

Karácsonyi Zsolt

A TÉR JÁTÉKAI

*A virtuális tér és a történelmi idő viszonyának módosulásai
Páskándi Géza és Marin Sorescu drámáiban*

PHD-értekezés

Témavezető: **Dr. Fried István**
Prof. Emeritus

Kolozsvár – Szeged 2009

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETŐ	4
1. Előzmények	4
2. A dráma és a színház	4
3. Dráma és történelem	7
4. A (legalább) kétfajta abszurd	11
5. Hasonlóság és hasonlíthatóság	14
6. Hasonlító, hasonlított, invariáns	15
7. Idő, tér, miliő	17
8. Az elemzés elemei	19
9. Vázlatos életrajz és pályakép	20
 TÉR ÉS TÖRTÉNELEM	25
A megfázástól a hideglelésig	25
A történelem és a főszereplő	26
A látható és a láthatatlan	29
A zárt tér és az idő, az örök vendégség	30
Színkép, világkép	33
 ZÁRT TÉR, NYITOTT DRÁMA	37
A zárt tér metafizikája	37
Az abszurd dráma, mint nem lineáris dráma	40
A színház és az idő	41
Történelem és időinkognitó	42
Történelem és fordulat	44
 VIRTUÁLIS TEREK, LÁTHATATLAN SZEREPLŐK	47
Mellékszereplők tündöklése	47
A főszereplő a tömeg kulisszái közt	49
Térformák, szerepkényszerek	50
Szerep, valóság, identitás	54
Az örök tömeg az adott térben	60
Koldus évek, királyi percek	63
 TÖKÉLETES TÉR, MITIKUS IDŐ	65
Hősfelszámolás, utópikus terek	65
Kibokszolt metaforák	66
A mítosz felől szemlélt múlt	70
Történelem, távlatokkal	74
 TÜKRÖN ÁLTAL, HAGYOMÁNYOSAN	77
Szimulákrum, látszat, valóság	79
Dionüszosz tükre	81
Tükröződő történelem	84

Az én és a világ között	86
Megtört tükrözés, önálló árnyék.....	93
METADRÁMÁK, POSZTMODERN IKREK	96
Posztmodern dimenziók	96
Meghalt a szerző, éljen a szereplő!	100
Valóság és „valóság”	103
Szereptükör, ikeridő	106
Transzcendens paródia posztmodern térben.....	110
Lázadó szövegek között – a vég után.....	115
Fegyelmezett zűrzavar.....	118
Travesztiák, transzvesztiták.....	128
A NYELV JÁTÉKAI, AZ IRÓNIA TERE	133
Irónia, titánok, Hermész	133
A hatalom iróniája.....	138
Nyelvi lelemények, fordított világok	144
KÖVETKEZTETÉSEK, ZÁRSZÓ.....	154
BIBLIOGRÁFIA.....	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
PÁSKÁNDI ÉS SORESCU FELHASZNÁLT MŰVEINEK FORRÁSAI.....	159

BEVEZETŐ

Előzmények

Páskándi Géza és Marin Sorescu esetében is megfigyelhető egy alapvető módosulás, ami a az anyanyelvi irodalom drámáihoz való viszonyt illeti, és mindkettejük esetében a történelmi dráma megjelenése az, ami végérvényesen módosítja a korábbi pályáivet.

Mindketten a múlt század harmadik évtizedében látták meg a napvilágot¹, de egyikük sem érthette meg az ezredfordulót, költőként indultak, de drámáikkal értek el igazán jelentős sikereket. Az abszurd és az egzisztencializmus felől vágtak neki a drámaírói pályának, hogy aztán a történelmi drámához jussanak el, sokáig megállapodva a drámairodalom e területén. Csak jóval később, életpályájuk vége felé, az 1990-es évek első felében tudtak ismét újszerű és aktuális drámai kifejezőmódot találni, az átirat, az önirónia, a drámai műfajjal szembeni ironikusan távolságtartó gesztusok által²

Az általuk megtett út tartalmi és formai szempontból is változatos képet mutat, ami folyamatosan kapcsolatban van, állandó dialógust folytat az európai drámairodalom éppen aktuális eseményeivel.

A dráma és a színház

A drámát ebben a dolgozatban irodalmi szövegnek tekintem, színpadra alkalmazás nélkül is befogadható, értelmezhető műalkotásnak, ami Pavis szerint: „*konfliktushelyzeten alapuló cselekményt ír le, s azt szereplők segítségével jeleníti meg*”³, amely, természetesen magába foglalja a színházi előadás lehetőségét, hiszen az európai drámairodalom már a kezdetek kezdetén szoros kapcsolatban volt a színházi előadás-jellegű eseménysorokkal, sőt a színházi beszédmód, miként ezt Arisztotelésznél is olvasható, megelőzte a drámát: „*Kezdetben – mint említettem –*

¹ Páskándi Géza: 1933 - 1995; Marin Sorescu: 1936 – 1996.

² Itt elsősorban Páskándi *Todogar jaur kvárna – Godot-ra újra várnak vagy Anton és Samuel* című drámájára (kötetben először 1995-ben jelent meg), illetve Sorescu *Shakespeare sógor* (Vărul Shakespeare) című darabjára gondolok (kötetben először 1992-ben jelent meg).

³ Pavis, Patrice: *Dráma*. In.: Pavis, Patrice: *Színházi szótár* (fordította: Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia). L'Harmattan, Budapest, 2006., p. 94.

rögtönző jellegű volt a tragédia meg a komédia is.”⁴ A rögtönzés, a színészi játék kezdetben megelőzte a drámát, és csak a drámai struktúrák megszilárdulása után változott meg a sorrend.

A dráma és a színház között fennálló viszonyrendszer, egyáltalán a dráma fogalmának a meghatározása⁵ körül a viták nem zárultak le mind a mai napig, ezt jelzi Erika Fischer-Lichte színház- és drámatörténeti könyve is, ami már címében előrejelzi a kétfajta szemléletmód közötti feszültséget: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. A főcím a drámára, az alcím már a színházra, a színpadi cselekvésre teszi a hangsúlyt. Max Hermann színházról alkotott elképzelései kapcsán megjegyzi: „Hermann sem tagadja, a dráma és az előadás igen gyakran összetartozik, és hogy az előbbi – perspektívától függően – az utóbbi eredetije és anyaga”⁶ A kapcsolatok meglétének ténye mellett azonban hangsúlyozza a két művészeti ág közötti különbségeket is: „a színészi test helyét ugyanis, amely a «másik ember» testi identitását kölcsönzi a szerepnek, a néző számára pedig tükörként funkcionál, a dráma irodalmi szövegében a név, illetve a szerep tetszőleges megjelölése tölti be”⁷.

Fischer-Lichte a gondolatmenetet folytatva arra a megállapításra jut, hogy a test és a név, a színház és a dráma szorosan összefügg az identitás kérdésével, majd kifejti, hogy a színház és az őt fenntartó társadalmi réteg között dialektikus viszony áll fenn, melynek következtében az identitás módosulása a test és a név művészeteinek módosulásához is elvezethet. Ezeknek az alapvetéseknek következményeként Fischer-Lichte a dráma- és színháztörténet egészét az identitásváltozások egymásutániságaként értelmezi. E meghatározás nyomán az európai dráma és színház történetét öt nagy korszakra osztja: kultikus színház, theatrum vitae humanae, polgári illúziószínház, az identitásválság drámája, az „új” ember színháza. E felosztásban is megfigyelhető, hogy a dráma és a színház között nincs egyértelmű különbségtétel, márpedig ez mind a színháztörténeti, mind a drámaelméleti elemzést megnehezíti, ezért egyet kell értenem Bécsy Tamás eszmefuttatásával, mely szerint a drámaelemzés csakis a színházi szempontú elemzéstől kategorikusan elkülönítve képzelhető el.

⁴ Arisztotelész: *Poétika*. In: Arisztotelész: *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. Kossuth Kiadó, 1997. Fordította: Sarkady János, 1974.; p. 12.

⁵ Peter Szondi például szerzője felől indulva határozza meg a drámát: „A dráma nem ismer semmit önmagán kívül. A drámaíró nincs jelen a drámában. Ő maga nem szólal meg, ő a kimondott dolgok forrása. A drámát nem írják, hanem tételezik. A drámában elhangzó szavak mindegyike elhatározás, ezek a szavak a helyzetből adódnak, ezért mondják el őket, és a helyzeten belül maradnak; semmiképpen sem szabad ezeket a szavakat a szerzőtől származókként felfognunk.” – Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*. Gondolat, Budapest, 1979., p.12.

⁶ Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001. Kiss Gabriella fordítása. p. 14-15.

⁷ Fischer-Lichte, Erika: Id.mű: p. 15.

Ennek ellenére, Fischer-Lichte a drámatörténet kapcsán alkalmazott fogalmait a dolgozat több helyén is felhasználom, sőt az általa alkalmazott történeti felosztást is figyelembe veszem, hiszen az utolsó fejezet tulajdonképpen egybeesik azzal a drámatörténeti periódussal, amit Robert Brustein a lázadás színházának nevez⁸.

De éppen Brustein bizonyos kijelentései késztetnek arra, hogy Páskándi Géza és Marin Sorescu történelmi tárgyú darabjait csupán mint irodalmi, drámai szövegeket értelmezzem. Brustein ugyanis a huszadik század első felének „lázaó” drámaírói kapcsán megállapítja: „A drámaíró már nincs tekintettel a közönségre, sem a műfaj szabályaira, így hát a modern darabok kezdenek epikai méreteket öltetni – hosszabbak, nehezkesebbek és epizodikusabbak, mint a régi drámák. Ahogy lazul a forma, úgy nő a közlési vágy a lázaó drámaíróban, aki immár úgy érzi, saját hitének felkent prófétaja. A drámai műalkotásokhoz előszavakat, prológuokát, kritikai értekezéseket, manifesztumokat és függelékeket kezdenek kapcsolni – a drámaíró nemcsak mítoszokat teremt, rögtön kommentálja is őket.”⁹

Aki Páskándi Géza vagy Marin Sorescu drámáit, drámaelméleti írásait veszi szemügyre, rögtön észreveszi, hogy mindkét szerző az abszurd drámairodalom két önálló drámai nyelvet kialakító közép-európai követője.

A továbbiakban ezzel a jellegzetes beszédmóddal kívánok foglalkozni, egészen pontosan azzal, hogy az adott, már kialakult drámaírói beszédmód az adott életművön belül milyen változásokon megy át, amikor a történelmi dráma műfajának bizonyos tartalmi vonatkozásaiival szembesül. Teszem mindezt annak ellenére, hogy egyes elméletírók, mint például Kékesi Kun Árpád, úgy vélekedik: *„Manapság meglehetősen anakronisztikusnak tűnhet színdarabokkal foglalkozni, hiszen a színházi diskurzus (indoeurópai nyelveken megjelenő) tanulmányainak többsége elsősorban a színház kérdéseivel foglalkozik, és pusztán az előadás(ok) felől érinti a dramatikus szövege(ke)t.”*

Ám, minden anakronizmus ellenére, Kékesi Kun is elfogadja annak lehetőségét, hogy a drámát mint szépirodalmi szöveget vizsgáljuk és elemezzük¹⁰, teszem hozzá, ezt csak bizonyos drámaelméleti alapvetések elfogadása után lehet megtenni.

⁸ Vö: Brustein, Robert: *A lázaó színháza I. A modern dráma útja Ibsentől Genet-ig*. Fordította és az utószót írta: Földényi F. László. Modern Könyvtár, 448., Európa Könyvkiadó, 1982.

⁹ Brustein, Robert: Id.mű.: p. 20.

¹⁰ „...a szöveg nem feltétlenül csak az előadásban, hanem a használatban él, pontosabban az egyes használati módok teremtik meg. Ezek között pedig ugyanúgy szerepelhet az olvasás és az elemzés (a közvetlen és a reflexív megértés), mint a próba és az előadás.” In.: Kékesi Kun Árpád: Id.mű, p. 99.

Dráma és történelem

Páskándi Géza és Marin Sorescu történelmi drámáinak tanulmányozása és értelmezése során felmerülhetnek olyan kérdések, amelyekre jobb már a dolgozat elején választ adni. Mi a dráma? Mi az abszurd? Mi a groteszk? Mi a történelmi dráma?

Miként arra Varga László is felhívja a figyelmet – két meghatározás is létezik és mindkettő folyamatosan jelen volt a drámatörténetben: „*A két szembenálló drámadefiníció – önálló irodalmi műfaj, illetve a színjáték része – a drámatörténet kezdete óta létezik. A dráma elnevezést (a görög drén = cselekedni szóból) először használó Arisztotelész Poétikájában mindkét álláspont megtalálható, éppúgy, mint Lessing Hamburgi dramaturgiájában és Hegel esztétikájában. Tehát a XIX. századig a három legnagyobb hatású poétikai mű egyaránt fenntartja a két ellentétes értelmezést.*”¹¹

Lukács György, aki a 20. századi magyar (és európai) drámaelméletre döntő hatással bírt, több oldalról is megközelíti a dráma fogalmát, legtömörebb meghatározásában így fogalmaz: „*a dráma olyan írásmű, mely valamely összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni emberek között lejátszódó megtörténések által*”¹². E meghatározás látszólag a dráma színházi használat általi megnyilvánulására helyezi a hangsúlyt, ám később fejtegetéseiből kikövetkeztethető, hogy a drámát a szereplők közötti összeütközés, kollízió, és az ebben rejlő általánosítható üzenet határozza meg¹³. E megközelítés érvényesül a lukácsi iskolához jódarabig szorosan kötődő Bécsy Tamás drámaelméleti írásaiban is. Szerinte a dráma: „*kizárólag három nyelvi formációból áll: név, dialógus és instrukció.*”¹⁴

Peter Szondi *A modern dráma elméletében* a következő dráma-meghatározást adja: „*A dráma nem ismer semmit önmagán kívül. A drámaíró nincs jelen a drámában. Ő maga nem szólal meg, ő a kimondott dolgok forrása. A drámát nem írják, hanem tételezik. A drámában*

¹¹ Varga László: *A nem-lineáris dráma értelmezése*. Opus. Irodalomelméleti tanulmányok. Új sorozat 5. Sorozatszerkesztő: Veres András, Kálmán C. György. Balassi Kiadó, Budapest, 2002.

¹² Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető Kiadó, Budapest, 1978., p.27.

¹³ „Miközben a dráma az élet tükrözését egy nagy összeütközés ábrázolására összpontosítja, mikor minden életmegnyilvánulást e köré az összeütközés köré csoportosít és kiélésüket csak az összeütközésben való [...] viszonyaikban engedi meg, leegyszerűsíti és általánosítja az emberek lehetséges állásfoglalásait életproblémáikkal szemben.” In.: Lukács György: *A történelmi regény*. Hungária, Budapest, 1947., p. 26.

¹⁴ Bécsy Tamás: *A dráma esztétikája*. A dráma műneme és műfajai. Kossuth Könyvkiadó, 1988., p.36.

elhangzó szavak mindegyike elhatározás, ezek a szavak a helyzetből adódnak, ezért mondják el őket, és a helyzeten belül maradnak”.¹⁵

Szondi meghatározásának bizonyos elemei (pl. „a drámaíró nincs jelen a drámában”) jól ellenpontozzák majd azokat a szövegszintű tényeket, amelyek a továbbiakban elemzésre kerülő drámákban megvizsgálók, ám Bécsy tömör, és egyszerű meghatározása a legalkalmasabb arra, hogy a vizsgált drámákat elemezzem, értelmezzem, és az elemzés eredményeit dolgozatom végén összegezzem. Elemzésem egyik kiindulópontja tehát ez a Bécsy Tamás által leírt meghatározás, ám az elemzésnek egyéb szempontjai is vannak. Úgy mint: a két vizsgált szerző drámai műveinek elhelyezése az abszurd dráma és a történelmi dráma fogalomkörének viszonylatában (mely fogalmakat az alábbiakban határozom meg), valamint a két szerző egyes szövegeiben megnyilvánuló szerkezeti és dramaturgiai módosulások a drámai tér és idő kezelésének függvényében.

Adott korszak (akár az éppen jelen idejű történelem) eseményeit alapul vevő, drámai formában megírt irodalmi mű – így határozom meg a történelmi drámát, és ez a meghatározás talán nem is túlságosan általános, ha figyelembe vesszük egyes elméletíróknak a történelmi dráma tárgykörébe tartozó megállapításait.

Lukács szerint „*Minden modern dráma [...] történelmi dráma. Az, mert mindegyiknek igazi hőse, ha soha és sehol sem jelenik is meg igazán, mégis mindig egy historiai folyamat.*”¹⁶ Ugyancsak Lukács az, aki a történelmi drámára is alkalmazhatóan fogalmazza meg a történelmi regény alapvonásait: „*A történelmi regényben tehát nem a nagy történelmi események elbeszélése a fontos, hanem az eseményekben szereplő emberek költői feltámasztása.*”¹⁷

Lukács fenti megállapításai különös jelentőséggel bírnak esetünkben, hiszen Páskándi és Sorescu a történelmi hatásra, nem a történelmi hűségre törekszik elsősorban, hanem a „feltámasztásra”. Ezt, a tabló-szerű, oktató jellegű történelmi drámáktól való eltávolodást szemére is vetik Páskándinak a *Vendégség* esetében, amelyet a *Korunk* szerkesztősége kénytelen megvédelmezni a történelmietlenség vádjával szemben.¹⁸

¹⁵ Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*. Gondolat, Budapest, 1979., p.12.

¹⁶ Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető Kiadó, Budapest, 1978., p. 81.

¹⁷ Lukács György: *A történelmi regény*. Hungária, Budapest, 1947., p. 26.

¹⁸ Lásd: Demény Péter: *Egy remekmű viszontagságai*. A *Vendégség* kálváriája. In.: *Évfordulós tanácskozások 2002-2004*. Ady Endre, Páskándi Géza, Szilágyi Domokos, II. Rákóczi Ferenc, Móricz Zsigmond. E.M.K.E Partiumi Alelnöksége és a Szatmárnémeti Kölcsey Kör, 2005.

Sorescu esetében nem merülnek fel ilyen jellegű kérdések, sőt, a kortárs kritika éppen a történelmi dráma megújítására tett kísérlet tényét értékeli Sorescu történelmi drámáiban.¹⁹, különös tekintettel a történelmi idő kezelésére, amely *A harmadik karó* című drámájában még az idő irreverzibilitását is megkérdőjelezi.

A kutatás szempontjából fontosak egyes elméletirók megállapításai, akik a történelmi drámát nem a realitás újrafogalmazott részleteként, hanem metaforaként értelmezik²⁰, olyannyira, hogy a történelmi dráma fogalmán belül nem csupán történelmi, de akár mitológiai, atemporális események is helyet kapnak.

Márpedig az atemporalitás az abszurd drámák egyik legfőbb jellegzetessége – az egzisztencialista gyökerű abszurd cselekvés „*számúzi az időt, mert a pillanat időnkívülségére tör*”.²¹ Ám ez többé-kevésbé Beckett és Ionesco drámáira érvényes, sokkal árnyaltabb választ kell adni, amikor más szerzőket, különösen, ha a közép-európai abszurd jelentős szerzőit vizsgáljuk.

A történelem egészen más szerepet játszik Mrożek, Örkény, de Páskándi és Sorescu műveiben is, mint az abszurd két vezéregyéniségének drámáiban, de mégis szoros kapcsolatot tart fenn az abszurd dráma képviselőivel. Se a szó legszorosabb értelmében vett történelmi drámáikban, se egyéb drámai műveikben – Páskándi és Sorescu nem tartja magát abszurd szerzőnek, ám ez nem zárja ki annak lehetőségét, hogy az abszurd közép-európai változatának két fontos szerzőjével álljunk szemben, mert egyet kell értenem Nicolae Balotă megállapításával, hogy „*az «abszurd» gondolkodói, írói általában elutasítják ezt az elnevezést*”²².

A fentiek alapján úgy tűnhet, hogy a történelmi dráma és az abszurd dráma között áthidalhatatlan a távolság, hiszen az abszurd drámák az időn kívül helyezik cselekményüket, míg a történelmi dráma szükségszerűen az időn belül, a történelemben helyezkedik el. A történelem és az abszurd/egzisztencialista életérzés közötti, látszólag feloldhatatlan konfliktus már az abszurd egyik legelső drámai szövegében, Albert Camus, a római történelem egy adott korszakát felelevenítő *Caligulájában* (annak első változatában) is megjelent, ahogy erre Horváth Andor felhívja a figyelmet. A dráma első változatának legvégén ugyanis Caligula kijelenti „*én*

¹⁹ „Ha csak a mostani A hidegtelelést vesszük figyelembe, az az érzésünk, hogy Marin Sorescu elindult azon az úton, amelyen egy új drámai formát alakíthat ki századunkban, a történelmi abszurdét”(ford.: K.ZS.) – Judecînd numai după actuala Răceală avem impresia că Marin Sorescu este pe cale să dea încă o nouă formulă dramaturgiei din secolul nostru, aceea a absurdului istoric.” – Papu, Edgar: *Răceala*. In: Marin Sorescu: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984., p. 300.

²⁰ Lásd: Mașek, Victor Ernest: *Literatură și existență dramatică*. Editura Meridiane, București, 1983., p. 64.

²¹ Ungvári Tamás: *Abszurd dráma – drámai abszurdum*. Helikon, 1965/1, p.83.

²² Balotă, Nicolae: *Az abszurd irodalom*. Fordította: Zirkuli Péter. Gondolat, Budapest, 1979., p.6.

visszatérek a történelembe”²³. Ez, a dráma utolsó mondatainak egyike, jelzi, hogy a szereplő a dráma végeztével visszatér a történelembe. Camus e később elhagyott mondattal lehetőséget adott a szereplőnek, hogy az idődimenziókban sokkal szabadabban mozogjon, miként az lehetséges. A feltámasztott, drámai létbe hívott Caligula ismét eltűnik a történelem süllyesztőjében. Ehhez hasonló történelmi tudattal bírnak a *Tornyot választok* koldusai is, akik néhány évvel a harcok vége után **már** tudják, hogy **a** 15 éves háborúban vesznek részt, nem pedig egy csata-sorozatban a sok közül.

Az idő tágasabb vagy akár relatív, olykor reverzibilis volta is jelzi, hogy az abszurd színház számára az idő alapvető kérdés. Páskándi Géza történelmi drámájában, a *Vendégségben* épp úgy mint *A király köve* című mitológiai játékban, Marin Sorescu *Jónás* című monodrámájában épp úgy, mint *A harmadik karó* című történelmi drámájában.

Az idő, legyen szó történelmi drámáról, mitológiai témát feldolgozó darabról vagy éppen a kortárs világ abszurdításait bemutató szövegről, már-már önálló szereplőnek tekinthető. Ám az idő bármely dimenziója is jelenik meg az adott darabban, mindegyik viszonyul a történelmi időhöz²⁴, ezért az egyértelműen történelmi, a magyar illetve a román nemzeti történelem egy-egy időszakát felelevenítő drámák mellett, e dolgozatban egy-egy példa erejéig foglalkozni kívánok a történelmi drámának tulajdonképpen nem nevezhető művekkel is, melyek azonban tovább árnyalják majd a történelmi drámák kapcsán megnyilvánuló dráma-koncepciók módosulásaira vonatkozó megállapításokat.

Mint később megfigyelhetjük, a drámai idő kezelése (természetesen) szoros összefüggésben áll a drámai térrel. A kettő közötti kölcsönhatás hozza létre azokat a hol mitologikus/lírai²⁵, hol finoman politizáló, parabolisztikusan történelmi, hol pedig a napi aktualitásokat egy általánosabb szinten megfogalmazó drámaformákat, amelyek mindkét szerző életművében megtalálhatóak – történik mindez az abszurd drámairodalom határozott vagy halványabb hatása közepette.

²³ Horváth Andor: *Utószó*. In.: Camus, Albert: *Caligula*. Fordította: Illés Endre. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1982., p. 104.

²⁴ „A groteszkben, abszurdban, rejtőzködik, lappang tehát a hagyomány, benne immanenciális a történelmi idő, míg a történelmi drámában egészen kifejezett” – Páskándi Géza: *Főbb túlélők: a kétféle történelmi dráma*. (Elméleti vázlat). In.: Páskándi Géza: *Száműzött szavak temploma* (tanulmányok, esszék). Codex Print, 1998., p. 121.

²⁵ Bármennyire is közelítenek az atemporalitáshoz, mindkét szerzőnél, akárcsak Beckett-nél, felfedezhetőek a múlt bizonyos részletei, így az idő dimenziója szükségszerűen létrejön.

A (legalább) kétfajta abszurd

Az abszurd drámával foglalkozó könyvek közül itt idézem a Martin Esslin által írt *Az abszurd dráma elmélete* c. kötetet. Esslin szerint az abszurd dráma a tragikus hiányérzet kifejezője, ám emellett más tények is kapcsolódnak e fogalomhoz: „*paradox módon az abszurd színház, amikor kifejezi a végső bizonyosságok eltűnése miatti tragikus hiányérzetet, egyben egy olyan kutatás megnyilvánulási formája, amely minden valószínűség szerint korunk legmélyebb vallási jellegű törekvése*”²⁶. Esslin mondata rávilágít azokra a hagyományokra is, melyek az abszurd dráma előszövegei közé tartoznak, két drámai formára, a *farce* és a *misztériumjáték* műfajára, amit a komédia és tragédia műfajának két középkori párjaként is meghatározhatunk: „*Hasonlatosan az ókori görög tragédiához, a középkori misztériumjátékokhoz és a barokk allegóriákhoz, az abszurd dráma arra törekszik, hogy ráébredtse közönségét, milyen bizonytalan és titokzatos az ember helyzete a világegyetemben.*”²⁷

Ebből természetesen következik, hogy „*az emberi állapot végső realitásaival, élet és halál, elszigeteltség és emberi kapcsolatok viszonylag kevés számú alapvető problémájával foglalkozik, ezért, bármilyen groteszknek, frivolnak és tiszteletlennek látszhat, mégis a színház eredeti, vallásos funkciójához tér vissza: az ember szembesítéséhez a mítosz és a vallási realitás szféráival*”²⁸.

A fenti idézetek feltehetőleg minden abszurd vagy az abszurdhoz közel álló drámára érvényesek, legyen itt szó Ionesco, Beckett, Mrozek, Örkény, Páskándi vagy Sorescu drámáiról. Megerősítik azt a feltevést, hogy Páskándi és Sorescu valóban az abszurd drámairodalomhoz, annak közép-európai vonulatához tartoznak (ha nem is minden drámájukkal, hiszen olyan drámákat is írnak, amelyek sok vonatkozásban közelebb állnak az epikus színház modelljéhez, ami, miként Pavis is megfogalmazza, szöges ellentétben áll az abszurdal²⁹). Esslin

²⁶ Esslin, Martin: *Az abszurd dráma elmélete*. Fordította: Sz. Szántó Judit. A Magyar Színházművészeti Szövetség Kiskönyvtára. Korszerű Színház 94. szám. A Színháztudományi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa. Budapest, 1967., p. 153.

²⁷ Esslin, Martin: Id.mű.: p. 155.

²⁸ Esslin, Martin: Id.mű.: p. 155.

²⁹ Pavis meghatározása: „Az abszurd darab a klasszikus dramaturgia, a brechti epikus rendszer és a népszínmű realizmusának (antiszínház*) ellendarabjaként jelenik meg. Az abszurd dramaturgia legkedveltebb formája a világosan körülhatárolt cselekményt és alakokat nélkülöző darab: itt a véletlen és a találatkonyság az úr. A színház lemond minden pszichológiai vagy gesztikus mimetizmusról, mindenféle illuzórikus hatásról, olyannyira, hogy a néző kénytelen elfogadni egy új, fikcióba ágyazott univerzum fizikai konvencióit. Azáltal, hogy a mesében a kommunikáció problémái központi helyre kerülnek, az abszurd darab gyakorta alakul át a színházról szóló

megállapításai más megvilágításba helyezik Páskándi és Sorescu drámáinak bizonyos jellegzetességeit: a transzcendenssel való kapcsolat problematizálását, az etikai kérdések miatt felmerülő belső konfliktusokat éppen úgy, mint a korábbi drámaformákhoz, drámatörténeti időszakokhoz fűződő viszonyukat.

Esslin meghatározásai természetesen nem illeszkedhetnek pontosan az általam elemzett drámákra, mert: „*A kelet-európai abszurd dráma a groteszk irányzat egy sajátos alcsoportja. Sokban emlékeztet nyugati rokonára, mégis különbözik tőle. Főleg a formai elemek hasonlítanak: az összefüggő cselekmény, a jellem és a társadalmi környezet kiiktatása, a nyelv tematizálása. Közös jegy a világ abszurdításának élménye, a demitizálás: a valóságot elfedő mítoszok leleplezése.*”³⁰

A groteszk³¹ drámairodalomnak egyik alcsoportja az, amely a történelem értékvesztését helyezi az adott művek középpontjába „részben a felvilágosult haladáseszme, részben a nemzeti mitológiák csődjéből vezetve le az emberi identitás megrendülését”³². Ezen a ponton – ami a történelemhez való viszonyulást illeti – kevés átfedést fedezhetünk fel az abszurd és a groteszk meghatározásai között, hiszen az abszurd klasszikus szerzőinél „*az ember mindig a társadalmi helyzet vagy a történelmi környezet esetleges körülményeiből kiemelve szerepel és csak az élet alapvető alternatíváival, alapvető szituációival néz szembe*”³³.

Mégis, ez az ellentét viszonylagos, a közép-európai irodalmakban ugyanis a groteszk és az abszurd fő vonásai oly gyakran jelennek meg egymás mellett, egymást átfedve, hogy olykor nehéz eldönteni, az adott irodalmi szöveg hova is sorolható be tulajdonképpen. Páskándi és Sorescu esetében is megfigyelhető egyfajta bizonytalanság, amikor a szerzőket, egy adott irodalmi irányzat, a jelen esetben az abszurd keretei közé kívánják helyezni. De vannak olyan meghatározások, mint például Mihályi Gáboré, amelyek általánosabb fogalmazásmódjuknak

diskurzussá, metaszínházzá*.” – Pavis, Patrice: *Abszurd*. In.: Pavis, Patrice: Színházi szótár (fordította: Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia). L'Harmattan, Budapest, 2006., p. 26.

³⁰ Berkes Tamás: *Groteszk irodalom a hatvanas években*. In.: *Keresztirányok*. Közép- és kelet-európai összehasonlító kultúrtörténet. Szerkesztette: Berkes Tamás. Balassi Kiadó, Budapest, é.n., p.222.

³¹ A groteszk meghatározása: „A sírás és a nevetés egyidejűsége a groteszk fogalmának alapszerkesztetéhez tartozik. A két egymást taszító komponens – a tragikus és a komikus – itt szétválaszthatatlanul egybefolyik. Nem arról van tehát szó, hogy a „komikus hiba” és a „tragikus vétség” klasszikus fogalmai egyszerűen egymás mellé rendelődnek, mert mind a két fogalom elveszti eredeti minőségét: kölcsönösen kioltják egymást.” In.: Berkes Tamás: *Id.mű.*, p.216.

³² Berkes Tamás: *Id.mű.*, p. 223.

³³ Esslin, Martin: *Az abszurd dráma elmélete*. Fordította: Sz. Szántó Judit. A Magyar Színházművészeti Szövetség Kiskönyvtára. Korszerű Színház 94. szám. A Színháztudományi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa. Budapest, 1967., p. 154.

köszönhetően mindkét vizsgált szerzőt el tudják helyezni az abszurd fogalomkörén belül: „Közös jellemzője e daraboknak, hogy nem annyira egy történet, hanem egy világállapotot kívánnak bemutatni. Írójuk egy abszurdnak tetsző, vagy mind abszurdabbá váló kép magyarázatát adja. A színjáték addig tart, amíg megértjük, hogy az előttünk kitárulkozó kép miféle, a közvetlenül látottnál mélyebb gondolatot óhajt sugallani³⁴.”

Páskándi és Sorescu történelmi drámáit is ez – a világállapot megmutatásának vágya jellemzi, még történelmi, sőt a nemzeti történelem bizonyos szakaszait bemutató drámáik esetében is. A történelem ugyanis csak háttér, csak színpad, ácsolat, amelyen a hús-vér emberek mozognak. Az „abszurd, vagy mind abszurdabbá váló” is pontos, a drámaelemzések során bármikor felhasználható kijelentés, a *Vendégségben* vagy *A harmadik karóban* is megfigyelhető, hogy a dráma első pillanatában is abszurd szituáció egyre abszurdabbá válik, az események ismétlődése által egyre feszültebb légkör közepette.

„Első jelentésében: az abszurd az, ami ellentmond a logika szabályainak. A logikus gondolkodásnak ellentmondó összebékíthetetlen elemeket magában hordozó gondolat: abszurd.”³⁵

Ilyen értelemben Páskándi és Sorescu történelmi drámái abszurdnak tekinthetők, de nem csupán a cselekmény folyamán felbukkanó abszurd léthelyzetek által. Az abszurdra jellemző belső összebékíthetetlenség az, ami a drámák belső erejét, helyzeti energiáját teljes egészében meghatározza.

Páskándi és Sorescu drámáiban nem az abszurd irányzat fő jellemvonásainak a jelenléte a meghatározó, hanem az abszurdhoz való viszonyulási mód. Ezért tévednek azok az elméletírók és irodalomtörténészek, akik úgy vélik, hogy Páskándi történelmi drámái **elsősorban** parabolák, a brechti értelemben vett tandrámák, politikai célzattal sorok közé titkos üzeneteket rejtő drámai szövegek.

Többek között ezt (az előfeltevést) kívánom bebizonyítani a dolgozat későbbi fejezeteiből leszűrhető következtetésekkel, hogy Páskándi történelmi drámáira csak másodsorban illenek a fent említett kategóriák, (sőt a történelmi jelzőt is idézőjelbe lehet tenni³⁶) mert nem ezek hozzák

³⁴ Mihályi Gábor: *Az abszurd dráma a tér és idő koordinátaiban*. In.: A moderntől a posztmodernig. Tanulmányok irodalomról, színházról. Új Világ Kiadó, 1999., p. 221.

³⁵ Balotă, Nicolae: *Az abszurd irodalom*. Fordította: Zirkuli Péter. Gondolat, Budapest, 1979., p.14.

³⁶ Kántor Lajos jegyzi meg a *Tornyot választok* és a *Vendégség* kapcsán: “Ezek a Páskándi-művek ugyanis először drámák és csak azután történelmie” – Kántor Lajos: *A fent és a lent*. (Páskándi-közelítés, drámák ürügyén) In.: Páskándi Géza: Erdélyi triptichon. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest-Kolozsvár, 1999.,

létre a drámai konfliktust, ami Páskándi szinte valamennyi drámájában a főszereplő személyiségén belül található, akárcsak Sorescu történelemelőtti/mitológiai drámáiban, valamint *A harmadik karóban*. Sorescu kapcsán is elmondható, hogy nem a nemzeti történelem felidézése az **elsődleges** célja, hanem az idővel és a történelemmel szemtől szembe kerülő ember belső konfliktusainak felmutatása. Ahhoz, hogy a fenti kijelentéseket kellőképpen alátámasszam, az egyes drámák elemzése után, szükség van bizonyos komparatisztikai és drámaelméleti fogalmakra.

Hasonlóság és hasonlíthatóság

Még a múlt század végén is felhangzott, felhangozhatott a kérdés, szükség van-e egyáltalán összehasonlító irodalomtudományra, bír-e bármiféle jelentőséggel az, hogy más nemzeti irodalmakat, más nemzeti irodalmak egyes alkotásait egybevetünk, összehasonlítunk, közösen értelmezünk? Bojtár Endre is feltette ezt a kérdést, és pozitív választ adott *Kell-e összehasonlító irodalomtudomány?*³⁷ című tanulmányának végén, amelyben jelezte, hogy az összehasonlító irodalomtudomány létjogosultságához bizonyos fogalmakra, egyes fogalmak tisztázására van szükség. Egy olyan fogalmi rendszerre, amely lehetővé teszi két egymástól különböző, más nyelvben és más (irodalom)történeti háttérrel létrejött irodalmi mű összehasonlító elemzését.

Páskándi Géza és Marin Sorescu egyes drámáinak összehasonlító elemzésével, olyan a dráma belső struktúrájában megnyilvánuló jelenségekre kívánok rámutatni, melyek túlmutatnak a két vizsgált szerző alkotásain, ráadásul alkalmasak arra, hogy a drámaelmélet bizonyos vonatkozásaiban új elemzési alapok, új megközelítési módok honosodhassanak meg – kiindulva abból az előfeltevésből, mely szerint: ha a vizsgált drámák kapcsán létrehozott elemzési módok két egymástól eltérő irodalom alkotásai kapcsán is alkalmasak bizonyos következtetések levonásához használt eszközként, akkor az adott elemzési módok bármely irodalmon belül, bármely drámai műre alkalmazhatóak.

Még a drámaelméleti szempontok és fogalmak tisztázása előtt szükséges annak megfogalmazása, hogy milyen komparatisztikai fogalomrendszerben, az összehasonlítás milyen komparatisztikai

³⁷ Lásd: Bojtár Endre: *Kell-e összehasonlító irodalomtudomány?* In.: Keresztirányok. Közép- és kelet-európai összehasonlító kultúrtörténet. Szerkesztette: Berkes Tamás. Balassi Kiadó, Budapest, é.n..

módszereit alkalmazva kezdem el a két szerző (a történelmi dráma módosulásai kapcsán releváns) drámáinak elemzését.

A dolgozat komparatistikai alapját Adrian Marino irodalmi invariánsokról szóló elméletében véltem felfedezni.

Hasonlító, hasonlított, invariáns

Adrian Marino *Komparatistika és irodalomelmélet*³⁸ című könyvében nem csupán egy új komparatistikai módszert javasol, hanem egy új komparatistikai attitűdöt is. Szerinte az új hozzáállást képviselő komparatista „*célja egyszerre szerényebb és ambiciózusabb: az új komparatista egyértelműen új alternatívát kell ajánljon, egy munka-hipotézist, egy elméletet és egy módszert, ami olyan perspektívát kínál, ami egyedül az övé; ami nem téveszthető össze a többé vagy kevésbé divatos (strukturális, szemiotikai, stb.) módszerek egyikével sem, és nem is rendeli alá magát nekik. Az ő virtuális szerepe csupán az ütköztetés, a kiegészítés és a kölcsönös ellenőrzés*” (ford. K.ZS.).³⁹

Megfogalmazza az irodalmi invariánsokkal kapcsolatos elméletét, mely fogalmon alatt az irodalmi jelenségek végsőkéig leegyszerűsített alapelemeit érti: „*az invariáns on minden esetben azt a fennmaradó elemet értjük, amihez az összes partikularitás eltávolítása után jutunk el, amely lehetővé teszi az összes véletlent, kereszteződést, az összes irodalmi szinkronitást és párhuzamot, amely az irodalom és az irodalmi gondolkodás egyetemességét álmodja. Ha megnyilvánulásai által a viszonyok és a történelmi tények komparatistikája a sajátosságok és a különbségek felé tekintve beszűkíti a látómezőt, az invariánsok komparatistikája éppen ellenkezőleg, az identitások egységét, a változatok mögött rejlő állandókat kutatja*”.⁴⁰

³⁸ Az eredetileg francia nyelven 1988-ban publikált könyv román nyelvű változata 1998-ban jelent meg.

³⁹ „Misiunea lui este în același timp mai modestă și mai ambițioasă: noul comparatist trebuie să ofere clar o alternativă, o ipoteză de lucru, adică o teorie și o metodă situate într-o perspectivă ce nu-i decît a lui; care nu se confundă, nici nu se suprapune cu *nici una* dintre metodele mai mult sau mai puțin în vogă (structuraliste, semiotice, etc.) Rolul său virtual este numai de confruntare și de complementaritate, precum și de verificare reciprocă.” – Marino, Adrian: *Comparatism și teoria literaturii*. Traducerea: Mihai Ungureanu. Polirom, 1998., p.17. – Ahol nem jelzem külön afordítót, ott a különböző szövegeket saját fordításomban közlöm.

⁴⁰ „prin invariant se înțelege întotdeauna elementul rezidual obținut după eliminarea tuturor particularităților și care face posibile toate coincidențele, toate sincronisme și paralele literare ce visează universalitatea literaturii și a gândirii literare. Dacă, după cum se afirmă, comparatismul raporturilor sau a faptelor individualizează, îngustează

Marino az invariánsokat két csoportra osztja:

Strukturális invariánsok: a. az irodalmi műben (individuális)
 b. az irodalomban (univerzális)

Viszony(beli) invariánsok: a. művek közötti kapcsolatok
 b. irodalmak közötti kapcsolatok.⁴¹

Az invariánsok fogalmának meghatározása után leírja azt az útvonalat, melyet egy komparatistikai dolgozatnak követnie kell. Az elemzés egészét (könyvében külön fejezetekben taglalva) tíz szakaszra osztja:

1. szimultán olvasás
2. következtetés és levezetés
3. analízis és szintézis
4. a rész és egész viszonyának elemzése
5. tipologizálás
6. a modellek és struktúrák vizsgálata
7. leírás és alaktan
8. analógiák és hasonlóságok
9. párhuzamosságok: egymással szemben álló
 általánosító
10. összehasonlítás.

Az elemzésnek ezt az ívét általánosságban követem a drámaelemzések során, ehhez az elemzési ívhez társítva azokat az alapvető drámaelméleti fogalmakat is, amelyek a dráma szerkezetének invariánsait képezik.

câmpul vizual, orientat spre diferență și particular, comparatismul invarianților caută, dimpotrivă, unitatea identităților, permanențele ascunse dincolo de variații.” – Marino Adrian: Id.mű: p. 76.

⁴¹ Lásd: Marino, Adrian: *Comparatism și teoria literaturii*. Traducerea: Mihai Ungureanu. Polirom, 1998.

Idő, tér, miliő

Szükségszerű, hogy akármely drámaszövegben helyet kapjanak a tér és idő koordinátái, hogy az olvasó maga előtt lássa azt a térszerkezetet, amelyben a cselekmény lezajlik a nevek közötti dialógus által⁴².

A fenti mondatban csupán egy maradt ki a dráma alapját képező alapegységekből, az instrukció, amelyen belül Bécsy Tamás négy csoportot különböztet meg: a fizikai mozgásra utaló, a mozgást közlő és benső állapotra is utaló, a kizárólag a benső állapotra utaló instrukciók, valamint a különböző jellegű tájékoztatások. Ez utóbbiakról többször is szó lesz a dolgozat során, mert a huszadik századi dráma többek között éppen az instrukciók e negyedik (leggyakrabban a drámaszövegbe projektált teret leíró) csoportja által különül el látványosan a korábbi drámaformáktól – a korábban a dialóguson belül helyet foglaló tér-projekció a dialóguson kívülre kerül, elveszti közvetlen kapcsolatát a dialógus által megnyilvánuló névvel, ezért szükséges, hogy önálló életre keljen.

A 20. század drámairodalmában ezért jutott különleges szerep a tér kialakítását meghatározó instrukcióknak.

Tudható, hogy a térre vonatkozó elképzelések folyamatosan változtak az európai drámatörténet során, ezek az elképzelések azonban mindig szoros összefüggésben álltak a dráma többi részével és számos vonatkozásban meg is határozzák azt. Egy a drámaformában történt változás maga után vonja a térkezelés megváltozását is. Másfajta dialógus másfajta tér-projekciót eredményez.

A 19. század végétől kezdődően egy újfajta drámaforma létrejöttékor „a háttér különválik az embereknek előtérben játszódó akcióitól. Megszűnik csupán kulissza lenni, és önálló, az azoktól különválasztható, organikus életet nyer”⁴³.

⁴² Patrice Pavis a drámai teret így határozza meg: „A dráma terét a néző, illetve az olvasó alakítja ki, hogy rögzítse a cselekmény előrehaladásának és a szereplők fejlődésének a kereteit. A drámai tér a drámaszöveg része, láthatóvá kizárólag a néző képzeletében válik. – Pavis, Patrice: *Tér – a dráma tere*. In: Pavis, Patrice: *Színházi szótár* L'Harmattan, Budapest, 2006., p. 447.

⁴³ Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető Kiadó, Budapest, 1978., p.82.

Ennek ellenére a drámatörténet és a drámaelmélet nem foglalkozik súlyának megfelelő mértékben a drámában megnyilvánuló tér-projekciók szerepével és e projekciók módosulásának a dráma formájára tett hatásával⁴⁴.

Elsősorban a prózai műnem kapcsán jelentek meg az irodalmi művekben megnyilvánuló tér-projekciókra vonatkozó elméleti írások. Pedig a drámának is „szüksége van megfelelő térfogatra, idő-térre. Ez magában foglalja az időt, azt a tartamot, amelyben a cselekmény lebonyolódik, valamint a cselekmény által egymással összekapcsolt színhelyeket”⁴⁵.

Ellentétben az epikus színházzal, melyet a nagy tömegmozgások és az ebből következő tágas térszerkezet, lineáris időfelfogás, egységes cselekmény jellemez – „az abszurd színművekben a valóság rendszerint töredékes és töredezett, a tér felbomlik, szűkül”.⁴⁶ E szűkülésre, e zárt térre mindkét vizsgált szerzőnél akad példa. Páskándi „barlangszerűnek” írja le Dávid Ferenc lakhelyét, Sorescu *Jónásában* a főszereplő egy cet gyomrában ábrázoltatik.

Lukács éppen a tér kapcsán, a korábbi drámatörténeti időszakok viszonylatában hívja fel a figyelmet egy másik tényezőre is: „Merőben ellenkező a modern polgári dráma színpadművészete. A társadalom tényleges hatalma mérhetetlen nagyra nőtt, elvesztette azonban konkrét arculatát, mely még megvolt a polisz (és a középkor) idején, már csak miliőként jelenik meg, mely idegen és kikerülhetetlen hatalomként áll szemben az emberrel. Az ember egész belső világa ehhez a miliőhöz láncolódik, s ugyanakkor **hontalan** benne. Arra törekszik, hogy legalább belül megmentse magát az így keletkező önelidegenedéstől. Ezért hát, hogy – a dráma történetében először – a színpadkép önálló életet él.”

Az abszurd éppen ezt a hontalanságot, a külső világ általi meghatározottsággal szembeni lázadást kívánja tükrözni. Nem csoda tehát, ha a tér a drámán belül előtérbe kerül a korábbi drámatörténeti időszakokhoz képest. Olyan invariánsként működik, amely meghatározza a drámaforma lehetséges fejlődési irányait, másként szólva: egy adott térszerkezet egy adott drámaformát valósít meg. A tér meghatározza a mozgást, a dialógust és a nevet. Fordított építkezéssel van tehát dolgunk, amely nem a nevek közötti dialógusban létrejött cselekvéssorok által határozza meg a teret, hanem éppen ellenkezőleg, a tér pecsételi meg már a dráma kezdetén a szereplők sorsát. Az abszurd dráma ugyanis: „új drámai konvenció felépítésére törekszik. E

⁴⁴ E kérdésben üdítő kivételként hat Patrice Pavis *Színházi szótára*, akit a későbbiekben többször is idézek majd.

⁴⁵ Gaillard, Ottofritz: *A dráma alaptörvényeiről* (ford: Gál Istvánné). Korszerű Színház Sorozat, 28. Színháztudományi Intézet, 1961., p.32.

⁴⁶ Balotă, Nicolae: *Az abszurd irodalom*. Fordította: Zirkuli Péter. Gondolat, Budapest, 1979. p. 405.

törekvések középpontjába a színpadi képekből álló nyelvet helyezi; egy olyan nyelvet, amely a pusztá diszkurzív gondolkodás hatékonyságát meghaladó igazságot testesít meg, és ennek a nyelvnek rendel alá minden más színpadi elemet.”⁴⁷

A „színpadi képekből álló nyelv” nem más, mint a Lukács által milliónek nevezett tér-projekció. A jelen dolgozatban éppen e tér-projekcióknak a drámaformára gyakorolt hatását kívánom tanulmányozni. Miközben arról sem kívánok megfedkezni, hogy az abszurd drámában a tér nem pontosan meghatározott (ellentétben az epikus színház jóval realistább tér-projekcióival) például A játszma végében, Beckett-nél, aki: „nem ad fogódzót, hogy hol is van ez a hely, ahol a szereplők vegetálnak”⁴⁸.

Páskándi és Sorescu esetében a hagyományos, dekoratív kulissza⁴⁹ és a milió, az aktív, szereplőként működő háttér valósággal csatát vív az adott drámai életművön belül, hiszen a mitikus térben játszódó művek tér-projekciói egy adott drámaformát tételeznek, míg a történelem szférájába lépő drámák már másfajta tér-projekciókra épülnek.

Az elemzés elemei

Előfeltevésem szerint a dráma mindhárom alapelemében megnyilvánuló tér-projekció a két szerző a továbbiakban elemzésre kerülő drámáiban a történelmi idővel (vagy éppen annak hiányával) szembesülve hoz létre sajátos drámaformákat. Ezek a drámaformák legyenek bár „történelmi drámák”, „mitológiai parabolák” vagy a kortárs élet bizonyos vetületeit felmutató drámai szövegek minden esetben szoros kapcsolatban állnak a történelem fogalmával, jelenjen az meg akár a mitológiai idők peremén elhelyezkedő mitológiai játékokban, akár a történelem bizonyos időszakát, és annak szereplőit életre keltő drámában. Történik mindez az abszurd drámairodalommal való folyamatos kommunikáció, kapcsolattartás közepette.

⁴⁷ Esslin, Martin: *Az abszurd dráma elmélete*. Fordította: Sz. Szántó Judit. A Magyar Színházművészeti Szövetség Kiskönyvtára. Korszerű Színház 94. szám. A Színháztudományi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa. Budapest, 1967., p. 157.

⁴⁸ P. Müller Péter: *Testfogyatkozás* (A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban). Jelenkor, 2008. június., p. 690.

⁴⁹ „A kulissza szerepe csak dekoratív lehet: kíséri, illusztrálja, kiemelni segíti, sokszor szimbolizálja azt, ami az előtérben történik. De csak a cselekvésnek van órá hatása, neki aktív szerep nem juthat. Háttér és az előtérben mozgó emberek kapcsolata ellenben kölcsönhatás.” –Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető Kiadó, Budapest, 1978., p. 82.

Az elemzés során a név, a dialógus és az instrukciók körein belül vizsgálom a drámákban fellelhető tér-projekciók és az abszurd, valamint a történelmi idő viszonyának módosulásait, figyelemmel követve azt is, hogy e tér-projekciók kulissza, avagy milió volta, milyen mértékben határozza meg az adott drámák további formai illetve tartalmi elemeit. Mindezt úgy, hogy az Adrian Marino által megfogalmazott invariáns-elméletet felhasználva megpróbálok az egyes dráma-párok vizsgálata közepette olyan újszerű tartalmi és formai elemeket keresni, amelyek relevánsak lehetnek nem csupán a két szerző háttérének tekinthető nemzeti irodalmak, de más nemzeti irodalmak vizsgálata esetében is. Nem feledkezve meg arról a lehetőségről sem, hogy a Páskándi és Sorescu művek összehasonlító elemzése közepette akár új drámaelméleti fogalmak létjogosultságát is megvizsgáljam.

A bevezető után röviden ismertetem a két szerző életművét és helyét saját nemzeti irodalmukon belül, majd az egyes drámák összehasonlító vizsgálata után kívánom leszűrni a dolgozatban megfigyelt jelenségekben benne foglaltatott tanulságokat.

Vázlatos életrajz és pályakép

Hasonlóságok és különbségek jellemzik a két szerzőnek az összehasonlítás keretein belül megnyilvánuló viszonyát, hiszen egyes életrajzi mozzanatok és a pályaképek egyes vonásai is nagymértékben hasonlítanak egymásra, hogy azután a már-már párhuzamos életrajzok és pályaképek ismét eltávolodjanak egymástól.

Mielőtt a két szerző életrajzának fontosabb állomásait és az életműveket ismertetném, bevezetésként egy példát írok le, amely kellőképpen rámutat a Páskándi és Sorescu életrajz közötti hasonlóságokra és alapvető különbségekre is.

Mindkét szerzőnek egyik visszatérő motívuma a börtön, a bezártság, amely konkrét tapasztalatokra támaszkodik, hiszen különböző okok miatt, de mindketten rács mögé kerültek. Páskándi esete a komorabb. Mint a kolozsvári Bolyai Tudományegyetem III. éves magyar szakos hallgatóját, letartóztatják 1957 márciusában, és az 1956-os diákszövetségi reformtervhez fűzött kiegészítései miatt az állam és közrend elleni izgatás vádjával hat év börtönre ítélték. Sorescu esete váratlan, derűs fordulattal ér véget. Sorescu 1954-ben katonai szolgálati ideje lejártával hazamegy, de a katonaság dezertőrnek nyilvánítja és bezárják. Ettől a pillanattól kezdve bármiféle szörnyűség történhetne vele, azonban egy irodalomkedvelő ezredes szabadon engedi

bizonyos feltételekkel: két órát ad Sorescu-nak egy vers megírására, s miután a verssel meg volt elégedve, szabadon engedi a fiatal költőt.

Páskándi Géza: Szatmárhegyen született 1933. május 18-án⁵⁰, még szatmári diák, amikor 1949-ben verse és cikke jelenik meg a helyi Dolgozó Nép című lapban, 1949-ben Bukarestbe kerül, és 1953-ig az Ifjúmunkás, majd az Előre belső munkatársa. Időközben egyre rendszeresebben publikál verseket az akkori idők valamennyi irodalmi lapjában⁵¹. A fiatal szerzőre fel is figyelnek a kortársak. Bajor Andor terjedelmes cikkben foglalkozik Páskándi különböző lapokban publikált verseivel, és túl a kommunista rendszert nem kellőképpen dicsérő versek negatív kritikáján⁵², a cikk kicsengése egyértelműen pozitív, dicsérő és bátorító jellegű, hiszen tehetséges szerzőnek tekinti, aki: „sok újat hozott a költészetünkbe”⁵³. A megdicsért fiatal szerzőnek a dicsérő cikk éppen kapóra jön, hogy elverje a port, amennyire az akkoriban lehetséges, az egész kortárs romániai magyar irodalmon, vitát kezdeményez, amit Majtényi Erik ledorongoló válaszcikke zár rövidre.⁵⁴

E viharos pályakezdés több szinten is rávilágít Páskándi személyiségére, arra, hogy valami újat, eredetit szeretne minden esetben kifejezni, mindezt nagyon is átgondoltan és megfontoltan, már-már programszerűen. Ezt a vélekedést támasztja alá a tény, hogy a fiatal szerző a Bajornak adott válaszcikkében már felhívja a figyelmet például az eposz műfajának hiányára, és közel húsz évvel a cikk megírása után meg is jelenik *A sárikás anyós* című, groteszk eposzokat tartalmazó kötete. E vitában már igen korán felbukkan Páskándi értelmezői, esszéírói hajlama, ami pályája egészét végigkíséri, hiszen a versekhez, prózákhöz, drámákhoz, vagy az adott köteten belül, vagy másutt, újabb és újabb megjegyzéseket, értelmező mondatokat fűz hozzá, mintha csak attól félne, hogy újításait, eredeti beszédmódját nem fogják kellőképpen megérteni. Pályakezdésének, higanyszerűen mozgékony lelkialkatának, habitusának megvilágítására jó példa, hogy ő fedezi fel a nálánál négy évvel idősebb Kányádi Sándort (1950-ben).

⁵⁰ A fontosabb életrajzi adatokat a Romániai Magyar Irodalmi Lexikon Páskándi Szócikkéből vettem át.

⁵¹ „a 18 esztendőös Páskándi Géza már több mint egy éve közli verseit az ország valamennyi magyar nyelvű lapjában és folyóiratában” – Majtényi Erik: *Fogadjuk elvszerűen a bíráló segítségét*. Útunk, 1951./12.

⁵² Azt látjuk, hogy Páskándi Géza, ez az öntudatos és tehetséges költő, nem fektet be a verseibe olyan munkát, amellyel a vers – emberi verssé, realista verssé, a Párt versévé válna. – Bajor Andor: *Páskándi Géza*. Útunk, 1951./2.

⁵³ Uo.

⁵⁴ „korához és tehetségéhez méltatlan szerénységgel és göggel utasítja vissza a kritikus segítségét” – Majtényi Erik: *Fogadjuk elvszerűen a bíráló segítségét*. Útunk, 1951./12.

Még nincs önálló kötete, amikor ismét terjedelmes cikkben foglalkoznak verseivel, ezúttal Marosi Péter ír róla *Mire legyen büszke Páskándi?* címmel, amelyben védelmébe veszi a fiatal költőt és annak esetleges túlzásait is, mondván, hogy ezek is a tehetséghez tartoznak, ellentétben a tehetségtelen kezdővel aki: „többnyire okosan, megfontoltan énekel”⁵⁵.

Ezt a nem teljesen zökkenőmentes, de mégis sikeresnek tekinthető indulást állítja meg Páskándi 1957-es bebörtönzése. A *Piros madár* címmel ugyanabban az évben megjelent kötetének szinte valamennyi példányát bezúzzák. Hat év börtön után, 1963-ban szabadul, két évig még Bukarestet tudhatja kényszerlakhelyéül, 1965-től szabadfoglalkozású író lesz, és Kolozsvárra költözik.

Páskándi az erdélyi irodalmon belüli elismertségét jelzi, hogy amint újra publikálni kezd, a kritika azonnal reagál rá, meg sem várva a szövegek kötetbe gyűjtését⁵⁶. Három évvel szabadulása után jelenhet meg újra kötete, ekkor, 1966-ban lát napvilágot a *Holdbumeráng* (versek) és a gyerekeknek szánt *Tündérek szakácskönyve*. E pillanattól szinte évente jelentkezik új vers-, gyerekvers-, próza- és drámakötettel. A kritikák többsége ezután is elsősorban az egyéni hangot, az újszerűséget értékeli könyveiben, Láng Gusztáv „nyugtalan szellemű, képletbe nem szorítható”⁵⁷ kísérletezőnek nevezi Páskándit.

Néhány amatőr és diáktársulat után az erdélyi színházak is játszani kezdik drámáit, többek között a *Vendégséget*, a *Tornyot választok* címet viselő Apáczai-drámát. Az 1970-es évek elején a Kriterion Könyvkiadónál dolgozik, mint lektor.

1974-ben áttelepül Magyarországra. Itt is egymást követik kötetei miközben a Kortárs folyóirat főmunkatársa és a Nemzeti Színház dramaturgja lesz.

Az újabb irodalomtörténetek, mint például Kulcsár Szabó Ernőé, elsősorban mint drámaíró, a Vendégség szerzőjét tartja számon, s habár a legjelentősebb magyarországi irodalmi díjakat, a József Attila-díjat és a Kossuth-díjat is elnyerte, a Szatmárnémetiben megrendezett Páskándi-konferenciákat leszámítva, csupán Szász László és Bertha Zoltán foglalkozik rendszeresen (terjedelmesebb tanulmányokban, esszéikben) a szerző halála (1995. május 19.) után is a Páskándi életművel, miközben *A magyar irodalom története*i meg sem említi, csupán a Boka

⁵⁵ Marosi Péter: *Mire legyen büszke Páskándi?* Útunk, 1956./12.

⁵⁶ Lásd: Kántor Lajos: *A modernség nem ráadás*. Utunk, 1965./31.

⁵⁷ Láng Gusztáv: *Páskándi Géza*. Utunk, 1970./18.

László által írt Sütő Andrásról szóló tanulmányban találni utalást szerzőnkre⁵⁸. Mindeztidáig nem íródott Páskándi-monográfia sem. Egészen más helyzetben van Marin Sorescu, akiről már számos monográfiát, tanulmánykötetet írtak a román irodalomtörténészek.

Marin Sorescu: életrajza és írói pályája, miként fentebb is jeleztem már, több ponton is hasonlóságot mutat Páskándiéval, ilyen például a kései „székfoglalás” az irodalom berkeiben. Ám itt nem a külső hatalom, hanem belső elhatározás késlelteti az őt megillető hely betöltését (első kötete csupán 1964-ben jelenik meg, miközben nemzedéktársai már 1960 körül megjelentették első könyvüket).

1936. február 29.-én született Bulzești községben, Krajován, majd később Predealon jár középiskolába, 1955-től 1960-ig, a jászvásári A. I. Cuza egyetem bölcsészkarának hallgatója, 1959-ben debütál a *Viața studentescă* című bukaresti egyetemi lapban, amelynek 1960-tól szerkesztője lesz, 1963-ban a *Luceafărul* folyóirat szerkesztője lesz, miközben rendszeresen közli satíráit és paródiáit a különböző lapokban. 1964-ben jelenik meg első kötete az *Egyedül a költők között* (Singur printre poeți).

Már az első kötettől felfigyelnek rá: „Sorescu, teljesen megérdemelten, már debütálásakor elmélyült és tárgyyszerű kritikáknak örvendhetett, amelyet meggyőzően támasztottak alá elismert kritikusok”⁵⁹, bár akadtak negatív jelzők is a korabeli recepcióban.

E kissé megkésett indulás után minden évben új kötettel jelentkezik. Az 1968-as év pedig már valósággal dúskál az új Sorescu szövegekben. Ekkor jelenik meg egy újabb verseskötete, valamint a *Jónás* című drámája, folyóiratban publikálja két másik drámai szövegét is (*Există nervi*, *Paracliserul*), a *Paracliserul* két évvel később kötetben is megjelenik. 1974-ben lát napvilágot *A sóhegy szomjúsága* című kötete, amely négy drámát tartalmaz, az úgynevezett metafizikus trilógiát (*Iona*, *Paracliserul*, *Matca*) és az *Există nervi* című szöveget. Eközben Sorescu egyre jelentősebb nemzetközi hírnévnek örvend, számos európai nyelven jelennek meg vers- és drámakötetei. *Iona* (Jónás) című darabjáról így Marian Popescu: „A román dramaturgia

⁵⁸ Lásd: Boka László: *Dráma és történelem. 1974 – Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja*. In.: A magyar irodalom története. 1920-tól napjainkig. Szerkesztette: Szegedy-Maszák Mihály, Veres András. Gondolat, Budapest, 2007., p. 683.

⁵⁹ „Încă de la debut Sorescu se bucură, pe bună dreptate, de comentarii pertinente și la obiect, susținute cu argumentație convingătoare de prestigioși critici” – Gheorge Chirilă: *Între ironic și imaginar*. Editura Viitorul Românesc, 2001., p. 22.

számára a Jónás volt az első döntő lépés a drámai szerkezet, de a tartalom módosulása felé is”⁶⁰ 1978-tól a krajovai *Ramuri* folyóirat főszerkesztője, 1984-ben jelenik meg gyűjteményes drámakötete a *Ieșirea prin cer*. Ebben a kritika-részletekkel és a drámákat értelmező esszékkel/tanulmányokkal „dúsított” gyűjteményes drámakötetben a korszak legismertebb kritikusai értelmezik és véleményezik Sorescu drámaírói munkásságát. A román színház- és dráma-történetírás egyik nagy öregje, Valentin Silvestru 1983-ban ekként méltatja a sorescui életművet: „Ez a mű már az egyetemes modern kultúra részévé vált. Számunkra csak az a feladat maradt, hogy teljes egészében ismertté tegyük abban az országban, amelyben keletkezett.”⁶¹

A nyolcvanas években regényíróként, esszéíróként, 1989-ben festőként is bemutatkozik a nagyközönségnek, miközben „egyes elemzések [...] az életmű legkiemelkedőbb részének Marin Sorescu drámaírói munkásságát tartják”⁶². Egymást érik a műveiből készült fordításkötetek, számos díjban részesül, 1991-ben a Román Akadémia tagjává választják, Nobel-díjra jelölik, ugyanebben az évben Herder-díjas lesz, 1993-ban kulturális miniszter, miközben 1992-ben megjelenik *Vărul Shakespeare și alte piese* című drámakötete. Rövid szenvedés után 1996-ban hunyt el.

⁶⁰ „Pentru dramaturgia românească, Iona a constituit unul din primele momente hotărâtoare de înnoire a formei dramatice, dar și o schimbare de conținut.” – Marian Popescu: Povestea cu Iona. In.: Marin Sorescu: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984., p. 6.

⁶¹ „Această operă a și intrat în patrimoniul culturii universale moderne. Ne rămîne îndatorirea de a o face pe deplin și integral cunoscută în țara noastră, care a zămislit-o.” – Silvestru, Valentin: Ora 19.30. Studii critice asupra teatrului dramatic din deceniul opt al secolului douăzeci. Editura Meridiane, București, 1983., p. 185,

⁶² „Unii comentarii [...] consideră, că cea mai valoroasă parte a creației lui Marin Sorescu o reprezintă dramaturgia sa.” – Băilișteanu, Fănuș: *Marin Sorescu, studiu monografic*. Editura Steaua Procion, București, 1998., p. 109.

TÉR ÉS TÖRTÉNELEM

A megfázástól a hideglelésig

Marin Sorescu, aki a hatvanas évek elején elindult fiatal román költő-nemzedék egyik legjobbjaként váltotta meg belépőjét a román irodalmi köztudatba – a hatvanas évek második felétől kezdődően rendszeresen publikál színdarabokat is, nem is akármilyen szakmai és közönségsikert érve el. Sorescu, akárcsak Páskándi Géza, tehát költőként indul, és az abszurd irányába, melyre jó példa *Iona* (Jónás) című drámája, mely nem más, mint egyetlen egzisztencialista monológ arról – kiléphet-e a sors "burkaiból" az ember, vagy sem? Erre a Jónás-darabban még azt a választ adja – csupán befelé haladva léphetünk ki a történelemből. De egyes történelmi drámáiban kilép a mitikus időben játszódó sorsszerű eseménysorok alkotta keretektől, talán éppen azért, mert maga a cselekmény és annak kimenetele mindenkinek (legalábbis a román olvasó- illetve nézőközönségnek) ismerős. Így történik ez a *Răceala* (a továbbiakban: *A hideglelés*) esetében is, amelyben elsősorban nem maguk az események abszurdak, hanem a személyek, akik történelmi szereplőkből hús-vér (és igen gyakran szárandó, nevetséges, vagy éppenséggel undorító) emberekké alakulnak Marin Sorescu tolla alatt.

A törökök II. Mohamed szultán vezetésével elindulnak, hogy lerohanják Havasalföldet, amelynek Mátyás király vazallusa, a Țepeșnek is nevezett Vlad Dracul az uralkodója. A hadjárat többek között Radu cel Frumosnak (Szép Radu), Vlad Țepeș öccsének, köszönhető, aki el akarja foglalni bátyja trónját, és ezért a töröktől kér segítséget.

Ez a darabban lezajló események váza, de egy drámához nem elegendő a tiszta vonalvezetésű eseménysor, a Nevek mögött jól körvonalazott személyekre van szükség. A történelmi személyek és a történelem, relativizálása tekinthető *A hideglelés* hátsó, mondjuk úgy, a szöveg mögött rejlő szellemi mozzgatórugójának, amely minduntalan megnyilvánul a téma ironikus kezelési módjában.

II. Mohamed, az egyik legjelentősebb török történelmi személyiség nem foglalkozik a hadsereggel, inkább a török ábécé létrehozásán munkálkodik, ezzel egyidőben pedig verseket ír,

melyek a Vidini Pasa szerint teljesen közepszerűek. Így kezdődik *A hidegletés* – az olvasó/néző így már az első pillanattól tapasztalhatja, hogy a szerző nem egy hagyományos történelemszemlélet híu követője, sőt a történelemhez úgy viszonyul, mint alapanyaghoz, nem pedig, mint egy örökké pontos határok közé szorított tényanyaghoz.

Ez egyébként az ugyancsak Vlad Țepeșről írt *A harmadik karó* (*A treia teapa*) című drámájában is megfigyelhető, amelyben Țepeș a patkányokkal beszélget a budai várban. Igaz ugyan, hogy Țepeș éveken át raboskodott a budai várban, arról azonban, hogy megőrült volna, nem szólnak a történelemkönyvek. Ilyen apró, de a szöveg szempontjából lényeges elmozdulások jellemzik Sorescunak a történelemmel szembeni viszonyát, amelynek színház- és drámatörténeti aspektusai is vannak. Egyik kritikusa (Brădățeanu Virgil) többször is felhívja a figyelmet arra, hogy Sorescu drámái csak idézőjelek között nevezhetőek történelmieknak, hiszen nagyon is a jelennek szólnak. Brădățeanu Virgil szerint Sorescu szövegeiben önmagunkkal találkozhatunk.⁶³

A történelem és a főszereplő

Páskándi számos esetben nem lép túl a hagyományon, Könyves Kálmán alakját például ott hagyja a megszokott legendai fényben, annak ellenére, hogy kidomborítja bizonyos emberi vonásait is.

Páskándi történelmi drámákat ír ugyan, de nem archaizál. Megmarad korának aktuális nyelvi szintjén, és csak a ritkán használt latin kifejezésekkel és a nyelvhasználat különös nyersségével utal egy korábbi nyelvi állapotra. Az Árpád-házi ciklus darabjaiban inkább a *történelemben* lezajlott *történelmi* fordulatok által gördül tovább a cselekmény, és a szereplők jobbára csak a történelmi események hangulatfestő elemeiként töltenek be valamiféle funkciót.

Más szemszögből is megfogalmazva a fentebb leírtakat: amíg az *Erdélyi Triptichon* egyazon típust mutat fel három különböző személyiségben, addig az *Árpád-házi Triptichon* főszereplőit csak egy-egy típus képviselőiként határozhatjuk meg és tarthatjuk számon. László a lovag, Kálmán a pap, Béla a szánalomra méltó ember típusát testesíti meg, de egyik sem lép ki a típus konvencióinak határain túlra, nem válik bonyolult, belső életű személyiséggé, belső

⁶³ Lásd: Brădățeanu, Virgil: *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982., p.271.

vívódásaiknak nincs magasabb szintje – csupán egyetlen-egy: a lelkipurdálás és a teljes én felépítését célzó kísérletek sikerének lehetetlensége.

Egy hatalomra éhes nagyúri csoport és egy a hatalmat mindenáron megőrizni vágyó nagyúri csoport áll Álmos és Kálmán mögött. A koldusokkal jelzett nép és alacsony rangú papok Álmos – az udvar tisztviselői és a magas rangú papok a másik oldalon. Egy daliás férfi és egy könyvek közül érkező nem szép, de nem is csúnya férfi, aki kapcsolatba lép a drámában megjelenő összes női szereplővel. Már az eddig felsoroltak is jól érzékeltetik, hogy Páskándi milyen pontosan kiszámította és végiggondolta a szereplőcsoportok közötti viszonyokat. A darab egyensúlyát, akárcsak a Triptichon előző darabjában: itt is az egyik fél eltűnése okozza: Álmos megvakítása a dráma utolsó fordulópontja.

Ellentétben a László-drámával, itt békével indul a darab. Álmos elismeri Kálmán hatalmát, csak később lázad fel, mégis: a mögötte lévő nagyurak ráhatásának köszönhetően. Kálmán, aki nem riad vissza a kémek alkalmazásától – valóságos rendőrállamot hoz létre, ahol még tulajdon öccsét is figyelteti, de nem követ el bűnt, nem ölet meg senkit. Álmos testvére bizalmát kéri, és nem sokkal később ellene támad, azonban a jogtalanul trónt követelő szerepébe lépve sem mond le bizonyos erkölcsi normákról („Nem akarom, hogy Európa ujjal mutasson rám: én vagyok az, aki szavát szegte”; 199.o.). Hiába bíztatják mindkettőjüket, egyikük se hajlandó a testvérgyilkosságra. Két hasonló, de mégis: egymástól nagyon eltérő testvér néz farkasszemet egymással. Ismerik egymás gondolkodásmódját, és ez a keresztes hadak garázdálkodásakor is kiderül.

Kálmán bizonyos értelemben kétkulacos politikát folytat⁶⁴. Álmost szeretik⁶⁵, népszerű, Kálmán nem is akar népszerű lenni⁶⁶, de közben egyre csak a hivatalos és a nem-hivatalos krónikákkal foglalkozik. Álmos szerető apa, Kálmán még halálos ágyán se hajlandó fiával beszélni. Álmos következetes a lázadásban, Kálmán következetlen a megbocsátásban. Erősnek akar látszani, de mégsem az. Kettőjük legpontosabb jellemzése már a darab elején megtalálható. Először a nép jellemzi őket, aztán ők maguk írják le saját énjüket:

HARMADIK KOLDUS (púpos, sánta): Miért is kérdezitek: ki lesz a király?

⁶⁴ Páskándi Géza: *Könyves Kálmán király*. In. Páskándi Géza: *Árpád-házi triptichon*. Antológia Kiadó, Lakitelek, 1994" Minden gyanúval és ravaszsággal a császárok felé, hogy minden bizalom a pápáé lehessen! – ez az én elvem; 175.o.

⁶⁵ Téged szeret mindenki. Mert te mindenestül a mienk vagy... – Id.mű: p.163.

⁶⁶ "Én nem akarok népszerű király lenni" – Id.mű: p. 177.

Ki lehetne más, mint Álmos herceg? A daliás Álmos, kinek termete szálfá, karja, mint a mestergerenda, s vállán elbírja minden gondjainkat! A délceg Álmos, ő lesz magyarhoz méltó király!

HADI LOTYÓ: Tudom én, hogy Kálmán lesz a király, Kálmán herceg! Megálmodtam én. Kálmán, kinek ágya telistele van könyvekkel, és örökkön imádkozik bűneinkért! Szeme, midőn sétál a klastromkertben, a földre néz, ám szíve az égben, Szűz Máriával társalog fényesen, és a mi Urunk parancsára nyitván a füle, Jézus Krisztusunk keresztjét ő is a vállán cepeli! (...)

(159.o.)

KÁLMÁN: Hallottam beteg vagy.

ÁLMOSS: Katonadolog! Inaim hasogatnak, meg a derekam. Nemrég egy makrancos almás a mocsárba lódított... Szörén ültem meg. *(Felöltözött)* A te könyveid bezzeg nem hánynak le a hátukról, jámbor jószágok...

KÁLMÁN: Közel kell férközni azokhoz is. Akár a lóhoz. És ott vannak a gondolatok, az eszmék... mármint a könyvekben... ezek viszont éppoly könnyen ledobhatnak hátukról, ha sarkantyúdat nem értik

(166.o.)

Páskándi tömören – néhány mondatban – képes tisztán és egyértelműen megrajzolni a két főszereplő portréját, előbb külső szemlélők által, majd – csak úgy, mellékesen, mintha csupán a lovakról és a könyvekről lenne szó – Álmos és Kálmán önértékelő, önértelmező szavain keresztül.

Miért történik meg mégis Álmos megvakíttatása, miért fog el a királyi (hivatali) kegyesség? Erre a megvakított Álmos és a lelkiismeret-furdalástól (?) gyötört Kálmán között lezajló parabolikus dialógus adja meg a választ.⁶⁷ A szeretet és személyiség nélküli⁶⁸, első

⁶⁷ ÁLMOS: Káin odaadná a palotáját, jószágait, testőreit, minden kincsét azért a látványért, ami Ábel sötét szemgödreben van eltemetve. Az asszonyi arcokért, a szabad mezők látványáért... Mert Ábel vak – valamikor látott és élt. Káin csak tengett. Káin nem tudhatta meg soha, mi az élet. Káin mintha véletlenül jött volna e földre.

KÁLMÁN: Káin győzelme a legnagyobb, mert tudja: ha véletlenül is született, ez mindig így van, mert álom helyett született minden ember. A véletlen Isten szükségtörvénye. Ábelt győztesnek álmodták szülei és barátai, ám vesztésként született. Káint vesztésként álmodták és győztes lett belőle. Káint nem egy emberpár – Isten maga akarta! Nem egy nászi óra, nem két test lihegése, nem a szennyves verejték, hanem Isten éneke, akarata, szeszélye, parancsa és sóhajtásai!

feleségét egyetlen szó nélkül meghalni hagyó és a felszarvazást is faarccal elviselő (olykor már valósággal démoni) Káin-Kálmán újra elveti a vérengzés magvát, amikor kiszúratja Álmos-Ábel szemét – de a valódi rémdráma csak ez után következik, a Triptichon harmadik darabjában.

A látható és a láthatatlan

A *hidegtelelés* és a *Könyves Kálmán király* kapcsán nem hagyhatom figyelmen kívül azt a tényt, hogy mindkét dráma a hatvanas évek végén elkezdődő és a nyolcvanas évek legelejéig tartó időszakon belül született, egy olyan időszakban, amelyet a világpolitikai „enyhülés” mellett valóságos drámairodalmi aranykor jellemzett. A drámairodalom felvirágzása több okkal is magyarázható, de legfőképp talán azzal, hogy az enyhülés időszakában az irodalom egészében, de különösen a drámairodalomban, újra megszólalhattak a korábban letiltott szerzők, és azok is, akik először próbáltak meg színpadhoz jutni.

Ebben az időszakban érkeznek el kelet-közép-európai színpadokra olyan jelentős előadások, mint Peter Brook *Lear királya*, így a színház erősen hat a drámák szerzőire, sőt – valószínűsíthető, hogy a szerzők akár színházelméleti szövegekkel, Brook *Az üres tér* című könyvével is kapcsolatba kerülhettek. A fentebb elemzett két drámában az üres tér fontos szerepet játszik: Sorescunál a román katonák elítélésekor, Páskándinál abban a jelenetben, amikor a koldusok azon vitatkoznak ki is lesz az új király.

Aranykornak, a drámairodalom fellendülési időszakának tekintik a hetvenes éveket olyan rangos színházi szakértők, mint Radnóti Zsuzsa (a *Lázadó dramaturgiákban*, vagy Valentin Silvestru *Clio și Melpomena* című kötetében). Ebben az időszakban született a két szöveg, és mindkettő beilleszkedik a kor kísérletező és igen gyakran az abszurd irodalmának hatása alatt álló magyar, illetve román drámairodalmába.

Azonban van egy pont (és ez talán a leglényegesebb), ahol a két szöveg különbözik, ez pedig nem más mint a drámai személyiséghez való viszony.

ÁLMOSS:	És Káin, noha ilyen nagy akaratból született, mégsem volt szép, mégsem volt jó, mégsem volt szelíd...
KÁLMÁN:	Káint Isten akarta épp ilyennek!
ÁLMOSS:	És Káin most odaadná mindenét, ha azt mondhatná egyszer szelíden, csupán egyetlen egyszer: én testvérem... De Káinnak nincs testvére már.
KÁLMÁN:	(üvöltve): Nincs testvérem! Nincs testvérem! Csak Istenem, csak népem!
	Id.mű: p. 246.

⁶⁸ "Nékem nincs személyem" – Id.mű: p. 221.

Amíg Páskándi főhőse kijelenti „nékem nincs személyem”, valóban meg is marad a külső cselekvések dramaturgiai szempontból egysíkú szintjén, míg Sorescu meg sem jelenő főhőse éppen jelenlétének hiánya által válik valós, de csupán tetteinek hatásában jelen levő, bonyolult drámai személyiséggé.

A látható és láthatatlan örök színházi kérdésére így két különböző választ ad a két szerző, de amíg Páskándi visszatér a Szondi által társalgási drámának nevezett drámamodellhez, addig Sorescu a montázs, a különböző tér- és idősíkok egybejátszása által ér el újszerű, egyedi hatást.

A zárt tér és az idő, az örök vendégség

Páskándi és Sorescu egész életművét valamiféle jól nyomon követhető rendszeresség, egy olyan rendszereződés jellemzi, amely egyetlen, központi kérdés-csoport köré gyűjti a megírt műveket, függetlenül azok műfajától.

Ez a kérdés az egyéni szabadság kérdése, az, hogy adott, sarkított, peremhelyzetekben miként valósítható meg. Ez jelenik meg Páskándi *Vendégség* című drámájában és Sorescu *Jónás* című drámájában is. Páskándi darabjában Dávid Ferencet egy nagyonis konkrét hatalom köti béklyóba, Sorescu *Jónás*ában a mindent elnyelő cet, e mitikus lény az, ami meghatározza a főszereplő cselekvéseinek irányát. Mindkét esetben befelé halad a főszereplő, saját belső világa, érzései, hite felé.

A kiindulási pont és a végeredmény sok tekintetben egyezik, hiszen mindketten megélik a bezártság, a rabság élményét, és végül a menekülés helyett, a külső világ helyett a belső világot választják, amelyet öngyilkossággal próbálnak elérni (a tény, hogy Dávid Ferenc meg sem próbál elmenekülni, gyakorlatilag „öngyilkosságnak” is tekinthető, Jónás pedig hasba szúrja magát, hogy ekként érjen ki a szabadba).

A két megtett út jelentősen eltér, hiszen Jónást úgy ismerjük meg, mint, aki harcol szabadságáért, és éppen ezért megpróbál kitörni az adott, zárt világból, és csak a darab legvégén döbben rá, hogy ez kifele lehetetlen, míg Dávid Ferenc már a *Vendégség* legelején felkészül a világból való kilépésre – jóval közelebb áll a szellemi szférához, a túlvilághoz, mint a földi élethez, amelyből nem csupán tudása, de szentekére emlékeztető lelki felépítése, hihetetlen

türelme⁶⁹ is kiemeli. Amíg Jónás a szabadságot akarja elérni, addig Dávid Ferenc az elért szabadságban való élet lezárását várja, mert nagyon pontosan tudja, el is mondja Socinonak: „Vendég voltál – a tudatomban. Én is vendég voltam a tiédben. És mindketten vendégek – Isten tudatában.”⁷⁰

Sorescu Jónása fokozatosan jut el a belső szabadság gondolatához, ami egyben az öntudatra ébredést is jelenti. A főszereplőnek ugyanis csak a szöveg legvégén jut eszébe a saját neve. Ezért mondható el róla, hogy egyszerű, teljesen hétköznapi ember, akit éppen a magány elől való menekvés tesz egyre magányosabbá (még hangjának visszhangját is elveszítette). Tulajdonképpen e névtelen szereplő dialogizál önmagával, saját (belső) tükörképével a dráma teljes időtartama alatt. Sorescu szövegének egyik nagy erénye, hogy sikerül úgy strukturálnia a drámai monológot, hogy az egyetlen személy által előadva is megőrzi a párbeszédes forma jellemvonásait. A kérdések és a rájuk adott válaszok fokozatosan építik ki az utat, ami a dráma végkifejletéhez vezet.

A befelé, a szellemi szféra, a belső szabadság felé vezető utat jelzik a drámák tereit leíró szöveghelyek, amelyek folyamatosan befele irányulnak a *Vendégségben*, míg a *Jónás* esetében az első kép „kinti” terét, két belső (zárt) térben zajló kép követi, hogy az utolsó tablóban ismét „kint” legyen a címszereplő, mindezt úgy, hogy a „kint” látszólagos tágassága ismét csak bezártságot rejt.

– Mit láttál?

– Semmit.

– Mit láttál?

– Semmit, csak hasfalak végtelenjét. Mint valami egymás után rakott ablakok.

– És ezek közé az ablakok közé zártak!⁷¹

⁶⁹ „Lukács: Nem értem a birkatürelmedet, Ferenc!” – *Vendégség*: In.: Páskándi Géza: Erdélyi triptichon. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest-Kolozsvár, 1999., p. 26.

⁷⁰ Id. mű., p. 61.

⁷¹ – Ce-ai văzut?

– Nimic.

– Ce-ai văzut

– Nimic, decât un șir de burți. Ca niște geamuri puse unul lângă altul.

– Închis între toate aceste geamuri!

In: Marin Sorescu: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu. București, 1984. p. 49.

A tér viszonylagossága, határainak bizonytalan volta szoros összefüggésben áll a darab tartalmával, azzal, hogy Jónás tulajdonképpen (olykor látható módon, máskor csak sejthetően) a darab elejétől a végéig a hal(ak) gyomrában van, tehát egy mozgásban lévő és élő anyagban, az élet legbensőbb belsejében, amelyből csak a halál jelentheti a kivezető utat. Jónás *everyman*, egy *akárki* Sorescu modern moralitásjátékában, ahol a főszereplő végig a halállal, a világba zártsággal kerül szembe, még akkor is, ha a darab elején egyszerűen nem vesz tudomást arról, hogy egy hatalmas hal szájában halászik – „Jónás ül a közömbös hal szájában”⁷² –, és hátat fordít a hal belsejében uralkodó sötétnek.

(A szituációt már korábban is megfigyelhetjük a XX. század drámairodalmában, Csehovnál, ahol a valóságnak hátat fordító három nővér háza „nyitva áll a beszűkült intellektuális társalgás és művészi tevékenység előtt”⁷³ – így a tér nyitottsága és a beszűkült szellemiség közötti ellentét a dráma egyik fontos mozgatórugója lesz. Már Csehovnál, de később Camus-nél – a *Caligulában* – vagy Ionescónál is megfigyelhető, hogy a belső világ és a külső tér állapota közötti ellentét milyen erőteljes meghatározója tud lenni a drámaszerkezetnek.)

Míg Jónás a természetes világ díszletei között mozog, addig Dávid Ferenc és Socino az ember által épített világban szembesül sorsával. Amikor Dávid Ferenc házához ér, Socinot is egy „hal” fogadja, egy – „hosszú kapufolyosó torka” –, ami mintegy elnyelni készül Socinot.

A *Vendégség* jelentős része Dávid Ferenc szobájában játszódik le, amelyben különleges módon vegyülnek el a szellem dolgai, a könyvek és a primér ösztönök világa, amit az állatbőrök hivatottak jelezni: „A püspök dolgozó és egyben hálósobája. Csergével letakart ágy. A földön állatbőr.”⁷⁴. E kevert tárgyi világ miatt is írhat a tér viszonylagos, rugalmas voltáról Bécsy Tamás: „Mindazonáltal ez a dráma-beszéd is a kamaradarab változata. Változat elsősorban azáltal, hogy rugalmas a „hely egysége”: Dávid Ferenc házának szobájába hozza be a Socino-Blandrata jeleneteket, ami ezen dráma-beszéd reális alappéldányaiban nem volna lehetséges”⁷⁵.

A tér formája mindkét szerzőnél szoros összefüggésben áll tehát a szereplőkkel, mintegy előrejelzi azok sorsát – a hal szája, a folyosó torka –, elnyeletésüket. A szoba, a hal gyomra, olyan alapszimbólumokat idéz meg, mint az anyaméh vagy a barlang (amely Sorescu

⁷² „Iona stă în gura peștelui nepăsător” – Id. mű.: p. 25.

⁷³ Brustein, Robert: *A lázadás színháza I.* (ford. Földényi F. László) Modern könyvtár 448. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982., p. 193.

⁷⁴ Páskándi Géza: *Vendégség*. In.: Erdélyi triptichon. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest – Kolozsvár, 1999. p. 23.

⁷⁵ Bécsy Tamás: *Kalandok a drámával*. Magyar drámák 1945 – 1989. Balassi Kiadó, Budapest, 1996., p. 94.

„metafizikus” trilógiájának alapmotívuma). A zárt térben az örök emberi kérdései fogalmazódnak meg, mint a halállal való szembenézés és a választás szabadságának kérdése.

Színkép, világkép

A drámai hős pozíciója a 20. században kétségtelenül megingott, míg korábban a Név és a Dialógus volt az, ami a dráma eseményeit meghatározta, addig a múlt században egyre jelentősebb, elsősorban szimbolikus szerephez jutnak a szerzői utasítások, amelyek nem szerves részei a dialógusnak, ezért számos olyan dráma keletkezett, amelyben a térnek (a tér leírásának) sajátos, jóval fontosabb szerepe van, mint a korábbi drámák esetében. Páskándinál megfigyelhetjük ezt a jelenséget a *Tornyot választokban*, Sorescunál pedig a *Paracliserul* (A sekrestyés) című drámában, ahol a drámai építkezés, a dráma egésze szorosan kapcsolódik a szerző által kért, jelzett díszletelemekhez. Utóbbinál a katedrális fehér falai mellett állványzat jelenik meg, amelyen a sekrestyés a falakat lassan befeketítő gyertyákat helyezi el, egyre közelebb kerülve a katedrális boltozatához és ezáltal az éghez, a transzcendenciához.

Az ábrázolt tér és a művész által megfogalmazott világkép közötti szoros összefüggésekre a reneszánsz festészet kapcsán Pierre Francastel hívja fel a figyelmet: „A reneszánszban a tér mindazokból a kellékekből jött létre, amelyeket a művészek azért képzeltek el, hogy konkretizálják a világra vonatkozó gyakorlati – meghatározásuk szempontjából érdekes – és jelképes nézetet.”⁷⁶ A világra vonatkozó nézetek a Páskándi és Sorescu darabok drámaszerkezetében és annak virtuális térszerkezetében is megnyilvánulnak.

Mindkét szövegben körvonalazódik egy sajátos, a fent és a lent világát határozottan elkülönítő, a vertikálitásra figyelő világkép, amelynek hatására a szereplő a magasságokba tör. A *Tornyot választokban*, már a cím is jelzi az architektúra fontosságát, de a lépcső előtt társalgó koldusok, illetve a torony magasába húzódó Apáczai számára is fontos a torony, hiszen azt a vertikális világképet tükrözi, amelyben a szereplők mozognak.

A választás nem csupán magára a toronyra vonatkozik tehát, de a világképre is. A tudós Apáczai, aki a horizontális világ egyik fontos szereplője, az erdélyi szellemi horizontok kiszélesítője a vertikális a fel- és lefele is néző vallásos világképről sem feledkezik meg. A

⁷⁶ Francastel, Pierre: *Művészet és társadalom*. Válogatott tanulmányok. (Ford.: Lontay László, Nagy Géza.) Gondolat, Budapest, 1972., p. 76.

toronyválasztásban rejlő jelképiségre, a drámához írott előszavában maga a szerző is felhívja a figyelmet: „A „toronyválasztás” gondolatát az ő személyes sorsa jelképének számtuk”.⁷⁷

Páskándi lépésről lépésre emeli meg a teret a koldusok szintjétől a társadalmi ranglétrán magasan elhelyezkedők terének tekinthető fejedelmi térig és onnan a torony metafizikus magasságáig.

A koldusok nem csupán a társadalmi ranglétra alján, de a térnek is legalsó szintjén jelennek meg, a legelső lépcsőfok alatti szinten, olyan szereplőkként, akiknek a magasabb régiókat és az oda vezető lépcsőket csak szemlélni szabad: „A szín háttérében egy lépcsősor, amely nyilván a fejedelmi palota kapujához vezet. Üres. Most sietősen bejön egy mindkét lábára nyomorék koldus, a földön csúszó fajtából való. Kezében két kopott, pántos, súrolókeféhez hasonló fadarab, amivel vonszolja magát. Megáll, nézi a lépcsőt.”⁷⁸

A fent és a lent perspektívája közötti különbségeket már a dráma elején megfogalmazza a két koldus:

MÁSODIK KOLDUS: (...) Nem mondom, én is röhögnék magamon, ha én látnám, hogy két ilyen szerencsétlen nyomoréknak van kedve, mint egy gyereknek, diadalosdit játszani. Te nem röhögnél?

ELSŐ KOLDUS: De igen. (*Hirtelen.*) Nem figyelted? Azért nem röhögött mindenki, igaz?

MÁSODIK KOLDUS: Hát én se röhögnék, ha két ép, egészséges lábon állva látnám magamat onnan fentről – itt lent lábatlanul; nem röhögnék én, hogy a lábam előtt két lábatlan háborúsdit játszik csak azért, hogy engem nevetessen. Nem röhögnék én, nem bizony.⁷⁹

A lenti világot természetszerűleg látja másként az, aki fentről nézi. A különbség olyan jelentős, hogy ami lent komikusnak hat, az odafent már tragikus árnyalatokat ölt magára, hiszen ami lent még egyedi, az fentről nézve akár általánosabb jelentéssel is bírhat. Az egy adott pontból vagy személyből kiinduló általánosítás pedig Páskándi drámáinak egyik sajátossága.

Ilyen általánosító, szimbolikus erővel bíró tény az is, ahogy a lépcsők, vagy a drámai térben megjelenő kiemelt részletek együtt járnak a szöveg drámaiságának fokozódásával.

⁷⁷ Páskándi Géza: *Bevezető a triptichon harmadik darabjához*. In.: Páskándi Géza: Erdélyi triptichon. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest-Kolozsvár, 1999., p. 198.

⁷⁸ Id.mű: p. 201.

⁷⁹ Id.mű: p. 204.

A *Tornyot választok* második képe is ezt támasztja alá: „A fejedelmi palota egyik terme. Korhűen berendezve, ám némileg tetszés szerinti. Egészen a háttérben menedékesen elvesző padsor. (...) Középen, lennebb, egymástól három-négy méternyi távolságra két kis emelvény, amolyan „szellemi” ringféleség”⁸⁰.

Itt is megfigyelhető a tér felfelé irányuló jellege, ám inkább klasszikus görög színházra vagy római arénára emlékeztet, nem véletlenül nevezi a szerző a dráma terét „ringféleségnek”. Páskándi (akárcsak Sorescu a *Lupoaica mea* című darabjában) ezzel a „ringszerűséggel” is kiemeli az összecsapás drámaiságát és a soron következő összecsapás jelentőségét.

Aki a hitvitában felülemelkedik a másikon, az visszakerülhet a magasabban elhelyezkedők, a padokban ülő nézők közé, aki veszít, az szükségszerűen az alsóbb régiókban marad. A térkompozíció erős drámai töltettel bíró eseményt jelez előre, amelynek végkimenetelét, igazságosztó Zeuszként a fejedelem dönt el, aki egy harmadik emelvényen elhelyezett díszes széken foglal helyet.

A térformát, akár egy mitologikus esemény helyszínének is tekinthetjük, ahol az összecsapó heroszok közötti konfliktust csakis egy isteni személy oldhatja meg.

A lent és a fent közötti különbségtétel a dráma hitvitázó részén is végigvonul, Rhédey, aki a fejedelem köréhez tartozik, nem véletlenül mondja el többször is, hogy „le vele!”. Rhédey közbeszólásai nem csupán a hitvita előre eldöntött eredményére hívják fel a figyelmet, de arra is, hogy a fejedelem Apáczait elítélő mondatai a római császárok (zsarnokok) lefelé mutató gesztusával állnak szoros kapcsolatban – ez pedig újabb utalás arra, hogy a darab szerzője valóban egy arénaszerű teret képzelt a hitvita helyszínéül.

A vita után Apáczai már nem a korábbi szinten helyezkedik el, hanem a mélyben, és ebből a mélységből szól imádkozó szókkal Istenéhez. A társadalmilag a mélybe süllyedő Apáczai helyzetét jelzi, hogy a társadalmi ranglétra legalsó fokán elhelyezkedő koldus is jóval fölötte áll: „Miközben Apáczai imádkozik, megjelenik – nem tudni honnan – fönt, ott, ahol a padsorok vége volt, Második koldus és figyelmesen hallgatja a szöveget.”⁸¹

A szerző a koldus szerepeltetésével csupán jelzi Apáczai helyzetét, viszonyítási pontot ad, mert, miként azt látni fogjuk, a következő képben a koldusok ismét a lépcső alján foglalnak helyet, ám ezúttal már nem a világi szféra, a palota lépcsőjénél, hanem a szellemi szférát

⁸⁰ Id.mű: p. 211.

⁸¹ Id.mű: p. 231.

jelképező templomtorony aljában: „Háttérben templomrészlet, oldalt nyitott ajtó: látszanak a toronyba vivő lépcsők. A templom előtti térségen két koldus. A tornyot nézik.”⁸²

A fejedelem által a világi „toronyból” való kidobással megfenyegetett Apáczai, a szellem, a templom tornyába menekül/vonul vissza.

Az ismét a lépcső alján helyet foglaló koldusok újra a szemlélődő, távolságtartó kívülálló szerepében jelennek meg, „a tornyot nézik”, a tornyot, amelynek teteje alatt, ég és föld között „lebeg” sokáig Apáczai, egészen addig, amíg meghozza a döntést: nem veti le magát és visszatér az emberi szintre – „héroszból” hétköznapivá süllyed vissza, de igazi hősiessége éppen a hétköznapi felvállalásában rejlik, a lassú, de folyamatos munkában.

(A szerepkényszer, a „groteszk hősiesség”, amiről Páskándi beszél a *Távollévők* előszavában, már itt is felbukkan, de itt a hősie és a groteszk világ még különálló szerep(lő)csoportokat hoz létre, míg majd a *Távollévők*ben az egész világ, és maga a metafizikus töltettel bíró torony is groteszkké válik.)

⁸² Id.mű: p. 232.

ZÁRT TÉR, NYITOTT DRÁMA

A zárt tér metafizikája

„Romboljátok le ezt a templomot, és három nap alatt felépítem”

János evangéliuma

Marin Sorescu *A sekrestyés* című drámájának főszereplője, akárcsak Apáczai, egyetlen egy szimbolikus térbeli képződménnyel, a katedrálissal szembesül, amelynek őrzője és foglya is egyben. Itt is, akárcsak a *Tornyot választok* esetében, bonyolult, több szinten is megnyilvánuló jelképrendszerről beszélhetünk. A katedrális nem csupán egy adott kor és egy adott kultúra szimbóluma, de üressége olyan jelzőket is társít hozzá, mint a kiürült, a magára-hagyott, hiszen nem töltik meg a hívek; ha lenne is papja, nem lenne kinek prédikálni. Az egyetlen szereplő, aki a sekrestyésen kívül megjelenik, az őr – süket.

A tér, hangsúlyozottan metafizikus tér, egy katedrális tere, amely akár gótikus is lehetne, mindenesetre, a szerzői utasítás szerint rozettáján az idősebb Brueghel négy évszaka látható, de mindenképpen olyan tér, amelyben egyetlen egy lélek található. Ezért úgy is értelmezhető a dráma egésze, mint a testből kitörni vágyó lélek drámája, ami, mint később meglátjuk, az ima által valósulhat meg.

Apáczainak imára van szüksége ahhoz, hogy meglelje a profán arénából kivezető utat a számára legkedvesebb, leginkább otthonos, személyes tér felé, Sorescu főszereplője számára a tér adva van, nem kell keresnie, tornyot választania, a választás kérdése nem ilyenformán merül fel.

Elgondolkodtató, hogy Sorescu mindhárom „metafizikus” darabja szoros összefüggésben áll a testtel, mindhárom a testből való kiszabadulásról szól. A *Jónás* esetében ez még természetes, természeti test, a trológia második részében már épített testről beszélhetünk, míg a harmadik részben az anyaölből való kiszabadulás tematizálódik. Talán itt, a sekrestyés történetében áll Sorescu a legközelebb ahhoz a keresztény eszméhez, amely a testet templomnak, a templomot testnek tekinti. Az adott helyzetből, a testen belüli létből csupán a felfelé irányuló cselekvés

jelenthet kiutat, ez pedig ebben a drámában nem más mint a gyertyák meggyújtása: lángjuk az ég felé tör, füstjük befeketíti a fehér falakat.

A helyzet már első látásra abszurd, mert az időn kívül játszódik, mégis valóságos térben, egy katedrálisban, amit évszázadokkal azelőtt építettek, de el is felejtettek közvetlenül a befejezése után. Személyre szabott ez a katedrális, hiszen, miként ezt a főszereplő be is vallja, ő csak egy önkéntes sekrestyés: „senki sem jelölt ki, hogy sekrestyés legyek itt, hirtelen felébredtem... csak úgy... fölöslegesen. Ahogy ez lenni szokott... az önjelöltségeknél.”⁸³

De éppen az önkéntesség által válik a szerep személyessé, a katedrális pedig olyan szorosan kapcsolódik a sekrestyés személyéhez, mint a páncél a teknősbékaéhoz.

A tér tehát testnek tekinthető, olyan élő matériának, amelyben a lélek keresi önmagát, önnön célját és a térből, vagyis a testből kivezető utat. A Sorescu által létrehozott drámabeli térkonstrukció olyan emberi testként definiálható, melynek belsejében a szereplő magát a lelket jeleníti meg.

Amíg a teknősbéka-metaphora a világ alapjaira, a világ keletkezésére utal, a katedrális a világ végét, legalábbis egy adott világ végét jelzi, úgy is mint utolsó katedrális, amelyben a sekrestyés az utolsó ember. Mint látjuk, itt is, akárcsak a Jónásban, a világ számos (jelentés)rétegből tevődik össze, ám amíg Jónás csupán egy egyszerű halász, addig a sekrestyés már jóval közelebb áll az értelmiségi típusához.

A katedrális testének antropomorf jellegét alátámasztja a darab második képének legelején felbukkanó metafora is: „*Mintha a fű rátámadna a falra és áthatolna rajta. Mint a nyilak Szent Sebestyénen.*”⁸⁴ A katedrális testén belüli cselekvés célja a falak befeketítése, elhasználása – a helyzet abszurditása és egyedisége abban áll, hogy amíg más katedrálisok esetében erre évszázadok, valamint az évszázadok alatt elégetett hihetetlen mennyiségű gyertya álltak rendelkezésre, itt egyetlen emberöltőnyi idő alatt kell véghezvinni a művet, ami nem más, mint az elmúló idő érzékeltetése.

Az elfelejtett katedrálison belül lassan elfogy a mozgáshoz, az élethez szükséges levegő, és a sekrestyés akárcsak a Föld, amely két fényforrás közötti űrben helyezkedik el, legvégül kilép a megszokott földi lét keretei közül, hiszen a süket őr (a vak sors közeli rokona?) által eltávolított állványzat összedől, ám a sekrestyés továbbra is ott marad a katedrális mennyezete alatt lebegve.

⁸³ „nu mi-a spus nimeni să fiu paracliser aici, eu m-am trezit, dintr-o dată... așa... degeaba. Cum se întâmplă... autoungerile.” – Sorescu, Marin. *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984., p. 66.

⁸⁴ „Parcă iarba de-afară dă năvală prin zid, crește prin zid. Ca săgețile prin Sfântul Sebastian.” – Id.mű: p. 73.

A nem szokványos helyzetre a sekrestyés sem talál szokványos választ. Amikor kilép a katedrálisból, és Isten helyett csak a világot látja saját jobb és bal oldalán, egyetlen út marad a számára, hogy a katedrális teljes befeketézése érdekében ő maga is lánggá – ha úgy tetszik, öngyilkossá, ha úgy tetszik: átszellemült anyaggá, lángoló lélekké alakuljon át.

Sorescu nem hagyja, hogy csupán egyetlen megközelítési mód érvényesülhessen – a dráma utolsó mondatait úgy is értelmezhetjük:

1. Mint a sekrestyés megistenülését.
2. Mint Istenhez való visszatérést.
3. Mint az Istennel való azonosulást
4. Mint teljes eltávolodást az Istentől, azzal, hogy önmagát Istennek hiszi.

„Mert senki sincs már fölöttem. Én pedig, akárcsak te, lebegek, Uram, a felhők fölött.

– (Megvilágosodik.) És akárcsak te, már én sem tudok lezuhanni. A világ itt van a jobb és a bal oldalamon. Én pedig középen...

– (Megérti.) Tehát...

– (Kiáltva.) Én!

– (Sírva.) Tehát... sajnálom önmagammat is. (Szünet.)

– És ezt a gyertyadarabkát is... Hadd lám, jó-e még valamire...

– (Meggyújtja ruháit.) Hagyom, hogy égjenek... egészen végig... Jólesik a szívemnek...

(Odafenn már csak egy máglya ég, fantasztikus fényeket szórva a fekete katedrálisra.)

– Jólesik... a... szívemnek...

Függöny⁸⁵

⁸⁵ „Căci nu mai e nimeni mai sus decât mine. Iar eu plutesc, Doamne, pe nori, ca tine.

– (Revelație.) Și nu mai pot să cad, ca și tine. Lumea e de-a dreapta și de-a stânga mea. Iar eu sunt în mijloc...

– (Înțelegând) Atunci...

– (Strigă.) Eu!

– (Plângând.) Atunci... Îmi pare rău și de mine. (Pauză)

– Și mucul asta de lumânare... Să văd dacă mai e bun de ceva...

– (Își aprinde veșmintele) O să-l las să ardă... Până la capăt... Așa, de sufletul meu...

(Sus nu mai e decât un rug, aruncând lumini fantastice peste catedrala neagră.)

– Așa... de sufletul... meu.

Cortina”

In.: Marin Sorescu: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984., p.86.

Sorescu számos kaput hagy tehát nyitva a különböző értelmezéseknek, és ez nem csupán *A sekrestyésre* vonatkozik, de a metafizikus trilógia két másik darabjára is, amelyeknek záróakkordjaira ugyancsak egyfajta poliszémikusság és „lebegtetés” jellemző, ellentétben Páskándi történelmi drámáival, amelyekre ugyancsak jellemző az, hogy a dráma szereplőinek sorsa lezáratlan marad, de ennek ellenére sejteni lehet a tragikus jövőndőt.

A dráma lezárt vagy „lebegtetett”, nyitva hagyott volta meghatározza a drámaforma egészét. A nyitott drámaforma és annak mértéke, mint azt az alábbiakban kifejttem, meghatározója lehet annak, hogy az adott dráma kapcsán mennyire beszélhetünk abszurd drámáról.

Az abszurd dráma, mint nem lineáris dráma

Varga László *A nem-lineáris dráma értelmezése* című könyvében különbséget tesz a hagyományos, lineáris, folyamatos térben és időben lezajlott drámák és a nem-lineáris drámák között, melyek *„alapkérdése az, hogy az időbeli folyamatosság és oksági összefüggés változtat-e, s ha igen, milyen mértékben a drámaszerkezeten”*.⁸⁶

Mint látni fogjuk, Varga László számos kijelentése illik rá Páskándi és Sorescu drámáinak bizonyos jellegzetességeire, és e kijelentések kapcsán áttetszőbbé válhat a kapcsolat a tér, az események folyamatossága és az abszurd színházra jellemző beszédmód között.

Varga szerint: *„az abszurd drámák fő motívumai (az értelmetlenné vált kommunikáció, a céltalan létezés, a felbomlott nyelv) mind olyan drámaszerkezeteket igényelnek, amelyek a logikus, folyamatos időrenden kívül helyezkednek el, tehát a nem-lineáris dráma az alkalmas keretük”*⁸⁷, és megkülönbözteti őket a „zárt, befejezett” lineáris drámától. Varga is megállapítja, hogy az abszurd drámában (amelynek alapelemei: *„a kommunikáció lehetetlensége, az emberi cselekvés értelmetlensége, céltalansága és az emberi értékek szükségszerű pusztulása”*⁸⁸), illetve a nem-lineáris drámában *„a szerzői utasításnak nyomatókövető funkciója van”*⁸⁹, miközben arra is felhívja a figyelmet, hogy minden abszurd dráma szükségszerűen nem-lineáris, de nem minden nem-lineáris dráma abszurd.

⁸⁶ Varga László: *A nem-lineáris dráma értelmezése*. Balassi Kiadó, Budapest, 2002., p. 9.

⁸⁷ Id. mű: p. 64.

⁸⁸ Id. mű: p. 63.

⁸⁹ Id. mű: p. 58.

Varga könyvében három fő nem-lineáris drámatípust határoz meg: az illúzió drámát, a tragikus bohózatot és a helyzetismétlő drámát. A három közül a két utóbbi az, amely különböző formákban, de megjelenik Páskándi és Sorescu műveiben is, olyan módon, hogy mindeközben a drámán belül konstituálódó térre is hatással van. A helyzet ismétlése például együtt jár az adott tér ismételt megjelenésével/megjelenítésével, az ismétlődés pedig túl azon, hogy az abszurd életérzés vagy az emberi lét tragikumának kifejezőeszköze lehet, egyben szakrális jelentőséggel is bír. Nem véletlenül, ugyanis az európai dráma gyökereit a keresztény középkor rituális drámáiban kell keresni, amelyek sajátos tereit Sorescu drámája is felidézi, hiszen a katedrálisban lejátszódó rituális események az ember és a transzcendencia között fennálló viszonyról szólnak, sőt, egyfajta dialógust teremtenek, olyan dialógust, amelyben csupán a replikák egyik felét hallani, de ez egyáltalán nem vesz el semmit a dialógus drámai sodrából.

Sorescu „metafizikus trilógiája” nagyszerűen olvasztja egybe a szakrális tér jellegzetességeit, a csak félig hallható dialógus által megvalósuló drámaiságot és az egzisztenciálisan kiemelt egyén, a főszereplő által létrehozott szerepköröket.

A színház és az idő

A színház, de különösen az abszurd színház esetében mindig meghatározó kérdés az időhöz való viszony. Itt nem csupán a cselekmény időtartamára gondolok, de arra is, hogy az adott dráma miként kezeli az időt és ennek következményeként a dráma szövegében megnyilvánuló drámai teret. Az abszurd dráma egyik jellemzője, hogy radikálisan módosít az idő kezelésén – annak tulajdonképpen kiiktatásával. Számos abszurd dráma zajlik valamiféle atemporális dimenzióban, az idők kezdeténél, az idők végénél, vagy akár az idő (a történelmi idő) után.

Erika Fischer-Lichte az abszurd dráma egyes szövegeit, mint például *A játszma végét* „(világ)végjátéknak” tekinti és felhívja a figyelmet arra, hogy a „[...]szöveg egyértelműen utal a teremtéstörténetre, kultúránk „első” szövegére, és nem lehet figyelmen kívül hagyni a destruktív modalitást sem: a teremtés a visszájára fordult és megsemmisült. Az „utolsó” szöveg, *A játszma vége* tehát a cáfolat és a destrukció igényével idézi az „elsőt”.⁹⁰

⁹⁰ Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. (ford. Kiss Gabriella) Theatrum Mundi könyvsorozat. Sorozatszerkesztő: Koszta Gabriella. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001. p. 654.

A játszma végéhez hasonló időfelfogás jellemzi Sorescu „metafizikus trilógiáját”, sőt bizonyos mértékben ez egyes Páskándi darabokra vagy azok egyes részleteire is érvényes. Ez az időkezelés jellemzi a *Tornyot választok* koldus-jeleneteit, de a *Vendégség* belső terekben játszódó jeleneteit is (az utóbbiak esetében a külvilág teljesen kívül reked, hogy helyet biztosítson a hitvitának).

Az idő milyensége nagy mértékben befolyásolja a drámaszerkezet egészét. Az idődimenzió módosulása Páskándi és Sorescu drámaírói munkásságán belül is jelentős változásokat hoz magával. Páskándit hosszú időre visszaveti az abszurdoidjait jóval megelőző drámatörténeti időszakba, míg Sorescunál éppen ellenkezőleg – egy egészen új drámaszerkezet lehetőségeit villantja fel, amely, ha számos tartalmi és formai jegyében őrzi is az abszurd dráma bizonyos jellegzetességeit, számos vonatkozásában – a többértelműség és a különböző terek és idők egymásmellettiiségével – hoz létre olyan új drámaszerkezetet, amely a teljes univerzummal szembeni székszist, továbbá a tér és idő fogalmainak bizonytalanságát kívánja kifejezni, miközben a drámai szöveg keretei kiszélesednek, elsősorban a szereplők számának jelentős megnövekedése okán.

Ez utóbbi dramaturgiai következményeire majd a későbbiekben kívánok visszatérni.

Történelem és időinkognitó

Az abszurd, ami „száműzi az időt, mert a pillanat időnkívülségére tör”⁹¹, egyes pillanataiban éppen a történelmen, a történelem egy szeletén belül talál rá erre az időnkívülségre. Abban a pillanatban, hogy a történelemre mint folyamatra kíván reflektálni a szerző, a drámaszerkezet azonnal megváltozik, és az atemporális, nem-lineáris és abszurd vonásokat magán viselő dráma epikussá válik, elveszti metaforikus, parabolikus, általánosító, a mitológiai megközelítéshez közel álló szempontrendszerét, és jobb esetben a brechti epikus színház felé hajlik a továbbiakban, de az is megtörténhet, hogy a tandráma sematikus változatai felé indul el.

Páskándi minden drámát történelminek tekint bizonyos értelemben, és ezeket két csoportra osztja. Olyanokra, melyekben a történelem a felszínen, és olyanokra, melyekben a

⁹¹ Ungvári Tamás: *Abszurd dráma – drámai abszurdum*. Helikon, 1965/1., p. 83.

történelem csak látens módon nyilvánul meg, kiemelve e drámákban az idő fontosságát: „az egyikben – a történelmiben – azért, mert egészen előtérben van, a másodikban – a látens történelmiben – pedig, mert **feltűnő** lesz a rejtezése. Időinkognitó. Ám történelmi háttérű az abszurd azért is, mert darabjai gyakorta a nyelv- és hagyományvesztésről, mindenképpen valamilyen kisebbségi létről szólnak”.⁹²

Az időnkívüliségre törő abszurd dráma tehát lehet történelmi dráma és ezzel egyidőben nem-lineáris dráma is, mint a *Tornyot választok*, amelyben a koldusok jelenetei egyfajta időnkívüliségben, a változatlanság állapotában zajlanak (hiszen bármi történjék is a dráma történelmi síkján, ez nem hoz valódi változást a koldusok életében). Hasonló jelenség figyelhető meg Sorescu *A hideglelés* című drámájában is, ahol a fogságban sínylődő bizánci udvar úgy tesz, mintha még létezne a bizánci állam. *A hideglelésnek* ezek a jelenetei ugyanúgy „önálló” életet élnek, mint Páskándi koldus-jelenetei, olyan drámát hozva létre a drámán belül, ami akár teljesen önálló jelenetsorként is elképzelhető.

Természetesen mégsem beszélhetünk két teljesen azonos jelenségről. Páskándi koldusai a rezonőr-szereplők a *Tornyot választok*ban, míg Sorescu drámájában a bizánci udvar ugyanúgy alakoskodik, mint bárki más, aki II. Mohamed udvarában él.

A tér és az idő kapcsán nem tekinthetünk el attól a nézőponttól sem, amely különbséget tesz szent és profán idő és tér között. Mircea Eliade a tér kapcsán megállapítja, hogy: „A vallásos ember számára a tér nem homogén. Törések és szakadások találhatók benne; olyan részeket tartalmaz, amelyek minőségileg különböznek a többitől.”⁹³

A szent térhez azonban szent idő is szükségeltetik, amely: „lényegénél fogva visszafordítható; voltaképpen mitikus ősidő, amelyet újból valóságossá tesznek”⁹⁴.

Ahogy a szent tér és idő megnyilvánul a profánban, úgy hatol be egy másfajta dramaturgia Páskándi és Sorescu drámáirói életművébe, azt életművekbe, amelyek a történelmi drámák megírásakor olyan forduloponthez érnek, amely megváltoztatja a korábban e két szerzőre jellemző drámamodellt.

⁹² Páskándi Géza: *Főbb túlélők: a kétféle történelmi dráma* (Elméleti vázlat). In.: Páskándi Géza: Száműzött szavak temploma (tanulmányok, esszék). Codex Print, 1998, p. 121.

⁹³ Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. A vallási lényegről. Fordította: Berényi Gábor. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987., p. 15.

⁹⁴ Id. mű: p.61.

Történelem és fordulat

Páskándi és Sorescu esetében is akkor következik be ez a váltás, amikor a szerzők, már túl vannak több dráma (jelenet, monodráma) megírásán is, amikor figyelmük a nemzeti történelem bizonyos eseményeiben rejlő drámai és dramatizálható „szeletek” felé fordul.

Páskándinál ez a fordulat egy hosszabb folyamat során valósul meg: az abszurd színjátékokon (mint *A bosszúálló, a kapus, avagy: kérjük a lábat letörölni*), satirikus mesejátékokon (*Az eb olykor emeli lábát*) és mitológiai darabokon át (*A király köve*) jut el a *Vendégségig*, amely történelmi témát dolgoz fel ugyan, de szereplői számát, a szöveg hosszúságát tekintve még inkább kamaradarab, és az abszurd drámák számos külsődleges jegyét magán viseli.

A *Vendégség* határvonalon helyezkedik el Páskándi drámai műveinek sorában. A történelem itt még mellékszereplő, csak háttere az egyén és a világ között feszülő konfliktusnak, a főszereplő, habár püspök, vallásalapító, jelentős történelmi személyiség, itt, a *Vendégségben* mégis legelső sorban mint ember van jelen, olyan emberként, aki szembenéz sorsával, bármilyen nehéz legyen is az.

Dávid Ferenc, bár lenne lehetősége rá, nem menekül el. Abszurd hősként is tekinthetünk rá, nem a helytállása, de a helytállás módja miatt, mert az árulóval, a kémmeleg is hajlandó beszélni, pedig tudja: minden szó, amit Socinónak mond, azok fülébe jut, akik az életére törnek.

A *Vendégségben* és bizonyos mértékben a *Tornyot választokban*, annak ellenére, hogy Páskándi történelmi drámát ír, a szövegben nem a történelmi idő játssza a főszerepet. Sokkal inkább a teljes erővel átélt egzisztencia belső ideje az, ami a dráma idejét meghatározza.

A *Szekértől elfutott lovak* már túl van ezen a történelmi időt csak háttérként használó drámakonstrukción, a történelmi idő itt jóval szorosabban kapcsolódik a szereplőkhöz és a dráma cselekményéhez – nem a dialógusban megnyilatkozó cselekmény lesz a dráma ívének tartóoszlopa, hanem a történelmi események sora. Erről a módosulásról maga a szerző is értesíti olvasóit, felvázolva a drámai szerkezeten belül végrehajtott változtatásokat: „*Alapgondolatom ugyanis az volt (ezt régebb sokszor leírtam már), hogy a folyamatában látott történelem izgatóbb s egyben tanulságosabb is. Tehát nem a kivágott história-szelet, hanem a folyamat lesz itt főszereplő: mi mivé bomlik, változik, fejlődik (vagy fejlődik vissza), miféle történelmi*

*alternatívák, álalternatívák bukkannak fel, melyekről később bebizonyosodik, hogy valójában kiúttalan dilemmák álruhái voltak.*⁹⁵

A folyamat lesz a főszereplő az *Árpád-házi Triptichon*ban is, ahol még inkább átveszi a történelem a dráma feletti hatalmat, ezért, miként a szerző is elmondja a triptichon darabjairól, ezek: „a krónikás színjátékok hagyományához kapcsolódnak”⁹⁶.

Marin Sorescunál a történelmi drámák úgy módosítanak a korábbi szövegekre jellemző drámafelépítésen, hogy alapstruktúráját megőrzik, miközben a jóval nagyobb szereplőszám és a darabok hosszúsága okán is bizonyos módosulások következnek be. A korábbi lecsupaszított, egyszerű, mitologikus időket idéző drámai tér teljesen átalakul – valóságos vásári kavalkáddá, az atemporális, „metafizikus” drámák köréből a történelmi idők középpontjába kerülünk.

Azonban a metafizikus, a fizika fölötti helyébe, Sorescu a történelem fölöttit, a metatörténelmit helyezi. Mircea Ghițulescu szerint: „*habár konkrét történelmi térben foglalnak helyet, általános üzenetük miatt Marin Sorescu történelmi drámái kilépnek az adott korszak tér- és időkeretei közül [...]. A Sorescu által dramatizált történelem egy magasabb rendű és költői valóság (egy olyan „valóság” amit paradox módon éppen az alapos dokumentáltság tesz idézőjelbe), egy folyamatosan módosuló de mégis változatlan metatörténelem*”.⁹⁷

Az időhöz való viszonynak köszönhető, hogy Sorescu képes megőrizni korábbi drámáinak alapjait és arra építeni a történelmi drámáit. Sorescu a történelmi időt is, úgymond, „szereplővé” teszi, számára nem a történelmi események, vagy adott történelmi személy megmutatása a cél, hanem a történelemben és eseményekben jelen levő ember. Ezáltal képes Sorescu e szövegekben is felmutatni az abszurd dráma bizonyos alapjellemvonásait, miközben a metafizikus drámákhoz képest egy olyan új hang jelenik meg drámáiban, ami kellőképpen ellensúlyozza a történelmi tablók elkerülhetetlen statikusságát. Ez az új hang pedig nem más, mint a történelemmel és a történelmi szereplőkkel szemben megnyilvánuló ironia. Amíg a „metafizikus trilógiában” a dráma végkifejlete az, amely többféleképpen értelmezhető, Sorescu

⁹⁵ Páskándi Géza: *Bevezető a triptichon második darabjához*. In.: Páskándi Géza: *Erdélyi triptichon*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest – Kolozsvár, 1998., p. 67.

⁹⁶ Páskándi Géza: *Előljáróban*. In.: Páskándi Géza: *Árpád-házi triptichon*. Antológia kiadó, Lakitelek, 1994., p.6.

⁹⁷ „Deși situate într-o istorie concretă, prin capacitatea de generalizare, piesele istorice ale lui Marin Sorescu ies din particularitățile de spațiu și timp ale unei epoci date [...]. Istoria pe care o dramatizează Sorescu este una superior și poetic empirică (un „empirism” decantat, paradoxal, prin atenta documentare), o metaistorie mereu schimbătoare și mereu aceeași.” – Mircea Ghițulescu: *Drama Europeană în dicțiunea oltenească*. In.: *Istoria literaturii dramatice românești*. Editura Academiei Române, București, 2007., p. 521.

történelmi drámáiban már a drámai személy, maga a Név válik bizonytalanná, többértelművé, amit Sorescu éppen ironikus gesztusai által ér el.

Ez az irónia jól tetten érhető abban, ahogy Sorescu a történelmet és a történeti alakokat ábrázolja és kezeli. A *hideglelés*ben „a történelem egésze úgy jelenik meg, mint egy kaotikus konglomerátum. Ebben a regiszterben a történelmi események sora úgy jelenik meg, mint egymástól örületesen távolodó jelenetek összessége.”⁹⁸

⁹⁸ “Întreaga istorie apare ca un conglomerat haotic. În acest registru, procesul istoric se vede proiectat ca o desfășurare de acte incongruente, până la demență!” – Papu, Edgar: *Răceala*. In.: Marin Sorescu: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984., p. 300.

VIRTUÁLIS TEREK, LÁTHATATLAN SZEREPLŐK

Mellékszereplők tündöklése

A történelmi drámával, – mint a történelmi idő egy szeletének a bemutatását is megcélzó drámai művel – Páskándi és Sorescu olyan drámák (olyan tér és idődimenziók, olyan cselekmény) létrehozását vállalja fel, amelyekben a mellékszereplők által rajzolódik ki a fontosabb szereplők alakja, illetve felvázolódik az a történelmi tér, amelyben a fontosabb szereplők megnyilvánulnak. Azt is mondhatnám, hogy a főszereplők a mellékszereplők által kerülnek a dráma terébe, a szereplők közötti dialógus által létrehozott tér-idő koordináták hálójába.

Páskándi esetében mindez fokozatosan zajlik le, az egyik adott drámaformától, amely az abszurd dráma bizonyos jellegzetességeit is magában hordja, a szerző fokozatosan jut el ahhoz a drámai nyelvezethez, ami az Árpádházi-triptichon darabjait jellemzi. Míg *A bosszúálló, a kapus, avagy: kérjük a lábat letörölni* szorosabb kapcsolatban állnak egymással a szereplők és a mellékszereplők, addig a későbbi, immáron történelminek minősülő drámákban a mellékszereplők feladata inkább illusztratív jellegű, nem is a főhős cselekedeteire rezonálnak elsősorban, hanem a történelmi helyzetre; az éppen adott történelmi időt mutatják fel a dráma eseményeit figyelőnek.

Tőlük tudjuk meg, hogy az adott dráma fontosabb szereplői / főszereplői milyen helyet foglalnak el a történelmi idő és tér koordinátái között, a mellékszereplők dialógusai csak másodlagosan érintik a főszereplő drámán belüli meghatározó koordinátáit. Ezért a dráma terébe a valóságos történelmi tér és idő is beszivárog, ami azonban nem a szent és profán tér harmonikus kapcsolatát idézi. Éppen ellenkezőleg, a beszivárgó valós történelem megakadályozza a drámát abban, hogy egységes, önálló életet élő fiktív világot hozzon létre, olyan virtuális világot, amely a történelemre csak alapoz, de maga a fiktív drámai világ már a szereplők közötti megtörténések következménye lesz.

Páskándi „modernsége, modernista experimentalizmusa, neoavantgarde vagy némely tekintetben akár már posztmodernként is szemlélhető korszerűsége”⁹⁹ éppen itt, az Árpádházi-triptichon darabjaiban bicsaklik meg, mert a „hömpölyögve, sodrón áradó epikus bőség”¹⁰⁰ olykor túlságosan is kiszélesedik, a mellékszereplők és a hozzájuk fűződő mellékszálak következtében a főszereplők közötti összecsapás nem kap kellő drámai hangsúlyt, így „a nyelvjátékokban, az asszociációk villódzó szerkezeteiben a szövegelemzésnek még végtelen lehetőséget nyújtó jelentéssokszorozó, disszeminációs kifejezés technika, a nyelvi fantáziát határtalanul kitágító szemantikai és szintaktikai strukturáltság”¹⁰¹ sem képes arra, hogy kiegyensúlyozza a történelmi tablók nehézségét, a mellékszereplők sokasága miatt széttöredező szövegegész.

Sorescu történelmi drámaiban is fennállna a Páskándinál is jelentkező „tünet-együttes” hiszen Sorescu talán még nagyobb hangsúlyt vet a történelmi hitelességre, ráadásul a sokszorosára növeli korábbi darabjaihoz képest a szereplők számát. Ám ez két leginkább történelminek nevezhető drámájának kohéziós erejét nem töri meg; ami elsősorban annak tudható be, hogy az elsőben, *A hideglelésben* egyáltalán nem jelenik meg a főszereplő Vlad Țepeș, míg *A harmadik karóban* éppen állandó jelenléte biztosítja a drámai feszültséget.

A másik jellegzetes vonás, hogy a darabban is feltűnik egy, a korábbi Sorescu drámákban is felbukkanó alapotívum: az ember magányossága. Ám amíg ezt az érzést a „metafizikus trilógiában” a „szereplők nagyon lecsökkentett létszáma”¹⁰² által kívánja elérni, addig a magány itt már az emberek közötti kapcsolatok ellehetetlenülésének jegyében jelenik meg, az embertömegek kellős közepén – II. Mohamed többek között ennek a magánynak a megtestesítője *A hideglelésben*. Csak egyetlen olyan szereplő van, akit a török tábor fokozott figyelme és a román tábor tisztelete és szeretete vesz körül – ez Vlad Țepeș, az egyetlen olyan alak, aki meg sem jelenik a darabban, pedig e drámában éppen az ő személye köré építi fel Sorescu sajátos „hiánydramaturgiáját”. E drámaírói fogás nem egészen új a román történelmi színművek sorában sem. Barbu Ștefănescu Delavrancea *Apus de soare* (Naplemente) című drámájának első felében Ștefan cel Mare alakját sokáig csak a többi szereplők elbeszéléseiből ismerhetjük. Hasonló

⁹⁹ Bertha Zoltán: *Abszurd és királydráma*. In.: Bertha Zoltán: *Erdélyiség és modernség*. Pallas Akadémia, Csíkszereda, 2006., p. 282.

¹⁰⁰ Id. mű: p. 285.

¹⁰¹ Id. mű: p. 282.

¹⁰² „numărul extrem de restrâns al personajelor” – Edgar Papu: *Răceala*. In.: Marin Sorescu: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu. București, 1984., p. 300.

módszert alkalmaz Sorescu is, azzal a különbséggel, hogy a főszereplő hiányát a darab egészében érvényesíti, egy sajátos drámaformát, egy újfajta, Radnóti Zsuzsa kifejezését idekölcsonözve: hiánydramaturgiát valósít meg. Ezért mondja Edgar Papu e dráma kapcsán, hogy Sorescu „A hidegteleléssel nem csupán egy újfajta drámaforma meghonosítását vitte sikerre, de a teljes nemzeti drámairodalmat is átfogalmazta”¹⁰³. Úgy tette mindezt, hogy a néha igencsak rejtőzködő típusú történelmi személyiséghez nagyon is illik ez a fajta „nem-megjelenítés”.

A főszereplő a tömeg kulisszái közt

Ion Nistor jegyzi meg *A hidegtelelés* kapcsán, hogy abban: „a főhős kollektív személy – a nép”¹⁰⁴. Ez a személy, vagyis a tömeg multifunkcionális dramaturgiai szerepet tölt be Sorescu és Páskándi drámaiban, mint *A hidegtelelésben* vagy a *Vak Béla királyban*.

A tömeg szerepe kulissza-jelleggel bír. Eltakarja vagy helyettesíti a főszereplőt. A takarásban hagyott főszereplő csak a darab végén jelenik meg, egyetlen végső tér és idő hálózatba merevítve – Páskándi darabjában, vagy egyáltalán nem jelenik meg, mint Sorescunál. (*A hidegtelelést* a kritika szinte az első pillanattól mint egy történelmi drámatrilógia vagy akár tetralógia részeként tanulmányozta – a szerző is történelmi tetralógia részének gondolta¹⁰⁵ –, ezért is értelmezhető árnyaltabban a főszereplő hiánya, hiszen az a második részben *A harmadik karóban* megjelenik, és a harmadik, ám meg nem írt részben is jelen lett volna Vlad Ţepeş)

A drámában szereplő Nevek célja tehát a Dialógus által eltakarni, elrejtteni a Fő-Nevet, a főszereplőt. Ez, a kulisszaszerű takarást létrehozó szereplők jelenléte sajátos drámaszerkezeti következményeket rejt magában, olyan jellegzetes vonásokkal, melyek mind a *Vak Béla királyban*, mind pedig *A hidegtelelésben* kimutathatóak.

Az első, talán legfontosabb, hogy a minél tökéletesebb takarásnak köszönhetően lesz teljes a megmutatás is. Más szóval a kulissza, a dráma kulisszaként működő tömegei és

¹⁰³ „reuşeşte în Răceala să dea o formulă nouă nu numai dramei [...], ci şi întregii literaturi patriotice de la noi” – Edgar Papu: *Răceala*. In.: Marin Sorescu: *Ieşirea prin cer*. Teatrul comentat. Editura Eminescu. Bucureşti, 1984., p. 301.

¹⁰⁴ „Eroul este unul colectiv – poporul” – Ion Nistor: *Studiu introductiv*. In.: *Dramaturgia română contemporană*. Editura Albatros, Bucureşti, 1988., p. XXV.

¹⁰⁵ „Marin Sorescu drámaírói műve eddig két történelmi darabot *A hidegtelelést* és *A harmadik karót* foglalja magába, melyek középpontjában Vlad Ţepeşnek és korának helyzetképei állanak. A szerző a két korábbival együtt tetralógiát alkotó két újabb darab megírását is tervezi, ezek: *A kútmérgezők* és *A Két fronton is küzdő harcos*. Utóbbiról már tudjuk, hogy megíródott és befejeződött” – Zamfirescu, Ion: *O voce nouă în teatrul istoric românesc*. In.: *O antologie a dramei istorice româneşti*. Perioada contemporană. Editura Eminescu, Bucureşti, 1986., p. 694.

szereplőcsoportjai egyetlen egy célt szolgálnak: az elrejtés által minél teljesebben megmutatni a főszereplő fő jellemvonásait, céljait.

A *Vak Béla király* és *A hideglelés* főszereplője is a visszahúzóódás, az elrejtés, az elrejtettség mestere. Az elrejtettség, az elrejtés mint dramaturgiai fogás nem egyedülálló Páskándi drámai életművében, gondoljunk csak a már címével is sokat mondó *A rejtkehelyre*, amely: „a rejtőzködés élethelyzetére és stratégiájára épül”¹⁰⁶. A bezártság kérdésköre, itt az elrejtettség formáját ölti, de maga a bezártság-téma nem csupán Páskándi történelmi darabjaiban, hanem korábbi, abszurdoid drámáiban is állandó téma: „A hatvanas-hetvenes években írt abszurdoidjaira egzisztenciális bezártságérzés jellemző, a végletes és végzetszerű korlátozottság, kiúttalanság”¹⁰⁷. Sorescunál pedig, olyan drámákban, mint a *Jónás* vagy *A sekrestyés* a főszereplő, ha látható is, a külvilág szeme elől mégiscsak rejtve van.

Térformák, szerepkényszer

A *Vak Béla király* főszereplője, a gyermekként megvakított II. Béla, a dráma elején az elrejtettség állapotában van, egy kolostori cella mélyén, ahonnan a nyílt térre siet, hogy sorsával szembesüljön, mondván: „aki rohanvást indul sorsa felé, attól végzete talán visszahőköl”. A zárt térből, a *Vendégség* barlangszerű szobáját idéző cellából a nyílt térbe lép át, amit ezúttal egy kolostorudvar jelez. Olyan zárt, de mégis szabad tér, amely a dráma kiindulópontját jelzi, azt a pontot, amit még az előző király II. István választ ki¹⁰⁸, az a király, aki élete végén nyilvánosan és mindenki szeme láttára vállalja fel addigi életét és annak következményeit.

A halált korán elérő és az életet későn kezdő uralkodók találkozása semleges területen történik, ám ez a tér a klasszikus tragédia terét idézi, amelyben: „az aréna közepén – orkesztra – a minden oldalról látható, színpad nélküli külső, de intenzív tér egybeolvasztotta a színpadot a nézőtérrel”¹⁰⁹. A görög színház formáját, a szakralitáshoz közel álló, minden oldalról körbezárt teret idézi a kolostorudvar, amelynek közepén a két uralkodó találkozik. A dráma pontosan

¹⁰⁶ P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság*. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig. Irodalomtörténeti füzetek. Argumentum Kiadó, Budapest, 1997., p. 61.

¹⁰⁷ Szász László: *Értéktérítő erkölcs*. Értelmezési kísérlet Páskándi Géza drámaírói munkásságához. In: Szász László: *A bizzar valóság írója*. Esszék Páskándi Gézáról. Kortárs Könyvkiadó, 2003., p. 29.

¹⁰⁸ „II. István vonásai kusztáltak, haja kissé szemébe lóg. Fáradt, összetört, már-már eszelős ember benyomását kelti. A két szemben álló „tábor” között a közepén áll meg.” – Páskándi Géza: *Vak Béla király*. In.: Páskándi Géza: *Árpád-házi triptichon*. Antológia Kiadó, Lakitelek, 1994., p. 266.

¹⁰⁹ Angi István: *A liturgikus tér paradoxonai*. Korunk, 2005/2.

kiegyensúlyozott alaphelyzetből indul: semleges területen, két egyenlő fél néz szembe egymással: II. István mindent elveszített, II. Béla már régóta nem veszíthet el többet. II. Béla elismeri II. István feljebbvalóságát, és ezzel már felül is kerül korábbi helyzetén, ő a trón egyetlen várományosa. Ám az árnyékok már közvetlenül e jelenet után sűrűsödni kezdenek, a főszereplőt két mellékszereplő, Jászoly (ez a magyarosított Jágó) és Gedeon takarja el szemünk elől¹¹⁰.

A többi szereplők szinte állandóan takarják, a főszereplő ezért csak akkor kerülhet előtérbe, amikor valami amorf, önálló alakkal nem bíró szereplő, vagyis a tömeg létesít vele kapcsolatot. Uralkodói személyisége teljes fényében ezért mindössze kétszer nyilvánul meg a dráma folyamán: a koronázáskor és a halál pillanatában.

A koronázási szertartásról, tehát a szellemi szférák, a rítusok, a „szakrális zene” világából érkező király a lépcsőn lefelé haladva találkozik a sokasággal és közvetlen kapcsolatba lép vele. Mintha a nép szintjére leereszkedő papkirály a fenti és a lenti világ határán – a lépcső alján – megállva egy a közösséget kihangsúlyozó szertartást cerebrálna, királyi erejét kiterjesztve a tömegre¹¹¹. Ez a szertartásosság vált át egyfajta „negatív szertartásba” a darab végén, ahol Béla a személyiség teljes széthullásáig jut el, az uralkodó, aki a darab elején még integráló erőként lép fel, annak végén már széthull, a vak koldusok közt osztja szét magát, jól példázva P. Müller Péternek az adott időszak drámatermésére vonatkozó kijelentéseit: „A legáltalánosabb sajátosság, ami a hatvanas-hetvenes évek drámáinak szereplőit jellemzi, a személyiség sérülése, az azonosságvesztés élményének előtérbe kerülése. A jelenség a személyes és a társadalmi identitás szintjén egyaránt megjelenik. A drámákban a cselekvés célja gyakran ennek a sérült önazonosságnak a kiigazítása, illetve a hiányzó önazonosság visszaszerzése vagy pótlása. Az érvesztés, illetve a nemlét élménye a szereplőket különböző cselekedetekre, magatartásokra készíti.”¹¹²

Béla ugyanis fizikailag már kezdettől fogva sérült, vak, aki nem érzékelheti a világ teljes egészét, ráadásul kénytelen eljátszani egy olyan szerepet, ami eredetileg nem szerepelt életcéljai között, ám, akárcsak az *Erdélyi triptichon* főszereplői, akik „a szerepkényszer vállalásával

¹¹⁰ „Felicián megfogja kezét, vezeti, István megfordul, ő is megfogja Béla másik kezét, mennek, Jászoly és Gedeon követik őket.” – *Árpád-házi triptichon*. Antológia Kiadó, Lakitelek, 1994., p. 269.

¹¹¹ „Székesfehérvár. Szakrális zene szól. A koronázó templom lépcsőjén jön le az új királyi pár: Béla, Ilona. Lent sokaság. János apát mint primás, érsek: áldását osztja. Amikor leérnek a lépcső aljára, Ilona megáll, Béla is.” – Páskándi Géza: Id.mű, p. 276.

¹¹² P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság*. A Magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig. Irodalomtörténeti füzetek. Argumentum Kiadó, Budapest, 1997., p. 123.

próbálnak önmaguk maradni”¹¹³, mégis elfogadja II. István ajánlatát. Személyisége hihetetlenül gyors átalakuláson megy át, egyetlen rövid monológ alatt:

BÉLA (*egyedül, suttogva*): Ha úgyis jönnek – sietnem kell feléjük. Várakozásom is csak nekik kedvez. E szívszorító csendben elgyávulhat az ember, ők meg kajánul nézhetik, ahogy reszketünk. Mozdulatlanság s csend nekik dolgozik. Megfélemlítve minket – bátorra őket teheti. De aki rohanvást indul sorsa felé, attól végzete talán visszahőköl. És feléjük rohan – nincs ideje félni. A gyorsaság vak lesz, nem látjuk a veszélyt. A gyorsaság kegyelmes, mint a sötét, s elrejt kegyetlen szégyenünk elől...¹¹⁴

Ez a dráma tulajdonképpeni kezdete, nekiiramodása, a pavis-i értelemben vett felütés¹¹⁵, amely magába foglalja, előrejelzi a dráma záróképét, a személyiség szétesésének „kegyetlen szégyenét” is, egyfajta rejtett prologusként is értelmezhető. Bizonyos értelemben ez a pont a dráma csúcspontja, ahonnan a főszereplő átlátja élete teljes egészét, és meghozza a döntést. Béla úgy jár el, mint a drámai hősök többsége, akiknek „a külső térben és időben létrejött alaphelyzetet kölcsönösen belsővé kell tenniük, meg kell érteniük, fel kell dolgozniuk, azaz mérlegelniük kell a hozzá vezető okokat, illetve a lehetséges következmények mérlegelése nyomán választaniuk kell a lehetséges megoldások között”¹¹⁶ A külső világból jövő ellenfél megérkezésekor II. Béla meghozza belső döntését és elindul a külvilág felé.

Ezzel azonban jelentős mértékben felemésztí a benne rejlő energiákat. A „szerepkényszer” a dráma elején megjelenő ünnepélyes, királlyá avatásakor viselt maszkban és a dráma végén felöltött tragikus maszkban ölt formát, miközben a drámai személyiség folyamatosan, lépésről-lépésre omlik össze, hiszen nem sikerül a kitűzött célt, a békét, a nemzet egységét megvalósítani, márpedig: „a megbomlott egység visszaállítása [...] a mindenkori drámai forma alapvető tartalma”¹¹⁷. Béla összeomlása tehát nem csupán lélektanilag, de dramaturgiailag is szükségszerű, ráadásul tökéletesen beépül a sorsszerű körforgásba, amelynek hajtóerejére Páskándi az *Árpád-házi triptichon* egészét alapozza.

¹¹³ P. Müller Péter: Id.mű: p. 123.

¹¹⁴ Páskándi Géza: *Árpád-házi triptichon*. Antológia Kiadó, Lakitelek, 1994., p. 265-266.

¹¹⁵ Patrice Pavis felütés-meghatározása: „a felütést arra a pillanatra tehetjük, amelyben a cselekmény nekiiramodik, a történet valós menete pedig beindul”. – Pavis, Patrice: *Színházi szótár* (fordította: Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsí Enikő, Rideg Zsófia). L'Harmattan, Budapest, 2006. p. 143.

¹¹⁶ Bíró Béla: *A „kizökkent idő”*. Korunk, 2001./6.

¹¹⁷ Uo.

Mert túl azon, hogy Páskándi, a 20. század lázadó drámairodalmának továbbírójaként¹¹⁸ olykor regénynek¹¹⁹, máskor krónikának tekinti e drámatrilógiát, tehát a történelem folyamatát próbálja megragadni benne; mégis szükségét érzi annak, hogy ezt a folyamatot valamiféle, filozófiai háttérrel is alátámassza, amely az *Árpád-házi triptichon* esetében nem más mint a forgandó szerencse szimboliztikája, ami szellemtörténeti térben és időben nem is áll olyan messze az Árpád-házi uralkodóktól.

A tragikusan elbukó király után újabb király következik, méghozzá olyan módon, hogy a Fortuna forgó¹²⁰ kerekének leszálló és a felszálló ágban lévő királyokat egyaránt láthatjuk¹²¹, sőt, akár ők maguk is szembesülhetnek saját sorsukkal, hiszen bizonyos értelemben egymás hasonmásainak, tükörképeinek tekinthetők. Elég csak arra gondolni, hogy a darab elején II. István „összetört, már-már eszelős ember benyomását kelti”¹²², míg Béla halálba issza magát (már a kilencedik képben, a koronázási szertartás utáni első jelenetében is a kulacsa után kutat¹²³).

Jól látható tehát az a szerkezeti váz, amelyre a *Vak Béla király*, sőt, az egész triptichon épül, a megfelelések finom hálózata, ami ennek a drámának az esetében a két „második”: István és Béla sorsát összekapcsolja, de a szerkezeti alapokon túl még fontosabb, hogy Páskándi a drámai személyiség felbomlását hangsúlyosan a dráma területén belül elhelyezkedő eszközökkel éri el, mint a fentebb már említett tükrözés, az ünnepi és a tragikus maszk megjelenése, végezetül a személyiség felbomlása és szereplőkké sokszorozódása.

A drámai személyiség problematikája, miként fentebb már jeleztem, a *Könyves Kálmán királyban* is megjelenik. „*Én nem akarok, de a hatalmam akar. Nékem nincs személyem*”¹²⁴ – mondja Kálmán, ezzel is jelezve azt a tudathasadásos állapotot, amit a hatalom és a személy közötti feszültség okoz.

¹¹⁸ „A drámaíró már nincs tekintettel a közönségre, sem a műfaj szabályaira, így hát a modern darabok kezdenek epikai méreteket ölteni – hosszabbak, nehezkesebbek és epizodikusabbak mint a régi drámák.” – Brustein, Robert: *A lázadás színháza I. Modern könyvtár*, 448. Európa Könyvtár, 1982., p. 20.

¹¹⁹ „”Regényem” hosszan elterpedő ugyan, de néhány – itt-ott kimagasló – tornya talán akad.” – Páskándi Géza: *Vak Béla király. Előhang. In. Árpád-házi triptichon. Antológia Kiadó, Lakitelek, 1994., p. 258.*

¹²⁰ „A három összetartozó külön-külön már kettős tengelyen forog.” – Uo.

¹²¹ „Az is természetesnek látszik, hogy minden királydrámában legalább két fontos trónkövetelő harca jelenik meg.” – Uo.

¹²² Páskándi Géza: Id. mű: p. 266.

¹²³ „Terem a palotában. Egyik ajtaja zárva. Béla egy széken ül s ingerülten karfája alatt tapogat.” – Páskándi Géza: *Árpád-házi triptichon. Antológia Kiadó, Lakitelek, 1994., p. 287.*

¹²⁴ Páskándi Géza: Id. mű: p. 221.

Szerep, valóság, identitás

Páskándi vitadrámáinak hőseit – állapítja meg P. Müller Péter: „*a hatalmi kényszer énmegosztó hatása alatt is megőrzött etikai értékszempont jellemzi, amely lehet, hogy nem tudja biztosítani az egyén teljes integritását, de személyisége morális magjának meglétéről mégis tanúbizonyságot ad*”¹²⁵. László, Kálmán, Béla – mindhárom király kapcsán elmondható, hogy a szerep és az én közötti konfliktus, annak megoldhatatlansága, meg nem oldottsága az a tragikus hiba, ami különböző szinteken, de a vesztüket okozza.

A szerep és a valóság közötti távolsággal szembeül Sorescu történelmi drámáinak több szereplője is, például II. Mohamed, aki egy adott pillanatban Vlad Țepeșnek képzei magát, illetve az egész bizánci udvar, amelynek tagjai még szekérbörtönükbe zárva is azt képzelik, hogy van esélyük a Bizánci Birodalom feltámasztására, színházat játszanak, ám nem tudják pontosan, hol ér véget a színház, és hol kezdődik a realitás.

II. Béla fizikai állapotánál fogva is másként érzékeli a valóságot, már az első pillanattól takarásban van, a világ szeme elől elrejtett helyen, míg a dráma folyamán a többi szereplő takarja el előlünk.

Ez a kulisszák mögé kerülés azonban nem jár együtt a szereplő eljelentéktelenedésével, hiszen II. Béla drámája éppen a vakság és a láthatóság drámája. Számára minden történés csak színházi konvenció, nem teljes egészében átélt, tehát nem realitásként felfogott valóság, hiszen a teljes azonosulást a vakság lehetetlenné teszi. Ezért vonul vissza a realitásból, a saját egzisztenciáján belüli realitásból is egy másik, az alkoholizálás által létrehozott világba.

II. Béla alakja tehát magában foglalja a színház és a dráma alapjelenségét, azt, hogy a dráma vagy a színház létrejöveteléhez legalább két realitásra van szükség. II. Béla is a realitások ütközése, kollíziója során változik igazán drámai hőssé, miközben a dráma virtuális terének alakjai egyre szorosabban kapcsolódnak fizikai valójához. Míg a dráma egyes szereplői vagy szereplőcsoportjai csak takarják, addig a vak koldusok valósággal körbezárják, hogy végül egyetlen „testet” alkossanak a haldokló II. Bélával együtt.

A tömeg, amely Sorescunál – különösen *A hideglelésben* – tükörként mutatja fel a rejtőzködő főszereplőt, Páskándinál körülveszi és magába olvasztja. Csakhogy ez a tömeg nagyonis önálló entitást képez a dráma világán belül.

¹²⁵ P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság*, p. 132.

A szerzetesi környezetben felnőtt II. Béla és a vak koldusok közötti hasonlóság nyilvánvaló, ám annál többrétűbb a királyi vak és a vakok csoportja közötti viszony. A vak koldusok eredetileg csak ijesztő díszletelemként vannak jelen az aradi mészárláson, noha cselekvőképességük már szereplőkké minősíti át csapatukat, amely ellentétben a *Tornyot választok* koldus-kettősével nem kíván megmaradni a koldusság létdimenzióiban, a társadalmi ranglétra alján, hanem a magasabb régiók, a testőri cím, sőt a zárójelenetben már a királyi létmód dimenziójáig törnek fel.

II. Béla a későbbiekben nem véletlenül engedi olyan közel magához a koldusokat, hiszen már a dráma elején a társadalmi rangsor lépcsőjének (Páskándi kedvelt, szimbolikus jelentéssel bíró díszleteleme!) aljára helyezi saját személyét, amikor a bosszúról szólva önmagát is pozicionálja: „*Egy vak ember kiszúratja azok szemét, akik az övét kitolatták. Mintha a magam sorsának alacsony lépcsőjére akarnám rántani a többi.*”¹²⁶. Az udvari intrikák, cselszövések és váratlan fordulatok drámai díszleteinek változása közepette a főszereplő a trónterembe, a zárt térbe szorul vissza, s amikor mégis cselekvésre szánja el magát, akkor is egyedül marad, mint az aradi gyűlésteremben a vérengzés után, és innen – a megint hangsúlyos szerepet játszó lépcsőkön¹²⁷ – még mélyebbre száll alá, miközben a bűnök ismétlődéséről beszél¹²⁸.

A szereplőt körülvevő teret és a szereplő belső világát ismét összhangba hozza Páskándi, de ez a lépcső már a cselekvésképtelenség szintjéről vezet a legalsó, a megsemmisülés szintje felé, a trónteremhez, amelynek mélyén a vak koldusok testükkel takarják be a halott király testét.

Nem csupán II. Béla térbeli jelenléte zárul le ezzel a Maeterlinck *A vakok* című színdarabjára utaló jelenettel, de az időbeli is, ami első pillanatától kezdve különválik a nagy történelmi díszletek között mozgó nagyurak és cselszövők világától. Nincs köze sem a magyar királyi udvar, sem a szuzdali, sem a bizánci udvar idejéhez. Mint cselekvő drámai személynek ideje nagyon is szűkre van szabva – a széles, nagysodrású történelmi események és azok díszletei között II. Bélának egyetlen célja minél gyorsabban végighaladni az adott útvonalon, engedelmeskedvén a szerep kényszerének. A felvállalt szereppel együtt a gyorsabban telő időt is magához veszi: hiszen az ő ideje gyorsabban pereg, olyan gyorsan, hogy jobbra csak a megfigyelésre, a helyzet konstatálására szorítkozhat, és saját, személyes történetének hamar a

¹²⁶ Páskándi Géza: *Árpád-házi triptichon*. Antológia Kiadó, Lakitelek, 1994., p. 290.

¹²⁷ „Jön le a lépcsőn a király, királyné s Jászoly. Urát Ilona vezeti.” – Páskándi Géza: Id.mű: . p. 371.

¹²⁸ „ezer jó vagy elrettentő példa és mégis: megismétlünk mindent, mindent...” – Uo.

végére ér. A szerzője által „idő-csataképnek”¹²⁹ nevezett dráma több, mint felében II. Béla nincs is a játéktérben, jelenléte szinte olyan villanásszerű, mint a dráma elején elmondott, döntéshozó és cselekvésre sarkalló monológja.

II. Béla a vakság dimenziójában helyezkedik el: zárt térben, összesűrített időben, és akárcsak Sorescu *A harmadik karó* c. darabjában megjelenő uralkodónak: „nincs ideje élni”¹³⁰. A többiekkel való konfliktusa éppen abból fakad, hogy azok egy másik, nappali dimenzióban élnek, a nyílt terekben, csaták helyszínein, udvarokon, stb. A két világ érintkezik ugyan, de igazi kapcsolat nem jön létre közöttük, és ez még a legbelsőbb családi kör esetében sincs másként: II. Béla mindvégig távolságtartó marad nem csupán felesége, de gyermekei iránt is.

A vak uralkodó ideje befelé fordul, önmagába tér vissza, ellentétben a cselszövő királyi udvar lineáris, előre haladó idejével. Az önmagába visszatérő idő természetes velejárója a zárt, szakrálisként is felfogható tér, míg a többiek éppen a nyílt teret vagy a számos kijáráttal rendelkező belső tereket kedvelik, éppen ezért elmondható, hogy a *Vak Béla királyban* két egymástól nagy mértékben eltérő világ harcát követhetjük nyomon.

A különböző, a drámában megnyilvánuló virtuális terek és idők képezik az alapját *A hideglelésben* fellelhető konfliktusoknak is.

Ion Cocora négy egymástól eltérő időt különböztet meg a Sorescu szövegben¹³¹:

1. A történelmi cselekvés ideje (Mohamed-idő).
2. A morális, jelképes idő (a bizánci udvar ideje).
3. A szimbolikus, mitikus gyökerű idő (Vlad Țepeș ideje).
4. A nyelv ideje, amely által létrejön az azonnali realitással való kapcsolat.

Ezek közül utóbbi, vagyis a Dialógus ideje az, ami a többiét egymással összeköti, hiszen a különböző virtuális terekben és időkben elhelyezkedő Nevek csakis a dialógus által kommunikálhatnak.

Akárcsak a *Vak Béla királyban* ezek az idődimenziók sajátos virtuális tereket hoznak létre a drámán belül, olyan valóságsíkokat, amelyek között szükségszerű a konfliktus. Kékesi Kun

¹²⁹ „Vegyék szemügyre inkább a monumentális vagy annak tetsző idő-csataképet” – Páskándi Géza: *Előhang*. In.: Páskándi Géza: *Árpádházi triptichon*. p. 258.

¹³⁰ „nu are timp să trăiască” – állapítja meg Vlad Țepeș-ről Mihaela Andreescu. In.: *Marin Sorescu, instantaneu critic*. Editura Albatros, București, 1983., p. 67.

¹³¹ Lásd: Cocora, Ion: *Privitor ca la teatru III*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982., p. 101.

Árpád így összegzi Lukács Györgynek az ezekkel a cselekmény felszíne alatt meghúzódó drámaszerkezeti elemekkel kapcsolatos álláspontját: „A dráma tehát olyan „szükségyszerűségi architektúra” [...] amelyben nincs helye a véletlennek, és minden a mélyben immanensen meghúzódó, de csak áttételesen érzékelhető világnézetből következik”¹³².

A *Vak Béla király* és *A hidegtelelés* is ilyen „áttételesen érzékelhető világnézetek” alapjaira épül, a Páskándi által jelzett idő-csatára, ami Sorescunál már nem a személyiség és a hatalom, hanem az egyén és a történelem közötti konfliktus alakját ölti, hiszen Sorescut „*Vlad Țepeș kora és életrajza csupán a történelem és a hős léthelyzete fölötti elmélkedés tárgyaként érdekli.*”¹³³

Az egyén harca a történelmi idővel, annak cselekvő megnyilatkozásával, a drámai Dialógussal, szükségyszerűen hozza magával a drámai személyiség sérüléseit, azt a „szerepkényszer” amelyet Páskándi hőseinél, az *Erdélyi triptichonban* és az *Árpád-házi triptichonban* is megfigyelhetünk, s ami Sorescunál *A hidegtelelésben* is visszatérő és többféle virtuális tér-variációban megnyilvánuló konfliktusokat eredményez a drámai hős identitásán belül.

Ahogy korábban már említettem, *A hidegtelelés* rejtőzködő főszereplője Vlad Țepeș, Havasalföld uralkodója, aki mégis állandóan jelen van a drámai beszédben, a Nevek közötti Dialógusban és így a cselekményben magában. Jelenléte éppen ezért sokkal állandóbb és intenzívebb, mint a többi szereplő által eltakart II. Béláé, akinek alig jut hely a Dialógusban.

II. Béla helyét a bosszú foglalja el, valóságos vér(bosszú)drámává formálva a *Vak Béla királyt*, amelyben a főhős szerepét szinte teljes mértékben átveszi Ilona királyné, aki mégsem elég erős ahhoz, hogy királyi erővel kormányozni tudja az országot, vagyis a történelmet.

A hidegtelelésen belül II. Mohamed (ő is egy „második”, akárcsak II. Béla) a rejtőzködő főhős ellenfeleként jelenik meg, és a Páskándi darab uralkodójához hasonlóan magányos, mint a Sorescu-hősök általában – akik: „*a többiektől különválva, magányosan harcolnak egy ellenséges területen*”¹³⁴. Ám helyzete jóval bonyolultabb, mint II. Béláé, aki nem látja ugyan ellenfelét, de nagyon jól tudja mégis, hogy mit akar például Borics.

¹³² Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyékában*. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet. Theatron Könyvek. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000., p. 73.

¹³³ „Epoca și biografia lui Vlad Țepeș îl interesează ca substanță de meditație asupra istoriei și a condiției eroului.” – Cocora, Ion: *Privitor ca la teatru III*. p. 102.

¹³⁴ „despărțit de ceilalți, luptând singur într-un mediu ostil” – Andreescu, Mihaela: *Marin Sorescu, instantaneu critic*. Editura Albatros, București, 1983., p. 52.

Miközben II. Béla a cselekmény tulajdonképpeni idején kívül, a saját felgyorsult, összesűrűsödő idejében él, addig II. Mohamed, a folyamatosan előrelépő hódító a történelmi cselekvés idejét tudhatja magáénak, éppen ezért súlyos megrázkódtatásként éri, hogy a rejtőzködő ellenfelet, a láthatatlan, a köddé vált Vlad Țepeșt éppen annak láthatatlan volta miatt képtelen legyőzni. A vágy, hogy hatalmát Vlad Țepeș fölött is érvényesítése olyan erős hatással van személyiségére, hogy kétségbeesésében ő maga játssza el Vlad Țepeș szerepét, hogy ha másként nem, de legalább egy ilyen tudathasadásos és többszörösen „szerepkényszeres” helyzetben, végre szembenézhesen a havasalföldi uralkodóval.

A drámai személyiség e radikális módosulásai miatt is tekintik egyes elemzők „történelmi abszurd”-nak Sorescu történelmi drámáit¹³⁵, hiszen az abszurdba hajló helyzetek itt is jelen vannak, akár csak Sorescu metafizikus trilógiájában, vagy Páskándi abszurdoidjaiban, ugyanis történelmi drámái kilépnek az adott kor tér és időbeli koordinátái közül. – az abszurd dráma időn kívül elhelyezkedő virtuális terébe.

Mohammed, miközben folyamatosan a nagy világhódító szerepét játssza, nem elégszik meg ezzel az egyetlen szereppel, sőt olykor szabadulni kíván tőle, egy másik szerep miatt, ami éppen a szerep nélkülisége.

Ha a *Vak Béla király* a bosszú és a cselszövés drámája, akkor *A hidegletelés* elsősorban, a történelem és a történelmi hős, a történelembe vetett, annak sodrásába kényszerült személyiség drámája. II. Béla az alkohol segítségével hoz létre bizonyos távolságot saját személye és a történelmi „valóság” között, II. Mohamed a szerep és a személyiség, valamint a szerep, a személyiség és a történelem közötti távolságokat tanulmányozza, a történelmet színházként fogva fel. Ez többek között abban is megnyilvánul, hogy megengedi a bizánci udvarnak a látszatok megőrzését anélkül, hogy bármiféle esélyük lehetne helyzetük megváltoztatására. Az Erzsébet-kori színház kocsiszínpadán, a börtönszekér színházi terén belül bármi megengedett a bizánciaknak, miként II. Mohamednek a „világtörténelem színpadán”.

A „kocsiszínpad” és a „világszínpad” terében mozgó szereplők között azonban jelentős eltérés mutatkozik. A bizánci kocsiszínpadon minden a hipotetikus dimenziójában marad, a kitervelt cselszövényeknek nincs gyakorlati következménye. II. Mohamed „világszínpadán” azonban

¹³⁵ „absurd istoric” – Chirilă, Gheorghe: *Între ironic și imaginar*. Editura Viitorul Românesc, București, 2001., p. 148.

minden élesben zajlik, az alattvalóknak tulajdonképpen nincs semmiféle esélyük arra, hogy végzetüket elkerüljék.

A végzet általában II. Mohamed szeszélyeiben, hangulatváltozásaiban nyilvánul meg. Ezekben a jelenetekben II. Mohamed, miként azt Mircea Ghițulescu is megjegyzi¹³⁶, számos vonatkozásban mutat hasonlóságot Camus Caligulájával, hiszen mindkettejükénél az egyén és szabadság kérdése artikulálódik az önkényes cselekedetekben, amelyek az egyéni szabadságot, annak határait próbálják elérni, jellegzetesen színházi gesztusokkal. Amikor Caligula rádöbben, hogy létezik halál, „*a világ teljesen értelmét veszti és képmutató álarcosbállá alakul át minden*”¹³⁷. Camus főhőse önmagát, pontosabban az örök Caligulát pillantja meg a tükörben, Sorescunál II. Mohamed a havasalföldi uralkodóban látja meg az „örök” valóságot, azt, hogy ő, a Hódító sem hódíthat meg mindent, nem győzhet le minden ellenfelet.

Nem győzheti le a láthatatlan, rejtőzködő ellenfelet, éppen ő nem, ő, akit már megfestettek és elhelyeztek a történelem keretei közé.

II. Mohamed, akárcsak II. Béla, már teljes, zárt karakterként jelenik meg, aki nem változik, nem módosul a darab folyamán. A különbség kettejük között az, hogy II. Mohamed nem csupán szereplőként határozható meg, de nézőként is. Ő az, aki adott perspektívából, a szerepét alakító színész perspektívájából (illetve az önmagát mint szereplőt figyelő színész perspektívájából) szemléli környezetét. Tudatossága, hideg, önmagával szembeni távolságtartása miatt is érvényes rá, amit Bíró Béla fejt ki a drámai hősről: „*Az egyénnek a világkép egészét kell újraértelmeznie, hogy visszatálhasson a cselekvés magától-értetődőségéhez: a történelemhez.*”¹³⁸

II. Mohamed erre az újraértelmezésre tesz kísérletet, „*az adott pszichológiai-kauzális feltételek között mintegy alakokat terem magának*”¹³⁹, önmagát új szerepekben próbálva ki, mint amilyen a költő, a kegyetlen, vérszomjas zsarnok, hogy végezetül eljusson önmaga tökéletes ellentétéig, a láthatatlan ellenfélig, Vlad Țepeșig.

¹³⁶ „A hideglelésben felfedezhetünk valamit Albert Camus Caligulájának histrionizmusából” – „În Răceala găsim ceva din histrionismul lui Caligula a lui Albert Camus” – Ghițulescu, Mircea: *Istoria literaturii dramatice românești*. Editura Academiei Române, București, 2007., p. 519.

¹³⁷ „lumea își pierde orice sens, totul devine o mascaradă” – Sorescu, Marin: Camus și nevoia de imposibil. In.: Sorescu, Marin: *Opere IV. Publicistică*. Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2005., p. 367.

¹³⁸ Bíró Béla: *A „kizökkent idő”*. Korunk, 2001/6., p.49.

¹³⁹ Jaspers, Karl: *Szizofrénia és korunk kultúrája* (ford.: Zoltai Dénes). In: *Az egzisztencializmus. A bevezető tanulmányt írta, a szövegeket válogatta Köpeczi Béla*. 4. kiadás, Gondolat, Budapest, 1984., p. 150.

II. Mohamed magányos uralkodó, Sorescu, akinek „kedvelt terei [...] a történelem zárójeleinek tűnnek”¹⁴⁰, hősét a szolgák „zárójelei” közé szorítja – II. Mohamed szabadsága épp olyan mértékben van korlátozva mint Caliguláé, aki minden „szabadsága” ellenére, a darab végén mégiscsak történelemmé válik, hiszen „benne van a történelemben, abban a folyamatos időben tehát, amelyben nemzedékek végtelen sora követi egymást, emberek, akik meghalnak”¹⁴¹.

II. Mohamed, a Hódító számára a szerepeken való túllépés jelentheti az egyetlen utat, amelyen elkerülheti a személyiség halálát. De ez az út járhatatlannak bizonyul, hiszen, ha környezete úgy is viselkedik, mintha költőnek, vagy éppen Vlad Țepeșnek tartaná, ő maga nagyon pontosan tudja: nem más és nem lehet más, mint II. Mohamed, számára ez az egyetlen és adott szerep. Helyzete éppen ebben tér el II. Béla és Vlad Țepeș helyzetétől, mert utóbbiak „szerepkényszere” az új szerep felvállalásának kényszere, nem pedig a már meglévő elfogadásáé.

II. Mohamed személyisége nem változik, a történelem teljes egészében uralja, maszkká keményíti vonásait, ez a merevség meghatározza alakját, miközben Vlad Țepeș személyisége valóságos próteuszi mozgékonyaságról tesz tanúbizonyságot, hiszen a tömegben megnyilvánuló személyisége számtalan alakot ölt. Amíg II. Mohamed személyisége önmagába hull, addig Țepeș az identitás elvesztését az identitás megsokszorozása által éri el, annyira sikeresen, hogy adott pillanatban még legádázabb ellenfele is azonosul vele néhány pillanatra.

Az örök tömeg az adott térben

A tömeg, a nép, a sokaság drámán belül játszott szerepe különös jelentőséggel bír mindkét drámaírói életműben. Ugyanis a tömegek jelenléte az, ami már első pillantásra megkülönbözteti Páskándi és Sorescu korábban írt kamaradarabjait, monodrámáit az egészen más formai sajátosságokkal bíró történelmi drámáktól, amelyekben a történelem éppen a sokaság és a fragmentáltság, a töredezettség, valamint az epikus jelleg által válnak „történelmi” drámává. Olyan szöveggé, amelyben a Nevek által megvalósuló Dialógusban a cselekmény kénytelen megőrizni lineáris voltát, nem zárulhat le, nem fordulhat vissza önmagába, mert olyan eseményt tárgyal, ami a linearitás, az előre haladó és nem a körkörös (szakrális) időn belül jön létre. Márpedig láthattuk, hogy olyan szövegekben, mint a *Jónás* vagy a *Vendégség*, a tér zárt, szakrális

¹⁴⁰ „spațiul predilect [...] par parantezele istoriei” – Andreescu, Mihaela: *Marin Sorescu. Instantaneu critic*. Editura Albatros, București, 1983., p. 41.

¹⁴¹ Horváth Andor: *Utószó*. In.: Albert Camus: *Caligula*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1982., p. 101.

formát ölt magára, amely egyfajta atemporalitással jár együtt – a belső tér, az önmagába záródó tér a cselekményt sajátos időnkívüliségbe, vagy akár idő-előttiségbe/utániségbe helyezi el, különösen a *Jónás* esetében. De a Vendégségnél is megfigyelhető, hogy a cselekmény nem kapcsolódik szorosan a dráma előttjéhez vagy a dráma utánjához, hanem csakis a Dialógushoz, a cselekményhez, amelynek tétje a vita, a Dialógus maga, hiszen a vitadráma műfajának lényege éppen ez: a Nevek közötti Dialógus által jutni el az egyik drámai szituációból a másikba.

A mitikus időhöz közel álló vagy éppen a mitikus időben játszódó drámák után a történelmi drámák az egységes idő helyett egy fragmentált, szétszórásban lévő drámai személyiséget hoznak elénk, mint II. Mohamed és eközben a tömegeket egyetlen, mondhatni örök entitásként jelenítik meg, szembeállítva a fragmentált időbe, egyszeri szerepbe kényszerített drámai hőst a csupán általános jellemvonásokkal bíró, tipizált tömeggel, amelyet Páskándi drámáiban a koldusok képviselnek, Sorescunál pedig több formában is megjelenhetnek, akár egyetlen szimbolikus személy alakjában is.

Constantin Măciucă úgy véli: „*A hideglelésben a főszereplő maga a nép, amelynek személyisége az egyének erényeinek összeadásából alakul ki*”¹⁴².

Ez a nép, az odaadó, a hűséges, az egyszerű jelzőkkel is illelhető, tehát első látásra némiképpen idealizáltnak tűnik, pedig Sorescu tömeg-szerű csoportjaira nem az idealizáltság vagy a heroizmus, hanem valamiféle már-már mitikus egyszerűség és hétköznapiság jellemző, olyan hétköznapiság, amely éppen állandó jelenléte okán kerül közel az atemporalitás fogalmához.

A történelmi dráma idején belül hasonló szerepet játszanak a koldusok Páskándi Géza darabjaiban. Azzal a különbségtétellel, hogy Páskándi koldusai nem csak a történelmi időn helyeződnek túl, de egyes esetekben a cselekményen is, mint a *Tornyot választokban*, ahol egy teljesen külön világot képeznek, olyan világot, ami ellentéte a másik világnak – hol fölötte, hol alatta helyezkedik el.

A tömeg Páskándi történelmi drámáiban ritkán játszik történetmódosító szerepet, még első drámaíró korszakának abszurdoid kamaradarabjaiban is csak ritkán jut döntéshozói helyzetbe az az embertípus (a csavargó, a koldus, a hadi lotyó), amellyel Páskándi a „szélesebb tömegeket” jelölni szokta. A tömeg a társadalmi lépcső aljáról figyeli az eseményeket és meg kell elégednie a rá osztott rezonőr-szereppel.

¹⁴² „În Răceala, protagonistul este însuși poporul a cărui personalitate se conturează prin însumarea calităților indivizilor” – Măciucă, Constantin: *Viziuni și forme teatrale*. Editura Meridiane, București, 1983., p. 169.

Az eseményekre való reflektálás a feladata a tömegnek, legyen szó itt a Vak Béla király vak koldusairól, a *Kálmán király* koldusairól vagy éppen ez utóbbi darab hadi lotyójáról.

A főszereplő személyiségének illusztrálásánál valamivel több, jelentősebb szerep jut a koldusoknak a *Tornyot választok*ban. Jóval többek ők epizód szereplőknél, egy egészen önálló világ és világkép megnyilvánulásai, történetük a dráma kerettörténeteként is felfogható, vagy önálló, külön világgént, a lenti világgént, ahogy Kántor Lajos fogalmaz.

Kántor szerint ugyanis a *Tornyot választok*ban a központi drámai hőssel szemben „*ott vannak az arcnélküliek (és lábnélküliek), a torony aljában kéregető, pénzes alkalomra leső koldusok. (Történelmi dráma – és abszurd...) Két különböző nézőpont, a helyzetből következően. Fent és lent. Pedig ugyanaz a történelem. Vagy csak ugyanaz a történelmi időszak?*”¹⁴³

Kántor talán a főhőshöz viszonyítva látja arcnélkülieknek a nagyonis jól egyénített (a vidám és a szomorú bohóc, még közelebbről nézve Vladimir és Estragon vonásait viselő) koldusokat, s miközben felfigyel a *Tornyot választok* drámai terének kettészakadására, fontos megállapítást tesz a dráma idejére vonatkozólag is – jelezve annak jelentőségét, hogy a koldusok lenti világa és a többiek fenti világa két történelmet, két időfelfogást feltételez, hiszen a két világ közötti távolság túlságosan nagy ahhoz, hogy egy adott idődimenzióban létezzenek.

A különböző idősíkok egymásmellettiségét felmutató drámaszerkezet az értelmezés számtalan új lehetőségét tárja fel, és ha csak néhány mondatban, de jelzi, hogy a *Vendégség* jóval több mint újító jellegű történelmi dráma, s ha a miértet annak idején nem is fogalmazták meg, a kortársak nevében szólva Kántor visszaemlékszik arra, hogy: „*egyetemesebb sikerre számítottunk*”.¹⁴⁴

Kántor jelzi tehát egyrészt az úgynevezett egyetemesebb sikert mint elvárást, másrészt azt az újszerű időkezelést, ami Páskándi drámáját igazán eredetivé teszi, akárcsak a *Tornyot választok* című drámát, amely nem csupán az időkezelésben hoz újat, de abban is, hogy a fent és a lent ellentétére, „*erre a (geometriai?) ellentétre épül*”¹⁴⁵. A mellékszereplők és a főszereplő világa olyannyira kettéválik, hogy valóban két teljesen különálló világot hoznak létre, nem csupán a tér, de az idő dimenzióiban is. A két tér és idő váltakozása adja meg azt a különleges feszültséget és belső ritmust, amely a *Tornyot választok* sajátja.

¹⁴³ Kántor Lajos: *A fent és a lent (Páskándi-közelítés, drámák ürügyén)*. In.: Páskándi Géza: Erdélyi triptichon. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest – Kolozsvár, 1999., p. 10.

¹⁴⁴ Uo. p. 8.

¹⁴⁵ Uo. p. 9.

A *Tornyot választok* éppen ezért tekinthető fontos darabnak, amelyben olyan lényeges drámaszerkezeti újítások fedezhetők fel, melyekhez hasonlót éppen Marin Sorescu történelmi drámáiban, elsősorban *A hidegtelelésben* és *A harmadik karóban* találhatunk meg: ugyanis Sorescu, akárcsak Páskándi éles határvonalat húz a drámai hős ideje és a nép ideje közé, a leglátványosabban *A harmadik karóban*, ahol az örök tömeg, amit a nép két egyszerű, karóba húzott fia képvisel, olyannyira atemporális jelenségként jelenik meg, hogy több évvel a karóba húzásuk után is ott beszélgetnek, ahol a dráma elején. Ilyen szempontból számos rokon vonást mutatva Páskándi koldusaival és Beckett hőseivel.

Sorescu, aki első történelmi drámájában, *A hidegtelelésben* a különböző alakokban formát öltő népet és az annak legbenső energiamagját képező uralkodót helyezi szembe II. Mohameddel, más síkon, de ugyancsak feloldhatatlan feszültséggócokat hoz létre, amelyek meghatározzák *A hidegtelelés* tér- és időkezelését, azokat a dimenziókat, melyekben a Nevek közötti Dialógus lezajlik.

A hidegtelelésben is több idődimenziót figyelhetünk meg: a havasalföldi mellékszereplőket, a bizánci udvar idejét, II. Mohamed világtörténelmi idejét és a láthatatlan Vlad Țepeș mitikus idejét. A négy idő közül II. Mohamed és a mellékszereplők ideje feszül igazán egymásnak, a hódító és a hétköznapi idő, valahogy úgy, ahogy II. Béla villám-lefutású ideje és a királyi udvar cselszövőinek ideje is szemben áll egymással.

A hidegtelelésben a havasalföldi mellékszereplők ideje mélyrétegeiben mindenképpen atemporális, hiszen a falusi élet évszázados hagyományai alakítják. Olyan tér-idő szerkezet ez, amiben a tánc, a háború, az élet és a halál ugyanolyan természetességgel köszönt be – nem módosít a szereplőkön, mintha azok „testtelenek” lennének, és az idő hullámai átcsapnának rajtuk anélkül, hogy ezt megéreznék, az idő, az éppen a változás által megnyilvánuló idő tehát nem alakítja őket, akárcsak *A harmadik karó* két karóba húzott szereplőjét.

Ez a „testtelenség” szerves kiegészítése Vlad Țepeș láthatatlanságának. A nép, a térben megjelenő nép az időben örök, míg a térben láthatatlan Țepeș az időben egyszeri és megismételhetetlen – időbe zárt.

Koldus évek, királyi percek

A hidegtelelés és A harmadik karó szoros kapcsolatban áll egymással, nem csupán az adott történelmi időszak és a mindkét szövegben megjelenő szereplők miatt, de annak okán, hogy bizonyos értelemben az adott világ két arcát, a valóságot és a tükörképet mutatják meg, a világot, amelyben a magányos hős mindig szemben áll a láthatatlannal, hiszen *A harmadik karó*-ban már II. Mohamed az a rejtett ellenfél, akit Țepeșnek nem sikerül legyőzni.

A két világkép mégis különbözik, itt ugyanis minden színházi gesztus ellenére a világkép meghatározó metaforája már nem a színház, hanem a festmény, amelyben jóval több az eleve meghatározott elem. A festmény metaforáján belül pedig a keret, az egymást kölcsönösen körülfogó keretek a dráma tartalmának és szerkezetének lényegi meghatározói.

Vlad Țepeș az idő kereteit feszegeti, magával az idővel, annak hiányával áll harcban, miközben az idő maga relativizálódik és visszafordíthatóvá válik. Ezért – jóval hangsúlyosabban, mint *A hidegtelelés* esetében – itt nem a történelem és a történelmi idő, hanem maga az egyetemes idő az a meghatározó elem, amely a teret felépíti, a szereplőket pedig néhány fontosabb csoportba osztja.

A harmadik karó-ban adva van Vlad Țepeș és közvetlen katonai kíséretének ideje, a két karóba húzott ideje és a koldusok és bénák ünnepi ideje – e három idődimenzió közül Vlad Țepeș történelmi idejét keresztezi egy negyedik idődimenzió, amelyet Minică, a saját (száz évvel korábbi idejével elégedetlen) időutazó paraszt jelenít meg. Az idődimenziók e változatossága miatt jelentheti ki Valentin Silvestru, hogy *A harmadik karó* az „idő” tragédiája¹⁴⁶, amelyben Marin Sorescu bevezet egy az idővel kapcsolatos másfajta perspektívát is: a visszafordítható és a keresztmetszetében megmutatkozó időt, ahol a létezés szembenálló formái megmutatják az állandóság egyedi arcát.”

¹⁴⁶ „tragedie a „timpului”” – Măciucă, Constantin: *Viziuni și forme teatrale*, București, Editura Meridiane, 1983., p. 166.

TÖKÉLETES TÉR, MITIKUS IDŐ

Hősfelszámolás, utópikus terek

A hősök a „felesleges emberek” számát gyarapítják, Páskándi és Sorescu drámáinak esetében is, abban az értelemben, hogy a történelemnek nem személyiségekre, hanem végrehajtói szerepkört ellátó egyedekre van szüksége, olyanokra, akik végrehajtják a szerepükhöz illő feladatokat, hogy aztán kilépjenek a képből, akárcsak Vlad Țepeș *A harmadik karóban*. A személyiség nem fontos már, és a drámai maszk kerül előtérbe. A *hideglelés*ben csupán ennek a mitikus, örök, változatlan maszknak a leírását adják a Țepeșről szóló szereplők. Csakhogy ez a maszk némiképpen eltér a hagyományos maszktól, mert amíg a hagyományos „*álarcos multságokon* mindenki felszabadultan viselkedik, nemre és rangra való tekintet nélkül”¹⁴⁷, addig Sorescu és Páskándi darabjaiban a maszk a kényszer eszközévé válik, és ahelyett, hogy segítené a személyiség felszabadulását, éppen ellenkezőleg, annak megszüntetésére törekszik. A történelmi idővel az egyén csakis a mitikus időt helyezheti szembe, a szentet a profánnal, az utópiát a hétköznappal. A hétköznapi tér ellenében pedig csakis az utópikus térből lehet „hadat üzeni”.

E kétfajta tér közötti különbségekről szólva jegyzi meg Victor Ieronim Stoichiță: „*a profán tér „struktúra”-nélküliségével szemben az utópikus tér túlzott strukturáltságra nyújt lehetőséget*”¹⁴⁸. A mitikus/utópikus történet Sorescu *A harmadik karóját* épp úgy meghatározza, mint Páskándi *Távollévők* című drámáját, éppen ez a mitikus történet az, ami teljesen egyértelmű ellentétekre épül, és csak finoman jelezve a konfliktusokat – benne foglaltatik egy olyan térben, ami már-már mértéktelenül, ahogy Stoichiță fogalmaz: túlzottan strukturált.

Sorescunál már *A hideglelés* esetében megfigyelhető az a térbeli, mérnöki pontossággal kimért kétosztatóság, amit *A harmadik karóban* fejleszt tovább. Ez a kétosztatóság jellemzi a

¹⁴⁷ Pavis, Patrice: *Színházi szótár*. (fordította: Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia).

L'Harmattan, Budapest, 2006., p. 268.

¹⁴⁸ “Față de lipsa de „structură” a spațiului profan, spațiului utopic oferă un exces de structură” –Stoichiță, Victor Ieronim: *Efectul Don Quijote*. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului European. Humanitas, București, 1995., p. 18.

*Tornyot választok*at épp úgy, mint a *Távollévőket*. E kétosztatúság, a különböző világok között feszülő ellentét az, ami e történelmi drámák sajátos tükörszerkezetét létrehozza, meghatározza.

Láthatatlan, de mégis egészen konkrét demarkációs vonalak húzódnak a különböző világok között, amelyek négyzethálóként osztják be a dráma virtuális terét, amelyben a fent és a lent, a kint és a bent fogalmához, a zárt és nyitott térhez egymással ugyancsak szembenálló fogalom- vagy akár szereplőcsoportok kapcsolódnak.

A *harmadik karóban* és a *Távollévőkben* is a többiek fölé kerülnek az egyébként a társadalmi ranglétra alsóbb fokain helyet foglaló szereplők, ellentétben A *hidegleléssel* és A *tornyot választokkal*, ahol a nép egyszerű képviselői (parasztok, koldusok) – a *Tornyot választok* egyetlen mozzanatától eltekintve – mindig az adott tér alján, igen gyakran a földön ülve jelennek meg a térben.

Felemelkedésük azonban nem okoz örömet nekik. A *harmadik karóban* a Török és a Román karóba húzva végzi, a *Távollévők* két ellentétes táborba tartozó katonái pedig ugyancsak halálra ítéltetnek azáltal, hogy a toronyba küldték őket, ahol meg kell küzdeniük egymással, mégpedig úgy, ahogy az két bokszoló között zajlani szokott.

„Kibokszolt” metaforák

A bokszolás, mint a konfliktus meglehetősen konkrét kifejeződése Sorescunál is megtalálható a Romulus és Remus történetét mai környezetben újraíró *Nőstényfarkasomban* (Lupoanca mea), ám ott egy valóságos boksz-ring jelenik meg, amelyben a tér specifikus eszközei (bokszzsák, stb.) is jelen vannak.

A hasonlóság itt az adott térben rejlő metaforikus jellegből adódik, abból, hogy az adott teret másnak látják, mint ami. A *Távollévőkben* megjelenő torony, túlságosan is szűk hely ahhoz, hogy küzdőtér lehessen, a *Nőstényfarkasom* ringjének bokszzsákjai pedig túlságosan nagyok, hogy egy anyafarkas emlőinek tekinthessük őket. Mindkét szerző az adott tér irreális, stilizált, idézőjeles voltát hangsúlyozza így, miközben a dráma virtuális terén belül hangsúlyozottan színházi teret hoznak létre. Azonban ez a színház nem hagyományos értelemben vett színházi tér.

A szerzők, akiket többször illettek kritikusaik az újító jelzővel, ez alkalommal is igyekeznek eltávolodni a hagyományos térszerkezetektől és olyan egyedi konstrukciókat valósítanak meg, amelyek alapvetően meghatározzák a dráma cselekményét, mindezt a precíz

megkonstruáltság, a cselekvés számos szintjén megnyilvánuló térbeli kétosztatóság címszavai mentén¹⁴⁹. Ennek következményeként a tér önálló szereplőnek is tekinthető: Páskándinál a láthatatlan irányító, Sorescunál az anyafarkas szerepét töltve be.

Mindkét tér az értelmetlenség, a világ abszurdításának metaforikus megfogalmazása. Sorescu szövegében Romulus és Remus vitatkozik azon, hogy kié az anyafarkas, kihez kapcsolható valójában, „történelmileg” Róma alapítása, ám a kérdésre nem kapunk választ, a két főszereplő az anyafarkas mítoszringjébe zárva, örök időken át folytatja a teljesen értelmetlen harcot.

Az eldönthetetlen harcot tematizálja a *Távollévők* is, csak hogy itt többszörösen is értelmetlen minden cselekvésük. A török és a magyar harcos nem önszántából küzd egymással, mindkettejüket önkéntességre kényszerítették a többiek, értelmetlen, hogy küzdjenek egymással, hiszen, ha egyikük elbukik, a szembenálló tábor újabb ellenfelet küld. Csatájukat a mindkettejüket közáporral bízató tömeg dönti el: egyszerre zuhannak le a toronyból, de mert kötél köti egymáshoz őket – életben és függőben maradnak, hogy végül hősi halottként tüntessék ki őket, annak ellenére, hogy élnek, és annak ellenére, hogy hősiességük teljesen értelmetlen, hiszen tudtukon kívül, már nagyon régóta béke van.

Szelim – a török, és Demeter – a magyar, tulajdonképpen Dugovics Titusz zászlómentő történetét játssza újra, azonban, közös elhatározással szállnak szembe a mítosszá vált történelem kényszerítő erejével, és minden erejüket latba vetve, megpróbálnak kilépni az abszurd helyzet kényszerítő teréből.

Páskándi ugyan tragikomikus bohózatnak nevezi ezt a művét, ám az, a szerző esetleges szándéka ellenére, sokkal közelebb áll a *Vendégséghez* vagy Sorescu *A sekrestyéséhez*, mint holmi bohózatához. A *Távollévők* inkább tragédia mint komédia, amelyben „a történelem zárójelein” belül élő szereplők végül kénytelenek távozni a mítosszá vált történelem sematikus, pontosan behatárolt, falanszter-szerűen embertelen és üres világából. Csakis felfele, a toronyba vagy még magasabbra vezet az út, az adott fizikai világon túlra – a metafizikaiba, akár csak *A sekrestyésben*, ahol a főhős végül az égbe menekül, hiszen számára ez maradt az egyetlen lehetséges megoldás.

Az idő, legalábbis e két fölösleges hős számára mintha felfüggesztődne. Mint megtudjuk éveket töltenek a toronyban, de nem öregszenek, hiszen távol vannak, már a dráma elején, nem

¹⁴⁹ “Középen, a háttér falától jól látszó demarkációs vonal húzódik a sugólyukig.” – Páskándi Géza: *Távollévők*. In.: Páskándi Géza: *Színművek*. Magvető Kiadó, Budapest, 1975., p. 13.

csak a történelem, a hétköznapiak terétől, de annak idejétől is. Mindketten, a török és a magyar katona is, utópikus, mitikus, időn kívüli időben helyezkednek el, akár a karóba húzott török és román katona, akiknél ugyancsak „megáll az idő”.

Valósággal karneváli hangulatot idéz az a világ, amit Páskándi rajzol meg nekünk. Olyan világ ez, amelyben minden meg van engedve, de a látszatot mégis mindenki gondosan őrzi. Béke van ugyan, de a magyar, illetve a török uralkodó mégiscsak kitünteti a két katonát, annak ellenére, hogy béke van, és annak ellenére, hogy élő személyek nem lehetnek hősi halottak. Mégis megtörténik az ünnepélyes „hőssé avatás”, ami nem csak hőssé, de egyben élő-halottá, időnkívülivé is avatja a két főszereplőt. A küzdelem, a tragikus agón nem történik meg, és éppen a meg-nem-történés abszurditása teszi tragikussá a két főszereplő helyzetét. A lenti világ időnkívülivé avatja őket, ezért, hogy személyiségüket mégiscsak megőrizték, kénytelenek kilépni a térből. A történelmi időből való kilépés egyenes következményeként a (történelmi) térből is kilépnek.

Páskándi hőseinek a kilépés jelenti a megoldást, *A harmadik karó* főhőse azonban csak akkor őrizheti meg identitását, ha visszatér a történelmi időbe, és végigjátssza a rá osztott történelmi szerepet.

A szerep és a személyiség, a tér és a történelmi idő közötti feszültség együttesen ad drámai erőt az egyébként statikus cselekménynek, amelyben a dialógus, legalábbis a *Távollévők* két főszereplője és *A harmadik karó* két katonája között lezajló dialógus visszafelé pörgeti az időt. Az időn kívüli helyzet annak köszönhető, hogy az időt visszafelé pörgető két szereplő az előre haladó időben mozdulatlan marad; Páskándi hősei is ezt teszik, miközben Sorescu szereplőéhez hasonlóan ők is a fenti világhoz és a mozdulatlansághoz állnak közel.

Ha egyet is értek P. Müller Péterrel abban, hogy egyes Páskándi drámák „*túlméretezettek vagy túlzásúfoltak*”¹⁵⁰, nem tudom elfogadni a *Távollévők* besorolását azon drámák közé, amelyekben Páskándi „*a nyelvi-gondolati gazdagságot nem tudja formai koherenciával és egységes dramaturgiával ötvözni*”¹⁵¹.

A Vendégség és a *Tornyot választok* mellett ugyanis éppen a *Távollévők* az, amely rendkívüli dramaturgiai kiegyensúlyozottságról tesz tanúbizonyságot, amikor két tükörvilágot állít szembe, a török és a magyar sereg világát. Két idegen földön harcoló sereg életét tárja elénk,

¹⁵⁰ P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság*. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádás Péterig. Irodalomtörténeti füzetek. Argumentum Kiadó, Budapest, 1997., p.151.

¹⁵¹ Id.mű: p. 151.

amelyből két idegen, két más vidéken „vendégségben” lévő személy válik ki, emelkedik fel a szó szoros értelmében, a toronyba, amely a választásnak, a döntéshozatalnak Páskándi egy másik drámájából is jól ismert helye. A különbség csak az, hogy Apáczai és Vlad Țepeș visszatér a történelembe, felvállalják az áldozatot, feloldódnak a rájuk szabott történelmi szerepben. Demeter és Szelim nem hősök, hősiességük a hétköznapiak hősiessége, hogy ha kell, az ég felé keresnek kiutat, de nem akarnak hőökké válni. Sorsuk a fölösleges emberek sorsa, történetük komikuma, hogy Csehov hőseivel ellentétben, ennek nincsenek tudatában. Nem belső késztetései miatt nem tudnak azonosulni a többséggel, de azért, mert a többség gyengének tartja és kiveti őket magából – Demeterről ez mindenképpen elmondható, de Szelim kapcsán is valószínűsíthető, hiszen Szelim minden tagbaszakadtsága ellenére, belső világát megfigyelve Demeter hasonmásának, török tükörképének is tekinthető.

P. Müller Péter szerint „a legjelentősebb szerzők a drámaiatlan életanyag ellenére voltak képesek új dramaturgiákat, új drámaformálási elveket és módszereket létrehozni”¹⁵². Páskándi a szűk tér egzisztencialista eszmékkal átítatott abszurdoid történelmi drámája, a *Vendégség* után (amely éppen a drámai dialógus szintjén hoz újat), a fent és a lent dialektikájára, a fenti és a lenti világ különbözőségeire épít. A *Távollévők* ennél sokkal rétegzettebb, annak ellenére, hogy maga a szöveg a különböző világ-szinteket, a darab virtuális terének különböző dimenzióit mindig ellentétpárokból mutatja meg, olyan nem-lineáris drámát hozva létre, amelyben a különböző tükörhatások közepette a két főszereplő eltűnik a színpadról. Azt is mondhatnánk, hogy Vlad Țepeșhez hasonlóan akkor teljesedik ki személyiségük, és akkor válnak (a maguk drámaiatlan módján) igazi drámai hőssé, amikor elfoglalják valós helyüket a dráma terében.

Míg Vlad Țepeș esetében ez a cselekménybe és a történelmi időbe való visszatérést jelenti, addig Demeter és Szelim esetében éppen ellenkezőleg: a személyiségre való rátalálás együtt jár a cselekményből és a történelmi időből való kilépéssel.

Páskándi teljesítménye a *Távollévők* esetében már csak azért is figyelemre méltó mert egyesíti magában a Sorescunál is felbukkanó „metafizikai” drámát az ironikus felhangokkal is felruházott történelmi drámával. Páskándi a történelmet, Dugovics Titusz történetét emeli át egy mitikus térbe, nem a történelmi események rekonstrukciójára törekszik, hanem arra a helyzetre, arra az alapkérdésre próbál rátalálni a történetben, ami általánosabb érvényű lehet, akár egy mítosz, éppen a mítoszokban megtalálható archetipikus szereplők által.

¹⁵² Id.mű:p. 148.

Dugovics Tituszra és az alapkérdésre elsősorban a kötet fülszövegében történik utalás¹⁵³, aztán a szerző megpróbálja teljesen kitalált történetként meghatározni a *Távollévők* alapját: „E tragikomikus bohózatnak azonban semmi lényegi köze nincs a történelem valóságos eseményeihez és személyeihez, legfőnnebb annyi, hogy ehhez az ismert helyzethez kapcsolódik.”¹⁵⁴

A *Távollévők*nek a történelmi valóságtól eltávolított jellege ellenére Páskándi drámája történelmi dráma marad, éppen e bátor rekonstrukciónak köszönhetően, amely számos rokonságot mutat Sorescu szemléletével, azzal, ahogy a román drámaíró használja és módosítja a történelmi eseményeket – történetfilozófiai eszmefuttatásainak így biztosítva helyet a dráma virtuális terében.

A mítosz felől szemlélt múlt

Páskándi, már a hatvanas években íródott drámaszövegeivel, rövidebb párbeszédeivel is utat nyit a groteszk és a fekete humor, a keserű irónia felé, ám az *Erdélyi triptichon* darabjaiból és a királydrámákból igen gyakran hiányzik az irónia, az a távolságtartó gesztus, amely a szereplőket úgy mozgatja, hogy azok a történelmi időben legyenek ugyan, ám éppen az ironikus gesztusok által, mégis azokon kívül helyezkedjenek el. Többek között ezzel éri el, hogy kívül maradjon a hagyományos történelmi dráma terén, és újszerű megvilágításba helyezze a személyiség és a történelmi idő viszonyát. A *Távollévők* is egy adott korszakhoz tartozik, de az, ahogy a konkrét történelmi cselekményt a mitikus idő felé, az általánosan emberi felé fordítja, a *Todagar jaur kvárna* című drámáját leszámítva meglehetősen magányos jelenség Páskándi életművén és a korszakon belül (még akkor is, ha bizonyos ironikus gesztusok a *Tornyot választokban* és a *Vendégségben* is megjelennek).

Ha a *Todagar jaur kvárna* Beckett-parafrázisa esetében fel is bukkan ez a gesztus (ott ráadásul már nem csupán a történelmi idő, hanem a drámai beszéd, sőt magának a beszéd lehetőségének a megkérdőjelezéseként), a nemzeti múltat idéző egyértelműen történelmi drámák

¹⁵³ „ki is rántotta a mélybe a másikat: Dugovics Titusz a törököt, vagy fordítva; s legfőképpen, mindezt kiért, miért?” – Páskándi Géza: a kötet fülszövege: In.: Páskándi Géza: *Színművek*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975.

¹⁵⁴ Páskándi Géza: *Néhány szó a műfajról és a darabról*. In.: Páskándi Géza: *Színművek*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975., p. 13.

közül a *Távollévők* az, ami az iróniát, egészen pontosan a történelmi idővel és a történelmi eseményekkel kapcsolatos távolságtartó, ironikus beszédmodot a drámai szöveg egyik fő mozgatórugójává emeli, akárcsak Marin Sorescu. Utóbbit éppen azért dicséri és értékeli nagyra a kortárs kritika, mert metafizikus (mono)drámái után a történelmi dráma „műfaján” belül is újjítóként lépett fel, többek között azért, mert drámái „metatörténelmi”, történelem fölötti drámáknak tekinthetők. Mircea Ghițulescu megállapítása szerint „*a Sorescu által dramatizált történelem magasan és költőien empirikus (egy az alapos dokumentáció által paradox módon leülepedett empirizmus), állandóan módosuló és mégis változatlan metatörténelem.*”¹⁵⁵ A román drámatörténész kijelentése összecseng azzal, amit Páskándi ír le a *Távollévők* előszavában, mely szerint „*a totalitásra kell redukálnunk valóságunkat*”, másszóval a történelmi eseményben is a történelem felett, a „metatörténelmit” kell keresnünk, ahogy ezt Páskándi is teszi az általa „történelmi sci-fi”-ként meghatározott drámájában”.

Mindkét drámaírónál megfigyelhető, hogy a történelmet valamiféle káoszként értelmezik, amelyből csakis a semmibe lehet kilépni, hiszen, aki nem lép ki az adott szerepből szükségszerűen elveszti személyiségét a történelem zűrzavarában, amelyet nem lehet irányítani.

A történelmi idő kényszerítő erőként hat a drámák szereplőire, a *Távollévők*ben épp úgy, mint *A hideglelésben* vagy *A harmadik karóban*. A szereplők a maguk módján mégis kísérletet tesznek arra, hogy távolról, akár iróniával szemléljék a sorsukat befolyásoló történelmi időt. Sorescunál ezt példázza ahogy Mohamed a bizánci udvart, ahogy Țepeș saját önarcképét szemléli. Ezekben az esetekben, túl azon, hogy mindkét szereplő tesz ironikus megjegyzéseket a történelem és saját személyisége kapcsán, az irónia magában az adott szituációban az adott helyzetben keresendő, ezért történhet meg, hogy a főszereplő: „*a dühtől, a tehetetlenségtől, a helyzet iróniájától remegve, a tükröt a semmibe fordítja*”¹⁵⁶.

Brusteinnek a modern dráma kapcsán tett észrevétele esetünkben különös fontossággal bír, hiszen Páskándi és Sorescu drámáiban „a semmibe fordított” tükör jelzi, hogy a két szerzőnél nem csak a kettősség, de a személyiség tükröződése is nagy szerepet játszik abban, hogy az elemzett történelmi drámák a semmi, vagy ha úgy tetszik: a káosz, a teljes értelmetlenség felé

¹⁵⁵ Istoria pe care o dramatizează Sorescu este una superior și poetic empirică (un „empirism” decantat, paradoxal, prin atenta documentare), o metaistorie mereu schimbătoare și mereu aceeași.” – Ghițulescu Mircea: *Istoria literaturii dramatice românești*. Editura Academiei Române. București, 2007., p. 521.

¹⁵⁶ Brustein, Robert: *A lázadás színháza I.* Fordította és az utószót írta: Földényi F. László. Modern Könyvtár, 448., Európa Könyvkiadó, 1982., p. 9.

mutassanak. A „világok” jelenléte olyan mindeneket relativizáló tényező, amely szinte magától értetődően hívja elő azt a távolságtartó iróniát, amiről fentebb már szóltam.

Sorescu és Páskándi történelmi drámaiban (és itt elsősorban *A hideglelésre*, *A harmadik karóra*, illetve a *Távollévők*re gondolok) a kétely, a bizonytalanság, a relativitás, az irónia fogalmaira alapozva jön létre az adott drámaszerkezet, és természetesen az adott drámák főszereplőinek személyiségjegyei is.

A főszereplőkről elmondható, hogy mindkét esetben a történelmi időben való jelenlét milyensége az, ami megkülönbözteti őket a többiektől. A két Sorescu-drámában nem csupán az adott drámán belül megnyilvánuló időben, de a valós történelmi időben is jelentős személyiségekről van szó, míg a *Távollévők*ben a török és a magyar katona teljes jelentéktelensége, hatványozott hétköznapisága különíti el őket a többi szereplőtől.

Mindkét főszereplő-típusra jellemző az az irónia-meghatározás, amit Richard Rorty fogalmazott meg: „Az „ironikust” úgy fogom definiálni, mint aki a következő három feltételt teljesíti: (1) Radikálisan és folyamatosan kételkedik saját jelenleg használt szótárában, mivel nagy hatással voltak rá olyan más szótárak, amelyeket más emberek vagy könyvek tartottak végsőnek; (2) tudja, hogy a saját jelenlegi szótárában megfogalmazott érvek sem alátámasztani, sem eloszlatni nem képesek szótárával kapcsolatos kételyeit; (3) amennyiben saját helyzetéről filozofál, nem gondolja, hogy szótára másokénál közelebb lenne a valósághoz, hogy kapcsolatban lenne egy rajta kívül álló hatalommal.”¹⁵⁷ Rorty meghatározása pontosan rámutat arra, hogy mekkora távolság választja el e három dráma szereplőit Páskándi *Erdélyi triptichonjának* (és *Árpád-házi triptichonjának*), valamint Sorescu „metafizikus” (mono)drámáinak szereplőitől.

A *Távollévők*ben Szelim és Demeter „nagyon békésen ülnek”, mégis szidják egymást, kételkednek a „jelenleg használt szótárban”: „Szelim jámbor külsejű, nagydarab török. Hirtelen felkapja a fejét, mint aki ráébred kötelességére, hangjában semmi gyűlölet, gépiesen, fáradtan mondja szövegét, mint álmos bakter az időt. Demeter ugyanígy.”¹⁵⁸ Ezzel már adott is a drámai szituációhoz kötődő irónia, amelyről Patrice Pavis is szól¹⁵⁹. Hasonlóan ironikus az a helyzet, amelyben a két karóba húzott az időn-kívüliségben találja magát, miközben térbelileg is az események fölé kerültek, körülöttük nem csupán az idő relativizálódott, de a személyiségük is

¹⁵⁷ Rorty, Richard: *Esetlegesség, irónia, szolidaritás*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994. p. 89.

¹⁵⁸ Páskándi Géza: *Színművek*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975. p. 62.

¹⁵⁹ Pavis, Patrice: *Színházi szótár*. (fordította: Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia). L'Harmattan, Budapest, 2006., p.195.

jelentős módosuláson ment át, hiszen a dráma végén már nem egyértelmű, hogy kettejük közül melyik a török és melyik a román (csak zárójelben jegyzem meg, hogy a török bizonyos értelemben már a kezdetektől román, legalábbis kettős-tudatú, ugyanis gyermekkorában janicsárnak rabolták el Havasalföldről).

Mint korábban már megállapítottam, Szelim és Demeter egymás tükörképeinek tekinthetők és egy adott identitás két megnyilatkozási formájának. Hasonló tükröződési viszony figyelhető meg II. Mohamed és Vlad Țepeș között is, ám ők, minden hasonlóságuk ellenére, önálló személyiségek. Olyan személyiségek, akik csakis az ellenfél, pontosabban: a történelmi idő felszínén tükröződve képesek önnön személyiségük meghatározására és – összetartására. Mert ironikus gesztusaik sora mindkét esetben a személyiség megbomlásának jele, és az öniróniával párosult irónia az egyetlen lehetséges módszer, melynek segítségével felülemelkedhetnek – nem csupán az adott történelmi helyzeten, de saját személyiségük törésvonalain is. Mohamed és Vlad Țepeș is *„tudja, hogy a saját jelenlegi szótárában megfogalmazott érvek sem alátámasztani, sem eloszlatni nem képesek szótárával kapcsolatos kételyeit”*. Mindkét dráma ott ér véget, ahol a főszereplő egyértelműen és visszafordíthatatlanul kilép ironikus távolságtartásából, és felvállalja a rá kiszabott történelmi szerepet, úgy is mondhatnám: a dráma ott ér véget, ahol a történelem elkezdődik.

II. Mohamed belép a bizánci udvar kocsiszínpadára, és valóban megöli a bizánci trón várományosának tekintett újszülöttet, ezzel a gesztussal mintegy összetörve azt a színházi tükröt, amelyben mint Világhódítót szemlélte magát. E gesztus egyben a szemlélődő és önmagára reflektáló én háttérbe szorulását jelenti, ezután már az aktív, az elsősorban cselekvései által megnyilvánuló II. Mohamedet látjuk, hiszen *„a hatalom csak akkor létezik, mikor a gyakorlatban alkalmazzák”*¹⁶⁰, de maga a dráma itt ér véget, a folytatás, a havasalföldi történet lezárása már csak az eseményszálak elvarrását jelenti. Vlad Țepeș nem a tükör, vagy a róla készült festmény megsemmisítésével lép ki korábbi ironikus alapállásából, hanem a „tükörbe”, a képkeretbe, a történelembe való visszalépésével, melynek következményeként karóba húzza önmagát – ezzel a gesztussal hagyva el az ironikus szemlélet terét.

Szelim és Demeter kilépésében nincs semmi, ami a korábbi drámaformák nagyformátumú hősére emlékeztetne, mindketten megmaradnak a nagy gondokkal küzdő kisember szerepében,

¹⁶⁰ Foucault, Michael: *A szubjektum és a hatalom* (ford. Kis Attila Attila). In.: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény. Szerkesztette: Bókay Antal, Vilcsik Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Osiris Kiadó, Budapest, 2002., p. 404.*

ám az ironikus körből ők is kilépnek, annak ellenére, hogy minden bizonnyal a mennyek felé haladnak az egymás után magasodó tornyokon. Egyikük sem gondolja, hogy „szótára másokénál közelebb lenne a valósághoz, hogy kapcsolatban lenne egy rajta kívül álló hatalommal”.

Történelem, távlatokkal

A szereplők ironikus gesztusai mellett nem lehet figyelmen kívül hagyni magának a szerzőnek a dráma cselekményéhez, a drámai beszédmódhoz, a drámához kapcsolódó/viszonyuló ironikus gesztusait. Páskándi, aki számos darabjában olykor pátosztól sem mentes hangvételt mutat be a nemzeti történelem egy-egy fontosabb személyiségét, a *Távollévőkben*, miközben látszólag eltávolodik a történelmi valóságtól, ezt csak azért teszi, hogy általánosabb legyen az üzenet, ne kapcsolódjon közvetlenül egyetlen történelmi eseményhez sem.

Feltehetőleg ezért tekinti drámáját történelmi sci-finek a szerző, de a megjelenített alakok és a drámai cselekmény egésze mégiscsak a mitológia felé mozdul el, annak általánosabb fogalmakat és szereplőket használó világa felé. Mindketten olyan történeteket mondanak el, amelyeket a mitológia-szakértők okmagyarázó történeteknek neveznek: „*Igen sok mítosz keletkezett a kultusból, hogy feltűnő szokásokat és az istenekre vonatkozó különös elképzeléseket magyarázzon meg: ezek az ún. kultusz-aitionok [okmagyarázó történetek].*”¹⁶¹ Páskándi és Sorescu drámáiban, akárcsak a mítoszokban egy nagy általános fogalom körbejárása, megnevezése, felmutatása a cél. Az abszurd drámairodalom mítosz-kedvelő jellemvonásai is kimutathatók a két szerzőnél, miközben e szövegeknek „*igazi hőse, ha soha és sehol sem jelenik is meg igazán, mégis mindig egy történelmi folyamat*”¹⁶².

Sorescu a „metafizikai” drámák felől érkezik a történelmi drámához, addig Páskándi a történelmi drámától elkalandozva próbál újszerű drámaformát találni, akárcsak a *Vendégségben* vagy a *Tornyot választokban*, vagy az ezeket megelőző *Az eb olykor emeli lábát* kötetben megjelent abszurdoid drámákban, párbeszédekben. Ez az újszerű drámaforma nem csupán a drámai térhez és a történelmi időhöz való viszonyban hozott újat, de a dráma szerzőjének a szövegtől önmagát távol tartó gesztusai által is. Ironikus már az is, hogy a két, valóban legtöbbet

¹⁶¹ Kerényi Károly: *Az ünnep lényege*. In.: Halhatatlanság és Apollón vallás. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1984., p. 361.

¹⁶² Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1978., p. 81.

szereplő, de a többiekhez képest teljesen jelentéktelen „főszereplő” legelöl kap helyet a „fontosság, rang, szám és betű szerint” összeállított névsorban.

Magával a történelemmel szembeni ironikus távolságtartás jelenik meg ebben a tragikomikus bohózatban, amely nem csupán a történelmi szereplőket mutatja meg ironikus görbe-tükörben, de magát a történelmet is, amelyben Dugovics Titusz hősi cselekedete a sors fintoraként ábrázoltatik. A törökkel együtt mélybe zuhanó hős nem igazi hős, mint ahogy a harc sem igazi harc, hiszen nincs igazi győztes hadsereg sem.

NEGYESEDIK KATONA (*lelkiesen, derűlátón*) Nem tüzi ki azt a zászlót a török; mi fogunk győzni!

ÖTÖDIK KATONA (*reálisan*) Mi az, hogy *mi*? Mi itt vagyunk. Ő meg ott küszköd. Ha győz – *ő* győz, a társunk, nem mi.

HATODIK KATONA (*szkeptikusan*) Nem győz itt senki, csak harcolnak. Mintha azért harcolna mindenki, csak azért, hogy senki se lehessen győztes.¹⁶³

A *Távollévők* világa komor, ironikus, ahogy a cím is sejteti, távolságtartó, a szerző tüntetően hétköznapiassá fokoz le minden szereplőt, magát a történelmet is. Megcselekszi ezt a *Vendégségben* is, ahol Dávid Ferencet nem csupán szellemi, hanem érző, sőt érzéki lényként is bemutatja, de a *Vendégségben* ez még a főszereplő teljesebb, hitelesebb megrajzolása okán történik így. A *Távollévőkben* a hétköznapisággal (az értelmes harccal, a hőiesen viselkedő hős alakjával) egy ironikus látásmódot helyez szembe, amely éppen túlzott, óriásira nagyított hétköznapiságával válik a hétköznapiság ellentétévé, hiszen „az irónia ellentéte a józan észnek nevezett köznap meggyőződés”¹⁶⁴.

Páskándi felnagyítja a két főszereplő hétköznapiságát, Sorescu azonban éppen a „hétköznapi” elemek elhelyezésével hoz létre önálló drámai karaktereket II. Mohamed és Vlad Ţepeş alakjában. A szerző ironikus távolságtartása éppen abban nyilvánul meg, hogy a nemzeti történelem fontos pillanatait felelevenítő drámáiban nem a nemzeti érzület fellobbantása vezérli, nem is valamiféle a kortársakhoz metaforikus eszközökkel szóló történelmi parabola

¹⁶³ Páskándi Géza: *Távollévők*. Páskándi Géza: *Színművek*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975., p. 16.

¹⁶⁴ Rorty, Richard: *Esetlegesség, irónia, szolidaritás*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994., p. 90.

megfogalmazása a célja, hanem a történelembe vetett, a történelmi időbe kényszerített személyiség belső drámájának a felmutatása a dráma virtuális terén belül.

A szereplők ironikus gesztusai, olykor cinizmusba hajló mondatai által is egyértelművé válik, hogy Sorescu drámáinak nem a nemzeti történelem tablószerű bemutatása az elsődleges célja, sokkal inkább a történelemmel és a történelmi idővel való, ironikus, távolságtartó szembenézés.

Ez a távolságtartás az egyik olyan tényező, ami Sorescu történelmi drámáit és Páskándi számos drámáját (*Vendégség, Távollévők, Tornyt választok*) egymáshoz közelíti.

TÜKRÖN ÁLTAL, HAGYOMÁNYOSAN

Bármely színház és bármely dráma, ha valóban színház, ha valóban dráma: a tükröződést és a tükrözést több szinten valósítja meg, olyan összetett „valóságot” hozva létre, amely a maga virtuális terében és idejében teljesen reálisnak és „életszerűnek” hat.

Páskándi és Marin Sorescu drámaiban a tükrözés és a tükröződés fontos szerepet játszik, vagy kellék-szerűen, mint Páskándi *Tükröskereszt* című drámájában, vagy a drámaszerkezet egyik alapvető pilléréként – akár a szereplők közötti viszony meghatározó elemeként, akár úgy, hogy a tükör és a tükröződés az adott dráma valamely meghatározó gondolati sémáját fejt ki a tükröződés szimbóluma vagy a tükröződés cselekménysorai által.

Az első talán leginkább szembetűnő tükröződési jelenség az, amelynek során két szemben álló, megközelítőleg egyenlő erejű, jelentőségű szereplő összecsapása során egyértelművé válik, hogy a két szereplő tulajdonképpen egy, sőt az is, hogy a drámát úgy is meg lehet határozni, mint a drámai konfliktus kivetülését a főszereplőn kívüli tér és idődimenziókba. Más szóval az európai drámatörténet egészét úgy is fel lehet fogni, mint egyetlen egy drámai hős belső konfliktusainak kivetülés-, illetve osztódás-történetét, mert a drámai szereplő, aki a kezdetek kezdetén csupán a kar tagjaiból álló körtükörrel áll szemben, a későbbiekben a tükör egyre erősebb és jobban körvonalazódó „alakmásaival” is kénytelen szembenézni.

A tükörből látszólag a drámai hőssel megegyező realitásszintű alakok lépnek elő, kezdetben csak egy, mint a Xerxész előtt megjelenő Dareiosz, hogy aztán ezek az „alakok” és „szereplők” gombamód elszaporodjanak. Ennek ellenére a tükröződés alap-szintjét bármely drámában felfedezhetjük, és annál könnyebb a dolgunk, minél feszesebb és egyértelműbb az adott dráma vonalvezetése, mint például a Hamlet esetében, ahol valamennyi szereplő, a Szellemtől egészen Claudiusig, csupán csak kivetülése annak a belső konfliktusnak, ami Hamleten belül lejátszódik.

Hamlet párbeszéde a Szellemmel, olyan dialógus, amely valójában monológ, hiszen a Szellem hangját nem halljuk, az Hamlet hangja, sőt Hamlet ad testet a Szellemnek, éppen a tükröződés által. Nem csupán abban a vonatkozásban, hogy a fiú bizonyos értelemben az apa

leképeződése, de akár a színházi hagyomány leképeződésének értelmében is. A szellemek megjelenítésére ugyanis igen gyakran használt tükröket az Erzsébet-kori színház. Ha már az előbb leképeződésről beszéltem, dráma és tükör kapcsolatának egyes formáira jól világít rá Rembrandt híres Faust-ábrázolása, amelyről kimutatták, hogy valószínűleg egy színházi előadás ihlette. Jurgis Baltrušaitis kijelenti: „*E kompozíció gyökereit a színházban keresték, és felfedezték hogy 1650 környékén Amszterdamban játszották Marlowe darabját, a The Tragic History of Dr. Faustus, amelyhez a szerzőnek egy német népkönyv angol verziója jelentette az ihletforrást. A Jó és a Rossz angyal harcának égboltja alatt zajló dráma egy figyelmeztető jelenetet is tartalmaz a szerződés aláírása előtt. Márpedig a természetfölötti alakokat a korszak előadásaiban igen gyakran tükrökkel jelenítették meg.*”¹⁶⁵

Jelen dolgozatnak nem célja, hogy a drámatörténet egészére vonatkozóan fogalmazzon meg kijelentéseket a dráma és a tükröződés közötti szoros kapcsolatról. Vizsgálódásaim során elsősorban Páskándi és Sorescu történelmi drámáinak tükrében próbál rávilágítani néhány olyan kérdésre, amely a drámaszerkezet és a tükröződés viszonya kapcsán mindenképpen figyelmet érdemel.

A lehetőség, hogy a drámát egyetlen személyiség tükrön általi sokszorozódásaként fogjuk fel, több helyen is felbukkan, ha nem is a szó szoros értelmében vett drámaelméleti munkákban. A dráma, melynek kapcsán gyakran használunk olyan szavakat, mint összecsapás, felfedés, lelepleződés, minden esetben rendelkezik egy sajátossággal: a virtuális térben mozgó szereplő minden esetben szembenéz valakivel, aki nem más mint önmaga, függetlenül attól, hogy az adott személyt „Hamlet” vagy „Claudius” névvel illetik. A szembenézés, az identifikáció eme aktusát nevezi Lacan tükör-stádiumnak: „*a tükör-stádiumot mint egy identifikációt kell felfognunk, abban a teljes értelemben, amelyet az analízis adott ennek a kifejezésnek. Vagyis ez nem más, mint az átváltozás, amely az alanyban megy végbe olyankor, amikor egy képet magáévá tesz, egy képet, amelynek fázishatásához való eleve hozzárendeltségét jól kifejezi az ősi imago szó*”¹⁶⁶, majd

¹⁶⁵ „Sau căutat originile acestei compoziții în teatru și sa găsit c-ar fi fost dintr-o reprezentație de la Amsterdam, cam pe la 1650, a piesei lui Marlowe, the tragic History of Dr. Faustus, versiunea engleză a unei cărți populare nemțești, care l-ar fi inspirat pe autor. Desfășurându-se sub semnul luptei între îngerul Binelui și al Răului drama cuprinde o scenă avertisment înaintea semnării contractului. Or, aparițiile supranaturale în aceste spectacole ale epocii se operau, adeseori, cu oglinzi.” – Baltrušaitis, Jurgis: *Oglinda* (trad. Marcel Petrișor). Editura Meridiane, 1981., p. 90.

¹⁶⁶ Lacan, Jacques: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója* (ford. Erdély Ildikó és Füzeses Éva. In.: A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény. Szerk.: Bókay Antal, Vilcsik Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Osiris Kiadó, Budapest, 2002., p. 66.

megállapítja, hogy a tükör-stádium: „*dráma, amelynek belső hatóereje az elégtelenségtől az eljövendő meglátásáig szárnyal*”¹⁶⁷.

A tükörbe nézés, a másik szereplővel való szembetalálkozás, esetleg nyílt konfliktus minden esetben arra szolgál, hogy az én meghatározhassa önmagát. Ezért van az, hogy a drámai hős, vagyis a főszereplő, csupán a mellékszereplők viszonylatában, válik azzá, ami – különböző személyiség-projekcióival szembesülve döbben rá arra, hogy ő tulajdonképpen kicsoda.

A felismerés, a tisztánlátás pillanata ez, amikor a főhős szembesül a ténnyel: az egész környezet nem más, mint az ő képzeletének szüleménye. Ám ez a tisztánlátás csak pillanatokig lehetséges, és igen gyakran követi a főszereplő pusztulása. A főszereplők általában a többiek által látják önmagukat, a mellékszereplőkben tükröződve és megsokszorozódva.

Szimulákrum, látszat, valóság

Látszat és valóság, én és nem én határozottan különválnak az európai kultúra történetének korábbi korszakaiban, ellentétben mai, 21. századi világunkkal, amikor a látszat és valóság közötti határvonal igen gyakran elhomályosul, sőt, miként Baudrillard megállapítja: „*A műholdak korában, amire ráállítottak egy műholdat, nem az, aminek tűnik. Egy űrbeli objektum földi beállítása következtében maga a Földbolygó válik műholddá, a valóság földi princípiuma válik excentrikussá, hiperreálissá és jelentéktelenné.*”¹⁶⁸

Baudrillard műhold-hasonlatát a drámatörténet dimenziójába áthelyezve, azt is mondhatnánk, hogy a műholdak korában nem Hamlet a Föld, hanem a korábban műholdnak tekintett Horatio, avagy a Tom Stoppard drámája óta reflektorfénybe került két mellékszereplő: Rosencrantz és Guildenstern.

Bizonyos értelemben tehát a mellékszereplők (a tükörképek) korát éljük, egy olyan világban, ahol egyre nehezebb referencia-pontokat találni: „*A szimuláció uralkodik, és már csak az újrajátszáshoz, az elveszett referenciák parodisztikus, szellemképes rehabilitációjához van jogunk.*”¹⁶⁹ – állítja Baudrillard.

¹⁶⁷ Uo.: p. 67.

¹⁶⁸ Baudrillard, Jean: *A szimulákrum elsőbbsége* (ford. Gángó Gábor). In.: Testes könyv I. Szerk. Kiss Attila Attila – Kovács Sándor S. K. – Odorics Ferenc. Ictus-JATE, Irodalomelmélet csoport, Szeged, 1996., p.187.

¹⁶⁹ Baudrillard Jean: *A szimulákrum elsőbbsége* (ford. Gángó Gábor). In.: Testes könyv I. Szerk. Kiss Attila Attila – Kovács Sándor S. K. – Odorics Ferenc. Ictus-JATE, Irodalomelmélet csoport, Szeged, 1996., p. 190.

A szimuláció e Baudrillard által leírt világát azonban megelőzi egy másik: az a világ, amely a klasszikus görög-római hagyományra alapozva még különbséget tesz látszat és valóság, test és annak tükröződő képe között, mint például a démokritoszi eidolon elméletet újrafogalmazó Lucretius, aki így ír a szimulakrumokról / képmásokról: „*”Képmás”-nak mondjuk a képet / Mely, mint hártya leválik a tárgyról s elrepül onnan, / Úgy, hogy a sok kicsi hártya repülget a légben.*”¹⁷⁰

Ilyen „hártya”-ként jelennek meg *A hidegtelek* katonái, a két halász a *Jónásban*, Socino a *Vendégségben*, Álmos a *Kálmán királyban*. Olyan alakok ők, akik a főszereplő testéről leválva önálló életet élnek, vagy éppen ellenkezőleg, visszatérnek a főszereplő testéhez, mint a *Vak Béla király* vak koldusai, akik, miként egy tükör-paraván megsokszorozzák Béla alakját, mert: „*Megtörténik az is, hogy a képek megsaporodnak. / Öt, hat kép jön elő, mert azt átadja a tükör*”¹⁷¹.

E tükör általi sokszorozódás lehet az egyik magyarázata annak, hogy a két szerző korábbi szövegeihez viszonyítva a történelmi drámáikban miért van több szereplő, ugyanis a történelmi tények, a történelmi idő tovább szaporítja azokat visszatükröződéseivel. A tükröződések számától függetlenül a főszereplő tulajdonképpen egyedül van a térben. A szembenézés magányossága ez, amely a drámairodalom olyan alapvető szövegeiben bukkan fel, mint az *Oidipusz Kolonoszban*, ahol a vakság éppen a szimulakrumokkal szembeni védettséget, a képmások világán való átlépést jelöli.

A testhez kötődő, arról levált, ám attól mégiscsak különböző létformákat már az Odüsszeiában is találunk, a holtaktól elvált árnyakat, kiket csupán a vér tud szólásra bírni az Alvilágban. Odüsszeusz (aki Kristeva szerint: „*nem hajol meg saját teste előtt, amelyről tudja, hogy csak lelkének tükröződése*”¹⁷².) azonban nem lehet egészen biztos abban, hogy az árnyak valóban léteznek.

Odüsszeusz, Hamlet, Dávid Ferenc, Vlad Tepeş – valamennyiükre jellemző, hogy alakokat hoznak létre céljuk, a végleges önmeghatározás, önleplezés céljából. Ezek az emanációk, képmások, egymást követő hullámokban hagyják el a testet. Fontos megfigyelni, hogy Socino nem csupán ellentéte, de hasonmása is Dávid Ferencnek. Tükörképnek éppen úgy

¹⁷⁰ Titus Lucretius Carus: *A dolgok természetéről* (ford. Kiss Géza). Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bukarest, 1957., p. 170.

¹⁷¹ Id. mű: p. 179.

¹⁷² Kristeva, Julia: *Nárcisz: az újfajta téboly* (ford. Babarczy Eszter). Café Babel, 18. szám, p.54.

tekinthetjük, mint eidolonnak, képzeletben élő képnek, aki csupán vendég Dávid Ferenc tudatában, mert „bármi történik az emberiség történelmében, az először az ember elméjében jelenik meg”¹⁷³, miközben Dávid Ferenc is vendégeskedik Isten tudatában.

A tükröződés, a képmás, amelynek a klasszikus görög gondolkodásban, majd a keresztény teológiában is fontos szerepe van, jelentős pozíciókat foglal el az Erzsébet-kori drámában, mely korszak gondolkodását alapjaiban határozta meg az emblémák jelenléte. „Az emblémák az intellektuális fogalmakat érzékletes képekké redukálják, amelyek erősebben hatnak az emlékezetre”¹⁷⁴ – állapítja meg Francis Bacon.

Az emblémák és az Erzsébet-kori színház közötti kapcsolatról számos tanulmány készült, az emblémák hatása pedig mind a mai napig érezhető, hiszen a képiség és a szöveg újbóli egymásra találásának lehetünk tanúi, amikor a kortárs színházi előadásokban a szöveg már nem egyeduralkodóként, hanem a színházi előadás képi és zenei világának egyenjogú társaként jelenik meg színpadon, akár csak a Rembrandt által látott Doktor Faustus tragikus históriája előadásának idején.

Dionüszosz tükre

Platón *Timaiosz*ában olvashatjuk, hogy: „ez a világ szükségképpen képmása valaminek”¹⁷⁵, hiszen mindennek lehet előképe, ahogy erről ugyancsak a *Timaiosz*ból értesülünk (az egyiptomi pap felhívja a figyelmet, hogy nem csupán egy özönvíz volt, hanem azt megelőzően jóval több). Az előkép, az előttünk létező kép tehát az, amit tükörként visszatükrözünk. Ezért van, hogy Socino Dávid Ferencnek visszfénye csupán, és ezért történhet meg, hogy II. Mohamed és Vlad Țepeș nem jelenik meg egyazon térben és időpillanatban. Az *Államban* azonban Platón már nem csupán a szembesülésről beszél (a barlangból kilépő találkozása a fénnel), hanem a tárgyak különböző kivetüléseiről, melyeket a barlanglakók, ezek az ősi mozi-nézők is láthatnak. Ám e kivetülések nem valódiak, nem élők hiszen a „mindenféle

¹⁷³ „tot ce se întâmplă în istoria omenirii apare mai întâi în mintea omului” – Culiănu, Ion Petru: *Jocurile minții*. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie. Polirom, București, 2002., p. 278.

¹⁷⁴ Nyíri Kristóf által használt idézet. In: Nyíri Kristóf: *A 21. század filozófiája felé*. Forrás: Internet: http://www.phil-inst.hu/projects/kecske.met/nyiri_21.html.

¹⁷⁵ Platón: *Timaiosz*, 29 a, b (Kövendi Dénes fordítása). In: Platón összes művei III., Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984., p. 326.

*tárgyakat, emberszobrokat, kőből és fából való s másféle készítményű állatalakokat*¹⁷⁶ csak a hang teszi élővé, mint ahogy sok esetben csak egy-egy szereplőnek a dráma virtuális terében való jelenléte változtatja át Dialógussá az akár monológként is egybeolvasható párbeszédet.

A barlanghasonlat egyértelműen (báb)színházi metaforája mutat rá arra, hogy „*nem jöhetne létre megismerés, ha nem volna másság és azonosság*”¹⁷⁷, tehát a megismeréshez több szereplőre is szükség lehet, hiszen a drámában a másság az azonosságot erősíti, és a megismerést segíti elő. A főszereplő előtt felvillanó alakok soráról számos dráma esetében mondható el, hogy „azonos és más” a főszereplőhöz viszonyítva.

Az egyes drámák „tükör-sémáit” elsősorban az különbözteti meg, hogy az adott főszereplő mennyire van tudatában: egyéni, személyre szabott drámája nem más mint tükör-játékok összessége, a másságok és azonosságok kavalkádja, amelynek helyszíne a tudattalan és a tudatos találkozási pontja, az a keskeny felület, amit általában tükörnek, de ha színházról avagy a dráma virtuális teréről esik szó: színpadnak szokás nevezni.

A színpad és a dráma olyan tér, olyan tükröző felület, amelyben a néző/olvasó elmerül és önmagára ismer. Ez a dráma és olvasója/nézője közötti viszony alapja, és ez nárciszi helyzetre utal, hiszen a dráma – a patak változó, de mégis tükröző felülete a nézőt – Nárciszt magát mutatja meg. A dráma e tükröző aspektusa talán magyarázatot ad arra, hogy adott korszakokban miért tett szert akkora népszerűsége a dráma, mint a klasszikus görög drámaíró triász vagy Shakespeare idején.

(Megfontolandó, hogy talán szorosabb összefüggés áll fenn az én és annak kivetítő ereje, a tükröződés, a tükröződés utáni vágy között, mert minden bizonnyal az én milyenségével, minőségével függ össze, hogy adott drámatörténeti korszakban, hány „hártya” válik le a „tárgyról”, a főszereplő drámai személyiségéről – lásd: a szereplők számának növekedése a tragikus triász idején, és a szereplők számának csökkenése a 20. században, amikor az úgynevezett monodráma – ami sohasem 1 személyes, a monodráma szereplője is dialógust folytat – igen gyakran bukkan fel a drámai szövegek között.)

A lélek, mint az emberi dráma főszereplője, már a kezdetek kezdetén szemben találja magát egy hangsúlyozottan színházi helyzettel, és nem véletlen, hogy ez a helyzet Dionüszosz

¹⁷⁶ Platón: *Az állam*. Hetedik könyv, 514 a,b (Szabó Miklós fordítása). In: Platón összes művei II., Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984., p. 495.

¹⁷⁷ Plótinosz: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről*. (ford. Horváth Judit és Perczel István). Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986., p. 229.

tükréhez kapcsolódik, hiszen Dionüszosz az az isten, aki a halandók közé lépve maga is szereplőjévé válik az „emberi színjátéknak”. Az emberi lélek, a kezdetek barlangjából kilépve, hozzá kell idomuljon az adott világhoz, mondja Platón: „Azt hiszem, előbb meg kellene itt szoknia, ha a fenti dolgokat látni akarná. Először is, legkönnyebben az embereknek s minden másnak a vízben tükröződő képét, s csak utoljára magukat a dolgokat”¹⁷⁸.

A tükör az alászállással, a világban való megjelenés alaptörténetével az emberi szerep felvételével is szoros kapcsolatban áll. Plótinosznál a világ Dionüszosz tükrében jön létre. Amikor a lélek e tükörben megpillantja önmagát, ez a pillanat minden emberi dráma „előttje” –: „Ami pedig az emberi lelkeket illeti, ezek, amikor Dionüszosz tükrében megpillantották önnön képmásukat, felülről rávetették magukat és ott termettek benne, ugyanakkor azonban ők sem szakadtak el, kezdetüktől, a szellemtől.”¹⁷⁹

A dráma, a Dionüszoszi létmódba való mutációval, az érzékeléssel egyidőben jelenik meg, és éppen a szereppel való azonosulás által. A világban való jelenlét tehát nem más, mint képmásban, szerepben, színházban, drámában való lét.

Ami pedig a drámában megjelenő számos szereplő jelenlétét illeti, ennek magyarázatához Julia Kristeva nyújt segítséget: „Emlékeznünk kell rá, hogy a mítosz egyik változatában a gyermek Dionüszosz hagyja, hogy Héra elcsábítsa egy tükör segítségével, mielőtt szembenézne a titánokkal, akik darabokra tépik, hogy azután Athéné és Zeusz, vagy Démétér, vagy Apolló állítsa vissza testi épségét...”¹⁸⁰ – a szembenézés tehát szétدارabolódással jár együtt, az egység visszaállításának sikertelensége pedig szükségszerűen vezet el a tragikus végkifejlethez.

A korábbi énünktől való eltávolodás, a titáni élvezetekben, a megtestesülésben, a hús örömeiben, a szerepbe való alászállásban lelt öröm az én széttöredezéséhez, megsokszorozódásához vezethet, melynek utána a különböző részek ismét az egység felé törekszenek. A Vendégségben a lélek belső monológja alakul át dialógussá Socino megtestesülése által, Sorescunál pedig tulajdonképpen maga a lélek jelenik meg a dráma virtuális terében, a drámai tér pedig magát a testet, pontosabban szólva: a test börtönét jeleníti meg A sekrestyésben és a Jónásban.

¹⁷⁸ Platón: *Állam*, 516 a-b. In.: Platón: *Összes Művei II*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984, 458.

¹⁷⁹ Plótinosz: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről*. (ford. Horváth Judit és Perczel István). Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986., p.110.

¹⁸⁰ Kristeva, Julia: *Nárcisz: az újfajta téboly* (ford. Babarczy Eszter). Café Babel, 18. szám, p. 53.

Tükröződő történelem

A történelmi idő, amit már régóta folyónak, ha úgy tetszik tükröző felületnek tekint az európai gondolkodás (elég, ha Hérakleitosz híres mondatára gondolunk), szoros kapcsolatban áll a tükörrel, mert az idő éppen a tükör által teszi egyértelművé önmagát – a változás tényét. A dráma idejében, de mondhatnánk, hogy a valóságos időben is, elég egyetlen apró változás ahhoz, hogy a tükörképek, így a megsokszorozott tükörképek is állandó változásban legyenek. Az időben lezajló tükrözés csak elősegíti a főszereplő még határozottabb önismeretét.

Továbbvíve Apuleius gondolatát, mely szerint: „*végére is miért bűn az, ha az ember ismeri saját arculatát, és nem csak egyetlen helyen tartja képmását, hanem egy kis tükör segítségével mindenhol magánál hordja és előveheti*”¹⁸¹, a főszereplő számára a többi szereplő sem egyéb, mint más helyen tartott tükör, ezért a más helyen tartott tükrök, még akkor is képmásként működnek, ha a főszereplő „más helyen” tartózkodik.

A drámában a tükörhöz hasonlatosan, a dialógus két résztvevője egymás legkisebb biccentését is követi. A dialógus két részvevőjének kapcsolata a lenti és a fenti világ viszonyához hasonlít, amelyről Plótinosz írja, hogy: „*Az idelenti dolgok az Odafentiekkel összhangban zajlanak, az itteniek az Ottaniakhoz igazodva futják be pályáikat*”¹⁸², csak hogy a dráma alapját éppen az hozza létre, hogy a dolgok „kizökkennek”, kilépnek a régi kerékvágásból, mint Oidipusznak az apjáéval találkozó kocsija, és már nem egymás fölött helyezkednek el, az isteni törvény szerint, hanem egymással szemben, ahogy az emberi színjátékban szokás.

A konfliktus és a változás elsősorban a dialógusban jelenik meg, mert a dialógus az, amelyben a drámai idő tükröződik. A drámák szereplőit általában feloszthatjuk aszerint, hogy a szereplők a főszereplő vagy a főszereplővel szemben álló hatalom oldalán állnak-e, mert Apuleius Epikurosz kapcsán arról is szól, hogy „*testünk bocsát ki képeket, amelyeket, mint valami levetett burkot, szüntelen áramlatként sugároz ki magából, és ha ezek sima és tömör közeghez érnek, nekiütközve visszaverődnek, és fordított képként érkeznek vissza hozzánk*”.

Ha a fenti mondatot, nem csupán a szűk értelemben vett optika szemszögéből vizsgáljuk, hanem a dráma szempontjából is – megállapítható, hogy a tragikus vétség általában akkor következik be, amikor a főhős, a megfordított valóságot, valóságnak tekinti és nem fordítja

¹⁸¹ Apuleius: *A mágiáról* (ford. Détshy Mihály). In.: Apuleius: A világról. Szónoki és filozófiai művek. Magyar Könyvklub, 2003., p. 19.

¹⁸² Plótinosz: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről*. (ford. Horváth Judit és Perczel István). Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986., p. 111.

vissza, nem állítja helyre a „kizökkent időt”, más szóval a nem-időt, a nem-valóságot tekinti valóságnak. Oidipusz, amikor tragikus vétségével szembesül, a hibát kiváltó okot, a valóságot rosszul értelmező szemgolyót bünteti, ellentétben Camus modernkori tragikus hőisével, Caligulával, aki már az önmagától eltávolodó drámai személyiségek közé tartozik, ezért nem a szem, hanem az egyébként ártatlan, Umberto Eco által „teljesen semleges protézis”¹⁸³-nek nevezett eszköz, a saját személyén kívül álló tükör ellen fordul, pedig a tükör, abban a pillanatban „jön létre” újra és újra, amikor valaki belenéz, szembesül vele.

A tükört, amely a valóságot éppen úgy megmutathatja, mint annak ellentétét, úgy is felfoghatjuk, mint az elrejtettség és az el-nem-rejtettség kettős szimbólumát, mely kettősség, olyan ismert mondatokban is jelen van, mint a „tükör által, homályosan”, amely jelzi, hogy akárcsak a Bábel szó, megmutatja és el is rejti a valóságot (lásd: Walter Benjamin: A fordító feladata). A tükör ugyanis az első megépített városhoz hasonlatos, amellyel az ember „*elválasztja magát az Édentől, a Természettől*”¹⁸⁴, ám a tükör már az önmagunktól való eltávolodáshoz (és az önmagunkkal való szembenézéshez) nyújt segítséget. De csak akkor, ha a szereplő nem vész el a szimulákrumok, duplumok és alakmások világában, ha tudja: „*valójában „jelek” univerzumában jár*”¹⁸⁵, és nem merül el Nárcisz tébolyában, sőt, még Hamlet tragikus vétségét is elkerüli, aki az alakmások, duplumok világát, annak eseményeit egy másik alakmás, a Szellem szavai szerint irányítja (Shakespeare drámájában eléggé egyértelmű, hogy a Szellem, akár maga Hamlet is lehet, amit a névazonosságon túl, az is alátámaszt, hogy az Erzsébet-kori színházban a szellemeket tükrök segítségével jelenítették meg a színpadon).

A drámában, a tükörképek állandó változása, egymásra és a tükrözöttre, a főszereplőre gyakorolt állandó hatása az, ami a drámai dialógust működteti. Az én és a másik, a fenti és a lenti világ tükröződése, az egyénre, az Én jellegzetességeire mutat rá, akárcsak Plótinosznál, ahol Kristeva szerint: „*a fényes Egységet tükröző tükrök valóságos elvarázsolt kastélya jön létre, amelyben a tükröződések sokasága körbejár, az ideától a testig és vissza*”¹⁸⁶. És éppen ez, „az ideától a testig és vissza” megtett út, teszi élővé és hitelessé a drámát.

¹⁸³ Eco, Umberto: *Tükrökről* (ford. Bene Nándor). Café Bábel, 18. szám, p. 19.

¹⁸⁴ Sugár Péter: *Bábel – alaprajz, metszet, homlokzat*. Café Bábel, 21. szám. p. 123.

¹⁸⁵ Kristeva Julia: *Nárcisz: az újfajta téboly* (ford. Babarczy Eszter). Café Bábel, 18. szám, p. 51.

¹⁸⁶ Id.mű: p. 54.

Az én és a világ között

Gheorghe Chirilă szerint Sorescu *A sekrestyés* című darabjának szereplője „*az én és a világ között mozog, a Barlang falára vetített fények és árnyékok közepette, amely a darab esetében egy katedrális-belső alakját ölti magára*”¹⁸⁷. Nem ez az egyetlen barlanghoz hasonló hely Sorescu drámaiban, elég ha csak a *Jónás* cetjére, vagy *A harmadik karó* börtöncellájára gondolunk. Páskándinál is számos barlanghomályos helyre bukkanhatunk, például a *Vak Béla királyban*, vagy a *Vendégségben*, amelynek zárt terében éppen „az ideától a testig és vissza” megtett út tematizálódik.

A *Vendégség* esetében, miként már korábban is jeleztem, Socino nem egyéb, mint Dávid Ferenc „dupluma”, melyet a világgal való végső szembenézés tükörijátéka hív elő. Ezért értelmezhető a darab Dávid Ferenc utolsó megkísértésének misztériumjátékaként is, ahol a szellem (Socino) és a test (Mária) ördögei is megkísértik a főszereplőt, aki végül győzedelmesen indul el a mártírhálál felé. A tükör előtt, mely a másik út, az árulás, az adott helyzetből való menekülés lehetőségét villantja fel, ám Dávid Ferenc hajthatatlan marad, pontosan tudva, hogy az ő esetében: „Aki szökik, bűnös”. E hajthatatlanság az, ami a tükörképet, Socinot megtöri és megsemmisíti. A világ, Socino megsemmisülése, a tükör széttörése által vonul ki végleg Dávid Ferenc tudatából, aki most már csakis az Isten tudatában megjelenő vendég szerepét vállalja fel. Páskándi drámájának végkicsengése tökéletesen megegyezik Jauss hitvita-meghatározásával: „*A hitvita véghorizontot feltételez: lezárt igazságot és a vallási tan szilárd alakját*”.¹⁸⁸

A tükrözések végeredményeként Dávid Ferenc felismeri a világértelmezés helyesebb útját, és ezen halad tovább, de ez csak akkor történhet meg, amikor már helyreállította a kizökkent valóságot, vagyis már nem Socino hamis árnyképét látja, hanem saját magát.

Sorescu Jónása már nincs ilyen egyszerű helyzetben, az általa kibocsátott képek nem hoznak létre olyan konkrét formákat, mint Dávid Ferenc Socinoját, a három halász néma távoli képe mégis utal arra a lehetőségre, hogy Jónásnak megadatott a prófétai bűn esélye, hogy a rossz utat válassza, vagyis a ceteken (a különböző testeken) keresztül zajló végtelen vándorlást. Ám Jónás felismeri, hogy a fényt csakis önmagában, a lélekben, nem pedig a lelket tükröző fizikai világban találhatja meg.

¹⁸⁷ „În Paracliserul personajul se mișcă între sine și lume, între lumini și umbre, proiectate pe un perete al Peșterii, în cazul piesei, luând chipul lăuntric al catedralei” – Chirilă, Gheorghe: *Între ironic și imaginar*. Editura Viitorul Românesc, 2001., p. 115.

¹⁸⁸ Jauss, Hans Robert: *A hitvita* (ford. Józsa Edina). In.: *Az irodalom elméletei V.*, Jelenkor, Pécs, 1997., p. 146.

Ez a két példa még meglehetősen egyszerű tükrözéssort hoz elénk, egészen más a helyzet például Hamlet esetében, ahol a királyi herceg teljes lehetséges létidejének különböző, a lehetséges sorsirányokon is átvillanó időbeli tükröződéseit vehetjük szemügyre (Mert az egyetemista Hamlet – Horatio és Guildenstern is egyben, a fiú Laertes is, a király idősebb Hamlet és Claudius is egyben, és sorolhatnám).

Ám a *Vendégség* és a *Jónás* az atemporalitás egy változatában helyezkedik el, ellentétben *A harmadik karóval*, a *A hidegleléssel* vagy a *Vak Béla királlyal*. Mert mindkettő úgy történelmi dráma, hogy a főszereplőnek a történelmi idővel kialakuló viszonyára helyezi a hangsúlyt. Az én és a történelmi időben lezajló tükrözéssorok, akárcsak a *Hamlet*ben, itt is a kamaradarabokénál jóval nagyobb szereplőszámot eredményeznek. *A hideglelésben* II. Mohamed első számú tükröződése maga Vlad Țepeș, aki ebben a darabban számos hasonmás képében jelenik meg (különösen érdekes Radu cel Frumos alakja, aki nem csupán II. Mohamed, de Vlad Țepeș alakmása is egyben).

Sorescu mesteri módon játszik el a különböző tükröződések adta lehetőségekkel. *A hideglelésben* II. Mohamed nem csupán önmagát nézi tükörben, de magát a történelmet is, mert azzal, hogy a bizánci udvar megmaradt tagjait maga után hurcolja, nem csupán a fényes konstantinápolyi győzelemre hívja fel újra és újra a figyelmet, de arra is, hogy a bizánci udvar homályba süllyedő fénye éppen az ő dicsőségét tükrözi vissza, utolsó villanásával. Ami ebben az utolsó villanásban visszatükröződik, nem más, mint a győzedelmes török uralkodó arca, Mohamed pedig tükörként tartja maga elé, hogy számos szerepe közül a legfontosabbat, a hódító szerepét minél jobban elsajátíthassa.

Tükrök rabjai

II. Mohamed esetében történik meg az, hogy a tükör foglyul ejti az egyszer belenéző arcát. A konstantinápolyi győzelem emléke fogva tartja, és úgy kezd viselkedni, mintha csak e világából, vagyis Bizáncból származna ő maga is. Ezért kezd költőként viselkedni, ezért hagyja, hogy a bizánci típusú bürokrácia eluralkodjék udvarában, sőt, többször is jelzi, hogy a barátitól eltérő vonzalmak ébredtek benne Radu cel Frumos (Szép Radu) iránt. II. Mohamed megpróbálja már-már fényképszerűen kimerevíteni az adott pillanatot, mágiát űz, varázslatot hajt végre, és

hosszú időre a varázslat rabja lesz, egy olyan tükör ejti foglyul (a hódítót!), amelyet Eco fagyasztó tükörnek nevez.

„A tükrözött kép megfagy a felületén, akkor is, ha a tárgy eltűnik”¹⁸⁹ – ez történik II. Mohamed esetében is. A maga után hurcolt, bebörtönzött bizánci udvar, már nem a hódítót, hanem a bebörtönzött egyént tükrözi vissza. A tükröződések játéka felől nézve még inkább érthető, hogy II. Mohamednek miért kell aktívan részt vennie a „bizánci udvar” színházi előadásában – mert csak a tükörbe lépve láthatja meg újra valódi önmagát. Csakis a hajdani arcképet tükröző „protézis” felszámolása után azonosulhat ismét személyisége aktív és hódító részével.

Ami II. Mohamednek a „bizánci udvar”, az Vlad Țepeș számára maga a nép. A havasalföldi uralkodó ugyanis nem jelenik meg a *A hideglelésben*, de számos szereplőben nyilvánul meg, tükröződik vissza az a világ, amit Țepeș képvisel. „Minden, az elejétől, egészen a végéig, a bátor és rettegett vajda körül forog”¹⁹⁰ e drámában, miközben Constantin Măciucă arra is felhívja a figyelmet, hogy „a főszereplő maga a nép”¹⁹¹, amelynek tagjai „szobormerev arcképekként”¹⁹² jelennek meg, a láthatatlan szereplő tükörképeiként.

A havasalföldiek csoportjának tagjai, a bakkánsokhoz hasonlatosan, maguk is Țepeș-sé válnak, a rítus világába emelve át a drámát. „Dionysos létezését olyan formában is feltételezték, amelynek emberre van szüksége, aki hordozza, aki megjelenítse” – állapítja meg Trencsényi-Waldapfel, és ilyen értelemben Țepeș, egyfajta istenként, heroszként jelenik meg. Ezzel is magyarázható, hogy Sorescu, a történelmi drámák mélyrétegeiben, továbbviszi azt a mítoszokra alapuló drámai szerkezetet, ami a „metafizikus trilógiában” a maga póre valóságában jelenik meg. (A Dionüszossal vonható párhuzam pedig Țepeș személyiségének kettősségét is megmagyarázza.)

A dráma felületén a láthatatlan főszereplő arca jelenik meg. A földjüket védő férfiak és nők egy-egy tüködarabjából áll össze az a kép, amely éppen ellentéte annak az arcnak, amit II. Mohamed lát, tükröktől körbevéve. Mindkettő a történelmet jeleníti meg, de amíg Vlad Țepeș tükröződései egységes egészet (egyfajta kollektív ént) hoznak létre, addig II. Mohamed tükrei

¹⁸⁹ Eco, Umberto: *Tükrökről* (ford. Bene Sándor). Café Babel, 18. szám, p. 28.

¹⁹⁰ „Totul, de la început și până la sfârșit, se învârtește în jurul viteazului și te4mutului voievod” –Crohmalniceanu, Ovid. S.: *Piesa văzută de*: In.: Sorescu, Marin: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984., p.

¹⁹¹ Măciucă, Constantin: *Viziuni și forme teatrale*. București, Editura Meridiane, 1983, p. 169.

¹⁹² „profiluri statutare” – Uo.

éppen az én széttöredezését teszik nyilvánvalóvá. A tükröződések játéka szintjén is világossá válik Marin Sorescu célja, hogy egyenlő szintre helyezze a szilánkokból egésszé formálódó ént, és az önmagát szétfeszítő, széttöredező ént, hiszen csakis itt, a szimbólumok tükörijátékának szintjén lehet egyenlő fél a megtámadott kis nép, és a hatalmas haderejű hódító.

„A darabokra törő tükör, szimbolikus motívum, ami folyamatosan jelen van a szerző színműveiben. A tükör az általánost jelenti, a tükördarabok pedig az egyedit, az individuálist”¹⁹³ – de az individuum nem veheti fel a harcot az általánossal. Țepeș, aki mint a történelem egyedi szereplője nem veheti fel a harcot II. Mohameddel, az általános pajzsának védelmében mégis szembeszállhat a szultánnal.

Ez a szembeszállás csak akkor történhet meg, ha a tükörfelület üzenetátadásra is képes, amelyre a havasalföldiek alkalmasak is. De mert élő emberekről van szó, e tükörsorozat szereplőit színészeknek is tekinthetjük, akik a láthatatlan rendező utasításait követve játszanak el egy darabot. II. Mohamed azonban híján van a rendezői képességeknek, hiszen elsősorban önmagát látja, még nézőként is csak saját győzelmének szimbolumát, a bizánci udvart hajlandó nézni.

A Sorescu drámákban a tükör nemcsak visszatükröző felület, mert a tükrök „közlekedőedényként való felhasználása”¹⁹⁴ a szerző gyakorta alkalmazott módszere, amellyel nem csupán információkat, képeket továbbít, de személyeket is, ha elfogadjuk, hogy az alattvalók tulajdonképpen magát Vlad Țepeș-t jelentik, más szóval: akárcsak Dionüszosz vagy a Dionüszosz tükrébe pillantók, Țepeș is egy tükrön keresztül érkezik meg az emberi világba, az idő, a történelmi idő érzékelhető világába, ám igazi arcát csak később, a *A hideglelés* „tükördarabjában”, *A harmadik karóban* pillanthatjuk meg, egy olyan ember arcát, aki nem önmagát szemléli a történelem tükrében, mint II. Mohamed, a tükör nem a narcisztikus vágyak kielégítője, sokkal inkább eszköz arra, hogy az önismeret mélyebb rétegeibe jutva megtalálja saját helyét, történelmi szerepét a világban.

Sorescu valóságos tükörszínházat hoz létre, a megfeleltetések, duplumok, alteregók és tükröződések bonyolult hálózatát, melynek köszönhetően a tükör és a hozzá kapcsolódó jelenség-

¹⁹³ „Oglinda care se sparge în cioburi este un alt motiv simbolic care circulă frecvent în piesele autorului. Oglinda ar reprezenta generalitatea, iar cioburile particularul, individualul” – Diaconescu, Romulus: *Condiția umană în dramaturgia postbelică*. Scrisul Românesc, Craiova, 2001., p.181.

¹⁹⁴ Eco, Umberto: *Tükrökről* (ford. Bene Sándor). Café Babel, 18. szám, p. 26.

csoport a drámaszerkezet olyan alapelemévé válik, amely meghatározza Sorescu drámamodelljének lehetséges irányát.

A tükröződések alkalmazása hatásos, hangsúlyozottan színházi módszer, hiszen a „szöveg dramaturgiája az általános esztétikai akaraton túl, amely valamennyi irodalmi szövegnek a sajátja, színházról szóló látomás is”¹⁹⁵. A tükrözés teszi lehetővé, hogy az egyébként bonyolult szövésű, számos színhelyen zajló, nagyszámú szereplőt mozgató dráma mégse váljon nehézkessé, sőt, a helyszínek váltogatása is részét képezi a tükröződések és perspektívaváltások játékának.

Ezt a dramaturgiai fogás figyelhetjük meg az *Árpád-házi triptichon* és az *Erdélyi triptichon* darabjain is. Páskándi átgondolt hármas szerkezeteket épít fel, és a címben is jelzi, hogy az egymástól különböző szereplőkben mégis van valami közös, ami egyetlen fókuszpontra irányul, és ez, mindkét triptichon esetében, az egyéniség és a történelem közötti konfliktus alakját ölti. A két triptichon között mégis jól kitapintható a távolság, mert az *Erdélyi triptichon* főszereplői elsősorban mint önálló és öntörvényű személyiségek kerülnek szembe a történelemmel, míg az *Árpád-házi triptichon* alakjai a történelem aktív alakítóiként szembesülnek a történelmi eseményekkel és azok erejével.

A tükröződések is egészen más formát öltenek. Az *Erdélyi triptichon* első darabjában Dávid Ferenc mondhatni egyedül néz szembe a tükörrel, egy zárt „tudósi barlang” terében. Péchi Simon a *Szekértől elfutott lovakban* nem a jelennel néz szembe, inkább a múlt visszfényekre és a távoli jövőre figyel. Apáczai belső dilemmái kisugároznak ugyan, és meghatározzák a dráma virtuális terének kialakulását, de ő az, aki tulajdonképpen nem néz tükörbe, választásai, döntései a szellem szférájában maradnak. Ő az, aki a lélek tükröződésének hatására testet ölt ugyan, de túl a testi jelenléten, olyannyira szoros kapcsolatban marad a szellemi szférával, hogy Dionüszosz tükre nem tudja teljes egészében fogva tartani, és ennek következtében a *Tornyot választok* még a *Vendégséghez* képest is közelebb áll a tézisdráma, a hitvitázó dráma köréhez, mint Páskándi bármely drámája.

Mert a *Tornyot választok* talán a leginkább egzisztencialista fogantatású darabja Páskándinak: itt nem csupán két lehetőség, de két életforma és két világ közül kell választani. Apáczai, aki a szellem embere, hajthatatlan, ugyanúgy a fenti világban marad („a toronnyal fel akar érni az égig”¹⁹⁶), ahogy a két koldus is a legvégsőkig hű marad saját világlátásához. Apáczai

¹⁹⁵ Visky András: *Írni és (nem) rendezni*. Koinónia, Kolozsvár, 2002., p.62.

¹⁹⁶ Sugár Péter: Babel – alaprajz, metszet, homlokzat. Café Babel, 18. szám, p. 123.

a szellem világához tartozik, és nagyon pontosan átlátja saját helyzetét, döntésének mégis tétje van, sokkal nagyobb, mint Dávid Ferencének. Dávid Ferenc ugyanis tudja, mire számíthat, s csak azért halasztgatja a vendégség lezárását, hogy Socinonak segítsen jó útra térni, kilép a világból és már nem látja a halott Máriát. Apáczai azonban, Cartesius hívéhez méltón, végtelenül tudatos, és mérlegeli, milyen következményekkel járhat az, ha eszméit őszintén a világ elé tárja. A fejedelem, II. Rákóczi György szinte megkönnyíti Apáczai dolgát azzal, hogy a fenti világba zavarja, a toronyba, amely az ég és föld közötti kapcsolat szimbóluma. De Apáczai, bár jogot formál ahhoz, hogy a tornyot maga válassza ki, tulajdonképpen tovább akar élni a lenti világban, ami fordítottja a fentinek. Apáczai szabadon választ, akkor ésazáltal győz, hogy e szabad választásban nem tudják megakadályozni.

Apáczai az, akinek nincs szüksége tükörre ahhoz, hogy önmagát jobban megismerje, ellentétben a *Tükörkereszt* főszereplőjével, Erdődi Bakócz Tamással, aki a tükröt folyamatosan magánál tartja. Igazi látványosság, püspökhöz méltó, nem csupán mérete és formája hívja fel rá a figyelmet, hanem a tükör köré helyezett ékkövek is, díszes bibliához hasonlít leginkább: „*Megjelenik néhány mester külsejű ember, eléggé nagy tükörkeresztet cipelnek. Valóban kereszt alakú tükör, szélein mély tűzű, piros drágakövek ragyognak. Belőle lent térdepelni való lépcső áll ki, bíborszínű kőből. Jobbadán a színen marad, csak más és más helyen, inkább hátul*”¹⁹⁷.

A tükör e Páskándi darabban több mint protézis, több mint közlekedőedény, szimbólum inkább és a főszereplő személyiségének kulcsa, mert ez, a tükör állandó jelenlétének tudata – már a tükörkereszt megjelenésének pillanatától, egészen a darab végéig, hatással van a főszereplőre miközben, tükörhöz méltón, legjellegzetesebb tulajdonságaira is rávilágít. Ez a tükör, ahogy Páskándi más darabjainak díszletelemei is, nem véletlenül van a színpadon, ráadásul éppen úgy, ahogy a szerző leírja. Ez az összetett, kettős szimbólum pontosan jelzi, hogy Bakócz, aki folyamatosan világi dolgokkal foglalkozik, mégiscsak egyházi ember, akinek az a keresztje, hogy folyamatosan szembe kell nézzen a test világával, miközben nagyon jól tudja, hogy a világi hatalmak folyamatosan figyelik minden mozdulatát.

A tükör folyamatosan jelen van, de csak a háttérben, néma szereplőként, aki, ha mutat is némi aktivitást, éppen a tükrözés által, néma marad. Bakócznak, aki elküldi korábbi gyóntatópapját, mert az túlságosan is szigorú vele, pontosan megfelel ez a gyóntatótükör, ami imázsámolyul is szolgál. A tükör így egyszerre két világot is képes tükrözni: tartalma

¹⁹⁷ Páskándi Géza: *Tükörkereszt*. In.: Páskándi Géza drámái. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1987., p. 282.

(tükörfelülete) által a földi világot, alakja által a szellem, a vallásosság világát. A kettős forma legalább két értelmezési lehetőséget nyújt, az egyik szerint Bakócz a tükörbe néz, és azonosul a kereszt által jelzett istenséggel, a másik szerint az érsek a tükörben csakis önmagát látja (az is elképzelhető, hogy önmagának e gesztussal isteni erőket tulajdonít).

PÁL (*kitör*). Ha engem Itáliába küldesz, és minden gyóntatódat végülis elűzöd – kitől tartasz majd ezután?

ERDŐDI. Tőle! (*A tükörrre.*) Ő a gyóntatóm! Mindennap megnézem arcomat. S a magam látása naponta megfeszít.

PÁL (*izzón*). Míg peremén a drágaköveid. Nem Krisztust látod rajta többé – csak a magad falánk, ocsmány képét!¹⁹⁸

Páskándi nagyon pontosan érzékeli, hogy ennek a tükörnek milyen hatása lehet, hiszen bármely tükör és tükröződés kapcsán tudni kell, hogy az, ami benne tükröződik, valóságos, de maga a tükörkép, bármennyire is hasonlítson az eredetihez, nem része a valóságnak. A Plótinosz eszméire reflektáló Kristevát idézve, elmondható, hogy: „*a tükörkép mulandó anyagokban tükröződő tükörképe távolít el az eszménytől s ítéel kárhozatra bennünket*”¹⁹⁹. A test és az, ahogy önmagát és a világot érzékeli, ez vezet kárhozatra minden embert.

Miközben Plótinoszról „*a fényes egységet tükröző tükörök valóságos elvarázsolt kastélya jön létre*”²⁰⁰, addig Páskándi darabjában, egy széttöredező, szilánkos darabokra hulló világ jelenik meg, amelyet a földi hívságok, az egyéni, partikuláris érdekek irányítanak, e széttört tükörré emlékeztető világban, legalábbis Bakócz számára a tükör jelenti az egyetlen biztos pontot. Ebben ellenőrzi, ehhez igazítja cselekedeteit, hiszen „a tükör nem hazudik”. A tükörkereszt, ami már a dráma első részében is megjelenik, különálló világot hoz létre, és éppen olyan magányos, mint a saját útját járó Bakócz, kinek magányossága többek között azzal magyarázható, hogy egyházi zászlók alatt kíván harcolni a világi dolgokért, saját hazájáért, ezt pedig az egyháziak és a világiak sem nézik jó szemmel, nem tudják megérteni Bakócz személyiségének bonyolult kettősségét, amelyben mint tükörben mégis megláthatják magukat, hiszen az érsek a darab során többször is fejükre olvassa bűneiket.

¹⁹⁸ Páskándi Géza: *Tükörkereszt*. In.: Páskándi Géza drámái. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1987., p. 284.

¹⁹⁹ Kristeva, Julia: *Nárcisz: az újfajta téboly* (ford. Babarczy Eszter). Café Babel, 18. szám, p. 52.

²⁰⁰ Id.mű.: p. 54.

Saját bűne és hibája az, hogy nem talált kivezető utat a tükröződések, az álságok világából, nem tudott sem pápa, sem Luther lenni, a tükör, amelybe minden nap belenézett, az igazmondó tükör csak tükre volt, semmi több – nem vezetője és tanácsadója, mint Pál, a gyóntató. Bakócz nem tudja szétválasztani a valóság dolgait, élete a gyermekkori kód és a pápaválasztás füstje között zajlik le, a lélegzés párája elhomályosítja a tükröt, ami a valóságot mutatja, és ezen csak a halál változtat majd. Az állandóan a közelében lévő „protézis” azonban nem minden esetben mutatja a valóságot, mert „*a tükör az igazság hieroglifája, de a hamisság hieroglifája is*”²⁰¹, akár a szó, ami a gondolatot nem mindig tükrözi híven, ezért mondja Bakócz a halála előtt: „*Mert eljön a néma gyónás ideje.*”

Az őt megölni kívánó urak elől megszökik Erdődi Bakócz Tamás, amikor a főurak belépnek a haldokló szobájába, azt már tömjénfüst veszi körül. A tükrözött eltűnik, és csak a tükörképek, a merev arcú szereplők maradnak még egy pillanatra a dráma virtuális terében.

A világban idegenként, igazi énje és a világ közé „tükröként” ékelt Bakócz tükrökeresztje azonban nem szerves része a dráma világának, nem olyan mértékben, ahogy példának okáért II. Mohamed tükrei gyökereznek a dráma alapvető kérdésfeltevéseiben. Mégis, akad egy lényeges pont, ami rokonítja a szöveget a többi drámával, az, ahogy a főszereplő az egyes mellékszereplőkben tükröződik.

Megtört tükrözés, önálló árnyék

A mellékszereplők egy része nem egyszerűen tükörképe, dupluma a főszereplőknek, jelentőségük túlnő a rezonorségen vagy az utánzáson. Szilénoszhoz hasonlatosak. II. Mohamed, mint már jeleztem, tükörképe Tepeş-nek *A harmadik karóban*, és a távollevő Tepeş is tükörképe Mohamednek a *A hideglelésben*, miközben, ez utóbbi Sorescu drámában maga a (havasalföldi) nép az, amelyben Tepeş tükröződik.

De a főszereplők egymáshoz való viszonyán túl számos mellékalak is megjelenik, aki tükörkép ugyan, de van benne valami az árnyék jellegzetességeiből, már-már ugyanolyan valóságos mint a főszereplő, csak sokkal elmosódottabb. Nem arra gondolok itt, hogy ezek az alakok nincsenek kellőképpen egyénítve, inkább arra, hogy az adott szereplők a fő szerephez nem

²⁰¹ „Hieroglifă a adevărului, oglinda e și hieroglifă a falsității” – Baltrušaitis, Jurgis: *Oglinda* (trad. Marcel Petrișor). Editura Meridiane, 1981., p. 290.

elég erős személyiségű alakok, akik nem válnak teljesen önálló személyiséggé, hanem a főszereplő életének egy esetleges, de magában a főszereplőben meg nem történő lehetséges útját járják végig. Ilyen szereplő Péter, Erdődi Bakócz Tamás unokaöccse, aki életét csakis Bakócz függvényében tudja elképzelni, amit ki is mond a *Tükörkereszt* végén: „Addig éltem én igazán, míg terved volt velem. A te nagy terved volt az én ifjúságom, atyám. Nincs cél többé, ahová én szegődjek”.²⁰²

Abban a pillanatban, hogy a tükrözött már nincs többé, a tükörkép élete is céltalanná, okafogottá válik, a test megszűntével árnyék sem létezhet tovább. A világirodalomban természetesen akadnak olyan alakok, akik éppen a test eltűntével lépnek elő, és önállóbb személyiséggé alakulnak át, mint Horatio Hamlet halála után.

Az *Erdélyi triptichon* darabjai közül ilyen szemszögből nézve a *Szekértől elfutott lovak* a legérdekesebb, mert a Péchi Simont felügyelő börtönőr fokozatosan alakul át, Péchi Simon személyes kisugárzásának hatására. A börtönőr, akit a világ és a hétköznapióság szimbólumaként is tekinthetünk, visszatükrözi Péchi Simont, ám az anyag, ami a tükröző felületet létrehozza, nem elég tiszta, nem elég egyenletes, ami érthető is, elvégre egy börtönőr kapcsán elég nehéz sima, ezüstösen fénylő sík felületekre asszociálni. Gábor bácsi, a börtönőr, látszólag csak meg kívánja könnyíteni a halálra ítélt Péchi utolsó napjait, de börtönőrből (a lelket rabságban tartó testet tartja fogva, de aztán) a hit örvévé lesz.

A másik tükörkép, ami Péchi egyik lehetséges útját vetíti előre, nem más, mint Trauzner Lukács, Dávid Ferenc veje, aki nem is Péchi, hanem Dávid Ferenc tükröződése, magányosan maradt árnyéka, aki a *Tükörkereszt* Péterjéhez hasonlóan tükrözött nélküli tükör marad, ezért bolyong céltalanul, és ép elméjét veszítve, elmerülve az önmagáért való tükrözésben, és, miként Eco is megállapítja „a tükörkép nem kapcsolható össze a tartalmával”²⁰³. A kép és a kép tartalma közötti szakadék áthidalására képtelen Lukács és az intellektus dolgában alacsonyabb szinten álló Gábor bácsi is.

Úgy tűnik, Páskándi nagyonis megfontoltan hívja fel a figyelmet az ember és eszmék közötti távolságra, mintegy előkészítve a népet oktató Apáczai megjelenését – mert Apáczainak éppen ez a célja, minél több embert felkészíteni az új eszmék befogadására. Ezért van az, hogy a tükröződés különböző módozatainak váltakozásai túl a történelmi kereteken, nagy mértékben

²⁰² Páskándi Géza: *Tükörkereszt*. In.: Páskándi Géza drámái. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1987., p. 431-432.

²⁰³ Eco, Umberto: *Tükrökről*: Café Babel, 18. szám., p. 25.

hozzájárulnak ahhoz, hogy az *Erdélyi triptichon* valóban szerves egészként működő drámatrilógiává alakuljon át, még akkor is, ha formai szempontból a *Vendégség* és a térkezelés szempontjából a *Tornyot választok* is a kamaradarabokhoz áll közel, míg a később írt, de a kettő közé helyezett *Szekértől elfutott lovak* szerkezete töredezetten és epikusabb cselekményszövése már az *Árpád-házi triptichon*hoz köti a drámát.

Ahhoz a triptichonhoz, amelyben még nagyobb szereppel bír a főszereplők közötti hasonlóságok és különbségek tükörijátéka, ugyanis az *Árpád-házi triptichon*ban már nem az egyes drámák főszereplőinek személyisége tükröződik a másik főszereplőjében – itt a tükrözések és perspektívaváltások következtében válik nyilvánvalóvá, hogy minden különbség ellenére, az *Árpád-házi* uralkodók sorsvonala túlságosan is hasonló ahhoz (elég, ha a számtalanszor kiújuló testvérharcra vagy a korai halálra gondolunk), hogy nem magára a sorsra és a sors szükségszerű fordulatainak megjelenítésére figyeljünk fel a triptichonban.

A tükrözések már-már szükségszerűek, hiszen valamennyi uralkodó kettős személyiség, abban az értelemben, hogy az emberi és az uralkodó szerep közötti különbségek folyamatosan ellentéteket, konfliktusokat szülnek, nem csupán a főszereplőben, de a főszereplő és környezete között is. Mert abban a pillanatban, amikor, ahelyett, hogy „*saját bensőségére támaszkodnék*”²⁰⁴ a külvilágra is figyel, a hiba, a tévedés, sőt maga a bűn sem kerülhető el.

A történelembe vetett személyiség, mint fentebb már jeleztem, jóval több tükörképet hoz létre maga körül, hiszen a személyiség egyéni drámáját megsokszorozza a történelem tükre.

²⁰⁴ Kristeva, Julia: *Nárcisz: az újfajta téboly* (ford. Babarczy Eszter). Café Babel, 18. szám, p. 52

METADRÁMÁK, POSZTMODERN IKREK

Posztmodern dimenziók

A „posztmodern” mint jelenség, mint „állapot”, mint „irodalmi irányzat”, mint az elmélet által sugárzott kép, a drámát sem kerülte el, annak ellenére, hogy a posztmodern drámát jóval nehezebb meghatározni, mint a posztmodern más műfajokra alkalmazott fogalmát, amelynek néhány sajátosan magyar (azt meghaladni igyekvő) változata is létrejött (legalább elméleti szinten, lásd: posztmagyar²⁰⁵, transzközép²⁰⁶) az 1990-es évek közepén.

Ennek ellenére, a magyar nyelvű drámaelméletben viszonylag sokáig kellett várni, amíg valaki megpróbálja a posztmodern kategóriája köré gyűjteni a világirodalom és a kortárs magyar drámairodalom egyes szövegeit, kísérletet téve arra, hogy megnyissa az utat egy általánosabban is használható „posztmodern dráma” fogalom felé. Kékesi Kún Árpád *Thália árnyék(á)ban* című kötetével pont erre törekszik.

Tom Stoppard egyik drámája kapcsán sorolja fel a posztmodern dráma legfontosabb jellemzőit: „Stoppard darabjának értelmezésében a posztmodernizmus diskurzusának számos előfeltevése játékba hozható, amelyek olyan jelenségeket érintenek, mint például a nagy elbeszélések idejétmúltsága, a marginális tényezők felerősítése, a fragmentaritás, a kulturális skizofrénia, a magas és a tömegkultúra egybemosódása, a frivol és a komoly hangvétel egyszerre történő érvényesítése, az erős parodisztikusság, az újraírás vagy éppen az anakronizmusok. Ezeknél azonban sokkal jelentősebb [...] az intertextualitás, amely úgy létesít kapcsolatot a dramatikus tradíció két fontos darabjával, hogy mind a klasszikus, mind pedig a modern

²⁰⁵ „Áprilisban – amikor az eper az úr – van kitalálva posztmagyar. Amikor már nagyon elég magyarnak lenni. Meg amikor már nagyon elég mondani posztmodern.” – *Mi az, hogy posztmagyar? Jelentéscsináló előbeszéd nem-létező szóhoz.* In.: Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc: *Posztmagyar.* Ictus, Szeged, 1995., p. 5.

²⁰⁶ „A transzközép, mint életérzés és kulturális életérzés, a transzcendenciát önmagában föllelő énkítőre a Modern/Posztmodern világból” – Orbán János Dénes: *Két előadás.* Előretolt helyőrség, 1996., január-február, p. 17.

horizontban megjelenő bizonyos problémákat is reflektálja, azaz implikálja azok újraértelmezését.”²⁰⁷

Páskándi, aki szinte módszeresen halad végig a különböző drámatípusokon (a klasszikus tragédiákat idéző mitológiai játékoktól, az abszurdoid kamaradarabokon át, egészen a nemzeti történelmet felidéző drámákig), már-már szükségszerűen jut el a *Todagar jaur kvárna...* drámatípusához²⁰⁸, egy olyan posztmodern átirathoz, amelyet Páskándi is posztmodern drámának tekint. Ezt jelzi, hogy a szerző e drámát saját bevallása szerint „posztegzotik” nyelvről ültette át magyar nyelvre. A posztegzotik, pedig nyugodtan tekinthető a posztmodern egy névalakjának. Páskándi, drámaírói munkásságának ebben a záró szakaszában „felveszi a kesztyűt”, amit a posztmodern a porondon hagyott, de szembe is fordul vele. A nemlétező, posztegzotik nyelven íródott szöveget egy létező és érthető nyelvre, a magyar nyelvre fordítja le.

Sorescu, ha nem is ennyire „tervszerűen”, de ugyancsak megteszi a lépést a posztmodern terrénra felé *Shakespeare sógor* (Văruș Shakespeare) című drámájában, ami főhajtás a nagy előd alakja előtt, miközben a 20. századi szerző éppen a dráma megírhatóságát és újraírhatóságát, annak lehetséges/lehetetlen voltát tematizálja, olyannyira, hogy az intertextuális utalásokkal teletűzdelt szöveg mögöttes üzenetei közül a posztmodern Lyotard féle meghatározása is kiolvasható, amely „a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként”²⁰⁹ írja körül a posztmodern.

A nyelvvel, a leírt szóval szembeni bizalmatlanság, vagy a fenti fogalmakhoz kötődő ironikus álláspont azonban nem jelent megkérdőjelezést, annak ellenére, hogy mindkét 20. század végi szöveg szerzője bizonyos távolságtartással szemléli a nagy elbeszélést, a drámatörténeti hagyományt.

Ez a távolságtartás az újítás igényéből fakad (a kritika mindkét szerzőt újítóként tartja számon), a másság, a többiektől (az elődöktől és a kortársaktól) való különbözés vágyából. Mindkettejükéről elmondható, hogy az új, a modern után is újítani akarnak, posztmodernségük ezért elsősorban az új utáni új iránti vágyból eredeztethető, a posztmodern fogalma is elsősorban ilyen szemszögből kapcsolható össze Páskándi és Sorescu nevével, annak ellenére, hogy, miként

²⁰⁷ Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban*. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000., p. 147.

²⁰⁸ A darab műfaji előzményének tekinthető *A haladék*, amelyet akár *Az ember tragédiájának* átirataként is olvashatunk.

²⁰⁹ Lyotard, Jean François: *A posztmodern állapot* (ford.: Bujalos István – Orosz László). In.: *A posztmodern állapot*. Jürgen Habermas, Jean François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai. A kötetet összeállította: Bujalos István. Századvég Kiadó, Budapest, 1993., p. 8.

azt látni fogjuk, számos vonatkozásban illik rájuk, de elsősorban a másság szempontjából, amely „eltérésként adódik, olyan múlt gyanánt, amelyet az emlékezet nem képes a jelenben életre kelteni”²¹⁰, de mégis megpróbál behatolni a történelmi és drámatörténeti múltba, mert jól tudják, hogy: „kizökkenés csak behatolás révén lehetséges”²¹¹.

Ez a „kizökkenés” drámai felismerésként hat a két szerző életművén belül, ilyen szemszögből tekintve könnyebben érthető a két szerző különleges érdeklődése a nemzeti történelem jeles alakjai, illetve a történelem jellegzetes alapszituációi iránt, hiszen mindketten a (nemzeti) történelem mélyrétegeiben kutatnak olyan „más”, korábban le nem írt helyzetek után, amelyek a mindenkori „ittésmostban” is relevanciával bírnak. (A történelem és a „kizökkenés” viszonyát pontosan világítja meg Barthes mondata: „Ma a történelem, a mi történelmünk, csak elmozdulást, variációt, meghaladást és elutasítást tesz lehetővé.”²¹²)

Több helyen is igaz a két szövegre: „a játékban végletesen és véglegesen összemosódik az igaz és a hamis, a reális és a fiktív, az autentikus és az inautentikus, azaz különmeműségük, ellentétes viszonyuk (létezésük polaritása) teljes egészében kérdésessé válik [...] a fiktív is reálisnak, és az inautentikus is autentikusnak tekinthető”²¹³, miközben a dráma olyan palimpszesztussá válik, „amely számos korábbi szöveg nyomait hordozza magában, de ezek nem önmagukban olvasandók (sőt nem is olvashatók így), hanem csak a legfelső szöveg montázsán belül”²¹⁴.

A *Todagar jaur kvárna...* és a *Shakespeare sógor* szövegében is fellelhetők a posztmodern drámának ezek a sajátosságai, a két főszereplő mindkét darabban identitáscserén esik át, ha csak rövid időre is; a fikció és realitás határai is elmosódnak – lépten-nyomon posztmodernre utaló jelekre bukkanunk.

A két szerző (Sorescu a szerző halálának kérdéskörét is tematizálja!) elsősorban azért indul el a „posztmodern” irány egy változata felé, mert mindketten szükségét érzik, hogy tovább tágítsák a dráma virtuális terének határait, és ez éppen a barthes-i értelemben vett szöveg felé való elmozdulásban valósulhat meg, mert: „egy szöveg nem szavak egyetlen vonalra illeszthető

²¹⁰ Lévinas, Emmanuel: *Egy új medialitás* (ford. Tornay László) In.: *Nyelv és közelség. Tanulmány Kiadó- Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997.*, p. 87.

²¹¹ Uo.

²¹² Barthes, Roland: *A múltól a szöveg felé* (ford. Kovács Andor). In.: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások.* Osiris Kiadó, Budapest, 2001., p. 67.

²¹³ Kékesi Kún Árpád: *Thália árnyék(á)ban.* Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000., p. 165.

²¹⁴ Id-mű: p. 174.

sorozata, amelyek sorra átadják egyetlen jelentésüket, mintegy teológiai mintára (azaz a Szerző-Isten „üzeneteként”) hanem sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egy sem eredeti: a szöveg idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő”²¹⁵.

A dráma virtuális terének sokdimenziós térré való átalakulásával már foglalkoztam a korábbi fejezetekben, a „posztmodern” eszköztárához tartozó intertextuális játék, a vendégsszövegek beépítése a dráma egészébe, tovább tágítja, színesíti ezt a sokdimenziós teret, amelyben a szereplők már nem csupán az idő és a történelem tükrei között haladnak át, hanem az irodalom korábbi szövegeinek falai között is.

(Ha nincs is konkrét dramaturgiai funkciója, az idézet-tematika már korábban is Debórah a következőket vágja Péchi szemébe a *Szekértől elfutott lovakban*: „Mindig idéztek, mintha nem lennének saját szavaitok, mintha fejetekben nem volna saját gondolat. Félték nem idézni. Ezzel támadtok és ezzel védekeztek. Idézetekkel. Idézet ez az egész világ.”²¹⁶)

A posztmoderntől egy dologban mindenképpen lényegesen eltér Páskándi is, Sorescu is: nem kívánják lerombolni a hagyományt. Mindkét szöveg tisztelgés a nagy előd műve előtt, és csak az ezt követő alsóbb szinteken bír jelentőséggel az intertextualitás, a távolságtartás, a (különböző) határok légiesülése, átjárhatósága, az átíratként vagy a korábbi szövegek továbbírásaként olvasható drámákban.

Céljuk a mítosz, a történet újraírása, továbbírása, a múlttal való szembesülés, nem pedig a múltnak és a benne rejlő értékeknek a dekonstrukciója, széttörése, lebontása.

Marin Sorescu így nyilatkozik a mítosz lerombolásának lehetőségeiről: „A Troilus és Cresida megírásakor Shakespeare nem de-mitizálta az Íliászt, hanem paródiát, bohózatot kreált. Nem demitizált senki semmit. Ami mítosz az szent, és nem lehet megszenteltleníteni. Istent nem lehet szentségtelenné tenni azzal, hogy valaki leírja: Isten vizet iszik.”²¹⁷

Sorescu és Páskándi továbbviszi a mítoszt, a történetet, amit Shakespeare, illetve Beckett kezdett el, ám a két előd műveire alapozva sajátos, önálló világot hoznak létre, amelyben a „pre”

²¹⁵ Barthes, Roland: *A szerző halála* (ford. Babarczy Eszter). In.: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001., p. 53.

²¹⁶ Páskándi Géza: *Szekértől elfutott lovak*. In.: Erdélyi triptichon. Kriterion, Kolozsvár – Budapest, 1999. p. 149.

²¹⁷ „Scriind Troilus și Cresida, Shakespeare n-a demitizat Iliada, ci a creat o farsă, o parodie. Nimeni n-a demitizat nimic. Ce e mit e sfânt și nu se poate desfinți. Dumnezeu nu se poate desfinți prin faptul că cineva scrie că Dumnezeu bea apă.” – Sorescu, Marin: *A face mituri*. In.: Sorescu, Marin: *Opere*. IV., Publicistică. Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2005., p. 269-270.

és a „poszt”, az alapszöveg és a „ráírat” összezsapása/találkozása egy sajátosan új metadramatikus konstrukciót hoz felszínre, amelyben a szerzői énnak különleges szerepe van.

Meghalt a szerző, éljen a szereplő!

A drámában a szerző nem lehet jelen, nem nyilatkozhat meg közvetlenül, Páskándi azonban, élete egyik utolsó drámájában, ami halálának évében jelent meg, és az életmű (egyik) zárókövének is tekinthető, mégis ezt teszi. E szöveggel ugyanis Páskándi valóra váltja terveit: *„Ez a filozófiai végjáték beletartozik abba a sorozatba, amelyet, tán két évtizede is van annak, beharangoztam. Azt ígértem: végigjárom a drámatörténet stílusait. A görögöktől az abszurdokig s tovább. Íme egy szinte vegytiszta abszurd.”*²¹⁸

Páskándi, a történelmi dráma területén való hosszas kalandozások után, ezzel a darabbal tér vissza a kezdetekhez, de a „saját” abszurdoid helyett most az elődök abszurdjának újraírásával kísérletezik, miközben sajátos (a posztmodern teóriákhoz igencsak közel álló) irodalom-felfogását is kifejti: *„egy végtelenbe nyúló élő változatsor gyöngyszemei vagyunk, s a fonál, a cérna, amire felfűztünk: valami egészen fölső törvény. Vannak persze hibás, megrongált vagy éppenséggel hamis gyöngyszemek, még ők is azonban a fonálon vannak, s így – legalább: helyzet szerinti – rokonok”*²¹⁹.

Ez a meghatározás nem csupán Barthes-nak a szöveg-meghatározásával cseng össze (mely szerint: *egy szöveg [...] sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze*”²²⁰), de Sorescuéval is, aki Shakespeare-t sógorának tekinti, egyenrangú rokonának, aki egy másik időben helyezkedik el, de ugyanaz az egzisztenciális kérdés foglalkoztatja, mint magát a szerzőt, aki a *Shakespeare sógorban*, mint „Sorescu, egy dán” jelenik meg.

A szerző és a szereplők személyisége nem határolható körül pontosan, nem beszélhetünk már „Szerző-Istenről”, aki kívülről és felülről látja és irányítja az eseményeket, Zeusként tartva kezében a drámai sorsok láncolatát.

²¹⁸ Páskándi Géza: *Bevezető szavak*. In.: Páskándi Géza: *Todogar Jaur Kvárna*. (Godot-ra újra várnak vagy Anton és Samuel.) Filozófiai végjáték. Előzéklapon címváltozat: Samuel és Anton, Anton és Samuel vagy Expo és Olimpia avagy Godot-ra újra várnak. (Todogar Jaur Kvárna a cím poszttegnotik nyelvű és stílusú fordítása.) Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995., p. 11.

²¹⁹ Uo.

²²⁰ Barthes, Roland: *A szerző halála* (ford. Babarczy Eszter). In.: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001., p. 53.

Az önéletrajzi motívumokat is rejtő Todogar Jaur kvárna elsősorban a szereplők személyiségének a „lebegtetésére”, meghatározhatatlanságára esik a hangsúly, ami már a darab címében is megjelenik: Samuel és Anton, Anton és Samuel vagy Expo és Olimpia avagy Godot-ra újra várnak (Todogar Jaur Kvárna). A cím zárójeles részéhez megjegyzést is fűz: „A zárójeles cím az előzőnek posztegzotik nyelvű és stílusú fordítása” – amellyel a szerző jelezni kívánja, hogy nem csupán a szereplők neve cserélhető fel, de maga a cím is olvasható egészen más oldalról, akár tükörből, anagrammatikus játékként.

Ezzel a megjegyzéssel is utal arra, hogy e filozófiai végjáték a különböző személyiségek tükröződésének összességéből áll össze, így teremődik meg egy olyan világ, amelynek „alkotója az ég világon semmit nem akar, hacsak nem azt, hogy munka közben „másutt legyen””²²¹, ez pedig éppen a másik név felvétele által lehetséges, a név által, amely Páskándi szerint „mű, építmény, műalkotás”²²².

Páskándi drámáira nagy mértékben igaz, hogy tulajdonképpen egyszereplős drámák, olyan értelemben, hogy: „Páskándi dialogikus előadásmódja is tulajdonképpen egy személyre épül”²²³, aki ebben a drámában éppen azt játssza el, hogy „ketten van”, ő és a valaki más, aki – ugyancsak ő.

A szöveget szerzői önarcképnek is tekinthetjük, ami műfordítói is egyben: „A szerző teljesítménye tehát csakis műfordítói. Tétova énje, személyisége csakis egy másik személyiség mögé állva válik határozottá! [...] Summa summarum: ez az egészen eredeti színjáték voltaképp műfordítás. Ahogy végülis minden variáns az. Közelebbi-távolabbi változata egy ősi, ismeretlen műnek.”²²⁴

Az ősi, az ismeretlen elődszöveg idéződik meg tehát ebben a „szertartásjátékban”, ebben a végső filozófiai dialógusban, ami, való igaz, akár dialógusokra épülő esszéként is olvasható volna, mely esszé a színházban/szerepben való lét kérdéseit járja körül még egyszer, e „filozófiai végjátékban” – miként a *Játszma végét* is nevezik a szakirodalomban²²⁵.

²²¹ Páskándi Géza: *Todogar Jaur Kvárna...*, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995., p. 12.

²²² Páskándi Géza: Id. mű: p. 14.

²²³ Láng Gusztáv: *Mai drámák. Beszélgetés új írásokról*. I. Utunk, 1970/48. 6.o.

²²⁴ Páskándi Géza: *Utóirat*. In.: Páskándi Géza: *Todogar Jaur Kvárna*. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995., p. 19.

²²⁵ „A játszma végét több szempontból is (világ)végjátéknak olvashatjuk. Egy világ- és emberpusztító katasztrófa után játszódik; töredékesen használja fel és parodizálja a nyugati kultúra „nagy” szövegeit; a drámai alakok azzal juttatják végpontjukra az újkori dráma és individualitás évszázados hagyományait, hogy töredékeikre és torzókra utalnak” – Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története* (ford. Kiss Gabriella). Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001., p. 667.

Az eredeti szöveget, magát az eredetet (a dráma eredetét) kutatja Sorescu drámája is, amelyben a szerző segítségével az irodalmi szöveg, a Shakespeare által leírt Mű mélységeibe szállunk alá, hogy az örök Shakespeare, az örök (a mindenkori) Szerző életét érhessük tetten, a dráma keletkezésének körülményeit, testközelből, amúgy családivan, ahogy ez sógorok között szokás. Mert Sorescu nemcsak önmagát teszi Shakespeare kortársává, de bennünket is, azzal, hogy egyszerre két világba is bepillantást nyújt: feltárja előttünk a Shakespeare által is bemutatott Nagy Gépezetet, valamint a Gépezetet leíró dráma létrejöttét is.

Nem a színház a színházban, hanem a színműírás a színműben világ-modelljét hozza elénk e drámában, amelyről Crenguța Gânscă úgy véli: „*egyfajta drámaírói kíváncsiság és az önelemzés kísértése teszi ezt a szöveget „metadramává”*”²²⁶. Veszélyekkel teli shakespeare-i világba kaluzol bennünket („*amely alapjaiban shakespeare-i, de kifejezésmódjában sorescui*”²²⁷), olyan környezetbe, ahol egy „seni hétköznapijaira” nyílik rálátásunk.

Sorescunál a dráma témája a dráma (szerkezete) és létrehozásának módja, Páskándinál a nyelv, amelyet a szereplők beszélnek, és az általuk használt beszédstílus:

Vladimir: Mi most... egyszerű nyelvet használunk? Egyszerű szavakat? Tömondatokat? [...] Milyen nyelven beszélünk?

Estragon: Egy stílus nyelvén, Didi. Ez a legújabb anyanyelv...²²⁸

Mindkét szerzőről elmondható, hogy némiképp hasonul az elődszöveg stílusához, miközben igyekszik megőrizni sajátos, csak rá jellemző hangsúlyait, tulajdonképpen reprezentálják az adott szöveget, amelynek az egyéni (szerző-színészi) előadásmód adja meg az újszerűségét. Páskándi és Sorescu is úgy érezhette, hogy miután pályája során többször körbejárta már gyakorta visszatérő, az életművön belül fontos helyet foglaló fogalmat (az abszurd; a Shakespeare-mítosz), újra visszatérjen hozzá, megpróbálva új fénybe helyezni azokat a hasonlóságokat, melyek az elődszövegekkel és azok szerzőivel kötik össze.

Walter Benjamin szerint: „*a természetes korrespondenciák azonban döntő jelentésüket azon megfontolás fényében nyerik el először, mely szerint ezek alapvetően mind annak a mimetikus képességnek stimulánsai és felkeltői, amely az emberben ad választ rájuk*”²²⁹.

²²⁶ “O anume curiozitate dramatică, dar și o tentativă a autoinspecției face din acest text o „metadramă” – Gânscă, Crenguța: *Opera lui Marin Sorescu*. Editura Paralela 45, 2002., p. 195.

²²⁷ „shakespeareiană în fond dar soresciană în modul ei de exprimare” – Id. mű, p. 194.

²²⁸ Páskándi Géza: *Todagar Jaur Kvárna...*, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995., p. 36.

A szerzők éppen ezzel a megfontoltsággal nyúlnak az elődszövegekhez, melyek alapját a *Godot-ra várva* és a *Hamlet* képezi ugyan, de mindkét szöveget meghatározzák az elődszöveg mellé rendelt, ahhoz csatolt (csatlakozó) szövegek is. A létrejövő új (ráíratnak, átíratnak, akár paródiának is tekinthető) szöveg így tulajdonképpen az irodalom egészével folytat dialógust, amelynek számos eleme vissza is tükröződik a két új drámaszövegben.

Valóság és „valóság”

„A világok e találkozásánál egy sor áthelyeződés zajlik le a valóságtól a művészet felé és viszont”²³⁰ – írja a *Shakespeare sógorról* Crenguța Gânscă. Megállapítása Páskándi drámájára is igaz, a *Todagar jaur kvárna*-ban is tetten érhető az elmozdulás a reálistól az irreális, a valóságtól a szerep, az identitástól egy másik identitás felé.

Fentebb már röviden kitértem a *Todagar jaur kvárna* e vonására, most pedig részletesebben is elemzem a darabot, ami már a legelején megteremti a reális és az irreális közötti átjárás lehetőségét.

Az első szinten azzal, hogy Samuel (Beckett) és Anton (Gaudi) szerepét Vladimírre és Estragonra ruházza rá, olyannyira, hogy a két címszereplő nem is jelenik meg a darabban (egy másik értelmezési irány lehetne, hogy Samuel és Anton játssza el valójában Vladimír és Estragon szerepét). A lehetőség, hogy mindaz amit látunk „csak színjáték”, idézőjelbe tesz minden, ebben az „abszurd” drámában lezajló cselekvést, amely azzal indul, hogy Estragon kijelenti: „Az abszurd halott.”²³¹

Ennek ellenére mégiscsak egy abszurd dráma szerepeit játsszák el:

Vladimír A nevedet is használom Estragon, mégsem tudom, hogy mit jelent. Úgyhogy jobb, ha megmondd: mi az abszurd!

Estragon (*Apró szünet után.*) Nincs olyan abszurd, aminél még abszurdabb ne volna. Abszurd az, amit most játszunk.²³²

²²⁹ Benjamin, Walter: *A hasonlóról szóló tanítás*. In.: Benjamin, Walter: „A szirének hallgatása”. Válogatott írások (ford. Szabó Csaba). Osiris Kiadó, Budapest, 2001., p. 59.

²³⁰ „În această întâlnire a lumilor se realizează o serie de transferuri dinspre realitate spre artă dar și invers” – Gânscă Crenguța: *Opera lui Marin Sorescu*. Editura Paralela 45, 2002., p. 192.

²³¹ Páskándi Géza: *Todagar jaur kvárna*. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995., p. 22.

²³² Uo.

Ezekkel a gesztusokkal Páskándi megidézi „az abszurd szellemét”, de el is távolodik tőle, egy hangsúlyosan teatralizált, abszurd utáni abszurd felé, amelyben két színész magára ölti Vladimir és Estragon szerepét, egy olyan darabban, ami már nem a csavargó-lét időnkívüliségéről szól, hanem arról, hogy az idő, a drámai cselekményben is megnyilvánuló idő, és a történelem még a csavargókat sem kerüli el. Még az úton / a kívül levők sem szabadulhatnak a társadalmi lét bizonyos egzisztenciális következményeitől, attól, hogy az egzisztencia teljességét, Sartre híres mondatának szellemében („a többiek: a pokol”), bármikor csorbíthatják a többiek – ez esetben a messziről érkező csavargó-menekültek tömege.

A történelem szerepbe zárja Vladimírt és Estragont, kénytelenek e két névben élni, pedig akár Lakmusz I. és Lakmusz II. is lehetnének:

Estragon És ha azt mondanám: mi ketten Mister *Lakmusz I.* és Mister *Lakmusz II.* vagyunk.

Vladimir Trallala! Kékre válsz, ha lúg ér, pirosra válsz, ha sav... Mondom, hogy trallala! (*Fején mutatja: a másik meghibbant.*)

Estragon Hiszen ez kész dráma, Didi. (*Beleborzong.*)

Vladimir Dráma az, amiben valaki eldönti azt, ami épp ott és épp akkor el nem dönthető.

Estragon Az eldönthetlent eldönteni – dráma?

Vladimir El kell dönteni, ki az ellenségünk! Különben nem tudok lőni senkire! Még a vaknak is van képe az ellenségről!²³³

A két csavargó kénytelen helyhez kötni magát a névben, mert a drámában dialógus csak a nevek között lehetséges, a cselekmény pedig a dialógusban nyilvánul meg. Ez a dialógus pedig éppen a színházról, a játékról, a drámáról szól, és tökéletesen illik rá az, amit P. Müller Péter állít egyik könyvének *A dráma mint ritualizált színházi nyilvánosság* című, Nádas Péterrel foglalkozó fejezetében, Páskándi szereplőiről ugyanis elmondható: „Az öntematizálás ebben az esetben nem a „játék a játékban” dramaturgiai mintáját, vagy a színpad–nézőtér-viszony reflektált megjelenítését jelenti, hanem a dráma mint befejezetlen és végső alakját a színházi nyilvánosság közegében elnyerő műnem adottságainak a mű kompozíciójába történő beépítését.”²³⁴

²³³ Id. mű: p. 71.

²³⁴ P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig.* Irodalomtörténeti füzetek. Argumentum Kiadó, Budapest, 1997., p. 76.

Páskándi, akit P. Müller még a hitvitázó dráma megújítójaként tárgyal fent idézett könyvében, túllépett tehát a korábbi drámamodelleken, miközben a szerepkényszer gyakorta visszatérő motívumát is továbbvitte. De itt már nem a történelem, hanem a történelemben megnyilvánuló színház az, ami a szerepkényszert okozza. Estragon és Vladimir, akárcsak Páskándi korábbi vitázói: „a szerepkényszer vállalásával próbálnak önmaguk maradni”²³⁵.

Páskándira jellemző módon nem véletlenül szerepel a szertartásjáték a dráma alcímében, egy olyan kifejezés, amit P. Müller Nádas drámáira alkalmaz: „A szertartásszerűség a drámák formaelvének egyik legdöntőbb sajátossága. Ez a ritualizált jelleg azonban nem közösségi cselekvésformákkal társul, hanem az egyénre összpontosító akciósorokból épül fel, és egyéni problémák megoldását, illetve artikulálását jelenti.”²³⁶

Az azonosság és a módosulás kettőssége azért is bír különös jelentőséggel Páskándinál, mert a szerepkényszer visszatérő motívuma mellett, éppen ez, az olykor szertartásos ismétlés, újraírás, reprezentáció, perújrafelvétel²³⁷ az, ami a drámai életművön belül jól végigkövethető, a drámaírói életmű egyik legfontosabb támpilléreként.

Páskándi, miközben többször is drámaformát vált, a zárt terű abszurdoidoktól indulva és a lassan nyitottabbá váló paraboloidokon²³⁸ át jut el a nyolcvanas kilencvenes években azokhoz a történelmi drámákhoz, amelyekben „egyenesen végtelen nyitás, a folytonosság mint befejezetlenség funkciója uralkodik”²³⁹.

Ez a végtelen nyitottság az a másik jellemvonás, amely bűvópatakként követi végig drámaírói pályáját, hogy aztán itt, a *Todagar jaur kvárnában* teljes erővel a felszínre törjön. Páskándinak ez a „modernsége, modernista experimentalizmusa, neoavantgarde vagy némely tekintetben akár már posztmodernként is szemlélhető korszerűsége”²⁴⁰ szoros kapcsolatot tart

²³⁵ Id. mű: p. 123.

²³⁶ Id. mű: p. 72-73.

²³⁷ „A múlt nagyszínei vagy politikai konfliktusainak színpadi megjelenítését Páskándi folyamatos „perújrafelvételnek tekintette” – Pomogáts Béla: *Három felvonás a zsarnokságról – Páskándi Géza Dávid Ferenc-dramájának környezete*. In.: Évfordulós tanácskozások 2002-2004. Ady Endre, Páskándi Géza, Szilágyi Domokos, II. Rákóczi Ferenc, Móricz Zsigmond. E.M.K.E. Partiumi Alelnöksége és a Szatmárnémeti Kölcsey Kör, 2005., p. 129.

²³⁸ Szász László kifejezése: “Elsősorban a korábban, még Erdélyben írt püspökdramák – némiképp az abszurdhoz hasonló – „időtlen” mivoltuk által, példázat értékűek, de azoktól eltérően, a klasszikus mintákhoz méltó katarziszban tetőződnek. Színműveinek ezt a vonulatát, az abszurdoid mintájára, *paraboloid* történelmi drámának nevezem.” – Szász László: *Értéktemertő erkölcs*. Értelmezési kísérlet Páskándi Géza drámaírói munkásságához. In.: Szász László: *A bizzar valóság írója*. Esszék Páskándi Gézáról. Kortárs Könyvkiadó, 2003., p. 30.

²³⁹ Id. mű: p. 29.

²⁴⁰ Bertha Zoltán: *Abszurd és királydráma*. In.: Bertha Zoltán: *Erdélyiség és modernség*. Pallas Akadémia, Csíkszereda, 2006., p. 282.

fenn a „*kelet-európai abszurd vagy groteszk színház folyamataival és fejleményeivel*”²⁴¹ és így, természetesen Marin Sorescu *Shakespeare sógorával*, amely az ismétlődések, az újszerű időkezelés, a reálishoz és irreálishoz való viszony, vagy akár a dráma létrejöttét felmutató gesztusok szempontjából is számos ponton mutat hasonlóságot Páskándi darabjával.

A hasonlóságok mellett, természetesen, számos különbséget is megfigyelhetünk, ezek közül most csak a legfontosabbat emelném ki: Páskándi Beckett drámáját írja újra/tovább, míg Sorescu a *Hamlet* megírásának kulisszatitkaiba vezet bennünket.

Szereptükör, ikeridő

Miközben az egyik az abszurd kamaradarabjainak jellegzetes jegyeit viseli magán, a másik az Erzsébet-kori dráma szereplőkkel zsúfolt, több cselekményszálon szövődő eseményeit hozza elénk, amely a dráma létrejöttének idejére és időbeliségére éppen úgy rákérdez, mint a drámán belüli időkezelés következményeire, arra, hogy „*az időbeli folyamatosság és az oksági összefüggés változtat-e, s ha igen, milyen mértékben a drámaszerkezeten*”²⁴².

A kérdésre pedig elég egyértelmű választ ad: igen, Sorescu a drámákban korábban már megszokottól ismét eltér, olyan útra lép, amelyhez többször közel ért már, de még egyszer sem járta végig. Az idő teljesen szabad kezelése okán ugyanis olyan változások zajlanak el, amelyek, ha nem is érintik, nem is mozgatják meg, az alkotói életmű alapjait, a mélyebb rétegekig mégiscsak lehatolnak.

Sorescu darabjaira korábban is jellemző volt egy sajátos időkezelés, egyfajta atemporalitás az abszurd-egzisztencialista darabokban (*Jónás, A sekrestyés, Anyaöl*), egy jól behatárolható időbeliség a történelmi drámákban, hogy itt, a *Shakespeare sógorban* az idők és terek teljesen összekeveredjenek, akár csak a szövegek és a személyiségek, melyek itt az ikerítés terhei alatt nyögnek.

Az első ikerpár nevét könnyű kitalálni: mindkettő S betűvel kezdődik (Shakespeare és Sorescu), aztán folytatódik a sor a rivális drámaszerzőkkel, a rivális színészekkel, Cameliával, aki Ofélia ikerpárja, el egészen Hangzatig (Voicea), a szereplőig, aki nem fér el Shakespeare-ben. Ezek is,

²⁴¹ Id. mű; p. 278.

²⁴² Varga László: *A nem-lineáris dráma értelmezése*. Opus. Irodalomelméleti tanulmányok. Új sorozat 5. Sorozatszerkesztő: Veres András, Kálmán C. György. Balassi Kiadó, Budapest, 2002., p.

ebben a sűrített formában újdonságot jelentenek a Sorescu életműben, többek között ezért jegyezheti meg egyik kritikusa: „*a még a shakespeare-i valóságmodell súlyától is megszabaduló szövegvilágoknak ezekhez a találkozáshoz Marin Sorescu már nem a színpad emblémáját használja [...] hanem az Ideák platóni tükröződését*”²⁴³.

Ami azonban teljesen új, az a drámához és a szerzőséghez való viszony, hiszen a szerző mindezidáig nem jelent meg a drámában, és nem is kezdett nyílt párbeszédbe egy korábbi szerzővel.

A *Shakespeare* sógornak az a színházi világlátás teljesebb ki, ami egy mondat erejéig már A *sekretyésben* is felbukkan: „*Mintha a kinti fű rátámadna a falra és áthatolna rajta. Mint a nyilak Szent Sebestyénen.*”²⁴⁴

Sorescu már itt is egy egészen sajátos drámaelméletet állít fel, mely szerint a drámát, a kívülről jött hatások alakítják. A *Shakespeare* sógornak már túllép ezen a színház-metaforán. Az utolsó felvonásban a Shakespeare által leszúrt Hamlet így kiált fel: „*Ez nem vér, lásd, fénysugarak törnek elő belőlem*”²⁴⁵.

Sorescu úgy ábrázolja Hamletet, mintha a drámán belül a dán királyfi lenne a plótinoszi Egy, amelyből a fény sugároz, hogy aztán elveszzen az anyag sötétjében.

Ez az értelmezési lehetőség már csak azért is megfontolandó, mert a *Shakespeare* sógornak éppen a *Hamlet* című Shakespeare dráma a központi kérdése, hogy egyáltalán újraírható-e az ő élete, és halála szükségszerű a Sorescu drámában, hiszen élő ember nem támadhat fel az örökkévalóság számára az örökkévalónak posztulált Shakespeare darabban. Hamlet alakja a Sorescu drámában tulajdonképpen a *Hamlet* egérfogó-jelenetének felel meg, Shakespeare Hamlet kapcsán szembesül azzal a ténnyel, hogy minden újraírható, de nem írható át. Mint ahogy Jézus története sem, akit Sorescu Hamlet egyik „előképének” tekint:

„SHAKESPEARE

Ha feltámadna! Az esetek oly ritkák,

Léteznek mégis... Egy egész biztosan...

²⁴³ „Marin Sorescu nu mai folosește emblema scenei [...] ci pe aceea a oglindirii platonice a Ideilor” – Tupán, Maria-Ana: *Marin Sorescu și deconstructivismul*, Scrisul Românesc, Craiova, 1995., p.122.

²⁴⁴ „Parcă iarba de-afară dă năvală prin zid, crește prin zid. Ca săgețile prin Sfântul Sebastian.” – Sorescu, Marin: *Parcaliserul*. In.: Sorescu, Marin: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984., p. 73

²⁴⁵ „Nu sânge, iată, raze curg din mine” – Sorescu, Marin: *Văru Shakespeare*. In. Sorescu, Marin: *Opere*. Vol III. Teatru. Editura Academiei Române, București, 2003., p. 1267.

HAMLET

(*nagyon halkan*)

Én alaptalanul halok meg... Atyám, Shakespeare,
Jöjj, mondjam el, miként ér véget a darab...²⁴⁶

Ezt a feltételezést támasztja alá, hogy Sorescu a darab végén lángoszlopnak nevezi Shakespeare-t, a lángoszlop pedig az Isten egyik megnyilatkozási formája. (Nem egyedi eset ez, hiszen Sorescu már egy a '60-as években írott *Shakespeare* című versében is a dráma Isteneként ábrázolja Shakespeare-t, aki a vers végén, elmegy meghalni egy kicsit, hogy aztán, amikor a drámában Hamlet leszúrja (a szerző halála!) távozzon az élők sorából az utolsó felvonásban, de az utolsó jelenetben újra visszatérjen: nagy munkakedvvel és tetterre készen²⁴⁷).

Sorescu, ha el is bizonytalanítja a szerző státusát, mégis „Istennek” kijáró tisztelettel mutatja meg nekünk a darab végén, és így önmagát is egészen jó fényben tünteti fel, hiszen – bár erről egészen megbízható információt nem tudunk szerezni a darabból – mégiscsak elhangzik, hogy Sorescu tulajdonképpen Shakespeare ikertestvére.

A *Shakespeare sógorra* úgy is tekinthetünk, mint a *Hamlet* ikertestvérére, hiszen mindkettőnek Hamlet áll a középpontjában, és mindkettőben a szellem indítja el a tragédiát. Az egyikben Hamlet apjának szelleme, a másikban pedig a Prológust is alakító Március Idusa (Idele lui Marte), aki itt a tragédia szellemét volna hivatott megjeleníteni. Ugyanis Március Idusa pontosan egy évre bérlí ki a színpadot, és ugyanannyi időt vesz igénybe a *Hamlet* megírása/újraírása is.

Sorescu a mítosz felől indul el a drámaírói pályán, ezért is van, hogy a *Jónás* és *A sekrestyés* még egyszereplős dráma, hiszen „*a mitologikus térben a hasonmások egyetlen képet alkotnak*”²⁴⁸ (ha fel is bukkan egy-egy szereplő azok, vagy meg sem szólalnak, vagy pedig egyetlen mondatot mondanak el mint az Őr *A sekrestyésben*).

²⁴⁶„SHAKESPEARE De-ar învia! Sunt cazuri foarte rare, Totuși există... Unul e chiar sigur...

HAMLET (foarte stins) Eu mor fără temei... Părinte, Shakespeare, Vino să-ți spun finalul piesei...” – Uo.: p. 1268.

²⁴⁷ : “M-am odihnit murind... Acum, la lucru” – Sorescu, Marin: *Văruș Shakespeare*. In. Sorescu, Marin: *Opere*. Vol III. Teatru. Editura Academiei Române, București, 2003., p. 1282.

²⁴⁸ Lotman, Jurij: *A szűzsé eredete tipológiai szempontból*. In.: Kultúra, szöveg, narráció. Szerkesztette: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit, Jannus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994., p. 89.

Amikor Sorescui drámamodellje kilép a kezdetek mitologikus teréből, drámaiban egyre több hasonmás-alak jelenik meg, ami: „a ciklikus szövegek lineáris vonalú kibontakozásának legszembeütőbb eredménye”²⁴⁹.

Lotman szerint „a kiinduló szituáció váza a következő: egy bizonyos szüzsébeli tér két részét, a külső és a belső szférát egy határvonal választja szét és egy szereplő lehetőséget kap a cselekményben, hogy átlépje ezt a határt – ez a szituáció azután mind bonyolultabb, módosult változatban él tovább. A változékony alak különböző, de hasonló típusú szereplők paradigma-halmazára bomlik szét”²⁵⁰.

Fentebb már szóltam arról, hogy Shakespeare *Hamlet*-jének szinte valamennyi szereplője felfogható úgy is mint a dánkirályfi egy-egy alakmása. Hasonló jelenség zajlik le a *Shakespeare sógor* virtuális terében is, ahol valósággal hemzsegnak a drámaírók, és nem csak hivatásosak bukkannak fel (mint például Shakespeare, Sorescu, Ben Jonson, a kitalált, rivális Downtown), de még egy a *Macbeth*-ből Shakespeare által kisserkesztett boszorkány is drámaírói babérokra tör.

A *hideglelésben* figyelhetünk fel először a hasonmástechnika alkalmazására, amelyben Tępeş „az árnyékban álló ellenség”²⁵¹, egyfajta homályos, romantikus doppelgänger; a későbbiekben az alakmások egyre konkrétabb formát öntenek, elsősorban azért, mert a későbbi darabokban a tükröző felületek egészen nagy számával kell szembesülni a főszereplő.

A szereplők egymásban való tükröződése és a színház a színházban motívum már A *hideglelésben* is megjelenik, a színház a színházban jelenetei éppen egy kocsiszínpadon zajlanak, és II. Mohamed e jelenetekben önmagára ismer. Amikor felpattan, hogy közbelépjen, és végül gyilkoljon is, ugyanolyan hevesen reagál mint Claudius az egérfogó-jelenetben.

A *Shakespeare sógorban* ezek a motívumok kiteljesednek, és kiteljesedésük által módosítva azt, a sorescui drámamodell egy sajátos változatát hozzák létre, egy olyan drámaformát, amit akár posztmodernnek is tekinthetünk, annak ellenére (vagy éppen azért), hogy számos eleme akár az abszurd drámához is közelítheti.

Mert abszurd a helyzet, amelyben egy huszadik századi szerző arról próbálja meggyőzni a már történelemmé vált drámaírót, hogy ne írja át a *Hamletet*. Ennek ellenére számos olyan vonatkozása van, amely ellenébe megy az abszurd drámaesztétikájának.

²⁴⁹ Varga László: *A nem-lineáris dráma értelmezése*. Opus. Irodalomelméleti tanulmányok. Új sorozat 5.

Sorozatszerkesztő: Veres András, Kálmán C. György. Balassi Kiadó, Budapest, 2002., p.

²⁵⁰ Lotman, Jurij: *A szüzsé eredete tipológiai szempontból*. In.: Kultúra, szöveg, narráció. Szerkesztette: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit, Jannus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994., p. 92-93.

²⁵¹ „e duşmanul din umbră” – Gânscă, Crenguţa: *Opera lui Marin Sorescu*. Editura Paralela 45., 2002., p. 176.

Az abszurd helyzet ugyanis nem kívülről „jön”, a főszereplő nem valamilyen külső kényszer hatása alatt kerül egzisztenciális válságba, itt a feszültséget, a drámaiságot a dráma műfaján belül megjelenő konfliktus okozza. Még Shakespeare is szembesül azzal a posztmodern életérzéssel, hogy minden megíródott már előttünk. Sorescu mintha éppen a posztmodern elmélet egyik megállapítására játszana rá, mely szerint, ha az Erzsébet-kori színház nem bánt volna szabadon a korábbi szövegekkel, Shakespeare sem jelent volna meg a drámatörténetben.

A *Shakespeare sógor* ráadásul nem fejeződik be tragikusan, annak ellenére, hogy cselekménye fordulatos, konfliktusgóccokkal zsúfolt (nem mondható el róla, hogy nem történik benne semmi), Shakespeare, ha meg is hal, mégis életre kel és újra munkához lát, a darab az ő „*Most pedig dolgozok.*”²⁵² felszólításával ér véget.

Transzcendens paródia posztmodern térben

„A tér tekintetében Beckett nem ad fogódzót ahhoz, hogy hol is van ez a hely, ahol a szereplők vegetálnak. Az idő esetében pedig ahányszor Hamm megkérdezi Clov-tól, hogy „Hány óra van?”, a szolga mindig azt válaszolja, „nulla””.²⁵³ Sorescu – Beckettel ellentétben – nagyon pontos tér- és időkoordinátákat ad, mégis egyfajta irrealitás-érzést ébreszt a befogadóban azáltal, hogy a történelmi idő különböző korszakait átjárhatóvá teszi, abban a sokdimenziós térben amelynek emblémája a fényt sugárzó halódó hamleti test lehetne.

A test, ami királyi testté alakulhatott volna, nem alakul át, Shakespeare szövegéhez hasonlóan, mert Sorescu darabjának hőse, végül mégsem tudja átírni a Hamlettet, így az általunk ismert lesz a végső változat, hacsak... mert Sorescu nem írja le, hogy Sógora vajon nem lát-e neki ismét a Hamlet újraírásának...

„Az abszurd dráma a transzcendenciától, tehát értelmétől megfosztott univerzumban játszódik, szereplői pedig létük értelmétől, tehát egyéniségüktől megfosztott „hősök””²⁵⁴ – írja Bíró Béla az abszurdról, csakhogy a *Shakespeare sógor* nagyonis közel áll a transzcendenciához, nem vonja kétségbe az európai hagyomány értékeit, nem tekinti semmisnek azokat, csupán

²⁵² „Acum, la lucru.” – Sorescu, Marin: *Văru Shakespeare*. In. Sorescu, Marin: *Opere*. Vol III. Teatru. Editura Academiei Române, București, 2003., p. 1282.

²⁵³ P. Müller Péter: *Testfolytatkozás* (A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban). Jelenkor, 2008., június., p. 690-701.

²⁵⁴ Bíró Béla: *A tragikum tragédiája*. Kriterion, Bukarest, 1984., p.

eljátszik velük, megidézi őket, és ez a megidézés hasonlít ahhoz, ahogy Shakespeare idézi meg az ókor eseményeit: „nem egyszerűen kora szellemét viszi bele az ókorba [...], hanem valóban kora bensőleg, történelmileg-erkölcsileg rokon élményeiből kiindulva kelti életre az ókornak azokat a tragikus élményeit, amelyeknél ebben az általánosított formában objektíve közös vonások mutatkoztak”²⁵⁵.

Sorescu számára a történelem, és Shakespeare alakja esélyt jelent arra, hogy kibújjon a (posztmodern) elmélet szorításából, abból a szorításból, ami magának az írásnak az értelmét függeszti fel, teszi idézőjelbe a „mindent leírtak már” típusú mondatokkal. Úgy lép ki a megszokott időfelfogások keretei közül, hogy magára az időre kérdez rá, és úgy távolodik el az abszurdtól, hogy visszatér annak gyökereihez, mert végülis „az abszurd Európája Shakespeare korában jött létre. A deformálás technikája az elkövetkező nemzedékek idején erősödött fel”²⁵⁶. Ez a deformáció, ez a másság az, amelynek következményeként megjelenik „a modern értelemben vett egyéniség, a középkor harmonikus világképének bomlástermékeként”²⁵⁷; történik mindez: „amikor az egyéni tudat végképp leválik a vallásos meggyőződés által összetartott közösségi tudatról”²⁵⁸.

A korábban „akárkikből” álló szereplők egyéniséggé „deformálódnak”, és e másságuk következményeként megjelennek a hasonmások is. Ezek az egyéniségek aztán néhány évszázad alatt olyannyira de-formálódnak, hogy egyéniségük szétesik, és már igazi nevük sincsen (nem körülhatárolhatóak), mint Hamlet, Heiner Müller *Hamletgépében*, aki kijelenti magáról: „Nem vagyok Hamlet.”

Sorescu, ebből az időből, a személyiség felbomlásának idejéből indul el, hogy Shakespeare-rel találkozzék az európai színházi hagyomány forrásainál, egészen pontosan, a térnek és időnek abban a metszéspontjában, ahol nemcsak bohócok, színészek, és boszorkányok járhatnak minden különösebb gond nélkül, hanem akár maga Seneca is.

Sorescu számos régi szabályt felrúg, mint például az időkezelés „szabályait”, de mindezt konkrét cél miatt teszi, kísérletként „a drámai forma válságának feloldására”²⁵⁹. A forrásokhoz érkezve azonban meglepetve tapasztaljuk, hogy a személyiség már akkor bomlásnak indult, de

²⁵⁵ Lukács György: *A történelmi regény*. Hungária, Budapest, 1947., p. 129.

²⁵⁶ „Europa absurdului a luat naștere în epoca shakespeariană. Technica deformării – sa intensificat în timpul generațiilor următoare” – Hocke, Gustav Rene: *Manierismul în literatură* (trad. Herta Spuhr). Editura Univers, București, 1977., p. 298.

²⁵⁷ Bíró Béla: *A tragikum tragédiája*. Kriterion, Bukarest, 1984., p. 12.

²⁵⁸ Uo.

²⁵⁹ Bíró Béla: Id. mű., p. 25.

nem a cselevésképtelenség, hanem a túlságosan nagy belső energiák miatt. Ez magyarázza, miért is jelenik meg a darabban Hangzat (Voicea), a szereplő, aki „nem fér el Shakespeare-ben”.

A szerző célja metafizikai, mert a kezdetekre irányul, éppen ez az irányultság jelzi, hogy Sorescu nem kíván modern vagy posztmodern lenni, épp ellenkezőleg, ha vannak is átfedések a „posztmodern írásmód” és a „sorescui írásmód” között, Sorescu nem kívánja „átértékelni az értékeket”, nem áll szándékában deszakralizálni, demitizálni, ő csupán átír, újraír, de mindezt úgy teszi, mint aki (saját hangon megszólaló) követője kíván lenni a nagy elődöknek, a jelen esetben Shakespeare-nek.

Az újraírás, az átírás nem jelenti az önálló hang hiányát Páskándinál sem. A *Todagar jaur kvárna* olyan „vegyszeres abszurd”, amely őrzi Páskándi „abszurdoidjainak” a hangvételt, de érezni, hogy a szerző itt már túl van a történelmi drámák gyakran tabló-szerűen merev, gyakorta szereplőkkel túlsúlyolt képein, hatásosnak szánt tömegjelenetein. Páskándi ebben a szövegben újra rálel egy olyan drámai formára, ami már nem a történelmi drámák utalásrendszerétől válik olajozottan működő drámai gépezetté, nem is az abszurdoid logikai bukfenceitől, még csak nem is a „filozófiai” dialógus jól-szerkesztettségének köszönhetően.

Az igazi ok, hogy Páskándi újszerűen, drámaiban eddig nem tapasztalt módon alkalmazza a paródiát. Ami nem teljesen idegen a műfajok és stílusok között oly nagy lendülettel kalandozó szerző életművétől, ám legmarkánsabban *A sárikás anyós* című kötet groteszk eposzaiban nyilvánul meg, hiszen a kötet szövegeiben magát az eposzi formát parodizálja és – ami a posztmodern felől nézve különös fontossággal bír: – a Neveket.

A Sárikás anyós előszavában írja le: „az alábbi versben előforduló nevekből kiköltöztek a testek (egyetlenegy mögött sincs élő személy vagy annak valamilyen valóságos tulajdonsága, története stb.), de egy kis langymeleg még ott kereng bennük-körülöttük, mert abban a pillanatban leptük meg őket, amikor a régi testhez már nem tartoztak, valami meleget azonban megőriztek belőle, de még nem is csatlakoztak új testekhez, s azoknak melegét így hát legfönnebb megsejtették. Magyarán: a légből kaptuk e neveket, de a szó legszorosabb értelmében. Ott úszkáltak lebegve a fenti tengeren, mielőtt „lecsatlakoztak” volna, testbe horgonyzón elkötelezték volna magukat, mielőtt a testek kikötőjébe értek volna”²⁶⁰.

²⁶⁰ Páskándi Géza: *A sárikás anyós vagy szintedelem a minthadalomban – avagy ottlökődés a régtünt herminában*. In.: Páskándi Géza: *A sárikás anyós. Groteszk eposzok*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979., p. 10.

Páskándira jellemző, hogy miközben a Nevek kiüresedéséről szól, el is játszik velük, és a már-már kihűlt neveket újrahasznosítja, más szövegkörnyezetbe helyezi, ahol éppen halmozásuk által, és korábbi nyelvtani helyzetük megváltoztatásával egészen új szerepet ad nekik. Történik mindez az 1970-es évek második felében.

Az 1990-es évek első felében Páskándi a fenti kijelentéseket bizonyos mértékben a drámára is alkalmazza a *Todagar jaur kvárnában*, a még meleg „nevekhez” más neveket is csatol, így ér el újszerű (A sárikás anyós hangvételétől erősen elütő) hatást. Páskándi e darabbal sok tekintetben visszatér *Az eb olykor emeli lábát* című kötet hangvételéhez, és olyan drámáinak a hangvételét olvasszja össze, mint *Az eb olykor emeli lábát*, a *Külső zajok* vagy a *Vendégség*.

A *Vendégség*ből a dialógusok szikár, mégis egymásba illeszkedő egymásutánját emeli át, a *Külső zajok*ból a színház- és drámakoncepciót, *Az eb olykor emeli lábát* című szövegből pedig éppen azt, ami a *Todagar jaur kvárna* egyik legjellemzőbb sajátossága –: „A romantikus mese paródiája s egyben eredeti mese is. Ez a kettősség határozza meg az itt olvasható sajátos paródiát, melynek jeligéje ez lehetne: szeretne utánozhatatlanul utánozni”²⁶¹.

Az „utánozhatatlan utánzás” vágya Páskándi és Sorescu életművét egyaránt jellemzi, de Páskándi az, aki e vágyat esszézerűbb formában is leírja és a nyilvánosság elé tárja, míg Sorescunál ugyanezek a jelek csak a dráma és a drámai szerkezet alapos tanulmányozása után lesznek láthatóak. Sokat köszönhetünk Páskándi előszavainak, szerzői megjegyzéseinek, amelyek nem kapcsolódnak oly szorosan az adott szöveghez, és éppen ezért, általánosabb, más Páskándi-drámákra is érvényes megállapításokat tartalmaznak, olyanokat, melyek éppen a dráma-szerkezetre, a dráma formájára, a drámai-forma céljára vonatkoznak. Ilyen példának okáért a fentebb idézett paródia-meghatározás. De az is előfordul (és ez a szerencsésebb eset), hogy a szerző drámaelméleti okfejtéseit a dráma elejére helyezi, amolyan prolóógus vagy elméleti bevezető gyanánt, ami meg is adja a dráma befogadásának hangulatát.

Így indul a *Külső zajok* című egyfelvonásosa is, amely, akárcsak a *Shakespeare sógor* prolóógusa, szerzői ars poetica egy változataként is értelmezhető lenne:

„Beszélő: Tisztelt ház! Tisztelt félház! Tisztelt negyedház! Tisztelt üres ház! Tisztelt háromnegyed ház! Tisztelt teltház! Itt most játék lesz, ha ugyan játék. (Ránk mutat, mintha ott lennénk

²⁶¹ Páskándi Géza: *Az eb olykor emeli lábát*. In.: Páskándi Géza: *Az eb olykor emeli lábát*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1970., p. 199.

körülötte): Személyek: Valaki, Kopa úr, Első, Második, Harmadik, akik közül fontos, a legfontosabb megjegyezni Valakit, Kopa urat, Elsőt, Másodikat, Harmadikat, nem számítván a szerzőt. (Ismét mutatja.) Ebben a kétjelenetes egyjelenetben semmi sem kötelező. A szerző szerzése, az olvasó olvasása, a színész színészkedése és a néző nézése sem. A díszlet nem díszlet, a jegyszedőnő nem jegyszedőnő. Minden jegy elkelt. A szerző az előadás előtt a sűgőlyukban helyezkedik el, és csak az előadás megkezdésének pillanatában kezdi írni darabját; ahogy mondatról mondatra halad, a színészeknek rögtön föl is sűgja, azok pedig szépen utánamondják. Ha tolla el-elakad, a színészek is kívárnak, a játék addig áll. A színészek a térben, a nézők az időben helyezkednek el, a szerző anyagból, a mű műanyagból van. A szerző műanyag-beszerző.”²⁶²

Páskándinál tehát már a drámaírói pálya elején (a *Külső zajok* ősbemutatója 1968-ban volt) megfogalmazza azokat a színház- és drámaelméleti eszményeket, amelyek utólag, a mostani, 21. századi perspektívából nézve, akár posztmodernnek is volnának tekinthetők, ha másért nem, azért mert, ha követjük a fent idézett színházmodellt, megdől az a hagyomány, mely szerint a drámaszöveg az előadás alapja, ugyanis nem lehet az alapja egy előadásnak az, ami az előadáson belül jön létre. Az alap itt a főszereplővé előlépő szerző lesz, aki egy azonnali hatású performatív/színházi gesztussal hozza létre az előadást.

Páskándi olyan szerző, aki nem hisz a szerző régóta emlegetett halálában, sőt, végül már a szereplők halálában sem – talán ezért is mondja az átirat-dráma végén Vladimir, hogy „van remény!”

Ezzel, miután számos posztmodernnek is tekinthető gesztust tesz a darab során, mégiscsak szembefordul azzal az állásponttal, amit a posztmodern képvisel. A szereplőket szintén a végtelen időbe küldi át, a halhatatlanság, az örök játék és játszhatóság felé, egy úgynevezett metafizikai dimenzióba, mert „ennek a „posztegzotik”, „szertartásjátéknak” az absztraháló áttételességébe, a dialógusözönnel sziporkázó bölcseleti dimenzióiba sugallatosan eleven és elemi erővel szűrődnek be a Kárpát-medencei világtáj realitásainak és létbefolyásoló meghatározottságainak a tragikomikus motívumai: a köztesség és az ideiglenesség, az országúti vándorlét és a perspektívesztés örökösen nyomasztó és zűrzavart okozó szituációformái”²⁶³.

²⁶² Páskándi Géza: *Külső zajok*. In.: Páskándi Géza: Az eb olykor emeli lábát. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1970., p. 55.

²⁶³ Bertha Zoltán: *Abszurd és királydráma*. In.: Bertha Zoltán: Erdélyiség és modernség. Pallas Akadémia, Csíkszereda, 2006., p. 280.

Páskándi szemléletében jól nyomon követhető az az attitűd, amely a világ abszurd helyzeteinek számbavétele ellenére, jelentősen eltér Beckett-től, aki: „*bárki másnál műveltebben, benyújtja a számlát: filozófia, szellem eladhatatlan bóvlinak bizonyul, a tapasztalati világ álomszerű hulladékának*”²⁶⁴, Páskándi még elképzelhetőnek, reálisnak látja a „*szándékok hamis végtelenjét*”²⁶⁵, úgy látja, hogy a tökéletesen zárt történetekből is van kiút, ezért indítja el, immár sajátta stilizált hőseit: Vladimirt és Estragont, hogy az örök várakozás helyett az örök cselekvés útjára lépjenek.

Lázadó szövegek között – a vég után

Páskándi Géza és Marin Sorescu sajátos és fontos helyet foglal el a magyar, illetve a román irodalomban, amíg azonban Marin Sorescu munkásságáról több monográfia is készült az első, 1983-as, addig megírt életművét elemző kötet óta, addig Páskándi Géza életművéről még mind a mai napig nem íródott egyetlen monográfia vagy kismonográfia sem. Pedig Páskándi nem csupán a drámának, de a 20. századi magyar lírának is egyik jelentős újítója volt, nyelvi bravúrai és drámaírói mesterfogásai csupán újabb felfedezőkre várnak.

A látszat ellenére azonban nemcsak Páskándi a magyarban, de még Sorescu sem találta meg őt megillető helyét a román irodalmi kánonban, és ennek egyik oka „lázádo” mivoltuk, az, hogy folyamatos újításokat hajtottak végre pályájuk során, és, ami drámaírói munkásságukat illeti, az is egy köztes, behatárolhatatlan, ily módon „lázádo” alapállás eredménye.

„*A lázadás színháza korunk nagy rebellis drámaíróinak a színháza, itt a zendülés mítoszait adják elő egy fokozatosan csökkenő nézősereg előtt, amely az üresség, hiábavalóság és véletlenszerűség áradatában él*”²⁶⁶ – írja Brustein, csakhogy Páskándi és Sorescu esetében, ilyen értelemben nincs szó ürességről, hiábavalóságról és véletlenszerűségről. Minden esetben az üresség, a hiábavalóság és a véletlenszerűség elleni tudatos küzdelem az, ami meghatározza drámáikat.

²⁶⁴ Adorno, Theodor Wiesengrund: *Kísérlet A játszma vége megértésére*. In.: A dráma művészete ma. (szerk.: Ungvári Tamás). Gondolat, Budapest, 1974., p. 329.

²⁶⁵ Id. mű: p. 340.

²⁶⁶ Brustein, Robert: *A lázadás színháza I*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982., p. 9.

Páskándira és Sorescura is érvényes, hogy: „a hagyományos kultúra szétbomlott hierarchiáját, hitelét veszített értékeit és romba dőlt intézményeit mind a lába alatt tudja”²⁶⁷, de ez már a világvége és a világvég-játékok utáni idő és állapot, az abszurd, az értelmetlen helyzet számukra csak kiindulópont, hogy visszatérjenek ahhoz a kiindulóponthoz, ahol „kizökkent az idő”.

Ezt a pontot Páskándi számára az abszurd jelenti, Sorescunál pedig Shakespeare alakjában ölt testet, abban a drámaíróban, akiről leírták: „lassan és fájdalmasan alakította ki az élet negatív nézőpontját, a modern drámaíró számára ez már készen kapott kiindulópont”²⁶⁸.

Ha Shakespeare „az élet negatív nézőpontjának” egyik első megfogalmazója, akkor Beckett egy közel négy évszázados folyamat végét jelöli (*A játszma végével*), és éppen ezzel a negatív nézőponttal száll szembe Páskándi és Sorescu, akik úgy vélik, hogy a folyamat igenis megfordítható: Vladimír és Estragon kimozdulhat a holtpontról, és a drámaíró (Shakespeare) még a (sikertelen) újraírás után is újabb munkához láthat.

Miközben fellázadnak mindenféle megkötöttség és bebetonozottnak tűnő gondolatsor ellen, legyen az a 20. század bármely fontos, vagy kevésbé jelentős áramlata (az avantgarde-től az abszurdokon át a posztmodernnekig és tovább...) ellen, fel is használják azokat. Ráhajóznak az áramlatra, hogy ők maguk ezáltal is könnyebben haladhassanak tovább. Drámáikról elmondható az, amit a posztmodern/posztdramatikus színház kapcsán is elmondtak már: „A dráma kiutat nyújthat abból az időlabirintusból, amelyben élünk. Menedéket, lezárttságot, feloldást ígér az áttekinthetetlen valósággal szemben.”²⁶⁹ Kettejüknek feltehetőleg ennyiből áll a posztmodernnel való kapcsolata, ám ennek egyik eleménél, az intertextualitásnál, érdemes hosszabb ideig is elidőzni, mert „az intertextualitás, amely úgy létesít kapcsolatot a dramatikus tradíció két fontos darabjával, hogy mind a klasszikus, mind pedig a modern horizontban megjelenő bizonyos problémákat is reflektálja, azaz implikálja azok újraértelmezését”²⁷⁰.

²⁶⁷ Id. mű: p. 10.

²⁶⁸ Id. mű. p. 12.

²⁶⁹ Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*. Forrás:

http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=32264&catid=1:archivum&Itemid=7

²⁷⁰ Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban*. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000., p. 147.

Az intertextualitás, a szövegekközöttség, vagy ahogy Jurij Lotman nevezi: a „szöveg a szövegben” olyan „speciális retorikai szerkezet, ahol az egyes szövegrészek eltérő kódrendszerei hangsúlyos tényezőkké válnak a szöveg szerzői megszerkesztése és olvasói befogadása során”²⁷¹

A különböző időkből származó vendégszövegek jelentősen kitágítják a dráma idejét: a múlt, a jelen és a jövő mellé egyéb párhuzamos idők is kapcsolódnak, olyan idők, amelyek egyébként bizonyos „időbeli különbségek” miatt korábban nem is találkozhattak. Ilyen idődimenzió-találkozó (idő-dialógus) zajlik le a *Shakespeare sógorban*, amikor Voicsea a *Hamlet* drámai szövege mellé rendel egy másik, még csak megírandó drámát, amelynek cselekménye éppen a *Hamlet* megírásának évében zajlik (Sorescu itt egy Mihai Viteazul román fejedelemről szóló dráma megírására utal).

Az idők találkozása maga után vonja a drámák, a szövegek találkozását is, és megfordítva: a szövegek, a történelem zárójelei között, olyan párbeszédet folytatnak, amely már önmagában is cselekménynek tekinthető, performatív aktusnak²⁷², ami változatosabbá színesebbé teszi a dráma cselekményét, hiszen a szerzőnek és a befogadónak is lehetősége van arra, hogy olyan sokdimenziós térbe lépjen, „amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze”²⁷³ a játék idejére.

„A „reális/feltételes” szembeállítására épülő játék jellemző a „szöveg a szövegben” bármely szituációjára”²⁷⁴ Páskándi Beckett-átiratában és a *Shakespeare sógorban* is a reális-feltételes kettőssége az, ami sajátos belső dinamikát kölcsönöz a szövegnek.

A *Shakespeare sógorban* az idődimenziók határainak elmosódása teszi a cselekményt többszörös idézőjelbe – az idézet „valamely belső szerkezeti határ átlépésével [...] a jelentés-generálás alapját képezi”, márpedig a jelentés-generálás éppen a Nevekben és a Dialógusban rejlik, a sokféle írás összefonódása éppen ezt erősíti tovább, különösen a drámaszerkezet mélyrétegeiben, mert a drámában is a határátlépés ténye az, ami a főszereplőt főszereplővé teszi, ugyanis ő az egyetlen, aki átlép a meglévő határokon, éppen ezért a vendégszövegek és a

²⁷¹ Lotman, Jurij: *A szüzsé eredete tipológiai szempontból*. In.: *Kultúra, szöveg, narráció*. Szerkesztette: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit, Jannus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994., p. 71.

²⁷² Vö.: „az írás nem a lejegyzés, a megállapítás, a bemutatás [...] műveletét jelöli, hanem azt, amit a nyelvészek az oxfordi filozófia nyomán performatív aktusnak neveznek” – Barthes, Roland: *A szerző halála* (ford. Babarczy Eszter). In.: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001., p. 53.

²⁷³ Uo.

²⁷⁴ Lotman, Jurij: *A szüzsé eredete tipológiai szempontból*. In.: *Kultúra, szöveg, narráció*. Szerkesztette: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit, Jannus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994., p. 72.

különböző szövegek között létrejövő jelentéstartalmak csak még sűrűbbé, poliszémikusabbá teszik a drámát.

Fegyelmezett zűrzavar

Sorescunál és Páskándinál már a Nevek szintjén elindul az intertextuális játék. A *Shakespeare sógorban* olyan nevek kerülnek egymás mellé, amelyek különböző drámákból, vagy a drámatörténetből már ismerősen csengenek a számunkra. Ilyen nevek: Shakespeare, Hamlet, Ben Jonson, Sorescu, Szellem, Boszorkány, Ariel. Olyan szereplők is megjelennek, akik akár egy Shakespeare darab szereplői is lehetnének, de lényegében e szereplők alakmásai, tükröződései, mint Camelia (Ofélia húga), vagy Richard Zero (e név itt Shakespeare egy rivális színésztársát rejti). A többi név pedig olyan szereplő, aki valóságos is lehetne, mint Sir John Downton, rivális drámaíró, vagy Ține-cal (Tartsd-a-lovat), aki Shakespeare pályakezdő énjét jeleníti meg.

Páskándinál is megjelennek már ismert nevek, mint Vladimir és Estragon (akit Samuelnek és Antonnak is lehet nevezni), mellettük pedig összetett, vagy torzított nevek is felbukkannak mint Piláf vagy Kajábel (Piláf Pilátust rejti, Kajábel Káint és Ábelt, erre utal is a szerző²⁷⁵ – de akár a Kajafás-Ábelből is erdeztethetjük, a kaján – Ős kaján – Káin megfeleltetést sem felejtve).

Elég ha veszünk egy „üres teret”, és a két dráma virtuális dimenziói köré képzeljük azt, ez az üres tér hirtelen megtelik az idézetek és utalások formájában megnyilvánuló szereplők tömegével, akik egy-egy hagyomány képviselői, jelei, szimbólumai, és csupán egy még üres színházi térre van szükségük ahhoz, hogy a Név mögöttit is megmutatva nagyon is rendezett világot hozzanak létre, egy Glóbuszt, hogy az Erzsébet-kori színháznál és Shakespeare-nél maradjunk.

Mindkét dráma jellegzetessége, hogy az idézetek gyűrűket vonnak a darab középpontja, legbensőbb titka és témája köré. Ez a legbenső középpont Páskándinál az üresség kérdése, ami szoros kapcsolatban áll Diogenésszel és a cinikusokkal, e belső körön túl jól felépített utalásrendszerrel az „egész” európai kultúra „megszólal”. Az Ókor irodalmától el egészen a posztmodernig, minden szóba kerül e „végső filozófiai dialógusban”.

²⁷⁵ “Kajábel: Ne legyek Káin és Ábel egy személyben, ha nem!” – *Todagar jaur kvárna*. (Godot-ra újra várnak vagy Anton és Samuel.) Filozófiai végjáték. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995., p. 21.

Mintha csak Dante nyomában járnánk, úgy haladunk egyre beljebb az idézetek „poklában”, melynek legkülső rétege az abszurdra mint irányzatra (annak tagjaira) ezen belül is Beckett-re és a beckett-i alapszövegre reflektál. A keresztény hagyomány alapszövegei képezik a második vendégszöveg-kör elemeit. Az utolsó előtti a klasszikus görög hagyomány köre, amelyben Hérakleitosz éppen úgy helyet kap, mint Platón vagy Arisztophanész.

Az utalások köreit egy időtengely fogja egybe, ami drámatörténeti tengely is egyúttal. Ez a tengely egy Arisztophanészre tett utalással kezdődik, elhalad az Akárki szövegéig, majd Shakespeare és Goethe következik, hogy végezetül a huszadik századi szerzők (Beckett, Ionesco, Camus és Mrożek) zárják a sort.

Az abszurd színházra és drámára történő utalások már a darab elején felbukkannak: „*abszurd az, amit most játszunk*”²⁷⁶, csakhogy ebben a világban, ahol minden a kukából kerül elő, minden le- vagy átértékelődik, így maga Godot is, aki már nem az ótestamentumi Isten²⁷⁷, hanem „*csak egy név*”²⁷⁸, ami talán éppen egy Beckett drámáiból is ismert kukából került elő, mert „*a kukából jött elő minden gyümölcs és minden jószág*”²⁷⁹, még a színház is a kukából, a hulladékok közül indul. A vendégszövegek valóban úgy bukkannak fel, mintha csak véletlenszerűen, ám nagyon is odaillően, a vendégszöveg, a szöveg a szövegben technikáját tökéletesen alkalmazza, melyre jó példa az alábbi:

Estragon Büntetve vagyunk eleve... BÉRENGER... Bérenger-féle törvény...

Vladimir Ja. Az a vén orrszarvú...²⁸⁰

A szövegben, folyamatosan felbukkannak különböző kulturális utalások, itt azonban már egy sajátos intertextuális „tolvajnyelv” jön létre, amit úgy mond csak Vladimir és Estragon ért, amit az is jelez, hogy az Estragon kijelentésében felbukkanó Ionesco-utalásra Vladimir egy másik Ionesco-hellyel felel. Egy sajátos játékot, „színházat” játszanak ebben a kukából előbukkanó színházi térben. Páskándinál, akárcsak Beckett „*legtöbb darabjában a szereplők a helyzetüket mint a színpadon való lét helyzetét határozzák meg (mint amikor a Godot-ban a mosdó a kulisszák mögött, a folyosó végén található, vagy amikor Clov távcsövét a nézőtér felé fordítva*

²⁷⁶ Id.mű: p.22.

²⁷⁷ God OT – az OT az Ótestamentumot jelöli Páskándi szerint.

²⁷⁸ Id. mű: p. 32.

²⁷⁹ Id. mű: p. 214.

²⁸⁰ Id. mű: p. 169.

*örjöngő tömegek látványáról beszél stb.), azaz a darabok helyszíne nem valamely fikcionális tér, hanem magának a színrevitelnek a helye, azaz a színpad*²⁸¹.

A vendégszövegek összetett és bonyolult, többdimenziós formát alkotnak, melyen belül a különböző utalások olajozottan, szinte észrevétlenül kapcsolódva hívják elő egymást:

Estragon (*hirtelen a fák felé néz*) Te... mi az ott? Ki volt az?

Vladimir (*szemét mereszti*) Semmi. Senki. Az ég világán senki.

Estragon: Mintha... mintha egy nő lett volna a fák alatt... Psziché lett volna? De hol van Ámor?

Vladimir Ábrándos nyomorúság! Nő? Itt? Minek az nekünk?

Estragon Ne inszinuálj. Akkora nőim voltak életemben...

Vladimir Igen? Ez új, egészen új! Mindennap elfelejtet az életrajzodat! Mintha szándékosan kavarnád. Egyszer a ködös Albion felől jössz... Vagy talán balkáni gerle? Bizánc galambja? Levantei polgár? Vagy tán Dublin... Londonderry?

Estragon Nem, Londonderry, nem! Nem és nem! Ne beszélj félre! Nem volt soha egy belevaló nőd se!

Vladimir Először is – ad egy: ismertem egy *kopasz énekesnőt*...

Estragon Hohó! Még nem is élt, mikor te megszülettl!²⁸²

E részletben a fent említett intertextuális témakörök közül szinte valamennyi megjelenik, itt van az űr, a semmi, a dráma vezérmotívuma, a görög mitológiára tett utalások, melyek itt a bibliai Ádám és Éva történnel keverednek, miközben a Beckett-re és Ionesco-ra történő utalások sem maradnak el. Sőt, ha a mélyebb rétegekre, szerkezeti elemekre is odafigyelünk, a *Godot-ra* várva egyik fő, P. Müller Péter által is jelzett mozgatórugója is felbukkan a szövegben, mégpedig az, hogy a drámai helyzet *“fenntartásának egyik kulcseleme egy fogyatékoság, Estragon feledékenységé, aki folytonosan felejt, míg Vladimir állandóan emlékezteti őt”*²⁸³.

Páskándi folyamatosan mozgatja, kibillenti a szavakat alapjelentésükből, mintha tótágast álló világot mutatna meg, amelyben a szavak elveszítik eredeti jelentésüket, vagy kifordulnak

²⁸¹ P. Müller Péter: *Testfogyatkozás* (A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban). Jelenkor, 2008./6.

²⁸² *Todagar jaur kvárna*. (Godot-ra újra várnak vagy Anton és Samuel.) Filozófiai végjáték. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995., p. 51.

²⁸³ P. Müller Péter: *Testfogyatkozás*. (A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban). Jelenkor, 2008./6.

önmagukból. Ez a parodisztikus (és egyben világvége hangulatot idéző) alapállás a szöveg egészét jellemzi, ami szükségszerűen van jelen, ebben az újraírásban/folytatásban. Estragon is figyelmeztet: „*A paródia egy mű második élete. Nem egyszerűen utóélete!*”²⁸⁴

Páskándi, aki már „pereskedett” vallási kérdések miatt a *Vendégség* kapcsán, a *Todagar jaur kvárnában* is szabadon, bátran nyúl a bibliai motívumokhoz, és akárcsak a fenti idézetben, a görög hagyománnyal vegyíti azt, Apollón Marszüasz elleni bosszúját keresztény köntösbe öltöztetve, csupán a szereplők és a hangszer nevét változtatja meg, miután néhány sorral feljebb már parafrazeálja a bethlehemi csillag toposzát:

Vladimir Megyünk tovább... és nem fog változni semmi, semmi. Börkhilót meghalt... Piláf meghal... de csillaghullás az mégse volt. Pedig hogy vártuk.

Estragon Nem igaz! Istentelen vagy! Azért vert az Úr Piláffal minket, mert te azt mondtad: a kürtöd jobban szól majd, mint az angyal trombitája! Megharagítottad. Azért e büntetés, hogy újra mennünk kell, újra kiüztünk. De ott mégis, mégis változás lesz.²⁸⁵

Páskándi, az újíto, a nyelv és a dialógusok nagy játékosa és mestere, egymástól teljesen távol álló világokat békít össze, mindezt csak azért, hogy mégis változás legyen. Teszi mindezt annak ellenére, hogy tudja, nagyonis (poszt)modern világban íródik a szöveg, ahol a szerző képes egyetlen dialóguspárban is összeütköztetni a modern „hagyományának” emlékét (Ady verseket: *Fekete zongora, Üzenet egykori iskolámba*) a posztmodern „belterjességével”:

Vladimir [...] A bundakesztyűben vertük ama fekete zongorát. Sztenvijj volt? Vagy Popoff vagy Petroff vagy Ilf, nem is tudom. Micsoda hacacaré! Összeült az egész modern világ, ó akkor még nem volt ez POSZT, csak modern világ, nem volt se poszt, se strázsa... csak modern, friss, reménykedő, ifjú... egyszóval...

Estragon (*gúny*) Vagy *prae*, vagy *poszt* vagy pediglen *prépost*! Te vagy a belterjes, Didi!

Vladimir Külterjes minden, ami kifelé megy, terjed, hódít és belterjes benne, belül, ami ismétlődik, ami hasonló lesz! S még te beszélsz az intelligenciáról! (*Kis csend.*)²⁸⁶

²⁸⁴ Páskándi Géza: *Todagar jaur kvárna*. (Godot-ra újra várnak vagy Anton és Samuel.) Filozófiai végjáték. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995., p. 44.

²⁸⁵ Id.mű: p. 210.

²⁸⁶ Id.mű: p. 170.

S miközben megírja e „csatajelenetet”, saját szerzői mivoltát is ironikusan szemléli, hiszen, ami „hasonló” lesz: az „belterjes”.

A hagyományra és saját korára való reflektálás közepette (pl.: „nem léphetsz kétszer ugyanabba a pártba”) és éppen a hagyomány, a klasszikus görög gondolkodás kapcsán jut el a dráma két fontos gondolatmenetéhez, amely az ürességhez és az úthoz kapcsolódik.

Páskándi egyenesen a „hordós” Diogenésszel kapcsolja össze a két főszereplőt, akiknek még hordójuk sincsen, de kiderítik, hogy: „*mi már egy Végtelen Hordóban vagyunk. Egy kövér cethal hasában, Estragon!*”²⁸⁷

Az üresség, a semmi ellen egyetlen kiutat találnak és ez éppen az út, az elindulás, ami ismét a keresztény hagyomány, a moralitás, a keresztény „szertartásjáték”²⁸⁸ felé mozdítja el a drámát, amelynek főszereplői a menny és a pokol felé is elindulhatnak:

Estragon Te a pokolra vágytál, Vladimir, úgy segéljen engem az Úr és a Természet maga... te a pokolba vágytál...

Vladimir Én az alsó nyugalmi pontra vágytam... a föld alá. (Az égre) Te a felső tétova pontra, ahol megfordulnak a dolgok: erre vagy arra. Ahol születik minden döntés. (Kis szünet.) Lehet, hogy szétszéledtek. Ki-ki létrát keres. Egyszemélyes hidakat, amin az üres bolygóra indulhatnak. Keresik a korridorokat, amin csak egy-egy ember fér át. És ők felveszik a folyosók, alagutak alakját... Alagút formájú testek... Söt lesz egy ünneplő és egy viselő alagút... Egy viselő és ünneplő kukánk... viselő és ünneplő kloáka!

Estragon Föl vesszük az alakjukat, mint a vakond, mint az ürge a járatok alakját... mi alakítjuk a járatot és ő is alakít minket...

Vladimir A végtelenség vakond-járatain, ürge-járatain és giliszta-járatain mászunk, kúszunk a bolygók felé... (A magasba néz) Várnak új utak. Csak az út örök...

(Mindenütt csend)

Estragon (arcán mosoly) Azt hiszem megtalálták a létrát. De a létra... a létra nem arra kell vajon, hogy valakit... mondjuk a keresztről levegyenek?²⁸⁹

²⁸⁷ Id.mű: p. 53.

²⁸⁸ Páskándi szertartásjátéknak (is) nevezi drámáját, annak alcímében.

²⁸⁹ Id.mű: p. 67.

Páskándinál, miként Sorescu *Jónásában* is, az út, „*az ígéretnek országútja*”²⁹⁰ befelé (is) vezet²⁹¹. A *Todagar jaur kvárna* egyszerre tekint kifelé és befelé, a korábban már felvázolt külsőbb és belsőbb körökre, melyek az idő tengelyét veszik körül, az időét, ami a mezopotámiaiakig nyúlik vissza (ezt jelzik az ékírással jelek Estragon hátán) és egészen a posztmodernig, sőt, a történelem utáni időkig nyúlik el, a végtelenbe, a feloldott, végtelen, örök drámai időbe, amely a *Shakespeare sógóiban* is megjelenik, még akkor is, ha keskenyebb időintervallumot foglal magába – a Senecától Shakespeare-n át egészen Sorescu 20. századi idejéig felvázolt dráma(történet)i időben.

A Senecától Sorescuig terjedő (drámatörténeti) időtengelyt itt is több intertextuális témakör veszi körül, a külső kör itt is a drámára, a drámatörténetre, magára a *Hamlet* című drámára vonatkozó utalásokból, parafrázisokból áll. Ehhez kapcsolódnak a más Shakespeare darabokból (*A vihar*, *Rómeó és Júlia*, *Iulius Caesar*, *A velencei kalmár*) vett utalások, sőt szereplők is. Külön témakört képeznek a színházra és a pestisre vonatkozó utalások, amelyek éppen a drámaszöveg hangsúlyozott teatralitását domborítják ki e Shakespeare alakját kortársiként²⁹² felfogó darabban, amelynek belső köreiben az újraírás lehetősége/lehetetlensége a legfontosabb egzisztenciális kérdés.

Sorescu is tudja, hogy a „*Hamletnek nincs Shakespeare-től származó kézírata, mint ahogy egyetlen Shakespeare-dráma sem maradt fenn a szerző kéziratában*”²⁹³. A szöveg eredeti változata nem ismert, és Sorescu éppen erre – az eredeti és az átírat viszonyára kérdez rá nagy intenzitással ebben a shakespeare-i véttetésű, nagyrészt blank verse-ben készült darabban. Sorescu dráma- és színházfelfogása közel áll az Erzsébet-koriakéhoz, akiknek: „*a színpad olyan hely volt, ahol művészet és élet összeolvadt egy olyan környezetben, melyet arra terveztek, hogy az égi szféráktól függő emberlét totalitását tükrözze képekben*”²⁹⁴.

²⁹⁰ Id.mű: p. 165.

²⁹¹ Őt várjuk. Ez a várákozás, a mi várákozásunk az ő teste. Amit magunkban megtapogatunk. A mi saját várákozó testünkben és lelkünkben, Didi. Magunkban érzük tetten – in flagranti a nagy Godot-t.” – Id.mű: p. 165.

²⁹² Ha a színház és a pestis viszonyát taglaló Artaud esszéit talán nem is olvasta Sorescu, minden bizonnyal tudott Artaud munkásságáról, a hetvenes években már megjelentek román nyelvű, Artauddal is foglalkozó színháztörténeti munkák (mint Vito Pandolfi színháztörténete, 1971-ben), Jan Kott *Kortársunk Shakespeare* című könyve pedig 1969-ben jelent meg román nyelven.

²⁹³ P. Müller Péter: *A Hamlet alak/változásai az angol kritikában*. Jelenkor, 2002./6.

²⁹⁴ Davidson, Clifford: *A képzőművészet és a reneszánsz dráma: Shakespeare példája* (ford. Szőnyi György Endre). In.: *Ikonológia és Műértelmezés 1. Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*. JATEPress, 1997., p.257.

A tükrözés szempontjából tekintve, különösen, ha még figyelembe vesszük azt a megállapítást, mely szerint: *Marin Sorescu már nem a színpad emblémáját használja [...] hanem az Ideák platóni tükröződését*²⁹⁵, akkor egyértelművé válik, hogy Sorescu valóban nem kíván deszakralizálni, sőt, úgy látja, hogy az ő szövege (amelyben „egy dán”-ként a szerző is szerepel) csupán tükröződése az eredeti ideának. A szerző tehát annyit tud megmutatni a Shakespeare műből, annak keletkezéséből, amennyit fel tud fogni, vissza tud tükrözni közel négy évszázad távlatából.

Az ideától, az ideálisnak tekintett drámától, a *Hamlettől* annyira távol, a drámákat „megnyitva az atemporális felé, Sorescu a játékot a túlélés lehetőségeként tekinti”²⁹⁶ – a játék így nem a hiábavalóságé, hanem éppen ellenkezőleg, a talán utolsó és egyetlen lehetőség a szerző megmentésére/megváltására, mert a szerző, mint egy Drámaíró-Jézus, kései apostola (Sorescu) és a mi szemünk láttára támad fel, miután végigkövethettük földi szenvedéseit az írás és az újraírás poklában.

Szerep és valóság hangsúlyozottan színházi, teátrális kettőssége már a darab elején felbukkan. Midőn Titirez letépi Prológus maszkját, alóla Március Idusának arca bukkan elő, mert a hiányzó színészek miatt ez a szellem volt kénytelen belépni az előadásba. A fizikai világban tehát más dimenziók „hírnökei” is felbukkanhatnak.

A dráma virtuális tere így egyre több dimenziót foglal magába, nem csupán a valós személyek, mint Shakespeare, de „szereplők”, mint Hamlet és a szellemek, mint Március Idusa, is közlekedhetnek benne, miközben az időtengely különböző részein helyet foglaló „entitások” is találkozhatnak.

„Az idő minden dimenziójával együtt, mindig is kedvelt téma volt a sorescui művön belül”²⁹⁷ – a *Shakespeare sógorban* az idő a tér labdáján belül nyilvánul meg, így a sorescui, kortársi idő, még a genézis erjesztőjével is szomszédságba kerül²⁹⁸, és amiként szomszédosakká lesznek a különböző idődimenziók, így válnak kortársakká Shakespeare és Sorescu, az intertextuális utalások kavalkádjában pedig így lesznek egymás kiegészítői a különböző Shakespeare-

²⁹⁵ „Marin Sorescu nu mai folosește emblema scenei [...] ci pe aceea a oglindirii platonice a Ideilor” – Tupan, Maria-Ana: *Marin Sorescu și deconstructivismul*, Scrisul Românesc, Craiova 1995., p.122.

²⁹⁶ „deschizîndu-le spre atemporal, Sorescu folosește ludicul ca formă de supraviețuire” – Puiu, Dana: *Marin Sorescu*. In.: *Parodia în teatrul modern și postmodern*. Editura Paralela45, 2002., p. 120.

²⁹⁷ „Timpul cu toate dimensiunile sale a fost întotdeauna o temă predilectă în creația seresciană” – Gânsă, Crenguța: *Opera lui Marin Sorescu*. Editura Paralela 45, 2002., p. 163.

²⁹⁸ „Căiește-te în public! Fă-i mormântul, / Mai tare decât bronzul... *aere perennius*. Acesta-i planul nostru.” – Marin Sorescu: *Vărul Shakespeare*. In.: *Opere III., Teatru*, Editura Academică – Univers Enciclopedic. București, 2003., p. 1227.

darabokra, valamint Ionesco-ra, Marlowe-ra és Horatius-ra, sőt – Sorescu szövegekre történő utalások.

Sorescura jellemző az a távolságtartó irónia, ahogy egy-egy ismert szövegrészt „helyzetbe hoz”. Amikor a Hamlettel folytatott dialógusban Polonius is szóba kerül, Sorescu azt javasolja a dán királyfinak, hogy „Nyilvánosan valld meg bűnödöt! Építsd sírját / bronznál erősebbre... *aere perennius*. / Ez a mi tervünk.”

Miközben Horatius önmagának állít „ércnél maradandóbb” emlékművet, addig Sorescu arra próbálja rábírní Hamletet, hogy másnak emeljen hasonlót, nem önmagának. Teszi mindezt az átírás, a helyesbítés nevében. Mert a dán Sorescu e darabban inkább Puck-ra emlékeztet, mert segítőkész ugyan, de nem lehet tudni, mikor tör elő belőle a csintalanság, például, amikor megpróbálja kijavítani Hamlet egyik híres mondatát, ilyenformán: „Valami bűzlik ma *mindenkiben*”, / Így mondd el, kérlek. Általánosan”²⁹⁹.

Úgy is tekinthetünk Sorescura, mint Szellemre, aki hatással van Shakespeare-re, akárcsak az idősebb Hamlet árnya a dán királyfira.

Akárhogy is lenne, az bizonyos, hogy az „átírás” 20. századi, „posztmodern betegség”, és Shakespeare „*inkább úgy viselkedik mint egy posztmodern, aki már nem hisz a művészi újítás ideájában*”³⁰⁰ és az általa leírt szavak értékében: „Lenni vagy nem lenni... „Öt kiló kolbász!”/ Egyformán arctalanként szól és és hamisan...”³⁰¹. Az alkotói válsággal küszködő Shakespeare már *Hamlet még egyszer* (Hamlet de-al doilea) címmel készül darabot írni, miközben Sorescu, egyre csak biztatja, hogy változtasson a szövegen, egészen addig, amíg Shakespeare számára az újraírás jelenti már a legnagyobb örömet („Nincs nagyobb öröm mint az újraírás”³⁰²), ami egyébként a szerző Sorescura is érvényes, aki „*a shakespeare-i korszakban megtalálja a dráma ideális modelljét, amit a rekonstrukció kedvéért szabadal szét*”³⁰³

A szétszabdalás és a dekonstrukció (a pusztítás) vágya (Shakespeare több színdarab kéziratát is összetépi) átragad a többi szereplőre is, a rivális drámaírók által felbérelt bohócok „Le az irodalommal, amit Shakespeare ír!” felkiáltások közepette vonulnak át Shakespeare szobáján,

²⁹⁹ „E ceva putred azi în toată lumea”, / Așa să spui, te rog. În general” – Id.mű: p. 1108.

³⁰⁰ „se comportă mai degrabă ca un postmodernist, cere nu mai crede în idea noutății în artă” – Gânsă, Crenguța: *Opera lui Marin Sorescu*, Editura Paralela 45, 2002., p. 189.

³⁰¹ „A fi sau a nu fi... „Cârnați, cincii kile!! / La fel de-aiurea sună și de fals... „ – Sorescu, Marin: *Văru Shakespeare*. In.: *Opere III.*, Teatrul, Editura Academică – Univers Enciclopedic. București, 2003., p. 1124.

³⁰² „Mai mare nu-i plăcere ca rescrisul” – Id.mű: p. 1159.

³⁰³ „În epoca shakespeareiană, el găsește modelul ideal al dramei, pe care-l segmentează pentru plăcerea reconstrucției” – Gânsă, Crenguța: *Opera lui Marin Sorescu*. Editura Paralela 45, 2002., p. 195.

amelyben állandó a nagyonis színházi kavalkád, mintha a *Hamlet* szerzője a színpadon, egy előadás cselekményének kellős közepén foglalna helyet.

„Mindent megírtak már és újraírom, én hülye...”³⁰⁴ – állapítja meg Shakespeare, majd nem sokkal később hozzáteszi: „Míg a Hamletet meg nem írom, nincs karakterem”³⁰⁵ – és ezzel nem csupán az írás nehézségeiről szól, de arról is, hogy Shakespeare éppen a Hamlet által jön létre, mint személyiség, olyan posztmodern személyiség, amit a megírt és megírandó színdarabok éppen úgy alakítanak, mint az Erzsébet-kori világ, amelyben Hamlet épp oly idegenül és magányosan mozog, mint Sorescu, a dán, vagy mint Marin Sorescu bármely drámájának főszereplője, és éppen e magányosságtól válik Hamlet és Shakespeare igazán élő szereplővé. Sorescu „nem leépítve deszakralizál, hanem a az élő emberi színpadra hozásával”³⁰⁶.

E hangsúlyosan színpadi/teátrális drámában valóban igaz a „színház az egész világ” szállóigéje, ám Sorescu átírja ezt is, a Shakespeare sógorban „az egész világ fogadó” ami, ha módosulást is jelent, nem áll nagyon távol az eredeti mondattól. A szerzőnek ez is a célja: a másként való tükrözés által egy sokkal emberibb, és éppen emberi mivoltában örök Shakespeare-t hozni a dráma virtuális terébe.

Az újraírás itt olyan színházi gesztus, amely még olyan mellékszereplőkre is átragad, mint a Macbethből a bemutató előtt kiszerkesztett Boszorkány, aki Shakespeare legnagyobb döbbenetére ugyancsak drámát kezd írni. Az újraírás posztmodern gesztusa pestisként harapódzik el a dráma szereplői között, és talán nem véletlenül.

Sorescu, mint fentebb már jeleztem, jól ismerhette Antonin Artaud-nak a színház és a pestis viszonyáról írt, a 20. század második felének színházi mozgalmait alapjaiban meghatározó eszme-futtatásait. Sorescu a *Shakespeare sógorban* az artaud-i színházmodellre többször is utal, a vendégszöveget könnyedén beépítve a hamleti/shakespeare-i világba, mégpedig egy olyan vendégszöveget, ami ugyancsak egy vendégszövegre épül. Mert a pestis a veszélyérzet kapcsán tör elő, ezt a veszélyt (pl.: a besúgóí attitűd terjedésének veszélyét) sejtí meg Hamlet, amikor patkányként szúrja le Poloniust, és ugyanezekre a pestissel fertőzött (plini de ciumă³⁰⁷) patkányokra figyel fel a *Shakespeare sógorban* is. Sorescu drámája ugyancsak a megfigyeltség

³⁰⁴ „Totul s-a scris, și eu rescriu ca prostul...” – Sorescu, Marin: *Văru Shakespeare*. In.: Opere III., Teatru, Editura Academică – Univers Enciclopedic. București, 2003., p.1236.

³⁰⁵ „Până nu termin ‘Hamlet’, caracter n-am” – Id.mű: p. 1238.

³⁰⁶ Puiu, Dana: *Marin Sorescu*. In.: Parodia în teatrul modern și postmodern. Editura Paralela45, 2002. p. 120.

³⁰⁷ „Guzgani cu coadă mătauz, ce gata-s / Să sară-n ape tulburi, plini de ciumă” – Marin Sorescu: *Văru Shakespeare*. In.: Opere III., Teatru, Editura Academică – Univers Enciclopedic. București, 2003., p. 1111.

állapotát tematizálja. Hamlet nem véletlenül figyel állandóan, készen arra, hogy bármikor szembeszálljon a terjeszkedő kórral.

A veszélynek ezt a megérzését írja le a *Színház és pestis* című esszéjében Artaud is: Saint-Rémys, Szardínia alkirálya megálmodja a közelgő pestis-járványt, olyannyira, hogy álmában, a képzelet intenzív munkájának köszönhetően ő maga is „elkapja” a betegséget: „*önmagában is hallja a széthulló és rendetlen testnedvek moraját, ami kegyetlen anyagvesztés közepette nehezül el, és fokozatosan szénné válik*”³⁰⁸.

Ugyanezt a történetet már négyszáz évvel korábban írja le Paracelsus is: „*Képzeljünk el két testvért, akik közül az egyik Itáliában, míg a másik Franciaországban él. Képzeljük hozzá, hogy Itáliában tombol a pestis, és ezt az ott élő testvér megkapta. Egy küldönc érkezik tőle Franciaországba, hogy értesítse testvérét haláláról. Annak már megkeményedik a bőre, elkezd képzelődni, és gondolatait nem tudja kiűzni elméjéből. Csak tulajdon imaginációja égeti és kínozza...*”³⁰⁹

Hamlet a szellem, az imagináció embere, ezért figyel állandóan a veszélyre, erre az „ős patkányra”, amely pestisként terjeszti a világ morális és szellemi alapjait aláásó erkölcstelen magatartást. S hogy valóban van kapcsolat közöttük és a pestis között, azt később éppen az egyik patkány, a rivális drámaíró Downton mondja el Marlowe halála kapcsán: „Mert a pestis vak /de nekünk van szemünk és tudjuk kire / hulljanak a járvány hideg szárnyai...”³¹⁰ (Csak érdekesség, hogy a független Dánia, azután szűnt meg, hogy az 1348-as pestisjárvány alaposan megtizedelte Dánia lakosságát; London lakosságának az egyharmadát is kiirtotta ugyanabban az évben. Shakespeare élete során pestisjárvány pusztított Londonban 1593-ban, Marlowe halálának évében, és 1603-ban is.)

S ha e két idézet után még kételkednénk, a harmadik utalás még jobban alátámasztja vélekedésünket. A *Shakespeare sógor* világa olyannyira a pestis jegyében áll, hogy Ariel (ismét egy szellem!) kénytelen eljátszani a Szellem szerepét a Hamletben, mert: „*pestisben haltak meg a színészek*”³¹¹

³⁰⁸ „aude în el însuși murmurul umorilor, descompuse și dezordonate, care, într-o nemiloasă pierdere de materie, se îngreunează, transformându-se treptat în cărbune” –Antonin Artaud: *Teatrul și ciuma*. In. Antonin Artaud: *Teatrul și dublul său*. (În românește de Voichița Sasu). Echinox, Cluj-Napoca, 1997., p. 15.

³⁰⁹ Paracelsus: *Okkult filozófia* (ford. Ladányi László). Hermit Kiadó, Miskolc, 2001., p. 39-40.

³¹⁰ Sorescu, Marin: *Vărul Shakespeare*. In.: Opere III., Teatru, Editura Academică – Univers Enciclopedic. București, 2003., p. 1173.

³¹¹ „c-au murit actorii de cumă” - Id. mű: p. 1183.

Sorescu dekonstruálva-építő drámaírói módszerére emlékeztet az is, amit Földényi F. László ír le Artaud színházeszményéről: „Az Artaud által megálmodott színházban a néző önnön létezésének legvégső pontjáig hatol el, és ekkor minden ellenkező perspektívában jelenik meg. Kiderül, hogy az abszolút színház nem egyszerűen tagadja a létezést, hanem azt a semmi felől teremti újjá”³¹².

A Shakespeare sógorban is egy ehhez hasonló negatív aktus zajlik le, mint egy pestis sújtotta vidéken, ahol „a járvány okozta károk közepette megoldvadnak a társadalom tartóoszlopai. A rend eltűnik.”³¹³

Minden eltér a megszokottól, a dráma önmaga ellen fordul, a főszereplő megöli a szerzőt, miután az véletlenül, igazi hamleti vétséget követve el: leszúrja Hamletet. Az újraírásról, annak lehetetlenségéről írott dráma itt éri el a teljes nullpontot, az egymásnak feszülő erők kölcsönösen kioltják egymást, és minden véget ér.

Miután a harcban minden elpusztult, és aztán minden elcsendesedik – Shakespeare visszatér vissza erőből duzzadón, szemét dörzsölgetve, mint egy álomból ébredő isten, aki most újra elfoglalja méltó helyét, felváltva a korábbi drámaíró-istent (talán éppen a szövegben megemléltet Senecát), mert: „az istenek egymást felváltva uralkodnak: az egyik háromezer évig van uralmon, a másik ezalatt tűri az uralmát, majd háromezer évig harcolnak egymással, s az egyik megsemmisíti a másik eredményeit, végül Hadész el fog pusztulni, és az emberek boldogok lesznek, nem lesz szükségük élelemre, megszűnik az árnyék, s az isten, aki ezeket létrehozta, pihenni és nyugodni fog egy ideig, de ez az idő számára nem lesz hosszú, csak annyi, mint az embernek az alvás”³¹⁴

Travesztiák, transzvesztiták

Ahogy Páskándi, úgy Sorescu is eljut az úrhöz, a semmihez – a főszereplő(k) mindkét esetben eltávolodnak tőle a megújulás nevében; ez a motívum is egymáshoz közelíti Páskándi és Sorescu darabját, túl azon, hogy mindkét szövegre jellemző egyfajta ambiguitás, ami számos

³¹² Földényi F. László: *Antonin Artaud halálos színháza*. In.: Földényi F. László: *A túlsó parton*. Jelenkor, Pécs, 1990., p. 254.

³¹³ “sub ravagiile flagelului, structurile societății se topecsc. Ordinea dispare.” – Artaud, Antonin: *Teatrul și ciurma*. In.: *Teatrul și dublul său* (În românește de Voichița Sasu). Echinox, Cluj-Napoca, 1997.

³¹⁴ Plutarkhosz: *Izisz és Oszirisz* (ford. W. Salgó Ágnes). Európa, Budapest, 1986. p. 50.

esetben a vendégszövegek számlájára írható, de ezen túlmenő, a drámaszerkezet alaprétegeiben keresendő okai is vannak a nyelvi kettőségnek, mely kettőség a szereplők közötti viszonyokat épp úgy meghatározza, mint azok belső világát.

Konkrétabban szólva, az alábbiakban azt kívánom megvizsgálni, hogy e két átiratban miért bukkannak fel olyan erős jelként, az ikerítés és a nemi hovatarozás bizonytalansága. Vajon arról lenne szó, hogy a posztmodern irodalomelméletnek a nemi hovatarozás kérdéskörét gyakorta körüljáró hajóján Páskándi és Sorescu is helyet kapott volna? Vagy csak annyi történt, hogy a két elődszöveg dráma és színháztörténeti hagyományait követve nem is juthattak volna máshova?

„A posztmodern identitáskonceptió lényege, hogy a szubjektum nem rendelkezik rögzült, lényegi vagy folytonos identitással, hanem különböző alkalmakkor különböző identitásokat ölthet magára. Az egységes identitást pedig az „én narratívájával”, azaz a folyamatként érzékelt és elbeszélt egyéni élettörténettel pótolja.”³¹⁵ – írja Gyuricza Eszter, és e meghatározás számos vonatkozásban érvényes is lehet a *Todagar jaur kvárna* és a *Shakespeare sógor* esetében.

Shakespeare identitása a szemünk előtt jön létre (jó példa erre, amikor kiül az utcára, hogy ott írja műveit, ezáltal is jelezve drámaírói státusát), a darab során a többi szereplőnek többszöri nekifutás után sem sikerül pontosan megnevezni őt, személyisége határvonalát is megállapítva.

A Beckett-átirat esetében sincs ez másként, az elődszöveg forrását ugyanis egy férfit és egy nőt ábrázoló festmény jelenti – „A Godot ihletője például Caspar David Friedrich Holdat néző férfi és nő (1824) című festménye volt”³¹⁶. Annak ellenére, hogy az eredetiben is két férfi jelenik meg, már Beckettnél is – a nevek becézett változatai valamiféle rejtett homoszexualitást sugallnak, és ez a motívum Páskándinál is felbukkan a párban, szereplő-párosként való lét egyik változataként. Mert Vladimir és Estragon, ha van is testük, elsősorban mégiscsak irodalmi szereplők, mint Március Idusa a Shakespeare sógorban, aki ugyancsak ambivalens, ami a nemi beállítottságot illeti:

SHAKESPEARE

Nő lenne?

SORESCU

Hétfőn, kedden és szerdán. Szombaton szűz,

³¹⁵ Gyuricza Eszter: *A nemiség performativitása*. Holmi, 2006/9.

³¹⁶ P. Müller Péter: *Testfogyatkozás*. (A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban). Jelenkor, 2008. /6.

Vasárnap férfi, azt beszélük...³¹⁷

Az irodalom világából átemelt (posztmodern) szereplőkről van itt szó, akik „a huszadik századi avantgárd színházból származnak, amelyben számos drámaíró kísérletezett azzal, hogy a színpadot nem-realista teremtményekkel népesítse be, beleértve a tárgyakat (például fonográfokat), tulajdonságok nélküli alakokat, karikatúraszerű figurákat (mint Übü király), töredékes, szétszóródott vagy dezintegrált testeket, beszélő és/vagy mozgó kreatúrákat”³¹⁸. Ezért különösen fontos, hogy megtalálják a számukra megfelelő nemi szerepet, a nemiség ugyanis, mint a fizikai valóságban megnyilvánuló emberi test egyik alapeleme, segít abban, hogy a szereplők beágyazódjanak a valóságba, amelyről a Páskándi darabban a két főszereplő jól tudja, hogy csak színházi, vagy irodalmi valóság.

Annak is tudatában vannak, hogy kettősük csak egy a világirodalom kettőseinek sorában, csupán azt nem tudják eldönteni teljes bizonyossággal, hogy ki kicsoda. Vladimir és Estragon személyisége olykor összekeveredik, vagy helyet cserél (a személyiségnek ez a vándorlása a *Shakespeare sógorban* is megjelenik, ahol Shakespeare néha Sorescunak hiszi magát), ugyanúgy, akár a posztmodern egyik jellegzetes szövegében, Tom Stoppard drámájában, a *Rosencrantz és Guildenstern halottban*, „ahol [...] a test-reprezentáció különösségének egyik első jele a két udvaronc folytonos felcserélése, összetévesztése. Nemcsak Claudius keveri őket össze, de ők maguk is rendszeresen rosszul mutatkoznak be, összekeverik egymást. A Színésszel beszélve ők is színészekként viselkednek, mint akiknek a teste arra szolgál, hogy egy szerepet eljátszanak”³¹⁹.

Ez a különösség a nemi hovatartozás ambivelenciájában is megnyilvánul, olyannyira, hogy Börklichót, Piláf/Pilátus jobbkeze például férfi-nő párosnak látja őket: „Ez a két pasas pusztá jelenlétével ébren tartja a dualizmus szellemét. Tőlük nem lehetünk monisták, hidd el! Az egyik Ádám, a másik férfiruhás Éva! Pokolba velük!”³²⁰

³¹⁷ SHAKESPEARE Femeie-i? // SORESCU Luni, marți, și miercuri. Sâmbătă-i fecioară / Duminică-i bărbat, așa se zice...

³¹⁸ P. Müller Péter: *A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban*. Jelenkor, 2003/6.

³¹⁹ Uo.

³²⁰ Páskándi Géza: *Todogar Jaur Kvárna*. (Godot-ra újra várnak vagy Anton és Samuel.) Filozófiai végjáték. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995., p.138.

Vladimir és Estragon egyazon entitás, egyazon történet két elválaszthatatlan változata³²¹, olyan szereplők, akik a sor, a történelem végén helyezkednek el a többi elválaszthatatlan páros után³²²:

Vladimir Estragon! Ezt már tisztáztuk egyszer! Igen, *ilyen párosok vannak... kettősök... Kicsi és nagy. Kellemes és kellemetlen. Minden barátságban az egyik férfias, a másik nőies...*

Estragon Stan és Pan. Pat és Patachon... A nagy és kövér a férfi... a másik gyenge nő...

Vladimir Nárcisz és Ékhó... Zoro és Huru...

Estragon: Estragon és Vladimir... Tiszta cirkusz! Minden itt, itt minden minimum kettős iker, Didi!

Vladimir Vagy ahogy mondta, Piláf: Don Quijote és Sancho Pansa. Úr és szolga... Mester és tanítvány. Minket egy mintába préselt valaki. Egy minta alá... A sziámi modell! Örök divat!³²³

Elmondható, hogy Vladimir és Estragon személyiségének, kettősségének, ambivalenciája (ami utóbbinál a nemiségre is kiterjed³²⁴) éppen a várakozás eldöntetlen/döntésképtelen helyzetéből ered, abból, hogy éppen a határon állnak – pontosabban: a mozdulatlan középpontban (az Űrben) ha úgy tetszik, ugyanúgy, mint a Beckett által a Godot... kiindulópontjaként megnevezett festményen, fény és sötétség határán. A megváltásra várva, és nyomok után kutatva³²⁵, mert a „*nyom mint nyom nem csak a múlthoz vezet, hanem maga ez az átmenet egy minden – a számomra adott időtartományba eső – múltnál és jövőnél távolabbi múlt felé, egy minden időt magába foglaló abszolút múlt felé, a Más múltja felé, amelyben kirajzolódik az örökkévalóság.*”³²⁶

Páskándi ugyanis (ahogy Sorescu Shakespeare-t) megmenti Vladimirt és Estragont. Nem kell várakozzanak tovább. Véget vet a sumérok óta tartó gyötrelmeiknek. Ezt is egészen átgondoltan

³²¹ Ahogy Páskándi darabja is egy a Beckett szövegére írt változat.

³²² A szövegben általam felfedezett párosok: Dionüszosz és Xantias (p. 49.), Sancho és Don Quijote (p. 60.), Faustus és Mephisto (p.78), Sherlock Holmes és Watson (p. 28.) – az erősebb szerepet Vladimir mindig önmagának osztja ki a dialógus folyamán.

³²³ Id.mű: p. 90.

³²⁴ **Vladimir** Amennyiben te hermafrodita volnál, jogod van eldönteni: mi akarsz lenni, férfi vagy nő? Nekem azonban férfinak kell maradnom... Tehát tárgyaltan az egész igyekezet... Nekem nincs mit eldöntennem, neked van! – Id.mű: p. 37

³²⁵ “Egymás nyomába lépünk mind, az ősök nyomába... Még ha nem látszik is a nyom. Az úton a sárban hányszor megfigyeltem... kerestem a kitaposott nyomot... Az már biztosan vezet valahova... Legalábbis: e nyom – a MINTA – által is valami célt kerestek... Epigonok vagyunk, Estragon. Nyomkeresők! Ama két ember epigonjai, akiket nem is ismerünk.” – Id.mű: p. 90.

³²⁶ Lévinas, Emmanuel: *Jelentés és értelem*. In.: Lévinas, Emmanuel: *Nyelv és közelség. Jelenkor – Tanulmány* Kiadó, Pécs, 1997., p. 77.

cselekszi, mégpedig úgy, hogy szembesíti magát a 20. századi drámai formát annak kezdeteivel. Mert az eredettel, a „végtelen dialógus és szertartásjáték” alapjával szembesíti az általa használt drámodell, amikor beemeli a szövegbe a középkor rituális drámájának első hajtasát, a *quemqeritist*, amelyben a három asszony Jézus sírjánál találkozik az angyallal, aki a „Kit kerestek kérdést?” intézi az asszonyokhoz, akik Páskándinál siratóasszonyokként jelennek meg:

Katabéta és Valuli Édes fiunk, édes fiunk elestél a, elestél a háromágú keresztútnál! (Újra tompa zokogás. Majd csend.)

Vladimir: Mi járatban, jó asszonyok? (Meghatottan.)

Pozdóra Keressük halottainkat, keressük halottainkat!³²⁷

A keresés és a várakozás két misztikus állapotában lévők találkozásának eredményeként, a történelem, a mozgás újra elkezdődik, a két főszereplő nevetve távozik a színről, ami akkor is pozitív végkicsengés, ha a befogadó – Vladimírral és Estragonnal ellentétben – tudja: a dráma negatív szereplői mégsem pusztultak el.

³²⁷ Páskándi Géza: *Todayar Jaur Kvárna*. (Godot-ra újra várnak vagy Anton és Samuel.) Filozófiai végjáték. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995., p. 81.

A NYELV JÁTÉKAI, AZ IRÓNIA TERE

Irónia, titánok, Hermész

A *Todagar jaur kvárna* negatív szereplőinek túlélését csak mi, a befogadók láthatjuk, Páskándi ironikus gesztusának köszönhetően. Ezzel a gesztussal változtatja meg a szöveg befogadásának perspektíváját, a befogadó éppen ezen ironikus gesztusnak köszönhetően pillanthat be a korábbinál hatványozottabb intenzitással a darab mélyebb rétegeibe, újfajta interpretációknak is lehetőséget adva, éppen az irónia által, amelynek a szellem távolságtartó gesztusaként, végigkíséri az ógörög-keresztény kultúrkört Szókratésztól egészen a posztmodernekig.

„Könnyen előfordulhat, hogy egy radikális forma az archetipikus formák mélyére ereszti gyökereit. Ezért jogosult talán, ha egy modern irodalmi fejleményt a mítosz perspektívájából szemlélünk”³²⁸ – márpedig a 20. századi drámákban, így Sorescu és Páskándi szövegeiben is felbukkan az a fajta irónia, amit hermészi iróniának lehet nevezni, hiszen az irónia története, talán nem meglepő: a mitológiai időkig nyúlik vissza. Egészen Zeuszig, akiről tudni való, hogy megcsonkította, hamletien szólva kizökkentette az időt, azt az időt, amelynek istene Kronosz, „a maga idején” hasonló módon járt el apjával, Uranosszal, az éggel szemben. Kronosz az, aki tettei által előidézi, hogy az idő is relatív, visszafordítható legyen. Ő az első (egyébként, mindmáig az egyetlen) aki – még a posztmodern előtt – képes olyan alapfogalmakat is relativizálni, mint az idő (lásd: gyermekevés!). Az apai gyomorban eltöltött idő után – ahhoz, hogy Zeusz valóban cselekvő istenséggé váljon – a „szárnyas Hermészre” is szükség van, ugyanis Hermész Plutarkhosz szerint Ízisz apja³²⁹.

³²⁸ Hassan, Ihab: *Regény és tapasztalat* (ford. Zachár Zsófia). In.: *Regény és tapasztalat. Modern amerikai irodalmi tanulmányok*. Európa Könyvkiadó, 1978., p. 238.

³²⁹ „Egyesek szerint Ízisz Hermész lánya” – Plutarkhosz: *Izisz és Ozirisz* (ford. W. Salgó Ágnes). Európa, Budapest, 1986., p. 8.

Ezzel már egy lépéssel közelebb kerültünk a lényeghez, ugyanis „a régiek, amikor értelmezni akarták a lényegét (uszia), isziának nevezték”³³⁰. Ugyancsak Plutarkhosztól tudjuk, hogy „az egyiptomiak szerint Zeusz két lába össze volt nőve [...] Izisz azonban elkülönítette testének ezeket a részeit s így fürge mozgással ajándékozta meg. A mítosz ezzel arra utal, hogy önmagában az isten gondolkodása és értelme láthatatlan, rejtve van, és csak a mozgás révén jutott el a teremtető tevékenységhez”³³¹ – ez a teremtető tevékenység pedig az irodalmon belül az írás maga, amelyet Hermész talál fel, akárcsak a zenét és – az iróniát.

Hermész, Zeusz és Ízisz („a lélekkel teli értelmes mozgás”³³²) kapcsolata arra is rávilágít, hogy a teremtető tevékenység csak akkor válik szabaddá és láthatóvá, ha azt valami felszabadítja. Ez a felszabadító és átformáló erő az irónia, amely Kierkegaard szerint: „végezzé tesz, elhatárol, s ezzel igazságot, valóságot, tartalmat biztosít”³³³ – s hogy ez mennyire így van, azt egy oktan állat, egy teknősbéka tapasztalja meg először a saját páncélján, amelyen könnyedén áttör a dolgokat felülről, egészen más perspektívából szemlélő isteni akarat.

Hermész a drámai változást, az átlényegülést szemlélteti, a Sors, az isteni erő hatalmába került élőlényen, néhány pillanattal a saját isteni születése után, mondván, hogy már várt a teknősrre, ami szépen hangzó éneket fog mondani a halál után.³³⁴

“Mint ahogyan gyors mentőgondolat átüti szívét / annak, kit sűrű gondok falkája szorongat / s mint ahogyan pillantások szikrázva röpködnek, / úgy a dicső Hermész szólott és tett is azonnal.”³³⁵

– mert Hermésznél, az irónia és hatása, még egyazon időintervallumon belül, kezdeti, ősi formájában van jelen. A „drámatörténet” későbbi szakaszaiban a homályos megfogalmazás értelme és annak következménye már eltávolodik egymástól, és ezt, az eltávolodás által létrehozott teret tölti majd ki a dráma műfaja is. Talán ezzel, az irónia és játékosság iránti fogékonysággal magyarázható, hogy miért éppen Hermész, aki az írás és a zene feltalálója, egyengeti Dionüszosznak, a színház istenének útját a világban, ezzel is magyarázható, hogy a dionüszoszi maszknak éppen olyan – egyszerre elrejtő és feltáró – jellege van, mint az iróniának.

³³⁰ Id. mű: p. 61.

³³¹ Id. mű: p. 63.

³³² Id. mű: p. 61.

³³³ Kierkegaard, Sören: *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra* (ford. Valaczkai László). In.:

Kierkegaard, Sören: *Írásai*. (Harmadik kiadás.) Gondolat Kiadó, Budapest, 1982., p. 116.

³³⁴ Vö: Trencsényi-Waldapfel Imre. *Mitológia*. Gondolat, Budapest, 1963., p. 148.

³³⁵ Homérosz: *Hermész-himnusz* (ford. Devecseri Gábor). In. *Görög költők antológiája* (válogatta, szerkesztette Falus Róbert). Európa Könyvkiadó, Budapest, 1959.

A hermészi irónia, kegyetlen, titáni formája fogalmazódik meg Friedrich Schlegelnél is, amit Hegel, bírálataiban, ekként foglal össze: „*nem mindenki szabad (vagyis formálisan szabad) annyira, hogy mindabban, ami különben még értékes, méltó és szent az ember előtt, csak a kedvtelés saját hatalmának termékét lássa, amely terméket, mint olyat, hagyok, vagy nem hagyok érvényesülni, magamat meghatározni és eltölteni. Mármint az irónikus művészi életnek ez a virtuozitása isteni zsenialitásként fogható fel, amely előtt minden ember és minden dolog csak lényegnélküli kreatúra, teremtmény, amelyhez nem köti le magát a szabad teremtő, aki mindentől függetlennek tudja magát, mivel egyaránt megsemmisítheti és megteremtheti.*”³³⁶

Mint a fentiekből kitűnik, ez a meghatározás is meglehetősen közel áll a hermészi iróniához, azzal a lényeges különbséggel, hogy itt már nem az olümposzi istenség titáni vonásáról, hanem az emberi én titanizmusáról beszélhetünk, ezért mondja Hegel: „*Ha az én megmarad ezen az állásponton, akkor számára minden semmisnek és hiábavalónak látszik*”³³⁷, éppen ezért ezt a negatív töltetű iróniát, fel kell oldani: „*a szellem ereje túlelmeledik az ilyen korlátozottságon [...] lévén csak ez a mély megfontoltság s erő képes arra, hogy magát saját fájdalomából, szenvedéséből is objektummá tegye, mással összehasonlítsa s ezáltal idegen tárgyakban elméletileg szemlélje; vagy pedig tudja önmaga félelmetes kigúnyolásában saját megsemmisülését is külső létezőként magával szembeállítani s közben nyugodtan és szilárdan önmagában maradni.*”³³⁸

Ilyen, már „derűsebb” irónia jellemzi az ugyancsak titánian kegyetlen helyzetbe került Dávid Ferencet, az ő viselkedése világít rá arra a tényre, hogy az irónia által „a szellem ereje túlelmeledik a korlátozottságon”. Dávid Ferenc már a kezdet-kezdetén ismeri saját sorsát, és azt már felülről nézi, mert kapcsolatban van a végtelenséggel és így, az iróniában rejlő végtelenséggel is. A helyzet abszurditása és iróniája, hogy Dávid Ferenc már a kezdetek kezdetétől tudja, hogy Socinonak mi a sorsa, mert ha valaki: „*azt a végtelenséget, ami az iróniában mozog, nem ismeri, akkor az iróniának nem fölötté, hanem alatta áll*”³³⁹.

Socino hermészi értelemben vett teknősbékává alakul át, mert Dávid Ferenc nem annak tekinti, ami (áruló, besúgó, talpnyaló, stb.), hanem vendégnek, akivel nem azért udvarias, mert

³³⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétikai előadások*. Első kötet, második kiadás. Fordította és jegyzetekkel ellátta: Zoltai Dénes. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980., p. 66.

³³⁷ Id. mű: p. 66.

³³⁸ Uo.

³³⁹ Kierkegaard: *Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra* (ford. Vlaczkai László). In.: Kierkegaard: Írásai. Harmadik kiadás. Gondolat Kiadó, Budapest, 1982., p. 116.

kedveli – annak okán is, hogy nagyon pontosan tudja: a helyzeten nem változtathat, és nem is akar változtatni, mert ő (Dávid Ferenc) tulajdonképpen már nincs is jelen abban a térben, ahol Socino szembenéz vele.

Socino és Dávid Ferenc között nagyobb a távolság, mint első látásra hinnénk – tulajdonképpen azért férnek el mind a ketten a tudós püspök lakószobájában, mert egyazon térben de két külön dimenzióban helyezkednek el.

A drámák virtuális tereit figyelve éppen ezért elmondható, hogy a szövegeken belül az irónia is térképző tényező lehet, hatványozottan érvényes ez a mítoszi/titáni, tehát hermészi iróniára, ami az *oktalan* állatot (a teknőst), kiragadja primér, ősi világából és az *ok-okozati* összefüggések láncolatába – a drámába helyezi át, a drámába, ami: „*a létezés ritmusainak egész sorozatát indítja el, más szóval: az idő „dimensionálását” valósítja meg, több egymásba hatoló pseudo-időt is birtokában tartva.*”³⁴⁰

Dávid Ferenc iróniája a szándékos késleltetésben rejlik, a feltárás elnapolásában, ami a drámai feszültség alapját képezi a *Vendégségben*. Az irónia, mint késleltető mechanizmus a *A hidegtelelésben* is felbukkan, mégpedig a teatralitás, a színház a színházban motívuma mentén.

II. Mohamed a Havasalföld elleni hadjáratban egy szekéren mindenüvé magával hordja a legyőzött bizánci uralkodócsalád életben maradt tagjait. Iróniája, akárcsak személyisége – kettős, ironikus az is, hogy a görög császári családot életben hagyja, de színészekké „zülleszt” őket, akik újra és újra kénytelenek eljátszani Bizánc bukását, míg végül II. Mohamed mégiscsak megöli, ha nem is az egész családot, de annak utolsó sarját, mindezt úgy, hogy belép a bizánciak színházába, és e belépéssel, mint amolyan *deus ex machina*-val, véget vet a bizánciak előadásának. Így, az irónia hatására a valóság először játékká változik, hogy aztán később a játék alakuljon át valósággá, éppen a színészi test (ez esetben a kised) elpusztítása által.

Mint ahogy Stendhal *A pármái kolostora* éppen az irónia által válik a regények regényévé³⁴¹, úgy *A hidegtelelés* is éppen ennek köszönhetően tekinthető „a színháznak a színházról”. Nem a „színház a színházban” modelljét alkalmazza itt Sorescu, sokkal inkább a „színház a színházról” esetéről beszélhetünk, hiszen a szöveg egészét átszövik a szerepjátékra és

³⁴⁰ „pune în mișcare o întreagă gamă de ritmuri ontologice: ce alte cuvinte, ea realizează o „dimensionare” a timpului, deținând mai multe feluri de pseudo-timpuri, care se întrepătrund” –Bréda, François: *Ființă și teatru*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003. p. 32.

³⁴¹ „Mindezt újra megerősíti az irónia „szüntelen parabázis”-ként való schlegeli meghatározását, s a regényt, mint az irónia allegóriáját, a kevés regények regényének egyikévé avatja – de Man, Paul: *A temporalitás retorikája* (ford. Beck András). In.: Az irodalom elméletei I. Jelenkor – JPTE, Pécs, 1996., p. 60.

a színházra történő utalások, melyeknek éppen a színészi test (a bizánciak színpadán megjelenő kisdéd) elpusztítása vet véget, mert színészi test nélkül színházi előadás sem lehetséges.

Csakhoggy II. Mohamed az irónia abszolút szintjére érve, ezt már nem látja át.

A török szultán iróniájánál már csak Vlad Țepeș „színházi” attitűdje a kegyetlenebb. Olybá tűnik, hogy Sorescu, kinek iróniája „többször is *hajlik arra, hogy a komolyságot relativizálja és gyöngítse a szemben álló felek nagyságát*”³⁴², mégis a leghátborzongatóbb Shakespeare-jelenetek 20. századi változatait írta meg *A hideglelésben* és *A harmadik karóban*. Ez utóbbinak több az iróniát a legnagyobb intenzitással sugárzó jelenetéről is szót ejthetünk, mint az első felvonás második jelenetében, ahol a havasalföldi uralkodó a két karóba húzott: a román és a török között költi el ebédjét, hogy jóllakva „elcseverésszen”, akikről megvan a maga véleménye, mégpedig az, hogy: „*Meghálnátok, de lusták vagytok hozzá!*”³⁴³.

Țepeș kegyetlensége az átformáló erő kegyetlensége, iróniája a Homérosz himnuszából ismert hermészi irónia. Sorescu, akit gyakran neveznek a történelmi dráma és általában, a kortárs román dráma megújítójának³⁴⁴, éppen az ironikus, a szereplő „történelmiségét” leépítő megközelítés által teszi igazán élővé szereplőjét, az iróniában rejlő kettősség által emeli a „történelmi” személynél is magasabbra Țepes alakját. Dekonstruál a rekonstrukció kedvéért. A karó, mint szimbólum és eszköz a darab központi szimbóluma, nem csupán a karóba húzásairól elhíresült Vlad Țepes cselekedeteinek visszatérő motívuma/tárgya, magát az iróniát is szimbolizálja és az időt, ami Țepes számára adatott. A harmadik karó megjelenése a főszereplő drámájának kezdetét jelzi. A darab végén Țepes saját magát is karóba húzza, amit önironikus gesztusként is értelmezhetünk, melyben a főhős végül elismeri esendő, emberi voltát, csakhoggy a kép túlságosan is emlékeztet Jézus keresztre feszítésére...

Țepes gesztusa önfeláldozásként, a történelmi szerep vállalásaként is értelmezhető, de a jézusi kereszthalál negatívjaként is, mely negatív irányultságú gesztus által Țepes végig

³⁴² „deseori tinde să relativizeze gravitatea și să deterioreze anvergura forțelor potrivnice” – Diaconescu, Romulus: *Marin Sorescu. Istoria, pretext și metaforă*. In.; *Condiția umană în dramaturgia postbelică*. Scrisul Românesc, Craiova, 2001., p. 207.

³⁴³ „Ați muri, dar vă e lene!” – Sorescu, Marin: *A treia țepă*. In. Sorescu, Marin: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984., p. 436.

³⁴⁴ „Marin Sorescu abszolút egyedisége és a mélyreható drámaíró jelző, nem csupán a drámai életmű véttetéséből adódik. Ő teremtette meg nálunk a lételeméleti tragédiát, a történelmi tragikomédiát, a román rituális dráma modern változatát, a monodramát.” – „Originalitatea absolută a lui Marin Sorescu și atributul de dramaturg fundamental decurg nu numai din factura operei dramatice, ci și din calitatea sa de inventator. El e creatorul, la noi, al tragediei ontologice, al tragicomediilor istorice, al speciei moderne de dramă ritualică românească, al monodramei.” – Silvestru, Valentin: *Conceptul Sorescu*. In.: Silvestru, Valentin: *Ora 19.30. Studii critice asupra teatrului dramatic din deceniul opt al secolului douăzeci*. Editura Meridiane, București, 1983., p. 173.

megőrizni látszik talán legjellemzőbb tulajdonságát, a kegyetlenséget, ami már-már antikrisztusi, és az egész világ ellen támadó gesztussal távozik a földi világból. Mindkét változat, értelmezési lehetőség valószínűsíthető, de Sorescu, aki „a kegyetlenség kettősségének drámáját”³⁴⁵ tárja elénk – az utolsó pillanatban is megőrzi a jelentésmezők ambivalenciáját. Ţepes térbeli gesztusa nem zárja le, csupán felfüggeszti a dráma cselekményét, amelynek ideje éppen olyan kétirányú marad, mint az értelmezés, hiszen Ţepes gesztusa jelentheti a történelmi időbe való visszatérést, de az időtlenbe (akár a halhatatlanságba) való távozást is; hiszen a másik két karóbahúzott sem pusztul el a dráma cselekményének több mint egy évtizedet magába foglaló idejében, melynek végén: „viszontlátjuk a hőst, aki újraolvassa a darabot, újraélve de el is távolodva azoktól a cselekedetektől, melyeknek ő is részese volt. Ironikus távolságtartás ez, ami a sorescui kedélyesség szférájába utalódik, és ahányszor csak vaskosabbá válik a tréfa – Ţepes is érzi, hogy az övéitől kért áldozatok túl nagyok, a kapott jutalmakhoz képest – hirtelen abbamarad a mosolygás. Mintha egyszer csak megállt volna az idő.”³⁴⁶

Ez a megálló, a Sorescu által megállított idő visszavezet ahhoz a mitikus időhöz, ami a Jónás, A sekrestyés, és az Anyaöl című drámáinak sajátja, összhangban azzal, amit Ihab Hassan is megállapít, hogy a „modern irodalomban [...] az iróniából a mítoszba visszahajló regresszió tanúi vagyunk. Az irónia, amely a realizmus „alacsonyrendű mimetikus” formájának a leszármazottja, visszatér valamennyi kifejezésmód közös mitikus eredetéhez”³⁴⁷.

A hatalom iróniája

Cleanth Brooks szerint: „egy állítás kontextus általi nyilvánvaló eltorzítását „iróniának” nevezzük”³⁴⁸. Ez a kontextus igen gyakran térbeli, és az adott térforma jelentős módosulást okozhat az értelmezésben.

³⁴⁵ „o dramă a ambiguității cruzimii” – Ov. S. Crohmălniceanu: *A treia țepă*. In: Sorescu, Marin: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984., p.425.

³⁴⁶ „Noi înșine îl revedem pe erou, recitind piesa, desprins puțin de faptele la care este părtaș și pe care le retrăiește. E o detașare ironică, proiectată în sfera bonomă a gestului sorescian care, ori de câte ori se îngroașă gluma – și Ţepeș simte că sacrificiile cerute alor săi sunt prea mari față de recompensele primite – brusc își oprește surâsul. E ca și cum dintr-o dată s-ar fi oprit timpul.” – Chirilă, Gheorghe: *Între ironic și imaginar*. Editura Viitorul Românesc, 2001., p. 150.

³⁴⁷ Hassan, Ihab: *Regény és tapasztalat* (ford. Zachár Zsófia). In.: *Regény és tapasztalat*. Modern amerikai irodalmi tanulmányok. Európa Könyvkiadó, 1978., p. 236.

³⁴⁸ Brooks, Cleanth: *Az irónia, mint strukturális elv*. In.: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szöveggyűjtemény. Szerk.: Bókay Antal – Vilcsék Béla. Osiris Kiadó, Budapest, 1998., p. 348.

Páskándinál igen gyakori a fenti és a lenti világ szigorú határvonalakkal történő elkülönítése, és ez a határozott gesztus több esetben is az irónia megjelenéséhez vezet.

A határátlépés, a küszöbön való átlépés témáját mutatja be, abszurdoidjainak jellegzetes humorával és iróniájával *A bosszúálló, a kapus, avagy: kérjük a lábat letörölni* című színjátékában, ahol a felső hatalom kegyetlen iróniája nyilvánul meg, egy olyan hatalomé, amely ha át is engedi az adott tér egy vékony szeletét az „alacsonyabb” szinten elhelyezkedőnek (a láb nélküli hadirokkantnak), de a felsőbb szférákba már nem engedi be, az pedig képtelen eljutni oda:

IGAZGATÓ: Nem haragszom, Doma. Magának megmondtam a tegnap. Amikor az utcán megállított, hogy adok magának valami állást. Mondtam, hajnalban jöjjön, hogy maga legyen az első, mert ide nagyon sokan jönnek. Én a frontkollégákat nem szoktam elfelejteni. Együtt szenvedtünk, nem igaz? Egész éjjel törtem a fejem a maga ügyén. Majd csak lesz valami üres hely. Az ilyen elszánt, ilyen erős embereknek mindig akad valami hely. Egy asztal, egy szék, egy telefon. Egy ilyen hivatalban mindig akad valami. Na jöjjön! *(Indul föl a lépcsőn, Doma utána a tolókoszin, de csak két lépcsőfokot tud megtenni így, a kocsí visszagördül, Doma keze kapkodva a lépcső felé nyúl, Igazgató visszanéz, biztatóan mondja.)* Na jöjjön! *(Továbblépeget, Doma hatalmas erőfeszítéssel, mint valami sánta Sziszüphosz, mert ez kell, hogy eszünkbe jusson küzdelméről, a harmadik lépcsőfokig jut el, de onnan is visszagördül, Igazgató ismét hátrapillant, ha lehet még nyájasabban, még barátságosabban hívja.)* Na jöjjön csak, jöjjön, ha mondom! *(Továbblép, Doma arca görcsös a lendülettől, a negyedik fokig jut el, onnan is visszahull, Igazgató megáll, bátorítóan, atyáskodón mondja.)* Jöjjön csak bátran, Doma! Jöjjön utánam bátran, ne féljen, jöjjön! *(Indul, most eltűnik, Doma kétségbeesetten bámul utána, arca megfeszül, eszeveszett gyorsasággal gördíti kocsiját a kilincsig, ahol még mindig tátong az űr, majd meghajtja nagy erővel, úgy igyekszik, hogy szinte nyög bele, verejtékezik, e nagy lendülettől majdnem odáig jut el a lépcsőn, ahol az igazgató eltűnt, a kocsí azonban most is tehetetlenül gördül vissza, egyre sebesedve, s amikor félúton van a lépcső és a tátongó űr között – függöny.)*³⁴⁹

³⁴⁹ Páskándi Géza: *A bosszúálló, a kapus, avagy: kérjük a lábat letörölni*. In.: Páskándi Géza: *Az eb olykor emeli lábát. Párbeszéd, színjátékok*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1970., p. 94-95.

Páskándi Sziszüphoszhoz hasonlítja Domát, de a hadirokkant arcán nincs semmi, amiért „boldognak kell elképzelnünk”, mint Camus esszéjének hőst. Annak ellenére, hogy a közvetlen és természetes kommunikáció – itt látszólag még működik, az abszurd tér³⁵⁰ jellege, mégis megkérdőjelezi a kommunikáció természetességét, felfedve annak ironikus voltát, amely „*tapasztalat és vágy között közvetít, és a forma összetett paradoxonában egyesíti az eszményt és a valóságot. Ebben a formában semmi sem hasonlít a természet egyszerű, szerves formájára.*”³⁵¹.

Páskándinál a tér szerves része és magyarázója a dráma cselekményének, mint a pince *A rejtékhelyben*, a torony a *Tornyot választokban* és a *Távollévőkben*, a lépcső a *Vak Béla királyban*. Távolságot teremtenek e térbeli formák, ugyanúgy, ahogy az irónia is hatással van a temporalitásra.

„Az irónia felosztja temporális tapasztalatunkat egy olyan múltra, mely tiszta megtevesztés és egy olyan jövőre, melyet örökre megmérgez az inautentikusság veszélye”³⁵² – ez fenyegeti a *Távollévők* két főszereplőjét éppen úgy mint Apáczait, aki a toronyba menekül, hogy megőrizze autentikus személyiségét, ez fenyegeti a *Todagar jaur kvárna* és *A harmadik karó* egyes szereplőit is. Elsősorban azokat, akik a felső hatalom ironikus gesztusainak következtében nehéz, abszurd, szorult helyzetbe, válságba kerülnek, hiszen az abszurd irodalom, ami kisebb vagy nagyobb mértékben minden fent említett szövegben érezteti hatását: „*válságot fejez ki, olyan válságot melyet – eltávolodva tőle – leleplez*”³⁵³. Az irónia meghatározása és az abszurd irodalom leírása találkozik ezen a ponton, mert mindkettőre jellemző az eltávolodás és a leleplezés gesztusa.

Apáczai a *Tornyot választokban* tudatában van annak, mi történik – a fejedelem már a hitvita előtt tudja, ki lesz a győztes, ám abszurd hőshöz méltón mégiscsak részt vesz a vitán; ahol ugyancsak helyet kap az irónia. Apáczainak elég egyetlen mondatnyi „szilárd tér”, az ellenfél egy mondatában, ahhoz, hogy egy ironikus megjegyzéssel, azonnal Basirius fölé kerekedjék a vitában, ám a fejedelem azonnal közbelép:

³⁵⁰ „Az abszurd színművekben a valóság rendszerint töredékes és töredezett, a tér fölbomlik” –Balotă, Nicolae: *Az abszurd irodalom* (ford. Zirkuli Péter). Gondolat, Budapest, 1979., p. 405.

³⁵¹ de Man, Paul: Lukács György: *A regény elmélete*. In.: de Man, Paul: *Olvasás és történelem*. Osiris, Budapest, 2002., p. 53.

³⁵² De Man, Paul: *A temporalitás retorikája* (ford. Beck András). In.: *Az irodalom elméletei I. Jelenkor – JPTE*, Pécs, 1996., p. 51.

³⁵³ Balotă, Nicolae: *Az abszurd irodalom* (ford. Zirkuli Péter). Gondolat, Budapest, 1979.

BASIRIUS: Én a hazámat kényszerből hagytam el. Nem akartam egy levegőt szívni Cromwellékkel, a királygyilkosokkal, a függetlenkedő papokkal és nézni, hogy szemem láttára ássák meg Anglia sídját!

APÁCZAI: És mert maga eljött, mester – most meg fogják ásni! Mert maga eljött!

II. RÁKÓCZI: Apácza! uram! Fékezze a nyelvét! Tudós embernek tudós vitát kell állnia!³⁵⁴

Az irónia, bármilyen éles fegyver is legyen, nem elég a hatalmi erőszakkal szemben, éppen ezért Apácza!t „a hatalmi kényszer én-megosztó hatása alatt is megőrzött etikai értékszempon!t jellemzi, amely lehet, hogy nem tudja biztosítani az egyén teljes integritását, de személyisége morális magjának meglétéről mégis tanúbizonyságot ad”³⁵⁵.

Apácza! a vitában nem fedi fel a teljes valóságot, és ezzel a konfliktus csúcspontja is áthelyeződik a darab végére, sőt, a szöveg közepe táján elhelyezett vitáról így derül ki, hogy nem a dráma cselekményének csúcspontja, hanem éppen ellenkezőleg – a cselekmény, Apácza! belső harca épp itt kezdődik el.

A Páskándi történelmi drámáinak hőseit jellemző szerepkényszer Apácza!t is magával ragadja, a különböző szellemi munkák befejezésének, a küldetés véghezvitelének kedvéért még arra is hajlandó, hogy elrejtse igazi elveit. Az elrejtés és a felfedés között eltelt időt tekinthetjük a dráma tulajdonképpen idejének, ahogy a *Vendégség* csúcspontja is az a pillanat, amelyben Socino rádöbben: egy a valóságot elrejtő (ironikus) játék részese volt.

A hatalom iróniája határozza meg a *Távollévők*ben a török és a magyar katona helyzetét is, a hatalom, amely magasan a két főszereplő fölött helyezkedik el, már-már láthatatlan szereplőként irányítja a szereplők sorsát, a cselekmény irányát.

Demeter, a hős katona és Szelim, a hős harcos a „groteszk hősiesség” két változata. Nem személyük a fontos, hanem az a tény, hogy ellenfelek és a saját táboruk győzelméért küzdenek a várfo!kon. Bár van nevük, nem beszélhetünk két önálló személyiségről. Akárcsak Az *eb olykor emeli lábát* abszurdoidjaiban, ebben a drámában is különböző típusok jelennek meg. Ezt jelzi, hogy a játszó személyek „fontosság, rang, szám és betű szerint” soroltatnak fel, e tragikomikus bohózatban, amely a *Vendégség* és a *Tornyot választok* mellett, azoknak a Páskándi szövegeknek

³⁵⁴ Páskándi Géza: *Tornyot választok*. In.: Páskándi Géza: Erdélyi triptichon. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest-Kolozsvár, 1998., p. 214.

³⁵⁵ P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság*. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig. Argumentum Kiadó, Budapest, 1997., p. 132.

egyike, amely jó arányérzéssel ötvözi a történelmi dráma sajátosságait az abszurd „drámamodellel”. Történelmi eseményre alapoz – Dugovics Titusz és a török harcos Nándorfehérvárnál lezajlott viaskodására – de nem egy adott történelmi eseménysort dolgoz fel; célja az egyszerre tragikus és komikus esetek megmutatása egy átlagos történelmi helyzetben.

A dráma hangvétele végig ironikus, mert éppen „*az ironikus technika segítségével sikerül eljutnia a világos és szenvedélyes kifejezőmódhoz*”³⁵⁶, melynek célja a világ és a hatalmi gépezet kendőzetlen és nyílt megmutatása, egy olyan drámai formában, amelyben az irónia „*a szubjektumot kettéosztja egy inautentikus empirikus énre és egy olyan énre, mely csak ennek az inautentikusságnak a tudását hordozó nyelv formájában létezik*”³⁵⁷.

Az autentikus ént, aki nem érti a környezete elidegenült nyelvét³⁵⁸, a külső hatalom nyomja el, miközben a szereplő folyamatosan harcol önnön inautentikus létmódja ellen, és a maga módján elindul a hőssé válás irányába.

A hős „*mítoszbeli jelentősége abban rejlik, hogy az ember képére teremtet, a természet felett mégis hatalommal bíró szereplők fokozatosan egy mindenható személyes közösség látomását építik a közömbös természet fölé. A hős rendszerint e közösségbe lép be a megdicsőüléskor*”³⁵⁹, de a *Távollévők* hőseinek nem adatik meg a hőssé levés: kényszerből kerülnek „hősi” helyzetbe, és hosszú idő után rájönnek, hogy még „hétköznapi” emberekként is értelmetlen minden cselekedetük, mert a háború régóta véget ért. Bár neveket viselnek (Demeter és Szelim), a névtelen tömeg egy-egy kiragadott alakját jelenítik meg, az „ismeretlen katonát” alakítják, akiből még akkor is hősi halottat csinálnak, ha nem is távozik az élők sorából. A hatalom, ha lelepleződik újabb leplet készít magának, ezért a két főszereplő, kénytelen kilépni a társadalomból (az életből) amely idegenként kezelte, hogy a hétköznapi körein kívül végre eljusson a *báb* színvonaláról az *emberi* létmódjáiig, az egysíkú típustól a többdimenziós drámai személyiségig, *A sekrestyés* címszereplőjéhez hasonlatosan.

A *Távollévők* szereplői megmenekülnek, Apáczai haladékot kap, de *A haladék* szereplői, az öngyilkosságra készülő Férfi és Nő, *Az ember tragédiája* parafrázisaként is olvasható darab

³⁵⁶ Brooks, Cleanth: *Az irónia mint strukturális elv*. In.: A modern irodalomtudomány kialakulása.

Szöveggyűjtemény. Szerk.: Bókay Antal – Vilcsék Béla. Osiris Kiadó, Budapest, 1998., p. 354.

³⁵⁷ De Man, Paul: *A temporalitás retorikája* (ford. Beck András). In.: Az irodalom elméletei I. Jelenkor – JPTE, Pécs, 1996., p. 41.

³⁵⁸ DEMETER: „Nem értem, mit mondanak, mintha nem is az én nyelvemen beszélnének.” – Páskándi Géza: *Távollévők*. In.: Páskándi Géza: Színművek, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975., p. 95.

³⁵⁹ Frye, Northrop: *Az irodalom archetípusai*. In.: A modern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény. Szerk.: Bókay Antal – Vilcsék Béla. Osiris Kiadó, Budapest, 1998., p. 447.

két főszereplője éppen akkor veszíti el egyéni szabadságát, amikor már teljesen bizonyos annak létezésében. A férfi és a nő előtt, elvonulnak a történelem nagyjai és jelentéktelen szereplői egyaránt – Bolyaitól a sintérig és Ptolemaiosztól a rikkancsig. Ezt a kavalkádot szemléli egy fa alatt állva, (öngyilkosságra készülve) a Férfi és a Nő, mégpedig távolságtartó iróniával pillantva az események sodrára, magabiztosan és már-már fennhéjázón, és éppen ez az irónia kezdi kiártatlanságukat. *„Abban a pillanatban, hogy világban való létünk érzékelésének ártatlansága vagy autentikussága megkérdőjeleződik, kezdetét veszi egy korántsem fájdalommentes folyamat. Lehet, hogy csak afféle babrálásnak indul a szövet kirojtosodó szélével, de hamarosan az én egész textúrája felfejlik és szétfeszlik.”*³⁶⁰

Ugyanis az irónia *„tendenciája az, hogy lendületbe hozza magát, és mindaddig nem áll meg, amíg végig nem haladt pályáján”*³⁶¹ – ezért az az ironikus tekintet, amellyel a világot nézik, önmaga (az érzékek) ellenés végül ellenük fordul, mert az irónia *„az önpusztítást jelenti vagy bármely objektív tartalom tagadását”*³⁶²... Hiába szánják rá magukat, hosszú halogatások után, a kötél általi halálra, mert minden fensőbbiségérzetük ellenére, a darab végére kiderül, egyáltalán nem szabadok, az, hogy a *„halálra való egyetlen végleges esélyt”*³⁶³ és annak pillanatát ők választják ki maguknak – illúziónak bizonyul, és egy külső hatalom golyó általi halálra ítéli őket, miközben ők nem is tudják, *„hogy amit eljátszanak – valahol már valósággá vált – ítéletté, játékuktól, akaratuktól függetlenül...”*³⁶⁴

A játék szabadsága már a *Tornyot választok*ban is (a szabad toronyválasztás macska-egér játéka közepette) Sorescunál pedig olyan szövegekben jelenik meg, mint *A hidegglelés* vagy *A harmadik karó*. II. Mohamed szerepjátékai végül komolyra fordulnak, az egyetlen lehetséges szerep felé, és Vlad Tepes is kénytelen visszatérni a képkereten belüli világból a történelmi folyamatok által behatárolt világba, pedig a szerepkényszerből csak ez vezethetette volna ki őt, a játék, ami: *„a szabadság legveszélyesebb formája”*³⁶⁵.

³⁶⁰ De Man, Paul: *A temporalitás retorikája* (ford. Beck András). In.: *Az irodalom elméletei I. Jelenkor – JPTE, Pécs, 1996.*, p. 51.

³⁶¹ Id.mű: p. 60.

³⁶² „reprezintă autodistrugerea sau negarea oricărei conținut obiectiv” – Jankélévich, Vladimir: *Ironia*. Traducerea din limba franceză de Florica Drăgan și V. Fanache. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994., p. 125.

³⁶³ Páskándi Géza: *A haladék*. In: Páskándi Géza: *Színművek*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975, p. 379.

³⁶⁴ Id. mű: p. 383.

³⁶⁵ Id. mű: p. 380.

Nyelvi lelemények, fordított világok

„Az ironikus struktúra megszakít, egyszersmind fel is tárja [...] a paradox helyzet igazságát”³⁶⁶ – a megszakítottságok, a szövegen belül tapasztalható rések, szakadások azok, amelyekből Páskándi és Sorescu nyelvi leleményei is előtűnnek.

Mindkét szerző nagy élvezettel merül el a „szabadság legveszélyesebb formájában” és ez a drámai szövegekre is rányomja bélyegét legyen bár szó történelmi drámákról, vagy olyan darabokról, amelyek az abszurd irodalmához állnak közelebb. Igen gyakori mindkét drá maváltozatban a többértelmű szavak, mondatok használata. A poliszémikus jelleg a drámában különleges jelentőséggel bír, mert éppen a többértelműség az egyik feltétele annak, hogy a dráma többdimenziós virtuális tere létrejöhessen.

Az igaz és a hamis párharca számos változatban, különböző drámai formák közepette nyilvánul meg mindkét szerzőnél, az abszurd humorra, a parodisztikus gesztusokra, a groteszkbe hajló nyelvjátékokra mindkettejükénél felfigyelt a kritika.

Páskándiról így ír Szász László: „Páskándi Géza írói habitusát nem merném egyetlen irodalomszociológiai fogalommal jellemezni. Művét izgalmas, a legnagyobbakéhoz mérhető „ellentmondások” feszítik: humor, játékos kedv és súlyos tragikum; könnyed kísérletezés, bohókás abszurdoid egyfelől és szigorúan klasszikus drámakeretek másfelől; hedonisztikus könnyedség, világpolgári nagyvonalúság és kétségbeesett kapaszkodás a nemzeti-vallási közösségbe.”³⁶⁷ Bertha Zoltán is fontosnak tartja Páskándi nyelvi játékait, melyeket nem csupán az abszurdal, de a posztmodernnel is összekapcsolhatónak vél, miközben a szerző etikai alapállásáról sem feledkezik meg: „Páskándi modernsége, experimentalizmusa, neoavantgárd vagy némely tekintetben akár posztmodernként is szemlélhető korszerűsége (a nyelvjátékokban, a szó-asszociációk villódzó szerkezeteiben a szövegelemzésnek még végtelen lehetőséget nyújtó jelentésszorosozó, disszeminációs kifejezőtechnika, a nyelvi fantáziát határtalanul kitágító

³⁶⁶ de Man, Paul: *Lukács György: A regény elmélete*. In: de Man, Paul: *Olvasás és történelem*. Osiris, Budapest, 2002., p. 53.

³⁶⁷ Szász László: *Értékkeremtő erkölcs. Értelmezési kísérlet Páskándi Géza drámaírói munkásságához*. In.: Szász László: *A bizzar valóság írója. Esszék Páskándi Gézáról*. Kortárs Könyvkiadó, 2003., p. 26.

szemantikai és szintaktikai strukturáltság) súlyosan épül össze az érzelmi, erkölcsi jelentések masszív tartóoszlopaival.”³⁶⁸

Sorescu, akit már irodalmi pályája kezdetén is jellemzett a játékoság és a parodisztikus világlátás (a nagyonis komoly, sőt komor szövegek mellett), drámáiban sem hagy fel ezekkel.

A két szerző munkásságán belül a nyelvi- és helyzetkomikum szempontjából két nagy csoportot különböztethetünk meg: a történelmi drámákat és az abszurd alapokon nyugvó, a történelmet csak általánosságban érintő drámákat.

Az előbbiek esetében a komikum elsősorban a könnyen patetikus irányba hajló (a nemzeti történelem jeles pillanatait megidéző) történetnek az „arany középúton” tartására szolgál; az utóbbiaknál az abszurd komikum olykor teljesen átveszi a hatalmat a szövegegész fölött, különös tekintettel a szójátékokra és groteszk „szócsavarásokra”.

A népi humor, amely elsősorban Sorescu történelmi drámáiban kap kiemelkedő szerepet Páskándi triptichonjaiban is megjelenik, a komikum forrása igen gyakran az, hogy a „nép gyermeke” az urak nyelvének egyes elemeit alkalmazza – „Itt alszom és punktum.” – mondja Mária a *Vendégségben*, hogy néhány jelenettel később már a maga nyers és parasztos módján fordítsa ki a tudósok szavait, gondolatait, miután néhány könyvet rosszul rak a helyére:

DÁVID FERENC (*szinte szelíden*): Nem úgy, fordítva.

MÁRIA: Nekem így tetszik. És vajon bennetek nem tótágast állnak a betűk? Vitáztok az egy istenről, hogy három van-e vagy egy... Mintha attól jönne az eső a búzára, hogy ezen marakodtok... talán még jobb is, ha három van, mert többen törődnek velünk. És ha tudni akarjátok, azért van három isten, mert háromig mindenki tud számolni: még én is. És ha háromig tudok számolni, miért számoljak csak egyig... Hogy ostobának nézzetek? (*Ezt vaskos gúnnyal.*)³⁶⁹

Mária, „sajátos” szempontokat tükröző meglátásaival egyetemben a szókimondó udvari bolond dramaturgiai helyét is elfoglalja e drámában, akárcsak a Szekértől elfutott lovak félkegyelmű, de jólelkű börtönőre, Gábor bácsi, aki a hitviták okairól és következményeiről így vélekedik: „A tökkelütöttek magát bezárják, mert nem eszi a disznóhúst, a másikat meg azért

³⁶⁸ Bertha Zoltán: *Az abszurd az újabb erdélyi magyar irodalomban*. Napút, 2009/1.

³⁶⁹ Páskándi Géza: *Vendégség*. In.: *Erdélyi triptichon*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest – Kolozsvár, 1999., p. 40.

zárják be, mert disznóhúst követel. Hát világ ez? Ahelyett, hogy örülnének, hogy ha kelmedék nem eszik, hát annál több jut nekünk.”³⁷⁰

Különös nyelvi alulnézet ez, Páskándi szándékosan ütközteti a lenti világ nyelvét a fenti világéval – a fenti világ dolgai ugyanis „tótágast állnak” ha a lenti világ szavainak tükrében nézzük őket. Két világlátás, két eltérő dimenzió ez, találkozásuk alaphangját a *Vendégségben* és a *Szekértől elfutott lovakban* a fenti világ uralja, a *Tornyot választok*ban azonban kiegészítői, sőt, a fenti világ teljesen egyenlő erejű „ellenfelei” lesznek. Az általuk beszélt nyelv, a koldusok, a porban csúszók nyelve, a bohócok nyelve, ha úgy tetszik, mert előadóművészek ők, akik megpróbálnak eleget tenni az elvárásoknak és csak a „felsüléstől”, a színészi hibától félnek: „*Lassan elfelejtjük a szerepet. Ha nincs közönség, elfelejtjük a szerepet.*”³⁷¹ – mondja az első koldus, aki „kollégájával” a „fenti világot” a maga „udvari bolond” helyzetéből látja bolondnak, elsősorban azt (Apáczait), aki nem harangozó és mégis felmászik a toronyba³⁷². És nem állnak meg itt, hanem még Apáczai neve kapcsán is csúfondáros tréfákozásba kezdenek:

ELSŐ KOLDUS: Te, ha ez mégis igazi apáca, akkor fellibeg a szoknyája oszt alája nézhetünk...

MÁSODIK KOLDUS: Legfeljebb a gatyakorcát láthatod...”³⁷³

Páskándi a „lenti világ” szereplői által mutatja meg a történet egy másik oldalát, jól tudva, hogy az élet peremén, a periférián megjelenő szereplők néha sokkal jobban meg tudják fogalmazni a „nagy igazságokat”. A „történelmi peremvidékekre” tudatosan figyel a szerző, ezt jelzi a francia forradalom kapcsán *A rejtekhely* előszavában is: „Az írók e nagy eseményt leggyakrabban a *Látványosban*: vezetőiben személyesítették meg. Egy mai írónak tehát (legalábbis szerintünk) nincs sok keresnivalója ezen a betűbúzával barázdaszügyig bevetett területen. Sokkal inkább azonban a barázdán! A személyiségeken túl és az eseményeken innen: a periférián.”³⁷⁴

³⁷⁰ Id. mű: p. 72.

³⁷¹ Páskándi Géza: *Tornyot választok*. In.: Erdélyi triptichon. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest – Kolozsvár, 1999., p. 204.

³⁷² Vö.: Páskándi Géza: *Tornyot választok*. Első rész, harmadik kép. In.: Erdélyi triptichon. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest – Kolozsvár, 1999., p. 232. – 233.

³⁷³ Páskándi Géza: *Tornyot választok*. In. Erdélyi triptichon. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest – Kolozsvár, 1999., p. 241.

³⁷⁴ Páskándi Géza: *Előljáróban*. In.: Páskándi Géza színművei. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1974., p. 7.

A perifériára szorult ember helyzetének tragikomikumát már a dráma középpontjába helyezi, olyan darabjaiban, mint *A haladék* és a *Távollevők*. Utóbbi egyetlen tragikomikus helyzetre épül: a hős nem akar hős lenni, és ez végül sikerül is neki – Demeter és Szelim távoznak az ég felé, de nincs szó megdicsőülésről.

A „népi sarjadék” jelentősége Sorescu történelmi drámaiban sem elhanyagolható, rábukkanunk *A hideglelésben*, *A harmadik karóban* és a *Shakespeare sógorban* is – ő a Caragiale óta létező lézengő, a zaklatott polgár, aki nem tudja, hogy pontosan mit akar, miért van ott, de jelen van a drámában, és mosolygós derű nélkül nem lehet elhaladni mellette.

Elveszett szereplőnek is tekinthetjük ezeket az alakokat, akik, akárcsak Páskándi koldusai és csavargói, kívül esnek a dráma cselekményének fősodrán, ám a dráma egészét mégis meghatározzák a szöveg komoly, páthosz fele hajló részeinek ellenpontozásával. Ők azok, akik beszédstílusukkal is jelentősen eltérnek a többi szereplőtől, szemben a többi szereplő intellektuálisabb beszédmódjával, inkább egy népi, paraszti beszédmód jellemzi őket és világlátásukat. Amellett, hogy nem találják helyüket a világban, és ettől válnak igazán komikus szereplőkké, mégis pásztori, bukolikus derű és nyugalom árad belőlük, naiv kérdéseikből, agyafúrt válaszaikból. Valentin Silvestru írja *A harmadik karó* kapcsán: „Minden eddigi, a darabot elemző kommentár egyetért abban, hogy újszerű költői módszer az, ahogy megtámadja és re-mitizálja a történelmet, modern felfogásban keverve össze a dokumentumot a fantasztikumba kivetített figurával, a drámával, a komédiával, a balladaisággal, a kegyetlen ironiát a népköltészet nyugodt pátoszával”³⁷⁵.

Ez a sorescui humor egyik alapvető forrása, a különböző beszédstílusok keverése, hogy *A harmadik karó* egyik (időutazó) szereplője – Minică, miközben ízes paraszti nyelven szól a havasalföldi uralkodóhoz, olyan szavakat is használ, mint „konjunktúra”, Vlad Tepes pedig odavágja e különös időutazónak, hogy: „*maga politikai szempontból nézve nem létezik*”³⁷⁶.

A „tótágast álló világ”-ban történő komikus megnyilvánulások szoros összefüggésben van a térrel, például *A harmadik karóban*, ahol a koldusok egy templomban lakomáznak az uralkodó vendégeiként, vagy a *Bosszúálló...*-ban, ahol a kapusfülke és annak előtere szolgáltatja a „küszöb-

³⁷⁵ „Toate comentariile de până acum asupra piesei convin asupra faptului că e vorba de o modalitate poetică novatoare de a ataca istoria și de a remitiza, în concept modern, de a mixa documentul, proiecția figurii în fantastic, drama, comedia, balada, ironia atroce și patosul calm al folclorului” – Silvestru, Valentin: *Piesa văzută de:* In.: Sorescu, Marin: *Ieșirea prin cer. Teatru comentat*. Editura Eminescu, București, 1984., p. 521.

³⁷⁶ „din punct de vedere politic, dumneata nu există” – Marin Sorescu: *A treia țeară*. In.: Sorescu, Marin: *Ieșirea prin cer* P. 450.

helyzet” terét, amelynek komikus jellegét éppen a benne lejátszódó tükrözéssor adja, hiszen a mozgássérült kapus éppen egykori önmagával küzd meg, és azzal a helyzettel, hogy nem tud azonosulni a számára kiosztott formai követelményekkel, hiányzik belőle valami, ami a szereppel való azonosulást lehetetlenné teszi.

A helyzetkomikumra még számos példát találhatunk, Páskándi valamennyi abszurdoidjában fontos szerepet játszik, és történelmi, illetve „paraboloid” drámáiban is felbukkan, akárcsak Sorescunál, akinél jó példa a helyzetkomikumra a már kasztrált Vidini pasa utólagos felmentése, de számos esetben már a darab kezdetén megszilárdulnak, a dráma virtuális térformájának következtében, azok az irányvonalak, melyek következtében a komikus avagy ironikus szemlélet már elkerülhetetlen. A Romulus és Remus történetét feldolgozó *Anyafarkasom*, vagy a történelembe vetettség aktuális kérdéseit feszegető *Két fronton harcoló*, amelyekben a helyszín egy box-aréna, mintha a szerző ezzel is jelezni kívánná, hogy a történelem nem más, mint örök küzdelem, amelyben a küzdő felek éppen azáltal válnak komikussá, hogy nem veszik tudomásul a küzdőtér határait.

Vannak olyan határok melyek létezéséről számos információval rendelkezik Páskándi is, Sorescu is, ám ezeket a határokat, a nyelvi kifejezés lehetőségeinek határait, nem akarják figyelembe venni, mindegyre feszegetik a nyelv határait, hogy új, egészen meglepő fényben villantsanak fel egy-egy gondolatsort vagy akár egyetlen szót, és ezt igen gyakran az újszerű szókapcsolatok, vagy képzettársítások útján érik el, ami nem meglepő a két drámaíró esetében, ha figyelembe vesszük: mindkét szerző költőként kezdte pályafutását, és verseikben, de prózai írásaikban is igen jelentős helye van az iróniának, a humornak, a parodisztikus jellegnek, a nyelvi panelek és jelentéssorok idézőjelbe helyezésének. Mindezek a jellemvonások elsősorban a két szerzőnek a nyelvhez, az irodalomhoz való viszonyában gyökereznek, és ezt a viszonyt talán leginkább a megbecsülve megújítani, vagy a felülvizsgálva felhasználni szókapcsolatok jelzik leginkább. E két szókapcsolattal együtt jár az az enyhe bizonytalanság, ami az egyes szereplők szövegeit átszövi – a régi és az új jelentés közötti feszültség az, ami a szavakat, kifejezéseket a komikus felé.

Páskándinál az *Önkéntes tűzoltók* című abszurdoidban éppen a beszéd folyamán változik meg a jelentés, és a róla való beszéd megszűnteti az önkéntes tűzoltó fogalmát:

Parancsnok: Önkéntes tűzoltók vagyunk. Azért lettünk azok, mert világosan láttuk, hogy a világon minden másodpercben valahol tűz van. Valahol mindig tűz van. Ezért mi világosan láttuk, hogy önkéntes tűzoltónak kell lenni. S ahogy önkéntesek lettünk, már nem vagyunk önkéntesek, már a parancs parancs, mert vállaltuk, hogy önkéntesek leszünk és nem hivatásosak. A hivatásos tűzoltók mindig hivatásosak maradnak, az önkéntes tűzoltók, ahogy önkéntesek lesznek, már hivatásosak lesznek. Na, gyerünk! Csak szervezetten.³⁷⁷

Az abszurd nyelvi humor egyik sajátossága jól megfigyelhető ebben a szövegrészben, mégpedig az, hogy elég egyetlen szó jelentésének az elvesztése ahhoz, hogy más szavak is elveszítsék jelentésüket, melynek eredményeként egy olyan nyelvi fekete lyuk jön létre, ami a szöveg egészét „magába szippantja” e drámában, ugyanis „*az abszurd dráma elsősorban a szó drámája*”³⁷⁸. Így történhet meg, hogy a nyelvi megsemmisülést, a szavak jelentésének megszűnését tematizáló, és éppen e megszüntetés által konstituálódó szöveg önmagát is megszünteti. Páskándinál talán éppen itt, a szöveg nyelvének befelé, illetve a kifelé, a kiút irányába tartó tendenciáiban érhető tetten leginkább az a hangsúlyváltás, ami a korábbi abszurdoid szövegeket a kilencvenes években írt *Todagar jaur kvárna* „vegytiszta abszurdjától” megkülönbözteti. Mert amíg *Az eb olykor emeli lábát* kötetben fellelhető abszurdoid színjátékok többsége a reménytelenség, a bezártság, a kiúttalanság hangján szólal meg, addig a *Todagar jaur kvárna*, ez a vállaltan abszurd dráma az, amelyben a szerző, ha nem is adja meg a végleges szabadulás katarzist szereplőinek, a történet pozitív végkicsengésének lehetőségét mégiscsak biztosítja számukra – és éppen itt kerül ismét szorosabb kapcsolatba Sorescuval, aki az abszurd vonalvezetését követő drámáiban, elsősorban *A sóhegy szomjúsága* trilógia darabjaiban, az abszurd helyzet ellenére a szereplők valamiféle pozitív tapasztalattal távoznak az élők sorából, és haláluk éppen a világban megnyilvánuló életenergiák hatalmát és az emberi akarat erejét mutatja meg, hozza példaként elénk.

Sehol sem esik szó olyan gyakran az ürről, a semmiről és a hiábavalóságról mint a *Todagar jaur kvárna* esetében, mégis ez Páskándi Géza talán legoptimistább darabja, mert itt, a korábbi, abszurdoid szövegekkel ellentétben, melyekre az „egzisztenciális bezártságérzés

³⁷⁷ Páskándi Géza: *Önkéntes tűzoltók*. In.: Páskándi Géza: *Az eb olykor emeli lábát*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1970., p. 15.

³⁷⁸ Balotă, Nicolae: *Az abszurd irodalom*. Fordította: Zirkuli Péter. Gondolat, Budapest, 1979., p. 407.

jellemző”³⁷⁹, van esély a továbblépésre, amelyet éppen a nyelv belső kohéziós ereje teremt meg, mert a két főszereplő túl tud lépni önkörén, hatással van a világra, és képes változtatni saját sorsán, belenőni egy másik szerepbe, mely képességről az *Önkéntes tűzoltók* vagy *A bosszúálló...* esetében egyáltalán nem beszélhetünk. A nyelv, a beszéd, a dialógus az, ami, ha nem is azonnal, de mégis kimozdítja a holtpontról a két főszereplőt: Vladimirt és Estragont, az időinkognitóból a valóságos történelmi időbe emelve át őket, és egy olyan térbe, ahol a névnek igenis jelentése van. Mindezt úgy éri el, hogy folyamatosan tematizálja a név és a jelentés kérdésköreit, nyelvi játékokban megnyilvánuló ironikus távolságtartással szemlélve azokat:

Vladimir Hiába mocskolódsz, Estragon. A nevünk kötelez. (*Cérnakolbászt kezd szeletelni.*)

Estragon (*csúfondáros*) Mondom, hogy nemes a neve! Főnemes! Fejedelmi! Cári név! Ebül szerzett kutyaőr, haha!

Vladimir Az mindegy. Ha nem is cár atyuskánk adta... akkor is kötelez. Érted? Vegyünk csak egy egyszerű dögkeselyűt. Hát nem kötelezi neve arra, hogy dögöt egyék. A nevében benne van! A neve ösztökéli: egyél dögöt! Ha elfelejtené...³⁸⁰

A névre való emlékezés, a jelentésre való emlékezés azonban csakis a játék, a játékos beszéd, a dialógus, egyetlen szóba tömörítve: a dráma által lehetséges. A szereplők a drámát működtető Dialógus által találják rá a Névre – önmagukra. A drámában a nyelvi játék, akárcsak a fenti esetben, mindig is a szereplővel, a Névvvel való játék, amikor Sorescu drámájában Jónás újra rálel saját nevére – azonnal egyértelművé válik számára, merre is találja a kivezető utat, ami az ő esetében mégiscsak befelé, az öngyilkosság felé tart.

A játék azonban nem csupán ilyen lét- és névelméleti síkon van jelen Páskándi drámáiban, de a költői játékosság csapongó képzettársításai által is, melyek jellegzetes stílusát igen gyakran a groteszk szemléletmód adja meg, mint *A haladékban*, ahol az egyik szereplő így kiált fel: „Mi vacogunk, nincs tűzifánk, maguk meg eretneket égetnek!? Micsoda energiapazarlás!”³⁸¹. Ugyanebben a drámában, néhány dialóguspárral később a koporsóvivő humoros megjegyzései már a trivialitás határát súrolják:

³⁷⁹ Szász László: *Értéktérítő erkölcs*. Értelmezési kísérlet Páskándi Géza drámaírói munkásságához. In.: Szász László: *A bizarr valóság írója*. Esszék Páskándi Gézáról. Kortárs Könyvkiadó, 2003., p. 29.

³⁸⁰ Páskándi Géza: *Todagar jaur kvárna*. (Godot-ra újra várnak vagy Anton és Samuel.) Filozófiai végjáték. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995., p. 33.

³⁸¹ Páskándi Géza: *A haladék*. In. Páskándi Géza: *Színművek*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975., p. 339.

KOPORSÓT VIVŐ (*óvszert vesz elő, felfújja*) Ha Ollagumit használt volna atyja, most fiacskája nem lenne sír fattya, most nem kéne a sírba visszamenni, és nem kérdezné: lenni vagy nem lenni?! Olla-gumi haszna, annyi, mintha gumi nélkül... (*Gongütés*)³⁸²

Ez a szinte alpári hangnem jól illik a környezethez, ami nem más, mint egy vándortemető – egy igazi abszurd hely, amelynek sötét árnyai a humorra is rávetülnek. De Páskándi széles skálán játszik a humor területén is, és drámáiban nem csak az abszurd fekete humora és ironikus távolságtartása kap helyet, hanem az egészséges népi humor is:

NEGYESDIK KATONA Szentelen fickója, hogy mersz letegezni?!

DEMETER Majd meghalunk, oszt akkor magázhatjuk egymást!³⁸³

Az abszurdoidok ironikus megjegyzései és gyakorta paradoxonokra épülő poénjai és a paraboloid drámák finom derűje mellett a történelmi drámák „tréfái” már sokkal kesernyésebb hangot ütnek meg, és jóval közelebb állnak a hitviták pengeváltásaihoz, mint az előbb idézett népi humorhoz, s ha a *Vendégségben* még tompítja valamelyest a szavak élet a bölcsen belenyugvó főszereplő logikai játéka³⁸⁴, az élcelődés a *Könyves Kálmán királyban* már a kegyetlen hatalmi játék eszközévé alakul át:

KÁLMÁN: Őszentsége leghűségesebb híve: Roger gróf Szicíliából. Az ő lányát hozom trónra.

JÁNOS: Találkozásra módot kell kerítenünk, vagy látta már felséged a nagybecsű szüzet?

KÁLMÁN (*ránéz*): Nem elég, ha a pápát láttam?

(*Apró szünet*)

JÁNOS (*arca megráng, türtőzteti magát, bólint*): Csak annyi, hogy egészséges legyen...

KÁLMÁN: Úgy van. Ne hiányozzék egyetlen tagja sem. És legyen teje.

JÁNOS (*most már nem bírja türtőztetni*): Megengedi felséged, hogy társaságában mosolyogjak?

³⁸² Id.mű: p.341.

³⁸³ Páskándi Géza: *Távollévők*. In.: Páskándi Géza: Színművek. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975., p. 19.

³⁸⁴ „DÁVID FERENC: Most pedig énekeljük el a háromezredik zsoltárt...

SOCINO (hökkenten): De hiszen...

DÁVID FERENC: Azt akarod mondani, hogy Dávidnak csak százötven zsoltára van. (Bólogat.) És ilyen nincsen.. (Kis szünet.) Hát ilyen vendégség – volt-e valaha?” – Páskándi Géza: *Vendégség*. In.: Erdélyi triptichon. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest – Kolozsvár, 1999., p. 61.

KÁLMÁN: Azért mondtam.³⁸⁵

Sorescunál a komikum kiaknázásának fő útvonalai nagy vonalakban megegyeznek azokkal, amelyekre Páskándinál bukkantunk, azzal a különbséggel, hogy Sorescu drámáinak többségét áthatja valami derűsen bizakodó humor, amelyre a magyar irodalomban talán csak Tamási Ábel-trilógiájában van példa. Bármilyen sarkított helyzetben legyenek is „a nép egyszerű fiai”, szinte minden esetben mindig képesek arra, hogy nevéssenek az adott világon. Még akkor is, ha karóba húzzák őket, mint *A harmadik karóban*, ha ellenséges terepen kell hű maradni a hazához, mint *A hideglelésben*. A legderűsebb, humoros, vagy poénra hegyezett dialógusok, vagy belső monológok érdekes módon leginkább egy-egy szereplő halálának közeledtével világítják be teljes fényükkel a dráma virtuális terét. Ez a derű olyan vízjel, ami átüt minden egyes Sorescu dráma szövegén, s leggyakrabban a népi humor öltözetében bukkan fel, de ott van már a szereplők által használt nyelvben is, ami nem archaizál a történelmi drámák esetében sem, csupán finoman elhajlik egy jellegzetes, havasalföldi beszéd- és gondolkodásmód felé – Sorescu ezáltal kalauzolja újra és újra szűkebb pátriája, a Havasalföld részét képező Olténia felé olvasóit, anélkül, hogy a regionalizmusok túlságosan eluralkodnának a szövegben.

E jellegzetes, olténiai, regionális íz, a sajátos népi humor még a *Shakespeare sógorban* is felbukkan, a tájnyelvi kifejezések még Shakespeare drámaíró ellenfeleinél is felbukkannak, DOWNTOWN például a hóhér/călu megjelölés helyett a bacău/bakó kifejezést használja, miközben a szöveg egészét is átszövi az olyan regionalizmusokból álló szókapcsolatok sora, amelyek még egy román anyanyelvű befogadó számára is nehézséget okoznak – Sorescu, éppen ezzel a tájnyelvi jellegzetességgel hozza közelebb, teszi kortárssá Shakespeare világát, de el is távolítja a hétköznapiól éppen ezáltal.

Sorescu drámai szövegei, bár a fent említett sajátos népi humor jellemzi őket, tartalmazznak olyan jellegzetes, az abszurd drámára jellemző komikus „szócsavarásokat”, paradoxonokat, melyekre Páskándinál is könnyedén rábukkanhatunk, de ez az abszurd „lágyabb, „mi kutyánk kölyke” abszurd”³⁸⁶.

A ROMÁN: Itt a hajnalhasadás.

³⁸⁵ Páskándi Géza: *Könyves Kálmán király*. In.: Páskándi Géza: *Árpád-házi triptichon*. Antológia Kiadó, Lakitelek, 1994., p. 175.

³⁸⁶ Băileşteanu, Fănuş: *Marin Sorescu*. Studiu monografic. Editura Steaua Procion, Bucureşti, 1998., p. 110.

A TÖRÖK: Hamarosan meghasadunk mi is.³⁸⁷

A fenti idézet pontosan világít rá arra, milyen szerkezeti alapegységekre épül a groteszk felhangokhoz és a fekete humorhoz meglehetősen közel álló komikum Sorescu drámáiban. A komikus hatást úgy éri el a szerző, hogy az egyik gondolat töredékét továbbviszi és egészen más kontextusba helyezi. Sorescu az egyes szavak vagy kifejezések többértelműségét kihasználva építi fel a komikus helyzeteket, mely többértelműségek vagy két szereplő dialógusában érhetőek tetten, mint a fenti példában, vagy egy adott szereplő szövegén belül, mint a Vidini Pasa esetében, aki így írja le a török had állapotát: „A janicsárokat ellepték a tetvek, a szpáhikat rüh borítja... Egymást eszik a vezetők...”³⁸⁸

Sorescutól tehát nem idegen a humor komorabb oldala sem, de összességében elmondható, hogy a szövegeiben felbukkanó komikum inkább az Erzsébet-kori drámákban megjelenő bohóctréfákkal rokon, míg Páskándi, a történelmi drámákat, különösen az Árpádházi triptichont leszámítva (amelyben alig bukkanhatni komikum vagy humor nyomára), a komikus helyzeteket elsősorban a szótörő és szófacsaró nyelvi játékokra, Ionescora hajazó verbális építményekre alapozza, amelyeket legmélyebb gyökerükig áthat egy a Beckettére emlékeztető, száraz és komor irónia.

³⁸⁷ ROMÂNUL: S-a crăpat și de ziua.

TURCUL: În curând vom crăpa și noi. – Sorescu, Marin: *A treia țepă*. In.: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984., p. 432.

³⁸⁸ “S-au încuibat păduchii în ieniceri și-a dat rîia în spahii... Căpeteniile se mănîncă între ele...” – Sorescu, Marin: *Răceala*. In.: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984. P. 311.

KÖVETKEZTETÉSEK, ZÁRSZÓ

Páskándi Géza és Marin Sorescu drámáinak vizsgálata számos gyakorlati és drámaelméleti tanulsággal szolgált. A kutatás gyakorlati eredményének tekinthető, hogy új fénybe helyezte az egyes Páskándi és Sorescu szövegeket, gyakran módosítva azok értelmezési lehetőségeit, és éppen a megírás környezetétől inkább magukra a szövegekre való odafigyelés – ezen belül is a drámaszerkezeti sajátosságok vizsgálata vezetett oda, hogy nyugodtan kijelenthessem azt, ami már a kutatás kezdetén is felsejlett előttem: a vizsgált szerzők olyan sajátos drámaírói életműveket hagytak maguk után, amelyek a közép-kelet európai, sőt az európai drámairodalmon belül is különleges, sőt kiemelt helyet biztosítanak számukra.

Ami az elméleti tanulságokat illeti, egyértelművé vált, hogy a dráma virtuális tere, mint drámaelméleti kategória, jó segédeszköznek bizonyulhat a különböző drámák elemzése során, ezáltal túl is lépve a komparatisztika szűk értelemben vett kereteit, egy tágabb, hajlékonyabb térbe lépve át, amelyben a különböző dráma és irodalomelméleti fogalmak „ütköztetése” olyan fogalmi háló létrejöttét eredményezte, mely a későbbiekben is felhasználható, nem csupán a komparatisztikai vizsgálatok során, de a drámaelemzésekben, drámaelméleti tanulmányokban, sőt az intermedialitás terében mozgó, a különböző művészeti ágak közötti kapcsolatokat kutató dolgozatokban is.

Az új elmélet, ami a kutatás ideje alatt körvonalazódott, nem más, mint a dráma virtuális terének a megléte körül megjelenő elméleti megállapítások sora, melyek együttesen támasztják alá, hogy a drámaszövegben minden esetben konstituálódnia kell egy sajátos virtuális térszerkezetnek ahhoz, hogy a dráma mint irodalmi szöveg és mint előadásra szánt szöveg létrejöhessen.

A dráma virtuális terének fogalma olyan segédfogalom, amely megkönnyíti a szöveg invariánsokra való lebontását és annak rekonstrukcióját is. A különböző fogalmakat és az ezekhez kapcsolódó/kapcsolt szövegeket/szövegrészeket a dráma virtuális terében helyezve el, ezek minden esetben egyetlen pontra a Dialógusban megnyilvánuló Névre, a drámai

személyiségre irányultak, mely Névről kiderült, hogy olyan Jel, ami a dráma terében sokszorozódva a szereplők sokaságának eredője lehet, és ez a marino-i értelemben vett komparatiztika célja is, mert: „*az invariánsok komparatiztikája [...] az identitások egységét, a változatok mögött rejlő állandókat kutatja*”³⁸⁹.

Éppen ez: az identitások egységére és a változatok mögötti állandóságra való odafigyelés alapállása vezetett el az egyes drámaelméleti és drámaelemzési következtetésekhez, melyet elsősorban a sajátos, teljes pontossággal oly nehezen körülhatárolható (Kelet-)Közép-Európának köszönhetek, e fogalom térbeli bizonytalansága vezetett el a dráma virtuális terének fogalmához, mert Közép-Európához hasonlatosan a dráma is mindegyre átnyúlik, átlép, saját határain – ezért is tekinti Erika Fischer-Lichte a drámát a határátlépés terének.

A határátlépés: kapcsolatteremtés, összehasonlításra teremtett alap, márpedig a két szerző komparatiztikai vizsgálata szinte adta magát, nem csupán a biográfia, de a drámai életműben megjelenő hasonlóságok következtében is.

A kutatás során így fedezhettem fel, hogy a megegyező alapotívumok mellett (az abszurd drámával való szoros kapcsolat, a lét abszurditásának átérzése, a történelemmel és a történelmi idővel való folyamatos szembenézés, a drámai műfajjal folytatott állandó, olykor lázadó hangvételű dialógus, hogy csak a legfontosabbakat említsem), annak ellenére, hogy bizonyos pontokon jelentős a távolság a két szerző között, elsősorban a drámai személyiségnek a térben elfoglalt helye, és e pozíció módosulásai határozzák meg a dráma virtuális terének kialakulását, és mindez fordítva is igaz: a dráma virtuális terének milyensége, formája alapvetően határozza meg a dráma szereplőjét.

Mert komparatiztikai kutatásaim közepette vált számomra elfogadhatóvá az a nézet, hogy a dráma, ha valóban dráma minden esetben magába foglalja önnön kezdeteit – az ókori és a középkori hagyományt is beleértve.

Ilyen szemszögből nézve mondható el, hogy a 20. századi dráma, minden lázadása ellenére, szorosan kötődik a hagyományhoz. Nem csupán a műfaj (a komédia és a tragédia, a farce és a morálitásjáték) tekintetében, de a drámaszerkezet szempontjából is. Megfigyelhető, hogy mindkét drámatörténeti kezdőpontban a Szereplő és a Kórus áll szemben egymással. A tragédiában a Szereplő a Karral való szembenézés/dialógus során látja meg a drámai szituációt,

³⁸⁹ „comparatismul invarianților caută [...] unitatea identităților, permanentele ascunse dincolo de variații” –Marino, Adrian: *Comparatism și teoria literaturii*. Traducerea: Mihai Ungureanu. Polirom, 1998., p. 76.

amelybe került; hasonló a helyzet a középkori színházi hagyomány forrásainál is, ahol már a *quemqueritis* alaphelyzetében is a Szereplő/Angyal áll szembe a három tagból álló női Karral.

Páskándi és Sorescu pontosan ismeri e hagyományokat, a drámai műfaj poeta doctusai mindketten, akik a drámai szituáció e fent vázolt alaphelyzetéből kiindulva, a drámai hagyománnyal folyamatos párbeszédet folytatva alakítják ki azokat a sajátos beszédmódokat, melyek életművük drámai vonulatát meghatározzák.

Mindketten tudatosan, az alapoktól elindulva építik fel azt, amit utólag jelentős drámai életműnek tekinthetünk. Sorescu a drámai monológ sajátos dialogikus változatával indít a Jónásban, Páskándi a dialógus lehetőségeit méri fel. Az eb olykor emeli lábát első szövegeiben, hogy e kamaradarabok után már a szélesebb ecsetkezeléssel megfestett drámák felé induljanak tovább.

Hagyomány és újítás összjátékáról beszélhetünk mindkettejüknél, olyan összjátékról, amelyben a filozófiai háttér – az abszurd irodalma és az egzisztencialista filozófia –, a drámaszerkezet, valamint annak elemei: a drámai tér és idő, az ebben megjelenő szereplő – együttesen hozzák létre a dráma sajátos virtuális terét, hogy később e virtuális tér újabb tartalmakkal gazdagodjon a történelmi idővel, végezetül a posztmodern életérzéssel, az újraírás lehetőségével/lehetetlenségével szembesülve, már pályájuk utolsó szakaszában hozzanak létre egészen új, a saját irodalmon, de a világirodalmon belül is újszerűnek tekinthető drámai műveket.

A dráma virtuális tere nem jöhet létre az idő nélkül, mert az időre is szükség van, hogy az olvasó maga előtt lássa azt a térszerkezetet, amelyben a cselekmény lezajlik a nevek közötti dialógus által³⁹⁰. Páskándi és Sorescu drámáit a tér fogalma felől megközelítve egyértelművé válik, hogy minden, ami a dráma kezdetben még „üres” terébe ér: módosítja, új értelmezési horizontokkal, új létdimenziókkal gazdagítja azt, és benne a Szereplőt, aki a tér kényszerítő erejének hatására jelenik meg, meztelen jelként, amelyet a tér és az idő ruház fel különböző tulajdonságokkal a dráma cselekménye során.

A tér, ami zárt (szent) és nyitott (profán) tér is lehet.

Páskándi és Sorescu fokozatosan jut el a zárt tér által meghatározott drámától az általában nyitott terekben játszódó történelmi drámáig, a nem-lineáris drámától a lineáris drámáig és

³⁹⁰ Patrice Pavis a drámai teret így határozza meg: „A dráma terét a néző, illetve az olvasó alakítja ki, hogy rögzítse a cselekmény előrehaladásának és a szereplők fejlődésének a kereteit. A drámai tér a drámaszöveg része, láthatóvá kizárólag a néző képzeletében válik. – Pavis, Patrice: *Tér – a dráma tere*. In: Pavis, Patrice: *Színházi szótár* L'Harmattan, Budapest, 2006., p. 447.

tovább, el egészen egy olyan drámáig, ahol már nem a dráma terében megnyilvánuló szereplő kerül a dráma középpontjába, hanem a saját és a vendégszövegek összezsapása/összefonódása egy metadramatikus drámamodell keretein belül.

Térkezelésük a profán és az utópikus tér különböző kapcsolódási vagy konfliktust támasztó pontját teremti meg, miközben mindkettejükénél megfigyelhető, hogy: „a profán tér „struktúra”-nélküliségével szemben az utópikus tér túlzott strukturáltságra nyújt lehetőséget”³⁹¹.

A drámáikban nem csupán a térkezelésben, de a Szereplő személyiségében és a Szereplő által használt beszédmódjában rejlő kettősség vezetett el oda, hogy a két szerző drámáit, mint tükörszínházak sorozatát tanulmányozzam. A tükrözések játékait vizsgálva újabb támpontot nyert az a feltételezés, mely szerint a drámát egyetlen Szereplő és a Szereplő személyiségét visszatükröző felület határozza meg – e felület pedig lehet maga a dráma virtuális tere és az ebben megnyilvánuló idő is, két olyan invariáns, amely a drámák komparatív elemzése során kiemelkedő fontossággal bírt. Ráműtöttem, hogy a tükrözés/tükröződés hagyománya és annak a kultúrában, (dráma)irodalomban, színházban betöltött jelentős szerepe már az európai kultúra ókori és későbbi időszakaiban is kimutatható.

Páskándi és Sorescu úgy nyúl vissza e hagyomány(ok)hoz, hogy meg is újítja az(oka)t. Kamaradarabjaikban, mint a Jónás, vagy a Vendégség, az én és a másik én dialogizál egymással, hogy a történelmi drámákban mint a Hidegtelek vagy a Tornyt választok már két világ, kétfajta térszerkezet drámai energiákat felszabadító konfliktusát követhessük nyomon: a fenti és a lenti világ, a látszat és a valóság összezsapását.

A látszat és valóság szembeállítás, egybeesése e tükrözésre/tükröződésre alapozó drámaszerkezetek sajátossága, és a két szerző szövegeiben elsősorban itt, a szerkezet, a megfeleltetések szintjén érhető tetten, még ha ez a különböző drámák esetében nem is bír azonos súllyal.

A tükröződő világok e kavalkádja már nem áll messze attól a világszemlélettől, amit posztmodernnek szokás nevezni, hiszen éppen a korábbi hagyományok, illetve a korábbi szövegek visszatükröződése a Páskándi és Sorescu szövegekben – ez az, ami egyfajta „posztmodern” az intertextualitásra építő, ironikusan távolságtartó, nyelvjátékokban bővelkedő, szófordulatokkal zsonglörködő drámaszövegek megírásához vezeti el a szerzőket, egy olyan

³⁹¹ “Față de lipsa de „structură” a spațiului profan, spațiului utopic oferă un exces de structură” –Stoichiță, Victor Ieronim: *Efectul Don Quijote*. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului European. Humanitas, București, 1995. p. 18.

térbe, ahol a valóság és a látszat, a saját és a vendégszöveg, a történelmi és a reverzibilis/mitikus/utópikus idő együttesen hoz létre olyan szövegegészt mint Sorescu Shakespeare sógor és Páskándi Todagar jaur kvárna... című drámája.

Jelen dolgozat megpróbálta sajátos szemszögből (a virtuális tér létrejöttének körülményei felől) vizsgálni a két szerző fontosabbnak tartott drámáit, hogy ezáltal is hozzájáruljon a szövegek belső jelentéstartalmainak a minél alaposabb feltárásához, feldolgozásához.

Az elemzés/kutatás közepette felfejtett szövegértelmezési lehetőségek mellett néhány elméleti tanulsággal is járt e dolgozat: a) a dráma úgy is felfogható mint virtuális térben megnyilvánuló előadás, amely a színház és az irodalom felé egyaránt nyitott; b) a dráma úgy is tekinthető, mint egyetlen Szereplő belső dialógusa, avagy a Szereplő és annak kivetülései (alakmásai) közötti dialógus, amely éppen a tükröződések által, azok következtében kezd el szereplők sorává bomlani.

Remélem, hogy az általam leírtak is elősegítik Sorescu drámáinak alaposabb elemzését és Páskándi drámaírói munkásságát is visszahelyezik a feledés „félhomályából” a korábbi ismert és elismert, őt megillető helyre a magyar (dráma)irodalomban; és bízom abban, hogy mindkét szerző a továbbiakban is kellő számú tükröző felületre talál a világirodalom és a komparatiztika virtuális terében, mert egyre egyértelműbb bizonyosság lesz: hogy a drámai forma jeles megújítói ők, akik éppen a drámaszerkezet alapjainak mélyreható ismerete által tudták új köntösben hozni eléink a különböző drámai műformákat, a kamaradaraboktól el egészen a történelmi drámákig és a történelmet/valóságot egyaránt ironikus távolságtartással szemlélő metadrámáig.

PRIMÉR IRODALOM

Páskándi Géza: *Az eb olykor emeli lábát*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1970.

Páskándi Géza: *Színművei*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1974.

Páskándi Géza: *Színművek*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1975.

Páskándi Géza: *Drámái*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1987.

Páskándi Géza: *Árpád-házi triptichon*. Antológia Kiadó, Lakitelek, 1994.

Páskándi Géza: *Todogar Jaur Kvárna*. (Godot-ra újra várnak vagy Anton és Samuel.) Filozófiai végjáték. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1995.

Páskándi Géza: *Száműzött szavak temploma* (tanulmányok, esszék). Codex Print, 1998.

Páskándi Géza: *Erdélyi triptichon*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest – Kolozsvár, 1999.

Sorescu, Marin: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984.

Sorescu, Marin: *Opere. III.*, Teatru. Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2005

Sorescu, Marin: *Opere. IV.*, Publicistică. Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2005.

SZEKUNDÉR IRODALOM

Adorno, Theodor Wiesengrund: *Kísérlet A játszma vége megértésére*. In.: A dráma művészete ma (szerk. Ungvári Tamás). Gondolat, Budapest, 1974.

Andreescu, Mihaela: *Marin Sorescu, instantaneu critic*. Editura Albatros, București, 1983.

Angi István: *A liturgikus tér paradoxonai*. Korunk, 2005./2.

Antonin Artaud: *Teatrul și dublul său* (În românește de Voichița Sasu). Echinox, Cluj-Napoca, 1997.

Apuleius: *A világról*. Szónoki és filozófiai művek (ford. Détsy Mihály). Magyar Könyvklub, 2003.

Arisztotelész: *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika* (ford. Sarkady János). Kossuth Kiadó, 1997.

Bajor Andor: *Páskándi Géza*. Útunk, 1951./2.

Balotă, Nicolae: *Az abszurd irodalom* (ford: Zirkuli Péter). Gondolat, Budapest, 1979.

Baltrušaitis, Jurgis: *Oglinda* (trad. Marcel Petrișor). Editura Meridiane, 1981.

Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. Irodalomelméleti írások. Osiris Kiadó, Budapest, 2001.

Baudrillard, Jean: *A szimulákrum elsőbbsége* (ford. Gángó Gábor). In.: Testes könyv I. Szerk. Kiss Attila Attila – Kovács Sándor S. K. – Odorics Ferenc. Ictus-JATE, Irodalomelmélet csoport, Szeged, 1996.

Băilișteanu, Fănuș: *Marin Sorescu, studiu monografic*. Editura Steaua Procion, București, 1998.

Benjamin, Walter: „A szirének hallgatása”. Válogatott írások (ford. Szabó Csaba). Osiris Kiadó, Budapest, 2001.

Bentley, Eric: *A dráma élete*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998.

Berkes Tamás: *Groteszk irodalom a hatvanas években*. In.: *Keresztirányok*. Közép- és kelet-európai összehasonlító kultúrtörténet. Szerkesztette: Berkes Tamás. Balassi Kiadó, Budapest, é.n.

Bertha Zoltán: *Abszurd és királydráma*. In.: Bertha Zoltán: Erdélyiség és modernség. Pallas Akadémia, Csíkszereda, 2006.

- Bertha Zoltán: *Az abszurd az újabb erdélyi magyar irodalomban*. Napút, 2009/1.
- Bécsy Tamás: *A dráma esztétikája*. A dráma műneme és műfajai. Kossuth Könyvkiadó, 1988.
- Bécsy Tamás: *Kalandok a drámával*. Magyar drámák 1945 – 1989. Balassi Kiadó, Budapest, 1996.
- Bíró Béla: *A „kizökkent idő”*. Korunk, 2001./6.
- Bíró Béla: *A tragikum tragédiája*. Kriterion, Bukarest, 1984.
- Bojtár Endre: *Kell-e összehasonlító irodalomtudomány?* In.: Keresztirányok. Közép- és kelet-európai összehasonlító kultúrtörténet. Szerkesztette: Berkes Tamás. Balassi Kiadó, Budapest, é.n.
- Boka László: *Dráma és történelem. 1974 – Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja*. In.: A magyar irodalom története. 1920-tól napjainkig. Szerkesztette: Szegedy-Maszák Mihály, Veres András. Gondolat, Budapest, 2007.
- Brădăţeanu, Virgil: *Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului*. Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982.
- Bréda, François: *Fiinţă şi teatru*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.
- Brooks, Cleanth: *Az irónia, mint strukturális elv*. In.: A modern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény. Szerk.: Bókay Antal – Vilcsék Béla. Osiris Kiadó, Budapest, 1998.
- Brustein, Robert: *A lázadás színháza*. A modern dráma útja Ibsentől Genet-ig. Első kötet. Fordította és az utószót írta: Földényi F. László. Modern Könyvtár, 448., Európa Könyvkiadó, 1982.
- Chirilă, Gheorge: *Între ironic şi imaginar*. Editura Viitorul Românesc, 2001.
- Cocora, Ion: *Privitor ca la teatru III*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
- Crohmălniceanu, Ovid S.: *Piesa văzută de:* In.: Sorescu, Marin: *Ieşirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, Bucureşti, 1984.
- Culianu, Ion Petru: *Jocurile minţii*. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie. Polirom, Bucureşti, 2002.
- Davidson, Clifford: *A képzőművészet és a reneszánsz dráma: Shakespeare példája* (ford. Szőnyi György Endre). In.: Ikonológia és Műértelmezés 1. Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról. JATEPress, 1997.
- de Man, Paul: *A temporalitás retorikája* (ford. Beck András). In.: Az irodalom elméletei I. Jelenkor – JPTE, Pécs, 1996.

de Man, Paul: Lukács György: *A regény elmélete*. In.: de Man, Paul: *Olvasás és történelem*. Osiris, Budapest, 2002.

Demény Péter: *Egy remekmű viszontagságai. A Vendégség kálváriája*. In.: *Évfordulós tanácskozások 2002-2004*. Ady Endre, Páskándi Géza, Szilágyi Domokos, II. Rákóczi Ferenc, Móricz Zsigmond. E.M.K.E Partiumi Alelnöksége és a Szatmárnémeti Kölcsey Kör, 2005.

Diaconescu, Romulus: *Condiția umană în dramaturgia postbelică*. Scrisul Românesc, Craiova, 2001.

Eco, Umberto: *Tükrökről* (ford. Bene Nándor). Café Babel, 18. szám.

Eliade, Mircea: *A szent és a profán. A vallási lényegről*. (ford. Berényi Gábor). Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987.

Esslin, Martin: *Az abszurd dráma elmélete*. Fordította: Sz. Szántó Judit. A Magyar Színházművészeti Szövetség Kiskönyvtára. Korszerű Színház 94. szám. A Színháztudományi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa. Budapest, 1967.

Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története* (ford. Kiss Gabriella). Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.

Foucault, Michael: *A szubjektum és a hatalom* (ford. Kis Attila Attila). In.: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Szerkesztette: Bókay Antal, Vilcsék Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Osiris Kiadó, Budapest, 2002.

Földényi F. László: *A túlsó parton*. Jelenkor, Pécs, 1990.

Francastel, Pierre: *Művészet és társadalom*. Válogatott tanulmányok. (ford.: Lontay László, Nagy Géza.) Gondolat, Budapest, 1972.

Frye, Northrop: *Az irodalom archetípusai*. In.: *A modern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Szerk.: Bókay Antal – Vilcsék Béla. Osiris Kiadó, Budapest, 1998.

Gaillard, Ottofritz: *A dráma alaptörvényeiről*. (ford. Gál Istvánné). Korszerű Színház Sorozat, 28. Színháztudományi Intézet, 1961.

Gânscă, Crenguța: *Opera lui Marin Sorescu*. Editura Paralela 45, 2002.

Ghițulescu, Mircea: *Drama Europeană în dicțiunea oltenească*. In.: *Istoria literaturii dramatice românești*. Editura Academiei Române, București, 2007.

Ghițulescu, Mircea: *Istoria literaturii dramatice românești*. Editura Academiei Române, București, 2007.

Gyuricza Eszter: *A nemiség performativitása*. Holmi, 2006./9.

Hassan, Ihab: *Regény és tapasztalat* (ford. Zachár Zsófia). In.: *Regény és tapasztalat. Modern amerikai irodalmi tanulmányok*. Európa Könyvkiadó, 1978.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétikai előadások*. Első kötet, második kiadás. Fordította és jegyzetekkel ellátta: Zoltai Dénes. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980.

Hocke, Gustav Rene: *Manierismul în literatură* (trad. Herta Spuhr). Editura Univers, București, 1977.

Homérosz: *Hermész-himnusz* (ford. Devecseri Gábor). In. Görög költők antológiája (válogatta, szerkesztette Falus Róbert). Európa Könyvkiadó, Budapest, 1959.

Horváth Andor: *Utószó*. In.: Camus, Albert: *Caligula*. Fordította: Illés Endre. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1982.

Jankélévich, Vladimir: *Ironia*. Traducerea din limba franceză de Florica Drăgan și V. Fanache. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.

Jaspers, Karl: *Szkizofrénia és korunk kultúrája* (ford.: Zoltai Dénes). In: *Az egzisztencializmus. A bevezető tanulmányt írta, a szövegeket válogatta Köpeczi Béla*. 4. kiadás, Gondolat, Budapest, 1984.

Jauss, Hans Robert: *A hitvita* (ford. Józsa Edina). In.: *Az irodalom elméletei V.*, Jelenkor, Pécs, 1997.

Kántor Lajos: *A fent és a lent*. (Páskándi-közelítés, drámák ürügyén) In.: Páskándi Géza: *Erdélyi triptichon*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest-Kolozsvár, 1999.

Kántor Lajos: *A modernség nem ráadás*. Utunk, 1965./31.

Kerényi Károly: *Az ünnep lényege*. In.: *Halhatatlanság és Apollón vallás*. Magvető Könyvkiadó. Budapest, 1984.

Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyékában*. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet. Theatron Könyvek 1. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000.

Kierkegaard, Sören: *Írásaiból*. (Harmadik kiadás.) Gondolat Kiadó, Budapest, 1982.

Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc: *Posztmagyar*. Ictus, Szeged, 1995.

Kristeva, Julia: *Nárcisz: az újfajta téboly* (ford. Babarczy Eszter). Café Babel, 18. szám.

Lacan, Jaques: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója* (ford. Erdély Ildikó és Füzeséry Éva). In.: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szöveggyűjtemény. Szerk.: Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Osiris Kiadó, Budapest, 2002.

Lévinas, Emmanuel: *Nyelv és közelség*. Tanulmány Kiadó- Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997.

Láng Gusztáv: *Páskándi Géza*. Utunk, 1970./18.

Láng Gusztáv: *Mai drámák*. Beszélgetés új írásokról. I. Utunk, 1970./48.

Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*. Forrás:
http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=32264&catid=1:archivum&Itemid=7

Lotman, Jurij: *A szűzsé eredete tipológiai szempontból*. In.: *Kultúra, szöveg, narráció*. Szerkesztette: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit, Jannus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994.

Lucretius Carus, Titus: *A dolgok természetéről* (ford. Kiss Géza). Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bukarest, 1957.

Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető Kiadó, Budapest, 1978.

Lukács György: *A történelmi regény*. Hungária, Budapest, 1947.

Lytard, Jean François: *A posztmodern állapot* (ford.: Bujalos István – Orosz László). In.: *A posztmodern állapot*. Jürgen Habermas, Jean François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai. A kötetet összeállította: Bujalos István. Századvég Kiadó, Budapest, 1993

Majtényi Erik: *Fogadjuk elvszerűen a bíráló segítségét*. Útunk, 1951/12. szám.

Marino, Adrian: *Comparatism și teoria literaturii*. Traducerea: Mihai Ungureanu. Polirom, 1998.

Marosi Péter: *Mire legyen büszke Páskándi?* Útunk, 1956./12.

Mașek, Victor Ernest: *Literatură și existență dramatică*. Editura Meridiane, București, 1983.

Măciucă, Constantin: *Viziuni și forme teatrale*. Editura Meridiane, București, 1983.

Mihályi Gábor: *Az abszurd dráma a tér és idő koordinátaiban*. In.: *A moderntől a posztmodernig*. Tanulmányok irodalomról, színházról. Új Világ Kiadó, 1999.

Nistor, Ion: *Studiu introductiv*. In.: *Dramaturgia română contemporană*. Editura Albatros, București, 1988., p. XXV.

Orbán János Dénes: *Két előadás*. Előretolt helyőrség, 1996., január-február

Papu, Edgar: *Răceala*. In.: Marin Sorescu: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984.

Paracelsus: *Okkult filozófia* (ford. Ladányi László). Hermit Kiadó, Miskolc, 2001.

Pavis, Patrice: *Színházi szótár* (fordította: Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia). L'Harmattan, Budapest, 2006.

Platón: *Összes Művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.

Plótinosz: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről*. (ford. Horváth Judit és Perczel István). Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986.

Plutarkhosz: *Izisz és Oszirisz* (ford. W. Salgó Ágnes). Európa, Budapest, 1986.

P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság*. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig. Irodalomtörténeti füzetek. Argumentum Kiadó, Budapest, 1997.

P. Müller Péter: *Testfogyatkozás* (A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban). Jelenkor, 2008. június.

P. Müller Péter: *A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban*. Jelenkor, 2003./6.

Pomogáts Béla: *Három felvonás a zsarnokságról – Páskándi Géza Dávid Ferenc-drámájának környezete*. In.: Évfordulós tanácskozások 2002-2004. Ady Endre, Páskándi Géza, Szilágyi Domokos, II. Rákóczi Ferenc, Móricz Zsigmond. E.M.K.E. Partiumi Alelnöksége és a Szatmárnémeti Kölcsey Kör, 2005.

Pomogáts Béla: *A romániai magyar irodalom története*. Bereményi Kiadó, é.n.

Popescu, Marian: *Povestea cu Iona*. In.: Marin Sorescu: *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat. Editura Eminescu, București, 1984.

Puiu, Dana: *Marin Sorescu*. In.: *Parodia în teatrul modern și postmodern*. Editura Paralela45, 2002.

Radnóti Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák*. Palatinus, Budapest, 2003.

Rorty, Richard: *Esetlegesség, irónia, szolidaritás*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994.

Silvestru, Valentin: *Ora 19.30*. Studii critice asupra teatrului dramatic din deceniul opt al secolului douăzeci. Editura Meridiane, București, 1983.

Trencsényi-Waldapfel Imre: *Mitológia*. Gondolat, Budapest, 1963.

Tupan, Maria-Ana: *Marin Sorescu și deconstructivismul*. Scrisul Românesc, Craiova 1995.

Stoichiță, Victor Ieronim: *Efectul Don Quijote*. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului European. Humanitas, București, 1995.

Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*. Gondolat, Budapest, 1979.

Ungvári Tamás: *Abszurd dráma – drámai abszurdum*. Helikon, 1965/1.

Varga László: *A nem-lineáris dráma értelmezése*. Opus. Irodalomelméleti tanulmányok. Új sorozat 5. Sorozatszerkesztő: Veres András, Kálmán C. György. Balassi Kiadó, Budapest, 2002.

Visky András: *Írni és (nem) rendezni*. Koinónia, Kolozsvár. 2002.

Zamfirescu, Ion: *O voce nouă în teatrul istoric românesc*. In.: O antologie a dramei istorice românești. Perioada contemporană. Editura Eminescu, București, 1986.