

DRÁMAIRODALMUNK, 1971

MEGJEGYZÉSEK EGY ÉV DRÁMAKÖTETEIRŐL

A hatvanas évek elején nem jelentéktelen elméleti vitákat kavart Lukács Györgynek az a megállapítása, hogy a „szocialista realizmus mai központi problémája a sztálini korszak kritikai feldolgozása”, s amennyiben a szocialista realista irodalom vissza kívánja hódítani a huszas években kivívott tekintélyét és jelentőségét, elsősorban a *közvetlen múlt* kritikai értékelését kell előtérbe állítania. Lukács György gondolatmenetéből, mely elsősorban az elbeszélés és a regény műfaji lehetőségeivel foglalkozott, nagyon egyértelműen kitűnt, hogy a jelent helycsen értékelni tudó magatartás próbaköve a múlt kritikai átélése, tehát a sztálini korszak kritikai ábrázolására nem a vájkáló és öncélú szennyesteregetés miatt van szükség, hanem mert csak a múlttal szembeni kritikai állásponton keresztül vezet út a jellel szembeni tartalmas állásfoglaláshoz.

S valóban a hatvanas évek elején a magyar drámairodalom számos értékes alkotása született meg, amelyek valamilyen módon mindig az ötvenes évek kritikai ábrázolásából kiindulva keresték a jelenbeli egyéni és társadalmi alternatívák megoldási lehetőségeit. Vagyis a hatvanas évek elején a drámaíró számára a múlttal történő szembenézés egyben a jellel történő szembenézés lehetőségét és követelményét is jelentette. Az ekkor születő drámák legjobbjai nem csupán a múlt sajátlagos szempontú kritikáját, de a jelen kritikáját is jelentették, a múltban feltárt-megjelenített drámai ellentmondások jelenben továbbélő alternatíváit is felmutatták. A múlt kritikája így a jelen kritikája is volt: a jelenben cselekvő kritikus állásfoglalás gondolati—művészi hitelét épp a kritikus múltszemlélet hitelesítette.

Természetesen mint minden tömören megfogalmazott igazság, így Lukács tétele is alkalmas volt s ma is alkalmas arra, hogy szűken s prakticista módon értelmezzük, vagyis úgy, mintha a művészek számára mindenekelőtt az lenne a legfontosabb, vagy mondhatni egyetlen feladat, hogy mind kíméletlenebb igazat-szólással tárják fel és ábrázolják az ötvenes évek társadalmi gyakorlatában fellelhető *konkrét* torzulásokat, végig nem gondolt ellentmondásokat, az ötvenes évek személyiséget torzító mozzanatait. Igaz, erre is szükség volt, mert egy adott történelmi pillanatban óhatatlan, hogy múltunkkal önismertünket és öntudatunkat gyarapító-kiteljesítő módon szembenézzünk. Ám Lukács tételének ez csak nagyon leszűkített és elsősorban az elbeszélő irodalomban maradéktalanul megvalósítható értelmezése.

A drámairodalom számára ennek a tételnek termékeny értelmezése abban rejlett, hogy az íróknak olyan konfliktushelyzeteket kellett keresniök, amelyben nem csupán a múlt, de a jelen kibontatlan, rejtetten létező ellentmondásai is lepleződnek. Csurka István *Ki lesz a bálánya?* című drámájának sokféle kritikusi értelmezése ellenére, szükséges újra hangsúlyozni, hogy e mű drámaisága épp egy ilyen konfliktusmag drámai feltárásában keresendő.

Mert részletkérdés csupán, hogy az éjszakát a kártyaasztal mellett, erőt s emberséget fecsérítő módon átvirrasztó társaság tagjai egyéni életükben milyen konkrét gondokkal kényszerülnek szembenézni. S másodlagos az is, hogy ki, milyen módon veszít vagy nyer pénzt vagy morált egy éjszakai kártyacsatában. Az alapvető drámai kérdés és ellentmondás: *miért* kártyáznak egész éjszaka e társaság tagjai? S ha így fogalmazzuk meg a kérdést, már nagyon világosan kiderül, hogy a jelenben (tehát a hatvanas évek elején) éjszakáikat kártyázással — vagy bármi más haszontalansággal — agyonverő emberek egyéni életének kielezett drámai ellentmondása épp az, hogy nem akarnak szembenézni múltjukkal, s mert múltjukat nem képesek kritikusan szemlélni, mert múltbeli önmagukkal nem

képesek kritikusan szembenézni: ezért nem ismerhetik fel jövőjük lehetséges és tartalmas alternatíváit sem. Így Csurka István nem pusztán az ötvenes évek emberi értékeket is fecseklő tévedéseiről mondott kritikát, de kritikusan tárta fel annak a nem jelentéktelen számú embernek belső drámáját is, akik a legkülönbözőbb okok következtében, de óvakodnak tisztázni múltbeli tetteiket, tévedésüket, s így visszariadnak attól is, hogy szembenézzenek az új helyzettel. Drámájuk: erejük teljében levő férfiak sem előre, sem hátra nem találnak biztos fogódzókat, s pótcselekvésekkel kívánják helyettesíteni a felelősségvállaló tetteket.

Az idő azonban nem áll meg. S ma már múltunk nem csupán az ötvenes évek, de az elmúlt tíz év is. A jelent-megérteni akarás már nem táplálkozhat csupán az ötvenhat előtti múlt kritikusan értékelő ábrázolásából, de a hatvanas évek kritikai értelmezését is tartalmaznia kell: a mai mindennapok drámai el-
lentmondásait ugyanis nem lehet a tegnap kritikátlan elfogadásán keresztül ábrázolni. A drámairódmunkban is jelentkező bizonytalanság elsősorban azzal magyarázható, hogy a közvetlen múlttal szembeni művészi—kritikai szemlélet lassú feladása egyben — s törvényszerűen — a jelen művészi-kritikai ábrázolását is lehetetlenné tette. És mert nem egy drámaírónk óvakodik a tegnap kritikájától, a ma megítélésében is ritkul a mélységében is érvényesen ítélező művészi ábrázolás. A lényeg, a lényeges ellentmondások felismerése—feltárása helyett lassan a lényegtelen, a felszíni jelenségek kötik le jó néhány írónk figyelmét s miközben e mai felszíni jelenségek szatirizálása—gúnyolása egyre nagyobb teret hódít, miközben a drámaírók egyre érdektelenebb dolgokat vesznek észre s igyekeznek alapigazságként felmutatni, szinte önmaguk számára is észrevétlenül mondanak le a lényeges és tényleges társadalmi igazságok ábrázolásáról.

Végigolvasva az 1971-ben megjelent magyar drámai köteteket most már drámairódmunk legfőbb gyengéinek a következők látszanak: a jelen ellentmondásainak felszínes ábrázolása; lemondás a kritikus valóság szemléletről; ebből követ-

kezően új drámai konfliktusok feltárása helyett dialogizált epikus folyamatok bemutatása; új drámai szemlélet helyett jól szerkesztett szabályszerű színművek. Felkavaró igazságok helyett megnyugtató féligazságok.

Pontosan példázza mindezt, mint történetileg is hitelesítő kiindulópont Gergely Sándor most megjelent gyűjteményes drámakötete. Ezeknek a drámáknak irodalmi magját nem lehet tagadni, ám mint drámai művek elavultak, és aligha valószínű, hogy valaha is akad színház, mely bemutatásukra vállalkozna.

Ennek oka roppant egyszerű: Gergely Sándor drámái nem drámai művek, hanem párbeszédes formában megírt elbeszélések. Az epikus — eredetileg is elbeszélés formájában megírt — történetek párbeszédesítése nem eredményezhet drámai alkotást, a drámát itt csupán az epikus történet romantikus izgalmassága, kalandjellege helyettesíti.

Az alapvető kérdés: Gergely Sándor drámáiban nem cselekvő hősök cselekedeteinek ütköztetéséből bomlik ki a konfliktus, az író nem egy a dráma írásának történelmi pillanatában eleven és időszerű történeti—individuális konfliktust ismer fel és ábrázol, hanem az ábrázolt történelmi környezet izgalmát kihasználva bemutatja, hogy az objektív történeti helyzetben milyen típusok éltek, cselekedtek. Nem sorsukat és történelmet *alakító—formáló* cselekvő emberek e drámák hősei, hanem egy-egy kielezett történelmi pillanatban „típusuknak” megfelelően viselkedő hősök, érdekes szereplői és alakjai egy korszak történelmének. Különösen szembeűnő ez a kötet (keletkezés szerint is) legutolsó darabja, az *Életre—halálra* esetében. A két részből álló mű első fele 1944-ben játszódik, a második 1956. november 3-án és 4-én. Szereplői egyazon személyek.

1944-ben három mozgalmi embert bebörtönöznek s a nyomozó ezredes Filótás Sándorra tereli a gyanút, mintha a vele együtt letartóztatott két társát, Makay Gábort és Kockás Mihályt ő árulta volna be. Filótást kiengedik, kompromittálják a pártszervezet előtt s Filótás öngyilkosságot követ el. De

életben marad és a párt segítségével talpraáll. A második részben a nyomozó ezredes utasításainak megfelelően a szocialista rendszerbe beépülő és mindenkor okosan lavírozni és fentmaradni akaró Makay éppen államminiszter, Filótás éppen üldözött kommunista, és mindenki pontosan *ugyanolyan* ember mint az első részben. Filótás mind a két esetben gyenge, de tiszta ember, Csontos Ferenc mindkét esetben megingathatatlanul harcos kommunista, Makay mindkét esetben elvetemült besúgó, felesége 1944-ben épp olyan ostoba, mint 1956-ban, s mind a két rész végén megérkeznek a szovjet csapatok, hogy elhozzák a szabadságot és megoldják a konfliktust.

A *párbeszédes forma* itt nem drámiát teremt, ellenkezőleg, még epikai hiteltől is megfosztja a művet, hisz a történelmi sorsfordulók lényegét néhány egyszerű és könnyen áttekinthető közhelyre szűkíti és szűrkíti, ugyanakkor az elképzelt drámai hősök olyannyira statikusak, hogy 1944 és 1956 között *semmit nem változnak*. Tehát nem drámai hősök, csupán írói illusztrációi az író tisztességes, de sematikusan egyszerűsítő történelmszemléletének.

Mert természetesen más kérdés az, hogy Gergely Sándor, mint ember kommunista pártossággal ítélte meg 1944 és 1956 eseményeit, s megint más, hogy mint író azok mély művészi ábrázolásával és megértésével adós maradt. A történelmi fordulatok romantizált ábrázolása ráadásul az elvben helyes történelmszemléletet is megkérdőjelezi: hiszen ha a jellegzetesen epikus történet kor- és környezetábrázolását a párbeszédes forma következtében mellőzi az író, akkor az alakok romantikusan egysíkúvá értéktelenednek s nemcsak egyéniségük, de harcaik, drámájuk jelentőségét is vitathatóvá, sőt érdektelenné teszi.

A *Vitézek és hősök* a legismertebb dráma a kötetben, itt figyelhető meg legpontosabban ennek az elavulási folyamatnak a lényege. A történet középpontjában egy illegális kommunista letartóztatása áll, aki nem vall, az akasztófa előtt sem hajlandó felismerni édesanyját és derűs önfegyelemmel hal meg. Ez a valaha tán pozitív hős mára már határozottan kellemetlen hős-

ködővé változott, liisz egyetlen hihető emberi gesztusa sincs. Magatartásának kulcsa: a mozgalom minden, az ember semmi.

Nem az a baj, hogy Gergely Sándor a korai aszketikus forradalmárok típusát igyekszik megrajzolni, azt a magatartást, amelyet Max Levin úgy fogalmazott meg: „Mi kommunisták szabadságolt halottak vagyunk”, hanem hogy ezt a senkire tekintettel nem levő, a párt „elméleti” igazságáért szemrebbenés nélkül meghalni kész embert, mint drámai hőst akarja bemutatni. Ez lehetetlen. Hisz aki Eszterág Pálhoz hasonlóan tökéletesen tülemelkedett a mindennapi élet gondjain, akit anyja idegösszeomlása, kétségbeesése csupán arra készített, hogy összevonja a szemöldökét, akiben a kételkedés szikrája sem fedezhető fel, aki a mozgalom abszolút igazságában úgy bíz, mint a középkor boszorkányüldöző papjai saját egyházuk tökéletességében, az nem lehet drámai hős. Típus egy regényben — igen. Drámai főhős — nem.

Mert Eszterág Pálnak nincs egyéni drámája. A mű izgalmát az epikus történet kalandossága biztosítja, a történelmi háttér aprólékos megfestése, s ez ma is irodalmi értékű. De ellentétes erők nem ütköznek meg: az üldözött, egyéniségében nem változó, nem fejlődő kommunistának, Eszterág Pálnak nem valamivel szemben van igazza, hanem abszolút igazza van.

Ez azonban nem drámai, csupán szomorú helyzet.

Szándékosan időztünk Gergely Sándor nem éppen újkeletű, de könyvalakban az elmúlt évben megjelent drámáinak elemzésénél. E művekben ugyanis nagyon pontosan felfedezhetők legújabb drámairodalmunk gyengéinek csírái: a valóság sematikus szemlélete és ábrázolása. A sematikus ábrázolás és drámaírói szemlélet természetesen nem azonos az ötvenes években általános „lakkozó”, pozitív hősoket egekig magasztaló termelési, békeharcos s hasonló típusú drámákkal. Minden drámai alkotás sematikus mű, ha a valóság termékeny és eleven ellentmondásainak drámai feltárása helyett, különböző stiláris kerülőutak felhasználásával, csupán részigazságok bemutatására vállalkozik, vagyis amikor a drámaírók egy-egy korszak ellentmondásainak, belső mozgásának teljessége helyett csak a korszak

teljességéből kiszakított valamely részlet mozgását ábrázolják, s így epikus részizgazságokat az élet teljességét jellemző drámai igazsággá akarnak felstilizálni. A drámai szemlélet közepszerűsége, amely az ötvenes évek sematikus drámáiban a politikai elfogultság és egyoldalúság formájában jelentkezett, most az epikus ábrázolásban vagy az ötletekre épített dramaturgiában keres kibúvót, s így még a jószándékú s tartalmasabb művekben is a jelenben katartikus felismerésekre késztető drámai konfliktusok ábrázolása helyett, csak múltunkról vallanak az írók epikus tisztánlátással. A tartalmatlanul közepszerű művekben pedig még erről is lemondanak.

Galgóczi Erzsébet *A főügyész felesége* című drámájában például — mint ezt a dráma színpadi bemutatásakor a kritika már sokoldalúan elemezte — a főhős *gyenge* ember. S ebből következően egyéni drámáját nem elhibázott drámai cselekedetei, hanem gyengeségéből származó tévedései okozzák. Galgóczi Erzsébet is korábbi kisregényét dolgozta át színpadra, s épp az író nő írói rangja biztositja a mű irodalmi értékét, de csupán egy epikus eseménysort szemlélünk, egy ötvenhatban emberi és morális bonyodalmakban helytállni nem tudó ember családi *történetének* kusza szálait figyeljük. A mű történelemszemlélete, ítélete az ötvenhatos eseményekről, emberek helytállásáról figyelmet-keltően izgalmas, hisz sokoldalúan ábrázolja az októberi viharban utatvesztő és utatkereső emberek életútját, nem idealizálja a kommunista főügyész alakját és megkísérli helyes arányaiban, az összetevők valóságos nagyságának, értékének megfelelően bemutatni az eseményeket. Am jellegzetesen *epikus szemlélettel*, így a műnek epikai hitele van, ez tagadhatatlan, de olyan drámai konfliktus, mely a közvetlenül bemutatott események érdekességén túl máig élően is eleven, nincs a műben. Ha a dráma olvasásakor mégis úgy tűnik fel, mintha drámai művet tartanánk kezünkben, annak egyszerű oka csupán az, hogy a fordulatos történet izgalma pótolja az igazi drámai feszültséget. A műből csak 1956 *eseményeit* ismerjük meg mélyebben, igazabban, hitcelebben, de a dráma nem

múltunkbeli konfliktusainkkal szembesít, csak múltunk konfliktusait mutatja fel új, tartalmas szempontok alapján.

Az elmúlt év drámaköteteit forgatva legszembetűnőbb jellegzetességnek épp az látszik, hogy drámaíróink kerülnek a közvetlenül eleven drámái konfliktusokat, tartózkodnak a jelen kritikai megítélésétől, s az igazi drámái konfliktusok helyett valamilyen látványos drámát-pótló megoldással kísérleteznek: *a drámaiságot felváltotta az izgalmasság*. Így, bár a drámák első pillanatra rendkívül sokszínűek, számos irányzatot képviselnek, sokféle és sokféleképpen tájékozódnak, az abszurd művektől a realista politikai drámáig minden műfaji árnyalat fölfedezhető, mégis, szinte valamennyi mű közös jegye: új drámái konfliktusok kritikus felismerése-feltárása helyett ezek a drámák csak *epikus történetek vagy jelenetsorok valamilyen szellemes ötlettel, stíldris kiszínezéssel, logikai csavarintással izgalmassá fokozva*.

Tagadhatatlan, hogy ez nagyon sokféleképpen és nagyon sok ötlettel történhet és történik is. Görgy Gábor például Noé és az özönvíz bibliai történetén csavar egyet s drámájában nemcsak Noét menti meg, de a hozzá hasonló valamennyi csak magáragondoló, önző és buta kispolgárt, akik aztán az özönvíz elmúltá után ott folytatják félbeszakadt értelmetlen életüket, ahol az özönvíz abbahagyni kényszerítette őket. Az író feltételezhetően a minden özönvizet mindig túlélő kispolgári magatartás szatíráját kívánta megírni. A kispolgárt, aki a világégések és özönvizek pillanataiban is csak a maga csöppnyi érdekeire gondol, akiből indulatokat is csak a kis vagyonka veszélybekerülése s nem gyerekénc elvesztése vált ki, s aki ha elvonul a vész, megmaradt értékeiből kezd üzletelni, s könnyebben nyugszik bele lányának egy szépen fejlett vizilóval kötött házasságába, mint két forint felesleges kiadásba.

Az írónak ebből az alapanyagból természetesen nem sikerült drámát alkotnia, mert egy epikus *ötletből* nem lehet drámát építeni. A drámában vázolt kispolgár-természetráj, mint általános igazság — igazság. Annyira általánosan igaz, hogy már közhely. Mint ahogy az is közhely, hogy szidható és szidni

kell. Íróink közül számosan nem győznek elég raffinált ötletet kitalálni, hogy az *általános* kispolgárt, a kispolgárt szatirikus tükörben állítsák okulásul a nézőközönség elé s közben megfeledkeznek arról, hogy a kispolgár csak *jelenség*. A lényeg a kispolgári magatartás és gondolkodás mint tudatforma társadalmi jelenvalósága. Drámát írni viszont csak a lényeg ellentmondásainak újszerű megragadásából lehet, s nem a jelenség ötletekkel való kiszínezéséből. Görgey igazságai a kispolgárról a dráma elején épp úgy igazak, mint a dráma befejezésekor. A dráma első pillanatában az *általános kispolgár* teljes szellemi és típusvértzetben megjelenik előttünk, s aztán a cselekmény végén ugyanattól a kispolgártól veszünk lehangolt búcsút: az író felfedezés helyett csupán közhely-igazságai bizonygatására applikál színpadi képeket a sematikus jellemei köré. A végén aztán mindenki elégedetten megállapíthatja, hogy valóban ilyen a kispolgár; önző és csak saját érdekével törődő, a vízözön is nyomtalanul múlik el felette, mert a világot végveszélybe sodró özönvíz után sem születik meg benne a közösségi gondolkodás minimuma sem. Ezt az író fenntartja két kicsit ügyefogyott, de nagyon kedves ácslegénynek és Noé fiának, aki – szembefordulva az apa, a család kispolgári önzésével – elmege az ácslegényekkel közmunkában iszapot takarítani. Tehát igaz, hogy a kispolgár olyan amilyen, de akadnak fiatalok, akik kitörnek majd atyáik önérdékű világszemléletéből.

A mű helyzetei, szereplői, anekdotázó jelenetei így olyan közhelyigazságok a kispolgár természetrajzáról, melyeket minden olvasó ismer, de ők is olyannyira s a közhelyek szintjén, hogy már sértésnek sem érzik. Így a dráma nem lesz gyilkos szatíra, csak a közgondolkodás szintjén is emészhető, jól szerkesztett, de tartalmatlan féligazság- és közhelygyűjtemény.

Ellentétes változata e típusnak Szakonyi Károly kötetben most megjelent *Addshiba* című vígjátéka. Maga a történet csak egy tréfás jelenetre elegendő: a Bódog család figyelmét annyira leköti a televízió, hogy azt sem veszik észre, ha megdöbbentő csodák történnek körülöttük.

Az átlagember életében kétségtelenül óriási szerepet játszik a televízió, hisz szinte hihetetlen információ mennyiséget zúdít az otthon ülő, tehát mindennapi kényelmétől meg nem fosztott, s így passzív befogadásra alkalmassá tett emberek nyakába. S nem kétséges az sem, hogy épp a passzív befogadó szerep következtében, s mert ezzel a televíziótól kapott információ mennyiséggel soha, sehol elszámolni nem kell, óriási a vonzereje s könnyen fogvatartja a nem önállóan gondolkodó embereket. S ha valaki végleg foglya lesz a televíziónak, s megszűnik a képernyő előtt önállóan gondolkodó és cselekvő ember lenni, akkor ennek nagyon *kellemetlen* következményei lehetnek. Egy néhány éve nálunk is játszott olasz filmburleszk egyik epizódja a legtökéletesebb kórrajzot adta erről a magatartásról s *kellemetlen* következményeiről: a tévébolond férj mellett nyugodtan közlekedhet a lakásban a szerető, mert adásidőben a férj számára megszűnik a külvilág. Vagyis a televízió is, mint minden más, megárvhat túlzott fogyasztás esetén. Szakonyi ott követi el az alapvető hibát, hogy miként hőseit a televízió, akarata ellenére őt is fogvatartja *ötlete*, s épp ötletéhez való túlzott ragaszkodásában teremt szándékával ellentétes értékrendet: bármennyire a kispolgári magatartás gyilkos szatírájának szánta művét, csupán a televízió „átkos” hatásáról írt szentimentális és hosszúra nyúlt bohózatot.

Mert egy olyan vígjátékhoz, amely valami újat és lényegeset akar mondani mindarról, ami körülöttünk és velünk most történik, s amely nem csak a kispolgárt, de a *kispolgári lét lehetőségét* is szatirizálni kívánja, nyilvánvalóan egy ilyen sovány ötlet nagyon kevés. Ilyen ötletből kitűnő kabarétréfát vagy egyfelvonásos groteszket lehet írni, de a drámai igazság csorbul, ha egy-egy jól poentírozható ötletet az egész társadalom életében érvényes igazsággá puffaszt fel a szerző. Ez esetben ugyanis az eredeti ötlet is értékét veszti. Szakonyi nyilván szatírának szánta művét. Szatírárt írni azonban csak akkor és úgy lehetett volna, ha az író nem csupán a televízió, egyes rétegekben sajnos valóban szinte mágikus hatóerejét veszi s véteti észre, hanem azt az ötletét helyezte volna a drámai cselekmény középpont-

jába (pontosabban: czzel helyettesítette a drámai cselekményt), mely szerint még egy Krisztus csodái sem képesek a kispolgárt a televízió hatása alól felszabadítani s önnön beszűkült létformájukból kiemelni, hanem akkor és úgy, ha nem csupán azt gúnyolja-szatirizálja, hogy a televízió ilyen bolondokat farag szűklátókörű kispolgárokból, hanem elsősorban azt, hogy a környezetre adott válaszként faraghat ilyen bolondokat az emberekből többek között a televízió. Az igazi satirikus alapanyagot ott kellett volna keresnie az írónak, hogy miért lettek s lehetnek ilyenek ezek az emberek, s a szélesebb értelemben vett társadalmi okokban s azokhoz való viszonyukban kellett volna mind őket, mind a társadalmi okokat pellengérré állítani. A konkrét társadalmi okok megkerülésével azonban az író csak a mindenkori kispolgári mentalitást gúnyolja ki, s mindenért a televízióra hárítja a felelősséget. Nem drámai, csupán színpadi szituációkat teremt: felvázol egy *állapotot*, melynek sem előzményei, sem következményei nincsenek, a televízió köré oda telepít jól megrajzolt átlagtípusokat, s aztán az állóképet nem tudja drámai mozgással stabilitásából kimozdítani: a dráma végén sem változik meg semmi, sem bennünk, sem a színpadon, csak egy szemléletes és mulatságos példatár alapján közhelyismereteink gyarapodtak, s nyertek látszólagos és kétes értékű hitelesítést.

(Zárójelben, de fontosnak tartjuk megjegyezni: itt most az elmúlt évben nyomtatásban is megjelent drámákról kísérlelünk meg összegező megállapításokat tenni s nem színházi előadásokról. Fontos ezt hangsúlyozni, mert például épp Szakonyi Károly Adás-hiba című komédiája a színpadi előadásban, tehát színjátékos változatában rangosabb s értékesebb művészi eredmény volt, mint az írott dráma. A színjátékos változatban ugyanis a rendező elsődlegesen színpadi librettónak tekintette a szöveget és nem a megírt mű gondolati tolmácsolására szorítkozott, hanem egy öntörvényű, a vígjáték szellemi gazdagságát meghaladó művészi színjátékot teremtett, sok esetben ironikusan javítva-gazdagítva a szövegnek az író által túlkomolyan vett közhelyeit.)

Természetesen egy év drámaköteteit végigolvasva is nagyon sok konkrét egyéni írói út és mód fedezhető fel. Keszi Imre abszurd jeleneteiben a lényeges drámai ellentmondások megke-rülése például úgy történik, hogy az író az abszurd drámák szinte valamennyi stíluseszközét felvonultatja (szójátékok, végtelen ismétlések, konkrét tér és időnélküliség stb.), de ezek a stiláris eszközök csak a tartalmas írói mondandó hiányát vannak hivatva leplezni.

Hubay Miklós, aki mai íróink közül legeggyértelműbben vallja magát drámaírónak, új tragédiájában (*Tűzet viszek*) például úgy kerüli meg a veszélyeket rejtő lényeg ábrázolását, hogy a fiatal és tragikus sorsú színész életében a beilleszkedni nem tudás tragédiáját akarja megírni, ám csak azt írja meg: főhőse nem tud beilleszkedni. Amibe be kellett volna illeszkednie, az homályban marad. S csupán azt az általános (és felszínes) ellentmondást élezi ki, hogy a faluból a városba kerülő főhős számára a falu és a város ellentéte feloldhatatlan ellentmondást jelent és ez okozza tragikusnak érzett — de valójában csak szomorú és melodramatikus — bukását, halálát.

Természetesen nem egy szűken értelmezett realista korfestést hiányoltunk. Az elmúlt évek drámáiban nem is mindig hiányzott a közvetlen környezet aprólékos bemutatása, de majd-mindig csak a közvetlen környezet bemutatására, nem a közvetlen környezet ellentmondásainak feltárására vállalkoztak az írók. Így a realista környezet- és korrajz csupán csak izgalmat vagy szomorúságot kiváltó kulisszaként szerepelt a drámákban.

Különösen szembeötlő ez, ha ezeket a drámaköteteket a határainkon túli magyar drámaírók műveivel vetjük egybe, mindenekelőtt Kocsis István és Páskándi Géza kötetben most megjelent műveivel, Kopeczky László *Aida nem énekel* című folyóiratban napvilágot látott drámájával. Ezekben a művekben rendkívül elevenen megragadható, napi aktualitású konfliktus fedezhető fel, még akkor is, ha valamilyen konkrét tör-

ténelmi környezetben bonyolódik a dráma cselekménye, mint például Kocsis István *A korona aranyból van* című drámája a 16. században, vagy Páskándi Géza *Vendégsége* Dávid Ferenc korában.

Páskándi Géza a maga műveit *abszurdoid* drámáknak nevezi, így elhatárolja magát a valódi abszurd drámaíróktól s épp abban, ami azokra leginkább jellemző: a konkrét társadalmi konfliktusok drámai ábrázolásától való tartózkodásban. De technikájukat felhasználja, vagyis bár történeti drámát ír, de áltörténeti drámát: az ábrázolt alapvető ellentmondások modellált formában jelennek meg, s feltölthetők napi politikai aktualitású értelmezésekkel is. Épp ezért természetes, hogy műveiben s hasonlóképpen Kocsis István drámáiban is, rendkívül eleven a konfliktus, mert közvetlen jelentéstartalmakat hordoz, ellentétben honi drámatrimésünk nagy részével.

Ám épp mert mindenekelőtt egy közvetlen aktualitásra épül a drámai gondolat, az is megfigyelhető, hogy bár Páskándi vagy különösen Kocsis drámái nagyon egyértelműen és izgalmasan fordíthatók le napi aktualitású társadalmi és individuális ellentmondásokra, ám az írók ezekben az esetekben is az *izgalmasságot* helyezik előtérbe — a drámaiság rovására. Ezekben a drámákban a napi aktualitás izgalma tartja megkötve az olvasó figyelmét s ettől elbódultan könnyen feledheti, hogy Páskándi és Kocsis is nagyon hajlamos arra: alakjaik elsősorban gondolati vagy ideológiai szócsövek legyenek anélkül, hogy az író emberi magatartásukat hitelessé tudná formálni. Vagyis ezekben a drámákban vitathatatlanul és szembeszökően jelen van egy közvetlen, politikus aktualitású drámai konfliktusmag, viszont az írók ennek csak gondolati modelljét közvetítik, s gyakorta nem teremtik meg költőien emberi hitelességű totalitását.

Az elemzett példák egyértelműen egyet bizonyítanak: drámaíróink a jelenünkben eleven konfliktusok felismerése és művészi ábrázolása helyett többnyire jelenbeni vagy múltbeli cseményeket beszélnek el, epikus folyamatokat mutatnak be, történeteket dialogizálnak a legkülönbéle stílusesszközök felvonultatásával vagy szellemes ötleteket, előre kigondolt drá-

mai igazságokat próbálnak drámai formában modellálni, előre megtervezett és teherpróbának alávetett igazságokat egy-egy emberi sorsba belesűríteni. Mindkét megoldási kísérlet eredményezhet érdekes részeredményeket, de igazán értékes drámai mű csak akkor születet, *ha az író nem kigondol, hanem felismer drámai igazságokat, s aztán ezeket valóságos élethelyzetek megjelenítésével képes művészien ábrázolni.* Így nemcsak feltár egy valóságos konfliktust az író, de az olvasót is arra kényszeríti, hogy a felismert és művészien ábrázolt konfliktust ne csak megértse-megismerje, hanem épp a valódi konfliktus felismerése arra készítse, hogy a művészi módon ábrázolt élethelyzet katartikus hatása következtében a maga számára is érvényes megoldási lehetőségeit keresse a nem csupán megismert, de megértett emberi és társadalmi ellentmondásnak.

Az elmúlt évben kötetben napvilágot látott drámák többségének az legfőbb hiányossága, vagy inkább hibája, hogy épp mert íróik lemondanak a jelen kritikus szemléletéről, s a lényeges ellentmondások feltárása helyett többnyire a lényegtelen jelenségeket tűzik szatírikus vagy melodramatikus tolluk végére, a nézőben a drámai hatás alapjait szüntetik meg: nem aktivizálnak, nem a felmutatott ellentmondások feloldására indítanak, nem arra készítetik az olvasót, hogy múltunkat, jelenünket és jövőnket kritikusan, tehát cselekvően szemléljék, hanem csupán szomorkás vagy kacagtató tudomásulvételre adnak lehetőséget, nem fel- — de lefegyvereznek.

Nem elemző szándékkal, hisz ez a részletes kritikákban már amúgy is megtörtént, csupán a kép teljessételeért kell szót ejteni azokról a drámai alkotásokról, amelyekben olyan drámái konfliktusokat ismert fel írójuk, amelyek napjaink égető ellentmondásait hozzák felszínre, s ugyanakkor ezeket valóságos és hiteles emberi környezetben is sikerült megjeleníteni.

Nem egészen kiérlelt megoldás Csurka István *Deficit* című drámája, amely formai hibái és utánérzései ellenére is egy nagyon lényeges és nagyon eleven, drámai ellentmondást ragad meg: egy korosztály illúzióvesztését és kétségbeesett me-

nekülését a cinizmus csapdái elől. A dráma megoldása vitatható, művészi lényeglátása vitathatatlan.

Három drámai mű jelent meg az elmúlt évben nyomtatásban, amelyek valóban a jelen eleven és húsbavágó kérdéseit fogalmazták meg s művészileg is egyenletesen magas színvonalon. S e három mű azt is nagyon egyértelműen példázza, hogy egymástól igen távoleső stílusú, eltérő eszmeiségű alkotók képesek a valóság lényeges összefüggéseinek és ellentmondásainak felismerésére és művészi ábrázolására, vagyis amikor a múlt és jelen kritikus megítélését kértük számon a drámaíróktól, amikor az eleven ellentmondások tisztánlátását kerestük a művekben, akkor nem egy szűken értelmezett stíluseszmény nevében marasztaltuk el a kötetek és drámák jó részét, hanem a drámai megoldatlanságot tettük szóvá. Illyés Gyula *Tiszták*, Örkény István *Macskajáték* és Fejes Endre *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című drámái ugyanis stíluseszközeiket, valóságlátásukat tekintve igencsak különböző alkotások. De van egy közös vonásuk: akár a hősi múltba vezet, mint a *Tiszták*, akár magányos öregasszonyok boldogságáért viaskodó hétköznapijaiba avat be mint a *Macskajáték*, akár egy mai munkásfiú talajvesztéséről vall mint a *Jó estét nyár, jó estét szerelem*, e művek nem csupán szembesítenek egy drámai eseménnyel, de mindennapi mai életünkben is hasonló drámai ellentmondások és események felismerésére készítetnek és saját életünkben is megoldásukra sarkallnak, kényszerítnek.

E három drámában nem csupán az epikus történet izgalma köti le az olvasó figyelmét, hanem olyan emberi sorsokkal és élethelyzetekkel szembesíti az író az olvasót, amely szembesítésben az olvasó nem csupán a szereplő személyek, de a saját életének fordulópontjait és mindennapi ellentmondásait is újragondolni kényszerül. A jelen kritikája nem egy előre kitervelt, modellált igazság alapján történik, hanem az ábrázolt emberi sorsok, a sorsukban rejlő ellentmondások kényszerítik az olvasót új felismerésekre. Nem egy jegyzet feladata e drámák részletes elemzése, s hasonlóképpen nem feladata és lehetősége a tragikum napjainkban is érvényes formáinak megkeresése.

De ezekben a művekben valamilyen alakban jelen van a katar-
tikus hatáslehetőség, mert az életről vallanak, az étellel szembe-
sitenek.

Megnyugtató féligazságok helyett drámai és nyugtalanító
igazságokat vágnak a szemünk közé.

Mai drámaíróink számára különböző stílusú, formájú és
célú, de járható utakat jelölnek ki.



ÉLŐ MAGYAR SZERZŐK 1971-BEN MEGJELENT ÚJ DRÁMAI ÉS SZÍNMIŰVEI

BENEDEK KATALIN: *A vasárnapi vendég* – Színmű. Kiad. a Népművelési Propaganda Iroda; FEJES ENDRE: *Kéktiszta szerelem* – Színművek, rádió- és tv-játékok. Magvető Kiadó; FEKETE SÁNDOR: *Az emberevő komédiája avagy Óserdei szümpozion* – Vigjáték. Magvető Kiadó; GALGÓCZI ERZSÉBET: *Kinek a törvénye? Novellák: – A főügyész felesége.* Tragedia. Szépirodalmi Kiadó; GÖRGEY GÁBOR *Alacsony az Ararat.* (Noé. Komédia. + *Handabasa avagy A fátyol titkai.* Komédia Vörösmarty Mihály művei alapján.) Magvető Kiadó; ILLYÉS GYULA: *Tiszták* – Tragedia. + Szövegváltozatok és műhelytanulmányok. Szépirodalmi Kiadó; MÉHES GYÖRGY: *Heten, mint a gonoszok* – Komédia. Kiad. a Népművelési Propaganda Iroda; PÁSKÁNDI GÉZA: *Az eb olykor emeli lábát* – Párbeszéd, színjátékok. Bukarest, Kriterion Kiadó; SZAKONYI KÁROLY: *Harminnégy ember* – Színművek és hangjátékok. Szépirodalmi Kiadó; TÓTH MIKLÓS: *Árvízi románc* – Vigjáték. Kiad. a Népművelési Propaganda Iroda; VÉSZI ENDRE: *A pítos oroszlán* – Drámák, hangjátékok, tv-játékok. Magvető Kiadó.

Antológiák

Ki beszél? – Négy díjnyertes rádiódrama. Szerk. Lékay Ottó. Kiad. a Magyar Rádió és Televízió; HUBAY MIKLÓS: *Magnificat*; MESTERHÁZI LAJOS: *Tetemre hívás*; SÓS GYÖRGY: *A harmadik futó*; SZAKONYI KÁROLY: *Ki beszél?*

Rivalda. 1969–1970. Kilenc színmű. Szerk. Kardos György. Magvető Kiadó; CSERES TIBOR: *Barbár változatok* – Dráma; FEJES ENDRE: *Kéktiszta szerelem* – Színmű; GYURKÓ LÁSZLÓ: *Fejezetek Leninről* – Dokumentum oratórium; ILLYÉS GYULA: *Tiszták* – Tragedia; KARINTHY FERENC: *Gellérthegyi álmok* – Színmű; NÉMETH LÁSZLÓ: *Az írás ördöge* – Színmű; PÁLFY JÓZSEF–KAZIMIR KÁROLY: *A magyar kérdés*; SZAKONYI KÁROLY: *Adáshiba* – Vigjáték; TAAR FERENC: *Nap a város felett.*

Újdonságok – 1970. Négy új magyar egyfelvonásos. Kiad. a Népművelési Propaganda Iroda; APOSTOL ANDRÁS: *Medvetánc*; BÁLINT ISTVÁN–DONÁTH PÉTER: *Náthán és Tibold*; GOSZTONYI JÁNOS: *A nagy lehetetlen*; MIKLÓS ZSUZSA: *Éljen a banánköztársaság.*

MERKOVSKZY ERZSÉBET