maga is döglött aknát rejtő színpadi folyamattá válik. A két figura között valójában nagyobb

a hasonlóság, mint a különbség. Erre a nevük rokon, kettős magánhangzós írásmódja is utal. „Igazán – mondja a befejező jelenetben Moór –, sokszor olyanok vagyunk, mint a gyerekek. Voltaképp alapkérdésekben majdnem egyetértünk.” (147) Beszédmódjukat is egy bordában szótták. E téren tehát marad néhány groteszk jelenet, mint a pisztollyal való komikus játék.

A drámai értelemben vett probléma nem is köztük van, ezt a szerző helyesen ítéli meg, hanem a fiatal szereplőkhöz való viszonyukban. Béla, Maár fia építésmérnök, Zsóka pedig színésznő, aki korábban Paál elvtárs szeretője volt. Mindketten 35 évesek. Egy új nemzedék képviselői, akik már másként gondolkodnak és beszélnek. Megismerik és megszeretik egymást, össze is fognak házasodni. A darabnak ebben a vetületében bátrabban él Csurka a nyelvi elkülönítés eszközeivel. Aminek komikus eleme, hogy sokszor az idősek és a fiatalok valójában nem is értik egymást.

MOÓR És ki a menyasszonyod?

BÉLA Derecskei Zsófia színművésznő.

MOÓR Gratulálok. Tragika?

BÉLA Nem.

MOÓR Komika?

BÉLA Nem, színésznő.

MOÓR Olyan nincs, fiam. Egy színésznő vagy tragika, vagy komika, vagy szubrett. Illetve: a primadonnát kifejejtettem.

BÉLA Primadonna.

MOÓR. Primadonna. Megkérdezhettél volna, fiam, mielőtt erre a döntő lépésre szántad magad. Egy Moór Béla, az én fiam, tulajdonképpen nem vehet el egy primadonnát. Mert ha tragika lenne, az egészen más. Azok komolyak. Annak az oldalán. Illetve azzal az oldaladon elképzelhető egy társadalmilag elfogadható élet. De egy primadonna, már bocsáss meg, rendszerint egy női mivoltában exponált személy. Annak viharos múltja van. (127-128)

A színészettel kapcsolatos fogalmak különböző értelmezése, valamint a házastársi viszony megítélésének eltérő jellege világszemléletek ütközéséről tanúskodik. A komédia azonban ennek kibontását csak korlátozottan teszi lehetővé. És

az a kérdés sem kap kellő súlyt, hogy Béla és Zsóka számára érzelmileg, lelkileg mit jelent az a kapocs, ha már elszakítva is, amely múltjukat meghatározta, kivált Zsókaét, aki Paál elvtárs ágyából kelt ki (persze, már korábban, de mégiscsak). Éppen Zsóka az, nem véletlenül, aki rámutat ennek a tehernek a súlyára. „Ha ő bűnös volt, én is az vagyok. Nélkülünk ő nem lehetett volna ilyen, amilyen lett. Valamennyien benne voltunk a buliban, és benne is vagyunk. És most itt vannak mind a ketten, és nagyon betegek. Mi sem vagyunk egészségesek.” (103) Ezek a dráma legfontosabb szavai. A visszhangjuk is erős: mindenki szem a láncban. Mivel azonban Illyés nevezetes verse nem volt 1971-ben publikus, két lehetőséggel kell számolnunk. Ha Csurka ismerte az *Egy mondatot*, akkor, bár nemszó szerint, de idézte azt, s ez által hangot adott neki, ha pedig nem ismerte, akkor kimondott közönsége számára valami fontosat, ami az akkori jelenre is vonatkozik. A színdarab egykori közönsége felől nézve a dolgot: vagy ráismertek valamire, vagy csupán felismertek valami lényegeset. Bárhogyan is van, a darab felszikkázik Zsóka szavai által. A gondolatsor drámai értelemben vett folytatásának azonban elejét veszi Csurka komédiai látókörének az adott témából fakadó behatároltsága.

Székely János: Caligula helytartója. (In Sz. J.: *Képes Krónika. Bp., Magvető Kiadó, 1979. 75-162.*) Ez az 1972-ben írt dráma a zsidó történelemből meríti tárgyát, a téma azonban ezúttal tágabb horizonton értelmezhető. Egy hódító hatalom és egy elnyomott, de szellemi értékeit védelmező kis nép küzdelmét ábrázolja. Székely János erdélyi: volt tapasztalata ebben az ügyben. A cselekmény konkrét szintje azonban megköveteli, hogy elemzésünket a történelmi téma felől indulva kezdjük. Karen Armstrong Jeruzsálem történetéről írt könyvének egy helyén megemlíti, hogy amikor Kr. u. 41-ben Gaius Caligula császár elrendelte saját szobra felállítását a jeruzsálemi templomban, s parancsa kivitelezésével Petronius szíriai legátust bízta meg, sok ezer zsidó védelmezte a templomot, bár a császár azzal fenyegetőzött, hogy az egész lakosságot rabságba hurcoltatja. De meggyilkolták, mielőtt fenyegetését bevált-

hatta volna. Caligulának a saját szobrával kapcsolatos szándékáról Flavius Josephus is beszámol *A zsidó háborúban*. Elmondja, hogy Petronius a galileai Tiberiasba rendelte az ellenállókat és vezetőiket, ahol igyekezett bebizonyítani nekik, hogy szembeszegülésük reménytelen. „Azzal fejezte be – írja Josephus –, hogy minden meghódított nép minden városa befogadta az idegen istenek szobrain kívül a császár szobrait is”, ha tehát a zsidók nem hagyják abba tiltakozásukat, az „lényegileg egyértelmű a felségsértéssel”. „Ezzel szemben a zsidók – így Josephus – törvényükre és ősi szokásaikra hivatkoztak, amelyek nemhogy ember, de még Isten szobrát sem engedik meg felállítani a templomban”. (Flavius Josephus: *A zsidó háború*. Ford. Révay József. Bp., Gondolat Kiadó, 1963. 159-161.) A képmások felállításának tilalma olyan erős, hogy Josephus Apiónnal vitázó művében is kitér erre. Mert, mint mondja, a görögök és más népek ezt ugyan helyesnek tartják, azonban „a mi törvényhozónk megtiltotta képmások készítését: nem mintha Róma majdani tiszteletét akarta volna csorbítani, hanem azért, mert a tiszteletnek ezt a formáját, mint istenek és emberek iránt egyformán méltatlant megvetette, és mert egyáltalán minden teremtett lénynek, még sokkal inkább tehát Istennek, aki [...] nem teremtett lény, képben való ábrázolását tilalmazta.” (Josephus Flavius: *Apión ellen, avagy a zsidó nép ősi voltáról*. Ford. Hahn István. Bp., Helikon Kiadó, 1984. l.h. 59.) Erről a tilalomról, illetve Caligula tervéről, Petronius és a zsidók vitájáról szól Székely János *Caligula helytartója* című drámája, az egyik legértékesebb erdélyi színmű a 20. században. „Ennek tehát most meg kell lennie.” Ezzel a mondattal, a Petronius által közvetített császári paranccsal kezdődik a dráma, az események közepébe vágva, s amikor Barakiás, a jeruzsálemi templom főpapja erre így válaszol: „Amit kívánsz az nyilván lehetetlen”, máris kész a feszültséggel teli drámai szituáció. A *Caligula helytartója* gondolati robbanóanyaggal telített vitadráma, s mivel egy modellszerű hely-

zet intellektuális szintjén játszódik, többen akciószegénynek, sőt színpadszerűtlennek vélik. (Erről a kérdéstről Bertha Zoltán szól az *Alföldben* 1989-ben, írását az *Egyedül. Székely János emlékezete* című kötetben is megismerhetjük. Bp., Nap Kiadó, 1999. 212-218.) Akik Székely művét az akciószegénység vádjával illetik, nyilvánvalóan szűken értelmezik a drámai tett fogalmát, fizikai cselekvést, mozgást, eseményt értenek rajta. Ám ha a drámai cselekvés fogalmát kiterjesztjük a beszédaktusokra, akkor világosan felismerhetjük, hogy ez a dráma hihetetlenül akciódús.

BARAKIÁS

Nézd, jó uram, hogy te muszájnak tartod,
Azt én megértem.

Hogy erőd is van végbevinni,
Amit muszájnak tartasz: értem azt is.
De hogy legbelül, lényege szerint
Mért volna muszáj, nem tudom belátni.

[...]

PETRONIUS

Belső egységet kell teremteni.
A külső mellé belső köteléket.
Belső kapcsot, mely odabent, a lélek
Legmélyén képes összefűzni a
Provinciákat. Belső birodalmat.
Olyan szilárdat, olyan oszthatatlant,
Melyet nemhogy őrizni kellene,
De szétzúzni sem lehet fegyverekkel.
Érted már?

BARAKIÁS

Értem és borzadok.

(83, 86.)

Petronius „muszáj”-ával Barakiás szólalmában a „lehetetlen” imperatívusza áll szemben. Ez a parancs olyan erős, hogy még megszegni sem lehetséges. „Faragott képet az / Úr templomába nem lehet bevinni, / Mert nem az Úré többé az a templom” – mondja a főpap. (91.) (E hőst Bagó Bertalan rendezésében Dunai Tamás visszafogottan, a törvény ellenállhatatlan logikáját érvényre juttatva formálta meg, plasztikusan követve a szöveg intellektuális ívét, a Harag György

rendezte előadásban pedig Óze Lajos a dikció félelmetes crescendójával tette emlékezetessé.) Petronius és Barakiás vitája, nyelvi tusája attól válik még telítettebbé, hogy kettejük viszonya folyamatosan változik. Először nem értik egymás szavait. Másként értelmezik a dolgokat. A színpad mögötti téren összegyűlt emberek a római katonák szerint *port* szórnak fejükre, de a zsidók azt *hamunak* nevezik. A szíriai helytartó a *muszáj* üzenetének hordozójaként érkezik, majd a vita során a *lehetetlen* parancsának megértőjévé válik, hogy aztán a kommunikációs játszma végső fázisában a hitben létező Isten fogalmának megfogalmazójaként szerezze vissza a szituációs fölényt, de már nem a másik legyőzésével, hanem annak teljes megértésével. Kommunikációs aktivitása és nyitottsága, kompetenciája alapján nyilvánvaló, hogy a római agresszivitást nem ő,

hanem a láthatatlan, csak a szereplők szavaiiban létező – illetve szobra által jelképezett Caligula képviseli. (Haragnál a szobor egy nevetségesen kicsi, labdaszerű figura, Bagónál pedig a császár halálhíre után felbontott ládából csupán homok ömlik szét.) Végül tehát a templom is, a légiót visszaparancsoló Petronius is megmenekül. Feloldás még sincs. Mert a helytartót korábban feljelték tétovázása miatt, ő pedig megölette a gyanúba hozott két segédtsztjét. Kiderül, hogy ártatlanok voltak. És ekkor hangzik el Petronius szájából a dráma legerősebb mondata, amely örökre benne marad a fülünkben: „Addig küzdöttem Caligula ellen, / Míg Caligula lettem magam is.”

Németh Miklós: Szent Antal megkísértése

