

A léhaság zsenije

SARKADI IMRE DRÁMATÖREDÉKEIRŐL

1945 bőven árasztotta az eseményeket Sarkadira. Az évnek még úgy indul neki, mint egy volt szélsőjobboldali lap újságírója, s úgy hagyja maga mögött, mint a parasztpártnak, az új társadalmi rend egyik legharcosabb pártjának szószólója. A végletek útját járja. A háborúból a békébe jut. Az esztelen pusztítások ellen nem emelte fel a szavát. A béke, az újjáépítés ügye mellé mindjárt a háború befejezésekor odaáll. A kezdetektől alárendeli magát a demokratikus társadalom céljainak, mintha önmagával nem is volna elintézni valója. Mintha nem kellene leszámolnia a múltjával. A vállalt munka, az újságíróskodás azonban napról napra diktálja a tennivalókat. Az idő sem kedvez, de a műfaj sem a szembenézésnek, önvizsgálatnak.

Amit nem végzett el a Tiszántúli Népszava és a Debreceni Szabad Szó riportere, feltehetően megcsinálta a drámaíró: számvetést készített önmaga múltjáról. Értékelte-értelmezte mindazt, ami vele történt. Megkísérelt feleletet adni arra, hogy mit kellett volna másként tennie. Mit azért, hogy az események ne csak történjenek vele, de ő is előidézőjük legyen. A cselekvő ember útjának keresése foglalkoztatja. A megcsömörlött, az élet alakítására képtelen, ugyanakkor a vegetatív élet adományait elfogadó hősköztől eljut a „műért magáért” élő, a munkában örömet találó hősközig. Hannibáltól és Tarquiniustól, Brutustól és Aigisthostól Kőműves Kelemenig.

A végletek útjának állomásait négy drámatörredék jelzi: a *Hannibal*, a *portás*, a *Lukrécia*, az *Elektra* és a *Kőműves Kelemen*.

Keletkezésük idejéről — mint általában a Sarkadi-művekről — vajmi keveset tudunk. Több momentum azt valószínűsíti azonban, hogy 1945-ben születtek, vagy legalábbis csírájukban, vázlatformájukban már megvoltak ekkor. Az idők során többször is elővehette őket a szerző, írhatott hozzájuk, átírhatott bennük egy-egy jelenetet — a mondanivalójukat viszont nem módosította lényegesen. Így az egyes darabok változatai — a Hannibálnak például nyolc, a többinek is négy-öt — legfeljebb dramaturgiai szempontból volnának érdekesek, ha a kéziratok elárulnák, mikori fejlődési állapotot rögzítenek.

Mi szól a négy drámatörredék 1945-ös keletkezése mellett? Furcsa mód már maga az a tény is, hogy ebből az évből Sarkadinak nem ismerünk más szépirodalmi jellegű alkotását. Már pedig elképzelhetetlennek látszik, hogy az a Sarkadi, aki kicsi korától írni akart lenni, s aki a világháború idején szinte minden szépírói műfajjal megpróbálkozott, a béke első évében meglegedett volna az újságírással.

Nem valószínű, hogy meglegedett. Már csak azért sem, mert hosszú szünetek, kényszerű és részben önként vállalt hallgatások törték meg újságírói pályáját. Láttuk, hogy a Tiszántúli Népszavában és a Debreceni Szabad Szóban hetekig nincs jóformán egyetlen cikke sem. És tudjuk azt is, hogy az év elején, áprilisig, májusig munka nélkül van. Az év végén pedig — novemberben, decemberben — alig-alig jelenik meg írása. S ha ezekhez a hosszú hetekhez hozzávesszük a júniusi — ugyancsak említett — kényszerszünetet, bizonyosnak tetszik, hogy Sarkadinak volt ideje a négy drámatörredék megírására. Sokkalta inkább volt most, mint 1946-ban vagy 47-ben, amikor egyszerre publicista és színikritikus, egyszerre ír tanulmányokat, riportokat, kritikákat és novellákat. Annyit, hogy csodálkozni lehet alkotóerején. Igaz, szinte mindenhová felkérésre dolgozhat. A biztos megjelenés tudatában. 1947 novem-

Részlet egy hosszabb dolgozatról.

berében megjelenik az első novellája a Válaszban: az *Ödipusz megvakul*. Ezután már az elbeszélései közlésére is számíthat. Azokat is kérhetik tőle, főleg a Válaszhoz.

Elbeszéléseket, és nem drámákat. S ezt azért kell hangsúlyozni, mert Sarkadi írásművészetében ennek az időszaknak — 1946-tól 48-ig — kitüntetett műfaja a novella. Eggyel kevesebb ok tehát, hogy ekkor írhatta volna a töredékeket. S eggyel több ok, hogy 1945-ben írta: ismert vallomása a magyar drámáról. Drámairodalmunk és egyáltalán a drámaírás ekkor még nagyon is foglalkoztathatta — Németh László, Tamási Áron és még talán a Bornemissa Magyar Elektráját átdolgozó Móricz Zsigmond nyomán is. Később — ha csak rövid időre is — lankad ez az érdeklődése, hogy aztán kritikáiban mondja el véleményét drámáinkról, színházainkról.

Elképzelhető volna, hogy ez idő tájt adja drámaírásra a fejét. Csak azért is megmutatni, milyen egy igazi színpadi mű. Önéletrajza szerint 1948 februárjától több mint egy évig nincs állásban — ideje tehát ismét van a nagyobb összpontosítást kívánó alkotásra. A drámatöredékeknek ezt a „kései”, 1947 végi, 1948 eleji születését azonban egyértelműen kizárja a mondanivalójuk, problémaviláguk. Még akkor is, ha igaz, hogy a drámatöredékek „az ismert, publikált mitológia-parafraízisra épített novellák társdarabjai”, s hogy a Hannibál-dráma a *Párhaj az igazságért* főhőséhez, Hectoréhoz hasonló „cinikus magatartás kritikájának készült”.

A mitologikus novellákkal valóban szembetűnő az *Elektra*, a *Hannibal*, a *portás* és a *Lukrécia* rokonsága. De legalább ilyen szembetűnő a különbségük is. Nevezetesen, hogy Hannibálnak, Tarquiniusnak, Orestesnek nincsenek igazi ellenfelei, velük szemben nem áll ott egy Achillész, egy Apolló, aki kimondja a megsemmisítő ítéletet: „Csak hazudozott az előbb az ő igazságairól”. A különbség a *Kőműves Kelemen* esetében a legszembetűnőbb: a drámatöredékben Boldizsár nem egyenrangú partnere Kelemennek, a novellában viszont fölébe is nő.

Hogy nem azonos szemlélet szülőttei a mitologikus novellák és a befejezetlenül maradt drámák, az talán ennyiből is nyilvánvaló. A kérdés most már: mi szól amellett, hogy az *Elektra* és a másik három töredék korábban keletkezett, mint *A szatír bőre* és a többi mitologikus novella? A válasz közelebb vihet a fő kérdésre adandó felelethez is: mi bizonyítja, hogy a drámatöredékek 1945-ben vagy csírájukban, vagy végleges formájukban megvoltak?

„Nem kell Karthágó — megvan a bennem levő cél és feladat” — indokolja Hannibál a visszavonulását. „Nem tudják, hogy... egy valamiért érdemes áldozatot hozni, azért, hogy békében éljen az ember saját magával” — fejt ki Orestes, amikor rá akarják venni az anyagyilkosságra. „Te... magadban hiszel” — hányják Tarquinius szemére. „Én a megváltást csak saját magamtól várom” — mondja Kelemen a kételkedőknek.

Közös tehát mind a négy hős abban a hitben, hogy az ember saját maga határozhatja meg sorsát, jövőjét, csak a magamagában levő célt és feladatot kell követnie. Közösek továbbá abban is, hogy mindannyian — talán az egy *Kőműves Kelemen* kivételével — az erőszakról való lemondással vélik elérni a célt. E szemlélet gyökereit keresve nem nehéz rátalálni a satayagraha, illetve a „Tartsd magad!” parancsára. A töredékek szerzője szerint a parancs követőit igazolta az idő. A lemondás elegendő a békés élethez. Ebben rejlik a béke magyarázata. A Hannibáloknak, Oresteseknek meg kell unniok a folytonos harci készenlétet, meg kell unniok a „szolgálatot”, és rá kell döbenniük, hogy az „öléssel, szaladással” nem tesznek jót senkinek, s hogy „aki nagy és hatalmas, azt nem hagyják békén soha”, ezért „jobb nagyság és hatalom nélkül élni”. Mi az, amit a harc, a háború helyett választanak? Az öldöklés helyett az ölelést. Hannibál Moát, a pásztorlányt, Tarquinius Lukréciaát; Orestes sincs messze attól, hogy Elektra az övé legyen.

Az a Sarkadi, aki *A próféta* öncélúan szeretkező Karusszóját és Mohamedáját kívülről, elítélő fölényrel szemlélte, most, a szerelmet ugyancsak önmagáért, a „teljesítmény kedvéért” hajszólo Tarquiniussal vagy Hannibállal, különösen pedig Orestessel szinte teljesen azonosul. Ott elítélte a polgári értékrendre épülő magatartás megnyilvánulásait. Itt azonosulni látszik velük.

Mert más érdekeket vizsgál. Más ellentétpárokat állított fel, más lehetőségeket kínált hőseinek akkor, mint most. Értelmes élet, vagy az ölelés magamagáért — amott. Menekülés a háborúból, vagy az öncélú szeretkezés — emitt. Nem kétséges: az író mindenekelőtt azt tartja fontosnak, hogy szűnjön meg az esztelen pusztítás. A háború kizárja az értelmes élet lehetőségeit; az „életért magáért” élő Boldizsárok lehetőségei között viszont ott szerepelhet az értelmes élet. A háborús létezés nem kínál semmiféle távlatot; csirájában a legcéljatlannabb tengődésben is ott a jobb, szebb élet. Csak meg kell győzni az evésben-ivásban, szeretkezésben az élet egyedüli örömet lelő embert, hogy vannak más örömforrásai is az életnek. Meg kell győzni, fel kell kelteni az igényét: nevelni kell — a tanulságok ide csúcsosodnak.

Sarkadi nem juttatja el a hőseit ehhez a felismeréshez. Mindez már nem Hannibálék ügye, hanem az írójuké. Az író is személyesen az övé. Azé, aki újságíróként megszállottan hirdeti: „... az iskolákon áll vagy bukik a demokrácia jövője”. Azé, aki elmegyógyintézetbe utalná az új rend ellenségeit. S azé, aki a költővel együtt vallja: „Senki e világon / Nem élhet társtalan!” Az ország felszabadulásában a saját alkotóereje felszabadulását, tehetsége kiteljesedésének lehetőségét is ünneplő Sarkadi Imre ez. Az 1945-ös év Sarkadija. A derűlátásra, lelkesedésre könnyen hajló — miként az újságcíkkéi is mutatták. A történetek igazi okát nem nagyon kutató. A történetendők, a jövőre figyelő. Az a Sarkadi hisz a Hannibálok megtérésében, aki nincs tisztában a háború törvényszerűségeivel, nem ismeri a háborúkat kirobbantó gazdasági, társadalmi erőket. S éppen ezért szimplifikálja és profanizálja a béke feltételeit is. Hiszi, miként hőse, Orestes, hogy „eloszlatok egy mítoszt!”. Sokkalta inkább építi, növeszti azonban a háború mítosztát, ahelyett, hogy rombolná, oszlatná. Ezért is kell majd még egyszer szembenéznie a mítoszokkal, a háború rémeivel, amikor már nem hisz abban, hogy a béke mindenkinek egyformán érdeke, s hogy a vezetők, a hatalmon levők jóra való igyekezete, irtózása az erőszaktól mindent megold. Meg kell idéznie az Apollókat, hogy tisztán lássa: az erőszakról való lemondás nevétségessé teheti az embereket, mert mindig vannak, akik a béke, az élet ellen törnek, akik a Marszúászok megkínzásában lelik örömüket. A mitológikus novellák szerzőjének kell majd ráébrednie — miután már az újságíró, látva a haszonlesőket, az uszorásokat, az elvtelen pártharcosokat, ráébredt —: nem igaz, hogy az ember saját maga határozza meg saját magát. Nem igaz — tanúsítják a novellák. Jó volna, ha igaz lenne. Jó volna biztosnak lenni abban, hogy a huszadik század embere csakugyan meg tudja valósítani önmagát, csakugyan saját maga határozza meg önmagát — él a remény még a James Joyce Ulysseséről szóló soraiban is. A kritikus mintegy végső igazolást keres a Joyce-regényben mindarra, amit drámaíróként a töredékekben vallott. Rá kell jönnie azonban arra, hogy a Hannibálok, Orestesek, Kómúves Kelemenek, Hectorok és Marszúászok igazsága a Boldizsárok, Achillészek és Apollók igazsága nélkül csak féligazság. A háború mítoszaival még egyszer le kellett számolnia, igazodva a bonyolult valósághoz, amely nem tűri az egyszerűsítést. Mindez ismét csak arra vall, hogy a drámatöredékek korábban keletkeztek, mint a mitológikus és antifasiszta novellák.

És pokolra kellett szállnia, meg kellett idéznie az írónak Ábelt és Zsigmondot is, hogy a mitológiák hősei, a tudat hősei mellett jelen legyenek a lét hősei is írásai-ban. A Lévi-Strauss-i megfogalmazás értelmében: „A mítosz nem tartalom, hanem gondolat; nem a lét formáira, tényeire, hanem a tudat tényeire, formáira épül fel. A mítosz az ábrává lett logika.” A tudat azonban kellő életismeret nélkül, kellő szellemi felkészültség híján becsaphatja a szűkös gondolatokat és tapasztalatokat ábrákba, új minőségekbe rendszerezni igyekvőt. Így pedig a tudat tényeinek és formáinak nem eléggé tudatos egymás mellé állítása a sematizmus veszélyeit rejti magában. A mű csak tételek egyoldalú illusztrálása lesz. A megtérés, lemondás tételéig Hannibál és Orestes esetében; a freudi tételéig — a cselekedetek legfőbb mozgatórugója a nemiség — Lukrécia és Elektra sorsának elbeszélésekor. Az író kiszakít egy-egy eszmét, egy-egy gondolatot a tudat rendszeréből, s azt általánosítja. Miti-zálja. A létre vonatkoztatja, anélkül, hogy eszme és létezés kapcsolatait fölmérte

volna. A nem a megélt életből, tapasztalatokból leszűrt, hanem az ezekre utólag ráerőszakolt gondolatok miatt lesznek a drámatörédek sematikusak. Ami miatt az 1945-ben született újságcikkek egy része is az volt. Az okok mindkét esetben azonosak lehetnek: az író elégtelen világmagyarázata, a jelenségek elszigetelt szemlélése, s mindenek tetejében: a szemlélet megalapozatlan optimizmusa.

Különösen a *Hannibal*, a *Lukrécia* és az *Elektra* viseli magán a sematizmus jegyeit. Mindhárom egy-egy tétel illusztrációja. A *Hannibal* tétele: „Jobb nagyság és hatalom nélkül élni”; a *Lukrécia*: „Legtöbbet mond el a hazugság. A játék”, az *Elektra* pedig: „Akit hosszú ideig gyilkosnak néznek, annak a végén csakugyan gyilkos hajlamai lesznek”. Mit tesz az író a tételek bizonyítása érdekében? Kézenfekvő megoldásnak kínálkozott volna számára, hogy mit sem törődve a hűséggel, megmáskítja-meghamisítja a mítoszt. Csakhogy már most tudhatta — esetleg Németh Lászlótól —, amit az *Ozlopos Simeon* kisregény-változatának írásakor: „a démonok tolmácsolnak egy-egy darab valóságot, a mítoszok is, a mesék is”. Sarkadi nem játszik tehát a mítoszokkal. Miközben lehántja róluk a fantasztikumot, hű igyekszik maradni az eseményláncolatukhoz, hű a végkifejletükhöz. Az ősrégi idők történeteit kiszínező mítosz és a mai idők történéseinek okaira feleletül kínáló tétel azonban sok vonatkozásban összekapcsolhatatlan. Ezt érezhette Sarkadi is; ezért is maradtak töredékek e korai drámák.

Az Elektra-mítosz tragikumával összeegyeztethetetlen volt az orestesi megtérés, a lemondó, jámbor magatartás, amelyet a szerző a drámatörédék egyik fő gondolatának szánt, amelyben a mindenkori pusztítások megszűnésének egyetlen okát látta. Nem véletlenül szakad meg Orestes szavaival a dráma: ő az a hős, aki Sarkadi szándéka szerint visszavonul az öldökléstől, ugyanakkor az eredeti mítosz szerint ez ifjúnak van a legnagyobb szerepe abban, hogy beteljesedik a végzet. A visszavonuló, ugyanakkor a végzetet beteljesítő Orestes egyéniségének, sorsának ellentmondása feloldhatatlannak bizonyult az író számára. Egy megoldás kínálkozott volna: ha öntudatlan vétkesnek rajzolja az ifjút. Olyannak, aki mit sem tud arról, mire szemelte ki a sors. Ebben az esetben viszont még nagyobb ellentmondásba ütközik: az öntudatlan vétkes és az önmagát meghatározó, sajátmagáért felelős egyéniség ellentmondásába.

A hatalomról és a nagyságról önként lemondó Hannibál sorsában az államférfi és a polgár kettőssége okozhatott gondot Sarkadi számára. Akárcsak Tarquinius esetében: meg tudta mutatni a nagyevő, nagyívó, jókat mulató és szeretkező polgárt, ám ennyivel nem érthette be, ha ragaszkodni akart a történelmi hűséghez. A karthagoi hadvezér sorsának megidézésekor számolnia kellett volna azzal, amit a történelemkönyvek, lexikonok — Plutarkhosz és Titus Livius nyomán — így említettek: „Nem menthető fel azon vád alól, hogy hibás számítása hazáját végveszedelembé sodorta.” Lukrécia esetének elbeszélésekor pedig azzal, hogy „midőn a monda szerint Tarquinius Superbus fia, Sextus, erőszakkal meggyalázta, Lucretia elhívatta apját és férjét, felfedte előttük a dolgot s törével véget vetett életének”. Nemcsak arról van szó, hogy az író illusztrálandó tétele szegényesebbnek bizonyult a mítosznál. Sokkalta inkább arról, hogy a mítoszok eseményeinek tragikusra hangolódó befejezésével a szerző egyik esetben sem tudott mit kezdeni. A kiválasztott mondák, történetek gyilkosságsorozatba, végveszedelembé, öngyilkosságba torkollása idegen volt a háború után fellélegző, az élettől, a békétől megmámorosodó Sarkaditól. Két szemlélet munkált: a tragédia és a komédia szemlélete. A drámatörédek szerzője a komédia eszközeivel igyekszik elérni — a tragikus csomóponthoz; mielőtt azonban eljutna oda, megáll. A sorsdöntő tetthez nem vezet el a hőseit. Igaz ugyan, hogy a töredékek ennek ellenére a befejezettség érzetét keltik, hogy kerek egészként hatnak, de csak ha mint szemléleti egészet tekintjük őket. Dramaturgiai példaként már kevésbé állnak meg a lábukon: alig-alig van cselekményük, drámai konfliktusuk; a szereplők szópárbajai inkább incselkedések, tréfás ugratások, semmint filozófiai eszmék ütköztetései. A megbékélés, a mindenről lemondás uralkodó szemlélete egyébként is kizárja a drámaiság jelenlétét, s ezzel együtt a katarzist is.

Sarkadi arra törekedvén, hogy a mítoszt teljesen emberiesítse, hogy megfossza minden metafizikus elemétől, ahhoz tér vissza, amit néhány évvel korábban egy-értelműen elvetett: a logikához. A racionalizmushoz. Mindvégig szigorú ok-okozati összefüggések alapján próbálja előbbre vinni a vékonyan csörgedeztetett cselekményt. Szinte tudományos pontossággal rekonstruálja a mítosz eseményeit, hogy megokhassa, Elektra, Hannibál és Lukrécia miért éppen úgy cselekedtek, ahogy. A tudományos pontosság persze elsősorban lélektani pontosságot jelent. Sarkadi a logika és a lélektan eszközeivel nyilvánvalóan találna magyarázatot az anyagilkosságra, a hazaárulásra és az öngyilkosságra is, ha világszemlélete megengedné, hogy tragikusra hangolja a történeteket. Emiatt is áll meg aztán egy ponton a mítosz szálainak bogozása közben. Nem vállalkozik a legizgalmasabb feladatra: úgy alakítani-fejlesztteni hősei jellemét, hogy elhihetővé, valószínűvé válják végső tettük is. Elhihetővé, hogy Elektra és Orestes valóban részese volt anyjuk meggyilkolásának, hogy Hannibál csakugyan hazaárulóvá, majd öngyilkossá lett, s hogy Lukrécia is mert önmagával végezni. Sarkadi azonban olyannyira statikus jellemekkel dolgozik, hogy hőseinek szinte meg sem kell jelenniük, részt sem kell venniük egyetlen akcióban sem, a szerzői utasításokból már tudni lehet, mit és miért fognak így vagy úgy cselekedni. Klytaimnestrát például így mutatja be az író: „Túl a negyvenen, kissé fáradt, állandóan gyanakvó. Jelen pillanatban Aigisthosra és Elektrára gyanakszik, hogy a háta mögött ellene forralnak valamit. Humortalan, bátor, de inkább elkeseredésből és elszánásból. Szeretreméltóság nincs benne, inkább nagy darab önzés.” Aigisthos jellemzése: „Harminc alig túl. Csinos férfi, aki tudatában is van saját csínosságának. Lusta, mentől kevesebbet szeret mozogni, inkább az élcelődés való neki. Nem töri magát semmiért, de szereti, ha a dolgok az ölébe hullanak. Nehezen lehet a sodrából kihozni.” Elektra pedig: „Körülbelül húszéves, szép lenne, de tele van modorossággal, a hangja is erőszakolt, a tartása is... Szemmel láthatólag tele gátlásokkal, féltékeny mindenkire, akit valamivel szerencsésebbnek érez magánál.” És Orestes: „... Egész viselkedését a magabiztosság jellemzi. Tisztában van a saját értékével, ez nem teszi se különösen elbizakodottá, se ellenszenvenné. Kedves, gyermekes lény, mosolyogva nézi a dolgokat s hajlamos arra, hogy mindent észokok alapján ítéljen meg.” A jellemzésekből is kitetszik: az Elektra-mítosz hősei közül egyedül Orestesszel rokonszenven a szerző. A drámatörődék szövegéből aztán kiderül: nemcsak rokonszenvről van szó, de szinte teljes azonosulásról. Ezért kísérli meg az író, hogy Orestest kihagyja a végső, véres tétiből; ezért nem tudta gyilkosságok elkövetőjévé tenni — ezért is maradt befejezetlen a mű. Az azonosulásra azonban a királyfiú egyik vallomása az igazi példa. Pyladesnak fejt ki: „... anyám idegbeteg, Elektra szintén, az új férj szintén. S terjesztik a végzetbe való hitet... Klytaimnestra féltékeny az urára, aki jóval fiatalabb, mint ő, Elektrától félti. A lányától... Az új férj pedig nyilván nem tiltakozik nagyon ellene, nyilván jobban ínyére van a lánya, mint az anyja... Mindegyik eszelősen keres valami magyarázatot, hogy gyűlölhesse a másikat, akit amúgy is gyűlölné”. Orestes mondanivalója Sarkadi főmondanivalója egyben. Az egész drámatörődéké. A szerző a két nő sorsára nem bizza semmiféle mondanivaló hordozását, ha csak az ismert freudi tételt nem, mely szerint az elfojtott nemi vágyak az egyéniség egyensúlyának felbomlását okozhatják. A királyra viszont lényeges gondolatok kimondását bizza. Így annak hangsúlyozását, hogy „akit hosszú ideig gyilkosnak néznek, annak a végén csakugyan gyilkos hajlamai lesznek”, valamint a későbbi Sarkadi-művekben is vissza-visszatérő, de tételesen először az *Elektrában* felbukkanó gondolatot: „a veszély édesíti az édességet”. Az *Oszlopos Simeon* mindkét változatának Kis Jánosa, a *Ház a város mellett* Bátorija, a *Viharban* Bot Sándora, a *Bolond és szörnyeteg*, az *Elveszett paradicsom* Sebők Zoltánja, de még a *Gyáva* Évája is a minél veszélyesebb helyzeteket keresi és szereti egy-egy szerelmi kapcsolatban. Aigisthoshoz hasonlóan, aki felesége szemé láttára akar Elektrával szeretkezni. A gyilkos hajlamok emlegetése pedig egyértelműen utalni látszik a világháborús időkre. Amelyeket még alig hagyott maga mögött az író. S talán azokra a gyanúsítgatásokra is utal, amelyekben Sarkadinak, a volt szélső-

jobboldali lap újságírójának egy ideig része lehetett. Az előbbi vonatkozásban viszont Aigisthos szavai az ismert nietzschei mondás parafrázisaként is felfoghatók. „Aki szörnyekkel küzd, vigyázzon, nehogy belőle is szörny váljék. S ha hosszan tekintsz az örvénybe, az örvény visszatekint rád.” Sarkadi rokonszenvéről árulkodik ismét, hogy Orestest nem engedte hosszan az örvénybe tekinteni. A darab írása idején ómaga sem csatázhatott még a szörnyekkel, vagy úgy vélhette: könnyen győzedelmeskedik fölöttük.

Mint ahogy Hannibál számára is csak elhatározás kérdése: a zamai ütközetben győztes lesz-e vagy vesztes. A jobbat, az emberségesebbet választja: felhagy a háborúskodással, gyűlölködéssel. Felismeri, hogy eddig „önámítóan” akarta elhíttetni másokkal és önmagával: „az öléssel, szaladással jól tesz valakinek”. Igazából ahhoz volna kedve, hogy a csata minden harcását hazaküldje. Az ellenség katonáit éppúgy, mint az övéit. És még ha egy váratlan fordulattal ők győznének, akkor is így cselekedne, „mert az nem jár áldozattal”.

Az értelmetlen haláltól, a fölösleges áldozathozattól félti környezetét Orestes és Hannibál; félti maga Sarkadi. Esménye tehát ezért is az az ember, aki békében akar élni önmagával. Békében ezáltal másokkal is. Az író azt hirdeti, hogy nem lehet egyetlen embert sem bántani azért, mert „olyan, amilyen”. Ezt hirdeti, ennek igazságában hisz. Ezért szemléli fölényesen Hannibál seregének vezéreit, s ezért Elektrát és Klytaimnestrát. Mindenkit, aki az ellenségeskedést felújítani akarja. Sarkadi az ellentéteket elcsitítani akarók pártján áll. E cél érdekében el akar és el tud fogadni mindenkit olyannak, amilyen. Hogy a hatalomról való lemondás mennyi vívódással, gyöttrődéssel jár, arról éppúgy nem beszél, mint ahogy a másik végeletről sem: az alattvalók hatalom utáni vágyáról. A különböző érdekeket nagyon is összeegyeztethetőeknek tartja; úgy hiszi, az aesopuszi mese farkasai és bárányai, a mitológia Apollói és Marszüászai békében élhetnek egymás mellett. Újságcikkei és novellái alapján tudjuk: nem sokáig hiszi ezt. Már az 1947-es keletkezésű *Szilassy és Drashe* is sötét színben mutatja a kibékülőket. Sarkadi az ország újjáépítésének első hónapjaiban, a közös cél érdekében még mindenkit el akar fogadni olyannak, amilyen. Aztán — noha vissza-visszatér ez a gondolat — ráébred: az ember mégsem határozhatja meg önmagát.

Ebben a hitben írja aztán korai novelláit. *A szökevényt, A szatír bőrét* és a többi. Ezekben inkább már az élményeire, tapasztalataira hallgat, s nem az elméletekre, filozófiákra.

Mindarra pedig, amit az élete értelmét kereső emberről a drámatörésekben megfogalmazott, igazolást találhatna Sartre munkáiban és az egzisztencializmus filozófiájában. Azon túl azonban, hogy egy sartré-i gondolatot szinte szóról szóra közvetít a Joyce-könyvről írott recenziójában, semmi jel sem mutatja az egzisztencialisták gondolatainak mélyebb hatását. Hogy az Ulyssesről szólva a saját magát meghatározó egyénről beszél, abban alighanem csak közvetlen olvasmányélményét kell látnunk. „Mivel nincs Isten és törvény, az ember magát csak önmagához mérheti, s önmaga dönt is céljairól, hogy azzá válhassék, amivé akar” — olvashatta talán éppen a kritika megírása idején az egzisztencializmus egyik alapteletét. Ilyen és ehhez hasonló gondolatokkal találkozhatott azonban Gide műveiben is. Gide az, akire Sarkadi sokszor hivatkozik, s akinek gondolataiból az egzisztencialisták is sokat átvettek. Az viszont elképzelhetetlennek látszik, hogy Sartre-nak akár a regényét, A szabadság útjait, akár pedig a két évvel korábban, 1943-ban született Orestes-dramáját, A legyeket ismerte volna. Különösen hihetetlennek tetszik, hogy az utóbbi drámának valami köze is lett volna az *Elektra* című drámatörédéék születéséhez. Noha a párhuzam önként kínálkozik. A szemléleti különbségek szembetűnőbbek, mint az azonosságok. Nyilvánvaló eltérést mutat a mítosz értelmezése is: Sarkadi mindennek az emberi okát igyekszik megmutatni, racionalizálja a mítoszt; Sartre viszont a transzcendentális erőket sem zárja ki, sőt Jupiter és az Erinniszek beavatkozása döntő fordulatot jelent a cselekmény és a végkifejlet szempontjából. Elképzelhetetlennek látszik az is, hogy a drámatörédéék Orestese, A legyek főhőiséhez hasonlóan, öljön és

magára vállalja mások bűneit. Elképzelhetetlenek továbbá, hogy vállalja a szabadsága feladását, s hogy eljusson az egész emberiség iránt érzett felelősséig, az egész emberiség vállalásáig.

E lényeges eltérések miatt is lehet, hogy amikor Sarkadi az önmaga céljait teljesítő, a saját magát megvalósító Hannibálról és Orestesről beszél, akkor nem a sartré-i világmagyarázatból indul ki, nem egy ismert és elsajátított gondolatrendszer tételeit követi. A fiatal író sokkalta inkább küzd a tudásért, egy gondolatrendszer kialakításáért, küzd felkészültsége hiányaival, s nem felkészültségével dicsekszik. S bármennyire is tetszetős volna a drámatörödékek filozófiáját az egzisztencializmus talajából gyökereztetni, ehelyett mégis másfelé kell tájékozódunk. A drámakísérletek mindegyike erkölcsi szemléletben magán viseli Tolsztoj, Gandhi és Németh László tanításának nyomait; társadalomfelfogásuk pedig a mechanikus materializmusra emlékeztet. Sarkadi nagyjából hasonló okokat talált a háborúk elkezdésére és befejezésére, mint a sokat idézett Holbach, aki szerint „sok keserűség egy fanatikus epéjében, túlságosan felhevült vér egy hódító szívében, ... egy asszony elméjén át-suhanó szerelmi szeszély; elégséges okok ahhoz, hogy háborúkat kezdhessenek el...”

Az alapvető szemléleti különbségek ellenére azonban szembetűnőek azok a pontok is, ahol a Sarkadi-életmű az egzisztencializmus filozófiájával érintkezni látszik. Magából a legyekből is kiolvashatunk ilyen érintkezési pontokat. „...A rosszat le nem győzi más, csak a másik rossz” — mondja Sartre Elektrája, hogy majd az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosa feleseljen neki: „nem segítik a rosszon, ha tovább romtom”. „A szeretetbe is, a gyűlöletbe is adni kell magunkat” — fogalmaz a legyek Oresztésze, s ezt a teljes adást követeli majd Sarkadi Kőműves Kelemene is Boldizsártól. S mintha ugyancsak Oresztész szavai — „arra vagyok ítélve, hogy ne ismerjek más törvényt, hacsak a magamét nem” — térnének vissza az elvesztett paradicsomot panaszló Sebők Zoltán vallomásában: „Nem ismertem magam fölött törvényt mást, mint a saját magam törvényét — s most se ismerek.”

Ez utóbbi idézet sejtetné, hogy a csak önmaguk törvényének engedelmessé Kis Jánosok, Sebők Zoltánok az egzisztencialista filozófia tételei között találhatnának igazolást magatartásukra és cselekedeteikre. A drámatörödékek hőseinek, Hannibálnak, Orestesnek ellenképei ők — ugyanazon eszményből, az önmagát meghatározó ideális ember eszményéből kiindulva. Csak Hannibálékkal szemben, akik a jót, az emberiséget választják, a humánus szavát követik, Kis Jánosok — a kiadatlan háborús történet Sallay káplárja „veszélyesen élni” parancsának is engedelmessé — kihívják maguk ellen a rosszat, a végzetet. A korai háborús novellák és az 1948-as kisregény, az *Oszlopos Simeon* között így alkótnak hidat a drámatörödékek, így kapják meg jelentőségüket az író fejlődésrajzában.

A drámatörödékek fontosabbak azonban annál, semmint ezt híd szerepükkel érzékeltetni lehetne. De ebben a vonatkozásban sem a folytatás a lényeges. Az Elektra és a másik három töredék nem annyira valaminek a folytatásaként jelentősek, mint inkább valaminek a kezdeteként. Mégpedig kétféleképpen is.

Sarkadi általuk vélheti lezárni zsenéi korszakát, amikor sokfelé próbálkozott, sok műfajjal kísérletezett. A *próféta*, a háborús novellák és a versek jelezték egyfelől ezt a próbálkozást; másfelől a hagyományos, a cselekmény elsődlegességéről le nem mondó, a szerkesztésre kevés gondot fordító, s így a tudatos szerkesztésnek a jelentés megsokszorozó erejével nem számoló valóságábrázolás. Ezt hagyja most maga mögött az író, hogy mintegy a hivatástudat első komoly jeleként: egy területen, egy műfajban igyekezzék próbára tenni önnön tehetségét. A drámatörödékek ebben a tekintetben is a kezdetet jelentik tehát.

Még inkább abból a szempontból, hogy Sarkadi szinte teljesen lemond bennük a cselekményről, s mint a későbbi, érett műveiben: egy esemény, egy tett minél több oldalú megközelítésére szánja erejét. Megnő az életanyag alakításának, a szerkesztésnek a szerepe. Egy eseményt több megszögből igyekszik láttatni, mint aki tudja, hogy a közelítésmódok variálásával megsokszorozhatja a mű jelentését. A drámatörödékekben már e többrétegű jelentésért viaskodik a szerkesztéssel. Viaskodik, de

szükségszerűen alul kell maradnia: az eredeti mítoszhoz való hűség kizárja azt, hogy mindegyik hősenek „különvéleményét”, sajátos nézőpontját érvényre juttathassa a mítoszi események megítélésében. A viaskodásról mindennél többitmondóan tanúskodnak a töredékek változatai. A *Hannibal*, az *Elektra* szerzője nem hisz már abban, hogy egy történet, egy valóságanyag pusztá elmesélésére, megjelenítésére lehetne bízni bármiféle mondanivaló megformálását és hordozását. Nem a valóságanyagot fogja vállalóra, hogy jelentéséről meggyőződjk. A jelentéshez, a mondani-
valóhoz keresi a történetet. Sok vonatkozásban hasonlóképpen jár el, mint majd a hatvanas évek magyar regényirodalmának szerzői, mint majd ő maga a *Gyáva* megírásakor. Már most is a tanulság érdekli, s nem a történet. Csakhogy írói és szellemi felkészültség dolgában nem áll még azon a színvonalon, amely sikeres művek megírásához segítené. A valóságról inkább csak életerése, semmint világnézete alapján tud ítéletet mondani. Márpedig egy-egy erkölcsi kérdés megítélésekor nem elegendő csak érzésekre, hangulatokra hagyatkozni. — A *Hannibal*, az *Elektra* és a *Lukrécia* töredékjellegét ez is magyarázhatja.

Hogy a töredékek írásakor Sarkadi számára mennyire nem a mese, a történet a fontos, hanem a tanulságuk, hogy mennyire a kezdetet jelenti a *Hannibal* és a másik három dráma, arról leginkább a négy mű bármelyikének a korábbi mitológikus elbeszéléssel, az *angyal szerződésével* való összevetése győzhet meg. Ez utóbbiban még túlságosan is ügyel a szerző a történet fordulatoságára, meseszerűségére, poentírozására. Az előbbieken nyoma sincs ennek. Új vonások viszont, némiképp Sallay káplár historiájával és *A profétával* szemben is, hogy a szerző szűk időkeretek között mozgatja hőseit, s így az ellentétük is élesebb, drámaibb lesz. Még akkor is igaz ez, ha a hősök némelyike nem vesz tudomást az ellentétekről, ha nem képes megérezni és átélni a drámai helyzeteket.

Jellegetesen ilyen hős a *Lukrécia* Brutusa, az *Oszlopos Simeon* — mind a kisregény, mind a dráma — Bálintjának, a *Ház a város mellett* Simon Józsefének, a *Viharban* Perényijének, a *Bolond és szörnyeteg* Pécsijének és a *Gyáva* Bencéjének őse.

Hogy Lukrécianak, a régi római nő és feleség mintaképének megidézésével Sarkadi mennyire akarta fellebbenteni a fátylat az első köztársaság keletkezésének titkos körülményeiről, s mennyire csak a polgári erények kigúnyolása volt a célja — eldönthetetlen. Mint ahogy kideríthetetlen az is, használt-e Plutarkhoszon és Titus Liviuson kívül más forrásmunkákat is az utolsó Tarquiniusok uralmának bemutatásához, vagy a drámatöredékében előadott magyarázat Lukrécia bukására teljesen egyéni elgondolása. Ez látszik valószínűbbnek, ez az utóbbi magyarázat. Különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a két történetirő feljegyzéseitől alig tér el a cselekményben, legfeljebb a neveken változtatott. Leglényegesebb változtatására viszont érdemes figyelni: az eredetitől eltérően Brutusból, a gyengeelméjűnek mondott ifjúból Lukrécia férje lesz Sarkadi drámatöredékében. Mintha azt akarná hangsúlyozni a szerző: csak hibbantat lehet felszarvazni, épelméjű, határozott férfit nem. A polgári erények kigúnyolása volna tehát a töredékíró célja? Ezt a hitet erősítheti, hogy Sarkadi hosszú ideig — főképpen 1945-ben és 1946-ban — foglalkozik a polgársággal, a polgári kultúrával. Nem győzi hangoztatni, hogy a polgári szellemű alkotások mennyit ártottak a magyar szellem kibontakozásának, hogy elsorvasztották a népi kultúrát, hogy — főleg a drámairodalmunkban — a nyugati minták szolgálai utánzását tették divatossá és „korszerűvé”. De nemcsak újságcikkei alapján tudjuk, hogy a világháború után mennyire központi problémája Sarkadinak a polgárság, polgárság kérdése. Szinte állandó vitatémája ez beszélgetéseiben is. A szándéka: nyílt vitában legyőzni a polgári érzelműeket.

Talán nem túlzás a *Lukrécia*t polgárelles alkotásként értelmezni. Polgárelles, mi több: polgárpukkasztó ez a töredék. „Ünnepeljük a polgári erényeket” — hívja fel társait a főhős, Tarquinius, hogy aztán csupa olyan erényt dicsőítsen, amely megbotránkoztatja a jó modorhoz szokott Lukréciaét és férjét, Brutust. (Sarkadi tehát valószínűleg szándékosan vét a történeti hűség ellen, és nevezi ki Tarquinius Colla-

tinus helyett Brutust férjnek. Lehet, hogy a férj és a csábító — Tarquinius Sextus — azonos neve miatt is választotta Brutust.) Így beszél aztán a hódító a hazugságról, mint a legigazabb öröm forrásáról, így az önmagáért való nemiségről és játékról. A mindenféle kalandot és felelőtlenséget visszautasító, a nyugodtan élni és gazdagodni akaró Brutusnak azt hányja a szemére, hogy nem a haladás harcosa: „Neked kellene kötekedned, hogy én még olyan szabályokban hiszek, amik már nem érvényesek — királyság, élet-halálnak ura, ha kell zsarnokság is. Ehelyett én kötekedek mindig veled, mert te hiszel olyan szabályokban, amik már nem érvényesek: egyszerűség, puritánság, gyapjú alsónadrág.” Lukrécia pedig ezekkel a szavakkal teperi le: „Borzongj, rémüldözz, ha ez kell a te fantáziádnak. Az ismeretlen, a szokatlan...”

Az ismeretlen felderítésére hívó királyfiúnak mindaddig nyilvánvalóan igaza van, amíg gondolkodóként akarja végigjárni az ismerlentől az ismertig vezető utat. Am mihelyt az önmagáért való szeretkezésre akarja rávenni Lukrécia, mindkettőjük eszközváltást hangsúlyozza mindjárt. Az élet örömeinek az értelmetlenségét, s ezáltal az élet hiábavalóságát is. Ha pedig értelmetlen az élet, akkor az ellenzéki ségnek, amit Brutuson kér számon Tarquinius, éppúgy nincs értelme, mint a haladásnak. Sarkadi nem véletlenül szúr ide zárójelbe egy megjegyzést: „A forradalmaknak akkor van jogosultságuk, ha nem a konzervatívságot védik.” A drámatörredéknek olyan általános eszmei, filozófiai mondanivalók hordozását tulajdonítja ezáltal, amelyeket a Lukrécia nem bírna el. Már egyedi, bizarr témája miatt sem. Forradalmiságról, maradi és haladó erők harcáról, a társadalom lényeges kérdéseiről nem egy szerelmi jelenet hőseinek kell értekezniük. Sokkal érdekesebb és ugyanakkor természetesebb, ha a szerelemről, a testi és lelki gyönyörrel csevegnek. Csevegnek, s nem értekeznek. Hogy ezáltal is megrövidítsék a végélel vezető utat. Megkönnyítsék egymás „munkáját”; oldjanak a helyzet szűle feszültségen. Nehogy a szeretkezésnek erőszak lát-szata legyen. A szándékok, vágyak nyílt kimondása éppúgy megemmisíti az erőszaknak még a látszatát is, mint a húzódozás és az elutasítás megvallása. Mindkettő: beszéd, beszéd. Vallomás. Egymás terveinek számba vétele, hogy új tervek születhes-senek. Pszichologizálás; Lukrécia és Tarquinius pszichologizálása.

S ebben a drámatörredékben végül is ez az igazi újdonság. Különösen a *Hanni-bal*hoz képest, de az *Elektrá*hoz képest is. Mert Klytaimnestra sorsának elbeszélése-kor túlságosan is egy pont körül forog az író képzelete. Az elfojtott, ki nem élt nemi vágy mozgatja ott a cselekményt, anélkül, hogy a szerzőnek különösebben árnyalnia kellene azokat a jellemeket, amelyekre e freudi tétel megfogalmazása vár. Az írónak még csak a tétel variánsaival sem kell foglalkoznia. A *Lukrécia*ban viszont jó néhány variációs lehetősége adódott. Az érényességét koloncként hordozó szépasszonytól az udvarló szavak, simogatások, érintések által felperzszelt, magamegadó nőn át az erő-szak áldozatáig legalább három Lukrécia-arcot, három magatartásformát lehetett Sarkadinak megrajzolnia. Mindehhez természetesen a három tarquiniusi hódítóarcot.

A *Lukrécia*nak több változatát készítette el az író. Felrajzolta mind a három arcot. Hogy a különböző megközelítésű és mondanivalójú történetekből végül is melyiket fogadta el hitelesnek, melyik állt legközelebb eredeti elképzeléséhez — ki-derítetlen. A több variáció, a lényegi mondandó változataira épülő drámatörredék ebben a formájában mindenesetre azt sejteti, hogy az írója — a tanulságokkal sem állt készen a mű keletkezése idején. Vagyis hogy kivételesen nem a kész mondan-i-valóhoz kereste a történetet, hanem valóban utána akart járni a legerényesebb pol-gárasszony titkáinak.

Miközben viszont a titok felderítésére vállalkozott, érdeklődése szinte teljesen a férjre, Brutusra terelődött át. A nő titkát igyekezett kilesni, s a férjéet leplezte le. Brutus titoktalanságát, Magabiztosságát, dölyfét, fölényét. Érzéketlenségét. Amikor társai kárörvendően biztatják, ne vegye tudomásul, mi történik vagy mi van készülö-ben a felesége és a királyfiú között, így válaszol: „Nem is veszem. Csak most éppen felingerültem. De egyébként ... akármit fecseghettek, rólam lepereg. Rajtam nem fog a tisztességtelenség és különben is nagyon unom már ezt az egészet.” A tisztess-

ség ürügyén a tisztességtelenség fölött is szemet hunyó magatartás, a saját nyugal-
mát mindennél fontosabbnak tartó szemlélet a Sarkadi-hősök közül nem egyedül
Brutus sajátja. *A ház a város mellett* Simon Józsefe is így szakítja félbe felesége
vallomását: „... Én erről többet egy hangot sem akarok hallani. Nem veszek tudomá-
st a feketéscsészéről, a doktor gyakori látogatásairól, az anyám halálának esetle-
ges okairól.” Perényi, Pécsi hasonlóképpen nem akar tudomásul venni semmit. Mind-
annyiuk őse a *Lukrécia* Brutusa. Mindegyikük sorsának képlete a Lukrécia—Tar-
quinius—Brutus-hármas képlete: a szemrevaló asszonyt a férj tudtával csábítja el
a harmadik, aki saját bevallása szerint nem szerelmi kapcsolatra vágyik. Még csak
nem is annyira a szeretkezés vágya hajtja, mint inkább a „kalandé”, ahogy Brutus
mondja a király fiának. A Zsuzsik, Évák, az unatkozó polgárasszonyok előképe tehát
a polgári erények bajnoka, Lukrécia; ahogy a Sebők Zoltánok, Bátorik az életre és
élvezetre vágyó Tarquinius örökösei. E férfiak a „léhaság zsenijeit” — Brutus fogal-
mazásában, noha ő a saját felszarvazójától megtagadja ezt a címet. De még a *Hanni-
bálból* tudjuk, a címszereplő szavaiból, hogy a „győztes csak a zseni lehet”. S azért
nem telik örömük Bátoriéknak, Bot Sándoréknak egy-egy hódításban, mert „a zsenik
— ha igazi zsenik — átadják a győzelem örömét a zseniknek, a tehetségteleneknek,
a törtetőknak, az antizseniknek. Nekik elég az élet”. Ezt a Hannibál fogalmazta
életet hajszolják aztán Tarquinius utódai, a Sebők Zoltánok is.



KOTSIS NAGY MARGIT MUNKÁJA