

ÁTTEKINTÉS 15 ÉV MAGYAR DRÁMÁIRÓL

Folyóiratunk 1976. évi 3-4. számában közreadtuk a magyar irodalom 1957 utáni fejlődéséről készült tanulmányunk a líráról és a prózáról szóló fejezetét, amely az Irodalomtudományi Intézet, Színháztudományi Intézet és az egyetemi magyar irodalmi tanszékek közös munkája volt. A most közzétett dráma-áttekintést a kollektív munka anyagainak alapján Almási Miklós fogalmazta.

1.) Az elmúlt 15 évet, az 1957-72 között eltelt fejlődési periódust a drámáról szóló fejezet is egységes egészként vizsgálja: egyetlen, egységes fejlődési korszaknak, melynek gerincét a szocializmus megerősödése, a békés egymás mellett élés korszaka, a művészet területén pedig a stílusok sokféleségének kialakulása, a különféle alkotóműhelyek megjelenése jellemezte. Ugyanakkor ezen az egységes korszakon belül egy fejlődésváltó, belső cezúra is megfigyelhető: az ellenforradalom leverése utáni stabilizációs korszak lezárását kb. 1961-62-re tehetjük, s ugyanebben az időben jelennek meg a magyar társadalom életében az új gazdasági és ideológiai fejlődési jelenségek is, melyekből egyfelől a gazdaságirányítás új rendszere alakult ki, másfelől a marxizmus hegemoniájáért vívott ideológiai és művészi harc gazdagabb lehetősége. Igaz, hogy ez a belső cezúra nem kötődik semmilyen látványos fordulathoz, s ennek következtében az alapvető fejlődésvonalon belül nem is beszélhetünk változásokról, mégis néhány új jelenség kerül be a művészi közélet alakulásába is, s ennek meghatározó szerepét - a korábbi korszakok alapvonalának kontinuitása mellett - figyelembe kell vennünk.

A művészetben és a művelődéspolitikában az első korszak hozta a súlyosabb harcokat, és egyben a látványosabb eseményeket, de győzelmeket is, a második - egy kiszélesült ideológiai frontszakaszon a mélységében és árnyalataiban bonyolulttá váló harc sokrétűségét és nehézségeit. Az ellenforradalom leverése utáni helyzet alapkérdése a polgári, jobboldali törekvések, a nyugati, dekadens művészi irányzatok térhódításának visszaszorítása, valamint a pártos művészet kialakításának, újraélesztésének feladata volt. Sokan azt hiszik - így színházkultúránkban is -, hogy ez az újrakezdés egyszerűen "a tiszta lap" politikáját és koncepcióját jelentette, azaz a felszabadulás utáni vívmányokról való lemondást, mivel - úgymond - az a korszak a sematizmus és dogmatizmus jegyében kompromittálta magát, és így használhatatlanná vált az újjáalakuló színházművészet számára. Valójában súlyosan hibás lenne az 1945-56 közötti művészi fejlődés ilyen nihilista értékelése, hiszen ez a korszak nemcsak a magyar irodalom fejlődésében hozott olyan jelentős vívmányokat, mint Déry Tibor regényei, Illyés költészetének és első drámáinak sikere, a fiatal líra előretörése, hanem a színházművészetben is maradandó, emlékezetes produkciók sora kapcsolódik hozzá - olyan rendező-egyé-

niségek működése nyomán, mint Gellért Endre, Várkonyi Zoltán, Major Tamás. Ugyancsak lehetetlen elhatárolni az új korszakot attól a történelmi fordulattól, amit a színházak államosítása a színház és közönség viszonyában jelentett; az új közönség megjelenése, a kultúra népiségének gyakorlati megvalósítása, minden új problémájával egyetemben, ennek a korszaknak vívmánya volt. Ehhez az általános képhez azonban még hozzá kell tennünk azt a történelmi tény is, hogy jóllehet a művészeteket illetően lassan uralkodóvá vált a sematizmus, a lakkozás gyakorlata a hazai vitákban, a gyakorlati-kultúrpolitikában - nem utolsósorban Révai József működése eredményeképpen - jelentős lépések történtek az alapvető értékek megmentésére és serkentésére. Olykor ez is túlzásokat hozott magával; mesterségesen akarták gyorsítani a nagy művészek fejlődését, - mégis elképzelhetetlen lett volna 57 utáni fejlődésünk, ha az 56 előtti fejlődésben nem alakultak volna ki azok az alapvető értékek és jelentős művészi teljesítmények, melyekre egy realista teljesség-igénnyel felépülhetett a dogmatizmus béklyóitól megszabaduló művészet. A kontinuitás és diszkontinuitás dialektíája itt is érvényesül.

A stabilizáció ideológiai harca az eszmei tisztaságért tehát egyet jelentett a jelentős értékekért vívott harccal is. Ez a küzdelem természetesen együtt járt bizonyos irodalmi irányzatokkal, sőt művészi illúziókkal folytatott vitákkal. Így a színház területén is kétfrontos politika kialakítását hozta ez a korszak, mégpedig nemcsak abban a közkeletű értelemben, hogy egyszerre kellett vitába szállni a jobboldali, polgári szellemi áramlatok iránt engedékeny művészekkel és a szektáns-dogmatikus magatartással, hanem abban az értelemben is, hogy a negatív törekvésekkel (pl. Anouilh *Antigoné*-jával, vagy Marceau *Tojásával*) csak akkor válik sikeressé művészi-ideológiai vitánk, ha színvonalas értékeinkre is tudunk hivatkozni. A stabilizáció időszakának tehát egész művészetpolitikánkban és a színházi életben is elévülhetetlen érdeme volt, hogy a polgári befolyás elleni harcot saját értékeinkért vívott küzdelemmel tudta párosítani, fokról fokra bevonva ebbe mindazokat a művészi irányzatokat, melyek a szellemi újjáépítésben részt kívántak venni, s melyek a művészi értékek továbbfejlesztését ígérték.

A második szakasz alapvető jellemzője a művészi alkotómunka fokozatos decentralizálása, a sokféle irányzat, stílus kibontakozása, a szövetségi politika érvényesítése a művészet területén, s vele egy sok tekintetben új művészi alkotói szféra és kultúrpolitikai közeg megjelenése. A népi írók színpadi megjelenése (a velük folytatott elvi vita egyik következményeképp), egy fiatal drámaírói gárda fellépése együtt jelentkezett a nyugati haladó művészet, valamint egyes népi demokratikus színházak problematikus művészetének beáramlásával. A színkála kiszélesült. Ez a sokrétféle fejlődés együttjárt a színházművészet alkotóműhelyeinek önállósulásával is. Ezt a második szakaszt alapvetően az alkotói demokrácia kiszélesedése, a központi irányítási apparátus leépülése jellemzi, s egyúttal a műhelyekben dolgozó művészek, kommunisták alkotói felelősségének megerősödése. A sokirányú, sokszínű színház és drámakultúra kialakítását - az irányítás decentralizálásán át - olyan intézkedések segítették elő, mint a Színházművészeti Szövetség szerepének megerősítése, a Színházművészeti Tanács létrehozása, a Színház c. lap megszervezése - azaz a szakma autonómiájának és egyben felelős önirányításának növelése.

A második szakasz általános problémáiból hadd emeljük ki a művészet és társadalom, művészet és politika új viszonyát. A magyar irodalom hirtelen felívelése olyan társadalmi konfliktusok felfedezésével kapcsolatos, melyek fejlődésünk ellentmondásait egy, a megoldással elkötelezett szenvedély oldaláról bontakoz-

tatták ki. Nem a már határozatokba foglalt problémák illusztrálása jelenik itt meg, hanem egy autonóm módon felfedezett valóság öröme és fájdalma szólal meg. Ezzel lett a magyar irodalom a politika művészeti partnere.

Ugyanakkor a színházművészetet ezen a téren sajátos helyzet jellemezte. Az a fellendülés, mely az irodalomban és filmművészetben, vagy a zeneművészetben olyan viharos formákat öltött, - itt csendesebben zajlott le, kevesebb robbanást hozott. Egyesek ebből azt a következtetést vonják le, hogy egészségtelenül egyenlőtlené vált a fejlődés, mert a színházban nem jelentkeztek olyan társadalmi feszültségű drámák, mint a Húsz óra regény- és filmváltozata, vagy a Hideg napok nemzeti önvizsgálata. Mások az olyan - múltunkat, jelenünket kritikusan, de kommunista elkötelezettséggel - elemző művek ellen is kifogást emelnek, mint amilyen Darvas Részeg esője, vagy Rozsdatehető: úgy vélik, hogy a színház "szószék" jellegét olyan nézetek hirdetésére engedték át, melyek fejlődésünkkel szemben állnak. Megint mások úgy vélik, hogy a színház eme "szószék" jellege, azaz nyílt politikai hatása egy korábbi má már nem érvényesülő társadalmi mechanizmus szülötte volt, s az a társadalompolitikai élesség, melyet a színház - a többi művészetekhez képest - kivívott, megvalósított, elmaradást jelent művészetünk egészével szemben. Úgy gondoljuk, hogy a színház továbbra is megőrizte azt a sajátosságát, hogy benne az elhangzott szó, az élő játék és jelenlevő közösség kapcsolatában fellobbanó gondolat ma is politikai gyúanyagot tud hordozni, tehát itt a művészi szándéknak nagyobb felelősséggel kell párosulnia. Ugyanakkor - az időszak egészét vizsgálva - más művészetek vívmányaival összevetve mégis meg kell állapítanunk, hogy művészi színvonalban, a társadalmi tudat alakításában, társadalmi hatásban nem valósítottuk meg lehetőségeinket. Sem pozitív értékeink felfedezését illetően, sem a társadalmi jelenünkkel való őszinte-kritikus konfrontációt illetően. Amennyire partnere lett az irodalom és film a politikának, annyira csak esetenként tudta a partnerszerepet megvalósítani a színház. Ennek okaira az egyes problémák kapcsán vissza fogunk térni, most az időszak általános jellemzésénél csupán annyit emelünk ki: jelentős művészi sikereink sem feledtethetik azt a körülményt, hogy alapvető értékeink fejlődését maradandóan bemutató, összefoglaló jellegű drámák és előadások kevesebb számban születtek, mint a többi művészetek vívmányainak ismeretében várhattuk volna.

E második szakasz sajátosságához tartozik, hogy ekkor merült fel először hangsúlyosabban a színházi megvalósítás problematikája, a színházi stílusok differenciálása, azaz a színházművészet speciális megítélésének kultúrpolitikai-művészi mércéje - szemben a korábbi korszakok alapvetően drámai szemléletmódjával. Bár a dráma mint művészi anyag korántsem került háttérbe, mégis megkezdődött a színházi profilok, önálló rendezői irányzatok kialakulása. Ez a jelenség az irodalmi stílusok, áramlatok sokszínűsödése mellett, azzal kiegészülve a színházkultúra fellendülésének egyik záloga lett, amit nagymértékben elősegítettek olyan művelődéspolitikai intézkedések, mint a stúdiószínházak rendszerének kiépítése, a vidéki színházak helyzetének javítását célzó határozatok, egyes színházak vezetésében bekövetkezett változások stb. Más kérdés, hogy a nagyobb művészi-alkotói szabadság még kevésbé hatja át a rendezői munkát, s még nem alakult ki sajátosan magyar rendezői iskola, hazánk határain túl is hatni képes eredeti rendezői irányzat. Az önálló profil követelésének vitájában és e profil megvalósítási törekvéseiben azonban megindult az az erjedési folyamat, mely a lemaradást akarja behozni és a színházművészet emancipációját akarja megvalósítani.

2.) A korszak eszméinek és drámai törekvéseinek szembeesítő vizsgálatában először a társadalmi dráma szocialista vonulatát kell figyelembe vennünk.

a.) A nemzeti drámaírás szocialista vonulata mindenkor a műsorpolitika és az irodalmi-drámai fejlődés eszmei tengelyét képezi: úgy is, mint orientáló elem, és úgy is, mint fejlődésünk gondjairól-értékeiről számot adó elemzés. E megállapításunkkal azonban a "vitatott kérdés" jelentkezik: mit tekintünk drámaírásunk szocialista vonulatának? Van egy szűkebb értelmű válasz, mely kizárólag a kommunista szerzőknek a mozgalmat elemző műveit tartja méltónak arra, hogy ebbe a vonulatba beleszámítsa. Ha így nézzük az elmúlt 15 évet, meglehetősen kevés mű üti meg ezt a mértéket (a Szerelmem, Elektra pl. témájánál, belső problematikájánál fogva egyaránt nem illene bele, de kiesne ebből az összegezésből Szakonyi Életem Zsókiája, a Rozsdatemető, vagy olyan fiatal írók közéleti ihletésű művei, mint Salamon Pál: Magadra kiáltst! c. műve, vagy Hubay Egy szerelem három éjszakája). Van aztán ennek az irányzatnak egy tágabb értelmezése is, amely nemcsak a fent felsorolt drámákat kapcsolja a szocialista vonulathoz, hanem Illyés magas hőfokú tragédiáit (Dózsa, Kegyenec), de még a Malom a Sédent is, sőt - közéletiség és a politikum határterületének elemzése révén - Illés Endre Idegenjét, s az olyan vitatott darabokat, mint Sánta Éjszakája, vagy Berkesi Viszontlátásra Harangvirág! (1965) c. darabját.

A vitatkozók által felmutatott darablisták különbsége arra utal, hogy nem tisztáztuk a szocialista dráma ismérveit, s az idők változásával nem vontuk le az irodalom és színház fejlődéséből adódó következtetéseket. A stabilizáció éveiben a szocialista dráma - a kiélezett helyzetnek megfelelően - szűkebb értelmezést nyert, mert egy szűkebb íróművészi réteg képviselte és valósította meg. Később azonban a szorosabb értelemben vett szocialista dráma körét a "szocialista vonulat" fogalma váltotta fel, amit Darvas József 1967-ben fogalmazott meg az irodalmi fejlődésre visszatekintve, de ami érvényes a drámairodalom minősítésére is. A "szocialista vonulat" ugyanis magába foglalja azokat a törekvéseket is, melyeket nem a témák és a szándékok fejeznek ki, hanem az ország szocialista fejlődésével való rezgésszám-azonosság. S fejlődésünk során kb. 1962-64 között értünk el arra a szintre, amelyen kialakult a társadalomkritikát is magába ötvöző drámai szemlélet, mely nem csupán az ellenség és a kommunisták megütközésében kereste a konfliktust, hanem belső fejlődésünk egyes fázisai, egyenlőtlenségei, vagy az általunk termelt negatív jelenségek feltárásában és gyomlálásában. Ezen a tágabb értelmű szocialista drámaírásról belül kap helyet Déry Tibor vagy Illyés néhány műve, itt tartjuk számon Gyurkó Elektráját.

A kritérium tehát nem egyszerűen az író párttagsága, a téma "vonalassága", vagy a problémakezelés egyértelműsége. Negativista művészi alkotások nyilván nem tartoznak e kategóriába, de a pusztán pozitív értékek még nem minősítenek; az elmúlt tizenöt év maradandó alkotásai a mércét is megemelték, mert az írói, színvonalbeli konkurrencia is élesebb lett. S itt nemcsak arra gondolunk, hogy Illyés, Németh László, Örkény vagy Fejes Endre bekapcsolódásával értékeink is gazdagodtak, tehát utánuk nem lehet már alacsonyabb szinten képviselni szocialista értékeinket, hanem arra is, hogy a szocialista nemzeti dráma egy nemzetközi repertoárral dolgozó színi évadba illeszkedik, ahol ugyanabban az esztendőben kerül színre Csurka Szájhőse és Sartre Az Ördög és a Jóistenje, Darvas A térképen nem található c. riport-drámája és Bulgakov Iván, a rettentője vagy Heller Irány New Haven-je.

A mércét nem is az irodalom állítja a szocialista vonulat elé, hanem a színházkultúra egésze.

Korábban (1962-ig) ez az egészséges belső feszültség úgy fogalmazódott meg, mint a reprezentatív haladó polgári művészek és szocialista írók színvonalbeli különbsége (A pesti embereket ugyanakkor mutatták be, mint a Pillantás a hídról c. Miller-drámát), később viszont hazai drámaírásunk is bekapcsolódott a versenybe, s egyetlen évad választékában a Bűnbeesés után (Miller), az Áruló, és a Tóték, valamint a Szerelmem, Elektra áll egymás mellett. A szocialista dráma vonulatára ez a fokozatosan kibővülő verseny pozitív hatással van: állandó megújulásra serkent. De nemcsak erre: a 15 éves fejlődés során jól láthatók azok a pontok is, melyeken éppen a szocialista ihletű vonulat hangja fogyott el, akár viszonylagosan (mivel mennyiségileg is nagyobb volt a haladó polgári művészet minőségi "kínálata"), akár abszolút értelemben (mint a 61-62-es évadban, melyet joggal tekintünk a válság évének). A másik oldalon jól láthatók azok a periódusok (az 1965-1969-es fejlődés), melyekben a szocialista dráma vonulata újra állja a versenyt a többi irodalmi irányzattal (hazaival és nemzetközivel) és jelentőset tud alkotni (Életem, Zsóka; Rozsdatemető, Részeg eső, Zrínyi, Eljött a tavasz). A fellendülés részint egy új írógárda bekapcsolódásának is köszönhető (Fejes, Szakonyi, Müller Péter, Görgey, Gyurkó), másrészt annak is, hogy a szocialista társadalom szélesebb lendületű fejlődésének megindulásával kialakul a szocialista drámaszínház egészségesebb értelmezése is: a társadalom élő, felelős önkritikája is helyet kaphat a színpadon.

b.) A múlttal vagy a jelennel szembenézni? Történelmileg is, művészi irányzatként is a szocialista vonulathoz kell kapcsolni az 1957 utáni fejlődés kezdeteit: az ellenforradalom után azok az írók szólalnak meg elsőként, akik az új rendet akarják, de sem a dogmatizmus hibáit nem akarják ismételni, sem az 1956-os szellemmel nem akarnak közösséget vállalni. (Megszólalásuk sorrendjében: Fejér István: Bekötött szemmel, 1958. február, Dobozy Imre: Szélvihar, 1958. április, Mesterházi: Pesti emberek, 1958. október 24, Darvas: Kormos ég, 1959. március 29.) Ugyanakkor felszínés válasz lenne az új irodalmi-drámai korszakot csak 1957-ből, és a stabilizáció "előbb rendet, aztán szabadságot" helyes elvéből levezetni. Irodalmilag a fejlődés bonyolultabb volt. Részint azért, mert még a szocialista vonulatot alkotó írók is nehezen szólaltak meg a történelmi megrázkódtatás után, részint mert a megújulás nem egy elve, impulzusa 1956 előttről származott: a XX. kongresszus stratégiai felszabadító hatása, a kiszélesült világirodalmi horizont, a belső fejlődésünk ellentmondásait számba vevő képesség. Csakhogy az 1956-ot megelőző évek örökségének jelentős hányadához olyan elvek is tapadtak, melyekkel őszintén és gyötrelmesen kellett leszámolni. 1956 tanította meg a szocialista írókat arra, hogy nem követhetik a "mindent megérteni, mindent megbocsátani" elvét - sem a jobboldali kártevés, sem a szektás-dogmatikus politika irányába, de azt is meg kellett tanulniuk (és ez bizonyult nehezebbnek), hogy a megoldás keresése nem lehet kampányfeladat. Ma már világosan látjuk, hogy az 1956-1957 válságával való művészi-költői leszámolás nemcsak az 1958-60 között írt drámákat jellemzi, hanem újra visszatér drámáinkban, s tegyük hozzá, egyre magasabb szinten: Ilyés Kezgyence éppúgy ezt a kérdéstömeget feszegeti, mint Sánta Árulója, vagy Csurka Ki lesz a bálánya? c. darabja - csak éppen más és más megközelítésből. Ebből azonban az is következik, hogy e drámák nagy része felett is elszállt az idő. Ahogy Darvas József mondta az

első balatonfüredi színházi konferencián: ezekről a darabokról kiderült, hogy "zeitstück"-ök, korhoz kötöttek, ma már másképp látjuk értékeiket is, gyengéiket is. Mindenesetre itt egy dráma-típus is született, a múlttal való leszámolás színpadi formája: az idő-tabló, az a drámai szerkezet, mely a jelen-közelmúlt tragikus konfliktusaira úgy tekint, mint jóval messzebből induló fejlődéstendenciák eredményére.

A múlttal való szembenézés drámáját azonban hamarosan felváltja az a drámai kép, mely a múltat csak a jelen apropójának, vallató eszközének tartja: a jelennel kíván szembenézni, mert itt fedezi fel az emberi zsákutcákat, a baloldali hősök bénító konfliktusát, és ennek megértéséért fordul a múlthoz. Érdekes, hogy a problémát nem a kommunista alakja veti fel először. Sarkadi Imre *Elveszett paradicsomában* (1961) egy orvos élete fordul látszólag értelmetlenül zsákutca, majd a drámai "jelen-elemzés" kideríti, hogy a hős emberi képességei lúgozódtak ki, s ezek okozták azt a szerencsétlen véletlent, mely most öngyilkosságba kényszerítene. Ez a drámai modell - a jelen eltorzult egyéniségével való szembenézés - lappang aztán Dobozy Holnap folytatjuk c. darabjában, de itt még "majd a társadalom megoldja" a konfliktus kibúvója. A jelennel való kikerülhetetlen szembenézést előbb egy fiatal drámaíró, Szakonyi Károly *Életem, Zsóka...* c. (1969) darabja vállalja: a kisiklott ember önmagára találási kísérletének ábrázolásával, melyben már felmerült a kommunista hősök sajátos önkritikájának igénye is. A problémát viszonylagos teljességigénnyel Darvas Részeg esője (1964) fogja fel először: egy író öngyilkos lesz, s a barát arra kényszerül, hogy ennek az öngyilkosnak a terhét cipelve számot vessen saját életével is, keresse jelenbeli helyét, egyéniségét, kompromisszumai mögött az ideálokat, melyek nevében elkövette a kompromisszumokat. S főleg: nem csak igazolja magát, hanem szembenézve önmagával meg is találja jelenbeli, pozitív emberi értékeit. Említettük már a műsor-környezet hatását. Egyfelől jelentős polgári-realista művészek (Miller: *Pillantás a hídról*, 1960, Williams: *A vágy villamosa*, 1962) olyan súlyos társadalmi konfliktusokat "terítették" a nézőtérre, mely "kihívtá" a magyar drámát is: versenyre kényszerítette drámai erőben és mélységben. Másrészt megjelentek már azok a hangok is, melyek egy leplezett kiábrándulást, cinizmust hordoztak (ennek iskolapéldája volt Dunai Ferenc *Nadrágja*, 1962). Ehhez járult még a személyi kultusz negatív jelenségeinek elemzése, az elbizonytalanodás az ideálokat illetően: mi maradt igaz és mi volt hazugság? A kommunista-szocialista dráma nem térhetett ki e sokszoros kihívás elől: fel kellett vetnie értékeink kontinuitásának és veszélyeztetettségének, belső korrumpálásának konfliktusait. A *Részeg eső* ezt csak részben végzi el, inkább igazolni akarja magát az újabb generáció szkepszise előtt: a kompromisszumok, melyekkel az író és barátja élete tele volt, nem volt hiábavaló, mert egy eszmény szolgálatában állott. A kép ellentmondásos maradt, mert arról akart meggyőzni, hogy van olyan élet is, melynek gesztusa és fordulata negatív, lényege mégis szép és emelkedett. A kérdés azonban felvetődött és további rezonanciákat váltott ki.

A szocialista vonulat további fejlődése itt kezd differenciálódni. Egyfelől Fejes Rozsdatemetőjével (1963), az első magyar "siker-regény" sikeres színpadi adaptációjával megjelenik a szociológiai problémákat vizsgáló, szociografikus eszközöket használó közéleti dráma is. A darab olyan társadalmi réteg és főként gondolkodásban, ízlésben tovább élő közeg felfedezése volt, mely mélyen meghatározza fejlődésünket. A "hábetlerizmus" az a se nem kispolgári, se nem lumpen közeg, melyet József Attila jellemezett, mikor a "nép fiáról" ír, aki hátán kis batyujával "hol lehet altiszt, azt kutatja". Ennek a darabnak nem a formája, s nem is életanyaga hat

tovább, hanem szemléletmódja. Ez lesz irányjelzője annak a közéleti szándéktól fűtött, de neo-naturalista áramlatnak, melyet H. Bartha Lajos (Kiáltás, 1967), Jókai Anna (Fejünk fölül a tetőt, 1969), Raffai Sarolta (Egyszál magam, Kecskemét, 1967, Utolsó tét, 1971) képvisel később. E művek közül két belső tendenciát figyelhetünk meg. Az egyik a szociológiai fehér foltok felfedezése és közüggé tétele: a nyírségi szegénység H. Bartha Kiáltás c. darabjában A másik - kifutásában talán jelentősebb - a közéleti torzulások lefordítása a "minikörnyezetre". Nemcsak a nagy társadalmi-elvi szinten jelentkeznek a torzulások, - sokkal gyilkosabb erejük van egy kisvárosban, egy eldugott hivatalban, vagy tanári testületben az itt tenyésző magatartásbeli, társadalmi tendenciáknak. (Raffai: Egyszál magam). Pozitív erénye ennek a törekvésnek az emberek hétköznapijainak felfedezése, az amiben a nagy drámán kívül is élnek, s melynek éppúgy megvan a maga fojtogató konfliktusa, mint a történelmileg megragadott örvényléseknek. Ez a törekvés azonban korlátozza is önmagát, midőn a mini-környezetre figyelve elfalazza a kitekintést a társadalom egészének fejlődési horizontja előtt: Raffai vagy Jókai Anna darabjait olvasva nemigen tudjuk elképzelni a magyar társadalom fejlődésképét - nemcsak pozitív távlatait, hanem gondjai jelentkezésének irányát sem. Ez a kisszerűségbe való beleragadás a legsúlyosabb tehertétele a neo-naturalista stílusnak, s vele ennek a jószándékú és a megújulást követelő irányzatnak.

A másik irányzat ugyancsak ezidőtájt kezd kibontakozni, s maga is e történelmi, de jelent vizsgáló szándékából ered: ez a közéleti konfliktusokat történelmi kosztüm-ben ábrázoló dráma, melynek magas szintű irodalmi elindítója Illyés Gyula volt a Kegeyenc és a Különc közreadásával (1963). Ezek a művek hatottak más szocialista eszmeiségű drámaírók szemléletmódjára is: Darvas József Zrínyi (1967) és Gyurkó Szerelmem, Elektra c. (1968) drámája jelentette ennek a törekvésnek két lehetséges irányát és egyben eddigi csúcsát is.

A jelennel szembenézni a múlton keresztül - ami a "szószék-dramaturgia" célkitűzése volt - így előbb a jelennel való vita és elemzés hangsúlyeltolódásában bontakozott ki, majd pedig álruhát öltött és a történelmi példabeszéd formájában valósul meg.

Ez a drámatípus (Illyéstől Gyurkóig) valósította meg a moralizáló szemléletmódtól való elszakadást. Az Életem, Zsóka-hoz hasonló, kisvilágot ábrázoló drámák nem voltak képesek e lépésre, s nem tudta kikerülni a moralizálást a szociografikus beállítottságú dráma sem, pedig a szociografikus megközelítés "hűvösebb" közege lehetőséget adott volna rá. Illyés Kegeyence még a morál szféráján belül elemzi a politikai döntések értékét, hatását, a Zrínyi azonban már a magatartás egészében oldja fel a morál és a politikum mozzanatait. Gyurkó Oresztésze pedig kibogozza magát a morális magatartási sémák kusza szövedékéből, és a politikai józanság megvalósításának konfliktusait jeleníti meg - anélkül, hogy kikapcsolná a morális mozzanatot. Ezekről a kérdésekről azonban a hatalom és morál ábrázolásának szentelt fejezetben fogunk bővebben beszélni.

A történelem, nem mint álruha, hanem mint áttételeiben a jelent is befolyásoló tény-anyag jelenik meg Dobozy Eljött a tavasz c. darabjában (1968), és egy más hangsúlyú, más szándékú Illyés-műben, a drámailag és gondolatilag egyaránt problematikus Malom a Sédén c. játékban (1970). Dobozy darabjában az önmagát vizsgáló utókor a múlt bonyolultabb szövevényét is ki akarja bogozni: a felszabadulás és kollaborálás közötti határmezsgye elemzésében eddig a legőszintébb szó itt hangzik

el, az eddig ünnepi pompával eltakart ellentmondások itt törnek fel először - a későbbi időket meghatározó módon. A dráma azt a törekvést követi, mely irodalmunkban és filmművészetünkben egyaránt a nemzeti múlt romantika és önáltatás nélküli újrafogalmazását tűzte ki céljává. De túllép ezen a szándékon, mert az 1945-ös események felidézésével azt keresi, hogy a felszín alatt mennyiben él tovább ennek a válságnak néhány társadalmi-gondolati következménye (vagy az elhallgatásból eredő félreértése). (Akár mint nacionalizmus, akár mint funkcionárius önelégültség a "mi megtettük a magunkét" szellemében.) A dráma egésze azonban melodramatikus csattanójával veszít átütő erejéből, s gyengül azáltal is, hogy a későbbi fejlődésnek szinte minden ellentmondását (nemzetiségi kérdés, kulákp probléma, sztalinizmus következményei) belesűríti ebbe a határszituációba. Ennek ellenére "ténydráma" marad, ama művek közé tartozik, melyek a szándékok dramaturgiája helyett a tények tragikus hatalmát mutatják be az emberi illúziók, cselekvés-szándékok felett. Illyés a Malom a Sédenben viszont egy szándékdramaturgiához tér vissza. Pedig ő volt az egyik első költője a tények hatalmának, az elszalasztott lehetőségek kritikus vizsgálatának (Dózsa, Fáklyaláng vagy a Kegyenc).

Ténydráma, ha más felhanggal is, a szocialista eszmeiségű vonulat egyik sokat vitatott darabja, Darvas A térképen nem található c. riport-drámája. A Szakadék c. - mindezeidig legjobb - alkotásában a tények társadalmi hatalmát mutatta meg, de ott az élet apró tényeinek igazságával szemben egy mélyebb igazságot fedez fel. (Minden vád, mellyel a tanítót a parasztok illetik, hamis - s mégis a parasztoknak van igazuk). E mostani riport-dráma szándékosan ezt a fiatalkori vállalkozást akarja átültetni a szocialista közegbe. Itt is egy tanító drámája bomlana ki, de ez már belebonyolódik a szociológiai tények vizsgálatába, miközben felborul a drámai egyensúly is: az igazságot tenni akaró öreg íróhoz kapcsolódik az összes vonzó emberi törekvés, - s a falusi funkcionárius drámailag nem lehet ellenfele: az író megfosztja a szótól, darabját pedig a mélyebb tűzfű erőttől. Mégis, ez a dráma politikai, társadalom-kritikai jelentőségénél fogva már egy új kérdést vetett fel: mennyiben lehet alapvető fejlődésbeli kérdéseinkről "direktben" drámát írni. A megoldást több körülmény nehezíti. Részint az életanyag ténszövedéke a naturalista elemeket erőszakolja, részint az így kirobbanó konfliktus túlságosan közvetlenül kapcsolódik a politikai szférához - olyan hullámokat keltve, melyekre az író sem számított. Darvas drámájának itt keresendő jelentősége: egy új társadalmi dráma felé tett kísérletező lépéseket. Miskolci bemutatója országos vitát váltott ki, pesti előadásának sikere azonban elmaradt a vele egy évadban futó többi magyar drámáétól - a Macskajátéktól, vagy a Döglött a knáktól. Ez bizonyára a politikai atmoszféra változásával függött össze.

Ez a Darvas-dráma színvonalában nem bír azzal a jelentőséggel, mint a Zrínyi, sorsa mégis jelzi a szocialista drámai vonulat mai problematikáját: a politizáló légkör lassú elszívódását, a közönség érdeklődésének apadását, valamint annak szükségességét, hogy ez a vonulat nagyobb ideológiai, kritikai és közönségtámogatást kapjon. Voltaképpen ez volt a célja a Huszonötödik Színház megalakításának, de a két év tapasztalata azt mutatja, hogy ezt a szélesebb körű feladatot - egy közéleti problémákban gondolkodó és avantgard-politizáló művekben tájékozott elitközönség magvának kialakítását - csak részben tudta megvalósítani. Az a műhely, mely vállalkozhatná e drámai vonulat következetesebb támogatását és ápolhatná ezt a hagyományt, még leginkább a Thália Stúdió, melynek szervezeti keretei azonban ugyancsak szűkek e feladatokhoz.

c.) Pozitív értékek bemutatása és a társadalom kritikája. A magyar dráma 1957 utáni megújulásának első jele a pozitív érték és a társadalom-kritikai mozzanat új, drámailag egészségesebb, feszültségteljesebb bemutatása. Ám az első drámák csupán jelezni tudták a pozitív erők érvényesülésének dialektikusabb útját. Mesterházinál (Pesti emberek) is feltűnik még az a pozitív hős (László), akiben nincs hiba, Darvas Kormos é g. c. drámájában pedig a vívódás húzza alá, olykor pótolja is a tényleges társadalmi konfliktusok felmutatását: az értéket a vívódó író-hős közvetíti, az értékek valóságát pedig a vívódás hosszadalmassága van hivatva érzékeltetni.

De ezek a művek kezdték felfedezni - jelentős előzmények nyomában járva -, hogy a színpadon az emberi-társadalmi "jót" csak úgy lehet felmutatni, ha a benne rejlő, vagy kialakulását, születését formáló negatív tényezőkről is szót ejtenek. A "jók-rosszak" dramaturgiája helyett egy olyan drámai szerkezet kezd kialakulni, mely ismeri a rossz, a negativitás pozitív szerepét, mely a hősoket összetettebb értékrendben látja, és sejti már, hogy a pozitív vívmányok olykor véres tévedések-ből születnek. Az első jelentős drámák mindenesetre ebbe az irányba akartak elszakadni az 1950-es évek modelljétől.

A döntő dramaturgiai lépést azonban egyelőre az a dráma teszi meg, amelyet e fejezet bevezetőjében a szocialista vonulat tágabb értelmezéséhez kapcsoltunk. A jók és rosszak bonyolultabb egymásra-vonatkoztatásának jelenbeliségére gondolunk. Sarkadi Elveszett paradicsomában a konfliktus jelenbeli, s Zoltán magatartásának kiürülése, morális elzúllása szinte észrevétlenül ugyan, de a jelenig fut, s még a dráma idején sem áll meg. Ugyanakkor egy nagyképességű, megújulásra is képes emberről van szó, akinek emberi megroppanása és jelentősége ugyanabból az értékből táplálkozik. S a "karrier-tragédia" mögött felsejlik egy olyan társadalmi tényező is, ami, ha nem is okozója, mindenesetre hangulati feltétele volt ennek a zúllásnak: az a sodrás, melyet a könnyű gazdagodás, a belső korrumpálódás, a társadalmi érdeklődés csökkenése hozott, legalábbis abban az entellektüel környezetben, melyben Zoltán élt. (Ezért is rohan vissza vidékre, apjához: természetesebb, emberibb közösséget, s benne a megtisztulást keresendő.) Az értékek keveredése, tragikus kuszálódása jelenik meg ebben a drámában, és a bemutatót kísérő Sarkadi-vita is ezeket a kérdéseket veti fel: mennyiben jogosult ezeknek a negatív tényezőknek kitergetése, sőt társadalmi forrásaik kutatása? A válasz a dráma igazát húzta alá. S megint csak Darvas Részeg esőjét idézzük, melyben a jelen konfliktusaként merül fel az a kibogozhatatlan szövevény, amit fejlődésünk pozitív vonásai és árnyoldalai, torzulásai teremthettek. Itt már nem a szép jelen és rossz múlt áll szemben egymással, mint Mesterházinál, hanem - a jelenben kirobbanó konfliktusként - a rosszat hozó jó és a történelem iróniája.

A Darvas-dráma azonban öngazolás formájában vetette fel a társadalomkritika drámai szükségességét: a barát és az öngyilkos író fiktív vitája, az "érdemes volt" elemzése, a kompromisszumok jogosságának vizsgálata egy generáció igazolását szolgálja az utána következő nemzedékek értetlenségével vagy éppen kritikájával szemben. Bármilyen szkeptikus is Darvas ebben a drámájában, az alaphang a "de mégis" aláhúzása volt. S a dráma erről az oldalról láttatja velünk fejlődésünk társadalmi teher-tételeit is, azokat az emberi tényezőket bontott negatív mozzanatokot is, melyek az író öngyilkosságához vezettek. Darvas drámájával egyidőben két tendencia jelentkezik. Az egyik a kisvilág, a magánélet, a szocialista együttélés konfliktusainak ábrázolása, pontosabban a visszahúzóódás a nagy társadalmi konfliktusok keresésének területéről.

Ezt a tendenciát figyelhetjük meg Mesterházi Tizenegyedik parancsolat és az Ártatlanság kora c. drámáiban (ahol a Pesti emberek utáni fordulat a legnyilvánvalóbb), ezt a tendenciát hordozzák azok a művek, melyek a Sarkadi-példából kiindulva az emberi tisztesség kisvilágbeli kutatását tűzik ki célul (Kamondy: Vád és varázslat, Hubay: Csend az ajtó mögött). A másik tendencia viszont Darvas kezdeményezését folytatja: a "hogyan is élünk" drámájának kutatását (Fejes: Rozsdatemető, Szakonyi: Életem, Zsóka, Csurka, Hubay, Thurzó, Illés Endre darabjai).

Később ez az egyenlőtlen fejlődés még erősebbé válik: előbb a Németh-drámák sorozatában - főként az Áruiban -, majd az Illyés-drámák bemutatásával, s a Tótek sikerével olyan ellentmondásra derül fény, melyet az íróársadalom nem hagy szó nélkül. A probléma úgy vetődött fel, hogy miért veti fel élesebben az "útitárs" irodalom a nagy társadalmi konfliktusokat, miért születtek mélyebbre ásó drámák a szocializmus paraszti kritikájából, mint a fegyelmezett, kommunista írói magatartásból? A kérdés, melyet az Írószövetség 1968-as aktiváján fogalmaztak meg, drámairodalmunk fejlődésének és a szocialista színház továbblépésének egyik alapvető gondját mondta ki. Nem utolsósorban e kérdés válasz-kísérleteinek köszönhető az előrelépés: Gyurkó Szerelmem, Elektra c. drámájának, Darvas Zrínyijének és A térképben nem található c. riport-drámájának, Dobozy újabb darabjának. De ezekkel a jelentős drámákkal még mindig problematikus maradt az egyenleg: vajon sikerült-e a kommunista szerzőknek olyan drámákat teremteniük, melyekben fejlődésünk önismerete, pozitív értékeink védelmezése és fejlődésünk lényegbevágó önkritikája együtt jelentkezik, s ráadásul a Kegyenc és a Különc drámai hőfokán? Sikerült-e 1956-57 elemzése - azzal az átfogó igénnyel, mely Csurka Bála nyáját magas szintre emelte?

A kérdést szándékosan érezzük ki, mert ez az egyenlőtlenség, mely jelenlegi dráma-termésünket jellemzi, nem mai keletű probléma - előtörténete van. S ehhez az előtörténethez hozzátartozik az is, hogy a kommunista szerzők önkritikájára gyanakvóbb szemmel figyelünk, mint az "útitársak" vagy volt "útitársak" bírálataira. Különösen élessé válik a kontraszt néhány másodrendű, gondolatilag jóval tisztázatlanabb dráma viszonylatában, amelyekben felszínes és olykor negativista társadalompolitika nyilatkozott meg. (Eörsi, Sükösd: Kívülálló, Szabó: Szekrénybezárt szerelem).

A valóságos probléma természetesen nem adminisztratív jellegű: nem arról van szó, mintha a színház, a művészetpolitikai irányítás, vagy a dramaturgiai kontroll a kommunista írókat lebeszélte volna a konfliktusok társadalomkritikai kiélezéséről. Az önkontroll, a beépített fékek rendszere vált erősebbé a kommunista írók tudatában, s ez, valamint egy-egy publikációs kudarc hatott ki a kezdeményezés bátortatlanságára. Nem alakult ki ugyanis olyan közhangulat, mely éppen a kommunista szerzők kötelességévé tette volna ezt az önkritikus társadomelemzést, amely azt sugallta volna, hogy ezek a fontos jelenségek a mi gondjaink és a mi megoldási javaslataink. Az írói felelősség értelmezése avult el: a felelősség fogalma ugyanis a hatvanas években azt jelentette, hogy a kommunista író fejlődésünk pozitív értékeinek felmutatója, akinek a társadalmi feszültségeket keltő belső ellentmondásokat óvatosan kell fogalmaznia - figyelembe véve a társadalomkritika negatív irányú politikai hatását is. Ezzel a kommunista írók olyan önkontrollt alakítottak ki, mely elmulasztotta azt az időpontot is, amikor már maga az élet újra a pozitív értékek dialektikus szemléletét követelte. Például a szövetkezeti átalakulás visszaesésekkel teli, ám győztes

útja pozitív irányú fejlődésük ellentmondásos menetét példázta. A kommunista írók nem tudtak széles fronton kezdeményezni a hatalom és morál vitájában sem; nem előretörve akarták visszaszorítani a kérdésben rejlő kétértelműséget, hanem visszaléptek, s úgy tettek, mintha maga a probléma sem létezne. Bár Mesterházi Lajos, eddigi legjobb drámájában, a *Férfi* korban (1967) megkísérli az áttörést a politikus és a művész pályafutásának kontrasztálásával, problémája azonban - a kitűnő helyzetanalízisek és történelmi tablók felrajzolása után - hamis kérdéssé egyszerűsödik: melyik út volt fontosabb, a politikusé vagy a művészé? A darab mégis áttörte a hatalom-problematika addigi sémáját. Már ez is mutatta, hogy létezik olyan megoldás is, mely a problémát elmélyítve lép előre. Gyurkó *Elektra*-drámája aztán ezt az előretörő szintézist valószínűsíti meg, maga mögött hagyva a hatalom-morál konfliktus lelkizésbe csapó körét, s vele a kommunista szerzők félszűzségét is a témával kapcsolatban. A korábbi mulasztást azonban az újabb sikeres kísérletek sem feledtethetik. A drámaírás - néhány jelentős alkotásától eltekintve - itt valóban lemaradt az irodalmi fejlődés egészétől. S főként a társadalmi dinamizmus gazdag ábrázolásában.

d.) *Hatalom és morál kérdései.* A szocialista társadalom politikai viszonyainak, a hatalom emberi és történelmi következményeinek elemzése 1966 körül merül fel, abban a periódusban, mikor a színház szószék-jellege helyett morális intézmény mivolta, a társadalom önismereti fóruma került előtérbe. A kérdésfeltevés apropója fejlődésünk egészével való számvetés: az ellenforradalmat megelőző torzulás, s az ellenforradalom maga itt kerül újra drámai ítélszék elé, ezúttal egy általánosabb, nem időhöz kötött formában. Ez magyarázza, hogy ezek a drámák vagy történelmi kosztümben mondják el etikai-történelmi konfliktusait, vagy fél-abszurd és filozófikusan általánosított formában közlik véleményüket az egykori eseményekről és mozgatóikról. Hozzá kell tennünk, hogy a hatalom és morál összefüggésének illetve ellentétének vizsgálata a regény- és novellairodalomban sokkal élesebb kritikai felhanggal jelentkezett, s innen került át a színházba, néhány éves eltolódással, mikor már az irodalmi kérdésfeltevés heve csillapodott.

A probléma két megfogalmazását tudjuk megkülönböztetni. Az egyik a hatalom elvont, történelmi tartalmától nagyrészt megfosztott szerkezetéből indul ki, és az érte folytatott harc emberi logikáját elemzi. Ez az álláspont azzal a tézissel kapcsolatos, hogy a hatalom gyakorlása immorálissá teszi az embereket, mert a hatalomhoz hozzátartozik az elnyomás, a kíméletlenség, a kisebbség feláldozása a többség érdekében, tehát itt nem érvényesülhetnek morális, vagy akárcsak emberi szempontok. A morális embernek csak egyetlen dolga maradhat, hogy kívül maradjon ezen a körön. Színpadon ilyen direkt egyszerűsítésben nem merül fel a probléma, legfeljebb a hatalom vonzásának korrumpáló, embertelenítő hatását elemzik (Görgey: *Komámasszony, hol a stukker?* Thália Stúdió, 1968, Hubay: *Néró játszik*, Madách Kamara), a hatalommal való visszaélés, a "naivan", vagy morálisan gondolkozók elcsábításának, tönkretételének logikáját mutatják be (Szabó: *Szekrénybezárt szerelem*, Vígszínház, 1969), vagy kozmikusán kivetítik következményeit, embertelenségének pusztító hatását (Révész: *Az első harminchat óra*).

A kérdés másik megfogalmazása a szocialista hatalom emberi, morális tartalmának számunkérése, - Váci Mihály szavaival - a "méltóbb hatalmat" követelésének jegyében végzett önvizsgálat. Nem általában tartja rossznak a hatalmat, hanem az elavult vezetési módszerekkel, a múlt továbbélésével száll vitába.

Ennek a törekvésnek legtisztább és legsikeresebb drámai kifejezése Gyurkó László: Szerelmem, Elektra (Nemzeti Színház, 1968) c. darabja, amelyben Elektra, az etikailag magasabbrendű hős egyben - politikailag mint a bosszú és rövidlátó cselekvés megszállottja - egy elavult és történelmileg már használhatatlan irányzat megtestesítője. A régi ellentét, a politika mint immoralitás itt szűnik meg. Oresztész, a politikus ember a cselekvő, felszabadító politika és az etika magasabb szintjét is képviseli.

E polarizált válaszok csak ritkán jelennek meg vegytisztán; többnyire összerosódnak, keverednek. Ennek következménye, hogy a hatalom és morál témája a kor drámai csúcsteljesítményeinek is ösztönzője lehetett. Hiszen ezzel a kérdéssel néz szembe Örkeny (Tótk), Illyés (Kegyenc, Különc) és Gyurkó is, s mégsem kényszerülnek a történelmietlen, vagy elvont megfogalmazásba. Mégis, a kor összhangulata miatt ezek a művek egy időre a "problematikus" jelzõt kapták: itt derül fény arra, mennyire helytelen, ha a problematikus és a "rossz" műveket azonosítjuk, közös nevezőre hozzuk. A problematikus művek az esetek nagy hányadában magas színvonalú, vagy éppen maradandó alkotások, melyeket bizonyos politikai körülmények miatt nem lehet átmenetileg színpadra engedni. De felettébb káros lenne, ha ebből a konkrét taktikai-politikai kényszerből irodalmi értékelés születne. Természetesen legalább ilyen káros lenne az is, ha a problematikus jelző felmentést adna a művészi gyengeségeknek, és az a mű, mely ezt a jelzõt kapta, egyúttal remekműként menne át a köztudatba. (Eörsi Hordók c. darabja pl. nem lett jobb attól, hogy történelemfilozófiájával vitánk van.)

A hatalom és morál egymáshoz való viszonyának társadalomkritikai felhangja, illetve e probléma művészi kihegyeződése kapcsolatban áll a termelészövetkezeti átalakulás társadalmi feszültségével is. A kérdés és válasz ennek folyamatában született, mégpedig a művek jelentős hányadát tekintve e válság megoldásának útjával vitázva mint a fejlődés paraszti kritikájának megfogalmazása. Nem tekinthető véletlennek, hogy ez a problematika legjobb megfogalmazásokban a népi íróknál és a "népi" hagyomány folytatóinál jelentkezik. E paraszti kritika alapján nem érhető az önmagával, mozgalmával vitázó és azonosulni tudó, esetleg e vitában el is pusztuló kommunista hős tragédiája, - amelyben az azonosulás nem okvetlen morális vétés, önfeladás, korrumpálás. Ez a bíráló akkor fogalmazódott meg, amikor a szövetkezeti átalakulás átmenetileg néhány tragikus jelenséget is felszínre dobott. Ugyanakkor látnunk kell, hogy ez a feszültség segítette hozzá az irodalmat, hogy érzékelje a magyar társadalom fejlődésének konfliktusszerűségét, hogy pozitív értékeink születését végre nemcsak az ellenséggel való harcban, hanem önmagunkkal, múltunkkal és éretlenségünkkel való belső vitában is ábrázolni tudjuk. A konfliktus-nélküliség elméletét régen túlhaladta a fejlődés - gyakorlatilag ezekben az években lép túl rajta a drámairodalom. S ennek társadalmi háttere az a hatalmas - és konfliktusokkal teli - előrelépés, melyet a falu szocialista átalakulása hozott.

A hatalom és morál konfliktusa nemcsak álruhaként ölti magára a történelmi köntöst: ez a probléma szoros kapcsolatban fejlődik a történelmi szemlélet változásával, az illúziómentes történelemkép drámai kialakításával. Mert a legjobb drámai művek arra a paradoxonra is rájöttek, hogy a hatalommal nemcsak visszaélni lehet, hanem abból is "baj", történelmi katasztrófa lehet, ha nem élnek vele. (A dezillúzióonálás, deheroizálás a filmművészetben hozott feltűnő szemléletváltozást - a Hídeg napok, s a Szegénylegények megjelenésével, 1966.) Az a szemlélet, mely a

jó emberek-rossz emberek ellentétéből vezette le a történelmi sorsfordulót, drámaiattannak bizonyult. Németh az Áru l ó b a n Görgey szerepét vizsgálja sine ira, Illyés Kossuthot, mindketten szakítva azzal a látásmóddal, mely az egyiket a nemzet elvesztőjének, a másikat istenének tartotta. (De ugyanez a koturnusztól megszabadított hős jelenik meg Dózsa, Zápolya, Zrínyi, II. József, Teleki és Deák figurájában.) Ez a deheroizáló szemléletmód természetesen meg tudja tartani a valóságos értékeket: nem csak a túlrájolás ellen küzd, hanem - a gyengeségek, tragédiák felmutatásával - a történelmi hősök értékeiért is.

Egyes esetekben ez a deheroizáló szemléletmód túlfut önmagán és minden történelmi eszmény és szenvedély tagadásához érkezik el. (Pl. Galambos sikeres, de a szabadságharc és a császári önkény közé egyenlőségjelet húzó drámájában, *Fegyverletétel*, Vígszínház, 1971. Sükösd Mihály pedig a közelmúlt történelmét dolgozza fel hasonló szemlélettel - az aktualizálástól nem idegenkedve, *Kívülálló*, Vígszínház, 1969.)

3.) A kor valósága és a drámai emberszemlélet alakulása, valamint a színpadi forma fejlődése közötti összefüggés mindenekelőtt az emberszemlélet és hőstípusok változásában vizsgálható.

a.) Az emberszemlélet fejlődésében beállott változást talán úgy lehetne összefoglalni, hogy a színház és dráma kezdetben a demonstráció szándékával közeledett hőseihez, később a felfedezés igényével lépett közelebb hozzájuk. A stabilizáció korszakának drámája a köznapi szinten ismerős típusokat vette kezébe, hogy felmutassa még ismeretlen, a köznapi számára rejtett vonásait, és ezen demonstrálja akár a múlt hibáit, akár az ellenforradalom kártevésének emberi-politikai folyamatát, akár a pozitív fejlődés lehetőségeit. Később - 1963-65-től - új társadalmi típusok is megjelennek, és a dráma a felfedezés alázatával alkalmazkodik a valóság igényeihez. A demonstratív igény ekkor is megmarad, de a fő szöveget az új emberi tulajdonságokat, társadalmi problémákat bemutató, az ismeretlenre rátapintó szenvedély veszi át. Így születnek olyan bonyolultabb figurák, mint Illyés Maximusa, Örkény Tótja, a *Macskajáték* két nőalakja, vagy Gyurkó Elektrája. Ez a fejlődésvonal persze csak erős megszorításokkal mutatható ki, hiszen Sánta Éjszaka kájában, vagy az egyidejűleg felerősödő groteszk játékokban újra demonstratív szándék jelentkezik, részben leegyszerűsítettebb emberképpel. Mégis, ez a fejlődésvonal a drámai emberábrázolás gazdagodásához vezetett.

Hőstípusokban is kimutatható a drámai-színházi világkép fejlődése. Anélkül, hogy valami tipológiát akarnánk felállítani ezekről az előtérbe kerülő magatartásformákról, néhány szembevetendő változást meg kell említenünk, hiszen rajtuk keresztül is lemérhető a színházművészet társadalomábrázolásának és emberszemléletének fejlődése. A stabilizáció korának kedvelt figurája a hős, aki össze rak. Főleg azokban a darabokban jelentkezik, melyek a múlt elemzésére, a közelmúlt tragikus összecsapásaira akarnak fényt deríteni. Ez a hős vagy a szerző beavatottja, vagy maga a szerző. Elindul, hogy feltárjon bizonyos eltitkolt - többnyire eszmei - összefüggéseket, eközben maga is belebonyolódik a cselekménybe: az a láz, mely arra készítette, hogy tisztázza az igazságot, magával ragadja. (Ilyen figurák voltak a Pesti emberek Mónikája, a Kormos ég írója, Mesterházi Tizenegyedik parancsolatának írója, Sánta Éjszaka kájának írója, de ilyen funkciót hordozott a Rozsdatemető író-narrátora, vagy a Részeg eső barát alakja.) E figurának nem is annyira irodalmi, mint inkább

színházi eredete volt (Kohout: Ilyen nagy szerelem, 1958, Vígszínház). Ami itt mint formai lehetőség tört be a drámaírás konvencióiba, az a Pillantás a hídról c. Miller dráma (1960, Madách) sikere után, mint az önvizsgálat tartalmi elmélyítése hatott tovább. E hőstípus jellegzetessége, hogy az időben szétdarabolt cselekmény és társadalmi jelentés epizódjait gyűjti-kapcsolja egybe, rendezi az információkat, segít a válaszok - olykor a kérdések - megfogalmazásában, majd a közönséget döntésre kényszerítő hatás kialakításában. Származását tekintve az epikus jellegű narrátoregyenesági leszármazottja, de több is ennél: ő az, aki helyrerakni igyekszik a múlt eszméit, tévedéseit, az etikai alternatívákat és valódi döntéseket. De megtestesíti a kétségei között rendet teremteni igyekvő szerzőt is, aki ezúttal nyílt arccal is színre lép. Ezért nem véletlen, hogy e típus oly sokszor az Író maga. A figura természetesen magán hordja a kellék-jelleget, azt a sajátságot, hogy egy dramaturgiai hiány pótléka: az "önmozgó" dráma helyett egy demonstrátor mutatja be a történelmet, vagy a saját életként felfogott múltat. Ennek következménye aztán az a ma már fájoan érett exhibicionizmus, lelkizés, önelemzés, mely egyes művekben szinte zavarja a tényleges válaszok megtalálását: túmagyaráz ahelyett, hogy a cselekményt engedné szóhoz jutni. (Dobozy Holnap folytatjuk c. drámájában ez a túmagyarázottság a zavaró, Sánta Éjszaka kájában a magyarázat, pontosabban az egyes politikai áramlatok egymásra vonatkoztatása alacsonyabb hőfokon történik, mint a tényleges cselekmény, s ennek következtében rontja a drámai hatást.)

E korszak másik - és messze továbbéllő - figurája a tévedő hős, s vele a tévedés esztétikuma. Az 1958-60 közötti társadalmi drámák hősei jóindulatú vagy megtevesztett tévedők, Illyés Kegyence már történelmileg téved, Gyurkó Elektrája pedig szépen, emelkedetten, és egyben történelmileg szükségszerűen.

A legfeltűnőbb változás talán az excentrikus figurák feltűnése és sokasodása. E típus irodalomtörténeti forrása Sarkadi Oszlopos Simonjához vezet; az egzaltált, életképtelen magatartás és a belső tartás törése nála jelenik meg először. A típusnak sokféle variánsát láthatjuk. Füst Milán IV. Henrikje (1964), a Yerma és a Marat/Sade sikere után jött a Tóték őrnagya, aki nemcsak idegbeteg, de normális hobbi-jait is szélsőséges komikum jellemzi, szélsőséges figurákat hoz Csurka István is a Ki lesz a bálánya? c. művében, egzaltált Németh Széchenyije, Illyés Különce, Fejes Mocorgója. Mintha az önelemző, vívódó hősökre felelnének ezek az egzaltáltan tragikomikus, vagy tragikus figurák. Közülük azok érték el a legnagyobb sikert, akiket az írói túlzás láttat félig groteszk, félig komikus fényben, vagy állítat látszólagosan nagy történelmi kérdések elé. A Tóték pl. a hatalom szerkezetéről szóló nagy viták paródiája is, jóllehet az eredeti probléma itt közvetlenül felismerhetetlen, mégpedig az őrnagy egzaltált hóbortjai és Tót képtelenül ostoba nyugalma miatt. A probléma mégis az akkori viták folytatása: milyen viszonyt teremt a szervilizmus és hatalmi önkény, ha egymást táplálja, hogyan termeli a kisember a despotát, és hol vannak ennek a kapcsolatnak végső határai. Amennyire érdekessé váltak ezek a groteszk-komikus megoldások, annyira problematikusak maradtak a nemzetféltő gondolatokkal megfogalmazottak, mint pl. Németh jóval korábban keletkezett Széchenyije, vagy Fejes Mocorgója, a "mi lesz belőled proletár" halk pátoszú drámája.

Ez utóbbi típus már átvezet ennek a figurának egyik legújabb elágazásához, a groteszk kisember alakjának ábrázolásához. Pontosabban annak a szatirikus, vagy lírai kalandsorozatnak modelljéhez, melyben a kisembert láthatjuk a Nagy Történelem különböző kalandjaiban. Görgey a Noében, Örkény a Macskajátékban (1971) még

jóindulatúan nézi őket, Fejes a Vonó Ignácban (1969) mesebeli lírával, Csúrka a Döglött aknában maró gúnnyal és megvetéssel. A figura teljes kibontása egy, még nem játszott drámában történik (Örkény: Pistike a vérzivatarban), ahol már a történelem fenntartó elemeként, szenvedőjeként és komikus főszereplőjeként áll előttünk ez a kisember, aki mindent végigcsinál, pontosabban: végigszenved, hogy valahogy fenntarthassa magát: minden történelmi fordulat úgy zúg el a feje felett, hogy semmi hatással sincs rá, - azon az apróságon kívül, hogy különböző kosztümöket kényszerít rá, s különböző inkognitókban elköveteti vele az éppen kötelező bűnöket. Ezekben a figurákban azonban már egy történelmi-társadalmi relativizmus fogalmazódik meg: ha a groteszk-szatirikus áttételen keresztül is, de egy jól látható kérdőjel minden egzakt történelmi kérdésfeltevés mellett. Mintha mindegy lenne, miben állt egy-egy társadalmi fordulat tartalma, s mintha csak a túlélés számítana pozitívumnak. A Vonó Ignácban ez az írói szemlélet már egy lumpen-apotheozissá emelkedik: a figura vonzerejét selymasága, rátermettsége, mindig talpraesó ügyessége adja, ám a darabban benne rejlik e figura kicsúfolása is. Tegyük hozzá, hogy a Macskajáték, a Tóték, a Vonó Ignác, a Döglött aknák - bár a szkepszis drámái - mégis az elmúlt évek legnagyobb sikereit alkották, - s erről a tényről sem szabad elfelejtkeznünk az összegezésnél. Pontosabban nem szabad engednünk, hogy problematikus jellegük elfedje értékeiket, drámai-színpadi sikerültségüket és társadalmi jelzés-funkciójukat.

A sikeres drámák fejlődéstendenciája tehát mintha a társadalmi konfliktusoktól és történelmileg megragadott kérdésektől a kuriózum, szkepszis, groteszk és excentricitás felé haladna. Ez a tendencia nem lenne egészségtelen, ha nem halt volna ki a színpadról egy sor téma és társadalmi probléma. A hőstípusok változását és alakulását bizonyos hőstípusok eltűnése kíséri, s itt már bizonyos aránybeli eltorzulások is keletkezhetnek.

Kertész Makrájának bemutatója alkalmával ocsúdott fel a kritika, hogy munkás-figura milyen régen nem szerepelt jelentős magyar drámában, s hogy a paraszti élet - az egykori dömping után - milyen ritka témája a színműirodalomnak. Bár a szociológiai téma önmagában nem határozza meg a drámák minőségét, társadalmi-művészi színvonalát, mégis szemet szúr, hogy milyen kis számban születtek munkás- és parasztkörnyezetben játszódó, a munkás- és parasztvilág konfliktusait idéző darabok. Ennek vannak pozitív társadalmi okai is. A munkásság jobb anyagi viszonyok között él, s a parasztság - túljutva a téveszesítés okozta válságon - most szintén az anyagi felemelkedés útján jár. Sorsuk kispolgárisodása nem kínálja közvetlenül a drámai konfliktust. Ha mégis, úgy az elmosódik a nemzedéki ellentétben, feloldódik a középfokú drámákban.

De e témák visszaszorulása azt is jelzi, hogy az írók egyre kevésbé ismerik ezeket az osztályokat. Egyre kevesebbet élnek velük, bennük. Író voltak értelmiségi konfliktusait ismerik jobban, ennek közegében vélik mondanivalójukat igazabbnak. Igen rokon-szenves kísérő motívuma volt Darvas A térképen nem található c. darabjának az, hogy bemutatta: a hajdani parasztíróként, parasztképviselőként indult öreg író mennyire nem ismeri már a mai falut, a mai szegényeket.

Nem igaz azonban, hogy ezek az osztályok ilyen problémátlanok. Szociográfusok, különféle ízlés- és életmód-felmérések jelzései arra engednek utalni, hogy nemcsak merőben formális konfliktusok feszülnek a munkás- és parasztvilágban. De a munkás-konfliktusok tényleges feltárása ma nem "sikk". Sematizmust szimatolva, "direktbe politizálást" gyanítva fordulnak el tőle a szakma igényesebbjei s a közönség is.

b.) A drámaírás köznyelvének fejlődése és elmaradottsága. Mielőtt áttérnénk e korszak drámai formátumát illető újításainak, új irányzatainak elemzésére, egy általánosabb kérdést szeretnénk érinteni. Ez pedig színházi és drámai kultúránk általános elmaradottsága. Az alapvető tény már sokan leszögezték, tragikus pátozzsal, vagy vállvonogató cinizmussal: legalább száz évvel vagyunk elmaradva a színházi gyakorlatát illetően, és ettől elválaszthatatlanul, a drámaírás konvencióit, szemléletét, formai és tartalmi vonatkozásait érve az elmaradottságon.

A színházi és drámai stílus korszerű megformálásának legfőbb akadályát a színházi köznyelv konzervativizmusában látjuk. A fogalom Szabolcsi Bence tanulmánya óta a zenei fejlődés egyik iránykategóriája lett (A zenei köznyelv problémái, Akadémiai Kiadó. 1968.), s feltesszük, hogy e fogalom rendet tudna vágni a színházkultúra jelrendszerének továbbfejlődésében is. A köznyelv elemzése nemcsak azt az oldalt vizsgálná ugyanis, ami a drámai szöveg, színpadi stílus kísérlet (rendezői invenció) felől alakul ki. A köznyelvnek ez csak egyik oldala. Szabolcsi Bence a zenefejlődést vizsgálva az egyéni javaslat és közösségi döntés kölcsönhatásában látja e köznyelv alakulásának törvényszerűségét: a művészi (vagy népi) invenció miként talál egy befogadói közösség konszenzusára, vagy éppen ellentmondására. A köznyelv akkor alakul ki, ha ez a konszenzus kialakul, s a zene virágkorai a köznyelv harmonikus kibontakozásait jelentik, amit a befogadó elvár és formulaszerűen értelmezni tud, s aminek lépésrendjében a művész gondolkodik. Csakhogy a művészet fejlődési korszakaiban vannak olyan korszakok, mikor a köznyelv szinte tisztán uralkodik, nincsenek benne kiemelkedő, a köznyelv konvencióival vitázó, azt előrelendítő művek. Ilyen esetekben az áttörés is nehezebb, s a köznyelv válsága következik be: a nagy művészi áttörések így lépnek tovább. Játékmódorunkban ma egy ilyen konzervatív stílus alakult ki: az "egyéni javaslat", egy új színpadi koncepció kialakítási kísérlete beleütközik a közönség ellenállásába, abba a szokásnormába, mely a megszokott vígszínházi stílust akarja látni, azt a közeget, melyben otthonosan, fáradság nélkül tud mozogni, s ellenállásával tüntet minden olyan kísérlet esetében, ahol ezt a konvenciót, ezt az elavult köznyelvet a színház egyoldalúan akarja megbontani. Vagyis világosan le kell szögeznünk: a magyar színházi stílus elmaradásának legfontosabb eleme, hogy nem rendelkezik olyan rendezői teljesítményekkel, amilyenek a környező szocialista országokban létrejöttek (Felsenstein, Tovsztonogov, Stupica stb.), a színháznak csak ritkán van áttörő erejű önálló mondanivalója. Ennek az oka a rendezői koncepciók, önálló szellemi profil kialakításának hiánya. De látnunk kell, hogy ez az önálló szellemi profil nem utolsósorban azért nem tud kialakulni, mert beleütközik a színházi köznyelv konzervativizmusába, mely a jegyek vásárlásával vagy az előadás érdektelenségbe fullasztásával "leszavazhatja" az új kísérletet.

E megszorítások és negatív tendenciák felsorolása után annyit meg kell jegyeznünk, hogy nem beszélhetnénk élő köznyelvről, ha nem látnánk ennek bizonyos kontinuitását, műveket, játékot újra és újra azonos rezgésszámon életrehívó és életben tartó sajátosságát. Márpedig ezt észre kell vennünk. Ha egészében elavult is ez a köznyelv, az 1965-68 közötti fejlődés létrehozott egy olyan megújulási folyamatot, mely ezen az elmaradottságon belül kialakított egy *modus vivendi*: az ironikus, groteszk hangvételű játékokra gondolunk. (Örkény, Karinthy, Csurka, Görgy stb. produkciójában, más és más előjellel, műfajban és színvonalon jelentkezik ez a közös nyelvezet.) Ebben a stílusban - mely egyszerre jelent drámaírói lendületet és színházi-rendezői invenciót - talált egymásra a színház lemaradása, nemzeti útkeresése és egyben az új kísérletek

invenciórendje. Keverék ez a hang és nyelv: a konzervatív elemek elegyednek benne modern mozzanatokkal. (Nem véletlen, hogy Örkény és Karinthy nyugati színpadokra is utat találtak.) De a drámai szerkezetet a rendezés bizonyos belső reformtörekvése segítette világra, valamint az a közönségréteg is, mely beleunt a korábbi vígszínházi stílus unalmába, és lelkesen tapsolt Kazimirnek, mikor Örkény Tótékjával elindította ezt a stílust győzelmes útjára. A köznyelv, mely 1965-ig állandó ellentmondást takarogatott a jószándék és rossz megvalósulás között, itt végre eltűnt és kialakult egy olyan drámaírói-rendezői harmónia, melynek alapján remélhető a konzervatív - és történelmi mértékkel valóban elmaradott - színházi köznyelv végleges levetkőzése. Mert a köznyelv arra is képes, hogy hordozója legyen a változásoknak: csomópontjait alkossa egy új hangvételt, strukturájú drámának és színpadi koncepciónak, beszédképességnek és mozgáskultúrának, és - nézőtéri reakciónak. Az ironikus-groteszk játékokban tehát nemcsak egy új stílus jelentkezik - mint arra a drámafejlődésről szóló fejezetben be fogunk számolni -, hanem egy olyan tendencia is, mely túlmutat a drámán, és színházkultúránk egészének lassú reformálódásának útját jelzi. Nem forradalmi és nem radikális ez a változás. Nem tűzte ki céljává, hogy behozza a nyugati vagy szocialista színpadokkal szembeni lemaradását. Itt született, mondhatnánk: a pesti aszfalt terméke ez, - de talán ezért lehet a nemzeti drámaírás és színházkultúra maradandó megújulásának első lépése is.

c.) A dramaturgiai gyakorlat új vonásai. Az idő felbontásának technikája nálunk nívumként hatott a szélesebb közönség körében, minthogy vajmi kevés darabot ismertek meg ilyen szerkesztési elvek jegyében - akár a háború előtti műsort, akár a felszabadulás utáni darabok szerkezetét tekintették. Mindenekelőtt az import darabok (nemcsak a nyugati, de szocialista származásúak is) fogadtatták el a közönséggel. Kohout Ilyen nagy szerelemje, vagy Piscator Háború és békéje, valamint Brecht sikerült bemutatói - Kaukázusi krétakőr, Kurázi mama, Galilei élete, Jöembert keresünk - kedveltették meg ezeket a megoldásokat. A szabadabb kompozíció kedvező lehetőségeket nyújtott az epikus szerkezetű irodalmi anyagok színpadi adaptációja számára, s kedvezett a múltat tisztázni akaró darabok közül is nem egynek. Az időjáték azonban gyakran csak formalitásként hatott, s a narrátor alkalmazása olykor didaktikus szájbarágássá egyszerűsödött. Mindezek mellett fogékonyra tette a színpadot s a közönséget is arra, hogy ne viszolyogjon a szokatlantól, hogy elfogadja az időrend, a színpadkép mozgékony, jelzésszerű változtatását, a szereplők nyíltszíni metamorfózisát. Színháztörténeti szempontból igen jelentős ezeknek a daraboknak a szerepe, mert felkészítette mind a művészeket, mind a publikumot a groteszk, abszurdoid elemeket és megoldásokat alkalmazó darabokra, helyzetek és jellemelek szabadabb kezelésére, a jelképesség, a "nem azonos" elidegenített megoldások értésére.

A groteszk játékok - **Eörsi** bemutatott két darabja, vagy Örkény drámái, Görgey több írása - sem nélkülözik a külföldi példákat. Mégsem lettek "utánjátszó" magyar művek, mert módszerük és szemléletük bizonyos tragikus, fájdalmas, lényegében azonban negatív, s elmarasztalendő magyar sorsfordulók, önismeretünkbeli hiányzó jegyek hiteles ábrázolását segítették. A magyar történelem s a magyar valóság nem egy olyan megoldatlan dilemmát tud felmutatni, melyek egyszerre tragikusak és komikusak, lényegüknél fogva nem kategorizálhatók egyértelműen.

A groteszk mint szemlélet alkalmazása ezeknek esetében önmagát kínálja. Tóték a történelem- és sorsformálásra egyaránt alkalmatlanok, mégis szembeszállnak elnyomójukkal, bizonyos háborús és politikai sorsfordulókat, megrázkódtatásokat Pisti csinált végig a magyar történelemben, helytállva a nem-volt Istvánok helyett is. S lényegében az egész ország fájdalmas-kacagató komédiáját a világháborúban - minden nevetni való borzalmasságával - a groteszk intonáltságú Kapaszkodj Malvin előadása tudta visszaadni.

A groteszk iránti affinitás különben is megnőtt. Dialógustípusok, regényfajták lettek népszerűvé az utóbbi évtizedekben, amik korábban vagy nem kerültek napvilágra, vagy nem volt irántuk közönségkereslet. Talán a történelmi önismeret, talán a dezilluzionálásban is megnyilatkozó illúziókeresés fonáksga teremtette meg ezt a befogadási készséget.

Mindezzel együtt megléte számos pozitív erő művészi felszabadulásával jár együtt. A kedélytelenné egyszerűsített, puritán eszmei mondanivalók átszíneződtek a lényegét ki nem nevettető, de felismerést adó gunyoros humorral (Malvin, Tóték, Macskajáték). Jellemek és helyzetek kritikája egyidejűleg valósult meg az ábrázolásban és értelmezésben (Sírkiő és kakaó, Komámasszony, hol a stukker? Hordók). Több irányba mutató, egyszerre politizáló s ábrázolásul is szolgáló, ugyanakkor nyelvi lehetőségei miatt élvezetes dialógusok születtek. Játékosabbá, élvezetesebbé lett a színpadi produkció. Kár, hogy a gyanakvó kritika és a hivatalos vezetés bizalmatlan ezek iránt a darabok iránt. Kétségtelen, hogy szövegük kevésbé könnyen tekinthető át, mint a hagyományos dialógusú s helyzetű daraboké. A rendezésre s színészi játékokra nagyobb feladatokat ró, s nagyobbak benne a színpadi értelmezés lehetőségei és felelőssége. De látni kell azt is, hogy ezeknek a daraboknak van leginkább korszerű közlendőjük, s módjuk is arra, hogy kihívják a korszerű színpadi megformálást. Ezek a darabok nem a nyugatimádatból, nem a nihilizmusból jönnek. Kétségtelenül dezilluzionálnak, de nem a semmit adják a trónfosztások után, hanem a gondolkodási éberséget, készenlétet arra, hogy a közönség ezentúl megnézze, amit a történelmi viszonyoktól kapott.

Az elidegenítés, mely ezeknek a játékoknak is sajátja, szerencsésebb hatást tett a közönségre, mint a klasszikusok újstílusú előadása. Ugyanis ezek a darabok attól idegenedtek el, amit már nem lehet azonosulva vállalni, vállalni azonban - a tudomásvétel, elemzés - szintjén mégis kell, részben, mert ez megfelel a valóságnak, részben, mert csakis ez őriz meg attól, hogy megismétlődjön. E darabok halogatott bemutatása, stúdióztatása, illetve be nem mutatása a hivatalos vezetés túlzott óvatosságából származott, s abból, hogy a színpadra lépés hatásait nem tudták előre felmérni.

Világjelenség - s bizonyára a televíziós hírközlés kísérőtüneteivel magyarázható -, hogy a dokumentumanyagok iránt megnőtt a kereslet. A kommentárok s más értelmezést eleve feltételező közlésformák a rossztapasztalatú nézőben gyakran hiteltelenítik a közölt tényeket. A dokumentarizmus ezt kívánja elkerülni. Természetesen - mint minden közlésformában - itt is érvényesítik a komponáltságot, s azt, hogy a dokumentumokat bizonyos látens tendenciózussággal válogatják össze. Az Oppenheimer ügy, vagy a Vizsgálat anyagának bemutatása után nálunk is egyre többször tettek kísérletet arra, hogy dokumentum-színházat teremtsenek, de H. Barta Lajos Kiáltásától a Magyar kérdésen át egészen a Bartókianáig meggyőző sikerű magyar dokumentumdarab nem született. (A televízióban és a rádióban inkább.) Miért nem? Holott a közönségben volt érdeklődés ezek iránt, s a néző el bírta viselni

a dokumentum-játékok színpadi megvalósításának monotoniját is (pl. az Oppenheimer ügyben). Mindenekelőtt a Magyar kérdésben lehetett tettenérni, hogy kényes kérdések egyszerű elhallgatásával nem lehet izgalmat, csak bosszúságot kelteni. Ez a műsor mellébeszélt, s éppen azt nem tisztázta, aminek tisztázási vágya létre hívta, s előlegezett érdeklődést keltett a közönségben. Másfelől - s ezt az említett másik két darab esetében tapasztalhattuk - a dokumentarizmusnak is vannak határai, s ezeket a határokat a színpadszerűség határozza meg. Így - csak példákat említsünk - bizonyos terjedelmű magánbeszéd már nem engedhető meg a színpadról, sok, fárasztó, követhetetlen. Bizonyos színpadi effektusok szimultaneitása zagyvaságot szül: Bartók igényes zenéje nem lehet aláfestő zene még Bartók leveleihez sem.

Néhány műkedvelő előadás kísérletező kedve azt bizonyítja, hogy a magyar közönség is szereti viszontlátni saját problémáit dokumentum-színpadon. S ezek megszólaltatásától nincs ok félni politikai szempontból sem.

Az utóbbi tizenöt esztendőben jelentősen megnőtt az epikus alapanyagú drámák, a színpadi adaptációk száma. Ezek szerint 1956-71 között 57 szerző 98 művéből 183 bemutatót tartottak. Meglepő adatot kapunk, ha azt vizsgáljuk, mennyi volt ebből a külföldi adaptáció: 35 szerző 48 művének 76 bemutatója. Ezek szerint az "adaptált" szerzők kétharmada, a művek 50%-a, a bemutatók 40%-a volt külföldi eredetű. Tovább részletezve a rendelkezésünkre álló adatokat, a bemutatott 22 magyar szerző 50 művének 107 bemutatójából Jókai 12 mű 34 bemutatójával vezet, utána jön Mikszáth 12 mű 18 bemutatójával és Gárdonyi 4 mű 15 bemutatójával. Vagyis három szerző adta az adaptált magyar művek több mint 50%-át és a bemutatók kb. 62%-át.

Milyen társadalmi szükséglet hatására növekedhetett meg az adaptációk száma? Az élő magyar irodalom összefüggésében mindenekelőtt a politikai-pedagógiai igényeket kell kiemelnünk. Ezek kielégítésére nyilvánvalóan nem volt megfelelő számú "eredeti" drámai alkotás. Jelzésszerűen említjük meg, hogy az 1956 körüli idők társadalmi harcairól, vagy a 60-as évek elejének sajátos problémáiról (a régi kommunista harcosok szerepe egy stabilizálódott világban, a kispolgárság a mi társadalmunkban stb.) csak epikai művek voltak, drámák nem - ezért szükségszerűen kísérleteztek a színházak regények színpadra állításával. Egyébként a statisztikai adatok azt mutatják, hogy az ilyen jellegű magyar művek adaptációjával csak a 60-as évek közepétől kezdtek élni színházaink. A jelzett összefüggésekre gondolva, figyelmet érdemlő, hogy pl. Darvas József Részeg esője az 1964-es pesti bemutató után egyetlen vidéki színház műsorára sem került. Mesterházi: Férfikor c. műve az 1967-es pesti bemutató után 3 évvel Debrecenben érte meg egyetlen, nem túl sok előadást hozó vidéki premierjét. Fejes Endre Rozsdate met őjét a pesti bemutató után (1963 november) egy, illetve másfél évvel 4 vidéki színház tűzte műsorára. A könyv országos sikere a vidéki színházak vezetőségét is rábírta a "kockázat vállalására". Örkény István: Tótékja az 1967-es pesti bemutató után már meglepő gyorsasággal (3 hónap múlva) került a Békés megyei Jókai Színház műsorára. Egy évvel később a Déryné Színház együttese indult vele országjáró útra, a vidéki városok közül azután már csak Szolnokon (2 év után) mutatták be. Korántsem másodrendűk természetesen, hogy a kiemelt darabok közül a Tóték és a Rozsdate met ő a legjobb...

Epikai művek színpadra alkalmazása során egyébként állandó és voltaképpen feloldhatatlan két probléma: az alkotás részéről a regény és a dráma eltérő szerkesztésmódja, az olvasó, illetve a néző részéről pedig az olvasás és a színház egészen másfajta aktivitást kívánó élménye.

d.) Vígjátékok, bohózatok. Kétségtelen, hogy a könnyű társadalmi vígjáték típusa könnyebben talált magára a konszolidáció éveiben: megszabadult egy sor felesleges kötöttségtől, s legalábbis a társadalmi-közösségi élet köznapi jelenségeit illetően szatirizáló hangon szólalhatott meg. Ez a köznapi közvetlenség és szatirizáló hang éltette Fehér Klára, Gyárfás Miklós, sőt Tabi László vígjátékait. (Fehér: Nem vagyunk angyalok - 1958, Kevés a férfi - 1960, Tabi: Esküvő, 1969, Gyárfás: Válotznak az idők, 1963) A témákat az utca kínálja, a napi élet apró bosszúságai úgy rendeződnek egy-egy bohózat-sorozattá, hogy az író egy-egy hirdetett alapelvűnket - pl. a női egyenjogúságot - szembesíti a köznapok tényeivel (Fehér Klára). Ennek a vígjáték-modellnek vonzereje jelentős lehetett: a közönség ki volt éhezve a nevetésre, s arra a joviális kritikára, melyet minden megrendülés nélkül élvezhetett ezekben a darabokban. A Nem vagyunk angyalokat 162 000-en, Tabi Különleges világnapját 1960-62-ben 243 000-en, Kállai Majda papa c. bohózatát (1958-59-ben) 350 000-en látták. Jóllehet ennek a jelentős közönségsikernek a könnyed, kabaréelemeket felhasználó szöveg és a komikus sztárokat alkalmazó játéktípus volt a motorja, bizonyos újdonság erejével is hatott a műfaj: szabadabb szájú és mégis közérthető hangvétellel. E sajátos műfajnak talán legjellegzetesebb darabja Gyárfás Egérútja (1965: 250 000 néző), mely az ország valamennyi színházában sikerré vált, s amely azt bizonyította, hogy a közönség jobban szereti a majdnem frivol, majdnem pajzánkodó komédiát, a majdnem társadalomkritikai szatírárt, mint a nyílt sisakkal induló, de ugyanakkor karcoló, nyers, keserű-valódit.

Más szóval: a mai vígjátéktermésből azt a hangzást hiányoljuk, melynek pedig igen fontos szerepe lenne e műfaj szocialista eszmeiségének kialakításában: a szatírárt. Megállapításunk elsősorban e 15 éves korszak első felére érvényes, az ekkor születő vígjátékok még a klasszikus polgári - társadalomkritikus vígjátékformától is elütnek, és inkább a könnyebb bohózati megoldást vállalják, visszalépnek a műfaj mai lehetőségeitől. Bár erre is történik színvonalas kísérlet (Csurka Szájhős c. darabjában, 1964.), de ez nem tud áttörni, s nem tudja leváltani az irodalmi értékeiben avult, színpadi érdekességében maradi vígjáték-bohózat keverékét. Végül is Szakonyi Károly Adáshibája teremti meg a kor adekvát vígjáték-szatíra ötvözetét: az utóbbi évek legnagyobb sikereként (1970-ben 106 000 néző) áttörte az irodalmi értékű szórakoztató művek limitjét, az 50-80 000-es nézőszámot, s formailag is jelentősen újítani tudott. Szakonyi is a köznapiságból indít, a tv-család életének ürességéből és passzív otthonuléséből, mégis megtalálja ennek az új életformának és a társadalmilag is veszélyes automatizálódásnak sajátos nyelvezetét, azt a bávatag részvétlenséget, melyben a tv-képben élő, attól semmi mást nem látó közember él. S mivel a társadalmi cselekvés kihalásának víziójával fejezi be a darabot, még arra is van érkezése, hogy számonkéri a megváltoztatás erőit.

A megoldások skálájához tartozik a társadalmi dráma ironikus szatirizálódása: már a Tóték hangja is ebbe az irányba mutatott, de ilyen Csurka Döglött a knákja, és a Macskajáték is, és ez a csufondáros, keserű - vagy éppen fekete humor bujkál a "magyar abszurd" kísérleteiben is. A poénok nem kabarészerűek, a motívumok többrétegűek s a darabok formája már nem is vígjáték. De ezek a lazább, szatirizáltabb, nevetéssel fűszerezett darabok nem pótolják azokat a kísérleteket, melyek a vígjáték-bohózat műfajának megújítására tudnának törekedni? Az irodalmi érdem, a színvonal megjelenési formája, tehát a szatíra megújítási programja nagyobb társadalmi és szakmai elismerést képes adni, mint a voltaképp lenézett, "szórakoztató" kategó-

riába tartozó művészeti ág, a vígjáték-bohózat, a közönségképes mulatság teremtése. Itt kellene az áttörést elősegíteni: olyan szakmai-irodalmi közhangulatot teremteni, mely nem engedi ezt a fajta presztízs-elosztást odáig hatni, hogy elfojtsa a jó kísérleteket. A lenézés már a "könnyű" jelzőben (könnyű műfaj, könnyű kis vígjáték stb.) megjelenik. Csak sajnos nem véletlenül. Az elmúlt 15 év tanulsága, hogy vígjátékaink elsekélyesítik, alábecsülik a jellemeket. Könnyed, felszínes emberformálással, jellem-patentekkel dolgoznak, hogy komikus hatást tudjanak elérni. A gyakorlat Molnár Ferenc-től ered, akinél a jellemek súlytalanságát a dramaturgiai használhatóság, az egymásbakapcsolódási képesség, s a színészi kijátszhatóság pótolta. Ezt követi a mai vígjátéktermés, azzal a különbséggel, hogy nem tud ilyen nagyszabású színészi lehetőségeket teremteni. Marad a "vannak még hibák" felszínes komikuma.

A mindennapiság szintjén marad a komikum - főként Fehér Klára, Gyárfás, Kállai bohózataiban - a furcsaságok társasági kifigurázásával is, jóllehet a furcsaság elmélyíthető volna a társadalom-elemzés irányába (gondoljunk Chaplin figurájára).

S végül: vígjátékaink nagyon is megértőek, csak ritkán érik el igazi céljukat, a kinevetést.

Mindez arra utal, hogy a szocialista szórakoztatás modelljét még nem találtuk meg, s vitáink is csak körüljárják a témát, művekben pedig még nem jelentkezett a probléma egészséges - talán olykor kegyetlennek tűnő - megoldása.

4.) Ideológiai, esztétikai következtetések

a.) Színház- és dráma művészetünk egészséges fejlődése rendkívül közelről követte a magyar szocialista társadalom belső problémáinak, konfliktusainak és fejlődésbeli kríziseinek nyomát. Igaz, ez a követés bizonyos időbeli távlatot igényelt (pl. az ellenforradalom művészi szintű feldolgozásához), mégis ez a társadalmi érdeklődés alkotja a magyar dráma magvának legfőbb értékeit. A kultúrpolitikának és a drámai művészetnek itt magának is kétfrontos harcot kellett és kell folytatnia.

b.) A drámairodalom jelentős fejlődését számba véve sem hunyhatunk szemet a dráma- és színház művészet általános állapotának elmaradottságán. Ez megnyilvánul a színészi játékokban, a rendezői felfogások időtlenségében éppúgy, mint a múltból öröklött drámaírói konvenció ("víg-színházi stílus") uralmában. A modern szocialista drámának nem sikerült még kialakítania azt a korszerű köznyelvet, melyet az egész drámairodalomban uralkodóvá tudott volna tenni, és a színházi játékstílust is meg tudta volna reformálni. Ugyanakkor jelentős kísérletek történtek ebben az irányban: az az irodalmi-drámai törekvés, melyet "magyar abszurd" néven szokás emlegetni (hibásan), s melynek legjobb darabjai valóban jelentős értékek hordozói - már egy ilyen új köznyelv kialakítását szolgálják (Örkény, Görgyey, Karinthy darabjai).

c.) A színház művészet általános helyzetét vizsgálva szembevetjük az a változás, melyen a társadalom tudatformálását illetően az elmúlt években keresztülment. Más lett a helye a színháznak a fejlődésünk ideológiai tényezői között. Elsősorban a tv megjelenése és tömeges elterjedése hozta magával, hogy a jelentős kérdések ezúton gyorsabban válnak visszhangot keltő problémává, mint a színház közvetítésével. Így az a jelentőség, melyet a színpadi szónak tulajdonítottunk, fennmaradt ugyan, de más akusztikával, más társadalmi következményekkel. (Kevesebben figyelnek már rá, mint régebben.) Ebből azonban az is következik, hogy jelentősebb inspirációt kellene adni a szocialista vonulat íróinak, elsősorban jelentünk pozitív értékeit és negatív gondjait

feltáró törekvéseiket illetően: sokszor elhangzott panasz, hogy az ún. "útitárs" íróknak sokkal könnyebb nemzeti sorskérdéseket, társadalmi betegségeket drámává formálni, mint a marxista-szocialista világnézet híveinek. Itt nemcsak kultúrpolitikai "engedékenységéről", hanem elsősorban inspirálásról kellene beszélnünk: a kritikától a színházvezetésen át a színházak felsőbb szintű irányításáig.

d.) A magyar dráma fejlődésének sajátos vonásai sem feledtethetik a hiányokat. Elsősorban a munkáshősök, munkáskonfliktusok hiánya a szembetűnő: mintha nem lenne sikk ez a téma, sem a kritikának, sem a nézőnek nincs kedve hozzá, és ez a kedvtelenség terjed át a színházra is. Pedig, ha jelentkezik ez a téma - mint Kertész Ákos műveiben -, akkor jelentős érdeklődés, sőt társadalmi vita fogadja. Nem a témát kell azonban követelnünk, hanem a témában implikált művészi felfedezést: hogyan látszik fejlődésünk ebből a vetületből, a szocialista fejlődésünk alapvető társadalmi ereje felől - életformában, ideológiában stb.

e.) A hatvanas évek második felében bontakozott ki a magyar dráma stílári sokfélesége. A motor itt nem az abszurdot utánzó kísérlet, hanem a politikai dráma kikísérletezése volt. Ez a stílári sokféleség azonban nem tudott áramlattá, egy-egy stílus maradandó formai szintézisévé fejlődni: futó divatként jelentkezett a dokumentumdráma, az epikus dráma, az elidegenítő és groteszk játék. A színházakban lezajlott profil-vita egyetlen tanulsága, hogy sokkal alaposabban kellene kialakítani a színházak írói műhelyét, ahol a színpadi igény és művészi-stilári törekvés találkozhatna.

f.) A hatvanas évek végén két, ideológiailag figyelemre méltó jelenséget észlelhettünk. Az egyik a közéleti problémáktól való elfordulás, a magánszféra elemzése, s ezzel párhuzamosan a politikai-társadalmi kérdésfeltevés ironikus (vagy groteszk) megkérdőjelezése. A másik a kommercializálódás veszélye. Az előbbi átmeneti veszélynek tűnt, és jelentkezését - néhány negativista dráma születése után - a jelentősebb művek súlyosabb mondanivalója homályosította el. A másik, a kommercializálódás az új színházgazdasági rendszerből eredt, mely félreértve a gazdasági irányítási rendszer alapelveit, a termelővállalatokhoz hasonló elszámolási rendszert akart megvalósítani a színházban is. Ez ellen a jelenség ellen is fellépett a kultúrpolitika és olyan anyagi ösztönzőket dolgozott ki, melyek a művészi minőségben belül is a szocialista értékek felé orientálnak.

g.) Nehezen működik a színház- és drámaírók kritikai fóruma, közéleti lehetősége: a színikritika és színházi lap. Színvonalában, jelentőségében, esztétikai-ideológiai felkészültségében sokat kellene emelni a kritika színvonalán.

h.) Jelentős eredményeket hozott az új drámaírói generációk bekapcsolódása a drámairodalom vérkeringésébe. Itt nemcsak a nagy öregek drámai értékeinek kontinuitásáról történik gondoskodás; a fiatalok új társadalmi jelenségekre is rá tudnak tapintani. A jövő fejlődése szempontjából alapvető fontosságú a fiatalok meghódítása a színház számára, és talán nem túlzás azt állítani, hogy ez jelentős mértékben a fiatal drámaírók tehetségén, invenciókészségén is múlik.