

BERTHA CSILLA

**NEMZETI SORSTRAGÉDIÁK: PÁRHUZAMOK SÜTŐ ANDRÁS ÉS
BRIAN FRIEL DRÁMÁJÁBAN**

ABSTRACT: /National Tragedies: Parallels between the Plays of Brian Friel and András Sütő/ This paper challenges the widely accepted notion that tragedy does not exist in our age. The author suggests that a sort of communal tragedy is born, in which the irreparable loss is that of communal values, such as freedom, independence, right to one's own culture, language or faith. The hero is not isolated and alienated from social or human values - like in existentialist or absurd plays - but falls just because he identifies himself with the values, the struggle and suffering of his community.

An Irish and a Hungarian contemporary tragedy, Brian Friel's *Translations* and *A szuzai menyegző* by András Sütő, show surprising parallels in theme, thought, problems, attitudes, treatment of situation and character, and form of drama. Both are concerned with the complexity of the relationships between individual and community, man and power, language and culture, mother tongue and national identity. The analysis of these parallels is the subject of this paper.

"A beszéd, a nyelv és a nyelvhasználat ...az embernek... olyan természeti joga, hogy ki sem kellene nyilvánítani. Szükséges mégis, mindaddig, amíg a század nacionalizmusának hétfejű sárkánya egyebek közt épp nyelvet, anyanyelvet zabál, növekvő étvággal. Nyelvében él a nemzet, idézzük ma is a reformkor jelszavát, hozzátéve: és az akármiféle nemzetiség is. A nyelv ilyenformán az élet fogalmának szintjére emelkedik." /SÜTŐ, 1980: 237/ Az élet szintjére emelkedett nyelv elvesztése vagy erőszakos megsemmisítése pedig létkérdés; s ha az irodalom nyúl hozzá: tragédiába kívánkozik.

De születik-e, születhet-e manapság tragédia - erre a széleskörűen vitatott kérdésre alig-alig hangzik igenlő válasz. Az írók és irodalmárok többsége egyetért abban, hogy a nagy tragédia-korszakok után - a görögöknél Aiszkhülosztól Euripidészig, Nyugat-Európában Shakespeare-től Racine-ig - nem alkottak tiszta tragédiát. A modern tragédia legismertebb tagadója, George Steiner szerint a tragédia eltűnésének folyamata a XVIII-XIX. század fordulóján kezdődött, amikor a színházbajárás megszűnt rituális, közösségi alkalom lenni, és egyszerű szórakozási formává vált /1971/. A különböző művészetek privatizálódásának kezdetét nehéz meghatározni, de körülbelül a múlt század végére, a századfordulóra a képzőművészet is, a zene is, miként az irodalom, eltávolodott a társadalmi elkötelezettségtől és közösségi érthe-tőségtől, és beköszöntött az egyénibe forduló modernista korszak. Legalábbis a nagyobb nyugat-európai /vagy nyugat-európai jellegű, tehát pl. amerikai/ kultúrákban, ahonnan az irodalmárok és művészettörténészek általában veszik a példákat és vonják le a következtetéseket. A kisebb, a más népek által elnyomott vagy valamilyen fokú függőségben élő népeknél - az Európa perifériáin lévőknel - azonban más ütemben történik a funkcióváltás, így az író, a művész és a közösség kapcsolata s az irodalom és a művészet feladat-vállalása is másképpen alakult és alakul azóta is.

Nyilvánvaló, hogy az arisztotelészi értelemben vett tiszta tragédia nem vagy nagyon ritkán születik korunkban. A forma változik, a klasszikus követelmények értelmezése és betartása kevésbé szigorú, komikus vagy groteszk elemek keverednek a tragédiába. /Bár már Shakespeare-nél is gyakran egymás mellett léteztek komikus és tragikus jelenetek, figurák, mégsem vonjuk kétségbe a tragédiák tragédia-voltát./ A tragikus életérzést azonban sok huszadik századi dráma fölébreszti, s hogy ennek mi a forrása: újabb vita tárgya. Sokan megegyeznek abban, hogy a tragikus élmény lényegi része a jóvátehetetlen veszteség, de az önmagában még nem tragikus. Ez a veszteség - mint Arthur Miller gondolja - az ember ősi boldogságállapotának az elvesztése, amely a múltban, a gyermekkorban, a család menedékében létezett /1974/. De fakadhat a társadalomtól, a kultúra által megszabott értékektől való elidegenedésből is /ORR, 1981/. Még mélyebben és általánosabban huszadik századi érzés-élmény, s így a modern tragédia leggyakoribb témája az

ember életének értelmetlensége, elszigetelődése és teljes elidegenedése minden köteléktől és értéktől.

A modern tragédia kritériumainak vizsgálatánál általában az egyén és annak társadalmi vagy kozmikus viszonyai jönnek számításba. Az ember és/vagy az emberiség léthelyzete áll a középpontban, s arról, ami a kettő között van: a közösségről mint entitásról nincs szó. Pedig - főként kis országokban - időről időre olyan tragédiák születnek, amelyekben a pótolhatatlan, jóvátehetetlen veszteség olyan közösségi értékeké, mint a szabadság, függetlenség, a saját és sajátos kultúrához, hagyományhoz vagy nyelvhez való jog. Természetesen ezek egyéni emberi jogok is, s elvesztésük egyéni és egyetemes veszteség is, de a tragikus érzést nem vagy nem csak a hős sorsa idézi elő, hanem elsősorban a közösség szenvedése és harca. Az ilyen daraboknak megvan az a közösségi vonzása is, amelyet Steiner hiányol a modern drámában.

A legtöbb modern tragikus drámában az ember passzív szenvedő; attól szenved, hogy elidegenedett az adott társadalom vagy minden társadalom értékeitől, esetleg minden értéktől és hittől, s ezt tudatosan vagy öntudatlanul regisztrálja. A közösségi tragédiákban viszont a hős értékekben hisz, s éppen abba bukik bele, hogy üldözött és pusztított értékekkel azonosítja magát: Ezek a feszültségek, konfliktusok legtermészetesebb módon történelmi drámában, tehát meglehetősen hagyományos formában találnak kifejezést. A hagyományos formát azonban - nyilvánvalóan a jó művek esetében - egyrészt a mindig új és időszerű tartalmak megújítják, másrészt pedig a konkrétumok kezelése lehetővé teszi azok történelemfilozófiai vagy erkölcsfilozófiai kérdésekké vagy egyetemessé való tágítását.

Az maga is vitatott kérdés ugyan, hogy a történelmi dráma egyáltalán drámai-e, műfajánál fogva. Peter Szondi szerint eleve nem az, hiszen a dráma abszolút és elsődleges, cselekménye és dialógusai úgy valósulnak meg, ahogyan "eredetileg" a színpadon történnek /1979/. Feltehetőleg olyan szigorúan vett történelmi drámákra gondol, amelyekben a történelmi hűség megköti az író kezét hősei sorsának alakításában, s az előre adott tényekhez kell igazodni. A modern történelmi drámák azonban /bár a korábbiak közül is so-

kan/ parabolikusan vagy allegorikusan kezelik a történelmi korszakot vagy eseményt, s nem csak az erkölcsi tanulságot akarják levonni belőle, hanem a modern kor problémáit vizsgálják a történelem adta keretben. Ez a keret nem olyan szűkös, hogy azon belül az alakok ne mozoghatnának az író akarata szerint, s drámájuk ne "elsődlegesen" a színpadon menjen végbe. A nem-történelmi drámák szűzségét is az író találja ki végeredményben, s - a happeningek és performance-ok kivételével - azok sem a színpadon születnek eredetileg.

Közösségi sorskérdések, sorsváltások többnyire olyan fenyegetett létű kis népek, nemzetiségek, etnikai vagy vallásos csoportok irodalmának ihletői, ahol az irodalom, a művészet is kénytelen föl vállalni az út létrehozó közösség gondját. A magyaroknál és az íreknél évszázados hagyományai vannak az írói feladatvállalásnak, s a két nép szellemi arculatának rokonságára többen fölfigyeltek már a múlt században is. A huszadik században, különösen Trianon után, amikor az erdélyiek fölismerték a sajátos kultúra őrzésének és ápolásának jelentőségét mint az idegen nemzettestbe való erőszakos asszimilálás elleni harc egyetlen lehetséges formáját, más kisebbségi helyzetben született irodalmakhoz fordultak példáért és erősítésért. Így több tanulmányt is szenteltek az ír reneszánsz irodalmának, drámájának az Erdélyi Helikonban /BARKER, 1930; 1931./. Közvetlen hatásról azonban nem beszélhetünk, csupán a hasonló történelmi tapasztalatokból, nézetekből és elkötelezettségből fakadó párhuzamokról. A legközelebbi rokonság Yeats és Tamási mítikus, szimbolikus, költői drámája között, más szempontból Synge szimbolikus-realista parasztdrámái, O'Casey szürrealista darabjai és megintcsak Tamási játékaik között érezhető. Ma is születnek drámák, amelyek szinte kínálják magukat az összehasonlításra, mint Brian Friel *Translations* /'Fordítások'/ és Sütő András *A szuzai menyegző* című történelmi tragédiája. Azonos évben, 1980-ban keletkeztek és 1981-ben jelentek meg könyv alakban. Mindkettő egyén és közösség, ember és hatalom, szellem és erőszak dialektikáját vizsgálja, s olyan konfliktusokat, amelyek a barátság, szerelem, hatalom, az anyanyelv használatának joga, a személyiség és a sajátosság méltóságához való ragaszkodás kérdésköreiből erednek.

A Sütőéhez némileg hasonló kisebbségi sorba /észak-írországi katolikus ki-

sebbségbe/ született Friel az ír történelemnek egy múlt századi mozzanatát dramatizálja: amikor Írország Egyesült Királyságba való integrálását követően az új, angol iskolarendszer bevezetése és angol térképek készítése az ír nyelv elvesztésének a kezdetét is jelentette. A cselekmény egy XIX. századi ír faluban játszódik, ahol a békés életet angol térképész-katonák érkezésének híre zavarja meg. Kiderül, hogy annak ürügyén, hogy új, részletes térképet készítenek - amiért elvárják, hogy az írek még hálások is legyenek -, valójában megváltoztatják, angolra fordítják vagy hasonló hangzású angol szóval helyettesítik az ír helységneveket. Az is kiderül, hogy a térkép, mellesleg, katonai célokat is szolgál. A helységnevek megváltoztatása, illetve a névadás, a megnevezés maga a darab központi drámai eseménye, s az ehhez való viszony határozza meg a szereplők jellemét és kapcsolatait.

A **szuzai menyegző** alaphelyzete a történelem egy sokkal régebbi pillanatából és távolabbi helyéről való: Nagy Sándor Perzsia meghódítása után katonáit perzsa nőkkel házassítja össze, hogy így tökéletes hatalmat nyerjen a perzsák fölött, s majd a későbbiekben az ezekből a házasságokból születendő gyermekeket görög nyelven, hellén kultúrában akarja fölnevelni.

A hódítás tehát mindkét esetben befejezett tény, a leigázók katonai fölénye kétségtelen, s most finomabb eszközökkel folyik a szellemi-lelki hódoltatás. A dráma erővonalait mind a két darabban a különböző magatartásformák rajzolják ki, amelyek a két tábor találkozási pontjaiban is, táboron belül is ütköznek egymással.

Friel drámájában a központi, a Sütőében is az egyik fő ütközési pont az anyanyelv, az anyanyelvi kultúra sorsa. Az ír és a magyar klasszikus nemzeti dráma formailag meglehetősen hagyományos. Nem a formabontó kísérletek, hanem sokkal inkább a gondolatok gazdagsága, a sorskérdések tárgyalásának mélysége, a velük való felelősségteljes szerzői azonosulás adják az értékeit, s mindez a dráma legősibb eszközében, a nyelvben valósul meg elsősorban. Különösen igaz ez Sütőre és Friel-re /ami természetesen nem vonja kétségbe dramaturgiájuk, szerkesztésmódjuk, jellemformálásuk kiválóságát/. Sütő a magyar nyelv egyik - ha nem a - legnagyobb élő mestere. Annak a gazdag, színes, képies, még mindig "biblikus" erdélyi magyar nyelvnek, amely a

magyar nyelvterület összes nyelvjárásai közül a legtisztábban őrzi archaikus jellegét, s ezzel a kultúra ősi rétegeit. Az anyanyelv, "központi megőrzendő kincsünk" gondjának "művészi gond"-ként való föl vállalásáról /SÜTŐ, 1981/B: 64/ számos esszében, nyilatkozatban vall az író, s minden műve bizonyossága ennek a vállalásnak.

Az ír drámáról Seamus Deane mondja: "Az ír drámaíró számára a színházi csillogás mindig nyelvi természetű volt. Formai szempontból az ír színházi hagyomány nem volt túlságosan kísérletező. Szinte kizárólagosan a beszédre, a nyelvre alapoz, amelynek önmagának kell fölfesteni a különböző személyiségek egész színeképét, gyakran ugyanazon az egyénen belül." Friel ennél is tovább megy, mélyebb összefüggéseket is föltár. Különös érdeme, hogy fölismerete az ír temperamentum és beszéd, valamint "az ír elhagyatottság-és bukásérzés közötti kapcsolatot. Drámája egyre inkább magának a nyelvnek a viselkedését elemzi, és különösen azt, ahogyan ezt a magatartást, amely látzólag az egyéntől függ, valójában a történelmi körülmények diktálják. Művészete így annyiban politikus, amennyiben a saját nyelvi médiumától foglyul ejtett, attól elbűvölt művészetté válik. ... Ez végül is mélyen politikus, éppen mert ilyen teljességgel elkötelezi magát a legfőbb színházi eszköznek: a szónak." /1984: 12-13/

A **Translation-ben** - Friel összes drámái közül leginkább - a nyelvben, a nyelv kérdése körül sűrűsödik össze a nemzethez, az elnyomó hatalomhoz és az egész élethez való viszony, de a nyelv központi jelentősége csak fokozatosan bomlik ki. A színhely egy istállóból átrendezett osztályterem, ahol egy öreg "diák", a hatvanéves Jimmy Jack eredetiben olvassa Homéroszt, s a görög nyelv szépségeit időnként próbálja megosztani a többiekkel is. A tanító latint tanít a falusi fiataloknak, s szeretné a jövőben is ezt folytatni, bár olyan hírek kezdenek terjedni, hogy majd az új iskolában angolt kell tanítani. Friel bravúros megoldása, hogy bár angolul írta a darabot, s a színpadon mindenki angolul beszél /kivéve a görög és latin idézeteket/, mégis érzékelhető, hogy a helybeliek írül beszélnek egymással. Legtöbbjük nem is tud, nem is akar tudni angolul. Természetesen ez náluk az ellenállás egy formája. A tanító szavaiban az írek büszkesége de sztereotípiái is a felszínre kerülnek: "a mi kultúránk és a klasszikus nyelvek jobban illenek

egymáshoz", mint az ír és az angol, hiszen az angol elsősorban "kereskedelem céljaira" alkalmas /25/².

A nyelv összetartó erő s ugyanakkor el is különíti beszélőit másoktól. Lehet menedék, még ha irreális és álomszerű is, lehet életerő az elnyomott és jogfosztott közösségekben. Hugh, a Translation-beli tanító szavaival szólva: "bizonyos kultúrák a szókincsükbe és mondatszerkesztésükbe hatalmas energiákat fektetnek és olyan látványosságokkal töltik föl őket, amelyek teljesen hiányoznak a valóságos életükből." /42/ Lehet a nyelv az egyetlen fényűzés, amely kárpótlást nyújt a világ örömtelenségében, az egyetlen fegyver a sors adta szenvedések ellen: az ír nyelv - mondja Hugh - "gazdag nyelv ..., tele a fantázia, a remény és az önáltatás mitológiáival - a holnappal bőségesen telített szintaxis. Ez a feleletünk a sárkunyhók és a krumpli-diéta valóságára, ez az egyetlen módszerünk, amellyel válaszolhatunk az - elkerülhetetlenségekre." /42/

És a nyelv az a terület, az egyetlen, amelyet el lehet zárni a betolakodók elől, és amit rejt, a csak a beavatottak által ismert "gyökér mindig is hermetikus marad." /40/

A névadás mint vezérmotívum végigvonul Friel darabján, és fokozatosan növekvő jelentőséget kap. A nyitójelenetben Sarah-t, a néma lányt tanítgatja Manus, a tanító fia, hogy hogyan ejtse ki a beszédhangokat. Először saját nevét sikerül kimondania, s ez jelentős lépés önazonosságának a felismerésében és önmeghatározásában. Hamarosan, amikor egy keresztelőről beszélnek, a név a folytonosság zálogaként jelenik meg. A következő esetben már erkölcsi döntést tükröz: Owen, a tanító másik fia, az angoloknak tolmácsol, s azok angolosított nevén, Roland-nak szólítják. Az Owen-Roland kettősség megfelel kettős kötöttségének, egész kettévált személyiségének: árulónak minősül, mert az angoloknak szolgál, de nem szakadt el teljesen közösségétől, s óvni is próbálja az íreket az angoloktól. A II. felvonás magasfeszültségű jelenetében, amikor a két különböző kultúra tagjai, nyelve, érdekei közeledni látszanak, a két nevet Oland-ba olvasztja össze.

Mindezek a megnevezéssel kapcsolatos mozzanatok csak előkészítik és hang-

súlyozzák a központi névadás jelentőségét: az ír helységek névváltoztatását. Ebben a folyamatban a megnevezés és az önazonosság egyéni és közösségi aspektusai összefonódnak. Ez az új névadás a végső lépés Írország birtokbavételében, ugyanúgy, ahogyan Sütő írja a gyerekekről: "a világot - legyen az törött cserép is - csak úgy veheti birtokába, ha először megnevezte." /1977: 8-9/

A megnevezésnek a bűvös hatalma a legősibb mágiákból is ismert: afölött szerez hatalmat az ember, akit vagy amit meg tud nevezni /máig is fönnmaradt nyoma pl. a szerelmi bájolások, párosító énekek, regősénekek, rontó vagy gyógyító ráolvasások/. Hasonlóképpen az Útestamentumban is végig nagy jelentősége van a megnevezésnek: a név szentség, Isten neve magával Istennel azonos, ahol a neve van, ott van maga az Isten. Nevének kimondásával áldani és átkozni lehet: "Tartson neve mindörökké; viruljon neve, míg a nap lesz; vele áldják magokat mind a nemzetek, és magasztalják őt." /Zsoltárok könyve 72: 17/. Ezért jár szigorú büntetés Isten nevének hiába való fölveséséért, megszenteltelenítéséért. Ha viszont az Isten a nevéen szólít valakit, az annak elhívását jelenti: "neveden hívtalak téged, enyém vagy!" /Ézsaiás könyve, 43: 1/

A **Translation-ben** az ír helynevek, amelyeket lefordítanak angolra vagy amelyeket hasonló hangzású de értelmetlen angol nevekké helyettesítenek, elveszítik az összes hozzájuk kapcsolódó asszociációt, az összes tudást, amit az egyéni és kollektív emlékezet fölhalmozott bennük. A régi nevek tovább őrzik a hozzájuk kötődő legendákat, történeteket, sokkal azután is, hogy maguk a "tények" megszűntek létezni; összekötik a múltat a jelennel, a fantázia világát a valóságéval. Így a darabban egy útkereszteződést "Brian kútjának" /írül: "Tobair Vree"-nek/ hívnak, s bár maga a kút nem is pontosan az útkereszteződésben volt, csak a közelében, s már régen kiszáradt, a név mindenki számára egy legendát elevenít föl. Egy öreg ember hónapokig minden reggel a kút gyógyító erejűnek hitt csodavizében mosta meg az arcát, míg egyszer megtalálták - gyógyulás helyett belefulladás. A helységnevek, ugyanúgy, mint a személynevek, tulajdonosaik önazonosságát biztosítják, s amikor a térképkészítés közben megváltoztatják őket, az egyenértékű a tulajdonuktól való megfosztással, vagy ahogyan Yolland, az írek helyzetét

átérezni képes angol mondja: "kiürítéssel". Sütő szavai a hódítás mechanizmusáról a Friel-darabban történetekre is tökéletesen rávilágítanak: "Ha alapos munkát akar végezni, bármely hódító hatalom a leigázottnak először a hadseregét, utána rögtön a történelmi múltját fegyverezi le, közösségi szimbólumait tünteti el." /1984: 243/

A nevek, a szavak, a nyelv hasonló lehetőségek letéteményesei **A szuzai menyegzőben** is. A nyelv, s amit az hordoz: a nemzeti kultúra, a múlt hagyományai, a sajátosság, önazonosság - mindez a hódítók szemében kisajátítandó terület. "Míg egy népnek titkai vannak: véglegesen nincs meghódítva." /SÜTŐ, 1984: 426/ A titkok, a különbözőség veszélyét akarja megszüntetni Nagy Sándor a drámában: "A világ ura nem fél a haláltól, de hidd meg, jól ismerem: tart az altatódalaitoktól. ...Mert a nyelvek, vallások, míg gyakoroljátok: ármány, cselszövés, minden pillanatnyi összeesküvés - ellenünk? Hány milliárd szavát pazarolja egy anya - gyermekére? Megannyi ráhatás, hogy különbözzön tőlünk, akik magunkhoz akarjuk őt hasonítani." /91/

A perzsák nyelvi, kulturális asszimilálása tehát célja Nagy Sándornak, hogy ezzel teljessé tegye a hódítást. Az egyik perzsa őrt már a nyitójelenetben brutálisan lehordja a görög Kleitosz, mert helytelenül ejt ki egy görög szót, s emögött a görögök és perzsák ellenszenvé azonnal fölparázslík. Ugyanebben az első jelenetben nyelv, név és önazonosság viszonya - ugyanúgy, mint a **Translation-ben** - s a nemzeti leigázás egész módszere megfogalmazódik: "aki leteszi a fegyvert: a győztes kezére adja feleségét, lányát, lelkét, isteneit. Cserébe kapja viszont a mi isteneinket, az igaziakat, és azt a jogot, hogy a mi nyelvünket beszélje, a mi ősi szokásainkat gyakorolja. Alexandrosz nagylelkűsége, hogy bárki perzsa, szkíta, indus, masszagéta, egyiptomi, makkabeus, bármiféle barbár legyen: e föltételekkel magunkba fogadjuk őket. Sőt a nevünket is fölveheti. Birtokolják csak: viselődjét a görög név amúgy is saját képmására formálja majd, reméljük, rövid idő alatt." /37/ A perzsa őrt válasza megint csak a **Translations** gondolataira emlékeztet: "Őseink felfogása szerint, jelentem alássan, aki nevet cserél, lelket cserél" /38/.

A központi drámai esemény, tízezer pár esküvője Szuzában, a modern hódítás

szimbolikusan sűrített formája: a győző nemcsak engedelmességet és dicsőítést vár a legyőzöttektől, hanem lelküket, szeretetüket is. A képmutatás és jóindulat vékony maszkja mögött /Alexandrosz jelszava: "nem a perzsákat szeretjük kevésbé, hanem a velük való egyesülést jobban" 35/ ott a nyers katonai hatalom, Sándor növekvő zsarnoksága és az egész besúgói apparátus. A győztes idegen hatalom nem riad vissza a legyőzöttek végső megalázásától sem; tulajdonképpen alig érzékelik, mennyire megalázóak ezek a kierőszakolt házasságok a görög és macedón férfiak és a perzsa nők között mindkét félre nézve, s mennyire megsemmisítenek minden értéket, emberi méltóságot. Ezeket a házasságokat csupán zseniális módszernek tekintik az ellenség megszelídítésére s a jövőre nézve is biztosított asszimilációjára: "a diadalmas ifjú Napisten színe elé vezették a baktriai Roxanét, a legyőzött Dareiosz gyönyörű hitvesét. Isteni küldetésének tudatában ezután arra törekedett, hogy birodalmának népét egybe forrassza, a görög nyelvet emelje mindenek fölé, mivel egy uralkodó nyelv közelében minden más nyelv: titok. Mint ilyen, búvóhelye a különvélekedésnek, összeesküvésnek, hamis hang az istenek imádatában, akadály a parancsok végrehajtásában. ...Ezen igyekezetének egyik állomása volt az a hatalmas méretű menyegző, melyet urunk Szuzában rendezett." /64-65/

A mindenkori hódítók jelszava, s így mindkét drámabelieké is: civilizációt vinni a barbár népeknek. De egy nép saját társadalmi és politikai vívmányai, civilizációjának értékei is elvesznek, amikor mások leigázására vállalkozik. A hódítók - még ha otthon magasrendű kultúrát és társadalmat építettek is ki, mint a görögök, vagy évszázados demokratikus hagyományokkal rendelkeznek, mint az angolok - abszolút hatalommal uralkodnak a gyarmatosított országokban. A *Translations*-beli Lancey kapitány ellentmondást nem tűrő hangon adja ki parancsait, s határozott magabiztosságát, fenyegető szavainak súlyát a mögötte álló hadsereg adja meg. A *szuzai menyegzőben* az a folyamat is lejátszódik, ahogyan a hellén kultúra helyén csak arrogáns felsőbbrendűségi érzés, góg, mások megvetése marad a katonák között, s ahogyan a híres görög demokrácia önkényuralomba csap át. A keleti titokzatosságba burkolt despotizmus mindenki számára létbizonytalanságot teremt, a személyi kultusz odáig fajul, hogy Nagy Sándor magát istennek, szavát isteni törvénynek kiáltatja ki, s krónikába diktálja múltként - a jövő történelmét. A

nyíltság és komoly felelősségtudat helyett eluralkodik a rövidlátó szolgálkúság, a hatalmi szó föltétel nélküli elfogadása és természetesen a gyanakvás és besúgás.

Mindkét darab különböző magatartásformákat mutat be az elnyomók és az elnyomottak táborán belül, de mindkét esetben a létében, identitásában fenyegetett közösség színesebb, változatosabb képet nyújt. Az Owen/Roland név és személyiség kettősségére már utaltunk. Owen először föl sem fogja, hogy áruló, mivel az angoloknak dolgozik, s a földrajzi nevek megváltoztatásának jelentőségét sem érzi. Akkor ébred a két nép közötti szakadék tudatára, amikor tolmácsol. Az ellentétes indulatok között próbálja elkerülni a konfliktust úgy, hogy a fordításban elveszi az angol kapitány szavainak az élet, s ezzel részben az angolokat akarja jobb színben feltüntetni, de az íreket is védi. Honfitársai között, úgy tűnik, radikalizálódik, amint az ő azonosságtudata is fokozatosan föléled. A középső felvonásban dühösen tiltakozik a Roland név ellen, a darab végén pedig eldobja a Név-könyvet /amely az újonnan fabrikált angol helységneveket tartalmazza/. Lancey fenyegető szavait nem is próbálja már szépíteni az újabb tolmácsolás alkalmával, mivel ő maga is megdöbben az ítélet kegyetlenségén, s belátja: az érdekek antagonisztikus voltát nem lehet leplezni a szavak enyhítésével, s hiábavalóság az ellenségtől megértést remélni. A helyzet kiéleződése azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy nem maradhat semlegesként középen, állást kell foglalnia, s bizonyos jelek arra utalnak, hogy végül csatlakozni akar a helybeliekhez az angolok elleni titokzatos összeesküvésben.

A többi falusi ír között vannak, akik végképp álmvilágukba menekülnek és teljesen elveszítik realitásérzésüket /Jimmy, aki karácsonykor Pallas Athénét készül feleségül venni/, mások, akik egyszerűen félnek az angoloktól, ismét mások, akik - mint a rejtélyes Donally-ikrek, akik soha nem jelennek meg a színpadon, de mindig szóbakerülek, amikor valami megzavarja az angolokat - folytatják a küzdelemet ellenük. A szerző nem hagy kétséget afelől, hogy ezeknek a partizánakcióknak mennyi esélye van az angolok "kiképzett hadserege" ellen, maga a magatartás mégis a tiltakozás, az ellenállás, a független gondolkodás- és cselekvésvágy hősiességét tükrözi. Az intellektuális ellenállás példáját az öreg iskolamester, Hugh és fia, Manus

mutatják, de az öreg tudásának és nemzeti büszkeségének az értékét erősen csökkenteti az a tény, hogy állandóan részeg. Manus kezdettől fogva világosan és józanul látja a helyzetet, de harc helyett elmenekül. Ezeknek a figuráknak, helyzeteknek és körülményeknek a rajzában nagyon sok az irónia és az önirónia - az ír irodalom legjobb hagyományainak folytatásaként.

Az írek gondolkodásában mindig is kettősség érezhető: a realizmust a szárnyaló képzelet emeli meg, s a tragédia fájdalját az ironikus távolságtartás enyhíti. A nyugati, racionális, a világot ellentétekre bontó s azokat szétválasztó gondolkodástól eltérően az írek inkább egy keleties, az indoeurópai népek közül az indiaiakhoz közelebb álló, megengedő, az ellentéteket nem szembeállító, hanem együttlátó szemlélet birtokosai. Az ősi kelta kultúra legkorábbi föllelhető nyomaiban, az írek mítoszaiban, költészetében érezhető "kettőslátás" hagyományozódott a mai irodalomra is. Richard Kearney szerint "a vagy-vagy ortodox dualista logikájától eltérően az ír szellem az is-is dialektikusabb logikáját kedveli: ez olyan intellektuális képesség, amely a klasszikus értelem hagyományos ellentéteit alkotó módon tudja egységben tartani." /1985:9/

Bár Friel többi drámájában különböző modernista megoldásokkal is kísérletezett, a **Translations** a klasszikus ír dráma vonulatába tartozik. Az irónián kívül a Synge- és O'Casey-drámák képzeletgazdag realizmusa és költői prózája is határozottan jelen van a darabban. De azzal, hogy a tragédia egy történelmi-politikai helyzetből nő ki, s a nemzeti-politikai kérdések boncolgatásával eltér Synge látszólag nem politikus tragikomédiáitól, s azzal, hogy e kérdéseknek történet-filozófiai, filozófiai egyetemességet ad, túlszárnyalja a korai O'Casey drámák realista történelem-kezelését.

A **szuzai menyegzőben** az irónia többnyire a győzteseket kíséri, s nem a legyőzötteket. A magyar klasszikus nemzeti dráma fő vonulatában - századunkban a Németh László, Illyés Gyula képviselte vonalban, amelybe Sütő is tartozik - az irónia soha nem volt meghatározó elem. A nemzet vagy a nemzeti, szellemi kisebbség sorsát, léthelyzetét túlságosan tragikusnak látták, s azzal túlságosan azonosultak ahhoz, hogy az irónia és önirónia helyet kapjon szemléletükben. De ez nem jelenti azt természetesen, hogy

egyoldalú vagy egysíkú ábrázolásokat, leegyszerűsített képet adnának történelmi helyzetekről és alakokról. Sütő drámájában is a leigázott perzsák viselkedésmódjainak széles galériája tárul föl. Némelyek együttműködést színelnek az idegenekkel félelemből vagy bizonyos előnyök reményében, mások ugyanezt azzal a rejtett szándékkal teszik, hogy így majd belülről bomlaszthassák az ellenség hatalmát. Különös színfolt Besszosz, aki képtelen számító ravaszságból két úrnak szolgálni és "meghasadt lélekkel létezni" /REUTER, 1984: 42"/, ezért gyilkolja meg volt királyát, Dareioszt. S itt is, mint a **Translations-ben**, van egy maroknyi mindenre elszánt, megalkuvásra gondolni sem tudó ember, akik a nyílt harcot választják. Harcuk kilátástalansága itt is nyilvánvaló, de rendíthetetlenségük, kitartásuk a hazaszeretet, önfeláldozás, a hősiesség és erkölcsi fölény egyértelmű példáját adja.

Az idegen elnyomók egyik darabban sem jelennek meg a leigázottakhoz mérhetően változatos formában. Az angol kapitány, Lancey, mint a neve is sugallja /lance - angolul lándzsát jelent/, kemény, éles, s nemcsak hogy nem tűr ellentmondást, de egyszerűen nem is érdekli, hogy mások mit gondolnak vagy éreznek. A sokáig őt hűségesen szolgáló Owenre sem figyel, s úgy beszél vele, mint egy szolgálival, amikor az megdöbbenésének és tiltakozásának halvány jelét adja. Nagy Sándortól főként abban különbözik, hogy ő nem törvényhozó, csak végrehajtó hatalom, de a mögöttük álló katonai erő, amely segítségével a "civilizációt" hozták, közös. Meg kell jegyezni azonban, hogy Lancey sokkal egyenesebb, sokkal kevésbé igyekszik képmutatással leplezni valódi mivoltát, mint Sándor. Ezek a magatartásbeli eltérések a drámákat inspiráló valóságos idő, hely és főként történelmi helyzet - az írók által megélt valóság - különbségeiből fakadnak, amelyek elemzése kívül esik e dolgozat tárgykörén. Csupán arra érdemes utalni, hogy az ír drámában mégiscsak a hagyományos nyugati demokrácia eltorzulása játszódik le, míg Sütő a keleti abszolutizmus strukturájában talál analógiát a jelenre. /Vö. SZÚCS, 1983/³

Mind a két darab a kollektív és egyéni emberi értékeknek olyan hatalmas mérvű veszteségét és a társadalmi, politikai és emberi problémák olyan széles skáláját vizsgálja, hogy ezeket lehetetlen egyetlen konfliktusba sűrít-

teni. Mindkettő epikus dráma tehát, amely a mindent meghatározó alapellentétet - a meghódított népét és a hódítókét - több kisebb konfliktusban ütközteti. A tragédia egyetemes és konkrét is; mindenre kiterjedő s egyszersmind bizonyos történelmi és politikai helyzetekre konkrétan utaló is - s ez meg is különbözteti ezeket a darabokat a tisztán filozofikus egzisztencialista és abszurd drámáktól. Az összetettség miatt nem egyetlen tragikus hős sorsa villantja föl az összefüggéseket, mégis van mindkét drámában egy-egy központi szereplő, akinek az élményei és sorsa kiemelten hordozza a tragédiát, és akinek a bukása az ellentétes erők munkájának szükségszerű következménye.

Mindkét dráma az egyén és a közösség közötti bonyolult viszonyokat vizsgálja, valamint azt, hogyan befolyásolja az egyéni sorsokat a közösségi értékek elvesztése vagy összezavarása. Yolland, aki "véletlenül" lett katona, nyitott lélekkel jön Írországba, és elbűvöli az írek kultúrája és képzelőereje. Űszinte érdeklődéssel közeledik a helybeliekhez, meg akarja tanulni nyelvüket, és segíteni akarja őket hagyományaik őrzésében. Bár az ő feladata a helységnevek angolosítása, Owen-nél jobban érzi a régi nevek és a hozzájuk kapcsolódó képzetek, legendák jelentőségét, s éppen az ír származású de a nemzeti kötöttségek köréből régen kiesett Owennel szemben ő próbálja megtartani azokat, amennyire lehet. A második felvonásban jut legközelebb ahhoz, hogy megértse a két kultúra közötti alapvető különbségeket, s ezzel magukhoz az írekhez is. A felvonás két jelenete közül az elsőben a barátság, a másodikban a szerelem lehetőségére vetül fény. Yolland álmai Írországról, az ír szellem lényegéről - amely merőben más, mint az angol - egy lány, Maire alakjában öltenek testet. Kettejük közeledése egymáshoz az egész darab leglíraibb és legmeghatóbb jelenete: nem beszélnek egymás nyelvét, mégis szólnak egymáshoz, s megértik egymást. A gesztus itt is nyelvi síkon jelenik meg: Yolland azzal állítja meg a távozó Maire-t, hogy ír helységneveket mond ki. A szó mágikus hatalma - az ír gondolkodásnak és irodalomnak ez az alapképzete - itt teljes mértékben érvényesül: minden névre Maire, liturgikus ünnepélyességgel, egy újabb névvel válaszol, s ki-mondásuk varázsa alatt, szinte álomban, egy-egy lépéssel közelednek egymáshoz. De sem a barátság nem lehet tartós, sem a szerelem nem teljesülhet be ilyen antagonisztikusan szembenálló közösségek tagjai között. Ebben a máso-

dik felvonásban Yolland vagy valóságos ital hatása alatt, vagy a szerelem-től ittasan építgeti lelkesen a béke és egység illúzióját. A valóság azonban nem felel meg romantikus képzelgéseinek. Feljebbvalója megfeddi, mert túl sokat törődik az írekkel, de az írek sem bíznak benne. Bármilyen tapintatosan végzi is a dolgát, az mégiscsak a hódító ügye. Az írek iránti érdeklődése csak furcsává, gyanússá teszi előttük, s mint Manus mondja: "A Lancey-féléket tökéletesen értem, de az olyanok mint te, zavarba ejtenek." /37/ Yolland egyedül nem képes áthidalni a kultúrák közötti szakadékot, hiszen az nemcsak kultúrális szakadék. Az a tragédiája, hogy a politikai szabadságvesztés elkerülhetetlenül emberi és erkölcsi értékvesztést is von maga után; jó szándéka, egyéni értékei nem nyerhetnek elismerést, amíg a betolakodó nemzet tagja, és így - akarva-akaratlanul - osztoznia kell a történetekért való felelősségben. Abban a természetellenes helyzetben, amikor egyik nép hatalma alá vonja a másikat, a törzsi ösztönök szintén természetellenesen fölerősödnek - mintegy önvédelemből -, és embertelen tettekhez vezethetnek. Amint Jimmy mondja: "az exogámia szó a törzsön kívüli házasságot jelent. És nem lépheted át ezeket a határokat könnyedén - mindkét fél nagyon megharagszik."/68/ Ezért kell Yollandnak meghalnia, és az ő halála csak része annak az általános széthullásnak, amely a III. felvonásban játszódik le, amikor a II. felvonás illuzórikus megbékélése után a valóság visszatér.

Permenion magatartása és sorsa A szuzai menyegzőben meglepően közeli rokonságot mutat a Yollandéval, bár az ő alakja sokkal részletesebben kidolgozott. Alexandrosz barátjaként egyike a görög vezéreknek, maga is hódító tehát, de túlságosan becsületes és túlságosan hűséges demokratikus elveihez ahhoz, hogy el tudja fogadni Sándor szeszélyeit és zsarnoki törekvéseit. A görögök között az egyetlen, aki megérti a perzsák büszkeségét és ellenállását, és szimpátiával közeledik hozzájuk, amiért - s egyenessége, szókimondása miatt - saját vezértársaiban is gyanút ébreszt, de a perzsák sem bíznak benne. Az ilyen kiélezett helyzetekben, amikor az emberi értékek elvesznek és összezavarodnak, amikor a nemzeti érzések fanatizmusba csapnak át, nincs helye az ő tiszta erkölcsi normáinak és kételyeinek. A régi barátságokán és felelősségérzete miatt nem tud szakítani Sándorral, pedig egyre inkább csalódik benne, s látja, hogy zsákutcába halad. Szinte jobbik énjeként

próbálja visszatartani saját örületétől az uralkodót, de kísérletei egyre hiábavalóbbak és önmagára nézve veszélyesebbek. Az igazi emberi értékek Parmenion és a tragikus perzsa hős, Bétisz lánya, Éanna közötti gyönyörűen tiszta szerelemben fénylenek föl, de szerelmük szükségszerűen reménytelenségbe és tragédiába torkollik. Maguk között képesek túljutni az "enyém", "tiéd", "mi" és "ti" többesszámú szembeállításán, s áthidalni a szakadékot az "én" meg "te" névmásokkal; független egyéneknek látni egymást egy-egy pillanatra, amíg a történelem újra és újra be nem tör, hogy szétrombolja a maguk csöndjét, kettőjük "külön égtáját". A dráma legköltőibb szárnyalású szenvedélyes és fájdalmas szerelmi jelenetében közösen megteremtik a "beköltözhető álom" képét, amelyben a Szerelem és az Önkéntesség szabadon élhet együtt, s ahová a világ durva erőinek nincs bejárása. A valóság azonban azonnal összeroppantja ezt a törekeny álomházat; nincs effajta menekülés. A magánélet boldogságának kiteljesedése csak illúzió ebben a történelmi helyzetben. Parmenionnak meg kell halnia a harmonikusabb kort képviselő tiszta eszményekkel együtt, s halála megvilágítja a hatalomra jutó elvtelen zsarnokság erőinek működését.

Mindkét darab a tragédia, a pusztulás, a széthullás átfogó képével zárul. A szavakon és a cselekményen kívül a szerkezet is aláhúzza ezt. A **Translations** szerkezete szimmetrikus: az utolsó felvonás az elsőnek a fordítottja, s közreveszik a másodikat, amelynek két vagy háromszemélyes intim jeleneteiben fölragyog a megbékélés, megértés és a tiszta emberi szándékok egymásratalálásának a reménye és illúziója. A harmadik felvonásban viszont mindazok a szereplők, akik az elsőben föltűntek, elbuknak, elmenekülnek vagy meghalnak. Yollandot megölik a felvonás kezdete előtt; Manus elmegy; Sarah, aki az elején tanult meg beszélni és legyőzni a gátlásait, most örökre elveszíti a beszéd képességét; az elején a Hugh-nak ígért állást most más kapja meg; az első felvonásban megkeresztelt gyermek meghal; Jimmyt a görög kultúra és nyelv iránti rajongása a valóságérzék teljes elvesztéséhez vezeti. A "kiürítés", amit Yolland korábban említ, most színpadi realitássá válik: egyrészt az emberek elhagyják a színt, elmennek, eltűnnek, másrészt Lancey azzal fenyegeti a helybelieket, hogy a környéken kiürített és a földdel tesz egyenlővé minden házat. A helyzet iróniáját Doalty veszi észre, aki "egyszerűen, minden irónia nélkül" megjegyzi: "és mindezt azután,

hogy olyan nagy gonddal térképezték föl a vidéket és gondoltak ki új neveket neki." /63/ Végül az iskolamester megadja magát: megígéri az egyetlen leendő tanítványnak, aki angolt akar tanulni, hogy majd tanítja, de "Nem ma. Holnap talán. A temetés után." /67/ Elkeseredett szavai azt sugallják, hogy valóban új korszak kezdődik: a kényszerű megalkuvásé és a körülményekhez való alkalmazkodásé, miután eltemették a múltat.

A **szuzai menyegző** szerkezete annyiban hasonló, hogy az első és a harmadik felvonás nagyobb tömegjelenetei fogják közre a másodikat, amelyben Parmenion és Bétisz magánjelenetében a megértés lehetősége villan föl egy pillanatra, mielőtt újra helyet ad a gyűlölködésnek és gyanúnak, s Parmenion és Éanna költői és szenvedélyes izzású jelenetben közelednek egymáshoz, fedezik föl egymás igazi lényét, és pillanatokra a különbeke és boldogság illúziójába menekülnek. S bár a legtöbb szereplő tragédiája itt is a harmadik felvonásban teljeseedik be /Parmeniont kivégzik, Bétiszt kínozzák, Szuzia beleőrül emberi méltóságának elvesztésébe és apja árulásába/, ez a dráma már az első felvonásban is sötétebb tónusú, mint a **Translations**; a széthullás, értékvesztés, a pusztulás jelei már az elejétől kezdve nyilvánvalóak. Az egész dráma mélyebben tragikus, amit valószínűleg az írókat fölnevelő és ihlető közösségek életét, sorsát meghatározó történelmi körülmények magyaráznak, s ezek az alapvető hasonlóságokon belül lényeges eltéréseket mutatnak a fajüldözés, a genocidium s az önkényuralom terén.

Mindkét drámaíró úgy tudja dramatizálni saját népének sorskérdéseit, hogy azok általános filozófiai és morális kérdésekké tágulnak, amelyek az emberi lét lehetőségeit kutatják. Friel ezt Írország egy nem túlságosan régi történelmi pillanatának a föllelevenítésével tette meg, Sütőnek viszont egy távolabbi hely és idő földidézéséhez kellett folyamodnia. Egyes darabjaiban a mítosz, másokban, mint itt is, a történelem szolgáltató számára olyan eszközök, amelyek segítségével szólhat a jelen veszedelmeiről és tragédiáiról. Amit George Steiner mond Annouilh **Antigone**-járól /amelyet a német megszállás alatt lévő Franciaországban mutattak be/, Sütő drámájára is igaz: "Annouilh **Antigone**-ja úgy illeszti össze az ősit a modernnel, hogy közben mindkettőt megvilágítja. De ez különleges eset: a legendának itt a politikai tények adtak komor jelentőséget. ... Annouilh-nak az ellenség

szeme előtt kellett színre hoznia színművét: Kreón udvarában mutatta be az **Antigone**-t. Így teljes joggal használhatta a mítosz kódrendszerét. Ha korabeli esetet választott volna, a darabot nem lehetett volna előadni. Az antik maszk így a kor valódi arcául szolgált." /1971:294/

S a kor valódi arcának fölmutatásával Friel is, Sütő is "az emberi érzés és tapasztalat, valamint a történelem tanulságai és a kultúra, filozófia igazságai szerint véd emberi jogot: az anyanyelv használatának jogát, egy közösség sajátosságának méltóságát, az árnyalatok jogát - az egyetemes, az általános épsége és hitele végett." /GÖRÖMBEI, 1985. 71/ Életmegtartó szellemi cselekvésként.

JEGYZETEK

1. Az elemzett két drámára vonatkozó összes utalás a következő kiadásokra vonatkozik:
Brian Friel: /1981/: Translations. London.
Sütő András /1981/: A szuzai menyegző. Budapest.
2. A Translations-ból vett idézeteket saját fordításomban közlöm. B.Cs.
3. Szűcs Jenő könyvében a két, alapvetően különböző: keleti és nyugati jellegű, főbb társadalmi fejlődési tendenciát vizsgálja. Kifejti, hogy Magyarország a középkorban, kb. Mohácsig, nyugati jellegű társadalmi szerkezetet mutat, majd a történelem keleti, kelet-európai válságfordulatának sodrásával, a történelmi katasztrófák eredményeképpen olyan közép-kelet-európai, hibrid megoldásvariánsokba szorult bele, amelyek alkatától idegenek, de amelyekből hiába igyekezett később kitörni.

IRODALOM

- BARKER, Duckworth /1930/ Regionális irodalmi kísérlet Nagy-Britanniában: Erdélyi Helikon, 785-789.
- " - /1931/ Ír drámaírók: Erdélyi Helikon, 76-79.
- DEANE, Seamus /1984/ Introduction to Selected Plays of Brian Friel. London.
- FRIEL, Brian /1981/ Translations. London.
- GÖRÖMBEI András /1985/ Sütő András: Az idő markában: Alföld, XXXVI./I. 69-71.

- KEARNEY, Richard /1985/ Introduction to The Irish Mind.
Dublin.
- MILLER, Arthur /1974/ A tragédiáról - A család szerepe a
modern drámában. In: A dráma művészete
ma. Budapest.
- ORR, John /1981/: Tragic Drama in Modern Society. New
Jersey.
- REUTER Lajos /1984/ Vázlat Parmenion tragédiájáról:
Forrás, XVI/8. 40-47.
- STEINER, George /1971/: A tragédia halála. Budapest.
- SÜTŐ András /1977/: Engedjétek hozzám jönni a szava-
kat. Budapest.
- SÜTŐ András /1980/: Évek - hazajáró lelkek. Bukarest.
- " - /1981 A/: A szuzai menyegző. Budapest.
- " - /1981 B/: Induljatok el az anyanyelv ösvényein
és meglátjátok a bölcsőt...:
Alföld, XXXII/9, 58-65. /Pálfy G.
István beszélgetése Sütő András-
sal/.
- " - /1984/: Az idő markában. Budapest.
- SZONDI, Peter /1979/: A modern dráma elmélete. Budapest.
- SZÜCS Jenő /1983/: Vázlat Európa három történeti régiójáról.
Budapest.