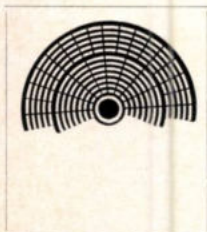


Pótcselekvők és hősködők

Gondolatok az elmúlt évad új magyar drámáiról

... az én karosszék-monológom nem hősködés volt – inkább viszályhúzó. Pótcselekedet. Önmagamba süppedés. Gyávaság.”

(Illés Endre: *Festett egek*)



Ha elfogadjuk, hogy a drámai konfliktus lényege a hős harca valamilyen cél érdekében, amely legtöbbször társadalmilag sem közömbös értékek védelmét tükrözi, akkor az elmúlt évad új magyar drámáit visszaidézve szembevetjük, hogy tetemes részük e harc megkerülését, a róla való lemondás motívumait vizsgálja. E drámák hősei valamely okból kívül

maradnak a saját lehetőségeiken. Nem vállalják a feladatukat. Nem akarják vállalni, nem képesek rá, vagy egyszerűen nincs módjukban. Drámájukat nem a feladat vállalása és teljesítése közötti feszültség határozza meg, hanem a nem-teljesítésből adódó belső meghasonlás. E típus több változatával találkozunk az évadban. Ami közös bennük: a valódi cselekvés hiányát leplező és leleplező ál-cselekvések. Játékok a valóságban és az ábrándvilágban. Mindannyian a *pótcselekedetek* drámái.

Velük szemben a másik csoport: a *cselekvő* drámák. Némi- leg mást kell értenünk ezen, mint az utóbbi időben elterjedt „cselekvő film” elnevezésén, bár a hasonlóságok is szembe- tűnnek. A cselekvő dráma nem egyenlő a közéleti dráma fogalmával sem, fonákjokról a pótcselekedetek drámái is lehetnek közéletiek. A cselekvő dráma ebben az *ad hoc* összefü- gésben – az előbbi csoporttal szembeállítva – a hős aktív har- cát jelenti a vállalt cél eléréseért. Még akkor is, ha, mint lát- ni fogjuk, hősiesség nélküli cselekvésről, hősködéstről van szó.

I. A pótcselekedetek drámái

Heroikus korszakban érthető a cselekvő drámák túlsúlya. Az, hogy a 60-as évek utolsó színházi évadja a pótcselekvések dra- maturgiájának túlsúlyát hozta, aligha tekinthető véletlennek. Nincs kizárva, hogy az 56 utáni fejlődés egy szakaszának lát- ványos, összefoglaló lezárása történt meg drámairodalmunk- ban.

Játék az elveszett illúziók jegyében

Nemcsak a hasonló törekvésű drámák egymásutánja sejteti egy témakör kimerítésének igényét, hanem mindenekelőtt az a tény, hogy hétéves késés után színre került a 60-as évek elejének értelmiségi válságjelenségeit szimptomatikusan összefoglaló mű: a *Ki lesz a bálánya?* (Thália Stúdió). Csurka alkotása a *Tóték* mellett az elmúlt évtized legjobb magyar drámája. Bizonyos tekintetben Sarkadi *Oszlopos Simeonjának* foly- tatója. Csurka pókerezőinek a játék ugyanazt jelenti, mint Sar- kadi Kis Jánosának a tudatos önsorsrontás – ha ugyan játé- knak lehet nevezni ezt a mazochista gyönyörrel végzett ön-élve- boncolást. Magukra kimért büntetés, vezeklés – ez is, az is. Fordított aszkézis – ez is, az is: önmegtartóztatás a társadalmi értékű tétől. Pótcselekvés.

A *Ki lesz a bálánya?* nagy kérdése ez: miért silányult ön- kínzó játékká az, ami társadalomalakító erőnek indult? A vá- laszt az író szó szerint megadja. Érdemes idézni, mert ez a dráma kulcsa:

CZIFRA Benneteket most az a kérdés izgat, hogy tehetek-e róla, hogy így elhülyültetek. Hát én megmondom, fiúk, ezzel szeretném, ha

egyszer s mindenkorra megoldottnak tekintenék a problémát. Tehet- tek is róla, meg nem is. Ez a világ olyan, amilyen. Aki akar, bele- dögölhet abba, hogy becsületes, józan, mértéktartó, és beledögölhet abba, hogy rohadt, bohém és becstelen. Nem csináltak semmi olyat, amivel megégethetnétek a kezeteiket, nem álltok sem a jobb, sem a bal oldalon, hanem itt zslugáztok nálam, és finnyásan bámuljátok a külvilág eseményeit. A lehetőségetek velem együtt valamikor meg- volt, hogy másként éljete. Ti ezt választottátok. Ez, barátaim, a nihil. És most nem tetszik? Tanuljatok tőlem: én tudniillik már vál- lalom ezt a nihilit, és büszke vagyok rá. Jelszóm: amíg nem késő. Nem rosszabb ez semminél, és nem is alábbvaló. Csak meg kell szokni. No, és most menjetek szépen haza, és feküdjetek le.

CSÜLLÖGH De hát bocsánat, amikor mi elkezdtünk játszani, szó sem volt nihilről! Négy hamvas arcú fiatalember ült az asztalnál, akik meg voltak róla győződve, hogy az egyetlen lehetséges tett, amit te- hetnek, hogy tütyülve a világra, hátat fordítva és leköppe mindent, játszanak! Ez volt a premissza.

CZIFRA Nem, barátom, ez tévedés volt.

Nem történelmi párhuzamot, holmi parabolát kell keres- nünk e szavak mögött, hanem példázatot a társadalomból való kilépés csodjéről. Csurka itt megint találkozik Sarkadival, jóllehet árnyaltabban fogalmaz nála. Az ő hőseinek nem kap- csolták ki a telefonját, állása is van mindegyiküknek, életmód- juk mégis a nihil egy formája: „az írástudók árulása”, „a fe- lelősök felelőtlenége”. (Még ha ez a felelőtlenesség megoszlik is, s egy része a társadalmat terheli.)

Czifra tudja, hogy a játszma odakint folyik, és tévedés volt azt hinni, hogy szép elegánsan kiléphetnek belőle. Nem lehet büntetlenül tütyülni a világra, hátat fordítani, és leködni min- dent. Megszokni sem lehet a nihilit. Csak bepiszkolódni, ön- fertőződni, kiüresedni, elroncsolódni lehet. Csurka zseniálisan ábrázolja ezt a játék fokozatos széttörlésével. És azt is, hogy törvényszerű Czifra „halálba mosakodása”. Sarkadi Kis Já- nosa még kiprovokálta a törzsúrast, szinte bizonyítékként, hogy van egy pont, amelyen nem lehet túlmenni. Czifrának nincs szüksége ellenpróbára: ő már tudja, hogy túl van ezen a ponton. (Többek között ezért is fölösleges, félrevezető – és hamis – a dráma epilógusa. Czifrát nem a hidegen cinikus karrieristák „új nemzedéke” itéli halálra. Czifra önmaga fő- lött itéli.)

A *Ki lesz a bálánya?* az 1956 táján felnötté ért értelmiség elszámolása önmagával. Azoké, akiknek társadalmi cselekvés értékű első tettei – vagy csupán e tettek lehetősége – az erje- dés, a földindulás idejére esett. Sokk, elbizonytalanodás, meg- hasonlás, a társadalomtól való elfordulás követte sokukban 56 élményét, és voltak, akik nem tudták átverekedni magukat a mélypontra. Értük szóló rekviem is Csurka darabja, s egy- ben leszámolás a varázslattal. Mint amikor mély lélegzettel túl- jutunk egy válságon. A *Ki lesz a bálánya?* fontos mű. S most lett végképp fontossá, azzal, hogy a Thália Stúdió bemutatta Léner Péter méltó rendezésében.

A játék mint lépcsőházi életforma

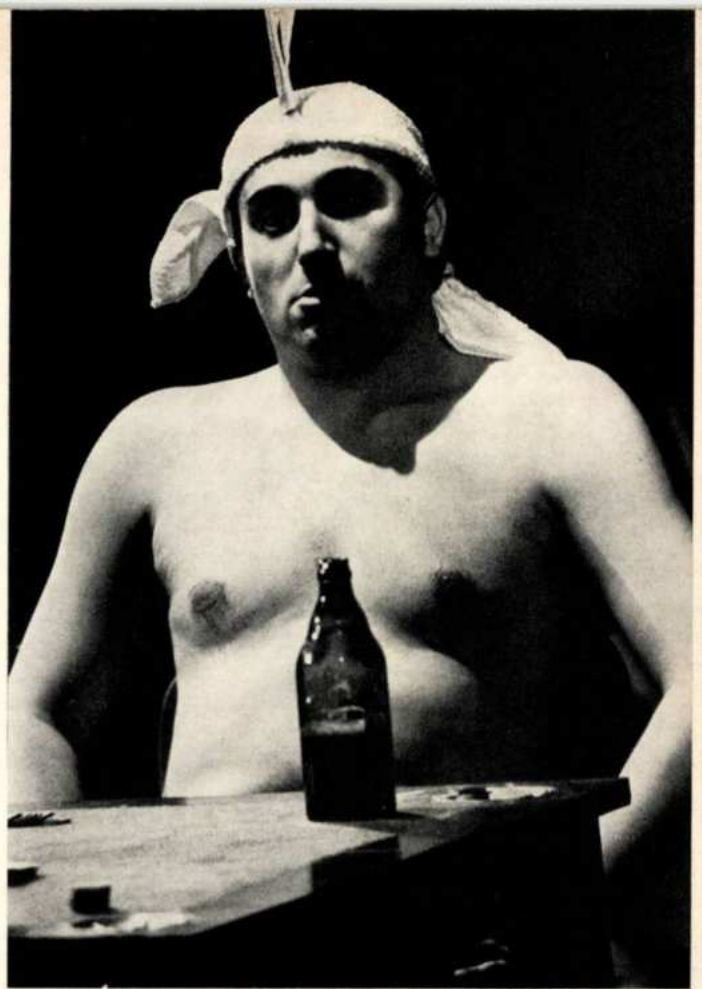
A pótcselekvésként jelentkező játék nemcsak Csurka hőseinek sajátja. Az elmúlt évad drámáinak sokszor visszatérő moti- vuma ez. Leggyakrabban a fiatal szereplőknél. Illés Endre *Festett egek* című színművének központi hőse, Ádám egysze- mélyes társasjátékokat játszik. Környezetének szereplőit idézi meg képzeletének színpadára, hogy ott saját kedve szerint moz- gathassa őket. Menekülés az ábrándvilágba, menekülés a va- lóság elől – ezek nem új motívumok. A kérdés az: mi az in- dítóok? És erre furcsa feleletet ad Illés. Mindjárt a darab ele-

jén úgy jellemzi hőseit, mint egy fiatallembert, akit „némiképp fullasztanak életének lehetőségei”. Jól figyeljünk: a lehetőségei, és nem a lehetőségek hiánya. Ha idáig jutottunk az olvasásban, már nem tehetjük meg, hogy a mondat iróniáját kihagyjuk a darabból. Ellenkezőleg: mindent ebből a szemszögéből kell néznünk. Az író a lehetőségek bőségének tartja azt, amit főhőse a lehetőségek hiányának érez, és tragikusan él át. S ebben a felállásban – luxuslakás, szép feleség, jó állás – kétségkívül helyénvaló az író iróniája. Ez a színmű szatíra, amelynek hőse saját lehetőségei elől menekül festett egekbe.

Igy magyarázható meg a másik játék is, amely annyi gondot okozott a kritikának: a körbelakás. Az író nem titkolja e játék okát: „Miért csinálják? Unalomból is, s legfőképpen azért, mert az életüket üresnek, laposnak érzik – és mindenképpen változtatni akarnak életrendjükön.” Világos, hogy a körbelakás csak látszatváltoztatás, a változtatás illúziója. Cél-talan, üres, sznob játék. Pótcselekvés ez is: ahelyett, hogy valóban változtatnák magamon és a körülményeimen, behelyettesítem magam mások életébe. Ezek a fiatalok rosszban vannak magukkal, a legszívesebben egyéniséget cserélnének. De megelégszenek azzal, hogy hetenként más-más ismerősük hálókötösébe bújnak, és egymás konyakját isszák. A körbelakás nem érdekesség a számukra, hiszen mindegy, hogy hol laknak: nem a valahonnan valahová, hanem – mint az egyik szereplő megfogalmazza – a „schonnan schová filozófiáját” jelenti a számukra.

Mi hát valóban – pontosabban: mi *belyett* van – a darab kétfajta pótcselekvése? A saját körülményeivel reálisan számotvető, a világot hivatásból megváltoztató és a változással együtt változó pályakezdő fiatalság társadalmilag hasznos cselekvése helyett. Illés Endre lépcsőházi életformának nevezi hőse magatartását: csak a helyszínről való távozás után, a lépcsőházban jut az eszébe, hogy mit is kellett volna tennie (és persze csak a képzeletében meri megtenni). A lépcsőházi életforma nagy szatíralehetőségének ígérete van meg a *Festett egek* témájában. A probléma létezik. (De ilyen luxusfiatalság

ILLÉS ENDRE: FESTETT EGEK (MADÁCH SZÍNHÁZ).
HUSZTI PÉTER (ÁDÁM) ÉS DOMJÁN EDIT (JÚLIA)



CSURKA ISTVÁN: KI LESZ A BÁLANYA? (THÁLIA STÚDIO).
SZILÁGYI TIBOR (ABONYI)

nem létezik, vagy legalábbis nem tipikus, mondják egyesek. Holott ez csak jelzés. A szatíra szándékosan túlzó, elrajzoló törekvésének eredménye. Arra kell, hogy fokozza a lehetőségek és a lehetőségek elpuskázása közötti kontrasztot. Az író szándékosan vattával béleli ki a világot, akárcsak hőse a valóságot.)

A nagy szatíra végül mégsem született meg. Illés megbocsát hőseinek. Az irónia nem folytatódik, sőt egyre inkább sentimentalizmusnak adja át a helyét. Az utolsó felvonás már melodráma. Sajnálunk kell a szereplőket, és el kell hinnünk Ádámnak, hogy a festett egekbe le fog szállni a földre. Az előzmények alapján pontosan ezt tudjuk a legkevésbé elhinni. (A Madách Színház rendkívül kulturált előadása, Lengyel György elegáns rendezése nem kísérelte meg, hogy következetesen visszaértékelje a darabot melodramából szatírává. Huszti Péter Ádáma megnyerő világfi, charmeur, akit csak szeretni lehet. Ha a festett egeket valóban „kancsalul” látnánk, ha fanyar, groteszk hangulatok jellemeznék Ádám ábrándvilágát, némileg több vált volna valóra egy sajnós elszalasztott nagy lehetőségéből.)

Az életmóddá lett játék

Az elsődrámás Boldizsár Miklós kegyetlenebb volt hasonló korú és sorsú hőseihez, akik „a város felett repülnek”. (Egy Chagall-kép ihlette a Thália Stúdióban bemutatott darab címet: *Szerelmesek a város felett*.) A repülés vagy lebegés a város felett ugyanaz, mint a festett egekbe nézés. Tudatos elkülönülés, agresszív visszavágás, látványos póz. De Boldizsár hőseiben több a keménység, a düh és a dac. Ők is kirekesztettnek érzik magukat, de milyen másképp, mint az Illés-dráma fiataljai! A *Festett egek* Ádáma arról panaszkodik, hogy az előtte állók kiszorították az életstílusukból. A *Szerel-*

mesek a város felett Istvánja meg ezt mondja: „Résnyire nyitott ajtókon töltöm ki minden dühöm... Nyissátok ki egészen az ajtót, és rúgjátok ki a bentlevők felét. A kalandorokat, az ostobákat, a gyávákat, a hazugokat, a tehetségtelenekeket...”

Ádám egy életstílus kellemes kényelméből érzi magát ki-rekesztettnek, de István a cselekvés lehetőségéből. István „dühöngő fiatal”. Ádám csak konformista lázadó – lenne, ha volna ilyen. Mégis István alakja ironikusabb. Boldizsár Miklós nem nézi el neki összkomfortos lázadását (egy olyan lakásban hadakozik az „elveszett nemzedék” ellen, amelyet megtagadott apja tart fenn számára).

A város felett lebegés: magatartás, életmód. Életmóddá lett a játék. Játékban oldódik fel minden: a szerelem, a beatzene, a politika, a társadalom. Itt a valódi cselekvés áhitott vágyát pótolja a játék. Egy nemzedék erős igénye fogalmazódik meg, hogy beleszólhasson a legnagyobb kérdésekbe.

A játék mint védekezés

Újabb variáció a témára Hubay Miklós *Lélegzetvisszafojtva* című egyfelvonásosa (Irodalmi Színpad). Már Boldizsár Miklós drámájában is megfigyelhető volt a huszoneves hősök sérülékenysége, érzékenysége – és a leplezésükre szolgáló cinizmus, elvonulás, lebegés a város felett. De ők még támadó fegyverként használták a játékot, ami Hubay fiataljainál védekezés, páncél. Egy nemzedék tragikus bizonytalanságérzetét takarják a Fiú és a Lány játéka: érzelmi és egzisztenciális bizonytalanságot, félelmet a magánytól, kivetettséget, szeretetnélküliséget sejtünk a suta-buta szerelmeskedés, az élettelen tárgyakba családost, gyereket álmodó, félig tréfás, félig érzelmes játék mögött. Fenyegetések töltenek be minden kis zugot. Megnevezetlenek, de érezzük nemcsak jelenlétüket, hanem azt is, hogy le fognak csapni. És nem csalódunk: a játék átfordul tragédiába. A Fiú szülőket hazudik – vagy álmodik? – magának, s amikor lelepleződik, öngyilkosságba menekül. A gyermektelen házaspár pedig felsóhajt: „Nekünk is lehetne már egy fiúnk.”

Ezoterikus mű a Hubayé, túlságosan is az, és valami elvont tragikumérzés lengi körül. Mintha furcsa visszaja lenne Albee *Nem félünk a farkastól*-jának. Két gyerek szülőt hazudik magának, s amikor a játék lelepleződik, szétfoszlik az utolsó illúzió is az életről.

Játékok életre-halálra

Egy fiú, egy lány és a játék a főszereplői Karinthy Ferenc *Gellértbegyi álmok* című darabjának is. De itt egészen más a játék funkciója. A második világháború legvégén vagyunk egy budai villában. A két fiatal a véletlen és a közös sors hozta össze: a fiú katonaszökevény, a lány zsidó. A játék az életben maradáshoz kell: „Mozgatni, jártni, tornáztatni az agyat: játszani. Ha abbahagyjuk, azzal már föl is adtuk...”

A játék itt is pótcselekedet. De most nem menekülés a valóságtól. Ellenkezőleg: tíz körömmel kapaszkodás a valóságba, ami az életet jelenti. A játék a valódi cselekvés illúzióját kelti egy olyan szituációban, amelyben a szereplők állapota a teljes tehetetlenség. A *Gellértbegyi álmok*ban a játék nem tevékenységelterelő pótlék, hanem kísérlet a körülmények legyőzésére. Rendkívül hatásos dramaturgiai helyzet: odakint az elszabadult pokol, itt bent a humánus épen maradt világa. A dráma – és az előadás, Ádám Ottó rendezése is – ott a legjobb, ahol ezt a kontrasztot érzékelteni tudja. Minél fenyegetőbb a kinti világ, annál nagyobb szükség van arra,

hogy a magunk ellenvilágát szegezzük szembe vele. Ebben a darabban a játékot, a leghumánusabb emberi cselekedeteket egyikét.

Szó sincs tehát itt holmi idillről, tét nélküli játszadozásról, bolondériákról. Karinthy bravúrosan csillogó darabja nem nélkülözi a gondolati mélységet. A játékok előbb csak a múlt-ra vonatkoznak: a szökés, a menekülés, a találkozás pillanatait idézik újra. Azután lassan átfordulnak a jövőbe: a lehetőségek világába. Sok mindent eljátszanak, ami az alaphelyzethez viszonyítva jövő idő. Ezek a játékok a késő negyvenes és a korai ötvenes éveket idézik. Több kritika kifogásolta ezt, idegennek érezte a darab stílusától. Pedig logikus, átgondolt, értelmes dramaturgia a darabé. Először is: ha egy fiú és egy lány találkozik, előbb-utóbb sor kerül az effajta „mi lenne velünk, ha...”, „hogyan viselkednél akkor te, ha...” játékokra. A legegyszerűbb játék, amit valaha is kitaláltak. Nem más ez, mint játék a jövővel, a lehetőségekkel. Személyes, intim játék, mint ahogy az egész darab kettőjük személyes sorsát ábrázolja. De ebbe a sorsba, a múltjukba – erről szól a darab! – nemcsak belejátszott a történelem, hanem meghatározójává vált. Akkor hát miért ne játszhatna bele a jövőjükbe is? Karinthy nagyon finoman, nagyon elegánsan lopja bele a történelmet ebbe a megálmodott jövőbe, átbillentve a darabot egy kicsit szürrealisztikus álomhangulatba, miközben belül marad a lélektani realizmus világán. És hogy a darabban ábrázolt jövő *futurum perfectum*, befejezett jövő? Épp ettől lesz játék a játék: attól, hogy ami az írónak lejátszott múlt, a darab szereplőinek *eljátszható* lehetőség.

Legfeljebb egy dolog hiányzott a darabból is, a Madách Kamaraszínház előadásából is: a tragédia megidézése, a megsemmisülés lehetősége. Annak az érzékeltetése, hogy a játék egy szakadék szélén játszódik, melybe a szereplők bármelyik pillanatban belezuhanhatnak. Nem kellett volna sem komorabbá, sem kegyetlenebbé tenni a darabot és az előadást, csak felerősíteni egy-két amúgy is meglevő mozzanatot, például a darabvégi pisztolylövést. Ha minden lehetőséget végigjátszunk, akkor a halált is el kell játszani. A megmenekülés is akkor megmenekülés igazán.

Játék a játékért

Még nincs vége a játékoknak. *Játszik a család* – Gyárfás Miklós darabjában (Pesti Színház). Neves agykutatóéknál jelmezes családi játékokat rendeznek minden évben, a professzor születésnapján. A családfő kedvét leli abban, hogy különböző álöltözetekben elrabolja tizenhét évvel fiatalabb feleségét. Mi a célja? Szellemi lazítás? Érzelmi nagytakarítás? Szerelmi kísérlet? Vagy tudományos? Leginkább erre gyanakodhatunk. A professzor dolgos hétköznapjain ugyanis a „homo providusért küzd, akinek agya megszabadul minden biológiai szennyeződéstől”, s akinek értelme korlátlan úr lesz érzelmei és indulatai fölött. Talán arra kíváncsi, hogy a feleségének mint kísérleti mintapéldánynak vannak-e még biológiai szennyezett gondolatai.

Erre mutat a dramaturgiai felállás: egy idegen fiatalember, egy ifjú és tehetséges vegyész megjelenése. Sok minden történhetne. Lelepleződhetne a professzor, aki népgazdasági viszonylatban falanszterlakókat tervez és szerkeszt, de a háztájiban tovább ragaszkodik a családi tűzhely és a hitvestársi hűség „túlhaladott konvencióihoz”. Vagy lelepleződhetne a szerető feleség, aki belezavarodik a ravaszul kitalált csábításjátékba, és semmiképp sem tud rájönni, hogy melyik megoldás



SZAKONYI KÁROLY: ADÁSHIBA (PESTI SZÍNHÁZ). ERNYEY BÉLA (DÖNCI), HALÁSZ JUDIT (SACI), BULLA ELMA (BÓDOGNÉ), PÁGER ANTAL (BÓDOG) ÉS KOZÁK LÁSZLÓ (SZÜCS)

lenne férje kedve szerint való. Vagy lelepleződhetne egy idillt hazudó életforma, azáltal, hogy éppen a legidillikusabb játék véletlenjei fedik fel a hamis látszatokat. A játék lavinaszerűen maga előtt görgethetné a hozzátapadó újabb és újabb hazugságokat, a „játék a játékban” egyik leleménye pedig éppen az elegáns átvezetés a felszínről a mélyrétegekbe.

A *Játszik a család* adós marad ezzel. Nincs a játéknak feladata a darabban, egyre áttekinthetlenebbé válik. Bizonyos értelemben pótcselekvés ez is: a valódi drámai cselekvést pótolja.

Születésnapj játékok

Nem úgy Fejes Endre születésnapj játéka Mákné és Vonó Ignác között (*Vonó Ignác*, Madách Kamaraszínház). Ezekben a groteszk, durvának álcázott, de nagyon is érzelmes, minden előző replikát felülütő szópárbajokban lejátszódik az egész darab. A játék a főszereplő egyetlen valóságos emberi kapcsolata. És „tevékenysége”. Sőt: az egyetlen állandó Vonó Ignác életében. Ugyanúgy folyik le a Horthy-korszakban, a háború alatt, a felszabadulás után és az ötvenes években. Jelzesszerűen mutatja tehát Vonó Ignác társadalmi státuszának változatlanágát – valójában társadalmon kívülségét – a változó történelmi korokban. Fejes ezáltal indirekt módon, egy pótcselekedettel ábrázolja a történelemből való kimaradás, a társadalmilag hasznos cselekedet hiányának egyik lehetséges változatát.

Játék a tévékészülék előtt

Egy másik változat modelljét próbálja megalkotni Szakonyi Károly az *Adásbiba*-ban. A magunknak élés, a kisszerűen való

elmerülés, a puszta egzisztenciára korlátozódó lét modelljét. Nevezhetjük kispolgári, nyárspolgári életformának, békaperspektívának, vagy aminek akarjuk, a lényeg nem ez. A lényeg az, hogy ennek az életformának milyen jegyeit tudja az író darabjába sűríteni.

Az *Adásbiba* egyhangú kritikai sikert aratott. (Talán egyedül Hermann István fogalmazott meg lényeges kifogásokat a SZÍNHÁZ augusztusi számában.) Nem kétséges, hogy Várkonyi Zoltán jóvoltából ritka kellemes két óra a darab előadása: briliáns produkciónak tapsolhattunk a Pesti Színházban. Az sem vitás, hogy Szakonyi drámaírói pályájának fontos állomása: szakmai tudásának tökéletesedéséről vall. Technikai értelemben összehasonlíthatatlanul jobb előző két színpadi alkotásánál. Szakonyi megtanult drámaul. Színpadi novellistából színpadi helyzetben gondolkodó íróvá vált.

Az *Adásbiba* egyetlen helyzetből áll: a Bódog család a tévét nézi. Délutántól műsorzárásig. Közben történik egy és más: megvacsoráznak, az ifjú házaspár időnként összezőrdül valamin, tolöszeiken megérkezik a béna szomszéd, az albérlő – aki történetesen Jézus Krisztus – bort varázsol szódavízből és így tovább. De mindez nem is olyan nagyon fontos. Többnyire saját maguk sem veszik észre. Sem azt, hogy Vanda ki kezd Jézus Krisztussal, sem azt, hogy a béna szomszéd járkalni kezd, sem azt, hogy Imrus otthagya őket. Csak a tévét látják. Vagy inkább tévéperspektívában saját magukat. A tévézés képviseli egyetlen tevékenységüket. Cselekvéssé vált. *Pótcselekvéssé*. Valami helyett van. A valódi cselekvés, a világra való értelmes kitekintés, az emberi kapcsolatok helyett. A tévézés tehát egy életforma esszenciája. Vagy legalábbis annak kellene lennie. Mert az *Adásbiba*-ban nem az.



KARINTHY FERENC: GELLÉRTHEGYI ÁLMOK (MADÁCH KAMARASZÍNHÁZ), ALMÁSI ÉVA (A LÁNY)

Nem azért, mert Szakonyi egyedül a tévénezéssel jellemzi a kispolgáriságot, hanem azért, mert a tévénezés nem tudja eléggé magábaszívni a „bódogság” összes ismérvét. Az *Adásbibában* a tévénezés önmagát jelenti. A tévénezést. Ami a legkevésbé sem elítélendő cselekvés. Csak akkor válik azzá – nem a valóságban, hanem a művészi ábrázolásban –, ha jelképpé, a különféle pót-cselekvések, „ember alatti” cselekvések sűrített szimbólumává tud alakulni. Ez azonban Szakonyinak csak helyenként sikerül. A giccsekkel dekorált lakás, a semmitmondó intelmekkel álcázott egymás iránti részvétlenség, az unalomig hajtogatott rögeszmés ostobaságok önmagukban hatásosak. De a darab végül nem mond többet, mint a leírt mondatok összege: közhelyeket a közhelyéletformáról. (A színeszek azután kitűnően eljátsszák a közhelyek paródiáját.) Az író képmagnóra vette a kispolgárcsalád esti programját, de a kispolgáriság természetrajzáról nem fedezett fel semmi újat. (Viszont kétségtelen, hogy megalkotta a tévénezés szertartásának, rítusának remek karikatúráját.)

A darab így is jobb, mint a drámai átlagtermés, a vígjáték műfajában pedig alighanem listavezető. A második rész azért esik, mert Emberfi-Krisztosz alakjával nem tudott mit kezdeni az író. A „megváltás” motívumát vázlatosan, következtlenül dolgozta ki, elsikkadt a groteszk jellege. (Lehet, hogy a vallásos érzékenység megsértésének veszélyét akarta elkerülni Szakonyi?) Világos, hogy Krisztosz-típusú megváltók ma aligha akadnak. Ha egy „mai Krisztus”, egy szeretetvallást hirdető hippi lépne be az ajtón, s csak fokozatosan, groteszk fintorként derülne ki, hogy ő a bibliai megváltó – aki „már nem a régi”, s ráadásul az emberek sem hagyják magukat megváltani –, ebben az esetben valamilyen értelmezhető funkciót kapna Emberfi figurája. (Az előbb említett érzékenység lehet az oka annak, hogy az előadás is óvakodott ettől a megoldástól.)

Az *Adásbibá* életkép, amelyben nem szívesen ismerünk magunkra, annál szívesebben ismerőseinkre. A darab szövege: librettó. A mű: a színházi este, Várkonyi Zoltán „megzenésítésében”. Szakonyi Molnár Ferenc-i, achard-i, Noel Coward-i, Neil Simon-i játék- és szereplehetőséget adott a színháznak, és a színház nem hagyta ki ezt a lehetőséget. Ezután a színházi este után nem lesz nehéz példát találnunk a rendezői munka alkotó jellegére.

Még egy megjegyzés: az *Adásbibá* is a hazai kispolgár-ábrázolások belvárosi, Váci utcai vonulatához tartozik. Jól-situált kispolgárság ez: kocsival, legújabb mini-maxi divattal, filmszínész külsejű emberpéldányokkal. Vannak ilyen kispolgárok? Vannak. De épp a Szakonyi által megrajzolt típusban gyakoribbak a pitiánerebbek, az alacsonyabb életnívójúak. Igaz, hogy ez a típus kevésbé mutató, nem olyan „jó nézni” őket, viszont a Pesti Színház színpadán látható nagyvonalúság és elegancia kicsit elveszi a szatíra élet, enyhíti a leleplező szándékot. Tartok tőle, hogy a nézők közül sokan elirigylik Bódogék életét, és akkor a darab visszafelé sül el. (Vagy a Belvárosban, a Pesti Színházban nem fenyeget ez a veszély? Esetleg a belvárosi polgári ízlésnek tett engedményről van szó?)

Papousek filmje, az *Ecce homo Homolka* lényegében ugyanarról szól, mint az *Adásbibá*. De ez a paprikáskrumpli szagú, konyhakredenc díszletű kispolgáriság sokkal kérlelhetetlenebb, indulatosabb, leleplezőbb állásfoglalást mutat. És Papousek a vallásos érzékenységre sincs tekintettel.

Játék nélkül

Ha az *Adásbibában* nem is, Jókai Anna *Fejünk felől a tetőt* (Szolnoki Szigligeti Színház) című drámájában találkozhatunk a szenvedélyes írói indulattal, a könyörtelen leleplező szándékkal. Itt már nincs se játék, se pót-cselekvés. Vagy éppen ellenkezőleg: minden pót-cselekvéssé vált. Maga az élet is. Látszatelhatározások, rögeszmék és illúziók pótolják a valódi tetteket. De mindez nem játékban, álomban vagy ábrándban realizálódik – inkább irrealizálódik –, hanem kicsinyes torzsalkodásokban, ivásban, kétségbeesett szerelmi kalandban. Legfőképpen pedig a 4747-es helyrajzi számú ócska külvárosi házban, amely jelképpé nő. Végül is Jókai Anna ígéretes műve ábrázolja a pót-cselekedetek drámáinak sorában a mélypontot: amikor már szó sincs rossz lelkiismeretről vagy közérzetről, társadalmilag elértéktelenedett életéről. A *Fejünk felől a tetőt* szereplőinek fizikai pót-cselekvés-sorozata – amelyet szinte sztanyiszlavszkiji pontossággal ábrázol Jókai Anna – csak annyira tartozik a tevékeny élethez, amennyire naponta közelebb hozza a halált.

Szimptóma vagy véletlen?

Eddig tartanak a pót-cselekvések drámái. Mindegyikük (a *Gellértbegyi álmok* kivételével) válságjelenségekre figyelmeztet. Az írói megformálás technikája – olykor a minősége is – változik, s a szerzők viszonya sem egyforma a hőseikhez. Ami mégis közös e drámákban: az élet eltékozlását játékok, pót-cselekedetek beiktatásával leplező magatartás elítélése. Természetesen az ítélet tartalma esetenként más és más, csakúgy, mint az indulatok mértéke. Hubay és Boldizsár Miklós több megértést tanúsít az életbe bizonytalan lépésekkel induló fiatalok iránt, mint Csurka a kiégett, lehetőségeiket elpuszkázó pókerezőkkel szemben. De még Csurka sem tagadja meg – Czífra kivételével – a megváltás lehetőségét hőseitől. Jókai Anna viszont joggal tartja menthetetlennek növényi életet élő szereplőit.

Nevezhetjük-e szimptomatikusnak, vagy tartjuk véletlennek a hasonló gondolati körben mozgó darabok sorozatát? A társadalom demokratizálódásának idején, amikor a közösség munkájában való részvétel és az egyéni felelősség fontosságát, a beleszólás jogát, sőt kötelességét hangsúlyozzuk, aligha lehet véletlen az erről szóló darabok tömeges megjelenése – még ha a fonákjukról, a homorú oldalukról vizsgálják is a kérdéseket.

II. Cselekvő drámák – megváltók és hősködők

A cselekvő drámák felállása hagyományos. A hős feladatot vállal, teljesíti vagy elbukik. Vagy teljesíti és elbukik. Esetleg nem teljesíti, mégis elbukik. A konfliktus minden alkalommal a hős és az ellenséges világ között zajlik.

Istenek alkonya

Erdélyi Sándor *Mozzaiokója* egy Schiller-dráma vázlata. Központi alakja a kompromisszumot nem ismerő hős, aki küldetésének érzi a benne megfogalmazódott eszmék valóra váltását. Céljai nemesek: egy vállalat erkölcsi-gazdasági talpraállítása, a tehetségtelen élősködők klikkjének szétrobbantása. Iván a lovagregények hőseinek mai megfelelője. Nyílt, becsületes, tettekre, nem ismer lehetlent, és másoktól is elvárja ezeket a tulajdonságokat. Számára minden végtelenül egyszerű. Vannak becsületesek és vannak becstelének. Az előbbiektől feltétel nélkül elvárja, hogy melléálljanak. Nem érti, hogy

szerelme miatt nem tudja egyetlen pillanat alatt felrúgni a házasságát. Nem érti, hogy a megfélemlített, agyongyötört mérnök, akinek a főmérnök klikkje ellopta a találmányát, miért hivatkozik arra, hogy családos ember, amikor felszólítja, hogy a sok veszített csata után kezdjen egy újat. Egyáltalán: sok mindent nem ért Iván, miközben gátlástalanul küzd a lovagregények szellemében.

Csak hogy a lovagregények elavultak, és már felettébb időszertülné váltak. A hős pedig, aki ezt nem veszi észre: hősködővé. A darabból világos, hogy nem szükségszerű Iván öngyilkossága: a vállalat dolgait rendbe lehetett volna hozni a főmérnök, Hidas bácsi nyugdíjaztatásával, és az Anna-ügy sem vezetett volna tragédiához, ha a férfi nem a kissé feudális színezetű „velem jössz, de azonnal” formulával próbálja megoldani.

Mindez értelemszerűen benne van a darabban, de a kezdő drámaíró színpadtechnikai és stiláris bizonytalanságai miatt nem elég hangsúlyos. A pusztá történet rácshálózata tartja csak a művet, nem gondolati abroncsok fogják össze. Pedig Iván és a céljával szívesen társuló, de módszereit elítélő Attila szembesítésében jó drámai mag kínálkozna. Erdélyi mindvégig kerüli az egyértelmű állásfoglalást kettőjük felszín alatt folyó harcában, és kár, hogy a Katona József Színház egyébként minden tekintetben kitűnő előadása, Babarczy László rendezése sem fogalmazott élesebben.

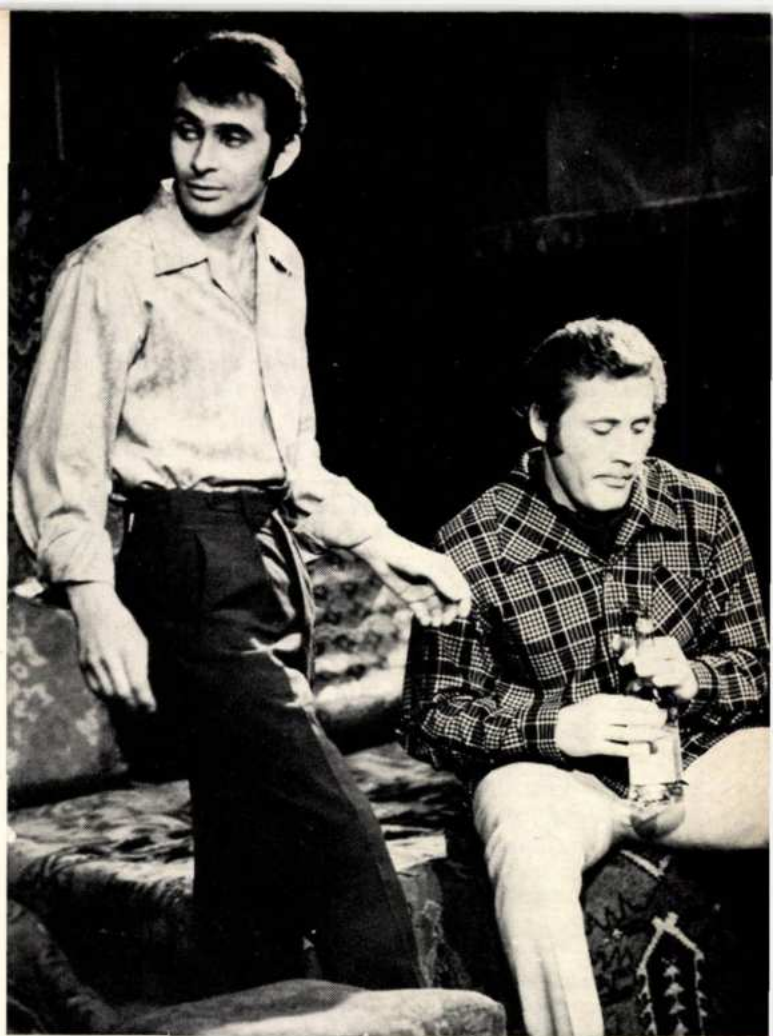
Szívós, okos és – ha erre van szükség – kompromisszumos harcban lehet csak bevenni az önelégült stupiditás, a státusz tekintélyére alapított hozzá nem értés, a magánhasználatra kisajátított „szocializmus” bástyáit. Ennek az aktuális igazságnak a művészi ábrázolásával maradt adós a darab.

Mucsai machiavellisták

A kontroll nélküli cselekvés nem azonos a hősiességgel, legfeljebb a hősködéssel – végül is erről szólhatna a *Mozzaiokok*. A belső kontroll hiánya jellemzi Galgóczi Erzsébet *A főügyész felesége* című drámájának szereplőit is. Vagy éppen ségél e kontroll szándékos elvetése.

A *főügyész felesége* a kontrollját veszített cselekvés drámája. Ha Erdélyi Schillert követi, Galgóczi inkább shakespeareizál. A Macbeth „szörnyű párját” áthelyezi a magyar vidékre. Homoródi Miklós megyei főügyész és a felesége, Luca csaknem tökéletes reinkarnációi a Shakespeare-figuráknak, csak a szörnyetegek elrettentő nagysága hiányzik belőlük. Homoródi gyenge, gyáva, elvtelen és gerinctelen. Luca a pénz- és rangkórság megszállottja, s nem nehéz rávennie férjét, hogy alárendelje magát akaratának. Homoródiiban a szerelem és a csodálat felesége iránt fokozatosan gyűr le minden más emberi vonást, Luca pedig nem válogat eszközeiben céljainak elérésére. A meredek felfutás után elkerülhetetlen az összeomlás.

Valami azonban túlemeli a drámát azon, hogy pusztán a mucsai machiavellizmust mutassa be. A háttér. Amely nem más, mint az 1956 utáni évek ellenforradalmár-pereinek mechanizmusa. Galgóczi hangsúlyozza, hogy mechanizmusról van szó (több jelenetet megismétel, amelyekben a hasonló pozícióba került emberek hasonlóképpen cselekszenek), de nem a mechanizmus objektív igazságtartalma érdekli. Homoródit szubjektíve ítéli el: elvtelensége, befolyásolhatósága, konformizmusa, világnézet nélkülsége, önfeladása miatt. Azért, mert felesége ágyának perspektívájából, a szexuális rabszolgaság helyzetéből nézi az életet. Mert teljesen alkalmatlan az általa betöltött posztra.



HUBAY MIKLÓS: TÜZET VISZEK (KAPOSVÁRI CSIKY GERGELY SZÍNHÁZ).
CSIKÓS GÁBOR (MÁTÉ) ÉS KOLTAI RÓBERT (MIKLÓS)

Homoródi objektív ítéletei kívül esnek Galgóczi látószögén. Még azt a lehetőséget is nyitva hagyja, hogy ezek az ítéletek objektíve helyesek. Egy telefonüzenet szerint – amelyet már az öngyilkossági kísérlet után kap meg a még *élő* Homoródi – „odafent” továbbra is mellé állnak. Homoródi ekkor másodszor is öngyilkosságot követ el. Ő már tudja, hogy szubjektíve mindenképpen vétkes.

Galgóczi óriási lehetőséget, a közelmúlt egyik legnagyobb drámai lehetőségét hagyta ki, amikor hősenek tetteit csupán szubjektív oldalról ítélte meg. Az már alighanem dramaturgiai tapasztalatlanságán múltott, hogy darabja – akárcsak Erdélyi – elnagyolt, vázlatos, színpatsziszterű, és ezen a Kecskeméti Katona József Színház kevésbé sikerült előadása sem tudott segíteni.

Prométheusz öngyilkossága

Hasonlóképpen csak részben megvalósult lehetőségről beszélhetünk Hubay Miklós *Tűzet viszek* című drámájának esetében, amelyet a Kaposvári Csiky Gergely Színház mutatott be. A maradéktalanul kitűnő első felvonás reprezentatív kordramát ígér, társadalmi érvényű választ a népi származású művészhatalmas sorozatos tragédiájának miérettjeire, a Sós Imréc életének kisiklására (akár róla szól a dráma, akár nem, őt érezzük modellnek). Az első felvonás a Hubayra jellemző irodalmi felstilizálással, az egyéni sorsokban jelzett társadalmi problematikával, sötét belső izzásával, ragyogó dialógusaival rendkívül felcsigázza várakozásunkat. Amikor lemegy a függöny, úgy érezzük, ritkán láttunk ennél jobb drámaindítást. Ebben az expozícióban felvázolódik a későbbi drámák szinte minden lehetősége. A *szerelmi drámáé*, Máté, a mélyről jött paraszt-

zseni és a származását, intellektusát teherként hordozó orvosnő, Éva között. A *társadalmi drámáé* a világmegváltók szenvedélyével „tüzet hozó” Máté és a megváltásból nem kérő kicsinyes világ között. A *belső lélektani drámáé*, amely az önmagát is megváltani akaró Mátéban zajlik, az osztálya sorsát évszázadok óta meghatározó bénító erők, a társadalmi keszonbetegség legyőzésére.

A legizgalmasabb kordrámák egyike lehetett volna a *Tűzet viszek*, ha a második felvonástól kezdve Hubay a maga vájta csapáson engedi tovább az expozíció gondolatmenetét. Ehelyett azonban misztikus-mitologikus párhuzamokkal, egy másfajta, balladai stílusban folytatta a kemény racionalizmussal indított történetet. Ettől egyre inkább szétfoszlik a dráma legfőbb erénye: korhozköthetősége, nekünkvalósága. És egyre jobban kezd hasonlítani egy túlfantáziált kettős öngyilkosság magánérdekű napihír-tragédiájához, amelyben egyébként – az író szándékával ellentétben – nem is annyira a szükségszerűség motívuma dominál, mint inkább a túlfeszített idegrendszernek és a szerepjátszás pózainak engedelmessé mártírhajlam. Így is rangos mű, valódi dráma maradt a *Tűzet viszek*. Mégis meglöpve érezzük magunkat: mintha az utolsó pillanatban, menet közben vették volna el előlünk a közelmúlt legígéretesebb társadalmi drámáját.

Egy mai Don Quijote

Az első drámájával – *Barbár változatok*, Pécsi Nemzeti Színház – jelentkező Cseres Tibor az általános erkölcsiség árfolyamán magasan jegyzett cselekvés társadalmi környezetbe állításának következményeit vizsgálja, és nem titkolja lesújtó véleményét a nemes erkölcsi elveket eltorzító világról. Célja érdekében maga is elrajzolt vonásokkal vázolja fel a konfliktust és a figurákat. A darab központi hőse, Dombi első felindulásában agyonüt egy lelketlen apát, aki az emeleti ablakpárkányon pórázon sétáltatta kisgyermekét. Dombit – a bűnügyi felelősségre vonást elkerülendő – egy gyógyintézet elmeosztályára zárják. Kezelőorvosa így határozza meg betegségét: „ön- és közveszélyes tiltakozás a lélek mélyén a mindennapos világ erőszakos állapota miatt”. A beteget ajánlatos elzárni, mert a kór fertőző.

Az irónia könnyen érzékelhető. Amíg az erőszakellenesség, a brutalitások elleni tiltakozás kóros esetnek tekintendő, s óvakodni kell e kór elterjedésétől, jobbnak látszik a fertőzött egyedeket kivonni a társadalmi forgalomból, és a világ megváltására irányuló magánakciók helyett inkább a madárhangok tudományos vizsgálatára ösztökélni. Társadalmi érvényű tettek helyett pótcselekedetre. Dombi személyében tehát megjelenik az a hős, akit a társadalom kényszerít pótcselekedni. Az a társadalom, amely még nem jutott odáig, hogy értékelni tudja a valódi tetteket.

Míndez egy kettősen ironikus tükörben remek szatíra lehetne. Kár, hogy Cseres komolyan veszi Dombit, érzelmes-tragikus történetet kanyarít köré, amelyben megerőszkolt leánytól, huszonöt év után lelkiismeretének szavára ébredt apáig sok minden előfordul. Ha ehelyett a lovagerények birtokában, naivul szélalmokat rohmozó *bösködő*, valamint a magatartásának társadalmi „veszélyességét” felismerő és hősünket bolonddá nyilvánító *világ* kettős paródiáját kapnánk, jobban örülnénk. A mai donquijoteizmus és társadalmi vetülete – erről is szólhatna a *Barbár változatok*, és akkor több lenne, mint egy kitűnő író első színpadi kísérlete, amelyből kiderül, hogy rátermett tehetséggel bánik a bevált színpadi formákkal.

Az egy személyre eső társadalmi felelősség

Két dráma is foglalkozott az elmúlt évadban az egyes emberre a társadalom építésében háruló felelősséggel. Sándor Iván *Kvartettjének* (Thália Stúdió) hősei mai Münchhausenként próbálják magukat kirángatni a társadalom mechanizmusában való részvétlenség lápjából. A drámaíró jól látja, hogy a köztudatban egy új „inkvizíciós eszmerendszer” térhódítása fenyeget, hiszen a Giordano Brunót máglyára küldő inkvizíció fogalmazta meg így apológiáját – s ezt ma is sokan szívesen ismételtetik mintegy az „állam” nevében: „Mi levettük az ember válláról az egyéni felelősséget, és magunkra vettük annak minden terhét.” Kár, hogy az író nem tudta valódi drámai akcióban megmutatni a gondolkodási konformizmus, a döntések nem vállalásából fakadó megalkuvásmechanizmusok, a kockázatmentesség mint életelv reális veszélyét.

A *Kvartett* szereplői a „veszélytelenül élni” elv csődjét példázzák. Molnár Géza újságíróhőse a *Vasárnap mindig esik az eső* című darabban (Debreceni Csokonai Színház) a másik véglet. A veszélyesen élő drámahősök hosszú sort alkotnak a drámatörténetben, s legújabbban nem kevés közülük az újságíró. Leleplezni valamit – manipulációt, korrupciót, közéleti disznóságot, kiskirályok üzelmeit – az újságírók dolga a színművekben, miként a valóságban is. Mádi István is a veszélyesen élő újságírók egyike. Önként számúzi magát vidékre, felgöngyölíti a másodállásokkal manipuláló helyi vezetők bűnszövetkezetét, és nyilvánosságra hozza cikksorozatát annak ellenére, hogy új állásából, a vidéki laptól elbocsátják.

A történetnek az a szépséghibája, hogy Mádi jószerint véletlenül került bele az egész ügybe. Van ugyan egy kissé zavarosan előadott magándrámája, de ez sehol sem kapcsolódik közéleti aktivitásához. Nincs oka – vagy csak felettébb homályos oka van – annak is, hogy eljött a fővárosi napilaptól, amelynél felelős pozíciót töltött be. Válságáról hallunk a darabban, de ennek a válságnak nincsenek motívumai. Mádinak sem a lelkiismerete, sem a pozíciója nem rendült meg. Ez utóbbi a legkevésbé. Tőle magától értesülünk arról, hogy számára nem probléma az elhelyezkedés: akármelyik vezető fővárosi lap szívesen látja. Így végképp nincs tétje, vagy – más megfogalmazásban – szubjektív veszélye purifikátori tevékenységének. Még a veszélyesen élni anarchista öröme sem valószínű. Marad a hősködés – hősiesség helyett. És az írónak aligha ez volt a szándéka alakjával.

III. Más drámák és a parabola kiüresedése

Méltatlan lenne nem szólni az elmúlt évadban bemutatott többi drámáról, amelyek nem illeszthetők bele a fenti két csoportba. A két Illyés-bemutatóról (*Tiszták, Malom a Sédén*), amelyek arról vallanak, hogy írójuk tovább keresi a múltból hozzánk szóló s mai dolgainkban-vitáinkban eligazító történelmi példákat. Németh László *Az írás ördöge* című drámájáról, amelyet joggal neveztek kritikusaí az életmű kulcsának – egy kicsit minden Németh-mű az –, s amely talán a shakespeare-i *Vibar* helyét tölti majd be az író oeuvre-jében.

Ha leíró teljességre törekednénk, nem hagyhatnánk ki a Thália Színház dokumentumdráma-kísérletét (*A magyar kérdés*), Gyurkó László *Fejezetek Leninről* című dokumentum-óratoriumát a Nemzeti Színházban és a fő céljukat a szóra-kozgatásban látó színműveket, amelyek között megtalálhatjuk a rutinos Thurzó Gábor *Meddig lebet angyal valaki?* című darabját, Szabó György *Napoleon és Napoleon* című, az első tíz és az utolsó öt perc kivételével a gondok nélküli *pièce bien*

jaite szellemében írt komédiáját, valamint Mocsár Gábor, Csák Gyula első színpadi kísérleteit.

A szezon képe természetesen csak ezekkel a sikerekkel és bukásokkal teljes (a felsorolt művekből mindkét kategóriába jut). Hogy mégis az előző két csoport drámáiról szoltam részletesebben, annak oka a szokatlanul gyakori összehangzás, a sűrű gondolati átfedés. Mintha a korábbi évek divatmajmoló kapkodása után, amikor egyesek mindenáron el akarták hitetni, hogy tragikusan lemaradtunk fontos világirodalmi stílusirányzatokról, és a legfontosabb teendő behozni ezt a lemaradást, végre *a magunk iránti érdeklődés* elve szerint kezdeni rendezni sorait a magyar drámáirás.

Ez az érdeklődés mindenekelőtt tartalmi eredetű. Középpontjában a társadalmi ember áll. Pontosabban: az ember és a társadalom kommunikációja. 56 után megélenkült a közélet vérkeringése, tisztázódott, hogy egyén és társadalom egymásra utaltsága nem formalitás, hanem az előrehaladás motorja. Nemcsak elméleti tisztázódás volt ez, valóságos társadalmi folyamat indult meg a nyomán. A pótcselekvések drámái e szükségszerű folyamat átmeneti fiaskóit ábrázolják, s a legjobbak felméri mind a szubjektív, mind az objektív gátló körülményeket. A cselekvő drámák, amelyek „egyenesben” nézik a problémát, már elfogultabbak hőseikkel: szívesen látják mártírnak őket. És a mártírt gyakran nehéz megkülönböztetni a feleslegesen hősködőtől.

Azt jelentené ez, hogy a pótcselekvések drámái általában jobbak a cselekvő drámáknál? Nem. Egyszerűen arról van szó, hogy a hamar megalkuvókat vagy a társadalomnak eleve háttér fordító, „arasznyi létben” őrlődőket könnyebb sommásan elítélni, mint dialektikusan szemlélni az értetlenek között muszáj-Herkulesként, vagdalkozva küzdőket.

A legfontosabb közös jegy ezekben a drámákban mégis az, hogy íróik figyelme a konkrét, nevükön nevezhető jelenségek felé fordul, megfigyeléseikben egyre lényegesebb a fogalmi pontosság. Nem véletlen, hogy az elmúlt évad az abszurdizáló paraboladráma műfaji kiüresedését hozta. Úgy látszik, amit e kicsontozott s a szerkezetre koncentráló, de a lényegről gyakran elterelő műfajban el lehetett mondani, az már elhangzott magyar színpadon. Az elmúlt évad egyik legkiábrándítóbb fiaskója Görgy Gábor *Noéja* volt a Madách Kamaraszínházban, amely egyedül mint önmaga – vagy talán egy egész mű-

faj – sikerült paródiája érdemelhetne figyelmet, szerzője azonban komolyan gondolta. Csaknem hasonlóan lehangoló élményt szerzett a dokumentumdrámájából gondos-pontos fogalmazóként megismert Száraz György *Királycsel* című színműve Veszprémben. Tévedés azt hinni, hogy ha az özönvíz ellen kalocsnival és esernyővel védekeznek az emberek, majd megmenekülésük után „tüsszkő-tüsszkő!” kiáltásokkal sétálnak fel s alá, mint a *Noéban*, vagy ha – lásd *Királycsel* – Zsigmond király korában olyan szavakat használnak, mint bérlista, autogram, ideológia, koalíció, hobby, dialektika, és azt mondják, hogy „az idealizmus csak a művészetben gyönyörű, a politikában ostobaság” (ami egyébként azt az „igazságot” lenne hivatva alátámasztani, hogy a hatalom gyakorlása megrontja az embert), akkor a dráma ettől mai, aktuális vagy gondolatébresztő lesz.

Végül is tegyük fel az effajta cikkek végén kötelezőnek látszó, bár nem perdöntő kérdést, hiszen a magyar dráma fejlődését nem évadokban mérjük: milyen volt az elmúlt színházi szezon a magyar drámák tükrében? *Jobb, mint néhány előző*. S ez főképpen a már említett szemléletváltozásban mutatható ki.

És ne feledkezzünk meg arról sem, hogy végre kiemelkedő élményekben is részünk volt. Láttunk

1. egy remekművet, a mai magyar dráma egyik csúcsteljesítményét, hozzá méltó kitűnő előadásban (Csurka: *Ki lesz a bálánya?*, Thália Stúdió, rendezte Léner Péter);

2. egy különös ízű, valódi irodalmi alapanyagú, elbűvölő drámát parádés produkcióban (Fejes Endre: *Vonó Ignác*, Madách Kamaraszínház, rendezte Kerényi Imre);

3. egy briliáns színházi estét, amelynek rendezője bebizonyította, hogy a dráma lehet librettó is, amely este hét és kilenc óra között válik önálló alkotássá (Szakonyi Károly: *Adásbiba*, Pesti Színház, rendezte Várkonyi Zoltán).

Amikor ezek a sorok megjelennek, már benne járunk az 1970-71-es évadban. Hogy milyen lesz az új szezon, még nem tudjuk. Vannak tartalékaink. A múlt szezonban nem láttunk például sem Örkény-, sem **Eörsi**-drámát. Hiányoztak. Jósolni, előre jelezni természetesen nem feladatunk. Mindenesetre szeretnénk remélni, hogy szándék és minőség javulása nem áll meg.

Hogy folytatásuk következik.