

Újítók és szelídítők

Az elmúlt színházi esztendőre valószínűleg hosszasan fogunk úgy hivatkozni, mint szerencsés és emlékezetes évre. Igaz, hogy egy feltűnően szerény eredményű drámai pályázat volt a nyitánya, de – talán ezért, talán ennek ellenére, ki tudja? – az évad a magyar dráma szempontjából jó, sőt igen jó volt: gyakorlós és kezdő drámaírók vagy féltucatnyi, emlékezetes vagy ígéretes alkotással léptek fel, amelyek közül nem egy siker is lett a közönség és a kritika előtt; kevés nemzeti irodalom könyvelhet el ennél nagyobb eredményt egyetlen évadon belül.

De vajon ezt, vagy ehhez hasonló t hányszor írtak, írtunk le már Bajza József óta, anélkül, hogy ezek a sikeres évadok füzérbe rendeződtek volna; hány tehetséges drámaíróknak volt Balassi Bálint óta, anélkül, hogy a legtöbbször az egyéni tehetség is kibontakozhatott volna oly mértékig, mint első jelentkezése ígérte, s különösen anélkül, hogy ezek a tehetségek egymás kezébe adták volna – mit is? a haladás fáklyáját? Thespis kordéjának gyeplőjét? a nemzeti jövőndő kulcsát? a nemzeti önismeret lámpását? – mindenesetre azt, ami a magyar drámai irodalmat a folyamatos és szerves fejlődés útján tarthatta volna.

Nemzeti sajtóság?

Általában, könnyelmű önfelmentéssel, arra szoktunk hivatkozni, hogy nem vagyunk drámai tehetségű nemzet; a magyar inkább lírikus, mint dramaturgus. Azt hiszem, a szellemtörténeti álkonstrukcióknak ezt a máig kísértő maradványát ideje lenne kiirtani tudat-babonáink közül. Valószínűleg statisztikailag is bizonyítható lenne, hogy amióta színház van Magyarországon, azóta drámai tehetség vagy képesség is jelentkezett magyar annyi, mint az adott időszakban bármely más európai nemzetből; a különbség, mely tartós optikai csalódást okoz, csak ott van, hogy mennyi lehetősége volt a magyarnak – párhuzamba állítva más nemzetekbéliekkel – a kibontakozásra, a tehetségéhez, a mondanivalójához való hűségre, a színpaddal, a színházzal való szerves és alkotó együttélésre.

Valahol itt van valami – nemzeti sajtóság? „magyar átok”? gazdasági és történelmi mozzanatok együtthatója? –, ami mindig gáncsot vet a magyar dráma ügyének – s ezen keresztül a színházénak is. Mert vajon el kell-e még mondani újra, hogy nincs, nem lehetséges drámai kultúra színházi kultúra, színpadi megszólalási lehetőség – és valóban adekvát, a mű igényéhez és lehetőségeihez méltó megszólalási lehetőség – nélkül; de éppoly kevésbé lehet színházi kultúra is eleven és friss, a színház és a színészek számára képességeik kifejtésére lehetőséget adó s az ő képességeiken a maga lehetőségeinek keretét tágító drámatermés, dráma-kultúra nélkül? (Talán mondani már valóban felesleges. De tenni? Azonban legyünk optimisták: habozva és félénken, viszontbiztosítással és mentőövvel, de mintha most valóban arra indulna a magyar színház és dráma, ahol e találkozás tartós és szerves lehet; legyünk még optimistábbak: ahol e találkozás nemzedékeken át lehet egyre szervezettebb és tartósabb . . .)

A folyamatosság kérdését nem egyszerűen valamilyen elvont esztétikai vagy légből kapott filológiai igény veti fel, hanem a nemzeti dráma létének egyik, talán legelsőrendű kérdése. Ha a francia drámára gondolunk, Corneille-től (sőt tán Jodelle-től) Feydeau-n át Anouilh-ig látható, kitapintható a folyamatosság, a változékonyságban az azonosság; s ezt elmondhatjuk az angolra is, Shakespeare-től Ardenig, s tán kisebb joggal és erővel a németre is. (Mellékesen, de korántsem elhanyagolhatóan: Talma és Kean, Sarah Bernhardt és Bassermann a nemzeti klasszikusok és moderneinek színrevitelével, megvalósításával írták be magukat a saját és a nemzetközi színház történetbe, nem idegen művek megszólaltatásával; mint ahogy Csor-

tosra is – hogy csak egy, kapásból vett példát említsek saját történetünkben – elsősorban a Liliomért s Luciferért emlékezünk, s nem mondjuk VIII. Henrikjéért, mely pedig pusztán művészet-technikai szempontból felülmúlta az előző kettőt.)

De hogy áll a nemzeti dráma folyamatossága nálunk? Már maga az a tény, hogy ha klasszikus drámáinkat számba vesszük, a *Bánk bán*, *Az ember tragédiája*, a *Csongor és Tünde* után nagy lélegzetet kell vennünk, s nem tudjuk folytatni a sort. Hát még a sorokat? Az előbb említett három név példájára: mi folyamatosságot, párhuzamosságot és időn át folytatott dialógust fedezhetünk fel mondjuk Katona József, Molnár Ferenc, Németh László, Hubay Miklós törekvései, dramaturgiája között? (S e négy nevet többszörösen is behelyettesíthetnők, kezdhethnők a sort Balassival vagy Bornemiszával – az eredmény ugyanaz lenne.) Voltak és vannak tehetségeink, voltak és vannak drámáink – de nemzeti dramaturgiánk nincsen, következetesség, folyamatosság az időn át a magyar drámai törekvésekben nem lelhető fel.

A nemzeti dráma folyamatossága

Vagy talán mégis? Talán az örökös hamvába hullás, örökös újrakezdés és befulladás ellenére mégis van valami folyamatosság, valami azonosság – talán éppen ezekben a görcs-szerű löketekben, amelyekben a drámai tehetségek és drámai mondanivalók újra meg újra, lankadatlanul megvalósulásuk útját keresték – oly sokszor hiába s még többször tévutakon?

Talán éppen az egzaltált nacionalizmusban lenne ez, azokban a „bundás indulatok”-ban, amelyeket első színpadra-teremtőjük és sikeres szerzőjük, Kisfaludy Károly gúnyolt ki, bélyegzett meg feledhetetlenül? S amely ellen a jobb kritikai elmék és izmosabb írói tehetségek azóta sem szűntek meg harcolni – anélkül, igaz, hogy ezáltal akár a sikerre kacintó ügyeseknek, akár a saját, sokszor csak fennköltnek álcázott alja indulataikat kiélni vágyó közönségnek a szívéből kiiktathatták volna. De ha ebben lenne, akkor még az előbb említett három vitathatatlan klasszikus drámai alkotás közül is kettőt kivetne a magyar hagyományból – az elvakultság? a szükkeblűség? vagy éppen a vaksággal megvert „nemzeti öntudat”?

Vagy – másfelé indulva a „bundás indulatok”-tól – ott lenne e folyamatosság, hogy a magyar dráma újra meg újra küzd azért, hogy indulatiból gondolatívá nemesedjék, emelkedjék – ha úgy tetszik, szublimálódjék, de e kísérletei szinte mindig csődöt mondanak s a művön a gondolat helyett eluralkodik az indulat – s jó, ha a nemzeti s nem a teljesen egyéni?

Vagy éppen ott – s itt valóban már valami folyamatosságot találhatunk a századokon s a műfajokon át –, hogy a mindent elfojtó, vagy legalábbis lefokozó provincializmussal küszködik a korszerűség igénye, mely egyszerre kíván megvalósulni a korhoz méltó probléma-fogalmazásban s a kor legfejlettebb formai eszközeinek felhasználásában? (S nem a szellemi és társadalmi haladás és a társadalom harmonikus viszonyának megbomlására mutat-e, ha ez a nemes értelemben vett korszerűség-igény szembekerül a közönségigénnyel, illetve nem talál közönségére?)

Az igazi korszerűségért, a korszerűségben a művészi és érzelmi-gondolati újszerűségért és mélységért küzdő Balassi, Bornemisz, Katona, Vörösmarty, Csiky, Bródy mellett hány nálunk az olcsó és eredményes sikervadász, aki az újért sokszor kedélyét-egészségét-életét áldozó úttörők formai eredményeit felhasználva arat?

És itt érdemes egy – azt hiszem, ránk különösen jellemző – megkülönböztetést tenni. Minden művészetben – az idő vertikális, és a nemzetek-nyelvek horizontális metszetében egyaránt – természetes és valószerűleg szükség szerű, hogy egy-egy jelentős gondolati, izlésbeli vagy formai újítást, újítót a követők (epigonok? vulgarizátorok?) hada kíséreljen. Ezek az újítást a közönség számára, s a közönséget az újítás számára „domesztikálják”, vagyis aprópénzre váltják, felvizezik, népszerűvé teszik, majd lejáratták. S éppen ezzel a folyamattal készítik elő az újabb fordulat szükségét, hívják ki az időből az újítót, aki végrehajtja a várt fordulatot, az újabb forradalmi és mégis szerves szakítást a már lejárttal, a már lejáratottal. Ami szomorúan sajátos és specifikusan szomorú a magyar dráma történetében, az az, hogy az új – ami

szinte kivétel nélkül csak fázis-vétéssel követte a nálunk fejlettebb nemzetek újításait – a teljes elutasítással, kigúnyolással találkozott; akik „domesztikálták”, elsőrenden felületét és technikáját tették át a magyar provincialitás tartalmára; csizmás-vitézkötéses, zergetollas-bricse-szes, vagy éppen zsakettes-pomádés változatban, egyremegy. Szigligeti, Herczeg, Zilahy – s a névsort szinte a végtelenségig folytathatnók – ennek voltak nagy sikerű szakemberei.

S tulajdonképpen, a történetész szemével nézve, ezeknek a munkája bizonyára nem ügyetlen, legtöbbször nem is haszontalan, néha még nem is érdemtelen – megvan a helyük, a szerepük, talán a szükségük is a folyamatban. Csak éppen az egyeduralmuk, az igazi képességet elnyomó, eltorzító vagy csírájában elfojtó és a magyar színpadokon idestova két évszázada tartó hegemoniájuk az, ami ijesztő, ami kétségbeejtő, aminek a nyomása alól az élet, az igazi tehetség, az igazi mondanivaló mindig csak a ránk annyira jellemző görcs-rándulásokkal tudott előtörni, hogy újra meg újra elfojtsák. Példák kellenek? Felesleges – elég Móricz Zsigmond és Herczeg Ferenc sőt Csathó Kálmán vagy Füst Milán és Bókay János drámaírói pályájára, egykorú kritikai és közönség-fogadtatására gondolni.

A körből kitörni

Sikerül-e végre hát ebből a bűvös és bűnös körből kitörni?

Az egymásra épülő elmúlt néhány színházi évad s különösen a legutóbbi határozottan ezt az ígéretet hordozza. A magyar dráma, amely túl tudott lépni az egész estét betöltő kabarétréfán s az aktuálisan anekdotizáló naturalista szomorújátékon, egyre súlyosabb szóval birkózik az erkölcsi kérdésekkel – a magánélet szocialista erkölcsiségével és a közéletével egyaránt, ha az előbbi egyelőre kevesebb művészi súlyt, költői ihletet tudott is magára koncentrálni, mint az utóbbi. (Azt hiszem, már valóban túl vagyunk azon, hogy az erkölcsi problémák, hatalom és erkölcs kérdéseinek művészi tárgyalását magyarul, mentetetni kelljen. A morális érzékenység „öncélú moralizálással” keresztelése és akkénti elítélése a saját erkölcsi normáikat nem vállalók önvédelmi mozdulata volt. Egyébként is, a moralizálás sosem „öncélú”, hanem mindig valamilyen – tudott vagy öntudatlan – célt szolgál; s e cél határozza meg a moralitás bázisát is.) És ez az erkölcsi érzékenység erkölcsi felelősséget is jelez: azt, amelyet az egyes író s az egész irodalom átérez a nemzeti történelem alakulása iránt.

A magyar dráma örvendetes „karakterisztika specifikáját” éppen abban látom, hogy ez a morális érzékenység, önvizsgálati hajlam a történeti konkrétummal s a formai újsággal egyaránt találkozott; hogy a konkrétság egyre kevésbé képes az anekdotikus egyediségbe fúlasztani, s a formai modernség egyre kevésbé emeli a tárgytalanság légürességébe. S ezen az úton az ún. „formabontás” – pontosabban hol a drámai anyag átépizálása, hol az epikai anyag dramatizálása – és újabban az „abszurd dráma” formai eszközei egyre inkább nem-átvett, hanem saját, sajátosan kialakított eszközökként jelentkeznek.

Gazdagabb volt a termés az „epikus színház” magyar változataiból esztendők óta – már-már oly gazdag, hogy a néző azt hihette, művészi hitvallás helyett művészeti „sikk”-kel találkozik egy alkalommal többször; de ennek következtében a kritika is fokozottabb figyelmet szentelt ennek, s alaposabban körüljárta lehetőségeit, korlátait. Hadd ne ismételjem meg az erről már eddig elmondottakat.

Az elmúlt évad igazi újsága az „abszurd színház” módszereinek magyar színpadra, a magyar közönség számára égető problémákra-ültetése, s a történeti-mitológiai analógiának újszerű felhasználása volt. Inkább erről szólnék egy-két szót itt.

A nagy újdonság

A nagy újdonság Örkény, Eörsi és Görgy darabjaiban (melyek különböző problematikájuk, különböző művészi színvonaluk és különböző sikerük ellenére ebben egyek voltak), hogy az abszurd színház végletes absztrakciója és a magyar naturalista-realista színpadi hagyomány túlzott konkrétumba-ragadtsága közötti úton járnak; ki több, ki kevesebb szeren-

csével, de valamennyien az eközötti egyensúlyt keresik; nem absztrakt ítéletre építenek absztrakt helyzeteket és konfliktust, hanem egy társadalmilag-történelmileg konkrétan abszurd helyzetből nő ki a konfliktus, mely az absztrakt ítéletet hordozza. Ez az, ami miatt egyiküket sem lehet – zsurnalisztikus általánosítás nélkül – egyszerűen Ionesco- vagy Mrożek-epigonak tekinteni, bár mindkettőtől, s nyilván másoktól is, tanultak technikát. És ez az, ami miatt meg tudják őrizni egyéni arcukat, ha sikerül kilépniök a magyarról a világszínpadra; s nem utolsósorban éppen ez az, aminek tudatos továbbfejlesztésével általuk is bebizonyítható lesz, hogy az „abszurd dráma” nem pusztán egyetlen világnézeti magatartás-lehetőség megnyilatkozása, hanem egy új (bár számos régivel összetett módon rokonságot tartó) művészettechnikai fegyvertár, ha úgy tetszik, írói eljárás mód, melyben nem a forma kényszeríti ki a gondolatot, hanem az írói gondolat alakítja a formai eszközöket.

Az antik (történelmi vagy mitológiai) analógia a drámában igazán nem új eljárás az európai színpadon; már a reneszánszban is megjelent, de különösen a francia klasszikus dráma tette Európa-szerte ismertté és kedveltté – nem véletlen, hogy a francia színpadról, mondhatni, azóta sem pusztult ki, sőt új meg új életre kelt. Nálunk – talán egész színpadi-drámai hagyományunk fokozottabb német irányultsága miatt – sokkal kevésbé volt gyakorlatos; ezért is hatott annyira újdonságként, amikor – egymástól minden bizonnyal függetlenül, de mégis szinte egyidőben – Hubay és Gyurkó felléptek vele.

Az egymástól való függetlenséget a rokon problematika teljesen más módon való megragadása bizonyítja a legvilágosabban. Néróban és Elektrában Hubay és Gyurkó a hatalom s az erkölcs – ha úgy tetszik: az erkölcs fölé emelt hatalom s a hatalom fölé emelt erkölcs – problémájával viaskodnak. Hubay Nérója eléggé érezhetően Camus Caligulájának Duna-parti unokaöccse; valószínűleg ez az el nem szakadt köldökzsinór akadályozza meg a művet abban, hogy – részben ragyogó – drámai villanásokból drámai folyamattá álljon össze; végső fokon abban, hogy ne csak játékok legyenek, hanem példázat is.

Gyurkó Elektrájában a görög mítosz félreérthetetlenül az aktuális problematika kothurnusa – vagy ha úgy tetszik, a modern indulatok tisztító antik retortája. Ezért tudja – és kényszerül – a cselekményt végső gyökeréig tisztítani. Odáig, ahol már a mítikus alakok mintegy pusztá tendenciákká válnak, s a színpad egy lélek belső küzdőterévé, melyen indulat és értelem mérkőznek, de úgy, hogy az értelem csapásától az író szíve vére is folyik. Ez kétségtelenül izgalmas eredmény, de meggyőződésem szerint nem folytatható, legfeljebb ismétélhető.

Vajon végre eljutottunk-e oda, hogy a görcsös és tragikus löketek egyenletes folyamattá simuljanak? A reménye mindenesetre megvan; de valóra váltásához sok minden kell.

Nem utolsósorban a színházak, a színházi élet részéről. Elsősorban és mindenekelőtt: kockázat-vállalás, eszmei-erkölcsi és anyagi értelemben egyaránt. A tapasztalatok a külső szemlélőnek azt mutatják, hogy akiben volt hajlam a kockázat vállalására, az végül erkölcsileg is, anyagilag is aktívan zárta művészi mérlegét; de vajon így látszik-e ez a kiskapukon túl is? Vajon pusztán a rutin vagy a józanul latolgatott helyzet következménye-e, hogy egy-egy újat új módon mondásra féltucat régimondás – ha nem éppen semmitmondás – esik? S ez végül is kinek jó? Meggyőződésem szerint az igazán érdekeltek közül sem a közönségnek, sem az irodalomnak, sem a színházi kulturának – sőt, végső fokon, a politikának se.

Az a művészi felpozíció, melynek ezekben a sorokban csak irodalmi vetületén – s annak is csak néhány aspektusán – tudtam elmerengeni, majdnem ilyen öröndetesen (s talán még több problémát hordozón) kimutatható és megvizsgálható lenne az összetett színházi élet más vetületeiben is. Természetesen egyik sem egyetlen évad csodája – mindegyik mögött hosszú évek munkája, küzdelme, sikerei és buktatói rejlenek. De mintha az elmúlt egy-két év jelentette volna itt is azt a minőségi átcsapást, amellyel az addig lappangó tendenciák egyszerre mindenki előtt nyilvánvalóvá váltak. Ez a fejlődés, ez a fellendülés megcsökik-e, vagy valóban teljes kibontakozáshoz jut – ezt ma még senki meg nem mondhatja, de ennek elősegítése, az akadályok elhárítása, a feltételek biztosítása mindnyájunk kötelessége.