

Koltai M. Gábor

## Menekülések félálomban

Jegyzetek *A kétfejű fenevadhoz*

E dramaturgiailag töredezett, hol mozaikosan, hol lineárisan építkező remekmű gondolatilag és formailag annyira széttartó, hogy nehéz feltérképezni, mi az, ami fragmentált szerkezetét egységes egészé teszi. Tipikusan olyan darab, amelynek szertefutó vonalai csak az utolsó pillanatban találkoznak, hogy koherenssé álljanak össze. Meghatározó alapérzetei azonban az egész történetet áthatják: egyrészt az *ideiglenesség*, a folytonos „úton levés” érzete, a tartóssá vált „átmeneti lété” – az örökös menekülésben, kapkodásban és ostromállapotban zajló hétköznapioké; mindent áthat az állandósult vészhelyzetből fakadó egzaltáltság. A másik az *álmom*, vagy inkább *lázálmom*, ami egyrészt az ország (a világ) állapota: annyira abszurd, hogy az már nem is valóságba illik, vagy épp a valóság túlfokozott ábrázolata – másrészt belőlünk magunkból fakadó agyrém, saját lidércnyomásunk. E látszat–valóság szintek egymásba csúsznak, szürrealitásuk (akár a darab egésze) egyszerre rémisztő és mulatságos, ábrázolása szorongással teli és szeretettelien játékos. A dramaturgia Bulgakov *Menekülését* ismétli: e két alapélmény határozza meg azt is. A hasonlóságok olyannyira szembeszökőek, az itt jelenéseknek nevezett álmoktól kezdve az átvett helyszíneken át (kolostor mint első stáció) az egymáshoz társítható szereplőig (Hludov–Dzserdzsis), hogy valószínűnek tűnik, Weöres ismerte az 1972-re már fordításban is hozzáférhető drámát.

Álmom a *háborúról*: az állandósult ostromállapotról, a menekültek országútjáról és légópincéjéről, a régiókat lakatlanná dülő vésztől. Álmom az *országról* két világbirodalom, Kelet és Nyugat határán; a kompszágról, amely hol egyikhez, hol másikkal csapódik, miközben sorsáról cinikus háttéralkuk sora köttetik; az országról, amelyben állandósult, végletes megosztottság uralkodik; az önsajnálata, folytonos viszályokba, elérhetetlen álmokképekbe süppedt, alvó országról.

Álmom a *túlélésről*, az örökös átöltözésekről: azokról, akik politikusi túlélésük érdekében váltanak ruhát és személyiséget; azokról, akik rémületükben vélik úgy, hogy nem tehetnek

másként; azokról, akiknek a történelem nem hagyott más lehetőséget, mint hogy az egyre-másra fölvert ruhák alatt elfelejtsék, kik is valójában – és azokról, akik minden jelmez és álca alatt is önmaguk tudnak maradni.

Álom a *szerelmeiről*: a lehetőségről, hogy a menekülés, széthullás és ideiglenesség közepette az egymásba kapaszkodás, a másik ember nyújthatja a túlélés – és talán a boldogság – egyetlen eszközét.

Állandó szereplők sodródnak egy örökösen változó világ kiszámíthatatlan történelmi-politikai kulisszái közt. Túlélési stratégiák vonulnak fel: a menekülés, az elrejtőzés, a mimikri, a fölvert szerep, a harc, a megfutamodás, a szerelem. A darab alapkérdése a menekülés a külső és a belső fenyegetések elől: félelem a létezésről és az abban felvállalandó döntésektől, attól, hogy *valakivé válni* kell – ehelyett az elbújás, szerepbe rejtőzés módozatait látjuk, variációkat az önazonosság és a vállalás hiányára. Az átöltözés, alakváltás, összecserélődés egyszerre politikai kényszer (ahogyan egyik egyenruhára másikat, egyik öltönyre másikat, egyik személyiségre másikat húzunk), sürgető belső készítés, és a zaklatott elme szüleménye. (Típikus álomszituáció, amikor Ambrus víziójában a sötét hajú Lea helyére a szőke Evelin kerül, s a kettő összemosódik; vö. a David Lynch-filmek ismétlődő toposzával, a fekete és szőke hajú nők alakmásával; a darabon végigvonuló személyiségmegkettőződés vagy -sokszorozódás, az egymásra rímelő sorsok álomban vagy álomszerű valóságban való összemosása, kicserélődése, álom és valóság határának bizonytalansága, egyáltalán, személyiségválság és álom evidens összekapcsolása egyébként is Lynchet idézi.)

A darab történelmi kora (1686): kiszakadás egy világbirodalomból, betagozódás egy másikba; az ország bástya a kettő háborújában, ide-oda csapódik a túlélés érdekében, miközben e birodalmak a politikai-gazdasági status quo fenntartása érdekében újabb és újabb háttéralkukat kötnek a feje fölött. Végletes megosztottság (katolikus–református, kuruc–labanc, magyar–betelepített), ennek következtében a fejlődés teljes hiánya. A háború közben egész országrészek pusztultak el: hatalmas lakatlan területek húzódnak, apokaliptikus a nyomor. Áttekinthetetlen csapatmozdulatok, átállások, koncepciók perek, állandó fenyegetettség, megszokottá vált ideiglenesség. Csupa átöltözés és átállás, mind az országvezetés, mind a lakosok részéről: hogy mentsem magam, hogy átmentsem magam, hogy túléljem, hogy akármilyen is jön, helyzetben legyek. Gyökerük nem pusztán politikai félelem, hanem a mindenkori holnaptól, a koherens személyiségtől való rettegés (mert

veszélyes – mert ami nem sodródik a viharban, az eltörik). A *menekülés* (akárcsak Bulgakovnál) metafizikus: egymásra kopírozódik az álcák történelmi-politikai érdek diktálta váltakozása, illetve a széthulló személyiség mélyebb, ösztönösebb vágya az elrejtőzésre, a megsemmisülésre, a veszélytelenben való feloldódásra. Egy Isten és szentség nélküli, szétdúlt állapot: az „Isten által magára hagyott világ” XX. századi létélménye – ugyanakkor ennek mint történelemolvasatnak a cáfolata is: mert (ha másként nem, a hiányon keresztül) a széthullás és a káosz mögött ott sejlik a transzcendencia, egy magasabb értelem vagy szentség lehetősége. S a történelemcsinálók ábrázolását tekintve döbbenetes, felfoghatatlan erkölcsstelenség és gátlástalanság.

A másik történelmi korszak, Weöresé, a hetvenes évek nem csupán egy pusztító – háborúk, alkuk, ostromok, perek, diktatúrák, forradalmak, megtorlások szabdalta – fél évszázad utáni pillanat, de az ’56, ’68 utáni időszak vége is; az új mechanizmus csődje és a visszazárás pillanata, nemcsak a kiábrándultság időszaka, hanem a fáradt vagy dühödt pragmatizmusé is, a túlélésre való berendezkedése: az a pont, amikor tudomásul kell venni, hogy *most ez jön*. A Weöres által hangsúlyozott – nem mindig szerencsés és nem mindig megtartandó – panoptikumjelleg talán kevésbé a vásári körhintafigurák érzetét célozza, vagy épp a kultúrpolitika elaltatásaként hangsúlyozott múzeumi jelleget, mint inkább ezt az ólmos, kétségbeejtő, hínáros álomra emlékeztető mozdulatlanságot: megállt a gépezet, benne ragadtunk az örökké tartó rossz pillanatban. („*Jé, még mindig így állnak.*”)

A darab közege ugyanakkor nem a történelmi múlt, nem az erősen aktualizált hetvenes évek (felismerhető Kádár-figurával, KGST-Tanács-paródiával), s nem a mindenkori jelen, hanem inkább egy valóságból kiszakított, álomszerű, történelmi képzetekből építkező tér és idő, a történelem óvóhelye, országútja, frontvonala és menekülttábora. A historizáló megközelítést nemcsak a háborús és politikai képek jelen ideje dobja le magáról (falhoz csapott csecsemő, Trianon- és Jalta-áthallások stb.), vagy az, hogy Weöres a betelepített nemzetiségek és virágzó zsidó bankházak tekintetében amúgy is egy későbbi állapotot előlegez meg, hanem többek között épp a darab nyelvezete, amely csak látszólag archaikus, valójában egy sohasem volt beszédet konstruál, stílusok és korszakok rafinált keverékét. A XX. századi argó („*Baccál vélem*”), szocialista és nacionalista közbeszéd paródiája ágyazódik vissza egy álközépkori nyelvbe. Tipikus példa a darabbeli zsidóké, akik szefárd létükre egy későbbi kor askenázi jiddisét keverik egy meglehetősen

lazasággal kezelt héberrel (Ibrahim még egy kis olasszal is), mindezt a húszas–harmincas évek pesties stílusában – csupa élet nyelv, drámai értelemben gazdagabb, mint a valódi.

Az idő a darabon belül halad is (menekülés, megnyugvás, jellemfejlődés, gyermeknemzés), ugyanakkor ciklikus és önmagába visszatérő (többszörösen keretes szerkezet Evelintől Evelinig, innentől befelé haladva egy-egy Radonay-jelenet, egy-egy menekültjelenet, az egymásra rímeltetett Dzszerdzsis- és Részeg janicsár-kettős, középen pedig a bármikor megállítható és újraindítható panoptikum: Buda eleste, az összeomlás és a hatalomváltás pillanata, a történelem kimerevített „rossz ideje”). Sőt, e többféle időszámítás néha egyszerűen összezsúszik, mint Radonay-Ibrahim megjelenése Ambrus álmában, a Dzszerdzsisben fölrémlő Részeg janicsár, a varázsgömbben megjelenített álmokképek (amik nem kevésbé álomszerűek vagy valóságosak, mint a tényleges közeg), vagy a Leára kopírozódó Evelin, akik, miközben egyik a másiknak álombéli mása, egyformán valós alternatívák.

Ez az „álomidő” számos érzetet sugall. A rémálom, amiből nem lehet felébredni; saját agyrémünk; és Kelet-Európa maga (vö. Trier kataklizma utáni, hipnotikus álomba merült, erodáló és szétmálló Európájával). Az utazás, ami nem akar véget érni; a menekülésből, kialvatlanságból, rémületből, hasadó tudatból fakadó hallucinatív mezsgye, ugyanakkor a fokozatosan képtelenné váló valóság túltrajzolása. Az elkínzott elme szüleménye – az elméé, amely szeretne felocsúdni, visszazökkenni a normalitásba, de ez maga a normalitás, ez a hínáros őrület: nincs másik valóság, nem lehet felébredni. (Ugyanaz az elcsigázott hajsza, mint Bulgakov menekülőinek álomból álomba zuhanása.) Az alvó ország: önsajnálta, állandósult viszályokba, elérhetetlen álmokképekbe süppedve. A saját kollektív tudattalanján hajózó, kormányzatok, birodalmak által altatott vagy önmagát altató, a valóságra reagálni képtelen nemzet. Motorikus, ismétlődő, alvajáró cselekvések hipnózisban. (Bata Imre hívja föl a figyelmet e mozdulatlan álomidő kapcsán a *Ciriri* című Weöres-vers világvégi, szendergő kocsmájára, ahol időtlen mulatás zajlik „száz meg száz éve, összesen egy félórája”.)

„Esküszöm, olyan, mintha valami álom lenne az egész. Nem az én álmom, hanem valaki másé, amiben én is benne vagyok. Aztán majd felébred, aki álmodott minket, és szégyenkezik” – mondják Bergman *Szégyenében* a háborúról; Weöres szereplői is ebben a szünni nem akaró lidércnyomásban álmodják egymást.

Kérdés, a négy színjátékbetét (a török és a három olasz) mennyire ellenpont vagy épp menekülési útvonal mindehhez képest. Egyfelől elvagyódás („*Mert az egy más világ*”, mondja Ambrus, nyilván Weöres más korszakokba, nyelvekbe, kultúrákba vágyódását ismételve), mégpedig a művészetbe a valóság elől. Másfelől lehetőség az ellenszegülésre, a csendes demonstrációra (nem azt írni és játszani, amit az aktuális hatalom vagy kultúrpolitika elvár: mohamedán térfélen talián, osztrák térfélen török játékot), esély a kizökkent világ helyreállítására: paradox módon éppen a színház, a tettetés művészete az a közeg, ahol az ember azonos lehet önmagával, ellentétben a színház falain kívül zajló, érthetetlen és állandó szerepjátszással. Az odakint tomboló átöltözésekhez képest a színház az önazonosság terepe.

Mindezek az olvasatok érvényesek – mégis, mintha ugyanennyi önmagáért való jelleg is volna e színjátékbetétekben, az „iskolaszínjátészó” hagyomány persziflálásának pusztá öröme; akkor is túlfeszítik a dramaturgiai szerkezetet, ha néhol – újabb olvasatként – a tényleges cselekményt variálják tovább, Klorinda és Néra Susánna és Lea vetélkedését folytatja, Evelin-Lea Leilaként, Windeck a legyőzendő sárkányként tűnik fel. Ezek a tükörrjátékok azonban nem mindig teremtenek lehetőséget arra, hogy a színjátékosok a pásztorjáték mögött (a cselekmény sokadjára való megtorpanása helyett) az eddigi viszonyokat árnyalják tovább; egy előadásnak talán annyit kellene mindezekből megtartania, amennyit szituatívvá téve (cselekményre és viszonyokra fordítva) hasznosíthat belőlük; a szerzői kommentár érzetét keltő önreflexiók – „*Bárbogy forog a história, a nagy hús-öllő, vér-kalló malom, mink tovább játsszunk külön kis komédiánk*” – bizvást fakadhatnak rémületből és hisztériából, elvégre a jelenet a második felvonás közepén van, s a színjátékosok köré időközben odaért a front.

\*

A darab a mimikri számos módját érinti (miközben nem kizárólag erről szól): ennek két ellenpólusát Ibrahim és Dzszerdzsis-Bonyhádi képviseli. Az Itáliából menekült, pozsonyi zsidó Ibrahim maga a minden helyzetre fölkészült, örök túlélő. A darab kezdetekor zsidó léte muszlim főbíró, a fél török vezérkart leviselkedi az otthonában (beleértve a közös szeretőjüket makacsul felakasztatni próbáló Dzszerdzsist), tudja, mikor kell menekülni, s ehhez hogyan, milyen okmányt szerezni – és milyen levelet hamisítani, hogy az okmányt

később ne lopják el tőle. Túléli lányának egy keresztény prédikátortól való meggyalázását, és nemcsak a praktikus megoldásra van gondja (egy, a lányához nyilvánvalóan méltatlan, de a születendő gyerek apjának alkalmas bankárfiú személyében), de arra is, hogy lánya szívéből a megfelelő alkalommal és módon tépje ki az Ambrus iránti szerelmet. Hogy mindebbe mennyire roppan bele, talán csak a titkos szeretőtől, Susánnától való búcsú pillanatában villan föl egyetlen pillanatra. E sztoikus nyugalomban, örök pragmatizmusban és megingathatatlan derűben kicsit benne van az évszázados zsidó sodortatás bölcsessége, túlélési képessége – és mindennek a paródiája, szerepként viselt máza is. A leányának előadott két nagymonológ a hányatott zsidó sorsról két eltúlzott ária: pontosan megvalósított szerep a szükséges pedagógiai pillanatban – miközben valódi tudásból és megéltésgből fakad. Ibrahim, a magyar drámairodalom egyik leggazdagabb szerepeként, csupa élettapasztalat és szkepszis, magára erőltetett és mégis belülről fakadó nyugalom, taktika és természetesség, minden helyzetre kész ötlet, pojácaság és önirónia; és mindeközben persze az összes szereplő közül ő tudja a legtöbbet arról, mit jelent a menekülés, a háború, a veszteség és a halál.

Ibrahim alkalmazkodni tudásával alapvető ellentétben áll a meggyőződésében összeroppanó Bonyhádi-Dzserdzsis. Amennyiben Ibrahim hajlik, úgy Dzserdzsis az, aki török. Ő az, aki nem pánikból fakadó higanyszerűséggel vált mimikrit (mint Windeck), vagy túlélésből, belül mégis megőrizve önmagát (mint Ibrahim), hanem meggyőződésből. Azt tette, amit adott helyzetben tennie kellett (török tiszt lett „*a magyarért, a német ellen*”), és mire ráébred tévedésére, pusztulnia kell. A selyemzsinórt kapott (ál)török főtiszték közül ő az egyetlen, aki Buda eleste és a Lipót–Mehmed közti háttéralku után talán még akkor is végez magával, ha erre nem kap szultáni parancsot. A rendíthetetlen pártkatona, aki egy magasabb cél érdekében elrejtette valódi személyiségét, de szerepként viselt ideológiája jegyében mindenki másnál többet akasztat, a lelke mélyén katolikus magyar, kívül vérszomjas török Bonyhádi-Dzserdzsis szintén archetípus: azé az emberé, aki majdhogynem skizofrénné lesz, mert beleroppan a személyiségét megnyomorító átalakulásba. Minthogy ő az egyetlen, aki nem gyávaságból lett renegát (ezért is gyűlöl minden menekülőt és megalkuvót), paradox módon egyike a darab egyenes derékkal élő és haló szereplőinek; a súlytól s a palástolni kénytelen indulattól csupa bős megvetés, sötét, önemésztő téboly, hideg, torz mosoly.

Az állandó belső izzást, robbanásközeli állapotot kívül fegyelmezett katonaként viselő Dzserdzsis személyiségének sarkpontja a Susánna iránti emésztő szenvedély. Noha a

mindenkori előadásra hárul annak eldöntése, szerelme viszonzott-e, nyilvánvalóan értékesebb, ha igen – ha az önmagára kényszerített szerepének és tulajdon, hasadó elméjének egyaránt megfelelni próbáló Dzszerdzsis valóban Susánna szeretője, amint erre később Ibrahim egy megjegyzése is utal, miközben, mint politikai menekültet, kötelessége őt felakasztatni (ahelyett, hogy a viszonzatlan szenvedély sértett dühéből tenné ugyanezt). Nem szűnő makacssága, amellyel a halálos ítélet aláírását követeli, s amelynek Ibrahim házában mindenki tanúja, beleértve magát Susánnát is, tragikus és drámai kettősség felé mutat, és Susánnát épp ez a kettősség vonzza: e szüntelen izzás, nem szólva halál és szexus összekapcsolódásáról (a szöveg számos pontja tanúsítja, hogy az ilyesmi múlhatatlan izgalommal tölti el). Susánna végső gesztusa az öngyilkosságra készülődő Dzszerdzsis felé, amellyel új szeretőjét küldi el hozzá pénzért és fogatért, kegyetlenség és számítás helyett éppen hogy mély szeretetről és bölcsességről árulkodik: a kettejük közti kapocs mélyen gyökerező, búcsún és halálon túlmutató voltáról.

Dzszerdzsis öngyilkosságának jelene (Jézushoz címzett imája, búcsúja „Susánkától”, a sírásba fúló könnyörgés, hogy adják a császár tudtára, volt ő olyan hű magyar, mint Lipót maga) egy önmagával elszámolni kénytelen ember összeroppanása; attól azonban, hogy egy másik „török-magyar” figura, a Részeg janicsár összeroppanásának tükörijelene, még bonyolultabbá lesz. A két szerep, amit Weöres ugyanarra a színészre írt, nemcsak történet, de helyzet tekintetében is rokon – mindkét ív azzal indul, hogy egy törökről kiderül, voltaképp magyar, s miután megpróbál végezni Ambrussal, az ölésben köt ki, elrontott életét siratva. Két tragikus, egymásra rímeltetett pillanat a darab két átellenes végén; előtte-utána a Radonay-jelenetek (a „menedék”), s a két városkapu-jelenet (a „sodródás”). A szerkezet a tükröztetés ellenére nem teljesen szimmetrikus, hiszen a darab kezdetéhez képest a széthullás, a káosz érzete erősödik (a második városkapukép álomszerűvé tágított vízió a permanens hatalomváltásokat sztoikus apátiával viselő menekülők freskójával, a végképp szétesett és tönkrement Radonay pedig inkább torz-, mintsem tükörképe az első felvonás apátjának).

A Dzszerdzsis-féle, önmagát felszámoló mániákusság másik ellenpólusa Windeck, az álcái közt higanyszerű könnyedséggel közlekedni képes kultúrkomisszár, aki mindig azt tilt be, azt engedélyez, annak nyúl, és azt zár be, akit és amit pillanatnyi boldogulása megkövetel. Alakváltó képessége, megdöbbentő gátlástalansága („*Változhat is az ember*”) még veszélyesebbnek tűnik az állandó kedélyeskedéstől. De az is lehet, hogy az összes szereplő

közül épp őbenne munkál a legmélyebb, szinte pánikszerű félelem. Talán minden jópófa simaság ennek fedése csupán – lénye ettől még lidércesebb. Bizonyára nem véletlen, hogy ő az, akit egy dramaturgiai pillanatban gyakorlatilag nyílt színen látunk felakasztatni (nem lefejeztetni vagy selyemzsinórt kapni; 1972-ben a historizálás mellőzése egy kivégzésnél nem lehet véletlen) – szép párhuzam, hogy cenzorból lett botcsinálta színészként korábban épp Windeck mutatott be a pásztorjáték Sárkányaként látványos haldoklást. Kivégzése váratlan és tragikomikus, betetőzése a páni félelmében mindig későn vagy rosszkor érkező, túl hangosan megszólaló kis politikus ívének, aki a fenyegető hatalmi pozícióból nem várt módon lesz szűkülő áldozat, s akit épp állandó szorongása vitt az akasztófa alá – mintha valahol, legbelül végig tudta volna, hogy ez lesz a vége. Szerepét különösen hálássá árnyalja a drámaírói bölcsesség, amely minden fenyegető mozzanata mellé egy szerethetőt, minden hatalmaskodó mellé egy gátlásosot tesz.

A végletekig elcsigázott, frátereivel négy vármegyét védelmező Radonay apát rablótámadásokat intéz és leányokat rabol, jogos kétségbeeséssel téve föl a kérdést, hogyan élne másként, ha bármelyik napja az utolsó lehet – a halál küszöbén tartott részeg orgiákkal s a kolostorát rendszeresen szétdúló török–magyar–német katonákkal szemben viszont a kálvinista deákot kívánja a Pokol tüzére („*Református, mégis ember formájú*”). A janicsárokból hátramaradt, merev részeg, hisztérikus és elkínzott katona, aki magyar létére török szolgálatban áll, holott törökök irtották ki az egész családját, talán a XX. századi háborúk elveszett és megnyomorított félcivil katonáinak magyar színpadon leginkább zsigeri megfogalmazása. Az Ambrusban hol csecsemőgyilkos törököt, hol magához hasonlóan elveszett páriát látó Részeg janicsár, aki egyszerre ölné és itatná áldozatát, ám végül üvöltő zokogással köt ki az ölében, emblematikus figura; s amikor Ambrus álmában egy pillanatra összekopírozódik a hasonló sorsot megjárt Dzserdzsissel, a két szerep egymást kiegészítve és árnyalva még sűrűbb jelentéstartományt kap: a személyisége elrejtésébe, jelmezbe bújtatásába belenyomorodó ember tragikus képzetét.

A kiszámíthatatlan külső világ elől átöltözésekbe menekülő, kontúrjukat veszítő, egymásba csúszó, megkettőződő vagy -sokszorozódó személyiségek Hamvas *Karneválját* idézik; hasonló analógia a szürreálisan repetitív történelmi helyzetek hangsúlyozása vagy az érdekből fakadó, cinikus ideológiaváltás és a szorongásos, hagymázás személyiség-többszöröződés összerímélése. A *Karnevál* ostromfejezete közegében is a *Fenevad* második felvonásának összezsúfolt menekültáradatát idézi (a két mű közti párhuzamok

vizsgálata külön elemzés tárgya lehetne; Weöres egy ajánlásban mestereként említi Hamvast). E szerepkettőzések azonban nem minden ponton igazolhatók. Amilyen jelentésszerű Dzszerdzsis és Bonyhádi azonos színészre írása, annyira problematikus Ibrahimmal és Radonayval tenni ugyanezt. Az álomjelenet sugallja ezt az összevonást is, talán a menedéket nyújtó, vallásuk miatt mégis fenyegető (katolikus, illetve zsidó) figurák rokonsága az ok, ám ez felszínesebb analógia az előbbinél, Ibrahim pedig fontosabb és másképpen építkező szerep. Hasonlóképp veszélyes lehet a leginkább kínálkozó összevonás, a négy török főtszét a négy osztrák vezérrel s a négy kivénhedt magyar nemessel (Weöres szándéka itt is érezhető, hiszen a közel negyvenfős kavalkádban nincs találkozás e három kvartett között, csak egyszer látja a négy magyar a négy török *keporsóját*). A darab történelemszemlélete és színházi nyelve viszont színpompásabb annál a megállapításnál, hogy a panoptikum szereplői mindig ugyanazok, s a képletek egymással fölcserélhetők; ez a sugallt összevonás inkább csak egyszerűsít, a három clownná degradált fregoli pedig problematikus megoldások felé csábíthat. (A négy osztrák tiszt közül ráadásul Badennek később külön cselekményszála indul, ahogy a törökök közül Dzszerdzsisnek is, ami végképp zavarossá tenné a struktúrát.)

A szerepösszevonásoknak egy egészen másik, mintegy *mágikus* árnyalatát képviseli viszont Lea és Evelin alakja: az a visszatérő képzet, hogy a főhős körül megjelenő három nőből kettő valójában ugyanaz.

Weöres kettévágja a női abszolútumot, és azon belül is tovább osztja az egységet; archetípusok sorát játssza végig, az anyástól a vampig, a befogadótól az uralkodóig, a kurvában rejlő szűztől ennek fordítottjáig. Alapélményként vonul végig a háborúskodásban, menekülésben megtört férfit befogadó és vezérlő asszony érzete. E képzet, a nő felsőbbrendű volta mintha visszatérő weöresi mánia lenne, amely a férfiakat szükséges rossznak tekinti; ők azok, akik minden lehetségeset tönkretesznek a világon, s e halál felé rohanó káoszban a nő volna az *élet*: a megnyugvás, a rév, ugyanakkor a kiismerhetetlen szexuális őserő, a szédület. (Vö. „*A nő: tetőtől talpig élet. / A férfi: nagyképű kísértet*” kezdetű Weöres-verssel.) Susánna és Evelin/Lea, e két színésznőre hangszerelt három (vagy kettő) szerep a női létezés páratlanul sok árnyalatát, lehetőségét, feladatát, kínját és csodáját foglalja magába – nyilvánvalónak tűnik, hogy ez egyben a darab egyik gondolati gerince. (Kettősük ráadásul nemcsak a magyar drámairodalom egyik legszebb, de valószínűleg legerotikusabb párjelenete is.)

Lea/Evelin a passzív, madonna típusú nő kétféle változata, Lea az odaadóbb, mélyebb, áldozatosabb pólus, Evelin a pedánsabb és kisajátítóbb. Evelin alapvetően *kívül* van a világon, azért maradhat tiszta és változatlan, mert intakt, Lea viszont az a típus, aki mindenbe beletörik kissé, történjék benne vagy körülötte. E töröknek álcázott zsidó leányban egy keresztény szent áldozatossága és rajongó elhivatottsága lángol. Csupa érzékenység, sérülékenység és labilitás, csupa szeretet, kiszolgáltatottság és odaadás. Íve végtelenül drámai: egy vallásosan zártnak nevelt lány körül képtelen tempóban hasad szét minden, amit magáénak mondhatott, az otthon biztonságába vetett hitétől kezdve a neveltetésén át a vallásáig. Lea zsidó létére egy keresztény prédikátortól veszíti el az ártatlanságát és esik teherbe; miközben lassan otthonához ért a front, s körülötte elemeire hullik minden, ő senkinek sem számolhat be a csodáról és a szörnyűségről, ami vele történt, tulajdon apjának a legkevésbé. Régóta rejtegetett álmait azt súgják neki, hogy mindvégig Ambrusra várt (gyermekkorában egy jósnő elárulta neki jövődöbelije nevét), miközben nincsenek illúziói e szenvedély reménytelen és beteljesíthetetlen voltáról. A másik nő, Susánna, aki apja házában elszabadította ezt az egész érzéki kavarodást, talán Ambrusra is szemet vetett, s aztán egy mindent összezavaró, felháborító, megalázó és megbabonázó pillanatban vele, Leával is szerelmeskedni akar...

S épp a végletekig felkavarodott, hitéhez az egész darabban egyedülként hű Lea az, aki Ambrusért eldobná ezt a hitet. Bár az önazonosság talán épp ezt jelenti, az áldozatra való hajlandóságot: eldobni a másikért azt, ami a legfontosabb. A történet szereplői közül Lea az egyetlen, aki az átalakulást, önmaga feladását egy másik ember szerelméért vállalná. Hiábavaló áldozata (hitehagyott zsidóként magyarokkal népesítené be a kihalt országot, de református szerelme magára hagyja), a darab talán legsűrűbb és legmegrendítőbb pillanata.

Susánna a másik női véglet: a titokzatos, a domináns nő, a mitologikus őskurva; ő fogja meg, ő az életet hordozó asszony. (Vö. a politika- és történelemcsinálást onániaként felfogó férfiak dialógusával a második felvonás elején.) Csupa sziporkázás, intellektuális fölény, kiismerhetetlen szexuális villódzás és őserő, s közben csupa fáradt, megélt és megkínlódott bölcsesség. A „kényszer-durvaság”, „kényszer-vampság”, „kényszer-pörgés”, a fölényes, lehengerlő amazonság és a hatalmas, kielégíthetetlen szexuális étvágy egyszerre valóság és fedés: a kiszolgáltatottságé és a menekülésé, a sérülékeny, önmagát védő személyiségé. Susánna az, aki mindig talpon fog maradni, mindig meg fogja találni a helyét, mert abból az érzékenységből és sebezhetőségből, ami legbenső lényege, semmit nem fog

fölvállalni és kiadni. Nem véletlen, hogy Ibrahim szeretője, s ez – függetlenül attól, hogy Susánna Ibrahim házában gyakorlatilag mindenkivel lefekszik, beleértve a szolgákat és a vendégeket, sőt, Ibrahim lányát, Leát is – kivételes kapcsolat: a darab legfontosabb, leggyöngédebb összetartozása. Szellemileg is, nőként is egyedüli partner Ibrahim számára; tapasztaltságuk, megéltségük, az életet és a problémákat a fáradtság s a veszély ellenére is derűvel szemlélni képes bölcsességük összeköti őket. (Búcsújuk a legszebb szerelmes jelenetek egyike, amit magyar nyelven valaha írtak.)

Susánnát szexuális étvágya s az erotikus kalandokat kiprovokáló kajánsága, bölcsessége, életszeretete a másik káprázatos Weöres-hósnővel, Psychével rokonítja. Minden végelet felkorbácsolja az érzékeit – a kiszolgáltatottság, a háborús kataklizmák, a front közelsége éppúgy felajzza, mint az őt makacsul kivégeztetni próbáló Dzsardzsiben halál és szexualitás összekapcsolódása, a meggyilkolt leányok vérében fürdőző s őt gyermekként lesbikus játékokra kényszerítő Báthory Erzsébet grófnő vagy épp a szégyenében zokogó Lea. Ám az örökös spannoltság ellenére, vagy inkább mögött, keserűség és unalom húzódik: azé az emberé, aki túlságosan is sok mindent élt át, s akinek a darab negyvenszereplős, mégis szűkös világában, Ibrahim kivételével, nemigen akad partnere. Nem véletlen, hogy amikor vele is szakítania kell (utána engedi meg magának, egyetlenegyszer a darab folyamán, a rémület és a tehetetlen düh rövid pillanatát, amit aztán Ambruson ver le), megelégedi az újbóli menekülést (hányadszor történik ugyanez egy élet során?), és úgy dönt, nem sodródik tovább, gyereket szül – méghozzá az „*asszonyok szoknyája megett rejtekező*” Ambrustól, aki aligha élne túl az esztendő vándorlást és éhezést, ha ő, Susánna nem vezényelné le helyette a praktikus döntéseket. Ambrustól, akit aztán (kifogástalanul és alig használtan, mint a hermelinköpenyt) visszazállít az időközben kissé megtört Evelinnek – Kőszegen addigra ugyanis szintén átment a front.

Amikor fájdalomból, méltóságból, pojjacáságból s még ki tudja, miből kardot szegez soros szeretője, a császári fővezér torkának, s egyszemélyes, rögtönítelő bíróságként kivégzéssel fenyegeti őt háborús bűneiért, továbbá az ellene elkövetett felségsértésért, egész élete s személyisége e pillanatban sűrűsödik: zsarolás és könyörgés, büszkeség és fölvetett fejű öntudat, egy amazon érinthetlensége és ereje, bős megvetés, kiszámíthatatlan téboly; talán egy hajszál választja el attól, hogy csakugyan levágja Baden fejét – s a címet, amellyel illeti magát („*Én, Első Susánna királynő*”) nem egyszerűen a száműzött arisztokrata gőgiének kell tekintenünk, hanem egy olyan ember öntudatának, aki (ennek minden magányával

együtt) biztos benne, hogy senki nem ér fel hozzá. Az egész férfinemre, a tehetetlenségre és a szabadságvágyának hazudott föl nem vállalásra mond ítéletet mindezzel, s azzal, ahogyan a pazarul fölépített monológ után odabiggyeszti: „*Le vagy szárvá.*” A düh később, a vérbajos Baden láttán, szeretetteli megbocsátássá szelídül („*Ludwig, hát gyagya lettél?*”); e befogadó, anyás ösztönből fakad az is, amikor a rámászó, de kínjában elszenderedő részeg apátot levetkőzteti, „*Gyermekem*”-nek szólítja, s fejét simogatva altatót énekel neki.

\*

A darab számtalan áthallást kínál a XX. századi magyar történelemre; látványos példa Hercsula stilizált Csermanek/Kádár-figurája, aki suttyomban átveszi a hatalmat a kifosztott és apátiába süllyedt Pécs felett, hogy aztán az újonnan bevonuló osztrákok előbb megfenyegessék az önállósodásért, majd ismét kezébe adják a hatalmat („*gondoskodó kézre mindig szükség van*”), hogy konszolidáljon – igaz, ehhez akasztatnia kell, és végig hátában érezheti a birodalmi puskát. Diktatori szűzbeszéde, amely szerint mostantól „*mindenki egyformán ember*”, gyümölcsözőn a nép „*alkotó vidámsága*”, s mindenki „*azt tes, amit ákár*”, persze „*a tisztességes békeségen bévül*”, a rendszer logikájának összefoglalása, a frissen posztjára emelt (és historizáló távolságtartással bakónak nevezett) *bóhér* szájába adva pedig félreérthetetlen analógia (más kérdés, egy korabeli előadás mit kezdhetett, egy mai pedig kezdjen-e bármit is ennek kibontásával). Windeckben felrémlik az ismert kultúrkommisszárók figurája, sőt, érezhető némi Aczél-analógia is. A „száz Ahmedet akasztató” Dzerdzsis éppúgy idézheti a fanatizmusuk ellenére beáldozott pártkatonákat, mint a vérengző Dzerzsinszkijt. A határvidéki janicsárok, akiket nem azért kötnek föl, mert bármit elkövettek („*attól vígan élhetnének*”), hanem mert túl sokat találkoztak a külföldi hadakkal, „*márpedig aki sokat látott, és mindenféle híreket tud, aztat nem szeretik*”, 1972-ben sokak eszébe juttathatták a „nyugatos” és „spanyolos” kommunisták kirakatpereit.

A lerobbant magyar urak, akik Leát felváltva zsidózzák le, illetve próbálják az ölükbe csalogatni, szándékoltan vagy véletlenül, de fölidézik a harmadik zsidótörvény Európában unikális magyar változatát, amely zsidó férfi keresztény lánnyal való kapcsolatát tiltotta ugyan, azt viszont nem, hogy magyar férfi zsidó lánnyal tölthesse a kedvét. (A törvény parlamenti vitájának jegyzőkönyve megőrizte kormánypárti és ellenzéki képviselők cinikus összekacsintását a tervezet fölött; egy bekiabáló szerint „látjuk az egyenlőtlenséget, de

férfiak volnánk, ugye”, ahogy Döröggy báró mondja: „szép zsidó jánnyal ülni vagy feküdni, az más”). A négy nemes – amennyire röhejes, annyira szeretetteli – karikatúrája ugyanakkor a „magyar sors” végletekig vitt parabolája is: a sértett búskomorság, a múltba révedő tehetetlenség, az életképtelen önsíratás, az örök pártoskodás, a részletekben való elveszés, az önmagától meghatott kifosztottság egyszerre kaján és megindító rajza. Az osztrák vezérkar jelenete másfelől pontos példáját adja, hogyan silányul egy tragikomikus történelmi kényszerűség szimpla zsidózássá: a Weöres által ki nem fejtett, de pontosan érzékeltetett szituáció szerint a török hódoltság alatt békében élő szefárd zsidók egy olyan osztrák–magyar hadsereg ellen védték Budát (s ezzel saját életüket), amelyet részben az askenázi Rotschild báró kölcsöneiből pénzelték. A két osztrák főtitzt beszélgetésében ez már úgy jelenik meg, hogy a háború nem egyéb az egymással versengő zsidó érdekek gazdasági konfliktusánál. A zsidózó magyar uraknak és osztrák tiszteknek mintegy ellenpontja Lea jövődöbelije, a bankár családból jött úrifíú, egy zsidó playboy, aki az országból kihalt magyarokon élcelődik annak tudatában, hogy a zsidók „az ő vérök hullámain megtartatnak”, s aki oktanul, noha kiszámíthatóan vont a műre az antiszemitizmus vádját; ez részben a betiltáshoz is ürügyet szolgáltatott. Pedig e két jelenet, a zsidó kereskedő etette szegényházi magyarok, akik „köszönetül lesidózák”, illetve a cinikus bankárfiú szerepének ütköztetése Leával és Ibrahimmal (a darab két legemberségesebb szereplőjével) pontos és mélyreható megfigyeléseket tartalmaz a magyar történelem és a zsidóság viszonyáról; e gondolatmenet betetőzése Lea értelmetlen és beteljesíthetetlen áldozata, amellyel hitét feladva újranépesítené az országot, tíz vagy húsz gyermeket szülve a kiirtott magyarok helyére, akik aztán szülnék majd „sok száz és sok ezer onokát”; mindezt úgy, hogy nincs tudatában, református szerelme réges-rég elárulta. A betiltáshoz ürügyet keresők számára az antiszemitizmus lehetőségénél még ijesztőbb lehetett az egyszerre kívülálló és empatikus megközelítés, amellyel Weöres e százféleképpen terhelt és soha fel nem dolgozott viszonyt vette górcső alá.

Számtalan további mechanizmus sejlik föl. Az osztrák titkosszolgálat tisztje akasztási fejkvótát állapít meg a török kémként kivégzendő magyar katonákról, s csak akkor kegyelmez nekik, amikor elhitetik vele, hogy *tényleg* török kémekről van szó – a valódi kémek életét ugyanis háttéralku védi. Hasonlóképp menekül meg Windeck a selyemzsinórtól: ha osztráknak vallja magát („*Ellenség*”), színarany turbánforgót is kap lekenyerezés gyanánt – ám ha törököt mond („*Hazafi*”), akkor a német császárral kötött

alku nyomán selyemzsinórra jut, a török vezérkart ugyanis a megállapodás részeként eladták. 1972-ben félreérthetetlen csengése lehetett a származása miatt menekülő Susánna válaszában is arra a kérdésre, hogy lehetett a Wesselényi-összeesküvést egy rég halott gróf nyakába varrni: „*Te bolond, egy konspirációnak, ami nincsen, miért ne lenne olyan vezére, aki szintén nincsen?*”

Ám a legélesebb történelmi-politikai kabaré a három tárgyalásjelenet: a két török tanács, amely ma is tökéletesen érvényes képét nyújtja annak, miféle rugdalózást folytatnak az asztal alatt a látszólag egyazon blokkhoz (párthoz, frakcióhoz, koalícióhoz, érdekcsoporthoz) tartozó politikusok, saját személyes panamáikat és üzleteiket védve, illetve a Lipót–Mehmed-csúcstalálkozó, amely ennek szöges ellentéte: azt mutatja meg, hogyan derül ki a látszólagos ellenfelekről, a két fővezérről (akiknek konfliktusa, mint azt sokan hajlamosak elhinni, mindenki életét meghatározza), hogy érdekeik valójában azonosak, s a színpalak mögött a külvilág számára tartogatott harsány vita helyett vad összeborulás zajlik; nem beszélve arról, hogy mindkettő a másikat használja saját belső ellenzékének kiirtására. E jelenetek a korrupció, az emberi silányság és cinizmus, a hatalmi és gazdasági érdek sokszínű, dühítő és röhögtető szövedékét mutatják; a darab legmulattatóbb és egyben legindulatosabb epizódjai. Számos további áthallásra nyújthattak lehetőséget, az országok sorsát eldöntő tragikus nemzetközi térképtologatástól kezdve a Kádár és Hruscsov képét felidéző, egymást nyaló-faló uralkodókig, vagy az országaik ehetetlen és eladhatatlan termékeit egymásra tukmáló KGST-országokig.

Mindennek a negyede is elég lett volna ahhoz, hogy a darabot betiltsák. A helyzet azonban paradox. Ezeket az analógiákat végig kell elemezni, ugyanakkor el is kell dobni. Némelyik fölött eljárt az idő (egy mai előadás már nem fejeződhet be Hercsula „hatalmas, mozdulatlan, vörös szobrával”), mások ma éppen hogy túlságosan is konkrétanak, ismerősnek tűnnek. Ugyanakkor egy előadás létrehozóinak érdemes elgondolkodniuk azon, kiemelendők-e a szöveg egyértelműen a hetvenes évekhez tapadó rétegei, netán – megérezve bennük a kabarészerűen aktualizáló szándékot, s leválasztva őket a komorabb, nagyobb történelmi léptékű környezetről – nem ültethetők-e a helyükre újabb, pontosan megírt, hasonló funkciót beteljesítő sorok.

*A kétfejű fenevadat* a már említetteken kívül számos probléma terheli, amelyek megoldásra, nem pedig a darab mellőzésére szólítanak. Megejtő, ahogy az első felvonás váltakozó képei és formái után a szerző mintegy ráébred arra, hogy ezeknek a szerepeknek

viszonya és sorsa támadt, s mintha egyszerre beléjük szeretett volna, a darab második felében kezd új történetekbe velük. Más szempontból ez komoly dramaturgiai nehézségeket okoz: tudomásul kell venni, hogy az első rész mozaikos építkezésű, egymáshoz nem társítható képeket felvillantó szerkezete után a második részben indul el a lineáris elbeszélés, amely vissza-visszaütal az előbbi betétjelenetekre, s a kettő csak az utolsó kép apokaliptikus vándorlástörténete után áll össze egységes egészzé; mindez a dekomponáltság érzetét kelti, s azokat, akik a mű elejétől kezdve kontúrosan fölfestett sorsok követhető történetére vágnak, kielégítetlenül hagyja. Hasonlóképpen kérdéses Ambrus szerepének dramaturgiája; az ívétől megfosztott, sodródó és szemlélődő (véleményéről hallgató) szerep nehéz feladat elé állítja azokat, akik megkísérlik eldönteni, mit vált ki belőle, amit átél, révbe ér-e vagy megtöretik a történet végén; ráadásul egy sokszor menekülő és visszahúzódó személyiség rajza, aki az első jelenet kivételével alig kezdeményez bármit is. Persze éppen ez a hiány enged sok mindenre következtetni – alighogy kettesben maradnak, Ambrus Susánnától várja a választ arra, akkor most *hogyan tovább*, s a nő ingerült felcsattanása („*Te férfi vagy?*”, „*Majd én embert csinállok belüled*”) megfelelően minősíti ezt a pragmatikusan csajozós, jópofán megalkuvó értelmiségi sodródást. (Igaz, keserűségét az Ibrahimtól való íménti elválás is okozza.) Ambrusé afféle prizma-szerep, rajta keresztül szemléljük a körülötte zajló eseményeket.

A *Kétféjű* gondolati skálája annyi mindent érint, hogy dönteni kell, mit és miért választunk; felépítése ugyanakkor azt kívánja, hogy minden mindennel összefüggjön. Beszél férfi és nő viszonyáról, háborúról, politikáról és hatalomról, a művészet szerepéről mindebben, az ismétlődő történelmi mechanizmusokról, a nő százféle titkáról, a birodalmak közti alkukba belenyomorodó népekről, a személyiség mimikrijéről, széthullásáról és kétségbeesett önazonossági kísérleteiről. Minden mozzanata tiltakozik az egyféle megközelítés, egyetlen nézőpont ellen, akár csak a legalább négy jelentéssel felruházott cím (a birodalmi címer, a kettészakadt ország, a história, mint kétféjű szörnyeteg, illetve a lepedő alatt összebújt, rettegő és szerelmeskedő emberpár shakespeare-i képe). Ahogy a történet nézőpontjait is váltogatja, éppúgy cserélgeti a színházi formákat, dühös kabarétréfák és brechti példázatok váltakoznak kirészletezett és szeretettelen ábrázolt emberi drámákkal. Legalább öt káprázatos szerepet kínál, s a szó legjobb értelmében vett csapatmunkára buzdít.

Érezhető, hogy Weörest (aki sokat tudott a szerepekbe bújás kényszeréről) megrészesítette a drámai forma – hogy egyetlen lendületből fakadó, jókedvben fogant műről van szó. A beszámolók szerint Weöres olyannyira föllelkesült, hogy egyszerre négy új dráma körvonalait is felvázolta. Aztán, amikor korának Windeckjei betiltották az elkészült darabot, eldobta mind a négyet, és soha többé nem nézett a színpad felé. Így lett a *Kétfejű*, utolsó darabként, rácsodálkozás a színházban rejlő végtelen lehetőségekre, s egyben a kiaknázatlanságuk felett érzett csalódás – e két érzés foglalatja. Most is az.

(Az írás Sediánszky Nórával közös elemzésen alapul)

Megj.: *Színház*, 2007. október