

Weöres Sándor *A kétfejű fenevad* című drámájának többszörös
határsávhelyzetéről

Tartalom

Bevezetés	3
I. A drámaíró Weöres	4
II. A <i>Fenevad</i> születése avagy a harmadik „T”	8
III. Történelem, vallás, világnézet	11
IV. Tragikomédia, groteszk, abszurd?	16
V. Összefoglalás	22
Felhasznált irodalom	24

Bevezetés

A világot több szempont szerint oszthatjuk fel egymással szembenálló részekre, melyek között olykor nem is olyan elképzelhetetlenül nagy a szakadék, s melyek olykor talán nem szemben állnak egymással, de kiegészítik egymást. Férfi–nő, középkori–modern, történelem–mese, lét–nemlét, török–német, iszlám–zsidó, béke–háború. Erről szól Weöres Sándor drámája is, az *A kétfejű fenevad avagy Pécs 1686-ban*. Témámat azért találom mai szemmel tekintve is rendkívül érdekesnek, mivel az átmenetek, a kettősség és a folyamatos szerepcsere drámájaként ez a mű mit sem veszített aktualitásából, pedig a darab megírása óta eltelt már több mint negyven nem is akármilyen esztendő.

Dolgozatom célja a darabon belül megjelenő modern irányzatok feltérképezése, az ezeket megerősítő eszközök kiemelése valamint a dráma történelem-szemlélete, s ennek a modernhez való viszonya. Feltételezésemet, miszerint a dráma a történelmi és a modern dráma határsávján áll, sajátos kategóriát alkotva, ezen vizsgálatok alapján szándékozom igazolni.

Weöres drámájának határsávdrámaként történő értelmezése meglátásom szerint azért illeszkedik *A kétfejű fenevad* hermeneutikájához, mivel a darabon belül szinte minden és mindenki határsávon áll. S ha jobban meggondoljuk, maga a „kétfejűség” önmagában véve célszerűnek hat, hiszen a világ nézhető vele innen is, onnan is. Határsávon állni pedig mindig egyfajta feszültséget, hozzárendelt izgalmat ad, legyen szó drámáról, korról vagy magáról az életről: a kettőségnek ezen átmeneteket nyújtó fajtája mindenképpen plusz tartalmakkal látja el az adott szituációt vagy szereplőt.

A „kétfejűség” tehát praktikusnak is mondható. Leszámítva, hogy egy kétfejű élőlény, legyen az bármily létjogosult vagy célszerű, kívülről szemlélve tagadhatatlanul groteszknek, s főleg ijesztőnek hat.

I. A drámaíró Weöres

A XX. század magyar irodalmának egyik legnagyobb hatású költőjeként népszerűvé vált Weöres Sándor egyéb irányú irodalmi alkotásai sajnálatos módon manapság sem alkotják szerves részét az köztudatban élő irodalmi kánonnak, annak ellenére, hogy munkássága nem csupán jogosultságot érdemelne erre, hanem addig az írói életmű ismerete sem mondható teljesnek, s nem vizsgálható a minőségre való törekvés igényével, míg azt minden oldalról meg nem ismerjük. Az író versei – elsősorban a gyermekverseknek kikiáltott művei¹ – által nemzeti, sőt nemzetközi ismertségre tett szert, valamint a mindenkori gyerekek, tehát több generáció nevelésében, tanításában segédkezett alkotásain keresztül. Költői szerepköre mellett Weöres mint filozófus, életigazság- és harmóniakereső vált még híressé: aki valaha kezébe vette *A teljesség felé* című prózai írásokat tartalmazó könyvét, mely „több mint világnézet és kevesebb, mint vallás”, megérti, hogy az író gondolatainak mélységei és magasságai nem süllyeszthetők egy életen át egy műfajba, egy formába. Weöres világának vers kell, epika kell, és el is érkezünk a dráma nyelvéhez is, melyen Weöres szintén megszólalt, s mely nyelven ugyancsak egyedi utakon kereste meg a maga világának igazságát.

Már gyermekként rengeteg irodalmi benyomás érte a költőt, akit elsősorban kulturális nevelése kapcsán sokat emlegetett édesanyja igyekezett nyugati műveltséggel felruházni. A művelt polgárlány, Blaskovich Mária nevelése eredményezte talán azt is, hogy az irodalom iránt régóta érdeklődő fiú a Hutter Zsigmondtól, Csöngye falu lelkészétől kapott könyveket és a külföldi nevelőnő német nyelvű felolvasásait is mind hasznosította, s műveltségének alapköveiként helyezte el magában. Weöres, bizonyítva, hogy már gyermekéveiben megismerkedett a drámával, a következőképpen nyilatkozott korai olvasmányairól: „Legkedvesebb olvasmányaim? (...) Hat-tíz éves koromban Shakespeare (múlt századi magyar fordításokban), Schiller drámái (eredetiben), Madách, Katona.”² Egy későbbi interjúban a korai évek olvasmányaira vonatkozóan a fent már említett példák mellett

¹ Saját elmondása szerint a költő nagyon ritkán írt gyerekverseket: „Azokat a verseimet, amiket később gyerekversként soroltak be, nem gyerekeknek írtam. Nem gondoltam a gyerek-felnőtt különbségre. Gyerekverseket csak pedagógusok felkérésére írtam. Gyerek ugyanis nem rendelt nálam verset.” Forrás: A magyar gyermekvers. GERGELY Ágnes beszélgetése Weöres Sándorral. In: DOMOKOS Mátyás szerk. 1993. *Egyedül mindenki. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*. 225.

² Vallomás olvasmányairól. In: *Egyedül mindenki*. 249.

megjegyzí: „Érdekes, hogy főleg – úgy látszik – a drámák vonzottak.”³ Hogy későbbi életében is hangsúlyos maradt a dráma műfaja, mi sem bizonyítja jobban, mint ugyancsak a költő maga, aki a kérdésre, vajon van-e a speciális weöresi alakváltoztatásnak, ennek a szüntelen megújuló válogatásnak ars poeticája, az következő választ adta: „Talán arról van szó, hogy lényegében inkább drámaíró alkat vagyok, mint lírikus. A karakterek folytonos változtatása nem az én változásom, hiszen én kevesebbet változom, mint bárki más, viszont szükségét érzem annak, hogy a legkülönbözőbb jellemeket teremtsen meg költészetemben.”⁴

A lírikusként alkotó költő tehát nem bújik ki a benne lévő és egyben ráható drámaivilág hatása alól, versei nyíltan tükrözik a háttérben húzódó drámanyelvet, ám a párhuzam oda-vissza érvényesnek hat, ahogy azt TŰSKÉS TIBOR is megállapítja: „Weöres drámáiban mindig költőként, lírikusként nyilatkozik meg.”⁵

Weöres és a dráma kapcsolata tehát már ifjú éveitől fogva fennállt, s művészetének kibontakozása során nem egy versével találkozunk, amely utal a költőnek azon dimenziókat feszegető kérdéseire, melyek hamarosan kinövik a kizárólagos lírai műfajt, s összefonódnak a dráma szövetével. A drámaírás lappangó esszenciaként rejtőzik Weöres költészetében, így alkotásaiban folyamatosan fellelhető az a fajta drámai hagyomány, amely később új és új alakokban tör felszínre a költő művészetében. A játék, a mese, az antik mítoszok varázslata, a cselekmények, események ritmikussága, a képszerűség, a plasztikus láttatás mind elemei annak az eszköztárnak, melyből Weöres gyakran kölcsönöz hangulatokat, alakokat és eseményeket, s melyek szoros kapcsolatot mutatnak a dráma eszköztárával, minőségével. Ezt igazolandó a költő több versében jelenik meg a mese, a tett, a cselekvés mint téma, ezekre az alábbi versrészletek között találunk példát:

*Szép a való! szebb, mint minden mese,
kár, hogy mindünknek hűtlen kedvese.
Azért van mind a tétlenség s a tett,
hogy tompultabban várd a végzetet.
(Fű, fa, füst)*

*A meséhez mennyi szájalom kell,
mennyi gyűlölet és sérelem,
hogy a gonosz mind pokolba vesszék,
a jó végül győzelmes legyen.
(A meséről)*

Ahogy arra TŰSKÉS is rámutat⁶, a költő dramatizált verseit vizsgálva olyan drámanyelvi megoldásokkal találkozhatunk, mint dialógusok, vagy monológok. Előbbi

³ A Vigilia beszélgetése Weöres Sándorral. Kérdező: MEZEY Katalin. In: Egyedül mindenkivel. 429.

⁴ Látogatóban Weöres Sándoréknál. CSELÉNYI László beszélgetése Weöres Sándorral és Károlyi Amyval. In: Egyedül mindenkivel. 183-184.

⁵ TŰSKÉS Tibor 2003a. Weöres Sándor történelmi panoptikuma (A kétfejű fenevad).

⁶ TŰSKÉS Tibor. 2003b. Weöres Sándor színháza.

például a *Páros dal* szerkezet-meghatározó eleme, ahol egy gyermek és egy patak egyenletesen váltakozó párbeszédét olvashatjuk. Utóbbi szerkesztési móddal az *Ábrahám áldozása* című versben találkozunk, ahol az Isten felé szálló feszült gondolatsor drámaiságát fokozza a másik fél szólamának hiánya.

Ám a drámaszövegekre jellemző elemek közül Weöressel kapcsolatban kiemelhető a színpadképek leírása is: a költő gyakran él szemléletes, plasztikus képekkel, melyek úgy vezetnek be költeményeit, akár csak színdarabot a szerzői környezetrajz:

*A városvég itt csupa szürke ház,
a részegekre angyalka vigyáz,
s a villanyfényben, mint aranykehelyben
alusznak a tűzfalak, háztetők,
s a sorompón túl ében-szín lepelben
zizegnek a láthatatlan mezők –
a messzeség öblén pár pislá fény ég,
mögöttük nyugodt mélység a sötétség.
(Az éjszaka csodái)*

Sőt, találunk példát arra is, hogy a költő konkrét drámai alakokat jelenít meg versében, jelezve a párhuzamot drámai és lírai világ között, lényeges figurákat illesztve a versbe a két világ közötti összekötőkapocsként, kiemelve őket a drámairodalomból:

*És játszunk csip-csup dolgokkal? igen;
atom, dióbél, Puck és gyöngy árnyék,
nyúlánk kecsesség, ringó, mint a nádszál,
fény tánca rengeteg tükör között...
(A harmadik nemzedék)*

*Kinn ülök most a híg téli napon,
mint aranya körében Harpagon
s ha mennem kell majd: tenger vagyonom
búcsúzóul még összeszámolom:
fű, fa, füst.
(Fű, fa, füst)*

Az antik drámai hagyomány alapjául szolgáló mítoszok nyomait pedig megtaláljuk például az *A tavasz-ünnep előestéje*, vagy az *Anadyomené* című, Aphrodité születéstörténetét megörökítő költeményben, vagy a *Medeia*, az *Orpheus*, a *Minotaurus* című műveiben. BATA IMRE szerint „ha a mítoszi ihletről van szó, mindig drámáról is. Rejtett drámáról.”⁷ Ezt a nyilatkozatot látszik alátámasztani a Weöres két kötetében [*Medúza* (1944) és *Elysium* (1946)] megjelenő lírai kardalok összessége is. A „rejtett dráma”, a lírai formába burkolt dramatizált szövegtípusok korán teret követeltek maguknak, s nem is váratott magára sokáig az első, szintén mitológiai hangvételű oratóriumdráma, a *Theomachia* (1938). Weöres ezen alkotása nem sokáig állt egyedül mint dramatizált szöveg, a további drámai művek az alábbi sorrendben követték egymást:

Holdbeli csónakos (1941)

⁷ BATA Imre 1979. *Weöres Sándor közelében*.115.

Endymion (1943)

Csalóka Péter (1950)

Octopus, avagy Szent György és a sárkány históriája (1965)

A kétféjű fenevad avagy Pécs 1686-ban (1972)

További rövidebb, illetve töredékként, vagy csupán szinopszisként elkészült drámai jellegű művei között találunk operatöredéket (*Théseus*), szomorújátékot (*Szkíták*), daljátékot (*Tyunkankuru*), mesejátékot (*Ilók és Mihók* – műfaji megjelölés hiányában ennek besorolása bizonytalan), székely népmese alapján szőtt bábjátékot (*Rapsóné*), vidám daljátékot (*A csendháborító*), a *Psychét* kiegészítő, ám a *Theomachiához* is kapcsolódó keretjátékot (*A diadalmak*), egyfelvonásos antidrámát (*Aladár és az Emberiség*), és színészek számára írt török árnyjátékot, kiegészítve elő és utójátékkal (*Karagöz*).

Weöres sokszínű drámaírói munkássága tehát az 1938-as évektől, úgy vélem, kijelenthetjük: egészen haláláig tartott, hiszen a töredékek befejezetlenségükkel mind arra utalnak, hogy az író lendülete és fantáziája nem állt meg az utolsó teljes színműnél, az 1972-es *A kétféjű fenevadnál*, hanem további ötletek, vázlatok születtek, a soha be nem fejezett művek elé.

Az író színpadra, előadásra szánt munkáit STEINERT ÁGOTA két nagyobb csoportba sorolja: a történelmi, mitológiai környezetbe helyezett művek, melyek filozófiai mondanivalóval felruházott, „valódi” drámai művek; valamint a fantáziadús, népi humorral átszőtt mesejátékok.⁸ Besorolási rendszeréről STEINERT kijelenti, hogy Weöres sokféle, színes formákba szabott, és változatos tartalmakkal operáló alkotásai természetesen nem zárhatók kizárólag egyik vagy másik meghatározás alá, hiszen általában számos átfedés jellemzi a sokféle kategória vegyítéséből összeállított műveket. A beosztás meglátásom szerint helytállónak minősíthető, lévén rugalmas határsáv a mesés, humoros, magyar hagyományokkal dolgozó és az európai kultúra antik, mitikus elemeire építő drámaszövegek között. A kérdésre pedig, vajon az általam a továbbiakban vizsgált dráma, az *A kétféjű fenevad avagy Pécs 1686-ban* hol áll a STEINERT-féle besorolás szerint, a válasz talán nem is olyan bonyolult: a két kategóriát összekötő rugalmas határsávon. Az alábbiakban – többek között – próbát teszek ennek bizonyítására is.

⁸ STEINERT Ágota: *Adalékok a kötet összeállításához, a kiadatlan művek sajtó alá rendezéséhez, W. S. színjátékíró terveihez*. In: STEINERT Ágota szerk. 2011. *Weöres Sándor: Egybegyűjtött színjátékok*. 483.

II. A Fenevad születése avagy a harmadik „T”

„– Most új darabon dolgozom – mondja. – A pécsi színháznak szánom. Címe: *A kétfejű fenevad*. Egy negyedrésszével elkészültem már.”⁹
(Interjúrészlet 1972-ből)

„A kísérőlevél kelte: 1972. július 21.: „Kedves Ervinkém, bozsoki nyaraláson bevégeztem és legépeltem a pécsi drámát. Itt küldöm szeretettel. Egyidejűleg küldök egy példányt a pécsi színháznak, Nógrádi Róbertnek is.” Károlyi Amynak a Weöres Sándor leveléhez fűzött soraiból is azt tudjuk meg, hogy Bozsokon „Sándor a fenevaddal küszködött”.¹⁰

A fent idézett interjú, valamint a dráma kész változata mellé csatolt kísérőlevél hamar eloszlatja a dráma pontos eredet körül keletkezett ködöt: egyes források szerint 1968-ban íródott a mű¹¹, ám a fent olvasottak tükrében esetleges félreértésről lehet szó csupán.

A keletkezés dátuma mellett a vizsgálódás kiindulópontjaként legcélravezetőbb mindjárt a dráma ötletének kipattanását megvizsgálunk. Esetünkben azonban nem pusztán az ihlet váratlan, áldásos hatásáról van szó: Weöres *A kétfejű fenevadat* a Pécsi Nemzeti Színház, azon belül is Czímer József dramaturg felkérésére írta meg. Különösen termékeny időszaka volt ez esztétikai értékteremtés szempontjából a színház életének. TÜSKÉS TIBOR, aki szintén részese volt a pezsgő kulturális életnek, a következőképpen írt a kezdeményezésektől nyüzsgő pécsi (színházi) életről:

„(...) megszületett és virágzott Eck Imre vezetésével a pécsi balett, Németh Antal látványos és újszerű operaelőadásokat rendezett, a társulat tagja, majd rövidesen főrendezője lett Sík Ferenc. (...) Ez volt az az idő – a hatvanas évek vége, a hetvenes évek –, amikor Czímer József kezdeményezésére a színház kapcsolatot teremtett Weöres Sándorral, Illyés Gyulával, Csurka Istvánnal, Hernádi Gyulával és másokkal.”¹²

Természetesen figyelembe kell vennünk, hogy bármily termékenynek számított is a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején egy művészeti ág Magyarországon – s kimondottan igaz ez a színházra – , nem feledkezhetünk meg arról a mind társadalmi, mind kulturális életet korlátozó tényezőről, mely szocializmus néven vetítette árnyékát az élet különböző területeire. Ennek a ténynek tükrében pedig valószínűleg soha nem fog egészen kiderülni, az átkos korszak alatt összesen hány ki nem adott, be nem mutatott alkotás szorult a rendszer által megszerkesztett periférián kívülre. Az enyhülés évei (a hatvanas évek vége)

⁹ Weöres Sándor és a színház. GÁCH Marianne beszélgetése Weöres Sándorral. In: *Egyedül mindenkivel*. 211.

¹⁰ Tüskés 2003a.

¹¹ A Magvető Kiadó 1983-as *Weöres Sándor Színjátékok* című kötete még 1968-as dátummal keltezi a művet, akárcsak RADNÓTI Zsuzsa. In: RADNÓTI Zsuzsa 2003. *Lázadó dramaturgiák*. 163.

¹² Tüskés 2003a.

néhányaknak publikálási lehetőséget, bemutatót jelentett, ám a hetvenes évek eleji politikai megkeményedés, a rendszer „újrászigorítása” ellehetetlenítette az olyan alkotót, mint például Weöres. Tény azonban, hogy a *Fenevad* a színház kérésére 1972 nyarán megszületett.

Czímer József, az akkor bemutatásra szánt dráma dramaturgja később könyvében számol be a közös munkáról, s lelkesen ecseteli, hogy a dramaturgiai munka 1972 nyarán Weöresék lakásán megkezdődött, megbeszéléseket felolvasások követnek, ahol is az övé, Czímeré a jog, hogy minden alkalommal elsőként olvassa fel a kézírás újabb részleteit.¹³ Az idillinek leírt író–dramaturg összmunka azonban – akárcsak a keletkezés dátuma – más vélemény fényében ködösnek, bizonytalannak hat, lévén a Czímerétől különböző meglátás is a közös munkára vonatkozóan:

„(...) [a Holdbeli csónakos esetén] láthatóan megfeledezett a dramaturgiáról, mint ahogy nem volt hajlandó alávetni magát a dramaturgiai tanácsnak A kétfejű fenevad esetén sem.”¹⁴

BATA IMRE a könyvét kiegészítő jegyzetknél rendkívül diplomatikusan megrajzolt, árnyaltabb képet is ad az esetről:

„(...) A színház kiváló dramaturgja, Czímer József szívesen ajánlotta szaktudását, amit Weöres szelíd szeretettel utasított el.”¹⁵

Ebben az esetben azonban nem kutatható olyan dokumentációértékű, egyértelműen pártatlan anyagok mentén a valóság, mint az évszámkérdés kapcsán, azonban megállapíthatjuk, hogy a bemutatóra készülő munka megindult, s jobb esetben – valószínűleg – a CZÍMER által leírt, korrekt és termékenyítő jellegű író–dramaturg munkakapcsolat által támogatva:

„(...) Weöres Sándor, miután sok éve felhagyott már a drámaírással, vállalkozott rá, hogy ír nekünk darabot. (...) Weöres is nagyon élvezte a munkát, és még be sem fejeztük, máris több témát ajánlott a következő darab megírására. Ekkor (...) kiderült, hogy *A kétfejű fenevad* sem bemutatható. (...) Néhány év múlva sikerült a darabot újra műsorra tűzni, de ismét csak az első próbáig juthattunk. Weöres pedig végleg letett a drámaírásról, ami most már nem a pécsi színház, de a magyar drámairodalom nagy-nagy vesztesége lett.”¹⁶

Az idézet első fele utal a zökkenőmentes, hatékony munkára, melynek gyümölcseként érett meg a bemutatandó darab. Ám az idézet második felében látjuk a drámának saját korában politikailag eleve elítélt mivoltát is, s azt, hogy a történet másodszori, új köpenybe burkolt próbálkozás után sem jutott érdemesebb sorsra. Az „új köpeny” az 1976-os, második tervezett előadásra készült, s ez esetben egy iskoladrámai keretet takart, melynek célja a történelmi perspektíva újabb történelmi távlatba való helyezése volt: a török háborús mű

¹³ CZÍMER József 1985. *Függöny nélkül*. 193.

¹⁴ BATA 1979. 229.

¹⁵ BATA 1979. 358.

¹⁶ CZÍMER 1985. 193-194.

barokk iskolai előadásként való tálalása, ezzel is távolítva a jelentől és az aktuális áthallásoktól a művet, annak érdekében, hogy nagyobb eséllyel jusson át a szigorú rendszer szigorú szitáján. Weöres erre az alkalomra írta meg a kiegészítő négy verset 1976-ban: *Prologus, Tréfás sirató-ének, Tánc, Epilogus*. Weöres *Prologusa* és *Epilogusa* TÜSKÉS szerint már csupán „öngúnnal papírra vetett, átlátszó szándékú fügefalevél”¹⁷, mivel hiába a szocializmus keblét dagasztó néhány sornyi béke, fejlődés, nép és munkával telített haladás, a mű még így, megpuhítva sem kerülhetett a közönség elé.

Weöres ugyanis jobbára – nagy valószínűséggel – a harmadik „T”-vel megbélyegzett írók közé tartozott. Az Aczél György nevéhez fűződő kultúrpolitikai elv a „támogatás”, a „tiltás” és a „tűrés” hármasa alapján kategorizálta a művészeket az alkotók műveinek, avagy személyiségének, netán esetleges politikai jelentőségű tevékenységének függvényében. Weöres feltehetően ezen a téren is határon, a megtűrés és a meg nem tűrés határsávján állhatott. Költészetét nagyrészt még csak lenyelte a rendszer, ám így is nem egy verse akad, mely átírva, cenzúrázva került publikálásra.¹⁸ Drámái esetén azonban szinte csak tiltásról beszélhetünk. Ám nem csupán a *Fenevad* feküdt évekig, sőt, több mint egy egész évtizeden át fiókban, de az *Octopus* is kivárta a maga hét évét, mire színpadra állították. A „nagy várakozók” listáján megtalálhatjuk még *A Holbeli csónakost* is, mely kerek három évtizedre ítéltetett az asztalfiókban, ám a listát a *Theomachia* vezeti a maga harminckétvényi csendjével. Nem véletlen tehát, hogy Weöres, még a *Fenevad* megírása előtt, a következőket nyilatkozta a *Magyar Hírlap* szerkesztőjének, FERENCZY ERIKÁNAK:

„(...) további drámai terveiről érdeklődöm.
– Egyelőre nincsenek. Annyi drámát írtam már, hogy ezeket szeretném először színpadon látni.”¹⁹

A kétfejű fenevad másodszori színpadi letiltása után nem ír már drámát. A fennmaradt töredékek bizonyítják azonban, hogy a költői képzelet csillapíthatatlan, s a kultúrpolitika okozta sebekkel is dolgozik az a művész, akiben annyi forma, ritmus, cselekvés és drámanyelv lakozik, mint Weöresben.

Úgy vélem, érdemes megvizsgálni még azt a gesztust is, miként fogadták felsőbb körökben megjelenésekor a *Fenevadat*, mint irodalmi művet. Talán sejthető, hogy a dráma publikálása hasonló falakba ütközött, mint színpadi változata. A pécsi *Jelenkor* ugyan 1973.

¹⁷ TÜSKÉS 2003a.

¹⁸ Egy kedvelt Weöres verset például hozva mutatom be, miként működött a cenzúra a költő esetében. A *Ha vihar jó a magasból...* című műben a „De a cinke, ha leröppen, / küszöbünkön vacsorázik” hangzású sorban az eredetileg ott álló *angyal* szót *cinkére* cseréltették, ezzel az angyalmotívumot (mint egyházi tartamú jelképet) veszélyesnek ítélve, kiirtva a szövegből.

¹⁹ FERENCZY Erika: *Weöres Sándor - A színpadi szerző*. FERENCZY Erika beszélgetése Bozay Attilával, Kazimir Károllyal és Weöres Sándorral. In: *Egyedül mindenkivel*. 117.

áprilisi számában megjelenteti a dráma első részét (mennység szempontjából ez a darabnak csupán egyharmada), ám a következő hónapban nincs folytatás. „Felsőbb utasításra” letiltották a megjelentetést.²⁰ Teljes egészében először 1982-ben a szombathelyi *Életünk* folyóirat közölte a drámát, tíz évvel annak megszületése után. A Weöres színműveit tartalmazó kötet²¹ pedig csak ezt követően, 1983-ban teszi közzé a művet, innen azonban már viszonylag egyenletes az út a kritika feleszmélésétől az elismerő méltatásokig.²²

Látjuk tehát, hogy mind a dráma népszerűsítése, mind a színpadra szánt előadás megvalósítása kőfalakba ütközik, s nem csoda, ha mind a költő, mind a színház már szinte véglegesen elveszti hitét a színdarab akármikori létrejöttében, mikor is 1985. április 18-án végül mégis bemutatásra kerül az eredetileg kijelölt színpadon, a pécsi színházban. Ám a dráma, melyet évekre megfosztottak tisztas helyétől, a színpadtól, ahová eleve készült, visszavágott a későbbi színházi alkotóknak. Feldolgozás feldolgozást követett, ám az anyag súlyosnak, nehezen szelídíthetőnek, valódi fenevadnak mutatkozott: mintha csak megbosszulni kívánta volna az elpocsékolt éveket.

III. Történelem, vallás, világnézet

Weöres Sándor rendkívüli érzékkel választotta ki Magyarország történelmének azt a korszakát, mely fejetlensége, hanyatló mivolta révén a legjobban kapcsolható az identitását vesztett egyén és nemzet képéhez. A dráma központja Pécs, ahol nem csupán szereplőink, a panoptikum alakjainak életképeiről kapunk tarka benyomásokat, de a leigázott magyar város életéről is. A fennálló helyzetet azonban több szemszögből is megítélhették a kortársak: a keresztények hanyatlónak, a muszlimok ugyanakkor virágzó, szépséges földnek tartották Pécsset. Ám nem csak a déli vidéken fekvő város esetében találunk efféle megosztottságot, ez a fajta kettősség (több esetben azonban legalább „hármasságról” beszélhetünk) jellemezte az egész országot politikai, vallási, etnikai téren is.

Politikailag szemlélve a helyzetet elmondhatjuk, hogy bár az ország három részre szakadt a török hódoltság idején, a részeit összeolvasztó kísérletek nem sok támogatásra találtak a császári udvarban. Bécsnek előnye származott a magyar területeket birtokló törökök jelenlétéből, hiszen míg a császári csapatok javát nyugati hadjáratokban sora kötötte le, nem volt idő és felhasználható haderő, mely a magyar rendeket „kordában tartotta volna”. Így a

²⁰ RADNÓTI 2003. 142.

²¹ WEÖRES Sándor: Színjátékok, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1983.

²² TÜSKÉS 2003a.

törökök okozta kisebb hadjáratok, előretörések lefoglalták a magyar erőket, Bécs pedig nem hogy nem támogatta a törökök elleni összefogást, de többször visszafogta a bevett várakat visszaszerezni készülő magyar főurak hadait (Esterházy Miklós, Zrínyi Miklós). A magyar uraknak tehát, még haderő birtokában is, kevés beleszólásuk volt az ország irányításába. Erről tanúskodik Zrínyi Miklós feljegyzése is, mely a kiegyenlítetlen erőviszonyokat kritizálja a tanácskozások alkalmával, ahol a magyar rendeknek egyre kevesebb szó jut:

„az mi kegyelmes császáruk csak pro forma kérdez tanácsot tőlünk és immár mindent elvégzett akkor az német tanács, mikor az magyar urakat híják”²³

Az uralkodó, I. Lipót (1655-1705), miután az 1670-es évek végére befejeződött a francia-holland háború, keletre koncentrált a hadi erőket, azonban a magyarok által várt cél háttérbe szorult: elsősorban a Wesselényi-összeesküvés leverése, valamint az erdélyi önállóság megszüntetése volt a cél, a törökök kiűzése csak a sor legvégén állt. A század közepétől az országban tehát már nem csak a török-, de a Habsburg-ellenesség is jelentősen megnőtt. A török hatalom azonban különösebb ráhatás nélkül is gyengülni kezd a XVII. század közepétől. Az 1686-os, többek közt Buda felszabadítását is eredményező hadjáratok pedig már véglegesen előkészítik a szultáni csapatok kiűzését az országból.

Pécs visszafoglalásának napja a leírások szerint 1686. október 22-e volt, ám szintén korabeli beszámolókból tudjuk, hogy a város sorsa már hamarabb, vagy húsz évvel korábban megpecsételődött. Zrínyi Miklós horvát bán és Wolfgang Julius Hohenlohe herceg az 1664-es hadjáratban jelentős károkat okozó betöréssel, ágyúzással gyengítette meg a török védők csapatát. A döntő lépésre ekkor még nem került sor, mivel a keresztény felmentők oldaláról is súlyos veszteségek léptek fel, ám a várat körülfogó városban maradandó károkat okoztak. Zrínyi parancsára ugyanis a felperzselt föld taktikáját alkalmazták, s a vár alól elvonulóban a várost több ponton meggyújtották. Ekkor hamvadtak el a külvárosok és a környező, nagyrészt magyarlakta falvak is. Ez a hadjárat nagyban hozzájárult a vidék magyarságának pusztulásához.²⁴

Az 1686-os hadjárat csapatai már egy, a leírtaknak megfelelően megrongált, s csak helyel-közzel renovált Pécszet találtak a baranyai vidéken. A város állapotáról a támadásra készülődő Badeni Lajos, a Weöres drámájában is megjelenő örgróf számol be a haditanácsnak következőképpen:

„(...) a város falait és védműveit, beleértve a kapukat is nagyon régtől fogva sem nem javították, sem nem építettek új falazatot. (...) Hartlieb strázsamester alapos szemrevételezése szerint különösen a város északi falai rombolt állapotban maradtak, s csak ideiglenes javításokat végeztek. Az

²³ SZEKFŰ Gyula 2002. Rövid magyar történet (1606-1939). 59-60.

²⁴ VARGA Szabolcs 2009. *Irem kertje. Pécs története a hódoltság korában (1526-1686)*. 175.

ilyen városfal-szakaszokat áttörni tüzérségi közreműködés nélkül is lehetséges. A város maga viszont túlzás nélkül elragadó lenne, ha a horvátok, és azzal egy időben a törökök által végzett rombolások a szép nyugati épületekben súlyos károkat nem okoztak volna.”²⁵

Az idézetben is említett horvátok a drámában is megjelennek, két alkalommal. Első ízben a török vezérkar említi meg őket, mikor a tanácson felolvassák a „szépséges Padisah szent parancsolatát.” Ebben a szultán kifejti, hogy a város, Allah akarata (és a szövegben szóbeszéd szintjén megjelenő császári-szultáni egyezség²⁶) szerint legyen a császári csapatoké, s előre figyelmezteti a vezérkar tagjait: úton van már egy kisebb horvát csapat, Makár János ezredes vezetésével, ám ez „oly csekély haderő, hogy ellenök egyetlen kardcsapás se essék, mert hátha elmennének.”²⁷ A másik alkalom már a városon belül látjuk a horvátokat, akik a történelmi tények szerint valóban betörték Pécsre, éppen egy hónappal a város visszaszerzése előtt. A drámaszövegben is megemlített Makár János és horvát serege ugyanis a Haditanács parancsára még Badeni Lajos előtt érkezett a területre, hogy a katonáknak élelmet szerezzen a környező falvakból, azonban Makár túllépte a megbízatás kereteit. Szeptember 22-én hajnalban ügyes cselt alkalmazva lovas csapataival elterelte a védők figyelmét, míg gyalogosai egy másik városfalon bemászva kaput nyitottak a lovasságnak. Az önkényes harc eredményesnek bizonyult, hiszen a zsákmány jelentős volt, a törökök haderő pedig vagy ötszáz fős veszteséggel zárta a portyát.²⁸ A drámaszöveg szerint a lerészegedett horvátokat kiverték a városlakók Pécsről, a törökök, vagy visszazárkóztak a várba – a történelmi leírásoknak megfelelően –, vagy varázsütésre eltűntek, de mindkét megoldás teljességgel lényegtelen, hiszen, a cigány bakó, Hercsula kikiáltja a republikát, s néhány napig ez uralkodik a város falain belül. Azonban mind a dráma, mind pedig a történelem megegyezik abból a szempontból, hogy Pécsét egyetlen kardcsapás nélkül adták fel a török védők, és a tömeg, amely a környező várakból még a császáriak érkezése előtt menekült Pécsre.

„Négy napig tartó tüzérségi előkészítés után már rohamra készülődtek Badeni Lajos egységei, amikor október 22-én török követek érkeztek hozzá, hogy az őrség életét mentendő – 143 évi muszlim uralom után – feladják a várat.”²⁹

S hogy mi lett a törökök sorsa, arról szintén maradtak fent információk: a civilek szabadon távozhattak, a muszlim katonákat pedig Grácba vitték, hogy keresztény foglyokra

²⁵ SZITA László 1999. *Pécs és régiójának felszabadulása a török megszállás alól*. In: *Pécs a török korban*. Szerk. SZAKÁLY Ferenc—VONYÓ József. (Tanulmányok Pécs történetéből 7.) Pécs, 307-308. Forrás: VARGA 2009. 180-181.

²⁶ „EGY ASSZONY: Aszongyák, a császár s a szultán egyességet tettek Pécsét illetőleg, s a török vezérek mind selyemzsinórt kaptak, hogy harcolniuk eszökbe se jutna.” In: WEÖRES Sándor: *A kétfejű fenevad avagy Pécs 1686-ban*. In: STEINERT Ágota szerk. 2011. *Weöres Sándor: Egybegyűjtött színjátékok*. 357-358.

²⁷ WEÖRES 2011. 343.

²⁸ VARGA 2009. 178.

²⁹ VARGA J. János 1986. *A fogyó félhold árnyékában. A török kiűzése Magyarországról*. 146.

cseréljék őket. Érdeemes megfigyelni azonban, hogy míg a török lakosság egy része elköltözött ugyan, számottevő része maradt a városban, s még 1690-ben is vagy kétszázan éltek közülük Pécsen.³⁰

A sors, vagy talán Weöres furcsa fintora, hogy Ibrahim kádi, a pécsi főbíró a drámaszöveg szerint a horvátok bejövetelekor tűnik el a hamisított menlevéllel Pécsről, éppen akkor, mikor a valós események szerint a város kádija elhunyt a betörés alatt.³¹

Ha vetünk egy pillantást a kor vallási körképére, hasonlóan összetett helyzettel találjuk szembe magunkat, mint amilyen a császár, szultán, magyar urak és az itt még nem is említett erdélyi urak alkotta politika volt. A megszálló törökök muzulmán vallása éles ellentétet eredményez nem csak a keresztény hittel, de az azt övező egész életminőséggel, kultúrával szemben is. Ezen belül a keresztény hit sem jelentett egységet az ország lakóinak, hiszen a Pázmány Péter nevéhez fűződő magyarországi rekatolizáció megindítása³² és a katolikus egyház teljes restaurációja újabb ellentéteket szított keresztények és keresztények közt. Ám a másik oldal sem bizonyult egységesnek, hiszen kálvinista és lutheránus is hajlamos volt összekülönbözni eltérő protestáns nézeteik felett, s a viszályokból nem hagyhatjuk ki az unitáriusok kérdését sem. Weöres drámájának több jelenetében megjelenik a korszak különböző vallásainak szembenállása. Gondoljunk csak Ambrus deák Evelinához intézett élménybeszámolójára, melyből kiderül: azért volt kénytelen asszonytól-asszonyig bújva megtenni a Kolozsvár-Sárvár távot, mert vallása ariánusoknak, katolikusoknak túl református, kálvinistáknak túl ariánus volt, s így mindenhol elüldözték.

Hasonlóan szemléletes a magyar urak gondolatmenete, miszerint a számukra menedéket nyújtó, Mandelli Avram (Ibrahim kádi) birtokában lévő házba, tehát „körösztyének lakta hajlékba sidó bé nem teheti lábát”³³, ezért finoman távozásra szólítják fel szállásadójuk lányát, Leát, aki mindennap ebédet visz nekik.

Mindezekon túl pedig a két uralkodó vitája rajzolja meg legjobban a muszlim-keresztény kultúrák ellentétének vázlatát:

„MEHMED (*ordít*) Te gyaur disznó!

LIPÓT (*ordít*) Te krisztustalan, pápátlan, körösztyetlen fosógém!

³⁰ VARGA 2009. 181.

³¹ SZITA László: *Pécs felszabadítása a török alól*. In: *Pécsi Szemle* 1 (1998) ősz-tél, 16-24. Forrás: VARGA 2009. 178.

³² „Az érsek személyes térítésének volt a következménye, hogy mindegyik országrészben, még a Tisza felső folyásánál is, ahol az Erdélyi Fejedelemség tartotta a protestáns szellemet, épp a leghatalmasabb főurak tértek katolikus hitre (...) Ily nagy családok áttérése, a magánkegyúri jog következtében, jobbágyfalvak százainak és ezreinek áttérését is jelentette.” In: SZEKFÜ 2002. 34.

³³ WEÖRES 2011. 330.

MEHMED Te beszélsz? Te koszos, nálad még feredő sincsen, és disznóhúst, hullót, minden piszkot zabálsz, és körülmetéletlen vagy, mint az állat!

LIPÓT Hát te? az én kertembe jársz rabolni, zabálni, és minálunk vásálsz kakukkos órát, mert nálad még egy jóra való mesterember sincsen!”³⁴

Hogy a vallás mennyiben alakította valós tényezőként az egyéni gondolkodást, elég talán a fent említett Pázmány-féle térítések hatására gondolnunk, ahol ezrek „térültek meg”, mivel a jobbágyszolgák tulajdonosa, a főúr úgy kívánta. De ugyanez elmondható a drámában leírtakról. Az egyes városok egy emberként ragaszkodnak vallásukhoz, s aki más, azt azonnal kivetik a közösségből. A vallások közösségformáló ereje tehát valószínűleg erősebb volt az egyéni meggyőződésnél, főleg háborús időben, amikor a legtöbb ember számára bármi jobb megoldással kecsegtet, mint a számkivetettség.

Ezt igazolja a darab nagy átalakuló mestere, Windeck is. Ha szükséges, körülmetéletti magát a mohamedán vallás jegyében, de ő kizárólag a farkasokkal üvölt. Ambrus is megkapja a lehetőséget, hogy zsidóként éljen tovább biztonságban, Lea férjeként, ám lemond erről, saját vallására hivatkozva. Úgy vélem azonban, Ambrus esetében, bár lelkesz, a vallás fontos legkevésbé: Jézus ide vagy oda, mi mást is tehetne ő, minthogy kibúvót keres egy házasság elől, ő, aki maga a társadalmon kívüliség és a sehova be nem tagozódás?

Az író általában az aktuális eseményekkel, politikával nem törődő szerzőnek kiáltották ki, ám egy beszélgetés során kifejtette, hogy „a legnagyobb mértékben” foglalkozik a politikával, bármennyire is úgy hat, hogy művészetét elhatárolja ettől a területtől.³⁵ A feltételezés okát (miszerint ő politikától, történelemtől mentes költőként alkot), az általánosításban látja:

„Mindenkire ráragasztanak egy cédulát, ami a verseinek egy részére ráillik, a többire nem. Hát ugyanígy jártam én is: rám ragasztották a »közélettel, politikával nem törődő költő« címkéjét.”³⁶

Hogy Weöres miként vélekedett a történelem egészéről, és az embernek a történelem egészéhez való viszonyáról, az szintén kiderül a vele készített interjúkból. Ez a nézete pedig egybevág a dráma zárásaként Badeni Lajos szájából elhangzó szavakkal:

„Ötezer éve világtörténelmet játszunk, garázdálkodunk, húzzuk s nyúzzuk a népeket s területeket, akár ebek a condrát. (...) Tehát: le a világtörténelemmel! Le a fujtogató ál-erkölccsel, a fogolytáborra hasonlatos ál-békével, a rettegő ál-hatalommal! Le a politikával, diplomáciával, s a

³⁴ WEÖRES 2011. 324.

³⁵ „A művész kénytelen vállalni saját korát” SZERDAHELYI István beszélgetése Weöres Sándorral. In: DOMOKOS 1993. 436—442.

³⁶ DOMOKOS 1993. 350.

paktumokkal, melyeket az uralmak a lakosság ellen koholnak! Én, a harcos, ezennel ennen magam ellen szólok: a háborgó történelmi korszakok után immár a történelem-utáni békés idő nyíljék!”³⁷

DOMOKOS MÁTYÁS további kérdésére pedig, mi költészetének mondanivalója az emberi történelemről, így válaszol:

„WS: Hát, ez elég kényes kérdés; ugyanis én azt mondom, hogy a történelmen cakkpakk most már túl kell lépni! Át kell menni egy történelem utáni korszakba, addig béke és nyugalom nem lesz, sőt. Atomfegyver és hasonló birtokában az ember előbb-utóbb kifüstöli lába alól a talajt, még mielőtt elérhetné a történelem utáni kor felnőttiségét és békéjét.

DM: De a régi természetével hogy tud átlépni az ember egy történelem utáni korba?

WS: Úgy látszik, hogy sehogy se, és itt van a baj.”³⁸

IV. Tragikomédia, groteszk, abszurd?

Ha a XX. század második felének kelet–közép–európai drámáit vizsgáljuk, megkerülhetetlenül szembetalálkozunk a korra jelentősen ható groteszk minőséggel, melynek hatás alól Magyarország sem vonta, vonhatta ki magát. A világháborúk és a totális rendszerek eredményezte válságok – úgymint gazdasági, politikai, társadalmi, s innen már csak egy lépésre vannak az identitásbeli válságok szerteágazó alfajai – olyan élethelyzeteket és addig nem tapasztalt, ezáltal még ki nem mondott, s a korábbi eszközök által komplex teljességükben kimondhatatlan jelenségeket avattak fel, amelyek nem férhettek össze egy letűnt világ rendszerének eszközeivel, kategóriáival, tartalmaival. A groteszk és *A kétfejű fenevad* szoros kapcsolata tehát eleve adva van, hiszen itt is a határmezsgyén áll két vagy több sík találkozásánál az adott mű, csakúgy, mint a nevezett esztétikai minőség. Ám mielőtt a *Fenevad* szempontjából műre szabottabb, konkrétabb megállapításokat tennénk, érdemes megvizsgálni a groteszk, és a hozzá kapcsolódó esztétikai minőségek fogalmát.

BÉRES ANDRÁS meghatározása alapján a tragikomédia joggal jelölhető meg a groteszk elődjeként. A *tragico-comoedia*³⁹eredendően erős kapcsolatot mutat az életet stilizáló ősi, tiszta színjátszással, mely nem a drámával, a szöveggel, hanem a mítosz és az evilági hétköznapiak keverékével áll kötelékben. Ezért gyökereit az istenségek, felsőbb erők természetfeletti hatalmának ábrázolásába vegyített haladók közti párbeszédnek képzik, melyekben ott lapul a dionüszosz ünnepek csúfolódó hangulata, vagy az evés-ivás komikus motívuma is.⁴⁰ ERIC BENTLEY szerint a tragikomikus megjelölés csak akkor alkalmazható egy

³⁷ WEÖRES 2011. 368-369.

³⁸ DOMOKOS 1993. 351.

³⁹ Elsőként Plautus határozta meg így saját vígjátékát, az *Amphitruon*, melyben „egyaránt szerepelnek magas és alacsony státusú személyek, vígjátéki szereplők és tragikus hősök, nevetséges és fenséges események.” In: BÉRES 2000. 102.

⁴⁰ BÉRES 2000. 102.

műre, ha az komédia és tragédia is egyben, tehát az emberi destruktivitás élteti és mozgatja, valamint nem nélkülözi a nevetést és nem zárja ki a megoldhatatlan konfliktust.⁴¹ Hogy a tragikomédia és a groteszk között hol a határ, illetve, beszélhetünk-e stabil határról vagy csupán homályos átmenetről, ezt további mélyreható vizsgálatok hivatottak kutatni, ám a fenti kérdésekre számomra több szempontot is megvilágító válasszal szolgál NEMES RITA tanulmánya.⁴² E mű ugyan több szempontot és szakmai nézetet vet össze, úgy vélem, ezek közül talán a legtalálóbban egy, a BERKES TAMÁSTÓL származó megközelítés írja le legvilágosabban a két minőség kapcsolatát:

„A tragikomikusban nem olvad össze a két komponens, (...) egyszer sírunk, egyszer pedig nevetünk. A groteszkben viszont az arcunkra fagy a mosoly.”⁴³

A groteszk tehát egy, a tragikomédiához hasonlatosan korai, ha ugyan nem vele egyidős esztétikai képződmény, mely ugyancsak rokonítható mitikus és archaikus tartalmakkal. BÉRES ANDRÁS elmélete szerint ugyanis több kultúrkör alkotta meg mitikus és archaikus gondolkodását, művészetük esztétikai tapasztalatát a groteszk mentén, melynek fő szervezőeleme a mindent lehetségessé tévő és a lehetetlent is magába fogláló logika.⁴⁴ Úgy vélem, fontos kiemelni, hogy a groteszk nem egyenlő a logikátlansággal, s meglátásom szerint ez még az alább vizsgálandó abszurdra sem jellemző kizárólagosan.

Ha a groteszk, az abszurd és a tragikomédia egymáshoz való viszonyát szemléltetni szeretnénk, célszerű volna talán skálát elképzelni, mely skála kiindulópontja olyan adott, fiktív drámatörténeti időpont lenne, ahol tragédia és komédia tisztán, mindenféle áthallástól és összemosódástól mentesen elkülöníthető, végpontja pedig már teljesen egybefolyó, nehezen elhatárolható esztétikai minőségek olvasztótégelye. E skála végpontjai közt pedig a kiindulóponttól a végpont felé az alábbi a sorrend: tragikomédia, groteszk és abszurd. Úgy vélem, a XX. század elején megjelenő abszurd azonban kissé távolabb áll a korábban említett két másik minőségtől, s nem csupán történeti szempontból, kialakulását tekintve. Az abszurd ugyanis meglehetősen túllő a hozzá még talán közelebb eső groteszk által felállított mércén is: míg a groteszk újjáteremtő jelleggel arányokat és méreteket alkot újra, túlozva és torzítva ugyan, de teremtve, s össze nem illő dolgokat párosít szokatlanul, addig az abszurd destruktív, leépíti az összepárosítandó elemekből álló szerkezeteket, szabad értelmezésre kínál lehetőséget a mind nyelvében, mind legapróbb egységekből álló jelrendszerében darabjaira szétesett világ romjai felett.

⁴¹ Eric BENTLEY 1998. A dráma élete. 255.

⁴² NEMES Rita 2003. *A groteszk dramaturgiája, Örkény István színpada.*

⁴³ BERKES Tamás 1990. *Senki sem fog nevetni... Groteszk irányzat a hatvanas évek közép- és kelet-európai irodalmában.* Forrás: NEMES 2003.

⁴⁴ BÉRES 2000. 106.

A három, a drámához nézeteim szerint legközelebb álló esztétikai minőség rövid áttekintése után felmerül a kérdés: mely esztétikai minőség jellemzi leginkább a *Fenevadat*? A dráma műfaji megjelölése ugyanis „történelmi panoptikum két részben”, s ezzel Weöres nem ad olyasféle iránymutatást, mint ahogy azt az *Octopus avagy Szent György és a sárkány históriája* esetén teszi, melynek jelzése „tragikomédia öt felvonásban”. Ha azon az úton haladva vizsgálódunk, melynek kiindulópontja a tény, miszerint az *Optopus* és a *Fenevad* világát hasonlóságok sora kapcsolja egymáshoz, érdemes meggondolni, vajon nem tisztán tragikomédia-e a *Fenevad* is. BATA IMRE Weöres három teljes színjátékát hasonlítva össze, több olyan megfigyeléshez jut az *Octopus* kapcsán, melyek érvényesek a *Fenevadra*, s fordítva hasonlóan.⁴⁵ Közös a történelmi tárgy, az arról szóló ítékezés, a sűrű átmenetiség szövevénye⁴⁶, a különböző értékrendek – felvillantásukkal egyidejű – érvénytelenítése, a viszonylagosság, az ösztönöknek való kiszolgáltatottság. A két dráma, világképüket tekintve hasonló anyagból került megmunkálásra, ám úgy vélem, azontúl, hogy a *Fenevad* jelentősen merített a hét évvel korábban keletkezett tragikomikus *Octopus*ból, több groteszkre utaló elemmel, szituációval találkozunk benne, mint elődjének szövegében, s ez a tény a fent ábrázolt fiktív skálán a tragikomikumtól jobbra, a groteszk és az abszurd felé helyezi a *Fenevadat*, ezért úgy vélem, ebben az irányban érdemes tovább kutatni.

A dráma jelrendszere, ha összetett is ugyan, úgy vélem, olvasható, dekódolható. A mű befogadhatóságát segíti, hogy a nyelvészeti Weörestől⁴⁷ várható módon ugyan sokrétű, ám mégis tiszta és követhető logika által összekapcsolt nyelvi rétegek alkotják a drámaszöveget. Jelenetei ugyan meseszerű állomásokra, álombéli képeknek beillő egységekre tagolódnak, az eseménysort mégsem tekinthetjük valószerűtlennek: a dráma korának sajátosan felfordult légköre támogatón járul hozzá a cselekmény felgyorsult módon történő bemutatásához. A műről kijelenthetjük tehát, hogy logikai menete tisztán követhető, eseményei pedig, ha olykor eltúlzott, idegennek tűnő valóságot ábrázolnak is, a realitás talaján mozognak (ez alól kivételt egyedül talán Ibrahim kádinak a felsőbb hatalmak titkos társalgásába bepillantást engedő kristálygömbje jelent).

Ez a fajta értelmezhetőség pedig éles ellentétben áll az abszurd drámák jelentős részével. BÉRES definíciója szerint a groteszk strukturális jelenség, amely nem az

⁴⁵ BATA Imre 1988. *Dráma és történelem. Weöres színjátékai*. In: DOMOKOS Mátyás szerk. 2003.: *Öröklét. In memoriam Weöres Sándor*. 334-46.

⁴⁶ „sűrű átmenetet kell mondani, mert különben minden történelmi állapot átmenet.” — BATA Imre. In DOMOKOS 2003. 339.

⁴⁷ „Én nyelveket általában nem tudok, még magyarul is csak rosszul, annyira-amennyire tudok németül, franciául, angolul, oroszul. Egy kicsit konyítok az olaszhoz, latinhoz (...).” — *Milyen szerepe van a költő életében a fordításnak? Vitaelőadás és Kardos Tibor beszélgetése Weöres Sándorral*. In: DOMOKOS 1993. 198.

alkotóelemek természetétől, hanem az ezeket elrendező viszonylatoktól függ.⁴⁸ Míg a groteszk tehát a már említett képtelennek ható társításokban mutatkozik meg elsősorban, az abszurd esetében a strukturális változás mellett tematikailag is teljesen megújított drámairodalomról beszélhetünk. Az abszurd drámával (antiszínház⁴⁹, ellenszínház⁵⁰) kapcsolatban mind BENEDEK MARCELL, mind BÉRES ANDRÁS kiemeli, hogy annak jeles képviselői (Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, Edward Albee, Sławomir Mrożek) jellemzően szabadon értelmezhető szimbólumokat, színházi minimalizmust, az élet képtelenségét, céltalanságát festő világképet alkalmaznak műveikben.⁵¹ Emellett gyakran reménytelen, tétlen várakozás, eredménytelenség, szembehelyezkedés a logikával, sötét és ironikus világkép fémjelzi őket.⁵²

Ezen két kategória áttekintése után úgy érzem, az abszurd és a groteszk közül Weöres *Fenevada* ugyan a két esztétikai minőség között helyezkedik el, ám közelebb áll a groteszkhez, s csak kevésbé hordja magán az abszurdra jellemző jegyeket. A groteszknek tehát abban a határsávjában járunk a vizsgált dráma kapcsán, mely kissé a tragikomédia felé hajlik, részben az abszurd eszközeiből is válogat, ám törzsét, alapját a groteszk képi, átmeneti mivoltát és tartalmi súlyosságát a további két, határos minőséggel acélozva. Ezt alátámasztandó vizsgáltam meg az alábbi, a *Fenevad* szövegéből választott példákat.

Legfontosabb, groteszk minőséget igazoló s talán legdominánsabb motívumnak azt a fajta átmenetiséget vélem, melyben összeférhetetlen személyek, jelenségek, tárgyak kapcsolódnak össze. Ilyen például Ambrus deák egész lénye, aki erkölcsösnek ható református lelkészi mivolta ellenére adja oda magát minden őt védelmező, rejtegető nőnek, semhogy kiálljon igazáért, és férfiként nézzen szembe a veszéllyel – bár, a mű klerikális területen tanúsított erkölcsiségével kapcsolatban további ellentmondásokba ütközünk, mikor megismerkedünk Radonay Mátyással és bencés rendi szerzeteseivel. Átmenetiség jellemzi az egész vándorlást, a zaklatottságot, a legtöbb szereplő állandó menekülését, mely arra mutat, hogy az egész közeg, tehát maga a lét kezd átmenetivé, tartósan élhetetlenné válni. Állomástól-állomásig élnek a dráma karakterei, s amint elérik a célt, menekülhetnek tovább. Kit a selyemzsinór, kit a házasság réme űz tovább.

A groteszk jelenetek közül legkiemelkedőbb a vezérkarok és a szultán valamint a császár beszélgetéseit, tanácsait találom, ahol a szemünk láttára váltakozik egymással

⁴⁸ BÉRES 2000. 108.

⁴⁹ BÉRES 2000. 115.

⁵⁰ BENEDEK Marcell 1964. *Kis könyv a drámáról*. 139.

⁵¹ BÉRES 2000. 115.

⁵² BENEDEK 1964. 139-45

őszinteség és hazugság, csalás és kedvesség. A műben megjelenő „legnagyobb magyarok” kivénhedt, öreg veteránok. Szemükben a nemzet fő problémáját, tudniillik, hogy őket milyen elismerések és jogok illetik, úgy próbálják megoldani, hogy naphosszat veszekednek saját érdemeik védelmében a zsidó kereskedő, áruhában a pécsi Ibrahim kádi által számukra fenntartott, katonasági erők által érinthetetlen holland házban. Pécs maga a darab alatt négy vezetést szenved el, s egyik sem hoz jobbat, mint a korábbi. A darab végén a történelem felett kimondott, átgondolt, megalapozott ítélet Badeni Lajos őrgróf szájából hangzik el, aki agylotyogást kapott a kantinos Franciskától. Összeférhetetlen, egymást tagadó értékeket látunk a darab során mindenütt, ahol az egyik nemhogy feltételezi, de egyenesen kizárja a másikat, ám Weöres megtalálta a megfelelő módot arra, hogy ilyen ellentétpárookra, s a köztük úszó átmenetekre húzza fel a darabot.

Második jelentős groteszk elemnek a metamorfózist, az átváltozást mint állandóan megjelenő motívumot, cselekvést találtam, mely ugyan természetét tekintve nem áll messze a fent említett átmenettől. Kezdve a darab nyitóképével, a színház-a-színházban jelenettel, amely már magába foglalja az átöltözést, a szerepek cserélgetését. Ambrus deák bujdosása során nem egyszer találkozik köpönyegforgatókkal: Windeck, a császári nyomozó, aki töröknek áll, Ibrahim, a pécsi török, aki eredetileg pozsonyi zsidó bankár Mandelli Avram néven, a török vezérkar vérmes Dzserzdis agája, aki keresztény magyar főúr és a sorból talán senki nem lóg ki.

BÉRES jellemzően groteszk, az antropológiai állhatatlanságot kódoló szimbólumként sorolja fel a barokk szimbolika egyes, a *Fenevad*-ban is megjelenő elemeit, mint például az álom, a színjáték vagy a golyó,⁵³ melyet azonosíthatunk Ibrahim kristálygömbjeként is. A „bűvös kerestály globus”, s a benne látomásként, vízióként felbukkanó tanácskozások kapcsolatot mutatnak a fantasztikummal, mely minőség szintén köthető a groteszkhez:

„A groteszk képi világában megszűnik a látszat és a valóság közötti határ és átmenet, és minden lehetségessé válik a fantasztikum logikája, a szabad álomszerű képzettársítás elvei szerint. A fantasztikum eszközeivel a groteszk mindig egy másik világ lehetőségét villantja fel, s ezzel kérdésessé teszik az éppen adott világberendezkedés véglegességének paradigmáját.”⁵⁴

A *Fenevad* groteszk minőségét ezenkívül mi sem bizonyítja jobban, mint a már említett színház-a-színházban jelenetek, melyek a vásári-karneváli kultúra követeiként jelennek meg a darabon belül. S ahogy a karneválok egyszerre szólnak életről és művészetről, úgy a drámában megjelenő két játéknak is szoros kapcsolata van a történet valóságával: az első játék, Medzsnun és Leila szerelmes jelenete szimbolizálja Ambrus és Evelin kapcsolatát,

⁵³ BÉRES 2000. 108.

⁵⁴ BÉRES 2000. 108.

akik szeretik egymást, ám miután Evelin (is) Ambrusé lett, a fiúnak menekülnie kell. A második játékban Ambrus saját magára az eltévedt pásztor szerepét osztotta (mely már önmagában is nyílt szinonimája a bolyongó, bujdosó lelkésznek), aki döntés előtt áll, mivel két nimfa közül (Klorinda és Néra azaz Lea és Susánna) közül kell választania.

Ezek után érdemesnek tartok egy újabb, mélyrehatóbb pillantást vetni Weöres korára, mivel a drámában megjelenő groteszk minőségre erősen rányomja bélyegét a korszellem. Hogy nevezett minőség XX. századi magyar vonatkozásához közelebb kerüljünk, célszerű a század második felének talán legjelentősebb magyar groteszk – és abszurdszakértőjének, ÖRKÉNY Istvánnak a nézeteit is megvizsgálnunk.

„Ha »minden másképpen van«, a groteszk látás válik természetessé: így áll ismét fejről talpára a világ és dialektusa. Beidegzett értékrendszerek hamisságára döbrent rá, és ezzel a döbbenettel segít lerombolni azokat. Nem a nihilizmus jegyében, hanem egy értelmes rend igényétől vezettetten.”⁵⁵

ERKI EDIT ezzel a néhány sorral vezeti be interjúját, melyben ÖRKÉNYT kérdezi a sajátosan magyar örkényi groteszkről. Az író azonban hárítja a feltételezést, miszerint bármiféle újdonságot hozott volna létre, s kiemeli a groteszknek fentebb tárgyalt ősi jelenlétét a művészetekben. Hozzáteszi viszont, hogy ezt a hangot megszólaltatni korának magyar közegében tagadhatatlan újszerűséget, egyediséget kölcsönöz az általa megírt groteszknek, ám ez csupán annak alkalmazása a korra, az országra, amelyben él.⁵⁶ A beszélgetés során felvetül a kérdés, milyennek látja az író a valóságot a XX. századi Magyarországon, melyet groteszk köntösben vél megragadhatónak, melyre ÖRKÉNY az alábbi választ adja:

„A 20. század valósága olyan bonyolult, hogy nagyon sokféle módon lehet megközelíteni, és a század kérdéseire sokféle választ lehet adni. A groteszk szemléletmódnak éppen ez – tehát a dolgok sokértelműsége és a válaszok sokféleségének a lehetősége – adott új lendületet. Elsősorban és sokkal erősebben, mint nálunk a nyugati országokban hódított tért ez a szemlélet. (...) És ha a módszerben hasonló utat járunk is, a válaszadásunk gyökeresen különbözik. Korunk valósága tömegesen termeli az abszurd helyzeteket. (...) én ezeket a helyzeteket úgy értelmezem, hogy változtathatók.”⁵⁷

Az író a továbbiakban hozzáteszi, hogy számára az írói munka leglényegesebb eleme a helyzet, a szituáció mint az élet primer jelensége, s empirikus tapasztalatai alapján kijelentheti, hogy a változtathatatlanak tűnő élethelyzeteken változtathatunk, ám ez természetesen nem minden helyzetben egyenlő azzal, „hogy mi egy szituációból, amelynek látszólag foglyai vagyunk, mindig a jó irányba tudunk vagy fogunk tudni kitörni.”⁵⁸ Kivehető tehát, hogy a korszellem megköveteli az életerőt, az akarat, a túlélés természeti parancsának

⁵⁵ ERKI Edit 1974. *Groteszk és valóság*. Beszélgetés Örkény Istvánnal. In: RADNÓTI Zsuzsa szerk. 1986. Örkény István: Párbeszéd a groteszkről. 422.

⁵⁶ RADNÓTI 1986. 424.

⁵⁷ RADNÓTI 1986. 426.

⁵⁸ RADNÓTI 1986. 427.

elsőbbségét, s talán ez a közös a háború utáni magyar groteszk alkotásokban: túlélés, küzdelem, melyet komikus, olykor túlzó, s már-már ijesztő fogalom – és jelenségtársításokkal próbálnak megalkotni, hogy a néző nevéssen, de legalábbis álljon el a szava döbbenetében, hogy sírnia ne kelljen. Az 1974-es riport Örkényt leíró bevezetője sokatmondóan még tovább árnyalja a korszakot, melyből kiérződik a rendszer akarva-akaratlan tisztelete:

„A kiszolgáltatott ember nevében és védelmében kérdez. Minek kiszolgáltatott társadalmi értelemben az ember a 20. században? A kapitalizmus létének és olykor a szocializmus hibáinak.”⁵⁹

Ezt az *olykor* kiszolgáltatottságot próbálta Weöres színre vinni, megfogni a *Fenevad* lapjain, s a kész mű alapján elmondhatjuk: mesterien sikerült. Nem egy, a hatalomnak, férfiaknak, nőknek, pénznek kiszolgáltatott alak jelenik meg a drámában Ambrus deákon kívül is, aki menedéket keresve rója a felosztott országot, s akár egész Európát, Ázsiát megjárta története szerint, csak azért, hogy „egy szituációból, amelynek látszólag foglya, a jó irányba tudjon kitörni.”

V. Összefoglalás

Weöres Sándor drámai költészetének gyökerei már a költő életművének kifejlődése során magukban hordozták a drámairodalommal való kapcsolat lehetőségét. A hetvenes évek elejének uralkodó minőségirányzata, a magyar groteszk pedig megadta a kellő alaphangot és közeget ahhoz, hogy az írói életmű ekképp teljesejék ki. Weöres drámaiban gyakoriak a mese, a karnevál és a népiesség elemei, s ezek a színes képek a történelmileg kritikus korszakokba ágyazva alakulnak a nemzeti lét és az egyéni identitás kérdéseit felvető történetekké. A sokféle nyelvi réteg, mellyel a költő felruházza, s plasztikussá teszi alakjait, kiváló alapanyagként funkcionálnak a drámanyelv megalkotásához. Weöres legutolsó, teljes drámája, *A kétfejű fenevad* kitűnő példája annak, miként találta meg a költő az egyensúlyt a drámai nyelvezet és a színpadi cselekvés arányai között, s hogyan vált ez a háttérbe szorult mű a magyar drámairodalom egyik legsokrétűbb alkotásává.

A *Fenevad* egyik legnagyobb értéke, hogy több funkciós. Ellátja a nemzeti-történelmi dráma szerepét, maradandó, karakteres képet adva a XVII. század végén uralkodó politikai, vallási és társadalmi állapotokról. Megfeleltethető az egyén és a történelem kapcsolatát megmintázó műnek is, hiszen a létbe, történelembe vetett ember szimbóluma maga a főszereplő, aki bejárja a Kárpát-medencét, rengeteg kapcsolatot alakít ki a korszak további üldözöttjeivel, mindenhol akad valaki, aki segítségére lesz, mégsem képes a történeten

⁵⁹ RADNÓTI 1986. 422.

kívüliség határait átlépve szerves részévé válni az eseményeknek. A XX. század gyökerüket vesztett alakjainak is tükröt tart Weöres drámája, és a férfi-nő kapcsolat kérdésének megválaszolására tett kísérletben is utolérhetjük a pszichologizáló vezérelvet. A politikáról és a történelemtől alkotott világkép azonban újabb vetülettel toldja meg a darabot: a szocializmus idején készült dráma lázadásként értelmezhető az egyik, megvilágító erejű alkotásként a másik oldalon.

Weöres írásának rétegzettség az oka talán, hogy a darab színpadra állítása körül rendre problémák merülnek fel, hiszen örökös kérdés nagy műveknél: miként adható elő egy nagy volumenű mű úgy, hogy visszaadja a belezsúfolt tartalmas világkép minőségét és komplex mivoltát, ám színházi környezetben kivitelezhető és a nézők számára is érthető, világos, sőt, szórakoztató legyen? A kérdésre az utókor adja meg a választ: egyre gyakrabban kerül ugyanis a színházak repertoárjára a weöresi remekmű, s ez talán az egyik legbiztatóbb jele annak, hogy az értékes, összetett tartalmakkal bíró daraboknak sem szükségszerűen osztályrésze a csupán papírdramai formában való létezés.

Felhasznált irodalom

BATA Imre 1979. Weöres Sándor közelében. Magvető Kiadó, Budapest.

BENEDEK Marcell 1964. Kis könyv a drámáról. Gondolat Kiadó, Budapest.

BENTLEY, Eric 1998. A dráma élete. Jelenkor Kiadó, Pécs.

BÉRES András 2000. Bevezetés a színházesztétikába.(I. Értékek és kategóriák.) Mentor Kiadó, Marosvásárhely.

CZÍMER József 1985. Függöny nélkül. Magvető Kiadó, Budapest.

DOMOKOS Mátyás szerk. 1993. Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.

DOMOKOS Mátyás szerk. 2003. Öröklét. In memoriam Weöres Sándor. Nap Kiadó, Budapest.

NEMES Rita 2003. A groteszk dramaturgiája, Örkény István színpada. In: Iskolakultúra, 2003. 11. szám (a PDF 27. oldalától). Elektronikus elérés:
http://epa.oszk.hu/00000/00011/00076/pdf/iskolakultura_EPA00011_2003_11_027-037.pdf

RADNÓTI Zsuzsa szerk. 1986. Párbeszéd a groteszkről. Madách Könyvkiadó, Bratislava.

RADNÓTI Zsuzsa 2003. Lázadó dramaturgiák. Palatinus, Budapest.

STEINERT Ágota szerk. 2011. Weöres Sándor: Egybegyűjtött színjátékok, Helikon Kiadó, Budapest.

SZEKFŰ Gyula 2002. Rövid magyar történet (1606-1939). (Milleniumi magyar történelem - Historikusok sorozat) Szerk.: SOÓS István—PÓTÓ János. Osiris Kiadó, Budapest.

TÜSKÉS Tibor 2003a. Weöres Sándor történelmi panoptikuma (A kétfejű fenevad). Jelenkor, 2003, 46. évfolyam, 6. szám, 602. old. Elektronikus elérhetőség:

<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/44/weores-sandor-tortenelmi-panoptikuma>

TÜSKÉS Tibor 2003b. Weöres Sándor színháza. Kortárs - Irodalmi és kritikai folyóirat. Elektronikus elérhetőség: <http://www.kortarsonline.hu/2003/08/weores-sandor-szinhaza/7995>

VARGA J. János 1986. A fogó félhold árnyékában. A török kiűzése Magyarországról. Gondolat Kiadó, Budapest.

VARGA Szabolcs 2009. Irem kertje. Pécs története a hódoltság korában. (1526-1686) Pécsi Hittudományi Főiskola és Pécs Története Alapítvány, Pécs.