

Gerold László

SZÍNHÁZI JÖVÉS-MENÉS



FF
FORUM

Gerold László (1940–2016) ötvenöt éven keresztül írta színházi és irodalmi kritikáit és tanulmányait, a vajdasági, de bátran mondhatjuk, az egyetemes magyar nyelvterület nagyra becsült színházi krónikása, tudósa volt. A *Symposion* első nemzedékéhez tartozva első színházi írásai már 1961-ben megjelentek, majd ott találjuk az 1964-ben kiadott *Kont-rapunkt* kötet szerzői között is. Hogy megszállott színikritikus lett, ezernél is több kritikája bizonyítja, ami egyben azt is jelenti, legalább ennyi előadást nézett meg s mondott róluk írásos véleményt, állt ki a szakmai nyilvánosság: drámaírók, dramaturgok, rendezők, színészek, tehát hozzáértők elé, s természetesen a színházi közönség és olvasói pergőtüzében is találta magát nemegyszer, mindig védve nézeteit, úgy, hogy közben érvekké bizonyította felkészültségét, hozzáértését és rátermettségét, legyen szó színházi előadásról, drámai szövegről, rendezői elképzelésről, színészi alakításról, sőt néha még a funkcionális díszlet vagy jelmez ügyébe is beleszólt. Csak a zene minősítésétől tartózkodott.

(Bordás Győző)

A SZÍNHÁZ (ÖN)KULTUSZA

„A festék [...] természetes és szent.”
(Kosztolányi Dezső)

A mottóul választott Kosztolányi-idézet a dolgozat alcíme, sőt akár címe is lehetne, mivel azt fejezi ki tömény pontossággal, ami a színház és ami a színházkultusz lényege: a valóság látszatát, s amely egyszersmind a színházat és a közönséget összekötő közmegegyezés alapja. Ahogy a színész-néző viszonyról írva ezt szellemesen és lényegretörően Jorge Luis Borges megfogalmazta: a színész az, aki „nyílt színen azt játssza, hogy ő másvalaki, olyan emberek gyülekezete előtt, akik azt játsszák, hogy ők másvalakinek hiszik”, mint aki valóban. De térjünk vissza a Kosztolányi-idézetéhez: „A festék [...] természetes és szent”, írja abban a színházi esszéjében, amelyben az életet és a színpad világát állítja szembe egymással. Az élet, írja, „kába és szellemtelen [...]”, semmitmondóan üres”, azonban a színpad világában, amely „mindig a hazugságok világa marad”, a „hazugságok [...] kerek, igazak és tökéletesek”.

És ez a paradoxon a színház lényege.

Ebből kell(ene) kiindulni akkor (is), amikor a színházkultuszt és a színház önkultusz-teremtését vizsgáljuk, s akkor is, ha ezen belül – ahogy erre dolgozatommal, a tanácskozás jellegéhez némileg karcsúsítva a témát, próbát teszek – az irodalmi kultusz színházhoz kötődő változatáról gondolkodunk.

Azzal, hogy a színház létezését a közönséggel való kapcsolat határozza meg, mégpedig olyképpen, hogy a színház csak a közönség által létezhet, s hogy ezt a kapcsolatot minden művésznél inkább a közvetlen találkozásból és az azonnali kölcsönös reakciókból adódó direkt viszony jellemzi, a színházat óhatatlanul arra kényszeríti, hogy magára irányítsa a figyelmet, hogy lehetőleg az érdeklődés középpontjában legyen. Sőt, mondhatnánk, hogy kellesse magát. Ahogy története folyamán szüntelenül teszi. Megtapasztalhattuk, semmi sem idegen tőle, amivel felhívhatja magára a figyelmet. S ebbe beletartozik az irodalom felhasználása is. De erről később.

Lássuk előbb azokat a formákat, amelyeket a színház önkultuszának kialakítása és ápolása érdekében teremt.

Ha elfogadjuk, hogy a színház létezése közönségfüggő, akkor a színház (ön)kultuszának vizsgálatát onnan kell kezdeni, ahol az előadások történnek: a színházépülettől. Az, hogy az épületnek egyrészt kitérített helye van a városépítésben, másrészt, hogy külső építészeti megoldásaival is kitérnek környezetéből, jelzi a színház helyét az urbánus világban. A sajátos külső, lokalizációs és építészeti ismérveinek megfelelően az épület belső tere is rendhagyó s egyben figyelemkeltő is. Ahogy a *Magyar színházművészeti lexikon* írja: „magában foglalja a *közönségforgalmi* tereket: előcsarnok, ruhatár, foyer, büfé” (MAGYAR... 1994; 758), hogy csak azokat említsük, amelyek – nem számítva a nézőteret – a közönség kiszolgálására szükségesek. De amelyek arra is alkalmasak, hogy a színházépület vonzáskörébe került néző figyelmét nemcsak úgy általában a színházra, hanem a konkrét, az adott színházra irányítsák. Ezt szolgálják a különféle – a társulatról, a színészekről és az előadásokról készült – fotók, a plakátok és a sajtóanyag, köztük elsősorban azok, melyek külföldi és rangos fesztiválokon való szereplésekre vonatkoznak, valamint a házi moziként szolgáló tévékészülékek, melyeken a színház műsorán levő előadásaiból készült reklám-összeállítások láthatók. De itt látható az az esti előadás alapinformációit tartalmazó tábla is, elsősorban azok számára, akik nem vásárolnak színlapot, műsorújságot, vagy elmulasztják megnézni az épület előtt/falán található üvegszekrényekben levő tájékoztató anyagot (képeket, színlapot, plakátot).

Kétségtelen, hogy a közönség megnyerésével szoros kapcsolatban levő színházi (ön)kultusz kialakításában az előadásé a főszerep. Ami a „közönségforgalmi térben” van/történik, az csupán felvezetése az előadásnak, amelynek létrehozása eleve magában foglalja többek között a közönség animálásának, pontosabban manipulálásának szándékát, attól a pillanattól kezdve, hogy a nézőterre lépünk, addig, hogy mintegy zárópoénként tapsrenddel készítenek bennünket elismerésünk kifejezésére: percekig tartó tapsra, hogy ez pillanatok alatt ún. vastapssá alakul, az már viszont a közönségen s nem a színházon múlik.

A színházi előadás mindig a jelenidejűség érzetét kelti, a néző úgy érzi, ami a színpadon játszódik, az itt és most történik, és ennek alapján a színház számít is a néző közreműködésére, azonnali reagálására, érzelmi és gondolati részvételére. Ennek érdekében pedig, hogy ez a részvétel minél erősebb legyen, a színház – és ebben egyenrangú társa a drámaíró – igyekszik elhitetni a nézővel, hogy róla van szó. Amihez kétségtelenül hozzájárul a borgezi idézet szerinti konvenció, színház és közönség közötti

közmegegyezés. A nézőnek, aki engedelmeskedve a színházzal kötött megállapodásnak, mely szerint a színész az, aki azt játssza, hogy ő másvalaki, mint aki valóban, annak egészen természetes és magától értődő, hogy ő is azt játssza, hogy a színész által játszott valaki – ő, amire a nézőt feljogosítja a színházzal kötött hallgatólagos megállapodás. Az így kialakult viszonyrendszerben a néző természetesnek veszi, hogy az előadásban önmagát keresse. Erre csábítja a drámaírás és az előadás-csinálás közös eljárása, mondhatnánk trükkje, amellyel az író is és az előadás is elhitheti a nézővel, hogy bennfentese a történéseknek: tudja azt, amit a történet szereplői még nem. S miközben ezt elhiszi, sőt imponál neki, nem veszi észre, hogy jóléretültsége csapda, amelybe hiúságból, kíváncsiságból észrevétlenül beleesétál, manipulálnak vele, mert sohasem pontosan az és úgy történik, amit és ahogy a magát beavatott vélt néző vár(ja). Ez logikus is, mert ha egy előadásban rendre beigazolódnának a néző elvárásai, érdeklődése nem lenne tartós. A színházi szemfényvesztés eredménye, hogy „narcisztikus kéjjel nézzük azt, amit már ismerünk”, írja Jill Dollan (idézi IMRE 1999; 17), majd mintegy levonva a konklúziót, így folytatja: „Azért megyünk színházba, hogy a színpadon saját magunkat nézzük, és elvesztjük az érdeklődésünket, ha valami nem hasonlít ránk.” Nem érdektelen: valami s nem feltétlenül valaki érdekel bennünket – helyzet, érzés, gondolat, ami akárha sajátunk is lehet(ne), mert – ahogy Hevesi Sándor (HEVESI 1919; 267) fogalmaz – míg a „valóságban mindent a megtörténtsége igazol”, addig a „művészetben mindent csak az elhíhetősége igazolhat”. A színház célja tehát, hogy elhíhetővé tegye önmagát, amit legteljesebb mértékben az ideális néző igazolhatna vissza, ha lenne olyan, amilyenek például Spiró György elképzei: „Én úgy gondolom: az a néző, aki az előadást nem tudja kívülről, nem is igazi néző. Akkor is tudnia kell kívülről, ha még sose látta. Erről persze a szerzőnek, a rendezőnek, a színészeknek kell gondoskodniuk: az ő szent feladatuk, hogy azt mutassák fel a nézőnek, amit az eleve úgyis tud. Passzívan tudja csak, persze, ezért nem ő a művész. De tudja” (SPIRÓ 2000; 4). Mert „a nézőnek nem az a dolga, hogy bármit is megértsen. Nem dolga továbbá, hogy a befogadáson kívül egyéb interakcióba keveredjék a színpaddal”. A színház pedig, hogy ezt az ideális néző létezen, minden eszközt bevet, többek között saját – önmaga által kialakított – kultuszát is.

Két példa, melyek talán mindennél jobban megvilágítják a színházi (ön)kultusz gátlástalanságát. Az egyik: amikor a talán leginkább közönségfüggő műfaj, az operett úgy látta, hogy kifulladt s ezért érdektelenné válik, akkor létrehozta a műfaj azon változatát, amely őrzi a csábító hagyományt, de egyúttal önmagát karikírozza is (lásd *Csárdáskirálynő*). A másik:

az utóbbi néhány évtizedben a színház úgy mérte fel, csökken az irányában mutatkozó érdeklődés, ezért hajlandó volt a meghökkentés legmeglepőbb eszközeivel élni, spriccelte, köpködté, liszttel szórta, bottal ijesztgette a közönséget, a színészek meztelenre vetkőztek, a nézők ölébe ültek, szózuhataggal árasztottak el bennünket, vagy némán cselekedtek, tartottak előadást utcán, sportpályán, barlangban, gyáracsarnokban, vasúti kocsiban, repülőn, a színpadra erdőt telepítettek, mozdonyt hoztak... Majd amikor mindez megszokottá vált, akkor a színház élveboncolást végzett. Kitétte belső szereit, gátlástalanul mutogatta bugyrait – íme, lássa mindenki, ilyen vagyok! Nincs bennem semmi titok, ezek a kopott/mállott színpadi falak, ilyen a zsinórpadlás, így lógnak/csüngenek belőlem a kábelek (GEROLD 1983). Mi volt ez? Illúziópusztítás, mítoszrombolás? Az. De nem a pusztulás, hanem az újjászületés szándékával. Körmönfont módszer. Lerombolni saját imázsunkat, hogy érdekeltté tegyük a nézőt, szétszedni önmagunkat, megmutatni játékszerünk belsejét, hogy gyerekké tegyük a nézőt, felébresszük benne gyermeki ösztöneit, játékra csábítsuk. Kész volt elpusztítani hosszú ideig épített kultuszát, de helyette újat teremtett.

Vagyis: a színház számára a kultusz teremtése is színház.

Annak ellenére, hogy a kultusz léte, működése elméletileg indokolható, minden kultusz, a színházi is az emberi tudás- és ismeretszerzési igényre, mondhatjuk, kíváncsiságra spekulál.

Ezt a színház egyrészt önkörében, az épületen belül, direkt ráhatással, másrészt pedig a vele kapcsolatban létező, létrehozható formákat használva, indirekt úton igyekszik kielégíteni. Az utóbbiak közé tartozik a színházi múlt megőrzését és megismertetését szolgáló, intézményesített színházi historiográfia (P. MÜLLER 2002) (múzeumok, kiállítások, könyvek, dokumentumgyűjtemények stb.), illetve a kultuszt jelentős mértékben segítő sajtó, mindenekelőtt a színészinterjúkkal, amelyek nemhogy elvlasztanák a művészt és a magánembert, hanem szándékosan összekeverik a kettőt (GAJDÓ 2003; 8–9), amire a különben is kettős életű (szerep és privát) színészlet alapot nyújt. De a kritika is, bármennyire s joggal tiltakozik az ellen, hogy a színházi reklámapparátus részének tekintsék, óhatatlanul azzá válik; személyes tapasztalatból tudom, nemcsak a dicsérő, hanem az elmarasztaló kritika is, sőt az utóbbi talán inkább.

Hogy az emlékek megőrzése a színház számára különösképpen fontos, az többek között azzal is indokolható, hogy a színházi előadás a születés pillanatában megsemmisül – annak ellenére, hogy ma már több megőrkítő eszköz létezik (nyomatás, fénykép, hang- és képrögzítés, digitalizálás stb.) –, ugyanabban a formában egyszerű és megismételhetetlen. Következésképp

pen a színház esetében az emlékezet és a kultusz tartománya ugyanaz, közös. S ez már azon sajátosságai közé tartozik a színházi kultusznak, amely talán speciálisnak is tekinthető, éppen úgy, mint az, hogy az irodalmi kultusz formája, eszköze a nyelv, a színházi kultuszé viszont csak részben a nyelv, nagyobb részben a látvány. Vagyis: ahogy a szót, a mozgást, az audio- és vizuális eszközöket együtt, egyszerre használó színház sokkalta heterogénebb, mint a szinte csak a nyelvet használó irodalom, úgy a színházi emlékezet- s kultuszteremtés lehetőségei is változatosabbak. De talán ennél is lényegesebb különbség, hogy az irodalmi emlékezettől eltérően a színházi „épp azt implikálja, hogy a múlt csak a jelenből (azon keresztül) érthető meg” (KÉKESI KUN 1999; 33), s ennek egyetlen magyarázatát a színház megszállott jelenidejűség-igényében kell látni. Míg az irodalmi emlékezet célja a múlt bemutatása, addig a színházi emlékezet, bár hasonlóképpen a múltat öleli fel, inkább a jelenre szolgálja, a jelenre vonatkozik. Kissé leegyszerűsítve talán azt mondhatnánk, hogy az irodalmi kultusznak a múltra vonatkozó formái, miközben a hagyománnyal való azonosulást szorgalmazzák, az irodalom genezisére, történetére figyelmeztetnek, nem föltétlenül a kortárs, a friss irodalmi művek megismerésére sarkallnak, a színházi kultusz célja viszont a kortárs, az élő színház iránti érdeklődés felkeltése.

A magyar irodalmi kultusz kutatás egyik alapművének számító, Shakespeare-rel kapcsolatos tanulmányában Dávidházi Péter írja (DÁVIDHÁZI 1989; 1–27), hogy a kultusz megközelítéséhez „ki kell lépünk mai tudatunk kereteiből, s behelyezkedünk a kultuszban hívők világába ahhoz, hogy a kultikus beállítódás, szertartásrend és nyelvi használat működését megérthessük”. S ez a kontextusba való visszahelyezkedés – ami az irodalmat illeti – kétségtelenül teljes mértékben igaz, a színház vonatkozásában azonban csak részben áll. Ha színházi múzeumban járunk, elsősorban nem abba a világba akarunk behelyezkedni, amelyet az adott kiállítás megidéz számunkra, hanem azt az élő, a mai színház részeként, szerves tartozéka-ként nézzük, ahogy egy színházi előadást nézünk. Vagyis: a színházi kultusz legjellemzőbb funkciója, hogy az aktuális, a létező színházzal hozzon bennünket minél közelebbi kapcsolatba.

De mi a helyzet az irodalommal a színházi kultusz világában? Helyesebben: hogy segíti az irodalmi kultuszt a színház? Milyen lehetőséget ad, jelent az irodalmi kultusz számára az, hogy az irodalom a színházi előadás (egyik) tényezője?

A kérdés megválaszolásához induljunk el a másik oldalról, abból, hogyan kap helyet a színház az irodalomban. A lehető számos példa közül

háromra hivatkoznék: Shakespeare, Molière és Molnár Ferenc műveire. Shakespeare, maradjunk csak a *Hamlet*nál, színházelméleti és -gyakorlati tanácsokat sző a művébe. Jól ismerjük őket: „Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez...” (Arany János fordítása). Vagy: a színjáték „föladata most és eleitől fogva az volt, és az marad, hogy tükröt tartson a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát”. Molière részben saját színházeszményét fogalmazza meg, amikor *A nők iskolájának kritikájában*, majd a *Versailles-i rögtönzésben* vitázik a kritikával, részben pedig véleményt nyilvánít a konkurens társulat játéktílusáról. Molnár tematizálja a színházat, gondoljunk csak *A testőrré*, *A császárra*, a *Színház* címmel összefogott három egyfelvonásosra (*Az ibolya*, *Marsall*, *Előjáték a Lear királyhoz*), de említhető a *Játék a kastélyban* is, mindezek szereplői színészek, tárgyuk a színészvilág.

Mindhárom változat az irodalom részéről történő hozzájárulás a színházi kultusz kialakításához, amit a színház többféle formában viszonyozhat, és viszonyoz is. Úgy, hogy háziszerezőt választ magának, s műveinek ösbemutatójára kizárólagos jogot formál, mint a Vígszínház tette évekig Molnár darabjaival, ily módon az író és a színház neve egybeforr, közös emblémaként figurál. De úgy is, hogy egy-egy színház elkötelezi magát valamely műfaj, funkció vagy általános törekvés mellett, és cégerére tüzi, kultikussá teszi azt. Így beszélhetünk többek között operettszínházról, népszínházról, nemzeti színházról.

Hogy két kultuszteremtési változatot külön is említek, elsősorban abból következik, hogy napjainkban mindkettő gyakori. Mindkettő az írók és az irodalmi művek színház által történő kultikussá tételét szolgálja: az egyik a különösképpen preferált alkotók és drámák esete, a másik pedig az ún. drámaíró versenyek.

Hogy a drámaírók közül koronként ki népszerű, annak többféle magyarázata lehet, de mindennél fontosabb, ha a népszerűséget a művek időszerezésük határozza meg. Ahogy manapság elsősorban Csehov esetében történik, kinek elveszett, elbizonytalanodott hőseit érezzük magunkhoz közelieknek. De említhetnénk itteni példaként Mrozeket, akinek a lét abszurditását ábrázoló művei szolgálhatnak magyarázatul arra, hogy például az Újvidéki Színházban eddig hét darabját láthattuk. És még sorolhatnánk a példákat arra vonatkozóan, hogy a minél teljesebb és hitelesebb önkifejezésre törekvő színház kultikussá tesz írókat, segíti írók és művek kultuszát.

Néhány éve a magyar színházi világban is divatossá váltak az ún. drámaíró versenyek. A görögökig visszavezethető hagyományt a színház al-

kalmasint azért fedezte fel, mert kiváló alkalom a színház önkultuszának alakítására, amit melleleg az irodalom is a maga hasznára fordíthat.

Végezetül: anélkül, hogy a felettébb érdekes, vonzó témát, mint amilyen a színház (ön)kultuszteremtése és működése, illetve az irodalmi és a színházi kultusz kölcsönössége, kimerítettnek tekinthetnénk, az itt felvázoltak alapján talán nem elhamarkodott kijelenteni, hogy a két kultusz lélektanát, intézményesülését és társadalmi hatását, de önhasznúságát tekintve is hasonló, egymást kölcsönösen segítő viszonyban áll.

Irodalom

DÁVIDHÁZI Péter (1989): „Egy irodalmi kultusz megközelítése”. In Uő: *„Isten másodszülöttje”*. A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza. Gondolat, Budapest, 1–27.

GAJDÓ Tamás (2003): Mikor üzlet lett a színház. Kis magyar színházi marketing 1837–1949. *Zsöllye*, 2. 8–9.

GEROLD László (1983): *Színházesszék*. Forum, Újvidék

HEVESI Sándor (1919): A primadonna az asztal tetején. In Uő: Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések. *Táltos*, 267.

IMRE CÉ Zoltán (1999): A min(t)ha néző – de hol van az igazi? *Critikai Lapok*, 7–8. 17.

KÉKESI KUN Árpád (1999): Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája. *Theatron*, 3. 33.

KOSZTOLÁNYI Dezső (1978): Festék és arcszín. In Uő: *Színházi esték II*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest

MAGYAR színművészeti lexikon (1994): Főszerk. Székely György. Akadémiai Kiadó, Budapest, 758.

P. MÜLLER Péter (2002): *Színház és (intézményes) emlékezet*. Színház és emlékezet. OSZMI, Budapest

SPIRÓ György (2000): Az ideális néző. *Zöllye*, 1–2. 4.

MODERNITÁS ÉS AKTUALITÁS DRÁMÁBAN ÉS SZÍNHÁZBAN

Annak ellenére, hogy nem szándékom a dolgozat címében szereplő két fogalom, a *modernitás* és az *aktualitás* részletes vizsgálata, elkerülhetetlen jelezni, mit értek rajtuk, milyen értelemben használom őket.

*Modernitás*nak nevezem egy-egy mű *immanens* sajátságait, azokat az irodalmi eszközöket, melyek meghatározzák, jellemzik, tehát megkülönböztetik más művektől, mint amilyen a beszédmód, a nyelv, a stílus, illetve a tartalom; vagyis beszélhetünk esztétikai és tartalmi modernitásról. *Aktualitás*nak viszont a művet *befogadó* értelmezést nevezem. Az adott mű befogadását, azokat a gondolati, érzelmi vonatkozásokat, melyeket a befogadó egyén vagy környezet *akkor*, tehát egy meghatározott társadalmi, politikai, gazdasági, kulturális pillanatban magához közelinek, magára érvényesnek érez.

A modernitás mindig a mű jellemzője, az aktualitást mindig a befogadó közeg teremti meg, vagyis a modernitás elsősorban esztétikai és gondolati struktúrát jelent, az aktualitás viszont társadalmi, gazdasági, politikai, művelődési struktúra következménye.

A kettő egymással szorosan összefügg. A mű akkor nyer(het)i el létezése értelmét, amikor találkozik a befogadói közeggel, s hogy ez egy mű esetében mennyire fontos, azt mi sem bizonyít(hat)ja jobban annál, mint-hogy immanens jegyeit, amit modernitásnak nevezünk, lényegében az adott környezeti struktúrában éppen érvényes, mondhatnám divatos befogadási normák határozzák meg. Jürgen Habermas írja, hogy a „modernitás felnyitja önmagát a jövőnek”, de mondhatnánk akár azt is, hogy a modernitás felkínálja magát az aktualitásnak, ezért mind esztétikai, mind pedig tartalmi jegyeinek megválasztása eleve a befogadás reményében történik. Akkor is, ha a szerző nem tud(hat)ja, ki lesz műve olvasója/nézője, ahogy Bókay Antal írja, „fogalma sincs arról, hogy milyen értékrenddel, milyen felfogóképességgel rendelkező olvasót talál majd”. Mégis kétségtelen, hogy

minden szerző gondol a befogadóközeg felkészültségére, az is, akinek feltett szándéka, hogy nem követi az elfogadott, érvényben levő trendet. Ugyanakkor pedig a befogadóközegnek késznek kell lennie a művel történő kommunikációra, rendelkeznie kell az adott időhöz és helyhez kötődő politikai, érzelmi, gondolati stb. léttudattal, amely a mű/művek immanens tulajdonságaival, modernitásával szembesülve megteremti ezek aktualitását létrehozó kontextust.

Az alábbiakban három vajdasági magyar dráma (Tolnai Ottó: *Könyök-kanyar*, Varga Zoltán: *Indiánsirató*, Deák Ferenc: *Határtalanul*) és a vajdasági magyar színjátszásnak modernitás és aktualitás szerinti kapcsolatát próbálom bemutatni.

Azért választottam az említett három művet, mert modernitásstruktúrájuk igen különbözik, aktualitásstruktúrájuk pedig nem.

Ha a bevezetőben említett két modernitássférát, az esztétikait és a tartalmat vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy amíg a művek esztétikai modernitása fölöttébb eltérő, addig tartalmi modernitásuk a látszat ellenére igen közeli, lévén hogy mindhárom dráma témája alapvetően az emberi, sőt a kisebbségi azonosságkérdés, illetve a kisebbség és a többség viszonya, konfliktusa. S bár ez más-más közegben, természetesen más-más történetkompozíció keretében merül fel, mindhárom esetben az azonosság megőrzésére irányuló igyekezet, sőt küzdelem játszódik le.

Kiindulópontunk legyen a műfaji meghatározottság. Írója a *Könyök-kanyart* „játék”-nak, az *Indiánsiratót* „színpadi tetemrehívás”-nak, a *Határtalanul*-t pedig „romdrámá”-nak nevezi, az előbbit szerencsésebb talán parabolának, az utóbbit pedig drámai riportáznak mondani. Azért találó „játék”-nak nevezni a *Könyök-kanyart*, mert a helyzetet teremtő alapötlet éppen úgy játékos, mint a beszédmód, amely a Tolnai-versekből ismerős eljárás szerint alakul, olyképpen, hogy az egyik szó inkább hangzásával, mint jelentésével hívja életre a másikat (például a hajnalodik jelentésű hasadni kezd a selymet kézzel hasogató boltost idézi fel), olyképpen, hogy egy név említése idéztet fel más neveket, egy anekdota indukálja a másikat. De ötletszerűen játékos Tolnai tárgymitológiája is állandó toposzaival (azúr, tenger, búza, libák, borbélykoffer stb.), akárcsak az a csapongó dikció, mely megtevéstően összefüggéstelen beszéd látszatát kelti, hogy azután fölöttébb konkrét eseményt („Amikor elvitték az apádat a partizánok”; „Hallom, az amatőrszínház épülete épp eladó”) felvillantó mondat, vagy akár egyetlen szó vagy név, mint késpenge villanása figyelmeztessen a valóságra, időre, helyre, visszazökkentsen bennünket a már-már kaotikus szertelenségből a legmindennapibb valóba, életünk reáliái közé. Így keveredik Tolnai szó-

vegében, pontosabban szövegeiben, verseiben, novelláiban és drámáiban a valóság és a költészet, ahogy Parti Nagy Lajos írja, „a legegyszerűbb, legköznapibb dolgok válnak a kezén valami fantasztikus közvetlenséggel költészetté, metaforává, a legvadabb, legszürreálisabb képzetársításairól is kiderül, talpig valóságból vannak”.

Varga Zoltán drámai paraboláját az önmaga kételyeivel viaskodó törzsfőnök mondatainak az érvelés-cáfolás közötti váltakozása, a bizonyítást és a visszavonást közös mondatba záró, szembesítő nyelvi szerkezetek jellemzik. Itt nincs helye a megfontoltságot nélkülöző ötleteknek, a lélekrajz elképzelhetetlen a hitelességet biztosító megélttség nélkül. A halál előtti pillanathoz illően, a felmentés vagy elítélés közötti választással összefüggésben itt minden szó komoly, minden mondat feszültséggel telített. A két főszereplő, a törzsfőnök és a gyóntatópap gondolkodása, beszéde szinte az összetévesztésig hasonló.

Színpadi riportársát Deák játékosan a „romdráma – drámárom” szójáttékkal értelmezi, utalva egyszerre a romjaiban levő család sorsára és a riportszerűen építkező, a hagyományos szerkezetet nélkülöző műfaj(rom)ra. Ezért szereplőinek ábrázolását és dikcióját ez a publicisztikából ismert, által elterjedt klisényelv határozza meg, ami azért nem zavaró, mert ebben a műben a beszédmódnál sokkalta fontosabbak a konfliktusos helyzetek.

Sajátos, de érthető, hogy Tolnai beszédét, képeit a kisvárosi emlékvilág, illetve reáliák határozzák meg, hogy Varga az egyházi és a törvénykezési, jogi dikció szerint, s hogy Deák a politika és a publicisztika zsargonja szerint alakítja művének irodalmi eszközeit. S bár a szövegek esztétikai struktúrája lényegesen eltérő, mindhárom művet autentikus modernitás jellemez, részint mert a szerzők a tartalmi szférához megfelelő esztétikai szférát társítanak, részint pedig mert mindkét szférából könnyű az átjárás a drámák keletkezésekor létező életszférába, ahogy erre a művek és a műveket körülfogó valóság között létező számtalan érintkezési pont utal.

Következésképpen mindhárom mű aktualitáslehetősége evidens.

Mielőtt azonban szólnánk a három mai vajdasági magyar dráma modernitásjegyeinek és aktualitásának viszonyáról, szólni kell a vajdasági magyar színjátszás modernitásáról, ami sokkal nehezebben írható le, mint irodalmi szövegek esetében tettük. Először is, mert a színjátszás nem csak verbális jellegű művészet, a szó, az irodalom benne csupán egyetlen komponens, s ezért mint ilyen összetettebb, sőt megfoghatatlanabb, szétfolyóbb is, másodsor pedig mert a színjátszás, egy-egy színház műsora is sokkal kevésbé egységes, mint amilyen egyetlen irodalmi mű, a legszövevényesebb is lehet. Másféle színjátszói modernitásjegyekkel bír egy kimondot-

tan szórakoztató jellegű előadás, mint az ún. komoly dráma megjelenítése. S bár vannak korra, helyre, közönségre és előadókra jellemző, s általuk meghatározott modernitásnormák a színjátszásban, de ezeket akár egy színházra vonatkozóan is, szinte lehetetlen megnevezni, kivált ott, ahol, mint nálunk, mindenkire egyszerre szólni kívánó színház(ak) van(nak). Az azonban megállapítható, hogy egy adott színház, mert színészei inkább erre képesek, s mert közönsége elsősorban ezt szereti, alapfokon a realiztikusnak vagy az abszurdnak nevezett játéktípust műveli-e. Ennél az általánosságnál azonban többet, pontosabban aligha mondhatunk, bármelyik színházról is van szó. Esetleg a két stílus árnyalatait említhetjük, vagy azt a változatot, amelyek a két stílust vegyítik, miközben vagy az egyik, vagy a másik elsődlegességét fogadja el.

Sokkal könnyebb meghatározni a színházak tartalmi modernitását, amin – akárcsak az irodalom esetében – azokat a gondolati, érzelmi jegyeket kell érteni, amelyek általános vonatkozásban rezonálnak az adott időben és helyen létező, működő színház közönségének gondolati, érzelmi világát jellemző létfelfogásával, világképével.

Említettem, mindhárom vajdasági magyar dráma sajátos modernitásstruktúrát mutat, de hogy ezek érvényesüljenek, mindenképpen találkozniuk kell(ene) a színjátszás, színházaink modernitásjegyeivel.

Vajon találkoznak-e?

A felelet végtelenül egyszerű: ha a drámákat előadják/előadták, akkor van/volt esély a két modernitás találkozására. Más szóval: kizárólag a színházon vagy egy rendezőn múlik, hogy bármelyik dráma modernitássférője életre kel(het)-e. (Zárójelben jegyzem meg, az olvasóban is vitalizálódhatnak az irodalmi alkotás modernitásjegyei, de a dráma igazi élettere a színház, az előadás.)

Ahhoz viszont, hogy színház vagy rendező érdeklődése egy-egy dráma felé forduljon, ezt előadásra válassza, nem elegendő, ha az illető mű rendelkezik olyan modernitásjegyekkel, melyek megfelelnek egy közeg elvárásainak. Szükséges, hogy a rendező a drámát alkalmasnak találja arra, hogy a színház alapkövetelményének tekintett aktualitás kifejezésre juthasson az előadásban. Ehhez viszont elsősorban nem a dráma modernitásmérveire van szükség, hiszen nem egy olyan esetet tudunk, hogy semmiféle modernitásjegyekkel nem rendelkező dráma előadása a rendezői értelmezés és a befogadó közeg érzékenysége által kap erőteljes aktualitást. (Emlékeztetnék Harag György legendáris marosvásárhelyi előadásaira, az *Özönvíz előttre* és a *Szerelemre*. Nemcsak Nagy István naiv szociális drámája, hanem Barta Lajos kisvárosi életképe is nélkülözi azt a modernitást, amely

évtizedek múlva aktualitást provokálhatna.) Ugyanakkor viszont kifejezett modernitásjegyekkel rendelkező dráma előadása (mint például Mrožek *Rendőrsége* Hernyák György rendezésében az Újvidéki Színházban) híján lehet a legcsekélyebb aktualitásnak is.

Mindkét színházi példa egyértelműen azt bizonyítja, hogy az aktualitás kizárólag szubjektív mozzanatoktól függ: a rendezőtől, illetve a közönségtől. Lévén, hogy a színházban az író és az olvasó közötti szellemi viszonyt nem a mű teremti meg, mint Horváth János irodalomra érvényes axiómájából tudjuk, hanem a művet átértelmező rendező, aki saját gondolati, érzelmi világgépét kívánja a választott mű és a színház bonyolult struktúrája által megfogalmazni, azzal a szándékkal bemutatni, hogy hatással legyen az előadást befogadó közegre, a közönségre. Illetve, hogy az előadás közönsége magára érvényesnek találja a rendező megfogalmazta szemléletet, ezt elfogadja vagy elutasítja.

De térjünk vissza a vajdasági magyar drámaírás említett három szövegehez. Pontosabban ahhoz, hogy a három dráma közül eddig csak egy, a *Határtalanul* kapott színpadot, lehetőséget arra, hogy modernitása találkozzon a közönség által indukált aktualitással. Miért? Az említett, a rendezői választással kapcsolatos szubjektív mozzanaton kívül ennek magyarázatát színjátszásunk modernitásszintjében kell keresni. A jelenleg érvényben levő megjelenítési normatíváink szerint valóban a *Határtalanul* a legjátszhatóbb mű a három közül. Egyfelől publicisztikus jellegű aktuálpolitikuma kér a maga számára színpadi életteret (előadás-kritikámban „vezércikkdrámá”-nak neveztem!), bemutatásának – mind a dráma, mind pedig a megjelenítés gyengéi ellenére – felbecsülhetetlen jelentőségű „színházi és politikai gesztusértéke van” (akárcsak Deák *Légszomjának* volt 1971-ben!), másfelől viszont a két színházunkban használatos realista színészi beszédmóddhoz ez a mű áll a legközelebb. A Deák-mű modernitása ezért talált rá legkönnyebben a művet éltető aktualitásra.

Nem hinném, hogy Varga Zoltán művének színpadi életre hívására nem lenne színjátszásunknak eszköze, inkább arról van szó, hogy vagy nem tudtak/tudnak létezéséről (ami a színházi dramaturgia tájékozottságát ismerve egyáltalán nem lenne meglepő), vagy hogy műfaja nem felel meg napjaink direkter közlésmódjának, ma nem a paraboladrámák, hanem a vezércikkdrámák divatját éljük.

Tolnai nyolc jelenetből álló művének előadása elé másféle akadályok tornyosulnak. Nevezetesen az, hogy színházi kultúránk – mind rendezőinkre, mind színészeinkre gondolok – felkészületlen a Tolnai-féle modernitás átvételére. Nincs olyan rendezői, színészi eszközök birtokában, amelyek

alkalmasak lennének Tolnai szürrealizmusba csomagolt valóságvilágának vele egyenértékű kifejezésére. Hogy a Tolnai-féle szociográfiai abszurd nem beszélhető nyelv rendezőink számára, arra a Virág Mihály rendezte felemásra sikeredett *Végeladás* vagy *Briliáns* előadása éppúgy emlékeztethet, mint az a tény, hogy a *Könyökkanyarral* leginkább rokon *Paripacitrom* sajátos tolnais struktúráját nem itteni rendező, hanem a romániai színházi pályán nevelkedett Tömöry Péter tudta a művel egyenemű előadássá formálni (ha rendezőinken múltott volna, a mű talán sohasem került volna közönség elé, minthogy az 1992-ben írt *Könyökkanyarnak* sem adatott ez eddig meg), de az előadás (annak ellenére, hogy a színészek, mindenekelőtt Törkőly Levente, Bicskei István, Venczel Valentin, sőt az akkor még főiskolás Tóth Loon és Módri Györgyi hibátlanul beszéltek a dráma nyelvét) Tömöry műre való ráhangoltsága ellenére sem találkozott ezt a színházi nyelvet átvenni képes közönséggel.

Végezetül, nem lezárva a témát, de befejezve a dolgozatot, talán sikerült láthatóvá tenni dráma és színház vonatkozásában, külön-külön is, s viszonyuk tekintetében is, mi mindentől függ a modernitás és aktualitás önértéke és kapcsolatának alakulása.

KISEBBSÉGI MENTALITÁSVARIÁCIÓK A VAJDASÁGI MAGYAR DRÁMÁBAN

Az ebben a tanulmányban tárgyalt három színpadi szöveg (Deák Ferenc: *Légszomj*; Tolnai Ottó: *Könyökkanyar*; Varga Zoltán: *Indiánsírató*) nem előzmény nélküli s nem is társtalan alkotás ilyen tekintetben a vajdasági irodalomban általában és ezen belül ebben a drámairodalomban sem.

Ha az előzmények után nyomozunk, akkor először is a két világháború közötti időszakkal kell foglalkozni, amikor a politika által történt határmódosítás folytán a vajdasági magyarság kisebbségi sorsba jutott, s amikor ebbe az új helyzetbe kellett beleilleszkednie, önmagára találnia. Ez természetesen a lassan konstituálódó vajdasági magyar irodalomban is kifejezésre jutott. Kezdetben inkább a személyesebb jellegű lírában s részben a helyzet bemutatására vállalkozó prózában, és csak elvétve a drámaírásban, amely állandó színház nélkül különben is elég értelmetlen vállalkozásnak bizonyult akkoriban.

Az időszak drámaírásában, bár valóban fölöttébb szerény eredményekkel dicsekedhet, több vonulat is létezett. Senteleky Kornél Madáchhoz kötődve az élet értelmét keresendő az ember, az alkotó feloldhatatlan magányáról ír, többen (Radó Imre, Borsodi Lajos) a leggyakrabban művészkörökben játszódó, a pesti színházi műsort követő, utánzó polgári szerelmi háromszögtörténeteket szorgalmazzák, vannak bizonyos avantgárd, illetve szociális tárgyú próbálkozások (Löbl Árpád, illetve Somogyi Pál tollából), s létezik a továbbélő népszínmű-hagyomány, elsősorban a gombamód szaporodó műkedvelő egyesületek műsorigényének kielégítésére.

A kisebbségi mentalitás kérdése szinte kizárólag az utóbbiakban tematizálódik. Legkifejezettebben Börcsök Erzsébet *Esteledik* és Cziráky Imre *Muskátlí* című művében. Mindkét népszínmű a falusi és a városi életmód közötti választás kérdését veti fel. S mindkettő a kisebbségi megmaradás feltételeként a falusi változat győelmét hirdeti, ahogy Börcsök fogalmaz: „Vesszenek a városiak! De nekünk meg kell maradni. Mert mi vagyunk a termőföld. Belőlünk sarjad az élet...” Cziráky, kinek színműve addig nem

tapasztalt esemény volt, több mint tíz helyen kapott színpadot, a városi és a falusi kultúra szembeállításával fogalmazza meg üzenetét. A mű lelkes fogadtatása, látva a népviseletbe öltözött, felpántlikázott, nemzeti színű lo-bogót lengető műkedvelőket megörökítő fotókat, csendes demonstráció is volt 1940-ben a kisebbségeket nem éppen kedvelő királyi Jugoszláviában.

A második világháborút követő évtizedben a kisebbségi kérdést állami-lag megoldottnak tekintették, következésképpen az irodalomban sem merül fel ennek érdemi ábrázolása.

A vajdasági magyar drámaírásban, akárcsak a vajdasági irodalom egé-szében, a hatvanas évek jelentették a fordulópontot. Egyrészt akkorra értek be az ötvenes években induló költők, prózaírók, másrészt egy új nemzedék jelentkezett, amely ugyan kezdetben elutasított mindennemű kapcsolatot a hagyománnyal, majd pedig ízlésében megerősödve felfedezte azt s megtalálta benne a számára közelit, illetve a vidékiességen túlmutató értékeket.

A kisebbségi lét, mentalitás is, amivel a líra és a próza időnként sze-rényen és visszafogottan foglalkozott, elsősorban Fehér Ferenc, Herceg János és Németh István által, s ami majd negyedszázadig nem téma a drámaírásban, ekkor (a 60-as évek végén, a 70-es évek elején) tűnt fel a magyar irodalomnak ebben a szegmensében. A fordulatot Deák Ferenc művei hozták. Őt az emberi kapcsolatok torzulása érdekelte. Ennek ke-retében foglalkozott a hogyan élünk kérdésével, melynek ábrázolásában a drámai konfliktus egyik pólusán mindig a tenni vágyás, vele szemben pe-dig a másik póluson a bénító enerváltság, a kiszolgáltatottság elfogadása található. Az akár tézis- vagy paraboladrámának is nevezhető *Áfonyákban* (bemutató 1969-ben), amely egy kolostor jelképezte zárt közösségben ját-szódik, s amelyben egy kívülről érkező romlatlan fiatalember lesz a kő-rülmények áldozata, mind nagyobb megalkuvásra kényszerül, míg végül választania kell, vagy enged, hogy betörjék, vagy elűzik, de mindenkép-pen – lelkileg vagy fizikailag – megölik. Ha túl tágan értelmesszük a fő-szereplő, György esetét, akkor akár a kisebbségi ember sorsára is gondol-hatunk, akit a nagyobb közösség állít választás elé: vagy beintegrálódik, vagy megsemmisül.

A Deák-drámákban állandóan jelen levő hogyan élünk kérdése kisebb-ségi vonatkozásban tudatkritikának is tekinthető *Légszomyban* (bemutató 1971-ben) tematizálódik. Deák szerint, ahogy bemutató előtti nyilatkoza-tában áll: a dráma legfontosabb erénye, hogy „gátlások nélkül szól azokról a katarzisosokról, amelyek ebben az új világban, korunkban keletkeztek, de amelyeknek a gyökerei sokkal mélyebbek”. Erre vállalkozott ő egy vajda-sági magyar parasztcsaládon belül a családtagok magatartásának és egy-

máshoz való viszonyának bemutatásában. Szándéka erkölcsi katarzis kiváltása annak érdekében, hogy a belénk kövült, tudatunkba sült kishitűségre, szorongásainkra, alázatunkra irányítsa figyelmünket, elménket, hogy nézzünk szembe önmagunkkal és a velünk együtt élőkkel, felszámoljuk végre a téveszméket, hiedelmeket és a bennünk is jelentkező rosszindulatot. Arra szólít fel Donát, a szembenézést és változást sürgető főhős hasonlatával, hogy lássuk, mekkorára nőtt a kezünk, a lábunk, hogy talpon állva lássuk valódi méreteinket. Mert „együtt fulladunk meg mindnyájan...” Ezt elkerülendő lázad, száll szembe családjával a kis közösséget kívülről is látni képes értelmiségi főszereplő. És ahogy jelképes Donát helye a színpadi térben, úgy jelképes funkciójuk van a családtagoknak is. Kezdetben Donát a vízszintesen kettéosztott tér felső részén fekszik, keze, lába azonban lelóg az alsó szintre, így jut kifejezésre, hogy bár kívül került az alsó térből, de oda is tartozik. Majd a történet alakulása, a drámai konfliktus erősödése folyamán egyre szűkíti az alsó életteret. Légszomjat okoz családjának, a kérges szívű, de esendő, megalkuvó, sőt korrupt Apának, az üvegek és edények között élő kiszolgáltatott Anyának, a testamentumért remegő, jussra váró idősebb testvérnek, Károlynak, a kitörés szempontjából téves utat választott fiatalabb testvérnek, Viktornak. A család hatodik tagja a család áldozatává vált, a magát vízbe ölő lánytestvér, Blanka, kinek szelleme tűnik fel olykor. De jelképek a családhoz nem tartozó szereplők is, akik a politika, az ideológia változásait jelzik.

Kezdetben Donát is vállalja a rá osztott szerepet. „Én azért vagyok itt, mert ezt a helyet osztották ki nekem... Buta, szűk világ, rendben van. Kicsi embernek tán nem is kell nagyobb” – mondja, majd fokozatosan ébred rá, hogy neki, az embernek, ennél több, más sors jár. S ennek érdekében próbálja öntudatra ébreszteni családját, hogy ne sunyin, gyáván, múmiaként, csigaként, lárvaként bezárkózva éljenek.

Hogy Donát ezen figyelmeztetése ne maradjon meg a dráma keretein belül, zárómonológját Deák főhőse a történetből kibeszélve, a közönség felé fordulva mondja. Ám, hogy egy ember igyekezete nem elegendő, összefogásra, egy akaratra van szükség, arra a szerző darabzáró didascalíája utal: „A mozgatható padozat egész az alsó szintérré ereszkedett, a hangáradaton át segélykiáltások, jajszavak és sírás-rívás hallatszik. Donát utolsó erejével még tovább csavarja a hajtókart, a padozat alól kifröccsen a vér. És egyre folyik, csorog le egész a nézőtérre, hosszú patakokban árasztja el a világot. Donát még egyszer felegyenesedik, aztán levegő híján zajosán, még mindig háborogva elvágódik, kiszenved... Csend. Semmi értelme a tapsnak.”

Ez az utasítás azonban, ahogy a rendezőpéldány is tanúsítja, az előadásban nem realizálódik, nem is realizálódhatott teljes mértékben, de a Donátot alakító színész mozdulataiból mégis egyértelmű volt, hogy a dráma címéül választott légszomj éppen úgy fenyegeti azokat, akik képtelenek öntudatra ébredni, mint azt, aki magányos akcióba kezd.

Azt nehéz lenne eldönteni, hogy a kisebbségi mentalitás témájának irodalmi feldolgozása azért maradt folytatás nélkül, mert a *Légszomj* megosztotta a közönséget, a lelkesedés mellett olyan vélemények is elhangzottak, miszerint a mű színre vitele politikailag káros volt, vagy, mert a politikai légkör változása következtében nem volt ajánlatos és lehetséges a téma életben tartása. Tény azonban, hogy a kisebbségi téma több éven át, szinte a kilencvenes évekig nem tűnik fel a vajdasági magyar drámaírásban, jóllehet több olyan dráma is íródott, illetve szinpadai adaptáció készült s került bemutatásra, amelyek a lét általános kérdéseivel, s ilyenén a kisebbségi mentalitással (helyzet, gondolkodás- és viselkedésmód) is foglalkoztak. Igaz, csak érintőlegesen. Mint például Gobby Fehér Gyula két műve, a korát megelőző s ezért megértésre nem találó kisvárosi művészről, a filmes Bosnyák Ernőről szóló *Duna menti Hollywood* és *A hajó*, mely a „hová megyünk, hová jutunk, mivé leszünk, mi lesz a sorsunk, merre tartunk...?” kérdését veti fel. Vagy Fehér Kálmánnak a szabadságigényt és a történelmi predestinációt szembesítő *Látomásnak ajtót nyitni* című folk cantatája, amely részben tartalmazta a hatvanas évek közepén megjelent, a kisebbségi létről is szóló, talán máig nem kellően méltányolt versciklus, a *Száz panasz* témánkba vágó mozzanatait, illetve legfőképpen Domonkos István remek, immár kultikussá vált poémájának, az *Én lenni*...-nek szinpadai változata, melyhez a világbavettség témája okán legközelebb Tolnai Ottó novellából írt *Briliáns* című monodrámája áll. Ezt megelőzően pedig Tolnainak a tárgyak és emberek sorsának elválaszthatatlanságáról szóló kanizsai drámája, a *Végladás* említendő. Ez utóbbi akár folytatásának is tekinthető, elsősorban az ismét színhelyül választott Kanizsa okán, a kolozsvári színház bicentenáriumi pályázatára készült, ott díjazott, Harag György emlékének ajánlott, nyolc jelenetből szerkesztett „játék”-a, a *Könyökkanyar*, amely a vajdasági drámaírásban a kisebbségi mentalitás mindmáig talán legmarkánsabb drámája.

Hogy Tolnai kiváló érzékkel talál rá a drámai helyzetekre, azt a víz és tűz ellentétere épülő *Tűzálló esernyőtől* kezdve (1974-ben jelent meg) többször is bizonyította.

A már-már abszurdmód hihetetlen alaphelyzetre épülő *Könyökkanyar* olvasható akár balesettörténetként, amely arról (is) szól, hogy egy pót-

kocsis kamion belerohant egy (hajtú)kanyarban álló házba. A pusztaság mögé tekintő olvasat szerint fontossá válik, hogy a kamion szerbiai rendszámú, a ház pedig a Tisza partján van, illetve, hogy a házban levők élettere jellegzetesen közép-európai, kisvárosi, amely egykori színházi előadások, köztük elsősorban a legendává lett helyi *Csárdáskirálynő* emléket őrizi, és saját készítésű, elsősorban Abbáziát ábrázoló olajfestmények meg öltözőparavánok töltik ki. Számos helyhez és hagyományhoz kötött, féltve őrzött emlék, melyek tipikusan bácskai, kisebbségi, sőt magyar közösségekre, ennek mentalitására jellemzőek. Ezzel a világgal szemben a kamion utasai afféle mai nomádok, életformájuk a vándorlás, örökös vándorok ebben a térségben, kiket szélhámós dörzsöltség s ragacos primitívség éppen úgy jellemez, mint az, hogy spontán gátlástalansággal bármit birtokukba vesznek. Ez történik ezzel a muskátlis ablakú házzal is, melybe az őket szállító, a motorházon akár egy tudatvilág jelképének is tekinthető, szerencsét hozó lópatkóval „ékesített” kamion belefűródött.

A jelképesnek tekinthető szerencsepátkó említésével egy újabb olvasati körbe lépünk, amely két merőben másféle világ találkozásáról szól, arról, amelyiknek féltett kulturális emlékei vannak, még ha ezek nem kis mértékben kispolgáriak is, amelyeket (általuk önmagát!) szeretné megőrizni, megóvni minden külső, idegen hatástól egy közösség, és arról, amely egy primitív hiedelemvilág szerint élve semmire sincs tekintettel, mindent maga alá gyűr, fölemész, beszippant, megsemmisít.

S ezen a ponton a balesettörténet drámává válik, megteremtődik a felismerhetően és immár szinte a második világháborút követően több hullámban is megismétlődő nagy betelepítések óta időszerű kisebbségi létkérdés („mi történik velünk?”) konfliktushelyzete, melyben Közép-Európa pereme és a Balkán, mint egy fekete lyuk, amely mindent elnyel, ami útjába kerül, néz szembe egymással. Ez a mentalitásnak a kulturális pszichológia értelmezése szerinti esete, a más-más értékeket (*Csárdáskirálynő*/lópatkó) preferáló, fontosnak tartott kultúrák találkozása, ami itt drámai konfliktust indukál. Az a helyzet áll elő, amely egy-egy kultúrára egy adott pillanatban jellemző világfelfogásra, kollektív mentalitásra (érzékenységre, gondolkodásra) utal, ami mögött Tolnai drámájában a kilencvenes évek szerbiai valóságára ismerni. A *Könyökkanyar* annak adja drámává formált bizonyítékát két mentalitás, az emlékeibe zárkózó, menekülő, félénk, visszahúzódo magatartás az egyik oldalon, illetve a gátlástalan birtokbavétel bemutatásával a másikon, hogy a mentalitást a kultúrák, a hagyomány és a pillanat, illetve a környezet és a kor együtt határozzák meg. Hogy bármely mentalitás min-

dig egy másikkal szemben mutatkozik meg igazán, aktivizálódik, akárha drámai erőteret hozva létre, mint Tolnai művében.

Ha Tolnai Ottó színpadi játékát a kisebbségi mentalitás szociográfiai abszurdjának nevezhetjük, akkor Varga Zoltán *Indiánsírató* című (*Forrás* 1994/12), a szerző 1992-ben megjelent *Indiánregény* című kisregényéből írt „színpadi tetemrehívás”-nak nevezett művét paraboladramának minősíthetjük a szónak kettős olvasatot jelentő értelmében. A műfajt Patrice Pavis *Színházi szótára* „kétfenekű dobozhoz” hasonlítja, amely egyrészt „a történet, a fabula szintjén könnyen érthető [...], térben és időben aktualizált szöveggel” rendelkezik, másrészt pedig „a tanulás vagy a tanítás szintjén ezt a fabulát [...] intellektuális, morális vagy elméleti síkra” helyezi, s így a darab mondanivalója mélyebb „szinten ragadható meg, amelynek alapján adott esetben párhuzamokat vonhatunk jelenlegi helyzetünkkel”.

Pontosan ennek az elméleti kitételnek felel meg Varga Zoltánnak Dee Brown *A vadnyugat története indián szemmel* című könyve alapján írt, ezt fő vonalakban (történet, szereplők zöme, helyszínek, időrend) követő műve, az *Indiánsírató*, melyben egy halálra ítélt modok törzsfőnök vall a fehérek-rézbőrűek jól ismert, de átvitt értelemben a többség és a kisebbség mindenkori és mindenhová vonatkoztatható kérdéskomplexumáról. Mert valóban összetett, komplex jelenségről van szó, nemcsak a többség és a kisebbség hagyományos konfliktusáról, hanem a kisebbségen belüli konfliktusokról is. A törzsfőnök, miközben zárszámadást készít, nemcsak sorba veszi a konfliktust kísérő mozzanatokot (üldözés, a szülőföld és az anyanyelv kisajátítása a betelepülők által stb.), amelyek őt a fehérekkel szembeni magatartásra kényszerítették, hanem a sajátjaival való összekülönbözést sem mellözi. S ezenközben világossá teszi, hogy a modokok nemcsak áldozatok és szenvedők, de önpusztítók is, akik meggondolatlan tetteikkel, gyilkossággal segítik a fehéreket feltett szándékuk, a bennszülött indiánok kiirtásában. Az alapfokon tragikus történet fokozott drámaiságát az a pillanat jelenti, amikor a törzsfőnökben tudatosul, hogy bár a farmerekkel – kik hozzájuk barátokként viszonyulnak – ostobán végző indiánok lényegében gyilkosok, neki védelmeznie kell őket, még ha őt magát cserben is hagyták, elárulták.

A prózaival szemben a színpadi változat kevésbé a konfliktus általános, inkább kisebbségi vonatkozásait hangsúlyozza azzal, hogy a törzsfőnök gyónása folyamán felidézett történetet keretbe zárja az anyanyelv elpusztíthatatlanságát hirdető indiánkórus megszólalása. De a kisebbségi mentalitást tematizálják azok a mondatok is, amelyek a vegyes házassággal feladott kisebbségi anyanyelv kérdését, illetve mindkét oldalon a bűnösség

vállalásával összefüggésben mások bűnösségének beismerését is joggal elváró gesztus hiányát (lásd az 1941-es hideg napokat s az 1944-es megtorlásokat!), valamint a belső torzsalkodás károosságát (jut eszembe: hány magyar pártunk is van Szerbiában!) vetik fel.

Kisebbségi mentalitás mint viselkedési forma tekintetében Varga színpadi tetemrehívásának középpontjában a vállalás kérdése áll. Mikor, mit s mennyit vállalni önmagunkból, „modokságunkból”, erről lemondani vagy ezt megtartani, ha igen, milyen mértékben s milyen formában, mennyire legyünk bátrak és gyávák, hogy egyensúlyozzunk e kétféle magatartás között. Elsősorban erről szól ennek a drámai parabolának egy adott társadalmi/etnikai csoport mentalitására utaló szövegelmélete, amely ideológiától sem mentes, mentes ellenben a kisebbségi sértettségéből következő nacionalista attitűdtől, amelyet Vajdaságban immár tizenöt éve a politikától támogatott, s bizonyos magyarországi befolyástól sem mentes publicisztika egy vonulata, illetve érvényesülését ebben a modorban vélő dilettáns irodalom tüzőtt zászlajára. Hogy az irodalom javának sikerült (a témát meg nem kerülve!) ebből kivonnia magát, az inkább káros, mint hasznos eredményt aligha hozó irányultságból, azt a drámaírás tekintetében elsősorban Tolnai Ottó és Varga Zoltán itt bemutatott színpadi műve tanúsítja, a több mint két évtizeddel korábban keletkezett, s így a téma tekintetében akár előzményként is tekinthető Deák-drámával együtt.