

Ahhoz, hogy választott témámhoz lehető legközelebb kerüljek, aligha található alkalmasabb felvezetést annál, amit a Tolnai Ottóval készített kötetnyi interjúban Parti Nagy Lajos ekképpen fogalmazott meg: „Azt hiszem, az

56 Gerold László

SZÖVEGEK, TEREK ÉS TÁRGYAK

A tárgy mint színházi jel

Tolnai Ottó drámáiban

egész életedet azzal töltöted, töltöd és fogod tölteni, hogy különféle semmis kis dolgokat, kis tárgyakat egymás mellé tegyél, és megkeresd közöttük a kapcsolatot. Ezeknek a kapcsolatoknak a megteremtésére, a dolgok egyberántására olyan képességed van, ami pá-

ratlan a magyar irodalomban, ez az, amit egyedül te tudsz”. Hogy ez az idézet, ami akár dolgozatom mottója is lehetne, valós tapasztalaton, megfigyelésen alapszik, azt mindenkinek, aki legalább részben ismeri Tolnai-opusát, olvasott tőle verset, prózát vagy esszét, fenntartás nélkül el kell fogadnia. De mi a helyzet a drámákkal, a *Tűzálló esernyőtől*, sőt csak a bezúzott *Tükör 71* című évkönyvben olvasható *Nádtetőtől* a *Végeladáson*, a *Paripacitromon* át a *Könyökkanyarig*, vagy a prózából meg poémából, hosszúversből színpadra alkalmazott szövegekkel? Ezekben érvényesül-e, és ha igen, akkor hogyan Tolnai tárgymániája? Az alábbiakban erre keresem a választ több dráma, de mindenekelőtt az elsőnek színre vitt *Végeladás* című szöveg alapján, melyben Tolnai tárgyai nem csak kellékek, hanem élő szereplők.

Mielőtt azonban konkrét elemzésre vállalkoznék, szükséges elisméltetni azt, amit a tárgyaknak a drámákban, illetve a drámáknak életteret biztosító előadásban betöltött szerepéről tudni kell.

A színházi szakzsargonban rekvizitumoknak, magyarul kellékeknek nevezett tárgyakon, ahogy kiváló *Előadás-elemzés* című könyvében Patrice Pavis írja, „azt értjük, amit a színész manipulálhat”. Amit mozgathat, kézbe vesz, amit használ. Ennek megfelelően az, aki előadás-elemzésre vállalkozik, annak ismernie kell az adott tárgyak anyagát (miből s milyen állapotban van, milyen stílusra utal stb.), funkcióját egy-egy drámai helyzetben, a térhez, a színészekhez való viszonyát, felhasználását. Ezen felül pedig, ahogy az elemzési szempontokat kérdőívbe foglaló André Helbótól tudjuk, tisztában kell lenni a tárgyak „Retorikus-szimbolikus működésé”-vel is ahhoz, hogy a tárgy a dráma szövegében lexéma legyen, illetve, hogy az előadás összképében a színészi testtel és mozdulattal, a szóval, a zenével, a fénnel, a színéssel együtt alkotó jelkompozícióban betölthesse drámai és esztétikai szerepét. Hogy egyenrangú, a többivel azonos értékű jel legyen. Tudjuk, s nem feledkezhetünk meg

róla, hogy miközben minden tárgy jelenti önmagát, azt a funkciót, amit drámától és előadástól függetlenül a mindennapi életben betölt, de amikor a szöveg vagy az előadás része lesz, az adott viszonyok között, személyhez, helyzethez rendelve, játékra alkalmat adó szerepben már több, más lesz köznapi önmagánál. A tárgy funkciója a textusban is és a szöveget 57 objektívizáló előadásban is kibővül, új értelmezési árnyalatokkal gazdagodik. Ahogy a tárgyak irodalmi előfordulásait rendszerbe foglaló Jean Baudrillard fogalmaz: a művészetben „a tárgynak lelke van”. Hamlet királyfi kezében a koponya, amint megtudja, hogy Yorické, a király bohócaé volt, azonnal felidézi a „végtelenül mulatságos fickó” alakját, aki őt ki tudja, „Hány ezerszer cipelt a hátán”, kinek rögtönzésein „az egész asztal gurult a röhögéstől”. Ibsen Rank doktora számára, amikor Nóra segítségével rágyújt, akkor a fellobbanó gyufa egyben alkalom arra, hogy közölhesse rejtett szerelmi vallomását: „Köszönöm a tüzet”. Olykor pedig, mint Ionesco abszurdjában *Az új lakó*ban a lakásba hordott felesleges tárgyak, mint elburjánzó élőlények vagy ideológiák, végül is kiszorítják a tulajdonost. És mind a részletekre utaló, mind pedig a drámák egészét meghatározó tárgyak jelenlétét idéző híres és hírhedt példák sora végeláthatatlan.

Minden tárgy alapfokon reália, de ugyanakkor „érzéki szimbólum szerepét tölti be”, olvasható a *Világirodalmi lexikon* kellékekről írt szócikkében. Vagy ahogy az irodalmi műalkotás mibenlétét vizsgáló Roman Ingarden vélekedik, a tárgy „pszichikai jelenség” lehet, „ha pl. egy személy pszichikai állapotát képzeljük el” valamely vele kapcsolatos tárgy által. S ez legerőteljesebben a színműben jut(hat) kifejezésre, ahol a tárgy nem csak a valóság részeként, hanem metafizikai minőségként is funkcionál. A színházelmélet ismert művelője Anne Ubersfeld szerint az előadásban a tárgy mellett, hogy a szöveg elemeként mint retorikus alakzat (szimbólum vagy metafora) figurál, esztétikai érték hordozója is. Ahogy Baudrillard fogalmaz: a tárgy „alázatos és fogékony statisztá”, egyszerre „rabszolga és bizalmas társ”, amely önmagában holt anyag s kizárólag akkor kel életre, ha fizikai, lelki kapcsolatba kerül a színésszel.

Amint már említettem, a tárgyakat Tolnai megszállottként gyűjti maga köré, veszi őket leltárba, majd miután begyűjti a velük kapcsolatos, számára fontos információkat – ahogy mondta: „mindent tudok a kaptafákról [...], a szifonokról”, s minden másról, amit meglát, ami felkelti érdeklődését, tehetnének az opus ismeretében hozzá –, és ezek nyomán a tárgyak belészivárognak, gondolatvilága részeivé válnak, akkor beleágyazza őket műveibe, ahová már nem egykori valós mivoltunkban térnek vissza, idéződnek fel, hanem költészetté formálva, átlényegítve, költőileg újraalkotva, irodalomként, melyben

minden mindennel összefügghet, ha az író úgy gondolja. Így alakul ki az akárha Tolnai lexikonnak nevezett, állandóan bővülő szöveg univerzum, amelyben szavak, motívumok, történetek, és természetesen tárgyak keringe-

nek, fel- és elmerülnek, összeütődnek és szétválnak, „motivikus-asszociatív módon kapcsolódnak egymáshoz”, ahogy *A kisinyci rózsza* című szöveget elemző kritikus írta, de ami az életmű egészére is érvényes.

Következésképpen a drámákra is. Hogyan? Úgy, ahogy Tolnai verseinek és prózájának működésmechanizmusát ismerve megszoktuk, vagy másként, ahogy a drámák műfaji, de elsősorban ezek színpadi realizálásának követelményei megkövetelik?

Abban, hogy Tolnai drámai szövegei, ahogy a költő/próza- és esszéíró pályájának első felét áttekintő monográfus látja, nem a „nyelv, a szöveg, a diszkurzus síkjait részesítik előnyben”, nincs különbség az egyes műfajok között, mindegyik esetében Tolnai eltér a hagyományos sémáktól, nem tiszteli ezeket, a maga útját járja. Drámái esetében ez abban mutatkozik meg, hogy bár kivétel nélkül kiindulópontként igen erőteljes valóság alapú drámai alaphelyzetet teremt, ezt nem a műfaji elvárások szerint fejleszti tovább, hanem éppen drámaiatlannak tartott, műfaj-disszonanciát okozó lírai és epikus részletekkel letéríti az indítással jól megalapozott drámai útról. Sajátosan tolnais szövegstruktúra jön így létre, a szöveg elemelkedik a már-már naturalisztikus alaprajztól, víziókat halmozva elrugaszkodik az indításkor megidézett élettörténet szilárd talajáról, s a drámából vers lesz. Drámáiban is Tolnai lírai vénája diktálja a tempót, ami – zárójelben jegyzem meg – nagyban problematikusá teheti a szövegek színpadi megjelenítését, s teszi is, ha nem olyan rendező vállalkozik színpadra vitelükre, akinek különös érzéke van a hagyományostól eltérő szövegek iránt. Ugyanakkor azonban drámáiban akárha óhatatlanul is felerősödik a tárgyak szerepe. Míg verseiben és prózájában a jellemző tárgymitológia toposzai ügyesen forgatott szókaleidoszkóp fel-felcsillanó színes üvegcserepei, addig a drámákban a tárgyak nem csak lírai rekvizitumokként vagy történeteket, anekdotákat idéző narratív elemekként kapnak helyet.

Vegyük példának a *Könyökkanyart*. Az alaphelyzet, bár kissé rendhagyó, de nem elképzelhetetlen. Az, hogy egy pótkocsi kamion miután rosszul vette be az éles kanyart s belerohant az ott levő házba, akár egyszerű bal esetnek is tekinthető. Mivel azonban a kamion (dél)szerbiai rendszámú, a ház pedig a Tisza-parti Ó-Kertben van, az eset nem a közlekedési szerencsétlenségek rovatába illik, hanem két világ, két kultúra konfliktusára épülő drámába. A házban élők jellegzetesen közép-európai kisvárosi miliőt képviselnek. Erre utalnak helyhez és hagyományhoz kötődő emlékeik (színházi előadások, köztük a helyi *Csárdáskirálynő* legendás előadása, saját készítésű, Abbáziát ábrázoló olajfestmények, szép szórakozásra utaló gobelinek,

a polgári diszkrétség pillanatait őrző öltözőparavánok stb.). Ezzel szemben a házba fúródó kamion utasai afféle helyüket kereső, nem találó mai nomádok, életformájuk a vándorlás. A megállapodottságot kedvelőkkel ellentétben örökös vándorok, életelemük a lazán szélhámós dörzsöltség, s hogy bármit gátlástalanul birtokba vesznek, ha erre kedvük van. 59 Ez a sors vár erre a muskátlis ablakú (kis)polgári életvitelt magába záró családi házra is, amelybe a vándorokat szállító, motorházán egy másik tudatvilág jelképének tekinthető szerencsepatkókkal „díszített” kamion be-
lerohant. Ilyképpen a történet tárgyai olyan jelképes szereppel rendelkeznek, amely kivétel nélkül többet és mást jelent, mint ami köznapi jelentésük. Nyilván ennek tudható be, hogy a *Könyökkanyarban* kevésbé hangsúlyos a Tolnaira annyira jellemző hangzáson, azonos szórésszleteken alapuló asszociatív nyelvi játékosság.

Annak ellenére, hogy színházi jelértékű tárgyak előfordulására és használatára a *Tűzálló esernyő*, a *Paripacitrom* éppen úgy tanulságos példákkal szolgálhatna, mint a prózából, illetve hosszűversből színpadra alkalmazott két monodráma, a *Briliáns*, illetve a *Bayer-aszpirin*, vagy Nagy József mozgásszínházi előadásaihoz alapul szolgáló költői szövegek, a *Commedia Tempio*hoz felhasznált *árvacsáth*, vagy az *Orpheusz létrái*hoz felhasznált *Wilhelm-dalok*, valamint a két évvel ezelőtt Szabadkán színrre vitt, az országos fesztiválon is figyelmet keltett *A kisinyovi rózsza*, választott témám szempontjából Tolnai Újvidéken és Kecskeméten is bemutatott *Végeladása* ad legtöbb támpontot. Attól nyer témánk szempontjából a *Végeladás* megkülönböztetett figyelmet, hogy benne a tárgyi réteg olyan szerepet játszik a mű felépítésében, mint más Tolnai-dramában sehol.

A *Végeladás* a tárgyak és emberek összefonódott drámai sorsát ábrázolja. Azt példázza, hogy tárgyaink mi vagyunk. Hozzánk tartoznak. Mint kezünk, lábunk, gondolataink, érzéseink. Akaratunk és gesztusaink bennük is felismerhetőek. Amikor a bennünket körülvevő tárgyakat nézzük – mintha tükörbe néznénk – önmagunkat látjuk. Emlékeink a tárgyakban objektivizálódnak. A tőlük való megválás, önmagunk elvesztésével egyenlő. „Menek, mennek, hadd menjenek, csak arra kell ügyelni, hogy meg ne lóduljanak..., össze ne keveredjenek..., össze ne gubancolódjanak” – mondja önmagát figyelmeztetve a nyolcvanon felüli Csömöre bácsi, a történet főszereplője. És ebben a mondatban benne van a szükségszerűség felismerése, az elkerülhetlennel folytatott viaskodás, és a félelem is, hogy hiába minden igyekezet. Mindaz, amitől egy élethelyzet drámává lehet. És Csömöre bácsi sorsa valóban drámai. Nemcsak azért, mert aggastyán korára magára maradt – lényegében egyetlen emberrel van kapcsolatban: a heti rendszerességgel megjelenő kisvárosi borbélllyal, aki borotválni s olykor nyírni jön –, inkább azért, mert életének

tárgyai – bútordarabok, két feleségének ruhái, a mindennapi élet apró kellékei a kolbásztöltőtől az orvosságosüvegekig, a sok kis csipkevasalótól és imakönyvtől a zsírosbödönig, a bedenig, ahogy az érte jövő cigány mondja, a szép emlékü *Csárdáskirálynő*-előadás primadonnája lányának ajándékozott gyűrődesháztól, amely Pest ostromában az életét mentette meg, a díszes ováltükörig és a gyermekkort idéző hatalmas süvegcsukorig – hiszen, de feltartóztathatatlanul elvándorolnak tőle. „Visszafogni! Egészen lelassítani! Úgy távozzanak tőlem, minden úgy, mint ahogy az árnyék csúszik a földön, észrevétlenül” – mondja, és igyekszik is tartani magát ehhez az elvhez. Csakhogy kicsúszik kezei közül az irányítás, a cselekvés szálai: vészjósló tempóval fogynak körüle a tárgyak, s fogy ő maga is. Ahogy tűnnek el a tárgyak, úgy tűnik elő a padlót és a falat borító Ázsiatérkép: Csömöre bácsi élete kálváriájának színhelyeivel; úgy erősödnek fel benne a múlt eseményei, vízióként törnek rá emlékei: a fagyhalállal fenyegető hideg, a géppisztolytűzzel kísért toborozás, a bombázás, az ostrom – melyeket kivétel nélkül egy-egy tárgy idéz fel számára. A körüle eltűnedező, részben eladott, részben elajándékozott tárgyak és emlékei együtt idézik elő a dráma főszereplőjének „becsavarodását”, majd halálát. Amikor a darab utolsó jelenetében megérkezik az órapontossággal megjelenő borbély: Csömöre bácsi már halott, ott fekszik a szalmával borított térképpadlón – ennyi maradt utána, belőle: egy mappa és egy zsáknyi szalma. Éppen annyi, amennyi a fagyhalállal fenyegető, de végül „csak” tüdőbajt okozó orosz télben a legjobban hiányzott. Mindentől megvált, de a térképtől és a zsák szálmától nem tudott megválni. S miközben Csömöre bácsi életének megsemmisülése folyik, lelepleződik a főszereplő körüli világ, egy ember emlékeit, múltját, életét kegyetlenül kisajátító önző környezet, amit a kecskeméti előadás zárójelenete tesz érzékletessé azzal, hogy a borbély, miután megborotválta a már halott aggastyánt, mellé ül, s az egykori kuncsaft homlokán feltöri és jóízűen elfogyasztja a magával hozott tojást.

Amint az iménti történetismertetésből is látható, a tárgyaknak erőteljes drámai szerepe van Tolnai Ottó *Végeladásában*. A tárgyak itt nem a színészek játékát segítő, nem manipulálható kellékek, melyekre a színészeknek az előadás folyamán szükségük lehet/van. A tárgyak Csömöre bácsi testének részeként élnek. Ha egy irodalmi alkotásban tárgyakat szerepeltetnek, akkor annak csak úgy van értelme, ha esztétikai funkciót töltenek be – mint Tolnainál, kivált a *Végeladásban* –, hogy befejezésül a dolgozat felütésében idézett beszélgetőtársra, Parti Nagy Lajosra hivatkozzak, aki szerint, „a legevidensebb, legköznapibb dolgok válnak a (költő) kezén valami fantasztikus közvetlenséggel költészetté, metaforává”, miközben a „legvadabb, a legszürreálisabb képzettársításairól is kiderül, talpig valóságból vannak”.

Talán ez lenne a tárgyak irodalmi művekben történő felhasználásának titka, értelme.