

Halványuló tükörképek

Egyetemi hallgató korom óta három szövegkorpust foglalkoztat folyamatosan: Székely János jelenkori témájú drámái, William Shakespeare királydrámái, illetve Anton Pavlovics Csehov dráma-világa. Korábbi elemzéseimet, esszéimet folyamatosan újraírom, képzeletemben peregnék a történetek, a figurák emlékezetes előadások nyomán testet öltenek, találkozik Al Pacino (III. Richárd) Marcel Iureș-sel (II. Richárd, III. Richárd), Laurence Olivier Kenneth Branagh-el (V. Henrik), Anthony Hopkins (Ványa bácsi) Bányai Kelemen Barnával (Bányavirág), Kibédi Szabédival, Nagy mérnök jómagammal...

Legtöbbet egy színpadot még nem látott szöveggel foglalkoztam, ez Székely János *Varázstűkőr* című drámaszövege. Fokozott érdeklődésem mögött ott lappanganak a gyakorló dramaturg kérdései: miért játsszák oly ritkán Székely drámáit, illetve Shakespeare királydrámáit? Csehov esetében a kérdés másképpen tevődik fel: miért érdekesebbek és hatásosabbak számomra a Csehov-adaptációkból, átírásokból létrehozott előadások? Valami alapvető dramaturgiai problémásor okozza mindezt? Székely jelenkori témájú drámái annyira korhoz kötöttek, hogy a mai néző számára már a problémafelvetés is szinte felismerhetetlen? Shakespeare királydrámáinak nagyobb része annyira Anglia történelméhez kötődik, hogy érdektelenné válnak számunkra? Ömleni kezdenek a kérdések. Korábbi tanulmányaimban ilyen jellegű kérdésekre próbáltam válaszolni.

Székely János *Varázstűkőr* című drámája a legkényelmetlenebb és egyben a legvonzóbb kérdéseket nekem szegező mű. A *Varázstűkőr* (1959) mind-ezideig nem került színpadra, csupán a szerző halála után, a *Látó* 1995/4. (áprilisi) számában jelent

meg. Hogy Székely János közlésre szánta-e vagy sem, erre egy – a drámát elsősorban irodalomtörténeti szempontból megközelítő Szász László-tanulmány lábjegyzetében találunk rövid, nem teljesen egyértelmű utalást: „hogya a szerző eredetileg közlésre szánta, a bukaresti magyar könyvkiadó egy-mondatos, indoklás nélküli visszautasító levele tanúsítja, amelyet a kéziratköteg tetején, 1994-ben találtam. A mű *Látó*-béli megjelentetése után ennek a dokumentumnak nyoma veszett.”¹

A szerző pontosan megjelöli a dráma cselekményének időpontját: „történik 1959-ben egy vidéki városban”.² A *Varázstűkőr* mind tematikai, mind szerkezeti szempontból elkülönül – tulajdonképpen Székely összes korábbi és későbbi drámaszövegétől. Például az *Irgalmas hazugság* és a *Mórok* nagy formátumú, a közösség sorsát látszólag meghatározó és alakító központi alakjaival szemben a *Varázstűkőr*ben egy más típusú értelmiségi jelenik meg. Nem a Kibédi és Paál ideológiai és közéleti viszonyulásával szemben alternatívát képviselő gondolkodó, hanem a *lenti kisvilág* cselekvő embere, akinek már neve is jelez egy, a hatalom és a *lent* emberének oppozíciójára épített játékot: az életében halottá nyilvánított Nagy János mérnök a dráma „főhőse”. Az *Irgalmas hazugság* és a *Mórok* tulajdonképpen a kelet-európai – és ezen belül a jellegzetesen romániai – nagy struktúrák története, a *Varázstűkőr* viszont a tapasztalatok története; mindkettő alakulását azonban anormálisan befolyásolják a külső tényezők: ez az alapkonfliktus (egyik) forrása.

Ha megvizsgáljuk, mi történik a *Varázstűkőr*ben, kiderül, hogy a cselekmény kerete a mindennapi élet, melynek – a szociálpszichológiai kutatások alapján – a természetes tudás a meghatározója, jellemzője pedig, hogy nem lényegileg oldódnak

¹ Szász László: *Egy szerencsés kelet-európai Székely János*. Budapest, 2000, Új Mandátum Könyvkiadó.

² Székely János: *Varázstűkőr. Látó*, 1995/4.

meg benne a problémák, csak felületileg. (Ilyen pillanatnyi áthidaló megoldások a precedensteremtés, vagy a tehermentesülés és ennek pszichológiai megfelelője: a megszokás). A dráma felütése szokványos, mintha a téma szándékosan elcsépelet lenne, az alapszituáció kidolgozatlan, laposnak tűnik: vidéki kisváros, pénzügyi ellenőrzés egy építkezési vállalatnál, Ipó László nagy tapasztalattal rendelkező pénzügyi ellenőr és famulusa, Kovai Frigyes Bota Margittal, a főkönyvelővel közlik, hogy lejárt az ellenőrzés; az ellenőrök elégedettek az eredménnyel, csupán Nagy János főmérnök állandó hiánya tűnt fel. A felelősségre vont főkönyvelő nő „gyanús” kifakadása a főmérnök személyéről csak felerősíti Ipó gyanúját: „Hogy mondhat ilyet? Egész nap lohol, nem magért: a vállalatért, s ha nem jut ideje efféle improduktív – már megbocsásson, csakugyan improduktív – udvariaskodásra, akkor mindjárt otromba.” (Székely: i. m.). A jelenet azal zárul, hogy az ellenőrök visszatartják az aktákat rejtő szekrény kulcsát. Ipó azt gyanítja ugyanis, hogy Nagy János személye nem létezik, helyette az igazgató, Ács Ferenc vagy a főkönyvelő veszi fel a fiktív személy igenis valós fizetését. Alapos ellenőrzés után kiderül, hogy Nagy János valóban a vállalatnál tevékenykedik, de a városi nyilvántartás szerint hivatalosan halott: ez a főmérnök megjelenésének pillanata; „kellemetlen helyzet, nem mondom. – summázza Ács – De tagadhatatlanul van benne némi röhejes is.” (Székely: i. m.). S elkezdődik Nagy kálváriája: „Gondold meg: én most hivatalosan nem vagyok, tulajdonképpen és igazából vagyok, de valamiképpen mégsem; és hátha ez mégsem az igazi” (Székely: i. m.). – állapítja meg önnön helyzetéről Nagy mérnök. Itt törik meg a humoros jelenet felé tartó szöveg, megjelenik egy *tükörfigura-hasonmás*: Nagy János szélhámos, Nagy János *de iure* halott, *de facto* élő főmérnök tükrében, s elkezdődik kettejük párbeszéde. Nagy II. kilép a tükörből, a drámai idő múlása alatt konkrét cselekedeteket hajt végre, a nemlét előnyeit kihasználva megpróbálja megvesztegetni Nagy I.-et, aki e pénz miatt korrupció gyanújába keveredik szíve választotta, Bota Margit előtt. Ács igazgató közben *elintézi* az anyakönyvi hivatalnál Nagy mérnök „halálesetét”; Nagy I.-et némiképp tisztázza – legalábbis az őrület gyanúja alól –, hogy Nagy II. nagyvonalúan megjelenik hármuk előtt is; valaho-

gyan visszagyömöszölik a tükörbe, majd közös elhatározás alapján összetörik a tükröt...

Szilágyi Júlia mutat rá, hogy Székely János, a „verses drámák, a ráció fényét sugárzó esszék, a realista próza, a klasszikus komolysággal kimunkált költemények alkotója – abszurd szerző.”³ A *Varázstükört*, mint már a felvázolt történet is mutatja, nem értelmezhetjük a neoavantgárd totalizáló törekvésének kudarcából kialakuló abszurd drámaként, a klasszikus abszurd alapvető vonásai (a formák és a rend parodizálása, a cselekmény mérő játékszerűsége való korlátozása) alapján tehát nem tudjuk besorolni; fellelhetőek a szövegben a neoavantgárd ismertető jegyei, mint például a hétköznapiság és banalitás felé fordulás, az elmagányosodás kérdésköre, de nem ezek a domináns elemek. A szövegben benne rejlik a posztmodern kor egyik legégetőbb elméleti kérdése: az identitás problémájának jelenléte; a három identitás-konceptió közül (a felvilágosodás szubjektív identitása; a szociológiai szubjektum identitás-modellje) Nagy János megkettőződött személyisége a harmadikhoz, a posztmodern szubjektumhoz áll legközelebb: egy struktúra nélküli, ellentmondásos identitás, melyet a (negatív előjelű) hatalom fegyelmező funkciója szabályoz: az egyén *látszólag* a közösség révén szabadul meg a rémálom-helyzetből. A *Varázstükör*ben, akárcsak az egzisztencialista drámában, a mindennapi (itt: negatív) mítosz jelenik meg; az egzisztencialisták (elsősorban Sartre) azonban azt a formát tartották követendőnek, amelyben a pusztá akarát valamilyen egyetemes helyzetben jelenik meg.

A *Varázstükör* szigorú, zárt szerkezetre épül; csakhogyan van a drámában egy, a formai törés nyomán elfedetlenül maradt rés, a végkifejlet is tulajdonképpen egy látszat-megoldás, mely – éppen a zárt, de megtört szerkezet miatt – többet rejt, mint egy sematikus antinómiát. A szöveg rejtett, gazdag képi lehetőségei alapján megállapítható, hogy e sokáig kallódó dráma cáfolja legmarkánsabban (a *Caligula helytartójával* együtt) azt a nézetet, mely szerint Székelyt nem érdekelték a dramaturgia és a színrevitel fortélyai.

A *Varázstükör* első felvonása a klasszikus dramaturgiához mérten látszólag egységes, helyzetkomikummal tűzdelt játék, szigorú kompozíciójú, pontosan kidolgozott szituációkra alapozott, vi-

³ Szilágyi Júlia: A költő színpada. *Igaz Szó*, 1981/3.

szonyváltozásos, fordulópontos dramaturgia, melyben a cselekményt a feszültség erősödő ritmusa viszi a „megoldást” jelentő végkifejlet felé. Székely a „szűkösség dramaturgiáját” használja az epizódás elkerülése végett. A kifejezést Peter Szondi ismert műve alapján használom; szerinte „a drámai stílus, mely az elmagányosodást kérdéssé teszi, akkor élheti túl ezt a jelenséget, ha a magányos embereket, akiknek formailag a hallgatás vagy a monológ felelne meg, valamilyen külső körülmény révén visszakényszeríti a viszonyokat kifejező dialógusba. Ez történik a »szűk« helyzetekben, ami az epizódást kikerülő újabb drámák legtöbbszörének alapja.”⁴ A figurákat tehát egy, a cselekményt megelőző aktus révén dobják be a szűk tér szituációjába, mely nem jellemzi őket, csupán drámai fellépésüket teszi lehetővé, s mely általában: börtön, rejtékhely. A *Varázstükör*ben két ilyen helyszín van: egy szűk iroda, illetve egy még szűkebb legénylakás valószínűleg egyetlen szobája – Nagy mindenkit itt fogad, itt főz kávé, itt található a későbbi cselekmény szempontjából oly fontos tükör.

„A szűk tér ott jogosult, ahol ez az ember életének lényegéhez tartozik, és mint ilyen elősegíti ezeknek a figuráknak a drámai ábrázolását” (Szondi: i. m.); Székelynél azonban a szűkösség inkább csak *beszélgető* helyzet, e szűk terekből ki lehet lépni, nem válik radikálissá az elidegenedés. Ezzel szemben az egzisztencializmus „szellemi feltételei miatt jut el a drámában (...) a belevettségnek és véletlenszerűségnek a követelményéhez” (Szondi: i. m.). Az egzisztencialista drámaíró sokszor (élet)idegen környezetbe helyezi a hősokeket; Székely megtartja a valóságosság látszatát, de milió-teremtési kísérletről itt már nem beszélhetünk.

A felütés a *Tartuffe* indítására emlékeztet: a feszültséget az teremti meg, hogy a központi figura, miközben mindenki róla, illetve a hiányáról beszél, nem jelenik meg. Az első felvonás a *mintha-állapot*; a történetben is minden esemény csak *mintha* történne meg, *mintha* igaz lenne, a dramaturgiai eszközök is *mintha* jelen lennének, *mintha* működneek, *mintha* fontos szerepet töltenének be. Az Ipó és társa által felfedezett „csalás” tulajdonképpen hivatali tévedés, de lehetne valóban jól kitervelt sikasztás, vagy – a benne résztvevők számára a legjobb esetben – büntetendő mulasztás. Nagy János főmérnök folyton terepen van, hiánya feltűnik, de

a főkönyvelő igazolásai tényleg elfogadhatóak. Ipó gyanúja nem megalapozott, ő maga ismeri be a „nyomozás” egyik fázisában: „Hát, szóval tévedtem. Ördög vigye, pedig már egészen kiszíneztem magamban a dolgot. Szinte sajnálom, hogy utána néztem. Most aztán nincs miből kombinálnom.” (Székely: i. m.). A gyanúsítgatások és bizalmatlanságok között teremődik meg egy *színház a színházban* játék lehetősége: Ipó szerint Margit színházat játszik: „Egészen bámulatos! Bota elvtársnőm kérem, tréfán kívül, mindennek ellenére kénytelen vagyok leborulni és csodálni magát. Ezzel a képességgel, ezzel a ragyogó tehetséggel ma az ország legelső színésznője lehetne.” (Székely: i. m.). Margit azonban nem szerepet játszik. Ugyanez a játék pereg le Ács igazgató megjelenése után is; Ipó színikritikusi érzéke azonban megint csődöt mond, ugyanis Ács sem hazudik, mikor jelenti: Nagy főmérnök jelezte, „hogy összetévesztették valakivel. Igen, emlékszem már. Kihúzták az anyakönyvből egy másik Nagy János helyett, aki ugyanabban az évben született.” (Székely: i. m.). Ipóék „egyik ámulatból a másikba” esnek, majd Ipó hozzáteszi: „Az előbb Bota elvtársnő kápráztatott el ördöngös színészi képességeivel, most az igazgató elvtárs minden várományt felülmúló találékonyságával.” (Székely: i. m.). Ennek a *mintha színház a színházban* játéknak a szépsége az, hogy miközben Ipó nyilvánvalóan ironikus célzatú megjegyzései elveszik a játék lehetőségét, ez a játék mégis leperog: olyan, mintha Margit és Ács valóban falazna, mintha jól meghatározott cél érdekében eljárna egy szerepet, miközben egyértelműen kiderül, hogy saját magukat „játsszák”. A színész számára a majdnem-átváltások ilyen mozgalmas sorozata hálás játék; dramaturgiai pedig kiemelt szerepe van, ugyanis megteremtődik a valószínűtlen figura, a *Hasonmás* megjelenéséhez szükséges hangulat.

A két pénzügyi ellenőr, Ipó és Kovai – szakmájukban szokatlan – irodalmi műveltsége egy kvázi-intertextuális játék elindítója lesz. Világirodalmi figurákat idéznek, ám senki sem reagál utalásaikra, ők maguk is befejezetlenül hagyják az elkezdett asszociációkat. Kovai szerint a csaló „művelt svihák: Gogolból merit. De ez marhaság.” (Székely: i. m.). Néhány replikával lennebb pedig ugyancsak ő: „Lássuk csak, ezek tehát szintén a Csicsikov ötletét variálják. Holt lelkekből próbálnak megtolla-

⁴ Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete 1880–1950*. Budapest, 1979.

sodni, legalábbis egyből.” (Szekely: i. m.). Eltekintve a mondat nyilvánvaló logikai ellentmondásától, megállapítható, hogy a *Holt lelkek* és a *Varázstűkör* család-motívuma nem talál; a szövegek mögött lévő, egymásra vonatkozatható két történelmi helyzet azonban megfeleltethető egymásnak.⁵ I. Miklós cár reformokat bevezető próbálkozása a dekabrista felkelés elfojtása után,⁶ illetve az 1960 körüli kommunista „reformintézkedések” között: e két helyzetet a posztkommunista reformintézkedések tragikomikumba fulladó megoldásaival is rokonítható.⁷ Csicsikov azonban eltűnik a dráma világából (a *holt lelkek* motívum – igaz, halovány funkcióval, de marad); erre a sorsa jut III. Richárd is, akit Ipó említ: „Nem úgy megy az, kérlek szépen, senki sem határozza el előre, mint III. Richárd, hogy na, most gazember leszek. Arra valami rákényszeríti vagy ráviszi az embert: életszomj, becsvágy, irigység, mit tudom én.” Székely megint játszik, ugyanis Ipó elmarasztalja Shakespeare-t, amiért dramaturgiailag motiválatlan alaphelyzetet teremt, majd megadja Richárd motivációit.⁸ Nagy János azonban nem egy III. Richárd formátumú hős, ahogyan a *Hasonmás* sem; nem is lehetnek. Nagy János figurájához kapcsolódik az I. felvonás nyilvánvaló dramaturgiai hibája, egy átlátszó és fölösleges anticipáció a szereplő jellemét illetően: „Van, kérlek szépen, ennek az embernek a lényében valami elvont, tündér- és szilfszerű. Valami pedáns és ugyanakkor szellemi, abban az értelemben, hogy légies. Olyan, mint egy finom absztrakció. Nem gondolod?” (Szekely: i. m.). – kérdezi Ipó Kovaitól, akit azonban nem kell meggyőzni a „nyomozás” folytatásának szükségességéről.

Az intertextuális utalások elindulnak, de nincs folytatás. Az első felvonásból a fennebb említett *mintha-helyzettel* és hangulattal maradunk; lehetne egy *színház a színházban* játék, de nem éppen az; lehetne egy intertextuális utalásrendszer, de nem

válík azzá; a történet szintjén pedig elindulhatna egy bűnügyi szál, egy jól kitervelt család (és az ehhez tartozó leleplezés [lásd: Tartuffe]), de még az sem: mintha egy fokozatosan halványuló tükörben jelennének meg a szerkezet, a történet, a dramaturgiai megoldások szerteágazó lehetőségei; nevezzük ezt a *feltételes mód dramaturgiájának*. Amikor Nagy János főmérnök megjelenik hús-vér valójában, e tükör teljesen elhalványul; Nagy megjelenése ugyanis megcáfolja Kovai megállapítását, aki mintha a koronként más-más bürokratikus formát, álarcot öltő „Hivatal” megtestesülése lenne: „Világos! Ha nincs munkakönyve, ekkor ő sincsen.” Ipó válaszol: „Igen, de van.” Kovai pedig nyomban helyesel: „Na látod? Nem megmondtam?” (Szekely: i. m.).

„*Berendezés tetszés szerint*” – áll a második felvonás előtti szerzői utasításban; a szerző csupán a legszükségesebb kellékeket jelöli. Már az utasítás jelzi, hogy ebben a térben (a főmérnök lakása) minden megtörténhet. A színen Ács igazgató és Nagy sakkozna, Nagy két bástyát veszít, feladja a harcot. A statikusan induló jelenetből azonban Székely dráma-világának talán legérdekesebb és legmozgalmasabb jelenetsora bontakozik ki: egy formai törés, mely a(z) akkori tapasztalatok világában (tulajdonképpen az azt a világot lényegében elbuktató) rést jelez; tartalmilag ez úgy határozható meg, mint egy struktúra nélküli, ellentmondásos identitás kialakulása, mint egy olyan – az individuumon belül megtörténő – jelenség, mellyel a hatalom nem számol, tehát nem tudja adekvát módon kezelni. E jelenséget a dráma világában nem tudja megfejtetni, kezelni a mindenkori hatalom, még az ördögi kísértés sem.

A szövegben eddig megjelent tehát Csicsikov, III. Richárd, és most megjelenik Faust;⁹ már csak a névazonosságok miatt is az egyetlen – furán, de – működő intertextuális kapcsolat. Faust a modern ember előképe, individualista, gögös és magányos, egyszerre Hamlet és Don Quijote, a mindenkori

⁵ Itt az erőszakos államosítás, a kollektivizálás, illetve a technológiájában eleve elévült iparosítás analógiájára gondolok.

⁶ I. Miklós cár nem tudott választani; olyan (a korban már kikerülhetetlenné váló) reformokra gondolt, amelyek a hűbéri-ségre épülő önkényuralom szerkezetét nem változtatják meg. E felemás helyzet teszi lehetővé Gogol főhősének, hogy folytassa tevékenységét: a lélekvásárlást. Igaz, Csicsikov csak halott férfiak lelkét veszi meg, *de jogában állt volna* többszáz élő férfit összevásárolni, és papíron más kormányzóságba telepítve őket, jelentős profitot húzni ebből.

⁷ A kommunizmus ideje alatt kialakult negatív gazdasági és jogi jelenségek – egy vezetőréteg profitszerzése érdekében történő – felemás, szándékoltan határozatlan, *mintha* megoldásaira utalok itt.

⁸ Gloster valóban azt mondja: „Úgy döntöttem, hogy gazember leszek”; de még ugyanebben a monológban indokol is: nem játszani született, mert megfosztott minden szép aránytól, s emiatt ilyen fuvolázó békekorban, ő, ki letörte a nemes törzs aranyvirágát (VI. Henrik), nem tud mással szórakozni, mint hogy gazember lesz....

⁹ Nagy János főmérnök már a „találkozás” utáni negyedik replikánál rákiáltja a *Hasonmásra*: „Hazudsz, Mefisztó!” (Szekely: i. m.).

erkölcsi rend ellen lázad; mint drámai figurához, legközelebb hozzá mégis Molière Don Juanja áll. A telhetetlenség köti őket össze: Faust, szenvedés árán is, folyton megismerni akar; Don Juan, élvezet árán is, ugyanazt. Faust nagyobb, Don Juan szimpatikusabb. Jelszavuk egy: *minden vagy semmi*. Faust a kivételes tehetségű ember, aki felismeri: ahhoz, hogy „áttörhesse önnön korlátait, s az isteni lét közelébe jutva legalább egyetlen percre feloldódjék, a tökéletes gyönyörben (tudásban, tapasztalásban), kéjre kéjt és bűnre bűnt kell halmoznia.”¹⁰ A Faust-történet színhelye az irrealitás, talán az álom, Faust mint figura elvontabb, inkább eszme; a Don Juan-történet helyszíne reális; Don Juan retorikája nem a kétségbeesésé, hanem a hiányé: valami, valami megfoghatatlan minden bűnben és ölelésben mindig hiányzik: ő mindig *most* próbálja befejezni önmagát; keresése „megfoghatóbb”, ezért kilátástalanabb, mint a Fausté. E mítoszok felvázolt világában Nagy János figurájának aligha van helye; jelszavát neki is rögtönözhetünk: *minden és semmi*... Szerelmi jelenete Margittal, (az „érett szüzikével”) minden Don Juan-i attitűd ráerőltetésének lehetőségét elveszi.¹¹ A formálisan működő intertextuális utalásrendszernek azonban döntő jelentősége van értelmezésünkben: markánsan jelzi, hogy abban a világban a mítoszteremtésnek nincs többé funkciója, a mítosz és hősei csupán – néhol értelmetlen, néhol megfoghatatlanul tág – hivatkozásként jelennek meg.

Nagy János figuráját még anti-Hamletként, anti-Faustként, anti-Don Juanként sem tudjuk megfogni; Nagy János II., a *Hasonmás* szavai valósággal kiütik a kis mérnököt: „Hogyan is magyarázzam? Az ember a semmiből ősi dühöket, eredendő vágyakat és ösztönöket hoz magával. Hogy vedd el, amit megkívánsz, hogy öld meg, aki utadban áll, hogy semmiről, semmiről ne mondj le. Megélni ezeket a vágyakat, engedelmeskedni ezeknek az ösztönöknek, látod, ez az élet. Eleget tenni a természetednek: ez az élet. Élvezni és uralkodni: ez az élet, nem pedig, amit te csinálsz.” (Székely: i. m.). Ki is ez a hedonista álfilozófus, Nagy II., aki Nagy főmérnök tükrében jelenik meg, „*minha csakugyan tükörbeli képése volna*”, majd miután „*kissé meg-*

zavarodik mozdulataik összhangja, kilép a tükörből, fesztelenül.” Nagy mérnök csak annyit tud róla, hogy „valami kis kertje volt, itt Hidvégen; háza, felesége, gyermekei.” (Székely: i. m.). Ő lenne Mefisztó? Mefisztó szerződést ajánl Nagy mérnöknek: maradjon meg a nemlében, s ezért havi tizenötezeret kap, míg ő a nemlét fedezete alatt szabadon vállalkozik, és – nyilván – ennél sokkal többet keres. Itt fejthető fel Székely gyilkos ironiája (és burkoltabban: a tervgazdaság kritikája, ugyanakkor a sajátos romániai demokráciába belefáradt és belebukott ember jelene): íme, így és ennyivel is kísérthet az ördög. Egy adott ponton „a szánalmasan gürcölő” mérnök mintha belemenne az alkuba, mely nem valamilyen kozmikus egyezés, hanem egy balkánian alpári, mindennapos megvesztegetési kísérlet.

A *Varázstükör* virtuális terét nem a beszéd uralja, hanem egy megbomlott centrum: a főhős és hasonmása; egy látszólag klasszicista elvek alapján épített forma, mely megtörik, s e törés többé nem hozható helyre, még a szerzői mindenhatóság erejével sem. Ez persze csupán Székely drámáit vizsgálva számít újdonságnak; figyelemreméltó azonban, hogyan kezeli e „hibát”, illetve az, hogy mi a hozadéka ennek a törésnek. (Nagy mérnök jelleméből adódóan fel sem tevődik a kérdés, hogy a *Hasonmás* valamely tudati betegség terméke lenne.)

A *Hasonmás* megjelenésével a dráma középpontja megkettőződik, illetve megkérdőjeleződik. Ha Nagy II., a *Hasonmás* többet van a színpadon, mint ahogy a szöveg jelöli (például a Margit-Nagy mérnök jelenetnél), akkor dramaturgiailag túllépi a *Hasonmás* szerepkörét is, egyfajta *bekötő figurává* lesz, aki minden eseményt értelmez (rendez?). A szereplők viszonyait paradox módon a kommunikáció hiánya határozza meg, s ez kiterjedhet a *bekötő figurára* is (aki lehet narrátor, a politikai rendőrség tisztje, [élet]művész, sors, halál, rendező...), aki új s új szerepekkel (és játékszabályokkal) lép a cselekménybe, melyeket nem vagy csak nagyon ritkán vesznek figyelembe. Szerepe a *közös magány* oldása lehet, a figura negatív jellegét enyhítheti a játékoság, a próteuszi változékonyság, a travesztia. Egy kép, mely elfedi a mély valóság hiányát, s eképp maga a hiány válik témává. „Mondd, nem le-

¹⁰ Koltai Gábor: „Mi komoran vétkezünk mindig”. *Színház*, 1998/12.

¹¹ Szász László mutat rá, hogy a *Varázstükör* „elviseli az ismeretlenségben töltött negyven év irodalmának ízlésbeli paradigmaváltásait, erkölcsfilozófiája és kompozíciós elve – a szerző ismert alkotásainak folyamatosságába épülve – üzenetképes maradt”, de a Nagy János-Margit szál, „a férfi-nő kapcsolat az ötvenes évek beszűkült szemléletének poétikailag sikerületlen reflexiója”. (Szász László: i. m.).

hetséges, hogy az ember gondolatai megtárgyasuljanak, és egyszerre odapottyanjon az asztalára minden rossz, ami valaha benne összegyűlt?” (Székely: i. m.). – kérdezi a rajtakapott mérnök Ács igazgatótól. A kérdésben ismét egy dramaturgiai „csavar” van elrejtve: ha Nagy II. rongyos havi tizenötezer Nagy I. legmélyebb, önmaga előtt is titkolt vágya, akkor a hatalom célt ért, hiszen ezt van eszköze megakadályozni, vagy ezáltal manipulálni az illetőt.

Jogos a kérdés: miért nem fogadja el Nagy mérnök az alkut? Margit menti meg? Éppen, amikor Nagy mérnök számára megoldásként, egyfajta önmegvalósítás kezdeteként kínálgatik Margit szerelme és a családalapítás lehetősége, hatni kezd Nagy II. kísértése. A pénzköteg, az első havi tizenötezer az asztalon marad, Nagy mégsem fogadja el; miért nem haboz legalább? Egyszerűen arról van-e szó, hogy ő nem Shakespeare-i hős, aki belevész a mérlegelésbe? Nagy II. ironikusnak szánt anti-Hamlet fabulája erre vezet: „Képzeld csak el. Claudius nem öli meg az öreg Hamletet; Leartes nem öli meg a fiatal, Hamlet nem öli meg Poloniust, Claudius és Leartest, hanem simán trónra lép, s feleségül veszi Ophéliát. Itt a vége, fuss el véle, boldogan élnek, míg meg nem halnak. Nem tűnik ez neked ostobának?” (Székely: i. m.).

Csak hogy Hamlet motivációja nem csupán a bosszú, hanem a kizöklent idő helyreállítási kényszere: érdemes-e létezni a végképpen kizöklent időben? Nagy főmérnöknek – lassan tragikomikussá válik e párhuzamos futtatás – nincs lehetősége erre, mert a diktatúrában az idő halott; a halott időt nem lehet visszazöklenteni; ennek a térségnek más, élesebb problémái vannak, nem *a lenni* vagy *nem lenni* itt a kérdés, hanem az *engednek lenni* (csak még egy kicsikét, ha lehet), vagy *egyszerűen nem*, s nincs hova fellebbezni, még Ács igazgató sem tudja „elintézni”: „egy szép napon majd eléd áll és azt mondja: kutya kuttyánszki, mindent megpróbáltam, de nem tudtam segíteni...” (Székely: i. m.).

Nagy főmérnök menedéke éppen az, hogy ő a *lent* embere, aki nem tagadja meg a helyzetét, nem új világot épít, egyszerűen *csak épít* (építi az államilag megrendelt tömbházakat); tulajdonképpen szomorú egyszerűség, kegyetlen evidencia, akár Székely utolsó könyvének utolsó sorai: „De ha egy harmadik mítosz pontosan ugyanazt mondja, mint Shakespeare,

mint Goethe, ha ugyanúgy látja a dolgot, ahogy a legnagyobbak, legtapasztaltabbak azóta is látják – ha tehát egy ősi szövegből azt olvasom ki, hogy az emberi társadalom szervező elve a dominancia-törvény –, akkor... nos, akkor hiába kívánom én teljes szorongó szívemmel, bárcsak másképpen lenne: kételkedni bizony már nemigen kételkedem.”¹²

Nagy tisztázza a tükör előtt talált pénz eredetét, épp azáltal, hogy Nagy II. megjelenik Ács és Margit előtt is. Visszatüskölgők a szélhámos *Hasonmást* a tükörbe, és Margit „*felkap a diványról egy pokrócot, és a tükörre borítja.*” (Székely: i. m.). Ez lehetne *a* megoldás, Faust Margitja, Peer Gynt Solvejgje is így tett volna; ha a tükör megmarad, a megbocsátás és bizalom női princípiuma érvényesülhet. A nő ösztönből kipattanó mozdulat azonban csupán egy pillanat, végül „győz” a ráció, „közösen” elhatározzák, hogy betörik a tükröt. Nagy mérnökben még megcsillan a kétely: „Valahogy túlságosan hasonlít reám. Hát ha én magam vagyok az (...) Elképzelve ember, akinek nincs tükörképe?” (Székely: i. m.).

A *Hasonmást* (akkor is, ha ilyen) éppúgy az énhöz tartozik; nélküle csak bemész az irodába, és aláírsz, és építész, építéd reggeltől estig és estétől reggelig azt, amiről néhány röpke évtized múltán kiderül, hogy mit sem ér. Nagy betöri a tükröt, s éppen ezzel a gesztussal (tipikus értéktévesztés: a gesztusra figyel, nem a gesztus értékére) ad külön életet Nagy II.-nek, az élelmes halottnak, aki ezentúl már minden tükörben ott lesz te(l)hetetlen kísértetként.

Ahol csak süket bizonyosság van, nincs katarzisz; a színház azonban másképpen mutat meg: „akárcsak a pestis, a színház is olyan valóság, amely vagy halállal, vagy teljes gyógyulással végződik [...] ...az ember szempontjából a színház hatása, akárcsak a pestisé, jótékony, mert hatására az emberek olyannak látják magukat, amilyenek, vagyis lehull az álarc. Kiderül a hazugság, lelepleződik az erőtlenség, az aljasság, a képmutatás... olyan hősie és felsőbbrendű fellépésre ösztönöz a sorssal szemben, amelyre e nélkül sohasem válnának képessé.”¹³ A tükör összetörése nem megoldás egyetlen szinten sem; ha az előadásban ez a tükör úgy törik össze, hogy összetörése *tényleg* nem megoldás, hanem részleges önelvesztés, a más, a kétely halála, akkor feltevéődhet újra, még mindig néhány örök kérdése a sorsnak, mintegy zálogaként az emberi harc

¹² Székely János: *A való világ*. Budapest, 1995, Osiris–Századvég. (Első közlése: Még egyszer Enkiduról. In: Székely János: *A mítosz értelme*. Bukarest, 1985, Kriterion.)

¹³ Artaud, Antonin: *A könyörtelen színház*. Budapest, 1980, Gondolat.

folytathatóságának: „Köröttem működik a lét: / Segítsek néki, hadd pörögjön? / Öljek, öleljek, tudva, hogy /Az érdek hajtja és az ösztön? //Vagy törjem össze kardomat, / S rögtön vonuljak félre in- né? / Higgyem, hogy van egy boldogabb, / Egy igazabb, egy emberibb lét?”¹⁴

Elgondolkodtató, hogy miért nem került színre ez a szöveg. Lenne néhány ok. Romániában a magyar színházi élet az utóbbi években felpozícióba került. Új színházak jöttek létre, több projektszínház is túlélt (eddig) a gazdasági válságot, megerősödtek a bábszínházak, jelentős nemzetközi fesztiválok szerveznek Kolozsváron és Sepsiszentgyörgyön. A romániai magyar színházi élet azonban nagyon pályázatfüggő, ugyanakkor a repertoárkészítők zöme a közönség kegyeit keresi, olyan körülmények között, hogy 2001 óta nem készült szociológiai szempontból érvényes, a közönséget is bevonó véleménykutatás (ez is csak a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházra volt érvényes). Tény, hogy a romániai magyar színházi életből teljes mértékben hiányzik az elemző jellegű kritika, a színházi kritikának tulajdonképpen nincs is fóruma. Noha képzünk dramaturgokat, nincs olyan találkozási pont, ahol például ezeket a kérdéseket megvitathatnánk.

„A brit dráma már jó ideje híres arról, hogy szélesebben reagál az adott pillanat társadalmi kérdéseire, politikai-erkölcsi dilemmáira. Ha ezek a drámák és színelőadások az örökkévalóság számára gyakran érdektelenek is, ki tagadná, hogy az élő színház szempontjából létfontosságúak? (S vajon mit kezdenénk egy-egy ilyen darabbal, ha többéves dramaturgiai huzavona késleltetné a színrevitelt?)

A sok-sok megszülető és [...] bemutatott mű közül aztán számosat pillanatok alatt elfelejtünk, néhány betölti percnyi hivatását, egy maréknyi pedig fönny marad a rostán: másutt és máskor is érvényes műnek bizonyul.”¹⁵ Nálunk a csökkenő drámatermés ellenére is hallatlan pazarlásnak vagyunk tanúi: ritkán kerül színre kortárs hazai (romániai) szerző; ennek persze több külső oka is vannak, például a szó legszűkebb értelmében vett „szegény színház”. „Mégis: nem kevesebbet állítunk – írja Giles Croft és Upor László a fentebb idézett antológia utószavában a brit dráma kapcsán –, mint hogy a kidolgozottság és tökéletesség mindennapos hiánya bizonyos értelemben nemhogy rontja, hanem éppen javítja a dráma mint olyan esélyeit. Nagyon valószínű, hogy jó drámák vagy éppen remekművek [...] leginkább olyan közegben jöhetnek létre, ahol minden szinten és minden minőségben megvalósulnak a kísérletek, ahol a színpadra írt szó jó eséllyel színpadon el is hangzik – méghozzá gyakorlatilag késedelem nélkül.” (Kiemelés tőlem: B. A.)

Ilyen termékeny színházi közeg létrejötte – minden pezsgés mellett – itt és most egyelőre csak vágyálom; ennek az álomnak a része egyelőre az a meggyőződés is, hogy Székely János drámái kiállnának az idő és a színpad próbáját. Elemzéseim eredményeként a legszínpadszerűbbnek (és ugyanakkor legkorszerűbbnek) a *Varázstükör* bizonyult; (első!) színrevitele komoly – a szöveg és remélhetőleg tanulmányom tanúsága szerint is hálás – feladat. Rendezőjére vár.

Marosvásárhely, 2012. április 28.

Felhasznált könyvészet

- Artaud, Antonin: *A könyörtelen színház*. Budapest, 1980, Gondolat.
Koltai Gábor: „Mi komoran vétkezünk mindig”. *Színház*, 1998/12.
Szász László: *Egy szerencsés kelet-európai Székely János*. Budapest, 2000, Új Mandátum Könyvkiadó.
Székely János: *Varázstükör. Látó*, 1995/4.
Székely János: *A való világ*. Budapest, 1995, Osiris–Századvég.
Székely János: *Ardzsuna kérdez (részlet). A hallgatás tornya*. Bukarest, é. n., Eminescu Könyvkiadó.
Szilágyi Júlia: *A költő színpada. Igaz Szó*, 1981/3.
Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete 1880–1950*. Budapest, 1979.
Holdfény. Öt mai angol dráma. Szerk., válogatás, utószó: Croft, Giles és Upor László. Budapest, 1995, Európa.

¹⁴ Székely János: *Ardzsuna kérdez (részlet). A hallgatás tornya*. Bukarest, é. n., Eminescu Könyvkiadó.

¹⁵ *Holdfény. Öt mai angol dráma*. Szerk., válogatás, utószó: Croft, Giles és Upor László. Budapest, 1995, Európa.