

Az azonosság tragédiái

BÍRÓ BÉLA

A romániai magyar irodalomban a hatvanas-hetvenes évek fordulóján egyszerre és minden komolyabb előzmény nélkül mindenki úgy érzi, hogy legsúlyosabb mondandói csupán drámában fogalmazhatók meg, a legsikeresebb prózaírók és költők kezdenek – szinte sorsszerűen – a drámai formával kísérletezni.

A színház iránti érdeklődésben fontos szerepet játszik az a tény, hogy a romániai magyarság a háború utáni első évek kedvezőbb alkufeltételeinek is köszönhetően jól artikulált, államilag fentartott színházi intézményrendszerrel rendelkezik, s ennek az intézményrendszernek elengedhetetlen szüksége van ún. hazai magyar drámára, hisz a színházak – a szocialista kultúrpolitika merev szabályrendszerének megfelelően – a repertoár nagyobbik, pontosan meghatározott hányadát kötelező módon hazai román és magyar drámákkal kell kitölteniük.

Ehhez járul a román politika és kultúra – Ceausescu 1965-ös hatalomra jutását követő leplezetlenül nacionalista fordulata, az ún. nemzeti értékek rehabilitációja, mely a romániai magyar kultúrpolitika számára is lehetőséget teremt a kisebbségi problematika és a nemzeti hagyományok jóval visszafogottabb, de egyfajta álesztétikai tolvajnyelv révén nem kevésbé nyilvánvaló vállalására.

A román politika – kisebbségi nézőpontból meglehetősen vészjósló – fordulatát a romániai magyar közvélemény a mai több évtizedes távlatból nézve szinte érthetetlen eufóriával szemléli. Kevesen veszik észre, de a totális pártellenőrzés alatt álló kulturális közvéleményben azoknak sincs semmi esélyük a megszólalásra, hogy a sajtó egy részét, a könyvkiadást, a színházat a hatalom tudatosan is egyfajta biztonsági szelepként működteti. A kisebbségi múltat idéző gyűjtőmunka reneszánsza, a moldvai csángóság sorsát föltáró riportok, a visszhangos színházi sikerek, a *Sütő*-, *Páskándi*-, *Kocsis*-, *Székely*-drámák által felidézett euforikus révület háttérében gőzerővel folyik a magyar többségű városok etnikai összetételének (tervszerű) átalakítása, a magyar iskolarendszer szétzilálása, a magyar műszaki és kulturális értelmiségnek a hagyományosan magyar kultúrcentrumok nyilvánosságából való kiszorítása.

A hatalom azt a látszatot is megteremti, hogy a színházi produkciók (melyek létrejöttét a cenzúra mindvégig ádázul „akadályozza”, a vizionálások fölött Demoklész kardjaként függ a cenzori önkény) csakis a magyar leleményesség és agyafúrtság diadalaiként kerülhetnek színpadra.

De – legalábbis egy ideig – minden esetben színpadra kerülnek. Betiltott dráma, egészen a nyolcvanas évek közepéig (a román nemzeti program szóban forgó szakaszának lezárultáig) tulajdonképpen nincs is. Ami annál is különösebb, mert a hatalom a román drámaíróknak jóval kisebb mozgási szabadságot engedélyez, mint a magyarnak. A román színházi produkciók létrehozóinak a fejükben sem fordulhat meg, hogy akár áttételesen is odamondogassanak a hatalomnak. *Sütő*, *Székely*, *Kocsis* és *Páskándi* sikerdarabjaiban azonban a rendszerkritika teljesen félreérthetetlen, olyannyira, hogy e darabok még a romániaiainál jóval lazább társadalmi légkörben élő magyarországi néző, illetve olvasó számára is „hihetetlenül merészek”-nek tűnnek.

A romániai magyar drámák bemutatói így aztán valóságos népünnepélyekké, diktatúrán vett elégtétel nagy pillanataivá, hajnalig tartó diadalmámorban ünnepelt győzelmekké magasztosulnak. A háttérbe szorított, leváltott, megalázott, folytonos fenyegetettségben élő kisebbségi néző egyszerre kiegyenesedik, hogy aztán mindennapjaiban a „fölemelt

fő” – közösségi élmény által megsokszorozott – „méltóságával” vállalja a fű sorsát, mely „lehajlik a szélben és megmarad” (1)

Ilyen körülmények között a mindig sikerre szomjazó művész egyszerűen nem állhat ellent a csábításnak. A színház a romániai magyar irodalom minden valamire való tehetségét büvkörébe vonja. Még a korszak legsikeresebb költője, Kányádi Sándor sem bújhat ki a „kényszer” alól. Ír is két korszerű drámát, ezek közül a Kétszemélyes tragédia azon kevés dráma egyike, melyet – legalábbis nagyszínházi használatra – valóban be is tiltanak.

A fenti argumentáció azonban, bár fontos motívumokat is tartalmaz és az alkotók színház iránti érdeklődését tán valóban megmagyarázhatja, arra semmiképp sem nyújthat magyarázatot, hogy mitől is válik a hetvenes évek elejétől a dráma, sőt a tragédia a romániai magyar irodalom domináns műfajává.

Ahhoz, hogy a mélyebb indítékokat kitapinthatassuk, rövid elméleti intermezzóra is szükségünk lesz.

A műelemzésnek az a főleg *Mihail Bahtyin* nevével fémjelezhető irányzata, mely a művészi értéket az esztétikai kommunikáció alaphelyzetéből, az ún. esztétikai beszédhelyzetből vezeti le, s melyet ezért leginkább generatív esztétikának nevezhetnénk, három – a mű létrejöttében meghatározó szerepet játszó – tényezőt különböztet meg. Ezek a tényezők végső fokon a köznapi kommunikáció alaptényezőivel azonosak:

- a) beszélő;
- b) a beszéd tárgya;
- c) hallgató.

A mű genezisében mindhárom eltérő változatokban juthat szerephez:

- a) a beszélő lehet:
 1. szerző (író, költő), előadó;
 2. az első személyben előadott történet hőse;
 3. a drámai hős;
- b) a beszéd tárgya lehet:
 1. a történet hőse;
 2. maga a szerző;
 3. a hallgató;
- c) a hallgató lehet:
 - 1) a szerző alteregója (belső hallgató);
 2. a közönség (olvasó, néző);
 3. a másik hős.

E vázlatos felsorolásból is kiderül, hogy az esztétikai beszédhelyzet attól függően, hogy az alapvető szerepkörök (szerző, hallgató, hős) éppen ki tölti be, nagyon különböző lehet. Az esztétikai kommunikáció e három autonóm személyiségének egymáshoz való viszonya műnem-definiáló jelentőségű.

Ha szerző és hős különálló személyiség, a műalkotás sajátos műneme az epika; ha a szerző és a hős ugyanaz a személy, a specifikus műnem a líra. A dráma a líra és az epika sajátos kombinációjának tekinthető, melyben a cselekményt, konfliktust, hősokeket stb. megalkotó szerző teljesen háttérbe vonul (még elbeszélőként sincs jelen a műben), a hősök viszont első személyű megnyilatkozásaikkal és közvetlenül megjelenítődő (jelen idejű) cselekvéseikkel a történet kizárólagos hordozóivá válnak. A drámában a drámaíró egyidejűleg mindkét - a konfliktusban egymással szembekerült – hősével azonosul (mintegy bennük szólal meg), magában a drámai szituációban azonban a hősök szerzőtől való epikai függetlensége érvényesül.

Ez az alapszerkezet a térhez és az időhöz való viszonyt is meghatározza. A líra természeténél fogva jelen idejű, s ennek a jelenidejűségnek – a lírai élmény pontszerűségéből fakadóan – a helyszín állandóságával kell együtt járnia. A próza – szintén természeténél fogva – múlt idejű, és ebből a múltidejűségből a helyszín állandósága már nem szükségszerűen következik. Sőt mivel az elbeszélő történetnek le kell kötnie a hallgató figyelmét, a cselekménynek fordulatosnak, meglepőnek, előreláthatatlannak kell lennie, ezek a követelmények pedig pusztán a helyszínek és az időpontok sűrű váltakoztatásával teljesíthetők.

A dráma esetében az (epikus) történet múltidejűsége és a helyzet gondolati vagy érzelmi analízisének jelenidejűsége pusztán a hely és az idő egységében valósulhat meg magától értetődő természetességgel.

A műnemhatárok azonban soha nem élesek, s a modern irodalomban különösen nem azok. Az egyes műnemek átömlenek egymásba, összeolvadnak. Az első személyben elbeszél, életrajzi motívumokkal átszőtt, a hősök belső nézőpontját abszolutizáló (lásd tudatfolyam) epikus történet lírai-esszéisztikus vonásokat ölt, a történet időbeli hézagait áthidaló narrátor felbukkanása, azaz a szerző áttételes belépése a cselekménybe, a drámát teheti epikussá, a történetből visszavonuló elbeszélő, s az ebből adódó tér-idő egység és párbeszédesség erőteljesen drámai prózát, főként karcolatot, elbeszélést és kisregényt eredményezhet...

Az epika, líra és dráma további jegyei is a fenti vázlatból vezethetők le. Figyelembe kell vennünk ugyanis, hogy a műalkotást generáló autonóm személyiségek (3) egymás közti viszonyai értékpozíciókat is impikálnak. Az epikában a hős valamiként mindig alárendelődik a szerzőnek, aki egyfajta demiurgoszként a leglenyűgözőbb és a legvisszataszítóbb hősöket is maga teremti. Az epikához tehát szervesen hozzátartozik egyfajta, a hősökkel szembeni távolságtartás.

A lírában a szerző-hős azonosság következtében ez a távolságtartás már lehetetlen. A szerző-hős „közelségből” eredő értéktelítettségnek megfelelően a legjelentéktelenebb események, cselekedetek, tárgyak stb. is érzelmekkel telítődhetnek, a beszédmodort lírai vonások uralják. Az persze más kérdés, hogy a valódi költészet épp a szubjektivizmuson való felülemelkedésből, az érzelmek esztétikai, tehát objektív, azaz érzékletes megformálásából születik. Ez a dialektika azonban, melyet *Diderot* a színész paradoxonaként ír le(4), minden művészi alkotófolyamat velejárója.

A dráma legsajátosabb vonása, a konfliktus is abból fakad, hogy a lírai alaphelyzetű hősök egy teljességgel objektív (még az elbeszélő szubjektivitás jegyei által sem színezett) szituációban kerülnek szembe egymással. A drámai hős az értékekhez való rendkívül intenzív kötődés következtében (lásd tragédia) már-már jelképpé, elvont értékek áttetsző megtestesülésévé nemesedik. A drámai konfliktus lényegét tekintve érték-konfliktus.

A szerző, a hősök, a befogadó(k) értékpozícióinak a műnemeken túlmenően is stílus-generáló szerepük van. Nem csupán a szerző hőssel szembeni értékpozíciója határozhatja meg a stílust (az ódai hangvételtől az elégiáig, a szatirikustól a komikusig, a tragikustól a humorosig, az érzelgőstől a játékosig stb.), hanem az olvasóval szembeni értékpozíciója is (lásd: ironikus, polémikus, hatásvadász stb. stílus), de az olvasó hősről vonatkozó értékítéletei, vagy a hős olvasóról (az ún. közvéleményről) leadott véleménye stb. szintén árnyalhatják, összetettebbé formálhatják a stílust.

A művészi kifejezés minden sajátossága valamiként a művészi beszéd fenti három „autonóm személyiségé”-nek egymáshoz való viszonyából redetethető, ezért a jó műelemzésnek szükségszerűen az esztétikai beszédhelyzet sajátos vonásainak feltárásával, szerkezetének elemzésével kell kezdődnie.

Ha az elemzés sikerrel jár, a stílus egyszerre áttetszővé, a funkciók működésükben tettenérhetőkké válnak.

Az előbbi sémából az is kiderül, hogy a műben a közönségnek ugyanolyan fontos értékgeneráló szerepe van, mint a szerzőnek és a hősnek.(5) Már csak azért is, mert maga a szerző is a közönségnek, az azonos kultúrájú egyének közösségének a tagja. A témát soha nem teljesen szuverén módon választja, az a társadalmi tudatban többé vagy kevésbé földolgozott, kisebb vagy nagyobb mértékben tudatosított problémaként már adott. A témában pedig alapvetően a befogadó társadalmi állapotokról, helyzetekről, illetve ezek hőseiről alkotott értékítéletei jelennek meg. A művész az adott társadalom problémakészletéből magától értetődően azokat a kérdéseket választja ki, melyeket a legégetőbbeknek érez. A közönségnek a témához, illetve a tematizált szituáció hőiséhez való viszonya (a korábban említett értékpozíció) esztétikai szempontból alapvető jelentőségű. Még akkor is, ha szerző felülvizsgálhatja, sőt el is utasíthatja a közösség értékítéleteit. A kulturális közvélemény értékrendje mindenképpen viszonyítási alapként funkcionál. A szerző rokon- és ellenszenvei csupán ennek függvényében fogalmazódhatnak meg, stílusa, műformái ezekhez

való viszonyában formálódhatnak epikussá, drámaivá, líraivá, ironikussá, szatirikussá, szarkasztikussá, humorossá, patetikussá, elégikussá, ódaivá stb., stb.

Ezek a feltevések már azt is sugallják, miért oly ritkák a történelemben az úgynevezett drámai korszakok. A fenti sémából ugyanis világosan kiderül, hogy a dráma sajátosan skizofrén műfaj. Az a társadalom, mely a szerző számára drámai témakészletet kínál, meghasonlott társadalom, mely képtelen egyértelmű értékítéleteket megfogalmazni, de az értékek abszolút érvényességének, a feltétlen imperatívuszoknak az érvényességét sem kérdőjelezheti meg.

Hegel a nagy drámai korszakokat az emberi történelem nagy válságaival, kultúrák lehanyatlásának és születésének borzongató pillanataival azonosította. Azokkal a rövid, földcsuszamlásos időszakokkal, amikor a régi értékrend már nem, az új még nem igazán érvényes. A közösség, és a közösség élő lelkiismeretét képviselő drámaíró ezekben a periódusokban a szó szoros értelmében tudathasadásossá válik. Tudatát egymást kizárni látszó értékrendek egyidejű érvényességének paradoxona nyugözi le, s a konfliktusban rejlő ellentmondást a szemben álló hősök válságakusztika által szinte kozmikus természeti katasztrófákká visszhangosított pusztulása még kínzóbbá és megkerülhetetlené teszi számára.

Az ilyen periódusok persze rendkívül ritkák a történelemben, s bár szükséges, önmagukban nem is elegendő feltételei a nagy drámának. Egész sereg egyéb feltételnek is teljesülnie kell (a társadalom minden rétegét felölelő közönség, megfelelő szellemi szabadság, kiforrott színházkultúra stb.), melyek a világirodalom történetében is mindössze két nagy pillanatban jelentkezhetek együttesen, s akkor is csupán néhány évtizedig. A görög ókorban és a felvilágosodás Angliájában.

A spanyol és a francia dráma már csak többé-kevésbé „féloldalas”-nak nevezhető, felemás konfliktusokra épülhetett, azt azonban bebizonyította, hogy a dráma – bár problematikusabb változatokban – a nagy világválságok közti periódusokban is domináns műfajjá válhat.

„Féloldalas konfliktus”-nak (6) nevezzük az értékütközéseknek azokat a változatait, amikor a szemben álló értékrendek létjogosultsága nem azonos, amikor az értékkonfliktus nem spontán módon jön létre, hanem úgy, hogy egy, a társadalom túlnyomó többsége által pozitívnak érzett értékrenddel szemben a politikai hatalom egy értékét veszített, sőt negatív értékke degradálódott erkölcsi rendszert erőltet rá a társadalomra, vagy az egyén lázad föl amorális vagy immorális indítékokból a többség által érvényesnek tartott társadalmi értékrend ellen.

A konfliktus ezekben az esetekben látszólag teljesen azonos a klasszikus értelemben vett tragikus összeütközéssel. A különbség azonban lényegbevágó. A féloldalas drámai szituációt csak többé-kevésbé inkongruens elemek társítása tarthatja egyensúlyban, például az, ha az erkölcsi jogosultsággal a dráma az erkölcsileg jogosulatlan hatalmi erőszakot állítja szembe, vagy ha a destruktív individuális ösztöntörekvéseket az erkölcsi renddel ütközteti. Ez az alaphelyzet azonban már jellegzetesen epikai (lásd Michael Kohlhaas vagy Raszkolnyikov), sőt mindinkább lírai is (lásd Bovaryné, vagy Julien Sorel). Az epikum és a líraiság nem ötvöződhet többé sajátosan drámai (azaz egymással szemben álló, erkölcsileg egyként legitim hősök konfliktusában ábrázolható) egységgé, mint amilyen Kreon és Antigoné – a városállam frissen körvonalazódott és a családi összetartozás tradicionális értékrendjét ütköztető – konfliktusa például. Az ilyen szerkezetű életanyag a lírai prózában, az elbeszélő lírában, a drámai elbeszélésben, a balladában stb. fogalmazódhat meg adekvát módon.

A konfliktus sajátosan drámai egyensúlya ilyen esetben már csupán a belső konfliktus formájában tartható fenn, amikor is a szemben álló értékrendek egyetlen hős tudatában, személyiségében kerülnek szembe egymással, s ennek specifikus és egyben legkiéleztettebb megnyilvánulási formája a *dilemma*. A modern dráma legkimagaslóbb alkotásai a *Nórától* és a *Három nővértől* a *Godot*-ig mind-mind változatok a dilemmára. A dilemmában ugyanis a konfliktus erkölcsileg egyenlőtlen motívumai azonos értéktelítettséggel lehetnek jelen. A hős nézőpontjából még az is passzív rezisztenciának, a szubjektív értékek átmentésének, a belső szabadság védelmének minősülhet, ami kívülről pusztán emberi gyengeségnek, megalkuvásnak tűnik; a cselekvésképtelenség, a lenni vagy nem lenni pillanatai is intenzív drámaisággal telítődhetnek.

A dilemma a klasszikus drámának pusztán múltó, bár magas intenzitású mozzanata volt, e drámát még a hősök szuverén döntéseinek alapuló cselekedetek, a drámai szituációk láncolata tették drámaivá, azaz az epika és a líra koncentrált ötvözetévé.

A belső konfliktus már a nagy drámai korszakok alkonyán megjelenik, s a görög drámában, vagy a francia klasszicizmusban még teljes értékű tragédiákat eredményezhet, gondoljunk *Euripidész* vagy *Racine Phaedrájára*, melynek konfliktusa a főhős ösztöntörekvéseinek és erkölcsi tudatának összeütközésén alapul. Ez alól a konfliktustípus alól azonban az erkölcsi relativizmus térhódítása miatt a későbbiekben fokozatosan kicsúszik a talaj. A belső konfliktusok egyre inkább a hatalmi túlsúly által cselkvésképtelenségre kárhozottatott főhős vergődéseinek kifejezési formáivá válnak. Ezekben a drámákban azonban a konfliktus egyensúlya már csupán a heroikus pátoz fölerősítése révén tartható fön (gondoljunk *Schiller*, *Kleist*, *Goethe*, *Hebbel* egyik-másik tragédiájára). E drámák hősei halálukban „diadalmaskodnak” az őket elpusztító körülményeken. Ezek a drámák a nézõtől is a hőssel való teljes azonosulást követelik meg. Enélkül ugyanis a heroikus pátoz elkerülhetetlenül komikumba fordul át, a külső nézőpont, a távlatos perspektíva illúzióvá fokozza le a tragédiát, értelmetlenné a pusztulást.

A komikum az újkori tragédiákban már csak mesterséges eszközökkel, a dráma szubjektívizálásával, a líra vagy gondolatiság túlfeszítésével tartható távol a hősektől. Azok számára, akiknem a klasszikus tragédia formasajátságaihoz, hanem szerzőjének tárgyilagos látásmódjához ragaszkodnak, a belső és a külső nézőpont szételemezhetetlenül egymásba csúszik. Ez a látásmód azonban szükségszerűen vezet el a tragikum és a komikum egybefonódásához, a tragikomédia, a groteszk, az abszurd térhódításához.

A hagyományos tragikummal szakító modern drámaírók (*Dürrenmatt*, *Ionesco*, *Beckett*, *Genet*) a gondolatiság és a komikum összeházasításával a drámai szituáció objektivitását próbálják rekonstruálni. A modern tragikum csupán így, a komikum mezében válthat ki a klasszikus tragédiához mérhető megrázkódtatást, a dráma nézője vagy olvasója csak így élheti át azt a belső konfliktust, melynek kiváltása a klasszikus tragédia fő célja volt, s mely önnön másik énjével, *alter egójával* szembesíthette.

A huszadik század nagy értékvélsága már nem klasszikus drámai értelemben vett világválság. Ehhez több alapfeltétel is hiányzik. Egyik legfontosabb a feltétlen imperatívusok érvényességébe vetett hit hiánya, az erkölcsi relativizmus. A pluralista látásmód alapvetően dráma- és tragédiaellenes, a tolerancia elve az értékkonfliktusokat azzal háritja el, hogy a szembenálló értékrendeket komplementer és nem egymást kizáró erkölcsi paradigmákként mutatja fel.

Ennek ellenére századunk drámairodalmában is világosan kitapinthatók drámaibb és kevésbé drámaibb periódusok, amikor is az egyes társadalmak erkölcsi közvéleményében, világnézetében, politikai kultúrájában többé-kevésbé mélyreható változások következnek be, s ezek az időszakok, bár az egyes országokban eltérő mélységű és értékű drámairodalmat eredményeznek, nagyjából egyetemeseznek tünnek.

Gondoljunk a századorduló drámai pezsgésére *Csehov*, *Ibsen*, *Strindberg*, *Shaw*, *O'Neill* drámáira, majd a huszas évek szovjet drámairodalmára, *Brecht*, *Pirandellóra*, aztán a második világháború utáni nemzedékre: *Millerre*, *Tennessee Williamsre*, *Ionescora*, *Beckett*, *Dürrenmatt*ra, s végül a hatvannyolcas nemzedékre, a dühös fiatalokra, vagy a kelet-közép-európai groteszkekre. A drámaírók az egyes irodalmakon és az európai irodalmon belül is bolyban jelentkeznek, ezekben is egyszerre a legjelesebb írókat kezdi foglalkoztatni a drámai forma. Ez korábbi feltevésünk alapján, miszerint a drámai látásmód, a konfliktusérzékenység alapját az adott társadalmak problémakészletének drámaisága, a rájuk jellemző értéksskizofrénia alkotja, magától értetődő is.

A fentiekből azonban az is következik, hogy a drámaíró korántsem szuverén módon dönt a drámai műfaj mellett, s korántsem olyan drámát ír, amelyet akar, hanem olyat, amelyet a rendelkezésére álló problémakészlet lehetővé tesz.

A romániai magyar drámairodalom dominánssá válásának okait tehát a romániai magyar közösség, magyarán a romániai magyar társadalom helyzetében, e helyzet prolematizálásának jellegében, a kisebbségi gondolkodás szellemi horizontjában kell keresnünk.

Az első kérdés tehát mely fölmerül: mennyiben drámai a romániai magyar társadalom helyzete a hatvanas-hetvenes évek fordulóján?

A magyar kisebbség helyzete valóban több vonatkozásban is „tragikus”. „Tragikus” azért, mert az az értelmiségi garnitúra, mely a háború után a kisebbség szellemi életében vezető szerepre tett szert, mélyen meghasonlott önmagával. A szocialista eszmerendszer, melyet kezdetben a kisebbségi kérdés rendezésének biztos garanciájaként jelölt meg, nem csupán a kisebbségi közösség, de az egyén számára is a teljes – korábban egyszerűen elképzelhetetlen mérvű – jogfosztottsághoz vezetett. Nyilvánvaló, hogy akaratlanul bár, de a kisebbség képviselői is aktív szerepet vállaltak annak a folyamatnak a kibontakoztatásában, mely a kisebbségi közösséget szemmel láthatólag végveszélybe sodorta.

A helyzet drámai azért is, mert a romániai magyarság jövője távlatilag is teljességgel kilátástalannak látszik, nincs instancia, melyhez ez a kisebbség szorultságában fellebbezhetne, az idő pedig egyértelműen a többségi nacionalizmusnak látszik kedvezni.

Ez a tragikum, ez a drámaiság azonban a terminusok dramaturgiai értelmében nem igazán autentikus. Egyrészt azért, mert a dráma pozitív hőseként elképzelendő kisebbségi közösség az önvédelem legegyszerűbb eszközeivel sem rendelkezik. Kiszolgáltatottsága teljes, mozgástere a tragikus konfliktus fő irányában a nullával egyenlő.

Ezen a helyzeten látszik változtatni a Ceausescu-féle nemzetiszínű nyitás, mely a magyarság számára is engedélyez némi mozgásszabadságot. Ez a mozgásszabadság – mint láttuk – illuzórikus. De a romániai magyar értelmiségi elit jól érzékelhetően nincs abban a helyzetben, hogy a realitásokat felmérhesse. Az értelmiség vezető képviselői ragaszkodnak korábbi illúzióikhoz. Az általuk választott út helyes volt, nem az eszményekkel volt a baj, hanem azzal, hogy akadtak, akik meghamisították azokat. Vissza kell térni tehát az eredeti gondolathoz. A létező szocializmus kritikáját az eszme jegyében kell végrehajtani.

Az adott helyzetben még ez sem lehetséges, de a hatalomváltás, mely egyben a korábbi hatalom kritizálhatóságával is együttjár, lehetővé teszi, hogy úgy kritizáljuk a jelent, mintha a múltat kritizálnók. (7)

S ebben rejlik a romániai magyarság kisebbségi helyzetének mélyebb tragédiája. Ez a tragikum azonban már az abszurd, a groteszk, a komikum felhangjaival terhes. Az adott helyzet azonban nem teszi lehetővé azt, hogy a kisebbségi közvélemény e felhangokat meghallhassa. A romániai magyarságnak kollektíve és individuálisan illúziókra van szüksége. Talán a közösség fennmaradása múlik ezeken az illúziókon... A kisebbségnek úgy kell tennie, mintha nagyszabású, hősies küzdelmet vívna a diktatúrával. A teljes tehetetlenség és kiszolgáltatottság tényének, a küzdelem tragikomikus értelmetlenségének és kilátástalanságának beismerése az „önfeladás”-sal lenne egyenértékű. A nagy balladahősök, a Budai Ilonák, Kőműves Kelemennék, Kádár Katák utódjainak már nincsenek morális és szellemi erőtartalékaik ahhoz, hogy józanul szembenézzenek végzetükkel. Azt a néhány deviáns értelmiségit, aki erre kísérletet tesz, a közösség irgalmatlanul elhallgattatja, vagy kiteszítja magából.

A „mintha” (anélkül természetesen, hogy ez bárkiben is tudatosodna) a romániai magyar közélet kulcsfogalmává, mintegy szervezőelvévé válik. A romániai magyarság úgy veszít soha többé vissza nem nyerhető pozíciókat, mintha újakat nyerne. A politika és kulturális élet úgy igazolja a diktatúrát, mintha korlátozná azt. A romániai magyar közösség kagylója úgy fogadja magába a megaláztatás, a kisemmizés, a szenvedés homokját, mintha a helytállás csodáját gyöngyözné kimagából. (8)

A közösségi tudat problémakészletéből előhalászható drámai témák konfliktusszerkezete már eleve meghatározza annak a drámának a típusát, mely a kor romániai magyar irodalmában megszülethet. A romániai magyar kisebbség helyzetéből, e helyzet tudatosításának és elméleti feldolgozottságának színvonalából a megszülető drámák minden fontos jellemvonása levezethető.

Az első ezek közül a már említett féloldalasság. Ezekben a drámákban az abszolút hatalom áll szemben az egyén és a közösség szabadságát és önrendelkezését védelmező drámai hőssel. Az egyik oldalon az erkölcsi legitimitás teljesessége, a másikon az erkölcsnélküli vagy egyenesen erkölcstelen hatalomé.

Az adott konfliktus drámai megformálására a társadalmi problémakészlet három olyan tipikus témát is kínál, mely a közelmúlt történetében (a párton belüli leszámolásokban)

gyökerezik, de világtörténelmi analógiákon (reformáció, görög-római ókor, Biblia) is jól modellezhető. Egyik a testvérkonfliktus. Ezen a motívumon alapul Páskándi *Vendégségtől Sütő Csillag a máglyán-jáig*, vagy *Káin és Ábel-jéig* a romániai magyar dráma talán legjelentősebb vonulata. A másik alaptípus a közvetítőé, aki az abszolút hatalom és a társadalom, a többség és kisebbség határmezsgyéjén állva, belső konfliktusként éli meg a diktatúra paradoxonait. Ide sorolható Székely János *Helytartójától Sütő Szúzai mennyegzőjéig* egy másik gazdag vonulat. A harmadik típusba a *Bécsy Tamás* által középpontosnak nevezett drámák tartoznak, melyek a főhős és az ellenséges külvilág szembenállását stilizálják drámai konfliktussá. E típus legjellegzetesebb darabjai *Kocsis István* tollából származnak (lásd monodrámák), de ide sorolható egyebek közt Székely *Vak Béla királya* vagy Páskándi *Apácai* is.

E három alaptípus gyakorta egyetlen drámán belül is keveredhet egymással. A *Súzai mennyegző* Parmenionja például Nagy Sándor és Parmenion testvéri közelsége révén az első és a második típus főbb vonásait is magán hordozza, sőt végső fokon a középpontos típusba is besorolható lenne.

A drámáknak ez a szerkezeti vonása már önmagában is arra figyelmeztet, hogy az alaphelyzet dramaturgiai értelemben nem igazán drámai, a konfliktusban ütköztetett értékrendek fő exponenseit nem csak morálisan, de társadalmilag is ég és föld választja el egymástól.

S innen fakad a másik sajátosság is. A főhős pusztán a deklarált elveket és értékeket kéri számon a hatalmon, nem valamely új értékrend nevében lázad, pusztán a régit akarja a maga tisztaságában érvényrejuttatni. Ebből a törekvésből fakad a költői pátoz, mely a főhőst alárendelt helyzete dacára is az abszolút hatalom méltó ellenfelévé növelheti. Sütő hősei veretes, önérzettől dagadó költői nyelven kiáltanak az égre. Az, hogy cselekedjenek is, meg sem fordulhat a fejükben, hisz a hatalom az első gyanús mozdulatnál lecsapna rájuk. Székely János drámáinak hősei emelkedett jambusokban reflektálnak helyzetükre, s Páskándi és Kocsis drámáit is emelkedett stílusú, filozófikus mélységeket és magasságokat felvillantó párbeszéd uralja.

A szemben álló felek közt már a színpadi párbeszédet lehetővé tévő *kapcsolat* is csak a konfliktus szempontjából véletlenszerű motívumok révén teremthető meg. De megte-remtendő, mert a romániai magyar közösség, mint a szerző alteregója, önnön sorsát pusztán a klasszikus tragédia terminusaiban érzi megragadhatónak, a túlélésre csupán önnön morális igazságát kozmikussá növelve lát esélyt. A közösség úgy érzi, a világtörténelem tán legnagyobb méltánytalansága esik meg rajta. Ezt a hitét csak tovább erősíti, hogy a diktatúra nem csupán egyénként, de közösségként is megfosztja alapvető jogaitól. A két eltérő szellemi és morális értékrendszer a román és a magyar szembenállása a diktatúra fasizálódásával párhuzamosan a romániai magyarság szemben mindinkább a román diktátor(ok) és a magyar áldozat(ok) közti szembenállássá egyszerűsödik. Így azonban a másik fél (elvileg egyenrangú) morális igazsága semmivé foszlik.

Az már a helyzet jellegéből iskövetkezik, hogy a konkrét etnikai jellegű utalásoknak semmi helyük nem lehet a drámában, ezeket a hatalom nem tűrhetné el. Egyébként is mindenki számára evidencia, hogy a kisebbségi elnyomás a diktatúra következménye, s a diktatúra bukása automatikusan a kisebbség emancipációját is jelentené. (Ismét egy illúzió!) Így azonban a drámaíró és közönsége a történetfilozófia legelvonatbba kérdéseivel szembesül. Helyzetét, a diktatúra természetrajzát világtörténelmi és társadalomfilozófiai összefüggésekben kénytelen átgondolni.

A fentiekből szervesen következik, hogy e drámák fő cslekvésformája az erősen filozófiai töltetű vita. A vitázó felek érveiket egyrészt aforisztikus tömörségű gondolati prózában, vagy metaforikusan expresszív költői gondolatfutamokban fogalmazzák meg. Az azonos vagy nagyon közeli premisszákból kiinduló ellenfelek hisznek egymás meggyőzőhetőségében, az egykor volt nézetazonosság visszaállíthatóságában. Sőt, a nézetazonosság üdvös voltában is. A drámák, miközben a hatalom homogenitásával és kizárólagosságával formailag a tolerancia és a pluralizmus igényét szegeznek szembe, lényegileg a főhős egy és oszthatatlan igazságát szentesítik.

A romániai magyar dráma ezen a ponton válik valóban „hasonlatossá” a klasszikus tragédiához. A romániai magyar néző, hős és drámaíró hisz abban, hogy az *igazság egy*

és *oszthatatlan*. Ennek az igazságnak a meghasonlását ugyanúgy társadalmi kataklizmaként éli meg, mint ahogyan egykoron a görög dráma szerzője vagy nézője az egyetlenek és örökérvényűnek hitt értékrendszer „megkettőződését”. Itt azonban az értékrendszer nem „megkettőződik”, hanem a (negatív póluson) hatalommá torzul, *ami azzal egyenértékű, hogy megszűnik értéknek lenni*. A romániai magyar néző számára a hatalom természeténél fogva illegitim, a legfőbb rossz, minden baj örök forrása.

Ez az álláspont legtisztábban Székely Jánosnál fogalmazódik meg (9) de általános a meggyőződés, hogy a hatalom – *mindeféle* hatalom tehát nem csak az illegitim – eltorzítja a személyiséget, meghasonlásba kergeti a társadalmat. Ez a meggyőződés szintén a közösség és implicite a drámaíró témával, az („idegen”) állami hatalommal szembeni értékpozíciójának következménye.

A drámák másik jellegzetessége, hogy a hatalom (talán a *Csillag a máglyánt* leszámítva) közvetlenül soha nem jelenik meg a drámákban, a vita mindig a hatalommal így vagy úgy szembenálló hősök közt folyik. (Végső fokon azonban Kálvin és Szervét küzdelmére is a valóban abszolút világhatalom, az inkvizíció árnyéka vetül.) Ez nem teremt lehetőséget arra, hogy a morálisan teljességgel illegitim ellenpólus is szert tehessen némi legitimációra, hogy a vita egyáltalán lefolytatható legyen.

Ezeknek a drámáknak a tulajdonképpeni tárgya nem a drámai cselekvés vagy hős vívódása, hanem a lírai pátosz, a fájdalom és az önsajnálát romantikus határtalansága. Ennek a drámának olyan hősré és közösségre van szüksége, melyek tökéletesen *azonosak* egymással. Ez a színház nem tűr távolságtartást. A romániai magyar néző szívében Kálvin számára nincs hely. *Shakespeare* közönségének még a valóban szörnyeteg III. Richardon is megesik a szíve, képtelen egyoldalúan pálcát törni felette. Épp ebben rejlik a darab drámaiságának lényege. A romániai magyar néző ítélete azonban egyértelmű, az igazság Szervét oldalán van. A későbbiekben – a diktatúra mind kendőzetlenebbé válásával párhuzamosan – aztán a főhős ellenlábasa még azt a kevés morális legitimitást is elveszíti, mely Kálvint – legalábbis a racionalitás szintjén – még jellemezte.

A klasszikus dráma alpfunkciója még abban állt, hogy a szemben álló igazságok egyenértékűségéről, a katasztrófát kiváltó antidemokratikus helyzet tarthatatlanságáról győzze meg – a maga sajátos esztétikai eszközeivel – a nézőt. Ne feledjük: az athéni néző számára nem csupán Antigoné igazsága lehetett mélyen átélhető igazság, de Kreoné is. A városállamok közti konfliktusok a mai nemzeti érzésekhez nagyon hasonló érzelmi töltetet adhattak Kreon érveinek és intézkedéseinek. Az, aki idegen csapatok élén támad szülővárosára, valóban megbocsáthatatlan bűnt követ el, vélhetően az athéni néző, s a szenvedélyeket felkavaró ellentétes igazságokat mellbevágóan egyenértékűeknek kellett éreznie. A romániai magyar dráma azonban mindenekelett a főhős igazságáról akarja „meggyőzni” közönségét. S egyáltalán nem csoda, hogy ez maradéktalanul sikerül is neki.

A fentiek alapján nyilvánvaló, hogy az a problémakészlet, melyre a romániai magyar drámaíró tragédiáit alapozza, nem objektíve drámai, pusztán a romániai magyar kisebbségi közösség adott helyzetében – két diktatúra közt – tűnik annak. A szerzőnek, a hősnak, és a közösségnek az az azonossága, melynek révén a néző mintegy drámai hősként, autentikusan tragikus szituációban kerülhet szembe ellenfelével, a diktatúra bukásával automatikusan megszűnik. A román-magyar szembenállás „nagyszerűsége” egyszerre a maga valóságos kisszerűségében jelenik meg.

Ma már a drámák egykor önfeledt nézője is kívül került azon a helyzeten, mely a hősök passzív rezisztenciáját is heroikussá növelhette. Az alaphelyzet objektív drámaisága és a közönség korabeli tudatállapota ma már jól elkülönül egymástól. Ezekből a drámákból mára már elillant az, ami egykor olyan katartikussá tette őket. Maradt a drámai helyzet objektív tartalma ... és a lírai pátosz.

S fölerősödtek azok a mozzanatok, melyeket a korabeli közönség idegenszerűnek, vagy egyenesen zavarónak érzett: a kívülállás, az irónia, a tárgyilagosság hangsúlyai, Páskándi első drámáinak groteszkbe és abszurdba játszó látásmódja, a Székely-drámák filozófiai szépsége és bujkáló öniróniája, *A lócsiszár...*, vagy a *Csillag a máglyán* drámai

arányérzéke. Eről azonban egy külön tanulmányban, Székely János drámái kapcsán ejtünk majd szót.

JEGYZET

- (1) Az idézőjelek közt Sütő András szállóigévé vált megfogalmazásai találhatók.
- (2) *Bahtyin Mihail: A tér és az idő a regényben.* In: *A szó esztétikája.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1976.
- (3) *Bahtyin, Mihail: A szó az életben és a költészetben.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985.
- (4) *Diderot, Denis: Paradoxon a színésről.* In.: *Válogatott filozófiai művei II. kötet.* Fordította és bevezetéssel ellátta: Alexander Bernát. Budapest, 1895-1900.
- (5) *Bíró Béla: Dráma és demokrácia.* Alföld, 1993. június, 6.sz.
- (6) *Bíró Béla: A tragikum tragédiája.* Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1984.
- (7) A motívumot mesterien elemzi Cs. Gyimesi Éva: *Gyöngy és homok.* Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1991.
- (8) Lásd: *Székely János: A mítosz értelme.* In. *A mítosz értelme.* Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1985.