

## A jelen alagútjai

„Van Gogh mutogatni kezdi a képeit, széles taglejtésekkel beszélne, de szavai nem hallatszanak, nem érnek el a bámészkodókig.“ Ez a gesztusba és látványba záródó kommunikáció a szövegeket magyarázni akaró fiatal kritikus dilemmája is. De csak részben: mert ami ott tisztán megjelenő dilemma és dráma, az a fiatal kritikusnál az alternatíva megfogalmazása: ha a kritika szövege nem lesz a szövegek elemzésének egyedül lehetséges nyelve, akkor minden kapcsolatot elveszti tárgyával, és nem lesz más, mint a kiállás igénytelenné szürkülő gesztusa és magának a kritika szövegének a „látványa“. Mégsem lép fel a kizárólagosság igényével, megőrzi nyitottságát, így szövege nem invariáns, hanem előzetes, nélkülözhetetlen variáns és egyben szükséges módszertani szétválasztás.

A kritikaszöveg és a drámák viszonya a valósághoz úgy fogalmazódik meg, mint a valóságról való tudás, azaz a valóság mintegy transzcendens módon, utalás-, illetve sejtésszerűen van jelen. Viszonyítási alapként csak ez a fajta tudás áll rendelkezésre, és ezt tudományosan *nem fogalmazhatja meg* még a kritika sem. Tehát a magyarázat a magyarázott szövegek alternatíváját választja, mert feltételezi, hogy a drámáknak és a kritikának is csak ez lehet a nyelve, hiszen más nyelven nem ragadhatnák meg a lényegét, mert a beszédcselekvés, akárcsak a drámák hőseinek cselekvése, szituációkhoz kötött.

1. Mivel, módszertani kompromisszumot kötve, a jelen tanulmány Kocsis István legutóbbi kötete, a *Tárlat az utcán* három drámájának (*A korona aranyból van, Tárlat az utcán, Magellán*) elsősorban jelentérendszerét és sajátosságát igyekszik vizsgálni, szükséges az alapvető kérdéskörből kiindulni — a drámák mint műalkotások elemzése külön tanulmány (illetve egy *szintetikus magyarázat*) feladata.

Mindenekelőtt nem tudunk egyetérteni azzal a szemlélettel, amely Kocsis drámáit (és általában írásait) az erkölcs kategóriájával magyarázhatónak véli. Csak itt keresni a kocsisi dráma lényegét (és egyáltalán a dráma lényegét) egyszerűen irreleváns, mert *minden* igazi (ha úgy tetszik: realista) műalkotás a társadalmi konfliktusokat erkölcsi konfliktusokként ábrázolja, és csak így ábrázolhatja adekvátan. Most nem beszélünk arról, hogy az ilyen szempontú elemzés az erkölcsi szférát (amely csak kvázi szféra) abszolutizálja, akkor, amikor az erkölcs problémája mindig az ember és a valóság viszonyában vetődik fel, amikor az erkölcs minden szférában jelen van, tehát annyiban létezik, amennyiben valaminek immanens része. Ez problémánk szempontjából annyiban fontos, amennyiben „az etikai és morális kérdésselvetés *együttal* adekvát társadalomismerethez vezet“ (Molnár Gusztáv megfogalmazása), illetve amennyiben „az etikai ember a kor struktúrájának hordozója“ (Bretter György). Ez a szemlélet nemcsak az etika félreismerését jelenti tehát, hanem a műalkotás (esetünkben: a dráma) lényegének félreismerését is. Olyan szűkítéssel állunk szemben, amely nem tudja (vagy nem akarja) észrevenni, hogy az etikai probléma *csak* egy része a műalkotás struktúrájának, itt tehát fontos *drámaalkotó elem*.

Másrészt azért nem tudunk egyetérteni e szemlélettel, mert (mint az előbb jeleztük) szerintünk a drámaiság (és *együttal* a kocsisi dráma lényege) más. Csak csodálkozhatunk, hogy senki sem emlékezett (éppen Kocsisról írva!) K. Jakab Antal kísérletére, aki a drámaiság létformáját és lényegét a *helyzetben* jelölte meg (*A névmás éjszakája*. Bukarest, 1972. 141–147.), szerintünk helyesen, és ezzel (bár nem kimondottan) Kocsis drámáinak lényegi meghatározóit is megközelítette. És az általunk bírált erkölcsközpontú szemléletet is cáfolta, hiszen akkor, amikor a cselekvést „alapvetően drámaiatlan“-nak ítéli meg, akkor az etika kizárólagos fontosságát is tagadja a drámaiság *lényegének* vonatkozásában, ugyanis az erkölcs a cselekvés, a gyakorlat immanenciájában érvényesül elsődlegesen.

Igy Kocsis drámáinak alapvető kérdéskörét a *situáció* kategóriája hordozza. Az, hogy e drámák szituációk drámáját ragadják meg, a fentiek értelmében közhelynek számíthatna, de Kocsisnál ezt a problémát (talán nem is csak árnyalataiban) másként kell felvetni.

Lássuk először, milyen is a kocsisi dráma szituációja. A drámát általában „kényszerhelyzet“-nek fogják fel, amely szituációk sorozatából áll. Ezek minőségi végösszege nem egyenlő a Szituációval (vö. K. Jakab Antal: *I. m.*, 144.). Ha ehhez

a „szituációhoz“ viszonyítjuk a kocsisit, akkor az utóbbit mint *monoszituációt* határozhatjuk meg, ami tulajdonképpen nem más, mint „az abszolút drámai szituáció: a dilemma“ (K. Jakab Antal). Ehhez csak azt tennénk hozzá, hogy szerintünk általánosan tételezhető „abszolút drámai szituáció“ nincs, csak mint *egy adott kor* függvénye, azaz amikor a személyiség erre „kényszerül“, és maga a kor kényszeríti rá. Mindebből szorosán következik a drámák *monodramatikus-sága*, amin nem „párbeszédbe rejtett“ (sic!) „monodramát“ értünk, hanem a drámaiságot, hiszen ez „természeténél fogva: bensőség... lényegét tekintve: maga a belső ellentmondás“ (K. Jakab Antal), tehát egyén által képviselt konfliktus. (Ilyen értelemben Kocsis egyetlen igazi drámája a *Bolyai János estéje*, illetve legújabb műve, *Az újrakezdő* volna.)

A konfliktus azért egyén által képviselt, mert olyan korban vagy szituációban, amikor az egyén cselekvéshetősége igen korlátozott („mert voltak korok, amelyek labirintusba kényszerítették a cselekvést“ — Bretter György), a *drámaiság* nem jelenhet meg külső konfliktusok (cselekmény) formájában, ezért egy személyiség képviseli. Ez elszigeteltségét is feltételezi, mert nincsenek, objektíve nem lehetnek konkrét ellenfelei, létük nem tárgyasul, csak a személyiség transzcendens szubjektivitásában van jelen. A konfliktus belső vívódásba tevődik át, az igazi ellenfél etikai akadály-kötöttség álarcában jelenik meg. A „konkrét“ ellenfelek tulajdonképpen nem képviselik a konfliktus egyik pólusát, legfeljebb annak jelzésére, jelzőképviselőre képesek (Magellán, a lázadók, a király viszonya). Az ellenfél vagy elérhetetlenül messze van, vagy megfoghatatlanul beleivódva magába az életbe, úgy, hogy mindent beszó mítoszként és ideológiaként. A drámaiság a szituáció és a személyiség (pontosabban a cselekvés) *viszonyából* fakad. A személyiség a kor, a társadalom *konfliktusait* — *saját* benső, bensővé tett konfliktusaként vívja meg. A személyiség köré való szerveződés a drámában kényszerű szerveződés, amit tulajdonképpen a szituáció tesz magától értetődővé, mert az ilyen szituációt *drámában* csak nagy személyiség képviselheti. A személyiség mint a társadalom fókusza: Kocsis nagy felismerése ez; nem szükséges tehát, hogy a hősnek méltó ellenfele legyen. Azért nem, mert abban a pillanatban, amikor egy társadalom fókuszává képes válni, egyben önmaga ellenfelévé is lesz (és talán csak ő lehet méltó ellenfele önmagának). Így az igazi konfliktus nem is lehet a hős és a többi szereplő közötti, ezek legfeljebb arra szolgálnak, hogy a hős önmagát megismerhesse, ők a külső nézőpont az adott szituációban; más szóval: a dráma többi szereplője a szituáció *része* (ritkán jelzője) lesz, ők alkotják a látszatként megjelenő szituációt. Ez persze nem jelenti azt, hogy a személyiség szituáció kívüli. Kettőssége itt is meghatározó: a szituáció része, de a szituációt megszüntetni akaró vágya részben kívüli is helyezi rajta.

Az elején elfogadtuk az abszolút drámai szituáció (a dilemma) meghatározó fontosságát Kocsis drámáival kapcsolatban, most viszont fenntartásainkat is el kell mondanunk. Ha a drámaiság a cselekvést „nem fogadja el“, a pótcselekvést, látszatscselekvést nem nélkülözheti, azért, mert elképzelhetetlennek tartjuk a dilemmát mint tiszta formát, azaz a meghatározatlan dilemmát. Ugyanis a dilemmát szerintünk éppen a látszatscselekvés, nem-cselekvés, egyszóval a gyakorlatnegatívumok határozák meg, ezek a dráma szövegének azok az alkotóelemei (*a dilemma holdudvara*), melyek körülhatárolják a szituációt, motiválják a dilemmát, ami tiszta formájában a dráma kulminációs pontjában jelenik meg, és fókuszszerűen egyesíti, körvonalazza a drámaiságot. Tehát az, amit a hős személyiségébe sűrít: a szituáció ellentmondásait, azt a dráma a kulminációs pontba sűríti azzal a többlettel, hogy „bekapcsolja“, sűríti a személyiség *egyéni* drámáját is. A személyiség a szituáció struktúráját hordozza, a kulminációs pont a dráma struktúráját fókuszosítja.

A dráma kulminációs pontjánál maradvá: a dráma a személyiséget fizikailag is érinti, ezt lehetne demonstratív pontnak nevezni. Magától értetődik, hogy a drámaiságot *nem* a hős „tulajdonképpeni“ bukása alkotja, a drámáknak ez csak mozzanata, és funkciója a műalkotás egészében változó lehet, s csak annyiban fontosabb önmagában, hogy az addig is létező zártság, szituáció körvonalait meghúzza, reflektorfénybe állítja.

2. Amikor a drámaiságot a szituáció kategóriájával határoztuk meg, azt is állítottuk, hogy nincs cselekvés, illetve: csak látszatscselekvés van. Tehát a társadalmi cselekvés hiányának fenomenológiáját szemléljük e drámákban. De nem szűkíthetjük le e drámák jelentérendszerét külön egyik vagy másik kategóriára, ezek kölcsönviszonya vezethet csak közelebb a drámákhoz. Tehát: szituáció (dilemma), személyiség, cselekvés, erkölcs, ideologikum. A cselekvés hiánya így olyan értelemben szerepel, hogy egy lehetőséget nyom el, amely nem realizálódhat, s

amely inkább vágyként, esetleg kísérletként van jelen. A szakadék a vágy és a cselekvés között, a kettő közötti monoszituáció adja a drámaiságot, szüli az etikai embert, aki a távlatot csak ideológiájában képes fenntartani, ezzel is megelőzve a cselekvő embert, egyben lehetetlenné téve a cselekvést, megmerevítve a situációt. Kocsisnál így a cselekvés fogalma olyan formában egyeztethető össze a drámaisággal, hogy az *saját hiányára utal*. Tehát a drámaiság konstituálódik: hiszen a nem-cselekvés, lényegét tekintve (és a pótcselekvés, a látszatcselekvés is), megmarad a situáció keretében, a drámán belül jön létre új situáció (ezért jöhet létre *igazi dráma*), efelé csak a vágy, az ideológia mutat, úgy, hogy éppen hiányára utal, és azt a situációt, azt a drámaiságot szolgálja, amelyből ki akar törni.

A monoszituáció struktúráját kell fölvezelnünk ezért, ami szimbolikusságával (maga a dráma is lényege szerint szimbolikus) a cselekvés, esetünkben a nem-cselekvés, pótcselekvés, látszatcselekvés szimbolikusságára utal, tehát a jelenre, ahol épp ennyire szimbolikussá válik a monoszituáció (a gesztusok és magatartások) szintjére redukált létezés „óhaja”: a látszatcselekvés, a beilleszkedések jelentéktelen és jelentéstelen gesztusainak elfogadtatása, a felfüggesztett cselekvés intézményesítése, ami minden jelen törekvése és ideológiájának tartalma, ami a monoszituációk drámáját termeli, tehát megöli a tettet.

3. Ha színpadon, látványként képzeljük el a három dráma lényegét, bizonyára a situációk tiszta dilemmáját látjuk először: Stuart Mária mint leölt madár a koronára hanyatlak, Van Gogh kétségbeesett gesztusa, amely azt mutatja, hogy beszélni szeretne, de szavai nem hallatszanak, Gauguin csendes távozása, Magellán öklével a padlót verve ordítja: nem tudok dönteni, amihez az Utójáték látványa és valósága kapcsolódik jelentésterhesen. Amint mondtuk azonban, mindez önmagában nem magyarázza a drámát, noha a tisztán megjelenő dilemmákból a drámák jelentése „levezethető”, de a jelentés struktúrája csak a dilemma holdudvarával együtt bontakozhat ki előttünk a maga dialektikájában.

Vegyük szemügyre közelebbről a drámákat. A *korona aranyból van* dilemmája az előbb idézett látványban (illetve a szerzői utasítás mondatában) ragadható meg. De a drámának több fókusza is van: „én nem embereket váltogatni, én embereket megváltoztatni jöttem” — mondja Mária az első felvonás elején, ami a tiszta, nagy szándék mondata, a második felvonás elején pedig: „megpróbáltam kedvem szerint, önmagam belső törvényei szerint cselekedni, és össze akarják kötözni a kezeimet” — ami már a következmény megfogalmazása. Ez a két fókusz a situáció és a cselekvés viszonyának kiemelése, gócpontja. Eszmény és cselekvéssituáció ellentmondása is ez. Mária első felvonásbeli támadása (ami tulajdonképpen pótcselekvés, illetve látszatcselekvés) nagyon hamar (cél és eszköz összeegyeztethetetlen volta miatt) a visszavonulásba kénytelen átsapni. Drámáját a támadás és a visszavonulás metszéspontján is megragadhatjuk (ez a metszéspont maga a lehetetlen cselekvés, ha akarjuk: maga a situáció). Látszatcselekvés és visszavonulás *állapota* ez, mely folyamatnak álcázza magát, hogy legyen reménye. Játéknak, szerepnek kell lennie, hogy a távlatot, a cselekvés alagútjait (az ember második természetének beépítése!) fenntarthassa. A távlat lengi be a situációt, de a játék, a szerep: a látszat valósága, hiszen Mária végül is nem tudja, hogyan cselekedjék; eszménye túlmutat ugyan situációján, közvetlen céljai azonban benneragadnak a közegben. De a cselekvés alagútjai (első felvonás) a visszavonulás (később) beomló alagútjaival váltódnak fel: Mária visszavonulása így tulajdonképpen összes cselekvési lehetőségének *visszavonása*, ezután már a tehetetlenség lázadását szemléljük, az utolsó kártyák kijátszását.

Eszmény és eszközök (közeg, körülmények) ellentmondásában örülök fel Mária, de benne egyben a rejtett lehetőség is megsemmisül, az ellentmondás tárgyasulása saját bukását segíti így elő. Mindez talán azért, mert a dráma situációja, tágan értelmezve, a *bizonytalanság* monoszituációja, a cselekvésbizonytalanság. Másrészt a kor sem érett meg ilyen cél megvalósítására, a változásra, így a változtatás, a *társadalmi cselekvés* is lehetetlen. Ez annál is tragikusabb, mert Mária eszköze maga a hatalom lehetne: Mária ezzel (és az öröm, a szépség ideológiájával) megvalósíthatónak véli a szabadságot, az erkölcsös cselekvést, a belsőből kicsírázó jövő realizálását. Mi tudjuk, hogy objektíve csak *látszat-szabadságot* realizálhatott volna. Teljes drámaiságában látjuk elfojtott szándékát, mely azért, hogy a hatalmat is bekapcsolhatta volna, lehetséges hatásugarával nyugdöz le. Krisztusi vonása („mint Krisztus”): az emberek megválthatók — a hit távlatában, ami a situáció szempontjából pusztán naivitás. De hát ő maga az *etikai ember*: paradoxálisnak tűnhet, hogy nála a hatalom és erkölcs korrelatív fogalmak, hogy egyszerűen eltörölthetőnek hiszi a mesterséges halált, vérontás

nélkül letartóztathatónak a koronatanács katonaságát: de ő maga az etikai emberré korcsozott cselekvő ember a maga problematikusságával: törekvései tisztázatlanok, és annyiban azok, amennyiben nem találja meg az adekvát eszközöket; felelőssége sem kristályosodott ki, ezért sem tud megoldást sugallani, és ezért nem tud értékké (csupán drámává) válni az, amit hihetetlenül erős ideológiával képvisel, de talán azért sem, mert potenciális értéke nem kommunikál a cselekvés leendő tárgyával, és egyáltalán magával a cselekvéssel, csupán a teljes drámaisággal, ami a megvalósíthatatlan etika. A lehetetlen cselekvés, tehát a szabadság hiányának szituációja ez, melyben Mária „mozdulatlanul áll, majd rövid szünet után letérdel, a koronát maga elé ereszti, és mint lelőtt madár ráhanyatlík”. Ez maga a szituáció (monoszituáció), s a dráma jelentésstruktúrájára rávilágító kulminációs pont („lelőtt madár”).

4. És éppígy látjuk a *Magellán* struktúráját, ahol a kulminációs pont („Nem tudok dönteni, nem tudok dönteni, nem tudok, nem tudok, nem tudok, nem tudok”) a műalkotás jelvévé válik, az Utójátékkal együtt: tehát két fókusz mentén szerveződik a struktúra. Ez már a teljes kettősségre utal (ami a fentebb elemzett drámában is rejtetten jelen van, hiszen Stuart Mária végül is a *válság* embere, a „már nem” és „még nem” individuuma). Magellán előző tette (ami a cselekvés halálát jelenti, és ami történetileg nézve maga a szándék) és a második tett közti felfüggesztettség: ez az a kettősség, mely teljes élességében a „nem tudok dönteni”-ben csúcsosodik ki. És ez már a tiszta bizonytalanság monoszituációja, a teljesen felfüggesztett cselekvése (vö. átjáró). Így Magellán is, akárcsak Stuart Mária, a válság embere, s a dráma a vergődés fenomenológiája. És nem a cselekvése. A cselekvés struktúráját döntése hordozhatná, de mert nem tud dönteni: a nem-döntés a nem-cselekvés (tehát monoszituáció) struktúráját világítja meg. Magellán nem-cselekvése a cselekvés előtti állapot, ezért is nem tud dönteni, hiszen ha döntene: cselekedne. Döntése belső erkölcsi konfliktus lesz (itt már csak utalunk az előbb elemzett dráma és a Magellán monodramatikusságára, s a dráma összefüggésében nem emeljük ezt külön ki): a szokássá vált spanyol törvények és a magelláni erkölcs ütközik össze, ami egy mélyebb, éppen a szituációban rejlő kettősségre utal, melyet nem lehet feloldani, hiszen sem Magellánnak, sem a lázadóknak nincs cselekvési lehetőségük. Magellán döntését megint csak a kettősség cenzurázza: egyrészt a jövő (erkölcsös cselekvés eszménye, szabadságvágy), másrészt a szituáció. Így lesz Magellán önmagának méltó ellenfele, mert a szabadságot megvalósítani csak cselekvéssel (döntéssel) lehet, s amikor világossá válik, hogy a szituáció ezt nem teszi lehetővé, akkor pofonegyszerű, hogy a szabadság is csak vágy. (Csupán mellékesen kérdezzük Bretter Györggyel: „tiszta maradhat-e az, aki cselekszik, és a tett kettősségében megsejti saját erkölcsi tudatának mélységeit?” — és gondoljunk arra, hogy Magellán tiszta akar maradni. Vajon ez azt jelenti, hogy tagadja is a cselekvést, amellett, hogy szubjektíve és objektíve képtelen rá?) Mindenhol a kettősség uralkodik: Magellán viszont éppen cselekvésében, a szabadság realizálásában nem vállalja ezt a kettősséget. De éppen eszménye és törvényei nevében, távlatában nem vállalhatja. (Megint csak mellékesen: ha cselekvésében vállalná a kettősséget, akkor megszüntetné a szituáció kettősségét, vagy egyszerűen csak bűnössé válna?)

A kérdés azért nem ilyen egyszerű, mert döntése a világ, a társadalom, a többi ember énjéért vállalt felelős tett. És nem-döntése nem az alternatívák fenn tartását szolgálja-e, még ha önmaga vonatkozásában megmarad is létének anti-nomikussága: drámaisága? A felelősség súlya nyomja a padlóra Magellánt, ami kikristályosodott felelősség, hiszen szembesíti magát a lázadókkal (önmagával!), döntésében ahhoz a lehetőséghez akar ragaszkodni, amely létükben számára is adva van. Felelőssége a döntés emelyében jelentkezik, és nem-döntése az erkölcsi felelősség jelenléte (gondoljunk arra, hogy a lázadók kivégeztetése az erkölcsi felelősség megszüntét jelentené, és a cselekvés, a tett *perspektíváját* tenné lehetetlenné). Magellán szándéka rejtett lehetőség. Mert előző tette (elindulás az átjáró megkeresésére) és egy hatékonyabb tett (az átjáró „megvalósítása”) köztes szituációjában a struktúra tagadási folyamata az emberi létek (lázadók — akikkel Magellán azonosulni tud!) mezején, saját eszményi etikájának mezején halad át („az átjáró közelében megváltoznak az emberek”). A döntés a lázadók szempontjából sem egyszerű: mert tettük (fellázadás), ami ugyan groteszkül látszat-cselekvéssé degradálódik, önmagában előre mutató („Te ne tudnád, hogy mi történik abban az emberben, akit bizonytalanságban hagynak?!“), és jogosult *saját* helyzetük függvényében és a maguk szintjén, de a perspektíva felől nézve már **nem**. Magellánnak így igaza is van, meg nem is, de ez a kettősség a szituáció kettőssége, melyben minden felemás és bizonytalan, melyben az ember bizo-

nyosságra szomjazik (lázadók), és amelyben csak a krisztusi vonás, a hit a fógződ („olyan hitre van szükségem, amely már nem tördök a bizonyossággal“). De a lázadás „mozzanata“ fontos drámaalkotó elem, mert utal arra, hogy egy ilyen szituáció csak szimbolikus cselekvést tesz lehetővé, és nem sugall mást, mint a teljes manipuláltság kísértő érzését. Ilyen értelemben a lázadók: az irrelevancia relevánsága. Mert azzal, hogy az átjáró felé indultak, a bizonyosság szabadságnélküliségét tagadták, a „spanyol törvények“ struktúráját (ez utóbbit Magellán), az Utójáték világát (a lázadók — még ha nem is tudatosan).

Az Utójátékot jelöltük meg a dráma második fókuszaként. Szándék és megvalósulás szakadéka, kettősség, nem-döntés, az ellentmondások dialektikája, és az átjáró felé való haladás antinomikája: a dilemma holdudvara, melyet az Utójáték old meg és tussol el. Ez a *mindent szelíddé fogalmazó szöveg* adja meg az egésznek az aktuális drámaiságát (és teszi a drámát igazi drámává), és változtatja az átjáró-monosituációt „tényleg kényszerhelyzetté“. Ezzel kapcsolódik be evidensen a király személye és mindaz, amit ő képvisel. Ez alkotja mindvégig a szituáció három oldalról zárt díszletét, ami mégsem díszlet, mert ledönthetetlen. A negyedik, nyitott oldal pedig drámái zárrá válik azáltal, hogy Magellán a válság embere, ő fordítja rá a kulcsot a szituációra, melyet az Utójáték úgy old meg, hogy mindent csendes és békés hamuvá éget.

A válság-szituáció, a kettősség, a mély drámaiság így változik át hősi folyamattá, a teljes látszattá, és teremti meg a „minden rendben van“ lényegelő illúzióját, miközben a személyiség, aki képes volt és vállalta a válság lényegének hordozását, az igazi szabadság szándékát és megvalósítási kísérletét, „több ezer bennszülőttel“ vívott hősi harcban kénytelen elesni, s a király érdekeit és színeit képviselő „hős admirálissá“ változni (az utókor tudatában). Az „egyetlen igaz írástudó“ (L. Kenéz Ferenc) pedig apró lázadásokkal, de kénytelen írni a hősi expedíció történetét; a fogcsikorgatás nem hallszik, a teljes egyetértés iszap-illúziója majd belep *mindent*, hirtelen sötét, majd függöny ereszkedik a lényegre, a szabadságra, „hős admirálisunk“-ra, és a történelem szelében zászlóként lobog. Valahol talán épp dicsőítik a királyt, ovációk zaja temeti be Magellán távolivá tett tetemét.

Vajon mindez pusztán azért, mert a drámában nem találkozunk egyén és tömeg (bár Magellán erőfeszítése ennek a találkozásnak a realizálására irányul — rimelve Stuart Mária „meggyőzési“ akciójával — mert mi másért akarná meggyőzni a lázadókat és fenntartani a bizalmat, a hitet?), és éppen ezért nem születhet meg a tett, a kitérés a monosituációból, az Utójáték szövegéből? És vajon ez a találkozás lehetővé tenné Magellán cselekvését, a kor objektív lehetőségei és Magellán szubjektív lehetőségei közötti harmóniát, a struktúra felszámolását? Nem tudjuk, csak azt, hogy Magellán is a struktúra egy részévé vált, izolált ponttá, ami az egésznek a fókusza és archimedesi pontja ugyan, de olyan pont, amit az Utójáték szövegének diktálója egyszerűen és közönségesen kiradíroz.

5. Ha az előbbi két drámát monosituációként határoztuk meg, akkor a *Tárlat az utcán* a tökéletes monosituáció, a teljes cselekvéshiány. Struktúrája távolról sem azonos a már elemzettekével (*A korona aranyból van* és a *Magellán* struktúrája is csak az általunk leegyszerűsített formájában hasonló — tehát főleg abban, hogy monosituáció mindkettő). Hasonlóképpen járva el, mint a másik két dráma elemzésében, itt is a fókusz, a kulminációs pontot emeljük ki, amelyről megint csak azt mondhatjuk, hogy a szituáció jele: „Gauguin felemeli a csomagjait, és csendesen kimegy.“ Ez a fókusz egyik „csöve“. A másik: „Van Gogh mutogatni kezdi a képeit, széles taglejtésekkel beszélne, de a szavai nem hallatszanak, nem érnek el a báméskodókig.“ Ami nem a kommunikáció csődje, amint bevezető sorainkból hinni lehetne. (Azok a sorok talán csak arra szolgáltak, hogy a fiatal kritikus a dráma fókuszát magára — a jelenre — irányítsa egy pillanattig.) És a kettős fókusz sem két „monodrámára“ utal itt, Gauguin szövege csak látszólag „főlöleges ballaszt“, hiszen nemcsak Van Gogh, hanem Gauguin is társadalmi fókusz. A két szereplőt mélyen összekapcsolja a szituáció, éppencsak a konfliktus nem nyílt (véleményünk szerint mindkettő egy társadalmi konfliktust tesz bensővé kétféleképpen, de csak a Van Goghé válik drámaisággá), mélyben hallgatós, elfojtott és fájdalmas-drámái, amire csak Van Gogh örület felé mutató (valójában „csak“ kétségbeesetten elszánt) végső monológja utal. Van Gogh utolsó gesztusai pedig a teljes szabadságvesztés, az alternatívák megszűntét jelzi, de ez nem a távlat megszűnté is egyben. Noha a „visszavont“ cselekvéslehetőség ténye (prédikálás) és a realizálatlan értékképviselő (kiállítás) kettős akadálya, amit a „báméskodó“ közeg köt össze, hogy teljes legyen a monosituáció: a kiút azért megmarad — a magatartás, és ennek kiforrott etikájában az ideológia: a bá-

nyászisten, az elégs előtti utolsó pillanat, amely százezerszer nyolcvanéves élet, az etizált hit és Vincent-Krisztus, a „nem megyünk mi innen sehova, Paul“ és az „eljön a mi képeink ideje“: mindez nem más, mint a látvat. Van Gogh dönt, és felismeri, hogy egyetlen realizálható kiút van: az értékalkotó, értéket képviselő és védelmező magatartás — a napraforgó szembefordulása a nappal. Ezért egyszerűen nem dőlhet be a visszavonulás hipotéziseinek, mint Gauguin, aki számára a visszavonulás jelenti a kiutat. Ezek a hipotézisek csak körvonalazzák Van Gogh szituációjának drámaiságát, hiszen kiútja az értékalkotás, és drámaisága a mély társadalmi felelősségvállalás függvénye. Van Gogh távlatja: a magasra emelt fej (amelybe csak a kor képzel örületet), a tiszta létezés. Ez maga a szabadság, a pillanatnyilag lehetséges, a jelenben realizálható magaslat a szabadabbá válás folyamatában. És ez maga a dráma.

6. Távol a látványos döntések és cselekvések idejétől, a beilleszkedés apró gesztusait megkövetelő, Kocsis ábrázolta közegben, a felemás és látszatcselekvések világában, a kényszerült visszavonulások, a magatartás kiútjaiban a dráma formája, úgy tűnik számunkra, csak ez a drámaformát lehet: egyszerű és szervezett struktúra, a finom, de fájdalmas gesztusok viszonya, a vergődés, a hit, az ideológikus etika, a visszavonulás hipotézisei, a mindenben jelenlevő és mindent meghatározó kettősség, az Utójátékok természetű, a rejtett, övön aluli ütések, a monodramatikusság a monoszituáció abroncsában, a hajszálereként mindent átszövő, de láthatatlan és megfoghatatlan ellenfél, a szabadság irányába fordított vágyarc, az etikus ember, aki nem válthat át cselekvésbe, s ennek hiányában önmagában elhull. Mindennek a jelentése vázlatosan az lehet, hogy a szabadság, a cselekvés hiányát, az Utójátékok szövegének nyomasztó jelenlétét tudatosítani kell, hogy mindazt, ami eleddig hiányként fogalmazódik meg, az alakító tett realizálhassa.

Magellánok és Stuart Máriaék. Ha egyszerűen akarjuk lényegüket megragadni, akkor így fogalmazhatnánk: az etikai kettősségből akarnak továbblépni, tudjuk viszont, hogy ez a mondat mélyebb struktúrákat jelöl. De megmaradva ennek a mondatnak a szintjén: ezek a személyiségek elsősorban etikai személyiségek, a monoszituáció személyiségei, de a bennük vágyként meglévő, potenciális etikát nem képesek megvalósítani, mert nincs cselekvési lehetőségük. Így az elemzett szövegekben a cselekvés fogalma annyiban nagyon kifejező, amennyiben saját hiányát fogalmazza meg, s ezen a hiányon, erkölcsi úron annyiban mutat túl, s e hiányból annyiban mutat kiutat, amennyiben megfogalmazza s becsempészi a nagy vágyat, az öröm ideológiáját, a távlatot. A hősök ideológiája elemi erejű, képes arra, hogy minden más ideológiát magába olvasson. S csak annyiban illuzórikus, amennyiben a jövő jelenbe vetült képe az. Így a hősök gesztusait magának a jövőnek a vágya hatja át. Ahogy az etika áthatja az életdimenzió minden szféráját, úgy hatja át a hősök örömidológiája az etikát. Így jelenük illúzióit lerombolják (legerőteljesebben Magellán, kevésbé Stuart Mária) a tettel (Magellán) és a tett vágyával (Mária), és megalkotják a jövő illúzióját. Értéket realizálni nem képesek, éppen azért, mert lehetetlen a hatékony társadalmi cselekvés, mindig szándék és tett köztes mezején kénytelenek vergődni. Ezek a cselekvéshiány szituációi, melyekben az alternatívák gyérülése az egyedüli folyamat, minden más vagy látszat, vagy megvalósulatlan: minden az Utójátékok szövege, mert az Utójátékok szövegének ideológiája, bár hamis ideológia, abban a korban egyelőre még erősebb, de legalábbis intézményesen hatékonyabb, mint a hősök ideológiája. Stuart Máriaék, Magellánok, Utójátékok.

És épp ennyire: Van Goghok és Gauguinek. De róluk többet nem mondhatunk.

Drámai egyensúly.

7. A három drámáról tulajdonképpen szöveget író fiatal kritikus evidenciája: a drámák, amikor egy kor szituációját egy hősen képesek megragadni, a kiút elemi erővel bíró vágyával telítődve, akkor bizonyára adekvátan közelítik meg a jelent, és írják le alagútjait. A jelen megközelítése pedig, ha adekvát, egyúttal annak teoretikus meghaladása is, eszmény-megfogalmazás és magatartás-kiút, amely a befogadói élmény révén épp azt segítheti, az olvasó második természetébe beépülve, aminek hiányát megfogalmazta.

Mert végül is ki kell jelenteni: igazi drámákról van szó, és nem elszigetelt kísérletekről. Kocsis István munkássága nem „elszigetelt kísérlet“; elég, ha Breter György paraboláira utalunk, amelyek csaknem ugyanazt fogalmazzák meg a maguk nyelvén, amit Kocsis drámái, de nem éréktelen megemlíteni K. Jakab Antal általunk idézett kísérletét sem. Nyugodtan állíthatjuk, hogy Kocsis drámái nem kontextus nélküliek — *semmilyen vonatkozásban*.