

## TÖRTÉNELMI TÉMÁJÚ DRÁMÁINK MARGÓJÁRA

Az utóbbi két-három évben jó néhány, úgynevezett történelmi dráma született a romániai magyar irodalomban. Ha emlékeztetőül Veress Dániel Mikes-drámájára, a *Négy télre*, 1970-es sepsiszentgyörgyi bemutatójára: a *Véres farsang* című Báthory Zsigmond-drámára, Sombori Sándor *Gábor Áron*jára, Somlyai László *Fráter György*ére hivatkozom, s ezek mellé felsorolom még a különlegesebb alkatú történelmi drámákat: Kocsis István *A nagy játékos* című Martinovics-drámáját, Stuart Máriáról szóló darabját, *A korona aranyból van-t*, a *Bolyai János estjét*, Páskándi Géza *Pügmalion és Galathé*áját, a nagy vihart kiváltott Dávid Ferenc-drámát, a *Vendégséget* és Csávossy György *Patkánysíp* című munkáját, mely az *Igaz Szó* 1970. októberi számában jelent meg — a gazdagodás mindenki számára nyilvánvalóvá, szembeültetővé válik. Tíz történelmi dráma ilyen rövid idő alatt egy olyan méretű irodalomban, mint a miénk (s ha jól meggondoljuk, tizenegyet is számolhatnánk, mert ugyancsak ebben az időszakban került bemutatásra Temesváron Szabó Lajos Misztótfalusi-drámája, a *Mentség*, de ez „csak“ átdolgozás volt), tíz, sőt tizenegy munka csupán a drámairodalom egyik váltójában: eléggé számottevő eredmény. Arra mutat, hogy a hagyományosan történelminek nevezett dráma körülbelül 30–35 évi Csipkerózsika-álom után (a két világháború közötti romániai magyar drámairodalom jeles alkotásainak, Kós Károly *Budai Nagy Antal*ának, Kisbán Miklós *Martinovics*-drámájának megszületési idejére gondolok) újra polgárjogot vívott ki magának.

### Történelmi vagy történelmi témájú drámák?

Nem történelmi drámákat, hanem hagyományosan történelminek nevezett drámákat vagy „úgynevezett“ történelmi drámákat emlegetek két okból is. Elsősorban azért, mert mint más helyen is kifejtettem már, véleményem szerint a szó elsődleges értelmében vett történelmi dráma nincs, sosem is létezett, soha nem is lesz. A drámaíró nem a kor és a figurák pontos rekonstruálásának szándékával nyúl a történelemhez. Ez a történész feladata. A drámaíró a történelmi témában saját korának kérdéseire keres választ allegóriák, párhuzamok, példázatok vagy parabolák segítségével, és saját korának közönségére akar hatni. A dráma és a színpad mint közvetlen hatásra törvő művészi eszköz ellentétben áll a tankönyv- és múzeum-ízü felelevenítéssel. A drámaírók között legfeljebb abban mutatható ki különbség, hogy egyesek ösztönösebben, mások tudatosabban alkalmazták, illetve alkalmazták az „aktualizálást“ a különböző történelmi témák feldolgozása során.

Ha nem így volna, az egész görög drámairodalmat a legendák és mítoszok drámairodalmának kellene tekintenünk, tehát egy jóval előbbi korszak művészi megfogalmazásának, hisz 2500 évvel ezelőtt tudomásunk szerint mindössze két „aktuális dráma“ született, a Phrünikhoszé, amely elveszett, és Aiszkhülosz *Perzsákja*, amely megmaradt. Az egykorú közönség nem legendafeldolgozásnak, nem

mitosztörténeti leckének tekintette a műveket, hanem a legendák és a mitoszok tökéletes ismeretében azt figyelte: mi újat mond neki a drámaíró az allegóriák és szimbólumok nyelvén *akkori* életéről, hol emel ki és változtat. Eszerint választották ki egyébként a dionüszoszi versenyek nyertes költőjét is. Vagy talán Shakespeare korában a *Julius Caesart* ókori történelemismeretet bővítő látványosságnak, a *Hamletet* pedig a dánok megismerésére törekvő barátí gesztusnak tekintették volna? Biztonsággal állíthatjuk, hogy nem. Erzsébet-kori drámáknak érezték és azoknak is tekintették e műveket, még ha a szerző mondanivalóját történelmi köntösbe öltöztette is. És így vehetnők sorra a francia klasszicizmust és a többi irodalomtörténeti korszak történelmi témájú drámáit, megtoldhatnók a példák sorát a *Bánk bánnal*, mely szintén nem elsősorban az Árpád-kori társadalmi viszonyokról, hanem az 1848-as forradalom előtt álló ország nagy társadalmi-emberi kérdéseiről szól. Az, amit konvencionálisan történelmi drámának nevezünk, a széles korfestéssel, freskószerű látványossággal, „korhú” díszletekkel és színpompás kosztümökkel jelentkező történelmi témájú mű, mindössze múlt századbeli vagy század eleji találmány, kifejlett formájában a romantika hanyatló szakaszának produktuma. Schiller nem vádolható azzal, hogy nem eléggé romantikus, a *Don Carlost* mégsem lehet spanyol drámának minősíteni. Sokat emlegetett sematizmusa, a hősöknek eszmék és gondolatok kétlábon járó szócsövekként való ábrázolása épp a sürgető társadalmi mondanivaló néha tételes megfogalmazásával függ össze. Később azonban az időszzerű társadalmi-emberi mondanivaló fogyatkozásával a hangsúly az eszmékről és a bonyodalmakról átkerült a nemzeti önérzetet duzzasztó igazi vagy képzelt nagyság ábrázolására vagy a kort festő színpompás bemutatásra. A drámairodalomban is — a művek koncepciójában —, de a színpadi kivitelezésben különösen. Közismert ugyanis a színpadnak az a jellegzetes tulajdonsága, hogy bizonyos dolgokat végtelesen felnagyíthat, másokat súlytalanná és jellegtelenné fakíthat. Ahhoz tehát, hogy a történelmi témájú drámákat valódi mivoltukban ítélhessük meg, mint a drámairodalom és a színjátszás oly sok más területén, fogalmainkat a közelmúltban rájuk rakódott üledékektől kell megtisztítanunk, hogy eredeti tartalmuk felcsillanhasson.

Azért említem mindezt — s ezzel eljutok a második szemponthoz —, mert sűrűn hallani manapság is olyan véleményeket, hogy rendben van, a történelmi drámában már felmutathatunk valamit, de hol vannak az igazi mai drámák, a mi jelenlegi valóságunkról szóló művek? Holott egy dráma maiságát nem az határozza meg, hogy a szerző mit tüntet fel a színlapon a cselekmény bonyolódásának időpontjaként, vagy hogy hőse történelmi személyiség vagy mai munkatelep-vezető nevét viseli-e, hanem az: milyen *mai* gondolatok, érzések, sorsok, dilemmák és intelmek szólalnak meg műveiben, s a művészi ábrázolásnak milyen fokán? Ilyen értelemben lehet maibb egy történelmi témájú dráma, mint egy olyan mű, amelynek cselekménye épp a bemutató napjaiban játszódik le.

Történelmi témájú drámáinkat képtelen vagyok másnak, mint mai műveknek tekinteni, s megítélésükben fő kérdésnek az előbb felvetett szempontokat tartom. Ebben — ha jól meggondoljuk — a romániai magyar drámairodalom egyik jellegzetes vonását is felfedezhetjük, hisz, mint már említettem, a két világháború közötti jelentősebb drámák is történelmi jellegűek voltak.

A múltban indokolt volt az ilyenfajta eljárás — mondhatná valaki —, akkor az író a korlátozott kifejezési lehetőségeket igyekezett tágítani a történelmi témák, allegóriák segítségével, de mi szükség van rá ma? Azt hiszem, aki így veti fel a kérdést, nemcsak szűken, de hamisan is értelmezi a dolgokat. Mert igaz ugyan, hogy voltak az abszolutista elnyomásnak olyan korszakai, amikor az írók kényszerből folyamodtak ehhez az eszközhöz. Katona József példája eléggé meggyőző ebből a



Zsoldos Árpád és Korcsmáros Jenő Kocsis István Martinovics-drámájában

szempontból. De a motivációt általánosnak és kizárólagosnak tekinteni annyit jelent, mint ha a történelmi témájú drámák szerzőit holmi fondorlatos szándékú emberek gyülekezetének tekintenénk. Ezt a felfogást az irodalomtörténet nem támasztja alá. Az esetek döntő többségében az írók azért nyúltak történelmi témákhoz, mert a nagyobb távlat folytán tisztábban, az esetlegességektől, kellemetlen vagy félreérthető napi hangsúlyoktól mentesen ragadhatták meg a kérdéseket és fejezhették ki mondanivalójukat, vagy — mint a francia klasszicizmus esetében — mert meggyőződésükhöz, felfogásukhoz híven az életnek egyetlen lényeges vonása érdekelte őket, azt akarták megragadni. Racine képtelen lett volna a „tisztá tragikumot“ korának nyersanyagából előállítani, ami korántsem jelenti azt, hogy drámai műve időszzerűtlen volt.

Napjaink drámairodalma is a legkülönbélebb indíttatásoktól vezetve nyúl a történelmi példákhoz. O'Neill az *Amerikai Elektrában* a görög témák jelenvalóságát igyekezett bizonygatni, Brecht Galilei példájával figyelmeztette a fizikusokat felelősségükre, Sartre filozófiai eszméinek művészi megfogalmazásáért ugrott vissza jó néhány évszázadot a történelemben, Anouilh pedig a mitológiai alakokat is olyan könnyedséggel öltözteti át mai kosztümbe, Eurydikére olyan hanyag eleganciával

adja rá a ballon-kabátot, hogy a demisztifikálás legszélsőségebb hívei is ájulozhatnak a gyönyörűségtől. Nem mondhatták volna el mondanivalóikat mai témák kapcsán is? Azt hiszem, valóban nem. Legalábbis nem mondhatták volna el így, ilyen súllyal, ilyen távlatokat és gondolatokat felvillantó módon.

A különbség Anouilh és a mi drámaíróink között — nem tehetségben és lehetőségekben, hanem szemléletmódban — főként abban áll, hogy mi (és a délkelet-európai drámaírók általában) sohasem engedhettük meg magunknak, hogy eltréfálkozzunk a történelemmel úgy, ahogy azt szerencsésebb országok fiai tették és teszik. A mi drámaíróink sohasem fricskázódnak, komáznak, incselkednek vagy bújócskáznak a múlttal, hanem rendszerint halálos komolysággal fogják vállatára, jelenünk és jövőnk nagy kérdéseit fürkészik tükrében.

### *Kétfajta dráma*

Ha most már közelebről szemügyre vesszük az említett tíz, illetve tizenegy drámát, két nagy csoportra oszthatjuk őket: olyanokra, amelyek a hagyományosabb történelmi drámák fogalmát közelítik meg inkább, és olyanokra, amelyek a történelmi tényeknek, adatainak „korrigálásával” vagy problematikájuk általánosabb, korhoz kevésbé kötött voltával, hőseik általános vonásainak szembeötlő kiemelésével is jelzik, hogy nem hagyományos történelmi drámákként fogantak. A különbség főként a szerzők felfogásából, szemléletéből, tehetségéből, művészi kifejezőerejéből következik. Az első csoportba Veress Dániel, Sombori Sándor, Somlyai László és Szabó Lajos művei tartoznak, a másodikba Kocsis István és Páskándi Géza drámái, s ide sorolnám, pontosabban valahová a két nagy csoport közé, Csávossy György *Patkánysípját*. A két csoport közé, de közelebb a másodikhoz.

Történelmi témájú hagyományos vagy hagyományosabb drámának mondom az első csoportot, mert anyagában, problémáiban, jellemfestésében jobban kötődik az adott történelmi korszakhoz, mint a második. Nem mond le a történelmi téma kínálta festői elemről, a romantikus környezetről, az önmagában is változatosságot jelentő színhelyek sokaságáról vagy különlegességéről s a hős sorsának széles esetvonalású ábrázolásáról sem. A kor ilyenfajta felelevenítése közben a ma is érvényes tanulságokat igyekszik kibányászni, de legtöbbször — s az itt felsorolt drámák esetében mindannyiszor — megmarad az adott kor koordináta-rendszerében. Mai problémáinkra példát mond a múltból, de nem jut el a példázat magaslatára; néha bele is gabalyodik a tények és adatok kényszerébe, fantáziát gúzsbakötő nehezékeibe. Hadd érzékeltessem ezt egy-két példán: Veress Dániel Mikes-drámájáról Szigeti József meggyőzően mutatta ki (*Utunk*, 1969. 27), hogy már témaválasztása is meglepő, mert Mikes az irodalmi köztudatban általában mint a sorsba való belenyugvás megtestesítője él, mint a szabadságharcos Rákóczi fejedelem iránt érzett határtalan hűség megtestesítője, és nem mint cselekvő drámái hős. Veressben tehát egy új Mikes-vízió élt, amikor munkájának megírásába kezdett (a drámához fűződő vallomása is erről tanúskodik), de — és itt következik Szigeti érvelésének nyilvánvaló igazsága — Rákóczi és Mikes hősiességét nem a külső körülményekben, nem a török porta képviselőivel vagy a francia udvar küldötteivel való összecsapásban kellett volna keresnie, mert hazájuk- és hatalmuk-vesztetten nem egyenlő ellenfelei azoknak, akikkel szemben állnak. A drámát a hősök bensejében, tudati síkon kellett volna a szerzőnek megragadnia. Ott, ahol a fejedelem a *Vallomásokban* — vallásos meggyőződése alapján teljesen logikusan — Istenre hárítja a felelőséget az ügy bukásáért, vagy Mikes esetében azon a ponton, ahol felveti a kérdést: érvényesül-e a gondviselés a gyakorlatban? Itt jutnak el hitük, meggyőződésük és létfeltételeik szembesítéséig. Vagyis a lehetőség, hogy Veress Dániel a halkszavú



*Jelenet Szabó Lajos Mentség című drámájából a temesvári színház előadásán: Rappert Károly, Köfalvy István, Bányai Irén, Fábíán Ferenc, Sinka Károly  
(Müll Rudolf felvétele)*

Mikeset valódi drámai hősként ábrázolja, azért nem vált valósággá, mert az életsors kialakult kerete, ismert folyása elragadta figyelmét a valódi drámai momentumoktól.

Szigeti csak azt a kérdést veti fel: miért nem sikerült Veress Dánielnek Mikesből igazi drámai hőst kreálnia? Pedig drámaíró és történelem mai viszonyából kiindulva felvethette volna azt a kérdést is: miért nem sikerült Veress Dánielnek Mikes alakjában a hit, a meggyőződés és a valóságos helyzet általánosabb, ma is elevenen ható vagy mai intelmeket is hordozó konfliktusait és dilemmáit megragadnia, természetesen az egykorú és mai viszonyok döntő különbségének figyelembevételével? Igaz, a kétfajta kérdésfelvetés között mindössze egy lépésnyi a távolság, s lehet, hogy Szigeti József kérdésfelvetésének vonalán elindulva, az író megtehetette vagy megtehetette volna ezt a második lépést is.

Nem azonos, de — mutatis mutandis — hasonló kérdések vetődnek fel Veress Dániel Báthory Zsigmond-dramájával kapcsolatban is. Téma, mondanivaló, felépítés itt persze egészen más. A Mikes-darab olvasásakor vagy megtekintésekor iskolai olvasmányélmények visszhangja szólalt meg bennünk, a szöveg nyugalmi állapotban lévő emlék-rétegeket hozott mozgásba, elsüllyedtek hitt szépségeket emelt ismét a felszínre. Nem kimondottan a drámai élmény erejével, hanem inkább képzettársításaink megindításával tette ezt. Báthory Zsigmond alakja semmi ilyenfajta lelki mechanizmust nem indíthat meg. Szeszélyes országlása jelenti a farsangot, s a vért hozzá szűkebb környezetének áldozatul eső tagjai szolgáltatják, a háborúvá szélesedő mulatságokhoz pedig a nép. Ő a legszínesebb szörnyetege Erdély egész történelmének, aki gyengeség és bosszúvágy, felködlő jóindulat és esztelen vérengzés legszélösebb végleteit egyesíti magában. Mint ahogy kritikámban máshelyütt

már megírtam, a főszereplő jellemének végtelensége, a témában fellelhető történelmi-kriminálisztikai és körlelektani anyag sokrétűsége felfokozott mértékben kínálta a feldolgozás, a probléma-megragadás legkülönbözőbb lehetőségeit. Cikemben egy villanás erejéig el is játszadoztam a gondolattal: mit csinált volna a témából Schiller, Vörösmarty vagy más romantikus beállítottságú szerző, mint O'Neill, Tennessee Williams vagy Dürrenmatt. (Érzésem szerint a lehetséges mai feldolgozások legérdekesebbike a svájci drámaíró tolla alól kerülhetett volna ki, mert a rövid nyolc év leforgása alatt négyszer lemondó s mindannyiszor vissza is térő fejedelem, mai szemmel nézve, nem annyira véres farsangba, mint inkább véres tragikomédiába való.) Veress Dániel — és itt érhető tetten első és második drámájának hasonló probléma-megragadása, még ha ez utóbbi a jellemek rajzában többet ad is, mint a Mikes-dráma —, miután tudóshoz méltó alapossággal beleásna magát a korba, odaállítja ezt a torz jellemet egy félelmetes történelmi helyzetbe, egy kis nép osztrák és török között imbolygó hajójának kormányrúdjához, de kulcsot a jelen megfejtéséhez nem ad. Beszéljenek a tények — szuggérálja a szerző —, de hogy a tények éppolyansága hogyan és milyen mértékben függ össze a jellemmel, arról már igen keveset mond. Felsejlik egy erőteljesebb motívum-lehetőség: a torz jellem szükségyszerű további torzulása a hatalom biztosította korlátlan lehetőségek között — ám ez a drámának távolról sem válik vezérmotívumává. Megmarad egy színnek, egy mozzanatnak a freskóban. Tanulságos történelmi leckét kapunk, de a drámai lecke lehetne erőteljesebb.

Ha Veress Dániel drámáit a sokat markolás, a kellő rostálás és kiemelés hiánya avatja hagyományos történelmi drámákká, Sombori Sándornál mintha épp egy fordított alkotási folyamatnak volnánk tanúi. Az ő *Gábor Áronja* a mai világnézetünknek oly hajszálpontosan megfelelő történelmi tárgyú színpadi képeskönyv, hogy szinte lesve-leszi az ember azt a bizonyos hajszálnyi esetlegességet, azt a valamivel bizonytalanabb vagy homályosabb, első pillanatban nem egészen áttetsző probléma-felvetést, ami a dolgokat valószerűsíti. Valamit, ami a matematika egyenes és célratörő logikája helyett az élet bonyolultabb dialektikáját sugallja. Persze, az írónak van színpadi jártassága, gördülékenyek a párbeszédei, tud itt-ott feszültséget teremteni, csak épp azt nem érezzük a művön, hogy megszenvedett érte, hogy a történelmi anyag mélyéről bányászta ki mondanivalóját.

Bár meggyőződésem szerint ezek a hagyományosabb jellegű történelmi témájú drámák csak részben merítik ki a szó igaz értelmében mainak, korszerűnek mondható dráma ismérveit, mégsem értek egyet azokkal, akik könnyedén túlhaladtaknak minősítik őket, vagy gondolkodás nélkül pálcát törnek fölöttük. Elsősorban nem esztétikai, hanem művelődéspolitikai szempontból nem értek egyet az ilyen vélekedésekkel. Mert ezekben a drámákban — ha a múlt intelmei nem is feszülnek át ívként a jelenbe — nagy adag történelmi tapasztalat halmozódik fel. Múltbeli nagyjaink tiszteletére, a román néppel vívott közös harc emlékeinek ápolására, önmagunk ismeretére nevelnek, s ez, a művelődés tömeghatását tekintve, mai körülményeink között még korántsem mellékes szempont. Hogy a hatásosabb drámai lecke egyben jobb történelmi leckének is bizonyulna — az alighanem igaz. De a nagyon hatásos drámai-történelmi leckéig elfogadható az is, amelyre oda lehet figyelni.

Engem különben személyes ízlésem és esztétikai meggyőződésem inkább a Kocsis- és Páskándi-féle történelmi témájú drámákhoz vonz (ezen a vonalon haladnak Ion Omescu, Marin Sorescu és a fiatalabb román drámaírónemzedék tagjai is), bár az említett két szerző eddigi műveivel, pontosabban egyes műveivel kapcsolatban problémáim és kételyeim is adódnak. Azt hiszem azonban, hogy drámaírodal-



munk igazi fejlődését és korszerűségét ez a fajta történelmi témájú dráma hozta meg máris, és hozza meg még inkább ezután. Kocsisnak és Páskádinak mindenképp előt a történelmi témához való viszonyulása, s ebből következőleg egész problémafelvetése más, mint az említett drámaíróké. Őket nem a történelmi korszak mozgalmassága vagy a történelmi figura lélektani rejtélye, jellemének, életútjának különlegessége érdekli, hanem a gondolat, az eszme, amelyet a figura megtestesít, a törvényszerűség, ami sorsában megnyilatkozik, s mindezeknek a mába áthallatszó visszhangja. Még pontosabban talán hang és visszhang összjátékáról, kölcsönösségéről kellene beszélni. Kocsis és Páskándi ugyanis a történelemben olyan példákat keres, melyek mai gondjait és gondolatait a történelmi közegben teljesebbé, öblösebbé és tisztábbra csengővé teszik.

Kocsis eddigi példázataiban az illúziókkal, a filozófiai értelemben vett abszolutumokkal való leszámolás szükségességét és az élet relativább, kacskaringósabb, dialektikusabb igazságainak törvényszerűségeit boncolgatja, a kettő viszonyát, konfliktusait, összefüggéseit vizsgálja és elemzi. Martinovics-drámájában, mint már a cím, *A nagy játékos*, is sugallja, a zseniális kombinatív képesség és a valóság „vegyesebb“ törvényeinek összeütközése érdekli, hangsúlyosan erkölcsi szempontból, a felelősség szempontjából, de azon innen és túl is. Ehhez veszi a történelmi tényekből az élethelyzetet, s ha ilyent nem talál, vagy nem egészen megfelelőt talál, akkor megkonstruálja ő maga. Martinovics nem mint konkrét jellem, nem mint egy magatartás- és gondolkodásforma képviselője érdekli, hanem úgy és annyiban, amennyiben a rábízott gondolat, eszme, még inkább: tulajdonság lehetséges kombinációinak kimerítésére alkalmasat ad neki. Stuart Máriaja (*A korona aranyból van*) az abszolút szépség és jóság egyetemes érvényességébe vetett hit, kálváriájának és bukásának itt-ott naivul ható bemutatása, *Bolyai János estéje* című monodráájának (ez megítélésem szerint eddigi legjobb drámája) két pólusa: a valamit élni és a valamiből élni ellentétének a paroxizmusig fokozódó küzdelme a zseniális matematikus tudatában. Igaz ember az, aki választási lehetőségeiben a legnehezebb mellett dönt — ez a dilemmát feloldó végső következtetés. A dráma mondanivalója, szemléletmódja mintha fordulatot jelentene az eddigiekhez képest, mintha a különböző erők összeütközésén túl a szerző fokozottabb mértékben keresné a megoldást is. A Kocsis-drámák szerkezetének — legalábbis a történelmi tárgyú darabok szerkezetének — alapeleme a monológ. Drámáinak mellékalakjai nemcsak szerepterjedelem, de gondolati súly szempontjából sem mérhetők a főhöz. Rendszerint arra szolgálnak, hogy a gondolat fonákját, buktatóit, árnyalatait vagy kontrasztjait domborítsák ki, s feladják a végzót a címszereplőnek. Így belső fejlődése szempontjából szükségszerűen jutott el a monodráához.

Páskándi két drámájának témakezelésében sok a hasonlatosság, de alakjai mintha több rokonságot tartanának az ógörög drámák hőseivel, mintha az elvonatkoztatásnak azon a fokán állnának meg, ahol még egy eszme és magatartásforma jól körülhatárolható képviselői. (Kocsis hősei közül csak Bolyai János mondható ilyennek.) Páskádinak a mondanivalója mintha épp ellenkező előjelű volna, mint a Kocsisé. Nála nem az abszolútummal való leszámolás motívuma játssza a főszerepet, hanem éppen az abszolútum dicsérete, a lehetetlen szép és nemes ostroma. Természetesen ismeri ő tetteink és igazságaink relativitását, s mindig a relatív igazabb pártján áll, de arra buzdít, hogy mércénket a legmagasabbnál ne engedjük lennebb. Ezt példázza a hatalom és művészet viszonyát boncolgató *Pügmalion és Galathea*, de a *Vendégesség* is.

Kántor Lajos a *Korunk* hasábjain megvédte Páskándi drámáját azokkal szemben, akik Dávid Ferenc meglevenítési módjában dehonesztálást láttak. A magam

részéről csak azt szeretném hozzátenni: ha a dráma ellenzői elfogadják azt, hogy Mária az ösztönös és ostoba árulást képviseli, tehát egy magatartásformát, Socino pedig a hasonló megbízatást intellektuális dilemmaként felfogó és bizonyos erkölcsi elvekhez is ragaszkodó másik pólust, másik magatartásformát — márpedig elfogadják —, akkor miért kéri számon Dávid Ferenc esetében a történelemhez való szó szerinti hűséget, a figura jellegzetes egyéni vonásait? Nem kézenfekvő-e, hogy a dráma logikája szerint a műben szereplő Dávid Ferenc nem konkrétan a hitűjítót, hanem minden hitűjítót (és itt a szó nem vallási, hanem általános értelemben veendő) magatartásának alapvonását képviseli: mindenfajta önmegnyugtatás elvetését és a szüntelen kérdézet. Azt a gondolkodásformát, mely nem ismeri a pihenést, az elszünderedést, az öncélú álmodozást. Csak egyet ismer: a feltétlen megbizonyosodás belső kényszerét, mely tetteinek és eszmélésének rugója és hajtóereje.

Páskándi és Kocsis dramaturgiájában gondolat és látvány szokásos aránya megbomlik, a látványosságtól a gondolat veszi át a főszerepet. Itt-ott talán túlzott mértékben. A megbontott régi harmónia helyébe nem mindig lép új harmónia. De csak az arány változik meg, vagy minősül át. A látvány nem semmisül meg, hanem a festői, külső színterekről beljebb húzódik, és átadja helyét a gondolati fordulópontok feszültségének és izgalmának, megsokszorozza a színész feladatait. Pontos képet erről persze a színpadon lehetne alkotni. Sajnos, az eddigi tapasztalatok nem eléggé konkludensek. A rendezők még mindig többnyire a társalgási drámák stílusában viszik színre ezeket a műveket, holott itt egészen másról van szó. A *Vendég* ráadásul még színpadra sem került, pedig ha valami, hát ez igazán megérne egy bukást is.

Legjobb meggyőződésem szerint Kocsis és Páskándi drámái a történelmi téma új dimenzióit és lehetőségeit tárják fel figyelemre méltó gondolkodói és művészi erővel. A művek azonban mintha kissé túl szikárok volnának. Erőteljes a vázuk, de kevés rajtuk az izomzat. A szerzőket nem arra kell biztatni, hogy rostálják meg jobban az anyagot, és feszítsenek merész gondolati ívet a történelmi időpont és a ma közé, hanem inkább arra, hogy mélyüljenek el jobban a történelmi korban és a figurák tanulmányozásában, mert akkor a gondolati és művészi motiváció is gazdagodik, árnyaltabbá válik.

Ahogy a hagyományos történelmi dráma — és itt most nem az első csoportba sorolt színpadi műveinkre gondolok, hanem arra, amit a világ drámairodalma ebben a műfajban produkált — nyújtott valamit annak a nézőrétegnek is, amelyet csak a cselekmény izgalma köt le, annak, amely már a jellemek iránt érdeklődik, és annak is, amely a mű egészét mérlegeli, úgy kellene Páskándi és Kocsis drámáinak gondolati síkon tovább árnyalódnuk és gazdagodniuk, míg minden olvasó- és színházba járó rétegnek nyújtanak valamit, míg minden rétegben megindítanak valamilyen asszociációs folyamatot, felvillantanak valamilyen gondolati összefüggést a színpadon életre kelő mű és saját etikai, magatartásbeli problémái között.

Több nagy példa, egyebek között Illyés Gyula *Fáklyalángjának* és *Kegyencé-*nek példája figyelmeztet arra, hogy meg lehet teremteni az új gondolati drámának azt a válfaját, mely a látványosság összes erőit szervesen ötvözi egybe a mai dráma cerebrálisabb alkatával.

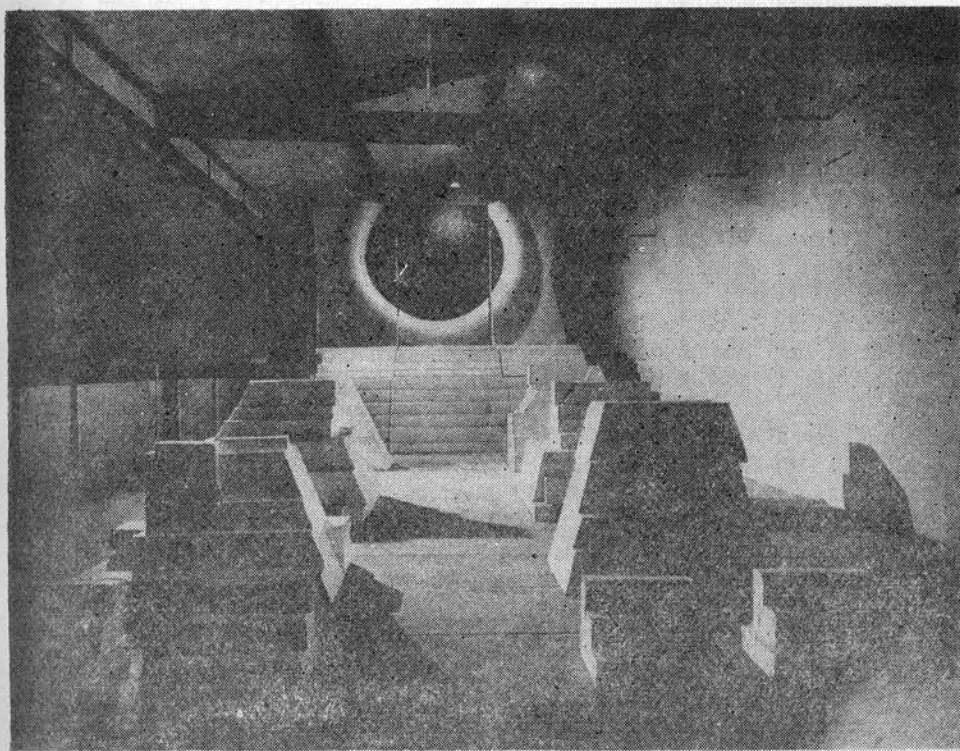
Hogy Páskándi és Kocsis drámaírói tevékenysége, történelmi drámáiknak probléma-megragadása máris érezteti gondolatébresztő és termékenyítő hatását, azt abban is felfedezni vélem, hogy Csávossy György, aki eddig főként hagyományos építkezésű darabokat írt, *Patkánysíp* című drámájával új utakra tért. Nem sorakozik fel szorosan Páskándiékkal mellé, s mintha témájának és alakjainak idő és tér



fölötti színes lebegésében egyes parabola-drámák szerzőinek tapasztalatait is hasznosította volna. Az ő mostani példázata jellegében leginkább Deák Tamás öt-hat évvel ezelőtti munkáihoz hasonlít, figurái azonban meseszerűbbek, egyik-másik egyenesen a népmesék hőseivel rokonítható. Ebből azonban az is következik, hogy mai eszmélésünkhöz való kapcsolódásuk áttételesebb. A furfangos rászedésről, az adott szó be nem tartásáról felvázolt parabolájának gondolati tartalma az örök igazságok sztratoszférájában lebeg, s csak nagy jóakarattal, még nagyobb beleérző képességgel száll alább, hozzánk közelebb.

\*

A legbiztatóbbnak történelmi témájú drámáink megújulásában azt érzem, hogy a drámaírók egymáshoz hasonló vagy egymástól elütő módon, hagyományosabb vagy kevésbé hagyományos formában, életünk, eszmélésünk, emberi és kommunista lelkiismeretünk legdöntőbb kérdéseire keresik a választ. Kérdéseket tesznek fel, és megválaszolják őket, vagy ha a lehetőségeikből, erejükből többre nem futja, újra kérdeznak, hogy az eddigi feleleteket az élet tükrében ellenőrizzék. Ez a magatartás, ez a viszonyulás tűnik a legreménykeltőbbnek, ez ad okot a bizakodásra, hogy drámairodalmunk, mely hosszú ideig a legcsenevészebb hajtásnak számított, behozza lemaradását.



Horia Damian: Konstrukció