

SZÓPALOTÁK A GONDOLATSZABADSÁGRÓL

TOMISLAV KETIG

A jugoszláv drámaírókat egy gondolat tartja megszállva: hogyan lehet közös nevezőre hozni az egyéni és társadalmi szabadság fogalmát. Történelmi tény, hogy a társadalmi szabadság mindig egy-egy nagy személyiség eszméinek érvényesülése, aki a szellemi, etikai és politikai változások iránti általános óhajokat zseniálisan egy filozófiai programba tudta olvasztani —, enélkül minden forradalmi tett vak és meddő. Létezett tehát egy történelmi fejlődési láncolat: gondolatszabadság-eszmei megformálás-forradalmi tett.

Mindaddig, amíg a társadalmi érdek az uralkodó formáció érdekeivel azonosult, ez a folyamat a rendszer rombolása és egy olyan szerkezet kiépítése útján ment végbe, amelyen belül a szabadság kivívott minősége hatni tud. Az emberi közösség fejlődéséről éppen olyan értelemben lehet szó, hogy tagjainak egyre szélesebb rétege kapcsolódott be abba a körbe, amely szabadon gondolkodhatott, beszélhetett és cselekedhetett.

A szocialista közösség fontos jellegzetessége, hogy e jogok végérvényesen kiterjednek valamennyi tagjára. Azáltal azonban, hogy a szabadság mindenki jogává lett, megváltoztak a feltételek is, amelyek révén a szabadság fejlettebb formákat ölthet. Mivel pedig nincs meg a lehetőség a szabadság további vízszintes, mennyiségi növelésére, a rendszer rombolása, mint módszer, megszűnik. A társadalmi rétegek szembeállítás helyett — e folyamat első szakasza az egyének értelmi-ségi akciója, mint a tömegek kollektív akciójának hatótényezője — számos egyéni konfrontálódás következik be, s csoportok nyomása is észlelhető, amely a társadalmi szerkezethez képest építő jellegű. A rendszer — amely a közösség valamennyi tagja azonos jogrészesedésének szervezeti formája — ezáltal magában véve is eléggé dinamikus és rugalmas ahhoz, hogy mindenki óhajának megfelelően átalakuljon.

Ilyen helyzetben a társadalmi szabadság nem az egyéni szabadság következménye, hanem párhuzamos eredménye.

Ha ez még sincs így, akkor a vázolt helyzettől való eltérések olyan méretűek, amilyen mértékben maga a rendszer tér el saját alaptételeitől.

Az utóbbi időben bemutatott, illetve kiadott drámák szerzői nagyfokú érdeklődést mutatnak az iránt, hogy elemző módon értékeljék ki ennek az eltérésnek a fokát és irányait.

Minden társadalmi modell az emberi tudatnak az adott korszakban

lehetséges maximumával számol. Az egyéni tudat maximuma azonban mindig jóval az átlagot jelentő kollektív tudat-maximum fölött áll. Ez az első, modellt veszélyeztető tény.

Ezenkívül modellünk annak az egyedül lehetséges társadalomnak épült, amelyben sikeresen fejlődhet — vagyis a fejlett iparú és kultúrájú társadalomnak. Társadalmunk azonban sem ipari, sem kulturális szempontból nem eléggé fejlett — valójában félig falusi struktúra. Ez a második tény, amely modellünket veszélyezteti.

Korunk világa a legkülönbélebb társadalomfejllettségi fokozatok és társadalmi modellek összessége, a legkezdetlegesebbektől a legfejlettebbekig. Az együttműködés parancsoló szükségszerűsége és az a tény, hogy az elszigetelt fejlődés lehetetlen, oda vezet, hogy más struktúrák erőteljesen hatnak a mienkre. Ez a modellünket veszélyeztető harmadik tény.

Logikus tehát, hogy a káros hatások összességével szemben a modell úgy védekezik, hogy a szabadságot a haladó szellem szabadságára korlátozza.

A határok azonban mércéket igényelnek, a mércéket pedig szubjektumok szabják meg, tárgyilagosságuk mértékét tehát a társadalmi érdeknek a mindig megszemélyesülésre irányuló hatalmi érdekekkel való pragmatista azonosítás korlátozza.

A mércék és mértékek viszonylagossága ezért gyakran lehetőséget nyújt a hivatalos mértékek és mércék összeütközésére, amelyek a szervezet tagolt rendszerében sem függőlegesen, sem vízszintesen nem egyeznek meg teljesen a túlnyomórészt filozófiai vagy pedig gazdasági alapú mértékekkel és mércékkel. Mivel a progresszivitás a megegyezés jelzője, az adott helyzetben csak az egészében vett tételek keretében válik vitathatatlanná, vagyis egy statikus elem keretében, mégpedig az aktivizmus tekintetében, azaz éppen a társadalmat előrevivő folyamatokban megnyilvánuló szubjektív értékeléstől függően.

Társadalmunk belső nyíltsága szinte teljesen megghiúsítja az egyéni szabadság nagyobb fokú kisajátítását, de még mindig nem ösztönzi társadalmi érvényesülését, társadalmi szabadsággá való változását. Ehhez a meglévő terület alkotó jellegű kihasználása szükséges, mert semmilyen szerkezeti mechanizmus nem szavatolhatja — ennek az egyéni szabadságból kell erednie.

A dráma, mint általában véve az irodalom része, különösen az elemzés szempontjából érdekes, mert már faktúrája révén is a legszorosabban fűződik korának erkölcsi és társadalmi problémáihoz, mert a leghatásosabban fejezi ki őket, s mert hatásai a legközvetlenebbek, ezáltal pedig témái is a legidősebbek.

A drámaszövegek legújabb sorozata megtartotta azokat a jegyeket, amelyek alapján osztályozták őket. A társadalom és valóság iránti viszonyuk vagy közvetlen, vagy pedig áltörténelmi, illetve közvetett.

Ha közvetlen, akkor lényegesen különbözik a korábbi években tapasztalt viszonytól. Többé nem az egyéniségek erkölcsi válságait ábrázolja, mint Kozak vagy Lebović trilógiájában. Ez most már a rendszer erkölcsi válsága, a hatalmi elit eszmei tudatának torzulása, kísérleteink tragikomikus története a gondolat vagy a magatartás prototípusaiba vetítve.

E kivetítés első változatát Mirko Miloradović *Csupasz macskaköly-*

kök, Slobodan Šnajder *Minigolf* és Slobodan Šembera *Patkánymérgezés 1968 nyarán Zágrábban* című drámájában találjuk meg.

Mi is a gondolat prototípusa?

Ez egy drámai alak, amely vitázik, perlekedik vagy összetűzésben áll egy, illetve több prototípussal. A dráma valójában színpadi beszélgetés a megadott témáról, amelyet a szerző több-kevesebb sikerrel irányít avégett, hogy az egyes jelenségek, csoportok, nézetek vagy az egész társadalom iránti bíráló viszonyulását „megüzenje” a többieknek. Az alakok, a viszonyok, az érzelmek, egyszóval mindez, vagy teljesen alárendelt helyzetben vannak (*Patkánymérgezés . . .*), vagy pedig egyáltalán nem léteznek (*Csupasz macskakölykök*). Ha a szerző bíráló viszonyulása azonos egy szélesebb csoport vagy társadalmi réteg véleményével, akkor a gondolat prototípusa az eszmék és koncepciók képviselője lesz (az egyetemi hallgatók és a tanárok összetűzése a *Csupasz macskakölykök* c. drámában).

A magatartás prototípusa nem eszméit, hanem gyakorlatát, manírjait, viselkedését, izlését és eljárásait fejezi ki. Ez mindig a csoport, a kaszt vagy a réteg képviselője. Erre a változatra Aleksandar Popović *Aranyszárnyú griffmadár* és *Második ajtó balra* című darabjai a jellemzőek.

Az *Aranyszárnyú griffmadár* az eszményi rend metafórája, amely mindig távolodik, és mindig ugyanabban a távolságban marad, örökké a jövőben. A darab pittoreszk történelem, 1946-tól napjainkig, amelyben az eszmék és az ideológusok húzzák a rövidebbet, a kispolgári hosszútávfutók pedig a gazdagodás pályáján megkaparintják a zsirosabb falatot. A primitivizmus körképe ez, amelyben minden kezdetleges: a mentalitás, az érzelmek, a tudat, a politika, a társadalom és az egyén iránti viszony egyaránt.

E két dramaturgiai módszer közös törekvése az, hogy igyekszik feltárni a társadalmi struktúra negatív elemeinek gyökereit és okait. A következtetések azonban különbözőek. Miloradović, Šnajder és Šembera szerint az ok a kisvárosi privatista pszichológia térhódítása, Popović szerint viszont az ok két összetevőre bontható: a gátlástalan, primitív hatalomvágyra és e hatalom kisajátítására — mint az említett mohó vágy logikus következményére —, valamint a falunak és a lumpenproletariátusnak az igazi proletariátus fölötti dominálására.

Ez valójában egy globális társadalmi tény két alapvető összetevője. Az elemzés sikerrel járt, hiányzik azonban a szintézis.

A korszerűség iránti áltörténelmi, illetve közvetett viszonyulás megtartotta lényeges jellegzetességeit. A színpadi faktúra azonban itt ingadozik, kezdve a drámai ékesszólástól, amelyben a szabad gondolat szembeszegül a dogmarendszerrel, a humanizmus és a koegzisztencia elve a merev pragmatizmus és türelmetlenség elvével (Ivan Supek *Eretnek* c. darabja), a keserű, talán kissé túlságosan bölcselkedő bohózat — amely megkérdőjelezi az ember valami mellett vagy ellen való elkötelezettségének alapvető lényegét (Antun Šoljan *Diokletianus palotája* c. műve) — és az emberi erény gyengeségéről és megvesztegethetőségéről szóló szellemes, kissé fanyar értekezésen át — itt közvetlen célzások utalnak az egyes országokban még nem is oly régen lezajlott kirakatpörökre (Velimir Lukić *Az ártatlan Anabella afférja* c. darabja) — egészen Deák Ferenc *Áfonyák* című költői drámájáig, amelyet izgal-

mas ellenmesének nevezhetnénk a rossz ideiglenes vereségeiről és a jó ideiglenes győzelmeiről, amelyek után fordított eredmények következnek, azzal, hogy a rossz nyomai jóval hosszabb időre olvashatók maradnak.

Ebben a csoportban egészen magányosan áll Dominik Smole *Keresztelés a Savicán* és Borislav Mihajlovic-Mihiz *Kraljevic Marko* című darabja. Kutatások ezek a történelem sötétjében és nevtelenségében, amelyből a sarjadó nemzetek oly gyakran tevesen és tragikusan értelmezett hangjai hallatszanak fel. Hangsúlyoznunk kell, hogy Smole sokkal mélyebbre merült őseink pogány lenyébe, mint anogyán Mihiznek sikerült áttörnie a nemanjići birodalom keresztény-bizánci magmaját.

Marad azonban a nyílt kérdés: vajon a modelltől való eltérést elemző drámatípusok színházat képeznek-e?

Az első ellenérv az a tény, hogy e darabok összes irodalmi, színpadi és filozófiai gyöngéségei szerzőik törekvéseiben találhatók meg, értékeik pedig azokban a részletekben, amelyekben a szöveg eltér az alapvető eszmei kerettől.

Ivan Supek *Eretnek* című darabja nyitott ajtókat döngtet, és a humanista elkötelezettség általános jelszavait mondja ki. Ezzel az alapvető törekvésével tehát ez egy teljesen funkció nélküli, in statu nascendi értelmetlen dráma. Ugyanakkor azonban visszaalítja egy, az adott pillanatban periferikus nemzet értelmiségi kiválóságainak értékét, ebben a vonatkozásban tehát, nemzetalkotas szempontjából ez a dráma rendkívüli jelentőségű.

A *Diokletianus palotája* című dráma földszinti allúziók heterogén gyűjteménye — szemmel láthatóan ez is volt a célja —, de egy értékes igazságot mond ki, azt, hogy a hatalom egyedüli, igazi euensúlya a teljes némaság.

Az *Artatlan Anabella afférja* a haladó szellemű értelmiségi megvesztegetésének folyamata; ez magában véve egészen banális tény, egyszerűsöd azonban az abszurd hős tragédiája is, aki varatlanul szembe találva magát az igazsággal, nem tud többé úgy meghalni, hogy életét büszkén eldobja magától, hanem a szenvedéstől eszelősen úgy múlik ki, mint akinek elveszik az életét. A motívum egyenértékű az antik motívumokkal!

Az *Afonyák* az erőszak, a büntetés, a romlottság rémuralmának, a világosság prófétái vereségének drámája, ám költemény is az általános emberi énségről és azoknak a mércéknek a feltételes voltáról, amelyek alapján az emberi tulajdonságokat a jó és a rossz rendszerében elhelyezzük.

A *Csupasz macskakölykök* erőteljes kiállítás amellett, hogy az ifjúsággal fel kell frissíteni a forradalom vérkeringését, ugyanakkor pedig egy szkeptikus, nem angazsált egyetemi hallgató portreja.

Az *Aranyszárnyú griffmadár* az aktivizmus panoptikuma és görbe tükre, de emlékeztet arra is, hogy a társadalom egy nagy része mindig alkotóinak többé-kevésbé dinamikus sémáin belül egzisztál.

És így sorolhatnánk tovább.

A másik ellenérv az, hogy nincsenek hiteles emberi alakok. Joggal vethetjük el a művészet szerepéről szóló szocrealista receptek sorozatát, de nem tagadhatjuk azokat az alaptételeket, amelyekre Aiszkhülosztól Beckettig a drámaszövegek épülnek. A pozitív drámai alakok —

a hősök, az egyszerű nemes emberek, akik mint emberi és társadalmi lények, tudatában vannak felelősségüknek — a nézők sok nemzedékének tudatában éltek, az emberek azonosították magukat velük, vagy pedig igyekeztek valamilyen szempontból megközelíteni őket mint példaképeket. A negatív alakokat felismerték, leleplezték. A színház tehát közvetve rendkívül fontos funkciót végzett.

Azok a drámák, amelyeket manapság a korszerűség hiteles színpadi dokumentumaiként játszanak színházainkban, valójában hús-vér emberek nélküli drámák; szavak ezek, amelyek lebegnek fölöttünk, s amelyek nem a színpadi átlényegülés következményei, hanem a színpadról a nézőtér felé vetett megjegyzésekéi. Ezek a szavak a legjobb esetben — ha a darabot ügyesen írták meg — csak arra a két-három órára lelkesíthetnek fel bennünket, míg a sötét nézőtéren ülünk, tartós hatásuk azonban nincs, mert a színpadon ugyan kimondták, de *színpadi-lag nem igazolták* őket.

Mindezek a drámák tehát nem képeznek színházat — egészen mellékes dolog, hogy színpadon is lehetségesek. A jugoszláv drámaírók ebben a pillanatban nem találták meg azt, amit kerestek: az egyéni és a társadalmi szabadság közös nevezőjét. Meghatároztak egy állapotot, kihasználták a minden létező bírálatára való szabadság jogát, alkotás szempontjából azonban nem haladták túl azt, amit előzőleg a társadalom általában véve megállapított. Nem bizonyultak látnokoknak, megmaradtak a művészi tolmácsolás szintjén.

Ez pedig nem avantgardizmus.

Hornyik György fordítása