

BALÁZS IMRE JÓZSEF

A TRAGÉDIA ÁTHELYEZŐDÉSE

Vázlat a holokausztdráma lehetőségeiről
a romániai magyar irodalomban

A tragikum kategóriája jól érzékelhetően kapcsolatba hozható a holokausztról való gondolkodásunkkal, a klasszikus értelemben vett tragédia műfaja kevésbé. Hiányzik a tragikus vétség eseménye, amelyik a főhős bukásához vezetne. Mintha a tragédia valamiképpen szükségszerűen a színpadon kívül zajlana ebben az esetben.

Mégsem állítható, hogy a tragédia formájának ne lenne relevanciája a történetek megjelenítésében. Az eseménysor résztvevői elveszítik családtagjaikat, a veszteség helyreállíthatatlan, végérvényes. A színre lépők a történet elején gyakran társadalmi presztízzsel rendelkező tagjai a saját közösségüknek: orvosok, tudósok, művészek, értelmiségiek. Az ő holokauszttörténeteik esetében látványos hanyatlás, zuhanás tanúi vagyunk – de a zuhanás, az aláereszkedés archetipikus, abszolút mintázata valójában minden résztvevőre vonatkozik. A tragikus forma határainak keresése, kiterjesztése mindezek mellett is megtapasztalható a problémakör kapcsán. Ennek okait a modern korszak specifikumaiban, illetve a kelet-közép-európai történelem kontextusában egyaránt joggal kereshetjük.

This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania – Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled Measuring Tragedy: Geographical Diffusion, Comparative Morphology, and Computational Analysis of European Tragic Form (METRA), contract no. 760249/28. 12. 2023, code CF 163/31.07.2023.



**Annak modellezéséhez,
hogy mi történik
a romániai magyar
irodalom közegében a
holokauszt történetével
és a tragikum
lehetőségével a színpa-
don, Földes Mária
színművét, a *Hölgy a
barakkban* választom.**

Annak vizsgálatakor, hogy milyen színpadi reprezentációi voltak és lehetnek Közép-Kelet-Európában a holokausztnak, többféle támpontot találhatunk. A téma kutatói általában magától a lehetségesnek a dilemmáitól indulnak: egyáltalán jogosultnak, adekvátnak érezhetjük-e a hasonló reprezentációkat?¹ Gondolatkísérletként most induljunk azoktól a műfajoktól, amelyeket valamiképpen gyakrabban kapcsolhatunk össze a témával. Van-e például relevanciája, lehetősége sokszereplős balzaci nagyregényt írni a holokausztról? Ha igen, hogyan és milyen tétellel?

Alighanem ismerősebb számunkra ebben a kontextusban a memoár, az egyes szám első személyű tanúságtétel műfaja. Szükségszerűen, hiszen leghitelesebben maguk a túlélők számolhattak be arról, ami a sokáig titkolt létezésű légerekben lezajlott. A memoár színpadi adaptációja – ahogy ezt például Tompa Andrea is végiggondolja *Sokszor nem halunk meg* című regényében² – a monodráma műfaja felé vezet, ha színpadi keretben gondolunk rá. Kísérleti műfaj, az érzelmi hullámzások reprezentációja ez. A klasszikus tragédia formájától továbbra is sok tekintetben távol vagyunk a monodrámák kibontakozásának követésekor.

A női holokausztörténetek a romániai magyar irodalomban rendre memoárként vagy a vallomástól a riportszerűség vagy regényszerűség felé elmozduló prózai műként öltöttek formát. Harsányi Zimra, Simon Magda, Rózsa Ágnes, Földes Mária művei mára megkerülhetetlenek a problémakör végiggondolásakor.³ Annak modellezéséhez, hogy mi történik a romániai magyar irodalom közegében a holokauszt történetével és a tragikum lehetőségével a színpadon, Földes Mária színművét, a *Hölgy a barakkban* választom.

A színmű helyszíne „egy lengyelországi német koncentrációs tábor”, a cselekmény idejeként pedig 1944. augusztus vége van megjelölve.⁴ Az időmegjelöléshez a darab befogadójának azt kell hozzágondolnia, hogy az auschwitzi tábor felszabadításának időpontja 1945 januárja. Konkrét fizikai időként belátható, befogható időtartam tehát, a légerlét viszont kiterjeszti az időkeretet, a remény vagy a reménytelenség érzetének függvényében.

A tér, amelyben a mű játszódik, belátható: szűkös, klausztrófó tér, amely a bezártságot sugallja. A darab történései legnagyobb részt a foglyok barakkjában játszódnak, a cselekmény legnagyobb időmetszetében kifejezetten kijárási tilalom is sújtja büntetésként a barakk lakóit. Rálátunk még a barakk melletti „lágerutcára”, ez az a helyszín, ahol a hatalom helyi képviselői, a Lágerführer és a Rottenführer tanácskoznak, vitatkoznak egymással. A bezártság kiemelt fokozatának a jelölője a magasfeszültségű árammal telített szögesdrót: ez a mű idején belül az élet végességének jelölője is egyben – nekiszaladva a szögesdrótnak, a foglyok öngyilkosságot követhetnek el.

A barakk tömegszállás, nem ismerjük megnevezettség szintjén összes lakóját. A létszámenlőzések az derül ki, hogy hétszázhetvenkilenc fogoly lakhelye. Térbeliség szempontjából ezt a következőképpen érzékelteti a helyszín leírásakor a szerző: „a színpad bal oldalán pricc, rajta tizenhárom ember. Mögötte ajtó, a Blockfőnök szobájába vezet. A fekhely kissé ferdén áll, azt sejtetvén, hogy bennebb folytatódik a priccsek hosszú sora.”⁵ Időnként dramaturgiai utasítás-ként ilyesmiket olvashatunk: „el a barakk háttérébe”; „indul a barakk háttérébe”. A zárt tér az időhöz hasonlóan kitágul, az előtér/háttér viszonyrendszerében működik: az előtérben, tizenhárom megnevezett fogoly életében történtek mintegy reprezentálják a teljes közösség helyzetét is. A tizenhárom létszám az evangéliumi utolsó vacsora résztvevőinek számával egyezik, mintegy előrevetítve a

darab végét és valamelyest a lehetséges megoldások irányait is. Ebben a tekintetben messzemenően érvényesül a darabban a tragédiákra jellemző térbeli-időbeli sűrítés technikája.

A megnevezett szereplők egy része politikai okok miatt, másik részük zsidóként van fogolylétre ítélve. A mű kiindulópontja, hogy egy kommunista szervezkedést leplez le a lágerparancsnokság, köztük egy összekötőként dolgozó lány szereplőt, akit egy pillanatra fizikai valójában is láthat a néző: „Rottenführer az előtérbe hoz egy lenge leányalakat és egy férfit. Nagyon izléselesen kell megoldani az elővezetést, nem kell lökdösnöni őket a színpadon. Egy villanás, és már kint is vannak.”⁶ Mindennek következtében a lágerlakókat megtizedelik, a szervezkedőket likvidálják, de a kétszáz kommunistából öten túlélik a megtorlást. Ők a mű előtérében zajló eseménysor résztvevői között vannak.

Az előtérbeli szereplők egyike, Lázár (korábbi életében csellista) idegei felmondják a szolgálatot, öngyilkosságot követ el az első felvonás végén, reményét elveszítve. Mintegy az ő hiánya nyomán jön létre a „hölgy a barakkban” szituáció, ami a darab címévé válik Földes Mária elgondolásában. Egy képzeletbeli nőalak érkezik a barakkba, egy üresen hagyott, pokróccal elkülönített priccse. A képzelt szereplő jelenléte mintegy megszelídíti a barakklakókat hosszabb távon, „visszahumanizálja” őket a mű sok jelenetében leírt helyzetekből, amelyekben csupán az individuális túlélés motivációi működtek. A Költő nevű szereplő, aki létrehozza a Hölgy jelenlétét, a képzeletbeli figurához beszélve, a reményt vetíti bele a szereplőbe, illetve a szabadság fogalmát.

A mű tetőpontjához közeledve az válik kérdéssé a második felvonás végén, hogy hajlandóak-e kiszolgáltatni a barakklakók képzelt figurájukat a Lágerführernek, vagy vállalják akár az egyéni, akár a csoportos megtorlást, létszámtizedelést. A szimbolikus szabadságról, humanizmusról, reményről kell dönteniük voltaképpen, a parancsnoknak abba a szellemi játékba kell belemennie, hogy ezek létező entitások a láger világában. Ezeket nem tudja lelövetni a maguk valójában, csupán ágensüket, a Költőt lövetheti le. A darab végkifejlete szerint a Hölgy továbbra is jelen van a barakkban a Költő kivégzését követően: a tragikus hős a halálba indult az eszme, a remény folytonosságának fenntartása érdekében. A túlélésért való individuális küzdelem helyett győzedelmeskedik a fejekben az eszme, illetve a szabadság iránti elkötelezettség. A darab logikájában a Lágerführer azzal veszít, hogy választás elé állítja ugyan a barakklakókat, de az általuk kitalált, képzelt szempontrendszer szerint – ezáltal mintegy beelépett az ő fikciójukba. A darab utolsó jelenetében a dramaturgiai utasítás szerint „a vesztes kegyetlenségével” vezényel.⁷

A darab tehát megőrzi a tragédiák struktúrájának jó néhány elemét: a Költő az utolsó jelenetben halálba indul, de ebben a halálban mintegy felmagasztosul, az az elvei melletti kitartás szükségszerű következményeként, egy döntése nyomán következik be, ebben a minőségében nem az alaphelyzetre egyébként jellemző kiszolgáltatottság következményeként mutatkozik meg a vég. A Költőnek saját halála lesz a történetben. A darab a holokauszt kontextusában is az ágencia lehetőségeire figyel, a korlátozott, szűk terekben is felvillanó döntésszituációkra.

Földes Mária jelölten használja fel a darab megírásához Romain Gary *Les racines du ciel* (Az ég gyökerei) című regényének egyik epizódját, megváltoztatva annak végkifejletét. A darabról írt önértelmezésében a következőképpen foglalta össze a mű kiindulópontját és tétjeit: „A *Hölgy a barakkban* ötlete Romain Gary Goncourt-díjas regényének egyik epizódjából ered. [...] A lágerparancsnok-

nak feltűnik a foglyok fegyelmezettsége. Besúgójától tudomást szerez a játékról, s mint a »lélektani hadviselés« specialistája, rögtön felméri a veszélyt. Pontosan érti, hogy a »hölgy« az emberi méltóság eszménye. Ha meg akarja törni a foglyok erejét, eszményüktől kell megfosztania őket. [...] Mikor belép a lágerparancsnok, hogy átvegye a »hölgyet«, a költő megtagadja az engedelmisséget. A barakk lakói melléje állnak. A parancsnok fenyegetőzik, alkudozik, de tehetetlen. Dühében kivégezteti a fiatal kommunistát. De csatát veszített. S ebben a csatavesztésben benne rejlik a háború elvesztésének távlata. Az győz, aki az erkölcsi fölény. Az eszmény a foglyok birtokában marad. Az eszmét nem lehet lelőni.”⁸ Földes célzatosan és tudatosan változtatja meg az inspirációt jelentő mű jelenetének zárlatát. Míg Romain Gary regényében a Költőnek megfeleltethető szereplő, Robert egy hónap múltán újra felbukkan a barakkban, lesoványodottan, kínzások nyomait viselve a testén, de lelkiileg meg nem törve,⁹ Földes műve a tragédia sűrítettebb műfajára egyértelműbben támaszkodva, a fizikai halálba viszi a hőst, az ő áldozata azonban ugyanazt a funkciót tölti be, mint Gary regényében a lélekemelő, szimbolikus gesztusnak szánt kitalált hölgytörténet.

További (részben utólagos) kontextust jelent a műhöz az a színműtípus, amelyet Visky András a barakk-dramaturgia terminusával ír körül. Ez, mint Visky írja, a barakk, a börtön, a haláltáborok és Gulágok színháza.¹⁰ Ezt a fajta színművet a behatárolt tér döntő módon definiálja, a szabadságvesztés kérdéskörét állítva középpontba. A helyzetből való szimbolikus és/vagy valós kijutás kapcsán Visky konklúziója a következő: „a szabadság az emberi mivolt legbelső lényege. Embernek lenni azt jelenti: szabadnak lenni. Az egymásra zártság terében azonban az egyik szereplő vagy csoport szűkre szabott szabadságkísérletei rendszerint a másik szereplő vagy csoport szabadságkísérleteivel szemben állónak mutatkoznak. A kijutás azonban, ismerődik fel a játék folyamán, nem lehetséges a tőlünk különböző »másik« ellenében.”¹¹ Ezt a későbbi történeti tapasztalatokat is integráló Visky-tézist Földes Mária darabja is megerősíti, hiszen az egymással vitában álló, más-más hitvilág és ideológia alapján élő, kezdetben érdekeiket szemben állónak látó szereplők – bűnözők, művészek, átlagemberek és idealisták – egyaránt a képzelt „hölgy” vonzáskörébe kerülnek.

A hatalom természetéről való reflexióként a fentieket figyelembe véve következőképpen azt állítja Földes Mária drámája, hogy nem létezik totális hatalom – illetve hogy mindig választható a hatalomnak való ellenállás lehetősége, az emberi akarat ellenállóképessége szélsőséges helyzetekben is támaszkodhat még további, nem sejtett belső erőforrásokra, vagy a szolidaritás erejére. A problémakör saját tapasztalatokra erősebben alapozó megjelenítése a Földes-életműben *A séta* című önéletrajzi regény lesz, ebben folytatódik és elmélyül az emberi psziché vizsgálatára irányuló reflexió a holokauszt kontextusában, a túlélők későbbi tapasztalatvilágát is beleszöve a cselekménybe.

A Hölgy a barakkban Tompa Andrea adatai szerint nem került bemutatásra megszületése idején magyar nyelven, csak románul,¹² Földes 1968-as, a művet is tartalmazó drámakötetének kritikái pedig többek között a „tisza műfajok” kérdésének lehetőségét feszegetik. K. Jakab Antal a *Hölgy a barakkban* a tragédia és komédia rendező elveinek keveredésével írja le.¹³ Valamelyes értetlenséggel közelít szerkezeti értelemben a *Hölgy a barakkban* megoldásaihoz, méltányolva a viszonyrendszerek ábrázolásának komplexitását, azonban épp ebben jelöli ki a mű drámaként való működőképességének problematikus voltát: „Mielőtt a sajtós rendezői elvekre rátérnénk, meg kell jegyeznünk, hogy Földes Máriának

olyan darabja is akad, amely a dráma általános rendező elvét sem tartja feltétlenül tiszteletben. A *Hölgy a barakkban* címűre célzunk. E tragikai fogantatású lágerdarabban a külső ellentéteknek még nála is kivételesen bonyolult, árnyalatgazdag s egyszersmind egységes, összefüggő rendszerét építi ki a szerző. Ahány fogoly és ahány ór, annyi egyéni változatban ölt testet már a foglyok és az örök közötti alapvető ellentét is, illetve ennél is több változatban, mert ugyanaz a fogoly is árnyalatokban eltérő módon lép föl a hatalom egyik vagy másik képviselőjével szemben [...]. Aminthogy jellemző az is, hogy a darab főszereplőjének, a költőnek mindvégig másokkal kell megküzdenie csupán, önmagával nem.”¹⁴ A kritikus furcsa módon nem érzékeli igazán dilemmaszerűnek azt a helyzetet, amelybe a Költő önmagát juttatja döntésével. Voltaképpen saját élete mellett a másokét is kockáztatja – ennek a döntésének pedig az ad az adott helyzetben morális legitimitást, hogy a többi barakklakó is azonosulni látszik vele a kezdeti hezitálást illetve ellenkezést követően – különben kifejezetten egyéni hatókörű döntés maradna.

Földes Mária a Romain Gary-kiindulóponttal, ugyanakkor azt továbbalakító gesztusával beleírja saját darabjának problémafelvetését a témáról való gondolkodás világirodalmi körforgásába. A választott forma sűrítetten irányul egy háttérhelyzet megjelenítésére.¹⁵ Értelmezésében a holokauszt történetével való szembenézésben a dehumanizálásra való törekvésnek való tudatos ellenállás helyzetei jelenthetik a kulcsot: azokat az erőt adó mozzanatokat mutatja fel a tragédia formáira sok tekintetben építő, bár egyértelműen a modernitás szempontrendszerén belül megszólaló darabja, amelyek az egyéni elbukás értelmét egy magasabbrendű elvnek alárendelve formálják meg.

■ JEGYZETEK

1. Claude Schumacher: *Introduction*. In: Uő (ed.): *Staging the Holocaust: The Shoah in Drama and Performance*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998. 3.
2. Tompa Andrea: *Sokszor nem halunk meg*. Jelenkor, Budapest, 2023.
3. Tompa Andrea: *Háromszoros kisebbségben, elfelejtve. Gondolatok a romániai magyar női holokausztirodalom olvasása közben*. *Korunk* 2021/4. 80–87. (A továbbiakban: Tompa 2021)
4. Földes Mária: *Hölgy a barakkban*. In: Uő: *A hetedik, az áruló*. Irodalmi, Buk., 1968. 80.
5. Uo. 81.
6. Uo. 83.
7. Uo. 137.
8. Földes Mária: *Hölgy a barakkban*. Részlet. *Korunk* 1961/8?9. 993.
9. Romain Gary: *The Roots of Heaven*. Transl. Jonathan Griffin. Penguin, Harmondsworth, 1960. 161.
10. Visky András: *Barakk-dramaturgia*. In: Uő: *Megváltozhat-e egy ember*. Komp-Press, Kvár, 2009. 11.
11. Uo. 15.
12. Tompa 2021. 83, 86. A Hét 1971 februárjában egyébként arról ír, hogy a darab próbái elkezdődtek a Temesvári Állami Magyar Színházban, Cseresnyés Gyula rendezésében. Sz. n.: *Hazai színpad*. A Hét 1971/7. 11. Erről ugyanabban az évben Sinka Károly igazgató még az előző évadból elmaradt, de továbbra is tervezett bemutatóként beszél. Szekernyés János: *Kezdődik az évad Temesváron*. A Hét 1971/40. 10.
13. K. Jakab Antal: *Az ötödik, az igazi*. *Utunk* 1968/31. 2.
14. Uo. 6.
15. Franco Moretti: *Two Theories*. *Daedalus* 2021/1. 16–25.