

Pomogáts Béla

Székely János és az erdélyi magyar történelmi dráma

A magyar drámairodalom megújulását – a hatvanas és hetvenes években – nem kis mértékben a nemzeti történelem iránti érdeklődés újólagos kibontakozása tette lehetővé. Akárcsak a huszadik század elején vagy az első világháború után, most is a történelmi események értelmezésének szellemi és morális igénye mutatkozott meg abban, hogy a nem egyszer válságokkal küzdő magyar történelem a színpad világában is értelmezést kapjon. Ez következett be korábban például Herczeg Ferenc és Szomory Dezső, később (Trianon után, illetve a harmincas években) Kodolányi János és Németh László színpadán, majd néhány évtizeddel a második világháború után (ismét) Németh László, Illyés Gyula, Hubay Miklós, Örkény István, illetve az erdélyi magyar irodalom körében Sütő András, Székely János, Páskándi Géza, Kocsis István és mások történelmi drámáiban. Ez a korszak valóban új érdeklődést és szellemiséget – nem egy esetben új dramaturgiát – hozott a nemzeti drámairodalomban. Mindezt több tényező alapozta meg – egyrészt a nemzeti történelem hiteles és korszerű értelmezésének igénye, amelyet a másfél évtizede lezajlott ötvenhatos forradalom tanulságai is sürgettek, másrészt az, hogy abban az évtizedben a történelmi drámairodalom viszonylag szabadon vethetett számot a múlt és a közelmúlt drámai tapasztalataival és tanulságaival. Ez a számvetés a korabeli konfliktusok bemutatását kezdeményező színpadon aligha lett volna lehetséges.

Történelmi drámák – mérlegen

Valójában, több más, közös eszmecserét kívánó kérdés (például a színházak műsorpolitikája, a közösség igényei) mellett a történelmi dráma ügye állott az 1970. szeptember 25-én az *Igaz Szó* marosvásárhelyi szerkesztőségében – *Mai romániai magyar dráma* címmel – rendezett ankét középpontjában, ez első alkalommal vetett számot az erdélyi magyar drámairodalom akkoriban tapasztalt kibontakozásának tanulságaival. A beszélgetést Páll Árpád vitaindító előadása vezette be, ez először is kritikai képet adott a korábbi két évtized drámairodalmáról, azt is kifejtve, hogy a műfaj akkori érdektelenségét mindenekelőtt az okozta, hogy – elsőrendűen az ideológiai követelmények érvényesítése miatt – az erdélyi magyar drámák elkerülték a valóságos konfliktusokat. Az akkoriban igen tevékeny színházi kritikus érvelése a következőkkel indult: „a legutóbbi időkké a dráma alkotta

romániai magyar irodalmunk leggyengébben fejlett, legcsenevészebb ágát, mely jóval szegényesebb volt, mint a líra vagy a próza. A jelenségnek nyilvánvalóan sok és bonyolult oka van, itt egyetlen tényezőt szeretnék érinteni, mely nézetem szerint nem éppen a jelentéktelenek közül való. A dogmatikus esztétika és irodalomszemlélet jegyében fogant konfliktusmentesség elméletére gondolok, melyet nálunk a végső konzekvenciáig menően senki nem képviselt, mégis elég erőteljesen érezte gátló hatását.”

Páll Árpád helyesen hívta fel a figyelmet azokra az erdélyi magyar drámákra, amelyek azóta is érvényeseknek bizonyultak az idő mérlegén, például Páskándi Géza *Vendégség*, Kocsis István *Játék a hajón*, Deák Tamás *Hadgyakorlat*, Kányádi Sándor *Ünnepek háza* című darabjaira (Sütő András klasszikus magaslatra emelkedett történelmi drámái ebben az időben még nem születtek meg). Kocsis és Páskándi darabjait külön is figyelemben részesítette, nem csak annak következtében, hogy ezek a művek szélesebb körben váltottak ki kritikai vitát, amiatt is, hogy bennük látta az erdélyi magyar drámairodalom megújulásának bizonyítékait. A vásárhelyi drámavita, például Deák Tamás, Kántor Lajos, Domokos Géza, Szemlér Ferenc, Bajor Andor, Veress Dániel, Balogh Edgár és mások felszólalásaival azt bizonyította, hogy megnövekedett az érdeklődés a megújuló drámai műfaj iránt, és ez az érdeklődés természetesen a színpadon is igazolást kapott. A tanácskozás sikeréhez az is hozzájárult, hogy véleményt nyilvánítottak a színházi élet jeles szakemberei, olyan sikeres színházi rendezők, mint Rappaport Ottó és Harag György. Az előbbi arra figyelmeztetett, hogy a színházaknak olyan drámákat kell bemutatniuk, amelyek nemcsak irodalmi, hanem színpadi tekintetben is megállják a helyüket, az utóbbi pedig azt hangsúlyozta, hogy az erdélyi magyar színháztársaság sokat kell fejlődnie ahhoz, hogy a megújuló drámatermést méltó módon vigye a közönség elé.

A történelmi dráma műfaját, amely mintegy az imént ismertetett ankét tanúsága szerint is a drámairodalom megújulásának egyik tényezőjét jelentette, a nemzeti-ségi kultúra történelmi érdeklődése alapozta meg. Ez az érdeklődés természetesen a nemzeti-nemzetiségi identitás helyreállítását szolgáló törekvések következménye volt. Emellett a kisebbségi létben érvényes közösségi etika kidolgozására is igen alkalmasnak bizonyult, minthogy éppen az erdélyi magyarság tájékozódása hagyományosan mindig is a múlt tanulságainak figyelembevételére épült. Az erdélyi történelmi dráma következképp magatartás-változatokat vizsgált, az egyén és a közösség, az emberi személyiség és a hatalom viszonyát mérte fel: vállalt feladatok nem az volt, hogy a múltbéli események színpadi illusztrációját adja, ellenkezőleg, a jelenkori konfliktusok megoldásának lehetőségét kereste. Erről beszélt Sütő András, midőn saját történelmi drámáiról – a munkáját vezérlő szándékokról nyilatkozott: „A történelmi dráma – hangsúlyozta -: nem történetírás. Nem

lehet persze a történelem lényegi tartalmainak meghamisítása sem. Jómagam a drámáimban olyan »időbeli és tárgyi anakronizmusokat« követtem el, amelyek – érzésem szerint – csak felerősítették, nyilvánvalóbbá tették egy adott történelmi helyzet és jelenség lényegét.” A színpadra állított történelmi tárgy a korabeli jelenig világító példázattá vált, ez a példázat a nemzetiségi lét időszerű kérdéseire válaszolt. Az erdélyi magyar történelmi dráma eme jelentéstöbblete fokozatosan alakult ki, a hatvanas évek múltat idéző historiai színművei után Sütő András, Páskándi Géza, Székely János, Kocsis István és Lászlóffy Csaba historiai tanulságokban bővelkedő, forrón izzó történelmi tragédiái tanúsították a különálló erdélyi magyar drámaíró-iskola magas értékeit. Ezek az értékek igen hamar meghódították az erdélyi, majd a magyarországi színpadokat. Volt idő: a nyolcvanas években, midőn Erdélyben már igen nehezen vagy egyáltalán nem kerülhettek színre erdélyi írók, így Sütő András, Székely János, Páskándi Géza, Kocsis István színművei, hogy Budapesten, Debrecenben, Szegeden minden másnál nagyobb érdeklődés mutatkozott az erdélyi magyar történelmi drámák iránt.

A hetvenes években Erdélyben is, Magyarországon is széles körű vita folyt a történelmi drámák műfaji-dramaturgiai sajátosságairól, ezek szinte egyöntetűen arra az álláspontra helyezkedtek, miszerint ezeknek a drámáknak nem a múltbeli események minden tekinteten hiteles bemutatása a feladatuk, hanem az, hogy historiai köntösben a jelen konfliktusait mutassák be, ezekre a konfliktusokra keressenek választ. Páll Árpád, akinek nagy érdemei voltak az erdélyi történelmi drámák hiteles értelmezése körül, több írásában is rámutatott arra, hogy a történelem színpadán nagyon is „jelen idejű” konfliktusokkal találkozik a közönség: „indokolt-e ma – fejtette ki álláspontját Illyés Gyula *Kegyenc* című darabjának erdélyi bemutatását kommentálva -, a mi körülményeink között történelmi témán keresztül kifejezésre juttatnunk időszerű mondanivalónkat? Véleményem szerint. Igen. Az írók a múltban is, ma is legtöbbször azért nyúltak történelmi témákhoz, mert filozófiai vagy erkölcsi jellegű mondanivalójukat így nagyobb távlatban, az esetlegességektől és félreérthető napi hangsúlyoktól megtisztítva mondhatták el. Aki a drámaírónak ezt az ősrégi jogát tagadja, aki a történelmi témában szükségképp fondorlatot szimatol, az a maga kétkrajcáros praktikizmusát vetíti ki rá. Talán nem kell bővebben bizonygatni, mennyire tarthatatlan az efféle megítélés.” Páll Árpád arra is felhívta a figyelmet, hogy a történelmi dráma műfajának, éppen a múltbeli események hiteles értelmezésének – a közoktatásban, a tudományosságban és a publicisztikában tapasztalt – töredékessége vagy hiánya következtében, igen nagy szerepe van a nemzeti tudat gondozása körül. A következőket állapította meg: „A magyar – és általában a közép- és kelet-európai – író mindig küzdelmes viszonyban állt a történelemmel. Nem emelkedhetett úgy föléje, nem komázhatott vele, mint szerencsésebb nyugati társai. Ha akad egy-kettő, akinek

művében ilyen vonások is felfedezhetők, az inkább szabályt erősítő kivételnek számít.”

Ennek a fejtegetésnek a következtében jutott arra a megállapításra, miszerint valódi „történelmi dráma” nem is létezik, minthogy a történelmi tárgy mindig aktuális kérdésekre keres választ, a történelmi köntös mindig eleven valóságot takar. *Történelmi témájú drámáink margójára* című tanulmányában a következőképpen érvelt: „a szó elsődleges értelmében vett történelmi dráma nincs, sosem is létezett, soha nem is lesz. A drámaíró nem a kor és a figurák pontos rekonstruálásának szándékával nyúl a történelemhez. Ez a történész feladata. A drámaíró a történelmi témában saját korának kérdéseire keres választ allegóriák, párhuzamok, példázatok vagy parabolák segítségével, és saját korának közönségére akar hatni. A dráma és a színpad mint közvetlen hatásra törő művészi eszköz ellentétben áll a tankönyv- és múzeumízü felelevenítéssel. A drámaírók között legfeljebb abban mutatható ki különbség, hogy egyesek ösztönösebben, mások tudatosabban alkalmazták, illetve alkalmazzák az »aktualizálást« a különböző történelmi témák feldolgozása során. [...] Történelmi témájú drámáinkat képtelen vagyok másnak, mint mai műveknek tekinteni, s megítélésükben fő kérdésnek az előbb felvetett szempontokat tartom. Ebben – ha jól meggondoljuk – a romániai magyar drámairodalom egyik jellegzetes vonását is felfedezhetjük, hisz, mint már említettem, a két világháború közötti legjelentősebb drámák is történelmi jellegűek voltak.”

A történelmi dráma megújulása az erdélyi magyar drámairodalom korábbi nyomain haladt, Bánffy Miklósnak és Kós Károlynak a két világháború között írott klasszikus történelmi drámáinak hagyományát folytatta. Bocskói Viktor *Szabadság, szerelem* című darabja még az 1848-as forradalom centenáriumán idézte fel Petőfi Sándor emlékét, Horváth Ágoston *Varga Katalin* (1955) című drámája az erdélyi népek közös forradalmi múltjáról adott képet, Sombori Sándor *Gábor Áron* (1969) című színpadi krónikája ugyancsak a negyvennyolcas forradalom erdélyi eseményeit ábrázolva szólt az együtt élő népek összefogásának szükségességéről. Szabó Lajos *Mentség* (1955) című darabja Misztótfalusi Kis Miklósnak állított emléket, de történelmi emlékeket idéztek Veress Dániel *Mikes* (1968) és *Wesselényi* (1972) című színpadi művei is. Ugyancsak Veress volt a *Véres farsang* (1970) című dráma szerzője, ebben a munkájában Báthory Zsigmond viharos fededelemiségének eseményeit elevenítette fel. A történelmi drámák iránti érdeklődés következtében kapott színpadot s jelent meg Somlyai László 1939-ben írott, majd a könyvbeli kiadás számára átdolgozott *Fráter György* című darabja, amely súlyos történelmi események előestéjén figyelmeztetett a nemzeti függetlenség védelmére.

Székely János történelmi drámái

Székely János drámái művei szinte kivétel nélkül a történelemben találták meg tárgyukat, cselekményüket történelmi dokumentumok alapozták meg, ezért kapták, miként ezt 1979-ben Budapesten közreadott kötete: a *Képes krónika* címe mutatja a „krónika” elnevezést. Ezeknek a történelmi drámáknak az eszmeisége eltért a Sütő András színpadán megfogalmazott történelemképtől: a nemzeti történelem értelmezésétől az egyetemes történelmi tapasztalat értelmezéséhez közelített. Szász László mindezt a következőképpen határozta meg: „Sütő, akár a perzsa történelemben, akár Luther és Kálvin korában bolyong, mindig a nemzeti lét horizontális jelenségein töpreng. Székely János örökérvényű teremtésmitoszokban, az európai kultúrkörben merítkezik meg, és még ha húsbavágó jelenkori témát boncolgat, akkor is vertikálisan, transzcendens régiókban medítál, üdvösség-bűn-erkölcs-kereszténység nemzet fölötti kérdéseiről.” Székely János drámáinak mindemellert van egy másik igen jellemző sajátossága is, tudniillik ezek a drámái művek versben készültek, ezzel nagy mértékben eltértek a modern drámairodalom műveitől. Ezeknek a drámáknak igen fontos eleme a hagyományos, verses formában írott monológ, nemcsak a mindvégig drámái monológként (illetve monológok füzéréként) írott *Dózsa*, hanem a többi drámái mű monológjai is.

Az írói szándékot a drámái életmű igen változatos témavilágban és dramaturgiával érvényesítette. Az 1954-ben írott *Profán passiót* Tamás apostol állítólagos „evangéliuma” ihlette, olyan, a szent könyvekből kihagyott apokrif szöveg, amely Júdás árulásának teológiai magyarázatát fogalmazta volna meg. Eszerint Júdás személye éppen úgy hozzátartozik az üdvösségtörténethez, mint Jézusé: ha nincs árulás, nincs keresztáldozat sem, következésképp a megváltás is elmarad. Székely János drámái felfogása szerint Júdás nem volt áruló, inkább maga is áldozat, aki mestere parancsára egyezett meg Kajafás főpappal, hogy lehetővé tegye az isteni akarat teljeseését, végső soron az áldozatot és a megváltást. Júdás személyének és mitológiájának átértelmezése nem ritka a modern irodalomban: erre tett kísérletet Rónay György filozofikus passiójátéka (*Júdás könyve*), valamint Köntös-Szabó Zoltán mitologikus parabolaregénye (*Kár volt sírni Jeruzsálemben*). Székely János Júdás-drámája, akár a későbbi regény-parabola, morális kérdésekre próbált válaszolni, valójában a személyiség önkéntes alávetésének tragikus következményeit világitotta meg.

Hasonló módon kapott aktualitást az 1972-ben keletkezett *Caligula helytartója* című dráma, amely jóformán ugyanabban a Rómának meghódolt zsidó környezetben játszódik, mint a Júdás-passió. Székely János művére nyilvánvalóan Camus híres Caligula-drámája hatott, koncepciója azonban egészen más: a francia író azt mutatta be, hogy egy korlátlan hatalmú szörnyeteg miként próbálja kipuhatolni

a szabad cselekvés határait, a magyar író arra hívta fel a figyelmünket, hogy egy zsarnoki módon szervezett rend miként torzítja el az államférfiak döntéseit, magát a társadalom belső rendjét és erkölcsiségét. Camus az egzisztencialista bölcselet kísérleti terepének tekintette a színpadot, Székely János a közép-európai történelem mindig ismétlődő tapasztalatainak kifejezésére törekedett. „Ahol / Embernek van ember fölött hatalma, / Ott éppen csak a leghatalmasabb és / A legalantasabb szabad, / A kiszolgált s a kiszolgáltatottak. / A kényszerítő s akit kényszerít. / Rajtuk kívül a kényszerítgetés / Egész bonyolult apparátusában, / Alulról fel és felülről alá, / Mindenki szolgál. A legrangosabb is. / Sőt, annál szolgálabb, minél rangosabb. / A szolga rangja szolgaság rangja” – állapította meg a darab epilógusában a római helytartó, mint keserű rezonőr.

Az 1964-ben készült *Dózsa* valójában, mint mondtuk, drámai monológok sora. E drámai költemény nem független az új magyar irodalom Dózsa-ábrázolásaitól, Juhász Ferenc eposzától (*A tékozló ország*) és Illyés Gyula drámájától (*Dózsa György*). Velük ellentétben az erdélyi író nem egy veszni látszó népforradalmat siratott el, és nem egy történelmi népmozgalom tragédiájával vetett számot, inkább a magányos forradalmár tragédiáját írta meg. Az ő Dózsáját az elszabadult történelmi események kényszerítették arra, hogy a parasztforradalom vezére legyen. Tragédiáját az okozta, hogy mozgalmának csupán oka van, célja nincs: a keresztesek legalábbis nem tudtak értelmes történelmi célt kitűzni a felkelt nép elé, nem voltak olyan terveik, amelyek alátámasztották volna a harci lelkesedést és önfeláldozást. „Hogy rendeznök be ezt a rongy világot? – kérdezi tanácsstalansággal eltelve a vezér. – Tudod, papocskám? Mert én nem tudom. / Ne vessetek meg érte, társaim, / Bevallom nektek, bevallom magamnak, / Mindenkinék bevallom: nem tudom.” Ezért kell végül is kimondania: „Mit tettünk mi? Hadjáratot vezettünk. / S hová, testvér, hová? A semmibe!” Székely János műve így vált az idő előtt érkezett, magányos forradalmár tragédiájává, amelyben a hős valódi bukását nem a katonai vereség okozza, hanem a stratégiai célok hiánya, a szorongató magány.

Mindez az író jelenkorának történelmi konfliktusaira, mi több, általánosságban a történelem eseményeinek, mondhatni, bölcseleti megítélésére is utal. A drámai költemény általános, illetve időszerű mondanivalójára figyelmeztetett Földes László, midőn arról beszélt, hogy Székely János műve a cselekvésnek és a szabadságnak lényegében ugyanazokat a dilemmáit érintette, mint a modern irodalom számos nagy alkotása. A következőket állapította meg: „Világos – ahogyan a jelenkori irodalom sok rendkívüli képviselője történelmi hősökkel mondatja mondanivalóját, úgy »hallgatja ki« Székely is Dózsát, mi újat mondhat a mai világról. Kollektív kényszerűségről és egyéni felelősségről beszél vele, egyetemes meghatározottságról és az akarat szabadságáról, a valóság adottságairól és az eszmény megvalósításáról, jószándékról és a pokol tornácáról – arról, amit Brecht *Galileije*

óta annyian feszegetnek, akik felelősnek érzik magukat földrészünk sorsáért. Arról beszél tehát nagyformátumú hőisével, amiről Sartre nagy formátumú lázadója is (*Az Ördög és a Jóisten*), Illyés Gyula óriás alkalmazkodója (*A kegyenc*), Camus titáni holdkórosa (*Kaligula*), Anouilh félelmetes hatalom-szolgája (*Becket Tamás, vagy az Isten igazsága*), s ugyanebben a perben szólalnak meg a szürke, egyszerű tiltakozók is (Camus: *A pestis*) és a kicsiny, hétköznapi Bérenger-k (Ionesco: *Le tueur sans gage, Az orrszarvú*). És senki közülük, sem a kis jelentéktelenek, de még a történelmi személyiségek sem mutathatják fel akaratak eredményét úgy, ahogyan akarták. Ám mindahányan felmutatják akaratak szabadságát.”

Magányos hősök a következő történelmi dráma, az 1976-ban született *Protestánsok szereplői* is. A dráma alapjául szolgáló esemény – az író jegyzete szerint – a franciaországi Toulouse-ban történt 1762. január 1-jén, az inkvizíció börtönében fogva tartott hugenotta prédikátorok és nemesek szállnak vitába az inkvizíció nagyhatalmú jezsuita vezetőjével. A vita hitelvekről folyik, tétje a szabadság vagy a máglyahalál. A vitázók közül azonban egyedül a tudós jezsuita sejtí, hogy az egész katolikus-protestáns hitvitát már régen értelmetlenné tette a történelem. 1762-ben vagyunk, a színpadon már megjelentek a felvilágosodás filozófusai: Voltaire, Diderot, Rousseau, D’Alembert, ők hirdetik az új ideológiát, ők fogalmazzák meg az új érveket. A vallási viták, a kiállott szenvedések, a büszkén vállalt vértanúhalál valójában elveszítették értelmüket, az inkvizíció maga is szabadulni szeretne foglyaitól, a hitvalló protestánsok tulajdonképpen korszerűtlen hősök, nem a történelem, legfeljebb saját hitük tragikus hősei.

Az 1958-ban kezdett és 1966-ban befejezett *Irgalmas hazugság* két drámai helyzetet és konfliktust próbált összefogni. Az első konfliktus történelmi jellegű: a dráma professzor hőse politikai mesterkedések hálójába kerül: az ötvenes évek elején vagyunk, nem nehéz ráismerni arra a súlyos közéleti atmoszférára, amelyet a törvénytelen perek és a manipulált tudományos viták hoztak létre. A színdarab professzorának alakja mögül is felsejlik Gaál Gábor alakja, akit ebben az időszakban értek méltatlan támadások, és akinek beteg szíve végül is nem bírta el e támadásokat. A mai olvasó (vagy néző) számára mindez abszurdnak tetszik, éppen ez az abszurditás mutatja be a zsarnoki rendszerben mindennapos képtelenségek valódi természetét. Ezt a politikai-morális jellegű drámai helyzetet egészíti ki a polgári színjáték hagyományos „háromszög” konfliktusa: az idős professzor fiatal felesége korábban egy fiatal orvos menyasszonya volt, aki most a beteg férj kezelő-orvosa, szinte egyetlen támasza lett. Az idős emberben gyanakvás ébred, végül ez a gyanakvás kergeti öngyilkosságba. A „háromszög” motívum ezúttal nem kapott igazán drámai erőt, az egyetlen modern környezetben játszódó darab dramaturgiai tekintetben megoldatlan maradt. Ahogy a Gaál Gábor személyes sorsára utaló tárgy is mutatja, Székely János drámáinak, minden történelmi tárgyválasztásuk

ellenére is az adott társadalmi valóságra reflektáló jelentése volt. Az író a hatalom vizsgálatából indult ki, a hatalommal szembeforduló vagy önkéntesen azonosuló egyén lehetőségeit mérte fel. Történelemszemléletére nyilvánvalóan hatottak a kisebbségi tapasztalatok, mégsem történelmi allegóriákkal tett kísérletet, olyan drámai helyzeteket teremtett, amelyekben bizonyos alapvető történelmi magatartásváltozatok vizsgálhatók. A drámai tér kísérleti terep lett, ahol az író a történelmet csináló és elszenvedő ember sorsát vizsgálja. Ennek az embernek a pusztalétét meglehetősen bizalmatlanul szemlélte, ember- és történelemképe mély és fájdalmas szkepszisről árulkodott.

Ez a fájdalmas szkepszis hatotta át 1981-ben írott *Vak Béla király* és 1989-es *Mórok* című drámai műveit is. Az első a korai magyar középkor uralmi küzdelmeinek bemutatásában vetett számot a hatalom és az erkölcs konfliktusával, a második a hispániai mórok történelmi végzetét mutatta be. A tizenkettedik századba vezető királydráma valójában a hatalommal szemben érzett teljes szkepszist szólaltatja meg, a dráma három szereplője: Könyves Kálmán, Álmos herceg és Vak Béla egyaránt az ország érdekeire hivatkozik, miközben mindannyian a maguk hatalmi érdekeit szolgálják, és ennek során végül is túlteszik magukat az általuk hirdetett erkölcsi elveken. A hatalom személyiségromboló következményét leginkább Béla király sorsa mutatja, aki istenhitétől és jószándékaitól az istentagadásig jut el (ezt fejezi ki *A dűh szonettjei* című költői ciklusnak a király monológjaként a drámába beiktatott *A tökéletes csőd* című részlete!) *A Mórok* című dráma cselekménye két szálon halad: az első eseménysor a tizenhatodik századi Spanyolországban játszódik, és azt a gyilkos folyamatot mutatja be, amelynek során az inkvizíció megtöri és önfeladásra kényszeríti a félszigeten maradt mohamedánokat, a második eseménysor jelenkori erdélyi értelmiségi drámát állít színpadra, hősenek: Kibédi Lászlónak az alakja és sorsa az öngyilkosságba hajszolt Szabédi László tragédiáját idézi fel. Láng Gusztáv a következőkben foglalta össze a kettős drámában található írói szándékot: „Székely János a *Mórokban* történelmi drámává stilizálta a Szabédi-problémát, a párhuzamos – jelenbeli – cselekményben azonban megírta azt is, hogy *mit transzponál* történetivé. Ezáltal magának a műfajnak, a műfaj genezisének »drámáját« is megalkotta: metadrámát írt. Másrészt ez a másik cselekménysor maga is jelentést kapott a műben, az író nem Szabédi Lászlót akarta megidézni, hanem valami Szabédi László sorsával kifejezhető.”

Székely János színpadán egymással ellentétes erkölcsstanok küzdelme folyt, különféle: többnyire antagonistikus magatartásformákat épített fel, vizsgált meg és utasított el. Ilyen magatartásformák küzdöttek már első darabjában is, Péter a gyakorlatias fanatizmust, Júdás a teljes kiszolgáltatottságot, Tamás a hitet és képtelnyt tartalmazó ambivalenciát, Kajafás főpap a történelmi kívülállást képviselte. Magatartások és etikák küzdelmét találjuk további drámáiban is. Ennek a küzde-

lemnek a tétje mindinkább az emberi szabadság, pontosabban az, hogy az egyén miként tudja függetleníteni magát a hatalom kísértésétől, miként szabadulhat nyomása alól. A hatalom csapdái tárultak fel a *Caligula helytartója* szereplői előtt, a hatalom természetén elmélkedtek a *Protestánsok* tragikus hősei. A toulouse-i inkvizíció börtönébe zárt hugenották már nemcsak a hatalmat tagadják, hanem azokat az ideológiákat is, amelyeket a hatalom felhasznál, amelyekre a hatalom hivatkozik: „micsodák ezek? / Csak cégérek, uram, csak címerek. / Csak ürügyek, uram, a hatalomra!” A hatalom minőségét nem ideológiája jelenti, hanem erkölcs, amely mindig az egyén tetteiben ölt alakot. Hasonló eszméket fejtek ki a *Vak Béla király* és a *Mórok* című drámák is. Valójában mindegyik színpadi alkotás az író (és a körötte élő) erdélyi magyar közösség tapasztalataira épült, ezeknek a tanulságait öltöztette történelmi köntösökbe.

A történelemben élő ember etikai lehetőségeinek vizsgálata szabta meg Székely János dramaturgiáját. Művei a „hitvitázó” drámának azt a hatvanas években kialakult formáját képviselik, amelyet Sütő András, Páskándi Géza, Kocsis István vagy éppen Illyés Gyula és Németh László történelmi színdarabjai. A „hitvitázó” dráma színpadán nemegyszer valódi hitvita folyik, így a *Profán passió*ban vagy a *Protestánsok*ban, máskor erkölcsi elvek, történelmi eszmék és politikai ideológiák csapnak össze, mint a *Caligula helytartójában* és a *Dózsában*, megint máskor az író pesszimista történelembölcselete kap kifejezést, mint a *Vak Béla királyban* és a *Mórokban*. Ezek a drámák a nemzeti és egyetemes történelem csapdáit, kisiklásait vizsgálták, a vállalt elveket és eszményeket ellenőrizték, a megrendült igazság helyreállítására törekedtek. Ellentétes hitelvek és világnézetek ütköztek egymásnak, az eszmei minőség képviselőit általában az erőszak némította el. Ez a drámaírói stratégia a mögöttünk lévő korszak igen aktuális erkölcsi és lelki konfliktusait világította meg, ehhez képest konzervatív stílus eszköznék tetszett a verses dráma hangja, amely a hagyományos ötös, illetve öt és feles jambust elevenítette fel. A drámák közül csak a *Profán passió* készült prózában, a *Dózsa* eredetileg poema volt, a *Caligula helytartója*, a *Protestánsok* és a többi dráma történelmi anyagától sem idegen a verselés. Székely János könnyen kezelte a verset, a jambus kedvéért sohasem tett erőszakot a kifejezésen, színpadi nyelvén az erdélyi magyar irodalmi nyelv nemes hagyományai éreztették hatásukat.