

A DRÁMA FEJLŐDÉSE

Az epikával és lírával ellentétben a dráma olyan irodalmi műfaj, amelynek történetét nem lehet egy irodalmon kívüli intézmény: a színház kérdéseitől függetlenül tárgyalni. A romániai magyar dráma-irodalom fejlődését próbálva összegezni, Jordáky Lajos kiindulópontként szögezi le: „A drámai irodalom minden korszakban, minden társadalomban együtt növekedett a színházzal, és virágzása csaknem mindig egybeesik a színjátszás virágzásával.“ A tétel általános érvényének elismerése ellenére, ötven év tanulságai alapján mégis meg kell állapítanunk, hogy a romániai magyar dráma fejlődése nem párhuzamos a romániai magyar színjátszás sikereivel vagy balsikereivel.

*A szín-
játszás
hagyomá-
nyai*

Közismert az erdélyi színházpártolás jelentősége a magyar nyelvű színjátszás kialakulásában és megerősödésében: Kolozsvár 1792 novembere óta megszokás nélkül biztosít hajlékot Thália papjainak, akik között a magyar színjátszás olyan nagyjai tevékenykedtek itt, mint Kótsi Patkó János, Jancsó Pál, Déryné, E. Kovács Gyula, Jászai Mari, Szentgyörgyi István. Az *Erdélyi Múzeum* pályázatára írta Katona József a *Bánk bánt*, s a Madách-kultusz létrejöttében, ápolásában is lényeges szerepet tulajdoníthatunk a kolozsvári magyar színháznak. Ezek a hagyományok változatlanul elevenek és tudatosak napjainkban, amikor hat városban (Kolozsvár mellett Marosvásárhelyt, Nagyváradon, Szatmáron, Temesvárt és Sepsiszentgyörgyön) működik hivatásos magyar társulat. A magyar nyelvű színház-hálózatnak ez a sűrűsége, a gazdagság színészi tehetségekben, bizonyos szakaszokban egyik-másik romániai magyar színház (az ötvenes években például a marosvásárhelyi Székely Színház) kitűnő működése nem járt azonban együtt a romániai magyar dráma-irodalom virágzásával.

Valójában a két világháború közötti korszakban is a dráma jelentette a leggyengébb láncszemet a romániai magyar irodalomban. Erdemben mindössze három-négy jelentősebb alkotóra hivatkozhatunk e műfajban — mindegyikük más-más törekvést képviselt —, de Kós Károlynak, Tamási Áronnak, Bánffy Miklósnak és Nagy Istvánnak sem fő megnyilvánulási területe a drámaírás. Mégis, egészen a közelmúltig, a *Budai Nagy Antal*, az *Énekes madár*, a *Martinovics* volt a művészi mérce, az időszzerű társadalmi kérdések osztályharcos szemléletében pedig az *Özönvíz előtt* számított emlékezetes drámaírói teljesítménynek, amelyben a realista ábrázolás nem zárja ki a mai törekvésekkel összhangzó groteszk jelentkezését.

Ezek a közvetlen hagyományok sem egyformán éltek és hatottak az elmúlt huszonöt esztendőben. A népi demokratikus forradalom első szakaszában, a negyvenes, de különösen az ötvenes években a színház egyértelműen és közvetlenül a politikai feladatok szolgálatában áll, az esztétikum háttérbe szorul, sőt jórészt el is tűnik az új színművekből. Nagy István 1947-ben bemutatott második darabja, *A gyár ostroma az Özönvíz előtt*ben erőteljesen jelen lévő emberi kapcsolatokat jórészt felszámolja, öntudatos munkások, gyárosok, tolvajok és megalkuvók vívják a színpadon társadalmi osztályharcukat, a drámaiságot azonban elnyomja a sok sematikus szöveg. Pár évvel később születik meg az akkor reprezentatívnek tekintett színmű, Sütő András és Hajdu Zoltán közös munkája, a *Mezítlábasszony* (1950). Ahogy *A gyár ostroma* az iparban, a *Mezítlábasszony* a mezőgazdaságban példázza az osztályharc éleződésének elméletét: kulákmesterkedés (a háttérben a bujtogató volt földbirtokos) akadályozza a kollektivizálást, a Davidov-típusú, segíteni idejött munkás azonban, az élenjáró parasztok segítségével, meggyőzi az ingadozó középgazdákat. A szerelem, amelyre a cím utal (és ami meghatározó szerephez jut Sütő későbbi színdarabjaiban), csupán poénszerűen tűnik fel, s hiányzik a darabból a Sütő András írásaira mindig jellemző nyelvi varázs is.

Ebbe a sorba állítható a színész Kovács György és Eugen Mirea szerzőpár műve, *Az utolsó vonat* (1958): színpadtechnikai ismeretek birtokában, céljuk a nacionalizmus-sovinizmus kártevését tudatosítani; e darab szerzői irodalmi babérokra nyilván már nem is pályáztak, mint ahogy nem pályázhattott erre egy másik színészpár, Kiss László és Kovács Dezső sem a *Vihar a havason* (1953) megírásakor.

A
társadalmi
dráma felé

A romániai magyar dráma gyermekbetegsége még a hatvanas évek elején is virulens. A *Százházas lakodalom* Simon Magda kollektivizálási darabja szintén előregyártott elemekből készült, de Huszár Sándornak sem sikerült az építőtelepre került fiatal orvos-házaspár családi viszályában a közösségi helyzet-állás és az egyéni érdek konfliktusát meggyőzően, újszerűen sürítenie (*A házasságok a földön köttenek*, 1963). Deák Tamás *Két halál* és *Testvérek* című drámái már mentesek a proletkultos tünetektől — s különösen a *Testvérek* drámai szerkezete szilárd, figurái is reálisak —, a polgári családról, az ott uralkodó erkölcsi normákról, illetve gyakorlatról azonban ő sem tud különösebben érdekeset, újat mondani. Földes Mária „drámai riportja” (*Baleset az új utcában*) legalább egy jelenet erejéig többet ígér: a darab riportere egy mai tömbház „színes redőnyei” mögé néz, s bár a baleset köré lazán csoportosított események társadalmilag és művészileg eléggé jelentéktelenek, a két gyári munkáscsalád életkörülményeinek, szemléletének szembeállításában felvillan az igazi drámai konfliktus lehetősége.

Földes
Mária
(1925)

Tomcsa
Sándor
vígjátéka

Nemcsak a színpadon, hanem irodalomként is több, meggyőzőbb siker született a vígjátékban. Tomcsa Sándornak sikerült átmentenie *Az utolsó szalmaszálba* humoreszkjeinek eredeti figuráit, különösen a kisvárosi úrhatnám polgárt, aki az új világban is ragaszkodik illúzióihoz, valójában sosem volt hírnevéhez, tekintélyéhez; sajnos azonban Tomcsa vígjátékírói erejéből is csak az első felvonásra futja. Aligha tekinthető véletlennek, hogy az *Igaz Szó* 1958-as pályázatára három ígéretes egyfelvonásos is beérkezik: Asztalos István *Törvényen*

(*A vidámság embere*), Méliusz József Nem olyan egyszerű... és Sütő András *Fecskeszárnyú szemöldök* című „vidám játéka” abban az időben előrelépést jelentettek hihető erkölcsi konfliktusaikkal, egy-egy jó vígjátéki figurával, megmunkált írói szövegükkel. Ez a siker készítette Sütő Andrást arra, hogy két egyfelvonásosból egész estét betöltő vígjátékot írjon, de a *Tékozló szerelem* lényegében nélkülözi a drámaiságot, nyelvileg is felhígul, humora a népszínművekéhez közeledik. Az 1967-ben bemutatott *Pompás Gedeon* már új minőséget ígér, Sütő ebben a színművében is hű marad a falu világhoz, hűséges Tamás Áron népi játékainak örökségéhez, ám az anekdotánál erőteljesebben jelentkezik itt a groteszk. Az író ezúttal nemcsak pompás nyelvi fantáziájára bízta magát, nem elégedik meg a szellemes-csípős replikákkal — saját eredeti mondanivalója is van koráról. Pompás Gedeon alakjában is felismerhető a darab egészére jellemző kettősség, de az anekdotába illő kelekótyánál jellemzőbbnek érezzük az önkényeskedő kiskirályt, aki — a darab egyik kritikusanak, Szász Jánosnak a szavaival — „a tetejében még ravasz is, de tunyaeszű, mert a gondolatokat jelszóvá őrlí az agyában, a jelszavakból pedig kiőrli a gondolatokat; s noha szárnalmas, egyben ijesztő is, mert: nincs közösségi érzéke, mégis vezetni akar, s úrhatnám is ráadásul”. A kétféle formanyelv — az anekdotizálás és a groteszk — keveredése megbontja ugyan a mű egységét, a Pompás Gedeon mégis jelentősebb művészi tett a romániai magyar drámában, mint egy olyanfajta töretlenség, amilyen a *Nézd meg az anyját* című Nagy István- vagy a *33 névtelen levél* című Méhes György-vígjátékot jellemzi — jóllehet mindkét alkotás a közönség s részben a kritika érthető elismerésével találkozott. Időszerűségük elvitathatatlan: Nagy István mai gyári fiatalok magánéletét bírálja „majdnem vígjátékában”, olyan osztályharcos szigorral-egyértelműséggel, mint ahogy régebbi drámáit írta — de, a fiatalok problémáit más körülmények között vizsgáló *Dühöngő ifjúság*ot asszociálva a Nagy István-darabhoz, nem tagadhatjuk,

Sütő András
színpada
(Pompás
Gedeon)

Méhes
György
(1916)

szerzőnk az osborne-i mélységektől sajnos elmarad; Méhes György az ellenkező utat járja, a meglátott társadalmi problémát könnyű vígjátékban, tetszetősen oldja fel, a lényegi konfliktust helyzetkomicummá szelídíti; s tovább megy a színvonalengedményben *Heten, mint a gonoszok* című komédiájában (akárcsak Csávossy György—Komzsik István *A fül* című bohózata).

Szemlér
Ferenc
„optimista
színjáté-
kai“

Szküllák és kharübdiszek között, a társadalmi drámában a legtöbb mindeddig talán a költő Szemlér Ferencnek sikerült. *Életünk és halálunk. Optimista színjátékok* (1968) című kötetének bevezetőjében ő is az etikus szándékot, az erkölcsi célokat hangsúlyozza, drámái azonban — elsősorban a *Marci jól érett* — ezt a célzatosságot jótékonyan az esztétikumba rejti. Noha Szemlér is a hagyományos drámaépítkezést választja, akárcsak Nagy István vagy Méhes György (a *33 névtelen levélben*), megtalálja a módját, hogy konfliktusábrázolása ne csak hiteles, hanem jelentős is legyen. A címszereplő Marcella és férje, Mózes összeütközése, kiválóan alkalmas arra, hogy egy átmeneti korszak számos központi kérdését felvesse: a népi tehetségek előtt megnyílt lehetőségek, a továbbélő társadalmi rangkülönbségek, a törvénysértések, a fiatalok őszinte lelkesedése a rájuk váró feladatokért, más fiatalok önpazarlása — és mindez a házasság jól ismert belső problémáival összefonódva, megfelelő keret egy mai társadalmi dráma számára. A *Marci jól érett* merészebb sűrítéssel a romániai magyar drámairodalom kiemelkedő alkotása lehetett volna, de így is — azzal együtt, hogy helyenként elcsúszik a társalgási dráma „középfajúsága“, konvenciói felé — Szemlér és a műfaj adott lehetőségeit jelzi. Az *Életünk és halálunk* már inkább a korlátokat mutatja, itt ugyanis visszakísértenek a Szemlér Ferenc költészetében olykor jelentkező „klasszikus“ felhangok, egy olyan fennköltség, amely nem békíthető össze a társadalombírálat köznapi valóságával; konkrétum és példázat, elidegenítő táblák és kóruszerű megoldások váltakozása lerontja a művészi hatást, banálissá, jelszószerűvé teszi a kérdésekre adott írói

válaszokat. Amikor viszont következetesen, átgondoltan alkalmazza a versbeszédet a drámában, vállalkozásából jó mű születik: az *Apellész különös kalandja* 1963-ban már olyan erényeket mutat, amelyek meghatározóvá válnak a romániai magyar drámairásban a hatvanas évek végén. Az ókori környezetbe helyezett cselekmény hatalom és művészet viszonyáról mond sajátosan XX. századi ítéletet.

Szemlér ez utóbbi darabját tehát nem tekinthetjük szabályos történelmi drámának — a *Budai Nagy Antal* vagy a *Martinovics* folytatásának. Kós és Bánffy kezdeményének érdemi folytatására elég sokáig kellett várni, bár időközben is keletkeztek történelmi tárgyú színdarabok. Szabó Lajos Misztótfalusi Kis Miklós közismert kálváriáját dolgozta fel *Mentség* címen (1956), a helytállás példáját adva meglehetősen epikus formában. Ugyanilyen tudatformáló szándék szülte Veress Dániel *Mikesét* és Báthori Zsigmondot idéző *Véres farsangját*, valamint Sombori Sándor *Gábor Áron*-drámáját. Veress a Németh László-i történelmi drámát vallja példaképének, de első színpadi művében nem tudja megközelíteni mesterének gondolatközpontúságát. Műfajilag a *Véres farsang* előrelépés a *Mikes* epikus tablóihoz képest. Formai erényei miatt említésre méltó Somlyai László régebben írt, de most átdolgozott, *Fráter Györgyről* szóló színműve is.

Mindezek a drámai alkotások azonban — még ha a legutóbbi évek termékei is — a modern nyugat-európai dráma behatolása előtti állapotot, szemléletet tükrözik. A hatvanas évek közepétől általában a romániai magyar színpadokon is egyre inkább teret hódít Dürrenmatt, Arthur Miller s a kor nagy politikai-erkölcsi kérdéseit feszegető dokumentumdráma; román, illetve magyar nyelvű előadásokban vagy nyomtatásban hozzáférhetővé válnak Ionesco, Beckett, Pinter, Mrożek művei is. Különösen Dürrenmatt példája hat termékenyítően. A fizikusok felelősségének gondolatát Földes Mária írja izgalmas, a helyi színeket sem nélkülöző magatartás-drámába — Reginald Rose *Tizenkét dühös emberének* feszült-

*Történelmi
tablók*

*A modern
dráma
hatása*

ségét megközelítve; *A hetedik, az áruló* (1966) a tudósok felelőségén túl a mi emberi felelőségünkre kérdez rá, a különbözőképpen megokolt árulások, megalkuvások sorozatát mutatja be katartikus erővel. Deák Tamás drámaírói erényeit is a parabolikus ábrázolás hozza leginkább napvilágra. Kultúrhistoriai elmélkedésekkel túlterhelt kísérletei (*Demetrius, Ádám elkárhozása*) után *A hadgyakorlatban* (1968) és a *Forró szigetben* (1970) találja meg korszerűen humánus gondolatainak hatásos drámai formáját. Már *A hadgyakorlat* groteszkjét megelőzően a *Fictus és Laodiké* című „szabálytalan tragédiában” a hatalomtól megcsömörölt császárt és Laodikét, Hermes papnőjét követi Délosz szigetéről egy névtelen szigetre, ahová a feladat elől a szerelemben menekülnek — ám a magányban sem találnak megnyugvást, hiszen a szerelem hamar elmúlik, kiürül. E kamaradarabszerű kérdésfeltevessel szemben *A hadgyakorlatban* Deák Tamás mélyebbre megy az elemzésben: a hatalom természetéről mondja el véleményét jól megépített drámai szituációkban, ügyesen megválasztott és meggyőzően jellemzett figurák által. Bár drámájának javára válna az elszabadultabb játékosság, művészileg magasabbrendűnek tűnik e mű puritánabb nyelve, mint előző darabjainak nemegyszer dagályosságba átcsapó költőisége-filozofikuma. Legsikerültebb drámai alkotásaiban Méhes György is a groteszk felé tájékozódik. Háború- és nacionalizmusellenes paraboláján, a *Barbár komédián* még eléggé átüt a dürrenmatti ihletés, a *Noé bárkája* jó alapötletét viszont nem sikerül igazán szellemesen kiaknáznia, szövege kevésbé irodalmi, inkább a drámatechnikai ismereteket igazolja, ismételten. Hasonló gondolatkört — hatalom, szabadság, egyéni és közösségi felelőség — igyekeznek korszerű drámai formába foglalni váltakozó sikerrel a fiatalabb írók is, mint például a politikumra ebben a műfajban is nagy súlyt helyező Lászlóffy Csaba, valamint Tömöry Péter.

A romániai magyar dráma nagykorúsodását — a színpadra írt művek mennyiségének ugrásszerű, minőségi szintjének fokozatos növekedése mellett —

két eredeti tehetségű drámaíró feltűnése hitelesíti. Páskándi Géza több mint húsz évvel ezelőtt költőként, Kocsis István a hatvanas évek közepén novellistaként indult, s mindkettőjüket a maguk műfajában a legnagyobb lelkesedéssel fogadta a kritika. A tehetség kibontakozásának dialektikáját nem tagadva, bizonyára a társadalmi fejlődéssel összefüggő törvényszerűséget kell látnunk abban, hogy Páskándi nagy sikerekkel a háta mögött, Kocsis István pedig jóformán még az indulás lendületében, nagyjából egyszerre fordulnak a dráma műfaja felé, nem tagadva meg régebbi szerelmüket. (A román dráma megújulása szintén ezekben az években, Marin Sorescu, D. R. Popescu, Ion Băieșu, Teodor Mazilu, Romulus Vulpescu darabjai révén következik be.) Kocsis is, Páskándi is öntörvényű világot teremt drámai műveiben, következetesen azokhoz az esztétikai-etikai eszményekhez, amelyeket versben, prózában vallottak és vallanak. A kísérleti szakaszon túljutott drámáik szervesen illeszkednek be a mai európai drámairodalom korszerű áramlataiba.

Kocsis már első színművével, a *Megszámláltatott fákkal* a magatartás-drámának kötelezi el magát. A történet 1943-ba, egy németek által megszállott bányászvároskába vezet el, az újabb antifasiszta irodalommal azonban csak annyiban tart rokonságot, amennyiben Kocsis is hátat fordít a fekete-fehér ábrázolásnak. A helyszín és az időpont csupán abban játszik szerepet, hogy a szerző egy kiélezett helyzetben teheti fel hőseinek a kérdéseket; de valójában Kocsis nem a kérdezettek, a letartóztatott Komárk tanár és Milkó bányász, illetve az árulásra azonnal hajlandó Fischer válaszaira kíváncsi — ők első színre lépésüktől kezdve szilárd vagy ingatag, azaz változatlan jellemek. A dráma középpontjában Ranke őrnagy, a megszállók humánus parancsnoka áll, aki egy falu helyett az erdőt lövette — ám épp így pusztult el az oda menekült lakosság, ő pedig, a parancsnok, kitüntetését kapott. Rankét a dráma szüntelen vitában, meggyőző akcióban mutatja (a feszültség lényegében intellektuális): de nem annyira ellenfe-

Kocsis
István
(1940)

leít, mint inkább önmagát akarja meggyőzni, hogy a megszállók oldalán is megőrizheti emberségét.

Ranke illúziójának bukását élesebben, félreérthetlenebbül s formailag is tökéletesebben fogalmazza újra *A nagy játékos* (Martinovics utolsó napja) című Kocsis-dráma (1969). Ahogy ott a közelmúlt, itt a távolabbi történelem megidézése nem cél, csupán eszköz az író kezében (arra azonban gondosan ügyel, hogy figuráinak s a problémáknak a beállításával ne mondjon ellent a történelmi forrásoknak). A szerepek ugyan megcserélődnek, nem a hatalmi pozícióban levő Ferenc császár (vagy apja, az emlékképben megidézett Lipót császár áll Kocsis érdeklődésének középpontjában, hanem a halálra ítélt Martinovics, de az erkölcsi (drámai) kérdés lényegében ugyanaz: lehet-e egy ellenséges, haladásellenes hatalommal szövetkezve harcolni a haladásért, e hatalom ellen? Martinovics ellentmondásos történelmi alakja kitűnő alapot nyújtott egy ilyenfajta elmélkedésre, e dilemma drámai felmutatására. Így lehetett *A nagy játékos*-ból több, mint elvont erkölcsi példázat — vérbő, kitűnő dráma. Martinovics vitájának a császárral tétje van, az elítélt életéről van szó; igaz, Kocsis meg-megfeledez a császárról, túl sokáig hagyja őt a színen szöveg nélkül, ezért azonban kárpótól a főhős drámai figurája, nagyszerű monológ-sorozata, amely egy képzeletbeli nagy dialógus egyik oldala. Egyetlen vétséget követ el a szerző hőisével szemben, és ez a dráma második részében meg is bosszulja magát: Martinovics hamis szillogizmust állít fel az önmaga és társai életéért a császárral folytatott vitában (az összeesküvés vezetője bűnös, de annak a tervezett forradalom „játék” jellegéről mit sem tudó résztvevői következésképpen ártatlanok), s ezzel Martinovics szellemi fölényét szemfényvesztéssé degradálja, a vita komolyságát is veszélyezteti. A magyar dráma hagyományos betegségében osztozva, sajnos Kocsis is tovább vezeti a cselekményt, mint ahol a drámai cselekmény valójában befejeződik. Ezekkel a formai hibáival együtt is, *A nagy játékos* a hazai magyar drámairodalom jelentős műve.

Ezen az úton, erkölcs és hatalom szembesítését keresve a történelemben, indul el Kocsis István akkor is, amikor Stuart Mária legendás alakjának újrafefelevenítésére vállalkozik. A dráma címe s a zárójeles alcím nemcsak a kérdésfeltevést, hanem a választ is pontosan körvonalazza: *A korona aranyból van (Egyszer egy költő gyönyörűt álmodott egy királynőről)*. Szerzőnket nem zavarják az elődök Stuart Mária-értelmezései, ő föltételez egy királynőt, aki a jót akarja, aki erőszak nélkül akarna élni a hatalommal — de meg kell győződnie, hogy ez lehetetlen. És ami már Kocsis legelső novellájában központi gondolatként megjelent, az itt drámai elemmé épül: a végletekig feszített erkölcsösség, a túlhajtott emberpróbáló játékok nem evilágivá, helyenként ellenszenvenné teszik a hősnőt, az örömteremtés e módjának naivitása, hatástalansága nyilvánvalóvá lesz.

Egyértelműbben, tisztábban sűríti erkölcsi krédóját a *Bolyai János estéje* című monodrámája (1970). A hősnék itt is szembe kell néznie a hatalommal, bár Bolyainak — legalábbis a dráma cselekményének idején, élete alkonyán — illúziója sem lehet, hogy a hatalmat gyakorolja; ellenkezőleg, Kocsis olyan pillanatot választ ki az írói fantáziát minden korban megmozgató nagy matematikus életéből, amely kiszolgáltatottságát a legkeserűbben megéreztetni: katonatiszti nyugdíjának megtartásáért vállalnia kellene a császári besúgó szerepét. A megaláztatások e legnagyobbika felidézi Bolyai Jánosban életének többi megaláztatását, szüntelen vitáját apjával és legfőképpen a híres apai jó barátával, Gauss-szal, s így, noha a színen egyetlen szereplő jelenik meg, valójában izgalmas összecsapásoknak vagyunk tanúi, váltott ellenfelekkel folytatott párbeszédnek — egyik felét halljuk. (Tulajdonképpen Kocsis előző darabjai is álcázott monodrámák voltak, s művének drámaisága csak nyert a statiszták kiküszöbölésével.) Apjával, illetve Gauss-szal vitázva, Bolyai János önmagát szeretné meggyőzni, megnyugtani, hogy a helyes utat ő választotta — amikor eldobta magától a látványos sikereket. Bolyai ugyanis nem a matematiká-

*Bolyai
János
estéje*

ból, hanem a matematikáért, nem az emberből, hanem az emberért akart élni, s „az embert a csillagokkal összekötő utat“ alapozta meg. Kudarcainak tetőzésekor, amikor a legelviselhetetlenebbül szakad rá a magány, s illúzióival végképp le kell számolnia, mégis mindegyre visszatér a gondolathoz: „Az ember akkor ember, ha összes választási lehetőségei közül mindig a legnehezebbet választja.“

Játék a
hajón

Szüntelen próbatételekből áll Kocsis István *Játék a hajón* (1968) című háromfelvonásos drámája is. Kocsis ezúttal nem a történelemmel „játszik“, maga teremti meg a játék koordinátáit; a kezdetben reálisnak tűnő helyzetből (a kapitány megszegezi az egyezséget, nőt visz a hajóra) parabolát épít, de aztán a parabola adta lehetőségeknél is inkább eltávolodik a tárgyi valóságtól, párbeszédei a darab vége felé már abszurdként hatnak. Játékosság és erkölcsi szigor látszólag furcsa, valójában nagyon is átgondolt keverékből alakul ki az összhatás, bontakozik ki e rendhagyó dráma lényege: az emberek önmaguk fölé emelnek egy hatalmat, hogy egymást (a másikat) megfélemezzék — s a maguk hozta törvények aztán gúzsba kötik, megalázzák őket. Kocsis ebben a műben sem hirdet anarchista lázadást, de kitűnő művészi érzékkel tapint rá a modern kor, a szabadság- eszmék korának meghatározó ellentmondására, amely a társadalmi szervezettség magasabb fokán ismétli meg a már a klasszikus görög tragédiákban fellelhető dilemmát. A *Játék a hajón* írói megoldásában is *A nagy játékos* s a *Bolyai János estéje* mellé, a romániai magyar drámaírás tartós értékei közé állítható.

Páskándi
Géza
drámái

Kocsisnál az abszurd elemek és eljárások csupán színezik a másfajta drámai megoldásokat, Páskándi Géza viszont az abszurd dráma következetes hívének vallja magát. *Pygmalion és Galatea* (1968) című költői, filozofikus drámája (melyet *A király köve* címmel mutattak be) inkább kivételnek, semmint Páskándi „megtérésének“ számít, noha irodalmi értékei elvitathatatlanok. Stílusában ez az a mű, amely különböző jelentésrétegeivel a legteljesebben gyönyörködtet, s szabadság és (művészi) egyéniség, a

teljes önkifejezés, vagyis az alkotás lehetőségeit és kiszolgáltatottságát nem tételes-pőrén, nem is csak egy sikerült parabolára bízva szemlélteti, hanem halálos komolyan éli ebben a mitológiai játékban. A drámai szerkesztés lazasága, a fölösleges részletek természetesen rontják a művészi összhatást, mégsem ezért kell e mitológiai játék fölé helyoznünk jelentőségében Páskándi Géza abszurdjait. Bármennyire fontos ugyanis az, amiről a *Pygmalion és Galatea* az olvasóhoz s a nézőhöz szól, végső soron mégis partikulárisnak minősíthető; Páskándi abszurd drámái viszont (még a főként hangpróbának tekinthetők is) magát a létkérdést feszegetik, anélkül azonban, hogy elszakadnának térben és időben a konkrét létezésétől. Akárcsak Beckett *Godot*-jában, a várakozás Páskándi abszurdjaiban is alapmotívumként jelentkezik, mégis akár az *Árnyékban* (1967), akár *A sor* (1968), akár *A bosszúálló, a kapus, avagy: kérjük a lábat letörölni* (1970) döntően különbözik Beckett művétől, sőt a kelet-európai abszurd sajátos változatát képviselő Mrožek *Strip-tease*-étől is. Az *Árnyékban* alaphelyzete: két ember áll egy stilizált horogkereszt s az akasztófa alatt, és várakozik. Párbeszédükből kiderül, hogy a hóhért s az áldozatot várják, pontosabban tisztázni akarják egyre értelmetlenebbnek tűnő helyzetüket, el akarják oszlatni a bizonytalanságot, növekvő félelmüket. (Eddig még Páskándi párhuzamosan halad Mrožekkel.) Az abszurd dráma műfajához tartozó halandzsza-szöveg azonban egyre mélyebb összefüggésekre világít rá, s nyilvánvalóvá lesz, hogy a szerzőt nem csupán az egyén, az elszigetelt ember kiszolgáltatottsága foglalkoztatja. Az abszurd klasszikusaitól, mindenekelőtt Beckett-től eltérően, Páskándi nem akarja az egyént kiszigetelni a társadalomból. Finom úr így szól várakozó társához: „Hinni akarom, hogy nem vagyunk egyedül. Ön és én. Hinni akarom, hogy ... igen ... ha senki sem jön ... akkor is ... a tömeget képviseljük. Nem a *páros magány*, hanem az *egyediesült közösség* képviselői, nem a páros magány, hanem a *páratlan közösség* emberei vagyunk: magányunkban — közösségiek, közösségiként — magányosak.“ A

Lét-
kérdések
és az
abszurd

sor környezete — az abszurd ismertetőjegyein belül — még konkrétabb: a panaszosok egyre növekvő sorban állnak a panaszokat meghallgató hivatal bejárata előtt — oly hosszú sorban, hogy a sor vége már a húsosüzlet bejázatánál van. Valamennyi vagy akár számottevő panaszos meghallgatására nincs mód, a hivatal embere, az Ülő tehát cselhez folyamodik: a sorban az utolsót hívhatja be a szolgálával, bizonytalanságba taszítva s így megosztva a várakozókat. Erre a helyzetre is tökéletesen érvényes az, amit Páskándi az abszurd fogalmáról egyik esszéjében mond: „A szituációval szemben fegyvertelenül álló, választani, dönteni nem tudó emberek állnak előttünk.“ Ezeknek az embereknek a halandzsaszövegéből, illetve az Ülő s a Szolga, majd a behívott Álló párbeszédéből épül *A sor*. Ezekben a párbeszédekben Páskándi messzemenően kiélheti a novelláiban megfegyvelmezett párbeszédírási vágyát, csillogtathatja szellemességét, élvezheti szójátékait — abszurd drámáiban azonban minden értelmet, funkciót kap, egy cél felé irányul: a kaotikus látszatban a lényegyet ragadni meg, a bürokratikus képmutatásban az emberellenes manipulációt leplezni le. Az időfelettség és arcnélküliség így ötvöződik a konkrét időbeliséggel és típusalkotással, az abszurdnak egy új, kelet-európai válfaját igazolva, amelynek Mrožek mellett minden bizonnyal Páskándi Géza is egyik jelentős képviselője.

Dávid
Ferenc

Páskándi azonban nem hagyja magát beskatulyázni: néhány kitűnő abszurd-kísérlet után megírta *Vendégség* (Dávid Ferenc avagy: *Unus est Deus?*) című darabját (1970), amely nem egyszerűen folytatja a realista hangvétellű romániai magyar történelmi dráma hagyományát, hanem e műfajt új fényben csillogtatja meg. Dávid Ferencnek, a zseniális hitvallónak akart benne emléket állítani — mondja darabjáról a szerző, de a mű központjába nem annyira a hite mellett szilárdan kitartó öreg püspök, mint inkább a házába elszállásolt és Dávid Ferenc megfigyelésével megbízott, olasz származású teológus kerül — még pontosabban a „vendégség“, azaz az árulás lélektana. Dávid Ferenc szilárd jellem, amo-

lyan kényelmetlen, kérdező ember — Páskándi számára viszonyítási alap. Az izgalmas drámaírói feladat viszont Socino „vendégeskedésének“ ábrázolása; Socino ugyanis nem egyszerű besúgó, maga is művelt teológus, egy hiten van Dávid Ferencsel — s csak hitből hajlandó jelenteni, vagyis ha meggyőződött Dávid Ferenc bűnösségéről. Socino nemcsak a látszatot akarja megőrizni, hanem lelkiismeretét is szeretné megnyugtatót, s végig vitázik az őt közvetlenül megbízó, gátlástalan Blandratával, aki szerint „Most a szilárdítás kora jó el“, a Dávid Ferenc-szerű nyugtalanok pedig („nem akartam múzeumba tenni egyházamat; fejleszteni, növelni akartam, az érvek hatalmával“) csak bajt hozhatnak a hitre, az egyházra. Bármennyire is bizakodjék Socino, hogy nem adja olcsón magát, ki van szolgáltatva megbízóinak — amikor viszont már nincs szükség szolgálataira, őt sem kímélik. Páskándi írói ítélete könyörtelen, s ennek az ítéletnek van alárendelve, meglepő fegyelmességgel, a dráma egész menete: a *Pygmalion és Galaté*val ellentétben, itt nincsenek fölösleges kitérők, öncélúan költői szövegrészek, statisztáló figurák — két magatartás szembesítődik, nem csupán érzelmileg, hanem elsősorban az észérvek kérlelhetetlen logikájával; ezek az észérvek azonban rendkívül pontos és finom lélekrajzban érvényesülnek, a realista dráma legjobb hagyományai szerint, magukban hordozva ugyanakkor a modern parabola intenzitásnövelő lehetőségeit.

Páskándi egyébként nem áll egyedül a romániai magyar drámában — mint az abszurd művelője sem. Kányádi Sándor *Kétszemélyes tragédiáj*át ugyanis ide kell számítanunk, noha realista vétetése ellentmondani látszik állításunknak. De ahogy Harold Pinter drámái rokonságot őriznek Beckett-tel és Ionescóval, Kányádi drámaírói módszerében is sok közös elemet találhatunk Páskándi abszurdjaival; a nem rögzíthető félelem, az ismétlődések, a bizonytalanság paroxizmusig fokozódó mindenhatósága jelzik ezt a rokonságot. Ugyanakkor Kányádi megőrzi a hagyományos drámából a feszültség állandó fokozásának elvét, s a környezetrajzban is nagyobb pontos-

*A drámaíró
Kányádi*

ságra törekszik, mint a „tisza“ abszurd képviselői. Hagyományisztelete erőteljesebben érvényesül *Űnnepek háza* (1970) című társadalmi drámájában.

A romániai magyar drámairodalom e legújabb eredményeinek színpadi kipróbálása ez idáig csak részben történt meg. Ezért is állíthatjuk, hogy drámairodalmunk fejlődése nem függ szorosan össze a színházzal.