

dráma és színház

SIMON ZOLTÁN

Napjaink magyar drámái

PROLÓG

Ugy látszik, hogy amikor 1969-ben Beckett *Lélegzés* című zanza-darabját bemutatták, nemcsak az abszurd dráma lehelte ki lelkét, hanem kifulladt a lendület is, ami az európai drámairodalomban a második világháború után indult s az ötvenes évek végén kulminált. Brecht epikus színházának sikere, az egzisztencialista, az abszurd, a dokumentumdráma megrázó, provokatív ereje szűnőben van. Lassan a legkiemelkedőbb alkotók is önmaguk epigonjaivá váltak.

Közismert, hogy a dráma a társadalmi krízisek műfaja, akkor virágzik igazán, amikor egy életforma és vele együtt egy erkölcsi értékrend végletes válságba kerül. Az ötvenes évek gazdag és jelentős drámatermése mögött nem nehéz felismerni a kiváltó okokat: a világ- majd a hidegháború keltette sokkhatást, az elidegenedésből fakadó erkölcsi nihilt. Ez utóbbi ma sem szűnt meg, hiszen a fogyasztói társadalom állandóan újratermeli, de közhellyé vált, s így elvesztette inspiratív erejét.

Nálunk más volt a helyzet, de nyilvánvaló, hogy az 56 után megélénkülő drámairodalom szintén egy társadalmi, közelebből egy morális krízis művészi tükröződése. Ehhez csak másodfokon kapcsolódott a formai megújulás lehetősége, a brechti s némi késséssel az abszurd színház gyakran kérdéses, de semmiképpen sem elhanyagolható hatása. Rögvest hozzá kell tennem, hogy ez nem speciálisan magyar jelenség, hasonló mozgást és átalakulást élt át a cseh, a lengyel és a román dráma is.

Az elmúlt években, miként szerte a világon, úgy nálunk is lelassult a drámairodalom mozgása. Tagadhatatlanul továbbra is születnek érdekes darabok, itt-ott „beüt” egy színházi siker, de az a pezsgés és sokkító izgalom, ami a *Godot* vagy a *Marat / Sade*, *A kegyenc* vagy a *Tóték* bemutatója nyomán esztétikai és etikai viták feszültségével töltötte meg a légkört, szűnőben van. Az 1972-es év drámai termését áttekintő cikkében Bécsy Tamás egyenesen arról beszél, hogy „hangulati vagy atmoszferikus sajátosság dominál a darabok jórésztében”; ez az életjelenség azonban „nem rejti magába korunk fontos és lényeges mondanivalói közül az egyiket sem.” Később még egyértelműbben fogalmaz: „a darabok zöme nem is foglalkozik a szó szoros értelmében vett közéleti kérdésekkel.” Lehet, hogy egyetlen év viszonylatában igaza van, de ha már némileg szélesítjük a vizsgálódás körét, ez a megállapítás elhamarkodottnak látszik. Ugyanis abból a közel száz színdarabból, ami 1970-től 74-ig megjelent vagy bemutásra került, legalább két fontos, aktuális – ha úgy tetszik: közéleti – problémakör bontható ki.

Ha nem is a művek többsége, de mindenképpen a java része súlyos történetfilozófiai problémákkal birkózik. A madáchi eszmekör szatirikus átfogalmazásától (Fekete Sándor: *Óserdei szümpozion*) a divatos „hatalom és morál” dilemmán át (Eörsi: *Széchenyi és az árnyak*) a romantikus vagy realista forradalmi magatartás célszerűségéig (Galambos: *Fegyverletétel*), a kis népek sorsától (Illyés: *Tiszták*) az egész emberiség lehetséges végpusztulásáig (Görgey: *Cápák a kertben*) számtalan téma merül fel napjaink drámairodalmában.

De bármilyen szerteágazó is a megközelítés útja, a kérdések lényege mégis egy irányba mutat: napjainkhoz. A forradalmi eszme megvalósulása – s egyben átalakulása – a gyakorlatban, az egyén viszonya a tiszta eszményihez és a lehetséges valóságoshoz; a választás lehetősége s a szabad cselekvés határai a történelmi folyamatban: ezek napjaink kardinális kérdései nemcsak itthon, hanem szerte az egész világon. Legalábbis azok számára, akik nem végzetként elszenvedik s nem abszurd és vérengző őrjöngésnek tekintik a történelmet s benne a forradalmakat.

A már említett műveken kívül ebbe a körbe vonhatók Páskándi és Hernádi újabb darabjai (*Vendégség*, *Tornyot választok*, *Falanszter*, *Utópia*), Illyés új Dózsa-dramája (*Testvérek*), valamint Fekete Sándor és Szabó György a francia forradalmat idéző színpadi játéka (*Hőség hava*, *Napoleon és Napoleon*).

Aligha kell hangsúlyoznom, hogy a felsorolt művek esztétikai érték tekintetében igen széles skálán helyezkednek el, s a felvetett kérdésekre adott válaszok tekintetében is jelentős közöttük a különbség. Illyés Gyula rendíthetetlen hitétől Görgey Gábor abszurd fíntoráig. De most nem ez a fontos, hanem annak demonstrálása, hogy a kortársi dráma fő vonulata problémaérzékeny, nem kerüli, hanem keresi a jelen égető kérdéseit s az azokra adható válaszokat.

Más kérdés – de nemigen lehet előle kitérni –, hogy a művészi szándékot ritkán vagy alig sikerül formába önteni, olyan konfliktusokba, jellemebe sűríteni, amelyek kifejezhetnék, étellel telítenék a történetfilozófiai problémákat: az eszmény és a valóság, az ideál és a reál konfrontációját. Ez a hiány annyira általánosnak mondható a most vizsgált négy év drámaiban, hogy megkockáztatom: itt nem tehetségbeli, alkotói fogyatékoságról van szó, hanem eszmei tisztázatlanságról, szemléletbeli bizonytalanságról. Bizonyíték erre, hogy ahol a művészi szándék szilárd eszmei alapokra épült, a mondanó megfelelő formát, a konfliktus kifejező jellemet talált, ott maradandó érték született (Illyés: *Tiszták*, Páskándi: *Vendégség*).

ELETFORMAVÁLSÁG

Nem kevés azoknak a műveknek a száma sem, amelyek a közvetlen jelenből nyerték ihlető forrásukat. A téma itt is széles és tarka, de a konfliktusok egy töről fakadnak: az életformaváltságból. Csurka darabjai (*Ki lesz a bálánya?*, *Döglött aknák*) éppen úgy erről vallanak, mint a Kertész Ákoséi (*Makra, Névnep*), Galgóczi drámája (*A főügyész felesége*), Gyárfás vígjátéka (*Dinasztia*) nemkülönben. Van úgy, hogy e válság oka főleg a környezetben gyökerezik, és a társadalmi változásokhoz igazodni nem tudó, azzal aszinkronba került magatartásforma áll a középpontban (Raffai: *Utolsó tét*, Fejes: *Vonó Ignác*), máskor viszont a jellem látszik eredendően sérültnek: túl érzékenynek (Cseres: *Barbár változatok*) vagy akaratgyengének (Csurka: *Szájhős*, Illés: *Endre: Festett egék*). Megint más drámák a társadalmi visszasságokat, torzulásokat veszik célba: a korrupciót (Darvas: *Pitypang*, Molnár Gábor: *Vasárnap mindig esik az eső*), a kispolgári mentalitást (Szakonyi: *Adáshiba*), az elvtelen vezetői gyakorlatot és a naivan egyoldalú – népies vagy technicista – jövőképet (Illyés: *Bölcsek a tán*).

Ha az előző csoportba sorolt alkotások végsőfokon a történetfilozófia, úgy ez utóbbiak a köznapiság szintjén mozognak. Az ábrázolt konfliktusok megjelenési helye az előbbinél a történelem kritikus fordulópontjai, az utóbbinál a jelen hétköznapijai. A szűkebb, prakticista értelmezésű közéletiséghez ezek a darabok állnak közelebb: a

cselekmény ideje, színhelye, a szereplő gárda itt mindig a jelen, a mai magyar falu vagy város, a kortárs munkás, középkáder, értelmiségi.

E drámák többsége a ma oly divatos kifejezéssel élve a kispolgáriság újraéledő erkölcsi világával, életeszményével száll szembe, néha a szatíra, gyakrabban a vígjáték eszközeivel ostromozza azt. A kispolgári mentalitás terjedését a közfelfogás általában az új gazdasági irányítás bevezetésével hozza összefüggésbe, és nem teljesen alaptalanul. De ez csak az érem egyik oldala. A másik viszont az, hogy nem elég erős még – mert viszonylag szűk körben él és hat – az a szocialista köznapi morál és cselekvő magatartás, ami e negatív tendencia terjedésének gátja lehetne. Közvetett formában az idézett drámák túlnyomó többsége legalábbis ezt bizonyítja. Nem lehet ugyanis véletlennek tekinteni, hogy a darabok nagy részében vagy meg sem jelenik a pozitív ellen-erő, vagy ha mégis színre lép a pozitív hős, szerepe deus ex machinaként hat (Darvas: *Piny pang*), máskor meg éppen hatástalan, hiszen észre sem veszik (Szakonyi: *Adáshiba*), esetleg csak félsikert ér el, mert az ügy ugyan győzni látszik, de maga belerokkan (Molnár: *Vasárnap mindig esik az eső*).

Ebből a szempontból rendkívül tipikus Szakonyi legújabb „szabálytalan komédiája”, *A honkongi paróka*, amelyben a munkások – a darab virtuális, de gondolati síkján is – csak „berendezik” a színpadot, és végig „asszisztálják” a cselekményt, de a játékba nem szólnak bele. Pedig tudják: valami közük van ehhez az egészhez, és valami baj van itt, miközben mindenki úgy tesz, mintha nem volna. Egyedül Illyés Gyula „tréfában elbeszélt tragédiájában” (*Bölcsek a tán*) van jelen tevőlegesen is az az erő – a nép –, amely a 17. századi moralitások példáját követve igazságot oszt Archon tanácselnök, Themisztoklész Maradikon és Elektron Haladikon között, mindegyiküknek szerszámot nyomva a markába. Elgondolkodtató, s aligha tekinthető pusztán véletlennek, hogy mindez egy olyan darabban történhet így, amelyiknek külső kerete a 17. századi Sárospatakon, formális cselekménye az időszámításunk előtti 4. század görög poliszában, valóságos konfliktusa pedig egy mai magyar faluban zajlik.

Noha az ebbe a típusba tartozó drámák között is vannak kevésbé sikerült alkotások, a művészi megformáltság, a konfliktusok kidolgozottsága, az alakok jellemzése tekintetében ez a csoport egyenletesebbnek és maradandóbb értékűnek látszik, mint az első. De ebből a mezőnyből is kiemelkedik Szakonyi *Adáshibája*, amely vígjátéki keretben igen pontos láttelepet ad a közhelyekbe fulladt kispolgári életformáról. Külön kell szólni a *Bölcsek a tán*-ról is, erről az Illyés drámáiról munkásságában sajátos szint jelentő darabról. A görög drámák katartikus hatását idéző tragédiáival, s a bővérű népi humort művészetté emelő komédiáival színpadképesség dolgában ugyan nem vetekszik ez a darab, de az arisztophaneszi helyzeteket az abszurd színház kellékeivel és situációival ötvöző, az iskoladrámák didaktikusságát bohózzati elemekkel elegyítő „tragikus tréfa” irodalmi értéke vitathatatlan.

Minden tipizálás, csoportosítás szükségszerűen torzít. Végső lényegét tekintve bármilyen szélesen vonjuk is meg a határokat, az egyedi művek kisebb-nagyobb mértékben ellenállnak a besorolásnak. Az elemzett négy év drámatermésének ezért számos olyan darabja akad, amelyik nem állítható be a fenti két típus egyikébe sem: Németh László újabb én-drámája, *Az írás ördöge*, Fejes Endre sikerületlen műhelytanulmánya, a *Cserépes Margit házassága*, Maróti Lajos témavariációja Giordano Brunóra (*Az utolsó utáni éjszaka*), Illyés Gyula *Bolhabál* átdolgozása, Hubay Miklós keretjátékba foglalt adaptációja Balassi Menyhért árultatásáról (*Színház a Cethal hátán*). Karinthy Ferenc játék-valóság színpadának újabb darabja, a *Gellérthegyi álmok* stb. E kivételek ellenére a korábban leírt két típus ma még uralkodó tendenciának látszik, de teljes bizonyossággal nem lehet eldönteni, hogy melyikük – vagy esetleg egy merőben más irány – válik uralkodóvá a jövőben.

CSELEKMÉNYBONYOLÍTÁS, TÍPUSALKOTÁS

Bár a közéletiséget, a lényegi mondanivalót hiányoló Bécsy alighanem alaptalanul általánosított, abban bizonyíthatóan igaz a van, hogy napjaink magyar drámáin – nagyon kevés kivételtől eltekintve – eluralkodott a hangulatiság. Hiányoznak a jellemeket ütőköztető, felszikkasztató nagyjelenetek; a cselekmény épp csak csörgedez; a színpadon önelemző, elmélkedő monológok és dialógusok váltják egymást. Az már akciónak számít, ha a szín elsötétül vagy kivilágosodik, ha a szereplők azt játsszák, hogy játszanak (Görgey: *Cápák a kertben*, Gyurkó: *Az egész élet*, Karinthy: *Gellérthegyi álmok*). Az ál- vagy pótcselekvések sorozata is csak arra jó, hogy alibi legyen egy újabb hosszú monológra. A valóságos események, a konfliktusokat kiváltó tettek vagy már megtörténtek vagy a színpadon kívül zajlanak, s pusztán a szereplők elbeszéléseiből, visszaemlékező jelenet-betétekből értesülünk róluk (*Testvérek, Pesten és Budán, Barbár változatok* stb.).

A cselekmény szűkös vagy drámaiatlan volta formai okokkal is magyarázható. Nyilvánvaló például, hogy a gyakori regényadaptáció nem kedvez a drámai sűrítésnek. *A Döglött aknák*, a *Fegyverletétel*, a *főügyész felesége*, a *Makra*, a *Tartozik és követel* – és még folytathatnám a felsorolást – eredetileg regény volt, s csak később gyúrták át színpadi művé. Igaz, néhány irodalomelméleti munka nem tesz, illetve nem lát lényegi különbséget epika és dráma között (Wellek), a tapasztalati tények viszont mégis inkább azt mutatják: nem véletlen, hogy egy bizonyos élmény- és gondolati anyag milyen műfaji keretben jelenik meg először. Még mindig a formai okoknál maradván: bizonyos, hogy a didaktikus színház divatja s az abszurdból átszivárgó hatások sem kedveznek a szilárdan szerkesztett cselekménynek. Az előbbire Gyurkó és Fekete, az utóbbira Görgey drámáiban találunk számos példát. *A búsképű lovag*... kilenc epizódra bomló jelenetsora vagy a *Hőség hava* „kollektív nyomozása” nem igazi cselekmény, hanem pusztán tétel-illusztráció. Az a gyanúm, hogy a nyugati színpadon divatos közönség-aktivizálás (amire nálunk Fekete Sándor tett kísérletet) tulajdonképpen szintén a színpadi cselekményhiány pótlására, álcázására szolgál.

Ahol nincs akció, ott nincs szükség térre sem. Mai drámáink többsége nemcsak hogy lakásban, de egyenesen egyetlen szobában játszódik. A párbeszédnek számára ennyi hely is elég. Ezért a művek nagyobbik része kamaradarab, s csak rendezői ügyeskéssel, diszlettervezői fortélyal lehet nagyszínpadra állítani.

A cselekmény ösztövértéke is következik, hogy a jellemek halványak, statikusak vagy szélsőséges esetekben merő absztrakciók. Néhány eleven társadalmi típusal tállakozunk ugyan (Bódog az *Adáshibában*, Júlia a *Festett egékben*, Víg Gusztáv a *Névnapban* stb.), de az esetek többségében mintha nem is törekednének a szerzők hőseik árnyalt jellemzésére. Beérik rezonőrökkel, pusztá szócsovékkel is. Néha ez a redukció a játék logikájából, a mondanivaló filozofikus jellegéből következik, s ekkor még érthető, de különösen a társadalmi drámák esetében már felszínességre, művészi gyengeségre, élményhiányra kell gyanakodnunk.

A már említett pozitív példák mellett ismételtelen ki kell emelnem ebből a szempontból is Illyés Gyula történelmi drámáját, a *Tiszták*-at, amelynek cselekményvezetése, a színpadon kulmináló konfliktusa, szilárd típus-rendszere a klasszikus tragédiák levegőjét idézi.

EPILOGUS

E rövid, csak az általános tendenciákra figyelő vizsgálódás azt mutatja, hogy a mai magyar dráma kettős arculatú. Egyrészt problémaérzékeny. Felveti és keresi a válaszokat azokra a kérdésekre, amelyeket a történelem és a jelen számunkra feladott. Es ez nem kis dolog, különösen, ha arra gondolunk, hogy a többi műfaj mintha inkább a kitérőket keresné. Közéletiség dolgában – legalábbis pillanatnyilag – feltétlenül a drámáé a vezető szerep. De legyünk óvatosak: ez a pozitívum származhat a műfaj sajátosságából is, hiszen egy drámából sok minden hiányozhat, de az ember nem! Ezért eluralkodhat rajta a hangulatiság, ám mégsem lehet annyira szublimált, mint egy költemény, s lehet statikus, de sohasem válhat benne annyira kizárólagossá az objektív tárgyiaság, mint egy regényben.

Ennek ellenére – és ez a mai dráma másik arca – kétségtelenül érzékelhető egy olyan mozgás, ami a cselekmény elszegényedése, a jellemelek túl-stilizálása következtében éppen a hangulatiság vagy a tételekre redukált gondolatiság irányába mutat. Hogy ez a tendencia erősödni vagy gyengülni fog-e a jövőben, az – többek között – attól függ, hogy a lírában és az epikában már figyelmet érdemlő súllyal szereplő fiatalok milyen erővel és mikor jelentkeznek a színpadokon.