Közéletiség: egy fogalom válsága – vagy egy műfaj fázisváltása

ALMÁSI MIKLÓS

Nem szeretem azokat a vitákat, melyektől a dolgok megváltását várják, s ha már írásról van szó, inkább a darabíráson kellene fáradozni, mint cikkek párbaján, melyek arról szólnak, hogyan kellene, és miért nem jó úgy, ahogy most történik... Aztán nem szeretem ezeket a morális kopásnak indult fogalmakat: „közéleti", „mai tárgyú", „rázós", „konformista" – bár lehet, hogy azért, mert én is többet használtam őket a kelleténél. Nem szeretem az unalmas, de látványos előadásokat, s főként nem szeretek erről panaszkodni, mikor az író, a színigazgató, a színházvezető és a kultúrpolitikus egyaránt erről panaszkodik. A panaszok mögé kellene nézni, de az intimitások sem érdekelnek, a dolgok végül is nem egy sötét sarokban kapnak végzetes gellert. S végül nem szeretem azt az állapotot sem, mikor egy-egy darab kritikáját azzal kell kezdeni: milyen erényei vannak, majd az év végén azzal kell folytatni, hogy bizony csalódnunk kellett.

Aztán még arról sem szeretek írni, hogy mi nem tetszik, mert jobb valami kézzelfogható, megragadó, revelatív erejű alkotás mellé állni, mint a semmi felett tanakodni, hogy vajon az valami-e vagy csupán annak képzeljük. S mivel ennyi mindenről nem szeretek írni, kénytelen vagyok bosszankodni, és a háborgás rossz tanácsadó, még rosszabb sorvezető. Hiába nézem át az évadnyitó darabokat, sőt a közeljövőben színre kerülő műveket – kár lenne részletanalízisekbe bocsátkozni: ha már bosszankodik az ember, próbáljon meg a fogalmak mögé nézni, s megtörni azt a hallgatólagos koncenzust, ami az ún. közéletiség, a közéleti dráma kategóriája körül kialakult.

Az unalom okai helyett a *politikai színházat* keresnénk, a mához szólni képes, a politika partneréül felnövő s ugyanakkor művészi autonómiával is rendelkező művészetet. S ez már nem szűk szakmai kérdés. Szociológiai, sőt politikai elágazásai is vannak, s csak ezek áttételében fordul szakmaivá. Röviden: miért lehetséges, hogy a filmművészetben vagy akár az irodalomban létezik egy olykor pezsgő, máskor parázsló művészi-társadalmi közélet, s a színházban csak a szakmai közvélemény határkérdéseként bukkan fel ez a kategória. Kivel van baj: az íróval, a darabokkal, a színházvezetőkkel vagy a fogalommal magával?

Közéleti vagy politizáló színház

Egy időben a drámaírás provincializmusát lehántó törekvés összefoglaló elnevezéseként csengett a *„közéletiség"* fogalma. Ma már jócskán megkopott, jelentése annyira sokértelművé – ha nem kétértelművé – változott, hogy magam is némi szkepszissel írnám le egy-egy politizáló gesztusával *művészi* robbanást okozó dráma jellemzéseként. Vajon Gyurkó *Szerelmem, Elektrá*ja vagy Csurka *Ki lesz a bálanya?* c. darabja vagy akár Dobozy *Eljött a tavasz* c. drámája – „közéleti" dráma? Erdélyi *Mozaikok*ja a maga tisztes középszerével kielégíti ennek a fogalomnak beszűkült értelmét. Ám számára ez már inkább szkeptikus kritikaként hangzik... A drámatermés vezető darabjai nem szoríthatók ebbe a kategóriába, ami nyilván nem a művek, hanem a fogalom hibája.

Fogalmak jelentésváltása mögött persze szociológiai összetevőket kell keresnünk, ha mást nem is, ennyit megtanultunk már a strukturalizmusból. Nem lenne nehéz kimutatni, hogy a „köz-" képzővel összetett szavak – pl. közerkölcs, közízlés, közélet, közgondolkozás, közadakozás – javarészt egy bizonyos *átlag* jelzésére szolgálnak, s az általuk jelzett sokféle szimptóma egyediségét, specifikumát ezzel az átlaggal takarják el. A „közgondolkozás" pl. egy kor átlagosan mérhető közvéleményének ítéletszintjét rögzíti, melyben sem a vezető elit, sem a különböző, egymástól eltérő tartalmú ideológiai, művészi, filozófiai gondolatok tenyészete, sem pedig az ezt a szintet el nem érő „köznapi" ember orientációs rendje nem különböződik meg: az eredmény valami publicisztikus értékű konglomerátum.

Így a *„közéleti dráma"* is többféle jelentést egyesít, vigyázva, hogy e jelentések ne különüljenek el, de ezzel az eklektikus tartalommal ki is merül jelentése: az egykori harci jelszó mára már egyfelől a politizáló vagy az embert számonkérő *társadalomkritikus* törekvések, másfelől ezt a társadalomkritikát tompítani igyekvő kísérletek közös *fedőnevévé* változott. Sőt, témájában és típusaiban olyan speciális „karantén" problémakört alakított ki, melyben ugyan felismerhetőek a többi dráma típusai és *határgondjai,* mégis benne valami álemelkedettség, természetességet nélkülöző merevség, a normális, köznapi életszférával csupán érintkező *más világ* lépésrendje fedezhető fel. Erdélyi Sándor *Mozaikok*ja pl. nemcsak tisztességes, hanem még újító szándékú darab – hiszen egy fordított „termelési drámát" írt, ahol az intrikusokat nem leplezi le a rendőrség, hanem ők játsszák le a pályáról a „pozitív hősöket". Mégis: a darab játéktere valahol a természetes köznapiság és egy társadalmasított elvontság határán zajlik: a közéletiség szférájában, mely inkább *köz,* azaz átlagszerű, mint élet, azaz egyénekre épített, individualizált, s ezen keresztül tár fel horizontkérdéseket.

De miért jelent még ma is ilyen elvont-emelkedett „karantén" problémát a „közéletiség"? E fogalom kétértelműsége bizonyos mértékig szükségszerűen adódik fejlődésünk körülményeiből. Ha a nagypolitikában egyelőre még kibontakoztatásra váró feladat az alulról felfelé is hatni képes társadalmi „részvétel" és beleszólás demokratikus iniciatívája, úgy nem kell csodálkoznunk azon, hogy a dráma nehezebben találja meg azt a *téma- és közönségtalajt,* melyből „nyilvános" konfliktusait meríthetné. Ezért van az, hogy legjobb darabjaiban csupán a *feladat* jelzésére szorítkozik.

A hatalom és morál, a közöny és cselekvési lehetőség ütközésének és összefüggésének darabjai ezt a problémakört érintették – ám nagyjából valamennyi a feladatjelzésre szorítkozott. Görgey *Komámasszony, hol a stukker?* c. kísérleti darabjában a hatalom technikai ügyletté – a pisztoly körforgásának kérdésére zsugorodik, mert ezen kívül nincs más, ami befolyásolni is tudná azt, ami történik. A jelzés itt groteszk túlzás – s egyben itt-ott vitatható felhangokkal is rendelkező történelemfilozófiai kurzus –, de *a gesztus* mindenképpen a *feladatra* tereli a figyelmet. Ugyanez vonatkozik Eörsi első abszurd játékára, a *Sírkő és kakaóra*, ahol a manipuláció mechanizmusának nálunk is kialakítható veszélyeire hívja fel a figyelmet – ismét egy sor vitatható implikáción átszűrve. Ezek a darabok már nem romantikus-moralizáló formában vetik fel a kérdést: nem arra kíváncsiak, hogy van-e *joguk* a „kívülállóknak", a „lentieknek" beleszólniuk a történelem vagy a politika alakításába. Ez a premissza számukra természetesen igennel válaszolódik meg.

Az igazi kérdés: ki tudunk-e alakítani olyan *társadalmi mobilitást,* ami ennek a „beleszóló" iniciatívának nemcsak felkeltője, de intézményes és eredményes biztosítója is lesz. Végül is ez a *punctum saliens:* az előbb a filmművészet fellendülésére hivatkoztam – ellenpéldaként. Az ottani modell azonban elkelne a színházművészetben is. A filmművészetben sikerült kialakítani azt a műhelyatmoszférát, melyben a *kultúrpolitika és a művész egymást társnak, vitázó szövetségesnek* tekinti – ezzel azonban serkenti a fejlődést. Voltaképp ez a szövetségi viszony – mely a vitákon keresztül érvényesül – hiányzik (véleményem szerint) a színházművészet mai játékteréből. De térjünk vissza a művekhez.

Darvas sem a kisember vagy az újságíró igazságkimondásának, társadalomkritikájának *jogáért* perelt elsősorban – félreértenénk *A térképen nem található* c. darabot, ha lázas soraiból *csak ennyit* vennénk ki: az alapkérdés a *beleszólás intézményesítésének* követelése volt, tehát a *feladat* kijelölése. Az, hogy a beleszólás ne csak esetlegesen fordulhasson elő, ne csak egy-egy elszánt ember harcolja ki a felfelé jelzés és változtatás lehetőségét, hanem hogy a társadalom ne a kivételekre bízza önnön korrekciójának intézését.

Nyilvánvaló, hogy e feladat *jelzése* maga is társadalmi probléma: ha itt megáll a drámaíró, olyan fal előtt fékez, melynek léte nagyrészt optikai csalódás. Én nem osztanám oly egyértelműséggel Dürrenmatt hasonlatát, amit Földes Anna idéz. A svájci szatirista filozófus ugyanis arról ír, hogy az *Antigoné* drámai csúcsteljesítményét az tette lehetővé, hogy *akkor még* maga Kreon intézte az ügyeket, ma viszont már csak Kreon titkárai láthatók, s ebből a másodlagos döntési szférából nemigen lehet drámát csinálni. A diagnózis ugyan szellemes és pontos, de nem egészen illik erőfeszítéseink dinamikájára, jelenből jövő felé törő alternatíváira. Nálunk a gazdasági szerkezet átalakításával átformálódik az egész társadalom csontváza, ugyanakkor nagyjából változatlanul maradt a demokratikus lehetőségek köre – pontosabban a régi közéleti mechanizmus bővült-javult. A jövőre vár tehát az a kikerülhetetlen feladat, hogy kialakítsunk egy olyan *társadalmi mozgásdinamizmust* vagy jelzésrendszert, melyben az alsók konfliktusai, szisszenései törésmentesen jutnak el a döntésre hivatottakig, s itt a közélet már nem valami *más,* az emberek mindennapi életétől, munkájától, hivatali tevékenységétől különböző tevékenységi forma lesz, hanem egyre inkább egybe fog esni köznapi életükkel. Egy ilyen szerkezeti átalakítás azonban részint a gazdasági mechanizmus kifutásának sikerétől, részint egy sor más konstelláció behatásától függ. S nyilván utópizmus lenne azt remélni, hogy egy ilyen világtörténelmi értelemben is korszakalkotó lépés máról holnapra „bevezethető".

Ám jelen helyzetünket s a közélet sajátos „karantén" jellegét ez a történelmi szituáció határozza meg: egyelőre *még nem* tartunk ott, hogy az emberek köznapi élete közvetlenül társadalmi értelművé emelkedjék – a nagy szociális kérdések java része valóban egy más síkon és más döntési fórumokon merül fel, következésképp másutt is okoz konfliktust. A drámaírásnak azonban nem a pillanatnyi állapot dramaturgiáját kellene követnie, hanem a *tendencia irányára* kellene figyelnie, és *ezért kellene küzdenie.* S hogy a „közéleti dráma" átlaga ma a szürke „társadalmi darabok" sablonjába fut, az nem utolsósorban abból az önfeladó praxisból is ered, hogy ennek a harcnak ma még jobbára a kellemetlenségei szúrnak szemet az írók, színházvezetők, sőt néha még a kultúrpolitikai irányítók gyakorlatában is. Más szóval: ma még áldozat és néha hosszú távú küzdelem kívántatik, hogy a tendenciát, mely valójában össztársadalmi átformálódásunk mélyén érik, a művészet katartikus eszközeivel a társadalmi tudat fókuszába emeljük. S ki szeret áldozatot hozni? Az *író* asztalán ez még sajnos egyszerű alternatíva: novellában, regényben, sőt filmen ezek az „élesre" töltött konfliktusok szabad pályát kaphatnak, így tehát – mérlegel az író – kár energiát, idegfeszültséget, esetleg infarktust kockáztatni egy bemutató dicsőségéért. A filmben különben is nagyobbat robbanhat egy revelatív gondolat – és a visszhang a *társadalmi önvizsgálatnak* is többet használhat.

Más szóval: jelenleg a meg nem írott drámákban van a „közéletiség" halott erőtartaléka. A darab egyszerűen nem jut el a papírformáig – mert elvetélődik az ötlet, vagy alakot változtat, s filmnovella lesz belőle.

A *kultúrpolitika* szintjén egy jogos és minden esetben mérlegelendő kérdés látszik felmerülni: bizonyos problémák elébe vághatnak későbbi összfejlődést előlendítő döntéseknek, megnehezítik azok kivitelezését, betervezését, a társadalmi befogadás feltételeit stb. Mindez igaz – gyakorlatilag azonban a politikának egyre inkább szüksége lesz erre az *előrejelzésre,* mégpedig abban a mértékben fokozódó igénynyel, ahogy kezd kialakulni a demokratizálás új KRESZrendszere, társadalmi méretű átrendeződése. A mai drámaírónak és színháznak úgy kell a kultúrpolitika *társának* lennie, hogy ezt a távlatot segíti realitássá érni, s ennek alapján lesz segítőtárs és vitapartner.

Az elmúlt két évad s a kezdődő új viszont olyan *patthelyzetet* teremtett, melyből nehéz kilépni. Az író nehezen vállalkozik arra, hogy – mint azt pestiesen mondják, „megcsókolja a forró kályhát"; a színház viszont az íróra van utalva, és a többi színházra hivatkozva széttárja karját: „ja kérem, darab nélkül nem megy". S különben is, Y színháznak sem sikerült a darabját – értsd „problematikus művét" – bemutatnia. Így egyezik ki egy szintelen darabban – szinte örülve, hogy az új fogalom fedőszíne alatt megússza az évadot. A színház kultúrpolitikai vezetése pedig kész tények elé kerül: egy-egy valóban vitatható drámát kénytelen eltanácsolni, s aztán csak azzal gazdálkodhat, ami marad. Azt azonban sem az író, sem a színház, sem a vezetés nem láthatja, hogy végül is egymás számára termelik azt az áldatlan állapotot, melyben a kockázatot, a pozitív ügy érdekében vállalandó esetleges kudarcot is igyekeznek szinte közösen kiküszöbölni, hogy legalább a flott ügymenet biztosítódjék.

Karikírozom a helyzetet, hiszen végül is Gyurkó *Elektrája,* mely egész eddigi fejlődésünket és távlatainkat, a nemzetközi munkásmozgalom tragikus konfliktusát egészen annak átmeneti távlathomályosulásáig érintette, nemcsak színre került, hanem országos siker, nemzetközi esemény is lett. Darvas művén egy ország vitázott – bár a fenti karikatúra egyik valós összetevője, hogy azért ez a darab nem Pesten került bemutatásra. Dobozy Imre a felszabadulás eddigi, megcsontosodással fenyegető és „ünnepi" tószttá merevülő képét rombolta le, és egy új megvilágítású, tragikus színeket is belénk égető új áttekintést adott erről az indító válságról. S még sorolhatnám sikereinket: Örkényt, Görgeyt, Csurkát. Nem is a végül is áttört darabokkal van a baj, hanem az

átlag szürkeségével és a mögötte rejlő okkal: azzal a *patthelyzettel,* melyben író a színház dramaturgjától, dramaturg az igazgató taktikázásától, igazgató a hatóság arányokat, profilt, politikai józanságot követelő szempontjaitól, hatóság a színházak éretlen csínytevésétől, a kulturális vezetés a szakma unalmától, színvonalának esésétől vagy egy-egy kísérlet túlméretezett élességű politikai éretlenségétől tart. Ezen kellene oldani, mert a „közéleti drámák" elszürkülése mögül végül is a művészi *„közélet"* elszürkülése fog előtűnni. S az alapkérdések helyett majd Pinter, Schisgal, Albee vagy a Péntek Rézi között lehet választanunk. Ebben az avantgarde és pop ömlesztette tömkelegben nehéz lesz orientálni, képes kultúrpolitikai centrumot találni.

Látszik-e valami megoldás? Olyan ez, mint egy kötöttfogású birkózómeccs *első* perce – a küzdők keresik a fogásokat, s a szőnyegen látszólag semmi sem történik. Végül is az menti meg a meccs érdekességét, *aki kezdeményez,* aki mer: most is az fogja megmenteni a szürkekórban szenvedő színpadot, aki mer, s nemcsak ereje van, de művészi-morális súlya, koncepciója. Van ilyen műhely? Ezen kellene dolgoznunk – közösen, hiszen partnerek vagyunk. Közösen, íróknak, színházi ateliéknak és a kulturális vezetés támogató, serkentő gesztusainak.

De ez a diagnózis még mindig túl általános: valójában meg vagyok győződve arról, hogy a kulcspozíció a színházé. Végül is az ő kezükbe van letéve a változás egyik, talán legfontosabb lehetősége. Nekik segíthet: kritikus, író és kultúrpolitikus. De *nélkülük* hiába minden segítség: a politikus nem írhat drámát, ha éppen hiányzik egy „magyar darab" a beígért műsortervből... Végül is tudomásul kellene vennünk, hogy minden valamirevaló újítás, stílusváltás s még inkább minden jelentős politikai felhangokkal teljes dráma – a dialógus, a munkavita tárgya, s mennél izgalmasabb, annál keményebb védelmet igényel a színház részéről. Ebben az esetben már más a „felállás", az író is nagyobb védettségre számíthat, és a kulturális vezetés is körültekintőbb döntésre hajlik. Persze ma még a színházak gazdasági mutatói is a kényelmesebb megoldás felé csábítják a vezetőket. A bátorságot, a *felelős* vállalást az új feltételek és lehetőségek tágulásával újra kell majd tanulnunk. S ezen az új szinten kell folytatni a dialógust – íróval, a színházak felsőbb vezetőivel, sőt a közönséggel és a kritikával egyaránt.

Zeitstück kontra parabola?

Közéleti, társadalmi konfliktusok – *tanmeseként* fogalmazódtak meg a legmagasabb szinten, művészi átütőerővel. Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy ennek csupán a „virágnyelv" engedélyezte szabadabb mozgás volt az oka: az előnyt az *általánosítás* szinte korlátlan lehetősége kínálta, a problémák öntörvényűségének végigjárása. Ugyanakkor ez az általánosítási lehetőség a szélsőséges határmeneteknek is tért nyitott, más szóval a *„túláltalánosítást"* is lehetővé tette, s ez már önnön törekvéseinek is határt szabott. Ezért született meg az a követelés, hogy próbáljuk meg végre a múlt és főként a jelen alapvető társadalmi gondjait *„direktben"*, reális társadalmi típusok áttételében megfogalmazni. A kívánság tehát nemcsak üdvözlendő, hanem természetesen következett irodalmunk és drámairásunk eddigi fejlődéséből. Csakhogy amint megfogalmazódott ez a kívánság, *máris mitikus ellentétként* rögzítődött ez a kétféle törekvés: egyfelől a „parabolisztikus irodalom", alig látható negatív előjellel, másfelől a „direkt" ábrázolás – alig látható művekkel. Realitás és óhaj.

Ennek a mítosznak van azonban egy fékező hatású elméleti tézise: tartózkodás *minden* modellizáló, az adott társadalmi konfliktushálót elvontabb, akár groteszk, akár tragikus csomópontokba rögzítő szemléletmódtól. Az ellenvetés magva természetesen jogosult: félelem a túláltalánosítástól, ami a politika nyelvére lefordítva igaztalan vádaskodásokat jelenthet. Próbáljuk meg végiggondolni, vajon milyen eredményeket ígér és milyen kelepcékbe csábít az ellenkező pólus, a „direkt" ábrázolás lehetősége? Először is: ezen az úton sincs kizárva a „rossz általánosítás" lehetősége – az a veszély, melyet a legélesebben bírálunk a „parabolákkal" kapcsolatban.

A „direkt" konfliktusábrázolások is, ha művészileg átütő erejűek, képesek túlnyúlni az egykori történelmi események rajzán, és általánosabb érvényű tézisekhez vezetnek. Gondoljunk arra, hogy Kovács *Hideg napok* c. filmje már-már dokumentumeszközökkel dolgozik, benne az egykori történelmi esemény és tényanyag is direkt mivoltában jelenik meg – de a *művészi „ténykezelés"* révén mégis *általánosabb, sőt a jelent is érintő érvkészletet kínál:* a felelősség és felelőtlenség vitája mind a mai napig hallatja szavát. A színpadon még erősebb a közvetlen tények általánosító hatása: itt minden „egyedi" élettény szinte azonnal szimbolikus értelmet nyer, s mennél egyszeribb, mennél közelebb áll a „dokumentatív tények" világához, annál inkább hordozhatja ezt a – gyakorta bizony ellenőrizhetetlen – általánosabb vagy túláltalánosítódó jelentésréteget. Ionesco jegyezte fel, hogy mikor *A kopasz énekesnő* írása közben kialakította a banális dialógusok nyelvezetét, meglepetten tapasztalta, hogy a szöveg nemcsak önállósult, hanem tartalmában is más ruhát öltött magára: ami nevetséges banalitásként íródott le, az egyszerre álbanalitásként, azaz egy mélyebb értelmű gondolat rejtjeleként kezdett szerepelni, más természetű rejtjelet sejtetett. S miért vonatkozhat ez a jelenség csupán Ionescóra? Darvas mind ez ideig legmegrázóbb hatású, mert a jelen még kusza közkérdéseinek fájdalmas görcseibe vágó drámájában, *A térképen nem található* c. dokumentumjátékában egy-egy ténymozzanatban (pl. a falu szegénységének tényeiben, a „serkék"-ről folyó kétségbeesett vitában vagy az iskolázatlanság, az alsó káderek műveletlenségének és szűk látókörének tényszerű bemutatásában) nemcsak az *egyedi* tényt, hanem egy általánosabb tézist is érzünk, s ennek felhangjai aztán legalább olyan kontrollálhatatlanok, mint a „parabolisztikus" művek gondolati implikációi. (Jóllehet itt egy pozitív töltetű szenvedélyességről, egy előremutató és nem szkeptikus társadalomkritikáról van szó!)

A „direkt" ábrázolás követelményét aztán a *neotartilizmus* veszélye is zavarja – olyan jelenség, melyről eddig alig vettünk tudomást. Raffai Sarolta *Egyszál magam* c. drámájának első felvonása nagyvonalúan vázol fel egy össztársadalmi szituációt egy kisváros atmoszférájában: a ténydráma itt szinte magától sugallja az általánosítást, a dráma keretein messze túlmutató, összefejlődést megkérdőjelező gondolatokat. Csakhogy a kibontakozás megmarad ezen a kisvárosi szinten, a maszekvilág, házasság, szűk látókörű perpatvar szürkeségében, s ami a probléma indításaként még ellentmondásoktól feszülő társadalmi couleur locale volt, az később az alapkérdést tette nemcsak provinciálissá, hanem na-

turalisztikusan egyszerűsítővé. A problémakezelés szerencsétlensége ez: Raffai egy összfejlődésünket keresztező jelenségtömegre akarta felhívni a figyelmet, de végül is foglya maradt annak a szűk körnek, melyből merített, és nem tudott a drámai általánosítás magasabb osztályába lépni.

A „direkt ábrázolás" követelése könnyen válhatik egy mindent megoldó mitikus erejű gyógyírrá, jóllehet mint műfaj mind ez ideig csupán a próbálgatás szintjén valósult meg. Ami ebben a felfogásban mítosz, az egy valóságos műfajprobléma szakmai félreértése. A direkt ábrázolás ugyanis nem azt jelenti, hogy a színpadon egy az egyben jelenjék meg Rákosi vagy Rajk, a mai tanácselnök és főnöke – a politikai vezetőkről írott darabok éppúgy virágéletűek, mint a kulcsdrámák. A „direkt" ábrázolás követelménye ott értődik félre, ahol hiányzik a bonyolultabb emberábrázolási tapasztalat és a színrevitel bátorsága, művészi invenciója. Csurka *Ki lesz a bálanya?* c. darabjában pl. egyetlen szó sem esik arról, hogy ez a négy pókerező fiatalember hol és milyen társadalmi betegség következtében törte el gerincét, bénult meg morálisan és lelkileg, s vált szinte gyógyíthatatlan, sajnálatra méltó rokkanttá. A darab – kitűnő dramaturgiai alapállással – csak a szereplők autonómiájából, az előttük állott lehetőségek elszalasztásából indul ki, s csak hőseit vádolja. A néző először bele is megy ebbe a drámairói kelepcébe, és el is fogadja ezt a személyre szóló diagnózist, és úgy érzi, egy kórterembe pillant be, meglehetősen zárt, fertőzésálló ablakon keresztül. Csak később merül fel benne a kézenfekvő s a darab által csak sugalmazott kérdés, hogy ez a négy fiatalember vajon miért egyszerre került ebbe a kátyúba? S ennek a statisztikai kérdőjelnek fonalán elindulva kénytelen eljutni a darab legmélyebb rétegéig, hogy ti. itt az 56-os válságban megroppant generáció sorsát látja maga előtt, a régi eszmények eltűnésének és az újak nehéz születésének senkiföldjét. Csurka is „direkt" módon teszi fel a kérdést, ő sem parabolát ír: de a direkt társadalmi kérdések olyan emberi sorsokba rejtődnek, melyek egy *drámai rejtvény* alkotórészei. Persze nemcsak a megfejtés útja követeli az általánosítás kínját, hanem a négy szereplő szűkre zárt világa is egy ilyen elvont tér, de sem a napi társadalmi eseményekről, sem a végső morális-politikai tézisekről nem esik szó, a dráma szerencsésen ki tudja kerülni ezeket a végleteket.

De térjünk vissza a másik pólushoz: a „parabolikus" darabokhoz. Fel kellene figyelnünk arra a körülményre, hogy Gyurkó *Szerelmem, Elektrá*ja vagy – más közegben – Örkény *Tótékja* miért lett közönségsiker és *irodalmi anyagában is rangos* alkotás. Azért, mert mindkettő *„modellizáló"* darab, az általa megragadott ellentmondások szinte „tiszta formában" kerülnek színre, olyan groteszken vagy a mítosz által már egyszer tipizált alakok elvont maszkján keresztül, mely megkönnyíti az emberek közötti társadalmi relációk komplexitásának érzékeltetését. Mármost a köztudat ezt a típusú „parabola-megoldást" a tankönyv ugyanazon rubrikájában tartja nyilván, mint Mészöly *Ablakmosó*ját vagy Illyés *Kegyencét*, hiszen parabola – parabola. Sőt, rossz lelkiismerettel ugyan, nem kis elméleti zavarral, de még Brecht is ide kerül, aki – mint köztudott – sok történelmi parabola sikeres szerzője. *A distinkció hiányzik tehát:* hol van az a határ, s létezik-e egyáltalán olyan esztétikai határ, melyen túl a parabola problematikussá, saját törvényei által diktáltan torz léptékben kénytelen visszaadni a jelen-közelmúlt konfliktusait, és hol keressük azt az egészséges közti-teret, melyben ezek az ellentmondások továbbgondolást és cselekvő megoldást követelően robbanhatnak?

Tehát: kár lenne előjelekkel ellátni a „parabolisztikus" és a „direkt" ábrázolás lehetőségeit. Az előbbi – elvont princípiumként – éppoly kevéssé nevezhető ki károsnak, mint ahogy az utóbbi – ugyancsak elvont módszerként – előrelendítőnek. Művészileg korszerűt és közéletet, emberformáló értékében jelentőset lehet kínálni a „parabolisztikus" törekvések továbbvitelében a modellizálás korszerűsítésével – és ízlésrontó, politikai horizontot hábetlerizmussá szűkítő alkotások születhetnek a „direkt" ábrázolás jóindulatú tanácsának követésével is. Önmagában egyik sem üdvözítő, sem kárhoztató: az invenció dönt értékükről, a vagy-vagy helyett a művész autonóm határozottsága bármelyiket saját testére szabhatja, s ezzel segítheti önmagunk társadalmi önvizsgálatának katartikus tisztulását is.

Az okos múlt

A legsokrétűbb önarcképet, életviszonyaink legmélyebbre ható tudatröntgenét még mindig néhány klasszikus alkotás átgondolt, jelenre hangolt bemutatása hozta. Mennyiségileg itt sem vagyunk elkényeztetve, de Gorkij *Éjjeli menedékhely*e (Ádám Ottó rendezésében a Madách Színházban), Bábel *Mária* c. „kollázsa" (Kazimir Károly rendezésében a Thália Színházban) vagy tavaly a fiatal Babarczy László *Tartuffe*-je a Katona József Színházban, s ugyanott Németh László 1946-ban keletkezett *Széchenyi*je (Bodnár Sándor rendezése), vagy a Nemzeti Színház legutóbbi *Athéni Timon*-előadása, Major Tamás újszerű koncepciójában, ha nem is a jelen emberképéről, de társadalmi tudatunk alakulásáról tudott elgondolkoztatót és továbbgondolni valót kínálni. (Gondoljunk arra, milyen szemléletbeli váltásra hívta fel a figyelmet az *Athéni Timon,* mikor a hatalom- és morálprobléma már szürkülőben levő komplexuma mellett megpendítette a mechanizmussal előtérbe került forintcentrikus magatartásmód morális és emberi kérdőjeleit.)

Itt azonban még mindig érvényben vannak régi előítéletek. A klasszikus produkciók nagyobbik hányada vagy az egykori „nagy előadások" reminiszcenciáit keresi – mint ahogy a kritika is az egykori Csortos- vagy Rátkai-alakításokhoz méri a mai és legalábbis szándékában *mára hangolt* játékmodort –, vagy kötelező olvasmányok információanyagaként kezeli a klasszikus szövegeket, és radikálisabb invencióbedobás, rendezői forradalom nélkül igyekszik letudni egy-egy amúgy is biztos sikernek látszó klasszikus darabot. Nem a görkorcsolyázó Hamletet keresném a színen, hanem azt a hangvételében, látványában és főként koncepciójában újnak, mondhatnám „ráismerhetetlennek" tűnő átváltoztató átformálást, amit a Körszínház emlékezetes *Cid*jében vagy most a *Timon*ban láthattunk. S bár most kissé karikírozom a helyzetet, mégis azt kell mondanom, hogy minden évadban sikerül egy-egy jelentős klasszikus újrafogalmazása – ahol élesebben, mert „mához szólóbban" vetődnek fel rejtett, még nem tudatosodott gondjaink, mint az ún. „mai témájú" darabjainkban.

Az előítéletek tehát itt is félrevezetnek. Először is a klasszikus darab nem jelent hendikepet a jelenről szólóval szemben, mert – mint Hermann István találóan jegyzi meg *Szent Iván éjjelén* c. könyvében – *nem a máról* kell szólnia a színháznak, hanem *elsősorban a mának* kell adnia valami jelen-

tős útbaigazítást. Másrészt a klasszikusok elektrifikálását – ezt mutatja pár éves gyakorlatunk is – a „politizáló" művek előtere tudja kiváltani. Peter Weiss *Marat/Sade*-ja és Gyurkó *Elektrá*ja nélkül sem a *Tartuffe,* sem a *Timon* nem sikerülhetett volna ezen a hőfokon és ezzel a problématelítettséggel. A klasszikus játékok másodlagos töltetét ugyanis mai gondjaink gyakorlati-művészi átélése sugallta, e nélkül a *kísérlet* nélkül problémaszegényebb lett volna a „visszapillantás" is.

A múlt és jelen kölcsönhatása építi tehát ezeket a produkciókat, de amit a közéleti szürkeségről mondottunk a „most"-ról valló darabokat illetően, igen nagy hányadban vonatkozik a klasszikus-félklasszikus felújításokra is. Hogy a Vígszínház nem tudott kivívni magának egy reveláció értékű művet, annak nyomait ott kell látnunk a *Solness* újraolvasásának unalmában. Miért nem lehetett ezt a művet a teenagerlázadás és konzervativizmus vitájaként, a kontesztáció kórképe és kritikájaként felfogni? A rendezés ebbe az irányba kereste a megoldást, de megállt Béres Ilona röpködő, kiszámíthatatlan Wangeljének beállításánál. A darab *egyébként* szinte a harminc év előtti alaprajzával került színre. Az okos múlt feltámasztásához a bátor jelen szükséges, pontosabban a jelenben való szenvedélyes és kockázatot is vállalni képes művészi tartás: különben marad a kötelező olvasmány ásító szürkesége, egy „kl. ny. darab" kipipálása . . .

Ha maliciózus lennék, most még megemlíteném, hogy a múlt mesterséges életre galvanizálásának sorába igen könnyen be lehetne sorolni olyan darabokat is, mint Thurzó Gábor *Meddig lehet angyal valaki?* c. színművét, ahol ugyan egy mai szerző s külsőségeiben mai közeg jelentkezik a színen, de a figurák, az őket összefűző viszonyok Nóra előttiek (ha nem lenne olyan nívókülönbség, azt is mondhatnám, a klasszikusok rubrikájából kerültek véletlenül a mai darabok kategóriájába).

Ezeket a jegyzeteket nem lehet befejezni, csak folytatni, mint ahogy én is csak folytatom azt az eszmecserét, mely már hónapok óta foglalkoztatja a színházművészetet és a drámaírást. A lezárást az új drámatípus megjelenésétől és nem a róla szóló, nagyrészt óhajokkal teli cikkektől – lásd a fenti írást – lehet csak várni. Átmeneti korszak ez a mostani, a társadalom fázisváltását kísérő, ebből az átformálódásból önként adódó hullámvölgy ez, amit jobb, ha türelemmel átvészelünk, mintha erőszakos javítószándékkal próbálunk valami eleve elképzelt modell vonásaira hasonítani. Ez a fázisváltás, mint már jeleztük, legalább olyan élességű válságanyagot hordoz, mint amilyen az 56 utáni fejlődés drámafellendülését, az Illyés–Németh–Sánta-vonulatot teremtette, s minden okunk megvan annak feltételezésére, hogy ez az önvizsgálat, ha komolyan vesszük és partnerként fogjuk meg egymás kezét, végül is elvezet egy újabb drámai hullámhegyhez.

Csak hát senki sem szeret sokáig ácsorogni a villamosmegállónál.