

PÉLDÁZAT AZ ESZMÉK HIÁBAVALÓSÁGÁRÓL

Mészöly Miklósnak egy életre elvették a kedvét a drámaírástól, Eörsi István szívósabbnak bizonyult, és nem unta meg a macska-egér harcot a Kádár-korszak éber kultúrpolitikusával, akik végül Eörsi szavaival „se kiköpni, se lenyelni nem tudták” se őt, se a darabjait.

TESTRESZABOTT KIS SZÍNHÁZTÖRTÉNET

1964–1989. E negyedszázad alatt tizenöt Eörsi-dráma született. (*Kilenc dráma*, Szépirodalmi, 1988; *A szerző szeretné, ha a pofa feje és a csomó emlékeztetne egymásra*, [hat dráma], Pátria Könyvek, 1992.) Meglepő képet mutat a bemutatási statisztika: 1968–1974 között, a világpolitika és a Kádár-éra nyomasztó éveiben a színházak szinte azonnal, naprakészen színre vihetnek néhány frissen készült Eörsi-opust, különösebb botrány és betiltás nélkül, bár a Széchenyiről szóló tragikomédia engedélyeztetése körül már gyülekeztek a viharfelhők. (*Sírkő és kakaó*, 1968: Thália Stúdió; *Hordók*: 1968, Pesti Színház; *Széchenyi és az árnyak*, 1973; Pesti Színház.) Pedig az író, akit az ötvenhatos forradalomban való részvételéért börtönbüntetésre ítélnék, majd

1960-ban amnesztiával szabadul, azokban az években sem tesz semmiféle engedményt a hatalomnak. Nyíltan ellenzékivé válva viszont, pontosan másfél évtizedig nincs premierje Budapesten, csak Nyugat-Németországban, miközben az asztalfiókban egyre szaporodnak a be nem mutatott művek kéziratai.

1988 és 1991 között, a rendszerváltás lázas, politikus, napi történelemmel átitatott éveiben ismét sorjáznak az Eörsi-bemutatók, mintha a közélet és a színházak jóvá akarnák tenni a több évtizedes írói, drámaírói hányattatást; az 1965-ös *A kiballgatás* több mint húsz évi kényszerzünet után a Kaposvári Stúdióban (1988), egy forró és gyors fogalmazású, aktuális *Antigoné*-átigazítás, azon melegében a Várszínházban (1989), az 1979-es keltezésű *Egy tisztáson* Veszprémben (1992), a *Sírkő és kakaó* felújítása az Asbóth utcai Kiszínházban, a szerző rendezésében (1992), s végül két emlékezetes premier: *Az interjú* (1983) „csak” hét évet kellett várokozni, hogy 1990-ben színre kerüljön, Gábor Miklóssal a főszerepben, Babarczy László rendezésében a Játékszínben. *Az áldozat* (1975) viszont tízenhét évi könyvbe zárttság után szólalhatott meg az Arizona Kiszínházban (1992), Valló Péter színrevitelében.

A kilencvenes évtizedben azonban ismét teljes a hallgatás Eörsi színházi szövegei körül, természetesen már nem cenzurális okokból. Se új bemutató, se felújítás nem töri meg a csendet.

Az idők változnak és velük a színházi divatok is. Elmúlt az oknyomozó, közéleti, politikai művek, a politikai szatírák, parabolák, abszurd tételedrámák konjunkciója. Megszűnt a színházak érdeklődése a történelem, a történelmi témák iránt, és – bizonyára átmenetileg, de – elmúlt az eszmetörténeti példázatok korszaka is.

Pedig ezekben a műfajokban tudott Eörsi igazán marandókat produkálni, élükön *Az áldozattal*. Drámaírói működésének zenitjén szövegei, ezek a tömény gondolati konstrukciók, ezek az imponáló szellemességekkel és paradoxonokkal tűzdelt vitadramák, hitvitázó opusok, illetve tragikomédiák mind „csurig” telítettek voltak közéletiséggel, politikummal, történelemmel és aktualitással. Drámaírói szerencsétlensége, hogy nem egy szabad országba született, mert dialógusainak legnagyobb színpadi erőnye az először kimondás újdonsága volt, a művészi, állampolgári, politikai bátorság, tehát a színház „szószék” situációja. A késleltetett színre kerülések miatt az első megszólalás szenzációjából gyakran a „másodközlés” megszokása lett. Így esett áldozatul jó néhány textusa a múlt időnek, divatoknak és a változó történelemnek. Shaw, Dürrenmatt és Thomas Bernhard mindent megkérdőjelező, vitriolos közéleti dialógusai állandó nyilvános és szenvedélyes viták keretében méretettek meg, és nyerték el végleges drámatörténeti helyüket és formájukat. Az Eörsi-dramákat, komédiákat azonban túlnyomórészt csak a hallgatók vette körül.

Színművei elsősorban politikai lázadásukkal jeleskedtek. A drámaírói oeuvre egyetlen. Erős, filozófiai és közéleti tartalommal telített szövegek váltakoznak kevésbé sikerültekkel, amelyekről joggal írhatta Tarján Tamás: „a tragikomédiákban jó iramú etapok és kocogósabb szakaszok váltogatják egymást. Darabjaiból minden ötletességük, szellemességük, bölcséleti szándékuk ellenére hiányzik az a koncentrátság, ami a publicistának kivételes erőnye.” (Tarján Tamás: *Hogyan történik az ártalmatlanítás?*, in: *Kortársi dráma*, 1983. 382.)

Az író saját magáról: „Elkezdem Dürrenmatt történelmet relativizáló tréfáival, átbukdácsoltam az abszurd divat hullámain, miközben – szociális-politikai elkötelezettségem parancsára kalapomat lengettem Brecht felé. Megpróbálkoztam – mai és történelmi témákban egyaránt – a hagyományos realizmussal is, mivel már ifjan felfismerem, hogy a valóság abszurdabb tud lenni képzeletünknel.” (A *Kilenc dráma* című kötet fűlszövegéből, 1988.)

A tragikomédia műfajához való vonzódását a következőképpen indokolja:

„A tragikomédia a patthelyzetekből sarjad. Olyan korok kedveznek neki, amikor boszorkányosan áthatja egymást a jó és a rossz, az igaz és a hazug. Különösen a konszolidációk benzingözös levegőjében virul. A *mi kis stabilizációnkban*, hogy a remek Tadeusz Rózewicz egyik darabjának címével éljek. A tragikomédia létfeltétele, hogy a hétköznapi élet tömegével lökje felszínre a már-már abszurdnak látszó, de hideg ésszel mégis megfejthető, groteszk helyzeteket és jellemeket. (...) Igazából csak erre a műfajra érvényes Dürrenmatt általánosnak szánt tétele, amely szerint: »Egy történetet akkor gondolunk végig következtetesen, ha lehetőségei közül a legrosszabb következik be.« A tragikomédia nevetése ugyanis nem okoz megkönnyebbülést, mert nemcsak a rossz és embertelen csik áldozatát, hanem az ezzel összebonyolódott humánus is.” (A *Tragikomédiák* című drámakötet előszavából, 1969. 5.)

A legelső próbálkozás a Dürrenmatt „történelmet relativizáló” stílusában írt politikai parabola: A *megmentett város* (1964), amely a diktatúrák megnyomorította, árulóvá züllött, züllesztett emberi közösségekről szól. (A gödöllői egyetemisták előadása a Szegedi Egye-

temi Színházi Fesztiválon komoly politikai vihart kavart, 1972-ben.) „Az abszurd divat hullámai” és Brecht hatását a *Sirkő és kakaó* (1966) tükrözi, jó érzékű színpadi helyzettel és hálás szerepekkel. Egy diktatórikus politikai hatalmat szimbolizáló, elpusztíthatatlan Öregasszonyról szól a történet, aki eltartási szerződést köt egy fiatal házaspárral, akik végül alkalmazkodási és túlélési kényszerükben se megszabadulni nem akarnak tőle, se legyőzni nem tudják, s végül ők halnak meg előbb, s így jöhet a következő áldozati pár. Létay Vera egykori kritikájában találóan „Übü mamának” nevezte a főszereplőt. A kádári konszolidáció meghunyászkodó légkörét sugallja a játék, erősen kihagyva a szatíra élet a kispolgári, nyárspolgári mentalitásra (mint Mészöly *Az ablakmosójában* is). Ma már kissé didaktikus, átlátszó a parabola, s túl erősnek tűnik az abszurd divathatás. Akkor erős helyi értéke volt; bátor politikai sugallata, szokatlan formai jegyei emlékezetes sikert arattak. A cenzorok figyelmét a nyárspolgariságra való gyakori hivatkozás althathatta el (az alcím is ezt erősítette: *Traktatus a nyárspolgariság végleteiről*), s az a tény, hogy az Öregasszony nemcsak egy totalitáris hatalomnak a jelképe volt, hanem jó néhány mondata következtében az akkori világkapitalizmus képviselőjének lehetett feltüntetni. A *Hordók* (1967–68) a túlélés szegényéről beszél, de túlságosan példabeszédszerűen, s helyenként spekulatív abszurditással; a bűjtatott életben marad, miközben állandóan a halálra készül, bűjtatói és segítői viszont sorra elpusztulnak, s mindez történik a második világháború vérzivataros éveiben, a zsidóüldözések idején.

A *Jolán és a férfiak* (1977) az ötvenes-hatvanas évek embonyomorító következményeit tárja föl, egy életképsorozatban, egy asszony elkurvulása tükrében. Az

Égy tisztáson (1979) pedig egy túlbonyolított, spekulatívnek tűnő dűrrenmatti szellemességű konstrukció az árulás és a hatalom természetrajzáról, Martinovits apát kettős ügynöki létezése kapcsán.

A *kiballgatás* (1965) hagyományosabb hangvételi, de erőteljesen groteszk (helyenként abszurd) részletekkel. A diktatúra legsötétebb éveiben, a karkai ötvenes években játszódik, mikor a sztálinizmus világméretű paranoiája következtében már hithű kommunisták ölték és börtönözték be hithű elvtársaikat. Megírása idején a bemutató katartikus élmény lett volna, mert olyan dolgokat mondott (volna) ki a színpad nyilvánosságában, amelyekről akkor még suttozni sem lehetett. Huszonöt évvel később Kaposvárott már tisztességes színházi estté szelídült, de még mindig erős érzelmi töltéssel rendelkezett. Az ezredfordulóra ez a többlet is eltűnt belőle, s maradt egy eléggé didaktikus, ideologikus szöveg, s az egykori vívódó, meghasonlott, kommunista hősök mai szemmel százanó balekakká váltak.

Németországban viszont több sikeres bemutatója volt, és mélyebb jelentését is felfedezték a műnek. A legjelentősebb Tábori György, aki az előadást elemelte a konkrét politikai szinttől, s egy általánosabb morális dimenzióba helyezte. Ebben a szélsőségektől sem mentes történetben Táborit az a modern kori drámai szituáció érdekelte, amelyben az ember erkölcsi tartása, identitása kerül veszélybe. A harc téje nála hatalom és a neki kiszolgáltatott egyén között abban rejlett, hogy megtörhető-e az ember, és ha igen, milyen áron, és elvehető-e tőle végleg önálló személyisége, erkölcsi integritása. Tábori előadásában a hatalom képviselőit elsősorban nem a raboktól, a besúgásból megszerezhető információk érdekelték, hanem a megtörés ténye. (Lásd: Arthur Koestler: *Sötétség délben.*)

DÜRRENMATT ÉS EÖRSI

Eörsi István mellérendeléses formában sorolta fel az öt ért drámatörténeti hatásokat és az öt befolyásoló írót, de – úgy tűnik – ez a mellérendelés idővel alárendelővé változott, mert legjobb eszmetörténeti példázatai többé vagy kevésbé, de mind Dürrenmatt szellemében és stílusában íródtak, illetve ezt az iskolát erősítették a hazai drámairodalomban. Ez a fanyar, szarkasztikus, ironikus hang, ez a groteszk hatásoktól és fordulatoktól sem idegenkedő színpadi gondolkodásmód, ezek az áltörténelmi, intellektuális példabeszédek az újdonság erejével hatottak idehaza, s Szabó Magda hasonló hangütésű színjátékaival együtt megtörték a hetvenes évekig szinte egyeduralgó, eszményített látásmódú, klasszikus realista történelmi dráma hagyományát, amelyet elsősorban Illyés Gyula és Németh László darabjai képviseltek.

Dürrenmatt egy ideig inkább divatjelenségnek látszott, de ma már bizonyos, hogy legjobb műveivel maradandó hatást gyakorolt a modern európai drámára. Példázatos történeteivel, intellektuális, groteszk komédiáival egyike volt azoknak, akik az elmúlt század eszmés értékrelativizálódását új szemszögből fogalmazták meg, s akik kimondták, hogy korunk jellegzetességeit a színpadon a komédia tudja a legjobban kifejezni, s több más teoretikussal együtt ő is azt vallotta, hogy a tragédia halálának és visszavonásának korát éljük.

Figyelemre méltók a drámatörténeti hasonlóságok és különbözőségek, amelyek Eörsit hazai drámaíró társával, Németh Lászlóval összekötik, illetve elválasztják. Eörsi annyiban Németh László-követő, amennyiben neki is az a klasszikus felállású alaphelyzet az eszménye, amikor a személyes sors összefonódik a történelemmel és egy nagyobb közösség sorsával. S az ember és a kö-

zösség között az összekötő kapocs mindig is a modern európai gondolkodás nagy közösségi eszméi, eszményei, a kereszténységtől a nemzeti és polgári eszmékén át a kommunizmusig. Ezekhez az eszmékhez való viszony, az ezekre való folytonos értelmiségi, szellemi reflektálás adja az Eörsi-drámák gondolati magját és tölti ki hősei személyiségét. Ezeknek a történelemformáló eszméknek a szolgálatában, csapdájában, rabságában vergődik Széchenyi, Lukács György, Márk evangalista, *A kiballgatás* börtönrre ítélt áldozata, a miközben eszméikből rögeszsmék, hitekből tévhitek, a világ megváltásokból világpusztítások lesznek. A lényeges különbség Németh és Eörsi között a szemléleti megközelítésben, a nézőpontban rejlik. Németh tizenkilencedik századi illúziókkal és idealizmussal teltetett még hisz abban, hogy a példamutató szellem, az áldozatvállaló sors előreviheti, nevelheti, megválthatja a világot, Eörsi huszadik századi szkepszise ezt tökéletesen tagadja. Németh emelkedett pátozzsal felnéz példázatai hőseire, Eörsi gunyorosan megkérdőjelezi erőfeszítéseiket. Szakadékok választják el Németh László „ideál-hőseit” Eörsi „balek-hőseitől.”

Eörsi a századközép nagy európai és közép-európai szellemtörténeti fordulatót felismerve, és tegyük hozzá, véresen gyakorlati tapasztalatok alapján érzékelve, mélyszéges szkepszissel hirdette, hogy az '56-os és a '68-as történelmi események kudarcai után és következtében az eszmék, hitek, ideológiák, politikai és morális eszmények végleges „lenullázódásának” kora következik. És balek az, aki ezek után bármiben hisz még. Minden eddig kollektívnek hitt érték fonákját mutatja fel fanyar, gonosz játékokban, minden eszme hiábalóságát hirdeti bennük.

„Ön elmondta, amit az én helyzetemben Byron dé-

mona elmondhatott. De van egy hang fölülről is” – mondja Németh Széchenyije egyik vitapartnerének. (*Történeti drámák*, II. kötet, 1963, 408.) Németh László nagy formátumú intellektusai még hallották „a felülről jövő hangokat”, és erőt tudtak belőlük meríteni, szemben Eörsi hőseivel, akiket már csak „Byron démonai” vezéreltek.

A KÉT SZÉCHENYI – ILLÚZIÓK, ILLÚZIÓTLANSÁG

Németh László Széchenyi-drámájának hőse végül legyőzte saját magát, elnyomta magában árnyait, Eörsié a *Széchenyi és az árnyakban*, pont ellenkezőleg, felnagyította, s ezek az árnyak végül elbizonytalanították őt. Németh Széchenyije öngyilkossága előtt erőt adó hangokba kapaszkodott, Eörsi Széchenyije csak Byron gunyos démonaival találkozott.

Egy emberi élet csapdahelyzeteinek mérnöki pontoságú leírása Eörsi darabja, az összes létező gondolati antinómia képes, szellemes végiggondolása, s a létező összes, gyötrelmes paradoxon kimondása. „Ha csak két rossz között választhatunk, akkor a kevésbé rosszat jónak nevezzük. Helyes ez? Azt hiszem, helyes. De mi történik, ha a kevésbé rosszról kiderül, hogy elviselhetetlen?” (*Kilenc dráma*, uo. 343.) S ezzel a pengeagyu végiggondolással pontosan létrehozta a már idézett dűrennatti konstrukció: „A történetet akkor gondoltuk végig, ha már bekövetkezett benne a lehető legrosszabb fordulat.” (*21 pont A fizikusokhoz. Arckép helyett*, 1971. 182.)

A *Széchenyi és az árnyak* (1972) ugyanott és ugyanakkor játszódik, ahol és amikor Németh Széchenyije: a döbling elmegöngyintézetben, a feltételezett öngyilkosság előtt, a vészjósló osztrák házkutatás után. A történelmi és politikai szituáció is azonos. Nemcsak a két

dramáirónál, hanem az 1860-as és az 1970-es évek Magyarországon is. A történet és a belőle fakadó példázat telitalálatos. A restaurációs hatalom tanácsalánná válik a kellemetlenné váló nagyeemberek félreállítási stratégiájában. Olyan helyzetben, amikor már nem lehet simán kivégezni, börtönbe csukni őket, viszont jelenlétükkel és folytonos másképp gondolkodásukkal egyre inkább terhére vannak az államrésznek, s gátolják a kialakulóban lévő közmegegyezést.

Eörsi darabjában a megtestesült árnyak (Széchenyi életbeli hívei és ellenfelei) a paroxizmusig fokozzák a grófban lappangó kételyeket. Jelesül, tevékenysége vajon felvirágozta vagy romlásba taszította nemzetét? S mikor cselekszik jól a jelenben; ha egy vérbe fojtott forradalom után újra radikálisan folytatja a Birodalom bomlasztását, s ezáltal újabb káoszt idézhet elő, vagy megkevesse a kompromisszumokat a saját és honfitársai továbbélése érdekében, a megbékélést választja? Csatlakozzon a közmegegyezéshez, és csak csendben legyen másként gondolkodó? „Lemerüljön és kivárjon?” S mikor tesz jót önmagával? Vonja le a konzekvenciákat, álljon félre az útból, emigráljon, tagadja meg eddigi tevékenységét vagy legyen öngyilkos? A kérdés izzóan aktuális volt az 1956 utáni Kádár-restaurációban. S ugyancsak a kérdéseket tették fel a kor jelentős ellenzéki személyiségei, és valódi árnyakként a színpadi fikció mögött feltűnnek a különféle tragikus életutak: a börtönbe csukottak, a kivégzettek, az emigrációba, a besúgásra kényszerítettek, a megalkuvók, az önpusztításba, az öngyilkosságba menekülők. Széchenyi kínzó kételyeire nincs válasz, egyetlen út sem járható, még az öngyilkosság sem, mert feltételezi, hogy a hatalom a halála után kisajátítja és meghamisítja nézeteit. Számára tehát nincs megnyugtató bizonyosság, nincs felmentés és nincs vá-

lasz semmire, csak a magány van, kétségek, elveszettség, a hiábavalóság, a kozmikus tanácsalanság tragikomikus érzet. Németh Széchenyije végül dönt, s tudja, mit kell tennie, Eörsi tragikomikusan tanácsalán.

Németh Széchenyijének még megadatott egyfajta bizonyosság. Annak a tudata, hogy öngyilkossága helyes és szükségszerű. És annak a hite, hogy: „akármilyen rossz véleménye van a mi hazafiságunkról is egyéb ércnyeinről, abban a tévhitben, hogy tevékenykedtünk, mégiscsak eltelt az élet.” (*Történeti drámák*, uo. 426.) Németh Lászlónál tehát nincs még teljesen visszavonva az élet végén a megváltás kegyelme, „az érdemes volt” felemelő katarzisa. Benne él még az idealista 19. század maradék illúziója és reménye, a jó döntés, a bizonyosság tragikus nyugalma. Pedig a darab a világháborús katalizma után közvetlenül, 1946-ben íródott. Ez a tény természetesen a mű értékét jelzi, azt, hogy más történelmi szituációban is ugyanolyan érvényes maradt mint Eörsi szövege, amelynek mély reménytelenségében viszont már a két keletkezési dátum között eltelt idő nagypolitikai eseményei, a megvalthatatlanság, a „nincs remény” huszadik századi tragikus ironiája is beépült. Némethnél és Eörsinél is Széchenyi egyformán csapdahelyzetben van. Némethnél azonban kiutat talál az öngyilkosságban, s ezáltal tragikus hős lesz belőle. Eörsinél nem jut el ideig, csak a tanácsalanságig, pedig hat pisztoly is van már előtte, amelyből ötöt az árnyak tettek le elé. A hatodik a sajátja. Helyzete ezáltal tragikomikus, de semmiképp nem tragikus.

„Németh László Széchenyije romantikusabb, tragikusabb alak volt; valószínűleg közelebb állt felfogásban és megvalósulásban a történelem, legalábbis a közéleti történelem alakjához. Eörsié mintha csak Széchenyi naplójának azokból a sorából-lapjaiból merítené ihletét,

amelyeket titkára, Kis Márton, gazdája-istene halála után kimentélt a kéziratokból; nála a romantikus, diabolikusan ironikus, a mindent, még önmagát is megkérdőjelező Széchenyi alakjáról van szó”. (Nagy Péter: *Zsölylyére ítélve*, 1981. 270.)

Az 1973-as pesti színházi ősbemutatón (rendező: Horvai István) az előadás, a kritika és a közönség is úgy tett, mintha nem értené a játék aktuálpolitikai több-letjelentését. Ez azért volt lehetséges, mert az előadás akarva-akaratlan inkább a történelmiséget, mint a jelenkori politikumot hangsúlyozta. A történelmiség konkrétsága tehát „túlságosan ráfeküdt az előadásra”, és a szöveg aktuálpolitikai töltete tompábban szólt a lehetségesnél. Bár, ha élesebben szól, bizonyára el sem jut a bemutatóig, mert a pártközpont éber cenzorai a próba-folyamat alatt többször „raport”-ra hívták a színház fő-rendezőjét, aki nem volt más, mint az előadás főszereplője: Várkonyi Zoltán.

A bemutató és a darab kritikai fogadtatása nem volt egyértelmű. A kritikák természetesen nem foglalkoztak (nem foglalkozhattak) a darab politikai aktualitásával, inkább az esztétikai megítélésre koncentráltak. Többen (joggal) felrótták az írónak, hogy gondolati konstrukciói gyakran erősebbek, jobbak, mint történetmesélési képessége és színpadi helyzeteinek, figuráinak pszichológiai hitelessége.

Várkonyi alakítása azonban egyöntetű elismerést aratott.

„Az öniróniával és látomásokkal megvert történelmi öregember figurája Várkonyi megformálásában a fizikai megfáradtság és a szinte ijesztő szellemi frissesség, a téboly és a démoni józanság ellentétének különös drámáját jelenít meg. Eörsi és Várkonyi jellegzetes iróniája remekül kiegészítik egymást.” (Létay Vera: *Komédia*, 1976.

284.). „Az első pillanatban meglep, sőt eltávolít köznapi-as groteskségével; ám ahogy kibontakozik a műből az író szándéka, egyre jobban meggyőz alakítása helyességéről, végiggondoltságáról; az esett, bolondos vénemberből az elme hőroszát bontja ki. Lehet, hogy a darab nem lesz örök életű: de hogy Várkonyi alakítása emlékezetes lesz a magyar színháztörténetben, mint az általa ironikusan megformált intellektuális hősök egyik legjobbika, az szinte biztosra vehető.” (Nagy Péter, uo. 272.)

ESZMÉK ALKONYA

Az áldozat, ez az eszmetörténeti bohózat formájában elmesélt példázat Eörsi legérettebb színműve. Példázat annyiban, hogy a darab alapszituációja pontosan ragadja meg az önkényuralmi rendszerek egyik alapképletét; az új ideológiák s azok híveinek következetes üldözését, de a darab több is ennél; a mindenkori „eszmefügő” emberek komikus pórul járását tűzi tollhegyre, s ilyen értelemben moliere-i típusú jellemkomédiának is nevezhetjük.

A történetben egyszerre követhető nyomon egy keletkező és üldözött világuideológia formálódása és egy másik végjátéka. Keletkezéstörténet és pusztulástörténet egymásba csúsztatva s egymás fényében, egymást megkérdőjelezve. Konkrétan a keresztény egyisteneszmé elvakult hívei és a pusztuló, római többistenhit cinikus, bölcs hitetlenjei bonyolódnak össze e rafinált történetben, amely gondolkodásmódjában, szóhasználatában, fordulataiban, enyhén általánosító helyzeteivel szinte nyíltan párhuzamot von a huszadik század bolsevista eszméinek alakulástörténetével.

Mint minden jó mű, ez is többretegű. Élvezetes intellektuális játék, groteszk túlzásig kifeszített szarkasztikus fikció a keresztény, katolikus hitvilág egyfajta lehetséges

keletkezéséről, pontos természetrajz mindenfajta hitből fakadó fanatizmusról és az abból való kiábrándulásról. Megírása idején, 1975-ben, merész és szókimondó politikai parabola volt a bolsevista eszmerendszer csődjéről, mindenkinél előbb megjósolva annak – és egyáltalán mindenfajta utópikus eszmének – a csúfos bukását. A darabot inspiráló korabeli, konkrét történelmi helyzetek megváltoztak, az eszmék és hirdetőik sorra megbuktak, és egyfajta ezredvégi, ezredkezeti ironikus, pragmatikus világállapot, a hitnélküliség triviális korszaka köszöntött a világra. A mű rejtjeles üzenetei már nem hatnak, sziporkázóan szellemes, hitvitázó komédia jellege, a neofita túlbuzgóság kipellengérezése viszont megmaradt.

„Krisztus megítélésem szerint helyi zsidó próféta volt. Amikor a rómaiak leigázták a zsidóságot, az úgynevezett krisztianizmus elpusztult volna, ha nem hamisítják meg. Ezért a kor ideológusa, Márk – az első evangélista – »kitalálta« az emberiség fogalmát, és Krisztust az emberiség megváltójává hamisította.” (*Nádor Tamás beszélgetése Eörsi Istvánnal*. Könyvvilág, 1988. dcc. 5.)

Márk, a hamisító állandó életveszélyben bujkál az ellenséges Rómában, Krisztus után 71-ben. Mindenki üldözi: üldözik hittársai és üldözik a rómaiak, és üldözi volt felesége is, aki ugyan elhagyta elviselhetetlen neofita erőszakossága miatt, de azért most újfent lázasan keresi, hogy megmentse, pusztán azért, hogy volt férje befejezhesse nagy művét, az evangéliumot. Erről a megmentési kísérletről szól a darab, s ebbe hal bele szinte valamennyi szereplő; a hűtlen, de bűnbánó feleség, a cinikus, pogány, római bölcselő, Domitius, aki elvei ellenére, de lelkiismerete parancsára el akarja bűntatni Márkot. Belehal a váltófutásos üldözésbe a Márkot gyűlölő és öt árnyékként követő hittársa, az – Eörsi fik-

ciója szerint – életben maradt Júdás, aki el akarja pusztítani az evangéliumot és alkotóját is. Szerinte ugyanis Márk bűne jóvátehetetlen, mert Krisztust elvette a zsidó néptől, és az emberiségnek „adta át”.

A cselekmény groteszk, halmozott fordulatai és túlzásai szinte egy francia bohózat törvényei szerint bonyolódnak, ezzel is hangsúlyozva minden emelkedettnek szánt gondolat trivializálását. Labiche klasszikus bohózatába, *Az olasz szalmakalapba* illő leskelődések, mulatságosra sikeredett üldözések és menekülések, méltatlan bujkálások, kétbalkezes gyilkossági kísérletek, ablakon ki- és beugrások során jut el a sztori a végkifejlet-hez, mikor is a szereplők válogatott halálmenekkel – öngyilkosság méregpohárral, keresztre feszítés, megerőszkolás, felkoncolás következtében sorra elpusztulnak a színen (vagy azon kívül), kivéve a két cselekedni gyáva, de írni tehetséges, buzgógn körmőlő értelmeségi krónikást; Márk evangelistát (akit – mint a *Hordók* hőseit, a nagy tudóst – mindenki meg akar menteni, és ebbe mindenki belehal) és Tacitust, a történetírót, a Domitius-palotában zajló események gyáva és cinikus tanúját. Ők ketten, hullákkal körülvéve folytatják az evangélium, illetve a történelem továbbírását és a modernkori eszmék mindenkori időkhöz való igazítását, hiszen: „Mi az írástudó legnagyobb áldozata? Ha eszméit és reményeit az időhöz igazítja” – mondja Márk (*Kilenc dráma*, uo. 399.)

Az áldozatok balekok, a túlélők pedig bűnösök és hamisítók. S az egész véres bohacirkuszt a végzetes súlytalanság komikuma lengi körül. Egy „rémböhózat”, ahogy Eörsi fiatalabb pályatársa, Márton László mondáná. Egy halálós, ámde mai szemmel már csak mulatságos kortánc az emberiség kudarcos eszméi körül, amelybe mindenki belehal, s amelyben mindenki a másikat tekinti árulóknak, saját magát pedig áldozatnak.

Az *áldozat* szereplői majdnem mind kudarcos értelmiségi életutakat, eszmefüggő értelmiségi életcsődöket szimbolizálnak. Márk, „a reformértelmiségi”, Júdás „a fanatikus dogmatikus”, Domitius, a valaha hívő, majd kiábrándult, cinikus „humánértelmiségi”, Tacitus, a gyáva „túlélő értelmiségi”.

És ott van a maga szörnyeteg nagyságában egy grandiózus utópista, „elit-értelmiségi”, Lukács György példája és példázata *Az interjúban*.

Egy haldokló öregember és a kérdező tanítvány – maga Eörsi István – dialóguskísérlete ez a különös, „fantasztikus dokumentumjáték” – ahogy ő nevezi darabját, amely az életutat rögzítő, vég nélküli magnóbeszélgetések alapján készült. Lukács haldoklása és hatalmas öngigazoló monológja a bolsevista-kommunista eszme-rendszer nyíltan ábrázolt kimúlása, abban az időben (1983-ban), mikor még mindig nem volt látható a vég. Megírása és kiadása pedig roppant bátorságot igényelt. (A szöveg először szamizdat formájában jelent meg, *Az utolsó szó jogán* címen, 1985-ben, az AB Független Kiadónál, majd írója 1998-ban átdolgozta, s mostanság ezt tekinti „ideiglenesen végleges változatnak” (Critica Lapok, 1998/9). Jelen elemzés az eredeti – véleményem szerint erőteljesebb – szöveg alapján készült.)

A fantasztikus dokumentumjáték ugyanarról szól, mint *Az áldozat*; egy utópisztikus eszme önmaga ellentétébe fordulásáról, az eszme megteremtőiről, balekjairól, bűnöseiről és áldozatairól. Mert Lukács ez volt mind, egy személyben.

Eörsi mániákusan csak egyről írt folytonosan és folyamatosan; a világtörténelemnek erről a nagy kudarcáról, és egyáltalán minden kudarcos világmegváltó eszméről

és képviselőiről; a szellem tévelygő szószólóiról. Majdnem ráment az ő élete is e tévhitre és az ebből való kiábrándulásra, ennek ellenére vagy éppen ezért nem bírja megemészteni a nagy bukást.

*Az interjú*nak mint drámai műnek roppant erős információs, dokumentációs, pedagógikus értéke van. Kartikus értéke viszont – feltehetően elmúlt. Egy furcsa holdbéli, ún. „Zeitstück” lett belőle, nagy idők bűnös, nagy emberének az enyészettől visszaperelt, személyes hangvételű portréja. Súlyos leszámolás egy balekká vált értelmiséginemzedék utópikus és bűnössé vált világtörténelmi szerepvállalásával. S ilyen értelemben egy riasztó mementó, ideák, hitek, eszmék összeomlásáról és – mai ítélettel kimondva – százalmas hiábavalóságáról.

Az ösbemutató szerencsés pillanatban, a rendszerváltás oknyomozó korszakában, egy jelentős színészi alakítás fényében született: „Gábor Miklós hatalmas színészi szaktudása, ahogy elhallgat, hangot vált, ahogyan vártalanul megszólal, holott azt hittük, már elvesztette a beszélgetés fonálát és végérvényesen magába süppedt, elszigetelten a világtól befelé fordult, Gábor bonyolult ritmusképletei, szigorú önellenőrzés alatt tartott szin-padi jelenléte a mesterségét évtizedek óta művelő komédiás gyönyörűséget szerző nagy mutaványa. Hogy Lukács ürügyével, a szerepet egy pillanatra sem értékelve át, önmaga évtizedeit is meggyónja a színpadon. A magánélet gyávaságait és a közélet politikai hiszékenységét hűvös kritikával elemzi: ez az okos és önérdekeli ellenében is hibátlan emlékeztető ember kemény szembenézése múltjával.” (M. G. P.: *Lear király a Belgrád rakparton*, Népszabadság, 1990. jan. 16.)

A történelmi és társadalmi jelenről szóló drámaírói életmű nagyon ritkán került szinkronba saját korával. Az évekkel, évtizedekkel elhalasztott bemutatókon semmiképp, a *Sírkő és kakaó*, a *Széchenyi és az árnyak* esetében majdnem, (azért majdnem, mert az elsőben a szövegben megjelenő óvatosság, a második esetében pedig az előadásba kódolt óvatosság csökkentette az aktualitás erejét), a Lukácsról szóló textus színre kerülése pedig éppen határeset volt. Látványos és robbanó erejű szinkronitás azonban egyetlen egyszer adatott meg az írónak, 1989-ben, amikor *Antigoné-átdolgozása (Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából)* először mondta ki a színpad nyilvánosságában Kádár János bűnét és az egész ország közös felelősségét Nagy Imre halálában. „Mert életre nincs joga / a városnak, melyben a halott nem talál sírt, / és hullabűz terjeng a tűzhelyek körül.” (*A szerző szeretné, ha a pofa feje és a csomó emlékeztetne egymásra* [hat dráma], 1992. 91). A bemutató a Várszínházban (rendező: Csiszár Imre) felemelő ünnepe volt a színháznak és a drámaírónak egyaránt.

Az aktualitások drámai életművének örökös megkérdettség volt az osztályrésze.

Kesernyés elégtétel Försi Istvánnak, hogy több évtizeddel ezelőtt megfogalmazott gunyoros és kegyetlen jóslatai sorban beigazolódtak az ezredfordulóra. A civilizált világ kiábrándult (átmenetileg – végleg?) minden világ- és embermegváltó, utópikus, közösségi eszméből. „Az én huszonegyedik századom” következik; a személyesség, az individualitás, az önösség kora, amelyben az ember eszméit és isteneit veszítve, végleg magára hagyottan küzd újfajta byroni démonaival.