

Debreceni Egyetem
Bölcsészettudományi Kar

Pataki Judit

Világirodalmi és mitológiai párhuzamok Sarkadi Imre drámáiban

— doktori (Ph. D.) értekezés —

Témavezető: Dr. Márkus Béla

2006

Világirodalmi és mitológiai párhuzamok Sarkadi Imre drámáiban

Értekezés a doktori (Ph. D.) fokozat megszerzése érdekében az *Irodalomtudományok* tudományágban

Írta: Pataki Judit okleveles magyar nyelv és irodalom — angol nyelv és irodalom szakos bölcész

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok doktori iskolája (Magyar és összehasonlító irodalomtudományok programja) keretében

Témavezető: Dr.
(olvasható aláírás)

A doktori szigorlati bizottság:

Elnök: Dr.
Tagok: Dr.
Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 200... .

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

Elnök: Dr.
Tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 200... .

Én, Pataki Judit teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült.

Tartalom

Bevezetés	3
Az író színikritikusi munkássága és bizonyos drámaelméleti kérdések	7
Dogmatikai-filozófiai kérdések	21
Sarkadi és a mitológia	23
Antik inspirációk	25
<i>Hannibal a portás; Hannibal</i>	27
<i>Elektra</i>	34
<i>Lucretia</i>	37
Bibliai-vallási motívumkincs	39
<i>A próféta</i>	39
Körműves Kelemen áldozata.....	54
Diabolizmus avagy az „ördög erkölce”	57
<i>Balassi Menyhárt árultatása: a gyónás retorikájának ironikus reprezentációja</i>	68
Az elveszett paradicsom mítosza	79
<i>Út a tanyákról: a megtalált paradicsom</i>	95
<i>Szeptember: a megteremtett és elvett paradicsom</i>	111
A Január és a Párbaj	121
A hangjátékok	130
„Az Oblomovok forradalma”	134
Sarkadi Imre drámáinak és Aldous Huxley korai regényeinek párhuzamai	140
A tárgyasult nő(iség)	152
Egzisztencialista ihletés: az individuum szabadságának dilemmái	168
Összegzés	180
Felhasznált irodalom	182

Bevezetés

Sarkadi Imre rövid élete ellenére terjedelmes, több kötetnyi írást hagyott hátra az utókor olvasóinak. Csaknem minden műnemben születtek alkotásai, hol kisregényei, hol novellái arattak sikert, hol pedig drámái váltak intenzív vizsgálódás tárgyává.

Sarkadi írói stílusának jellegzetessége a műnemek közötti átjárhatóság, vagyis az a gyakorlat, hogy egy bizonyos szöveget prózai és drámai formában is megalkotott, olykor több év eltéréssel is. Ennek következtében szoros összefüggések, egyezések, szövegközi kapcsolatok jellemzik a különböző műnemben keletkezett írásokat. A műfaji alakzatok ugyan nem keverednek, de az átírás, a szövegek többszöri újraírása, töredékessége már olykor a posztmodern szövegalkítást előlegezi. Jelen dolgozat eltekint a prózai szövegektől, és kizárólag a drámai alkotások elemzését kísérli meg, mindemellett természetesen igyekszik a nem drámai ismérvekkel bíró szövegekre is reflektálni, ha ez szükséges a fent említett szövegszerű egyezések miatt. Célom, hogy Sarkadi Imre drámaírói pályáját az eddigiektől eltérő, noha azok kutatásait, konklúzióit is magáévá tevő módon közelítsem meg, és ez által bekapcsoljam munkámat egy már meglévő értelmezői hagyományba. Igyekszem továbbá rámutatni az életműben jelenlevő szövegközi egyezések folytán az egyes világirodalmi alkotásokkal és mítoszokkal való kapcsolatokra, és hangsúlyozni Sarkadi Imre életművének jelentőségét hazánk drámairodalmában, hiszen az nemcsak egyes ideológiailag elkötelezett írásokban ölt testet.

Az író halála óta mindössze két életművét feldolgozó monográfia jelent meg: 1971-ben Kónya Judit (*Sarkadi Imre alkotásai és vallomásai tükrében az Arcok és vallomások* sorozatban), 1973-ban pedig Hajdu Ráfis tollából (*Sarkadi Imre a Kortársaink* sorozatban). Nem kevesebb, mint három évtizedet kellett várni a következő Sarkadival foglalkozó könyvre (a *Pokolraszállás – Sarkadi Imre emlékezete* című gyűjteményes kötet, melyet Márkus Béla állított össze a Sarkadi-szakerodalm darabjaiból válogatva, 2000-ben jelent meg a Nap Kiadó gondozásában).

A hetvenes évek monográfiái, elsősorban Kónya Judit könyve igyekeznek az életmű életrajzi háttéréről beszámolni, és amennyire ez Sarkadi esetében lehetséges, jellemét, személyiségét is kikutatni, családjának történetét, szüleihez, rokonaihoz való viszonyát, gyerekkori kalandjait, házasságát, baráti kapcsolatait oly módon feltárni, hogy az a művek vizsgálatához keretet biztosítson. Az életrajzi elemek számba vétele együtt fut a kronologikusan következő művek ismertetésével. Az egyéniség azonban mégis inkább a történelmi-társadalmi kontextus részletezésének szűrőjén keresztül válik láthatóvá az olvasó számára. Hajdu Ráfis művében a súlypont az életrajzi háttérrel a Sarkadi-oeuvre elemzésére

helyeződik, ezen belül is nagyobb hangsúlyt kap az életmű utolsó szakasza csakúgy, mint az ötvenes években keletkezett alkotásai. Ő sem kerüli ki még a kor társadalmi, történelmi, sőt politikai környezetének részletes és talán felesleges bemutatását, sok esetben pedig a történelmi kontextus szolgál bizonyos művek interpretációjának magyarázatául.

A Sarkadi halálát követő években, évtizedekben jelentős szakirodalom látott napvilágot, mely értő módon vázolta fel az életműben található központi kérdéseket. A legtermékenyebb időszaknak a hetvenes évek bizonyult. Ekkor jelent meg Sarkadi Imre írói életműve öt gyűjteményes kötetben a két monográfiával együtt. A nyolcvanas évektől azonban folyamatosan csökkent azoknak a tanulmányoknak vagy tanulmányköteteknek a száma, amelyek az író munkásságának recepcióját gazdagítanák, kivétel ez alól az 1981-es *Alföld*-emlékszám, illetve Tarján Tamás cikkei Sarkadi kései drámáiról. A kilencvenes években egyedül Bécsy Tamás értékelte az író munkásságát *Kalandok a drámával* (1996) című drámatörténeti munkájában, majd Radnóti Zsuzsa *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék* című kötetében (2003) egy egész fejezetet szentelt Sarkadi Imrének, de hozzá kell tennünk, ő is a drámai életművet, azon belül is – Tarjánhoz és Bécsyhez hasonlóan – elsősorban a kései drámákat elemezte mint az életmű reprezentatív darabjait, egyben pedig mint a modern magyar egzisztencialista dráma példáit. Olyan tendencia figyelhető meg tehát a Sarkadi-szakirodalom esetében, amely kizárólag a kései drámákat, elsősorban az *Oszlopos Simeont*, illetve az *Elveszett paradicsomot* tekinti – vélhetőleg joggal – az életmű csúcspontjának. Ezért szokás az író esetében kettőtört vagy félbehagyott életműről beszélni, mivel a legértékesebbnek ítélt műveknek még a megjelenését sem érthette meg alkotójuk hirtelen halála miatt.

Mint fentebb említettem, a hetvenes években megjelent monográfiák kizárólag az író sorsa és személyisége felől közelítik meg az egyes műveket, illetve történelmi-társadalmi mechanizmusokat vázolnak fel egy-egy alkotás keletkezésének háttereként. Bécsy Tamás a dráma-beszéd és a szituációban megelevenedő drámai sors szempontjából elemzi az *Oszlopos Simeont*, Radnóti Zsuzsa pedig elsősorban a Füst Milán, Mészöly Miklós és Örkény István által megteremtett drámaírói hagyományba illeszti bele azt, rámutatva fontos világirodalmi előzményekre is.

Jelen dolgozat nemcsak a legtöbbet elemzett *Oszlopos Simeont*, hanem az életmű drámaiságnak megfelelő ismérvekkel rendelkező darabjait (így például az életműkötetből kihagyott hangjátékokat) is szándékszik tanulmányozni. Nemcsak az intertextuális utalásokon alapuló világirodalmi ihletést veszi szemügyre, hanem a drámában megjelenő figurák mitikus attribútumai alapján a mítoszteremtés aktusát és a mítosz jelenlétét is.

Ez utóbbi esetében a biblikus-keresztény retorika és motívumrendszer pregnáns, noha nem tendenciózus jelenléte figyelhető meg az életmű olyan darabjaiban, mint a korai *Próféta*, a *Kőműves Kelemen* (mely mindemellett a balladai hagyományból is sokat merít mint mítoszi táptalajból), az *Oszlopos Simeon* és az *Elveszett paradicsom*, de szintén felfedezhető a „szocialista realista” alkotásokban a messianisztikussággal telített ideológia jelenléte és az ebből táplálkozó beszédmód miatt.

Az intertextualitás fogalma esetében többek között Michael Riffaterre értelmezését alkalmaztam, mely szerint „az intertextualitás az a jelenség, amelyben az olvasó egy mű és az azt megelőző vagy követő más művek között fennálló összefüggéseket észleli”, ez által a szöveg esztétikai funkciója „nagy mértékben a mű egy tradícióba vagy műfajba való integrálásának lehetőségétől függ.”¹ Ennek talaján megállapítható, hogy az elemzett drámák jelentős hatástörténeti mechanizmusok alapján létrejövő egyezéseket mutatnak bizonyos világirodalmi alkotásokkal, ami a negyvenes évek létbizonytalanságot jócskán előidéző korszakában született művekre nagymértékben érvényes csakúgy, mint az ötvenes évek végétől haláláig tartó rövid időszak drámaírói (és prózaírói) termésére. Hima Gabriella az 1981-es *Alföld* Sarkadi- emlékszámban részletesen tárgyalja az életmű és a francia egzisztencialista filozófia kapcsolatát. A Camus és Sartre munkáiban megjelenő kérdések – az ember akarati szabadsága, autonómiájának problémája – az író számos alkotásában (drámákban, regényekben és novellákban egyaránt) az egyik legfontosabb mozgatórugóját képezik az alakok töprengéseinek, majd tetteinek.

Siklós Olga 1970-es drámatörténeti monográfiájában Sarkadi Imrének mindössze két darabját említi meg: az *Út a tanyákról* és a *Szeptembert*. Sarkadit „parasztíróként”, drámáit „parasztdrámákként” aposztrofálja, a művekben a tettek társadalmi-politikai mozgatórugóit elemzi. Fekete Antal és az öreg Sipos valójában keserű és tragikus magára maradását a „történelmi szükségszerűség” példáiként értelmezi.² Az *Út a tanyákról* és a *Szeptember* ha mégoly ismert is volt az ötvenes évek színpadán, csak egy szelete az életműnek. Bécsy Tamás 1996-ban már egy egészen más periódust szemlél drámatörténetében. Szintén a tartalmi szempontokat figyelembe véve ő már az értelmiségi ember belső válságát megjelenítő műveket emeli ki, így természetesen ennek legtipikusabb példáját, az *Oszlopos Simeont* és érintőlegesen az *Elveszett paradicsomot*. Bécsy Tamás elemzésében azonban már nem kap helyet a társadalmi-politikai mechanizmusok értelmezése, ehelyett a kritikus rámutat az élet „széttöredezettségének” tapasztalatát előidéző transzcendentális vagy metafizikai sorsszerűség jelenlétére, amely többé-kevésbé független a külső valóságtól, és van benne

¹ Riffaterre, Michael: Az intertextus nyoma. *Helikon*. 1996. 1-2. szám, 67.

² Siklós Olga: *A magyar drámairodalom útja. 1945-1957*. Bp., Magvető Könyvkiadó, 1970. 284.

valami mitikus. Sarkadi Hubay és Mészöly írói alkatával rokonítja, életművét ez utóbbiakéval tárgyalja együtt.

A Bécsy Tamás által megkezdett „hagyomány”-ba illeszkedik Radnóti Zsuzsa, aki szintén mellőzve a „parasztdrámákat” az *Oszlopos Simeont* emeli ki az életműből mint az első modern magyar egzisztencialista drámát, Sartre, Camus, Beckett műveinek rokonát, az életmű elődjének pedig Füst Milán és szintén Mészöly Miklós munkásságát tekinti. Az ő elemzésében is központi szerepet kap az értelmiségi sors problematikája, és a válságtünetek kezelésének különös módja, az önsorsrontás tette. Radnóti Zsuzsa azonban az egzisztencialistákkal rokonítva a magyar író, a kort is megvizsgálja, sőt egy korszak tipikus képviselőjének nevezi az *Oszlopos Simeont*. Valós történelmi események okozta rossz közérzetről, válságról beszél, egy „szabadsághiányos, személyiségnyomorító korszak” tipikus szimptomájának tekinti Sarkadi több darabját is.³ Az *Oszlopos Simeon* eredeti, 1948-as kisregényváltozatának visszhangtalan fogadtatása és az író halála után a dráma „romlott és dekadens” témájáról folytatott vita is szerves következménye a történelmi kontextus ideológiaalakító tevékenységének, és annak, hogy a recepció korai szakaszában miért az ötvenes évek drámaírói termése volt népszerű, és később miért váltak egyre inkább az egzisztencialista válsághangulatot árasztó művek érdekesebbekké.

Sarkadi drámai életművében újra meg újra visszatér a szabad személyiség kultusza – helyenként több-kevesebb egzisztenciálfilozófiai ihletettséggel. Korai drámaírói korszakában, melyben a tetteket szinte teljesen háttérbe szorítja a „gondolat”, Hannibal és Tarquinius történelmi alakjával kívánja bemutatni ezt az eszményképet. Az ötvenes években az önmagát meghatározó ember helyére a hol heroikus, hol kritikus szólamokkal megjelenített, közösségelvű szemlélet, és bizonyos politikai-ideológiai kérdések lépnek, majd az életmű utolsó szakaszában a félbeszakított egyéniség-problematika kerül előtérbe újra. Legismertebb darabjai ekkor születnek a hasonló kérdéseket vizsgáló regényeivel együtt (*Tanyasi dúvad, Bolond és szörnyeteg*). Az *Oszlopos Simeonban* és az *Elveszett paradicsomban* azonban sor kerül a szabad akarattal rendelkező, szuverén egyéniség bukására, a hedonizmus önsorsrontó folyamatának leleplezésére. Míg *A prófétában* még a cselekvésképtelenséget gúnyolja ki, és Tarquiniusban, Orestesben, Hannibalban a „nagy személyiség”-et üdvözli, addig az 1948-ban már megelőlegezett bukását is megjeleníti ennek a hóstípusnak. Inkább az eseményeket és a világot életundorral szemlélő „byroni” hős megszületésének lehetünk szemtanúi, amilyen a *Korunk hőse*,⁴ aki a „polgári renden belül zavarja meg a békét”,⁵ és a „rossz eszméjét” sajátítja el. A 19. századi orosz irodalom bizonyos jellegzetességei — karöltve az

³ Radnóti Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék*. Bp., Palatinus, 2003. 54.

⁴ Uo. 460.

⁵ Uo. 462.

egzisztencialista gondolatiságból táplálkozó erkölcsi relativizmus problémáival — így a Sarkadi-hősök karakterisztikájában is fellelhetők.

Az író színikritikusi munkássága és bizonyos drámaelméleti kérdések

Sarkadi Imrének epikai és drámai munkássága mellett publicisztikai tevékenysége is egy kötetnyi írást ölel fel. Ezek egy tekintélyes része az irodalommal és azon belül is a drámával, színházzal, különösképpen az 1940-es évekbeli magyarországi drámaírás és színjátszás állapotával foglalkozik, de körvonalazhatók írásaiból drámaírói elvei és az általa lényegesnek tartott drámaelméleti alapfogalmak is, melyekhez íróként következetesen ragaszkodott.

Sarkadi színikritikusi munkájának számottevő része egy rövid időszak, mindössze néhány hónap terméke, noha már publicisztikai pályájának kezdetén, 1943–44-ben a debreceni *Hajdúföld* munkatársaként „keményhangú, mérges kis írásaival” megelőlegezte a szóban forgó későbbi, budapesti színházi kritikákat.⁶ Az 1947 októberétől 1948 áprilisáig tartó időszakban aztán egymás után jelennek meg a *Válasz* hasábjain az író külföldi és magyar drámákról szóló kritikai megjegyzései, sőt irodalmi elemzései is. Ősztől tavaszig kíséri figyelemmel a Nemzeti, a Nemzeti Kamaraszínház, a Madách, a Pesti, a Művész, a Magyar, a Belvárosi Színház és a Vígszínház repertoárját, havonta átlagosan három színikritikát ír. Az 1947/48-as budapesti színházi évadhoz alkalmazkodva elsősorban külföldi, kisebb részben magyar drámaírók alkotásai és azok színrevitele képezi vizsgálódása tárgyát. Ebben az időszakban nem drámáival tűnik ki az irodalmi életben, mint majd később, az ötvenes években, hanem még a magyar drámavilágot inkább csak kívülről szemlélő, de harcos és szenvedélyesen következetes színikritikusként. Darabot azonban már korábban is ír, a nevezett időszakban is dolgozik néhányon (*Hannibal*, *Hannibal a „portás”*, *Lucretia*, *Elektra*), melyek azonban egytől egyig örökre befejezetlen, töredékes formában maradnak.

A rövid, néhány oldalas, a hazai színházi élet megreformálásának ifjú hevével átfűtött színikritikai írásokban Sarkadi célja elsősorban az, hogy megfogalmazza a súlyosnak, illetve kevésbé súlyosnak vélt mulasztásokat, elsősorban az elavult neoromantikus hagyomány csökevényeit. Lelkes újító és jobbító szándéka eredményeképpen kritikái legtöbbször kíméletlenek, hangnemüket tekintve tehát korai debreceni írásaihoz illeszkednek, de sohasem sértően támadóak, sőt még a legnegatívabb bírálat olvasásakor is érezzük, hogy az író elfogulatlanul méri a kritizált darabokat az általa elfogadott drámai és színházi

⁶ Kónya Judit: *Sarkadi Imre alkotásai és vallomásai tükrében*. Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó. 1971. 40.

értékrendhez. Sarkadi számára az ókori görög drámaírók, illetve a Shakespeare által megteremtett, klasszikus dráma kritériumai a mérvadóak az 1940-es évek magyar színházművészetének esetében is.

Ablonczy László hangsúlyozza az író színikritikusi tevékenysége kapcsán, hogy az 1947/48-as színházi évad darabjai műfaj és származás tekintetében igen sokszínű repertoárt alkottak, melynek oka, hogy az államosítást megelőző időszakról van szó.⁷ Ezért kaphatott helyet a színházi palettán az amerikai drámaírás két ismert képviselője, William Saroyan és Eugene O'Neill, a britek közül Ben Johnson és G. B. Shaw, a szovjet drámaírók, Szimonov és Afinogenov, de olyan klasszikusok is, mint Shakespeare, Molière vagy Ibsen, a magyarok közül pedig Madách, Katona, a későbbi generációkból Molnár Ferenc, Déry Tibor, Kassák. A negyvenes évek végi magyar színházi életben jól megfér egymás mellett a klasszikus molière-i vígjáték az amerikai melodrámaival, a *Bánk bán* az olykor kissé népszínműízü előadásokkal, s a másod- és harmadrangú produkciók láttán érzett intézménymegújítói vágy egy színikritikustól természetes.

Sarkadi „Színházi jegyzetei” természetesen nem előzmény nélküli írások, hanem egy már régóta meglévő színikritikusi hagyományba illeszkednek bele. A huszadik század első felének kiemelkedő színbírálója, Németh László az 1940-es évek első felében, Sarkadi ilyen témájú írásainak keletkezése előtt mindössze néhány évvel jelentette meg a *Hidban* a hazai színházi élet megreformálását szorgalmazó kritikáit. Ezek az írások az egyes színpadi művek értékelésén túl tudósítanak a magyar drámai élet állapotáról is, legtöbbször negatív élel, nem titkolva el annak elmaradottságát, de megfogalmazva céljait is. Sarkadi követi ezt a kritikusi magatartást, bírálata sokszor a gúnyos hangvételt sem nélkülözi, de nem tesz túl Németh László olykor kíméletlen hangnemén. A bírálat célpontja sok esetben a 19. századi populáris műfaj, a népszínmű, amely a hazai, 20. századi színjátszásban jelentkezik. Németh László elsősorban *A piros bugyelláris* című előadással kapcsolatban ad részletesebb tudósítást a műfaj történetéről, megemlítve annak bécsi eredetét, jelentősebb művelőit, Szigligetit, Tóth Edét és Csepreghy Ferencet legismertebb műveikkel együtt. Változásának okaira is magyarázatot keres, és nem hagyja méltánylás nélkül azokat a szerzőket sem, akik ebben a műfajban mégis kiemelkedőt alkottak.⁸

A legkegyetlenebb bírálatot Sarkadi esetében is azok a drámák kapják, ahol a népszínmű, illetve az operett, még ha csak csírájában is, de megjelenik. Németh Lászlóhoz hasonlóan ő is hangsúlyozza, hogy az 1870-es években virágzó, Tóth Ede-féle népszínmű bizonyos elemeinek jelenléte az 1940-es évekbeli magyar színjátszásban több mint elavult.

⁷ Ablonczy László: Szólt a hiányról is... *Alföld*. 1981. 12. 105-107.

⁸ Németh László: *Két nemzedék. Tanulmányok*. Bp. Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970. 625-626.

Igaznak véli ezt olyan művek esetében is, mint William Saroyan *Így múlik el az életünk* című drámája, amely ugyan nem kínálná a „körúti varieté stílusát”,⁹ egyes színészek mégis ezt valósítják meg szerepjátszás közben. Azonnal észreveszi a „harmadrangú irodalom típuszerepeivel” élő, a varietéhatást igazoló, könnyűnek tűnő lehetőségeket Skvarkin *Idegen gyermekében* (itt azonban ez már nem a színészek, hanem a dráma hibája az író szerint), Jules Romain-nál (*Isten veled, világ*), Déry Tibornál (*Itthon*) és Afinogenovnál (*Kisunokám*) is. Ezek elsősorban egyfajta téves színházi hagyományhoz való ragaszkodás eredményei, érthető tehát az irodalmi és színházi kánonban megjelenő üde színfoltok igénye, és Sarkadi üdvözlí is azokat a kezdeményezéseket, melyek a színház intézményének bárminemű megújítása lehetőségével kecsegtetnek, noha írásaiban erre elenyésző példát találunk. Mint tudjuk, az efféle kezdeményezések később, 1945 után nem jártak sikerrel, mivel akkor már jelentős mértékben a didaktikus, sematikus operett vált „kitüntetett műfajjá”.¹⁰

Németh Lászlónál a népszínmű mellett az operett műfaja is részletesebb elemzést kap. A *Gyergyói bállal* kapcsolatban hangsúlyozza annak különböző eltorzulásait, kabaréelemekkel való felhígulását. Mint a népszínműnél, itt is megjelenik a történelmi távlat: a múltbeli és a korabeli műfaji jellegzetességek egymással való szembesítésével megállapítja, hogy „nemcsak a színház nem tud régifajta operettet kiállítani, de a közönség is elvesztette az érzékét iránta”.¹¹ Az igazi irodalmi értékek hiányát mutatja ki a kabarészerű népszínmű és a ripacskodó, „megöszült” operett esetében is. A komoly témákat taglaló, létkérdésekkel foglalkozó alkotások helyett a pusztá szórakoztatást szolgáló darabok túlsúlyát Sarkadi is szomorúan veszi tudomásul, és egy percre sem habozik a bírálattal: „a népszerűsége az igénytelenebbnek nagyobb az esélye”.¹² Ez a helyzet a ponyvával is, melyet Németh László olykor a „fércmű” kifejezéssel finomít, és *A Manderley-ház asszonya* című előadással kapcsolatban előszeretettel használ. A degradálódott, megöregedett operetthez hasonló „közszükségleti cikk”-ként aposztrofálja, „léha, hazug és nemtelen” jelzőkkel illeti, és ezzel együtt elmarasztaló kritikát fogalmaz meg az egyik leglátogatottabb színházzal, a Vígszínházzal szemben is. Szembeállítja Budapest két legismertebb színházát, a Vígszínházat és a Nemzeti Színházat stílusuk és az általuk színpadra vitt darabok tekintetében, noha kedvező bírálattal egyiket sem illeti: „A Nemzetiben figyelemreméltóbb darabokat adnak – írja –, de elrontják őket. A Vígszínházban rosszak a darabok, de a játék mentő fénymázat von rájuk”.¹³ Az irodalmi értékeket hordozó alkotások nagyobb eséllyel kapnak tehát helyet a

⁹ Sarkadi Imre: *Cikkek, tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. 706.

¹⁰ Heltai Gyöngyi: *Szocialista sematizmus*. Bp., MTA Politikai Tudományok Intézete, Etnoregionális Kutatóközpont, 1997. 4.

¹¹ Németh László i. m. 609.

¹² Sarkadi Imre i. m. 707.

¹³ Németh László i. m. 584.

Nemzetiben (kritikái között találjuk például az ott bemutatott *Bánk bán*ról, Teleki *Kegyencér*ről és Shakespeare *Viharjáról* írottakat). Hasonló különbségek derülnek ki Sarkadi színikritikáiból is, aki Shakespeare, Eugene Scribe, G. B. Shaw, a magyar szerzők közül Katona, Kassák és Déry Tibor Nemzetiben műsorra tűzött darabjait bírálta az 1947/48-as évadban.

A Vígszínházban a társalgási dráma, a melodráma, a szalondráma lett az uralkodó műfaj mindkét színibíró véleménye szerint. Sarkadi három előadással kapcsolatban is reflektál a színház bizonyos jellegzetességeire. William Saroyan *Így múlik el az életünk* című művéről jegyzi meg, hogy „emlékeztet kicsit azokra a társaságbeli összejövetelekre, ahol a résztvevők elmondják életük történetét, aztán hazamennek, és nem történik semmi”.¹⁴ Ez a megállapítás persze nem kizárólag az ún. vígszínházi stílus ismérére utal, hanem egyúttal megnevezi a korabeli amerikai dráma egyik tipikus jegyét, a formát fellazító, inkább a hangulatiságra koncentráló drámai törekvést is. Jules Romain *Isten veled, világja* a „rossz középkori misztérium és varietébeli világvége keverék” jelzöt kapja, és Sarkadi a róla írott bírálatban utal részletesebben a Vígszínházra jellemző előadásmódra. Véleménye rokon a Németh Lászlóéval: „Néhány hónap óta hasonlítgatjuk színházaink játéktípusát, a Víg a stílus teljes hiánya a jellemző. Minden belső összetartozás nélkül, lazán és majdhogynem összefüggéstelenül jönnek ki a színészek, eljátszadózni kinek-kinek úgy, ahogy éppen jólesik”.¹⁵ Amit Németh László még „mentő fénymáz”-ként jelölt meg ezzel kapcsolatban, itt már az sem érvényesül: a Romain által is elrontott darabot a „táncoskomikusi vagy stanésperi humor” sem mentheti meg Sarkadi elmarasztaló ítéletétől, sőt éppen ez a populáris jelleg lesz az oka többek között, amiért negatív véleményt fogalmaz meg az előadással kapcsolatban. A harmadik, Vígszínházban bemutatott drámának, Szirmai Rezső *Visszafelé az úton* című darabjának lesújtó ítélete pedig az, hogy „se színpadi, se irodalmi értéke nincs”.¹⁶

Természetesen korántsem csak a Vígszínházban bemutatott darabok kapnak ilyen kíméletlen kritikát, ez jellemzi ugyanis mindkét író színikritikusi tevékenységének számottevő részét, és a Nemzeti Színház sem kerülheti el olykor a kedvezőtlen bírálatot, ha bármilyen okból kifogásolható produkciókat mutat be a közönségnek. Így történt ez Déry Tibor *Itthon* című darabjával is, melyet Sarkadi, annak ellenére, hogy a Nemzetiben mutatták be, a Herczeg Ferenc-féle „kispolgári romantika csökevényé”-nek nevez, és mint drámát és előadást egyaránt elmarasztalja. Fontos jellemzője, hogy nem a drámai jellemek, valamint a bennük feszülő indulatok és akarat mozgatja a konfliktust és azon túl az egész drámai cselekményt, hanem, ahogy az író megfogalmazza, „az első felvonásokban a véletlen

¹⁴Sarkadi Imre i. m. 704.

¹⁵Uo. 741.

¹⁶Uo. 774.

összesodort valahogy néhány embert, ezek aztán a véletlen következtében s a véletlenek további segítségével drámává kiabálják egymás iránti haragjukat a színpadon”.¹⁷ Nem érvényesül tehát az, ami az író drámafelfogásában alapvető követelmény: a jellem cselekményt meghatározó és megalapozó szerepe.

Sarkadira és Németh Lászlóra természetesen egyaránt jellemző, hogy a művek irodalmi elemzése mellett a dramaturgiai szempontokat sem hagyják figyelmen kívül. Mindenekelőtt a színészek játékát vizsgálják és bírálják következetesen, mintegy szétboncolva őket nem csak a szerep helyes megformálása tekintetében, hanem hanghordozásuk, arcjátékuk, gesztusaik, humoruk, metakommunikációs képességeik szerint is. Németh Lászlónál találunk erre több példát, hiszen az ő színikritikái nagyobb terjedelemben születtek és számosabbak, mint Sarkadiéi. Nála a színpad mérete, a színészek megfelelő színpadi mozgásának lehetőségei, a szereplők térbeli elhelyezkedése, a díszletek egységessége is fontos szempontja az elemzésnek. Mindketten elszántan támadják a giccses színészi alakítást még akkor is, ha ez feltehetően a darab minőségéből fakad, és a színészek mintegy áldozatául esnek az egyes drámák művészi hiányosságainak.

Németh László kritikái érintenek a pusztán műbírálókon kívül műfaj-, ill. drámatörténeti kérdéseket is. Sarkadinál számos hasonló példára bukkanunk. Ilyen a regény és dráma műfajának lehetséges kapcsolódási pontjairól szóló értekezés. Kemény Zsigmond már a 19. században egy hosszabb tanulmányt szentelt ennek a kérdéskörnek, melyet Sarkadi is érint. Kemény *Eszmék a regény és dráma körül* című 1853-as elméleti munkáját teljes egészében a két műnem összehasonlításának szenteli azok lehetséges témái, a bennük szereplő jellemek, formai követelményeik alapján. Miután világosan elkülöníti egymástól a műfaji jellegzetességeket, mondván, hogy míg a regény „szabálytalan alakú”,¹⁸ „törvényei oly engedékenyek, köre oly tág, hogy majd mindent a művészi feldolgozás anyagává tehet”,¹⁹ addig a dráma „sokkal tökélyesebb formájú” és „sokkal költőibb természetű”, ún. „szűk forma”, arra a következtetésre jut, hogy a két műnem különböző sajátosságai miatt a regény dramatizálásában több a kudarc lehetősége, mint a sikeré. Ebben az elgondolásban természetesen jelen van a hegeli nézet, mely szerint a cselekmény zártsága elengedhetetlen követelménye a tökéletes drámai műnek.

Gyulai Pál is hasonló véleményt fogalmaz meg színikritikáinak egyikében: „A regényből írt drámai művek rendszerint nem szoktak sikerülni, nem azért, mintha nem sikerülhetnének, hanem azért, mert legtöbbször a regény széles cselekvénye vetetik alapul, s

¹⁷Uo. 751.

¹⁸Kemény Zsigmond: *Báró Kemény Zsigmond összes művei*. 2. kötet. Bp. Franklin-Társulat, 1906. 205.

¹⁹Uo. 208.

nem a belőle kifogott új, rövid drámai cselekvény”.²⁰ A Kemény által javasolt megoldás szerint szerencsésebb színműből regényt létrehozni, mintsem egy epikai alkotást dramatizálni, mivel „a színműi szervezetet könnyű a regényben szélesebbé és szabadabbá tenni”,²¹ tehát az alapvető különbséget az epikus és a drámai mű szerkezetében jelöli meg. Ezek az írások természetesen nem térnek ki a regény és a dráma cselekményének, jellegeinek, időbeliségének, narratológiájának mélyebb elemzésére, hanem elsősorban a színházi gyakorlat aspektusából vizsgálják ezt a kérdést. Kemény Zsigmond és Gyulai Pál egyaránt a híres regényekből írott rossz drámák ízlésromboló hatását véli felfedezni egyre több általuk megtekintett előadás esetében.

Mivel a színház történetében visszatérő gyakorlat ismert epikai alkotások drámába való átültetése és színrevitele, Németh László és Sarkadi Imre is érinti ezt a kérdést. Sarkadi a *Bűn és bűnhődés* dramatizálásával kapcsolatban fejti ki részletesebben a gondolatait. A regényben ábrázolt események önmagukban hordoznak bizonyos drámaiságot, amely alkalmassá teszi a regényt az átírásra. Sarkadi hangsúlyozza, hogy ebben elkerülhetetlen a felesleges jeleneteknek a fő cselekményszárról való lemetzése, melyek az epikai formai követelményeknek megfelelnek ugyan, a dráma „szűk formá”-ján belül azonban redundáns elemek lennének. Ezért sem tartja szerencsésnek, hogy a darabban jelen vannak az ilyen felesleges cselekménymozzanatok. A drámában ugyanis nincs meg az az önálló szemantikai réteg, amit narrációnak nevezünk, így csakis a dialógusok síkja az, amelyen a cselekmény „elbeszélése” is megvalósul,²² ez pedig bizonyos korlátokat szab a történetmesélésnek.

Sarkadi és Németh László elsősorban a Kemény Zsigmond és Gyulai Pál által képviselt szilárd drámai értékrendhez igazodik. Ennek mércéje a művészi értéket felmutató klasszikus dráma, amelynek cselekménye szilárd és összetett jellemekre épül, nyelve szabatos, párbeszédeiben bontakozik ki a történet, és nem elsősorban a színpadon megjelenített akciókból, hanem „egy jelentékeny ember vívódása”-ból áll.²³ Sarkadi színikritikái között mindössze két klasszikus darabról szóló írás szerepel: *Az ember tragédiáját* 1947 őszén, *Shakespeare III. Richárdját* pedig 1948 januárjában mutatták be a Nemzeti Színházban. Sokkal kritikusabb olyan irányzatok képviselőivel, akik a 19. század második felében, illetve a 20. század elején kibontakozó újfajta drámát keresik. Idetartozik elsősorban a két világháború közötti amerikai dráma, ezen belül pedig William Saroyan *Így múlik el az életünk*, Eugene O'Neill *Anna Christie*, valamint Jack Kirkland *Dohányföldek* című alkotásai szerepelnek az 1947/48-as budapesti színházi évad repertoárjában. Ezek a

²⁰Gyulai Pál: *Bírálatok, cikkek, tanulmányok*. Bp. Akadémiai Kiadó, 1961. 346.

²¹Kemény Zsigmond i. m. 227.

²²Maár Judit: *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*. *Modern Filológiai Füzetek* 53. Bp. Akadémiai Kiadó. 1995. 35.

²³Németh László i. m. 666.

drámák valóban nem a legkiemelkedőbb alkotásai a harmincas évek drámairodalmának a tengeren túlon. Bár O'Neill hatalmas drámaírói munkássága révén kétség kívül a korszak legnagyobb egyénisége Amerikában, az *Anna Christie* nem tartozik a népszerűbb darabjai közé. Sarkadi nem csak mint drámát, hanem mint művészi alkotást is kritizálja, közhelyes elemeit támadja. Valójában Saroyan és Kirkland esetében fejt ki véleményét a kortárs amerikai törekvésekről, melyekre hatást gyakoroltak olyan európai kezdeményezések, mint Shaw, Ibsen, Strindberg, Gorkij színháza,²⁴ és a modern polgári dráma jegyeit magán viselő amerikai irányvonalat alakítottak ki. Tulajdonképpen Sarkadi az amerikai drámának azokat a jellemzőit bírálja, amelyeket más európai művekben is elítél. Ibsen *Hedda Gabler*jével kapcsolatban hosszabban elmélkedik a polgári drámáról, amelyben nincsenek a fent említett értelemben vett drámai jellemek, hősök, akik Sarkadi felfogásában a cselekvés, a szituáció kiindulópontját alkotnák, és ennek következtében klasszikus értelemben vett konfliktus sincs. A polgári drámák egy megváltozott kor szülöttei, amelyben a drámai alakok a polgári erénynek ütköznek és az ellen láznak kétségbeesetten.

A valódi konfliktus hiánya miatt marasztalja el Déry Tibor *Itthon* című drámáját is, mely hasonlóan az amerikai darabokhoz, a polgári dráma (melyet Sarkadi a német romantikus drámából eredeztet) bizonyos jellegzetességeit viseli, amilyen például a cselekvés motiválatlansága. Peter Szondi a modern dráma előtti dráma ismérveként jelöli meg annak motiváltságát, és Sarkadi is ehhez a konzervatív, „abszolút” drámához ragaszkodik, amelyben nem a véletleneken múlik a hős győzelme vagy bukása – mint ahogy az a Déry-darabban történik –, hanem a saját jelleméből vagy a külvilághoz való viszonyából következik. Ahogy Ibsennél sem talál a klasszikus értelemben vett hősöket, Dérynél is csak olyan alakok jelennek meg, akik nem rendelkeznek olyan alkotójellemmel, mely hőssé tehetné őket.²⁵

* * *

Sarkadi figyelme kritikáiban nagyrészt az írott színdarabok színpadon történő bemutatására irányul. Megvizsgálja ezáltal, hogy az olykor név szerint említett rendező maga is hogyan interpretálja a drámát, hogy a színrevitelben ez hogyan nyilvánul meg, sőt, ahogy azt fentebb már megvizsgáltuk, azt sem hagyja figyelmen kívül, hogy a színészek alakítása mennyiben értelmezése is egyben az általuk életre keltett szerepnek. Az egyes drámák színpadra vitele mellett azonban az írott drámának olykor elemző – noha a rövid terjedelem miatt meglehetősen tömör – bemutatására is sor kerül, például *Az ember tragédiája* esetében. Szó esik emellett műfajtörténeti kérdésekről (például a vígjáték műfaji kritériumai, jellemzői

²⁴Ország László-Virágos Zsolt: *Az amerikai irodalom története*. Bp. Eötvös József Könyvkiadó, 1997. 230.

²⁵Sarkadi Imre i. m. 752.

vagy a fent említett, az epikus mű drámává való átírásának problémái). Ezek a részek alkotják az írások igazi irodalomtörténeti értékét.

Sarkadi színikritikai írásainak nagyobb részét képezik az olyan fejtegetések, melyek elsősorban műfajtipológiai kérdéseket érintenek, nem egyszer egyes drámák elemzésével, drámaelméleti problémákkal foglalkoznak. Az egyes kritikai írásokban fellelhető gondolatokból körvonalazható az író bizonyos művekről és általában a drámáról alkotott képe, valamint a drámaíráshoz kialakított szilárd értékrendje.

Hubay Miklós kiemeli Sarkadi *Az ember tragédiájáról* írott elemzésének újszerűségét, egyediségét.²⁶ Sarkadi a *Tragédia* 1947 októberi, Nemzeti Színházbeli bemutatása kapcsán az előadás kritikájába szövi elemzését, mely a terjedelem szabta korlátok miatt nem kap bővebb kifejtést, ennek ellenére a *Tragédia*-receptió szempontjából fontos és értékes gondolatokat tartalmaz. Sarkadi elsősorban a klasszikusnak tartott tézis-antitézis-szintézis hármasságára épülő dialektikus értelmezést igyekszik megdönteni. Azzal érvel, hogy ennek a dialektikának a folytonossága a XI. (londoni) színben megszakad, és logikus lett volna idehelyezni a drámai költemény végét. Innentől kezdve a hegeli értelmezés jogalapja megszűnik, a *Tragédia* klasszikus mű volta (Sarkadi szerint helyénvalóbb lenne modernnek nevezni), valamint optimistának tartott befejezése is megkérdőjeleződik a végzet elleni küzdelemben elszenvedett sorozatos bukások miatt.

Lucifer jellemzése szempontjából is újat hoz az író rövid elemzése, mert egyfajta emberi és nem ördögi magatartás megtestesítőjeként szemléli. Észreveszi olyan attribútumait, melyek az „ördögiség” képzetkörén túlnőnek, abban az esetben, ha az valamiféle alantas, ösztönös pusztítási vágygal jellemezhető. Sarkadi szerint Lucifer ilyen vonásainál sokkal kevésbé ördöginek mondható az, hogy a tiszta ész talaján igazságokat fogalmaz meg. Lucifer jellemében ily módon ellentmondás fedezhető fel, vagy legalábbis ördögiségének különböző aspektusairól van szó. Mindenesetre Sarkadi fontos meglátása az, hogy maga Madách alakít ki időnként egy aljasabb, alacsonyabb rendű tulajdonságokkal felruházott Lucifert, hogy mégis érzékeltetve legyen annak diabolikussága, még ha a magatartásában rejlő különbségek erősödnek is ez által.

Hasonlóan mű- és szerepelemző passzusokat tartalmaz a Nemzeti Színházban 1948 januárjában bemutatott *III. Richárd*ról írt kritika, melynek első felében az előadástól, a színészi alakítástól függetlenül létező Shakespeare-mű központi szereplőjének jellemét, motívumait elemzi részletesen, és csak azután fog hozzá a színpadon látottak bírálatához. A

²⁶Csontos Sándor: Sarkadi Imréről, drámáról, színházról. Beszélgetés Hubay Miklóssal. *Színház*. 1985. 8. szám 39.

III. Richárd esetében a gonoszság nagysága, illetve a nagyság gonoszsága problematika játszik fontos szerepet a jellemzésnél, és Sarkadi valóban Richárd „hősiségét”, nagy formátumú egyéniségét emeli ki, még akkor is, ha a drámában mindez negatív előjellel valósul meg. Sarkadi elemzésében érződik helyenként a nietzschei Übermensch-et idéző III. Richárd iránti gyermeki lelkesedés, annak ellenére, hogy az rendkívüli képességeit, szellemi autonómiáját gazemberségre használja. Ebben válik naggyá, „nagyvonalúan gonosszá”,²⁷ és a nagyság önmagában, legyen az a jóság avagy a gonoszság szélsőséges megnyilvánulása, már alátámasztja egy drámai szereplő hősi mivoltát Sarkadi értelmezésében. Ez a fajta, a nietzschei ihletést megelőlegező, önmagát meghatározó figura kicsivel később érezteti majd a hatását a Kis János-i hősök alakjaiban.

A cselekményre, szerkezetre és szerepekre irányuló elemző megközelítés mellett műfaji kérdésekről is szó esik egyes kritikákban, így például a vígjáték műfaji követelményeiről Skvarin *Idegen gyermekéről*, valamint a Molière *Fösvényének* magyar feldolgozásáról írottakban. Sarkadi számára a komédia esetében is a klasszikusok, elsősorban Arisztophanész és Molière alkotásai a mérvadóak, és a komikus hatás elsődlegesen a szereplők körülményeiből származik, vagyis helyzetkomikum: „a vígjáték a drámának az a fajtája – írja –, amelyik a szereplők helyzete alapján teszi nevettetővé a történeteket”.²⁸ A komikum egy másik formáját Arisztophanész alkotta meg: „az emberek akkor válnak nevetségessé, ha olyat csinálnak, ami nem nekik való”.²⁹ Ez a fajta komikum valósul meg Molière-nél is, írja *Zsugori* című, a Madách Színházban 1948 februárjában bemutatott darabjával kapcsolatban. A helyzetkomikum egy másik típusa jelentkezik Skvarin *Idegen gyermekében*: „Nem az mulattat, ami történik, hanem az, hogy én, a néző, tudom, amit az alakok a színpadon nem tudnak”.³⁰ Sarkadi számára az ilyen típusú komikum a „nevetségesen olcsó, de jó” kategóriájába tartozik, és magasabb esztétikai értékű megvalósulásának azt a fajtáját tartja, amely Molière esetében a persziflázs mozzanataival is kiegészül. Almási Miklós drámaértelmezésében viszont az olyan típusú helyzetkomikum, melyben a nézők többet tudnak, mint a szereplők, vagyis lényegi különbség van közöttük tudásszint tekintetében, alapvető dramaturgiai eszközként szerepel.³¹

Sarkadi Imre „Színházi jegyzetei”-nek drámaelméleti gondolatai között megtalálható az író drámadefiníciója is, és hogy melyek az általa fontosnak tartott szempontok, a műnemet meghatározó tényezők. A dráma ismérvei közül kiemeli annak formai „konzervativizmusát”, és ezzel Kemény Zsigmond véleményéhez csatlakozik, sőt a drámát a legkonzervatívabb

²⁷Sarkadi Imre i. m. 745.

²⁸Uo. 715.

²⁹Uo. 760.

³⁰Uo. 717.

³¹Almási Miklós. *Színházi dramaturgia*. Bp. Színháztudományi Intézet, 1966. 87.

műfajként jelöli meg, amelynek „törvényei Szophoklész óta változatlanul érvényesek”.³² A huszadik század első felének drámai irányzatait – mivel a budapesti színházakban alig-alig képviseltetnek a negyvenes években – reflektálatlanul hagyja. Jellem és szerep kapcsolatáról, valamint a jellemről mint Sarkadi szerint a drámai építkezés egyik legfontosabb alapkövééről is rekonstruálhatjuk az író véleményét. Ebben bizonyos ponton érintkezik többek között Goethe véleményével is, aki a drámai és az epikai műnem különbségeiről szólva megállapítja, hogy a kettő közül inkább a drámára, azon belül is a tragédiára jellemző a személyesség nagyobb tere, abban ugyanis a „saját belvilágára irányított embert”³³ ábrázolja a mű szerzője. Ez összecseng Németh László véleményével is, aki a színpadot a „vívódás helyé”-nek nevezi, és meg is valósítja ezt a drámaírói koncepciót társadalmi és történelmi darabjaiban egyaránt. A nagy formátumú, de meg nem értett egyéniségek középpontba állításával bontakoztatja ki sok esetben a drámai cselekményt.

Bécsy Tamás a konfliktus mozzanatát egyenesen a dráma legjellemzőbb ismérveként jelöli meg Arisztotelész *Poétikájára* hivatkozva. Sarkadi még eltér a Bécsy Tamás által 1974-ben megfogalmazott elvektől. Bécsy szerint a konfliktus kialakulásában a külvilág determináló ereje kap elsődleges szerepet, nem a jellemek belső törvényszerűségei. Eszerint ugyanis a drámai cselekmény elsődleges ismérve nem a szereplő jellemek minősége, hanem az ún. szituáció, és a konfliktus sem a jellemek kvalitásaiból fakad. A szituáció határozza meg az egyes szereplők közötti viszonyokat és súlyponteltolódásokat, tehát a konfliktus típusai is a szituációtól függenek. Ezek alapján különíti el a konfliktusos, középpontos és kétszintes drámamodell, melyek közül az első két típusba Sarkadi egyes drámái is könnyen besorolhatóak. Bécsy Tamás elsősorban strukturalista elveket szem előtt tartva alkotta meg ezt a drámadefiníciót, és különböző cselekménykonstrukciók felvázolására törekedett, ellentétben Sarkadival, akinek a koncepciója inkább eszmei, gondolati szempontból igyekszik megragadni a drámaiság fogalmát.³⁴ Mindezek ellenére dolgozatomban többször is Bécsy Tamás drámatipológiáját vettem figyelembe a darabok elemzésekor. Hol az általa megalkotott konfliktusos, hol pedig a középpontos dráma kifejezést alkalmaztam Sarkadi több drámájával kapcsolatban is, mint a kortárs drámaelmélet által megalkotott fontos kategóriáit.

Sarkadi szerint egy mű drámaisága nagyrészt a benne található jellemeken, azok összetettségén, meghatározó kvalitásain áll vagy bukik. Végso soron ugyanis a különböző külső tényezők és erőhatások befolyásának eredménye a jellem változásaiban lemérhető. Mivel benne tükröződhetnek a külvilágban jelenlevő különféle erőviszonyok, Sarkadi szerint „a dráma szerkezeti elemei között az emberi jellemnek, de különösképpen a főhős jellemének

³²Sarkadi Imre i. m. 703.

³³Goethe, Johann Wolfgang: *Irodalmi és művészeti írások*. Bp., Európa Kiadó, 1985. 52.

³⁴Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*. Budapest-Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 2001. 33-50.

nagyobb szerepe van, mint ezt általában mindennapi életünk egyéb dolgairól elmondhatnánk”.³⁵ A jellemnek az általa alkotott drámadefinícióban is fontos szerep jut: „a dráma egy (de legfeljebb két egymásba kapaszkodó) emberről szól, s ami mozgatja, az ezeknek a világgal szembekerülő jelleme”.³⁶ A drámaiság kialakulása szempontjából tehát nélkülözhetetlen tényező a „szembekerülés”, azaz a konfliktus is – akár a jellemen belül, vagy két, vagy több jellem között, esetleg a jellem(ek) és a világ között.

Későbbi drámaelméleti írásainak egyikében (*Konfliktus és jellem*) a konfliktus fontos, sőt „legigazabb” aspektusa az időbeliséggel kapcsolatos, tudniillik a régi és az új ellentétében manifesztálódik: „az emberben levő vonzódás a meglevőkhöz és az új perspektívája összeütköznek – szerintem ez dráma”.³⁷ Az ilyen típusú konfliktus Sarkadi esetében elsősorban az ötvenes évek drámaiban jelentkezik, korai és utolsó drámaírói korszakában már kevésbé domináns eleme a konfliktusnak a régi és az új összeütközése. Ezekben inkább különböző erkölcsi értékrendek egymásnak feszüléséről van szó, mely azonban atekintetben hordoz némi időbeliséget, hogy a régebbinek asszociált konzervatív, polgári, valamint a modernként felfogott dekadens és nonkonformista értékrendszerek ellentétéről van szó (például *A próféta*, a *Ház a város mellett*, az *Oszlopos Simeon* stb. című művekben). Ezekben a drámákban is jelen van a jellemre építkezés törekvése, a *III. Richárd* esetében elismert egyszemélyes dráma megvalósításának igénye, hogy az által valóban el lehessen mondani a drámáról, hogy a „legszemélyesebb műfaj”:

„A dráma ősi eleme az egy személybe szorult titok, egy ember, aki forgolódik az őt körülvevő világban, magában hordja a saját poklát, saját megváltását, s azon bukik el, amit ő csinál”.³⁸

Mindezt a *III. Richárd*ról írott kritikában olvashatjuk, de könnyűszerrel élénk idézi Sarkadi két drámájának, az *Oszlopos Simeon*nak és az *Elveszett paradicsom*nak lázadó hőseit is.

Sarkadi drámafogalmában tehát központi szerepe van a figura jellemének. Ez a meglátás összecseng többek között Almási Miklós véleményével. Almási szerint a shakespeare-i dráma kell, hogy legyen a mérce minden alkotó számára, ellentétbe állítva azt a francia dráma irányvonalában kibontakozó polgári drámával. Míg az utóbbinál eltűnik a dráma nyíltan „ítélőszék”-szerepe, a klasszikus drámában az emberi cselekvés sorsfordító szerepe mindig maga után von bizonyos ítéletet.³⁹ Elsődleges szempontként jelöli meg a

³⁵Sarkadi Imre i. m. 800.

³⁶Uo. 766.

³⁷Uo. 796.

³⁸Uo. 744.

³⁹Almási Miklós i. m. 10.

drámában megnyilvánuló emberi autonómiát, melyet a jellem saját tevékenységével való azonosulásként definiál.⁴⁰ Az ember tettei, melyeket természetesen jellemének bizonyos tulajdonságai határoznak meg, lesznek Almási felfogásában a dráma meghatározó tényezői, ennyiben tehát kiegészíti a Sarkadi által megfogalmazott jellemcentrikus meghatározást. A személyiség meghatározó szerepe azonban nála is megmarad: „a drámának azokat a tetteket kell keresnie, amelyben az egyéniség teljes egészében kibontakozik”.⁴¹ Almási Miklós más szemszögből is megközelíti a jellem, tett és konfliktus kérdését. Szerinte a cselekvő hősök önmagukban még nem eredményezik a konfliktus megszületését, ahhoz ugyanis mindenképpen szükséges még a külső tényező, a világ, az élet, a társadalom, a környezet stb. meghatározó szerepe. A konfliktus tehát a szereplő jellemén túl adódhat annak helyzetéből is, sőt a társadalom által kijelölt szerepek, kötelezettségek, viszonyok „plurális determináció”-jából fakad,⁴² és a modern kor drámáira, melyben konfliktus és hős kapcsolata átértelmeződik, egyre kevésbé jellemző.

Sarkadi a jellem hangsúlyozásában továbbmegy: ismert megállapítása, miszerint „a dráma legszemélyesebb műfaj abban az értelemben, hogy egy más műfaj – a lírát is beleértve – sem épül annyira egyetlen ember, a drámai főhős sorsára és jellemére”. Olyannyira központi tényezővé válik a jellem Sarkadi olvasatában, hogy olykor a drámai cselekvést sem tekinti függetlennek az azt végrehajtó egyéniségtől. Sőt: „a drámában – írja – az emberi jellemnek egyenrangú szerepe van a cselekvéssel”.⁴³ *Konfliktus és jellem* című, 1952-ben keletkezett írásában azonban újra az embert és a cselekvést mintegy különválasztva vizsgálja, az előbbi szerepét hangsúlyozva: „A cselekvés pusztá megmutatása önmagában nemcsak drámának nem elég, általában irodalomnak sem elég. (...) az emberi jellemek, szenvedélyek pontos, művészi ábrázolása az, ami ugyanarról a témáról szóló, ugyanolyan hasznos kérdést felvető műveket mélységesen megkülönbözteti egymástól”.⁴⁴

Sarkadi további, drámáról értekező írásaiban a hős mint cselekvő egyéniség kap központi szerepet. A jellem a cselekvésben nyilvánul meg, a cselekvés pedig felépíti ez által az abból fakadó sorsot. A cselekvő jellem szerepének hangsúlyozása a konfliktus meghatározásában is fontos szerepet játszik mind Sarkadinál, mind Almásinál. Sarkadi szerint ha a drámaíró hiteles jellemeket képes teremteni, azok pusztá tetteiben potenciálisan már konfliktus rejlik, jellem, tett és konfliktus tehát a dráma egymást kölcsönösen feltételező

⁴⁰Uo. 16.

⁴¹Uo. 13.

⁴²Uo. 87.

⁴³Sarkadi Imre i. m. 805.

⁴⁴Uo. 803.

elemei: „igazi dráma – írja – bármilyen fajta cselekvés körül csak akkor alakulhat ki, ha a cselekvő főhős jelleme határozottan felismerhető, megkülönböztethető a többiekétől”.⁴⁵

Nemcsak elméleti írásaiban hangsúlyozódik a cselekvő hős meghatározó szerepe, hanem Sarkadi több drámájában is megfigyelhetjük, amint egy központi szereplő, illetve az általa tanúsított jellemző magatartás irányítja a cselekvés menetét. Már a legelsőben, *A prófétában* (1943) láthatunk erre példát. A főszereplő Virág jelleme az általa hangoztatott életelveken keresztül nyilvánul meg, és a konfliktus sem egy – Bécsy Tamás terminus technicusát alkalmazva – tettváltás-sorozat eredményeképpen valósul meg, hanem Virág nézetei vallanak kudarcot Karusszó és Zsuzsi lendületesebb, gyakorlatiasabb magatartásával szemben. A dráma cselekvés szempontjából nagyrészt mozdulatlanságba dermed, elsősorban párbeszédnek lehetünk tanúi, melyek főleg Virág körül összpontosulnak. Mindössze beszélgetőpartnerei változnak, a központi szereplő és következetesen hangoztatott elvei, a szkepticizmus, erkölcsi relativizmus, hedonizmus és individualizmus maradnak. Így tehát *A próféta* – szintén Bécsy Tamás megnevezésével élve – középpontos dráma, amelyben Virág alakja mozgatja a drámai cselekményt, és nézeteivel befolyása alá vonja a többi szereplőt. A dialógusokban fokozatosan bontakoznak ki a modern kori prófétaság ismérvei, valamint egyfajta szélsőségesen értelmezett szabadságfogalom. Nietzsche hatása érződik a régi, a jó dolgokat bűnnek mondó értékrendszer és egy relativizmuson alapuló, az ösztönéletet felszabadító, újfajta magatartásforma szembeállításának gondolatában, amely kizárólag Virághoz kötődik, de ennek gyakorlati megvalósításában válik sikertelenné, és ez okozza végül nevetséges bukását is.

A színikritikai tevékenységével egy időben született drámatörredékeiben is hasonló viszonyokat fedezhetünk fel a szereplők között. A *Hannibal a „portás”*-ban (1943) Hannibal köré épül a szintén meglehetősen eseménytelen cselekmény (noha eseménytelenségét rövidségének is köszönheti, a kézirat ugyanis közel húsz oldal után megszakad), és az általa folytatott párbeszédnek nagy részében egy meghatározott életfilozófia körvonalazódik, amely Virág próféta elveivel mutat rokonságot. A Hannibalhoz mint történelmi alakhoz tradicionálisan kötődő hadvezéri magatartást írja fölül Sarkadi a *Hannibal* (1943-1957) című törredékben is, ahol szintén a társadalom és a hadviselés szabályai által elvárt viselkedési formákat rúgja fel a főszereplő, hogy kizárólag a saját egyszeri halandó élete szemszögéből fontosnak tartott dolgokat tehesse, és ez a nagy politikai eszmék és célok önfeláldozó megvalósítása helyett elsősorban az egyéni örömök kiélését jelenti. Mindkét Hannibál-dráma a középpontos dráma ismérveit hordozza, a főszereplő hadvezér körül jelentéktelenebb

⁴⁵Uo. 800.

típuszereplők lépnek fel, akiket a Hannibalhoz való viszonyuk határoz meg. Egyedül Hannibal jelleme kerek egész, az ő magatartása következetes, meghatározott normák szerint felépített. A drámai konfliktus sem a karthágóiak és a rómaiak között bontakozik ki, ahogy azt a befogadó elvárná, hanem a Hannibal által képviselt bizonyos életélvező és nagyvonalú nonkonformizmus, valamint katonáinak kicsinyes, a háborút pártoló és a haditervet megvalósító „ceremóniái” között.

A *Lucretiában* (1948-1949) folytatódik a domináns jellem uralma. Tarquinius, Róma királya az, aki képes a III. richárdi nagyvonalúságra, noha nem gonoszságában, hanem az akár erőszakosan is megszerzett, elsősorban szexuális élvezetek birtoklásában. Tarquinius abban válik nagy formátumú egyéniséggé, és a brutusi, polgári erkölcs megcsúfolójává, hogy képes azt felrúgva, akár szélsőségesen is érvényesíteni saját szabad akaratát: „én szabad vagyok, én mindig azt választom, amelyiket pillanatnyilag jobban szeretem”.⁴⁶ A jelleméből és pozíciójából fakadó hatalomgyakorló magatartás eredményezi a konfliktust is, a Brutus által képviselt kényelemszerető, konformista értékrenddel való összeütközést.

Határozottan felismerhető és elkülöníthető a jelleme *Ház a város mellett* (1958) főhősének is. Bátori Tarquinius rokona. Személyiségjegyei, tettei a római király ellentmondást nem tűrő, birtokló magatartására emlékeztetnek, a konfliktus is az ő cselekedeteiből fakad, a drámai bonyodalom kialakításában is egyedül ő részes, noha nem jár a Tarquiniuséhoz hasonló sikerrel. Innen pedig már csak egy lépés az egyik legismertebb Sarkadi-hős, az *Oszlopos Simeon* (1960) drámai világát uraló, és a szereplők közötti viszonyrendszert meghatározó, fordított aszkéta Kis János. Ez is egyszemélyes dráma, mint *A próféta* vagy a Hannibal-törödékek vagy történetesen a gonoszságában hőssé magasodó III. Richárdról szóló, Sarkadi által is elemzett Shakespeare-mű. Különösképpen az *Oszlopos Simeonban* érvényesül az, amit Sarkadi a dráma alapvető összetevőjeként jelöl meg: az egyénről, az „egy személybe szorult titok”-ról van szó, amely kizárólagos önmagára utaltságában, ha úgy tetszik, egzisztenciális magányában, szabad akaratból történő döntései alapján méretik meg. Kis Jánosnak nem sikerül az önmegváltás, ahogy Virág Róbertnek sem, és III. richárdi magasságokba sem emelkedik, a szereplők mégis egytől egyig tőle függenek, talán csak egyedül Vinczéné kivétel ez alól. A Megai házaspárral való konfliktusát sem a körülmények valamiféle szerencsétlen és fatalisztikus közbejátszása okozza, hanem tudatos elhatározása eredményezi. A körülmények mindössze kudarcainak hirtelen megsokasodásában játszanak szerepet (szerelme elhagyja, munkahelyét elveszti, festményét

⁴⁶Sarkadi Imre: *Drámák*. Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó. 1974. 180.

nem értékeli, ráadásul lakásába társbérloket is költöztetnek stb.), azt viszont egyedül ő dönti el, hogy elcsábítja-e a feleséget, Zsuzsit, és ez által elromlott sorsát tovább rontja-e.

Az életmű záródarabjának, az *Elveszett paradicsom*nak Sebők Zoltánja is saját tetteinek következményeit viseli, talán mélyebben és fájdalmasabban, mint bármelyik korábbi Sarkadi-hős. A drámai sorsot itt is az egyén jelleméből fakadó cselekedetek mozgatják. Az erkölcs és társadalom törvényének mellőzése, egyfajta lázadó öntörvényűség az, amely Sebők Zoltán tragikus vétségeként saját bukásához vezet, és életének viszonylagos helyreállása is egyes egyedül az ő szuverén döntésének függvénye. Apjának a drámát lezáró, biztató szavai ellenére is érezhető a hős magára utaltsága.

* * *

Színkritikai tevékenységét vizsgálva pontosan körvonalazhatóak Sarkadi dramaturgiai elképzelései, drámaelméleti tudása és a drámáról alkotott határozott véleménye. Az aktuális előadások bírálata és irodalmi elemzése mellett szót ejt drámaírói elveiről, a dráma műnemi kritériumairól. Megismerhető tehát az író drámadefiníciója is, és hogy melyek az általa fontosnak tartott szempontok, a műnemet meghatározó tényezők. Elsősorban mint színibíró fogalmazza meg nézeteit, következetesen és elfogulatlanul mérve az elemzett darabokat az általa képviselt drámai értékrendhez. Drámáról alkotott képe konzervatív felfogást tükröz, Gyulai Pál, de elsősorban Németh László kritikusi elveivel mutat rokonságot. Hasonlóan konzervatív drámaíróként is. Műveiben igyekszik megvalósítani a kritikákban lefektetett drámaírói elveket, megteremteni a nagy formátumú, sorsát szabadon és felelősséggel alakítani képes egyéniségeket. Így születtek a jellegzetes Sarkadi-hősök, a dráma belső világát uraló Tarquiniusok, Bátorik, Kis Jánosok, Sebők Zoltánok.

Dogmatikai-filozófiai kérdések

Sarkadit izgatta a determináció és a szabad akarat ellentmondásának problémája. A műveiben megfogalmazott kérdések sok esetben az egzisztencializmus hatásáról tanúskodnak. A determináció mint teológiai szakkifejezés a protestáns dogmatikából ered, mellyel vallásos neveltetése révén érintkezhetett. A determinációból, az „alkati predestinációból” kiszabadulni, az azt legyőzni képes „zseni” a vágyott Sarkadi-féle ideál, az ún. „önmagát meghatározó ember”, írja James Joyce *Ulyssese* kapcsán és egyben a huszadik századi emberről.

Az egzisztencializmus egyik legfontosabb kérdése az egyén szabadságával, szabad akaratával kapcsolatos, amely egyre inkább megkérdőjelezhető a „totalitárius

államrendszerek, a militarizált, elburokratizálódott apparátusok világában”.⁴⁷ Ami viszont az egyén transzcendens világhoz való viszonyát illeti, az utóbbi nem lévén, az egyén teljesen szabadnak érezheti magát az Isten által legalizált értékektől és magatartásformáktól. Ebből egyenesen következik a morális nihilizmus.⁴⁸ Sarkadi számos műve, drámái közül *A próféta*, a *Lucretia*, a *Hannibal*-drámák, az *Elektra*, a *Ház a város mellett*, az *Oszlopos Simeon*, az *Elveszett paradicsom*, regényei közül az *Oszlopos Simeon*, a *Tanyasi dúvad*, a *Bolond és szörnyeteg*, novellái közül a *Pokolraszállás*, az *Ödipusz megvakul* propagálja ezt.

Az egzisztencialista tételek jelenléte elsősorban a korai és kései drámákban pregnáns. Ettől a darabok statikusak, cselekményben nem éppen gazdagok, inkább a dialógusokban elhangzó szentenciózus eszmefuttatások dominálnak bennük. Jellemző ez már a *Prófétára*, amelyben azonban a körülményeket és saját sorsát alakítani képes ember ideálja megbukik Virág „személyében”. Sokkal jellemzőbb viszont a *Hannibal*-drámákra, ahol a mondatok is tézisszerűbbek, helyenként már-már nietzschei gondolatokat fogalmaznak meg:

„A győztes itt én lehettem volna — a győztes csak a zseni lehet...”

„... megvan a bennem levő isten.”⁴⁹

A fentiekhez hasonlóan más drámák figurái, Aigisthos, Tarquinius, Orestes is a szabad akarat szószólója. A *Ház a város mellett*ben az akarat korlátlan, győztes gyakorlása a Don Juan-szerű hódítás elemeivel gazdagodik. A hódítás magában foglalja a másik ember megnyerését, szabad akaratának befolyásolásával egyenértékű. A hódítás Bátori körorvos esetében ezúttal sikertelen (ritka eset ez Sarkadinál), de a kérdés „folytatásában”, az életmű egyik legjelentősebbnek tartott alkotásában, az *Oszlopos Simeon*ban még hangsúlyosabbak Kis János Don Juan-i tulajdonságai. Ez nemcsak a hódításban mint (arche)tipikus tettben nyilvánul meg, hanem más, Don Juan-nak tulajdonított vagy éppen a történelem során archetipizálódott figurára ragasztott „démoni természet”-ben is. Eric Bentley Don Juan alakját archetípusnak nevezi (Fausttal, Don Quijote-val együtt), mivel egy bizonyos történelmi múlttal rendelkezik, és „olyan átfogóbb dolgokat és jellegzetességeket jelképez, melyek többek pusztá idioszinkráziánál”.⁵⁰ Bentley szerint Don Juan nemcsak egy szoknyabolond férfi, hanem „társadalmi és teológiai kívülálló és lázadó, aki megszegi az isteni törvényeket”, alakja tehát kiegészül a metafizikai lázadás mozzanatával. A Don Juan-problémáról Vajda György Mihály írt monográfiát, melyben összegzi mindazokat a jegyeket és kérdéseket,

⁴⁷ Mihályi Gábor: *Végjáték. A nyugat-európai és amerikai dráma huszonöt éve (1945-1970)*. Bp., Gondolat Kiadó, 1971. 189.

⁴⁸ Uo. 190.

⁴⁹ Sarkadi Imre: *Drámák*. 95.

⁵⁰ Bentley, Eric: *A dráma élete*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2005. 42.

amelyek az időről időre az irodalom és más művészetek által újraalkotott figurával kapcsolatba hozhatók. Eszerint Don Juan közvetlenül Faust rokona, az ördöggel szövetkező, kárhozott alak, aki „a nőket vagy elevenen boncolgatja, vagy kiszívja a vérüket, és számára a nő csak eszköz valami magasabb rendűnek a létrehozásához”.⁵¹ Mindemellett hangsúlyos Don Juan metafizikai magánya is: nem létezik számára sem pokol, sem mennyország, sem megváltás, sem kegyelem, végletes egzisztenciális elidegenedés jellemzi.⁵² Az őt körülvevő nőalakok meghódítható, áldozattípusú figurák (Sarkadinál ez is hangsúlyos nőtípus), vagy pedig liberalizálódott erkölcsű alakok. Szintén rokonítja Sarkadi egyes alakjait a Don Juan-problémával ennek azon aspektusa, melyet Deák Tamás fogalmaz meg Vajda kötetének végén: „az életem veszedelmei is attól voltak igazak, hogy nem a körülmények gyámsága intézte őket, hanem én” — hangoztatja Don Juan az „önmagát meghatározó ember” tételmondatát.⁵³ Az *Elveszett paradicsomban* ez az „embertípus” azonban megbukik, és ez a mozzanat egyfajta érdekességgént keretbe zárja az egyébként joggal befejezetlennek tartott életművet.

Sarkadi és a mitológia

Sarkadi pályájának kezdetén több jelentős novellájában mitológiai témát dolgoz fel. A mitikus történetekben rejlő „szimbolikus jelleget”⁵⁴ Sarkadi az 1940-es évek második felének társadalmi, politikai eseményeire való reagálásként használta fel, amely elsősorban *A szatír bőre* című novellára értendő, ebben ugyanis a fasizmus embertelen cselekedeteinek „időszerű érvényessége”⁵⁵ jelenik meg. Márszüász megnyúzásaának mozzanatában a „fasiszta háborús ideológiát demitizálja”.⁵⁶ Béládi Miklós szerint Sarkadit, a francia egzisztencialistákhoz némileg hasonló módon, az „izgatta, mivé alakul az ember és társadalom viszonya, hogyan találhatja meg helyét az ember a változó történelemben”, és ehhez a mitológia „örök helyzeteinek”,⁵⁷ a benne megbújó „ösdilemmáknak”⁵⁸ több későbbi drámájában és kisregényében történő, olykor ironikus feldolgozása szolgált eszközzel.

Németh László szerint a mítoszok az irodalom tanító, szolgáló és megjobbító szándékának eszközei. Fontos szerepük a világ megismerésének szolgálatán túl a rendszerteremtés. Egy-egy irodalmi alkotás szerkezetének megteremtésében fontos

⁵¹ Vajda György Mihály: *Don Juan vándorútja*. Bp., Argumentum-Gondolat, 1993. 167.

⁵² Uo. 197.

⁵³ Uo. 225.

⁵⁴ Bretter György: Mítosz? Filozófia? In: Bretter György: *A felőrlődés logikája: esszék, értelmezések, jegyzetek*. Bp., Enciklopédia Kiadó: Ister Kiadó, 1998. 21.

⁵⁵ Béládi Miklós: *A szabadság útjai*. 475.

⁵⁶ Pomogáts Béla: *Pokolraszállás: Alföld* 1982. 1. sz. 73.

⁵⁷ Béládi Miklós i. m. 476.

⁵⁸ Bretter György i. m. 20.

rendezőelvként jelenik meg egy-egy mítosz. Ez megtörténhet anélkül is, hogy az adott alkotás írója tudatosan erre törekedett volna. Így volt ez magával Németh Lászlóval is, aki arról vall a *Regényírás közben* című tanulmányában, hogy az *Iszony* írásának kezdetekor még nem gondolt Artemisz és Akteon történetére, mindez írás közben bontakozott ki előtte: „Az ember regénye meséjét nagyjából tudja, de a mítoszt írás közben kell kapnia”.⁵⁹

A mítosz jelenléte egy irodalmi műben megteremti a műalkotás egységét, a teljesség, az arányosság eszköze. Németh László ezt „mitikus second-plan”-nek⁶⁰ nevezi, amely egyben az egységben lévő egyetemesnek az átsugárzása is a leírt egyedi történeten keresztül. Németh László szerint ugyanis a mítoszi főhős a mindenségben az üstököséhez hasonló „csóvát” hordoz,⁶¹ azaz önmagán túlmutat. Ez a mítoszi csóva pedig megjelenhet a mai modern irodalmi alkotásokban is: „a modern regényben, drámában nincsenek istenek, sem istenfélék; de az »alak« itt is kaphat ilyen mítoszi csóvát, s a zárt személyen mindig áttetszhet: a kozmosz egy embernél általánosabb törekvése vagy hangulata”.⁶² Sarkadi Imre egyes drámáiban, így az *Elveszett paradicsomban* vagy az *Oszlopos Simeonban* is felfedezhető effajta „mitikus second-plan”. Míg a kezdeti mitológikus novellákban expliciten jelen van a mítosz ironizálásának, parafrázisának törekvése, kései műveiben látenszen, talán írói szándéktól függetlenül jelenik meg a mitológiától való ihletés. Kis János alakja például ebben az olvasatban emberszimbólumként is értelmezhető, olyan ember jelképeként, aki a gonosszal köt szerencsétlen szövetséget. Kis Pintér Imre Thomas Mann hatását érzi ezen az alkotáson, melyet ő Faustus-parafrázisként értelmez a fenti mozzanatból kiindulva.⁶³ Természetesen a gonosz leképeződése is jelen van a műben, mégpedig a „konyhadémon”-ná degradálódott Vinczéné szerepében, aki Kis János „pokolraszállásában” (újra egy mitikus motívum) segédkezik. Itt van még a nevével bibliai atmoszférát idéző Jób, akinek azonban nem sok köze van az eredeti mitikus alakhoz. Gábor Miklós is beszámol az *Oszlopos Simeonnal* kapcsolatban bizonyos „alapbeidegződések” észrevehető jelenlétéről, melyek a dráma „gerincét”, „oszlopát” alkotó rendezőelvek:

”Egyszerre csak azon veszem magam észre, hogy újra csak visszaestem a jó és a rossz, az ördög és a jóisten, a Faust és a Mefisztó, ezek közé az alapkérdések közé”.⁶⁴

⁵⁹ Németh László: *Megmentett gondolatok*. Bp., Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975. 297.

⁶⁰ Uo. 295.

⁶¹ Németh László: A mítosz emlőin. In: N. L.: *Életmű szilánkokban. Tanulmányok, kritikák, vallomások*. I. kötet. Bp., Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989. 57.

⁶² Uo. 558.

⁶³ Kis Pintér Imre: Hit és önámítás. In: K. P. I.: *helyzetjelentés*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979. 129.

⁶⁴ Gábor Miklós monológja. Közli: Antal Gábor. *Kritika* 1978. 5. sz. 9.

A drámában (és kisregényben) található „mitikus second-plan” kirajzolódó vonalai ezek.

Antik inspirációk

Sarkadi Imre írói pályájának korai szakaszában, drámájában és epikájában egyaránt antik görög-római korban játszódnak, de jellegzetesen aktuális problémákat érintenek írásai. Ismert történelmi személyiséghez, Hannibalhoz fordul, két drámájának nyersanyagául is felhasználja az ókori hadvezér történetét, majd a klasszikus, sokszor, már-már egyfajta hagyományként újraírt, újraértelmezett Elektra-témát veszi elő, és több befejezetlen drámaváltozatot készít belőle. Az ókori római király, Tarquinius alakja is megelevenedik egy ugyancsak töredékben maradt darabjában a Hannibalhoz hasonló nagy formátumú, szabad egyéniség példájaként. Novellái közül a *Párbaj az igazságért*, az *Ödipusz megvakul* és *A szatír bőre* szintén az antik görög mítoszok bizonyos elemeit eleveníti fel.

Az író az eredeti történetekhez hű marad, a figurák tetteinek mozgatórugóit vizsgálja, illetve sajátosan, ironikusan rekonstruálja jellemüket.⁶⁵ A figurák karaktere tehát önálló, és nem az adott történelmi helyzetre való reagálással azonos.⁶⁶ Sarkadi drámai életművét vizsgálva szembevetendő a nyitódarabot követő drámák befejezetlensége. Siklós Olga szerint ez annak köszönhető, hogy az író ekkortájt még csak ízlelgette a drámaíró szerepét, és ezek a töredékek inkább csak „stílusgyakorlatoknak” tekinthetők,⁶⁷ amelyekben *A prófétához* hasonló kérdések is visszaköszönnek helyenként. A különbség azonban etekintetben az, hogy míg *A prófétában* az író nevetségessé teszi a szélsőséges szabadságot, a polgári normák felrúgását hirdető Virágot sikertelensége miatt, a töredékekben a központi alakok már képesek arra, hogy az általuk elfogadott értékrendet, az erkölcsi liberalizmust hitelesen bemutassák. Kevésbé kidolgozottak azonban dramaturgiai szempontból a drámatöredékek, és nincs meg a motívum- és szimbólumrendszerükben az a zártság, amely legelső drámájában. Igazi konfliktus sem tud kialakulni, ami a drámai végkifejlet kibontakozását elősegíthetné. Ezért is maradnak ezek a drámák több változatban és töredékes formában.

⁶⁵ Siklós Olga: Sarkadi Kőműves Kelemenje. *Tiszatáj*. 1973. 9. szám, 26.

⁶⁶ Bécsy Tamás: A történelem: létszint (Déry Tibor egyik drámájáról). *Árgus*. 1994. 6. szám, 61.

⁶⁷ Siklós Olga i. m. 26.

Az elemzett darabok a negyvenes években születtek. Sarkadi neve kortársai körében az 1950-es évek paraszti témáit feldolgozó írásaival válik ismertté, az 1952-ben bemutatott, és sokáig a legismertebb darabjaként számon tartott *Út a tanyákról* című művének köszönhetően. Később, amikor az utolsó drámaival kapcsolatos indulatos viták már lecsillapodtak, és az irodalomtörténészek egy bizonyos időbeli távlatból tekintettek az életműre, az 1956 utáni évek drámáit és kisregényeit ítélték irodalmi alkotásai közül a legjelentősebbeknek. Joggal, hiszen az *Oszlopos Simeon*, az *Elveszett paradicsom*, a kisregények közül pedig a *Bolond és szörnyeteg*, valamint *A gyáva* a sematizmus korszakát teljességgel maga mögött hagyó, felfelé ívelő írói korszakot jelez a bennük felvetett filozófiai kérdések, az erkölcsi-etikai mondanivaló jóvoltából. Sarkadi befogadástörténetében mindmáig ennek a korszaknak a művei képezik a legintenzívebb vizsgálódás tárgyát.

Ez az oka annak, hogy az irodalmi munkásságát, elsősorban egészben és töredékben maradt drámáit közelebbről és mélyebben is tanulmányozzuk. Az ötvenes évek darabjait ugyanis mintegy keretbe foglalják az életmű kezdetén és végén írott, hasonló kérdéseket felvető írásai, és ez prózájára is jellemző. Az *Oszlopos Simeon* kisregényváltozata már a negyvenes évek végén készül, a *Pokolraszállás*, *A szatír bőre*, *Az önámító halála* és más novellái hasonló dilemmákkal küzdő magatartástípusokat mutatnak be, mint kései regényei, így például a *Bolond és szörnyeteg*. Amellett, hogy a negyvenes évek Magyarországnak történelmi-társadalmi, valamint politikai kérdései is izgatják (ezt bizonyítják ugyanis a korai műveivel párhuzamosan születő szociográfiai írásai), jelentős világirodalmi párhuzamokat is felfedezhetünk műveiben.

A korai korszak darabjai egyfajta ellentmondást mutatnak a drámai történet és az alakok tetteit illetően. Hannibal, a pun hadvezér elsősorban filozófiai nézeteket, egyfajta erkölcsi magatartást jellemez a dialógusaiban, és nem hadvezéri tetteit láttatja a darab, ahogy az a befogadói elvárásoknak leginkább megfelelne. Hasonlóan Orestes hosszas monológjai a szabad akaratról és a szabadság örömről, illetve Tarquinius és Brutus eszmefuttatásai erkölcs és szabadság összeütközéséről bizonyos hiányérzetet eredményeznek, és azt az „ítéletet” kaphatják, amit annak idején George Bernard Shaw drámái, nevezetesen, hogy „az emberek csupán beszélnek”, és az ún. eszmék drámájának Shaw által megteremtett műfaji kategóriájába illeszkednek.⁶⁸ A drámák tehát sok esetben retorikusak, a drámai beszéd hangsúlyosabb, a tettek kevésbé. Az aforisztikus, szentenciózus, vagy ahogy a nyitó darabban ironikusan megjelenik, prófétikus szövegek felidéznek Lessing és később Németh László gondolatait a színpadról mint szószékről.⁶⁹

⁶⁸ Bentley, Eric i. m. 106.

⁶⁹ Uo. 73.

Egy-egy mű keletkezésének elhúzódása szintén eredményezheti annak töredékben maradását vagy kompozíciójának bizonyos mértékű fellazulását. Imre László a magyar verses regény tipikus formai jellegzetességeként jelöli meg annak szaggatottságát, befejezetlenségét, és a benne kifejeződő „értékrelativizáló attitűd”-del kapcsolja azt össze. A formai diszharmoniót, komponálatlanságot a dezillúziós regényben megnyilatkozó „irracionalis valóságélménnyel”, az „egységes világmagyarázat hiányával hozza összefüggésbe.”⁷⁰ Sarkadi töredékei esetében is érvényesülhet a valóság széttöredezettségének tapasztalata, hiszen szinte mindegyikben központi elemként jelentkeznek olyan tézisszerű megnyilatkozások, melyek az értékek szélsőségesen relativista értelmezéséről tanúskodnak, és maga Kis János állapítja meg az *Oszlopos Simeon* töredékben maradt regényváltozatában, hogy „az érzékelhető világ egy része tünedezik”,⁷¹ ugyanakkor hasonló tételeket hangoztatnak egyes teljes, kerek formával rendelkező művek alakjai is.

Szegedy-Maszák Mihály Vörösmarty és a nyugati romantika töredékes alkotásai kapcsán értekezik a forma által felidézett képzetekről. A töredék már önmagában egy bizonyos dichotómiát sugall: szembeállítja a teljest, az egészet a csonkával, hiányzó rész(ek)e)t feltételez. Sarkadi műveinek esetében azonban, huszadik századi alkotásokról lévén szó, kevésbé hangsúlyos az egész és töredék ilyenfajta szembeállítása, mivel „manapság már kérdéses a műalkotás önazonossága, tehát nem igazán ajánlatos kész, befejezett műről beszélni”.⁷²

Hannibal a „portás”; Hannibal

A drámatöredékek *A próféta* után, az 1943 és 1949, esetleg 1953 közötti időszakban születtek, és sok esetben a bennük foglalt bölcséleti tartalom szempontjából – melyben egymáshoz igazodnak – az életmű nyitódarabjától már több ponton eltérnek. *A próféta* egyszemélyes dráma, amelyben az egyes filozófiai tételekről alkotott diskurzus mozdulatlanra teszi a drámai cselekményt, és ehhez nagymértékben hozzájárul Virág tényleges cselekvésképtelensége. Nem elsősorban az eszme kudarcával, sokkal inkább ennek a magatartásnak a kritikájával ér véget a darab.

A statikus cselekmény a drámatöredékekben is megmarad. Elsőként a két Hannibal-dráma főszereplője az, aki nem hirdeti a virági életelveket, hanem megcselekszi. Hannibal

⁷⁰ Imre László: *A magyar verses regény*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1990. 103.; 177-178.

⁷¹ Sarkadi Imre: *Regények*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.

⁷² Szegedy-Maszák Mihály: Vörösmarty és a romantikus töredék. In: *Vörösmarty és a romantika*. Pécs, Művészetek Háza, 2001.

személyében már az aktív, cselekvő hős jellemzőit fedezhetjük fel, annak ellenére, hogy maga a dráma egyáltalán nem bővelkedik a cselekményt előmozdító akciókban. Hannibal jellemének a történelem során róla kialakított képtől meglehetősen eltérő tulajdonságai mutatkoznak meg a műben. Az elvárásoknak megfelelő bátor államférfi és hadvezér erényeivel szemben az egyszeri halandó ember földi örömeit előnyben részesítő magatartást reprezentálja.

Hannibal alakját két drámatörredék is megörökíti: a *Hannibal „a portás”* és a *Hannibal*. Az elsőt még *A prófétával* egy időben, 1943-ban írta. A cím a Cicero és Livius által fennmaradt római vészkiáltás (*Hannibal ante portas!*, azaz „Hannibal a kapuk előtt van”) parafrázisa. Az afrikai Karthágó hadi sikerei, a rómaiak ellen vívott hadjárat győzelmei elsősorban az ő harctudásának voltak köszönhetőek, de akit aztán saját hazájának vezetői üldöztek el Karthágóból, miután hadjárait sem támogatták. Így ismerhette ezt Sarkadi is. Szűk és lényegretörő, korántsem részletező leírás ez egy ember életéről, még ha a világtörténelem egyik legismertebb alakjáról van is szó. Talán egy kevésbé hangsúlyos életrajzi mozzanat indíthatta el Sarkadi fantáziáját, hogy egy olyan hadvezér képét fesse meg két drámatörredékben is, aki húsz év katonáskodás után a földi örömek felé fordul. Hannibálról ugyanis feljegyezték azt is, hogy azt ajánlotta karthágói honfitársainak, hogy még a legkedvezőtlenebb feltételek mellett is fogadják el a rómaiak békeajánlatát. A kormányzást is igyekezett megreformálni, de a karthágói vezető réteg végül ellene fordult.⁷³

Sarkadi Hannibalja a *Hannibal „a portás”* elején éppen a csatamezőről való menekülése közben, egy patak partján való megpihenése pillanatában lép eléünk először. Hannibal viselkedéséből és egy Moa nevű pásztorlánnyal folytatott párbeszédéből (az egész első felvonás alaphelyzete ez) kibontakozik egy olyan Hannibal-kép, amelyet a történelmi feljegyzések nem képesek megragadni, ugyanis a magánember arcát rajzolja meg. Hannibal egy sajátos életfilozófiát képvisel, amelyről egyre inkább az az érzésünk, nem körülményeiből, tehát a hosszú hadviselésből, hanem sokkal inkább jelleméből fakad. A lélektani megokolás éppen ezért nem annyira egyértelmű. Hannibal a háború ellenére nem megviselt, derű, életkedv, szabadságszeretet jellemzi, arról mesél nevetve Moának, hogy a háborúban is ezt a vidám magatartást tanúsította. A rómaiakat és karthágóiakat nem harci tudásuk alapján, hanem egy általa fontosabbnak tartott szempont, a szerelemre való képességeik alapján hasonlítja össze, ami szintén szokatlan és újszerű jegye a Hannibal-képnek. Ráadásul Moa előtt nem is fedi fel nyomban a kilétét, férfiként közeledik a lányhoz, ami hangsúlyozza az író szándékát is: Hannibalt az ember szerepében bemutatni. Ezt a

⁷³ Révai nagy lexikona. IX. kötet. Bp., Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság, 1913. 488-490. Azért ezt a régebbi forrást idézzük, mivel az író által ismert, korabeli Hannibal-képre vagyunk kíváncsiak.

kontrasztot erősíti Moa megszólalása, miután Hannibal felfedi kilétét: „Rólad azt mondták, nem vagy közönséges ember. Szép, rettenetes, hatalmas, mint egy Isten”.⁷⁴

Hannibal esetében nem a háborúba való belefásuláson, és annak természetes viselkedésbeli következményein van a hangsúly, hanem a körülmények és az emberi akarat szabadságának ellentmondásán. Hannibal a háború során elsősorban a körülményeknek engedett, kötelező – számára nem kedves, mivel élet- és örömidegen – szerepeket töltött be. Kötelességtudatból a katonáival aludt a hideg éjszakában, a szabad ég alatt. Egy eleve meghatározott normarendszerbe, a karthágói hadvezérség szerepébe illeszkedett, és ezzel ütközik most össze „kedve”, ösztöne, kényelemszeretete: „Cél és feladat alázott a szolgálóddá!” – tör fel belőle a vád hazája, Karthágó iránt. Sarkadi a hannibali magatartás ellenpólusát is megrajzolja a szűk húsz oldalnyi drámatörredék második felvonásában, Barras főpap képében. Ő ugyanis a „régí” elvek híve, a kötelességteljesítésben megnyilvánuló hazaszeretet, a hagyománytisztelet, az önfeláldozó aszkétikus magatartás képviselője. Olyan alak, aki a karthágói honvédőről alkotott befogadói elvárásoknak jobban megfelel, mint Hannibal.

A párbeszédnek nagyrészt ennek az ellentétnek a hangsúlyozására irányulnak. „Téged sajnállak, Barras – mondja Hannibal –, hogy hálóg van a szemedben, nem látod a világot, ami jól körülvesz, nem hanteregsz meg a fűben, nem fürdesz meg a patakban, s a csatából futva sírsz...”⁷⁵ Ezen a ponton azonban azt érezhetjük, hogy a dialógusokban hangoztatott egzisztenciálfilozófiai tételek bizonyítása kizárólagossá válik, és ez – csakúgy, mint *A próféta* esetében – statikussá teszi a cselekményt, és sematikusakká az alakokat. Sajátos jellemvonása ez a drámának, akárcsak a többi drámatörredéknek, de az egy időben keletkezett mitológiai tárgyú novelláknak is. Ez utóbbiakról jegyzi meg Kónya Judit Sarkadiról írott monográfiájában, hogy „tézisszerűen megfogalmazható filozófiai gondolat illusztrálását” mutatják, és „figurái eredendően is absztrakt képletek jellegbeli megvalósítását, mintegy a tétel megszemélyesítését jelentették”.⁷⁶ Ez esetben Hannibal tételét úgy fogalmazhatnánk meg: mindennél, minden értéknél és elavult hagyománynál többet ér az élet különféle örömeinek szabad élvezete. Mindemelllett Hannibal alakja megelőlegezi a Sarkadi műveire több esetben is jellemző cinikus hőst. A háborúról közönyösen és egyfajta vidámsággal mesél Moának, mintha történetével elsősorban szórakoztatni akarná.⁷⁷

A vallással, a transzcendens hatalom irányító erőivel is leszámol a dráma főszereplője. Szimbolikus lehet, hogy Barras főpap és szolgálai, rögtön megérkezésük után feláldozzák a Hannibal kedvesévé lett Moát Baál istenségnek. Hannibalt egy újabb örömforrástól fosztották

⁷⁴ Sarkadi Imre: *Drámák*. 82.

⁷⁵ Uo. 91.

⁷⁶ Kónya Judit: *Sarkadi Imre alkotásai és vallomásai tükrében*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971. 90.

⁷⁷ Lásd: Steiner, Peter: *A kynikus hős*. 2000. 1995. 2. szám, 47. A szerző Jaroslav Hašek Švejkjének hasonló tulajdonságát hangsúlyozza és elemzi tanulmányában.

meg ezzel a hagyományos vallásos intézményrendszernek való elkötelezettség gesztusaként. Hannibal a haza szolgálatához kapcsolódó karthágói Baál-kultuszt is elutasítja: „Nekem elég Hannibal, aki van, és aki nem áldozza fel többet a szabadságát”.⁷⁸ A szabad akarat gyakorlása, mint filozófiai tétel egyre hangsúlyosabbá válik a drámatörredék végére Hannibal és Barras főpapék közötti konfliktus elmélyüléseképpen. Hannibal paradoxnak tűnő állítása és a konfliktus fő forrása a következő: a harcról való lemondás az igazi bátor és szabad választás, minden más életidegen kötelesség és társadalmi szerep önámítóvá teszi az embereket. Itt kapcsolódik *A próféta* által felvetett önámítás-problematikához: Barrasék és a rómaiak elhiszik, hogy az a jó nekik, ha egymást mészárolják, és a nemzeti érdekek oltárán feláldozzák. A drámai alaphelyzet, amelyben az egyébként már kész jellem Hannibal megjelenik, és életigenlő magatartását propagálja, a drámatörredék további részében sem módosul jelentős mértékben. A konfliktus kibontakozásának, a kétféle értékrend összeütközésének lehetünk tanúi mindössze, mielőtt a darab kézírata megszakad.

Ugyanez a békepárti hang jellemzi a másik Hannibal-dráma címszereplőjét is. Ez már nagyobb terjedelmű feldolgozása Hannibal történetének, két változatban és több törredékszerű részben maradt ránk, melyek 1943 és 1957 között íródtak, de az író végleges formába nem rendezte ezt a darabot sem.

Az első változatban Lucia, Barras főpap lánya hírt hoz Hannibálnak egy ellene szőtt összeesküvésről. Hannibal azonban nem intézkedik, hogy azt leleplezze. Unalmát hangsúlyozza inkább, ezzel is lerombolva a róla kialakított mítoszt. A második és egyben utolsó, megszakadt felvonásban összeütközésbe kerül mind a karthágói, mind a követségben érkező római hadvezérekkel. Az előbbiekkal háborúellenes magatartása miatt, az utóbbiakkal pedig a békekötés feltételei járulnak még hozzá a konfliktus kialakulásához.

A második változatban már a dráma elején kiderül, hogy egyfajta értetlenséggel szemlélik Hannibal viselkedését hadvezérei annak pacifista megnyilvánulásai miatt. Ismét előkerül a fent felvázolt ok: beleunt a háborúzásba. A drámatörredék legkidolgozottabb és legizgalmasabb jelenete az, amikor Hannibal a foglyul ejtett római katonával beszélget. Zseniális logikával a fogolyban először Scipio római hadvezért ismeri fel, aki be is vallja kilétét, végül mindenki megdöbbenésére elengedi a hadifoglyot. Utána tájékoztatja meghökkent hadvezéreit azokról az okokról, hogy miért nem lehetett mégsem a római katona Scipio, akit egyébként téves információkkal látott el a púnok taktikáját illetően, így vélhetőleg sikerült az ellenséget félrevezetnie.

Az első felvonás mindkét változatának elején, első esetben két ór, a második esetben Barras és Hannibal két alvezére vázol fel beszélgetéseikben egy-egy Hannibal-képet, még a

⁷⁸ Sarkadi Imre i. m. 95.

hadvezér színre lépése előtt. Az első párbeszédben, amely a két ór között zajlik, nem sok lényeges információt kapunk Hannibalról. Annyit csupán, hogy már tizennyolc éve katonáskodik, Karthágó legnagyobb harcosa, aki minden körülmények között megállja a helyét hadvezérként. A második változat elején elhangzottak már többet árulnak el Hannibal jelleméről. Barras, Henar és Leicon szerint a hadvezérség helyett Hannibal inkább egy bölcselkedő karthágói Szókratészhez hasonlít, aki beleunt a katonáskodásba. Az első változatban kétféle Hannibal jelenik meg: az egyik, amelyet már a *Hannibal „a portás”*-ban Moa lefestett, a tradicionálisan kialakított közvélemény Hannibalról, mint történelmi alakról, amely egyúttal a befogadó elvárásaival is összhangban van. A *Hannibal*-ban Lucia fogalmazza ezt meg: „Te, aki Karthágó bálványa vagy! (...) Hannibal, az egész város rajong érted! (...) Karthágó egész népe ismeri legendás hadjáratodat. Hogy te voltál az egész hadseregben a legerősebb, legbátrabb, legnagyobb vitéz”.⁷⁹ E szerint a meglehetősen idealizált hadvezérkép szerint Hannibal már-már istenként tisztelt személy, a „legelső pun”.

Ez az ellentét hangsúlyosabb, mint a *Hannibal „a portás”*-ban, illetve hangsúlyosabb a *Hannibal* második változatában is, ahol az összeütközés alapját az képezi, hogy Hannibal nem hajlandó a róla kialakított hagyományos hadvezérképnek megfelelni, inkább filozofálgat, mint cselekszik. Hannibal tetteinek motiváltsága szempontjából a *Hannibal*-ban hangsúlyosabb szerepet kap az, hogy a hadvezér belefáradt a több évtizede tartó küzdelembe, és általa fontosabbnak tartott, egyfajta sztoikus értékrend felé fordul. A *Hannibal „a portás”*-ban, mint fentebb említettem, az életszeretet sokkal inkább jellembeli sajátosság, semmint egy évek óta fennálló helyzet eredménye. A *Hannibal*-ban kevésbé telítődik a derű és életkedv a hadvezér alakjában úgy, mint az előző drámatörredékben, a fáradtság és öregség a hangsúlyosabb. Ő maga hangoztatja ezt a *Hannibal* első változatában a Luciával való párbeszédben: „Én már öreg vagyok a hadviselésben, nekem már nem olyan nagy eset egy-egy ütközet. Mint az asszonynak a kilencedik gyerek: nem érzi már attól a mennyországban magát, attól sem lesz búskomor, ha halva születik. Az ilyen feladat nem nehéz, csinálja az ember, mint a napi mosakodást vagy a reggeli tornát... Unalmas”.⁸⁰ Míg az előző drámában hiányosabb a motiváltság, és hangsúlyosabb az életkedv, itt pacifizmusa természetes emberi okokra vezethető vissza.

Mindkét változat alaphelyzete a következő: a nagy hírnévre szert tett karthágói hadvezér, Hannibal belefáradt a harcba, pihenni szeretne, szeretné élvezni az életet. Ez indítja a békepárti, kényelemszerető magatartásra. A *Hannibal* első változatában ebből a helyzetből származik ellentét Hannibal, valamint a karthágóiak (élükön Barras főpappal) és a római

⁷⁹ Uo. 113.

⁸⁰ Uo. 113.

hadvezérek között. A karthágói és római katonák hangnemben és életfilozófiában egyaránt rokon vonásokat mutatnak: a harc, a háborús tradíciók, merev formaságok, „ceremóniák” elkötelezettjei. Hannibalt velük ellentétben teljes mértékben a fesztelenség, otthonosság jellemzi, felrúgja a harci követek fogadásának etikettszerű szabályait, ironikus stílusban beszél mindkét ország hadvezéreivel. A második változatban még erőteljesebben éri kritika Hannibalt viselkedése miatt. Először Barrasék fogadják értetlenül, sőt megbotráncozva bölcselkedő magatartását, majd a Scipiónak vélt római fogoly csatlakozik a gúnyolódó hangnemhez. A dráma kulcsmondata Hannibal szájából hangzik el: „az ember inkább veszítse el a csatát, minthogy rabja legyen a szertartásoknak”⁸¹ és „sokkal derekabb a hálósobában lenni, mint a harctéren”.⁸²

Hannibal és Scipio párbeszéde alkotja a dráma többi részét, amely ugyanarra a sémára építkezik: az életszerető hannibali és a merev, hideg scipiói életfelfogás szembeállítására. Hasonló párbeszéd jelenik itt meg, mint a *Párbaj az igazságért* Hektorja és Achillesze között. Hannibalt csakúgy, mint Hektort egyfajta szélsőséges kényelemszeretet és vendégszeretet jellemzi. A római katona viszont – akárcsak Achillesz – rövid, durva megszólalásaival már-már faragatlanul harcias.

A *Hannibal* végéhez két töredékben maradt, számunkra már ismerős jelenet csatlakozik az előző, szintén töredékben maradt felvonások folytatásaként. Itt ugyanis a *Hannibal* „a portás” kezdetének patak parti jelenetét látjuk újra – két befejezetlen változatban. Az előző drámában mintegy kész jellemként állt előttünk a harcból menekülő Hannibal, most viszont ismerjük már menekülésének előzményeit is, láttuk korábbi viselkedését. Az előzőek ismeretében a most megjelenő, még bukott hadvezérként is életvidámnak megmaradt Hannibal jellemében még erőteljesebben érvényesül ez a tulajdonság. Tudjuk, Sarkadi drámafelfogásában mennyire fontosnak tartotta az „egy személybe szorult titok”, az emberi jellem szerepét. Drámáiban is igyekszik bemutatni a jellemnek saját sorsáért való felelősségét. Így van ez a Hannibal-drámákban is. Még a legutolsó, töredékben maradt részben is érzékelteti a karthágói hadvezér rendhagyó életfelfogását, a háborúról alkotott békeparti véleményét:

XENON: Szerencsés természeted van, hogy ilyen egyszerűen megtalálod a vigasztalást.

HANNIBAL: Azért nem volt olyan egyszerű a dolog. Húsz évig keményen kellett verekedni, hadvezérkedni, hogy most rájöjjenek: milyen jó megszabadulni tőle.⁸³

⁸¹ Uo. 135.

⁸² Uo. 138.

⁸³ Uo. 159.

Az az életfelfogás annyiban tér el a virági elvektől, hogy Hannibal nagy formátumú egyéniség, aki képes életével hitelesen reprezentálni elveit, sehol sem lesz gúny vagy kritika tárgya a drámában (és noha a darab töredékben maradt, cselekménye sem előlegez semmi effélét). Hannibal alakja azt az embertípust példázza – több későbbi Sarkadi-hős előfutáraként –, aki képes a sorsát formálni és a körülmények fölött is uralkodni. A párbeszéd, melyeket Hannibal irányít, központi alak lévén, sok esetben filozófiai kérdéseket érintenek, melyek elsősorban az emberi cselekvés szabadságának körével foglalkoznak.

Körülbelül a drámatöredékekkel egyidőben, 1947-ben James Joyce *Ulysses*-éről szóló műismertetésében ír a drámatöredékek jellemző embertípusának ismérveiről: „A huszadik század embere nyilván abban különbözik leglényegesebben az ősektől, hogy rájött már: saját magát saját maga határozza meg. Irodalmi vetületben ezt olyan formán lehet mondani, hogy míg az írás problémája ezelőtt a körülmények ravasz vagy kegyes hálójában vergődő ember körül mozgott, most a magának körülményeket teremtő embert ismerte fel”.⁸⁴ A negyvenes években és később is, életművének utolsó darabjaiban egyfajta emberideálként szemléli a Hannibalokat, Tarquiniusokat, Oresteseket, akik képesek arra, hogy felülbírálják a társadalmi normákat, és emellett egyfajta életerő jellemzi őket. Hannibal esetében ez nemcsak a társadalmi elvárásokat érinti, hanem a transzcendens világgal való szakítást is. Leszámol metafizikai meghatározottságával az által, hogy kijelenti: „Nem kell arra gondolni, hogy mire szántak az istenek, mert akármire szánhattak, úgyis azt csinálom, ami nekem jó”.⁸⁵ Az ókori drámákkal ellentétben ezek az alakok nincsenek kiszolgáltatva az istenek kénye-kedvének, sőt azok egyáltalán nincsenek is jelen, hogy beleavatkozzanak az emberek sorsába. Itt még nincs szorongató metafizikai magány, amely esetleg egzisztencialista ihletésre engedne következtetni. „Nem kell Baal – megvan a bennem levő isten”⁸⁶ – jelenti ki Hannibal az önmagát az isteni létszférával szemben is meghatározó drámai hős a darab végén.

1948-ban írja mitológiai témájú novelláit (*A szatír bőre, Párbaj az igazságért, Ödipusz megvakul*). Bizonyos szemléletbeli rokonság mutatható ki a novellák és a töredékek szereplői, illetve az általuk képviselt életelvek között. Tipikus példa erre Hannibal és a fent említett *Párbaj az igazságért* Hektorja. Mindkét esetben a háborúba belefáradt hadvezér békepárti, életigenlő magatartásának lehetünk tanúi. A novella Hektorja ahelyett, hogy az Achilleszel megvívandó döntő párbajra készülne, megfürdik a patakban, majd jóízűen elalszik, mivel egyszerűen „nincs kedve” a harchoz. Amikor Achilleszel találkozik, nem a katonák által alkalmazott üdvözlő, illetve fenyegető formulákkal kezdeményezi a vele való kommunikációt, hanem a hallgató nagy meglepetésére úgy szól hozzá, mint a régi ismerősökhöz szokás: „ – S

⁸⁴ Sarkadi Imre: *Cikkek, tanulmányok*. 418.

⁸⁵ Sarkadi Imre: *Drámák*. 86.

⁸⁶ Uo. 95.

egyébként hogy szolgál az egészség, Achillész?”⁸⁷ Valójában a novella cselekménye is nagyrészt mozdulatlan, csupán a párbeszéd dominál, az sem igazán elvek és érvek ütköztetése, hanem Hektor nézeteinek kibontakoztatása Achillesz szűkszavú megnyilatkozásaitól kísérve. Kettejük viszonyában épphogy a párbeszéd jelöli ki a tekintélyes súlyponteltolódást. Hektor, mint valami pacifista filozófus már-már tételszerűen ismerteti ennek az életformának a jegyeit: „Miért fogunk mi itt mindjárt verekedni? Mert a hadvezéreknek így illik? De miért illik így? Mert kell bizonyítani, hogy hősök”, valamint: „az élet élvezése okoz csak örömet”.⁸⁸ Ezzel a tudatosan antiheroikus magatartással azonban egyértelműen rokonszenvezik az író, míg Achillesz értetlensége, rövid, tömondatszerű megszólalásai folytán frázisokat ismételtető, önálló személyiséggel nem rendelkező, üresfejű barbárként áll előttünk. Achillész végül legyőzi Hektort, de győzelmét már nem tudja élvezni. Másik mitologikus novellája, az *Ödipusz megvakul*, sajátos mítoszértelmezésével szintén az élethez való ragaszkodást példázza, immáron az aszkétikus áldozatvállalással szembeállítva azt. Ödipusz történetét az átélt testi és lelki örömök oldaláról közelíti meg, hangsúlyozván a Jokaszté mellett elvesztegetett éveket. Ödipusz tehát nem az apagyilkosság és vérfertőzés levezeleként válik önpusztítóvá, hanem azért, mert mindezt egy „öreg és unalmas” nő mellett tette. Nem a bűnbánat, hanem az elvesztegetett fiatalság drámája ez Sarkadi olvasatában, aki prózai formában kelti életre újra a freudi értelmezéstől mentes Ödipusz-mítoszt, mintegy ellentétpárját vázolja fel az antigonéi fanatikus aszketizmusnak és az ödipuszi megelégedettségre törekvő életformának.

Mindezek mellett a szabadságkeresés, mint a körülményektől való függetlenedés emberi törekvése szintén gondolati háttérét képezi a novelláknak csakúgy, mint a drámatörödékeknek. Sarkadit intenzíven foglalkoztatja ez a kérdés a negyvenes évek második felében. Az egyéni szabadság minden esetben veszélyeztetett: Hannibalt Scipio háborúnak elkötelezett, hidegfejű katonái fenyegetik, Orestest és Aigisthost a két nő, Klytaimnestra és Elektra rántaná bele a harcba, Hektort pedig Achillész és a népéért való felelősségvállalás sodorja kikerülhetetlen sorsa felé. Ez a sors azonban nem valamilyen fátum által predesztinált életprogram, hanem a társadalmi elvárások függvénye.

Elektra

„Az a jó történet, amelyet már korábban hallottunk, azaz a jó elbeszélő az újramesélés, a jó drámaíró pedig az újraeljátszás hatására törekszik. Itt kapcsolódik be a rítus – maga a

⁸⁷ Sarkadi Imre: *Novellák*. 75.

⁸⁸ Uo. 78-79.

rítus újraeljátszás” – idézi Eric Bentley Maud Bodkin gondolatait⁸⁹ egy már meglévő történet dramatizálásáról. Sarkadi korai drámái között nem egy olyan található, amely ezt a rítust kívánja feleleveníteni, görög tragédiát és ősi balladatémát dolgoz fel újra, ezáltal tehát egy már meglévő, „klasszikus”-nak ítélt szöveg alapszituációjából kiindulva „állandó értelmezési összevetésben” áll az eredetivel.⁹⁰ Érvényesül tehát Gerard Genette azon megállapítása, mely szerint „mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel”, a „transztextualitás” kategóriájába tartozik.⁹¹

A mitologikus novellákkal egy időben írja az *Elektra* többféle szövegváltozatát, de be soha nem fejezi ezt sem. Ezzel a drámával újra az ókori görög tragédiák világát idézi meg, hogy a fenti problémák tárgyalásának adjon újabb táptalajt. Itt is eltávolítja a hétköznapi léthelyzetektől a dráma alakjait és történéseit, igyekszik fenntartani bizonyos mitikusnak vélt világot. A drámatörredék első változatában már kezdetben nyilvánvalóvá válik, hogy Klytaimnestra és Aigisthos korántsem boldog egyetértésben élik mindennapjaikat Agamemnon meggyilkolása után. Érthető, de a mítoszi közegbe nem illeszkedő okból: az asszony öregszik, a férfi pedig még fiatal és vonzó, ereje teljében van. Klytaimnestra paranoiásan gyanúsítja Aigisthost azzal, hogy előbb-utóbb fel fogja cserélni őt a lányával, Elektrával. Elektrát pedig azért támadja és idegeníti el a palota és város összes lakójától, mert attól fél, hogy Orestesszel együtt meg fogják gyilkolni őt. A dráma alaphelyzete ezt a szituációt láttatja, felvázolva a hármójuk közötti viszonyokat: Klytaimnestra és Aigisthos kutya-macska viszonyhoz hasonló házasságát, Elektra magányát és kétségbeesését. Ebben a változatban Aigisthos azonban valóban el akarja csábítani Elektrát – csupán öncélúan, a teljesítmény kedvéért.

Az első felvonás második változata Elektra felől közelíti meg a három drámai szereplő viszonyrendszerét. A Sarkadi-féle Elektra-dráma újszerűsége, hogy az ösztönök, a nemiség mozgatja a tetteket. Ebben a változatban Elektra már valóban Aigisthos szeretője, és hasonló módon képviseli az élvetedséget, mint a férfi. Ennek a változatnak azonban hamar vége szakad, hiszen nincs folytatási lehetősége, amelyből igazi konfliktus, illetve tragédia bontakozhatna ki.

A második felvonásban Aigisthos után Orestes esetében látjuk ugyanazokat az életelveket, amelyek Virág, Hannibal és a *Lucretia* Tarquiniusának örökségét igazolják. Orestes és elődei között viszont az a különbség, hogy míg Hannibalnak és Aigisthosnak volt oka beleunni a vérengzésbe, Orestes már húszéves korában a pacifista kényelemszeretet

⁸⁹ Bentley, Eric i. m. 18.

⁹⁰ Jákfálvi Magdolna: Magyar dráma – ’90-es évek. *Jelenkor*. 1999. 12. szám, 1268.

Vö. Eliot, T. S.: Hagyomány és egyéniség. Fordította Szentkuthy Miklós. In: E., T. S.: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*. Bp., Gondolat Kiadó, 1981. 63-64.

⁹¹ Genette, Gerard: Transztextualitás. *Helikon*. 1996. 1-2. szám, 82.

modellje. Az *Elektrában* ugyanis ismét az elvárásokhoz képest nem megfelelően viselkedő Orestest látunk viszont. Nem Aiszkülosz és Euripidész anyján bosszút álló Orestese ez, hanem leginkább Hannibal és Hektor rokona: pusztán azért ölni, mert úgy kívánja az illem, ez esetben a bosszú törvénye túlon túl unalmas egy idő után. Izgalmasabb dolog az életet a maga teljességében, amíg megadatik, élvezni. Az *Elektrában* nemcsak egy, hanem egyszerre két szereplő is propagálja ezt az életfelfogást. Aigisthos számunkra már ismerős „ars poeticá”-ja: „A háborút is igyekeztem mindeddig elkerülni, ahogy lehetett. S eddig még mindig lehetett, innen származik a gazdag tapasztalásom, hogy mindent lehet, ha igazán kedve van hozzá az embernek. Ölés – ah, az gusztustalan dolog”.⁹² És ahogy sem Hannibálnak, sem Hektornak eszébe sincs harcolni, úgy Orestesnek sem bosszút állni apja gyilkosán: „semmi kedvem trónkövetelőként fellépni – jelenti ki –, semmi kedvem uralkodni, trónörökösnek lenni. A világon sokkal fontosabb dolgok is vannak, s törődünk a fontosabb dolgokkal. Szabad vagyok, és jól érzem magam benne”.⁹³

Intenzívebben jelentkezik a szabad akarat érvényesítésének problematikája Sartre-nál, aki szintén feldolgozta Elektra és Oresztész történetét a fentebb említett *A legyek* című drámájában. Oresztész itt sem bosszúra áhító trónörökösként érkezik szülővárosába, tulajdonképpen nincs is elegendő bátorsága kezdetben a gyilkossághoz, és sokáig nem is fedi fel kilétét nővére előtt. Amikor azonban elhatározza a bosszúállást, következetesen ragaszkodik tettehez, és annak következményeihez. Sartre nem törekszik az alaptörténetben megjelenő cselekedeteket lélektanilag megindokolni, mint Sarkadi, az ő drámájában az igazi konfliktus az isteni világ bűnt és bűnhődést szabályozó morális elvei, valamint az ezen törvényszerűségek és a metafizikai erők kedvtelésének, illetve közönyének kitett emberi világ között feszül, tehát kétszintes dráma.

Az isteni világot az Erinniszek mellett az emberi alakban megjelenő Jupiter képviseli, aki néhány bevált varázsigeszerű mondaton kívül, amit többnyire a legyek elhárítására használ, és azon kívül, hogy tájékoztatja a Pedagógussal Argoszba érkező Oresztészt a városban zajló halálkultusról (amely mellel a saját kultusza), érdemi akciót nem visz véghez. Megjelenik azonban a bűntudatot, aszkétikus vezeklést, halálfélelmet hozó transzcendens erőként, amelynek vajmi kevés védő-oltalmazó szerep jut. Nem is engedelmeskednek útmutatásainak a főszereplők, de ahelyett, hogy valamely sors vagy fátum igazolódását vélnénk felfedezni a velük történt eseményekben, sokkal inkább a sorsát saját kezébe vevő, istenek ellen lázadó, szabad akaratú rendelkező ember áll előttünk. Aigiszthosz vitatkozik Jupiterrel, és nem fogadja el Oresztész elfogatásának tanácsát. Oresztész sem

⁹² Sarkadi Imre: *Drámák*. 217.

⁹³ Uo. 243.

hajlandó elhagyni a várost. Mindez azért történik, mert „az emberek szabadok”⁹⁴, és ezzel szemben Jupiter is tehetetlen, ez a konfliktus lényege. Ez a fontos egzisztenciálfilozófiai tétel érezteti a hatását – legalábbis a tipológiai egyezés mindenképpen szembetűnő – Sarkadi több korai művében is. Oresztész azon megállapítása, mely szerint „arra vagyok ítélve, hogy ne ismerjek más törvényt, hacsak a magamét nem”⁹⁵ pedig egyenesen az *Elveszett paradicsom* Sebők Zoltánjának szavait előlegezik: „Nem ismertem magam fölött törvényt mást, mint saját magam törvényét – s most se ismerek. Erkölcs, társadalom törvényét – magamra nézve kötelezőnek nem éreztem...”⁹⁶

Lucretia

A római kor történelméhez nyúl vissza a *Lucretia* című drámatöredék is, mely a római király Tarquinius jellemére épül elsősorban. Tarquinius fogad egyik patríciusával, Brutusszal száz aranyban, hogy Brutus feleségét, Lucretiát nem lehet elcsábítani feddhetetlen, erényes élete miatt. A dráma túlnyomó részében a polgári erényekről és azok felfüggesztéséről folyik a vita a felek között, végül pedig Tarquinius csellel visszalopózik Brutus immáron magára hagyott feleségéhez, és sikerre viszi a csábítást. A dráma cselekménye ezen a ponton – néhány rövid jelenettől eltekintve – megszakad.

A dráma alaphelyzetében tehát – in medias res kezdéssel indít a darab – Tarquinius és Brutus Quintus társaságában és Brutus otthonában a társadalom által elismert erkölcsi értékrendről vitatkozik. Brutus elkötelezett híve ennek, Tarquinius viszont képes könnyedén felülemelkedni minden előírt szabályszerűségeken, illetve őszintén és nagyvonalúan gyakorolni a szabadságát a polgári erények javára is. Ez a kérdéskör visszavezet *A próféta* erkölcsi liberalizmusához és szabadságfogalmához, de rokon a Hannibal-töredékek kérdéseivel is, melyekben a háború törvényszerűségei ellen lázad a főhős. A *Lucretiában* a polgári etikai elvek szenvednek csorbát, és míg Virág abban kudarcot vallott, Tarquinius a jelleméből fakadó könnyedséggel képes kielégíteni saját vágyait. Sarkadi érezhetően Tarquinius nagy formátumú jellemével rokonszenvez. Brutust, ellenfelét ugyanis már-már nevetséges figuraként formálja meg. Erényről való filozofálgatásuk közben túlságosan magabiztos, érzéketlen és szenvedélytelen. Így a puritánság és erkölcsi elkötelezettség szószólójaként is nevetségessé válik. Annál is inkább, mivel Tarquinius hódítása sikeres. Brutus egy

⁹⁴ Sartre, Jean Paul: *Drámák*. Bp., Európa Kiadó, 1968. 62.

⁹⁵ Uo. 81.

⁹⁶ Sarkadi Imre: *Drámák*. 897.

személyben vétkes és áldozat. Ő az, aki állta a fogadást Tarquiniusszal saját feleségére. Ezzel saját erkölcsi elveit is elárulta, túl magabiztos volt továbbá Lucretia erkölcsében, ez az ő tragikus vétsége, amiért a mégsem tökéletesen állhatatos felesége megcsalja.

A drámai alaphelyzet akkor változik meg, amikor Tarquinius visszaérkezik az egyedül maradt Lucretiához, és hozzáfog az asszony elcsábításához. Itt látszik meg a különbség Lucretia és Brutus erényről alkotott felfogása között, amely azonban a dráma töredékes volta miatt kidolgozatlan. A csábítási jelenetet ugyanis két változatban is megírta Sarkadi. Az elsőben Lucretia nehezen enged Tarquinius ostromának. A másodikban viszont az derül ki, hogy az erényesség csak felszín volt, és egyáltalán nem esik nehezére, hogy Róma királyának szeretője legyen. Ez utóbbi megoldás kevésbé hatásos, hiszen az erkölcsi értékvesztést minimálisra redukálja vele az író. A drámai cselekmény ennél a mozzanathoz még is szakad.

A *Lucretia* sem nélkülözi a filozófiai tételek bizonygatását. A *prófétához* és a *Hannibal „a portás”*-hoz hasonlóan ez elsősorban az akarat szabadságának kérdését jelenti. Ez itt is olykor túl tézisszerű gondolatok ismertetésében nyilvánul meg, ami dogmatikussá teszi őket helyenként, az alakokat pedig ismételten sematikusakká. Az örömök, ösztönök felszabadításának útjában álló, akár metafizikailag, akár a társadalmi normák által legitim magatartásformák fölött tör pálcat. A virági hedonizmus tételei köszönnek itt vissza: „Aztán vannak emberek, nem szabad emberek, akik maguknak csinálnak rabságot. Nekik nem kell bor, mert szeretik ugyan, de úgy érzik jól magukat, ha mégis önmegtartóztatóak”.⁹⁷ Ilyen embernek bizonyul Lucretia is. Csak a normák miatt utasítja vissza először Tarquiniust, valójában a vágyait tekintve már az elején engedne, mindössze a lelkiismeretfurdalástól fél. A gátlástalan öncélúság és az erkölcsi igazság csap itt össze, és az utóbbi, hiteles képviselők híján, elbukik, lényegtelenné válik.

Ez a drámatöredék újabb példáját adja az öntörvényű, szabad akaratát minden helyzetben érvényesítő embertípusnak. Tarquiniusként egyszerűen megtetszik Brutus felesége. Ebben a drámában is, akárcsak a *Hannibalban* vagy az *Elektrában*, a körülményei fölött uralkodni képes és az élvezeteknek hódoló embereszményt teremti meg a főszereplő Tarquinius személyével. Nemcsak királyi pozíciójából fakad ugyanis mindent birtokolni akaró, a cselekvési szabadság végleteit megragadó magatartása, hanem jelleméből is: „Ha nem király, hanem pásztorfiú lettem volna, akkor is visszajöttem volna – mondja Lucretiának az asszony meghódítása előtt nem sokkal – Az ember szabadsága elég kevés, ki kell hát használni. Azt nem csinálhatom mindig, amit akarok, de legalább a választékom megvan. Nem lehetek egész Latium urává, vagy nagy fáradtságba kerülne. Nincs is kedvem hozzá. Nem repülhetek, az alakomat se változtathatom, láthatatlanná válni sem tudok – csupa olyan

⁹⁷ Uo. 182.

dolog, amit szeretnék. De legalább a cselekvések választéka megvan. Ezt a szabadságot aztán ki is használom. Tehettem, hogy válasszak: visszamenjek-e a táborba, vagy idejőjtek. Idejöttem”.⁹⁸

A drámatörredékek rokon vonása, hogy mindössze egy bizonyos filozófiai gondolat kifejtése köré épül az amúgy is meglehetősen statikus drámai cselekmény ezekben a művekben. Befejezetlen marad a *Hannibal*, mivel Hannibálnak igazi erkölcsi ellenfele nincs, egyedül a Hektoréhoz hasonló bukás vezethetne tragikumhoz. Befejezetlen az *Elektra*, mivel Orestes magatartásából sehogyan sem következhetne az anyagyilkosság. A mitológikus novellákban a hipertextusból származó történet végkifejletét nem változtatja meg, ezzel együtt értelmezi át a történetet, rámutatva bizonyos lélektani mozgatórugókra.

Bibliai-vallási motívumkincs

Jelen dolgozat megkísérli azt, hogy rámutasson a Sarkadi-drámák jelentős részében jelenlevő mitikus-bibliai távlatra. A nyitódarab *Próféta* a Szentírás jellegzetes ószövetségi alakját és annak elvárás szerinti magatartását jeleníti meg fonák módon, ironikusan. A prófétai beszédmód továbbá megnyilvánul Sarkadi társadalmi tárgyú drámáinak és epikájának kommunista ideológiai, messianisztikus szókincsében egyaránt. A bibliai toposzok sorát gazdagítja a rossz, a démonikus, a bűnre csábítás sátánikus magatartásának problematikája az író számos művében (*A prófétától kezdve a Pokolraszállás* című novellán át az *Oszlopos Simeonig*), az elveszett paradicsom motívumával és egyáltalán az édenkert-metaphora többszöri felbukkanásával együtt. A hittel való kereskedés, a bűnbánat és a gyónás ironikus reprezentációjára a *Balassi Menyhárt árultatásában* kerül sor. A szövetkezetesítés folyamatát tematizáló darabokban a föld szakralitására való utalás kap domináns szerepet, sőt ez közvetett módon az *Elveszett paradicsomban* is megjelenik az üvegházban télen is dúsan tenyésző, mindent túlélő növényekben és az őket gondozó idős kertész, Sebők Imre alakjában. Végül a protestáns hitből és etikából táplálkozó munkaerkölcs bizonyos ismérvei hatnak át több művet is — elsősorban a társadalmi darabokat (*Kőműves Kelemen*, *Szeptember*, *Út a tanyákról*, *Igazság* c. novella, *Elveszett paradicsom*). A korai drámákban megjelenő,

⁹⁸ Uo. 181.

ironikusan értelmezett aszkéta- és prófétaszerep után tehát az „evilági kötelességek teljesítésének” lutheri elve érvényesül inkább.⁹⁹

A próféta

A próféta 1943-ban keletkezett, a második világháború ideje alatt, egy politikailag, ideológiailag megterhelt időszakban, amely szinte magától értetődően termelte ki a magyar „válságirodalmat”. Ennek jelentős képviselői Sarkadi Imre korai művei,¹⁰⁰ beleértve a negyvenes évek drámatörredékeit, az *Oszlopos Simeon* kisregényváltozatát, de az akkor íródott novelláinak egy részét is.

A próféta közvetlenül nem utal a fenti korszak egyetlen mozzanatára sem, mint például a *Pokolraszállás*, a *Párbeszéd az idő dolgairól* egyes novellái, hangjátékváltozatai vagy az *Elementek – visszajöttek* című kisregénye, amelyek a második világháború, illetve a nyilas rémuralom élményéből táplálkoznak. Mellettük a dráma problémaköre, az emberi szabadságnak, mint a drámai mondanivaló középpontjába állított és szélsőségesen értelmezett értéknek a hangsúlyos szerepeltetése újszerű. Mindez természetesen adódhat a negyvenes évek zaklatott történelmi helyzetéből, melyben az egyén cselekvési szabadsága nagymértékben felértékelődött. Szintén ekkor írja például *1943* című hangjátéktörredékét, amelyben két férfi arról vitatkozik a háború fenyegető légkörében, hogy érdemes-e megszökni a katonai szolgálat elől vagy sem. Mindezzel együtt természetesen a szabadság veszélyeztettsége lesz az egyik kardinális kérdés. „Ne törődjünk a külsőségekkel, hogy belülről annál szabadabbak lehessünk”¹⁰¹ – jelenti ki az egyik szereplő, Péter, de beszélgetőpartnere, Bálint a radikális, nemcsak a belső, de a külső szabadságért küzdő háborúellenesség képviselője, és hasonlóan antimilitarista gondolatokat fogalmaz meg, mint a korabeli drámatörredékek és novellák hősei.

A próféta címszereplője Virág Róbert, egy falusi kocsmá törzsvendége, aki minden áldott nap, miközben egymás után fogyasztja a fröccsöket, a szabadságról és fiatalságról prófétál a vendégeknek. A „prófétálás” itt nem egy megtörténendő, sorsfordító esemény előrejelzése, mint a bibliai személyek esetében, hanem egy életfilozófia hirdetésének a szinonímája. Ennek az életfilozófiának a lényege az élet elsősorban örömeihez való ragaszkodás minden körülmények között, ami maga után vonja a társadalmi normákkal történő szakítást. Virág azonban nem támasztja alá ezt cselekedeteivel, pusztán „tanítja” környezetét, a csapos Samut és a vak koldust, Gerzsont a hedonista magatartásra. A dráma

⁹⁹ Weber, Max: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*. Bp., Cserépfalvi Kiadó, 1995. 78.

¹⁰⁰ Radnóti Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék*. Bp., Palatinus Kiadó, 2003. 50.

¹⁰¹ Sarkadi Imre: *Párbeszéd az idő dolgairól*. Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, 1987. 118.

nyitó jelenetében Samu és Gerzson a próféta érkezésére vár, hozzájuk csatlakozik a városból érkező Karusszó, Alfréd és Mohameda, akik szintén a próféta hírére térnek be a kocsmába. Az örök fiatalság hirdetése mellett Virág prófétai magatartásának fontos tényezője az emberek becsapása az ún. „őszinte” hazugságok által. Egyfajta intellektuális fölénnyel beszél rá hallgatóit arra, hogy mi az egyéniségüknek leginkább megfelelő tevékenységi kör. Ez önmagában nem lenne elítélendő törekvés, Virág azonban ezt általában a beszélgetőpartnereinek tudatos befolyásolásával igyekszik elérni, így valójában burkoltan meg is alázza őket. „Az embereknek hazudni is jó – vallja – (...) Meg kell nekik mondani: most hazudni fogok, egyáltalán mindig hazudni fogok. És hazudok is. Aztán mégis elhiszi egyenként mindegyik, hogy csak neki nem hazudok, csak neki mondom meg őszintén”.¹⁰²

A drámában a szabadságfogalmat a prófétai magatartás hangsúlyozza, és mintegy transzcendensen létező entitást legitimizálja. Virág az élethez, az elsősorban testi, érzéki örömekben kimerülő élvezetekhez való ragaszkodás elsődleges hirdetőjeként jelenik meg. Az élet lényegét tehát éppen a transzcendens világszint figyelembe vétele nélkül, egyfajta élvezet, hedonista magatartás megvalósításaként fogalmazza meg. Ha a történelmi-társadalmi kontextus felől közelítünk a drámaértelmezéshez, érthető a pusztán materiális létezés szélsőséges formában való kihasználásának igénye, amit mindenkor előidézhet az élet bármiféle fenyegetettségének a tudata. Virág Róbert is ennek megfelelően hirdeti tantételeit: „Mondjuk azt, ami jólesik, tegyük azt, ami jólesik, együnk, igyunk, sok nő, sok bor, akkor leszünk örökké fiatalok”.¹⁰³

Szintén a negyvenes évek terméke az *Ödipusz megvakul* című novellája, melyben hasonló gondolatokat fogalmaz meg az emberi élethez való ragaszkodással kapcsolatban: „Ne higgyétek, ha valaki az életről akar benneteket lebeszélni. Én alig követtem el tíz perce, és máris hasogat a megbánás, ez az elhirtelenkedett, de visszavonhatatlan tettek szörnyű Erünnisze. Magammal, egyetlen, imádott, szent önmagammal szemben csinálni ezt... ó, ó... Legyetek szívósak és ragaszkodjatok rettenetesen vacak életetekhez”.¹⁰⁴ Ödipusz a bűntudatot enyhítő aszkétikus vezeklés első tette, saját szemeinek kiszúrása után (amit Szophoklész Ödipusza magára méltón és okkal mért büntetésnek vél) döbben rá arra, hogy nem akar vezekelni, sem aszkétikus magányba visszavonulni, hanem valójában elvesztegetett élete fölött kesereg. Az élethez való ragaszkodás kérdése mellett tehát a büntett fölött érzett megbánás problematikáját is érdemes megvizsgálni. A görög tragédiák modern kori feldolgozásaiban, úgy tűnik, idejétmúlt dolog bűnbánatról beszélni, hiszen az mindenképpen legitimizálna valamilyen metafizikai vagy emberi eredetű értékrendszert. Nincs helye

¹⁰² Sarkadi Imre: *Drámák*. 23.

¹⁰³ Uo. 13.

¹⁰⁴ Sarkadi Imre: *Novellák*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975. 97.

bűnbánatnak Sartre *A legyek* című drámájában sem (mely Elektra és Oresztész történetét dolgozza fel): ez esetben Oresztész az, aki Jupiterrel és ezzel együtt az egész transzcendens világrenddel szembeszegülve hangoztatja az önsanyargató vezeklés korszakának végét: „az én bűnöm bizony az enyém (...) az én bűnöm az én büszkeségem és az életem értelme.”¹⁰⁵

A próféta a keresztény és iszlám vallások fontos személye. A bibliai prófétákról elsősorban az Ószövetségben olvashatunk, tevékenységük az akkori időkben volt kiemelkedő. Olyannyira, hogy a Biblia ún. történeti könyveinek több jelentős, meghatározó személyisége próféta, valamint az Ószövetség bizonyos könyveinek is prófétai tisztségben álló személy a szerzője. A prófétálás aktusának lényege a jövőre vonatkozó isteni terv megjelentése, nem egyszer fenyegetés vagy figyelmeztetés formájában. Így tett többek között Ézsaiás, amikor Tírús és a babiloni birodalom bukásának képét lefestette, vagy Jónás, amikor a niniveieket a város közelgő pusztulására figyelmeztette.

Mindezek mellett a próféták tiszte volt a legkülönbébb szimbolikus víziók értelmezése, sőt nem egyszer saját sorsuk vált példázatértékűvé. Közös jellemzőjük, hogy mindenkor és mindvégig az isteni akarat szócsövei voltak, még akkor is, ha az őket körülvevő lázadó erkölcsök sok esetben számkivetettség és meg nem értettség céltábláivá tették őket. Németh László egyenesen az Ószövetség legfontosabb alakjai közé sorolja a prófétákat, egy emberi közösség vezéregyéniségeiként mutatva be őket: „ők mutatják meg, hogy a történelem csak azokat a népeket emésztheti meg, amelyek a csapásokat, szolgaságot megadó fővel állják, s nem mint az új, magasabb feladat, történelem fölé emelkedés ösztökéjét”, sőt „a csapások alatt még növeszteni is tudják a nép lelkét”.¹⁰⁶ Elkészül a négy prófétáról szóló egyfelvonásosának terve is.

A próféta tevékenységében mindig fontos szerepet játszik az Istennel való együttműködés, egyfajta küldött-szerepben Isten üzeneteinek, útmutatásának közvetítése vagy valamilyen közelgő eseményre való felkészítés. Paul Ricoeur a prófétai beszédformával kapcsolatban kiemeli, hogy az „eleve úgy mutatja be magát, mint ami ... nevében szól”,¹⁰⁷ tehát „nem a maga nevében, hanem másnak a nevében, az Úr nevében szól”, azaz a prófécia „olyan hír (szavak, cselekedetek, látomások) közlése, melynek során valaki azt mondja: *én*, de ez a szó Isten beszéde »szándékszik« lenni”.¹⁰⁸ Másik fontos ismértvére is rámutat: a jövőben megtörténendő, esetleg már küszöbön álló eseményekről való tájékoztatás aktusára, amely teljességre az újszövetségi *Jelenések Könyvével* jut. A próféta tehát mindig eszköz Isten kezében, aki által a kinyilatkoztatás, az isteni ítéletről vagy szabadulásról való hír átadása

¹⁰⁵ Sartre, Jean Paul: *Drámák*. Bp., Európa, 1968. 86.

¹⁰⁶ Németh László: *Megmentett gondolatok*. Bp., Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975. 78.

¹⁰⁷ Ricoeur, Paul: *Bibliai hermeneutika*. Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995. 14.

¹⁰⁸ Ricoeur, Paul – Lacocque, André: *Bibliai gondolkodás*. Bp., Európa Könyvkiadó, 2003. 283.

történik. A prófétai beszéd fontos tartozéka az „így szól az Úr...” vagy „ezt mondja az Úr Isten...” retorikai formula, jelezvén a próféta hírvivő, küldötti funkcióját.

Sarkadi prófétája, Virág Róbert esetében nincsenek ilyen formulák, szembetűnő viszont az ószövetségi próféta kritériumainak modern olvasata. Virág, mint láttuk, Sarkadi Ödipuszához és Sartre Oresztéséhez hasonlóan, teljesen elhatárolódik a régi próféták által tanúsított, elavultnak ítélt erkölctől: „...minden bűnnek számított, ami jó volt. Ezért nem volt igazi sikerük a régi prófétáknak, és ezért van igazi sikerem nekem”¹⁰⁹ – vallja, majd kicsivel később hozzáteszi: „élni jó még akkor is, ha bűnöket követünk el közben”.¹¹⁰ Nietzschei gondolatok hatását érezzük a „törvény” (az ószövetségi próféták ugyanis nemcsak Isten, hanem egyúttal az Isten által a zsidóknak adott Törvény, a Thóra nevében is fölléptek), és más, emberi intézmények által felállított értékrendszerek, a jó és rossz fogalmának megkérdőjelezésében.

A *prófeta* Virágja egy meghatározott életfelfogás propagálójaként jelenik meg, ezt igazolja a bibliai világképet idéző prófétai megnevezés is. Itt azonban szintén nem az eredeti, mítoszi személy ismérvei jelennek meg, hanem a prófétai magatartás egy bizonyos újszerű, „fonák” jellege nyilatkozik meg Virág Róbert magatartásában. Az ún. régi, hagyományos prófétáktól való elhatárolódása tudatos, hangsúlyozza, hogy „a régiek állítólag sáskán és mézen [éltek]. A huszadik század prófétái fröccsön és paprikás csirkén. Ezért is jobb a huszadik században prófétálni, nincs konkurrencia. De másért is könnyebb. A múlt prófétái olyasmit mondtak, hogy legyél jó. Amit én mondok, az majdnem úgy hangzik: legyél rossz, meglátod, még úgy is mennyivel jobb leszel, mint így”.¹¹¹ A huszadik század fontos ismervére mutat itt rá a drámai szöveg: a régi prófétai magatartás által hirdetett és tanúsított hagyományos, ha úgy tetszik, polgári értékrend fellazulására és relativizálódására. A próféta élettapasztalata a hagyományos értékkategóriák szkepszissel való szemlélete, a metafizikai magány. Az Oszlopos Simeon-i álaszkétákhoz hasonlóan Virág az álprófeta szerepébe helyezkedik, és lesz az érzéki örömet hirdetők küldött.

A dráma alaphelyzetében a Virág és a többi szereplő között kialakult viszonyokat ez a magatartás határozza meg. Virág először Samunak, majd az újonnan érkező (egyébként régi szeretőjeként megjelenő) Mohamedának és Alfrédnek hirdeti „prófeciáit”. Tételeinek lényeges tulajdonsága, hogy valójában bizonytalan értékrendet és világnézetet körvonalaznak: határozott törekvésük a hagyományos, „régik” próféták által propagált, ún. polgári értékrenddel való szakítás, de kudarcot vallanak a helyes élet definiálásában. A dráma elején úgy várják őt, elsősorban Samu, mint valódi prófétát, aki ténylegesen valamilyen transzcendens hatalom

¹⁰⁹ Sarkadi Imre: *Drámák*. 22.

¹¹⁰ Uo. 24.

¹¹¹ Uo. 20.

közvetítője, az életben való eligazodást segítő igazságok szószólója. Valójában azonban a Virág által hangoztatott nézetek fontos ideológiai háttérét képezi az a felismerés, hogy ténylegesen ő sem tudja, milyen a „helyes élet”. Lemondott az emberek megjavításáról, tehát egyfajta kiábrándultság is munkál benne, finoman érzékelteti ezt néhány utalás: „De hát az abszolút helyes életet senki nem tudja. Én sem. De én legalább tudom, hogy nem tudom. Ebben van a sikerem titka”.¹¹² Az erkölcsi relativizmus, a liberális szexuális élet csupán egy általa helyesnek gondolt megoldás. A fiatalság számára az élvezettel és szenvedéllyel egyenlő, az izgalom, a kaland jelenti számára az igazi életet, valamint az érzelmeket háttérbe szorító, pusztán öncélú érzékiség. A szabadság gyakorlásának elsődleges módja pedig figyelmen kívül hagyni a kötelességeket. Virág magatartásának fontos jellemzője az elvei hangoztatását kísérő önigazultsága. Azt hiszi, csalhatatlan emberismerettel rendelkezik, és képes az embereket úgy befolyásolni, ahogy éppen neki tetszik, kihasználni kicsinyességüket, jellembeli hiányosságait.

A dráma alaphelyzetében Virág a központi, leghangsúlyosabb alak: Samu feltétlen híve, Mohameda hűséges hallgatója, Alfréd teljes mértékben a befolyása alá kerül. Az egymást követő párbeszédok állandó tagja, csak a beszélgetőpartnerei változnak. A kiinduló helyzetben minden a Virágról kialakított prófétaképnek megfelelően alakul, és jelen van egy bizonyos prófétakultusz a „hívek”, Samu, Mohameda és Alfréd körében.

Virág tételeinek bizonytalansága is felsejlik azonban hangoztatásuk közben, és a képmutató magatartás mögött fokozatosan az önámítás ismérvei jelennek meg. Mohamedával folytatott beszélgetése során hangsúlyozza a tények és illúziók közötti kapcsolatot: „Ne hagyja magát soha a tényektől zavartatni – mondja az asszonynak –. Gondolja azt, hogy tények nincsenek, és akkor csakugyan nem lesznek”.¹¹³ Alfrédnek azonban éppen az illúziókkal való leszámolást hirdeti:

„Tények, uram, a tények, ez az élet (...) A tények a fontosak, az orchidea, a tengeri, a pénz, az üzlet (...) A tények azok mind fiatalok. A tények sohasem öregszenek meg. Elöttem csak annak az embernek van becsülete, aki a tényekkel is számot vet”.¹¹⁴

Alfrédnek a cselekvés, a gyakorlati megvalósítás, a tettek erejének fontosságát hangsúlyozza, amely életfilozófiájának fontos eleme is: az örömök kiélése az elméleti, cselekvésképtelen filozofálgatással szemben – ez a fiatalság fontos kritériuma: „Fiatalosan belevágni. Nem törődni a kockázattal”.¹¹⁵

¹¹² Uo. 18.

¹¹³ Uo. 27.

¹¹⁴ Uo. 31.

¹¹⁵ Uo. 32.

Virág észrevétlenül csúszik át a fent hangoztatott gyakorlatias életmódból a passzívba. Elveinek kudarca a Zsuzsival való párbeszédében válik nyilvánvalóvá. Zsuzsi a kocsmatulajdonos Gerinc tizenkilenc éves orvostanhallgató lánya. Először Virág tesz említést róla, mint a két ember közötti harmóniában hívő fiatal nőről. Zsuzsi színre lépésekor rövid időn belül nyilvánvalóvá válik a kettejük közötti vonzalom. A Zsuzsival folytatott párbeszéd így félig-meddig flörtölésbe csap át, amelyben Zsuzsi a „kecskeszakállas” Karusszó említésével akarja féltékennyé tenni Virágot, de bármennyire igyekszik is, a csallhatatlanul magabiztos próféta szerepében tetszelgő Virág végzetesen elszalasztja a többször is felkínált lehetőséget Zsuzsi elcsábítására (a lány háromszor is megtorpan és visszafordul, miután Virágtól elbúcsúzott), pedig éppen ő mondta nem sokkal azelőtt Alfrédnek: „Ha lemond az életről, vagy csak az élet egyik feléről, akkor már csak vegetálás, akkor már öregszik”.¹¹⁶

Virág tudat alatt az „abszolút fölényes magatartását, a prófétai fensőbbiségét”¹¹⁷ őrzi meg, de közben hiteltelenné válik modern értelmezésű prófétasága. A kaland, a szerelem gyorsan jött lehetőségét furcsa módon a szemünk láttára szalasztja el, megcáfolva ez által minden eddig hirdetett prófétai gondolatot az élet élvezéséről, a bűnök elkövetéséről, a szabadság gyakorlásáról. Alig veszi észre Zsuzsi ironizálását, finom gúnyolódását, mely éppen erre a régimódi magatartásra irányul, a fölényes fecsegésre, és a tettek, a gyakorlat hiányára, az „elmélet” dominanciájára. Fontos fordulat következik be a dialógus közben: Virág a régi prófétákhoz válik hasonlatossá figyelmetlen és passzív viselkedésével. A darab elején elhatárolódik a sáskán és mézen élő, szörruhába öltözött régi prófétáktól, akik hagyományosan aszkéta és önmegettartóztató életet éltek. Ennek ő pontosan az ellenkezőjét hirdette, az első felvonás végén azonban valami mégis megváltozik, és akarata ellenére beáll az önmegettartóztató próféták sorába. A drámai szereplők viszonyrendszerében is változás áll be. Az, hogy Virág nem képes nézeteit megfelelően reprezentálni, megvilágítja fogyatékoságait és passzivitását, így alulmarad Zsuzsival szemben.

Samu, Mohameda és Alfréd sematikus szereplők, nem változtatják meg a drámai alakok viszonyrendszerét. A prófétai ideák befogadói, Virág magatartására sem hatnak. Mohameda az öregedő asszony típusa, aki unalmas férje mellett könnyen meghódítható, a szerelem, a romantika édeskés-közhelyes világában él. Férje, Alfréd megjelenésében és viselkedésében egyaránt a csinovnyik-típus, a „szürke ember” modellje. Viselkedését távolságtartás, zárkózottság jellemzi. Beszédben sem tudja megfelelően kifejezni magát, néhány tömondatnyi megszólalásnál többet nem hallunk tőle. Üresfejű, egyéniség nélküli figura. Virág könnyedén játszik vele, sikerrel teszi manipulációinak a céltáblájává, passzív

¹¹⁶ Uo. 35.

¹¹⁷ Uo. 42.

bábfiguraként mozgatja. Alfréd azonnal hajlandó elhinni Virágnak, hogy ő maga fiatalos és intelligens, noha egész lénye az ellenkezőjéről tanúskodik.

A fiatalok közül Karusszó és Zsuzsi az, akik fölött Virágnak „nincs hatalma”. Karusszó alig fiatalabb, mint Virág (Sarkadi a szereplők rövid jellemzésében korukat is említi: Virág harminc év körüli, Karusszó valamivel fiatalabb, mint harminc), mégis sikerebben képes megélni a fiatalság „filozófiáját”. Ez Virág szerint ugyanis többek között abban áll, hogy „az az élet, amit megszerzünk magunknak”,¹¹⁸ és „vegyünk el mindent, amit szemünk-szánk kíván”.¹¹⁹ Karusszó nem is habozik ezt megtenni, és amit Virág elhalaszt, nevezetesen a Zsuzsival való szerelmi kapcsolatot, még aznap bepótolja. Ebben válik igazán élessé a kettejük közötti ellentét (noha Karusszó nem lehet igazi ellenfele Virágnak, sokkal kevesebbszer jelenik meg a színen, és karaktere is sematikus), amely elsősorban a cselekvőkészség próbája. Karusszó türelmetlen és izgága tulajdonságaihoz társul egyfajta gúnyolódó, beszédes magatartás. Bizonyos szimbolikus értelemmel bír, ahogy már a darab elején a kocsmabelsőtől áradó „öregség” hívja fel a figyelmet, mintegy tudat alatt szembesítve azt saját fiatalos mentalitásával: „Nézzetek körül, itt van egy öreg vak, egy csomó öreg asztal, öreg falak, remélem, a birkatökány is öreg lesz...”¹²⁰ Beszédében kritikus hangvétel, tetteiben pragmatizmus jellemzi.

A dráma kiinduló helyzetében meglévő viszonyrendszer, Virág prófétasága a Zsuzsival folytatott párbeszéd során szenved csorbát először. Ez a folyamat, amelynek során fokozatosan nevetségessé válik, a Gerinccel és Gerzsonnal folytatott jelenetekben újra nyilvánvalóvá válik. Mint a többi szereplőnél, Gerinc esetében sem véletlen Sarkadi névadási motivációja: a gerinccesség, az erkölcsi stabilitás megjelenítője. Józanság jellemzi, két lábbal áll a földön. Karusszó és Zsuzsi mellett Gerinc sem kerül a próféta „bűvkörébe”, hanem inkább a régi és modern prófétaság ambivalenciájára mutat rá Virág viselkedését illetően, amikor az megkéri tőle Zsuzsi kezét rögtön a lány „elszalasztása” utáni napon. A hedonista „vedd el, amit szemed-szád megkíván” magatartással nehezen fér össze az ilyenfajta konzervatív tett, amit a lánykérés aktusa jelent. Gerinc mutat rá először a Virág sorsában és megítélésében történt változásra is: „Csalódtam magában. Azt hittem, hogy maga az az ember, aki megél minden nélkül. Dolog nélkül, család nélkül, egyszerűen azért, mert élni akar. Hát kiderül, hogy nem él meg, kénytelen megnősülni. (...) ...maga nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket”.¹²¹ Virág tehát sem a modern, sem a régi prófétaság ismerveivel nem rendelkezik már: nem képes az önmegtartóztató cölibátusra, de nem képes a mindent

¹¹⁸ Uo. 33.

¹¹⁹ Uo. 48.

¹²⁰ Uo. 14.

¹²¹ Uo. 51.

felhabzsoló hedonizmusra sem. Gerinctől ezért kap kritikát, sőt azért is, mert az, hogy prófétaságát fokozatosan elveszti, jelképesen a környezetére is kivetül, megváltoztatja a kocsmá atmoszféráját. „Látja, máris veszít a vonzerejéből – világítja meg a helyzetet Gerinc—. Maga az egyetlen vendég az egész kocsmában, pedig már mindjárt este lesz”.¹²² Az üres kocsmá többletjelentéssel bír: Virág magányának és kudarcának jelképe. Ez tovább mélyül a Zsuzsival való második dialógusban. Zsuzsi egy újabb hiányosságára emlékezteti Virágot: a lánykérés ódivatúságát azzal fokozta, hogy Zsuzsi apjától kérte meg a lány kezét, hűtlenné válva saját módszeréhez: „...hiszen mindig maga magyarázta nekem, hogy mennyire fontos a módszer. Hiszen legyen őszinte, Virág, maga eddig csak módszerben különbözött a többi szélhámostól... (...) Mert maga olyan nevetségessé vált hirtelen. Mindig olyan jókedvűen és több-kevesebb tisztelettel néztem fel magára, amikor itt prófétált, az embereket agyonbeszélte, jöttek magához a nők, és maga csak úgy félvállról, pipázva fogadta őket, azok elkezdtek rajongani, tudja az ördög, miért, én azt hittem, magáért rajonganak”.¹²³ Zsuzsi tehát fölénybe kerül Virággal szemben az által, hogy felfedezi annak fogyatékoságait. A Virágban lezajlott változás lényegére is ő mutat rá: „Csak hát éppen kiderült, hogy nem modern próféta. A modern próféta paprikás csirkén, boron, nőn él, ebben különbözik a régitől. Hát kiderült, hogy valami hiba van a maga prófétaságában. Prófétain viselkedik akkor is, amikor másként kellene”.¹²⁴ Prófétain, azaz a régimódi, önmegtartóztató prófétákhoz hasonlóan, akik Virág első megszólalásaiban még a gúny tárgyát képezték. Virág viselkedésében és beszédében (ugyanis valódi tettei alig vannak, főleg beszél) megfigyelhető egy folyamat, amelynek során Virág módszere, az őszinte hazugságok, a befolyásolás, a képmutató, másikat nevetségessé tevő magatartás saját magára kezd visszahatni, és átmegy önámításba. Elhitte, hogy tévedhetetlen, hogy a modern (ál)prófétaság az, amihez igazán ért. Így kénytelen a darab végén saját maga levonni a következtetést, és ezzel saját önámító magatartása fölött mond ítéletet: „Oda jutottam, ahova előbb-utóbb eljut minden próféta, azt hirdetem: mindent úgysem kapunk meg, hát jobb, ha önként beérjük kevésse”.¹²⁵

Figyelemreméltó Gerzson, a vak koldus szerepe a darabban. A dráma kezdő jelenetében egyedül ő ül a kocsmában, nyitás előtt, amikor a prófétának még csak a híre jut el hozzánk. Az örök fiatal, élethabzsoló magatartás említése is ráirányítja a figyelmet az öreg és vak emberre, mint annak ún. „antitézisére”. Öregségével a drámai helyszínhez illeszkedik, tehetetlen és kiszolgáltatott vaksága miatt. Samu el is küldi, hogy az érkező Virág prófétai tevékenységét ne zavarja, mint szomorú ellenpélda. Az öncsalás problematikája Gerzsonnál

¹²² Uo. 52.

¹²³ Uo. 62.

¹²⁴ Uo. 63.

¹²⁵ Uo. 73.

jelenik meg először, éspedig a vakság önámításával kapcsolatban. A darabban többször fordul elő, hogy úgy viselkedik, mintha valójában a vakságot csak mint egy álarcot öltötte volna fel magára. Először elfogadta, majd realizálta, beteljesítve azt a virági tételt, mely szerint azt kell gondolni, hogy „tények nincsenek, és akkor csakugyan nem lesznek”.¹²⁶ „Mikor én kezdtem megvakulni – meséli Gerzson –, akkor hamar felvettem a fekete szemüveget, belenyugodva, hogy no, már ezután vak leszek, hát legyek egészen vak. Nem is igyekeztem látni többet. Egyszer a keresztfiamnak a szomszéd faluban megellett a számar, és lett egy tiszta fehér számarcsikó, akkor mondtam, hogy ezt már csak megnézem, gondoltam, látok én még azért valamit, ha akarok is. Nem láttam már semmit, elszoktam a látástól időközben egészen”.¹²⁷ Ahogy Gerzson sem tudta már visszafordítani a fizikai vakság folyamatát, úgy Virág sem képes újra megragadni az elszalasztott lehetőséget. Zsuzsi Virág „fehér számarcsikója”, akit álprófétasága öncsalása miatt ügyetlenül kiengedett a kezéből.

Az önámítás mellett jelen van Gerzson alakjában az az ellentmondás, amit a vakság és az átvitt értelemben történő éleslátás jelent. Ő az, aki jobban érti a tények közötti összefüggéseket, mint Virág, aki lát, és ráadásul azokról profétál. Virág és Zsuzsi párbeszédét mindkét esetben ő szakítja félbe, és úgy viselkedik, mintha rálátása lenne a szereplők közötti, bontakozófélben lévő viszonyra. A Gerzsonnal való párbeszéd tovább viszi Virágot az elbizonytalanodás útján: nyilvánvalóvá válik a virági és a gerzsoni életfelfogás különbsége. Virág „hazugság-etikájának” háttére az erkölcsi értékrendszerek viszonylagossá válása, az a tapasztalat, hogy nem létezik egy egyetemesen elfogadott igazság. Virág esetében ez egy hajdani igazságkereső attitűdből és annak kudarcából fakad, látens kiábrándultság terméke, egyfajta védekező mechanizmus: „Nem adtam annak igazat, akinek nem volt igaza, mindig meg akartam győzni az embereket az igazságról, aztán sohase győztem meg senkit. Ezt csináltam, és mindig rosszul éreztem magam. Sose voltam nyugodt egy percre sem, és mégsem használtam senkinek”.¹²⁸

Gerzson szerint azonban létezik egy metafizikai igazság, egy egyetemes értékrend, és a régi típusú prófétai magatartással, az igazság közvetítésével kapcsolja ezt össze: „De hát Virág úr próféta, és Virág úr is csak profétál valamit? Nem azt, ami igaz? (...) Miért nem olyat, ami csakugyan igaz, amit észre kell hogy vegyenek az emberek, hogy igaz? Mert hát ilyet kellene profétálni”.¹²⁹ Szintén Gerzson világít rá Virágnak a Zsuzsival való viszonyára is, annak ellentmondásosságára, valamint Virág modern profétaságának bizonytalanságaira:

¹²⁶ Uo. 27.

¹²⁷ Uo. 67.

¹²⁸ Uo. 47.

¹²⁹ Uo. 47.

VIRÁG: (...) Hát az helyes lenne, ha azért szídnék valakit, mert szeme van ugyan, de azért mégsem látja meg, amit meg kellene látni.

GERZSON: Hiszen maga is éppen ilyen, Virág úr. Van szeme, aztán mégsem veszi észre, amit észre kellene venni.

VIRÁG: (...) Mit nem veszek észre?

GERZSON: Hát a Zsuzsit.¹³⁰

Gerzson ugyan felnyitja Virág szemét Zsuzsival kapcsolatban (paradox cselekedet egy vak koldus részéről), de már késő. Alig érzékelhető már különbség egy Virág által megszemélyesített modern próféta és egy koldus között: egyik sem dolgozik, mégis megélnek, sőt az utóbbi sikerebben ismeri fel a tények közötti összefüggéseket. „Prófétálni sem jobb, mint koldulni” – vallja be végül Virág. Gerzson interpretálja Virág tetteit, azok motivációit, és ő mondja ki a rá vonatkozó minősítést is: „... mégse tud Virág úr a világ sorsán változtatni”.¹³¹ Végző soron Gerzson felel meg a prófétaság kritériumainak, ő képes rámutatni a döntő fontosságú viszonyokra, igazságokra: „Az igazság pedig az – hangzik mindezek után Virág szájából –, hogy maga itt az igazi próféta”.¹³²

Virág Zsuzsi után Mohamedával is kudarcot vall, akihez az éjszaka folyamán Samut küldi be maga helyett. Az általa hirdetett liberális szexuális életet saját személyével kapcsolatban újra hiteltelenné teszi, a hedonizmus kudarcának egyfajta lezárásaképpen. Ekkor ismeri el Virág is sikertelenségét: „Tulajdonképpen a békés öregséget prófétálok”.¹³³ Így a kezdeti kiábrándultság, amely az álprófétai szerepbe kergette, újra felszínre tör, elmélyítve ennek a prófétaságnak az eredménytelenségét is: „Vannak, akik zavaros fiatalságot élnek, ezek nem öregszenek meg békességben”.¹³⁴

Sarkadi valószínűleg ismerte Németh László mítosz és irodalom kapcsolatáról alkotott elképzelését. A mitikus attribútumok, a történetek mitologikus háttére fontos rendezőelvként, értelmezési lehetőségként működik az irodalmi műalkotásokban. Ha nem is teljesen egzakt módon, de fellelhető bizonyos „mítoszi csóva” Sarkadi *Prófétájában* is a vallásos világkép burkolt jelenlétében. Több vallásos életfelfogásra történik utalás közvetve vagy közvetlenül, és ez megteremt egy olyan atmoszférát a drámában, amely az élet alapvető igazságaira, ember és isten viszonyára, élet és halál kérdéseire irányuló kutatást aktualizálja. Virág magatartásának is ez a kiindulópontja. A Keresztelő Jánosra való utalás, a prédikálás aktusa és maga a próféta, mint bibliai, vallási személy hordoz bizonyos mítoszi jelenlétet, de a keresztény életszemlélet ilyenén megidézése mellett más vallások is szerepelnek elejtett

¹³⁰ Uo. 48.

¹³¹ Uo. 68.

¹³² Uo. 68.

¹³³ Uo. 71.

¹³⁴ Uo. 71.

utalásokban. A mohamedán vallást például nemcsak a prófétai magatartás idézi fel, hanem az egyik női szereplő, Mohameda neve is. A konfucionizmusra, és ez által a keleti vallásos mentalitásra is több esetben történik utalás: Samu ugyanis előszeretettel emleget egy Virágtól hallott és az író által ironikusan parafrázelt konfucionista vagy legalábbis ahhoz hasonló tézist, ti. „egy jó rántotta nem rossz”.¹³⁵

Virág prófétai mivoltát nem jelzi semmiféle küszöbön álló, sorsfordító esemény, amelyre embertársait kellene figyelmeztetnie. Nem felel meg az ószövetségi vagy bibliai prófétaság követelményeinek abban sem, hogy valamely mögötte álló isteni, transzcendens akarat eszköze pusztán annyiban, hogy világnézeti és erkölcsi-etikai szempontból elkötelezett életformát valósítana meg. Semmi kétség, Virágnak határozott életfilozófiája van: az egyszeri, halandó emberi életben minden lehetséges – elsősorban érzéki – örömet ki kell használni, végleg leszámolva a társadalom és vallási erkölcs által kialakított elvekkel, bizonyos előírt és preferált magatartásformákkal. Virág tehát nem hirdet bűnbánatot, zsákba öltözést, ruhák megszaggatását, mint Jónás a niniveieknek, ahogy nem hirdet üdvösséget sem, pusztán az örök fiatalság megőrzéséről, az élet élvezéséről szóló elveit osztja meg napról napra a hallgatóságával. Virág ilyenén fordított prófétasága a transzcendencia nélküli ember magára utaltságát is példázza egyúttal, amit joggal tekinthetünk a kortárs bölcseleti irányzat, a francia egzisztencializmus egyik korai megnyilvánulásának a Sarkadi-életműben, amelyet később további más példák követnek. Hima Gabriella egyfajta érdekességképpen jegyzi meg, hogy *A próféta* és Sartre *A Léte és a Semmi*-je éppen egyazon esztendőben született, 1943-ban.¹³⁶ Noha Sarkadi minden valószínűség szerint nem ismerte a művet, a francia egzisztencializmus későbbi munkásságát figyelemmel kísérte, és nem kellett sok ahhoz, hogy egyrészt a korszellem bizonyos megnyilvánulásaként, valamint a magyar társadalmi, ideológiai atmoszféra természetes hozadékaként, a világba vetett, magányos, egzisztencialista hősök jelenjenek meg dráma- és prózairodalmában egyaránt.

A görög mitológia világa is felidéződik már a dráma elején, amikor Gerzson, a vak koldus a prófétai székekben ül, és bármikor felbukkan később, az igazságkeresés, illetve az igazságra való rámutatás valamilyen tevékenysége kötődik hozzá, Virág végül, mint láttuk, őt tartja prófétának is. Ez a görög mitológiai alak, Teiresziász, a vak jós alakját idézheti fel szimbolikusan, aki vaksága ellenére (vagy éppen amiatt) a metafizikai világ történeteit képes az emberek számára megfelelően közvetíteni, és rámutatni bizonyos életértelmezéshez szükséges igazságokra.

¹³⁵ Uo. 15.

¹³⁶ Hima Gabriella: *Determináció és szabadság. Alföld.* 1981. 12. szám, 43.

Emellett a vak koldus a keresztény hagyomány többször visszatérő szereplője is, és újra egy mitikus jelentéstöbblettel bír. A szinoptikus evangéliumok mindegyikében előfordul az a történet, amelyben Jézus egy (a Máté evangéliumában két) vakot meggyógyít, miközben Jerikót elhagyja:

Lőn pedig mikor Jerikhóhoz közeledett, egy vak ül vala az út mellett koldulván. És mikor hallotta a mellette elmenő sokaságot, tudakozódék, mi dolog az? Megmondák pedig néki, hogy a Názáretbeli Jézus megy el arra. És kiálta, mondván: Jézus, Dávidnak fia, könyörülj rajtam! Akik pedig elől mentek, dorgálák őt, hogy hallgasson, de ő annál inkább kiálta: Dávidnak fia, könyörülj rajtam! És Jézus megállván, parancsolá, hogy vigyék azt hozzá; és mikor közel ért, megkérde őt, mondván: Mit akarsz, hogy cselekedjem veled? Az pedig monda: Uram, hogy az én szemem világa megjöjjön. És Jézus monda néki: Láss; a te hited téged megtartott. És azonnal megjöve annak szeme világa, és követé őt, dicsőítvén az Istent; az egész sokaság pedig ezt látván, dicsőséget ada az Istennek (Luk 18, 35-43).

Egy másik történetet említ a János evangéliuma, amelyben szintén egy vak koldus nyerte vissza a szeme világát: „Újra mondának a vaknak: Te mit szólsz őróla, hogy megnyitá a szemeidet? Ő pedig monda: Hogy próféta” (János 9, 17). A próféta azon kritériumát találjuk itt a Szentírásban, amely a „vakok szemeinek megnyitását” előidéző tevékenységben nyilvánul meg. A vakság állapota pedig nem kizárólag a fizikai látás képtelenségét jelenti, hanem az ún. „szellemi”, intellektuális, a transzcendencia meglátásának képtelenségére is utal közvetett módon:

És monda Jézus: Ítélet végett jöttem én e világra, hogy akik nem látnak, lássanak; és akik látnak, vakok legyenek. És hallák ezeket némely farizeusok, akik vele valának, és mondának néki: Avagy mi is vakok vagyunk-é? Monda nekik Jézus: Ha vakok volnátok, nem volna bűnötök; ámde azt mondjátok, hogy látunk: azért a ti bűnötök megmarad” (János 9, 39-41).

Ez nagyszerűen egybecseng Virág próféta magatartásával. Tévedhetetlennek hitt látásmódja, fensőbbséges viselkedése teszi farizeussá, és egyúttal nevetségessé is, leleplezve valódi vakságát egy nála jobban „látó” vak koldus által. Vaksága ugyan nem egy szellemi igazság számára történő megvilágosodás, hanem saját helyzetének, értékrendjének helytelen ismerete.

A szakralitás hordozójaként, egyfajta visszatérő motívumként jelenik meg az írás, a vers, a bölcsességmondás mozzanata. Virág rendszeresen valamilyen költeményt, példabeszédet, újsághírt stb. tartalmazó papírba csomagolt dohányt szív, és ezzel kínál meg másokat. Mintegy biztatja őket arra, hogy a kevésre értékelt szellemi produktumok előtt ilyen megbecsüléssel adózzanak. Ez szintén rávilágít a virági magatartás abbéli hiányosságára, hogy képtelen látni a mélyebb erkölcsi-szellemi-etikai normákat, illetve ha látta is, elvesztette az erre való képességét önámítása folytán, cselekvésképtelenné, és ez által életképtelenné vált.

Szimbolikus értelem van abban, hogy a számára érthetetlennek és értéktelennek tartott költeményekre rágyújt. Ebben a tettben benne rejlik továbbá az a szándék is, hogy az írást, mint a szentség, a tudás hordozóját – ahogy álprófétához vagy modern prófétához illik – megtapossa: „A törökök egy időben nagyon megbecsülték a papirost, amin írás volt. Nem dobták el, hátha rajta van Allah neve”.¹³⁷ Virág magatartása ezzel éppen ellentétes. Akár tartalmazza a papír Isten vagy Allah vagy bármilyen transzcendentális minőség nevét, tudatosan szakít az ilyen kapcsolatteremtéssel is. Egy alkalommal ugyanis Samu idézi az egyik cigarettapapírra írottakat: „Ideje van a vetésnek, és ideje az aratásnak”.¹³⁸ Ez intertextuálisan utal a bibliai *Prédikátor Könyve* egy ismert, „Mindennek rendelt ideje van” kezdetű passzusára: „ideje az ültetésnek, ideje annak kiszaggatásának, ami ültettetett” (*Prédikátor könyve* 3, 2). Emellett természetesen allegóriája is Virág ügyetlen hódításának: akkor szalasztja el Zsuzsit, amikor itt lett volna annak ideje, drámai vétsége és bukásának oka ez.

Ez tér vissza a dráma legvégén is a jelképes utalásrendszer részeként. Mikor Virág prófétai küldetése kudarcot vall, és már csak Gerzson van mellette, megszűnik az álprófeta, illetve az álvak közötti bármiféle hierarchia, sőt egy parodisztikus szerepcsere történik, az utolsó elszívandó cigarettapapír verse (Ady Endre *Csak egy perc* című költeményének egy részlete) Virág helyzetére reflektál. „Lapos erszényű” senki volta lepleződik le, és a „szörnyű, buta balság” lesz cselekedeteinek ítélete.

Szimbolikus jelentést hordoz a drámában megjelenő időbeliség is. A Bergson által megkülönböztetett szubjektív és objektív időt példázza a dráma világának ez a mozzanata. Gyakorlatilag kétféle időszámítás létezik a darabban: a kocsmá zárt terén belüli, Virághoz igazított idő, amely egy mozdulatlan, időtlen és valószerűtlen világ képzetét kelti. Érkezése háromnegyed hatot jelent, távozása fél tízet, mindegy, hogy a kocsmán kívüli reális idő egybeesik ezzel vagy sem. Ez az idő viszonylagosságát jelzi, illetve a reális idő felfüggesztését. A dráma elején este fél tíz van Virág időszámítása szerint, noha háromnegyed négy a reális időt közvetítő Karusszóék szerint. A második felvonás végén háromnegyed hat, az objektív idő szerint viszont „mindjárt este lesz”.¹³⁹ Megjelenik tehát a Virág által megteremtett önámításnak egy időbeli aspektusa is: saját időt ámít magának. Ez is elszigetelődésének, életidegenségének, cselekvésképtelenségének egy újabb szimptómája. Csak Gerinc, Zsuzsi és Karusszó az, akik a „kinti” időhöz igazítják az életüket, és reflektálnak is a rendes időhöz való alkalmazkodásra.

¹³⁷ Sarkadi Imre: *Drámák*. 46.

¹³⁸ Uo. 56.

¹³⁹ Uo. 53.

Sarkadi a szereplők névadásában is tudatosan járt el. Gerinc a pragmatikus, racionalista és konzervatív embertípust példázza, Mohameda az iszlám vallási világot asszociálja. Romantikus, alárendelt női szerepet eredményező magatartását az iszlám kultúra női sorsai metaforizálják az öntudatos, kezdeményező Zsuzsival szemben. Virág neve is rejt bizonyos jelképes értelmet. A virágszimbolika egyik aspektusaként a kedvesnek, a szeretett nőnek átadott vagy küldött ajándékot idézi fel. Karusszó az, akinek a viselkedése szorosan összekapcsolódik a virágküldés mozzanatával: minden első éjszaka után, amelyet egy nővel tölt, orchideával árasztja el annak szobáját, mielőtt az felébred. Burkolt ellentét feszül az Karusszó és Virág között ebből a szempontból is: „... orchideával könnyebb sikereket elérni – mondja Virág –, mint anélkül (...) ... az ideális ember megmarad a virág mellett. Virág-virág”.¹⁴⁰ Az orchideás régimódisággal, igényességgel szemben is alulmarad Virág. Neve Karusszóval ellentétben inkább fantáziátlanságáról, sőt ügyetlenségéről árulkodik.

Sarkadi drámafelfogásában kiemelkedően fontos szerep jut a jellemnek, és az általa meghatározott tetteknek. A cselekvésképtelen, gyakorlatiatlan, pusztán az eszméket hangoztató, de az azokat megvalósítani képtelen emberi magatartás kritikája szólal meg *A prófétában*. A Virág által hirdetett egocentrikus, individualista és hedonista életfelfogás a megfelelően határozott cselekedetek nélkül, mint annyi más idea, életképtelenné válik. Az önmagát meghatározó, saját értékrendet kialakító Sarkadi-hősökre oly jellemző magatartás itt csődöt mond, és nem elsősorban a hangoztatott ideológia, a szélsőséges individualizmus eszméjéből, sokkal inkább Virág önámító magatartásából adódóan. Később Somogyi Tóth Sándor *Próféta voltál szívem* című kisregényének Szabados Gábora mutat majd rokonságot Sarkadi prófétájával. Az idegosztályon több, egymást követő monológban elemzi saját életének, önjelölt prófétaságának kudarcait.¹⁴¹ A hasonlóságra már Németh László is rámutatott annak idején:

„Az ember a regényt olvasva Sarkadi Imrére gondol, nem is az igaz, kedves, a tollát tisztán tartó Sarkadi Imrére, hanem az ő utolsó munkáira: „a kor hőst”, a cinikussá züllött, zseniálisan villózó bukott férfit, aki kétségbeesett állapotában, alkoholistaként is a nők kedvence marad...”¹⁴²

Ismeretes, hogy Sarkadi egyes drámáinak prózaváltozatait is megírta. *A próféta Az önámító halála* című novellával mutat rokonságot bizonyos tekintetben. Ez utóbbi főhőse ugyanis szintén Virág Róbert, a próféta. A novellában viszont már nem ő az, aki a hallgatóiul

¹⁴⁰ Uo. 58.

¹⁴¹ Meszerics István: *Orosz klasszikusok öröksége*. Bp., Tankönyvkiadó, 1979. 205. Vö: „Az egyetemet nem fejeztem be, jobban tetszett a prófétálás... Járáltam, és hirdettem az ígét. Jó hangom van.” In: Somogyi Tóth Sándor: *Próféta voltál szívem. Gyerektükör. Gabi*. Bp., Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976. 126.

¹⁴² Németh László: Somogyi Tóth Sándor: *Próféta voltál szívem*. In: N. L.: *Utolsó széttekintés. Életrajzi írások, esszék, drámák, műhelyvallomások*. Bp., Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980. 292.

szegődött kocsmalátogatók élethazugságait mélyíti el, hanem ő maga esik bele saját öncsalásának csapdájába, ahogy ez magának a drámának a végkifejletében is megtörténik. Ott fogalmazza meg: „Azzal semmi rosszat nem teszek, ha elhitetem az emberekkel, hogy az az ocsmányság az igazi erény, amit éppen ő csinál”.¹⁴³ Pontosan ezt teszi a novella Virágja is: az általa elkövetett gyilkosságért – egy szélsőséges gondolatmenet eredményeképpen – a körülményeket teszi felelőssé. Ezzel az emberi cselekvésképtelenséget, az érdemi tettek képtelen magatartást példázza. A drámában is hasonló módon vall kudarcot: addig ámítja magát kitűnő prófétai kvalitásaival, míg a nem túl prófétai, és nem is túl értelmes, de annál inkább cselekvésre kész Karusszó elhódítja előle Zsuzsit. Emellett az önámító magatartása és érvelése eszünkbe juttatja – az egzisztencialista ihletés érdekes és fontos bizonyítékként – Karl Jaspers gondolatait az emberi szabadság ellentmondásosságáról:

Amikor egy vádlott a törvényszék előtt azzal bizonygatta ártatlanságát, hogy ilyennek született, s nem lehet másmilyen, ezért nem tehető felelőssé, a jó kedélyű bíró így válaszolt: ez éppoly helyes, mint az óra büntetést kiszabó bírőfelfogása a maga tennivalójáról: nevezetesen, az sem tehet mást, mivel olyan, amilyen, és szükségszerűen az adott törvények szerint így kell cselekednie.¹⁴⁴

Kőműves Kelemen áldozata

A korai, töredékben maradt drámákról elmondtuk, hogy a gondolati tartalom szempontjából meglehetősen sok rokon vonást mutatnak, sőt bizonyos mértékben *A prófétához* is illeszkednek. A *Kőműves Kelemen* etekintetben kilóg a sorból. Számos változata maradt fenn, mindegyik felvonást többféleképpen is megírta Sarkadi, olykor az egyes felvonások bizonyos részeihez is több vázlatot készített. Sőt, feltehetőleg már a dráma megírása előtt, 1947-ben elkészült a történet novellaváltozatával.¹⁴⁵ A *Kőműves Kelemen*ben már kevésbé hangsúlyos az egyedüli életélvezetet szem előtt tartó, nagy formátumú, szabad akarattal rendelkező egzisztencialista hős. Noha szabad akarat van, másképpen nyilvánul meg, mint az előzőekben. Nem csak a körülményeken mindenáron úrrá levő, cselekvő ember ideálját akarja megalkotni ebben a drámatöredékben, hanem az építő, értéket létrehozó munkát, az áldozatvállalás árán megvalósító emberét is. Éppen a kényelemszerető, pacifista magatartás ellentétét alkotja meg a magyar népballadakincs segítségével. Mélyebb lélektani megokolásra már nem törekszik, a ballada szüzségét veszi alapul: a kőművesek a fal leomlásától való babonás félelmükben emberáldozattal igyekeznek biztosítani a sikerüket az

¹⁴³ Sarkadi Imre i. m. 37.

¹⁴⁴ *Az egzisztencializmus*. Bev., vál. Köpeczi Béla. Bp., Gondolat, 1972. 119-120.

¹⁴⁵ Siklós Olga: Sarkadi Kőműves Kelemenje. *Tiszatáj*. 1973. 9. szám, 27.

építkezésben. Sarkadi ezt a történetet használja fel, írja újra, hogy a szenvedélyesen és önfeláldozó módon végrehajtott alkotás emberi értékére irányítsa a figyelmet. Ebben a drámában is dominál tehát az eszmék kibontakoztatása a drámai cselekménnyel szemben. Az író az *Elektra* után itt szintén az átírás technikáját alkalmazza, egy már meglévő régebbi szöveg újraírását kísérli meg, egyúttal új jelentést is tulajdonít az eredeti történetnek az átírás által, ami a két szöveg — Gérard Genette terminológiáját alkalmazva — intertextuális kapcsolatát eredményezi.¹⁴⁶

A drámában kétféle szölam bontakozik ki a munkához való hozzáállás szempontjából: az egyiket Boldizsár képviseli, aki pusztán a fizikai eszközöket alkalmazva, lélektelenül, kényszerből épít; a másikat Kelemen, aki az alkotás gyönyörűségéért dolgozik, nemcsak izzadtságát beleadva, hanem az életét, lelkét is szublimálva igyekszik építeni. A várépítés önmagában szimbolikus értelmű is: várat építeni más, mint egy egyszerű kalyibát összetákolni – érvel Kelemen. A várépítés a maradandó értékek létrehozásának emberi törekvését is jelképezi egyben, a megfelelő pátozzsal telítve a párbeszédet.

A konfliktus tehát ebből az alapvető helyzetből bontakozik ki, és Boldizsár az elindítója: hit és lelki erőfeszítés nélkül épít ugyan, mégis tőle származik az asszonyáldozat ötlete. Kelemen pedig önmagát is feláldozná a műért: „az életem is odaadom áldozatul”¹⁴⁷ – jelenti ki. Ennek eredményeképpen a kőműveseken kezdetben úrrá levő félelmet egyszerre szilárd hitbe fordítja át. A dráma fontos üzenete, hogy e nélkül a hit nélkül nem jöhetett volna létre a dévai vár; egy emberi alkotás – legyen az materiális vagy szellemi produktum – , sem áll meg az alkotók transzcendens vagy akár természetes hite nélkül, sem pedig áldozat nélkül.

Az áldozat toposza bizonyos bibliai reminiscenciákat is felidéz. A drámai szövegben mindez nem központi elem, de időnként fellelhető a bibliai retorika egy-egy eleme. A létrehozott alkotást már-már metafizikai minőséggel ruházza fel Kelemen, amikor azt egyenesen az étellel és üdvösséggel állítja párhuzamba, az alkotó tevékenységet pedig az emberség döntő kritériumaként jelöli meg: „Ember. Akarjátok ti is azok lenni. Akarjátok a teljességet – majdnem ugyanaz, mintha az üdvösséget akarnátok”.¹⁴⁸ Majd egy másik szövegváltozatban: „Nem is isten akarok lenni. Ember. Aki nagyra tör, mert a teljességet akarja”.¹⁴⁹ A transzcendenciát megragadó ember szavai ezek, miközben a krisztusi tanítást is idézi: mindent eladni és követni kell a feladatot, életet, igazságot, megigazulást (ismét keresztény szókincs) a megistenülés eléréseként.

¹⁴⁶ Genette, Gérard i. m. 82.

¹⁴⁷ Sarkadi Imre: *Drámák*. 286.

¹⁴⁸ Uo. 278.

¹⁴⁹ Uo. 285.

Az Ószövetségben fontos mozzanata az izraeliták vallási életének a bűnért való áldozat típusa. Az Újszövetségben ennek ismét központi szerep jut Krisztus keresztáldozata által, amely az ószövetséginek tökéletesebb változata, tehát szintén engesztelő, az egész emberiség bűneiért végzett (ön)áldozat. Az emberáldozat, mint a pogány népek vallási szertartásainak eleme szintén visszatekint bibliai, illetve más történelmi forrásból származó háttérre. A falba beépített, mágikus célokat szolgáló nőáldozat pedig messzi múltba tekint vissza, hiszen – Márkus Béla részletesen ír erről a *Kőműves Kelemen*ről szóló tanulmányában¹⁵⁰ – a grúz verses építőáldozati mondától kezdve a görög balladán át, román, bolgár, albán és más, szláv változatai élnek ennek a történetnek. Jelen van tehát ebben a drámában is egyfajta mítoszi tartomány, amelyet a drámaíró alakít át és ruház fel új jelentéstartalmakkal. Szintén Márkus Béla mutat rá arra, hogy még egy balladai hagyományt használt fel Sarkadi a *Kőműves Kelemen*ben. Az eredeti történethez hozzávette annak az asszonynak a mondáját, aki az erdőben hagyta a gyermekeit, hogy ő majd elmenekülhessen üldözői elől. Ezt a toposzt *A szívtelen anya*, illetve *A gyermekét elhagyó elcsalt menyecske* balladája egyaránt tartalmazza.¹⁵¹ Ennek a történetnek és egyben átok-motívumnak a beiktatásával tette az író még motiváltabbá a kőművesek döntését: rossz asszony átkát jó asszony áldozatával lehet eltörölni. Mellesleg még teljesebbé teszi ezt a cselekményszálát azzal, hogy a befejezetlen dráma harmadik felvonásában a gyermekét elhagyó anya története elevenedik meg Kőműves Kelemenné Anna magatartásában: ő is beteg gyermekét hagyja otthon, hogy férjét mihamarabb láthassa, és ez okozza halálát is, amely azonban az előző asszony átkát oldja föl.

A *Kőműves Kelemen* a magány drámája is. Kelemen hozza a legnagyobb áldozatot a végül felépülő várért: felesége után kislánya is meghal, anyja megtagadja, a falujában kijelentették, hogy agyonverik, ha beteszi oda a lábát. Ráadásul kőművestársainak a szerencséje is az ő áldozatvállalásából bontakozik ki: „Nekem kellett beleárvalni, egyedül maradni, számkivetettnek lenni. Hogy ők ne legyenek számkivetettek, árvák, ne legyenek nyomorultak, hogy meghízzanak, házat építsenek, házasodjanak...”¹⁵² Ez ismét felidézi a krisztusi áldozat bibliai szöveghelyeit: a szegénnyé és beteggé levést azért, hogy mások meggazdagodjanak és meggyógyuljanak.

Kelemen azonban nem támaszkodik semmilyen transzcendens hatalomra, hacsak nem a már természetfölöttivé váló hitre, amit az áldozat jóvoltából elérnek a kőművesek. Mindvégig az emberi és isteni világ ellentétét burkoltan érzékeltető gondolatokat fogalmaz meg, kiemelve az emberi kvalitások és értékek sorsformáló erejét: „Én a megváltást csak saját

¹⁵⁰ Márkus Béla: A hit lángját gyújtani. *Alföld*. 1992. 3. szám

¹⁵¹ Uo. 47.

¹⁵² Sarkadi Imre: *Drámák*. 325.

magamtól várom. Hogy elég erős legyek elvégezni az elvégzendőket”.¹⁵³ Ezzel a passzussal felidéződik a befogadóban az, amit Sarkadi fogalmaz meg a drámai cselekményt mozgató központi jellemről: magában hordja a bukását és megváltását egyaránt, és saját tettei, szuverén döntései alapján válik el, melyik következik be a sorsában. Kőműves Kelemen is ennek a meghatározásnak megfelelő tipikus Sarkadi-hős, beszéde intertextuálisan a leginkább Hannibal kijelentéseihez kapcsolódik. Döntéseiben és a következmények viselésében magára marad, mint a hasonló sorsú, de merőben ellentétes célokért „küzdő” Kis János. Míg az utóbbi (az *Oszlopos Simeon* kisregényváltozata megközelítőleg egy időben keletkezett a drámatörredékekkel) saját poklát és kárhozatát teljesíti ki a végérvényesen elvesztett hit következtében, Kelemen a sziszifuszi küzdést megszégyenítő és egyben kulcsfontosságú mondanivalója: „Az élők áldozatából meg a lelkéből emelkedik nagyra az ember műve. Hiszen azért vagyunk emberek, hogy maradandó nyomát hagyjuk ennek”.¹⁵⁴

Sarkadi megírja a *Kőműves Kelemen* novellaváltozatát is 1948-ban. A töredékes, több változatban élő drámához képest, melyben az egyes felvonásoknak többször is nekirugaszkodott az író, a novella – a műfaji követelményeknek megfelelően – rövid és tömör írás, mindössze öt oldalnyi terjedelemben, meglehetősen ökonomikus történetmeséléssel. A legszembeütőbb különbség a történet egyes mozzanataiban mutatkozik. Kelemen az egyes szám első személyű elbeszélő, de beszédében nyoma sincs a drámában még oly jellemző aforisztikus nyelvezetnek, ahogy a bibliai retorikának sem. Kelemen nem az emberi alkotó munkába vetett hitének élharcosa a novellában, sokkal inkább a rá kirótt áldozati sorsot keresztként cipelő, megalkuvó, az erősebb akaratnak engedelmeskedő emberi magatartás példája. Ez az erősebb akarat pedig a Boldizsáré, akinek a végkifejlet szempontjából hangsúlyosabb szerep jut a novellában, mint a drámában. Most Boldizsár az, aki Kelemen helyett hangoztatja a hit és a lélek fontosságát az építkezésben (a drámában ő volt az ellentétes álláspont képviselője), tőle származik ismét az emberáldozat ötlete, és több esetben kiemeli a novella szövege a jellemében lapuló ördögiséget, diabolikusságot. Mintha valamilyen szuggesztív erő lenne az egyéniségében, amellyel ráveszi a kőműveseket, magát Kelement is, az első érkezendő feleség feláldozására. Mintha egyedül ő lenne képes az átkot előidézni és megszüntető metafizikai erőkkel való kommunikációra. A kőművesek így hangtalanul elszenvedik a vállalt gyilkosságot, mint valami rossz sorsot, amelyet valamilyen transzcendens hatalom mért rájuk, amelynek látenszen Boldizsár a képviselője.

¹⁵³ Uo. 279.

¹⁵⁴ Uo. 324.

Szembetűnő egyes figurák „ördögisége”, amely a rossz tudatos vállalásában manifesztálódik. Mindez egyenes következménye a társadalmi normák nyílt elutasításának mint jellemző magatartásnak, amely már érvényes *A próféta* Virágjára csakúgy, mint a drámatörredékek alakjaira, elsősorban Tarquiniusra. *A Ház a város mellett* Bátorijának alakja a Tarquiniuséhoz képest azonban egy újabb minőséggel egészül ki. Bár a darabban megjelenő összes férfialak közül egyedül az ő viselkedése párosul egyfajta nagysággal, amely egyrészt abbéli törekvéséből fakad, hogy bátran és elszántan kitart akarata mellett, hogy azt minden áron véghez vigye, másrészt pedig magának az őszinteségnek a viselkedésformájából, mely kihangsúlyozza Simon és Péter képmutatásba süppedt, felszínes életformáját. Az ebből fakadó nagy formátum azonban bizonyos démonikus atmoszférával társul, amely körülveszi Batori alakját. Ez több ízben kifejeződik a dráma szövegében. Először Klári jegyzi meg róla, hogy „magában van valami sátáni vonás”,¹⁵⁵ de maga Batori sem cáfolja ezt meg, sőt ironikus önreflexióként jelenti ki:

„Betörtem ide magukhoz, s mindjárt meghalt az anyós, összeveszett a férjjel, meggyűlölte a házat, kétségbeesett... (...) én, a maga Lucifere, azt mondom, hogy pihenni kell...”¹⁵⁶

Simon mindettől függetlenül pedig „fenevadszerű lény”-nek titulálja a doktort.¹⁵⁷ Batori joggal nevezhető „Sarkadi legcinikusabb és legagresszívabb ördögé”-nek,¹⁵⁸ melyet egyrészt gátlástalansága, másrészt végzetszerűsége indokol. Ez utóbbi azonban ironikusan jelenik meg, hiszen Klári és Simon kapcsolatában a darab kezdetétől fogva érződik egyfajta hidegség, amely – részben Batori magatartásának hatására, de nem kizárólagosan attól – tovább mélyül.

Említettük, hogy a tudatosan rosszat választó alakok sorát a *Próféta* után a *Pokolraszállás* című novella főszereplője, Zsigmond hadnagy folytatja, aki a „cselekvő démoniség” első képviselője az életműben.¹⁵⁹ Sokkal aktívabb, mint Virág, de a körülményeit ő sem tudja megváltoztatni. Hidegvérrel gyilkol, züllésre csábít egy, a háború által tönkretett életű kamasz fiút. Nemcsak hirdeti, hanem cselekszi is a rosszat. Ördögi tulajdonságai nyilvánvalóak, amit a novella címe is igazol: az ártatlanságot archetipikusan sugalló Ábel nevű fiú a gonosz destruktív céljainak csapdájába kerül. Béládi Miklós szerint a „novella

¹⁵⁵ Uo. 720.

¹⁵⁶ Uo. 720.

¹⁵⁷ Uo. 738.

¹⁵⁸ Galsai Pongrác: Drámai exhumáció. In: G. P.: *Este 7 után. Kérdező kritikák és mulatságos bírálatok*. Bp., Magvető, 1985. 107.

¹⁵⁹ Hima Gabriella i. m. 45.

közünyösséget, kötetlen erkölcsöt és önpusztító elkeseredést egyszerre sugalmaz — előlegezve azt a típust és életérzést, az önpusztító antihősök individualista anarchizmusát, mely végletebb hangulattal telítődve Sarkadinak az 1956 utáni műveiben jelenik meg ismét”.¹⁶⁰

Béládi Miklós szerint ennek a típusnak a visszatéréséhez nagymértékben hozzájárul az ötvenes évek közepén fennálló történelmi szituáció, mely a „szilárdnak hitt alapelvek”-re épülő értékrendet kérdőjelezi meg.¹⁶¹ Az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosa és a *Bolond és szörnyeteg* Sebők Zoltánja „elszakadnak a társadalomtól”, tudatosan a polgári értékek elleni lázadás útjára lépnek. Szükségszerűen önmaguk ellenségévé lesznek ez által, ezt az író sem hagyja szó nélkül: Sebők Zoltán az *Elveszett paradicsomban* döbben rá tékozló fiú voltára, Kis János pedig a fejsérülés — a drámaaváltozatban törsvúrás — után kénytelen beismerni filozófiája hiábavalóságát. Béládi Miklós is hangsúlyozza, hogy Sarkadi hősei „önmaguk ellen vétenek, és hogy ezt szabadon tehessék, szánt szándékkal lemondanak az élet egészséges vállalásáról”.¹⁶² Sarkadi pályájának ebben a befejező szakaszában olyan művek születnek, melyekben a hősök számára nincs lehetőség, sem remény az értelmes életre, egyedül az *Elveszett paradicsom* Sebők Zoltánja előtt nyílik kiút, de az is „csak elméletben”.¹⁶³ A szabadság korlátlan gyakorlása reménytelen helyzetbe sodorja őket, és elidegeníti a társadalomtól.

A *Pokolraszállás* mint Sarkadi egyik novellájának címe olyan motívumra utal, amely számos jelentős mítoszban és „nagy költői műben az emberi lénynek a halállal történő találkozását” mutatja be.¹⁶⁴ Példa erre a görög Orpheusz-legenda, Szent Patrick pokoljárásának középkori története és Dante *Infernója*, a pokolraszállás mitikus motívuma jelenik meg továbbá Homérosz *Odüsszeiájában*, Vergilius *Aeneisében*, a modern irodalomban pedig James Joyce *Ulyssese*, Thomas Mann *Doktor Faustusa*, Franz Kafka *A kastélya*, T. S. Eliot *Átokföldje* című költeménye és Ezra Pound *Canto-i* közül több is felhasználja ezt a toposzt.¹⁶⁵ Sarkadi novellájában a pokolraszállás ősi motívumát csupán a címbe rejtett utalás jelöli, jelentése ez esetben „áttételes”.¹⁶⁶ A pokol metaforikusan jelölheti a háború okozta fizikai és erkölcsi pusztulást, de a háború ellen lázadó önsorsrontó zsigmondi magatartás magával rántó erejét is. Ez utóbbinak szenvedő alanya Ábel, aki „szinte megbűvölten követi a pokolraszállásban”¹⁶⁷ Zsigmond hadnagyot, megjárja annak különböző állomásait, a kocsmát, az utcát, mely a német katona megölésének helyszíne, majd a nyilvánosházát, és nincs ereje a

¹⁶⁰ Béládi Miklós: Az önpusztítás hősei. *Kritika* 1969. 6. sz. 30.

¹⁶¹ Uo. 31.

¹⁶² Uo. 32.

¹⁶³ Hima Gabriella i. m. 46.

¹⁶⁴ Uo. 73.

¹⁶⁵ Uo. 73.

¹⁶⁶ Uo. 73.

¹⁶⁷ Uo. 73.

„züllés” egyre inkább mélybe tartó útján sem megállni, sem visszafordulni. Zsigmond hadnagy pedig a „morális nihilizmus, erkölcsi anarchia” képviselőjeként meglehetősen diabolikus tulajdonságokat mutat: tudatosan a katonákhoz méltatlan morált, sőt „a Rosszat képviseli: közvetlen rokona a bibliai Sátán vagy Goethe Mefisztófelesze”.¹⁶⁸

Pomogáts Béla szerint tehát a „realista magatartás-vizsgálat” ebben a novellában a mitologizmussal egybeszőve mutatja be a háború és a fasiszta ideológia pusztító hatását.¹⁶⁹ Ennek az ideológiának a háttérében meghúzódó nietzscheiánus „übermensch”-tan Sarkadi kritikájának másik célpontja. A magasabb rendű ember filozófiáját az 1930-40-es években egyre több, a tant korábban üdvözlő író tagadta meg, látva annak következményeit¹⁷⁰ (például Thomas Mann a *Doktor Faustus*ban, Gide *A Vatikán pincéiben* vagy Déry Tibor *A befejezetlen mondatban*).

Az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosa rokon vonásokat mutat a *Pokolraszállás* Zsigmond hadnagyával, akinek „az alakjában jelentkezik az a jellegzetes, az utolsó írásokban megszülető Sarkadi-figura is, aki a gonosz világ ellen úgy küzd, hogy önmagát, saját sorsát rontja tovább: az embertelen környezetből emigrálva »pokolra száll«” — írja róla Pomogáts Béla.¹⁷¹ A mitikus motívumokat áttételes jelentésben az *Oszlopos Simeon*ban is felfedezhetjük. Kis János is a tudatosan vállalt rossz forradalmáraként átengedi magát Vinczéné, a vén viceházmesterné rosszindulatú ötleteinek, és hagyja, hogy eluralkodjon rajta mindaz a rossz, amit az öregasszony képvisel.

A pokolraszállás motívumának jelenlétét igazolja az az apró mozzanat is, hogy az *Oszlopos Simeon* kisregénynek egyik korai (a *Pokolraszállással* egyidőben keletkezett), töredékben maradt változatában a főhős neve nem más, mint Ábel (az *Ábel* héber eredetű név, jelentése szintén tartalmaz szimbolikus utalást az emberi esendőségre vonatkoztatva, mivel „lehelet”-et, „elmúlás”-t jelent). Itt tehát nem a zsigmondi tudatos immoralitást hangsúlyozza a szerzői szándék ezzel a névadással, hanem Kis János áldozat voltát, Vinczénének, mint gonosznak való alávetettségét.

Gábor Miklós szavaival élve Kis János „tróger”, ez kétségtelen.¹⁷² Mindezt a kisregényváltozat olvasása közben érezzük igazán nyilvánvalónak. Annak műfaji sajátosságaiból adódik ugyanis, hogy van egy (vagy több) narrátor, aki a regénybeli történetet elbeszéli. Az *Oszlopos Simeon* című, 1948-ban keletkezett kisregényben a narrátor maga a főszereplő. Ezért az elbeszélte történet minden mozzanatát ő közvetíti, és bár annak nagy

¹⁶⁸ Uo. 75.

¹⁶⁹ Uo. 76.

¹⁷⁰ Uo. 74-75.

¹⁷¹ Pomogáts Béla: Sarkadi Imre. *Jelenkor*. 1968. 12. sz. 1123.

¹⁷² Gábor Miklós: Társbérlet az oszlopon. In: Gábor Miklós: *Kos a Mérlegen*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. 161.

részében ő maga is cselekvő alanyként lép fel, olykor mindentudásáról árulkodik az olyan mozzanatokról való tudósítás, ahol ő nincs jelen, például a Zsuzsi állapotáról való csaknem folyamatos és mélyreható elemzés. A kisregényt ez a mindentudó, mindent átható narrátori hang uralja, a párbeszéd is — melyet szintén a narrátor idéz —, meglehetősen csekély a narrációval szemben.

Maár Judit tanulmányában kifejti, hogy a drámai és az elbeszélő szöveg közötti egyik alapvető különbség a narráció megléte, illetve hiánya. Bármilyen prózai szövegnek van narrátora, aki a történetet elbeszéli, a drámai szövegben viszont nincs ilyen alkotóelem. A narráció az elbeszélő szövegnek egy külön önálló szemantikai síkját alkotja, amely saját — a történetével sok esetben különböző — térrel és idővel rendelkezik. A drámai szövegben viszont narrátor nem lévén, ilyen szemantikai sík nincs, a történet a szereplők — a narrátor által nem idézett — párbeszédéből bontakozik ki.¹⁷³

Mivel az *Oszlopos Simeon* kisregényváltozatában a narrátor egyben a főszereplő is, egyes szám harmadik személyben tudósít a regény cselekményéről, így az egész műben az ő személyisége, szándékai, pszichologizálása, „perverz kísérletének” elbeszélése dominál. Ő irányít, az olvasó pedig figyel: mintha a kísérletben segédkezne, de legalábbis fontos megfigyelőként jelen van. Az, hogy minden mondatban az ő fejtegetéseivel vagy rövid véleményével találkozhatunk Zsuzsi önmarcangolásának bemutatásától egészen a kórházi nővér külsejéig, háttérbe szorítja Kis János áldozat voltát, ami a dráma közegében szembetűnőbben jelentkezik.

A drámaváltozatban Kis János egy a többi figura közül, bár főalak, és ezért a cselekmény fontos mozgatója. „Trógersága” azonban a dráma végére már nem kap akkora megerősítést a befogadóban, mint a kisregény olvasásakor. A drámának nincs narrátora. Kis János a drámai világ egyik összetevője csupán, és az azt mozgató erők közegében sokkal védtelenebbül áll előttünk, mint a kisregény narrációját is uraló, irányító főszereplő. Több részvét is kijár neki a dráma végén, mikor a rossz szándékos továbbrontása kivívja a szükségszerű megtorlást. „Kis János azért áldozza fel életét, hogy legalább egy igazi értékrendszer létezésére hívja fel figyelmünket” — írja róla sokszori életre keltője, Gábor Miklós,¹⁷⁴ és könnyebb ezt éreznünk és elfogadnunk a dráma olvasása vagy megtekintése közben. Itt ugyanis a világ, a kor igazi arca, melynek „hazug szűkösségén”¹⁷⁵ Sarkadi megpróbált áttörni drámájával, jobban betolakszik, mint a kisregény légüres terében. Hubay Miklós így fogalmazza meg ezt: „Drámában valamiféle sors-, motívumrendszer viszi az

¹⁷³ Maár Judit: *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*. Modern Filológiai Füzetek 53. Bp., Akadémiai Kiadó, 1995. 98-99.

¹⁷⁴ Gábor Miklós: Társbérlet az oszlopon. 164.

¹⁷⁵ Uo. 164.

embert gonosz cselekedetre, és így lesz drámai hős”.¹⁷⁶ Nyilvánvalóbb az is, hogy látva a sikertelenségek végzetszerű összejátzását, Kis János „végső elkeseredésében” nemcsak ember, hanem Isten ellen is lázad a rossz, és így az ördögi Vinczéné követése által.¹⁷⁷ Így lesz az *Oszlopos Simeon* végső soron a kárhozat drámája, Kis János pedig „kárhozott alak”.¹⁷⁸ A bűn „rettenetesen erős” vonzására válaszol, a rossz követését tiszta rációval, hideg logikával végrehajtja — ez az ő fordított oszlopszentként, élő szoborként való kétségbeesett tiltakozása a kor, a világ, és a saját, kártyákat keverő „örültjei” ellen.

Ez az ő valós és metafizikai magányának az oka. A dráma és a kisregény végére szembesül azzal, hogy nem maradt neki senki, csak szegény saját maga „bízott gondjaira”. Az *Oszlopos Simeon* utolsó mondata intertextuálisan kapcsolódik a Sarkadi által is elemzett Németh László-regény, az *Iszony* záró soraihoz. A *Ház a város mellett* című dráma befejezésében szintén helyet kap a gyermeket, mint az emberi jövő folytatásának reményét, az „egyszemélyű emberiség”-et oltalmazó magatartás ugyanúgy, mint ahogy az *Iszonyban* Kárász Nelli számára megmarad Zsuzsika gondozásának feladata. Az *Oszlopos Simeonban* viszont a magány még szorosabbá válik Kis János körül. A Kárász Nelli-féle „öntörvényű regényalak”-hoz¹⁷⁹ hasonló főhős magára maradásának, teljes elmagányosodásának lehetünk szemtanúi.

Vinczéné, a „Gonosz.” B. Nagy László szerint Vinczénénél „undorítóbb, végletesebb szörnyeteget magyar író még nem teremtett”.¹⁸⁰ Valóban, Vinczénének már legelső, külső leírása is végleteket rejt magában. A kisregényváltozatban így elmélkedik róla a narrátor Kis János:

Vinczénének furcsa szaga volt: furcsa volt, hogy egy embernek ilyen szaga is lehet. Ilyen elviselhetetlen szag, ötletes keveréke egy latrinának, egy pállott kapcának, egy rothadni kezdő térdcsontnak (eleven térdcsont) s még más egyébnek is, ha jól beleszagoltam néha a körülötte lengő levegőbe, még a görény és a tyúkol szagát is felfedezni véltem.¹⁸¹

A drámaváltozatban Kis János Máriának fejti ki:

Én nem is tudom, hogy lehet valakinek ilyen szaga, mint ennek a Vinczénének, olyan, mint egy rothadó térdcsont, vagy valami reszelt bosnyák kapca, de a nagycsarnoki zöldséges hulladékgyűjtő is ilyen, amikor a

¹⁷⁶ Csontos Sándor: Sarkadi Imréről, drámáról, színházról. Beszélgetés Hubay Miklóssal. *Színház*. 1985. 8. sz. 42.

¹⁷⁷ Uo. 42.

¹⁷⁸ B. Nagy László: Sarkadi Imre. 160.

¹⁷⁹ Uo. 129.

¹⁸⁰ B. Nagy László: A peregrinus. 156.

¹⁸¹ Sarkadi Imre: *Regények*. 15.

rothadt karalábé szaga vegyül el a rothadt kelkáposzta szagával, persze ez se teljesen olyan még, mint a Vinczéné szaga, külön bája van ennek a szagnak, megérezem, ha az utcába befordulok.¹⁸²

Vinczéné csúnya is a „szó legtökéletesebb értelmében”,¹⁸³ de Kis János szerint „elvetemült gonoszsága volt a legcsúnyább természete”, sőt mintha a belülről áradó gonoszság ült volna ki a külsejére: „Vinczéné olyan megfontoltan, olyan következetesen és olyan állandóan volt rossz, ahogy a szentek jók akartak lenni (...) Vinczéné önzetlenül volt rossz, semmi haszna nem volt belőle, hogy rossz”.¹⁸⁴

A Vinczénéből áradó gonoszság már-már metafizikai jellegű irrealitása miatt. A hozzá való viszonyban fokozatosan lemerhető Kis János mélyre süllyedése, aszkétává válása, a való élettől való eltávolodása: elkezdi ugyanis megérteni, sőt megszeretni Vinczénét, ez pedig mindezideig még nem sikerült neki, ahogy minden más „egészséges” embernek sem. A rossz útjára lépés arra a felfedezésre is rádöbbsenti Kis Jánost, ami Vinczéné valódi lényege: az, hogy rossz. Vinczéné azért furcsa és félelmetes az olvasó és a környezetében élő emberek számára, mert jelleme (ha lehet az ő esetében jellemről beszélni) érthetetlen — vagy túlságosan is érthető logikája miatt. Annyira nélkülözi a morális értékkategóriák helyes megítélését, annyira nem rendelkezik velük, tehát amorális, hogy mindez valójában az emberi, a humánus jellemvonásokat zárja ki, és teszi alakját irreálissá.

Kis János terve az, hogy hasonlóan következetesen legyen rossz, mint Vinczéné:

„Vinczéné is az igazságot keresi, gondoltam, s összehasonlítottam az aszkétákkal vagy Élektrával. Semmi különbséget nem láttam köztük. A látszólagos céltalanság, a látszólagos erkölcstelenség mögött a gondolat keresése van: azoknál nagyobb, Vinczénénél kevesebb értelemmel”.¹⁸⁵

De míg Vinczénét saját önmagáért való gonoszsága belülről élteti, Kis János azonosulása ezzel a magatartásformával kudarcba fullad. Lehetséges, hogy János önsorsrontó rosszat követése nem sikerült volna Vinczéné asszisztálása nélkül, de az „oszlopszent-morál”¹⁸⁶ végső következményeit csakis ő viseli. Kemény Gábor egyenesen „női Mefisztó”-nak, „negatív múzsának” nevezi a förtelmes külsejű és hasonlóan förtelmes belső világú viceházmesternét, aki „— századunk Beatricéjeként nem a mennybe, hanem a pokolba vezeti” Kis Jánost.¹⁸⁷ A pokolraszállás motívuma tehát közvetetten jelen van ebben a műben is, és ez

¹⁸² Sarkadi Imre: *Drámák*. 753.

¹⁸³ Sarkadi Imre: *Regények*. 15.

¹⁸⁴ Uo. 16.

¹⁸⁵ Uo. 18.

¹⁸⁶ Kemény Gábor: Oszlopos Simeon. *Literatura*. 1974. 3. szám, 123.

¹⁸⁷ Uo. 123-124.

elsősorban Vinczéné eredendő gonoszságának köszönhető, valamint annak, hogy Vinczéné Kis János kezébe adja a rossz követésének „jobbnál jobb” lehetőségeit: először burkoltan felveti Zsuzsi elcsábításának ötletét, a bűdösbogarakkal lehetetlenné teszi a másik szobában való tartózkodást, elrontja a fürdőszoba zárját, hogy „bárki” Zsuzsira nyithasson, Müller úr számára is ő közvetít. Azzal, hogy Kis János mindezt elfogadja, megvalósítója lesz a Vinczénében fogant gonosz terveknek. Így valójában nem Vinczéné asszisztál Kis Jánosnak, hanem Kis János Vinczénének. A viceházmesterné által megtestesített gonosz prédája, eszköze lesz,¹⁸⁸ egyre mélyebbre merül a környezetében élők, elsősorban Zsuzsi, illetve a saját életének pokollá tételében. „Kis János és Vinczéné közül kétségtávol az utóbbi az igazi szörnyeteg — írja Kemény Gábor —, János a válságba jutott ember önkínzó szándékosságával teszi magát szörnyeteggé és — végső soron — áldozattá, Vinczéné ezzel szemben az eredendő Gonoszt testesíti meg”.¹⁸⁹

Vinczéné gonoszságának metafizikai jellegét erősíti mindez, hiszen ok nélküli, önmagáért való, „abszolút és nem indokolható”¹⁹⁰ ez a gonoszság. Tarján Tamás abban látja a különbséget Kis János és Vinczéné gonoszsága között, hogy az előbbi csak „tervezett rossz”, míg az utóbbi „eredendő, démonikus rossz”, és végül az előbbi alulmarad az utóbbival szemben.¹⁹¹ Vinczéné gonoszsága „természetes önkíelés”, Kis Jánosé viszont saját magára kényszerített fordított aszkézis, amelybe végül belebukik.¹⁹²

Vinczéné összes cselekedete között a leginkább abszurd az, amikor alig várja, hogy a tulajdon fia akasztását megnézhesse. Itt is az ok az, ami szokatlan. Nem azért kíváncsi rá, mert a fia esetleg az egész életét megkeserítette, és az anyai szeretet gyűlöletté változott át benne (ami azonban még ilyen indokokkal is teljesen abszurdum, hiszen az anya-gyermek kapcsolat az egyik legerősebb kötelék két ember között). Vinczéné esetében szó sincs gyűlöletről. Ahogy nem képes a szeretetre, úgy valószínűleg a gyűlöletre sem. Olyan, mint egy minden érzelmet nélkülöző gép, amely egyszerűen hibásan működik: mindent fordítva csinál. Számára ez a részvétlenség, a totális érzelmenélküliség teljesen magától értetődő, ez teszi szokatlanná és ijesztővé az alakját. Kis János modern aszkétává válásának a fázisait jelzi ehhez az ördögi figurához való viszonyának megváltozása. Jánosnak is látszólag kikapcsolnak az érzelmei, Vinczéné „csak az értelme számára létező valami”¹⁹³ lesz. Vinczéné szaga sem zavarja, és megállapíthatja, hogy „megszűntek az összes gátló körülmények, amik miatt egy

¹⁸⁸ Kolozsvári Grandpierre Emil: Emlékezés és elemzés. In: K. G. E.: *Eretnek esszék*. Bp., Magvető Kiadó, 1986. 394.

¹⁸⁹ Kemény Gábor i. m. 124.

¹⁹⁰ Uo. 124.

¹⁹¹ Tarján Tamás: A szabad akarat választútjai. In: T. T.: *Kortársi dráma. Arcképek és pályarajzok*. Bp., Magvető Kiadó, 1983. 39.

¹⁹² Eörsi István: Aszkézis minden mennyiségben. *Színház*. 1977. 1. sz. 19.

¹⁹³ Sarkadi Imre: *Regények*. 18.

ideig képtelen volt Vinczénét szeretni”.¹⁹⁴ Sőt segítőjévé avatja Vinczénét a rossz forradalmává válásának folyamatában: „Nyilvánvaló, hogy Vinczéné csak famulusom lehetett ebben az ügyben, vagy — mert nincs értelme, hogy viszonyunkat hierarchikusan állapítsam meg — a kisebb részletfeladatok megoldását kapta osztályrészül”.¹⁹⁵ Valójában azonban úgy tűnik, hogy Kis János és Vinczéné viszonyában éppen Kis János volt a famulus, aki Vinczéné célzásaira, rejtett utalásaira az „ám legyen” szenvtelen gesztusával beleegyezően viselkedett. Nem tiltakozott, amikor Vinczéné bebüdosítette a Megai házaspár szobáját, segédkezett Zsuzsi Müller úrnak való kiszolgáltatásában is, de sosem tőle származott az ötlet. Viselkedésében rejtetten jelen van valami a *Pokolraszállás* Zsigmond hadnagyának „rögtönzéseiből”.¹⁹⁶ De míg Zsigmondot saját spontán ötletei vezérlik, Kis János Vinczénétől nyer ihletést. Végül kettejük kapcsolata eljut arra a pontra, hogy Kis János kijelentheti:

„Vinczéné kezd bennem bízni. Eddig nem bízott. Eddig kegyetlen, hideg eszével tudta, hogy én is utálok a rossz szagokat, tudta kegyetlen, hideg eszével, hogy utálok őt, mint mindenki más (...). A többiek talán csak az ösztönükkel, de Vinczéné a kegyetlen, hideg eszével megállapította, hogy kívül léptem a társadalmon, hogy rám már semmi nem érvényes, ami eddig érvényes volt — most már bízik bennem”.¹⁹⁷

Mindez a Müller úrral való üzlet megkötése előtt hangzik el, amely a végső lökést adja Zsuzsinak Kis János tettei megtorlásához.¹⁹⁸

Vinczéné sátáni attribútumait erősíti érthetetlen, az érzelmeket nélkülöző, öncélú gonoszsága, amely tulajdonképpen még felháborodást sem kelt, annyira önzetlen motívumokból fakad, nincsenek valamilyen mély sérelem megtorlásából fakadó, és ezáltal talán valamennyire érthető indítókai. Nem lehet ilyen ok fiának kivégzése sem, mert ez Vinczénében, a hétköznapi ember számára érthetetlen módon, ismét hangsúlyozom, nem kelt részvétet, sajnálatot, anyai fájdalmat pedig egyáltalán nem, csupán a látványosság érdekli. Pusztán az a tény, hogy a fiáról van szó, olyan súllyal esik a latba, mintha egy általa varrott ruhadarabról lenne szó. Gonoszságához ez csakis ürügy lehet, de nem valódi ok: „neki nincs szüksége ürügyre ahhoz, hogy gonosz legyen” — ismeri fel Kis János.¹⁹⁹ Újabb fontos ismertetőjegye Vinczéné ördögi mivoltának a Kis János által többször hangsúlyozott „kegyetlen-hideg” esze, a hideg értelem dominanciája, amit Madách is Lucifer jellegzetes tulajdonságaként jelölt meg *Az ember tragédiájában*. Ehhez járul tudatos viszályszító

¹⁹⁴ Uo. 15.

¹⁹⁵ Uo. 35.

¹⁹⁶ Béládi Miklós: Véletlen és abszurditás. In: B. M.: *Válaszutak. Tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 78.

¹⁹⁷ Sarkadi Imre: *Drámák*. 822.

¹⁹⁸ Kemény Gábor i. m. 124.

¹⁹⁹ Sarkadi Imre: *Drámák*. 789.

szándéka is, amely már a kisregény elején megnyilvánul abban, ahogy Vinczéné széttapossa a bűdösbogarait, és így gondolkodik: „Ha a szagot észreveszik a társbérlok, felelősségre vonják Kist is. Hiszen mikor tegnap itt jártak, még nem volt szag. Ha Kist felelősségre vonják, természetesen veszekedés lesz belőle. Egymást ölik majd”.²⁰⁰ A kisregény narrátora többször hangsúlyozza továbbá Vinczéné végzetszerűségét:

Vinczéné a Rosszá nőtt Zsuzsi szemei előtt, de nemcsak azzá, hanem a leskelődéssé, az áskálódássá, furcsa végzetszerű lényé.

Vinczéné most nem Vinczéné volt, hanem a végzetszerű lény, aki nem azért van itt, hogy elveszen valami, és nem is azért kell rá haragudni, hogy itt van, hanem a végzetszerűségéért, amit még nem tudott (ti. Zsuzsi – P. J.) pontosan megállapítani, hogy miben is áll.²⁰¹

Mindez alátámasztja azt az elgondolást, mely szerint Vinczéné alakjában van valami a gonosz mitológiai archetípusából. Pándi Pál szerint Vinczéné „mitologikusan rossz”,²⁰² „olyan természetesen tesz rosszat embertársaival, rosszat magáért a rosszért, hogy szinte jelképi erővel testesíti meg a nyavalyás hétköznapi emberellenesség »természetességét«”.²⁰³

János, aki ebben a szövetségben a rövidebbet húzza, elbukik, „de Vinczéné marad”, ő „nem átmeneti, nem legyőzhető, nem ideiglenes szörny” – hangsúlyozza Bécsy Tamás,²⁰⁴ ezzel is erősítve Vinczéné alakjának mitologikusan irreális jegyeit. A vele kötött szövetség nemcsak megmutatja Kis János társadalomból való kivonulásának egyes fázisait, hanem irányítja is őt ezen az úton. Kolozsvári Grandpierre Emil így ír erről: Kis János „már nem alkalmas arra, hogy a nyersanyagnak formát adjon, törekvései, reményei zsákutcába torkolltak, képzelete megbénult – de mindezek ellenére él. Kis János felhasználatlan, önmagát emésztő energiáját Vinczéné beoltja a tulajdon életébe. Ő látja el céllal, feladattal Kis Jánost, aki a maga erejéből képtelen az életének tartalmat adni”.²⁰⁵

A hedonista Jób. A kisregényben is megemlíti a narrátor Kis János barátját, Jóbot, aki oly sok más dologhoz hasonlóan szintén elhagyja őt, a drámaaváltozatban pedig többször is megjelenik a ritka nevű ivó- és töprengő cimbora. Ha a névbe belevetített intertextuális utalásból indulunk ki ennek a szereplőnek a vizsgálatában, azonnal észrevehető a bibliai allúzió. Jób, a bibliai személy viszont teljesen más körülményekkel és tulajdonságokkal rendelkezik, mint Sarkadi Jóbjá. A bibliai Jóbot tömeges méretekből és egy csapásra érik a sikertelenségek, bár találóbb ezeket tragédiáknak nevezni: gyermekeire szélvész dönti a házat,

²⁰⁰ Sarkadi Imre: *Regények*. 20.

²⁰¹ Uo. 53-54.

²⁰² Pándi Pál: i. m. 669.

²⁰³ Uo. 669.

²⁰⁴ Bécsy Tamás: *Magyar drámák 1945-1989. CET: Central European Time*. 1994. május-június. 87.

²⁰⁵ Kolozsvári Grandpierre Emil i. m. 394.

állatait, egész vagyonát tolvajok kaparintják meg (Jób 1, 13-20), végül egész testét betegség sújtja (Jób 2, 7). Azt tudjuk azonban, hogy mindez nem véletlenül és végzetszerűen történik, hanem tudatos metafizikai mozgatórugói vannak. Az ördög ugyanis megkísérli és csapásokkal sújtja Jóbot, de ezáltal Jób tűrőképessége tétetik próbára — Isten engedélyével. Jób mindvégig kitart Isten és saját igaz volta mellett, noha rendkívül szenved az Istentől való eltaszítottság érzésétől. Isten végül kárpótolja és még áldottabb emberré teszi, mint amilyen korábban volt.

Jób nevének szerepeltetése felidézi a befogadóban ezt a történetet, a szenvedéseket, megpróbáltatásokat, és alakja az askétaélet szimbólumaként is értelmezhető. A fent említett kritikus időszakban Jób élete is egyfajta askétaélet, legalábbis ami a külsőségeket illeti: porban, fájó sebekben fekszik hét napon keresztül némán, elhagyottan, meg nem értetten (Jób 2, 13). Mivel Isten végül megáldotta Jóbot, az ókorban egyes vallásos emberek is az önsanyargatást és önkínzást az Istenhez való közelebb kerülés, az igazság megértésének eszközeként használták a papság hedonista életformájával szemben.

Jób azonban nem akarta ezt az állapotot, mint az ókori askéták, akik tudatosan az „éteri tisztaság” elérésének eszközét látták az askézisben. Az ő helyzetét tőle független tényezők idézték elő, akárcsak Kis Jánosét. János helyzete hasonló a bibliai Jóbéhoz, hiszen kudarcok, sikertelenségek, úgy is mondhatnánk, „csapások” érik, egyedül marad, és askétaéletre vált át. De míg Jób fölött mindvégig ott vannak azok a transzcendens erők, melyek az isteni igazságszolgáltatást biztosítják, az *Oszlopos Simeon*ban nincs transzcendencia, nincsenek metafizikai mozgatórugók, nincs megtalált és odaítélt igazság, nincs kit hibáztatni sem, csakis a körülményeket vagy az egyéni felelősséget.

Metafizikai magányából fakadóan Kis János megteszi azt, amit Jób nem, noha az ördög majdnem a lelkét kéri ki Istentől (Jób 1-2): habozás nélkül választja a rossz továbbadásának alternatíváját, illetve közel engedi magához a többi rosszat.²⁰⁶ Jób történetének Isten-ember-Sátán hármasa már nincs meg Kis János történetében: csak az „ember” Kis János van és Vinczéné, a „Gonosz”.²⁰⁷ Ebből az értelmezésből kiindulva Kist a középkori angol moralitások „Everyman”-figurájához hasonlíthatjuk, az embert egyetemesen szimbolizáló alakhoz, akinek egzisztenciális magánya valósul meg ebben a csonka viszonyrendszerben (ezzel magyarázható nevének túlzó egyszerűsége is Móricz Zsigmond *Tragédiájának* főszereplőjéhez hasonlóan).

Ahogy az oblomovi embertípusnál, nála is hiányzik a szívéhez nőtt szent ügy, ami vallássá válna számára, hiányzik a transzcendens hatalom igazságosztó szerepe. Az Arany János *Bolond Istókjából* kölcsönzött mottó helyett találóbb lenne a „Lássuk, uramisten, mire

²⁰⁶ Sarkadi Imre: *Regények*. 55.

²⁰⁷ Uo. 52.

megyek egyedül!” Mintha a Jób név nem is a műben megjelenő szereplőre irányítaná a figyelmünket, hanem a főszereplőre, Kis Jánosra. A bibliai Jóbbal sem találják meg a hangot barátai, Kis János is teljesen elszigetelődik. De míg Jóbot Isten rehabilitálja, Kis Jánost nem rehabilitálja senki. A bűnre büntetés következik, a rehabilitációt ő legfeljebb magányos saját magától várhatja.

A Jób név azonban más modellre is rámutathat, ha az író ismerősei között keresgélünk. Sarkadi egyik közeli barátja, Szeberényi Lehel festi le egyik volt kedvenc szórakozóhelyüket, az Andrássy úti Dannys házát, pontosabban ennek a szórakozóhelynek a tulajdonosát, egy Jóbi nevű férfit. Jóbi és Sarkadi sokszor ugyanazon társaság dorbézolásaiban vettek részt, és ez a „nagy hippy-lelkű” ivócimbora Szeberényi Lehel elmondása szerint a tökélyre fejlesztett gátlástalanság, élvettség, hedonizmus megtestesítőjeként élte életét egészen addig a balesetig vagy betegségig, melynek következtében fémcsövet ültettek a torkába, és ezzel az addig őt feszítő nagy életkedvtől majdnem teljesen meg is fosztották.²⁰⁸ Ez az erkölcsi felfogás jelen van az *Oszlopos Simeon* Jób-jában és annak egész élet- és szerelemfelfogásában. Ez a Jób tehát közel sem a bibliai, mint inkább a Dannys házából való züllött Jóbi rokona, akit Sarkadi, Szeberényi Lehel élelátása, emberismerete erre a tanúbizonyság, az erkölcsi érzék hiánya miatt furcsállva és attól egy bizonyos pont után már távolmaradva figyelt. A dráma és kisregény főszereplője is eltávolodik az askétaélet következtében régi barátjától. Jób a regényben mindössze egyszer jelenik meg, a későbbi drámaváltozatban azonban többször is szerepel mint Kis János „rég” életének, valamint az askétaélet ellentétéként megjelenő életélvező magatartásnak a képviselője.

Balassi Menyhárt árultatása: a gyónás retorikájának ironikus reprezentációja

A *Balassi Menyhárt árultatása* húsz oldalas hangjáték. Feltehetően nem 1956-ban keletkezett, ahogy azt az 1974-ben kiadott életműkötet valószínűsíti, hanem 1948-ban az *Oszlopos Simeon* kisregényváltozata és más, készülőfélben lévő korai dráma társaságában.²⁰⁹ Műfaját tekintve egyedülálló Sarkadi Imre drámái között, ugyanis a történelmi dráma hagyományait eleveníti föl. Természetesen történelmi tárgyú alkotások már ismertek az életmű korai szakaszából, a *Hannibal*-drámák ennek a képviselői a mitológiai tárgyú drámák és elbeszélések mellett. A *Balassi Menyhárt árultatása* viszont a magyar történelem egy meghatározott korszakát emeli a drámai térbe. Tudjuk, nem volt ez magányos próbálkozás

²⁰⁸ Szeberényi Lehel: Dannys háza. *Élet és Irodalom*. 1973. 22. sz.

²⁰⁹ Márkus Béla: *Átdolgozások kora (Sarkadi Imre és a sematizmus)*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996. 56.

Sarkadi részéről, hiszen a műfaj virágzott az ötvenes-hatvanas években, elsősorban Németh László és Illyés Gyula jóvoltából.

A társadalmi drámák korszakának végét a *Szeptember* mélabús végszava jelzi. A *Balassi Menyhárt árultatása* a történelmi dráma és a 16. századi drámai szöveg parafrázisának köntösében olyan kérdéskört szerepeltet, amely merőben idegen az ötvenes évek első felében jelentkezett, a társadalmi és politikai történések által inspirált problémafelvetésektől. A besúgás, az árulás nagystílusú, amorális művelésének ábrázolása mögött véleményünk szerint keserű társadalomkritika húzódik, amely részben hozzájárulhatott ahhoz, hogy Sarkadi rövid, egyéves pauza után írt drámája már szakít a társadalmi kérdések boncolgatásával, és visszakanyarodik a korai korszak etikai-filozófiai problémáihoz, erkölcsi magatartástípusaihoz.

A történelmi drámákról ismert megállapítás, hogy „ha van gondolati anyaguk, mely a saját korukhoz szól, azért választják a történelmi jelmezt, hogy alóla nyíltabban beszélhessenek saját korukról”.²¹⁰ A történelmi drámák eszerint hordoznak egy bizonyos mértékű aktualitást. Németh László drámaírói munkássága nagymértékben hozzájárult a műfaj új elemekkel, tartalmakkal való gazdagodásához. Műveiben nincs igazi drámai küzdelem, illetve az elsősorban a hősök lelkében, személyiségében zajlik, megteremtve a „gondolat színházát”²¹¹ a klasszikus görög drámatipológiához igazodva. Illyés Gyulánál a realista dráma példázatértékűségére találunk számos példát. A *Kegyenc*, a *Különc*, a *Tiszták* számára például a történelmi helyzet mindössze kiindulópont ahhoz, hogy a történelmi kontextus által felvázolt helyzet elemzése mellett egyetemes problémákat érintsen, sőt az egyén, a személyiség „működésének” kérdéseivel is foglalkozzon.²¹² Míg a nyugat-európai dráma- és színházművészetben a gondolatiság, a verbális reprezentáció helyett egyre inkább a vizualitás, a mozgáselemek kerülnek előtérbe, a magyar drámatörténetben új irányvonalat szab a történelmi dráma felelevenítése.

Ismeretes Németh László abbéli törekvése, hogy a drámai szöveget és az abból készült színpadi művet – ahogy bármilyen más irodalmi alkotást is – társadalomformáló, sőt nemzeti sorsot alakító erővel töltsön meg. Sarkadi irodalomfelfogása osztotta a Németh László-i álláspontot, ez több publicisztikai írásából kiderül. Az irodalom és az irodalmat művelő személyek általános feladatának nevezte a tanulságok megfogalmazását, a „nép szolgálatát”.²¹³

²¹⁰ Siklós Olga i. m. 373.

²¹¹ Görömbei András: A drámaíró Németh László – felülnézetből. In: *A minőség forradalmára. In memoriam Németh László*. Szerk.: Monostori Imre. Bp., Nap Kiadó, 2001. 298.

²¹² Görömbei András: A drámaíró Illyés Gyula. *Alföld*. 1985. 9. szám. 43.

²¹³ Sarkadi Imre: *Cikkek, tanulmányok*. 617.

A *Balassi Menyhárt árultatásában* a történelmi helyzet felidéz egy aktuális kérdést, és mitológiapótló szerepe is érvényesül. A megidézett periódus keretét szolgáltat egy etikai kérdés kibontakoztatásához és egy erkölcsi magatartás bemutatásához. Balassi Menyhárt valóban létező történelmi személy volt a 16. században, Magyarország három részre szakadásának idején élt mint arisztokrata főúr. Mikor Szapolyai János 1540-ben meghalt, fiának, János Zsigmondnak és az osztrák császárnak, I. Ferdinándnak a hívei között belviszályok alakultak ki. Ferdinánd hívei közé tartozott Balassi (vagy nevének korabeli írásmódja szerint Balassa) Menyhárt is Frangepán Ferencsel, Perényi Péterrel és másokkal együtt. Balassi később a török elleni harcokban szerzett hírnevet, amikor a budai pasa 1544-ben a dunántúli területeken hódított, de Lévát Balassi megvédte tőle. Az Izabella királyné és Fráter György közötti ellentétek alatt végig a királyné híve volt, miután az szintén az osztrákok segítségével kezdett reménykedni. Balassi fel is esküdött Izabella szolgálataképpen Fráter György meggyilkolására. Később Erdélybe menekült, ahol sok földbirtokot szerzett. A hazai politikai életben nagy fordulatot hozott azzal, hogy 1561-ben hirtelen Izabellától Ferdinándhoz pártolt, és ezzel a császárnak átjátszotta Szatmárt, Németit és Nagybányát. Mindez az uralkodó hódítását és az erdélyiek átmeneti vereségét eredményezte.²¹⁴ Sarkadi bizonyára ismerte Balassi Menyhárt fent említett tetteit, és a történetírás segítségével rekonstruálta személyiségét, amelyet erre az alapvető cselekedetre, az árulásra épített.

A *Balassi Menyhárt árultatásával* Sarkadi a magyar drámairodalom egy legrégebbi, 1567-69-ben keletkezett szövegéhez nyúl, a máig ismeretlen szerzőségű *Comoedia Balassi Menyhárt árultatásáru* című, sokszor egyszerűen csak Balassi-Comoediaként emlegetett drámához. Ezt az eredeti alapszöveget említik együtt – irodalmi és nyelvi jelentőségük miatt – Bornemisza Péter *Magyar Elektrájával*. Ez az utóbbi már nem alapszöveg, hiszen az antik görög drámaköltészetben Szophoklész és Aiszkülosz által megteremtett Elektra-Oresztész történet első magyar nyelvű adaptálása. Ebbe a hagyományba lép be Sarkadi is *Elektra* című darabjával. A *Balassi Menyhárt árultatásával* folytatja a megkezdett gyakorlatot: helyenként szóról szóra, elenyésző változtatásokkal, az archaikus nyelv korszerűsítésével közli a 16. századi drámai szöveget. Emellett Sarkadi drámája kevésbé részletező, mint az eredeti, tömörebb, aforisztikusabb stílusú, inkább kihagy a szövegből, mint hozzátesz, csak hogy még következetesebben és pontosabban alkothassa meg az amoralitás e Balassi Menyhárt-i inkarnációjának portréját.

Az eredeti Balassi-Comoediában sokkal gyakoribb a történelmi adalékok, események említése, hangsúlyosabb a protestáns és katolikus hit közötti vallási-teológiai különbség még akkor is, ha a gyónás az elsődleges és egyetlen vallásos tevékenység a darabban. Balassi saját

²¹⁴ *Magyarország története. 3/1. 1526-1686.* szerk. R. Várkonyi Ágnes. Bp., Akadémiai Kiadó, 1985.

„élettörténete”, mely a bűnvallás aktusában elevenedik meg, szintén jóval részletesebb, múltbeli események felidézésében gazdagabb, mint Sarkadi sűrítettebb szövege. Sarkadinál maga az érsek vet véget a gyónásnak, miután meghallja Balassi pénzbeli ajánlatát, ezzel is szembetűnőbbé válik a vallási élet ritualizált, formális jellege, mint a Balassi-Comoediában.

Sarkadi után mások is feldolgozták a 16. századi ismeretlen szerző szövegét. Spiró György 1963 és 1970 között dolgozott saját, *Balassi Menyhárt* című történelmi drámáján, amelyben azonban csak apró mozzanatokban lelhető fel az eredeti darab (Balassi Menyhárt gazemberségének túlzott hangsúlyozásában, valamint a gyónást helyettesítő bűnfelsorolás mozzanatában), és egy teljesen önálló drámai cselekmény bontakozik ki, maga a címszereplő pedig az első jelenet kivételével a darab egészében nincs jelen, csak mint valami árnyalak, az árulásnak egy múltbeli modellje szolgál számára.

Hubay Miklós a *Színház a Cethal hátán* című drámája szintén Balassi Menyhárt történetének dramatizálása. Nagyobb mértékben kap helyet az eredeti Balassi-Comoedia szövege, mint Spiró Györgynél, de Hubay műve is sajátos koncepciót képvisel, és ragaszkodása az eredeti drámaváltozathoz más természetű, mint Sarkadié. A Hubay-dráma emeli ki Balassinak azt a tulajdonságát, mely azt a Sarkadi-hősök sorába iktatja. Fia, Boldizsár summázza így apja örökségét: „Megtanultam én magától – akarni a rosszat”.²¹⁵

A drámában jóformán egy akció sincs, hiányzik a klasszikus darabokra jellemző küzdelem, s ez a Németh László-i történelmi drámával rokonítja Sarkadi művét. Természetesen a cselekménytelenység adódhat a hangjáték műfaji ismérveiből is, és a vizuális elemek teljes mellőzése vonhatta maga után a párbeszédes jelleg kizárólagosságát. Bár talán azért is elvethető ez a magyarázat, mivel a műfaji követelményektől függetlenül jellemző a Sarkadi-drámákra egyfajta mozdulatlanság a tettek terén. Már a korai drámaírói korszakkal kapcsolatban említettük, hogy az eszmei-etikai-filozófiai tézisekről alkotott diskurzus mindig nagyobb mértékben érvényesül, mint a tettváltás-sorozatokon nyugvó konfliktus még akkor is, ha az ismert adaptált történet megkívánta volna a cselekményességet (például a *Hannibal*-drámák és az *Elektra* esetében az eredeti történetet ismerve jogos elvárás az a befogadó részéről, hogy tettekben megnyilvánuló drámai küzdelem szerepeljen a darabokban). Mindezek mellett a hangjátékban alkalmazott speciális hangeffektusok segítségével megoldható lenne az akciók pótlása azok vizuális élményének hiánya miatt, de mint említettem, a *Balassi Menyhárt*-ban nincs számottevő drámai tett.

A *Balassi Menyhárt árultatása* jellegzetesen statikus darab. Az alaphelyzetben felsejlő, valódinak nem nevezhető konfliktus mindvégig a háttérben marad, és a párbeszéd kiindulópontját képezi ugyan, de valódi összecsapássá soha nem női ki magát, már csak azért

²¹⁵ Hubay Miklós: *Színház a Cethal hátán. Hat tragédia*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. 131.

sem, mivel a Balassi Menyhárttal szemben álló fél, az osztrák császár egyáltalán nem jelenik meg. Ellentétük alapja a következő: Balassi egyik embere, Szénási azzal a hírrel érkezik a bécsi udvartól, hogy ez Diósgyőr helyett Szatmárt és Nagybányát is visszaköveteli Balassitól, aki ebbe nem hajlandó beleegyezni (a fentebb felsorolt történelmi tények alapján ezeket a területeket juttatta Balassi a császár kezére, Sarkadi szerint pedig a császár Balassinak ajándékozta azokat, de most visszaveszi tőle). Balassi minden terve, szándéka ettől kezdve akörül forog, hogy a császár elhatározását megmátsítsa. Haditerve – és egyben legnagyobb szabású tette – az, hogy az érseket rábírja arra, emeljen szót érdekében a császárnál. Ezt természetesen nem pusztán szép szavakkal és könyörgéssel hajlandó elérni, hanem fenyegetéssel: elhagyja frissen felvett katolikus hitét, ha az érsek nem segít rajta.

Ezen elhatározásáig mindössze egyetlen végletes tulajdonsága körvonalazódik élesen Balassi Menyhártnak: kapzsisága, melyhez egyfajta találékonyság társul. Először azt fontolgatja, hogy gyermekeit Sztambulba küldi, hogy közbenjárásukra a török császár javaiból részesedjen, mondván: „a török nem ad jószágot, de aranyat annál többet lehet tőle kapni. Úgyis kevés még a török aranyom”.²¹⁶ Amikor pedig élelemről kell gondoskodnia szolgálai számára, saját vagyonából, noha az nem kevés, nem hajlandó erre áldozni:

KASZA. ...de azt szeretném jobban, ha egyszer már a magadéból adnál.

BALASSI. Az az ostobák szokása, nem a nagyuraké. Különb is, sokat költeztek mostanában, alig van már a ládámban aranyforint.²¹⁷

Balassi néhány megnyilatkozással később szólja el magát: „A fene törődik az urakkal. Jó barátaim nekem az aranyak, amiket Nagybányán gyűjtöttem”.²¹⁸ A pénzről szóló dialógusrészek külön érdekessége, hogy Balassi teljes természetességgel teszi fel a költői kérdést: „Hát azt hiszed, hogyha a Szamos arannyal folya s az enyém lenne, avval megelégednék?”²¹⁹

A hangjáték három részből áll. Mindháromban Balassi Menyhárt a központi figura. Az első részben Kasza Mátyással, Szénásival, majd a két deákkal, Tamással és Józsával folytatott párbeszédeiben egyre nyilvánvalóbbá válik a kitartása, amellyel birtokaihoz ragaszkodik, ezzel együtt azonban gátlástalansága is megmutatkozik. Beszédmódjának érdekessége az a meglehetősen természetesség, ahogy saját – egyik legkarakterisztikusabbnak bemutatott –

²¹⁶ Sarkadi Imre: *Drámák*. 650.

²¹⁷ Uo. 650.

²¹⁸ Uo. 651.

²¹⁹ Uo. 652.

tulajdonságára reflektál: „A nagy istenre mondom, hogy ismét éppen olyan könnyen elárulnám a királyt, mint már előbb is sokszor, vagy mint utoljára az erdélyi vajdát”.²²⁰

A Kasza Mátyással folytatott dialógusból egy szokatlan erkölcsi világrend körvonalai rajzolódnak ki. Az alaphelyzetet sem olyan probléma szüli, amely egy egész emberi életet, sorsot érint, hanem annál jóval kisszerűbb birtokszerzési vágy. Az árulás sem mint súlyosan elítélendő cselekedet szerepel ebben a világrendben, hanem mint a társadalom által legitimizált, megítélésében semlegesnek tűnő tevékenység. Balassiék nyelvhasználata ugyanis az árulásnak foglalkozásjellegzetet teremt. Például amikor Balassi meghallja Bánya és Szatmár elkobzásának hírére, a magas rangú politikai vezetők hűtlensége miatt méltatlankodik: „De hát a fejedelmek már olyanok, képesek lator udvaroncaiknak adni, érdemtelenül, s az árulóknak nem marad”.²²¹ Balassi ebben a megnyilatkozásában azonos szintre emeli az árulókat az udvaroncokkal. Elképzelhető, hogy morális megítélésük tekintetében véleménye helytálló, de a társadalomban megszilárdult pozíciójuk csakis az udvaroncoknak van. Nem sokkal később egy másik jellegzetes példa az „árulóság” mint mesterség nyelvi megformálására szintén Balassitól származik:

BALASSI. ...Próbálkoztam már vagy háromszor a vajdánál, küldtem a vajdához követet, teméntelent. Megszolgálom, ha magához vesz: a német királyt hadával, álgyúival együtt elárulom neki. De visszaüzent mindannyiszor, hogy nem kellek – elégszer árultam már el immár, nem akarja, hogy még egyszer eláruljam. Rossz idők járnak már ránk, Kasza, kapzsik és irigyek a fejedelmek, nem kellek nekik se én, se a szógálataim.

KASZA. Gonoszak az emberek...²²²

Azt hinnénk az első rész „tanulságai” alapján, hogy Balassi Menyhárt saját tetteit sem ítéli el morális szempontból, sőt egy erkölcs-etikai értékrendszer függesztődik fel a drámai szöveg által megteremtett világban. A második részben azonban színre lép az érsek, aki az egyháznak mint intézménynek magas rangú személyeként az egész társadalom számára előírt normákat képviseli. Ekkor jelenik meg először a bűn mint erkölcsi-vallási kategória a szereplők nyelvhasználatában. Balassi Menyhárt is bűnnek nevezi saját, múltban elkövetett árulásait, tisztában van azzal, hogy vétett az érsek által képviselt erkölcs ellen: „Bizony az nékem eszembe nem jut mind, de a nagyját elmondom, ami eszembe jut. Leginkább csak azt, mennyiszer lettem áruló, mert ha az összes többit elmondanám, egy hétig se kelhetnék fel innen”.²²³

²²⁰ Uo. 649.

²²¹ Uo. 649.

²²² Uo. 650.

²²³ Uo. 656.

Tudjuk, Balassi azért sorolja fel bűneit, hogy az érsek bizalmát és rokonszenvét megszerezve, rajta keresztül tudja megtartani birtokait. „Gyónása” közben egyre inkább megsokszorozódnak szörnyeteg vonásai is: gyermekkori zablopástól kezdve a bűnök „erőssége” fokozódik. Először az isteni hatalmat közvetítő, értékteremtő-legitimizáló egyházi intézmény, majd édesanyja és embertársai ellen követ el egyre súlyosabb vétkeket, rablás, pusztítás, népirtás, testvérárulás, szőszegés szerepelnek bűnlajstromján. Ezután jönnek a „háborús bűnök”, a tömeggyilkosságok, a falvak, települések lakosságának kiirtása. Mindezek mellett a hűségeskü megszegését és az árulást valóban enyhének érezzük, még akkor is, ha saját vére ellen irányult: „De azt is gyónd meg, mikor testvéröcsédet Muránban ellenség kezébe adtad, nagy erős esküvel megesküdtél neki, aztán hitedet elhagytad”.²²⁴ Leginkább azonban a képmutató magatartás ismérveit tárja fel a dráma ezen része, itt sem használva más eszközt, mint a párbeszédet. A dialógusok által konstruálódik meg Balassi Menyhárt portréja ezzel a legkarakterisztikusabb személyiségjeggyel. Balassi jellemének egyre pontosabb rajzát adja az érsekkel folytatott hosszú párbeszéde, noha az eseménystort nem gazdagítja új elemmel.

A szokásos mozdulatlan drámai térrel operál az író jelen esetben is, amely kedvez a különféle magatartástípusok, eszmék, erkölcsi normák bemutatásának, és kölcsönöz egyfajta absztrakciót is a dráma világának. Sarkadi már később, 1952-ben ki is fejtette véleményét a „jellemalapú” drámai ábrázolással kapcsolatban, amelyben megengedett a klasszikus értelemben vett cselekvés és konfliktus negligálása:

„Ha a drámában ábrázolt jellemek hiteles társadalmi típusok, akkor nem szükséges a drámán belül, hogy egymás torkának essenek, hogy »kard kard ellen« harcoljanak, elég ebben az esetben mindennapi cselekvésük bemutatása is, ez magában hordja a konfliktust”.²²⁵

Ez a drámaírói elv a *Balassi Menyhárt árultatásában* is fontos szerepet kap. Balassi mint központi figura a köpönyegforgatás ironikus megtestesítője, egyetlen karakterisztikus jegy által meghatározott típus. Általában megfigyelhetőek Sarkadi életművében, azon belül is a korai drámatörésekben olyan alakok, akik valamilyen viselkedési norma vagy filozófiai tétel inkarnációi. Ezekben a darabokban egy vagy több központi, revelációszerű megnyilatkozás ragadja meg a legmegfelelőbbben a típus vagy bölcséleti tétel lényegét. Virág Róbert a múlt prófétáival való elkötelezett szembenállást fogalmazza meg: „A múlt prófétái olyasmit mondtak, hogy legyél jó. Amit én mondok, az majdnem úgy hangzik: legyél rossz,

²²⁴ Uo. 658.

²²⁵ Sarkadi Imre: Konfliktus és jellem. In: Uő: *Cikkek, tanulmányok*. 800.

meglátod, még úgy is mennyivel jobb leszel, mint így”.²²⁶ Hannibal az „önmagát meghatározó”, szabad akaratú ember elsődleges célját mondja ki, és ennek talaján reflektál saját identitására: „Nekem elég Hannibal, aki van, és aki nem áldozza fel többet a szabadságát. Nem kell Baál – megvan a bennem levő isten.”²²⁷ Hasonló ehhez a *Lucretia* Tarquiniusának ars poetica-ja: „Az ember szabadsága elég kevés, ki kell hát használni. Azt nem csinálhatom mindig, amit akarok, de legalább a választékom megvan”.²²⁸ Az *Elektra* Aigisthosa is kijelenti hedonizmuson és életszereteten alapuló létigazságát: „mindent lehet, ha igazán kedve van hozzá az embernek”.²²⁹ Kőműves Kelemen egyik lényegretörő megnyilatkozása az önmegváltó ember ideálját tükrözi: „Én a megváltást csak saját magamtól várom. Hogy elég erős legyek elvégezni az elvégzendőket”.²³⁰ A *Szeptemberben* Sipos István a teremtő ember karakterét, Sipos Pali pedig ezzel szemben nagyra törő terveit ecseteli több monológban is. Balassi Menyhártnak is több megszólalása van, amely tartalmazza jellemének és magatartásának magját. Személyiségének és tetteinek egyik tartópillérét, nevezetesen a vagyon szeretetét a következőképpen fogalmazza meg: „... menjen azoknak a lelke a mennyországba, akik a mennyországot szeretik jobban, de én a birtokaim még a mennyországnál is jobban szeretem”.²³¹ Erre épül leglényegesebb cselekedete, a hitnek eszközként való használata: „... mindig jó és hasznos kereskedésnek tartottam a hittel való kereskedést, mindig sokkal többet jövedelmezett, mint akármilyen más”.²³² Az érseknek a tárgyi ajándék mellett saját hitét ajánlja fel visszaszerzett birtokaiért cserébe. Ebben válik teljessé Balassi Menyhárt erkölcsitelensége, és ekkor mutatkozik meg először a drámában megjelenő morális értékrendszer gyenge pontja. A hit, mint az egyik legszentebb emberi jog, az Istennel való közösség megteremtésének eszköze lesz kiszolgáltatva egyrészt Balassi pénzszeretetének, másrészt az érseknek, aki a gyónás mechanikus levezénylése mellett az abban rejlő üzletet szintén kihasználja legnyugodtabb lelkiismerettel, teljes természetességgel:

ÉRSEK. Köszönöm, jó Menyhárt uram, jó néven veszem az ezüstöket, szívem szerint igyekszem, hogy az érdekedben jó szót szóljak a császárnál. Meg is oldozlak akkor, nem szükséges a többi bűnödöt előszámlálni, vagy a nagy pápához menni miatta.

BALASSI *magában*. Ó, uram Isten, hogy nem ígérhettem volna azt az ezüstöt előbb, ha azt teszem, nem kell előszámlálni ennyi minden árulásom.²³³

²²⁶ Sarkadi Imre: *Drámák*. 20.

²²⁷ Uo. 95.

²²⁸ Uo. 180.

²²⁹ Uo. 217.

²³⁰ Uo. 279.

²³¹ Uo. 655.

²³² Uo. 654.

²³³ Uo. 660-661.

Balassi nyelvhasználatának jellegzetessége tárgyilagos cinizmusa, teljes érzelemmentessége. Gyengéd érzések csakis pénzéhez fűzik, szerelem, család és Isten szerepét helyettesítik birtokai az életében. Nem úgy beszél a bűnről, mint egy létező, metafizikai értékrendszer által deklarált rosszról, tetteinek morális szempontból semmilyen jelentőséget nem tulajdonít, egy szempontból fontosak csak: vagyonhoz jutott általuk vagy nem. Nem úgy beszél a bűnről, mint Virág Róbert, aki tudatosan és következetesen (mégis passzívan, az eszmék, gondolatok szintjén) tagadja az erkölcsi elveket, amelyeket egy legitim társadalmi normarendszer írt elő. Nem is azzal a keserűséggel, mint Kis János, aki teljes tudatában van önsorsrontásának. Úgy tűnik, Balassi Menyhárt esetében az erkölcsi érzék teljes hiányáról beszélhetünk. Az ő amoralitása talán a *Pokolraszállás* című Sarkadi-novella Zsigmond hadnagyáéval rokonítható, aki tulajdon szabadságával élve, a hecc kedvéért szökik meg a katonaságtól, távozik fizetés nélkül egy kocsmából és zülleszt el a fiatal Ábelt anélkül, hogy bárki, akár a fiú, akár a meggyilkolt német pribék iránt egy kis ellenszenvet vagy gyűlöletet érezne.

A dráma által közvetített világrendben nincs olyan legfőbb – isteni, emberi – tekintély, amely előírna egy mindenkire érvényes normarendszert, így mindennemű érték kategória talaját veszti, relatívvá válik. A figurák számára a vallásos világkép nem létezik, illetve teljesen elavulttá, formálissá vált, ha volt egyáltalán valaha másmilyen. Ez természetesen az érsek és Balassi közös jelenetében, hosszabb párbeszédében válik egyértelművé. Balassi amoralitása partnerre talál az érsek haszonelvűségében. Mindez a keresztény világkép kritikáját is megfogalmazza bizonyos elejtett utalásokban. Abban például, hogy Balassinak eszébe sincs Istenhez fordulni segítségért, inkább annak földi képviselőjéhez, akit azonban mint tisztán „földi”, anyagi javakkal sáfárkodó személyt környékezik meg, mondván: „Haj, nagyságos uram, hagyjuk most az Istent, nem az segít énrajtam, hanem nagyságod segíthet, ha akar”²³⁴ – pusztán emberi eszközökkel, természetesen. Nem sokkal később ki is jelenti az érseknek saját álláspontját az Isten és ember közösségén alapuló világnézettel kapcsolatban: „Én a hitet mindig annyira becsülöm, amennyire látom, hogy a hasam és erszényem tele lesz általa. Ezen kívül nekem se hitem, se istenem”²³⁵ Ez is egyike azon megnyilatkozásoknak, amelyek mintegy revelációszerűen jelentik ki a központi figura által képviselt erkölcsi magatartástípus lényegi elemét. Ez esetben a pusztán biológiai javak kizárólagossá válását, a lelki-szellemi minőségek semmibe vételét. A keresztény világfelfogás kritikáját máshol is megfogalmazza: „Ha gondja volna Istennek a világra, régen megtértünk volna”²³⁶ Sőt az érsek sem állhat messze ettől az állásponttól. Apró, de nem lényegtelen elszólások adják

²³⁴ Uo. 657.

²³⁵ Uo. 659.

²³⁶ Uo. 659.

ennek jelét, például amikor a gyónást lezáró formulában a szenteket felsorolja, de Isten nevét leahagyja, majd mulasztására saját maga pótolja: „... és mind a többi szentek bocsássák meg néked a te bűneidet és Szent Korcog asszony is. Úgy teszik, hogy Istent nem is említettem”.²³⁷ A hitről való beszéd miatt a keresztény vallási hagyomány szókinccse jelentős szerepet tölt be a figurák nyelvhasználatában. Az intézményesült hit egyes szakszavai mellett a bibliai retorika elemei is megjelennek a drámai beszédmódban, és ehhez járul természetesen a 16. századi bibliai szöveg és történelmi révén születő archaizáló nyelvezet.

Paul Ricoeur a vallásos beszédmóddal kapcsolatban részletesen elemzi a példázatok speciális jelentésrétegeit és nyelvhasználatát. A drámában a vallási nyelv egyfajta jelenlétét nem parabolisztikus történetekben, csupán egy bizonyos szókinccsben figyelhetjük meg, amely átszövi Balassi és az érsek megnyilatkozásait. Az érsekét azért, mert „mesterségéhez” tartozó sajátos szaknyelvként érvényesül, a Balassiét pedig azért, mert – jól ismert okokból – alkalmazkodik ehhez a szaknyelvi terminológiához. Az első részben, ahol még az érsek nincs jelen, egyetlen megszólalásában hangzik el a vallási-bibliai szókinccs eleme, abban a fentebb már idézett passzusban, melyben a transzcendentális világ jelölőjéhez, a mennyországhoz és saját birtokaihoz fűződő érzelmeit hasonlítja össze Balassi – az utóbbiak javára. Mintegy előrejelzi mindez az érsekkel folytatott párbeszéd vallási nyelvezetének ironikus értelmezését.

A Balassi Menyhárt árultatásának szövegét átszövik a vallási élet terminusai a „te sátán, te Lucifer...”²³⁸ kifejezéstől kezdve a régies hatású műveltető szerkezetek egyébként a címben is megjelenő alkalmazásáig. A gyónás mint diskurzusforma a lehangsúlyosabb, annak a katolikus hagyomány által előírt formái érvényesülnek Balassi Menyhárt és az érsek dialógusában. Balassi engedelmeskedik a formalitásnak, elfogadja az áttéréssel együtt járó procedúrát, és bűnvallást tesz az érsek előtt. Ekkor kezdi először – szintén alkalmazkodva a vallásos nyelvhasználathoz – bűnnek ítélni saját felemlített múltbeli cselekedeteit. Az érsek is tisztában van a gyónás formális értékével, mégis buzdítja Balassit, hogy ezt a beszédmódot gyakorolja: „Tudom, tudom, miről van szó. Munkácsot kívánnád urunktól a királytól, és látom, hogy tiszta szívvel tisztelsz engem, hát meglátod, hogy megsegítelek ebben. De most gyónjál”.²³⁹ A gyónás helyzetéhez alkalmazkodva Balassi egyre sikeresebben sajátítja el a vallásos diskurzust: „Igen, mert az elébb még sok volt, ami meg nem bocsátatott, s mostanra megkevesbedett. Bizony, nem is rossz dolog megbocsátott bűnökkel élni”.²⁴⁰

A dráma szövegében végig az ironikus beszédmód uralkodik. A figurák megnyilatkozásai mögött egy tudatosan el nem sajátított, mégis akként bemutatott, tehát a

²³⁷ Uo. 661.

²³⁸ Uo. 662.

²³⁹ Uo. 657.

²⁴⁰ Uo. 662.

gyakorlatban érvénytelen értékrendszer áll, a központi magatartásforma a színlelés és képmutatás. Ez elsősorban az érsek viselkedésében szembetűnő, aki társadalmi pozíciójánál fogva a deklarált értékrend képviselője. Balassi alakjában elhalványul, sőt visszajára fordul az erkölcsi értékrend, tudatosan a feje tetejére állítja azt az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosához hasonlóan. Az iróniának az a mozzanata valósul meg Sarkadi darabjában, amelyet Kierkegaard a következőképpen definiál: „...az irónia a biztos nézőpont mindenhez, ami hamis, felemás, hiú a létezésben. (...) meglátja azt, ami hiú; de megfigyelésének bemutatásában már másmilyen, ugyanis nem a hiúságot rombolja le, nem tesz igazságot büntetéssel, nem békéltet meg, mint a komikum, hanem inkább *megegyeztet* hiúságában a hiút, még bolondabbá teszi a bolondot”.²⁴¹

A bibliai szövegből táplálkozó nyelvhasználatba illeszkedik, és az evangéliumi példázatok nyelvi világát idézi föl a gira mint pénznem szerepeltetése. A gira vagy géra ugyanis az ókori Júda és Galilea területein, a Római Birodalom egykori tartományaiban használt pénznem volt, amelyet az Újszövetség is megörökített bizonyos történeteiben. A bibliai szöveg több korabeli speciális pénznemet említ (dénár, talentum, drakhma, státer), de csak a girát használja a hittel való kereskedés példázatában (Lukács 19) az Isten által adott javak, képesség, tehetség, hit, hatalom Isten céljaira történő felhasználásának metaforájaként. Sarkadi szövege ezzel az intertextuális utalással megfordítja az evangéliumok példázatának tanulságát, ironikusan átértelmezi azt.

A gira mint pénznem tehát a bibliai szövegben kifejezetten a kereskedés tevékenységére utal. A girákkal történő sikeres eljárás jutalma, mint látjuk, városok, birtokok – a kereskedés sikerességének megfelelően, arányosan. A parabola bizonyos tartalmi elemei tehát felidézik Balassi Menyhárt történetének egyes mozzanatait, a hittel való kereskedéstől egészen az óhajtott városok birtoklásáig. Az evangéliumok szövegében (a „gírás” példázat ugyanis egy másik, „talentumos” változatban még szerepel a Máté evangéliumának 25. részében) a gira az Istennek hasznot hajtó dolgok használatának feleltethető meg, Sarkadinál azonban a hittel történő kereskedésnek egy kisiklatott értelmezése valósul meg: saját anyagi célok megvalósítását szolgálja, és nem kap benne helyet az Istennek való szolgálat.

Rájátszik arra a tényre, amit Paul Ricoeur is megállapít a parabola természetével kapcsolatban, nevezetesen, hogy az abban lévő elbeszélő forma mindig összekapcsolódik egy metaforikus folyamattal,²⁴² tehát valamit valamihez hasonlít, amely egyben maga az

²⁴¹ Kierkegaard, Søren: *Egy még élő ember írásaiból. Az irónia fogalmáról*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004. 260. Vö. De Man, Paul: A temporalitás retorikája. In: *Az irodalom elméletei I.* Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó, 1996. 43.

²⁴² Ricoeur, Paul: *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása. Bibliai hermeneutika*. Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995. 89.

elkülönítés. Egy példázat ez által többféle értelmezést kaphat. A dráma által megjelenített értelmezés az ironikus beszédmod sajátja.

Sarkadira jellemző gondolatmenetet idéz fel a dráma egy rövid megszólalás erejéig, a korai drámatörredékekben és novellákban jelentkező gondolatiság tehát a *Balassi Menyhárt*-ban is megjelenik. Sarkadi ugyanis, B. Nagy Lászlótól tudjuk, olykor „aszketikus önfegyelmező gyakorlatokat”²⁴³ végzett, megvolt benne az igény, hogy kipróbálja saját testi képességeinek fizikailag lehetséges határait. A *Pokolraszállás* Zsigmond hadnagyában az ún. „erős ember” előtt is tiszteleg, aki, a novella folytatásából tudjuk, egy jéghideg patakban fürdik meg, csak hogy kipróbálja, teljes birtokában van-e „összes izmainak és idegeinek”. Itt Balassi Menyhártban hasonló virtus jelenik meg: „Hiszen mehetünk enni, ámbár bírom én az éhezést. Előfordult már az is, hogy huszonnégy óráig nyeregben ültem s nem ettem semmit”.²⁴⁴

Újabb mozzanatra leszünk figyelmesek, mely szintén a drámatörredékek beszédmódját és egyik jellemző magatartástípusát idézi fel – szintén csak egy rövid passzus erejéig: Balassi Menyhárt bűnvallása során egy váratlan jellemvonással gazdagítja saját portréját:

ÉRSEK. (...) Ez az említett derék hadnagy semmi rosszat nem tett, csak amit a főhadnagya parancsolt neki, nem azért rabolt, mert rabolni akart, hanem mert parancsoltak neki — aztán nagy veszélyek közepette cselekedte, de te Zayjal ezalatt is a sátradbán hevertél, még a kezedet se mozdítottad meg.

BALASSI. Mert hát nem szeretem én a vérengzést.²⁴⁵

Ez szintén egy Sarkadi-figura tipikus jegye, a korai drámatörredékekben az életszerető, sőt élvezet magatartású hőse. Sorolhatnánk a katonáskodásba belefáradt hadvezérek, Tarquinius, Hannibal, Orestes, Hektor alakjait. Balassi etekintetben az előbbieket rokona.

A harmadik, legrövidebb részben eltűnik Balassi Menyhárt, és fia, Boldizsár jelenik meg a színen, aki hasonló morált képvisel, mint apja, és annak régi szolgájával, Tamás deákkal folytatott dialógusában – amellet, hogy Boldizsár erkölcsi állapotára is reflektálnak, ki büszkén, ki keserűen – újraalkotják Balassi Menyhárt arcképét. Itt találunk utalást egy újabb történelmi eseményre, Bebek Ferenc meggyilkolására, amely a történelmi dráma melletti újabb érv. Bebek Ferenc ugyanis egy magyarországi főúr volt az ország három részre szakadásának idején, akit harmadmagával 1558-ban Izabella királyné Gyulafehérvárra hivatott, és akiket Balassi Menyhárt katonáival együtt levágott éjjel, lakomázás közben. A dráma annyit változtat a történelmi tényen, hogy mérgezésről, nem kard általi halálról beszél.

²⁴³ B. Nagy László i. m. 123.

²⁴⁴ Sarkadi Imre: *Drámák*. 659.

²⁴⁵ Uo. 663.

Mint általában az ősi, mitikus történetekről, így az elveszett paradicsom, a letűnt aranykor történetéről is elmondható, hogy számos világirodalmi és magyar irodalmi alkotásnak vált ihletforrásává. A zsidó és sumér²⁴⁶ hagyományokon keresztül Hésziodoszon, Ovidiuszon át Miltonig és *Az ember tragédiájáig* tematikusan jelentkezik egy időben meglehetősen távoli, térben pedig vagy ideális, vagy létező tájon elhelyezhető édeni, ősi-emberi létforma, az emberiség több teremtmésmítoszáinak közös eleme.

Michael Rössner szerint a Paradicsom mítosza Hésziodosz, Ovidiusz, Homérosz (phaiákok országa) és Vergilius Árkádiájának közvetítésével lett a 15-18. századi európai pásztorirodalom egyik meghatározó témájává.²⁴⁷ Az Árkádiaszerű édeni világ természetes és egyszerű, konfliktusmentes rend uralja, emellett azonban kulcsfontosságú tényező, hogy a paradicsomot a megismerés vágya miatti bűnbeesés következtében az emberiség elvesztette. A zsidó genezisnek, a bibliai történetnek ugyanis ez az alapvető mondanivalója.²⁴⁸ A Teremtés Könyvére támaszkodó irodalmi alkotások a Paradicsomot ebben az elveszített állapotában, az emberiség saját múltjának részeként szemlélik, olyan állapotként, amelyért érdemes küzdeni, amely az emberi civilizáció egy hibás fejlődési szakasza miatt elveszett és amelyet legalább az irodalmi fikcióban vissza kellene szerezni.²⁴⁹ Az Éden mint a boldogság, a béke színhelye összekapcsolódik az ember elbukásának, a harmonikus állapottól való megfosztottságnak, a kiűzetésnek fájó emlékével. Ennek körülményeit járja körül John Milton drámai költeményében, ennek tragikus következményeit veszi számba Madách történelmi vonatkozásban.

Egy teljesen más társadalmi kontextusban, történelmi helyzetben, a huszadik század második felében nyúl az elveszett paradicsom mítoszához Sarkadi Imre. Nem magát a tényleges bűnbeesés-történetet dramatizálja (mint Milton és Madách), hanem párhuzamokat alkot az egyes szereplők és a bibliai történet szereplői között, egyfajta fogódzót nyújtva ezzel egy jelenkori bűn és bűnhődés-történet értelmezéséhez, illetve a huszadik századi egyéni emberi sorsban mutatja meg a kiűzetett ember állapotának tragikumát.

Sarkadi Imrének valószínűleg utolsó alkotása az *Elveszett paradicsom*. Színre vitelét már nem érthette meg: 1961. április 12-ei halála után néhány héttel, májusban mutatta be a

²⁴⁶Michael Rössner: Az Elveszett Paradicsom mítoszához. In: *Komparatistikai szöveggyűjtemény*. Szerkesztette: Goretity József. Debrecen. Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998. 201.

²⁴⁷ Uo. 202.

²⁴⁸ Uo. 204.

²⁴⁹ Uo. 203.

Madách Színház Kamaraszínháza.²⁵⁰ Műveinek 1962-es kiadása szerint 1961-ben írta a darabot, a halála előtti három hónapban rögzítette tehát a ma ismert, végleges formájában.²⁵¹

Az *Elveszett paradicsom*ot az irodalomkritikusok általában együtt emlegetik Sarkadi 1959-61-ben keletkezett *Oszlopos Simeon*jával és a két, hozzájuk szervesen kapcsolódó kisregénnyel, a *Bolond és szörnyeteggel*, valamint *A gyávával*. Nemcsak keletkezési idejük fűzi őket össze, hanem a történelmi háttér és a bennük megjelenő hasonló problémakör, amelynek része Bata Imre szerint az értelmiségi hivatás és életfilozófia, illetve a nő-férfi kapcsolatban megnyilatkozó életforma-válság kifejezése.²⁵² A kritikus felhívja a figyelmet Sarkadi életművében arra a folyamatra, melynek során a társadalmi drámák után egyre inkább az „életfilozófiai problémákon, etikai kérdéseken” töprengő emberré válik, és a kezdeti alkotói korszakára jellemző témákhoz tér vissza.²⁵³ Az egyik ilyen probléma, amely Sarkadit foglalkoztatja, az értelmiségi hivatás átalakulása a szocializmus keretei között. A polgári értelmiség embereszménye a „goethei ember ideálja”, az élet és kultúra, az önismeret egységének megvalósulása.²⁵⁴ A proletárdiktatúra korszakában íródott művekben (pl. Németh László: *Az utazás*) azonban világosan megfogalmazódik az a tény, hogy nem a szellem, az értelem irányítja a történelmet, hanem a néptömegek, az anyagi érdekek az események legfőbb mozgatórugói. Ez a problémakör mutatkozik meg Sarkadi utolsó írói korszakának fent említett műveiben is.²⁵⁵ 1957-től megjelennek a kiábrándult, értékvesztett, cinikus, nihilista értelmiségi figurák, melynek oka Hajdu Ráfis szerint nem az 1956 utáni társadalmi letargia, ahogy azt Tarján Tamás látja,²⁵⁶ hanem fontosabbak a művekben megjelenő személyiségbírálatok, melyekkel Sarkadi saját nemzedékét kritizálja a gáttalanul individualista, egoista²⁵⁷ „hősök” megjelenítésével. Sarkadi azt vizsgálja, hogy a társadalomból való kirekesztettséget önként vállaló, gőgös zseni-öntudatú alakok hol rontották el és merre indulnak tovább.²⁵⁸ Sarkadi kései műveiben fontos szerepet kap az „egyedüllét erkölcsi minősége”,²⁵⁹ amely a szabad akaratból történő egyéni választás

²⁵⁰ Pándi Pál: *Elveszett Paradicsom*. Tíz év múltán. In: P. P.: *Kritikus ponton*. Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 673.

²⁵¹ Uo. 673.

²⁵² Bata Imre: Sarkadi Imréről. In: B. I.: *Ívelő pályák. Tanulmányok és kritikák*. Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964. 269.

²⁵³ Uo. 268.

²⁵⁴ Uo. 269.

²⁵⁵ Uo. 271.

²⁵⁶ Tarján Tamás: Sarkadi Imre. In: Reményi József Tamás — Tarján Tamás: *Magyar irodalom 1945-95. Műelemzések*. Bp. Corvina, 1996. 210.

²⁵⁷ Uo. 211.

²⁵⁸ Hajdu Ráfis: *Sarkadi Imre*. Bp. Akadémiai Kiadó, 1973. 124-125.

²⁵⁹ Tarján Tamás: A szabad akarat válaszútjai (Sarkadi Imre). In: T. T.: *Kortársi dráma. Arcképek és pályarajzok*. Bp. Magvető Kiadó, 1983. 16.

felelősségét hangsúlyozza. Sarkadi hősei egyedül vannak,²⁶⁰ magukra maradnak a döntéshozatalban. A kérdés az, hogy a múltban elkövetett hibákat hogyan képesek újabb döntésükkel jóvátenni vagy tovább rontani. A madáchi szabad akarat problematikája jelenik itt meg: a paradicsomi állapotot elvesztett ember szabad akaratának súlyos felelőssége, a transzcendencia támogatását kiváltsággként többé nem élvező ember félelme attól, hogy a sorsa az ő kezében van. A kései Sarkadi-művek közül az *Elveszett paradicsom* Sebők Zoltánja az, aki — még ha a dráma nyitva hagyott befejezésében halványan felsejlő lehetőségként is — talán képes helyrehozni múltbeli botlását, és még ha bűne „jóvátehetetlen” is,²⁶¹ a bűnhődés, a vezeklés folyamata után boldog élet várhat rá.

A *Bolond és szörnyeteg* című kisregény tartalmazza azt a történetet, ahogy Sebők Zoltán gögös individualizmusában elcsábít és szeretőjévé tesz egy Erzsi nevű asszonyt, aztán végrehajt rajta egy tiltott műtétet (abortuszt), amelybe az belehal. Megtörtént a bűneset, ezt követi a bűnhődés. Sebők, várva a letartóztatást, még ellátogat idős apjához — itt kezdődik az *Elveszett paradicsom* cselekménye —, de már az öngyilkosságot fontolgatja: nincs kedve az ítélet letöltéséhez, „a halál már akkor érdekesebb”, vallja.²⁶²

Az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosára és Sebőkre is jellemző, hogy „nem fűzi őket tényleges kapcsolat embertársaikhoz, rokonaikhoz, szerelmeikhez; még önmagukhoz sem”.²⁶³ Lázadó, tudatosan vállalt „a rosszat tovább rontani”²⁶⁴ akaró magatartásuk elidegeníti, kirekeszti őket a társadalomból. A stendhali, balzaci karrierista hősökhöz hasonló, a nőügyeiben bolondnak, a tiltott műtét elvégzése miatt szörnyetegnek ítélt Sebők Zoltán az *Elveszett paradicsom*ban emberibb vonásokat kap.²⁶⁵ A *Bolond és szörnyeteg* Sebőkje „gátlástalan, abszolút individualista”.²⁶⁶ Otthagyja állását, nincs türelme az aprólékos kutatóintézeti munkához, nem ismeri el az emberi erkölcsi törvények tekintélyét. Magatartásának szélsőséges erkölcsi megítélését sugallja a kisregény címe is.²⁶⁷ Az *Elveszett paradicsom*ban Sebők Zoltán mint bűntől megterhelt ember azonban hazatér édesapjához, a hetvenötödik születésnapját betöltő Sebők Imréhez. Hitetlen, kiégett, elsősorban saját magából ábrándult ki. Csalódik, hogy nem apjával találkozik először hazaérkezése után, és nem lehet kizárólag vele: „szerettem volna két napig bölcseket hallgatni veled”²⁶⁸ mondja. Apjához őszinte, meleg szeretet fűzi ezt a megfáradt, kisiklott életpályájú, az életbe belefáradt

²⁶⁰ Hermann István: A drámai örvénylés. Sarkadi Imre. In: H. I.: *Szent Iván éjjelén*. Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1969. 321.

²⁶¹ Pándi Pál: *Kritikus ponton*. 679.

²⁶² Sarkadi Imre: *Drámák*. 855.

²⁶³ Tarján Tamás: Sarkadi Imre. 211.

²⁶⁴ Hajdu Ráfis: *Sarkadi Imre*. 138.

²⁶⁵ Székér Endre: Sarkadi Imre elveszett paradicsomai. In: *Literátor*. 1994. 4. szám, 4.

²⁶⁶ Bata Imre: *Évelő pályák*. 280.

²⁶⁷ Székér Endre i. m. 3-4.

²⁶⁸ Sarkadi Imre i. m. 845.

fiút, és az olvasónak vagy nézőnek ösztönösen a talán legismertebb bibliai példázatot juttatja eszébe: a tékozló fiú történetét. Zoltán eltékozolta tehetségét, gyöngyeit a disznók elé szórta: tudatában volt kivételes képességeinek, mégsem hitt abban, hogy valami rendkívülit vihetne véghez. Pedig hivatása is nagy felelősséget kíván: orvos, „akiben a gyógyító jelképeződik”,²⁶⁹ aki emberi életeket tart a kezében, emberi életéről dönt. Zoltán is döntött, de rosszul. Ahhoz már nem érez önmagában elegendő tartást, lelkiezt, akaratot, hogy méltó büntetését vállalja: úgy érzi, egyetlen döntési lehetőség az öngyilkosság²⁷⁰.

A tékozló fiú története a megtérés, a bűnbánat és megbocsátás szakrális tevékenységeit idézi fel, amely magában rejti a bűnbeeséssel, a bűn elkövetésével elvesztett paradicsom visszanyerését is, amit a történetben szereplő apa (aki ebben a vonatkozásban Istent szimbolizálja) megbocsátó szeretete biztosít a tékozló fiúnak. Ilyen magatartást tanúsít az öreg Sebők is, nem tesz Zoltánnak szemrehányást: „Na, mindegy...avval már nem segíték, ha bölcselkedek a történetekről”²⁷¹ — mondja.

Zoltán a totális hitevesztettség és életuntság állapotában tér haza apjához, tulajdonképpen elbúcsúzni. Nincs kedve végigcsinálni a letartóztatással, a börtönbüntetés letöltésével járó „cirkuszt”. Nem a börtönélet riasztja, hanem maga az élet olyan teher számára, amit le akar tenni. Úgy érzi, elhalasztotta az élete virágzó korszakával járó lehetőségeket: „Minden embernek megvan a maga kora, amiben legjobban kifutja formáját. Neked, úgy látom, most kezdődik...Tudod, hogy irigyellek érte?”²⁷² — mondja a dráma elején apjának. Míg a harmincas éveiben járó Zoltán a halálra készülődik, az öreg Sebőköt a maga hetvenöt évével az élet apró jelei veszik állandóan körül. Zoltán és az öreg Sebők alakjában nem két nemzedék, hanem kétféle életfelfogás is ütközik, Sarkadi egymástól eltérő erkölcsi-emberi értékrendeket állít szembe egymással.²⁷³

Utolsó műve címében is egy nyílt intertextuális utalást tartalmaz John Milton azonos című drámai költeményére, és azon keresztül a bibliai Teremtés Könyvére. Sebők Zoltán állapota tényleg hasonló Ádáméhoz, aki a bűnbeeséssel elvesztette az édeni boldogság ajándékát. Sarkadi fontosnak tartotta a dátumok jelképszerűségét műveiben, pontosan tervezte el az események idejét.²⁷⁴ Ez a fajta precizitás itt is megnyilvánul: a dráma szeptember 9-én, Ádám napján játszódik, a név tehát erősíti a címbe foglalt biblikus utalást.²⁷⁵ Az öngyilkosság gondolata a Bibliában nem, csak Miltonnál és Madáchnál jelentkezik: Miltonnál a bűnbeesés

²⁶⁹ Tarján Tamás: Sarkadi Imre. 210.

²⁷⁰ Pándi Pál: *Kritikus ponton*. 675.

²⁷¹ Sarkadi Imre i. m. 853.

²⁷² Uo. 97.

²⁷³ Székér Endre i. m. 4.

²⁷⁴ Tarján Tamás: Sarkadi Imre. 211.

²⁷⁵ Uo. 211.

után Éva az, akinek eszébe jut a közös öngyilkosság gondolata, de Ádám elutasítja ezt a megoldást, mert ez esetben még súlyosabb büntetésben lenne részük.²⁷⁶ *Az ember tragédiájában* viszont Ádám az, aki, Sebőkhöz hasonlóan, de más okból, egyedüli megoldásként az önpusztítást választaná, ha nem értesülne Éva áldott állapotáról. Egy formálódó új élet tudata menti meg a haláltól. Sarkadi művében a rezignált, magát halálközeli állapotban érző Sebők Zoltánt szintén az élet veszi körül, az élet ígérete érinti meg. Ez az élet mint teremtés, építés idős apjától (aki paradox módon sokkal inkább tele van élettel, mint az elvileg ereje teljében lévő fia), illetve a tizenkilenc éves erdélyi rokonlánytól, Mirától sugárzik át a megfáradt Zoltán enervált világába.

Zoltán tudatában van annak, hogy élete nagy lehetőségeit elvesztette. Mire kikerül a börtönből, már túl lesz a negyvenen, sőt közel az ötvenhez. Megtudjuk azt is, hogy Erzsí iránt mit is érzett voltaképpen: apja kérdésére, hogy „szeretted te azt az asszonyt?” válasza egy vállrándítás kíséretében: „Hagytam, hogy szeressen”. Évával is, aki sógornője, durván bánik (bár amaz kezdett vele kacérkodni), viselkedésével prostituálttá degradálja. Százezer forintot ajánl neki egy éjszakáért, hiszen ő már úgyis biztosan megcsalta a férjét, még jól is jár: „...úgy csald meg majd, amiért szégyelled magad. Nekem ez megér százezret” — mondja. Ez az önkényes igazságszolgáltatás elárul valamit ennek az értelmiségi típusnak az erkölcsi romlásáról, amely Zoltán kiábrándult, hitetlen közönyének egyik lehetséges okául szolgálhat: „Mit nekem százezer. Mi ez a rongy pénz? Eszköz arra, hogy megszerezze az ember érte, ami kell neki”²⁷⁷. A haszonelvűség okozta erkölcsi-etikai romlás az ő életén is nyomott hagyott, és ő ezt, ha nem is teljesen tudatosan, de érzi, és fokozatosan, a mű vége felé közeledve rádöbben arra, hogy értékesebb, mint gondolta az a paradicsom, amit elvesztett. Az autó, a luxuslakás, a pénz, a tehetsége, amellyel úgy érezte, kezében van a kellő hatalom, hogy mások és a saját sorsa felett döntsön, hogy az erkölcsi törvényeket szabadon áthágja, most már szánalmasan, értékektől megfosztva tűnik fel. A szabadságnak, a hatalomnak paradox voltára mutatnak rá Zoltán szavai, amikor őszintén vall apjának lelkiállapotáról:

„Egy örült ül az agyamban, és keveri a kártyákat, s én, a szép értelmes ember, a normális ... adott pillanatban azt csinálom, amit ez az örült kikevert...”²⁷⁸

Az életet irányító szabad akarat tehát mégsem szabad, negatív erők befolyásolják, melyek a személyiségben gyökereznek, immorális vágyakon, motívumokon keresztül próbálják romba dönteni a nem elég erős jellemű figura sorsát. Zoltán is átéli ezt a válságot a

²⁷⁶ Horváth Károly: Ádám alakjának világirodalmi előzményeihez. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 1984. 1. sz., 52.

²⁷⁷ Sarkadi Imre: *Drámák*. 864.

²⁷⁸ Uo. 869.

maga teljességében, mondhatnánk, megjárja a poklok poklát, a saját elhibázott életéből való teljes kiábrándulást. Ahogy Mira is észreveszi a maga nőies érzékenységgel:

„Benned, reggel óta érzem, egy tengernyi energiával fűtött pokol ég. S most este már valósággal sűrű volt körülöttem a levegő... Szeretném, ha elmúlna.”²⁷⁹

Ebből a pokloból, a paradicsom elvesztésének gyötrő tapasztalatából hazatérése után Zoltán előtt két kiút is nyílik. Az öreg Sebők életigenlő magatartása és Mira szerelme, de általában az otthon kedves-rendetlen atmoszférája mint a megnyugvás forrása jelenik meg. Sőt várakozás előzi meg a jöttét, várják az emlékek, a rokonok és Zsófi néni, aki még a kedvenc ételét is tudja.²⁸⁰ Zoltán tehát nem marad magára, hívja vissza a sürgés-forgás, a munkás, szorgalmas élet (apja kertészkedik, ültet, épít, Mira ünnepi reggelihez terít, Zsófi néni a konyhában szorgoskodik).

Az öreg Sebők alakján a bibliai Isten mint atya attribútumai figyelhetők meg, hiszen ő mint az „elveszett paradicsom” mítoszának fontos szereplője jelenik meg. Ha Sebők Zoltán alakja a paradicsomból kiűzetett Ádám, ahogy erre több, fent említett utalásból is következtethetünk, a tékozló fiú megfelelője, az öreg Sebők a megbocsátó, tékozló fiát a paradicsomba visszafogadó Atyával analóg. Isten alakja nem úgy jelenik meg, mint a Teremtés Könyvében, Miltonnál és Madáchnál, a paradicsomból való kiűzetés irányítójaként, hanem befogadó, gondviselő, bűnbocsánatot adó mivoltában. A paradicsom elveszett Sebők Zoltán öntörvényű, elhibázott élete következtében, de van még honnan erőt merítenie, ha képes elfogadni a felkínált segítséget. Ezt a döntést viszont tényleg egyedül kell meghoznia.

Az öreg Sebőknek már a foglalkozása is szimbolikus: a dráma elején egy üvegház vagy télikert látványa tárul elénk, és minden ridegséget elűző rendetlenség veszi körül az itt nevelt növényeket. Sebők kertészkedése, szorgalmas teremtmő munkája, állandóan kísérletezgető, munkás élete jelenik itt meg. Sebők alakjához Sarkadi az életből, közvetlen élményeiből merített. Modellje „Pápa”, Elek-ági nagybátyja, aki leginkább a kertészkedésben, a növények, állatok megfigyelésében lelte kedvét. Egész gondolkodási rendszerét meghatározta természetbölcselete, a méhek életének megfigyelése, amely a drámában is fontos mozzanat. A társadalmat is a természeti törvények nyomán ítélte meg, és az embert is a természet elidegeníthetetlen részének tekintette. „Pápa” magatartása nemcsak Sarkadira, hanem az egész családra nagy hatást gyakorolt kísérletező kedvével, rendíthetetlen hitével és akaratával. Olyan „egész életével példát adó jellem”, akinek a hatása végigkíséri az ember

²⁷⁹ Uo. 870.

²⁸⁰ Tarján Tamás i. m. 212.

életét.²⁸¹ Így volt ez Sarkadival is. A tevékenység, a cselekvő humanizmus, a szorgalmas készülődés a jövőre mind meghatározó tulajdonságai „Pápának”, csakúgy, mint a róla mintázott öreg Sebőknek, akiben egyfajta életesményt teremtett meg.

Az elveszett paradicsom mítoszában vizsgálva az öreg Sebők szerepét, több minden alátámasztani látszik az Istennel való párhuzamot. Sebőköt növények, virágok, mondhatnánk burjánzó vegetáció veszi körül, amely az Édenkert, a Paradicsom egyik fontos jellemzője. Ebben az édeni környezetben Sebők szerepe mint kertész, azaz a teremtő, tápláló, életet adó és fenntartó Isten szerepével analóg. A Bibliában Isten egyik jellemzője a plántálás, teremtés, életre hívás. Ő alkotta meg az Édenkertet („És ültete az Úr Isten egy kertet Édenben...” — Mózes 2,8), az Újszövetség egy példázatában pedig Jézus szőlőműveshez hasonlítja az Atyát, aki lemetszi a gyümölcsöt nem termő szőlővesszőket, másokat pedig megtisztít. A kert a bibliai szimbolikában a jólét, a beteljesedés boldog állapotának metaforájaként jelentkezik:

„És vezérel téged az Úr szüntelen, és megelégti lelkedet nagy szárazságban is, és csontjaidat megerősíti, és olyan leszel, mint a megöntözött kert, és mint a vízforrás, amelynek vize el nem fogy” (Ézsaiás 6,11).

Az öreg Sebők a szorgalmával, a kísérletező kedvével az örökös mozgás, a vitalitás megjelenítője is. Nyugdíjba menetele után nem adja át magát a leépülésnek, hanem új tevékenységbe kezd: „Most olvasom, hogy te nyugdíjba meneteled óta tudományos munkával foglalkozol...” — csodálkozik Marosi János erdélyi rokon, Mira apja, amint erre az újságban bukkan rá. Az öreg Sebők már a dráma elején egy üvegfalú kaptár elkészítésén fáradozik, miközben azzal is kísérletezik, hogy egyes növények virágzási és beérési idejét megváltoztassa. Más fontos eredményei is vannak: sikerült előbbre hoznia a mák bugázását egy hónappal, így a mákbogár már nem tud kárt tenni a megkeményedett tokban. Zoltán mindezt így fogalmazza meg:

Ez a legkellemesebb állapot. Mikor az ember csökönyösen vallatja a világot, bár tudja, hogy a feleletekkel nem ér sokat. Azt hiszem, a természettudósok is akkor nyugszanak meg, ha a keresett felelet kétértelmű: akkor lehet tovább kérdezgetni meg még tovább, nem vesz el az egésznek a játékjellege.²⁸²

Marosi János a következőképpen fejezi ki tiszteletét az öreg Sebők születésnapján rendezett vacsorán, egyúttal pedig Sarkadi Imre is tiszteleg itt a nagybátyja emléke előtt:

²⁸¹ Kónya Judit i. m. 46.

²⁸² Sarkadi Imre: *Drámák*. 846-847.

Én gyerekkoromból úgy emlékszem terád, mint akinek sokat köszönhettem: azt tanultam meg tőled, amit az akkori magamfajta munkásfiatalnak legtöbbet érő ajándékok közt volt: a betű, a kultúra, a tudomány szeretetét, a semmi rosszba bele nem nyugvó elme örök nyugtalan keresését, hogy eligazodjék a világ dolgai között. Ez az útravaló volt a legjobb útravaló számomra.²⁸³

Az öreg Sebőköt az újat teremtés, az élethez való ragaszkodás jellemzi. Szimbolikus az is, ahogyan a mű zárlatában értesülünk róla, hogy amikor harminc évesen szibériai hadifogságba került, nem dobta el az életét, sőt szibériai növények magvaival tért haza: kezében új életek ígéretével. A megpróbáltatások közepette is az élethez ragaszkodott. A mag újfent bibliai szimbólum is egyben (pl. a magvető példázata — Máté 13, Lukács 8): a növekedés, a termékenység, a gyümölcstermés jelképe (ld. a mustármagról szóló példázatot — Máté 13,31-32). Az apa alakja magába sűríti mindezeket a jelentéstartalmakat, erősítve az atya mint életadó és megőrző funkcióját, Isten mint kertész, mint az Édenkert teremtetőjének szerepkörét.

Úgy tűnik, Sebők Imrét egy pillanatra sem hagyja el életkedve, szorgos életszeretete, és a bölcs tanácsokból sem fogy ki: Mira távozása után egyedül maradván is egyből a könyvespolchoz megy olvasni, majd nekilát gyalulni, amikor pedig Zoltán fáradtságra panaszkodik, természetszerető érveit hozza:

A fizikai ténykedés, a mozgás fáraszt a legkevésbé (...). Idegfáradtságra én inkább azt tudnám ajánlani pihenésnek: szőlőt metszeni tavasszal ... vagy felgereblyézni a frissen ásott kertet ... vagy ha mindenáron feküdni akar az ember, hát hanyatt feküdni egy szénásszekéren, mikor megy hazafelé. Lehetőleg csillagos meleg este, hallgatni a kerék nyikorgását.²⁸⁴

Az öreg Sebők méhészként való tevékenysége is sugallhat némi szimbolikus, bibliai jelentést. Eltekintve attól, hogy ebben a mozzanatban is nagybátyjának állít emléket az író, aki a méhek életét behatóan tanulmányozta egész életében, és amellet is, hogy a méhek a szorgalmas, dolgozó, gyűjtögető – tehát Sebőkre jellemző – élet megtestesítői. Mindamellet az általuk kitermelt méz a bibliai szimbolikában a Kánaán, az ígért földje, a „tejjel és mézzel folyó föld” (II Móz 3,8) fontos jellemzője, valamint az Igét, Isten beszédét is többször méznél édesebb ételhez hasonlítja a Biblia („az Úrnak ítéletei (...) édesebbek a méznél, még a szín-méznél is” — 19. Zsoltár 11, illetve: „Mily édes az én ínyemnek a te beszéded; méznél édesb az az én számnak” — 119. Zsoltár 103). Valóban az öreg Sebők tanácsai olykor ehhez hasonlíthatók: „sok olyan ízét kóstolhatod még meg ezalatt is annak az elveszett

²⁸³ Uo. 860-861.

²⁸⁴ Uo. 867.

paradicsomnak, amit észre sem vettél eddig”²⁸⁵. Sebők, mint ennek a paradicsomnak egyik lehetséges fenntartója, a tékozló fiú számára menedéket nyújtó otthon képviselője, az atyaszerep összes jellemvonását magán hordozó alakként cselekszik itt is. Az élet ígérését fogalmazza meg, reményt önt a megfáradt fiúba életigenlő érveivel:

A halál csak az élőknek érdekes, a halottnak már nem. (...) Nincs olyan, hogy előről ne lehetne kezdeni, akár abban a szál ruhában is. (...) Nem fárad az ember abba bele soha, hogy él. (...) A test az élni akar, az a törvénye. S a józan elme is ... megleti örömét mindenben. Komisz lehet ... vigasztalan lehet – mégiscsak élet. Erről tudjuk, hogy van...²⁸⁶

A kertészkedést, a szorgalmas munkát is a halál ellen csinálja. Ő az örök túlélő. A műben több utalást is találunk arra, hogy az öreg Sebők életereje nem lankad, fizikai és szellemi állapota is bámulatos: Mira a tőle megszokott szellemes modorával így hízeleg Sebőknek: „S Imre bácsi után pedig minden nő megfordulna, megérezné, hogy ő az, aki zsebre vágja a természeti törvényt is, ami szerint minden élő öregszik...”²⁸⁷ Majd Zoltán nyilatkozik így apja egészségéről: „Ahogy én a te szervezetedet ismerem, meg az életmódot, elméletileg szinte örök életű vagy. Semmi akadályát nem látom, hogy akár a száz évet is megérd”.²⁸⁸ Ez az örökéletűség, bölcs öregség szinte erősíti az atyai és isteni szereplehetőségeket. Már a dráma elején élet veszi körül Sebők alakját: még az orgonabokor is kivirágzik itt ősszel a meleg időjárás miatt. Ez egyben előrevetíti Zoltán találkozását egy új élet ígérétével és egyben jelképezi az öreg Sebők meghosszabbodott testi-lelki fiatalságát is. Mindenképp az élet túlélése, győzelme kap hangsúlyt ebben az aprócska mozzanatban is.

Az öreg Sebők élethez elszántan való ragaszkodásával, „A test az élni akar, az a törvénye” mentalitásával egyben az állandóan újakezdés, bukás utáni felállás és nekirugaszkodás morálját is képviseli. Jelképértékű az a mozzanat is a drámában, hogy míg Zoltán már a krisztusi korban a halált fontolgatja, a börtön után pedig „rokkant, elagott kamaszként” tengetné életét, negyvenegynéhány évesen, addig az öreg Sebők életében pont ez az időszak volt egy új életről való gondoskodás kezdete: ekkor született meg ugyanis Zoltán. Élet és halál jelképes összekapcsolódása ez a túlélő, a jeges Szibériából is az életet elrejtő és átmentő magatartás győzelmével.

Sebők számára igenis van hitele a szabad akaratnak és az ebből származó felelősségnek. Fia gyengeségére, mellyel engedelmeskedni kénytelen a kártyákat keverő,

²⁸⁵ Uo. 856.

²⁸⁶ Uo. 855-856.

²⁸⁷ Uo. 839.

²⁸⁸ Uo. 852.

agyában ülő örültnek, ő egy másfajta magatartásformát képvisel: a döntéseiben is felelősségtudatot érző, erkölcsi elveihez szilárdan ragaszkodó embereszményét:

Amíg az ember él, a saját erkölcsi normái szerint teszi, akármilyen is a helyzete; mindegy, hogy fiatal, utolsó éveit éli-e vagy beteg, vagy akár a siralomházban ül. A helyzet – a te helyzeted is – az legfeljebb kötelezhet, de semmi alól fel nem menthet.²⁸⁹

Az öreg Sebőknél életfelfogásából, élettapasztalatából, lelki és szellemi erejéből származik az állandó újrakezdés mentalitása, a rokonlány Mira esetében pedig ez fiatalságából, sugárzó egyéniségéből fakad. Ő egy egészen más generáció képviselője már, mint édesapja, de ugyanúgy az életben maradást, az élet vállalását sugározza nőiségével, szerelmével. Míg Sebők a „bölcs tudás” birtokosa, Miráé a „fiatalos hit”²⁹⁰. Sebők mellett Mira az, aki az elveszített paradicsomi állapot iránti fájdalmat a legsúlyosabban felébreszti Zoltánban, mert ő az, aki ezt a boldog állapotot a férfi számára biztosítani tudja, felajánlja, és mint nő megtestesíti. Ő a pozitív Éva, aki nem a bűnbeesésre veszi rá Ádámot, mint az eredeti bibliai történetben, hanem aki megváltásként érkezik²⁹¹, aki a férfi lelkében dülő „tengernyi energiától fűtött” poklot csillapítani akarja és képes.

Mira a reménytelennek hitt helyzetben is tud határozottan választani és Zoltánért áldozatot hozni. Ez az áldozatvállalás teszi igazán értékké Zoltán jellemét, és ezáltal válik tragikus hőssé. Már a darab elején gondoskodó, kedveskedő, ragyogó fiatalságában jelenik meg és zsongja körül hízelegve a nagypapája korú öreg Sebőköt, később pedig szerelmével önt új életet Zoltánba. Neve beszélő név: latinul *csodálatos*at jelent.²⁹² Mira alakjában a fiatalság gondtalansága, újrakezdő magatartása jelenik meg. Számára a szeptember üzenete nem a nyár letűnte, hanem az új tanév kezdete, ami kíváncsisággal tölti el: „A szeptember mindig újrakezdés ... Semmi düh, csak a kíváncsiság”. Fiatalsága ellenére képes komoly döntést hozni. Beleszeret Zoltánba, és hajlandó fiatal életével évekig nem törődve évekig várni rá: „Igenis várok (...) Akármeddig ... Száz évig is ... nem valami jókedvűen, az igaz persze, de nem veszttem el tőle a fejemet...”²⁹³ Magatartása újabb erőforrás lehet a kiégett Zoltán számára.

Kettejük kapcsolatában Mira a kezdeményező, az erősebb fél. Még nem is találkozott Zoltánnal, de már az elcsábításának gondolatával játszik. Érzi, ő az a pozitív férfi, aki „eugenetikai szempontból” tökéletes párja lehet. Az életöszön, egyfajta intuitív vitális erő

²⁸⁹ Uo. 879.

²⁹⁰ Tarján Tamás: A szabad akarat válaszútjai. 45.

²⁹¹ Bata Imre: *Ívelő pályák*. 277.

²⁹² Tarján Tamás i. m. 45.

²⁹³ Sarkadi Imre: *Drámák*. 895.

fűzi hozzá már a találkozásuk előtt. Tudat alatt már vár Zoltánra. Megszépülését is erre hozza fel érvként:

Igen, hidd el, mindenki észrevette már rajtam az elmúlt napokban, hogy megszépültem; azt mondták, a levegőváltás, pedig attól volt, hogy vártam rád. Pedig akkor még nem is ismertelek, csak éreztem az idegeimben, hogy valami történni fog, s az élet más lesz, mint eddig: nagyon szép és nagyon jó lesz minden.²⁹⁴

Árgirus széphistóriára nyílt utalás is történik a darabban. Mira azzal viccelődik, hogy megidézi Sebők gyerekeit, és valóban, elsőnek meg is érkezik Zoltán. Mindez felidézi Tündér Ilona, illetve Vörösmarty Tündéjének alakját és szerepkörét („Úgy nézz rá, nem magadtól jöttél, ez a kis Tündér Ilona boszorkányozott ide...” – mondja az öreg Sebők), aki tudatosan Árgirus, illetve Csongor számára készíti, boldogság színhelyéül szánja a kertet, ő kezdeményezi a kapcsolatot a megfáradt, de igaziként kiválasztott fiatalember számára. Mira az, aki a paradicsomot visszaszerezheti Zoltán számára, szerelmével az édeni állapotot, a harmóniát, sőt az életet biztosíthatja. Madáchnál (akinek művére hatással volt a *Csongor és Tünde*) is Éva az a benne fogant étellel, aki Ádámot megmenti az önpusztítástól, itt pedig Mira-Tünde az, aki szerelmével és áldozatvállalásával az „égi szépet” Zoltán-Csongor számára megtestesítheti.

Mira a nyugodt, idilli élet hordozójaként egyre inkább felkelti Zoltánban a felett való fájdalmát, hogy valamit kihagyott, elvesztegetett. Zoltán eddig mindezt rezignáltan, egykedvűen vette tudomásul, és a halálban vélte megtalálni az élet unalmát megszüntető izgalmat. Az értékvesztés azonban a Mirával való találkozása után kezd el egyre sajgóbban tudatosulni benne, és először jelenik meg az életében a keserű bűnbánat is: „A megtörténteken eddig még sohasem siránkoztam, de ez most rettenetes”.

Mira eltökélt célja, hogy „gyógykezelje” Zoltánt. Az első éjszaka vele álmodik, és ez az álom elég nyilvánvalóan a paradicsomi, édeni meghittség hangulatát idézi fel az olvasóban. Hangsúlyozza és kifejezi, hogy ez az a gyógykezelés, ilyen az az élet, amelyben Mira oldalán részesedhet Zoltán:

„valamilyen sebes hideg folyónál horgásztunk... – meséli az álmát Mira – „hideg volt, mint az alaszkai tavak, és nagy, lusta, fehér hasú halakat fogtunk, sokat, nyáron megsütöttük őket, nagy falevelekre tettük – érdekes, hogy a falevelek, inkább délszakiak voltak – körbe raktuk egy tálon, paradicsomok és paprikák közé. A kép most is valahogy a szemem előtt van, mint egy Matisse-csendélet.”²⁹⁵

²⁹⁴ Uo. 894.

²⁹⁵ Uo. 874.

Ez a meghitt, ahogy Mira is nevezi, Matisse—csendélethez hasonló kép (Matisse képeit az életöröm, a gazdag színvilág jellemzi) szimbolikusan értelmezendő: a Mira által felkínált paradicsomot jelképezi a természettel megvalósuló harmónia, a növények délszaki jellege pedig földrajzilag is utal az Édenkert feltételezett helyére. Az olvasó gondolatai között éppen felbukkan a hely neve, amikor szinte azonnal találkozik a szó homonim köznévi megfelelőjével: „körbe raktuk egy tálon, paradicsomok és paprikák közé”. Szándékos nyelvi játékot sejtethünk emögött. Néhány mondattal később Mira a kertbe hívja Zoltánt: „Gyere ki a kertbe...”, mondja, ami szintén jelképi erejű: Mira először elmeséli, Zoltán elé tárja, milyen is az idilli, paradicsomi létforma, majd könnyeden meginvitálja, be is vonja ebbe az életbe.

A kert mint boldogság-metafora itt új jelentésárnyalattal gazdagodik. A bibliai Éden az Istennel és természettel való harmonikus, konfliktusmentes állapot jelképe, az Árgírus-históriában, valamint a *Csongor és Tündé*ben pedig a szerelmesek háborítatlan közös világának mint boldogságforrásuknak egyetlen lehetséges színhelye a kert. A bibliai kert-szimbólum is kiegészül egy ehhez hasonló jelentéssel: az Énekek énekében a menyasszony szépségének leírásában sok természeti kép található, és a szerelem boldogságának ígérete is kert-hasonlattal van megjelenítve:

„Olyan, mint a berekesztett kert az én húgom, jegyesem! mint a befoglaltatott forrás, bepecsételt kútfo! A te csemeteid gránátalmás kert, édes gyümölcsökkel egybe, ciprusok nárdusokkal egybe. Nárdus és sáfrány, jóillatú nád és fahéj, mindenféle temjéntermő fákkal, mirha és áloes, minden drága fűszerszámokkal. Kerteknek forrása, élő vizeknek kútfeje, melyek folynak a Libánusról” (Énekek éneke 4,12-15).

A Mirában rejlő vitalitást, életösztönt jelzi a három soros francia versike is, melyet spontánul költött: „La vie est telle/ Les femmes sorst cheres/ et les enfants faciles à faire”. Fordítása: „Az élet szép. A hölgyek kedvesek. S oly könnyen lesznek a gyerekek”.²⁹⁶ A szaporodás, a harmonikus, vegetatív élet szintén felidézi a miltoni, madáchi paradicsom-képzetet.

Mirával kapcsolatban esik meg Zoltánnal az is, ami eddig talán sosem. Kézcsókkal tiszteleg a tiszta nőiség előtt. A vér mint élet-szimbólum szintén szerephez jut a műben: „...ez a kései cseresznye, ha jól látom. Ha majd őszi másodvirágzásból is ad gyümölcsöt, el ne felejtsetek, hogy én véreztem jól meg a talaját” — mondta Zoltán. Ám az ő életében a vér — saját kezét sebesítette meg a pohár szétroppantásával — csak kibúvókeresés, hogy ne kelljen Zsófi néni lányát megvizsgálnia. A Bibliában a vér a megváltás, az engesztelő áldozat elvégzésével elnyert bűnbocsánat jelképe. Sarkadi drámájában a vér jelképezi Mira nőiségét, Zoltán tapintatlan célzásán keresztül, de egyúttal beleérthető áldozatvállaló, megváltásként

²⁹⁶ Uo. 862.

jelentkező magatartása is, vagyis: a megváltást tulajdon nőiségén keresztül hozza el Zoltán számára. Az *Elveszett paradicsom*ra nem vonatkozik az, amit Kemenes Géfin László több huszadik századi magyar irodalmi alkotás esetében észrevesz, nevezetesen, hogy a „nőalakok érzelmi és szexuális fejlődésének fő akadály a magának teljhatalmú tekintélyt követelő apafigura, amely a magyar regény »ideológiai tudattalanjá«-ban a törzsi mentalitást jelenti”, ahol pedig hiányzik ez a mentalitás, a szexualitás is szabadabb.²⁹⁷ Sarkadi drámájában az ilyenfajta apafigura hiányában Mira mint független, szexuálisan érett fiatal nő jelenik meg, aki éppen ezért egyenrangú társa lehet a tőle egy generációval idősebb Zoltánnak. Őt nem korlátozzák a „fennálló férfiuralom írott és íratlan szabályai”, sem a „nemek között bevett viselkedésmódok”, ezáltal egyedi helyet foglal el Sarkadi nőalakjai között, *A próféta* Zsuzsija, illetve az *Út a tanyákról* Rozija lehetnek e tekintetben elődei.

Tarján Tamás szerint Sarkadi a nemzedékek megszerkesztését is jelképeértékűnek szánta.²⁹⁸ A fiatal Mira, a krisztusi korú Zoltán és az öreg Sebők három különböző generáció képviselője. Ez a „nemzedékileg is megszerkesztett” hármasság a szentháromságra emlékeztet. Az öreg Sebők mint az Atya, az „alkotó bölcsesség”, Mira pedig a Szentlélek, a „megváltó szeretet” megtestesítői. Hozzájuk tér haza Zoltán, a „tehetségét, kiváló kvalitásait lassan” elherdáló, tékozló fiú.²⁹⁹

A három szereplő által képviselt foglalkozások viszonya is többletjelentést hordoz. Mira építész lesz. Megvan a lehetősége, hogy egy új Alberti legyen belőle. Üvegből és kőből, tehát holt anyagból teremti egészet, az idő próbáját is kiálló épületeket. Az öreg Sebők nem holt anyaggal, hanem eleven, élő növényekkel foglalkozik, illetve az apró magvakban megbújó életet segíti felszínre jutni. Talán Zoltán feladata a legnehezebb: emberek életét helyrehozni. Ebben, és saját élete irányításában vall kudarcot.³⁰⁰

Az *Elveszett paradicsom* Sebők Zoltánja tehát mégsem marad teljesen egyedül, mint például Kis János.³⁰¹ Szorgalmas gyűjtőmunka az apja részéről, játékos, „csilingelő”, kedves nőiesség Mira részéről – az őt körülvevő otthon világa. A dráma fokozatosan telítődik pozitív értékekkel Mira és Zoltán szerelme, Zoltán apja iránti meleg szeretete, valamint Mira és az öreg Sebők „nagyapa-unoka” viszonya által.³⁰² Ez az a paradicsom, ahonnan Sebők Zoltán kiűzte saját magát, és amely most újra megnyílhat előtte, ha vállalja a küzdelem.

²⁹⁷ Kemenes Géfin László — Jolanta Jastrzebska: *Erotika a XX. századi magyar irodalomban. 1911-1947.* Bp., Kortárs, 1998.

²⁹⁸ Tarján Tamás: Sarkadi Imre. 212.

²⁹⁹ Uő: A szabad akarat válaszútjai. 45.

³⁰⁰ Uo. 46.

³⁰¹ Tarján Tamás: Sarkadi Imre. 213.

³⁰² Uő: A szabad akarat válaszútjai. 48.

Zoltán az ebben a környezetben eltöltött két nap után sorsdöntő következtetésekre jut: kimozdul lelki ernyedtségéből, az elvesztegetett lehetőségek láttán rádöbben az értékvesztésre. Ezt elsősorban a Mira iránt fellobbanó szerelem érleli ki benne és mondatja ki vele: „Szeretlek. Te lehetnél az életem értelme”. A drámai küzdelem Sebők Zoltán lelkében zajlik le. Tétje: halál, és ezáltal a Mira és Sebők által képviselt paradicsomból és magából az életből való teljes kiűzetés, vagy a jogos börtönbüntetés vállalása és a vágyott boldogság elérése a kellő erkölcsi megtisztulás révén. Zoltán arra is rádöbben apja életformáját látva és erkölcsi elveivel szembesülve, hogy nem elég zseninek lenni, a „céltudatos, fáradhatatlan gyűjtőmunka” elengedhetetlen feltétel:

„Én a félresikerült zseni vagyok. Minden adottságom megvolt hozzá, hogy nagyot alkossak, hogy egy Pasteurje, egy Pavlovja legyek a kornak – csak az az egy hiányzott, hogy higgyek ilyesmiben. S azt hiszem, most se hiszek”.³⁰³

Ez esetben Sebők Zoltán erőteljesen emlékeztet Csehov célt tévesztett, frusztrált hőseire, így például Ványa bácsira, aki szintén „lecsúszott egzisztencia”, azaz a képességei és tehetsége révén sokkal többre vihetné volna az életben³⁰⁴. Nem érez tehát magában elegendő életerőt, sőt hitet a változtatásra, ahogy Zoltán sem. Ez utóbbi hosszú monológjában ecseteli a paradicsomból kitaszított állapotát, mely szintén tartalmaz utalásokat a Teremtés Könyvére, illetve a bűnbeesés-témát feldolgozó Halotti Beszédre:

Nem ismertem magam fölött más törvényt, mint a saját magam törvényét – s most se ismerem. Erkölcs, társadalom törvényét – magamra nézve kötelezőnek nem éreztem, evék a tiltott gyümölcsből, s ez gyümölcsből, ahogy a halotti beszéd mondja: halálut evék. Kiűzettem a paradicsomból, s ezen már semmi sem változtatható. A szörnyű csak az benne, hogy most találkoztam veled, nem akkor, amikor még mindent jól lehetett volna tovább folytatni. A lángpallosú kerub még egy pillantást engedett az elveszett paradicsomba.³⁰⁵

A kérdés tehát az, hogy Mira életerős komoly szerelme képes-e olyan ösztönzést adni Sebők Zoltánnak, hogy a bibliai Jákobhoz hasonló kitartásra tegyen szert (aki tizennégy évig szolgált Ráchelért, míg végre feleségül vehette, és erre a történetre a drámában találunk is utalást). Képes-e ő is meghozni azt az áldozatot, amit Mira meghoz érte? Képes-e a „felesleges ember”, a „kor hőse” kilépni végre a szerepéből és a határozott, érte mindenféle

³⁰³ Sarkadi Imre: *Drámák*. 896.

³⁰⁴ Regéczi Ildikó: *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000. 36. Vö.: „Éjjel-nappal lidércként nyom az a gondolat, hogy elveszett az életem, visszavonhatatlanul! Múltam nincs, azt ostobán eltékoztam — semmiségre; a jelenem szörnyű, mert buta.” In: Csehov, Anton Pavlovics: *Drámák*. Bp., Európa Könyvkiadó, 1978. 424.

³⁰⁵ Sarkadi Imre: *Drámák*. 897.

küzdést vállaló hősnő (aki az orosz irodalom Olgáival, Gemmaival, Natasáival rokon ebben a tekintetben) oldalán tevékeny emberré felemelkedni?

Bécsy Tamás szerint Sebők Zoltán a jellegzetesen nárcisztikus embertípus megtestesítője, akivel az apja által képviselt magatartásformát tudatosan szembeállítja Sarkadi: „a fiú, a még nárcisztikus Sebők Zoltán mellé ezt az életlehetőséget állítja, mint hiteles másikat”. A nárcisztikus alkat hite szerint van valaki, aki csak őerte él, és csakis ez a valaki válthatja meg. Ez pedig ez esetben Mira, aki „olyannyira pozitív”, hogy már „reálisan elképzelhetetlen”.³⁰⁶ Mira távozásával éri el a tetőpontját a Zoltán lelkében dúló csata. Ketten maradnak: a fiú és az atyja. Az öreg Sebők most még intenzívebben ápolja, táplálja fiát, csöpögteti bele a reményt és lassacskán az életet, mint a kertész a növénytápanyagba. Új lehetőségek horizontját nyitja meg Zoltán előtt bölcs tanácsaival, aki pedig legszívesebben részegre inná magát, mert úgy érzi, megbolondul. Apja ezzel ellentétben még a börtönének megpróbáltatásai között is az új élet reményének csillogását látja, arra sarkallja Zoltánt, hogy ott bent is tanuljon: „De hát nem kopasz rabként jössz elő mégse, majd ha előjössz, hanem a kész tudós bújhat ki a bájából...” A kihajtó maghoz hasonlóan a bebábozódó rovar is magába foglalja az élet elrejtésének, megőrzésének és újjászületésének mozzanatát, és szervesen illeszkedik a dráma motívumrendszerébe.

Pándi Pál szerint azonban az „idilli, gondtalan boldogság paradicsoma végképp elveszett Zoltán számára” gögös öntörvényű élete és a gyilkosság elkövetése által.³⁰⁷ Ennek a veszteségnek a felismerése és a beismerése kell, hogy a paradicsomon kívüli nehezebb út vállalására ösztönözzön. Így az öreg Sebők és a Mira által képviselt harmonikus élet lehetőségeit mégis visszaszerezheti,³⁰⁸ és a paradicsomban helyet foglalhat megtisztult, új emberként. A dráma végkicsengése ezt a végső ösztönzést fogalmazza meg. Természetesen az öreg Sebők szájából halljuk az egyszerű, mindent magába sűrítő utolsó mondatot: „Próbáld meg”. Akaratlanul is visszhangzik fülünkben *Az ember tragédiájának* szállóigévé lett zárata, az Úr szavai: „Ember, küzdj, és bízva bízzál”. Csak Sarkadinál valamivel egyszerűbben, bensőségebben, huszadik századibban. Mit próbáljon meg Zoltán? Élni, mivel az apa szavai Zoltán előző kijelentésére reagálnak, tudniillik „Ezért a lányért éltem volna...”. Küzdeni a börtönbüntetést is vállalva, hogy talán egy új tudós pillangószárnyait bontakoztassa majd ki meghazudtolva korábbi életét. Küzdeni, hogy Jákobként elnyerje a szeretett Ráchel kezét, hogy a Mirához fűződő szerelem boldogságában kialudjon a lelkét betöltő pokol. Küzdeni, hogy benne is ott legyen az apa bölcsessége, amiben még úgy érzi, most hiányt szenved. Az apa, akitől tulajdon életét kapta, minden szeretetével és bölcsességével igyekszik fiát életben

³⁰⁶ Bécsy Tamás: Sarkadi Imre drámáinak világáról. *Irodalomtörténet*. 1981. 4. szám

³⁰⁷ Pándi Pál i. m. 680.

³⁰⁸ Uo. 680.

tartani, megvigasztalni. Mindvégig érezzük azonban, hogy a döntés egyedül Zoltán kezében van. A dráma végével kapcsolatosan megoszlanak a vélemények arról, hogy mi lesz Zoltán döntése, a nárcisztikus, önistenítő életideál bukása után képes-e egy másfajta erkölcsi norma szerint élni. A dráma nyitott, akárcsak *Az ember tragédiája*, akárcsak Milton azonos című műve. Ádám számára nem maradt más választás: küzdeni kell és bízni. Sebők Zoltán, ha bízni nem is tud,³⁰⁹ egy újabb kor Ádámjaként még megragadhatja a lehetőséget. Ő mindenképpen szerencsésebb, mint az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosa, hiszen van, aki mellette álljon. Gábor Miklós szerint, aki Sarkadi több drámájában is szerepelt, és az író személyesen is ismerte, lehetséges, hogy Sarkadinak magának is jólesett a Simeon után a „gyengédebb, reményteljesebb hang és közeg”.³¹⁰ Zoltánnak még van esélye a bolond- és szörnyeteg-lét után hogy antihősből ha nem is klasszikus értelemben vett hőssé váljon, de egy Sebők Imre fiához méltó életformát alakítson ki magának (hiszen Mira annyira bizonygatta, mennyire hasonlít apjára), és életének eddigi talán egyetlen, igazán pozitív tetteként harcoljon egy nem is annyira álomszerű Matisse-csendéletért.

Mégis az, aki igazán „kívülről-belülről” is tanulmányozhatta a dráma világát, Gábor Miklós, ezt a „szomorú kis Sarkadi-darab”-ot „félíg sült kenyér”-hez hasonlítja, amely „tartósan nyugtalanító tesz”.³¹¹ A lezáratlansága a nyugtalanító talán, hiszen a befogadó szeretné hinni, hogy Sebők Zoltán még megmenthető, miután az általa tanúsított magatartásforma megbukott. „A *Paradicsom* is őszinte darab, hisz a *Simeon* egészében is ott érezni Sarkadi vágyát a tisztaságra”³¹² — mondja Gábor Miklós. De mást is mond: úgy gondolja, Sarkadi csak félíg írta meg a darabot, és azzal, hogy nem élte túl, az őt ismerők és nem ismerők számára is megmarad a dráma végébe foglalt dilemma: valóban választja-e ezt a tisztaságot a főszereplő Sebők Zoltán vagy sem. Bár talán nem is szükséges a kérdést minden áron megválaszolni, hiszen a Sarkadi-életmű utolsó darabja így is — vagy talán éppen ezért — kiemelkedő és értékes darabja a magyar drámairodalomnak.

Szokás tehát Sarkadi Imre életművének egyfajta lezáratlanságáról beszélni. Ez elsősorban az író hirtelen és rejtélyes halálával magyarázható. Ezzel szemben a drámákban felvetődő kérdések és megjelenő magatartástípusok tekintetében egy bizonyos kerektség, egy megrajzolt ív figyelhető meg. *A prófétától* kezdve körvonalazódó aszkéta-hedonista problematika, a *Lucretiától* és a *Hannibaltól* kezdve egyre kiforrottabban fel-feltörő egzisztencialista gondolatiság az *Oszlopos Simeonban* éri el a csúcspontját, vagy talán találóbban kifejezve, ekkor merül a legmélyebbre, dosztojevszkiji mélységekbe a szabad

³⁰⁹ Tarján Tamás i. m. 48.

³¹⁰ Csontos Sándor: Beszélgetés Gábor Miklóssal Sarkadi Imréről. *Új Írás*. 1986. 6. szám, 115.

³¹¹ Gábor Miklós: *Kos a Mérlegen*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. 156.

³¹² Csontos Sándor i. m. 115.

akaratát kihasználó egyén tudatosan rosszat választó magatartásával. Az *Elveszett paradicsomban* az erkölcsi válságból való kétségbeesett kiútkeresés törekvése okozza a központi alak fő dilemmáját, és felsejlik a vezeklés által történő, bár nehezen körvonalazódó megtisztulási lehetőség is. Ennek fontos mozzanata pedig, hogy — ahogy a rossz választása esetében is —, itt szintén a szabad akaratú egyén döntése terelheti a megfelelő mederbe a körülményeket.

Út a tanyákról: a megtalált paradicsom

Az édenkert-metaphora bizonyos megnyilvánulásait, noha kevésbé explicit módon, már az életmű korábbi periódusában is láthatjuk. Teljesen új szakasz következik stílusában, írói módszerében, szemléletében egyaránt az 1945-öt követő esztendőkből. Párhuzamosan dolgozik a fent elemzett drámatörzseken, átírja őket, elkészíti különböző változataikat, ezzel egy időben publikálja színikritikáit a *Válaszban*, számos novelláját és tanulmányát. 1946-ban és 1947-ben riportokban bővelkedik a Sarkadi-életmű: a második világháború utáni parasztság helyzetét térképezi fel írásaiban. Elsősorban szociológiai és politikai tanulmányok ezek, amelyekben az az optimista hit szólal meg, hogy nemzeti szintű összefogás által javulhatnak ennek a néprétegnek az esélyei a társadalmi felemelkedésre. Sarkadi a szocializmus eszmerendszerét magáévá téve radikális hangon szólal meg a paraszti sors megjobbítása érdekében. Irodalmi munkásságára is kihat az a jelentős politikai-ideológiai változás, amelyet 1945 jelent. Irodalmi tárgyú tanulmányai sokkal kisebb számban látnak napvilágot ebben a két esztendőben, noha ekkor írja két — későbbi szépírói munkássága szempontjából sem elhanyagolható — recenzióját James Joyce *Ulysses*-éről és Huxley irodalmi munkásságáról, Nagy Lajos szociográfiai munkásságának méltatása mellett tehát jól megfér a nyugat-európai kortárs irodalmi törekvések értő elemzése is. Novellái és drámái még nem érintik a „paraszti” témát ezekben az években, inkább 1949-től kezdve lesz irodalmi műveinek központi témája — az értelmiségi réteget bemutató korai alkotások után — a paraszti élet és sors. A szocialista realizmus hagyományait követi Sarkadi ezzel a törekvéssel, Veres Péter, Nagy Lajos és Móricz Zsigmond lesznek írói példaképei, nemcsak a szépírói stílus, hanem a társadalomról és az életről kialakított elképzelések tekintetében is. A paraszti sorsot vizsgáló szociográfiai tanulmányok mellett a mitológiai parafrázisokat, filozófiai téziseket illusztráló novellák és drámatörzsek, valamint az 1940-es évek magyar értelmiségét szélsőségesen példázó Kis János simeoni magányának bemutatása még sokszínű irodalmi termést eredményezett az 1946-tól 1948-ig tartó időszakban. 1949-et követően azonban mindegyik műnem tekintetében a publicisztikai írások problémavilága határozza meg a művek tartalmát.

A *Kútban* című novellaciklusa már teljes mértékben a paraszti életforma élményvilágából táplálkozik, de nem az erkölcsi-lélektani problémákat tanulmányozza, mint az általa nagyra értékelt móríci életmű, hanem kizárólag az új politikai rendszer, a szocializmus intézményesülésének, a szövetkezetesítésnek a paraszti életre gyakorolt hatásával foglalkozik, apró, egyáltalán nem drámai élethelyzeteket villant fel az egyes novellákban. Regényeit tekintve a *Gál János útja*, drámái esetében az *Út a tanyákról* emelkedik ki ebben a néhány éves, 1949-től 1953-ig tartó időszakban. Az egzisztencialista filozófia hatását mutató korai művekkel ellentétben nem általános emberi kérdések, hanem az 1940-es évek magyar valóságával, elsősorban a parasztság megváltozott életformájával foglalkozik.

Több irodalomtörténész, aki a Sarkadi-életművel foglalkozott, egyetért abban, hogy ennek a korszaknak az irodalmi termése atekintetben nem illeszkedik az életmű egészébe, hogy nagymértékben érvényesül az irodalompolitika követelményeihez való alkalmazkodás, és emellett bizonyos nagy „parasztírói” mesterek, mint Móricz, Veres Péter vagy Szabó Pál munkásságának megtermékenyítő hatása. Mindez természetesen hozzájárult ahhoz, hogy ezek a Sarkadi-művek megkapják a kritikusok részéről a „sematikus” jelzőt már a kezdeti megjelenésükkor. Vonatkozik ez a prózai művek közül a korszak legnépszerűbb darabjára, a *Gál János útja* című kisregényre éppúgy, mint az *Út a tanyákról* című darabra. Az 1955-ös *Szeptember* már a sematikus ábrázolásból való kiütkeresést jelezheti, mivel a gazdasági kérdések mellett általános-emberi problémák is helyet kapnak a drámai alakok viszonyait befolyásoló tényezők között. Szintén ebben az évben írja *Viharban* című kisregényét, amely már az író vidéki-paraszti rétegtől mint témától való elfordulását dokumentálja, kései korszakára jellemző morális kérdéseket feszeget a kizárólag társadalmi-politikai problémák helyett.

A társadalmi átalakulás mint a drámai cselekmény háttere az ún. „társadalmi dráma” ismérveként jelenik meg Peter Szondi drámaelméletében. Szondi Gerhart Hauptmannra hivatkozik, amikor a műfaj definíciójaként megjegyzi, hogy „a társadalmi dráma írója azokat a gazdasági-politikai állapotokat próbálja ábrázolni, melyek parancsoló szükségszerűséggel szabják meg az egyes ember útját. Olyan tényezőket kell feltárnia, melyeknek gyökere túl van az egyedi helyzeten és tetteken, és mégis meghatározza ezeket a tetteket”.³¹³ Tehát az ilyen drámában, amelyre a Sarkadi-életműben jó példa lehet az *Út a tanyákról* és a *Szeptember*, de akár a töredékben maradt *Január* és a *Párbaj* is, kevésbé jut központi szerep a drámai alakok jellemének, indulatainak (melyeket azonban Sarkadi a színikritikáiban az egyik legfontosabb dramaturgiai elemnek tekint), van ugyanis mindig valamilyen rajtuk kívül álló körülmény, amelynek a tettek és magatartásformák alárendelődnek. Sarkadi „parasztírói” korszaka szülte

³¹³ Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*. Bp., Osiris Kiadó, 2002. 65.

azokat a drámákat, amelyekre érvényes Peter Szondi megállapítása, Hauptmann *Takácsok*ja esetében pedig még kevésbé beszélhetünk jellemről, mint Sarkadi fent említett darabjaiban, az epikus alapszerkezet, a revüforma, az újabb és újabb szereplők felvonultatása miatt³¹⁴.

Sarkadi Imre ötvenes években keletkezett műveit nem lehet az irodalompolitika figyelembe vétele nélkül vizsgálni. Különösen az *Út a tanyákról* igyekszik a korai drámaírói korszak darabjaira jellemző bölcséleti megalapozottságú magatartástípusokkal és az azok viszonyrendszerait mozgató filozófiai kérdésekkel szakítani. A görög sorstragédiák és a kelet-európai balladakincs világából táplálkozó, egzisztencialista ihletettséggű, ez által a későbbi daraboknál absztraktabb terű alkotások után – epikájában és drámájában egyaránt – a magyar paraszti réteg politikai mechanizmusok által formált sorsa érdekli az író. A történelem, az antik görög irodalom és a balladai motívumvilág mítoszpótló szerepe többé nem érvényesül az ötvenes évek első felének drámaiban. Helyettük előtérbe kerülnek a korabeli vidéki lakosságból vett figurák révén az aktuális társadalmi-politikai kérdésekre adott reflexiók. Erről a drámatípusról írja Peter Szondi, hogy a drámai alak sorsa nem kizárólagosan saját tetteiből fakad, hanem „a drámai cselekmény forrása a figurák körén kívülre mutat”.³¹⁵ A korai korszak "saját magát meghatározó hóstípusának problematikája" szinte teljesen eltűnik ezekben a darabokban az alakok erőteljes szociális meghatározottsága miatt. Hangsúlyosabb vonás lesz inkább a *Kőműves Kelemen*ben megkezdett alkotó-építő-teremtő emberi törekvés, mely látenszen kap egyfajta mitikus szerepet ideológiai meghatározottságának köszönhetően. Az alakok tipizálását nagymértékben befolyásolta egy olyan értékrend, amely áthatotta a politikai berendezkedést, sőt a magánélet legintimebb szféráját is, így az irodalomban is kitermelte a maga típusszereplőit, a kulákot, a téeszelnököt, a párttitkárt, a kisparasztot.³¹⁶

Richard Rorty George Orwell munkássága kapcsán részletesen foglalkozik a diktatórikus politikai berendezkedés alatt álló ember szabadságának mikéntjével. Orwellnek a következő fejtegetéseit idézi: „A legnagyobb hiba azt képzelni, hogy az emberi lény autonóm egyed. A titkos szabadság, amelyet egy despotikus kormány uralma alatt állítólag élvezhetünk, ostobaság, mivel gondolataink soha nem teljesen a sajátjaink”.³¹⁷ A társadalmilag determinált alakok Sarkadi drámaiban is elvesztik azt az autonómiát, a szabad akarat függetlenségét, amellyel a negyvenes években még rendelkeztek a politikailag légüres térben mozgó alakok.

A görög drámák és a balladák kontextusát felidéző darabok inkább a filozófiai tézisekről való elmélkedésnek adtak helyet, de ez jellemző *A próféta* O'Neill-i ihletésű, zárt

³¹⁴ Uo. 71.

³¹⁵ Uo. 67.

³¹⁶ Márkus Béla: *Átdolgozások kora*. 164.

³¹⁷ Rorty, Richard: Az utolsó értelmiségi Európában: Orwell a kegyetlenségről. In: R., R.: *Esetlegesség, ironia, szolidaritás*. Pécs, Jelenkor, 1994. 196.

terű kocsmái világára is. A „parasztdrámákba” azonban sokkal nagyobb mértékben „tolakodtak be” az aktuális gazdasági kérdések, mint a korábbi darabokban, ahol a gondolat kapott hangsúlyosabb szerepet. A későbbi drámák alakjainak beszédmódjában olyan propagandisztikus szövegek jelennek meg, amelyek már semmilyen mértékben nem tükrözik a francia egzisztencializmus hatását, sokkal inkább az ötvenes évek kommunista politikai-társadalmi berendezkedésének kollektívizmusa-eszményét, amelyben pedig már nem működik a szabad akarat, hanem a körülmények, sőt az eszmények kényszere alatt kénytelen a drámai alak cselekedni – így elsősorban Fekete Antal, akit külső, tőle független tényezők késztetnek a végső megoldásra.

Az alakok cselekvőképessége mellett átalakul azok nyelve, beszédmódja is. A fentebb említett propagandanyelv elemeinek jelenléte igazolja Rortynak azt a megállapítását, hogy a hatalomnak, azaz egy despotikus államszervezetnek megvan a maga „szótára”, speciális fogalomkészlete. A más nyelv használata pedig a más személyé alakulást is jelenti, a drámában az előzőektől eltérő szókincs használata együtt jár az új típusú figurák szerepeltetésével.³¹⁸

Az individualista látásmód helyett közösségelvű szemlélet jellemzi az új korszak drámáit a szövetkezetesítés ideológiai-pszichikai háttéréből fakadóan. Ez olykor már propagandisztikusan hangoztatott gondolatokban, tétel- és sablonszerű mondatokban is testet ölt a drámai szövegben. A darab elején rögtön el is hangzanak – a szónoki beszédmód eszközeit megfelelően kiaknázva – a szövetkezeti termelés mellett szóló érvek, ami tovább növeli az előző korszak drámáitól való távolságot. A sok szereplőt felvonultató drámában azonban a társadalmi kérdések mégsem kizárólagosan uralkodnak, nem függetlenül ugyan azoktól, de megjelenik a magánélet, a család szférája, és az igazi sorsfordulat – mondhatni tragikum – ezen a területen történik, noha társadalmi mechanizmusok erőterében.

A cselekmény „közösségi” szála azt a törekvést jeleníti meg, mellyel egy vidéki település gazdái a Vörös Csillag téveszen kívül, attól függetlenül szeretnék megalapítani a maguk szövetkezetét. A tanácselnök, Szabó kezdeményezésére össze is hívnak egy gyűlést, de éppen ellenkező irányba indulnak el az események a párttitkár, Pap véletlen megjelenésével. Pap átveszi a vezető szerepet az agitálásban, és most már nem külön közösségbe, hanem a már meglévő szövetkezetbe toboroz tagokat. Az itteni dialógusokban sok szó esik a termelőszövetkezetek működéséről és előnyeiről.

A következő jelenetben a Fekete család bensőséges közegét láthatjuk, de hamar beárnyékolja az idillt a két Fekete fiú, Antal és János eltérő jövőbeli terve: Jani saját vagyoni részével a közöshöz akar tartozni, Antal pedig még habozik a kérdést illetően. Végül egy

³¹⁸ Uo. 197.

szintén váratlan fordulat dönti el a kérdést: Antal feleségének olcsó és hitvány tette, mellyel szexuálisan zsarolja meg és bírja rá Janit a maradásra.

A második felvonás egy szerelmi szállal bonyolítja az alakok közötti viszonyrendszert, és egyben összekapcsolja a párttitkár, Pap alakját Feketével. Jani ugyanis annak a Rozkának csapná a szelet, aki pedig éppen Papot szemelte ki magának udvarlólul. A két férfi közötti összeütközés végül bicskarántásig fajul, vagyis a sértett fél, Jani orvul leszúrja a párttitkárt, aki kórházba kerül. A meghasonlott Jani azonban mindent bevall a bátyjának, aki miután apja meghal, hűtlenné lett feleségét elkergeti, és – belép a szövetkezetbe.

A szövetkezethez mint közösséghez való tartozás az arról való beszéd propagandisztikus célú patetikussága miatt már-már mitikus színezetet ölt. A szövetkezet mindenekelőtt közösség („nem egyedül leszel”; „Gyün a környékbeli tisztességes, dógos ember mind”³¹⁹). A föld nélküli élet nem teljes élet, azok, akik földtulajdonnal nem rendelkeznek, csupán „félemberek”, sugallja a dráma. Végezetül az idealizált tészképhez az is hozzátartozik, hogy mindegyik olyan, mint egy család, ahol a tagok jó ismerősei egymásnak („... a mi szövetkezetünk, az lesz a legkülönb. Amit mi alakítunk. Mert hát mégiscsak abba bízik az ember a legjobban, akit ismer”³²⁰).

A drámai alakok társadalmi meghatározottságát erősítik az egyes típusokhoz tapadó előítéletek. A típusokat pedig elsősorban a társadalomban elfoglalt helyük nevezi meg. Az alakok ilyen rendszerre nagymértékben a munkás–kulák dichotómián alapszik, és természetesen az ideológia megtermékenyítő hatását érezzük abban, ahogyan a vagyonosabb gazda személyiségjegyeit a társadalmi ranglétrán elfoglalt helye határozza meg. A „kulák” kifejezéssel aposztrofált figuratípus vonásai ugyanis egyértelműen kimutathatók a dráma cselekménye és szövege ismeretében. A gazdag parasztról evidenciaként emlegetik haszonlesését. Így van ez a dráma egyik „kulák-gyanús” alakjával, Somogyival, akit a különálló, új szövetkezet elnökének akartak megtenni. Csak azután fogalmazzák meg a vele kapcsolatos előítéleteiket, miután fény derült vagyoni helyzetére:

PAP. (...) Nem rossz gazda ez a Somogyi, azt hallottam róla... ott legalábbis sohasem szimatolt rosszul, ahol valami haszon kecsegtette... Ebből a szövetkezetesdiből, úgy látszik, hasznót nézett ki, hogy ide jött.

3. HANG. Vagy kárt akart!³²¹ (366.)

³¹⁹ Sarkadi Imre: *Drámák*. 351.

³²⁰ Uo. 362.

³²¹ Uo. 366.

A kulák tehát kártékony is, kizárólag a gazdagabb parasztok érdekeit szolgálja, és a szövetkezet ellen szervezkedik, sőt erkölcsi értékrendszere is szociális helyzetéből fakad. Amikor ugyanis híre megy, hogy a párttitkárt valaki leszúrta, az eset magától értetődő kommentárja: „Valami tekergő vót, biztos kulák” – mondja Antal.³²² Az egyedüli alakok, akik hajlamosak törvényteleniséget elkövetni pusztán a vagyon megtartása, sőt megszerzése céljából, szintén Somogyi, valamint a kulák-háttérrel rendelkező Juli. Az asszony a házasságtörésbe, Somogyival együttműködve pedig a törvénytelen haszonszerzésbe rángatják bele Janit.

A sztereotípiaképzés természetesen a másik irányba is működik. A szövetkezethez tartozás ugyanis erkölcsös, felelősségteljes magatartást, egyfajta erkölcsi-etikai tisztaságot egyértelműsít:

KOVÁCS (...) Hej, Rozi, Rozi... Rozi... maga csak nem elégszik meg akármilyen udvarlóval. *Nevetve el.*

PAP *bosszúsan, fejcsóválva néz utána.* Micsoda fickó ez...

ROZI *kap a témán.* Olyanféle, ugye, az ember el se hinné róla, hogy szövetkezeti tag.³²³

Kapja mindezt Kovács egy ingerkedő odaszólásért. Hangsúlyos – szintén társadalmi helyzetéből fakadóan – a párttitkár erkölcsi felelőssége is a drámában. Pap önreflektív megszólalásaiban kap fontos szerepet a párttitkári pozíció ilyen szempontú jellemzése. Az ugyanis más emberek iránti felelősséggel jár: „Nem megzabolázni akarom én a gondjaimra bízott embereket”.³²⁴ Emellett példamutatást is megkíván:

Ő berúghat, én nem - ő verekedhet, én nem - *ingerülten* -, nem azért küldött engem ide a párt, hogy verekedjek... (...) Nem lehet ilyet csinálni... (...) Nem lehet...³²⁵

A társadalmi átalakulás egyes jelenségeinek bemutatása azonban nem kizárólagos a darabban, hiszen a szövetkezeti ügyek, a termelés kérdéseinek megvitatása mellett más emberi létszféra, így a harmonikus családi környezet kap fontos szerepet, noha ez sem független bizonyos társadalmi mozgatórugóktól. Csak első látásra az, de hamar kiderül, hogyan romlanak meg a családi, rokoni, baráti kapcsolatok politikai, gazdasági kérdések miatt.

³²² Uo. 410.

³²³ Uo. 402.

³²⁴ Uo. 402.

³²⁵ Uo. 405.

Az *Út a tanyákról* első felvonásának második képében megjelenő Fekete család a *Szeptember* Sipos tanyáját előlegezi. Az öreg Fekete névnapját ünnepli éppen. A megelégedett öregség legfőbb örömeként jelenik meg itt az őt körülvevő család („Vénül az ember, oszt öröme nemigen van más, minthogy lássa a családját maga körül”³²⁶). Az unoka megjelenése is csak fokozza a nagyapa alakja körül kialakult idilli hangulatot. Hamarosan megtöri azonban a párbeszédbe befurakodó gazdasági helyzetről alkotott diskurzus: az öreg Fekete ugyanis – a régi társadalmi rend híveként – ellenez bárminemű gazdasági jellegű közösködést, tehát a függetlenség híve. A szövetkezetellenes szöveget erősíti a Szerb házaspár megjelenése, akik annak idején Juli lányukat Antalhoz adták hozomány nélkül, noha ők maguk a mai napig tehetősebb gazdák, azaz kulákok. Az idős Fekete és Szerbék egy letűnt kor képviselői. A dráma elején idealizált termelői közösséget ők még szkeptikusan szemlélik, és a hátrányokat fogalmazzák meg, félnek a földtulajdon elvesztésétől.

A drámában éppen ezért egyfajta kettősség figyelhető meg: az új „világrend”-et képviselő kommunisták pátosszal megjelenített, olykor propagandisztikus szövegekkel lefestett világa, és a régi korszak vagyoni rendszeréhez ragaszkodó, a szövetkezetesítésnek ellenálló középparaszté. A konfliktus is jórészt ebből fakad, hiszen a szembenálló felek a régi és az új hívei. Sarkadi *Konfliktus és jellem* című későbbi írásában elegendőnek tartja e kettő összeütközését ahhoz, hogy dráma szülessen. Ezt látjuk az *Út a tanyákról* című darabjában és természetesen ez az ötvenes évek első felének drámaiban.

Az, hogy teret ad az ellenvélemények hangoztatásának, realista drámává teszi Sarkadi művét. Egy komoly aggodalomra is rámutat, mely talán kivívta számára az elmarasztaló kritikát: „Furcsa idők ezek – mondja Somogyi –. Magyar a magyar ellen, paraszt a paraszt ellen, gyerek az apja ellen, de hát azt mondják, tán így van ez jól”.³²⁷ Az efféle árnyoldalak szórványos megjelenése, noha helytel-közzel a realizmus kritériumainak felel meg, természetesen maga után vonhatta az irodalompolitikusok nemtetszését. Egyes elemzők szerint azonban a *Gál János útjában* és a *Januárban* jelentkező kétségek az *Út...*-ből hiányoznak, és ekkorra az író már „kétség nélkül hisz a megtalált igazságban”.³²⁸ A dráma ilyen kétarcúságára teljes mértékben megfelelő Páskándi Géza megállapítása a szocialista realista drámáról, mely szerint azok írói „kínosan csak a *részletet* bátorkodnak jobban szemügyre venni, netán bírálattal illetni és kímélik az ideált, a »marxi forrást« s hisznek az »emberarcú szocializmusban«”.³²⁹

³²⁶ Uo. 369.

³²⁷ Uo. 376.

³²⁸ Kónya Judit, Márkus Béla i. m. 165.

³²⁹ Páskándi Géza: *Esszék, előadások, levelek. Az Abszurd és az Isten*. Bp., Gondolat, 1995. 88.

A szövetkezet körüli viták után szűkül a drámai tér: a Fekete családon belüli politikai-gazdasági okokra visszavezethető megosztottság válik lényegessé. A szövetkezetbe belépni kívánó Jani kerül szembe a család összes többi tagjával. Az idős Feketével, aki a magányos küzdelmek verejtékével megszerzett birtokot védelmezi a tagosítás reformjától. Antallal, aki apja nyomdokaiba lépve irányítja az örökölt gazdaságot, noha mint egy új kor gyermeke, és mert fiatal, már nyitottabb a változásokra. Julival, akinek az alakjában összegződnek a kulákról kialakított negatív sztereotípiák, és valójában ő mélyíti feloldhatatlan tragédiává a fent felvázolt konfliktust. Társadalmi hovatartozását tekintve ugyanis a vagyonos paraszti réteg sarja, ténylegesen azonban semmije sincs a családjá, Feketéék nélkül. A földhöz való ragaszkodás az ő figurájában a legelszántabb és legerősebb. Van valami baljós abban, ahogy a névnapját ünneplő öreg Feketéhez érkező Szerb házaspár több ízben hangsúlyozza ezt a múltban gyökerező különbséget Juli és Antal között:

SZERB. Ahonnét küldenek, onnét megyek. *Julihoz.* Most még csak engem küldenek... az urad... a középparaszt urad...mer mán nem jó vagyok neki, kulák vagyok neki, még megszólják, mer ilyen rokonja van, mint én...

SZERBNÉ. Ma még csak minket küld...

SZERB. Hónap meg... *Julihoz.* Tán majd téged is szégyell. *Fenyegelve.* Mert te is kulák vagy.³³⁰

A Fekete család és Jani közötti szembenállás mellett kezd kibontakozni itt egy másik, mélyebb konfliktushelyzet, mely a házaspár közötti megsemmisíthetetlen – mert veleszületett – társadalmi helyzetből fakad. Furcsa, misztikus gyökerű különbség ez, a dráma világa legalábbis ezt sugallja. Mintha a társadalmi helyzettel együtt járó sorsot is örökölné azzal a pozíció tulajdonosa. Olyan sorsot, mely eleve meghatározott, és mely elől nem menekülhet az, aki beleszületett. E szerint a diskurzus szerint ugyanis a középparaszt „kasztjából” származó két ember sorsának „törvénytelen” összefonódása okozza a családi konfliktus egy vonalát.

PAP. (...) Furcsa dolgok vannak itt nálatok. Ez a Fekete – milyen rendes, derék embernek látszik, s micsoda utálatos asszony a felesége. Középparaszt meg kuláklány. Elképzelhette volna azt nálunk valaki, hogy egy esztergályos például a Weiss Manfréd lányát veszi el?³³¹

Már-már metafizikai eredetű, fátumszerű sors ez, avagy a protestantizmus predestináció-tanának megnyilvánulásaként is értelmezhető. A társadalmi helyzet azonban nemcsak a sorsot, hanem mint láttuk, a jellemet is meghatározza (a kettőről pedig

³³⁰ Sarkadi Imre: *Drámák.* 376.

³³¹ Uo. 397.

Schopenhauer óta ismeretes, hogy szoros ok-okozati viszonyban állnak, sőt azonosak), mivel a kulák mint társadalmi kategória meghatározott személyiségjegyekkel jár együtt a dráma világában.

Szerbék rosszindulatú megjegyzései Julira is átragadnak, aki nem határolja el magát attól, hogy higgyen sorsának társadalmi meghatározottságában. Sőt jelleme is igazodni látszik a kulák-személyiséghez. Ezt bizonyítják a családi jelenet elején még elszórtan jelentkező, de aztán egyre hangsúlyosabbá váló a földet féltő, gyanakvó, haszonleső megnyilvánulásai. Különösen szembetűnő ez az öreg Fekete balesetét kommentáló párbeszédben:

JULI. (...) Még meghal... Haj Istenem, ha közbe meghal itt nekem. *Szünet.* Meghal, oszt szétöröklődik a föld... E meg viszi, beviszi a maga felit. *Szünet.* Beviszi... Hogy ennek a vén bolondnak is most kejjen meghalni...!

(...)

JULI. (...) Nem hagyom... kikúrálom... ha szoptatni kéne, mint a gyereket, akkor se hagyom meghalni – *szünet* –, a földet el nem viszi... ha beledöglök, akkor se hagyom.³³²

Egy csapásra szétfoszlik tehát a családi idill Jani belépésének hírével, majd az idős családfeje betegséggel. A rossz sors hirtelen kezd beteljesedni, a jellem pedig tovább rontja azt. Juli magatartása példázza ezt, aki végül azzal bírja rá Janit a maradásra, hogy a szeretőjévé teszi. Mindez azonban hitvány és olcsó tettnek minősül, ráadásul logikátlan is, mert csak ideig-óráig tudja halogatni a föld felosztását.

Juli nem a meghódítható, nem az áldozat típusú nőalak, mint Mohameda, Moa, Lucretia, Anna vagy *A gyáva* Évája, inkább a kezdeményező, és ettől kissé „férfias” karakter. Erkölcstelensége, földmániája Janit is romlásba taszítja, noha ez utóbbi felelősségét sem lehet semmiképpen elvitatni, mégis Juli a megrontó, rossz asszony, a bibliai Jézabel és az apokrif Lilith kisszerű, torz manifestációja. Juli jellemének több jelentése is van: egy régi kor nőtípusa, túlzott földszeretete révén a gazdag parasztság kapzsiságának – hangsúlyozzuk: az ideológia hatása miatt elfogultan bemutatott – megtestesítője. Azzal is kimutatja a foga fehérjét, ahogyan a régi életét emlegeti Antalnak:

Szidjad csak, piszkold csak az apám – míg az ő házában éltem, addig megvót mindenem, de mindenem... Mer akkor, abba az időbe megvót az útja-módja, hogy gazdagodjon az ember. Három tanyájuk vót, mire én nagyjány lettem.³³³

³³² Uo. 382.

³³³ Uo. 408.

A kulákról mint típusról kialakított sztereotip kép abban a jelenetben éri el a tetőpontját, amikor Juli házasságtörésére fény derül, és Antal elkergeti a háztól. Itt válik a legteljesebbé és legmélyebbé a két sors eleve elrendelt összeegyeztethetlensége:

ANTAL. Ott telizabálhatod magad földdel... mert neked az az istened, becsületed, mindened... a föld! Azért te mindent megtennél... A van benned... a Szerb-vér... a kulák vér³³⁴.

A kulák vér mint a valamilyen speciális jellemet és sorsot meghatározó tényező kap hangsúlyt itt is. A szociális alapú megkülönböztetés ideológiájának megvalósulása ez Sarkadi drámájában. Egészen más világot és korszakot képvisel a dráma másik fő nőalakja, Rozi. Sarkadi életművében – Sarkadi *Rozi* című szocialista realista „lányregénye” jóvoltából – fontos szerep jutott neki mint a munkásmozgalom lelkes női képviselőjének.

A *Rozi* címszereplője és a *Szerelem* című novella egyik fő alakja megteremtik ennek a figurának az előzményeit az életműben, és belehelyezik a szöveget egy intertextuális utalásrendszerbe. Együttal illeszkednek egy tipikusan sarkadista írói stílusba, melynek jellegzetessége, hogy a művek – az azonos cselekmény- és szövegrészek, valamint szereplők révén – „beszélgetnek” egymással.

Az *Út a tanyákról* Rozija már az első felvonásban felhívja magára a figyelmet azzal, ahogyan – tizenhat éves kislány létére (!) – váratlanul beleszól az apja és társai politikai ügyekről történő társalgásába. Kijelenti ugyanis, hogy a különálló szövetkezet elnökének szánt Somogyi „kulákféle”³³⁵, és ez egy csapásra eldönti az új szövetkezet sorsát. A párválasztásban ő a kezdeményező fél. Hiába udvarol neki Jani, hiába éli bele magát a vőlegényszerepbe, Rozinak más a kiszemeltje. A társadalmi normák által deklarált női szerepnek ellentmondva viselkedik, amikor a szövetkezeti mulatságon táncba viszi választottját, Papot, a párttitkárt, miután arra is volt bátorsága, hogy személyesen meghívja a bálba a férfit.

Rozi és Juli kezdeményező magatartásával az *Elveszett paradicsom* Miráját is megelőlegezi. A könnyen meghódítható, kalandból bármikor megkapható női mellékszereplők túlsúlya mellett megjelenik ez a nőtípus is az életműben, mely már – a férfialakokra jellemző módon – saját sorsának aktív alakítója, döntéseinek és tetteinek megfelelően építheti avagy rombolhatja azt. Mira azonban abban különbözik az *Út a tanyákról* két nőalakjától, hogy az ő esetében nem társadalmilag megokolható az aktivitás, hanem kizárólag a jelleméből fakad. Juli a föld megtartásáért kezdeményezi a Janival való

³³⁴ Uo. 416.

³³⁵ Uo. 363.

viszonyt, Rozi pedig a kommunizmus mozgalmasító, hősiességet, forradalmi magatartást megkívánó ideológiájának hatása alatt cselekszik.

Míg Juli egy „letűnt világrend”, Rozi egy új korszak képviselője a dráma ideológiai meghatározottságú világában. Rozi alakja, Sarkadi kedvelt fogalmával élve, *jelleme* szintén társadalmilag determinált. Ahogy Julinál a „kulák vér” okozta a földhöz való, destruktív ragaszkodást, Rozi valódi kommunista fiatal. Meglepő kezdeményezése, hogy tizenhat évesen már be akar lépni a téesszbe, mikor pedig ez megtörténik, találékonyságáról tesz bizonyosságot azzal, ahogy a vezetőség rendelete ellenére a kárba ment takarmány hasznosításának módját találja ki. Korából is fakad lelkesedése, mely mind a politikai, mind az érzelmi életben vezérli. Ő az, aki Pap szemét is felnyitja saját távolságtartó magatartására, és egy tüzeesebb, szenvedélyesebb – meglehetősen idealizált – kommunizmust képvisel.

Szintén Rozi figurájához kapcsolódik egy a „hősiesség” fogalmáról alkotott, hangsúlyos diskurzus a dráma szövegében. „Tudja – mondja Papnak –, énnekem minden, de minden úgy tetszik, amibe valami nagy hős, bátor dógot csinálnak”.³³⁶ Férfiideáljáról is határozott elképzelése, sőt vele szemben alkotott elvárása van: „Mer énértem forgassa fel az egész tanyavilágot... állítson a fejetetejére mindent”.³³⁷ Vátesz, forradalmár, aki újat hoz létre – ez a hóstípus elevenedik meg Rozi leírásában. Az pedig már mitikus képzeteket evokeál, ahogyan a sárkány torkát is vállaló meshős, illetve Szent György alakját állítja fel mérceként („Oszt énnekem csak az az ember tetszik, amék énértem a sárkány torkába is be merne menni (...) vagy odamennyen egy csomó ember közé, amék mind ellene van, oszt... megfordítsa, megzabolazza mindjén őket...”³³⁸). Az egyébként is eszményített Rozi tehát egy szintén idealizált, messianisztikus kommunista vezér-szerepkört vázol fel. Később is megjelenik ez egy apró reminiscenciaként a *Szeptemberben*, amikor Bátori, a szövetkezeti elnök fogalmazza meg a kommunista embereszményt és annak apoteózisát: „– énnekem nem olyan ember kell, aki félelemből jön hozzánk. Hanem olyan, aki (...), aki robbanna mán a benne levő erőtől, az éig akarna jutni, oszt le tudja rúgni a cipőtalpáról ezt a rongy kis tanyát”.³³⁹ Hasonló tulajdonságok, hajlamok és indulatok összegződnek Rozi jellemében is. Eszményített, pozitív figuraként jelenik meg a drámában ellenpólusaként a hitvány és földmániás Julinak, akinek a környezetében tragédiába fullad a férfialakok sorsa. Természetesen nem közvetlenül az asszony az oka az öreg Fekete János halálának, az mindössze a „rosszak” baljós kezdete. Jani és Antal sorsa azonban végérvényesen megváltozik Juli erkölcstelensége és kapzsisága folytán.

³³⁶ Uo. 401.

³³⁷ Uo. 352.

³³⁸ Uo. 402.

³³⁹ Uo. 601.

Különös Jani és Juli viszonyában, hogy itt is a nő a kezdeményező fél. Sarkadinál – főképpen a korai drámaíró pályaszakaszában, majd a késeiben – pontosan a férfi csábítási szándéka a hangsúlyos, mely sokszor a kaland, a teljesítmény kedvéért történik. Jelen esetben a csábítás a nő részéről és anyagi okok miatt megy végbe. Juli így próbálja rávenni Janit arra, hogy ne lépjen be a téeszbe, és így együtt maradjon a Fekete birtok. A kapcsolat furcsasága, hogy a férfi benne a „szenvedő” fél, Jani érzi magát rosszul utána. Szemmel látható romlása is: meg hasonlít önmagával, hiszen az asszony tárgyként kezelte, és Rozi sem viszonzozza a közeledését. A mulatságon részegen – és féltékenyen – beleköt Papba, majd orvul leszúrja, és majdnem gyilkossá lesz. Végül összeomlik, és mindent bevall a bátyjának, vállalva ezzel a börtönbüntetést is. Egyetlen aktív tette, hogy megtámadja Papot, de ezzel is gyávaságát bizonyítja, mert orvul teszi azt. Jani emberként és férfiként is kudarcot vall, bűnhődése természetes és logikus folyamat eredménye. Csakúgy, mint Julié, aki kiszakította magát a családi kötelékből hűtlenségével, férje számára tehát megszűnik létezni.

Tragikus alak Antal, a férj. Az ő esetében is nagymértékben érvényesül a társadalmi helyzet determináló ereje. A dráma egyik cselekményszála éppen ez: belép-e középparasztként az – egyébként paradicsomot kínáló, családias közösségként bemutatott – termelőszövetkezetbe, vagy továbbra is a saját erejére támaszkodik. Jellemében mindvégig központi szerepet foglal el az ezen való töprengés, őrlődés. Végig érezhető, hogy forgatja ő is magában a belépés gondolatát, nemcsak öccse. Fontos visszatartó erők etekintetben azonban a régi rendszerhez ragaszkodó apa és a vagyont mindenáron megtartani akaró feleség. Itt megvalósul tehát az egy személyen belüli konfliktus, amely a sematikus darabokban igen ritka.³⁴⁰

Antal jellemében is jelen van egy a kommunista ideológiából fakadó mitikus-szagrális jelentéstöbblet. A forradalmár, a változást előidéző vátesz – már fentebb említett – jegyei az alakjában is kirajzolódnak: „Tudod – mondja egy ízben –, benne van az emberben, hogy egyszer úgy istenigazában megmutassa, mit tud. Így a markomban az egész föld... Mit tudnék én abból csinálni...”³⁴¹ Fontos mozzanattá válik a föld- és munkaszeretet, a fizikai munka pedig kiegészül egy magasabb rendű alkotásvágygal, mely az életmű egészét tekintve a *Kőműves Kelemenben* bukkan fel először. Ez az alkotásvágy az *Út a tanyákról* című drámában – akárcsak majd a *Szeptemberben* – a birtok, a kert megteremtésére irányul, ezáltal a megelégedett élet és jólét létrehozásának célját szolgálja. Ebben a darabban is hangsúlyos a semmiből teremtés motívuma; a valami nagynak, fontosnak, értékesnek, ez esetben a családi

³⁴⁰ Heltai Gyöngyi: *Szocialista sematizmus*. Bp., MTA Politikai Tudományok Intézete, Etnoregionális Kutatóközpont, 1997. 12.

³⁴¹ Uo. 389.

gazdaságnak a fáradságos munkával történő megteremtése. Ahogy a *Szeptemberben* az öreg Sipos, úgy itt Antal hosszabb megnyilatkozásában jelenik meg az ezt jelölő ellentét:

Tudja, volt a mi tanyánkon, amikor tizenöt éve ideköltöztünk, egy homokdomb, az alján meg egy vizenyős lapos. A káka nőtte... Nézze, evvel a két kezemmel hordtam le kilencezer szekér homokot az apámmal meg az öcsémrel együtt. Oszt tizenöt év alatt eltűnt a domb. A káka helyén most szőlő van, a királydinnyék helyén meg olyan tanya, hogy a környéken nem hiszem, hogy különb van valakinek, még a kuláknak se! Oszt ez mind a mi munkánk volt (...). Aztán tudja, ha a kislányommal néha végigmegyek a tanyán, megkérdezi tőlem: édesapám, ez itt mind a miénk – miénk lányom – mondtam neki –, a miénk! Látja, hogy benne van abba is, pedig még gyerek – az enyém, a saját. Mer kedves az, elvtárs! Maga nem tudhatja, milyen kedves, mer nem próbálta... hogy mennyi mindent áldozott érte az ember. Oszt áldozna is, újra, ha rá kerülne a sor³⁴²

Ez a szövegrész is a *Szeptember*éhez hasonló dicsőítése a kétkezi munka már-már mitikus teremtményének. Mitikus azért, mert a sivatagképzetet alkalmazza, és – például a bibliai szövegre utalva vagy a kora keresztény aszketikát figyelembe véve –, az ítélet, az önsanyargatás és önmegtagadás valós és szimbolikus helyét, a homokdomb, a káka, a gyomnövények vidékét változtatja át szőlőtermő gazdasággá (a szőlő pedig a bibliai képzetkörben a termékenység és élet jelképe). Az építésben megnyilvánuló teremtés motívuma is megjelenik ebben a drámában szintén Antal alakjához kötődve. A *Kőműves Kelemen*, a *Viharban* című kisregény és a *Szeptember* egyes sorait idézi, ahogyan Antal nagy ígéretekkel, forradalmár lendülettel vágott egykor neki az életnek: „Te! Fiatal legény koromban úgy képzeltem el – mondja a feleségének –, hogy mint mesében a kis királyfi nekivágok ennek a világnak, oszt a hónom alá gyűröm... oszt építék magamnak egy olyan kacsalábon forgó tanyát, hogy...”.³⁴³

Az *Út a tanyákról* drámai beszédmódjában azonban a hasonló gondolatok kizárólag az új eszmékhez tapadnak. Antal terve nem valósult meg teljesen, felesége hűtlensége pedig – a család és magánélet problematikája itt összefonódik a politikai és gazdasági létszférával – erkölcsi-érzelmi válságba sodorja. A nagy tervek a forradalmár lelkületű Rozik és Bátorik nevével jelzett szövetkezetben élhetnek csak tovább. A dráma ugyanis csak ezt a perspektívát hagyja nyitva a családi életben kudarcba fulladt sorsú Antal előtt – szintén propagandisztikus céllal.

Fontos összetevőként jelenik meg az is, hogy Antal „mintagazda” voltáról híres a faluban. A kommunista berendezkedésű életben ennek fontos szerepe van. Dobi István jegyzi meg a vagyonnal rendelkező úrgazdákról, hogy „igyekeztek beilleszkedni abba a falusi

³⁴² Uo. 391-392.

³⁴³ Sarkadi Imre: *Drámák*. 408.

parasztéletbe, ami körülöttük már régebben is megvolt, rendszerint ellenkezés nélkül tudomásul vették, ki az első gazda, kik a jó gazdák, *kikre kell figyelni*, kiknek a példájára érdemes odafigyelni. A szövetkezetbe is akkor mentek, amikor példaképeik, a régi jó gazdák már aláírtak – olyan törvény volt ez, ami alól ritka kivétel akadt”.³⁴⁴ Így tehát Fekete Antal kiválósága szociális identitása szempontjából elismert tény a drámában. A figura identitását azonban a férji, apai szerep is meghatározza: ezen a területen pedig a teljes elmagányosodás tragédiája következik be sorsában rövid időn belül. Édesapja meghal, feleségét elkergeti, öccse börtönbe kerül. Egyetlen választási lehetőségként áll előtte a család mint közösség után egy másik közösség, a szövetkezet, melynek – a drámai, ideologikus nyelvezetben – szintén érvényesül egyfajta családpótló szerepe, amire korábban már utaltunk. Ráadásul erkölcsi védelmet is jelent a belépő számára – ezt is tartalmazza a róla kialakított eszménykép –, hiszen vezetőjétől elsődleges elvárás, hogy józan és béketűrő legyen („Ő berúghat, én nem – ő verekedhet, én nem – *ingerülten* –, nem azért küldött engem ide a párt, hogy verekedjek...”³⁴⁵ – mondja Pap). Ennek természetes ellenpólusa pedig a haszonleső, „tekergő” gazdagabb paraszt.

Az eszményített világ fő képviselője a darabban Pap, a párttitkár. Pap bizonyos tekintetben idegen. Hasonlít ebben a *Szeptember* Sipos Palijához, aki faluról származik ugyan, mégis a Budapesten töltött évek után mint „reformer” tér haza, új eszmék hirdetőjeként, noha a már kevésbé idealizált közösségben kisebb hatékonysággal tud tevékenykedni, mint a jelen darabban Pap. Pap a főváros, a párt küldötte. Külső emberként, egyfajta jövevényként érkezett a falusi tanyavilág olykor érzelmileg túlfűtött életébe (Rozi egy alkalommal szemére is hányja „ridegségét”, egyúttal rá is mutatva a közügyekkel való hozzáállásban tanúsított szenvedélyesebb, ezáltal helyesebb magatartásra³⁴⁶). Emiatt hamarosan áldozattá válik, mikor Jani féltékenységből súlyosan megsebesíti.

Az *Út a tanyákról* alaphelyzetét, szituációit, alakjait egy társadalmi-politikai valóság, a szocializmus építése és ezen belül a szövetkezetesítés határozza meg. Mivel a kor politikai retorikájában nagymértékben jelen volt a keresztény fogalomrendszer, Sarkadi is adaptálta ezt a jelenséget. A drámában erőteljesen érvényesül a vallásos-biblikus beszédmód, illetve motívumrendszer látens jelenléte. Márkus Béla részletesen bemutatja azt, ahogyan Engels a korai kereszténység és a szocializmus között vont párhuzamot. Majakovszkij, Belij, Blok műveiben is megfigyelhető a bibliai-vallási frazeológia jelenléte csakúgy, mint az 1945 utáni magyar ideológiai és kulturális élet két meghatározó egyéniségének, Révai Józsefnek és

³⁴⁴ Dobi István: A magyar parasztság a szocializmus útján. *Társadalmi Szemle*. 1965. 4. szám, 78-79.

³⁴⁵ Sarkadi Imre i. m. 405.

³⁴⁶ Uo. 405.

Lukács Györgynek egyes szövegeiben.³⁴⁷ Ez egy speciális, teleologikus és sematikus történelemszemléletből ered, amely az 1945-ben bekövetkezett fordulatot megváltásként, a társadalom vagy mozgalom élén álló személyt messiásként értékelte, és „csodavárás” jellemezte a közhangulatot.³⁴⁸ Természetes tehát, hogy a politikával ennyire átszőtt közélet hatására – és az irodalompolitikai elvárásokat is figyelembe véve – Sarkadi ekkor keletkezett írásaiban, azok beszédmódjában, jellemeiben is érezhető ennek az ideológiának a hatása. A jellemek kevésbé jellemek már, mint korábban, inkább sematikus típusok. Ez annak is köszönhető, hogy egy olyan társadalmi berendezkedésben, amely egy meghatározott ideológiára, sőt dogmarendszerre épül, kevésbé érvényesülhetnek a személyiség egyedi jellemvonásai, és nem kaphat helyet az „önmagát meghatározó ember” prototípusa sem. Nagy különbség ez a Sarkadi-életmű e két pályaszakaszában jelentkező ember- és társadalomfelfogás között. Az individuum helyett a közösség, a kollektívum olykor vallási színezetű, idealizált reprezentációja válik uralkodóvá.

A messianizmus legnagyobb mértékben ebben a darabban jelenik meg a közösséget középpontba állító drámái közül. Se a *Párbajban*, se a *Januárban* nincs ennyire pátosszal teli képe a kommunista társadalmi átalakulásnak. A *Szeptember* pedig már mélyebb, a változás szenvedésekkel, fájdalmas lemondásokkal járó árnyoldalait is szemléltetni igyekszik. Az *Útban* érvényesülő mitikus gondolkodás azonban a paradicsom- és messiásképzet erőteljes jelenlétét eredményezi. A szövetkezetet, mely közös gazdálkodásra létrehozott vagyont megosztó földművelő- és birtokközösség (ne feledjük, Engels ennek a legkiválóbb megvalósulási formáját a korai kereszténységben látta), az édenkert mitikus képzetével tölti meg. Eklatáns példája ennek – és a propagandisztikus szólások jelenlétének – Gál monológja:

„Kommunisták vagyunk, ezt meg kell csinálni... *Szünet.* Na! Megcsináltuk! Paradicsomot csináltunk már ezen a háromezer hódón”³⁴⁹

Mitikus jelentéstöbblettel bír az is – szintén egy másik monológban, az *Antaléban* –, ahogyan Antal az általa létrehozott virágzó kis gazdaság létrejöttéről beszél. Kiemeli a terméketlen homokos és gyomokkal benőtt terület teljes átalakítását szőlőtermő tanyává, valóságos kis oázissá. A kertmotívum attribútumai ezúttal tehát nem a kollektív gazdálkodás ismérveiként jelennek meg, mint azt fentebb láttuk, hanem pontosan a tagosítandó középparaszti birtok jellemzőiként. Ez pedig burkolt társadalomkritikát is rejthetett magában,

³⁴⁷ Márkus Béla i. m. 198-199.

³⁴⁸ Uo. 202-203; 206.

³⁴⁹ Sarkadi Imre: *Drámák*. 420.

és egyúttal az eszményített szövetkezet képét is aláásta bizonyos mértékben, ami pedig a mű ellentmondásosságát eredményezi. Adódhat ez Sarkadi speciális írói attitűdjéből, a töprengő, sokszor szkeptikus, vívódó és „közelre tekintő hitből”³⁵⁰, mely a kritikát sem átalította szem előtt tartani. Még inkább érvényesül ez a későbbi *Szeptemberben*, ahol a saját fia készül felszámolni apja „paradicsomát”, és betagosítani a nagy közösbe. Nem vonzó állami gazdaság már ez, még akkor is, ha emellett jelen van a kommunisták messianisztikus küldetéstudatának pátosszal teli kinyilvánítása.

Az író társadalomkritikai szándékára utaló jel, hogy a paradicsom-képzetet a különálló Fekete-tanyával kapcsolja össze, és ezáltal a munka szeretetét mint morális értékkategóriát rejtetten az önálló gazdasághoz köti. A szövetkezethez nem kötődik olyan mérvű törekvés, amely a semmiből teremtetést tűzné ki céljául. Sőt, a *Gál János útjában* – az irodalompolitikai előírásoknak ellentmondó, szokatlan – képet rajzol a termelőszövetkezetről. A kétkezi munka szeretete ugyanis egyedül a főhős figurájához, a fiatal, saját erejéből felemelkedő és a szövetkezetben perspektívát találó Gál Jánoshoz kötődik. Munkatársai a termelőközösségben – gondolnánk, a magántulajdon ösztönzésének hiánya miatt – inkább melléülnek a munkának.

Szeptember: a megteremtett és elvett paradicsom

A *Szeptember* formailag is lezárt, kerek mű a *Párbajhoz* és a *Januárhoz* képest. Az *Út a tanyákról* című munkától is különbözik tekintetben, hiszen ez a korszaknyitó dráma több szálon futó, szétfolyó cselekménye még sok felesleges részletet tartalmaz a középparaszti réteg életéről, a *Szeptemberben* viszont nincsenek ilyen „mellékszálak”, amelyek redundánsnak tűnhetnek az eseménysor végkimenetele és a drámai konfliktus szempontjából. Sipos Istvánt az idő előrehaladtával szépen lassan magára hagyja az öt gyereke, felnőnek, kirepülnek a családi fészekből. Egy ember sorsának természetes menete szerint valósul meg mindez, önmagában a cselekmény ilyenén szükséztű összefoglalása még nem hordozza azt a feszültséget, amely a két generáció, az „apák és fiúk” nemzedéke között kialakul. Nem pusztán a szülőktől való elszakadás olykor fájdalmas lelki folyamata tematizálódik a drámában, hanem az ötvenes évek egyik központi átalakulása, a szövetkezetesítés, a középparaszti birtokok „tagosítása” is. Sőt tulajdonképpen ez képezi a két generáció „harcának” egyik okát is. Sipos István életének egyetlen, vérrel-verítéssel megteremtett fő műve kicsiny birtoka, a Sipos-tanya, melynek látszólagos idilljét a Magyarországon végbemenő szövetkezetesítés töri meg. Hazatér ugyanis a legkisebb fiú, Pali, ennek az új

³⁵⁰ Márkus Béla i. m. 208.

gazdasági folyamatnak az élharcosa. A vidéki paraszti életből már fiatalon kiszakadt, Pesten lett tisztviselő a minisztériumban, és a szülőhelyén lévő tangazdaság igazgatójának nevezték ki. Ez az esemény felbolygatja az öreg Sipos és fiainak életét. Rá kell döbbernük ugyanis, hogy az eddig gondosan kiépített, megszokott életmenetet valamilyen szükségszerűen más, új, ezért bizonytalan váltja fel.

A konfliktus háttere, mint említettem, elsősorban nem a jellemek különbözőségeiben keresendő, hanem a társadalmi átalakulásban. Sarkadi Imre 1952-ből származó, ismert megállapítása szerint a legmegfelelőbb „egy emberen belül megmutatni a benne lévő régít s azt a harcot, ami benne végbemegy a születendő új megérzésének, meglátásának hatása nyomán”.³⁵¹ Az ötvenes évek társadalmi-gazdasági átalakulása kedvező talaja volt az ilyen összeütközéseknek a régi és az új között. Sarkadi drámái közül az *Út a tanyákról*, a *Január*, a *Párbaj* és a *Szeptember* is erre a konfliktusforrásra épít.

A *Szeptember* is társadalmi dráma, és cselekménye a legkerekebb a korszak összes alkotásai között. Mintha azt a rengeteg, drámaiságot tartalmazó anyagot, az állami gazdaságot mint „az új perspektíváját” csak ebben a drámában tudta volna kellőképpen összerendezni úgy, hogy ne tartalmazzon felesleges elemeket, és így ne menjen ez az alakok közötti viszonyok bemutatásának rovására. A régi és az új összeütközése miatt Bécsy Tamás drámatipológiáját figyelembe véve, a konfliktusos dráma kategóriájába sorolhatjuk a művet.³⁵² Nem két drámafigura ellentéte által valósul meg a konfliktus, hanem a társadalmi-gazdasági erők mozgatják az egyes alakok sorsát, és határozzák meg jellemüket.

A *Szeptember* alakjai között azonban mégis van egy, akivel az összes többi valamilyen viszonyban van. Az öreg Sipos István, akinek a kis gazdasága áll valamilyen új előtt. Sipos Istvánt az első felvonásban a Veres tanítóval folytatott párbeszéde során látjuk először. Már külső megjelenése sugallja, hogy az évek hosszú során a kemény kétkezi munka töltötte ki hétköznapijait, anyagilag mégsem vitte sokra: „Ősz, csupa cserzett a képe, zsíros kalapja, rettenetesen öreg, foltozott, avult ruhája van...”.³⁵³ Kiderül a beszélgetés során, hogy Sipos István a saját erejéből hozta létre a kis tanyát, és bár nagy szegénységben küszködött az egész család, mégis sikerült virágzó otthont teremteniük. A díszlet leírásában az író hangsúlyozza, hogy az „aprólékos gondosság” sok más tanyától megkülönbözteti a Sipos-birtokot, a virágok és gyümölcsök élettel teli látványa pedig arról árulkodik, hogy a szépség iránti igény is megvan az otthontervezőkben. Az idilli látképet erősíti az író „babakert”-hasonlata is, mely által azt érzékelteti, hogy a Sipos-tanya nem tipikusan vidéki, paraszti birtok, hanem valamiféle mesebeli házikó. Az öreg Sipos ennek az idilli környezetnek a megteremtője, a

³⁵¹ Sarkadi Imre: *Cikkek, tanulmányok*. 796.

³⁵² Bécsy Tamás. *A dráma modellek és a mai dráma*. 65-116.

³⁵³ Sarkadi Imre: *Drámák*. 576.

dolgos, munkás élet megtestesítője. Alakját azonban kevésbé jellemzi az a nyugodt derű, amely például a később születő drámai hőst, Sebők Imrét, és amely elvárásaink szerint jobban illeszkedne az építő, alkotó magatartáshoz. Sokkal inkább a társadalmi darabokban megszokott barátságtalan, olykor kesergő, zárkózott tulajdonságokat figyelhetünk meg az öreg Sipos esetében. Ez jól tükrözi Sarkadinak azt a törekvését, hogy az általa ismert és célirányosan is vizsgált társadalmi rétegnek a legjellegzetesebb jegyeit, magatartásformáit, viselkedéstípusait mutassa be annak képviselői által. A realista dráma követelménye ez Sarkadinál, aki – a korszak kezdetén – Móricz és Veres Péter nyomdokain járva a kisparaszti, középparaszti réteg helyzetét térképezte fel írásaiban, prózájában és publicisztikájában egyaránt. Az öreg Sipos jellegzetes megszólalásai, beszédmódja, sőt problémái az alföldi paraszti réteg képviselőjére vallanak, tehát egyfajta típust rajzol vele az író. A Sipos István mögött lévő élet azonban nemcsak tisztességben, szorgalomban, hanem bizony olykor szegénységben telt. A semmiből munkával létrehozó, teremtő tevékenység ezért még hangsúlyosabb érték az ő alakjában:

SIPOS. ...Nem lát itt olyat a tanító úr (...), amit ne én csináltam vóna...

VERES. Szóval benne van az élete ebben a tanyában. Fába, vályogba, tetőbe beleépült, ki se tudna már szabadulni belőle.³⁵⁴

De az öreg Sipos esetében az erkölcs- és életnemesítő szándékot háttérbe szorítja egy sokkal gyakorlatiasabb elv a létrehozásra, nevezetesen az erre a társadalmi rétegre oly jellemző megélhetési küzdelem: „Okom vót, nagy okom: ne ragadjak a szegénységbe (...) Kereset: csak ezért mozdult ki az ember”.³⁵⁵ Ez szintén alátámasztja azt az elgondolást, hogy a Peter Szondi által „társadalmi drámának” nevezett műfaji kategória érvényesül Sarkadi bizonyos műveiben, így a *Szeptemberben* is, hiszen a társadalmi réteg helyzete, amelyhez Siposék tartoznak, mindenképpen hatással van jellemükre és sorsukra. Bécsy Tamás hasonlóan vélekedve az egész társadalmi réteget megtestesítő, reprezentáló figurának nevezi a *Szeptember* Sipos Istvánját.³⁵⁶

Az író Pali színrelépése előtt már előkészít egy később aktualizálódó problémát: az állami gazdaság létesítése által felvetődő kérdések ugyanis Pali megérkezéssel válnak a párbeszédnek központi témájává, háttérét adva bizonyos morális kérdéseknek is. Tulajdonképpen Pali hazatérése az, ami újra összehozza a családtagokat a Sipos-tanyán: az asztalos Jóskát és a kovács Sándort, Zsófi, Gábor és az özvegyen maradt meny, Mari mellé.

³⁵⁴ Uo. 579.

³⁵⁵ Uo. 584.

³⁵⁶ Bécsy Tamás: Sarkadi Imre drámáinak világáról. *Irodalomtörténet*. 1981. 4. szám, 922.

Pali a tangazdaság igazgatójaként tér haza Budapestről, a földügyi minisztériumból a szocialista gazdasági átalakulás ifjú élharcosaként. Az eddig Bátori és Gábor által felröppentett hírek a paraszti földek tagosításáról most valósággá válnak, Pali ugyanis már egy új világ és értékrendszer szerint gondolkodik: „A lényeg az – vallja –, hogy ez a tanyásrendszer, akármilyen haladó volt a feudalizmus és a kapitalizmus korában – haladó volt bizony, mert sok árut termelt és sok szabad parasztot teremtett... ma már akadály...”³⁵⁷ Majd nem sokkal később nyilvánvalóvá teszi törekvését: „nem azért jöttem, hogy őrizsem és mentsem a múltnak ezeket a tanyás emlékeit, hanem éppen ellenkezőleg”.³⁵⁸

Sarkadi az *Út a tanyákról* című darabjában pátosszal jeleníti meg a szocialista eszmék által a gyakorlatban megteremtett szövetkezeti világot. A „kuláklány” feleségét elzavaró Fekete Antal szükségszerűen menedékként tekint a közösségre, tagjai hangsúlyozottan „jó”, erkölcsös emberek. Részben innen ered a dráma propagandisztikus jellege. A *Szeptember* etekintetben már mást sugall. A szocializmus eszméit majdnem egyedül csak Sipos Pali képviseli. Az ő alakját, jellemét gondosan szemügyre véve és az öreg Sipos sorsával összevetve azonban megállapíthatjuk, hogy sokkal inkább az új eszme árnyoldalait láttatja a darab.

Az igazi konfliktus a „rég és az új között” ekkor válik kiélezetté, amikor a különböző társadalmi-gazdasági rendszereket különböző generációk képviselik, és egy családon belüli nemzedékek fordulnak szembe egymással bizonyos társadalmi mozgatórugók következtében. Sipos István a szorgalommal, kitartással megszerzett vagyont, az építő munkát, a fiak nevelésének, kitaníttatásának áldozatos tevékenységét, Sipos Pál pedig a haladást, az ember nagyratörését, hódító tevékenységét képviseli monológjaiban. Mindkettőjük teremtő, sőt értékteremtő ember. De míg Sipos István erőfeszítéseinek az eredménye kézzel fogható (ezzel indít maga a darab is, a gondozott, „játékszerhez” hasonló kertecske leírásával), Pali törekvései inkább csak idealizmusba burkolóznak.

Nagyon törtem a fejem, — mondja —, hogy melyik hát az igaz: az vajon, hogy az ember kikutat minden rejtelmet, megzabolazza az egész világot, lemegy a tenger legmélyebb fenekéig, elrepül a holdig, csillagokig, felbomlasztja az anyagot s újat teremt — vagy az, hogy a tarlón őrzi a disznót, mint húszezer éve s kunyhót döngöl magának a nedves földből, mint húszezer éve... Melyik hát az igaz? Amit itt látok magam körül, az egész nagy végeláthatatlan pusztán vagy az, ami a könyvben volt s nemcsak a könyvben: a fejemben, a szívemben, bennem, aki gyorsabban akartam repülni a fecskénél, a hullócsillagnál.³⁵⁹

³⁵⁷ Sarkadi Imre: *Drámák*. 619.

³⁵⁸ Uo. 622.

³⁵⁹ Uo. 622.

Ebben a drámában is felsejlenek a népmeseiség bizonyos elemei a bibliai reminiszenciák mellett, noha ez kevésbé válik hangsúlyossá, mint a kert-archetípus. A népmesék szövegvilágának bizonyos jelenléte a legkisebb fiú motívumában érezhető legelőször. Sipos Pali a népmesék szerencsét próbáló és a küzdelemből győztesen hazatérő hőisével mutat rokon vonásokat. Az ilyen alakok mindig magukban hordozzák kivételes képességeikkel az új jövő ígértét: „Lássa, hazajön a legkisebb fiam... – számol be Sipos Veresnek – olyan nagy dolog e nekünk, hogy mindjárt a se tudja az ember, hun áll a feje... Ennek élek én mán. Hogy hazajön eccer, eccer valamék fíjam”.³⁶⁰

A szerencsepróbálás mozzanata tovább erősíti ennek a motívumnak a jelenlétét: „Mer a ment vagy elkergették – a soha vissza nem jött. Ötven éve erre még példa nem vót”.³⁶¹ Az öreg Sipos többször is hangsúlyozza, hogy Pali milyen sokra vitte az életben. Hangsúlyos továbbá az is, hogy ő a legkisebb, a legszeretettebb, és egyben a legtávolabb élő fiú, aki az első megjelenése előtt a befogadó számára valamilyen misztikus ködbe burkolózó, idealizált figura. A bennünk így keletkezett elváráshorizontnak azonban nem felel meg Sipos Pál alakja: a falusi kisbirtokos paraszt legkisebb fiából minisztériumi dolgozó lett ugyan, de a patetikus szólások mögött egyetlen célja van, saját apja életművének, munkájának, vagyonának megkurtítása. Ez esetben pedig ez már nyílt bírálata a Pali által kiszolgált ideológiai és gazdasági rendszernek.

Az utolsó felvonásban történik meg az „összecsapás” a kétféle magatartás között, míg végül Palit elkergeti az öreg Sipos a tanyáról. Az eddig barátságtalannak, olykor kissé gorombának megismert Sipos István beszéde itt válik emelkedettebb hangneművé. Eddigi megszólalásainak nagy összegzésekképpen a teremtő ember életideálját fogalmazza meg:

Én azt mondom, az Úristen is akkor halt meg, amikor befejezte a teremtést... nem látta azt senki azóta, nem tanálkozott aztán vele élő ember – mer mire lett vóna mán azután? (...) Hát énnekem, aki egész életemet munkába töltöttem el, énnekem, aki paradicsomot teremtettem itt, a tájékon, ahun csak libalegelő vót – énnekem csak jogom van mán tudni, meghagyják? hogy hagyják? Vagy miér nem hagyják meg nekem, amit ötven év alatt evvel a két kezemmel raktam egymásra? Ezért kérdelek tőled, ezért taníttattalak, hogy vénségemre egyszer ezt is megkérdezhessem valakitől.³⁶²

Egy nehéz munkával megszerzett életmű és egy életszemlélet válik veszélyeztetetté azzal, hogy a Sipos-tanyát is eléri a szocializmus eszméje. Megkérdőjelezhető tehát B. Nagy László azon megállapítása, mely szerint Sarkadi – aki a *Szeptembert* megelőző darabjaiban is

³⁶⁰ Uo. 594.

³⁶¹ Uo. 611.

³⁶² Uo. 621.

és megannyi novellájában tette témává a szövetkezetesítés kérdéseit – a fiatal Siposnak ad igazat, mégis az öreg Sipos az, akivel igazán rokonszenvez.³⁶³

Pali a világot vagy legalábbis az országot járt fiatal titánja egy új gazdasági rendszernek, az öreg Sipos pedig a középparaszti réteg képviselője. Bécsy Tamás szerint „ennek a rétegnek a történelmi élete befejeződött, éppúgy, mint Sipos Istváné (...) Sipos István magára maradása a réteg történelmi életének befejeződését jelöli.³⁶⁴ Szimbolikus lehet ebből a szempontból Siposnak az a törekvése, hogy minden fiát valamilyen mesterségre taníttatta. A drámában többször hangsúlyt kap ez a tett, egyrészt mint az egyik legnemesebb apai cselekedet, ahogy Veres tanító megfogalmazza:

„Lássá, ez szép dolog, bátyám. Nagy dolog. Olyan ez, hogy fel kellene jegyezni valami nagy könyvbe. A város évkönyvébe, vagy nem is tudom én, hova. Hogy maga hét gyereket kitaníttatott”.³⁶⁵

Másrészt viszont Siposnak részben ez a tette okozza elmagányosodását: „azér taníttatja az ember a gyerekeit – vallja be magának is –, hogy a végén ne maradjon vele senki”.³⁶⁶ Szimbolikus értékkel bírhat az is, hogy az öreg Sipos gondoskodott ugyan örökösről a tanyát illetően, Pista fia azonban, aki mind közül a legjobban szerette a Sipos által megteremtett paraszti életet és a földet, fiatalon meghalt. Az egyetlen reménysugár Sipos életművének folytatására és a középparaszti réteg továbbélésére Pista halálával megszűnik.

Az elmagányosodás és egyáltalán az egyedüllét fontos témája a darabnak. Ez természetesen a legszembetűnőbb mértékben az öreg Sipos esetében jelentkezik, nemcsak az idős kor fájdalmas, noha természetes velejárójaként, hanem társadalmi okai is vannak ennek: a jobb megélhetés reménye a fiak számára már nem feltétlenül a néhány holdas gazdaságtól várható. A magány azonban nemcsak az idős házaspár osztályrésze a műben, hanem a fiatalabb generáció sorsát is érinti. Mari, Sipos menyje fiatal kora ellenére özvegységben él, míg a szintén egyedülálló Veres tanító be nem kopogtat a Sipos-tanyára menedéket kérve az eső előtt:

MARI. Egyedül vagyok a legjobb kedvembe. Míg nem rakja más is az én vállamra a maga gondját.

VERES. Egész egyedül?

MARI. Mióta meghalt az uram – hát mán csak egész egyedül.

³⁶³ B. Nagy László: Sarkadi Imre. In: *Élő irodalom: Tanulmányok a felszabadulás utáni magyar irodalom köréből*. Szerk.: Tóth Dezső. Bp., Akadémiai kiadó, 1969.

³⁶⁴ Bécsy Tamás i. m. 923.

³⁶⁵ Sarkadi Imre: *Drámák*. 582.

³⁶⁶ Uo. 582.

VERES. *Kis szünet.* Én is így vagyok most, lássa. Egész egyedül. Kádár néni vállalta, hogy mos meg főz... az rendben is lenne. Tanítom a gyerekeket közben. *Szünet.* Így élnék... (...) végül is csak azért beszéltem ennyit, mert úgy láttam: hasonlít egy kicsit a mi... a mi sorsunk.³⁶⁷

A fiatalok egyedüllét-problémájára van tehát megoldás. A *Szeptember* drámai cselekményében kibontakozik egy szerelmi szál is, az özvegy Mari és az újonnan érkezett Veres tanító között. Az *Út a tanyákról* is tartalmaz egy hasonló elemet: a szövetkezetesítésről szóló kérdések mellett, illetve azok talaján Pap és Rozi élete is összefonódik. De míg ott több cselekményszál fut egyszerre, és a lényegi konfliktus nem Pap és Rozi történetében rejlik, és így feleslegessé teszi ezt az elemet, a *Szeptemberben* szorosabban illeszkedik Veres és Mari szerelmének története az elmagányosodáshoz, csakúgy, mint Sipos István egyéni sorsdrámájához. Mari magányossága ugyanis véget ér azáltal, hogy a másik magányos Veres oldalán megtalálja a boldogságot, de így ő is elhagyja az öreg Sipost, akinek az egyedülléte tovább mélyül.

Sarkadi paraszti témájú műveihez egy ponton kapcsolódik a *Kőműves Kelemen* című drámatörredék. Egy ideig párhuzamosan is íródhatott ezekkel a művekkel, ugyanis az író 1949-től 1953-ig dolgozott a drámaváltozatokon a filológia tanúsága szerint. Bár a *Kőműves Kelemen* tárgya egy magyar népballada parafrázisa, az általa felvetett gondolatok olykor egyes paraszti tárgyú Sarkadi-művekben is megfogalmazódnak. Legfőképpen a *Szeptemberben* kap hangsúlyt az emberi munka, a teremtő és alkotókészség, mint elementáris érték: „Lássa, Sipos bátyám... – mondja Veres tanító – én úgy vagyok vele, hogy nekem ez a nagy dolog, a legnagyobb. Egy fél évszázad munkás élet – tanya, de milyen tanya – ott, ahol semmi se volt azelőtt (...)... és életet teremtett itt, a pusztán”.³⁶⁸

A semmiből való teremtés a *Kőműves Kelemen* fontos témája is, ahol ez olyan magas fokú emberi cselekedet, amely az áldozat fájdalmas tényezőjét is megérdemli. Kelemen ismert szavai az ember egyik legnemesebb tulajdonságáról: „Nem is isten akarok lenni. Ember. Aki nagyra tör, mert a teljességet akarja”.³⁶⁹ A nagy és maradandó alkotáshoz a balladaparafrázisban még emberélet kellett. A *Szeptemberben* ugyan nincs erre szükség, de az emberi élet kemény munkában, verejtékben szublimálódik az emberi alkotásba. Idéztük, Veres tanító is úgy véli, hogy az öreg Sipos élete benne van a vályogban, fában, tetőben, valósággal beleépült abba.

A *Kőműves Kelemenben* fontos tényező a teremtéshez, ez esetben építéshez felhasznált áldozat. Kelemen a feleségét áldozza fel, de saját életét is odaadná, ha szükséges

³⁶⁷ Uo. 593.

³⁶⁸ Uo. 583.

³⁶⁹ Uo. 285.

volna, csak hogy álljon végre a nagy mű. Sipos István esetében is beszélhetünk egy bizonyos értelemben vett áldozatról, de az – a társadalmi dráma keretein belül maradván – szintén metaforikusan értendő. Kelemen áldozata révén munkatársai meggazdagodnak, de ő kirekesztetik a társadalomból, és végleg magára marad. Sipos István kitaníttatja fiait, meghozva ezért kétkezi munkájával egy jelentős áldozatot azért, hogy azok elkezdhesék ki-ki a saját életüket, végleg magára hagyva az öreget, akinek mindezt köszönhetik. Ez a gondolat a drámában is megfogalmazódik: „Mer Sándor – mondja az öreg Sipos –, a tiéd, a te taníttatásod, a vót tán a legnagyobb áldozat. Értetek vót, nem értem. Mer ha nem is vótatok itthon, az a kis miegymás, csak megtermett, ami kellett... Tiétek vót az is mind. Kié is lett vóna? Tán énnekem kellett? Énnekem mán semmi se kell, csak a nyugalom, azután meg a halál (...). Addig meg: ...elég nekem, hogy lássam a tanyát. Megélek mán én ebből”.³⁷⁰

A *Szeptemberben* a munka kevésbé van felruházva azzal a mítoszi tartománnyal, amellyel a *Kőműves Kelemenben*. A *Szeptemberben* nem a transzcendenciával harcoló, azt megragadni vágyó, az üdvösséget elnyerni akaró egyént látjuk magunk előtt, hanem a realista és társadalmi dráma követelményeinek megfelelően a társadalmi-gazdasági helyzet határozza meg a figurák gondolkodásmódját a munka tekintetében is. Az már más kérdés persze, hogy a protestáns teológiában a munka, akár mint cselekedet, akár mint eszme eleve kap egyfajta mitikus-patetikus színezetet.

Sipos egyik monológiájában mégis egy teljesen józan érvet fogalmaz meg a munkával kapcsolatban: „Okom vót, nagy okom: ne ragadjak a szegénységbe”.³⁷¹ A tagosítás szülte konfliktusban is azért visszakozik, mert saját megteremtett értékeit félti.³⁷² Ugyanezt az okot fogalmazza meg Gábor is, aki ingadozik a termelőszövetkezetbe való belépést illetően: „énnekem el nem veszik azt, amibe benne a munkám”.³⁷³ Sipos gyermekeinek az életében a munka többnyire a maga fáradságos voltában jelentkezik, és már nyoma sincs annak az erkölcsnemesítő, univerzálisan emberi tényezőnek, ami a lényegét jelentette a *Kőműves Kelemenben*. Sipos Jóska sorsában például a gyötrelmes oldala rajzolódik ki: „Énhozzám jó eddig csak a puhafa vót. Fenyőfa, nyírfa. Az anyám, a nem vót jó hozzám. Kűdött dógozni. Apám? Zavart. Énhozzám jó csak a puhafa vót”.³⁷⁴ Ez a tényező az öreg Sipos esetében is megjelenik a dráma végén. Az aprólékos gondossággal megteremtett kert, a gazdaság ellenére az ő élete sem nélkülözötte sosem a munkának azt az arcát, ami a kemény küzdelmet, a földdel folytatott harcot jelenti: „Főd, hát teremjen sokat. – Teremj, kutya, ó ezt mondtam én is, mikor idekötöttünk. (...) teremj, nyomorult, felhántalak, meggyúrlak, adok, ami kell, de

³⁷⁰ Uo. 613.

³⁷¹ Uo. 584.

³⁷² Bécsy Tamás i. m. 922.

³⁷³ Sarkadi Imre: *Drámák*. 588.

³⁷⁴ Uo. 632.

nekem teremj, mer... nekem sok gyerekem van... oszt termett... Élet lett belőle, család lett belőle...”³⁷⁵ A föld, mint alapvető jövedelemforrás jelenik meg, ami a realizmus követelményeinek megfelelően ábrázolja Sipos társadalmi közegét. A munkának egy más szempontból megközelített értékére világít rá azonban Mari és Veres párbeszéde:

VERES. (...) Ha nem is tudok már ittmaradni... mégiscsak látom, hogy magáért érdemes ide jönni, ha jövök. *Szünet.* A maga keze munkájából lesz itt... szép, jó... Amit mástól nem kaphat meg az ember.³⁷⁶

Itt már másfajta munka kerül előtérbe. Nem az Ószövetség felfogását felidéző, fáradságos, büntetésszerű küzdelem a megélhetésért, hanem az a fajta teremtő tevékenység, amely a szépséget, a kedvességet, a gondoskodást hozza létre, és amely akár ősz elején is képes zöldborsót érlelni és nyomában valóban élet fakad.

A *Kőműves Kelemenben* megszólaló pátosz helyenként a *Szeptemberben* is visszatér, méghozzá Pali nagyszabású terveinek leírásában. Pali hasonlóan nagy mű megteremtésére vállalkozik, mint a Déva várát építő kőművesek. Az ő munkájához is hitre és erőfeszítésre van szükség és kellő öntudatra a nagyralátó célok mellett: „... ahogy apám a vályogvető keretével megteremtette ezt a tanyát a puszta közepén – én ezt világviszonylatban akarom utánacsinálni!”³⁷⁷ Majd pedig egy már fentebb említett részben a világot meghódító ember ideálját fogalmazza meg. Az égisz törő ember a *Szeptemberben* tehát mint a szövetkezetesítésben manifesztálódó új társadalmi perspektíva emberideálja jelentkezik. Bátori az, aki a helyi tévész elnökeként hasonló gondolatokat fogalmaz meg:

Nem is igen tagosítunk, de ha mégis – énnekem nem olyan ember kell, aki félelemből jön hozzánk. Hanem olyan, aki – *Kis csend, hirtelen szenvedélyesen* –, aki robbanna mán a benne levő erőből, az égisz akarna jutni, oszt le tudja rúgni a cipőtalpáról ezt a rongy kis tanyát.³⁷⁸

Az építő, teremtő magatartás ábrázolása, amely a *Kőműves Kelemenben* elkezdődik, és a *Szeptemberben* folytatódik, máshol is megjelenik. Pali egyik pátosszal teli monológjában hangzik el a következő:

Azért, hogy újat, nagyot csináljak ezen a földön. Igen, ha úgy tetszik: hogy eltüntessem... a vályogviskót, a vályogéletet benne... a sötétséget, a sarat, a kuckóba szorult végtelen téli éjszakákat, a reménytelen apró vergődést egy kis megtakarítás, meg még egy kis megtakarítás után.³⁷⁹

³⁷⁵ Uo. 644.

³⁷⁶ Uo. 592.

³⁷⁷ Uo. 618.

³⁷⁸ Uo. 601.

Sipos Pali törekvése Bot Sándoréban talál rokonságra, aki a szintén 1955-ben keletkezett *Viharban* című Sarkadi-regény narrátor-főhőse. Építésként saját munkájának már-már metafizikai jelentőségét érzékelteti szintén egy hosszabb megszólalásában:

Házat akartam mindig építeni, palotát, évek óta. Keleti és nyugati nagy teraszokkal, az egyedülálló ház legyen emeletes, a földszintjén semmi, csak nagy szoba, óriási nagy, szalmafonatú bútorok benne, s fényezetlen, hosszú, nyers színű asztal, télikert, hogy mindig ott legyen a külvilág (...) Nagy emeletes házakat is akartam építeni, körben nagy udvar körül, hogy ott rózsalugas legyen, és park legyen, fenyőfák legyenek, s ha az udvari szobája ablakán néz ki az ember, hát zöldet lásson (...). Nem építettem se ilyet, se olyat, el is felejtettem már, mit akartam, csúnya skatulyaházakat építettem, szűk folyosókkal, kalitkányi szobákkal, boldogtalanok benne az emberek (...) Be akartam eresztetni mindenüvé a napot, a zöldet, a levegőt, s kirekesztettem mindenünnen... Odúkat segitettem csinálni, s nem maradt nekem, csak a hátralevő éveim maradtak, hogy hátha még csinállok...³⁸⁰

A *Viharban* témája – az egyidejűség ellenére – már nem a szövetkezetek építése, de maga az építő tevékenység, mint az egyik legemberibb, legnemesebb cselekedet jelenik meg a fenti monológban, noha célkitűzésében Bot Sándor kudarcot vall. Mindennek ellenére az építészetben megvalósítandó céljairól, vágyairól adott vallomása intertextuálisan kapcsolódik Sipos Pali nagyszabású terveihez.

A *Viharban* mellett más, később íródott Sarkadi-alkotást is megelőlegez a *Szeptember* Sipos Pali alakjában. Azt a – korai drámákban megjelenő – hőstípust idézi fel, aki már fiatal korában ígéretes tehetség, mondhatni a génusz jegyeivel bír. Mindehhez társul egyfajta karizmatikus, a transzcendenciával, a körülményekkel harcba szálló, azt irányítani képes magatartás. Az életmű kronologikusan egymást követő darabjaiban ez egyre inkább gazdagodik az ötvenes évekre az építés, a teremtés, a „nagy mű” létrehozásának erkölcsi imperatívuszával. Néhány évvel később azonban – túl az életrajz bizonyos társadalmi-politikai eseményekhez köthető törésein – ennek a hőstípusnak a kudarcát látjuk. A *Bolond és szörnyeteg* című kisregény, valamint az *Elveszett paradicsom* című dráma, mely feltehetően az életmű utolsó darabja, Sebők Zoltán személyében mutatja be ennek a folyamatnak a fázisait. Sipos Pali – noha nagyszerű tettek egyáltalán nincsenek a háta mögött – még így határozza meg a világban való helyét: „Volt idő, hogy ez a tanyaudvar volt a világ. Azóta a világ megnőtt. Minden a kezemben van, hogy én magam is növeljem. Naggyá, mentől nagyobbá”.³⁸¹ Sebők Zoltán, miután karrierjét, és erkölcsi-szellemi szempontból az egész

³⁷⁹ Uo. 622.

³⁸⁰ Sarkadi Imre: *Regények*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979. 453.

³⁸¹ Sarkadi Imre: *Drámák*. 617.

életét romokba dönti néhány meggondolatlan döntésével, az *Elveszett paradicsom*ban hasonló módon fogalmazza meg – immáron kihasználatlanul maradt – lehetőségeit:

Én a félresikerült zseni vagyok. Minden adottságom megvolt hozzá, hogy nagyot alkossak, hogy egy Pasteur-je, egy Pavlovja legyek a kornak – csak az az egy hiányzott, hogy higgyek ilyesemben. S azt hiszem, most se hiszek. Tegnap óta gondolkozok rajta: a tudomány már nem az, ami volt. Nem egy-egy zseniális felismerés löki előre az új utakra, hanem céltudatos, fáradhatatlan gyűjtőmunka.³⁸²

Az a két hőstípus rajzolódik ki Sebők Zoltán monológjában, amely a *Szeptember*ben is megjelenik. A „fáradhatatlan gyűjtőmunka” hőse és a zseni típusa. Az előbbi Sipos István és az *Elveszett paradicsom* Sebők Imréje, az utóbbit Sipos Pál, majd Sebők Zoltán testesíti meg Sarkadinál. Az eleinte hittől, erőből duzzadó, teremő zseniből, akinek már az életmű elején megvannak a képviselői az önmagukat meghatározó hősök, Hannibal, Tarquinius, Orestes stb. személyében, hitehagyott zseni lesz. Mellette azonban egyre nagyobb hangsúlyt kap az ötvenes évektől a zsenialitást kiegészítő, de egyben vele szembeálló magatartás, amit Sebők Zoltán „fáradhatatlan gyűjtőmunkának” nevez.

A zsenivel szemben azonban egyre több értékes tulajdonsága válik nyilvánvalóvá ennek az utóbbi hőstípusnak. Már a *Szeptember* szövege is több ízben kiemeli a „paradicsomteremtés” aktusát. Legelőször Sipos első hosszú monológjában, mint a dolgos élet eredményét: „Hát énnékem, aki egész életemet munkába töltöttem el, énnékem, aki paradicsomot teremtettem itt, a tájékon, ahun csak libalegelő vót...”³⁸³ Másodjára a paradicsom-motívumot nem az öreg Sipos, hanem a fia, Jóska szájába adja a szerző: „Mer én, ha kinn laknék, hát... tudja mit csinálnék én itt? Paradicsomot”³⁸⁴

Nemcsak a drámában fordul elő az édenkert-mítosz, hanem egyik novellájában is, de míg itt a magántulajdonban lévő kisbirtok, ott a termelészövetkezet metaforájaként alkalmazza az író. Az *Igazság* című novellában Rózsa János a szövetkezetből való kilépését így indokolja: „Avval léptem én be két éve, avval hívtatok, hogy paradicsomot csinálunk itt. Hát itt van, eltelt két év, hol a paradicsom?”³⁸⁵ Az édenkert-metafora természetesen nem mentes itt sem bizonyos társadalmi-politikai vonatkozásoktól. Ez a trópus elsődlegesen a bibliai, azon belül is az ószövetségi teremtés-történetet idézi fel, illeszkedve ez által a teremtés, mint érték, valamint az alkotó ember által kialakított képzetkörhöz. Ebben a metaforában a teremtés képzetének egyenesen a legeredetibb előfordulása idéződik fel, Isten legfontosabb attribútumának, a világ és az ember megteremtésének aktusa. A bibliai Teremtés

³⁸² Uo. 896.

³⁸³ Uo. 621.

³⁸⁴ Uo. 635.

³⁸⁵ Sarkadi Imre: *Novellák*. 277.

Könyvében leírt tevékenységnek azonban hangsúlyos eleme, hogy a semmiből, egy „kietlen és pusztá” létből lett virágzó és gazdag föld. A sivatagi táj pedig magában hordoz egy speciális szimbolikus töltetet a bibliai szakrális képrendszerben, az ítélet, az átok színhelye. Sarkadi *Szeptembere* szintén tartalmazza, sőt hangsúlyozza a paradicsomteremtés eme mozzanatát, hiszen már a Veressel folytatott párbeszédben fontos szerepet kap az, hogy Sipos István a semmiből hozott létre értéket: ...nekem ez a nagy dolog, a legnagyobb (...) ott, ahol semmi se volt azelőtt... (...)...és életet teremtett itt, a pusztán”.³⁸⁶

A Január és a Párbaj

Sarkadi a korai drámatörredékekkel évekig foglalkozott, 1945 után is, amikor már országjáró körútján vizsgálta a paraszti életforma változásait. A drámatörredékeken végzett csinosítgatásokkal egy időben, illetve közvetlenül azután születnek már újabb, de szintén törredékes formában maradt drámai művei: a *Január* és a *Párbaj*.

A *Január* keletkezését 1949 és 1953 közé teszi a filológia. Sarkadi szemléletváltása teljes mértékben lezajlik ekkorra, jelzik ezt riportjain, szociográfiai tanulmányain kívül irodalmi művei is. Írói alkatának másik fontos jellemvonása is megmutatkozik ekkor keletkezett írásaiban: a második világháború kataklizmáira keserű válságfilozófiával reagáló egyéniség az 1945 utáni eseményeket szenvedélyes és optimista hittel, nagy arányú tenni akarással fogadja. Olyannyira, hogy irodalmi tevékenységét is alárendeli a magyar társadalomban, politikai életben lezajlott fordulatnak, annak az árán is, hogy kevesebb művészi értékkel bíró alkotások születnek a keze nyomán.

A sajátosan kialakult irodalmpolitikai helyzetben Sarkadi — saját ideológiai meggyőződése és a történelmi-társadalmi helyzet meghatározó ereje miatt — sem tudta kikerülni a sematikus ábrázolás zsákutcáját. Novelláiban, regényeiben egyaránt példák sorát találjuk arra, hogy megfelelő lélektani megokolás nélkül következnek be a cselekmény egyes fordulópontjai, amelyek leginkább a termelészövetkezetbe való belépés kérdése körül forognak.

Említettük, hogy az értelmiség helyzete után a paraszti rétegből kerülnek ki a művek alakjai 1948 után. Ilyen szempontból sajátos helyzetű a *Január* című drámatörredéke, ebben ugyanis a parasztságért tevékenykedő értelmiségi áll a középpontban. Valójában tehát nem egymástól független társadalmi réteg vagy – a szocializmus szakkifejezésével élve – „osztály” reprezentatív bemutatásán van a hangsúly Sarkadi műveiben, hanem társadalmi rétegtől független emberi élethelyzetek, konfliktusok vizsgálatán.

³⁸⁶ Sarkadi Imre: *Drámák*. 583.

A *Január* főhőse Kovács Lajos tanító, egy tiszántúli falu megbecsült lakója, a „parasztszerető vidéki értelmiség” tagja, mondja róla szerző a jellemzésben. Kovács Lajos tehát nem kétkezi munkás, mint *A pohártól a traktorig* Varju Jánosa, a *Szövetkezetiék* Barla Mihályja vagy Gál János, ennek ellenére a kétkezi munkás falusi paraszti réteg érdekeinek szenvedélyes szószólója. Ábrándos, tevékeny, tettekre kész, derül ki a drámai alak előzetes rövid jellemzéséből. Olvasói elvárásunk tehát ezek alapján az, hogy egy meghatározott embertípust és jellemet kíván bemutatni a dráma: a parasztok sorsáért küzdő, közéjük is asszimilálódó értelmiséget, sőt tágabban értelmezve egy olyan emberi jellemet, aki képes és kész egy általa helyesnek ítélt erkölcsi-etikai eszmét magatartásában, kitűzött céljaiban megvalósítani. Sarkadi szenvedélyes optimizmusa, erkölcs- és életnemesítő ideológiakövetése ad hiteles életrajzi háttérrel ennek az embertípusnak, melyet a *Január* című drámája példáz.

A dráma helyszíne egy tiszántúli falu. Az ábrázolt társadalmi réteg mellett a drámai tér is fontos jelentéssel bír. A Sarkadi által első kézből is megtapasztalt, jól ismert helyszín ez. Országjáró körútjainak leggyakoribb célpontja volt a Tiszántúl, mint Magyarország leginkább támogatásra szoruló térsége. Publicisztikai írásainak gyakori témája a negyvenes évek második felében a tiszántúli paraszti sors nehézségei, megvalósítandó céljai. Tudjuk, hogy még fiatal fiúként nagybátyjával sokszor kilátogatott a Debrecen környéki tanyák parasztembereihez, megismerte életmenetüket, mindennapos tevékenységeiket, problémáikat. Nyári vakációit a gimnáziumi évek alatt egy kisújszállási tanyán töltötte, ahol a fizikai munkából is kivette a részét. Később, immáron fiatal budapesti íróként meghatározó élményanyagot szolgáltatott ezek az emlékek, melyekre megtermékenyítőleg hatottak az ország politikai, majd ezzel együtt irodalompolitikai életében lezajlott változások.

Kovács Lajos társadalmi helyzete mellett neve is példáz egyfajta általánosításra való hajlamot. Sarkadi parasztírói korszakára egyébként is jellemző, hogy hétköznapi neveket ad a figuráinak. Kovács is erre példa: nem kiemelkedő tevékenységű, nagy formátumú hős, hanem értelmiségiként — ami nem eredményez kivételezett társadalmi helyzetet — is a „nép fia”. Neve szimbolizálhatja az „egyszerű” emberekből álló paraszti közösségbe való beletartozás vagy beépülés aktusát is. A szerző alakmásaként is felfogható tevékeny társadalmi attitűdje miatt.

Az asszimilálódás szándékát jelzi a részletesen leírt díszlet, a drámai tér leszűkített világa is. Az értelmiségi hivatásra utaló polgári berendezés mellett a tudatosan vállalt népiesebb jellegű bútorok törlik meg az előző összhangját, érdekes egyveleget alkotva. A szerző elidőz Kovács szobájának leírásánál: a modernségnek pusztán a látszata van meg az „olcsó kispolgári tömegcikk” által, de ott van ennek az ellenpontjaként a búbos kemence, amely már századok óta a parasztság jellegzetes tűzhelye, valamint a suba, amely szintén tipikusan

népi ruhadarab, és elüt a polgárinak szánt környezettől. Mindez természetesen arra hivatott, hogy az írói következetesség és a tudatos szerkesztés megnyilvánulásaként Kovács Lajos tanító nép iránti, még a népieskedést is vállaló szeretetét hangsúlyozza, mint ennek az embertípusnak a fontos ismervét.

Kovács Lajost éppen egy falusi mulatságot követő délután, az előző este fáradalmait kipihenni próbáló helyzetben találjuk a dráma elején. A darab szerkezetének érdekessége amellett, hogy befejezetlen, az, hogy az „elején” már rögtön a második felvonást kell értenünk, mivel a fent említett falusi mulatságra mindössze említést tesz a drámai szöveg, de az, melyet az első felvonás rögzített volna, a befejezetlen forma miatt örökre lemaradt a darabról. A második, s így kezdő felvonásnak is több változatát készítette el az író, törekedve arra, hogy hitelesebben, megfelelőbb mértékben tudja árnyalni a figurák között fennálló viszonyrendszert. Ennek a képlete azonban igen egyszerű. A vendégségbe érkező Takács, a traktorállomás új vezetője a kulák-kérdést radikálisabban vizsgálva, ki akarja zárni Kovácsot a szövetkezetből. Mielőtt azonban a konfliktus kibontakozhatna, a dráma szövege megszakad.

A töredékszöveg nagy részében inkább Kovács alakjának egyes tulajdonságai mélyülnek el. Láthatjuk, hogy szívügyének tekinti a falusi társadalom közegébe való beilleszkedést. Nemcsak a felszínen igyekszik mindezt érzékeltetni, hanem tetteivel is demonstrálja: elmegy például a falusi mulatságra a felesége nélkül is, új népdalt akar tanítani a cigánnyal. Ez önmagában is kissé paradox jelentéssel bír: a népdalokat leginkább ismerő zenész felé tett gesztus egy újabb jele a népi kultúrával való tudatos közösségvállalásnak.

Kovács felesége, Anna mutat rá először ennek a magatartásnak a gyenge pontjára, amely a kritika céltáblájává válik a drámai szövegben. Az első párbeszéd végén, amely szintén befejezetlen, így fogalmazza meg:

„...nem jó, ha az ember mindig csak a saját illúzióira vadászik. (...) Biztosan a pipa se ízlik már úgy, mint akkor. (...) De ha én pipázni látlak vagy a subáddal takarózni (...) mindig az jut eszembe, hogy ezzel is csak a saját illúzióidat vadászod: hogy neked is részed van abból a bizonyos népi őserőből...”³⁸⁷

Ebben a megvilágításban már felsejlik annak a gyanúja, hogy Kovács bizonyos mértékben saját magát ámította azzal, hogy képes a teljes beilleszkedésre, és ezáltal a közösség, a „nép” érdekeit tudja szolgálni sikerrel. Mindazonáltal őszintének tűnik az a kijelentése, hogy „ezek közt érzem én magam igazán jól, ezek az én barátaim”.³⁸⁸ A drámatöredék ennek a cáfolatát villantja fel az által, hogy a színen megjelenő Takács, aki Kovácshoz vendégségbe jön Jó Kálmánnal, egy másfajta értékrendet és bizonyos mértékben más politikai felfogást

³⁸⁷ Uo. 438.

³⁸⁸ Uo. 437.

képviselő alak. Még inkább élesíti az ellentétet az ő magatartása Kovács romantikus népi idealizmusa és Takács gyakorlatiasabb, de antagonisztikusabb tenni akarása között.

Elindul egy olyan szál is a második párbeszédváltozatban, amely egy éppen kibontakozó konfliktust jelezne, noha a dráma befejezetlensége miatt ez a szál (is) elvarratlan marad. Eszerint Kovács nemcsak álmodozik a paraszti világ felemeléséről, hanem egyes ügyekben aktívan részt is vállal, és ezzel kapcsolatban veti a szemére a felesége, Anna, hogy túlságosan is, talán a parasztokat is túlszárnyalva teszi „magánügyévé” a falusi társadalom fő problémáit. Sarkadi szociográfiai részletezéssel tér ki ezekre az egyébként érintőleges kérdésekre drámájában, epikájában egyaránt, a saját kutatómunkája során megtapasztalt problémák emléke, valamint létszemléletének megváltozása következtében. Szó esik ugyanis a földosztás és tyúktenyésztés kérdései mellett a mezőgazdasági termelés feleslegesen részletezett mozzanatairól, a pálinkafőzés talpra állításáról, az alkoholfélék megadóztatásáról. Mindez a falusi néprétegek felemelésének fontos eszközeként jelentkezik Kovács és Takács párbeszédében. Érezhető egyfajta lelkes hozzáértés e kérdések tárgyalásában, mely az író hozzáállását is tükrözheti amellet, hogy a jellemek, elsősorban Kovács szenvedélyes tettekésségének természetes megnyilvánulása. Szokatlan tehát, hogy drámai párbeszéd témájává válik az, ami különböző riportjainak, publicisztikai írásainak a tárgya. A szocialista realizmus egyik korai megnyilvánulása ez Sarkadi drámaírói oeuvre-jében a mitológiai drámatörédek után.

Kovács és Takács párbeszédéből a fent említett kérdések után egyre inkább kibontakozik az újjáépítés, a helyreállítás eszméje. A nézeteltérés előtt mindketten egy közös célt fogalmaznak meg a falu életében: a második világháború keserű emlékének kiheverését. A negyvenes évek Sarkadi-műveiben, hangjátékaiban a háború erkölcsromboló, szörnyeteggé degradáló hősei után azt az eszményt fogalmazza meg az író, hogy a háború utáni talpra állás, a közös élet helyreállítása csakis összefogással és munkával lehetséges. Ennek a reményét látta felcsillanni a szocializmusban, és ez a törekvés fogalmazódik meg a pálinkafőzésről, a baromfityénysztésről, a termelés javításáról stb. folytatott eszmecserében is. Ennek a magatartásnak a megtestesítője a dráma főhőse, Kovács Lajos. Kiderül, tanító létére mennyire ért a mezőgazdasághoz, lelkesen tevékeny a termelés gyarapítása érdekében, szakkönyveket szerez be, hogy tudását elmélyítse. A termelési bizottság tagjaként a második világháborút követően csöppent bele a falu munkájába, és azóta élharcosa a paraszti érdekeknek. Kovácstól több olyan monológyszerű megszólalást hallhatunk, amely ezt az emberideált propagálja: „Nekem azok itt a barátaim, akikkel együtt küszködök már vagy négy éve itt a jobb jövő

érdekében”³⁸⁹ — vallja következetesen annak ellenére, hogy Anna több esetben is rámutat a felvett szerepből származó illúzióira.

„Olyan furcsa vagy néha — mondja a férjének — : csizmát hordasz, pipázol, kemencét rakattál a szobába, subával takarózol, azt hiszed, hogy ezzel valami titkos szekta tagja lettél. (...) de hát nem ez vagy te, ez csak szórakozásnak jó, ha szereted... ne téveszd össze a valósággal”.³⁹⁰

Vele állítja szembe a dráma Takácsot, az újabb kor gyermekét, aki ugyanúgy belecsöppent a falusi paraszti életbe, mint Kovács, „kívülről jött”, „nem idevalósi ember”.³⁹¹ Már első feltűnése előtt elhangzik róla, hogy „nem valami bizalomgerjesztő” külsejű. Hozzáállásában egy a Kovácsétól teljesen különböző magatartás nyilatkozik meg. Takács a traktorállomás új vezetőjeként nemcsak a technikai korszerűsítés vezérszónoka, hanem minden más elavultnak vélt tradíció, helytelennek gondolt gyakorlat ellensége is. Kevésbé lelkes és idealista, mint Kovács, érveit a józanész hatja át. Az ő alakjára utal a darab címe is, illetve Kovács és Takács ellentétes jellemére. Kovács mondja Annának Takács távozása után: „Tudod, milyen ijesztő egy ilyen csökönyös ember? Csökönyös, mint a január. Én napfényt szeretek, meleget szeretek, virágot — de ez csak havat hoz, meg telet, meg hideget”.³⁹² A január tehát amellet, hogy felidézi a mezőgazdasági termelés szempontjából is a passzív várakozás, a munkától való tartózkodás időszakát, az év leghidegebb, legsötétebb hónapjaként bizonyos baljós előjel. Takács személyiségére vonatkoztatva pedig a napfényes lelki Kovács ellentétét hangsúlyozza az értelem, a gyakorlati, ellentmondást nem tűrő észember hideg magatartásával.

Az alapprobléma, melynek talaján az ellentét a két fő alak között kibontakozik, jellegzetes a negyvenes évek végi, ötvenes évek eleji magyar szocialista irodalomban, illeszkedik annak lét- és művészetszemléletébe. Eszerint ugyanis a művészet valóságtükröző funkciója hangsúlyozottan a népi, a paraszti réteg életében lezajlott változásokkal foglalkozik. Nem mentes ettől a most elemzett drámatöredék sem, hiszen a Kovács és Takács közötti ellentét kiindulópontja az az égető kérdés, mely szerint „a kulák befolyás igen erős”³⁹³ a tiszántúli faluban. Takács nehezményezi, hogy a szövetkezetnek egy harmincnyolc holdas gazda, Papp Sándor is a tagja, akinek a vagyona arra enged következtetni, hogy nem egészen paraszti sorban él, sőt alkalmazottai is vannak. Ettől kezdve a társalgás a pálinkafőzésről és baromfityénysztésről elterelődik, és abban merül ki egyre inkább, hogy Papp Sándor kulák vagy sem. Takács szerint igen, és ezért akarja egy váratlan fordulattal kizárni Kovácsot is a

³⁸⁹ Uo. 448.

³⁹⁰ Uo. 445.

³⁹¹ Uo. 436.

³⁹² Uo. 453.

³⁹³ Uo. 447.

szövetkezetből. Mindez azért váratlan, mert a párbeszéd előző részeiből lélektanilag nem következne ilyen radikális tett Takács részéről. A konfliktus mibenléte tehát az, hogy a „régí”, elavultnak hitt felfogást felváltja egy fiatalosabb, dinamikusabb, gyakorlatiasabb, de hiányzik a megfelelően kibontakoztatott, a jellemekből, azok helyzetéből fakadó megokolás. A drámai cselekmény ennél a fordultnál meg is szakad.

A társadalmi és gazdasági helyzet állapota más, apróbb mozzanatokban is tematizálódik a darabban. Megjelenik a színen ugyanis nem sokkal Takácsék távozása után Monoki, a negyvenes évek Magyarországnak Tiborca. Az ő szerepeltetésével a szegényparasztság problémáira mutat rá a szerző: mindössze két holdat kapott a földosztáskor, a szántási díjat nem tudja fizetni, ezért az a sors fenyegeti, hogy kizárják a szövetkezetből. Az ő és Papp Sándor ellentétes sorsának hangsúlyozása arra a problémára mutat rá, hogy a kommunizmus eszméjének a gyakorlatban történő megvalósításába beleszólnak anyagi és személyes érdekek, és az eszme szintjén megfelelőnek gondolt rendszer a gyakorlatban csorbát szenved Kovács őszinte szándéka ellenére is. Vagy talán éppen a hozzá hasonló ideákban, ha úgy tetszik, illúziókban gondolkodó emberi magatartást kell, hogy felváltsa a takácsi ellentmondást nem tűrő egyenlőségetika. Mindez érezhető a párbeszédváltozatokat olvasva: a szerző egyetért mindkét állásponttal, elsősorban a Kovácséval, de rámutat annak hiányosságaira is; idegenkedik a Takácsétól, de életképebbnek tartja azt. Mindemellett sajnálkozik a fennálló társadalmi egyenlőtlenségek miatt. Erre a helyzetre utal a darab elején Kovács jellemzésében az utolsó mondat: „most kezd kicsúszni alóla a valóság talaja”.³⁹⁴ Ezt a pillanatot megragadva mutatja be a dráma Kovács Lajost: személyes sorsával összefügg a paraszti réteg számára kedvezőtlen társadalmi átalakulás, a kolhozosítás negatív hozadékai, a valóságnak ez az ábrándok nélküli arca.

1953-ban és 1954-ben írja a *Párbajt*, amely hasonló témát dolgoz fel, mint a *Január* annyiban, hogy a szövetkezeti tagság körül folyik a vita ebben a darabban is. A *Párbaj* az előzőekhez hasonlóan töredékes szöveg, viszont ennek is több változatát alkotta meg a szerző. Az első változat mindössze az első felvonásból áll. A dráma cselekménye tehát még csak csírájában ismeretes, annyit mindenesetre megtudunk, hogy Varga Jánost kizárták a szövetkezetből, mivel kést fogott Pótor Andrássra, a falusi tanács elnökére, és a szövetkezet ellen izgatott. A „kényes politikai háttérű ügyet” Balla ügyész és Varga János párbeszédéből ismerhetjük meg. Eszerint politikai alapú nézeteltérés alakult ki Pótor és Varga között, amelynek következtében az előző koholt vádak alapján feljelentette az utóbbit, majd a szövetkezetből is kizáratta. Az első felvonás végén Pótor bevallja négyszemközt az ügyésznek,

³⁹⁴ Uo. 431.

hogy valójában nincs a vádnak valóságalapja, viszont az ügy politikai hátterére vonatkoztatva hangsúlyozza, hogy Varga „ellensége a szövetkezeti mozgalomnak, a szocializmus építésének”,³⁹⁵ valójában azonban sejthetjük, hogy egy sajátos kommunizmus-képpel rendelkezik, amely az eszményhez közelebb áll, mint a valóságos, intézményesült rend.

Varga társadalmi problémákra, vagy ami még ennél is fontosabb: a rendszer bajaira hívta fel a figyelmet, amikor kijelentette, hogy „úgy hajtják be az embert a szövetkezetbe, mint a barmot”.³⁹⁶ A darab azt a problémát igyekszik ezen az alaphelyzeten keresztül bemutatni, hogy mi lesz a sorsa egy ilyen társadalomban annak az embernek, aki magáévá tette a szocializmus ideológiáját, de nem vakon híve annak, hanem a gyakorlati megvalósítás emberi mulasztásaira igyekszik felhívni a figyelmet bírálataival. Azokkal a rendszer hibáinak kiigazítása a célja, egyfajta jobbító szándék. Hasonló ebben a törekvésében ez a típus Kovács Lajoshoz, az előbbiben azonban a tettekre készségnek, az elszántságnak ez a fajta radikalizmusa, amely Vargában megvan, nem jelenik meg.

A drámatörredék első változata a *Január* tömörségéhez képest részletesebb jellemábrázolást tesz lehetővé azáltal, hogy hosszabb párbeszédekben fejtik ki a figurák a gondolataikat úgy, hogy mégsem válnak feleslegessé a részletek. Balla ügyész egészségügyi problémái talán kivételt jelentenek, ezek mellőzhetőek lettek volna az egyes dialógusokból. Kiderül viszont belőlük, hogy az ügyész, aki az igazságról dönt, szintén biológiai-fiziológiai meghatározottságú ember, helyzetét nagymértékben nehezíti mindez. Jelleméről is sokat elárulnak a kényszeres betegszabadságról való visszatérése után ingerült, önző szavai: „nyomorult beteg ember vagyok én meg, ideges is, gyenge is...”³⁹⁷ Balla egészségi és lelkiállapota azonban nem akadályozza, hogy a „veszélyes” politikai ügyet, ha rosszkedvűen is, de megfelelő korrektséggel vizsgálja, és azon az ügyész életében kikerülhetetlen dilemmán is elmeditál, hogy igazságot szolgáltatni, életek és sorsok fölött döntené nagy teher, súlyos felelősség: „eleven parázsló életeket teszünk csipesszel magunk elé az asztalra s ítélkezünk, nem félve, hogy az ujjunkat megégetheti”.³⁹⁸

Ez a mondat is jelez egy fontos különbséget a *Párbaj* és a *Január* között: a stílus, a nyelv színessége, metaforikussága, sőt helyenként a pátosz eluralkodása szemben a *Január* nyelvének plasztikusságával. Jóformán a címre utaló hasonlat az egyetlen, amely a dráma nyelvének bizonyos poétikusságot kölcsönöz. Erre példa Varga megnyilatkozása több ízben, amely – paraszti származását hitelesen érzékeltetve – inkább a közmondások, népies hasonlatok allegorikus képi világából merít:

³⁹⁵ Uo. 489.

³⁹⁶ Uo. 484.

³⁹⁷ Uo. 477.

³⁹⁸ Uo. 490.

Bolond kutya, amelyik a bot után kívánczozna... (...). De az is, amelyik azt tűri, hogy nap mint nap vágjanak ostorral végig a vékonyán... én másfolyen természetűnek születtem, uram. Engem lehet bántani, lecsukatni, elítélni, az én igazam akkor is igaz...³⁹⁹

Szintén fontos példa a befejezetlenül maradt változat végén a Balla dikciójában megjelenő mitikus típusok, a „mártír-szent”, amely Vargára és a „megszállott szent”, amely Pótorra utaló metafora. Az „ösvilági indulatok”, mint a probléma körül mozgó érzelmek drámai feszültséget érzékeltető költői képe szintén mítoszi távlatokat villant fel, hangsúlyozva ez által a kérdés jelentőségét.

Sarkadi megírta ennek a felvonásnak a második változatát is. Ebben Balla helyett pusztán egy *vizsgálóbíró* megnevezésű drámai alak szerepel, a tulajdonnév elhagyásával is érzékeltetve, hogy a figura személye, egészségi és lelkiállapota stb. kevésbé kap hangsúlyos szerepet ebben a változatban, mint az elsőben. A redundánsnak vélt elemek elhagyása, egyfajta tömörítés jellemzi ezt a szövegváltozatot. A vizsgálóbíró szerepe kevesebb a szöveg elején, saját magáról egyáltalán nem szól, beszéde ez által tárgyilagosabb, személytelenebb. Takarékosabb a második változat nyelve, sűrítettebb a mondanivaló, részletesebben meséli el viszont Varga János történetét. A konfliktusforrás Varga és Pótor között ugyanaz: „a paraszt nyúzása”,⁴⁰⁰ az erőszakos kolhozosítás okozta problémákra rámutató és az azokat elfedő magatartás szembenállása. Hangsúlyosabb a két magatartás közül a Pótoré a második változatban, hosszabb a párbeszéde, melyet a bíróval lefolytat. A szocializmus, a szövetkezetesítés odaadó híve, és a jogi korlátokat is hajlandó lenne áthágni annak érdekében, hogy saját – szerinte a szövetkezet érdekeit szolgáló – akaratát érvényesítse. Mindkét változatban bevallja a bírónak, hogy Varga a késeles vádjában valóban ártatlan, és koholt vádak alapján ült már eddig is négy hónapot előzetes letartóztatásban. A bíró, noha kevésbé magánemberként áll előttünk a második változatban, mint az elsőben, pártatlanul szemléli az eseményeket: „a maga elgondolását ostobának tartom, apolitikusnak, s előre megjósolom, hogy előbb-utóbb a fél faluja ilyen Varga János lesz”⁴⁰¹ hangzik „ítélete” Pótort illetően. Az alaphelyzet tehát ugyanaz itt is, mint az első változatban, a konfliktus is a kétféle hozzáállás között feszül, Pótor esetében viszont hangsúlyosabb a „megszállott”, a zsarnoki viselkedést is érintő tulajdonsága. Hosszabb monológban fejti ki álláspontját: „De hát mit ér az egész, hogyha mégis ő a legnagyobb ellensége a faluban a haladásnak? Oszt míg ott van, a többiek is csak rá hallgatnak: mit mond Varga János... (...) harmadát is, felit is le kéne a falunak csukatni, hogy minden úgy menjen, ahogy szeretném (...) Mer én nemcsak egy igazság szempontjából nézem

³⁹⁹ Uo. 485.

⁴⁰⁰ Uo. 494.

⁴⁰¹ Uo. 503.

a dolgot”.⁴⁰² A másokon és akár a jogszabályokon való átgázolás az építés érdekében: ezt a paradoxont testesíti meg Pótor alakja Varga János álláspontjával szemben, aki a rendszer hibáira próbál rámutatni a rendelkezésére álló eszközökkel, többnyire csupán azzal, hogy a falu többi lakójának is elmondja a véleményét. Ez az ellentét bontakozik ki a szemünk előtt az első felvonás két változatában.

Egész más helyszínnel és újabb cselekményszállal gazdagodik a *Párbaj* a harmadik változatban. Itt már eltűnik az igazságszolgáltatás mozzanata, nincs koholt vád, az ellentét Pótor és Varga között más úton bontakozik ki. A történetbe – a *Szeptemberből* már ismerős – szerelmi szálát is sző a szerző: Varga János özvegyen maradt menyee, Mari és a szövetkezet ifjú titánja, Kádár Imre között kibontakozó érzelmek bonyolítják a kétféle álláspont közötti viszonyt.

A párbeszédek szintén a mezőgazdasági termelés témája körül mozognak, az alakok – Verő, Gondosné Pótor háza előtt – a pénzügyi nehézségek fölött érzett aggodalmuknak adnak hangot. A kor irodalompolitikája által meghirdetett programtól eltérő hangok már ezek Sarkadi pályáján. Nem a szocialista ideológia talaján berendezett élet dicsőítése, hanem a hiányosságokra való rámutatás szándéka szólal meg a dialógusokban – mindvégig az orvoslás reményében.

A hangjátékok

Sarkadi Imre kisebb terjedelmű drámai szövegei közül csak a *Balassi Menyhárt árultatása* került be a gyűjteményes életműkötetbe, holott több olyan kézirat is fennmaradt a Sarkadi-hagyatékban, melyeket vélhetőleg előadásra szánt a szerző feltéve, ha sikerült volna azokat befejeznie. Itt van mindjárt egy körülbelül 1943 és 1948 között keletkezett, cím nélküli drámatöredék, mely Sarkadi korai korszakának drámaírói teljesítményéhez sorolandó.

Ez az első hangjátéktöredék, címe nem lévén, az [1943] megjelöléssel kapott helyet a *Párbeszéd az idő dolgairól* című kötetben, mely a Sarkadi-hagyaték az 1974-es kötetéből kimaradt darabjainak egy részét tartalmazza. Az [1943] egy kávéházi beszélgetés rögzítése. Vizuális megjelenítés hiányában a hangjáték elsődleges kifejezőeszköze a beszédhang, az ahhoz járuló másodlagos nyelvi elemek és a különböző hangeffektusok. Mivel nem érzékelhető a drámában megjelenő alakok arcjátéka és gesztusai, valamint a szerzői instrukciók is hiányoznak, sem a színpadi megjelenítés eszközeként szolgáló díszlet és jelmezek, kizárólag a beszédhanggal lehet „játszani”.

⁴⁰² Uo. 502-503.

Péter és Bálint egyszerű kávéházi beszélgetése szokatlan filozófiai telítettséggel bír, mely elsősorban Péter megnyilvánulásaiban jelenik meg. Bálintot kevésbé vagy egyáltalán nem jellemzi az elvont gondolkodásmód, inkább az érzelmei motiválják heves megnyilvánulásait, melyekkel elégedetlenségének ad hangot. A beszélgetés ugyanis a történelmi-politikai kontextusra reflektálva a háborús közállapotokról, a katonáskodásról szól, illetve ebből bontakoztat ki egy mélyebb gondolati réteget.

Míg Bálint a háború által megteremtett kényszerhelyzetek, a parancsolgatás gesztusai miatt méltatlankodik, az ítélethozatal kedvezőtlen változásaira, az akasztások borzalmaira hívja fel a figyelmet, addig Péter mindezt a filozófus pozíciójából próbálja szemlélni. Ez tehát a két figura vagy „hang” megszólalásaiban megnyilatkozó magatartása közötti alapvető különbség, amelyre a drámai szöveg és gondolatrendszer építkezik. Péter megszólalásait elméleti következtetések jellemzik, melyeket Bálint gyakorlatiasabb, a társadalmi állapotokra vonatkozó megjegyzései előznek meg, így például az „elsötétítés”, a „tizenegy óras záróra” szülte kényszerhelyzetek ellen lázad, és általánosságban az egyéni szabad akarat akadályba ütközése miatt ad hangot nemtetszésének. Bálint álláspontjával bizonyos szempontból szembeáll Péteré, de egyúttal ki is egészíti azt. Péter eszmefuttatásai a sztoikus filozófia hatását mutatják, és ezzel együtt annak a kétféle magatartásnak a dichotómiáját, melynek egyike „érintetté teszi” magát a külvilág történéseitől, engedi, hogy azok befolyásolják legalább gondolati-pszichikai mechanizmusok formájában. A másik felfogás szerint mindentől érintetlennek kell maradni, és ki kell alakítani egyfajta belső szabadságot, amelyet a hindu vallás hirdet, vagy amelyet az aszkéták is igyekeznek megvalósítani azáltal, hogy háttérbe szorítják fizikai érzékszerveik működését. A szabad akarat korlátozottságának gondolata tehát mindkét figuránál megjelenik más-más megközelítésből.

Mivel mindezt a második világháború aktualizálja, az elméleti és gyakorlati antimilitarizmus képezi a vita tárgyát Péter és Bálint dialógusában. Péter a belső szellemi függetlenségről alkotott filozófiai eszmefuttatás révén közelít ennek gondolatához, míg Bálint szkepticizmusát fogalmazza meg, mondván, antimilitarista magatartás a háború kontextusában egyszerűen nem létezik.

Kétféle emberkép is kirajzolódik párbeszédükben, kétféle emberfelfogás száll vitába egymással. Péter humanista felfogása szerint az emberi természet alapvetően jóindulatú. Még a háború borzalmait közepette is vallja, hogy a rossz nem az emberi természetből fakad, hanem egy azon kívül elhelyezkedő, külső tényezőként gyakorol hatást az emberre. Az ember feladata, hogy a „hülye és erkölcsi érzék nélküli” köztudattól függetlenítsen érzéseit és gondolatait. Bálint nem osztja Péter véleményét az ember eredendően jó természetével

kapcsolatban, hanem pontosan ellentétesen vélekedik arról. Szerinte az egyén képtelen teljes mértékben függetleníteni magát a körülötte zajló eseményektől.

A játék befejezésében Péter elhatározza, hogy bűnözés által fogja elkerülni a kötelező katonaságot, de hogy sikerrel jár-e, a kérdés megválaszolatlan marad. Péter valójában önmagának mond ellent a darab végén ezzel a döntésével. Belső függetlenséget hirdetett, a harcot mégis gyakorlati eszközökkel igyekszik elkerülni. Igaz, antimilitarista magatartását tényleg csak így őrizheti meg. Sarkadi a kor valódi dilemmáját, egy adott szituációt kapcsol össze egzisztenciálfilozófiai gondolatokkal, melyeket a szintén 1943-ban keletkezett *A próféta* című drámájában is megfogalmaz, sőt tovább elemez a korai drámatörödékekben és az *Oszlopos Simeonban* is. Az [1943] „hangjainak” identitását kizárólag bölcséleti nézeteik határozzák meg. Mászt nem is tudunk meg róluk a szerző által őket megjelölő neveken kívül.

Szintén a háború mint körülmény határozza meg a *Hevenyészett katonai iroda...* kezdetű drámatörödéket, melyet szintén a fentebb már említett periódusban írt Sarkadi Imre. A bölcselkedő beszédmódnak itt szintén a háború által előidézett emberi-társadalmi problémák szolgáltatják a kiindulási alapot. Már a legelső jelenetben Kovács alezredes és Elek párbeszédében csírájában felbukkan az az analizáló, lélekboncolgató attitűd, amely sokszor jellemzi Sarkadi szövegalakítását. Kovács csupán a barátság egy bizalmas megnyilvánulásaként, a kommunikáció kezdeményezése céljából dohányt kér Elektől, aki, mint kiderül, kisbíró létére a katonaságnál tengeti az idejét különösebb munka, feladat nélkül. A barátság és bizalom kifejezésekként ő azt a szívességet kéri Kovács alezredestől, hogy hadd mehessen el – dolog híján – saját szőlőjébe. Ez kezdetben megfelelő kiindulási pontot biztosít a magáról a kérés gesztusáról és a pszichikai manipulálásról való elmélkedéshez.

Ebben a darabban fontosabb szerep jut az eseményeknek, mint a pusztán bölcselkedésnek. Ez azzal is magyarázható, hogy az előző hangjáték után ezt a darabot színpadi műként kezdte el írni Sarkadi, de ismeretlen okok miatt abbahagyta. Elek távozása után rögtön megjelenik a színen Benedikt, a besúgó. Amellett, hogy egy bizonyos társadalmi réteget képvisel, hiszen éppen egyik küldetéséről számol be Kovács alezredesnek, a megsokszorozódott identitás példája is. A drámai szöveg színpadi megjelenítése már önmagában feltesz identitással kapcsolatos kérdéseket a drámaíró által meghatározott, a drámai szövegben névvel jelölt szerep és az azt életre keltő hús-vér ember, a színész azonossága ideiglenes és látszólagos, mivel a drámában „az identitás színreviteléről van szó”.⁴⁰³ Ezen túl Benedikt mint pusztán szerep önmagában hordozza a szerepjátszás problematikáját, mely speciális tevékenységi köréből, a besúgásból fakad. Ennek sajátossága a folytonos álcázás, más ember személyiségének a felvétele, illetve a saját személyiség

⁴⁰³ Fischer-Lichte, Erika i. m. 13.

elrejtése, végső esetben eliminálása. Benedikt szerint a felvett szerepet a tökéletességig el kell sajátítani még akkor is, ha az végül teljesen eggyé válik az eredeti személyiséggel. Az álarcot nem szabad levetni, mert csak így igazán hiteles a szerep. Itt Benedikt személyisége(i) tovább sokszorozódhatnának, ha nem szakadna meg a kézirat. A figura maga is problémaként jelöli meg a szerepjátszást, de könnyen beletörődik, miután rámutat a besúgás szükségességének okára: „az idő követelménye”⁴⁰⁴ ez, a „korral jár”, tehát maga is a társadalmi-politikai kontextussal magyarázza a besúgás jelenségét. Itt már nem kizárólag filozófiai áramlatok reminiscenciái bukkannak fel a figurák párbeszédében, hanem a történelmi drámákra is jellemző módon egy bizonyos kor emberi sorsot alakító, külső, társadalmi tényezőire reflektál a szöveg.

A kézirat megszakadása után a dráma egyre inkább a Sarkadira oly jellemző „problémaírássá” válik, eseménysor, klasszikus tettváltás-sorozat helyett Kovács és Benedikt „szólamai” révén a gondolatiság, egy szituáció, sőt erkölcsi kérdés különböző megközelítési módjai csapnak össze. Ezzel is illeszkedik a korai drámatörédek és *A próféta* statikusságához. Az akasztás és az általánosságban vett halálbüntetés abszurditása adja az alapot az egyéni emberi sors és világrend viszonyáról alkotott eszmecseréhez Kovács és Benedikt között. Kovács monológiájában ismét a szerepjátszás-képmutatás problematika jelenik meg abban, ahogy az igazságszolgáltatás paradoxonjára hívja fel a pragmatikusabban gondolkodó, az akasztás szükségességét hangsúlyozó Benedikt figyelmét. Itt Kovács az, aki a filozófia szemszögéből közelíti meg a háborús lét egy bizonyos szituációját, ez esetben az akasztást. Nem a racionális politikai okokat sorakoztatja fel, hanem, ha úgy tetszik, kissé ironikusan, az egzisztencializmus kérdésfeltevését megfogalmazva, az emberi sors és a világrend összeütközése felől közelíti meg a kérdést. Az elítéltet ugyanis egy meghatározott erkölcsi, ideológiai világrend nevében ítélik halálra. Ez az elítélre akkor is érvényes, ha ő egyébként nem fogadja el ezt a társadalom által deklarált világrendet. Mi adja meg akkor ennek a világrendnek és a nevében végrehajtott kivégzésnek a hitelességét, sőt az igazságát? A felakasztott ember által érvénytelennek tartott világrendet az akasztó képviseli, aki maga is tudja, hogy az általa képviselt világrend valójában érvénytelen. Természetesen ez nem törvényszerű, Kovács valószínűleg saját burkolt véleményének adott hangot az aktuális politikai-ideológiai rendszerre vonatkozóan, amikor evidenciának vette, hogy valójában az akasztó – képmutató módon, mindazonáltal kényszerhelyzetben – a háborús világrend szolgálja, de el nem fogadja azt. További érdekesség, hogy Kovács monológiájában az is egyértelmű, hogy az akasztott ártatlan. Az emberek tehát egy olyan norma- és szabályrendszert szolgálnak ki képmutató módon, melyről mindenki egyformán tudja, hogy

⁴⁰⁴ Sarkadi Imre: *Párbeszéd az idő dolgairól*. Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, 1987. 134.

hazug, az ember akarati szabadságát korlátozó hatalom írta elő. Az ebből történő következtetés vezet az igazi, univerzális problémához: nincs objektíve létező, helyes világrend, melyet bárki szerepjátszás nélkül képviselhet. A háborús világrend határozza meg az emberek identitását: Kovácsét, Elekét, Benediktét. Látjuk, a legkevésbé Elekét, aki képes bátorságát, szelíd, érvekkel ötvözött rámenősségét felhasználni annak érdekében, hogy szülőjébe engedjék. Elképzelhető, hogy a szerző saját anyai ágú rokonát, Elek nagybátyját elevenítette meg a dráma lapjain, akivel például 1944 karácsonyát is együtt töltötte, és aki közismerten nagy kertész volt, és az életmű későbbi szakaszában is előkerül mint modell Sebők Imre alakjában. Kovács identitása már erőteljesebben függ a háború teremtette szituációtól: elsősorban ezredesi rangja, illetve hírszerző tevékenysége folytán illeszkedik a rendszerbe. Mégis ő fogalmazza meg a legfontosabb gondolatokat, elenged egy foglyot, elkezd rendhagyó módon viselkedni. Mindez Benedikt számára érthetetlen, és a rendszer által kialakított tipikus magatartásformák mechanizmusait tekintve teljes mértékben illogikus. A három figura közül Benedikt az, akinek a leginkább sikerült azonosulnia az általa képviselt világrenddel. Mint fentebb láttuk, identitását épp az határozza meg, hogy jóformán nincs önálló identitása. A besúgó tevékenységnek köszönhetően fő területe a szerepjátszás, a magas színvonalon elsajátított képmutatás (mely ez által a „rendszer” egyik fő attribútumává válik a drámában). Ezért nem is képes megérteni Kovács dilemmáját. Az [1943] Bálintjához hasonló, gyakorlatias magatartást képviseli. Teljesen kiszolgálja a háborút, és helyesli annak törvényeit: „a kémeket higiéniai okokból felakasztják”⁴⁰⁵ – mondja. A háborút és benne önmagát vegytiszta folyamatnak, racionális térnek, logikus mechanizmusnak látja, ahol az ártalmas bacilusoknak (így ez esetben a kémeknek) nincs keresnivalójuk. Kovács szintén kristálytiszta logikával érvel, de erőszakmentes magatartása egyre inkább megmutatkozik: „verni gusztustalan dolog”.⁴⁰⁶ Pacifizmusa, antimilitarizmusa szintén összhangban van a korai drámatörredékekben hangoztatott életszerető elvekkel, összecseng az *Elektra* Aigisthosának mondatával („Ölés – ah, az gusztustalan dolog”), felidézi Hannibal gondolatait az ellenfél „ceremóniáiról”, a „szertartások rabjairól”, továbbá Hektór békülékeny hangnemét Achillesszel szemben a *Párbaj az igazságért* című novellában.

⁴⁰⁵ Uo. 135.

⁴⁰⁶ Uo. 136.

„Az Oblomovok forradalma”⁴⁰⁷

Az orosz irodalom egyes, már-már archetípussá sűrűsödő alakjai is megelevenednek egy-egy Sarkadi-figura képében. Az *Oszlopos Simeon* Oblomov alakjára utal, a tudatosan rosszat követés önsorsrontó magatartása pedig bizonyos dosztojevszkiji hősök jelenlétét idézi fel.

Kis János az őt ért sikertelenségek elleni reakcióként forradalmat hirdet. Ekkor történik a drámában és a kisregényben egyaránt több intertextuális utalás az orosz realizmus egyik legismertebb és legjelentősebb alkotására, Goncsarov *Oblomov*jára. A passzív, világtól elzárt életformát megvalósító „felesleges ember” egyik prototipikus alakja Goncsarov regényének címszereplője. Az „oblomovság” fogalomként terjedt el a huszadik században, amikor Oblomov alakját filozófiai, pszichopatológiai és pszichopoétikai szempontok szerint vizsgálták, sőt egyes pszichiátriai lexikonokban címszóként is szerepel.⁴⁰⁸

Az oblomovi magatartásforma fontos jellemvonása, hogy megtestesítője a társadalmon kívülség jótékony magányát élvezi. Ebben mindjárt különbözik is Kis János helyzetétől. A társadalmon kívülség a „klasszikus” Oblomov esetében vele született kiváltság, különösképpen nem is bánja, nem tiltakozik ellene. Ahogy Dobroljubov írja a *Mi az oblomovság?* című tanulmányában, az oblomovi „élet nem holmi elvont filozófia eszköze, hanem maga a cél”.⁴⁰⁹ Kis János azonban pontosan a körülmények nyomására vállalta az oblomovi, aszkétikus életformát, eszközként használva azt a nihilista gondolkodásmód önpusztító megvalósításához.

Az Oblomov-típus egyik legjellemzőbb vonása az „apátia mindennel szemben, ami a világon történik, s ennek következtében teljes erőtlenség”.⁴¹⁰ A Kis János-i aszkétaságban is benne van az apátia, ez azonban nem a neveltetésből származik, hanem a körülmények negatív összejátszására történő tudatos válaszreakció. Oblomov nem is tudna másmilyen lenni, mint kényelmes, magányba süppedt, de így boldog vidéki orosz földesúr, Kis János viszont ezt a magatartásformát minden negatív, romboló következményével együtt, sőt *azokért* választja.

A klasszikus Oblomovok velük született módon akaratgyengék és jellemgyengék is abból kifolyólag, hogy úgy növekedtek fel, mint „melegházban az egzotikus virág”,⁴¹¹ Kis János ellenben nagyon is határozott a döntésében, életének buktatói vezetik erre az útra.

⁴⁰⁷ Sarkadi Imre: *Drámák*. 773.

⁴⁰⁸ *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Szerk.: Zöldhelyi Zsuzsa. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. 136.

⁴⁰⁹ Dobroljubov, Nyikolaj Alekszandrovics: *Mi az oblomovság?* In: Uő: *Három tanulmány*. Bp., Magyar Helikon, 1972. 8.

⁴¹⁰ Uo. 16.

⁴¹¹ Uo. 18.

Oblomov életének aszkétajellegét erősíti az a tény, hogy „képtelen értelmesen felfogni viszonyát a világhoz és az emberekhez”,⁴¹² és ez történik meg Kis Jánossal is, aki a kapott rosszért a rossz továbbadásának alternatíváját választja, ezáltal pedig tragédiába sodorja környezetét és saját magát. A klasszikus Oblomovra jellemző továbbá, hogy be nem teljesülő vágyálmokkal is beéri, és „általában nem tudja, mi az élet értelme”.⁴¹³ Mindezt rezignált nyugalommal veszi tudomásul, és „undorodik minden komoly és önálló tevékenységtől”,⁴¹⁴ nem így Kis János, akinek az aszkétasága is kegyetlenül céltudatos és aktív. Fontos tényezője a számára nagyon is bizonytalan létű igazság megtalálása. Az ő igazságkeresését és egyben aszkétaságát sikertelensége indítja el, másak tehát okai és céljai.

Kis János is „felesleges emberré” válik, a „felesleges ember” számára pedig a munka, a hivatás, sőt a nőtársaság is teher csupán. Általában az ezektől való megfutamodás és az állhatatlan magatartás jellemzi. Kis János esetében viszont éppen őt hagyja el a munka, a nőtársaság, a barátja, és általában a külvilág már a mű elején, és ennek következtében érzi magát a „dolgok játékos bábujának”.⁴¹⁵

Az Oblomovokból hiányzik a kezdeményezőkézség, és a nehézségekre általában a tőlük megszokott enerváltsággal válaszolnak. Felülről nézik, megvetik az embereket, „kicsinyes elfoglaltságaikat, szűk fogalmaikat, rövidlátó törekvéseiket”, a meg nem értett zseni pózában tetszelegnek.⁴¹⁶ Mindezt azonban saját jellemüknek köszönhetik, és az igazi sikertelenség mételyező hatásának nyoma sincs morális fejlődésükben.

Közös a felesleges ember típusát megtestesítő Pecsorinban, Rugyinban, Anyeginben és Beltovban, valamint az aszkéta-Oblomov magatartását megvalósító Kis Jánosban az, hogy „a kedvezőtlen körülmények által legázolt, de erős lények”,⁴¹⁷ mindazonáltal nincs erejük a körülmények megváltoztatásához. Kis Jánosnak ha van is ereje, ezt az erőt a rossz tovább rontásának céljára használja fel.

Oblomov többnyire jól érzi magát az aszkéta-életformában, és a többi felesleges emberről is elmondható ez, ők legfeljebb nem elég erősek, hogy ebből a sorsból kitörjenek. Puskin így ír Anyeginről: „Magányosság, nagy nyugalom:/ Nembánomság elvét követve így élt aszkétaéletet...”⁴¹⁸ Az Anyegin-féle aszkétaéletet is inkább az oblomovi enervált magatartás és a társadalomtól való távolmaradás rokonítja a Kis János-i aszkézissal.

⁴¹² Uo. 20.

⁴¹³ Uo. 25.

⁴¹⁴ Uo. 20.

⁴¹⁵ Sarkadi Imre: *Drámák*. 780.

⁴¹⁶ Dobroljubov: i. m. 32.

⁴¹⁷ Uo. 42.

⁴¹⁸ Puskin: *Anyegin*. 4. fejj. 38-39. Bp., Európa Könyvkiadó, 1984. 84.

A klasszikus oblomovi magatartás és Kis János aszkézise tehát egy döntő mozzanatban különbözik, amit a drámában maga Kis János hangsúlyoz az Antalhoz intézett beszédében, ez pedig a határozottság. Goncsarov Oblomovja egyedül a passzivitásban határozott, a valódi tevékenység elriasztja. A Kis János által üdvözölt oblomovi magatartás ellenben már határozottan, meggyőződésből vállalja a társadalomból való kitaszíttottság állapotát:

Ülnek otthon, kicsit elpetyhüdten már lassan, mint az aszkéták, mert nem tartja el őket a társadalom... igen, igen, millió meg millió aszkétaforma Oblomov, csak az agyuk működik, sűrű gondolatokkal tele az agyuk, s ebben különböznek klasszikus ösüktől, nem határozatlanok, hanem teljesen határozottak; ez nekem tetsző — dolog lesz.⁴¹⁹

Ivan Turgenyev szerint a felesleges ember fontos jellemvonást kölcsönzött Hamlettől mint olyan archetípustól, aki az örök töprengés, a metafizikai kételyektől gyötört filozofáló magatartás és az ezzel társuló passzivitás és cselekvésképtelenség megtestesítője.⁴²⁰ Ezek a tulajdonságok jelen vannak Kis János mint modern felesleges ember önkínzó töprengéseiben, jellemében és sorsában.

Több hasonló vonás figyelhető meg Kis János és Lermontov Pecsorinja között is. Pecsorin szintén az orosz „felesleges ember” tipikus jegyeit hordozza, akárcsak Oblomov. Hajnádý Zoltán a 19. század végének hőséről mondja, hogy „lázádo individualista”, aki személyiségével tiltakozik az „emberi lényeg elidegenítése ellen”,⁴²¹ Mezei József pedig a két világháború közötti magyar értelmiség helyzetéről állítja, hogy a „feleslegessé válás” az erkölcsök területén tanúsított kötetlenséget és lázadást idézett elő életmódjukban.⁴²² Pecsorin és Kis János sorsában közös, hogy a társadalomból kiszorultak, és nem képesek az emberekkel kapcsolatot teremteni. Pecsorin is, Kis János is azért felesleges emberek, mert bár erős akarattal bírnak, meg vannak fosztva az „értelmes cselekvés lehetőségétől”.⁴²³

Pecsorin jellemében is hangsúlyt kap a lázádas, a rossz, a negatív vállalása: „Velem született az ellentmondás szenvedélye — vallja magáról Lermontov regényének főhőse — ; az egész életem a szomorú és sikertelen ellenvetések láncolata, melyekkel a szívnek vagy az értelemnek ellentmondtam”.⁴²⁴ Ezeket a szavakat akár Sarkadi Kis Jánosa is mondhatná. Pecsorin is szeret „metafizikai-bölcseleti kérdéseken” töprengeni, sőt ezekről eszmecserét is

⁴¹⁹ Sarkadi Imre: *Drámák*. 773.

⁴²⁰ *Az orosz irodalom története...* 131.

⁴²¹ Hajnádý Zoltán: *Az orosz regény*. Bp., Tankönyvkiadó, 1991. 34.

⁴²² Mezei József: *A magyar regény*. Bp., Magvető Könyvkiadó, 1973. 675.

⁴²³ Hajnádý Zoltán i. m. 34.

⁴²⁴ Lermontov, Mihail Jurjevics: *Korunk hőse*. Bp., Európa Könyvkiadó, 1972. 85.

folytat „Mephisztofelész”-nek becézett orvos ismerősével.⁴²⁵ Az akarat, a hatalom, a másokon való uralkodás, a nárcisztikus, önimádó egocentrikusság és a hódítás Pecsorin magatartásának is tipikus, meghatározó jegye:

Én már többé nem tudom elveszteni az eszem a szenvedély igézetében; becsvágyamat elfojtották az életkörülményeim, de felbukkant más alakban, mert a becsvágy nem más, mint az uralkodás szomjúsága; első gyönyörűségem pedig alávetni akaratomnak mindent, ami körülöttem van; vajon önmagunk iránt szerelmet, odaadást és félelmet ébreszteni — nem az első jele és legnagyobb diadala az uralkodásnak? Öröm és szenvedés okának lenni valakinek a lelkében, mikor semmi határozott jogunk nincs hozzá — nem a legédesebb tápláléka büszkeségünknek?⁴²⁶

A rosszat követés eszméje egy ízben Pecsorinnál is megjelenik, de nem kap oly mértékben központi szerepet, mint Sarkadi művében. Pecsorin így gondolkodik magában: „Rosszat teremt rossz; az első szenvedés megérteti velünk, milyen élvezet mást gyötörni; a rossz eszméje nem foganhat meg az ember fejében anélkül, hogy ne akarja a valóságban alkalmazni...”⁴²⁷ Mindez a felesleges ember nonkonformista és individualista magatartásáról árulkodik, de helyet kap alakjában a kiábrándultság tompa érzése is: „Az élet viharából én csak néhány eszmét hoztam, de érzést egyet sem. Már rég nem a szívemmel, csak a fejemmel élek”.⁴²⁸ Székér Endre szerint Sarkadi utolsó alkotói szakaszának műveiben, tehát nemcsak az *Oszlopos Simeonban*, hanem a *Bolond és szörnyetegben*, az *Elveszett paradicsomban* és *A gyávában* is „korunk hőségét” ábrázolta, és ez immáron az 1945 utáni kor jellegzetes embertípusa, aki a passzív sodródás ellen szándékos önsorsrontással válaszol.⁴²⁹ B. Nagy László szintén a 19. század „reprezentatív hőstípusával” rokonítja Kis Jánost, aki a kor „Bolond Istókjaként” szemlélteti ennek a hőstípusnak a teljes „elkorcsosulását”, és egyúttal végét is.⁴³⁰

Kis János tehát jobban hasonlít a felesleges ember Pecsorin által képviselt típusához, mint Oblomovhoz, akiben már az akarat sincs meg az értelmes cselekvéshez. János elkeseredését jelzik azok a szavai, melyekkel az oblomovi magatartást tartja követendőnek — még ha itt egy másik, határozottabb Oblomovról van is szó.

Az orosz irodalom alakjai közül talán Dosztojevszkij Sztavroginjában találjuk a legtöbb rokon vonást, amely szinte szóról szóra tükrözi azt a problémát és magatartásformát, amely Kis János sajátja is. Sztavrogin erkölcsi süllyedésének végső pontjához közeledve

⁴²⁵ Uo. 86-87.

⁴²⁶ Uo. 114.

⁴²⁷ Uo. 114.

⁴²⁸ Uo. 149.

⁴²⁹ Székér Endre: Sarkadi Imre elveszett paradicsomai. *Literátor* 1994. 4. szám 1.

⁴³⁰ B. Nagy László: Sarkadi Imre. 161-162.

heccből, nihilizmusból, tudatos önsorsrontásból, „tívnnya utáni fogadásból” feleségül vesz egy nyomorult, félkegyelmű, sánta asszonyt, majd ezt és más, korábban elkövetett szörnyűséges tetteit ekképp magyarázza: „Az idő tájt, minden ok nélkül, az az ötletem támadt, hogy valamiképpen, mégpedig a lehető legundorítóbban tönkreteszem az életemet”.⁴³¹ Hasonlóan más világirodalmi párhuzamokhoz (Sartre: *A legyek*, Camus: *Caligula*, Huxley korai regényei), Dosztojevszkij ezen jellegzetes alakjában is a metafizikai lázadás ismerős szimptomáit figyelhetjük meg. A „rossz kívánsága” nála is az egyéni akarat szuverenitásának megnyilvánulásával egyenértékű, ennél fogva a Kis Jánoséhoz hasonló egzisztencialista gondolatmenetet fogalmazza meg:

Mert az enyém lett minden akarat. Hát csakugyan nincs az egész bolygón senki, aki miután végzett Istennel, és immár hisz a szuverenítésában, tanúsítani merje a szuverenítésát, mégpedig a legteljesebb mértékben? Ez olyan, mintha a szegény ember örökséget kapna, de megijedne, és nem merne odamenni a zsákhoz, úgy vélve, hogy nem elég erős ő a birtoklásához. Én tanúsítani akarom a szuverenitásomat. Ha egymagam is, de megteszem.⁴³²

Kis Jánost a regény és a dráma elején egyaránt a sikertelenség állapota veszi körül. Jobban mondva, rátör a sikertelenség. Majdnem egyszerre „tünedeznek” el fontos tényezők az életéből: szerelme, Mária elhagyja látszólag indokolatlanul (a drámaváltozatban Mária többször is szerepel, és a mű végén is visszatér, a kisregényben viszont csak távozását láthatjuk), a postás is betoppan, hogy bejelentsen, kikapcsolják a telefonját, mert nem fizetette a számlát, lakásába társbérlok költözik, munkahelyéről eltanácsolják, élete főművének tartott festményét nem méltányolják. Már a mű elején érződik ez a baljóslatú „tagadáslegkör”, ami Kis Jánost körülveszi: Mária beszéde tele van tagadással, első szava is szimbolikusan „nem”-mel kezdődik („Nem kérek szendvicset”⁴³³), egyedül csak egy megnyilatkozása tagadásmentes, a sziklaszilárd „Elmegyek”.⁴³⁴ Ezek után Kis Jánost sorozatosan érik a kudarcok, amelyekről — a telefonszámla kifizetésének kivételével — látszólag nem ő tehet. A bor is „elhagyja” („ez nem bor, legfeljebb borízű, borszagú, borállagú bor, ám — de valami más”), ez pedig szintén jelzi a sikertelenségnek ezt a rejtélyes atmoszféráját. Nem csoda, ha úgy érzi, hogy a „formák bomlanak”, és egy megállíthatatlan folyamat indult el. Kis János ekkor „avatja magát perverz kísérlet médiumává”⁴³⁵: mivel elhagyják az élet örömei, hasonlóvá válik az aszkétákhoz. A különbség közte és az ókori aszkéták között mindössze

⁴³¹ Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *Ördögök*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2005. 459.

⁴³² Uo. 668.

⁴³³ Sarkadi Imre: *Drámák*. 755.

⁴³⁴ Uo. 755.

⁴³⁵ Béládi Miklós: *A szabadság útjai*. 477.

annyi, hogy ő „forradalmár aszkéta” lesz, fordított aszkéta, aki a „kapott rosszakból további rosszakba menekül”,⁴³⁶ és további rosszakkal sújtja a környezetében élőket is.

Kis János másik, szintén Dosztojevszkijtől származó, fontos előde a *Feljegyzések az egérlyukból* című kisregény odúlakó „hőse”, aki tudatos döntésének eredményeképpen elszigetelődik a társadalomtól és fel is lázad mindenfajta erkölcsi-társadalmi norma ellen, és az önpusztítást is vállalja, noha mindvégig tudatában van annak, hogy cselekedetei teljes mértékben ellentmondanak a józanész és erkölcs törvényeinek. A legfontosabb számára, hogy az akaratát véghez vigye, és ha kell, hatalmába kerítsen másokat. Meszerics István szerint „a fejlett tudatú és öntudatú odúlakó *az egész világgal van diszharmóniában és lázadása teljes mértékben* — legutolsó mozzanataig — *tudatos*”.⁴³⁷ Az odúlakó a Kis Jánoséhoz hasonló filozófiai kérdések megszólaltatója, így például a morális korlátok nélküli totális szabadság, a szabad akarat végletes gyakorlásának szószólója Schopenhauer nyomán⁴³⁸:

„az akarás persze, ha akar, egybevághat a józan ésszel, kivált ha nem élünk vissza vele, hanem mérsékelten használjuk; és ez hasznos is, sőt néha dicséretes is. De az akarás nagyon gyakran, sőt legtöbbször teljesen és makacsul ellentmond a józan észnek és... és... és tudják-e, hogy ez is hasznos, sőt néha nagyon dicséretes is?”⁴³⁹

Sarkadi Imre drámáinak és Aldous Huxley korai regényeinek párhuzamai

Aldous Huxley-t mindmáig a legnagyobb angol írók közé sorolja az irodalomtörténet. Így van ez Magyarországon is, és így volt már a Huxley első regényeinek megjelenését követő időszakban is. Ha hazánkban nem azonnal olvashatták is a húszas évek angol regényeinek magyar fordítását, mint ahogy az például Franciaországban történt, néhány évvel később már itthon is elterjedőben voltak a kortárs nemzetközi irodalom „legízesebb formaújításai”.⁴⁴⁰ Huxley első regénye, a *Crome Yellow* (*Nyár a kastélyban*) 1921-ben jelent meg, egyik legismertebb műve, a *Point Counter Point* pedig 1928-ban. Korai regényei már az 1930-as években a magyar olvasóközönség számára is hozzáférhetővé váltak. 1934-ben megjelent a *Brave New World* (*Szép új világ*), valamint a *Point Counter Point* fordítása *A*

⁴³⁶ Sarkadi Imre: *Regények*. 83.

⁴³⁷ Meszerics István i. m. 189.

⁴³⁸ Uo. 180.

⁴³⁹ Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *Feljegyzések az egérlyukból*. Szeged, Lazi, 2001. 36-37.

⁴⁴⁰ Szerb Antal: A mai angol regény. In: Sz. A.: *Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák. I. kötet*. Bp., Magvető Kiadó, 2002. 242.

végzet bábjátéka címen (később *Pont és ellenpontként*), 1936-ban pedig az *Antic Hay* (*Légnadrág és társai*), illetve a *Two or Three Graces* (*Két vagy három grácia*) látott napvilágot. Természetesen a hazai recepció sem maradt válasz nélkül: Németh László 1930-ban ismertette a *Point Counter Point*-ot, hangsúlyozva annak „lázasan aktualitását” egy meggyőződésre képtelen korban.⁴⁴¹ Még ugyanabban az évben megjelent a *Nyugatban* Hamvas Béla cikke *Aldous Huxley s a véleményregény* címmel a *Point Counter Point*-ról. Szerb Antal *A mai angol regény* című tanulmányában méltatja Huxley prózaírói munkásságát, Swifttel, Voltaire-rel rokonítja.⁴⁴²

Sarkadi esetében pedig egyenesen intertextuális utalásokat találunk Huxley korai korszakának műveivel. Olyan világnézetek, mint a cinizmus, nihilizmus, egoizmus, olyan magatartásformák, mint az aszketizmus, hedonizmus, erkölcsi liberalizmus és relativizmus karöltve a szabadságkeresés problematikájával, valamint a rossz szándékos követése, azaz egyfajta diabolizmus mindkét írói életmű által feszegetett kérdések repertoárjában megtalálható, és mindez kizárólag az értelmiségiek, az „entellektüelek” világára vonatkoztatva válik jelentőssé. Pomogáts Béla is felhívja a figyelmet Spengler és Ortega válságfilozófiájának, Joyce, Huxley agnoszticizmusának hatására Sarkadi esetében.⁴⁴³

Sarkadi maga is elemzi Huxley *Tudomány, szabadság, béke* című tanulmányát az 1947-es *Válaszban*. Szerinte az irodalomtörténeti kritika Huxley-t még mindig csak a *Szép új világ* írójaként ismeri, és nem foglalkozik méltó módon az író fent említett, egyébként nem irodalmi tárgyú tanulmányával, mely azonban nagyon is aktuális témát feszeget: a gazdasági és tudományos fejlődés hogyan hat a társadalom és az egyén szabadságára (ez a kérdés mindvégig foglalkoztatta Sarkadit), és hogyan őrizhető meg a béke a technikai forradalom előrehaladtával. Sarkadi tanulmánya elsősorban a Huxley-féle elképzelések iránti kételyeit fogalmazza meg, ám érint egy olyan egyetemesen emberi dilemmát is, mint a jó és a rossz közötti választás. Hiszen tulajdonképpen a technikai fejlődés által megszerezhető hatalommal való visszaélés is ezen a kérdésen dől el. „Ha a rosszra csábítás elég erős, az ember előbb-utóbb mindig enged neki” — írja, és megjelöli a rossz választása melletti másik lehetőséget is esszéjében: az ember „jobbik természetének” győzelmét⁴⁴⁴ (melyet Huxley *satayagrahának*, az egyén erkölcsi öntökéletesítésének nevez). Szintén a *Válaszban* ír James Joyce *Ulysses*-éről, és az abban megjelenő nihilisztikus felfogásra reflektál:

⁴⁴¹ Németh László: *Európai utas: Tanulmányok*. Bp., Magvető, Szépirodalmi, 1973. 431.

⁴⁴² Mák Ferenc: Aldous Huxley műveinek fogadtatása Magyarországon a harmincas években. *Hungarológiai Közlemények*. 1983. 57. sz., 1.

⁴⁴³ Pomogáts Béla: Pokolraszállás. *Alföld*. 1982. 1. sz., 72.

⁴⁴⁴ Sarkadi Imre: *Huxley olvasása közben*. In: S. I.: *Cikkek, tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi, 1977. 427.

„Az emberről körülbelül bebizonyosodott, hogy nem dönti el problémáit egy lekésett villamos, Joyce úgy véli, hogy a megszerzett vagy meg nem szerzett műveltség, gondolat, intellektualitás sem dönti el. Semmi sem dönti el, a dolgok adva vannak, az ember él, és ennek legtöbbször semmi értelme”.⁴⁴⁵

Huxley tehát nincs teljes mértékben egyedül a modern angol irodalomban ezzel az életfelfogással, Sarkadi viszont kortársai körében egyedül foglalkozik olyan témákkal, amelyek az általános emberi magatartásformákat elemezve az erkölcsi cselekvés határait feszegetik, a bűn és bűnhődés problémáját már-már egzisztencialista ihletettséggel részletezik. Kormos Istvánnal, Pilinszky Jánossal, Szabó Magdával, Mészöly Miklóssal, Mándy Ivánnal együtt ő is az ún. „meszesgödör” nemzedékhez tartozott. Annak az írógenerációnak volt a tagja, amely épp egy nagyon kritikus korszakban lépett a felnőttkorba. B. Nagy László így jellemzi Sarkadi kortársait: „... e szerencsétlen írónemzedék műveiben (...) mindenütt érezni valami torzulást, valami természetellenes görcsöt, rekedt dadogást, valami normális ésszel fölfoghatatlant”.⁴⁴⁶

„Ami Huxley-hoz hasonló, a magyar szellem vajúdasában is megtalálható, sokkal inkább párhuzamos rádöbbenés, mint hatás eredménye”⁴⁴⁷—írja éppen maga Sarkadi a *Tudomány, szabadság, béké-ről* szóló tanulmányában arra utalva, hogy a genetikus, azaz hatástörténeti egyezések helyett inkább tipológiai összefüggéseket kell keresnie annak, aki a Huxley-életmű és magyar recipiálói közötti kapcsolatokat kutatja. Tény, hogy a genetikus kapcsolatok igazolásához nem áll rendelkezésünkre elegendő dokumentum, csupán annyi, hogy Sarkadi olvasta Aldous Huxley előbb említett tanulmányát. Természetesen Huxley regényeit is ismerhette, hiszen azok a korban a fordítások jóvoltából már hozzáférhetővé váltak. Több esetben bukkannak fel ugyanis Sarkadi drámáiban és kisregényeiben olyan alakok, szituációk, magatartásformák, vagy mindössze pusztán egy-két szavas vagy mondatos intertextuális utalások, melyek azt igazolják, hogy Sarkadi nemcsak a *Tudomány, szabadság, békét* ismerte, hanem Huxley-nak több korai regényét, ahogy James Joyce *Ulysses*-ét is olvasta.

Huxley regényeinek és Sarkadi drámáinak komparatistikai szempontú vizsgálatához bizonyíték híján tipológiai összefüggéseket keresünk, de nem hagyhatjuk figyelmen kívül a tényleges irodalmi érintkezésen alapuló hatásmechanizmusokat sem. Igazán éles határt nem húzhatunk a kétféle kapcsolattípus közé, hiszen tipológiai analógiák háttérében is olykor távoli vagy nem éppen hangsúlyos érintkezések húzódnak.⁴⁴⁸ Mindemellett hozzájárulhatott az irodalmi párhuzamok megjelenéséhez az az irodalmon kívüli körülmény,

⁴⁴⁵ Uő: James Joyce: *Ulysses*. In: Uo. 421.

⁴⁴⁶ B. Nagy László: *A peregrinus*. In: B. N. L.: *A teremtés kezdetén*. Bp., Szépirodalmi, 1966. 139.

⁴⁴⁷ Sarkadi Imre i. m. 423.

⁴⁴⁸ Durišin, Dionyz: *Összehasonlító irodalomkutatás*. Bp., Gondolat, 1977. 139.

hogy a hasonló történelmi szituáció hasonló közhangulatot szült a húszas évek Angliájában, mint a '40-50-es évek Magyarországon. Németh László a *Point Counter Point*-ről írt ismertetőjében a regény aktualitására hívja fel a figyelmet a kor „világnézet-káosza”, léhasága, nihilizmusa miatt. Ez az életérzés meghatározott történelmi-társadalmi okokra vezethető vissza, melyek közül leginkább az első világháború közérzésre gyakorolt hatása tűnik a legintenzívebbnek. Emellett természetesen az 1929-ben kezdődő és 1933-ra csúcspontra érkező világgazdasági válság, emellett az elgépiesedés és amerikanizálódás is kitermelte az elidegenedésre, kiábrándultságra, unalomra és más, egyre egyetemesebb, egzisztencialista kérdésekre reflektáló modern regényeket. Huxley egyik korai regénye, *A szerelem útjai* (*Those Barren Leaves*, 1925) a huszadik századi ember helytől és időtől függetlenül létező élettapasztalatát fogalmazza meg:

„Ma minden csak átmeneti, ideiglenes, még azok a társadalmi intézmények is, melyeket eddig úgy tiszteltünk, mint a legszentebb tudományos igazságokat. A mai ember érzi, hogy semmi sem biztos, a versailles-i szerződéstől kezdve egészen a racionálisan megmagyarázható világegyetemig. Lelkünk mélyén meg vagyunk győződve, hogy minden pillanatban minden történhet, felfedezhetnek valamit, kitörhet egy új háború, rájöhetnek a mesterséges nemzés titkára, bebizonyíthatják a halál utáni létet, s mindez rendkívül szívderítő”.⁴⁴⁹

A korábbi transzcendentális világkép átalakulásának hozadékaként felbukkant problémák húzódnak meg több Sarkadi-dráma eszmei-gondolati hátterében is.

A Sarkadi-életmű jellegzetes teremtménye az a figura, melyet többféle névvel is aposztrofált már a szakirodalom. Béládi Miklós az önpusztítás hőségének tartja,⁴⁵⁰ Márkus Béla a léhaság zsenijének a *Lucretia* című korai drámatörredékben megjelenő kifejezésre támaszkodva,⁴⁵¹ Hima Gabriella Camus „abszurd emberé”-vel rokonítja.⁴⁵² Nevezhetjük magatartását továbbá hedonizmusnak, önsorsrontó diabolizmusnak, avagy cselekvő démoniságnak.⁴⁵³ Ennek a hősnek (antihősnek?) az első megnyilvánulása Sarkadi *A próféta* című drámájának címszereplője, Virág, aki a hedonizmus prófétájaként hirdeti az élvezetek minden formájának bátor megtapasztalását, és a nonkonformizmus, az erkölcsi relativizmus csírái jelentkeznek monológjaiban.

Ez a magatartástípus jelenik meg nem sokkal később Sarkadi töredékben maradt drámáiban, a *Lucretiában*, az *Elektrában* és a *Hannibalban*, a *Ház a város mellett* Bátorijában, hogy az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosában érjen be mint az álaszkétaság felejthetetlen prototípusa. Tarquinius, Róma királya a *Lucretiában* nevetségessé teszi az „erkölcsi

⁴⁴⁹ Huxley, Aldous: *Those Barren Leaves*. Leipzig, B. Tauschnitz, 193?. 36-37.

⁴⁵⁰ Béládi Miklós: Az önpusztítás hősei. *Kritika*. 1969. 6. sz., 29.

⁴⁵¹ Márkus Béla: A léhaság zsenijei. *Tiszatáj*. 1981. 8. sz., 67.

⁴⁵² Hima Gabriella. Determináció és szabadság. *Alföld*. 1981. 12. sz., 46.

⁴⁵³ Uo. 45.

elkötelezettséget”, a tisztos polgári életformát megvalósító Brutust, és az általa vallott normákat is. Hannibál nem elsősorban rettegett hadvezérként jelenik meg, hanem egyszerűen egy életet élvezni akaró férfiként, aki az unalmas háborúzásnál sokkal többre becsüli oroszlánbőr takarójának kényelmes melegét és a kellemes nőtársaságot. A róla eddig kialakított képtől szintén eltérően viselkedik az *Elektra* Orestese, akinek eszébe sincs bosszút állni anyján, ehelyett (a még fel nem ismert) Elektrával ismerkedne meg közelebbről. Ez a hóstípus Bátori esetében fontos vonással gazdagodik: alvilági, ördögi jegyek egyre nyilvánvalóbbak a magatartásában.

Az 1950-es évek végén, a paraszti témát feldolgozó művek után Sarkadi visszatér korai drámáinak és prózai írásainak ehhez a jellegzetes hóstípusához. Az *Oszlopos Simeon*ban az 1948-ban írott és töredékben maradt kisregényvázlatához nyúl, és drámai formába ülteti át. Az *Oszlopos Simeon* főszereplője, Kis János sokban emlékeztet a korábbi dráma- és regényalakokra. Elhatározza, hogy társbérletre feleségét, Zsuzsit – a Don Juan-i nyíltságot mint hódítási technikát alkalmazva – elcsábítja, majd ezt céltudatosan, hidegen átgondolt tervszerűséggel, „pszichológiai élvezetboncolással” végre is hajtja már az első este. Miután szeretőjévé tette, és a férjétől is elhidegítette, a házmesterné segítségével átjuttatja a kéjenc Müller úr kezére, vagyis prostituálja a fiatalasszonyt.

A különbség azonban Kis János és a korábbi, hasonló Sarkadi-hősök között az, hogy az előbbi esetében ismerjük tetteinek lélektani mozgatórugóit. Miután a körülményeinek kedvezőtlen alakulása folytán szerelmétől, lakásától, állásától és telefonjától, tehát gyakorlatilag egész korábbi életformájától kénytelen megválni, elhatározza, hogy csak azért is folytatni fogja most már a rajta bekövetkezett szerencsétlenségeket, és a „rossz forradalmára”-ként a saját maga és a környezete életét is tönkreteszi ez által. A *Bolond és szörnyeteg* című kisregény Sebők Zoltánjának nincsenek ilyen indokai. Ő pusztán unalomból, a teljesítmény kedvéért csábítja el Erzsit, hogy az később egy tiltott műtét szerencsétlen kimenetele folytán meghaljon.

A regény folytatásaként írott drámában, az *Elveszett paradicsomban* a következményeket kísérhetjük figyelemmel. Sebők Zoltán esetében nem a bűn, hanem a bűnhődés kap hangsúlyosabb szerepet, és elsősorban mint megfáradt tékozló fiú áll előttünk, nem pedig mint léha csábító, noha ezt az oldalát is megmutatja, mikor saját sógornőjének ajánl fel százezret egy éjszakáért pusztán cinizmusból.

Sarkadi Imre korai és kései műveiben, így például az *Oszlopos Simeon*ban megjelennek olyan problémák, melyek az 1930-40-es években jelentkező francia egzisztencializmus bizonyos témaköreinek irányába mutatnak, mindemellett a dráma nem mentes a filozofálgató monológoktól sem, melyekben a főhős egyfajta „antispiritualista”

szemléletről tanúskodva az ember biológiai törvényszerűségektől determinált állapotáról lamentál. Az egzisztencialista kérdések megjelenésének oka azonban nem az erudíció bizonygatása, hanem a korabeli magyar társadalmi-politikai valóságra adott reakció. A második világháborút követő évek, melyekben Sarkadi korai drámái születtek, valamint az 1940-es, '50-es évek és a '60-as évek eleje, az '56-os forradalom bukása, mely időszakban rövid életművének utolsó darabjai íródtak, hazai és nemzetközi krízishelyzetekben bővelkedtek, ezért kedveztek olyan gondolatoknak, melyek válságfilozófiákban (így például az egzisztencializmusban) jelentkeznek. Ezért ábrázolta a hazai értelmiségi réteget léha, élvezet, ördögi figurákként (hiszen valószínűleg ilyennek is látta őket), nagyon hasonlóan Aldous Huxley bohém álintellektüeljeihez.

A Kis János-i önpusztító hős, illetve bizonyos filozófiai tételek esetében érezhető némi hasonlóság tehát az Aldous Huxley regényeiben megjelenő szereplőkkel és problémákkal. Huxley az első világháború után kezdi megjelentetni első regényeit, melyek kivétel nélkül a „rothadt húszas évek” értelmiségi miliőjének élvezethajhász életét kritizálják a végletekig. A „Roaring Twenties”-nek (üvöltő húszas évek) is nevezett időszakban egyfajta kompenzációként jelentkezett az életfaló, féktelen magatartás. Ebben persze a csömör és az unalom is vészjóslóan benne rejlik, és csak arra vár, hogy felszínre törjön. Angliában a viktoriánus erkölcs tabuival való teljes leszámolás következett be az 1918 és 1932 közötti időszakban. Ugyancsak erre a korszakra tehető a nőemancipáció, a születésszabályozás, a szabad szerelem forradalmi térnyerése.⁴⁵⁴ Természetes tehát, hogy a bohém társas összejövetelek, intellektuális eszmecserék jellemző mementói lesznek Huxley regényeinek.

Mindez látványosan jelentkezik a *Légnadrág és társai* (*Antic Hay*, 1923) unatkozó művészeinek, tudósainak esetében, akik kétségbeesetten törekszenek arra, hogy az életből minél több élvezetet kicsikarjanak. Olykor értesülünk az okokról is: Myra Viveash a világháborúban hősi halált halt vőlegénye elvesztése után a nihilizmusba veti magát, Gumbriel pedig félénkségét igyekszik leplezni a Tökéletes Férfi álarcában véghez vitt hódításaival. A regény cselekményének egyik központi, szimbolikus mozzanata az, amikor a főszereplő Gumbriel és Myra Viveash táncolnak. Ezt a táncot az író a nihilizmus dicsőítésévé növeszti, mintegy örökkévalóságba sodródó állapotá: „Nihil, örökkévaló Nihil, világlélek, lelked áthat minden anyagot!” – tükrözi a narrátor a táncosok, de elsősorban Myra lelkiállapotát.⁴⁵⁵ A cselekménymozzanat szimbolikus jellegét a címre való utalása adja: „antic” azt jelenti,

⁴⁵⁴ H. Szász Annamária: *Aldous Huxley világa*. Bp., Európa, 40.

⁴⁵⁵ Huxley, Aldous: *Légnadrág és társai*. ford. Bálint György. Bp., Pesti Napló Rt., Az Est Lapkiadó Rt., a Magyarország Napilap Rt., 219.

pojácá, a „hay” pedig tánc, körtánc.⁴⁵⁶ Ha pojják végzik a táncot, nevezhetnénkünk támad, de ha a pojják élete hangsúlyosan tartalmatlan és üres, szánakozunk is a groteszk látvány miatt.

A hedonizmust pusztán önmagáért hajszolja azonban Coleman, aki éppen ezzel a tulajdonságával tűnik ki a regény szereplői közül. A végletekig fejleszti a kéjelgést, sportot űz belőle, és az által, hogy egészen a diabolizmusig túlozza ezt a magatartásformát, a *Pont és ellenpont* Spandrelljét előlegezi, „az ördög erkölcsét”,⁴⁵⁷ azaz az erkölcsi elvek teljes felrúgását hirdeti. Szeretőjét, Zoe-t is azért tartja, hogy az beléharapjon, kenyérgalacsint dobjon a szeme alá, vagy éppen a bal karjába szúrja a konyhakést. Ez utóbbi szerencsétlen eset alkalmával találkozik Rosie-val, aki a segítségére siet, és bekötözi. Ekkor kezdetét veszi az asszony kérlelhetetlen és megakadályozhatatlan elcsábítása – ez egyértelműen következik Coleman magatartásából és elveiből, melyekről így vall Rosie-nak: „Az ember csak akkor élvezheti igazán az életet, ha hisz az erkölcsben. Ha például maga néhány perc múlva engedni fog véres szakállam tolakodásának – milyen pompásan tudná azt élvezni, ha közben arra gondolna, hogy vét az erkölcs ellen, ha nyugodtan és szenvedélytelenül gondolkozna egész idő alatt. Mert ez így nemcsak borzalmas bűn, hanem csúnya is, groteszk, tulajdonképpen defaecatio...”⁴⁵⁸ Később megtudjuk, Coleman hódítása sikerrel jár, és noha Rosie sírva áll ellen az erőszakos csábításnak, a nagyvilági hölgynek, akinek a szerepében tetszeleg, titokban imponál.

Ez a Coleman-i morál a *Pont és ellenpont* Spandrelljében találja meg a kiteljesedését. Spandrell birtokában van mindazoknak a tulajdonságoknak, melyeknek Coleman, de az ő esetében a jellemrajz mélyebb és részletesebb, önkéntes diabolizmusának a személyes okait is feltárja a szerző. Elsőként Mary Rampion tűnődik el Spandrell lényének, külsejének „sötét” jellegén: „Mint egy sárkányfej (...) a rózsaszínű budoárban. Ugyanebben a tartásban látott egyet a Notre Dame-on, az is előrenyújtott karmai közé fogta démonpofáját. Csak az a sárkány komikus ördög volt, annyira, olyan túlzottan diabolikus, hogy ördögiségét már nem lehetett komolyan venni. Spandrell viszont valóságos lény, nem karikatúra, azért sötétebb és tragikusabb ördög. Arca beesett, szikár; álla és arccsontjai élesen kirajzolódnak feszes bőrén. Szeme mélyen ülő, szürke. Csontváz arcán csak a szája húsos, széles – ajkai mint vastag forradások dudorodnak ki feszes bőréből”.⁴⁵⁹ Mint ahogy azt Spandrell saját maga is megfogalmazza, „ördögisége” tudatosan vállalt életprogram: „Szókratészhez hasonlítok. Isteni küldetésem, hogy megrontsam az ifjúságot, különösen a nőnemű részét. Hogy

⁴⁵⁶ Uo. 6.

⁴⁵⁷ Uo. 68.

⁴⁵⁸ Uo. 286.

⁴⁵⁹ Huxley, Aldous: *Pont és ellenpont*. ford. Látó Anna. Bp., Európa, 1983. 130.

megtanítsam őket arra, amit nem kellene tudniuk”.⁴⁶⁰ A hedonizmusnak ilyen mértékű, ilyen mély diabolikussága csak Spandrellnél jelentkezik: „Remélte, hogy van pokol, és odajut, és sajnálta, hogy nem tud hinni benne (...) A vétkek minden lehetséges rafinériájának érzelmi következményét unalmasan egyhangúnak találta”.⁴⁶¹ Ennek a magatartásformának az egész Huxley-életművön belül egyedülálló, a freudi pszichoanalízis elveit alátámasztó lélektani okai vannak: kamaszkorában Spandrellt sokkolta édesanyja újraraházasodása, és a nemi élettől való irtózás révén a vele kapcsolatba kerülő nőkkel is meggyűlölteti azt:

De igazán akkor lesz mulatságos a játék – meséli –, amikor a szeretőd lett. Akkor végre gyümölcsöztetheted minden szókratészi tudományodat. Csekélyke temperamentumát kifejleszted, ráneveled – még mindig bölcsen, édesen és türelmesen – az összes nemi gyalázatosságra. Higgyétek el, hogy sikerül; annál könnyebben, minél ártatlanabb az alany. Tökéletes gyanútlanysággal jut el a kicsi a züllöttség legmélyebb fokára.⁴⁶²

Nyilvánvaló azonban, hogy Spandrell erőszakot tesz saját magán, amikor következetesen megrontja az útjába kerülő naiv, fiatal nőket, kiknek viselkedése „már önmagában elbűvölte a Spandrellben lakozó fordított aszkétát” – hangzik el a regényben.⁴⁶³ A magyar irodalomban pedig ki is lehetne a nőket csábító és nyomorba döntő fordított aszkéta, ha nem a jellegzetesen Sarkadi által megalkotott hőstípus, az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosa? Nem kell túlságosan erőltetnünk a hasonlóságot, ha párhuzamba akarjuk állítani a két alakot. Mindemellett találunk még egy-két elszórt utalást Huxley regényében, melyek a fent említett drámában történetesen szintén előfordulnak: először is Oszlopos Szent Simeon neve bukkan fel, majd Florence Nightingale-t, a krími háborúban a sebesülteket önként ápoló „női álaszkétát” említik, akihez Sarkadi *Oszlopos Simeon*jában Kis János hasonlítja Zsuzsit.⁴⁶⁴ Florence Nightingale neve más Huxley-regényben is megjelenik: az *És múltak az évek* (*After Many a Summer*, 1939) című művében Virginia Maunciple jelzőjeként, olyan nőre vonatkoztatva, akiben beteg, „vén haspókok” iránt gyúl szenvedély.⁴⁶⁵

A *Pont és ellenpont* Spandrellje sok tekintetben hasonlít a *Két vagy három grácia* című elbeszélésének heves vérmérsékletű, a „modern bűn”-ről prédikáló Kinghamjére, aki csupán vadászösztönből, a teljesítmény kedvéért elcsábít egy szerencsétlen, magát kereső háromgyermekes fiatalasszonyt, majd elhagyja, ez által kis híján öngyilkosságba kergeti. Spandrell erkölcsi hanyatlásának mélypontjaként felhecceli Illidge-et, a gátlásos fiatal

⁴⁶⁰ Uo. 131.

⁴⁶¹ Uo. 291, 293.

⁴⁶² Uo. 157.

⁴⁶³ Uo. 294.

⁴⁶⁴ Sarkadi Imre i. m. 791.

⁴⁶⁵ Huxley, Aldous: *És múltak az évek*. Bp., Franklin Társulat, 138.

kommunistát, hogy ölje meg Everard Webley-t, a londoni nacionalisták vezérét, de végül szinte az egészet egyedül hajtja végre. Célja az, hogy kipróbálja, megtapasztalja a gyilkosság „kéjérzését”.⁴⁶⁶

A *Légnadrág és társai* Coleman-je, valamint Spandrell alakja is a pokolraszállás motívumát idézi fel az adott regényben. Coleman egy éjszakai mulatóhelyre állít be egy részeg fiúval, akiről a következőket mondja: „Ez itt Dante, – a feketehajú fiúra mutatott – én pedig Vergilius vagyok. Körutat, illetve helyesebben egyre süllyedő, kacskaringós vargabetűt teszünk a pokolban.”⁴⁶⁷ A *Pont és ellenpont*ban Spandrell hasonló szituációban Carlingot, a babaarcú ministránsfiút itatja le. Más helyszínnel és történelmi háttérrel jelenik meg ugyanez a szituáció és egyben irodalmi toposz Sarkadi Imre *Pokolraszállás* című korai novellájában. Itt Zsigmond hadnagy az, aki a „bibliai Sátán vagy Goethe Mefisztofeleszé”-nek közvetlen rokonaként, ahogy azt Pomogáts Béla fogalmazza meg,⁴⁶⁸ elindítja a züllés útján Ábelt, a kamaszfiút, aki egész családját a háborúban veszítette el. Végigjáratja vele az erkölcsi süllyedés különböző állomásait, a kocsmát, az utcát, a nyilvánosházat, a fiú pedig mindenben, mint aki nem is igazán ura önmagának, követi. Spandrellben és Zsigmondban közös vonásként jelenik meg a hidegvérrel elkövetett gyilkosság, mely a „megrontásnak” szintén egyfajta velejárója. Az előbbi Webley-t, az utóbbi pedig a német tisztet öli meg az utcán Ábel szeme láttára. Sarkadi novellájában azonban nem mellőzhető az a történelmi háttér, amelyet a második világháború és a fasiszta diktatúra ad a cselekménynek. A pokol ezúttal az önsorsrontó zsigmondi magatartás magával rántó ereje mellett metaforikusan jelölheti a háború okozta fizikai és erkölcsi pusztulást, míg Huxley regényeinek esetében a hasonló történelmi-társadalmi okok kevésbé nyíltan jelentkeznek.

Végül Spandrell és a rá emlékeztető másik Sarkadi-hős, Kis János is eljut a Camus-i „abszurd ember” sorsára: addig pusztítja környezetét, míg az a saját pusztulásához vezet. Spandrell gyakorlatilag öngyilkosságot követ el azzal, hogy megadja címét a rendőrségen, Kis Jánost pedig végső kétségbeesésében Zsuzsi szúrja meg úgy (a kisregényváltozatban fejlődés éri), hogy majdnem életét veszti, és ráeszmél, hogy nem segít a rosszon, ha tovább rontja.

A *szerелеm útjaiban* a főhős Calamy küzd a megszokott problémákkal: a bűn és bűnhődés kérdése, az egyén korlátlan szabadságának megvalósíthatatlansága izgatja. A Huxley-nál vissza-visszatérő (és Sarkadinál is fontos szerepet játszó) *Video meliora*

⁴⁶⁶ Németh László i. m. 431.

⁴⁶⁷ Huxley, Aldous: *Légnadrág...* 232.

⁴⁶⁸ Pomogáts Béla i. m. 75.

proboque; deteriora sequor-probléma („Látom és helyeslem a jót, követem a rosszat”)⁴⁶⁹ kap hangsúlyt elmékedéseiben:

Ha valami ostobát vagy erkölcstelenet teszek, nem tudom nem érezni, hogy az ostoba vagy erkölcstelen. A lelkemben nincs olyan erény, amely azt értelmessé vagy tisztességgé tenné. Nem tudom elválasztani magam attól, amit teszek. Bárcsak tudnám. Az ember pokolian sok ostobaságot csinál. Olyanokat, amilyeneket nem is akar. Bárcsak hedonista lehetne, és azt tehetné, ami neki tetszik! De ahhoz, hogy hedonista lehessen, teljesen józannak kell lennie; nem létezik olyan, hogy eredeti hedonista, soha nem is létezett. Ahelyett, hogy az ember azt tenné, amit akar, vagy ami örömet okoz neki, az életben afelé sodródik, hogy legtöbbször pontosan az ellenkezőjét tegye, azt, amire nem vágyik, tudatánál van, mégis beteges sugallatok vezetnek mindenféle rossz érzés, szenvedés, unalom és büntudat felé (saját fordításom –P. J.).⁴⁷⁰

A *Video meliora proboque; deteriora sequor* – Ovidius *Átváltozások*-jából kölcsönzött – latin mondat, mint egy bűvópatak, mindkét életműben fel-felbukkan egyfajta kulcsmondatként. Huxley a *Tudomány, szabadság, béké*-ben szállóigeként említi, *A vak Sámsonnak* pedig már az elején minden életrajz tömör összefoglalását látja benne. Kulcsmondata ez Sarkadi Imre *Oszlopos Simeonjának* is. Kis János azonban nem rabja lesz ennek az igazságnak, mint a „condition humaine” kikerülhetetlen velejárójának (hasonlóan *A szerelem útjainak* Calamy-jéhez), hanem önként vállalja a rossz követését, Vinczéné szövetségesének szerepét, igaz, elkeseredésének perverz igazolásaként. A körülmények pártjára áll, hogy saját maga kínzásában segédkezzon.

Ezen a ponton egy újabb fontos kérdést vet fel a dráma: az egyén saját sorsa alakulásában játszott szerepének, a felelősségnek a kérdését. Mária állapítja meg a következő diagnózist Kis Jánosról: „az a szerencsétlen természet vagy, hogy ámitod magad, minden veled történt rosszért valami mást hibáztatsz, a világot, a... nem is tudom én, mit...”⁴⁷¹ Nem újkeletű téma ez már Sarkadinál, hiszen egyik korai novellája, *Az önámító halála* teljes egészében a felelősséget másra hárító, tetteinek következményét nem vállaló magatartást gúnyolja ki. Az „önámítót” gyilkosság miatt halálra ítélik, de ő nem képes az ítélet jogosságát elismerni, mert minden egyes tettéért – még a gyilkosságért is (!) – a külső körülmények szerencsétlen összejátszását vádolja: „igyekezett bizonygatni, hogy az elhagyatottság, a meg nem értés, és a véletlenek juttatták egyre és sorozatosan olyan helyzetekbe, amik nem feleltek meg az ő szelíd muzikális lelkének”.⁴⁷² Az *Elveszett paradicsomban* a pénz, a tehetség, a hatalom által garantált szabadság paradox voltára mutatnak rá Zoltán szavai, amikor őszintén

⁴⁶⁹ Itt tehát explicit egyezést találunk Huxley *A szerelem útjai* c. regénye és Sarkadi *Oszlopos Simeonja* között, amely egy mindkettőnél jóval korábbi, eredeti szövegre (Ovidius: *Átváltozások*) való utalás révén valósul meg. Vö. Hima Gabriella: *Szövegek párbeszéde*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 1994. 11.

⁴⁷⁰ Huxley, Aldous: *Those Barren...* 69.

⁴⁷¹ Sarkadi Imre: *Drámák*. 779.

⁴⁷² Uő: *Novellák*. Bp., Szépirodalmi, 1974. 28.

vall apjának lelkiállapotáról: „Egy örült ül az agyamban, és keveri a kártyákat, s én, a szép, értelmes ember, a normális... adott pillanatban azt csinálom, amit ez az örült kikevert...”⁴⁷³ Az életet irányító szabad akarat tehát mégsem szabad, negatív erők befolyásolják, melyek a személyiségben gyökereznek, immorális vágyakon keresztül próbálják romba dönteni a nem elég erős pszichikumú ember életét. Az öreg Sebők esete azonban ritka ellenpélda, nála ugyanis van hite a szabad akaratnak és az ebből származó felelősségnek. Fia gyengeségére így reagál: „Amíg az ember él, a saját erkölcsi normái szerint teszi, akármilyen is a helyzete; mindegy, hogy fiatal, utolsó éveit éli-e vagy beteg, vagy akár a siralomházban ül. A helyzet – a te helyzeted is – az legfeljebb kötelezhet, de semmi alól fel nem menthet”.⁴⁷⁴

Huxley több regényében is felbukkan az önámítás és felelősség problémaköre a determináció, a szabad akarat, illetve a szabadság dilemmáinak holdudvarában. A *Pont és ellenpont*ban Spandrell szájából hangzanak el az ezzel kapcsolatos bölcsességek:

„Miként vélekedsz az olyan emberről, akinek a jelleme nem eleve adott, de akit az egy típusú események kérlelhetetlen sorozata alakított ki? Legyen az sorozatos szerencse vagy sorozatos balszerencse; tiszta vagy tisztátalan hatások sorozata; nagy, hősi lehetőségek, vagy nemtelen durvaságok sorozata. Egy-egy ilyen hosszú sorozat (...) alakítja a jellemet”,⁴⁷⁵ illetve: „minden, ami az emberrel történik, olyan, mint akivel történik”.⁴⁷⁶

*A vak Sámson*ban Anthony Beavis töpreng hasonló kérdéseken:

„Miért öntudatlan az ember? Mert annyi fáradságot sem vesz, hogy megvizsgálja indítóokait; nem vizsgálja, mert az indítóokok többnyire szégyenletesek. Van eset persze, amikor az ember mégis megvizsgálja indítóokait, de addig hazudik róluk magának, amíg elhiszi a hazugságait (...) Megalázó, ha az ember rájön, hogy vélt jó tulajdonságait főképp a körülményeknek és a közöny rossz szokásainak köszönheti...”⁴⁷⁷

Spandrell is, Kis János is megnevezhet olyan körülményeket, melyek tetteiket egy bizonyos irányba terelték, de mindig van egy határ, még ha nagyon nehéz is megállapítani, hogy hol, amelyen túl már csakis az egyén szabad akaratból származó felelőssége dönt, és ösztönei fölött is uralkodhat. Gyakran jelentkezik a *Légnadrág és társaiban* az a naturalista szemlélet, melynek alapján az embert az állatok közül is a legalantasabb teremtményekhez hasonlítja, velük egy képzetkörbe helyezi. Mintha egyenesen elmosódna a két szféra közötti jelentőségteljes, fent említett különbség. A vonaton így panaszkodik például egy öregúr Gumbriának:

⁴⁷³ Uő: *Drámák*. 869.

⁴⁷⁴ Uo. 879.

⁴⁷⁵ Huxley, Aldous: *Pont és...* 379.

⁴⁷⁶ Uo. 566.

⁴⁷⁷ Uő: *A vak Sámson*. ford. Hevesi András. Bp., Európa, 1972. 235.

„Engem az emberek undorítanak, akik ezekben az épületekben laknak, még hozzá sokan. És hogy szaporodnak! Mint a kukacok, uram, mint a kukacok! Milliós számra nyüzsögnek a földön, és piszkot és szennyet hagynak maguk után, amerre járnak”,⁴⁷⁸ valamint: „Ha mindnyájan azt prédikálnánk, amit gyakorlunk (...) a világ csakhamar medvecsordává, sőt majomházzá és disznóóllá változna”.⁴⁷⁹

Ez a szemlélet nem egyedül ebben a regényben jelentkezik, hanem a *Pont és ellenpont*ban, valamint *A vak Sámson*ban is nagy szerepet játszik. Amikor például az előbbiben Walter Bidlake Marjorie terhességéről elmélkedik:

Az egyetlen sejt, a sejtek csomója, szövetek kicsi tömlője, a féregszerű képződmény, a kopoltyús halféleség mocorog már a méhében, és egy napon emberré válik (...) ami élősdie feregként vakon tenyészett benne, egyszer majd a csillagokra néz...⁴⁸⁰

Vagy amikor Illidge Lord Edwardnak az emberről beszél:

Különös elégtétel töltötte el, hogy úgy beszél az emberről, akárha férgekről beszélne, mintha a kettőt meg sem lehetne különböztetni egymástól (...). Egy tapasztalt holdbéli megfigyelő számára ez az egész nyüzsgés, hemzseges bizonyára hangyák és legyek kapaszkodásának tűnhet egy döglött kutya tetemére.⁴⁸¹

*A vak Sámson*ban megjelenik az a mizantrópikus felvetés is, mely szerint „az ember személytelen, mint a kakas”,⁴⁸² tehát az emberi élet pusztán vegetatív, materiális létezése válik hangsúlyossá. Nem véletlen ez a látásmód Huxley-nál. Nagyapja, Thomas Henry Huxley Anglia legnevesebb természettudományi társaságának, a Royal Society-nak volt a tagja. Darwin 1849-ben neki küldte el *A fajok eredete*-nek kéziratát, ő szállt síkra azért, hogy Darwin tézisé a tudományos élettel elfogadtassa, és csatát vívjon az egyházzal.⁴⁸³

Az '50-es, 60-as évek magyar drámájában egyébként nem hangsúlyozott naturalista szemléletmód Sarkaditól egyáltalán nem idegen. Huxley egyes sorai nyomban eszünkbe juttatják az *Oszlopos Simeon* egy-egy filozófikus passzusát, melyben Kis János az ember kizárólag biológiailag determinált létezésén elmélkedik: „Az ember alapvetően egocentrikus. Mint a majom. Mint a svábbogár”. A determináció és szabad akarat már-már kibékíthetetlen dilemmaként jelentkezik nála itt:

„...gyönyörű és állandó ugrándozás predestináció és szabad akarat közt, alkati meghatározottság és kondicionált reflexek közt... Ha a reflexek feltételeit mi is elő tudjuk állítani, akkor nincs alkati predestináció...

⁴⁷⁸ Uő: *Légnadrág*... 246.

⁴⁷⁹ Uo. 248.

⁴⁸⁰ Uő: *Pont és...* 8.

⁴⁸¹ Uo. 176.

⁴⁸² Uő: *A vak Sámson*. 218.

⁴⁸³ H. Szász Annamária i. m. 9.

S ha mások, a környezet, a társadalom is elő tudja állítani a mi reflexeink feltételeit – akkor... akkor még a választás szabadsága sincs meg”.⁴⁸⁴

Az akarat szabadságának ilyenén korlátozottságára válasz az anarchikusan individualista hősök felvonultatása, mint például Tarquinius, Bátori vagy Kis János, de a *Pokolraszállás* című novellájának Zsigmond hadnagya is, aki, hogy próbára tegye testének fiziológiai működését, egy hideg októberi hajnalon megfürdik a patakban, és elégedetten veszi tudomásul, hogy ”teljesen birtokában van összes izmainak és idegeinek”.⁴⁸⁵

Sarkadi nem bocsátkozik hosszas, szenvtelen leírásokba, hogy az ember állatiaságát hangsúlyozza, hanem az ő esetében mindig érezhető valamilyen mély, keserű tiltakozás az ilyen fajta meghatározottság ellen. Kis János egyik törekvése ugyanis az, hogy teljesen szabad legyen az élet vegetatív, biológiai szférához tartozó aspektusától, és „autonóm szellemi ember” lehessen. Olyan ember, aki képes a saját és mások életét az akaratával befolyásolni. B. Nagy Lászlótól tudjuk, hogy Sarkadi maga is sokat sportolt, aszkétikus önfegyelmező gyakorlatokat végzett, hogy testét és szellemét eddze, és erős ember legyen.⁴⁸⁶ Németh László *Iszony* című regényének elemzésekor hangsúlyozza a regény emberről alkotott szemléletében rejlő újszerűséget: a mű a korábbi metafizikai emberkép helyett ugyanis az „alkattani vagy élettani indítékok”-at helyezi előtérbe.⁴⁸⁷

Bár nehéz lenne megállapítani konkrét hatástörténeti párhuzamokat, sok hasonlóság egészen szembetűnő. A második világháború, a fasizmus, az '50-es évek diktatúrája, az '56-os forradalom bukása: nem egészen két évtized alatt! Mindez Sarkadi és a vele hasonló korú kortársai életében éppen a fiatalság fogékony és termékeny éveit érintette. Amiről Huxley regényeiben olvashatott, a közérzésben, személyes életében is jelen volt. Hasonló korok és élethelyzetek magatartásformáinak egyezése nyer igazolást a két író műveinek összehasonlításával. Természetesen az egyik világszerte ismert, a modernizmus egyik legjelentékenyebb irodalmi értékével bíró teljesítménye, a Huxley-é. A másik, a magyar irodalom egyedi problematikájú, idő előtt véget ért életműve, Sarkadi Imréé.

⁴⁸⁴ Sarkadi Imre: *Drámák*. 773.

⁴⁸⁵ B. Nagy László: *A peregrinus*. 139.

⁴⁸⁶ Uő: Sarkadi Imre. In: *Élő irodalom: Tanulmányok a felszabadulás utáni magyar irodalom köréből*. Szerk. Tóth Dezső. Bp., Akadémiai, 1969. 123.

⁴⁸⁷ Sarkadi Imre: *Vita közben*. In: S. I.: *Cikkek, tanulmányok*. 443.

A tárgyasult nő(iség)

Már a legelső drámában megjelenik az a két nőalak, amely aztán a későbbi daraboknak is fontos eleme lesz. Mohameda a vágyai által sodort, buta, kiégett, „öregedő démon”. Neve valamelyest utal a muzulmán nőfelfogásra, amely a nőt nem tekinti embernek, pusztán a férj tulajdonának, tehát bizonyos módon fetisizálja, tárgyasítja a nőt. A nő mint tárgy gondolata elsőként itt jelenik meg a drámai életműben.

A *próféta* Zsuzsija azonban sok esetben Mohameda ellentéte. Fiatal és okos orvostanhallgató, aki a kellő önállósággal rendelkezik a kapcsolatteremtés területén is. Virág esetében ő a kezdeményező fél, tehát nem a „hagyományos” elvárások szerint cselekszik. Az igazi férfinak híresztelt Virágról bebizonyítja, hogy ideológiája nem párosul a megfelelő gyakorlattal, és leleplezi annak cselekvésképtelenségét. Zsuzsi vele szemben cselekvőképes, sőt még a dráma világának fontos viszonyítási pontját, magát a „prófétát” is kioktatja (a belső idő, valamint a figurák és tetteik is mind-mind Virághoz igazodnak).

A Mohameda-szerű nőalakok sorát folytatja a *Hannibal „a portás”* Moája, aki szintén típus és nem karakter, mint Zsuzsi. A többi nőalakhoz képest minimális szerepet kap (amihez hozzájárulhat a dráma töredékessége is), de ez is nagyrészt kimerül abban a tettében, hogy Hannibal kívánságait — őszinte és hűséges alattvalóként — kiszolgálja, és gondolkodás nélkül aláveti magát Hannibal akaratának, élvezettel hallgatja a férfi élménybeszámolóját a háborúról. Igaz, Hannibal király, mindemellett nagy formátumú egyéniség, és ennek megfelelően is viselkedik, nem úgy, mint a kifigurázott Virág. Moában van valami gyermeki, amely erősíti alattvalói helyzete mellett alárendelt, függő voltát. Rövid szerepe után föláldozzák Hannibal emberei Baálnak. Hannibal alig emlékezik meg róla, csupán „élvezeti cikk” funkciójára reflektál, tehát alacsonyabbrendűségét emeli ki. Ez a mozzanat látenszen belekódolja a női szerepbe annak áldozat mivoltát, amely nem egyedülálló jelenség az életműben, hiszen már a korai drámatöredékekben megtalálható, így a *Kőműves Kelemenben*, amelyben az emberáldozat pogány szokása központi, mitologikus elem. Anna azáltal, hogy föláldozzák Déva váráért, tárgyasul, az eszköz funkcióját tölti be Moához hasonlóan:

„te engem is képes lennél eladni egy tál lencséért... Hogy neked én is csak eszköz...”⁴⁸⁸

A férfi és a nő különbözőségének legfőbb szempontja ez esetben az akarat gyakorlása. Sarkadinál már korábban is és később is fontos kérdés az akarat szabadsága, a *Kőműves*

⁴⁸⁸ Sarkadi Imre: *Drámák*. 306. Anna mondja Kelemennek.

Kelemenben pedig egyenesen az üdvösség kérdésével egyenértékű az akart tett sikeres megvalósítása:

„Hiszen mit tudja azt, hogy mi az ember lelki üdvössége? Éppen az, ha eléri, amit akar. Amit nagyon akar.”⁴⁸⁹

Ezt a megállapítást a dráma szövege kizárólag a férfi minőséghez rendeli, amikor *Kelemen* a felesége szemére veti a következőt:

„Ilyenek vagytok ti, asszonyok, nem urai az akaratotoknak...”⁴⁹⁰

Ez illeszkedik a dráma által sugallt nőképhez, mely az alárendelt helyzetben lévő, eszközfunkciójú, áldozatszerepű, a legfontosabbnak tartott akarat-filozófia szerint pedig alacsonyabbrendűnek aposztrofált figurát mutat be.

A *Lucretia* címének egyedüli szavaként megjelenő név is utal a nőalak központi jelentőségére a darabban, mely annak sikeres elcsábítási kísérletéről szól. *Lucretia* jelleméről nem sok derül ki, inkább a két férfialak, Brutus és Tarquinius által képviselt erkölcsi magatartás szembeállításán van a hangsúly. *Lucretia* annak a tétje, melyik magatartás a hitelesebb a kettő közül. Csak híre van (az, hogy erkölcsös), tényleges cselekedete azonban ezt hamar megcáfolja, mindez pedig Tarquinius relatív értékrendszerét igazolja: *Lucretia* nem volt igazi erkölcsös asszony, Brutus pedig nevetséges fajankóvá válik az általa képviselt értékekkel együtt. Drámai küzdelem híján a dráma hamar véget ér.

Az *Oszlopos Simeonban* Kis János által elhatározott és megvalósított rosszat követés nem pusztán önsorsrontás, hiszen vannak Jánoson kívül is szenvedő alanyai. Ilyen Megai Bálint felesége, Zsuzsi. Bálint és Zsuzsi Kis János társbérlei. Ők egy hétköznapi házaspár, akiknek életébe egyszerre csak beköszönt a Vinczéné által aktivizált Kis János-i aszkéta-magatartás az összes negatív következményével együtt. Kis János otthagynak első estéjén elcsábítja Zsuzsit, aki ezután szeretője lesz, végül János a házban lakó Müller úrnak is átadja őt ugyanerre a célra.

Kis János úgy közelít Zsuzsihoz, mint a vadász az áldozatul kiszemelt állathoz. Zsuzsi erre alkalmas alany, hiszen könnyen sikerül Jánosnak meghódítania. Bécsy Tamás az általam Kis János-i előképekként megnevezett Sarkadi-hősök hasonló magatartását emeli ki egyes női szereplőkkel szemben. Igaz, a *Prófétában* nem Virág, hanem Karusszó az, aki a kocsmáros lányát azonnal elcsábítja. Hasonlóan jár el Hannibál Moával, Tarquinius *Lucretiával*, és a *Ház*

⁴⁸⁹ Uo. 306.

⁴⁹⁰ Uo. 305.

a város mellett Bátorijának is ez a szándéka Klárral, aki azonban (ebben az egy esetben fordul ez elő) nem adja be a derekát.⁴⁹¹ Ezen típus mellett, aki azonnal nyíltan megfogalmazza a vágyát a nő iránt, természetesen lennie kell egy erre „kapható” alaknak, amint ezt láthatjuk is az előbb felsorolt esetekben. Ezeknek a sorába illeszkedik az *Oszlopos Simeon* Zsuzsija is.

Bécsy Tamás jellemzőjükként jelöli meg, hogy egyiküknél sincs az írói szándék által hangsúlyozva önmaguk odaadásának a szándéka, sőt „egyikük sem rendelkezik önálló benső dinamizmusokkal”.⁴⁹² Zsuzsi esetében is ennek lehetünk szemtanúi. Nem tudjuk pontosan meghatározni annak az okát, hogy miért engedi magát elcsábítani egy órai ismeretség után. Férjével való kapcsolatának ez előzményeiről a drámaváltozat nem tudósít, a kisregényben viszont találunk információt arra vonatkozólag, hogy nem egyszer volt már hűtlen Bálinthoz. De míg azok a „pillanat szédületében”⁴⁹³ elkövetett, igazi következmény nélküli félrelépések voltak, a Kis Jánossal való kapcsolat már csapdának bizonyul Zsuzsi számára.

Kis János a rossz tovább rontásával magával rántja Zsuzsit a mélybe. Az új társbérlok közül ő érkezik haza elsőnek, ő tehát a potenciális áldozata a Kis János-i magatartás egocentrikus törekvéseinek — természetesen „daimonionja”, Vinczéné készséges asszisztálásával. Zsuzsi személyében a megfelelő áldozat jelenik meg, hiszen beszélgetésüket kezdettől fogva Kis János irányítja, mindenképpen ő bizonyul az erősebb, domináns félnek kettejük kapcsolatában. Ő kezdeményez, ő a csábító. Ez persze nem jelentené még a hódítás feltétlen sikerét, ahhoz kell még a másik fél részéről bizonyos erőtlenség, gyengeség, erkölcstelenség, vagy ahogy a kisregény hangsúlyozza, túlzott humanizmus.⁴⁹⁴ Bécsy Tamás viszont súlyosabban ítéli meg Zsuzsi motívumait: szerinte olyanok neki egyáltalán nincsenek, ahogy nincs „önálló akarata” sem, „semmilyen gondolat, indulat, reakció” nem indul ki belőle, amely a Kis Jánossal lefolytatott első beszélgetésüket bármi módon irányítaná.⁴⁹⁵

Zsuzsi tehát magatartásánál fogva alkalmas alanya a fordított aszkétaság pusztításának. Érdekes mozzanat az, amit Gábor Miklós a komikum fő forrásának nevez a darabban, hogy valójában Kis János és Zsuzsi más-más nyelvet beszélnek.⁴⁹⁶ Kis János a tárgyilagosság, a Don Juan-i őszinteség nyelvén szólal meg, Zsuzsi viszont szerepet játszik, legtöbbször a humanizmus álarca mögé bújik. Viselkedése ezen a ponton mégis teljesen hétköznapi és normális, és emellett a viselkedés mellett (beleértve a Bálintét is) képez éles kontrasztot a Kis János-i kiábrándult, keserű őszinteség. Így ír róla Gábor Miklós: „van őbenne hit, van tisztaság, ő úgy gondolja több is, mint kéne, hisz éppen ezt, éppen önmagát

⁴⁹¹ Bécsy Tamás: Sarkadi Imre drámáinak világáról. 929.

⁴⁹² Uo. 930.

⁴⁹³ Sarkadi Imre: *Regények*. 40.

⁴⁹⁴ Uo. 30-31.

⁴⁹⁵ Bécsy Tamás i. m. 928.

⁴⁹⁶ Gábor Miklós: Társbérlet az oszlopon. 162.

vizsgáztatja itt szégyenkezve és bosszankodva”.⁴⁹⁷ Ennek a mazochizmusnak lesz áldozatává Zsuzsi és Bálint.

Zsuzsi dönthetett volna úgy is, hogy nem áll kötélnek, hűséges marad a férjéhez, de ő szerelmes lett Kis Jánosba. Ez újra felveti az akarat szabadságának kérdését. Bécsy Tamás értelmezése szerint „Zsuzsinak nincsen saját akaratú benső világa”.⁴⁹⁸ Helyet adhatunk azonban annak az értelmezésnek is, tekintve Kis János kezdeményezését és dominanciáját, mely szerint ő tulajdonképpen Thomas Mann Cipollájához hasonló figura, aki erős akaratát rákényszeríti a másik emberre, rabul ejti annak személyiségét, érzelmeit, és uralkodik szabadságán is. Mindez persze ennek egy szélsőséges esete. Cipolla tisztességtelen eszközökhöz folyamodva, hipnózissal szerelmet ébreszt Marióban saját maga iránt. Ez azonban beleilleszkedik Kis János Pecsorinéra emlékeztető egocentrizmusába és nárcizmusába. És ahogy Thomas Mann Mariója két lövéssel leteríti elcsábítóját, úgy próbál Zsuzsi is végezni Kis Jánossal, miután az ráadásul még prostituálja is őt. A drámaváltozatban törrel szúrja meg Kis Jánost, a kisregényben pedig Bálint lö rá, de egyik esetben sem lesz halálos kimenetelű a sérülése úgy, mint Cipollának.

A tárgyként reflektált nőalak legszembetűnőbben talán a *Ház a város mellett*ben jelentkezik, amely az író kései drámaírói periódusának terméke. A *Ház a város mellett*, az *Oszlopos Simeon* és az *Elveszett paradicsom* érdekessége, egyúttal az egész Sarkadi-életmű megkülönböztető jegye, hogy velük együtt létezik egy prózai „testvérszöveg” is, vagy egyenesen prózában írott változat. Így van ez az *Oszlopos Simeon* esetében, ezért sem mondhatjuk, hogy radikális fordulat eredménye a fordított aszkétaság keserű önpusztításának problematikája, hiszen a regényváltozat már a dráma keletkezése előtt tizenkét évvel megszületett. Az *Elveszett paradicsom* nincs ilyen szoros kapcsolatban egyetlen más Sarkadi-szöveggel sem, minthogy prózai változata nem jött létre. Testvérszövege azonban ennek a drámának is van, méghozzá a *Bolond és szörnyeteg* című kisregény, mely a dráma cselekményének előtörténetét adja. A *Ház a város mellett*hez is készült egy befejezetlenül hagyott filmnovella *Családi ház* címmel, amely az életműkötetben nem, csak a *Párbeszéd az idő dolgairól* címűben jelent meg.

Már korábban említettük Sarkadi írói alkatának speciális jegyeként a töredékes, befejezetlenül hagyott, több változatban élő szövegeket. Szintén jellegzetes vonás a művek fent említett kettőssége vagy kétarcúsága, és a drámai-prózai változatok közötti tematikus kapcsolat. A *Kőműves Kelemen* például szintén létezik novella- és drámaformában egyaránt, az *Út a tanyákról* egyes cselekményelemei, párbeszédrészletei, szereplői a *Szerelm* című

⁴⁹⁷ Uo. 159,

⁴⁹⁸ Bécsy Tamás i. m. 928.

novellában is megjelennek, mindemellett a dráma előzményének tekinthető még a *Feketéék kilenc holdja* című rádiójáték.⁴⁹⁹ A *Párbaj* története több drámaaváltozata mellett *A kis madár lába* című novella cselekményével egészül ki, *A próféta* Virág Róbertjét pedig *Az önámító halála* című novellában látjuk viszont, mely kiegészíti a drámában tárgyalt élethazugság-problematikát. Előfordul az is, hogy az egyes szövegek közötti összefüggést a közös alakok szerepeltetése okozza. Így például a *Gál János útjának* szereplői a *Tanyasi dúvadban* tűnnek fel ismét, immáron házaspárként, a két történet így kiegészíti egymást.

Egy névazonosság erejéig a *Ház a város mellett* esetében is megfigyelhető egy kapcsolódási pont, méghozzá az 1955-ben keletkezett *Viharban* című kisregénnyel. Ez utóbbi két mellékalakja, Jóska és Klári, egy fiatal házaspár, akik a főszereplő Bot Sándornak segédkeznek a vitorlással felborult Perényi házaspár kimentésében.⁵⁰⁰ Ők a *Ház a város mellett* szereplőivel lehetnek azonosak, bár ezt a nevek egyezése mellett más nem nagyon indokolja, hacsak az az apró mozzanat nem, amelyet a narrátor Bot emel ki még a regény elején: Klárinak a szép családi házakhoz való vonzódását („Klári minduntalan megállt egy-egy szép háznál, s rajongott, hogy itt szeretne lakni”⁵⁰¹). Önmagában természetesen ez a feltételezés még erőltetettnek hathat, de mindenképpen felidézi a *Ház a város mellett*hez készült filmnovella szövegét, amely pedig hangsúlyozza a fiatalasszonynak ezt a tulajdonságát, és szükségszerűen párosul az otthonteremtés tevékenységével (a dráma Klárijának esetében ez szintén kiemelt jellemvonás).

A dráma alaphelyzete a következő: fiatal házaspár, egy osztályvezető és felesége költözik újonnan vásárolt vidéki házukba. Mielőtt hozzákezdhetnének a lakás kicsinosításához, megérkezik a körzeti orvos, aki már első látogatásakor elhatározza, hogy elveszi az asszonyt a férjétől, és azonnal hozzá is lát, hogy módszeresen megvalósítsa tervét. Mindeközben a férj és feleség közös múltjában megbúvó sérelmek is felszínre törnek, hogy a csábítás mechanizmusával együttműködve mérgezzék kettejük kapcsolatát, mely végül a teljes szakításhoz vezet. A darab elején a férj, Simon József egy ideig nincs is jelen, csupán a család nőtagjai (Klári, a feleség, Simonné, az anyósa, és Teri, a háztartási alkalmazott) próbálnak az új házban kellemes környezetet teremteni. Ebbe az otthonteremtő szorgoskodásba tör be először férfiként Batori körorvos.

A korai és kései pályaszakasz egyik legfontosabb kapcsolódási pontja annak a hóstípusnak a jelenléte a művekben, amelyet ebben a darabban Batori képvisel. A korai drámatörredékekben felbukkanó Tarquinius, illetve az 1948-as *Oszlopos Simeon* című kisregény Kis Jánosa rokonítható az orvos alakjával, noha az ötvenes évek paraszti témájú

⁴⁹⁹ Csontos Sándor: A drámaíró Sarkadiról. Beszélgetés Horvai Istvánnal. *Tiszatáj*. 1981. 8. szám, 60.

⁵⁰⁰ B. Nagy László i. m. 149.

⁵⁰¹ Sarkadi Imre: *Regények*. 403.

írásai sem nélkülözik, így például a *Tanyasi dúvad*ban Ulveczki Sándor áll nagyon közel ehhez a típushoz.

Az alakokat összekapcsoló leghangsúlyosabb jellemvonás az ellentmondást nem tűrő, olykor a modortalanságig, sőt agresszivitásig fokozódó szerelmi hódítás. Ez Tarquinius és Kis János esetében egy quázi-ellentétes pólussal is kiegészül Brutus, illetve Bálint alakjában, hogy még dominánsabbá válhasson ez a magatartás. A *Lucretiában* a cselekmény semmi másról nem szól, mint Brutus erényességről híres feleségének elcsábításáról, és a felszarvazott férj által megtestesített polgári értékrendszer kigúnyolásáról, amely kiegészül némi filozófiai jellegű eszmefuttatással is az emberi választás szabadságáról.

A *Ház a város mellett* című darabban Bátori minden akciójának egyetlen motívuma van: a Klárral való viszony kialakítása. Ennek az egy célnak rendeli alá minden megnyilatkozását és tettét. Már az első látogatása alkalmával (az idős Simonnéhoz jön rutinvizsgálatra) rövid várakozás után kijelenti Klárinak: „Sokszor el fogok jönni magához. Élek az engedelmével. Tetszik nekem”.⁵⁰² Amikor másodjára maradnak kettesben az asszonnyal az anyós hirtelen megbetegedése miatt, azonnal közeledik Klárhoz, és azon van, hogy eltávolítsa a nő közeléből a férfiakat, legyen az az asszony unokatestvére vagy akár az ötéves kisfia: „És felhasználom ezt is, mást is, mindent, amit csak fel tudok használni – s magát elveszem a férjétől. Kell maga nekem! S aki az utamba áll, azt legázolom!”⁵⁰³ Megnyilatkozásai a tíz évvel korábban keletkezett *Lucretia* Tarquiniusának szavait idézik fel, noha az utóbbi hangnemében mindig ott bujkált valami az uralkodó magabiztos fölényességéből, melyet jól kiegészített a férj, Brutus sablonos beszéde és korlátolt magatartása: „A ház asszonya, ahogy láttam – mondja a férjnek –, nemcsak erényes, hanem szép is. A szép persze erotikus vonatkozásban értendő, másként nem sok értelme van. Szóval nekem kellene”.⁵⁰⁴ A nő megszerzésének vágyát Tarquinius és Bátori hasonlóan lakonikus és őszinte módon fejezi ki. Így van ez az elhatározás fokával is: „...amit én akarok, azt meg is csinálom”⁵⁰⁵ – hangzik szintén Tarquinius szájából, rímelve a Bátoritól származó fenti kijelentésre.

Tarquinius, Bátori és Kis János is egy-egy szerelmi háromszög alkotóeleme. Mindhármutukban közös az is, hogy a férjet is beavatják csábítási szándékukba, vagy legalábbis vakmerően céloznak arra annak jelenlétében. Ez az őszinteség nagyfokú elszántságot és bátorságot kíván, valamint stratégiai elv is. Tarquinius maga reflektál erre: „... én az

⁵⁰² Sarkadi Imre: *Drámák*. 680.

⁵⁰³ Uo. 701.

⁵⁰⁴ Uo. 168.

⁵⁰⁵ Uo. 169.

őszinteséget jelentem, még ha csúnya is ez sokszor”.⁵⁰⁶ Bátorit és megszólalásait szintén meghökkentő nyíltság jellemzi már kezdettől fogva: nemcsak Klárinak jelenti ki, mi a szándéka vele, hanem már Simonnal való első beszélgetése közben céloz erre:

„Nézze, tegyük fel, hogy egy ilyen magamfajta ember belép ide délután, meglátja a feleségét, azt gondolja, hogy neki jött ide, mert hiszen naphosszat, reggeltől majd estig a hivatalban van, s énnekem időm is van, autóm is, türelmem is, ürügyem is, hogy ide eljőjjenek”.⁵⁰⁷

Bátori tehát a rokon alakokhoz hasonlóan őszinteséggel támad. Megnyilatkozásai a megtévesztés szándékára épülnek, az igazmondással történő elleplezés a célja, amely ellentmondást rejt magában. Bátori azt az előítéletet ássa alá a viselkedésével, hogy az elleplezés mindig valamilyen hazugsággal, csalással történik, és a házasságtörő viszony kezdeményezése szükségszerűen rejtett. Bátori magatartásában az a rendhagyó, hogy ő egyáltalán nem rejt el ebbéli szándékát se a feleség, se a férj elől, ennél fogva nincs is szüksége hazugságra vagy csalásra. Mindennek oka az általa is megfogalmazott cinizmusa mindenféle erkölcsi szabályszerűség irányában. Nincs új a nap alatt tehát e tekintetben sem a Sarkadi-életműben, hiszen ez a problémakör a korai pályaszakasz majd minden alkotásában megfogalmazódik. Bátori saját cinizmusának okára is rámutat: „...egy évszázad múlva én már aligha veszem valaminek hasznát”.⁵⁰⁸ A társadalom által előírt etikai törvényszerűségek betartását az elmúlás írja fölül Bátori esetében, ez eredményezi a „vedd el, ami neked kell” elvét is. Ez egy más normarendszer, mint amit például Brutus, Simon vagy Megai Bálint képvisel, akik mindegyike gúnnyal ábrázolt, kisszerű jellem. A morálisan elfogadott magatartásnak tehát nincs alternatívája egyik fent említett drámában sem.

Az alapvető ellentét Bátori és Simon jellemében nemcsak egy bizonyos normarendszer elfogadásán vagy elutasításán alapszik, hanem elsősorban a képmutatás és őszinteség szembeállításán. A *Ház a város mellett* a jó állással rendelkező osztályvezető agronómus megmérettetésének drámája is. Hogyan reagál Simon Bátori polgárpukkasztó, váratlan akcióira? Az orvos beszédmódjában intellektualizáló éleslátás jelentkezik, mely arra irányul, hogy leleplezzen bármiféle élethazugságot és képmutatást, míg Simon magatartása és véleménye sok esetben a hagyományos társadalmi felfogást tükrözi, így például az orvosi hivatással kapcsolatban is: „Attól lesznek maguk, orvosok, cinikusak – mondja Bátorinak –, hogy szenvedést látnak, amin nem tudnak segíteni. Pedig ettől emberszerető embernek éppen ellenkezőleg: az emberiségben való bizalma kellene, hogy növekedjék”.⁵⁰⁹ A társadalom által

⁵⁰⁶ Uo. 177.

⁵⁰⁷ Uo. 683.

⁵⁰⁸ Uo. 683.

⁵⁰⁹ Uo. 683.

általánosan elfogadott és deklarált vélemény ez az orvosokról, amelyet azonban megcáfol Batori cinizmusa. Ennek alapján érződik a legélesebb eltérés a két figura diskurzusában, majd jellemében. Ez a párbeszéd mintegy előrevetíti a kétféle magatartástípus közötti különbséget, amelyet lényegében úgy fogalmazhatnánk meg, hogy Simon elfogad bizonyos alapvető és hagyományos erkölcsi elveket, a józanész és logika talaján álló véleményeket, de nem képes azokat a saját életében és jellemében hitelesen képviselni, Batori viszont tagad bizonyos normákat, de mentes a képmutatás és hamis hozzáértés álarcától, valamint rendelkezik azzal az elszánt bátorsággal, amellyel Simon nem.

Simon megszólalásai több esetben a valóság és szerepjátszás szókincsét alkalmazzák, és a kettő különválasztásának problematikusságára reflektálnak – legalábbis Simon figurája esetében. Amikor például Klári magából kikelve azt találja mondani, hogy képes lenne dühében pisztollyal lelőni Batorit, Simon azzal hűti le felesége érzelmeit, hogy „nem kalandregényben” élnek. Amikor pedig az szembesíti férjét erőtlen, bábfigura mivoltával és meglehetősen hevesen reagál Simon jellemtelenségére, a férfinak mindössze ennyi hozzáfűznivalója akad: „Hagyjuk, nem vagyunk a romantikus korban”.⁵¹⁰ Mégis, amikor Batori végső, leghatározottabb fellépésével követeli, hogy Klári hagyja el vele a tőle elhidegült férjét, Simon vadászpuskát fog az orvosra, de csakis valamilyen féltékenységi nagyjelenet kedvéért, hiszen a kényelmesebb megoldás mellett dönt, és kihívja a rendőrséget. Mindezek mellett megszólalásaiban végigköveti saját dilemmáját:

SIMON. *Ránéz Bátorira elismerően.* Csakugyan nem tudok maga ellen semmit sem tenni. Legszívesebben, persze, agyonlőném, de hát azért felelni kell: miért tettem? S ugyanilyen szívesen elvitetném a rendőrökkel... de hát... (...)... ez se megy, úgy látszik. Adjon tanácsot, hogy érhetem el, hogy a házamból eltávolítsak egy erőszakkal idejött banditát? Verekedni – ez lenne a legegyszerűbb. Tapasztalataim alapján, azt hiszem, maga verne meg engem.⁵¹¹

Simon figurájának a Batoriétól való egyik alapvető megkülönböztető jegye a gyávaság, a hétköznapi élet által kínált szerepek, pózok felvétele, ha úgy tetszik, egyfajta önámítás, mely a Sarkadi-szövegek legrégebbi darabjaiban már előfordul mint hangsúlyosan kritizált viselkedés, és későbbi szövegeiben is szemben áll a legváratlanabb őszinte megnyilvánulásokkal. Simon legutolsó és valóban legnevetségesebb póza, amikor puskát fog a doktorra. Klári maga nevezi ezt pusztán „póznak”, azaz annak képmutató jellegét leplezi le: „ne légy ilyen nyomorult – mondja a férjének –, vidd ezt a puskát a hősi pózaiddal

⁵¹⁰ Uo. 726.

⁵¹¹ Uo. 739.

együtt...”⁵¹² Batori a legnagyobb nyugodtsággal fedi fel Simon megjátszott indulatainak valódi hiteltelenségét: „nem olyan fontos magának a felesége, hogy miatta ölni kezdjen”.⁵¹³ De még mielőtt Simon a rendőrséget kihívja, mely egyedüli kivétel passzivitása alól, akkor is részletesen tájékoztatja Batorit arról, hogy mi vár rá, hátha az mégis hajlandó eltávozni. Saját cselekvésképtelenségét leplezi le ezzel újra.

Simon nem védi meg a feleségét Batoritól, sőt hajlandó lenne akár kiszolgáltatni őt a férfinak. Simon nem férjként, és nem is férfiként viselkedik. Batori inkább megfelel a férfiasság kritériumainak, legalábbis a patriarchális társadalom domináns, birtokló férfialakját idézi fel, az ő esetében azonban ez gazemberséggel párosul. A szerzés, birtoklás vágyát ugyanis őszintén kifejezi, és ellentmondást nem tűrően, sőt olykor erőszakosan igyekszik azt beteljesíteni Klári ellenkezése ellenére. Batori esetében kevés jelentősége van társadalmi meghatározottságának, elsősorban férjként jelenik meg és cselekszik, háttérbe szorítva orvosi szerepkörét.

A Klári körül felvonuló férfialakok repertoárját gazdagítja Péter, az asszony unokatestvére, aki szívességet kérni jön a házaspárhoz. A munkahelyén tanúsított önkényes magatartása miatt fegyelmi eljárást indítottak ellene, tehát veszélyben forog a családja megélhetése. Szintén egy kissé meghökkentő módon ő is az udvarlás formuláit kezdi el alkalmazni a Klárral való első négyszemközti beszélgetés során. Péter alakja vagy jelleme még annyi határozott fellépést sem reprezentál, mint Simoné. Alapvetően ki van szolgáltatva neki, a megtűrt, elrontott életű vidéki rokon modellje. Nemi meghatározottsága azonban több szituációban is domináns Klári irányában, akire nem mint unokatestvérére, hanem mint szexuális tárgyra tekint, ez pedig a drámai szövegbe a görög sorstragédiák incestus-motívumát kódolja bele groteszk módon.

Klárít egyedül a férjéhez köti legális, házastársi viszony, akitől azonban érzelmileg elhidegült, és akit már nem szeret. Batori heves udvarlását azonban mindvégig elutasítja, Péter érzélgős, nemi vágyakon alapuló komolytalan közeledése pedig már-már komikus jelleget ölt. A három férfihoz fűződő viszonyrendszerben vergődik tehát.⁵¹⁴ A férfialakokhoz kötő szálak közül a Péteré a leggyengébb, a férjjel való viszony pedig formálissá vált, már az elején érezhető a megszólalásaikban bizonyos hétköznapi megszokottság, melyen ott van a meguntság és elhidegülés árnyéka is. Klári kezdeti vitalitásából, vonzó nőiségéből sokat veszít a drámai cselekmény közben. Míg mások, Batori és Péter érzékelik a nőiségéből áradó vonzerőt, Simon már észre sem veszi azt. A darab elején még frissen jön ki a fürdőszobából, a végén pedig a férjével fúriaként üvöltözik. Az *Elveszett paradicsomban* is fontos szerepet kap

⁵¹² Uo. 739.

⁵¹³ Uo. 738.

⁵¹⁴ B. Nagy László i. m. 150.

a női vitalitás a darab férfialakjának helyzetében. Klári nőiségéből azonban egyszerre három figura akar „hasznot húzni”. A legelszántabban Bátori, aki világosan ismerteti saját szándékát: „... semmiféle szerelmi ajánlatot nem tettem, csak a tényt közöltem, hogy maga kell nekem, s el akarom venni a férjétől”.⁵¹⁵

Ebben a diskurzusban a szerzés, a birtoklás szókincse dominál. A „kell”, az „el akarom venni” az illegális szerzés, a rablás szóhasználat, amely egyúttal tárgyiasítja, lealacsonyítja azt, akire irányul, ez esetben Klári figuráját. Klári Bátori számára megszerzendő trófea, Péter számára komolytalan vágyalom. Simon esetében nehezebben meghatározható szerep jut Klárinak. Számára elsősorban feleség, a szónak „támasz”, egyfajta „háttér” értelmében. A darab elején nyugodt átlagházaspár látszatát keltik, és fokozatosan vált át a kapcsolatuk a legmeglepőbb gyűlölködésbe. Ennek az oka a drámai történet múltjában gyökerezik, ez kiderül a darabból. Klári Simon miatt hagyta ott az egyetemet. Házasságuk története burkoltan tehát egy társadalmi kérdést is feszeget, az értelmiségi feleség és a munkásférj közötti különbségből származó feszültséget. Simon a Klári által betöltött társadalmi és nemi szerepek közül egyedül az asszony anyaságára tesz némi utalást, amely azonban teljesen új megvilágításba helyezi kettejük viszonyát:

SIMON. (...) S mi vagyok én, hogy hozzám jó akarsz lenni? Csecsemő? Meleg öledbe csombolygatsz? Hogy felejtsem el?

KLÁRI. Igen.

SIMON. Hát nekem ez nem kell.⁵¹⁶

Az anyaság melegséget, vigasztalást adó jellegét utasítja el Simon. Ezzel a metaforikus szóhasználatával azonban felvázol egy anya-gyermek konstrukciót is a feleségéhez fűződő viszonyának modellálására, és tudat alatt magát a gyermek pozíciójába helyezi, tehát szükségszerűen a feleségével való férfiatlan, torz kapcsolatára utal. És valóban úgy is viselkedik, mint egy gyerek: duzzog, egyedül akar lenni, kisajátítja magának a gyász érzését az édesanyja halála után. Klári anyaszerepe a drámai szöveg egészében – legalábbis a dráma utolsó jelenetéig – nem kap jelentős hangsúlyt. Inkább az őt körülvevő férfialakok által meghatározott nőkép dominál, illetve annak a módja és lehetősége, ahogyan Klári megfelel ennek a nőképnek.

Klári Bátori számára mint nő a maga tárgyiasultságában jelenik meg. Tárgy, mert birtokolható, „elvehető”, más tulajdonában lévő entitás, amely illegálisan megszerezhető. Bátori figurájának nyelvhasználatában megfelelő módon kimutatható mindez. Legelőször

⁵¹⁵ Sarkadi Imre: *Drámák*. 714.

⁵¹⁶ Uo. 724.

abban nyilvánul meg, ahogy Klárit megpillantja, majd nézi (a szerzői instrukciók erről részletesen tájékoztatnak az írott drámai szövegben):

BÁTORI. (...) *Elhallgat, s Klárira néz mereven. Az nem tud hirtelen mit csinálni.*⁵¹⁷

Bátori ekkor, első találkozásuk alkalmával, a jelentőségteljes „nézés” után jóformán minden tettét alárendeli annak a célnak, hogy Klári közelében lehessen. Felírja a teljesen felesleges szőlőt és krumplicukrot az anyósnak, majd szó nélkül eleget tesz a formális meghívásnak, közben pedig „mozdulat nélkül nézi” a fiatalasszonyt.⁵¹⁸ Klári birtoklására aztán félreérthetetlen testi kontaktussal tesz újabb kísérletet a második felvonásban: miután a férjet megpofozta, erőszakkal megcsókolja a feleséget. Simon – gyávaságának újabb bizonyítékaként – nem torolja meg Bátori pofonját, sem azt, hogy Klárit erőszakkal szájon csókolja a férj szeme láttára. Sőt a történetek miatt nem Bátorit, nem is saját magát, hanem Klárit hibáztatja, pedig az asszony mindvégig elutasítóan bánt az orvossal.

Beth Newman szerint a nő birtoklásának egyik kezdeti eszköze a férfi tekintete, amely a „férfi szubjektum privilégiuma, és eszköz arra, hogy a nőt (vagy a Nőt) objektumstátusba (a reprezentációéba, a diszkurzuséba vagy a vágyéba) helyezze”.⁵¹⁹ Klári tehát kezdetben, majd több ízben is az orvos tekintetének, átható nézésének objektuma, amely szükségszerűen alárendelt pozíciót feltételez. Olyan ember helyzetét, aki elvesztette a „kontrolláló és vezetői pozíciót”,⁵²⁰ ha egyáltalán birtokolta valaha. Bátori természetesen nem pusztán a szemével akar uralmat gyakorolni más felesége fölött, hanem verbális „cselekvéssel”, beszédtekkel, és tényleges cselekedetekkel, ám mindvégig sikertelenül.

Ez az európai civilizáció kezdeti korszakának nőképét idézi fel: „A nő nem volt ember a szó igazi értelmében, tárgy volt, melyet valamely férfi birtokolt”.⁵²¹ Klári tárgyiasítása egyetlen férfialak esetében sem ennyire erőteljes, mint a Bátoriéban. Ennek egyfajta szimbolikus megnyilatkozását is látjuk a dráma világában a vak koldus Gerzson megjelenése által, aki Klárit szobornak, vagyis tárgynak mintázza meg.

Gerzson ismert, visszatérő alak a Sarkadi-drámák világában. Legelső darabjában, *A prófétában* tűnik fel az azonos nevű vak koldus figurája, aki fiziológiai világtalansága ellenére az emberi viszonyrendszerek összefüggéseit egyedül átlátni képes alak. A vak koldus egyben mitikus-bibliai toposz is, amelyben a vaksággal bizonyos metafizikai látás párosul. *A Ház a*

⁵¹⁷ Uo. 674.

⁵¹⁸ Uo. 677.

⁵¹⁹ Beth Newman: „A szemlélő helyzete”: nemi szerepek, narráció és tekintet *Az üvöltő szelekben*. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal, Vilcsék Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Bp., Osiris, 2002. 585.

⁵²⁰ Uo. 586

⁵²¹ Utrio, Kaari: *Éva lányai. Az európai nő története*. Bp., Corvina, 1989. 19.

*város mellett*ben hasonlóan jellegzetes figura Gerzson. A darab mindhárom felvonásában megjelenik egy-egy alkalommal, és mind a háromszor valamilyen művészi alkotás kíséretében. Legelőször egy fonott kosarat és tálcát hoz, melyek „szép és gusztusos művészi alkotások”.⁵²² Másodszor egy saját faragású furulyával kedveskedik Klárinak, aki előzőleg – a helyi adományok megszokott összegét nem ismerve – bőségesen fizetett neki a fonott holmikért. Legvégül egy agyagszobrocskát hoz, melyet Kláriról mintázott – vakon. Gerzson nem nemi meghatározottsága alapján viszonyul Klárihoz, alakja ilyen szempontból inkább a Simonéval rokon, de míg Simon ibseni cselekvésképtelensége gyermekivé teszi a figurát, Gerzson esetében érvényesül *A próféta*ból ismert metafizikai tudással bíró bölcs típusa, és ez egyfajta apa-figurává teszi. A Klárihoz való viszonyát az asszony iránta tanúsított bőkezősége alapozza meg, emellett kedvességet és megbecsülést kap tőle, melyet jelentősen ellensúlyoznak Batori és Simon durva, megvető megnyilvánulásai az öregemberrel szemben. Az, hogy szobrot mintáz meg Kláriról, többféle jelentőséggel is bír. Egyrészt illeszkedik a dráma egyik központi, Batori diskurzusa és tettei által megteremtett jelentésrétegébe, amely a nő tárgyiasításának mozzanata. Klári Gerzson keze nyomán ténylegesen is tárggyá lesz, melyet most már minden további nélkül meg lehet szerezni, el lehet venni a tulajdonosától.

Gerzson számára azonban Klári korántsem tárgy. Az asszonyból származó pozitív nőiséget egyedül az öregember viszonozza, méghozzá műalkotásaival. Ahhoz, hogy Gerzson megformázza Klárit, szükséges, hogy mély emberismerettel és karakterérzéssel bírjon. Vaksága – akárcsak *A próféta* esetében – pszichikai-szellemi éleslátással párosul, amellyel egy ép szemű férfialak sem rendelkezik a drámában. Gerzson képes arra, hogy „belelásson” Klári lelkébe, és anélkül, hogy valaha is látta volna a külsejét, képes találóan „újratemetni” őt szobor formájában:

Maga jobban tudja, hogy milyen, mint én... mert én nem látok. Soha engem még úgy nem fizettek, mint a nagyságos asszony... de nemcsak a fizetség... a jószág is... hát e mán a legkevesebb... mert gyúrni, munkálni szeretem én az anyagot, az ujjam nem vak, az lát... minden ujjam lát, hat szem van egy-egy ujjamon, vagy akár tíz is... fülem is lát... az is tudja... mindent... Öröm vót ezt nekem megcsinálni, a jutalma mán a csinálásba vót.⁵²³

A szoborformálásnak és ez által a modell újratemetésének és értelmezésének teljesen más aspektusa jelenik meg nem sokkal később Sarkadinál, utolsó és egyben talán legismertebb regényében, *A gyávában*. A regényben központi jelentőséggel bír szobor és modell viszonya, a reprezentáció adekvátságának kérdése. Újra és újra arra reflektál a

⁵²² Sarkadi Imre: *Drámák*. 677.

⁵²³ Uo. 733.

narrátor, Éva, aki egyébként a szobor modellje, hogy milyen szempontból elégtelen a férje által alkotott és a barátok által lépten-nyomon csodált műtárgy. Éva több ízben maga mond ítéletet saját „képmása” fölött: „Egy lomha tehén nézett rám az állványról, s ez a lomha tehén az én fejemet viselte. Bár lehet, hogy csak én éreztem magamat különbnek, mint ez a szobor”.⁵²⁴ A szobor bírálatához és az Évával való összehasonlításához, sőt azonosításához később is vissza-visszatér a regény narrátora, és ami a *Ház a város mellett*ben még egyfajta metaforaként jelenik meg, *A gyárában* nyíltan kimondott probléma: a nőnek és a szobornak az azonosítása, és ezzel a nő tárgyiasítása. Éva maga ismeri el ezt az azonosságot: „Ez én vagyok. Nem mondom, hogy különösebben emlékeztet rám, mégis én vagyok. (...) A szobor és köztem csak az a különbség, hogy én mozgok is, de egyformán a férjem kiállítási darabja vagyok”.⁵²⁵ A lényeges mozzanat mindebben éppen az, hogy a szobor nem a külsődleges hasonlóság révén válik Éva jelölőjévé, hanem létrejöttének aktusa, sőt a megalkotója révén, aki Éva férje, Bence. Azért jelenti ki Éva, hogy „mégis én vagyok”, mert a férje az alkotó, és ahogy a szobor, az asszony is tárgy: „Szóval ennek a szakállas fickónak a tulajdona maga”⁵²⁶ – mondja ki a viszony lényegét Pista is. A nő tulajdonként való felfogása tehát a kisregényben még inkább központi jelentőségű mozzanat, mely a drámában még látenszen jelentkezik. A regényben található alakok, különösen a férj megszólalásaiban bontakozik ki ez a felfogás a feleséghez mint tárgyhöz való viszony szókinszének használatával:

– Meg akarlak tartani – mondta.

Aztán megismételte: – Mindenáron meg akarlak tartani.

(...) Onnan emeltelek ki, az uszodából. Kiemelt káder vagy...⁵²⁷

Éva szobor és tárgy volta itt lepleződik le a legteljesebb mértékben, abban, ahogyan Bence a kapcsolatuk kezdetére utal. Az, hogy ő szobor alakjában „megteremtette” Évát, már egy következmény. Annak a következménye, hogy már korábban „megteremtette” a feleségét azzal, hogy „kiemelte” az uszodából, felemelte magához a diáklány-létből, megalkotta csillogó művészfeleségnek, saját képére formálta. Éva léte így a Bencével való kapcsolatban eleve teremtett, megalkotott, tükrözött, tárgyiasult lét, amely nem önmagában és önmagáért való, hanem függő, másért való és csak a másik, a férfi által való viszonyában meghatározott és érvényes lét. Kezdetben „kiemelt káder”, később szobor, de az alkotó és birtokló mindkét esetben és mindvégig a férj. Olyannyira, hogy Éva legnagyobb vakmerősége ellenére sem képes kiszakítani magát ebből a viszonyulási formából, függő helyzetből. Ezzel pedig saját

⁵²⁴ Sarkadi Imre: *Regények*. 582.

⁵²⁵ Uo. 612.

⁵²⁶ Uo. 613.

⁵²⁷ Uo. 658.

maga deklarálja tárgy, illetve szobor voltát – minden kritizálása ellenére, hiszen több esetben „lomha tehén”-nek, kancának nevezi a műalkotást és egyben saját magát.

A nőnek ez a felfogása Kierkegaard hatására mutat rá. *A csábító naplójában* a nőről a bibliai mítosz és teremtetéstörténet, valamint a filozófia (ontológiai szempontból) síkján így gondolkodik az önéletíró:

A nő tehát a másért való lét. Egy másik oldalról nézve itt ismét csak nem zavartathatjuk magunkat attól a tapasztalattól, mely azt tanítja, hogy csak ritkán találunk olyan nőt, aki valóban másért való lét, mivel nagyon sok nő általában semmi, sem önmaga, sem más számára. (...) Ez az az ellentmondás, hogy ami másért van, nem létezik, és csak mintegy a másik révén válik láthatóvá”.⁵²⁸

A filozófus által felvázolt férfi-nő viszony Sarkadi nőalakjainak sorsát és mibenlétét is nagymértékben befolyásolja a művek világában. Érdekes párhuzam mutatkozik a Kierkegaard Don Giovannija által elméletileg megalapozott nőfelfogás, valamint a tekintet, nézés férfias, birtokló jellege esetében a Móricz- és Sarkadi-életmű között. Pontosan Móricz Zsigmond *Míg új a szerelem* című regénye az, amelyik részletesen bontja ki a nő mint birtokolt tárgy gondolatát azáltal, hogy *A gyávához* hasonlóan szintén a nő(iség) szoborszerű ábrázolhatóságának problémáját tekinti fontos kérdésnek. Dus Péter, a közismert szobrász feleségül veszi az ünnepest színésznőt, Városhy Ágnes. Két művészhiresség köti össze az életét, mégis kizárólag a férfi gondolatait közli a regény szövege, amint például a házasság első napján a feleségében látja annak a lehetőségét, hogy alkotói tehetsége új lendületet kaphat. A feleségét ugyanis elkészítendő szobrai modelljeként látja, sőt általa birtokolt tárgyként: „No, de most már az övé. Tulajdona. Magántulajdon”.⁵²⁹ Itt is kiemelt szerepet kap a nézés mint a férfi birtoklásának kifejezésre juttatása:

Úgy nézte, mint egy ritka természeti jelenséget... (...). De úgy nézte, mint gazda a birtokát. (...) Hát ezt az elfogott, elejtett, kizárólagos tulajdonába került emberi lényt nézte most pillanatokig, szigorú bíráló és mérlegelő tekintettel. A vásárló üzleti kritikájával. Egy művész, aki vásárol, és már várja, hogy hol és mit hoz benne forrongásba, erjedésbe és átalakító változásba ennek a hihetetlen szerelemnek az okozója... (...) Bizonytalanul nézett rá. Folyton nézte, egyáltalán egy pillanatra sem fordította el róla a szemét...⁵³⁰

A férj számára tehát a feleség mibenléte kizárólag – összhangban a fent idézett Kierkegaard-i fejtegetéssel – a saját magához való viszonyban értelmezhető. A feleség létének definíciója a férjhez tartozás, sőt a férj tulajdonában levés. Mindezen túl ez kiegészül itt a nő létének még egy fontos mozzanatával, ugyanis a szobrász számára a nő az alkotói

⁵²⁸ Kierkegaard, Søren: *A csábító naplója*. In: K, S: *Vagy-vagy*. Bp., Osiris-Századvég, 1994. 334.

⁵²⁹ Móricz Zsigmond: *Míg új a szerelem*. In: M. Zs.: *Regények*. 7. Bp., Magyar Helikon, 1963. 435.

⁵³⁰ Uo. 435-437, kiemelések tőlem – P. J.

tevékenység inspirálója, a művészi létrehozás energiáinak felszabadítója, ezáltal pedig a művész-férj szolgálatában áll *A gyáva* Évájához hasonlóan. A művész-férj számára a nő modell, saját tehetségének szolgálja, alkotói tevékenységének célpontja, a létrehozottságban megelevenedő entitás. Továbbgondolhatnánk, amit Kierkegaard: a nő önmagában nem, csak a férfi-nő viszony meghatározottságában létezik. A művész barátja fogalmazza ezt meg Móricz regényében a maga szélsőséges férfisovinizsista módján:

A nő legyen a férjnek rabszolgája, mosogatórongya, szenvedjen és nyomorogjon: mire tartogatja azt a kis semmi életét, ha nem arra, hogy lába kapcája legyen egy igazi nagy művészeknek... De mit tudja ez a nő, mi a művészet... s ez sem baj, csak inspirálni tudná...⁵³¹

A Ház a város mellett című dráma esetében az alkotás, teremtés fontossága tér vissza a Sarkadi-életmű olyan darabjai után, mint a *Kőműves Kelemen* vagy a *Szeptember*. Ez esetben az alkotói gesztus elsősorban a művészi produktum, nem a társadalom vagy egy kisebb közösség jólétét szolgáló vállalkozás, mindössze a „csinálás” öröme. A darabban ez egyedül egy nyomorék ember jellemzője. A teremtés, a létrehozás nyit meg Gerzson figurája esetében bizonyos mitikus távlatokat. A szoborformálás és az ehhez szükséges emberismeret groteszk Isten-figurává avatja Gerzsont, és a teremtés bibliai történetét evokeálja. Mindezt kiegészíti az előzetesen több ízben sátáninak, diabolikusnak titulált körorvos. A kis agyagszobrot ért bírálata mintegy beleszól ebbe a teremtésbe: „Tehetsége van hozzá – mondja az öregembernek –, csodálatos érzéke, hogy az arckifejezést eltalálja. De az arc konstrukciója nem jó. Ahhoz már nem elég az érzék: azt látni kellett volna”.⁵³²

Máshogy „látja” Klárit Bátori, és máshogy Gerzson. Bátori előnye az „azt látni kellett volna” kijelentésében rejlik. Meglátta Klárit, és tekintetével, nézésével „objektumstátusba” igyekezett kényszeríteni őt. Ha úgy tetszik, teremtett ő is magának egy saját Klárit. Ellenben Gerzson szobor-Klárija jobban megragadja a nő belső lényegét, és mélyebb, érzékenyebb ismeretszerzésről árulkodik, melyhez nincs szükség a tekintetre, főleg nem olyanra, amely fetisizálja a nőt, ez által pedig birtokolja, a birtoklás által pedig – sátáni jegyeit gazdagítva – megrontja. A Klári nőiségét megragadó szoborban maga a férj, Simon sem képes felismerni feleségének pozitív lényegét, a Gerzson által megformált „jóságot”:

SIMON. Van mit földhöz vágnod.

KLÁRI. *Gondatlanul, társalgási csevegés formán.* Gondolod, hogy ő csinálta?

SIMON. Akárki csinálta, te vagy.

KLÁRI. Szép.

⁵³¹ Uo. 466.

⁵³² Sarkadi Imre: *Drámák*. 737.

SIMON. Ronda.

KLÁRI. Nekem tetszik.

SIMON. Én meg, ha megengeded, ezt vágom legelőször földhöz.

KLÁRI. Nem engedem meg.

SIMON. Azt hiszem, akkor is.⁵³³

Láthatjuk tehát, hogy Simon azonosítja Klárit a szoborral. Verbálisan identikussá teszi Klári reprezentációját, a Gerzson által megalkotott műalkotást a feleségének a figurájával, beszéde világosan kifejezi ezt a tudatalatti mechanizmust: „Akárki csinálta, te vagy”. Ezzel Simon is tárgyasítja Klárit, számára szintén objektumstátusban van, ő mégsem kíván beleszólni az alkotás módjába, vagy kritizálni a megformálás sikerességét, ahogy azt Bátorit teszi. Ő mást akar: szétörni, megsemmisíteni minden áron. Klári egyfajta nárcisztikussággal „szép”-nek, neki tetszőnek találja saját, műalkotásban megformált magát, Simon ugyanazt rondának, destruktív vágya céljának tekinti. Ez a dialógus megfelelően reprezentál egy tudatalatti folyamatot, mely Klári és Simon „házassági problémáját” is magyarázza: Simon számára Klári szintén tárgy, melyet ő tönkretenni akar, és ennek megfelelően is viselkedik. Kiszolgáltatja Bátorinak még akkor is, amikor nyilvánvaló a nő teljes vétlensége az elcsábítására irányuló minden kísérletben. Simon saját gyávaságát, tehetetlenségét, cselekvésképtelenségét és nihilizmusát tárja fel a feleség vádlásának aktusában, és Bátorival szemben is kudarcot vall, aki ráadásul lejárátja őt a rendőrök előtt.

Klári az őt körülvevő férfiak viszonyrendszerében végletesen magára marad. Egyik férfialak sem képes női mivoltát megragadni, és azzal harmóniát teremteni. Az asszony önreflexiója is csak egyszer jelenik meg a dráma szövegében, akkor sem nyíltan utal az általa elfogadott és képviselt női szerepre: „Én hozzád akarok tartozni – mondja Simonnak –, nincs más mód az életben maradáshoz. Az ember ilyen korban már nem kezdheti előlről az életét...”⁵³⁴ Klári ragaszkodik a férjéhez annak ellenére, hogy ő maga vallja be később, már nem szereti a férfit. Mégis fontosnak tartja a házastársi kapcsolat stabilitását, és a doktor által kínált alternatíva elfogadhatatlan számára. Simon elutasító magatartása miatt azonban egy harmadik lehetőséget választ, a magányos anyaságot. A két férfi közötti vergődés mélypontján következik kisfia, Pisti deus ex machina-szerű megjelenése. Gyermekével együtt elhagyja a férjét, és eltűnik Bátorit tekintete elől is.

Figyelemreméltó intertextuális utalás található Klári utolsó mondataiban, amint kisfia után indul:

⁵³³ Uo. 735.

⁵³⁴ Uo. 727.

„ne hencegünk, ne ugráljunk... itt van a gyerek... a ránk bízott egyszemélyű emberiség, s ami bennem van, az már csak a halálé lesz holnapután, őbenne élek” (...) A házasságok nem az égben kötöttek, s a gyerekeket földön szülik meg az asszonyok – feladatnak ez elég nekem, ami még hátra van”.⁵³⁵

Ezek a sorok egyértelműen Németh László *Iszonyának* utolsó gondolatait idézik, Kárász Nelli szintén magányos anyaságára utalnak. Tudjuk, Sarkadi üdvözölte a Németh László-i tudatregényt mint irodalmi törekvést, és elismerő kritikát írt a regényről a *Válasz* 1948-as számában. Kláriban és Kárász Nelliben azonban kevés a rokon vonás. Nelli esetében ugyanis a „nemiség köt, de taszít is” elve érvényesül,⁵³⁶ saját erejével szakítja ki magát a kezdettől fogva gyűlölt házassági kötelékből, Klári viszont kényszerhelyzetben választja ezt az életformát.

Egzisztencialista ihletés: az individuum szabadságának dilemmái

Mint korábban már említettem, az egzisztencialista gondolatiság fontos ihletforrása számos Sarkadi-műnek *A prófétától az Oszlopos Simeonig*. A transzcendens világ által legitimizált normák hiányában egyedül az egyéni akarat szabadsága próbál sorsalakító tényezővé válni. *A próféta* Virágja „morális bizonytalanság világában, az értékek felbomlása közepette tudatos hazugságokkal vigasztalja áldozatait”,⁵³⁷ a Virág által elbeszélte önámító pedig a felelősséget a külső valóság összefüggéseire hárítja. *A prófétában* kerül először szembe egymással az aszkétikus és a hedonista magatartásforma is, ami több későbbi kisregénynek és drámának is központi mozzanata marad.⁵³⁸ A *Lucretiá*-ban Tarquinius képviseli a hedonista magatartásformát, és ezzel a *Ház a város mellett* Bátori doktorát, valamint az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosát előlegezi.

Ezeknél a Sarkadi-alakoknál az egyén szabadságának problematikája válik központi kérdéssé. Virág próféta és Bátori körorvos a társadalom által elfogadott, humánusnak tartott közkerölcs korlátnak ítélt normáit igyekszik elszántan, több-kevesebb sikerrel áthágni, sőt megváltoztatni, Tarquinius pedig a neki adatott korlátlan hatalmat terjeszti ki alattvalóinak magánéletére, és fordítja tudatosan szembe a Brutus által képviselt „polgári erénnyel”,

⁵³⁵ Uo. 745.

⁵³⁶ Sarkadi Imre: *Cikkek, tanulmányok*. 443.

⁵³⁷ Hima Gabriella i. m. 44.

⁵³⁸ Eörsi István: *Aszkézis minden mennyiségben. Színház*. 1977. 1. sz. 18.

„erkölcsi elkötelezettséggel”.⁵³⁹ Mindez az egzisztencialista filozófia hatását mutatja. „Az egymással harcban álló morális rendszerek alternatívái közül választani képtelen egyén morálja a relativizmus lesz” – mondja Hima Gabriella, aki szerint az erkölcsi relativizmusban magára maradó individuum „rehabilitációjának”, újraalkotásának igénye kapcsolja össze Sarkadit az egzisztencialistákkal.⁵⁴⁰ Ezt az igényt pedig a történelmi válsághelyzetek (második világháború, az 1956-os forradalom) nagymértékben előidéztek.⁵⁴¹ Tarquinius mint a szabadságát akadályok nélkül gyakorló, uralkodó pozícióban lévő individuum Camus Caligulájával rokon csak úgy, mint az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosa és a *Ház a város mellett* Bátori doktora is. Az azonban nem valószínű, hogy Sarkadi ismerte volna Camus 1945-ben keletkezett *Caliguláját* már a negyvenes évek végén.⁵⁴² Kétségtelen azonban, hogy a francia egzisztencializmus szépirodalmi alkotásai által vizsgált gondolkörök a korban meglévő társadalmi, politikai krízishelyzetekkel együtt hatást gyakoroltak a Sarkadi-életmű több darabjára.

Az *Oszlopos Simeon* az életmű legtöbbet vitatott darabja. Sokan elsősorban társadalmi-politikai mondanivalót láttak-olvastak bele a mű cselekményébe, mások az író személyes életéből, betegségéből, „személyes tragédiájából”⁵⁴³ magyarázzák a dráma által megjelenített nihilista, cinikus magatartást. Egyes elemzők szerint az 1956-os forradalom bukását követő válság volt az a fontos társadalmi ok, amely magyarázatul szolgálhatott a mű drámai változatának kiábrándultságához⁵⁴⁴. Ez az álláspont azért vitatható, mert az *Oszlopos Simeon*nak első, kisregényváltozata már 1948-ban elkészült. Érdemesebb tehát a második világháború sokkját, az az által előidézett létbizonytalan állapotot megjelölni társadalmi háttérként. Inkább a „fasizmus ember alatti világa”⁵⁴⁵ indukálhatta a gonoszság következetes folytatásának gondolatát, majd az ötvenes évek derekán Magyarországon bekövetkezett események is hozzájárulhattak ahhoz, hogy Sarkadi felelevenítette ezt a témát, és drámát írt a kisregényből 1960-ban.

Mezei József az 1930-as és 40-es évek jellegzetes értelmiségi magatartásaként jelöli meg a lázadást, a csömört, a nonkonformizmust. Az ekkortájt keletkezett irodalom hősei rokon vonásokat mutatnak „a világirodalom értelmiségi vagy gazdag polgári csavargóival, kalandoraival, akik unalomból, elégedetlenségből, hontalanságból, lázadásból csömörükben

⁵³⁹ Uo. 176.

⁵⁴⁰ Hima Gabriella i. m. 44.

⁵⁴¹ Uo. 44.

⁵⁴² Uo. 45.

⁵⁴³ Pándi Pál: *Kritikus ponton*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 667.

⁵⁴⁴ Tarján Tamás: Kapcsolatok és viszonyok Sarkadi Imre két drámájában. *Alföld*. 1981. 12. sz. 99-100.

⁵⁴⁵ B. Nagy László: A peregrinus. In: B. N. L.: *A teremtés kezdetén. Tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966. 152.

élnek, megtagadva minden jópolgári illetet, formát, komfortot”.⁵⁴⁶ B. Nagy László szerint 1948 Sarkadi életében „súlyosan válságos év volt”.⁵⁴⁷ „Az az életvitel — írja —, amit folytatott, egyszerre akarván fölhabzsolni mindazt, amiről korábban, Debrecenben inkább csak álmodhatott, egzisztenciálisan és pszichikailag is válságba sodorta”.⁵⁴⁸ Az értelmiségi ember helykeresésén túl világnézeti válság mutatkozik nemcsak ebben a kisregényben, hanem Sarkadi novelláiban, drámatörredékeiben, sőt kritikai írásaiban is.⁵⁴⁹ Csaknem tíz évvel később, a *Viharban* című kisregény pedig elindítja Sarkadinak azt a pályaszakaszát, melyben visszatér az 1945-48 közötti periódus motívumköreihez, témáihoz, gondolatvilágához.⁵⁵⁰

⁵⁴⁶ Mezei József i. m. 674.

⁵⁴⁷ B. Nagy László: Sarkadi Imre. In: *Élő irodalom. Tanulmányok a felszabadulás utáni magyar irodalom köréből*. Szerk. : Tóth Dezső. Bp., Akadémiai Kiadó, 1969. 119.

⁵⁴⁸ Uo. 119.

⁵⁴⁹ Hajdu Ráfis i. m. 41.

⁵⁵⁰ Fülöp László: A kezdeményező író. *Alföld*. 1981. 12. sz. 8.

A dráma és kisregény főszereplője a furcsán filozofálgató rajztanár, Kis János, aki fölött egyszeriben összezsugorodnak a hullámok, „eltűnedeznek” az életéből olyan tényezők, amelyek az egzisztenciális biztonságot garantálják minden ember életében: munkahelyét elveszti, élete, kreativitása fő művét nem értékelik, szerelme, barátja elhagyja, lakásába társbérlek költözik, sőt még a bor íze sem a régi a szájában. Mindezt rezignáltan, meglehetősen higgadtsággal veszi tudomásul, ám úgy tűnik, a felszín alatt pokoli következetességgel, szisztematikusan kialakított új értékrend körvonalazódik: keserűen eldönti, hogy az eddigi rosszakat folytatni fogja. Ezt a szélsőséges magatartást az ókori aszkéták életmódjával fordítottan rokonítja: míg ők főleg „szemlélődő és gondolkodó aszkéták” voltak „világi hiúság nélkül”,⁵⁵¹ Kis János ellenkező előjelű, „forradalmár aszkéta” lesz, aki nem a világi hiúságok elől menekül, hanem épp a polgári értékrenddel leghajmeresztőbben ütköző tettekre szánja el magát. Először elcsábítja Zsuzsit, aki férjével társbérlekként költözik be a szomszéd szobába, majd áruba bocsátja az egyik lakónak.

A kisregényváltozatban nem a tettek dominálnak, hanem terjedelmes részt foglal el annak leírása, ahogyan Kis János behálózza és megalázza a fiatalasszonyt. Látszólag passzív, hiszen ha a társadalmat szolgáló célok tekintetében vizsgáljuk az életét, nincsenek ilyen céljai, kívül került a társadalmon, mégsem süllyedt az ókori aszkétákhoz hasonló mozdulatlanságba. A környezetében élők boldogságának aláásásában igen is aktív. Amellett, hogy tettei megokoltak a sikertelenségek által, Kis János általánosabban, átfogóbb mértékben lázad, mint a „hétköznapi ember”. Elszánt, de ugyanakkor keserves törekvése az antropológiailag, társadalmilag, vallásilag stb. az emberben már-már az ösztönök mélységéig jelen lévő értékrend, a „jó” tudatos tagadása, deformálása.

Sok esetben a társadalomba való beilleszkedés elutasítása, a lázadó individualizmus, a rossz akarása és megcselekvése, az önpusztítás a modern fordított aszkéta-élet ismérvei lehetnek. Kis János nem az ókori aszkétákra jellemző életet választja, nem az olyan életet, mely elől a *Viharban* című kisregényének Bot Sándora menekülne a véletlenül elébe toppanó szerelem által. Bot Sándor a „szűk folyosók”, „kalitkányi szobák”, „csúnya skatulyaházak”, az „odúk”⁵⁵² sötétségéből, magányából a tágas, napfényes épületek boldogságába vágyna, sikertelenül, míg Kis János az életét ért sikertelenségek láttán az aszkéta-életmód lényegét a feje tetejére állítva a tarquiniusi magatartást teszi magáévá. Ott sűrűsödik ebben Virág próféta filozófiája, mely szerint „élni jó még akkor is, ha bűnöket követünk el közben”,⁵⁵³ Aigisthos felfogása, mely szerint „mindent lehet, ha igazán kedve van hozzá az embernek”,⁵⁵⁴ de ott van

⁵⁵¹ Sarkadi Imre: *Regények*. 83.

⁵⁵² Uo. 183.

⁵⁵³ Sarkadi Imre: *Drámák*. 24.

⁵⁵⁴ Uo. 217.

benne Tarquinius egoizmusa („amit én akarok, azt meg is csinálom”⁵⁵⁵), valamint a *Ház a város mellett* Batori körorvosának gátlástalan, akaratos szerzésvágya. Felhasználja a pszichológiai manipulálás eszközeit a csábításban, majd magatartása végül a saját maga által előidézett — de nem elkövetett — pusztításhoz vezet. Hima Gabriella azért rokonítja Camus Caligulájával Kis Jánost, mert Caligula, mint a Camus által megalkotott „abszurd ember” az emberi sors reménytelenségére ráébredve a „rossz forradalmára” lesz, „fonák módon” lázad fel.⁵⁵⁶ A Camus-i abszurd ember pedig csakúgy, mint a Sarkadi-féle „fordított aszkéta”, Kis János nem a sorssal, nem is közvetlenül önmagával, hanem az emberekkel fordul szembe, és ez vezet közvetett módon a bukásához: „addig pusztítja környezetét, míg az szembefordul vele, és elpusztítja őt”.⁵⁵⁷

Mindezek az előképek már hordoznak olyan jegyeket, magatartásformákat, melyek rokon vonások az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosának tulajdonságaival, ez utóbbi azonban bonyolultabb és összetettebb alak, olyan, mintha mindegyikből hordozna magában valamit.

A kritikusok egyetértenek abban, hogy az alkotói pálya utolsó két évében olyan művek születtek, melyek az 1945 utáni magyar irodalom legjelentősebb alkotásai közé tartoznak.⁵⁵⁸ Sarkadi feltételezhetően 1960-61-ben írta az *Oszlopos Simeont*, melyben az 1948-as kisregényt dramatizálta. Hima Gabriella gondolatát érdemes itt megjegyeznünk: „az utolsó alkotások mind valamiképpen a korai periódusra rímelnek, azok kérdéseit, problematikáját vetik fel újra, a korai művek figurái némileg megváltozott alakban most újból felbukkannak, az író izgató régi keletű problémákkal együtt”.⁵⁵⁹ Szerinte az effajta problémák közül központivá a felelősség kérdése válik, és ebből a szempontból kulcsfontosságú mű az *Oszlopos Simeon*.

Az igazság keresésének és megtalálásának nehézségeit jelzi a gondolkodás problematikussá válása is, legalábbis ami az ok-okozati viszonyokat illeti. „A logika nem olyan út, amin haladva bármit is felfedezhetünk, mert az utak sosincsnek készen. Csak akkor csináljuk meg őket, ha már van hova menni. Így a logika is: ha felfedezünk valamit, megcsináljuk hozzá a logikai utat”⁵⁶⁰ — mondja Kis János. A logika törvényeinek ezen értelmezése Nietzsche okfejtését idézi, aki szerint az okozatok vizsgálatakor felesleges és hiábavaló az okok kutatása, elegendő mindössze az észlelt, érzékelt jelenségek (ugyanis csak ezek vannak adva az emberi tudat számára) közötti összefüggések mikéntjét kutatni.⁵⁶¹ Kis

⁵⁵⁵ Uo. 169.

⁵⁵⁶ Hima Gabriella i. m. 46.

⁵⁵⁷ Uo. 46.

⁵⁵⁸ Uo. 48.

⁵⁵⁹ Uo. 49.

⁵⁶⁰ Sarkadi Imre: *Drámák*. 771.

⁵⁶¹ Németh G. Béla: Egy gondolkodó arcképének változásai. In: N. G. B.: *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987. 492.

János tehát a tiszta ész, a kérlelhetetlen logika, a „humánumtól függetlenedő reflexió”,⁵⁶² az érzelemnélküliség aszkétikus állapotát próbálja megvalósítani. A következmények, a környezettől érkező válaszreakció az, ami ellentmond ennek a tiszta logikával alkalmazott és bántóan őszinte magatartásformának.

Az eredeti ókori Oszlopos Simeon az ötödik századi oszlopos aszkéták (stiliták) mozgalmának kezdeményezője, nevezetes oszlopszent volt, egyesek szerint harminc évet töltött egy tizenkét méter magas oszlopon Antiókhia közelében.⁵⁶³ Róla elmélkedik a kisregény narrátora a mű elején, valamint a dráma Kis Jánosa több monológjában is. Az eredeti Oszlopos Simeont viszont nem a sikertelenség vagy más külső tényező indította az aszkéta-életmódra. Az ókori stilitáknak csakúgy, mint az aszkétizmust vagy remeteséget gyakorló szerzeteseknek egyaránt az igazság megtalálása volt a céljuk. A fizikai test sanyargatását az „éteri tisztaság”,⁵⁶⁴ a matematikai logikához hasonló tiszta „szellemi öröm” elnyerése eszközének tekintették.⁵⁶⁵ Volt azonban még egy nem kevésbé fontos indokuk azoknak az ókorban élő vallásos embereknek, akik az istenkeresésnek ezt a módját választották. A stilitamozgalom ugyanis reakcióként jött létre, méghozzá a korabeli papi életmód dorbézoló, a hedonizmust is megvalósító, ennél fogva képmutató életformájára való reakcióként. Azzal, hogy az aszkéták magukat sanyargatták, az egyház korabeli állapotáról is ítéletet mondtak, az intézményeiben is megszilárduló egyház ellen tiltakoztak, sőt lázadtak. A lázadás Kis János magatartásának is fontos mozgatórugója. Lázad elsősorban az őt ért sikertelenségek ellen, a „kor és a világ hazug szűkössége”⁵⁶⁶ ellen, az elmúlt háborús időszakok morális anarchiája ellen, az ember kicsinyes, svábbogárszerű, állatias léte, egzisztenciális magánya ellen, Isten ellen, és nem utolsósorban egy olyan társadalmi berendezkedés ellen, amely még az egyén legintimebb szférájába is beleavatkozik a társbérlok betelepítése által. Tönkre is teszi azok életét, de belemerül saját infernójába, a tiltakozásnak ezt a fonák, és egyúttal mélységesen keserű módját választva. Kis János is az igazságot igyekszik megtalálni, de ez az igazság számára korántsem egyszerűen meghatározható valami. Ő már nem a régi értelemben vett, hanem modern, huszadik századi aszkéta, és a nihilista, cinikus vonások észlelhetők magatartásában. Az ő aszkétizmusa „anarchista életfilozófiára”⁵⁶⁷ támaszkodó életforma, amely végül ellene fordul.

A társadalomból való tudatos erkölcsi kivonulás, a „margó-lét” révén egyfajta „kynikus hős”-sé válik Kis János. A kynikus vagy cinikus ember ugyanis eredetileg az athéni

⁵⁶² Kemény Gábor i. m. 122.

⁵⁶³ Dr. Szántó Konrád: *A katolikus egyház története*. I. kötet. Bp., Ecclesia, 1983. 230-231.

⁵⁶⁴ Sarkadi Imre: *Regények*. 7.

⁵⁶⁵ Sarkadi Imre: *Drámák*. 796.

⁵⁶⁶ Gábor Miklós: *Társbérlet az oszlopon*. 164.

⁵⁶⁷ Béládi Miklós: *A szabadság útjai*. 479.

társadalom peremére sodródott, a közösség érdekeit szolgáló kezdeményezéseket elutasító személyek megnevezése volt⁵⁶⁸. Nem véletlen, hogy ezen magatartás a legismertebb alakjának, egyben a künikosz filozófiai irányzat képviselőjének, Diogenésznek a neve az *Oszlopos Simeon*ban és az *Elveszett paradicsomban* egyaránt felbukkan. Ez utóbbiban hangsúlyosabb, mivel Sebők Zoltán nyíltan cinikus magatartásának előképeként jelenik meg.⁵⁶⁹

Azzal, hogy Kis János az askétaságot választja, és ezzel együtt a passzív szemlélődést, a gondolattá válást siettet, valójában tehetetlenségét, cselekvésképtelenségét mélyíti el, és ez a dráma egyik fő dilemmáját, az emberi felelősség, valamint az akarat szabadságának kérdését érinti. Kis János Vinczéné „prédája lesz, eszköz, szerszám; emberség nélküli ember, aki cselekedhet bármiként, nem magát, hanem lelkének gazdáját, idomítóját, birtokosát, rabtartóját, programozóját fejezi ki mások és maga pusztításában”⁵⁷⁰ – mondja ki az ítéletet Kolozsvári Grandpierre Emil.

Háríthatjuk-e a felelősséget teljes egészében Vinczénére? Fontos kérdése ez a darabnak és a kisregénynek. Pándi Pál szerint „Sarkadi legsúlyosabb dilemmái közé tartozott a felelősség megoszlásának a gondja”.⁵⁷¹ Ez a kérdéskör meghatározó módon van jelen Sarkadinak már a korai, 1940-es években keletkezett műveiben. Az 1947-ben írt James Joyce-ról szóló tanulmányában a „körülményeket teremtő embert” üdvözölte⁵⁷²:

„A huszadik század embere nyilván abban különbözik leglényegesebben az ősektől, hogy rájött már: saját magát saját maga határozza meg. Irodalmi vetületben ezt olyanformán lehet mondani, hogy míg az írás problémája ezelőtt a körülmények ravasz vagy kegyes hálójában vergődő ember körül mozgott, most magának a körülményeket teremtő embert ismerte fel”.⁵⁷³

A körülményeit alakító ember Sarkadi-féle felfogásába beletartozik az „edzett test és éber szellem” birtoklása is, mint fontos jellemvonás.⁵⁷⁴ A *Pokolraszállás* című novellájának folytatásában olvashatunk Zsigmond hadnagy saját magán tett kísérletéről: egy hideg októberi hajnalon megfürdik egy patakban. Azt akarja felmérni, hogy „teljesen birtokában van-e összes izmainak és idegeinek”,⁵⁷⁵ és mint kiderül, igen. Ez a pusztán testi, biológiai látásmód, de nevezhetjük materialistának is, az *Oszlopos Simeon*ban is jelen van, legszembetűnőbben Kis

⁵⁶⁸ Steiner, Peter: A kynikus hős. 2000. 1995. 1. szám, 48.

⁵⁶⁹ Sarkadi Imre i. m. 878-879.

⁵⁷⁰ Kolozsvári Grandpierre Emil i. m. 394.

⁵⁷¹ Pándi Pál i. m. 671.

⁵⁷² Sarkadi Imre: James Joyce: Ulysses. In: S. I.: *Cikkek, tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. 418.

⁵⁷³ Uo. 1124.

⁵⁷⁴ B. Nagy László: Sarkadi Imre. 123.

⁵⁷⁵ Uo. 126.

Jánosnak az egocentrikusságról való hangos elmélkedésében. Ebben az emberi önközpontúságot az állatvilágban jelenlevő, a svábbogáréhoz, a majoméhoz hasonló alantas, ösztönös önzéshez viszonyítja, melyet mindössze a „kondicionált reflexek” irányítanak.

Valójában Sarkadi éppen a testének, idegeinek teljes birtokában lévő, tudatos, a reflexektől nem determinált, hanem az azokon úrrá levő emberben akart rendíthetetlenül hinni. Említettük, B. Nagy László szerint sokat sportolt, aszkétikus önfegyelmező gyakorlatokat végzett, hogy testét és szellemét eddze, és „erős ember” legyen.⁵⁷⁶ Németh László *Iszony* című regényének elemzésekor, *Vita közben* című tanulmányában hangsúlyozza a regény emberről alkotott szemléletében rejlő újszerűséget: a mű a korábbi metafizikai emberkép helyett ugyanis az „alkattani vagy élettani indítékok”-at helyezi előtérbe.⁵⁷⁷ Sarkadira hatott a Zola által képviselt naturalista szemlélet, de a nietzschei „felsőbbrendű ember” eszménye is, aki képes arra, hogy saját magát és az őt körülvevő világot alakítsa, formálja.⁵⁷⁸

Az egzisztencializmus egyik ismert gondolkodója, Karl Jaspers a világ megismerhetetlenségének tapasztalata kapcsán fejti ki a következőket:

„Az évezredek történelem csodálatos dolgokat mutat az emberről, aki túllépte a világot. Indiai aszkéták — és egyes szerzetesek Kínában és Nyugaton — elhagyták a világot, hogy a világtól elvonatkoztatott elmélkedéssel rátaláljanak az abszolútra.”⁵⁷⁹

Az aszkéta-lét, a kondicionált reflexek egyfajta kiiktatása, az izmok és idegek birtokba vétele, a körülmények alakítása a fatalizmus helyett és ezzel együtt az akarat szabadságának megvalósulása mind-mind az egzisztenciabölcselet által felvetett alapvető kérdéseket idézik.

Az 1948-as mitológiai novellákban (*A szatír bőre*, a *Párbaj az igazságért*, a *Kőműves Kelemen* és az *Ödipusz megvakul*) az emberi akarat alulmarad a körülményekkel szemben, és „szellemi-erkölcsi fölénye” sem mentheti meg azok káros, pusztító hatásától. A velük időben párhuzamosan keletkezett *Pokolraszállás* Zsigmond hadnagya már fellázad a körülményei, ez esetben a háború ellen, de ő sem ér el e téren túl sok sikert. Ez a fajta lázadó magatartás, amely az aktívan történő rosszat cselekvés eszközét használja fel a körülményekkel szemben, jelentkezik az *Oszlopos Simeon* főszereplőjének esetében is.

Az önámító magatartás is többször felbukkan a Sarkadi-életműben. Az önámító ember nem tesz mást, ahogy ezt Virág próféta *Az önámító halála* című novellában kifejti, mint hogy

⁵⁷⁶ Uo. 123.

⁵⁷⁷ Sarkadi Imre: *Vita közben*. In: S. I.: *Cikkek, tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. 443.

⁵⁷⁸ Németh G. Béla i. m. 494.

⁵⁷⁹ Jaspers, Karl: *A világ*. Ford. Simonovits Istvánné. In: *Az egzisztencializmus*. Bev., vál. Köpeczi Béla. Bp., Gondolat, 1972.

teljes egészében a körülményeket okolja az őt ért szerencsétlenségekért. Sarkadi a végletekig ironizálja ezt a magatartást ebben a novellában, hiszen az „önámítót” gyilkosság miatt halálra ítélik, de ő nem képes az ítélet jogosságát elismerni, mert minden egyes tettéért — még a gyilkosságért is (!) — a külső körülmények szerencsétlen összejátszását teszi felelőssé: „Az önámító igyekezett bizonygatni, hogy az elhagyatottság, a meg nem értés és a véletlenek juttatták egyre és sorozatosan olyan helyzetekbe, amik nem feleltek meg az ő szelíd muzikális lelkének”,⁵⁸⁰ mondja róla a narrátor, Virág. Sérelmek, szerencsétlenségek, hibáztatható emberek után kutat a múltjában, csakhogy megtalálja a felelősöket a saját maga által elkövetett tettért, „tényeket ámit magának”, és elhitei magával, hogy „a gyilkosságra is rosszakarói készítették elő, azok, akik elhittették vele, hogy az ember elsősorban önmagáért felelős”.⁵⁸¹

Hasonló problémák a mindössze egy évvel később íródott *Oszlopos Simeon* című kisregényben is felvetődnek, majd az életmű utolsó periódusában, a kisregény drámaváltozatában is. Ez utóbbiban Mária az, aki felismeri, hogy Kis János esetében is az önámítás veszélye áll fenn, és korábban Antal is tesz egy megjegyzést, amely a felelősség kérdését feszegeti:

Ha a rossz fogaitól megszabadul az ember, s mondjuk az anyagcserezavaraitól is (...), s tapasztalja néhány hét múlva, hogy jobban érzi magát nélkülük, akkor előbb-utóbb hajlamos elhinni, hogy a többi rossz életérzésének az okát is jobb, ha saját magában keresi.⁵⁸²

Kis János azonban nem keresi magában az őt ért rosszak okát, hanem sérelmeire az anarchista individualizmus vállalásával válaszol (csakúgy, mint Zsigmond hadnagy), ám ez rövid időn belül a „személyiség kóros felbomlásához”⁵⁸³ vezet. Ebben a folyamatban lesz „segítségére” a végletesen rossz Vinczéné. Az ő alakjának viszont egy individualista Sarkadi-hős mellett sincsenek párhuzamai.

Béládi Miklós az életmű központi kérdéseként jelöli meg a szabadságkeresést, az egyén önmegvalósítása, valamint a társadalom, a külső körülmények, sőt az emberi természet meghatározó, legtöbbször inkább akadályozóként megítélt tényezői közötti összeütközés problémáját. Az egész életműre vonatkoztatva kifejti, hogy „Sarkadi szemében az ember társadalmi hivatása vált kérdésessé; ezért vizsgálják újra meg újra regényei, drámái a társadalmi szolgálat és egyéni függetlenség, elkötelezettség és el nem kötelezettség eseteit”.⁵⁸⁴

⁵⁸⁰ Sarkadi Imre: *Novellák*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. 28.

⁵⁸¹ Uo. 30.

⁵⁸² Uo. 29.

⁵⁸³ Béládi Miklós: *A szabadság útjai*. 494.

⁵⁸⁴ Uo. 489.

Így van ez nemcsak a *Pokolraszállás*ban, a *Bolond és szörnyeteg*ben, az *Elveszett paradicsomban*, a *Gyávában*, a *Viharban* című kisregényben, a *Tanyasi dúvadban*⁵⁸⁵, hanem az *Oszlopos Simeon*ban is. Ebben a műben (a regény- és drámaváltozatban egyaránt) konkrétan megfogalmazza az akarat szabadságában való kételkedést:

„gyönyörű és állandó ugrándozás predestináció és szabad akarat közt, alkati meghatározottság és kondicionált reflexek közt... Ha a reflexek feltételeit mi is elő tudjuk állítani, akkor nincs alkati predestináció...S ha mások, a környezet, a társadalom is elő tudja állítani a mi reflexeink feltételeit — akkor...akkor még a választás szabadsága sincs meg. De micsoda széles margók a kivételeknek!”⁵⁸⁶

Sarkadi a személyiség szélsőséges korlátozottságára az individualista hősök felvonultatásával válaszol, kiknek a magatartásában sok esetben jelen van az anarchizmus. Jó példa erre a *Pokolraszállás* Zsigmondja, aki a katonai morál ellen szélsőséges eszközökkel lázad, vagy a *Tanyasi dúvad* Ulveczkije, a *Bolond és szörnyeteg* és az *Elveszett paradicsom* Sebők Zoltánja, valamint az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosa.⁵⁸⁷ A fent idézett rész Kis János monológjából B. Nagy László szerint a „magunk és világunk szuverén birtoklásának kezdettől fogva meglevő vágyára utal”.⁵⁸⁸ Annak a vágyára, hogy az ember nemcsak saját teste, hanem társadalmi és egyéb körülményei fölött is uralkodhasson, avagy, ahogy a Joyce-tanulmányban írja Sarkadi, „sajátmagát sajátmaga határozza meg”.⁵⁸⁹ Ezért ítéli el a mentegetőző, önámító magatartást. Az ennek ellentétéül állított, öntörvényű, saját magát meghatározó embertípus azonban mégis a „margókon” sétálgat Sarkadi életművében, és szintén a végletesség jellemzi, de immáron negatív irányban.

A görög mitológia szerint miután Narcisszosz meglátta saját képmását egy tó víztükrében, mélységesen beleszeretett ebbe a tükörképbe, és ez a reménytelen szerelem emésztette el életét. A mítosz egy másik változata szerint Narcisszosz bánatában tört döfött a szívébe.⁵⁹⁰

Bécsy Tamás szerint ennek a görög mítosznak a jellemző magatartásformája is megjelenik Kis János lázadó askétaságában. Kis János fordított askétasága tehát az általa megalkotott „egocentrikus világkép” része. János maga így vall erről:

„Hiszen egészen rendbenlevő, hogy az ember természete szerint egocentrikus. Mint a majom. Mint a svábbogár. Mindegyik a maga módján. S a gondolkozás dolga mi más, mint az önimádat kifejlesztése. Imádd

⁵⁸⁵ B. Nagy László: Sarkadi Imre. 121.

⁵⁸⁶ Sarkadi Imre: *Drámák*. 773.

⁵⁸⁷ B. Nagy László: Sarkadi Imre. 121.

⁵⁸⁸ Uo. 121.

⁵⁸⁹ Sarkadi Imre: James Joyce: Ulysses. 418.

⁵⁹⁰ *Mitológiai enciklopédia*. I. kötet. Bp., Gondolat, 1988. 722-723.

csak saját magadat, mert helyetted ezt úgyse teszi meg ilyen jól és ilyen alaposan senki más. Akkora értéket, mint az ember saját magának — akkorát senki se tulajdonít neki.”⁵⁹¹

Bécsy Tamás szerint a dráma világában minden mozzanat és személy egyfajta kivetülése Kis János „benső világának”⁵⁹²: „minden úgy alakul és történik, ahogy abban a világban kellene, amely az ő benső világának a tükörképe”, kezdve Zsuzsi „pszichológiai élveboncolásával”⁵⁹³ és elcsábításával egészen Vinczéné szerepéig. Az egocentrizmusnak, amely szükségképpen az önmegváltó aszkézis sajátossága, egy változata az itt jelentkező nárcisztikus alak. Fejlett önértéktudatú, és az őt ért kudarcokat teljes mértékben méltatlannak érzi, ezért kompenzálja.⁵⁹⁴ Ez a kompenzáció Kis János esetében abban áll, hogy már a dráma elején, amikor a sikertelenségek végzetesen és abszurd módon egyszerre szakadnak rá, az „öntetszelgő önmegvetés”⁵⁹⁵ állapotába számúzi saját magát, rálép a forradalmár aszkétaság útjára. Az őt ért sérelmekért sohasem saját magát, hanem az ellene összejátszó körülményeket vádolja, mégis saját magát kínozza, bünteti a „tedd a rosszat” elvével.

A mítosz egyik változata szerint a reménytelenül szerelmes Nárcisszosz tört dőf a szívébe. Az *Oszlopos Simeon* című drámában Zsuzsi az, aki a tört Kis Jánosba szúrja azzal a szándékkal, hogy megölje. Ha a drámai világképet Kis János mint nárcisztikus alkat benső világa kivetüléseként értelmezzük, „Zsuzsi tette a nárcisztikus világ-arc önmagából feltámadó, öngyűlölő dinamizmusaiból” fakad,⁵⁹⁶ tehát az „öntetszelgő öngyűlölet” eredménye.

Ebbe az értelmezésbe beleillik Kis Jánosnak a dráma végén saját magával való szimbolikus szembesülése, mely Németh László *Iszony* című regényének hatásáról árulkodik az intertextuális utalás révén: „Ismerem ezt az arcot, sokszor találkoztam vele...a magára maradt emberek szomorú arca, gondjaimra bízott, s immár senki se segít többé benne...”⁵⁹⁷ Mintha tükörbe tekintene még utoljára, és ez végleg kijózanítaná — természetesen a törészúrással együtt — az öngyűlölő forradalmár-aszkétaságból.

Bécsy Tamás hangsúlyozza továbbá Hauser Arnold nyomán a nárcisztikus alkat lényegéből fakadó „antiszociális hajlam”-ot.⁵⁹⁸ Ez a hajlam természetes módon következik az önmagát középpontba állító személyiség jellegéből, összefügg a társadalomból kivonuló, oszlopra álló aszkéta világlátásával. Kis János esetében azonban ennek nemcsak pusztán

⁵⁹¹ Sarkadi Imre: *Drámák*. 779.

⁵⁹² Bécsy Tamás: Sarkadi Imre drámáinak világáról. 930.

⁵⁹³ Sarkadi Imre: *Drámák*. 795.

⁵⁹⁴ Bécsy Tamás i. m. 933.

⁵⁹⁵ Uo. 937.

⁵⁹⁶ Uo. 938.

⁵⁹⁷ Sarkadi Imre: *Drámák*. 827.

⁵⁹⁸ Bécsy Tamás i. m. 940.

ideológiai, hanem nagyon is kézzel fogható okai vannak, hiszen miután a sikertelenségek rászakadnak, még társbérlok beköltöztetésével is feldúlják a magánéletét. Ez szintén táplálja tehát János antiszociális hajlamát, sőt valójában ez a tapasztalat idézi azt elő. Mindezekre egyfajta válaszreakció a részéről az egocentrikus, anarchista és individualista magatartás.

A szélsőséges és gátlástalan individualizmus, mely a fent felsorolt művekben jelentkezik, szükségképpen egocentrikussággal párosul. Kis János is megfogalmazza ezt egyik monológjában: „Akkora értéket, mint az ember saját magának — akkorát senki se tulajdonít neki”⁵⁹⁹. A mű egészében, ahogy Kis János monológjában is, jelen van valamiféle keserű irónia, sőt önirónia. Az olyan ember keserősége ez, akit a sikertelenségek — vagy ahogy János fogalmaz: „kellemetlenségek” — ráébresztenek az „alapvető igazságokra”, melyeket azonban sehol sem talál (bár nagyon szeretné hinni, hogy léteznek). Végső, elkerülhetetlen kudarc pedig ennek az individualista embertípusnak a bukását is példázza. Ez persze nem jelenti a Kis János-i embertípussal való teljes leszámolást, hiszen újjáéled majd az életmű utolsó szakaszában. Érdekes véletlen, hogy az *Oszlopos Simeon*ból ekkor drámát ír Sarkadi, így tehát újra felbukkan a Kis János-i aszkéta-individualizmus olyan alakokkal együtt, mint Sebők Zoltán vagy a *Gyáva Évája*. Pomogáts Béla szerint az „*Oszlopos Simeon* lehet Sarkadi belső drámájának kulcsa; már csak azért is, mert ez a darab mintegy végigkísérte egész írói életét. Első kidolgozásával a háborút követő világnézeti bizonytalanságának idején foglalkozott, 1956 után újra elővette, s megszakításokkal éveket töltött el vele, a befejezés azonban csak halála előtt sikerült”.⁶⁰⁰ Ezek a késői művek pedig ugyanarról a típusról szólnak, a „margókon sétáló” emberről, aki nem ismer maga fölött törvényt.⁶⁰¹ Ez a morál azonban minden esetben romlásba dönti megvalósítóját, így tulajdonképpen eleve önpusztításnak minősül ez a magatartásforma. Béládi Miklós szerint Sarkadi megalkotta az önpusztító ember „alapképletét”, alkotásainak nagy része az „önpusztítók társadalmi és lélektani kórképét vázolja fel”.⁶⁰²

⁵⁹⁹ Sarkadi Imre: *Drámák*. 779.

⁶⁰⁰ Pomogáts Béla: Sarkadi Imre. 1123.

⁶⁰¹ Uo. 1128-1129.

⁶⁰² Béládi Miklós: Az önpusztítás hősei. 29.

Összegzés

Munkámban arra tettem kísérletet, hogy felvázoljam a huszadik századi magyar irodalom és azon belül is a drámai irodalom egyik kiemelkedő, de valamely oknál fogva elfeledettnek tűnő életművének bizonyos kérdéseit. Ezen kérdések nemcsak a drámai alakok által reprezentált magatartások típussteremtő mechanizmusára reflektálnak, és a drámákban előforduló figurák egyezéseit, rokon vonásait keresik (rámutatva ezáltal az egyik legtöbbször előforduló „önmagát meghatározó ember” típusára), hanem a művekben jelenlevő, az alakok tetteit mozgó és az általuk deklarált bölcséleti téziseket, így például az egzisztencializmus egyes tételeinek megnyilatkozásait is érintik. Növeli a dolgozat jelentőségét, hogy mindezekkel a kérdésekkel monográfia egyöntetűen még nem foglalkozott a Sarkadi-életmű kapcsán, noha különböző tanulmányok már felhívták a figyelmet a drámákban megjelenő filozófiai inspirációra.

Kitértem a drámák szövegének intertextuális utalások révén jelen lévő világirodalmi párhuzamaira, így az Aldous Huxley korai regényeiben megjelenő alakokkal, magatartástípusokkal és filozófiai problémákkal való rokonságra, az orosz irodalom dekadens életérzésétől fűtött „felesleges ember”-ének, majd Dosztojevszkij diabolikus hőseinek megtermékenyítő hatására is. Ezeket a kérdéseket részletesen és mélyrehatóan elemeztem, ami fontos eredménye a dolgozatnak, és ami által egyedülálló módon gazdagítja a Sarkadi-recepciót.

Rámutattam a Sarkadi drámai szövegeiben megjelenő — Németh László ismert kifejezésével élve — „mítoszi csóvá”-ra is. Bizonyos drámái nyílt kísérletei egy eredeti mitikus szöveg és az abban lévő történet parafrázisának, így a *Kőműves Kelemen*, amely az egyik legismertebb, ősi európai monda átírata, illetve bizonyos mértékben az *Elveszett paradicsom* is, amely a bibliai teremtetéstörténetet feldolgozó miltoni műre reflektál. Nagy számban fordulnak elő emellett olyan utalások az életműben, amelyek egy-egy mitikus történetet emelnek be a dráma világába, olykor az egyes alakokat és a szöveg utalásrendszerét gazdagítják a mítosz felidézésével. A prófétától mint biblikus alaktól kezdve a pokolraszállás motívumán át az ötvenes évek drámáiban is jelen lévő édenkert-metaforáig minden mítoszi jelenlétre igyekeztem rámutatni dolgozatommal. Jelentős hiányt sikerült ez által bepótolnom,

hiszen olyan problémákat érintettem és tárgyaltam a dolgozatomban, amelyekkel a Sarkadi-szakerodalom jó ideje adós volt.

A Németh László és Illyés Gyula által felelevenített történelmi dráma műfaja is előfordul az életműben a Hannibal-drámák, a *Lucretia* és a *Balassi Menyhárt árultatása* jóvoltából (ez utóbbiak közül Hannibal és Balassi Menyhárt nem sokkal később Spiró György drámai alakjainak palettáját is gazdagítja majd), melyekben azonban nem maga az akcióban megvalósuló történet válik hangsúlyossá, hanem az alakok, melyek egy bizonyos életfilozófián nyugvó magatartás sztereotípiáiként jelentkeznek. Peter Szondi drámaelméletére hivatkozva az ötvenes évek „parasztdramáira” a társadalmi dráma megnevezést alkalmaztam, és megkísértem rámutatni a darabok szövegében megbújó kritikára, mely a kommunista ideológia ellen irányul. Ezzel az volt a szándékom, hogy eloszlassam azt az előítéletet, mely szerint Sarkadi Imre a kommunista eszmék kiszolgálása céljából kizárólag sematikus alkotásokat létrehozó szocialista realista író. Ettől nagyon is különböző tényre kívántam felhívni a figyelmet, nevezetesen, hogy a hazai drámatörténetből még talán hiányzik a Sarkadit megillető méltó hely, amelyet elsősorban az utolsó pályaszakaszban keletkezett művei alapján kaphat meg az író. Ezek a „válságdarabok” ugyanis még magukon hordozzák a Németh László-i és illyési drámák klasszikus formai jegyeit, természetesen híven tükrözve magának Sarkadinak a drámával kapcsolatos követelményeit is, melyekre szintén utalást tettem, de bizonyos mértékben már a mészőlyi abszurd dráma felé nyitnak, és a hazai irodalomtörténet kiemelkedő drámaírói teljesítményét alkotják.

Felhasznált irodalom

- Ablonczy László:** Szólt a hiányról is... *Alföld*. 1981. 12. szám
- Albert Zsuzsa:** Legenda Sarkadi Imréről. *Látó*. 1995. 10. szám
- Almási Miklós:** *Színházi dramaturgia*. Bp., Színháztudományi Intézet, 1966.
- Almási Miklós:** Unalmas vagy érdekes színház? *Kortárs*. 1967. 5. szám
- Angyalosi Gergely:** Az intertextualitás kalandja. *Helikon*. 1996. 1-2. szám
- Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig.* Szerkesztette Zöldhelyi Zsuzsa. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997.
- Az ókori görögök és rómaiak története.* Szerk.: Boardman, John; Griffin, Jasper; Murray, Oswyn. Bp., Maecenas Kiadó, 1996.
- Bata Imre:** A novellista Sarkadi. *Alföld*. 1981. 12. szám
- Bata Imre:** Sarkadi Imréről. In: B. I.: *Ívelő pályák. Tanulmányok és kritikák*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964.
- Bécsy Tamás:** *A drámamodellek és a mai dráma*. Bp. — Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 2001.
- Bécsy Tamás:** A dráma: viszonyváltozás. *Irodalomismeret*. 1991. 2. szám
- Bécsy Tamás:** *A siker receptjei. Az 1920-as, 30-as évek magyar darabjairól.* Székesfehérvár, Kodolányi János Főiskola, Vörösmarty Társaság, 2001.
- Bécsy Tamás:** A történelem: létszint (Déry Tibor egyik drámájáról). *Árgus*. 1994. 6. szám
- Bécsy Tamás:** Az írott dráma tere és időtartama. *Literatura*. 1995. 4. szám
- Bécsy Tamás:** Jellemek és cselekmény. *Új Írás*. 1976. 3. szám
- Bécsy Tamás:** Magyar drámák 1945-1989. *CET: Central European Time*. 1994. május-júniusi szám
- Bécsy Tamás:** Ontológiai drámaelméletről — 2000-ben. *Irodalomtörténet*. 2000. 4. szám
- Bécsy Tamás:** Sarkadi Imre drámáinak világáról. *Irodalomtörténet*. 1981. 4. szám
- Beke Albert:** Néhány szó a Sarkadi Családról. In: B. A.: *A kételkedés művészete. Irodalomtörténeti, irodalomelméleti tanulmányok és kritikák*. Bp., Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 1999.
- Béládi Miklós:** A szabadság útjai. In: B. M.: *Érintkezési pontok*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- Béládi Miklós:** Az önpusztítás hősei. *Kritika*. 1969. 6. szám
- Béládi Miklós:** Véletlen és abszurditás. In: B. M.: *Válaszutak. Tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.
- Bentley, Eric:** *A dráma élete*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2005.

- Bornemisza Péter:** Comoedia Balassi Menyhárt árultatásáról. In: *Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalom történetéhez. Reneszánsz kor.* Szerk.: Bitskey István. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1990.
- B. Nagy László:** A peregrinus. In: B. N. L.: *A teremtés kezdetén. Tanulmányok.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966.
- B. Nagy László:** Sarkadi Imre. In: *Élő irodalom: Tanulmányok a felszabadulás utáni magyar irodalom köréből.* Szerk.: Tóth Dezső. Bp., Akadémiai kiadó, 1969.
- Bretter György:** Mítosz? Filozófia? In: B. Gy.: *A felőrlődés logikája: esszék, értelmezések, jegyzetek.* Bp., Enciklopédia Kiadó: Ister Kiadó, 1998.
- Czine Mihály:** Kútból — napfényre. Sarkadi Imréről. In: C. M.: *Nép és irodalom.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
- Csehov, Anton Pavlovics:** *Drámák.* Bp., Európa Könyvkiadó, 1978.
- Csontos Sándor:** A drámaíró Sarkadiról. Beszélgetés Horvai Istvánnal. *Tiszatáj.* 1981. 8. szám
- Csontos Sándor:** Beszélgetés Gábor Miklóssal. Sarkadi Imréről. *Új Írás.* 1986. 6. szám
- Csontos Sándor:** Közelkép Sarkadi Imréről. Beszélgetés Örsi Ferencsel. *Kritika.* 1985. 10. szám
- Csontos Sándor:** Sarkadi Imréről, drámáról, színházról. Beszélgetés Hubay Miklóssal. *Színház.* 1985. 8. szám
- Csontos Sándor:** Válogatás Sarkadi Imre leveliből. *Alföld.* 1981. 12. szám
- Cs. Varga István:** „Egy darab rámbízott, szegény emeberiség.” Dosztojevszkij és az Iszony. *Napjaink.* 1981. 11.
- Diószegi András:** Vázlatok Sarkadi Imréről. In: D. A.: *Megmozdult világban.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967.
- Dobi István:** A magyar parasztság a szocializmus útján. *Társadalmi Szemle.* 1965. 4. szám
- Dobroljubov, Nyikolaj Alekszandrovics:** Mi az oblomovság? In: Dobroljubov: *Három tanulmány.* Bp., Magyar Helikon, 1972.
- Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *Feljegyzések az egérlyukból. Egy nevetséges ember álma.* Szeged, Lazi, 2001.
- Durišin, Dionyz:** *Összehasonlító irodalomkutatás.* Bp., Gondolat Kiadó, 1977.
- Eliot, Thomas Stearns:** Hagyomány és egyéniség. Fordította Szentkuthy Miklós. In: E., T. S.: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék.* Bp., Gondolat Kiadó, 1981.
- Eörsi István:** Aszkézis minden mennyiségben. *Színház.* 1977. 1. szám
- Esslin, Martin:** A dráma természetrajzához. *Színház.* 1993. 11. szám
- Esslin, Martin:** *A dráma vetületei.* Szeged, JATEPress, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika:** *A dráma története.* Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.
- Frye, Northrop:** *A kritika anatómiája. Négy esszé.* Bp., Helikon Kiadó, 1998.
- Fülöp László:** A kezdeményező író. *Alföld.* 1981. 12. szám
- Gábor Miklós:** *Kos a Mérlegen.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990.
- Gábor Miklós** monológja. Közli: Antal Gábor. *Kritika.* 1978. 5. szám
- Galsai Pongrác:** Drámai exhumáció. In: G. P.: *Este 7 után. Kérdező kritikák és mulatságos bírálatok.* Bp., Magvető Könyvkiadó, 1985.
- Genette, Gérard:** Transztextualitás. *Helikon.* 1996. 1-2. szám
- Gerold László:** A színikritikus Németh László. *Literatura.* 1982. 1. szám
- Goethe, Johann Wolfgang:** *Irodalmi és művészeti írások.* Bp., Európa Kiadó, 1985.
- Goldziher Ignác:** Próféta és Jahve-vallás. In: G. I.: *Mítosz a hébereknél és történelmi fejlődése: mitológiai és vallástörténeti tanulmányok.* Bp., Paulus Hungarus: Kairosz, 2003.

- Görömbei András:** A drámaíró Illyés Gyula. *Alföld.* 1985. 9. szám
- Görömbei András:** A drámaíró Németh László — felülnézetből. In: *A minőség forradalmára. In memoriam Németh László.* Szerkesztette Monostori Imre. Bp., Nap Kiadó, 2001.
- Gyulai Pál:** *Bírálatok, cikkek, tanulmányok.* Bp., Akadémiai Kiadó, 1961.
- Gyurkó László:** Szerelmem, Elektra. Bp., Magvető Könyvkiadó, 1984.
- Hajdu Ráfi:** A drámaíró Sarkadi Imre. *Irodalomtörténet.* 1970. 3. szám
- Hajdu Ráfi:** *Sarkadi Imre.* Bp., Akadémiai Kiadó, 1973.
- Hajmány Zoltán:** *Az orosz regény.* Bp., Tankönyvkiadó, 1991.
- Heltai Gyöngyi:** *Szocialista sematizmus.* Bp., MTA Politikai Tudományok Intézete, Etnoregionális Kutatóközpont, 1997.
- Hermann István:** A drámai örvénylés. Sarkadi Imre. In: H. I.: *Szent Iván éjjelén.* Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1969.
- Hermann István:** A gyávaság anatómiája. In: H. I.: *Veszélyes viszonyok.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.
- Hima Gabriella:** Determináció és szabadság. *Alföld.* 1981. 12. szám
- Hima Gabriella:** *Szövegek párbeszéde.* Bp., Széphalom Könyvműhely, 1994.
- Homoródi József:** Parasztok a regényben és a társadalomban. *Válasz.* 1947. 2. szám
- Horváth Károly:** Ádám alakjának világirodalmi előzményeihez. *Irodalomtörténeti Közlemények.* 1984. 1. szám
- H. Szász Annamária:** *Aldous Huxley világa.* Bp., Európa, 1984.
- Hubay Miklós:** A Paradicsom kulcsai. In: H. M.: *A dráma sorsa.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 296-306.
- Hubay Miklós:** Át az idő falain. In: H. M.: *A dráma sorsa.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 376-388.
- Hubay Miklós:** Lapok Sarkadi Imréről. In: H. M.: *A dráma sorsa.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 552-561.
- Hubay Miklós:** Magyar Elektra. In: H. M.: *A dráma sorsa.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 239-249.
- Hubay Miklós:** Sarkadi. In: H. M.: *A dráma sorsa.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 563-583.
- Hubay Miklós:** *Színház a Cethal hátán. Hat tragédia.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- Huxley, Aldous:** *A vak Sámson.* Fordította Hevesi András. Bp., Európa Kiadó, 1972.
- Huxley, Aldous:** *És múltak az évek.* Bp., Franklin Társulat, {évszám nélkül}
- Huxley, Aldous:** *Légnadrág és társai.* Fordította Bálint György. Bp., Pesti Napló Rt., Az Est Lapkiadó Rt., a Magyarország Napilap Rt., 1947.
- Huxley, Aldous:** *Pont és ellenpont.* Fordította Látó Anna. Bp., Európa Kiadó, 1983.
- Huxley, Aldous:** *Those Barren Leaves.* Leipzig, B. Tauschnitz
- Jákfalvi Magdolna:** A szemek feldobódnak. A klasszikus magyar avantgárd dramatikus irodalmáról. *Alföld.* 1999. 12. szám
- Jákfalvi Magdolna:** Magyar — dráma — '90-es évek. *Jelenkor.* 1999. 12. szám
- Jaspers, Karl:** Az ember. Ford. Simonovits Istvánné. In: *Az egzisztencializmus.* Bev., vál. Köpeczi Béla. Bp., Gondolat, 1972.
- Jonas, Hans:** Gnózis, egzisztencializmus és nihilizmus. *Pro Philosophia Füzetek.* 1999. 19-20.
- Juhász Béla:** Dátum és alkalom. Sarkadi Imre novellái. *Alföld.* 1971. 10. szám
- Juhász Béla:** Sarkadi Imréről. In: J. B.: *Irodalom és valóság.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.
- Karsai György:** Elektra vagy Klytaimnéstra? *Világosság.* 1977. 12. szám

- Kemenes Géfin László — Jolanta Jastrzebska:** *Erotika a XX. századi magyar irodalomban. 1911-1947.* Bp., Kortárs, 1998.
- Kemény Gábor:** Oszlopos Simeon. *Literatura.* 1974. 3. szám
- Kemény Zsigmond:** *Báró Kemény Zsigmond összes művei. 2. kötet.* Bp., Franklin-Társulat, 1906.
- Kierkegaard, Søren:** A csábító naplója. In: K., S.: *Vagy-vagy.* Bp., Osiris-Századvég, 1994.
- Kierkegaard, Søren:** *Egy még élő ember írásaiból. Az ironia fogalmáról.* Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004.
- Király Gyula:** Az elbeszélői és drámai formák elhatárolásának kérdéséhez (Költői formák és költői gondolatsorok az epikában). *Filológiai Közöny.* 1977. 2-3. szám
- Kis Pintér Imre:** Hit és önámítás. In: K. P. I.: *Helyzetjelentés.* Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- Kolozsvári Grandpierre Emil:** Emlékezés és elemzés. In: K. G. E.: *Eretnek esszék.* Bp., Magvető Kiadó, 1986.
- Kolozsvári Grandpierre Emil:** *Utazás a valóság körül. Tanulmányok.* Bp., Magvető Kiadó, 1969.
- Kott, Jan:** *A lehetetlen színház vége.* Bp., Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1997.
- Kott, Jan:** *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiáról.* Bp., Európa Könyvkiadó, 1998.
- Kónya Judit:** *Sarkadi Imre alkotásai és vallomásai tükrében.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.
- Körmendi Judit:** „Változatlanul a színészet érdekelt.” Beszélgetés Gábor Miklóssal. *Film, Színház, Muzsika.* 1977. 37. szám
- Kristeva, Julia:** A szövegstrukturálás problémája. *Helikon.* 1996. 1-2. szám
- Kuczka Péter:** A vitázó Sarkadi. *Alföld.* 1981. 12. szám
- Lermontov, Mihail Jurjevics:** *Korunk hőse.* Bp., Európa Könyvkiadó, 1972.
- Maár Judit:** *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata. Modern Filológiai Füzetek 53.* Bp., Akadémiai Kiadó, 1995.
- Magyar Fruzsina:** A lényeg elsikkadása — dramaturgiai bukfencek (Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon). *Holnap.* 1994. 4. szám
- Magyarország története. 3/1. 1526-1686.* Szerkesztette R. Várkonyi Ágnes. Bp., Akadémiai Kiadó, 1985.
- Mák Ferenc:** Aldous Huxley műveinek fogadtatása Magyarországon a harmincas években. *Hungarológiai Közlemények.* 1983.
- Márkus Béla:** A Gál János útja körül. Egy évszám visszaperlése. *Alföld.* 1981. 12. szám
- Márkus Béla:** A hit lángját gyújtani. *Alföld.* 1992. 3. szám
- Márkus Béla:** A léhaság zsenije. *Tiszatáj.* 1981. 8. szám
- Márkus Béla:** „... amit író társaim közt kevésről mondhatok — szeretett.” Németh László és Sarkadi Imre kapcsolata. *Kortárs.* 2001. 11. szám
- Márkus Béla:** A paraszti radikalizmus (1945-1948). Töredékes gondolatok Bibó István, Németh László és Sarkadi Imre nyomán. *Tiszatáj.* 1994. 7. szám
- Márkus Béla:** *Átdolgozások kora (Sarkadi Imre és a sematizmus).* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996.
- Márkus Béla:** Idill az ötvenes évekből (Sarkadi Imre: Gál János útja). *Literatura.* 1985. 2. szám
- Márkus Béla:** Sarkadi, a szociográfiai riportok írója. *Forrás.* 1977. 1. szám
- Márkus Béla:** Sarkadi Imre 1945-ben. In: *Századok szelleme: Tanulmányok a magyar irodalom és Debrecen kapcsolatáról.* Válogatta és szerkesztette: Bényei József, Fülöp László, Juhász Béla. Debrecen, Hajdú-Bihar megyei Tanács V. B. Művelődésügyi Osztálya, 1980.
- Márkus Béla:** Sarkadi Imre novelláiról. *Forrás.* 1976. 8. szám
- Márkus Béla:** Sarkadi nehéz esztendeje. *Forrás.* 1982. 4. szám
- Meszerics István:** *Orosz klasszikusok öröksége.* Bp., Tankönyvkiadó, 1979.

- Mezei József:** *A magyar regény.* Bp., Magvető Könyvkiadó, 1973.
- Mihályi Gábor:** Don Juanok válságban. *Nagyvilág.* 1980. 9. szám
- Mihályi Gábor:** *Végjáték. A nyugat-európai és amerikai dráma huszonöt éve (1945-1970).* Bp., Gondolat Kiadó, 1971.
- Mitológiai enciklopédia.* I. kötet. Bp., Gondolat, 1988.
- Molnár Gábor Tamás:** Hatástörténeti javaslat Bornemisza Péter *Elektrájának* ezredvégi (újra)értelmezésére. *Literatura.* 1995. 3. szám
- Móricz Zsigmond:** Míg új a szerelem. In: M. Zs.: *Regények.* 7. Bp., Magyar Helikon, 1963.
- Móser Zoltán:** Kőműves Kelemen és Kelemenné. Egy magyar népballadáról és Sarkadi Imre novellájáról. *Forrás.* 1993. 7. szám
- Németh G. Béla:** Egy gondolkodó arcképének változásai. In: N. G. B. : *Hosszmetszetek és keresztmetszetek.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.
- Németh László:** *Életmű szilánkokban. Tanulmányok, kritikák, vallomások.* I. kötet. Bp., Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.
- Németh László:** *Európai utas. Tanulmányok.* Bp., Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.
- Németh László:** *Két nemzedék. Tanulmányok.* Bp., Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970.
- Németh László:** *Megmentett gondolatok.* Bp., Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.
- Newman, Beth:** „A szemlélő helyzete”: nemi szerepek, narráció és tekintet *Az üvöltő szelekben.* In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény.* Szerkesztette Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Bp., Osiris Kiadó, 2002.
- Olasz Sándor:** A Balatonra emigrálva. Jegyzetek a *Viharban* című kisregényről. *Alföld.* 1982. 1. szám
- Országh László — Virágos Zsolt:** *Az amerikai irodalom története.* Bp., Eötvös József Könyvkiadó, 1997.
- Papp Katalin:** A „margókon” táncoló embertípus Sarkadi Imre műveiben. *Budaörsi Füzetek.* 1974. 334-349.
- Pályi András:** Rituális dramaturgia? In: P. A.: *Képzelet és kánon. Esszék, kritikák.* Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2002. 388-400.
- Pándi Pál:** *Kritikus ponton.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.
- Páskándi Géza:** *Esszék, előadások, levelek. Az Abszurd és az Isten.* Bp., Gondolat Kiadó, 1995.
- Pirandello, Luigi:** A beszédben testet öltő cselekmény. *Színház.* 1994. 7. szám
- P. Müller Péter:** A drámai nyilvánosság alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig. *Jelenkor.* 1994. 6.; 1994. 7-8
- P. Müller Péter:** Drámairodalmunk — Örkény után. *Színház.* 1995. 5. szám
- Pomogáts Béla:** Az önző élet gyávasága. In: P. B.: *Regénytükör.* Bp., Kozmosz Könyvek, 1977.
- Pomogáts Béla:** Pokolraszállás. *Alföld.* 1982. 1. szám
- Pomogáts Béla:** Sarkadi Imre. *Jelenkor.* 1968. 12. szám
- Pomogáts Béla:** Sarkadi Imre novellái és tanulmányai. *Irodalomtörténeti Közlemények.* 1977. 1. szám
- Puskin, Alekszandr Szergejevics:** *Anyegin.* Bp., Európa Könyvkiadó, 1984.
- Radnóti Zsuzsa:** *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék.* Bp., Palatinus Kiadó, 2003.
- Radnóti Zsuzsa:** Tehetetlen hősök. *Nagyvilág.* 1968. 1. szám
- Regéczi Ildikó:** *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet.* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000.
- Reiff Mónika:** Bornemisza Péter *Elektrájának* értelmezése a szakirodalomban. *Jelentkezünk.* 1993. 2.-1994. 1-2.
- Révai nagy lexikona.* IX. kötet. Bp., Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság, 1913.
- Ricoeur, Paul:** *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása. Bibliai hermeneutika.* Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995.

- Ricoeur, Paul:** *Bibliai hermeneutika*. Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995.
- Ricoeur, Paul:** *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Bp., Osiris Kiadó, 1999.
- Ricoeur, Paul — Lacocque, André:** *Bibliai gondolkodás*. Bp., Európa Kiadó, 2003.
- Riffaterre, Michael:** Az intertextus nyoma. *Helikon*. 1996. 1-2. szám
- Rorty, Richard:** Az utolsó értelmiségi Európában: Orwell a kegyetlenségről. In: R., R.: *Esetlegesség, ironia, szolidaritás*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2004.
- Rössner, Michael:** Az Elveszett Paradicsom mítoszához. In: *Komparatistikai szöveggyűjtemény*. Szerkesztette: Goretity József. Debrecen. Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998.
- Sarkadi Imre:** *Cikkek, tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- Sarkadi Imre:** *Drámák*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- Sarkadi Imre:** *Novellák*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- Sarkadi Imre:** *Párbeszéd az idő dolgairól*. Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, 1987.
- Sarkadi Imre:** *Regények*. Bp., Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.
- Sartre, Jean Paul:** *Drámák*. Bp., Európa Kiadó, 1968.
- Sartre, Jean Paul:** *Exisztencializmus*. Ford. Csatlós János. Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1991.
- Schopenhauer, Arthur:** *Az akarat szabadságáról*. Bp., Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1992.
- Schopenhauer, Arthur:** *Az élet semmiségéről és gyötrelméről*. Bp., Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1992.
- Schopenhauer, Arthur:** *Az élethez való akarat igenléséről*. Bp., Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1992.
- Schopenhauer, Arthur:** *A tulajdonságok öröklése*. Bp., Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1992.
- Schopenhauer, Arthur:** *Pesszimista írások*. Bp., Farkas Lőrinc Imre Kiadó, 1995.
- Siklós Olga:** „A dráma a legszemélyesebb műfaj.” Sarkadi és a dráma. *Alföld*. 1981. 12. szám
- Siklós Olga:** *A magyar drámairodalom útja. 1945-1957*. Bp., Magvető Kiadó, 1970.
- Siklós Olga:** Sarkadi Elektra. *Életünk*. 1973. 6. szám
- Siklós Olga:** Sarkadi Kőműves Kelemenje. *Tiszatáj*. 1973. 9. szám
- Simhandl, Peter:** *Színháztörténet*. Bp., Helikon Kiadó, 1998.
- Sloterdijk, Peter:** A cinikus ész kritikája. *Pro Philosophia Füzetek*. 1999. 19-20.
- Somlay Szabó József:** A kaland és a groteszk összefüggései Sarkadi írásművészetében. *Kortárs*. 1966. 4. szám
- Somlyó György:** A megoldhatatlan megoldása. *Kortárs*. 1966. 4. szám
- Somogyi Tóth Sándor:** *Próféta voltál szívem. Gyerektükör. Gabi*. Bp., Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.
- Spiró György:** *A békecsászár*. Bp., Magvető Könyvkiadó, 1982.
- Steiner, Peter:** A kynikus hős. 2000. 1995. 1-2. szám
- Szalai Csaba:** Naplók, tanárok, tanítványok. Nem a kidolgozott tanmenetek kordájában. *Alföld*. 1981. 12. szám
- Dr. Szántó Konrád:** *A katolikus egyház története*. I. kötet. Bp., Ecclesia, 1983.
- Szávai János:** Az írástudó és a próféta. Avagy a Jónás könyve mint újraírás. In: Sz. J.: *Írástudók és próféták: magyar írók a világirodalomban*. Bp., Krónika Nova, 2002.
- Szeberényi Lehel:** Dannys háza. *Élet és Irodalom*. 1973. 22. szám
- Szekér Endre:** Sarkadi Imre elveszett paradicsomai. *Literátor*. 1994. 4. szám
- Szerb Antal:** A mai angol regény. In: Sz. A.: *Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák. I. kötet*. Bp., Magvető Kiadó, 2002.
- Szondi, Peter:** *A modern dráma elmélete*. Bp., Osiris Kiadó, 2002.

- Tamás Attila:** A cselekvő ember útjának keresése Sarkadi Imre életművében. In: T. A.: *Irodalom és emberi teljesség*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.
- Tarján Tamás:** Kapcsolatok és viszonyok Sarkadi Imre két drámájában. *Alföld*. 1981. 12. szám
- Tarján Tamás:** A szabad akarat válaszutjai. In: T. T.: *Kortársi dráma. Arcképek és pályarajzok*. Bp., Magvető Kiadó, 1983.
- Tarján Tamás:** Sarkadi Imre. In: Reményi József Tamás — Tarján Tamás: *Magyar irodalom 1945-95. Műelemzések*. Bp. Corvina, 1996.
- Tóth Endre:** Vonások egy ellentmondásos írói pályaképhez. Találkozásaim Sarkadi Imrével. *Alföld*. 1970. 11. szám
- Utrio, Kaari:** *Éva lányai. Az európai nő története*. Bp., Corvina Kiadó, 1989.
- Vajda György Mihály:** *Don Juan vándorútja*. Bp., Argumentum-Gondolat, 1993.
- Vajda György Mihály:** Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon. *Kritika*. 1967. 2. szám
- Veress Miklós:** A fejre fordult oszlop. Sarkadi-bemutató a Várszínházban. *Új Demokrata*. 1994. dec. 29.
- Vita Sarkadi életművéről az Írószövetségben. *Élet és Irodalom*. 1962. 39. szám
- Vörösmarty és a romantika*. Pécs, Művészetek Háza, 2001.
- Vörösmarty Mihály:** Dramaturgiai Lapok. 1837-1842. In: *Vörösmarty Mihály munkái. VI. kötet*. Bp., Franklin-Társulat, 1904.
- Weber, Max:** *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*. Bp., Cserépfalvi Kiadó, 1995.
- Weiss János:** A mítosz mint ethosz. *Pro Philosophia Füzetek*. 1999. 19-20.