

Sédtől a Tiszáig

Kapcsolódások négy évtized magyar drámaművészetében II.

A Színház és Mozi 1956. január 27-i számában ujjongva írta le Sarkadi Imre Illyés Gyula *Dózsa Györgyének* nemzeti színházi előadása kapcsán: „a drámával is beléptünk a világirodalomba!”.

Pontos a megállapítás: a felszabadulás utáni magyar dráma legjobb teljesítményei a történelmi tárgyú körben születtek. Illyés a Katona József-i utat nemcsak folytatta, hanem európai magaslatokig kanyargott föl rajta. A csúcs alighanem a *Tiszták* (1969): minden kis nép, kisebbség e tragédiaremeke, melyhez fogható legföljebb a szomszédban, Sütő András géniusza révén termett (például a *Szuzai menyegző*). És Illyés kiteljesítette a Lukács György által sokra tartott Teleki-féle hagyományt is: pompás *Kegyenc-földolgozásával* (1963), mely az önáltatáson alapuló politikai megalkuvás – egyik nemzeti betegségünk – modell-szerű határesetét tárgyalta, és maga Teleki is drámahőssé vált a – nem véletlenül azonos esztendőben íródott – *Különcben* (ahol azonban a morális kelepce rajta nem sikerült tökéletesen).

Egy időben meglehetősen uralkodott a vélekedés, hogy a történelmi dráma: megfutamodás a jelennel való szembenézéstől, másrészt pedig valamiféle történelmi burokba csomagolt küldemény a ma számára. Logikai bukfenec van az ilyen érvelésben, mely – szerencsére – mostanság mint hivatalos álláspont nemigen fogalmazódik meg.

Éppen Németh László szenvedélyesen kornak szóló, szenvedélyesen személyes történelmi drámái bizonyítják, hogy merő ostobaság különbséget tenni „mai” és „történelmi” tárgy időszzerűsége között. (Nem szólunk itt az olyan történelmi darabokról, melyek valóban azt sugallják: szerzőjének a jelenről nincs semmi mondanivalója, de az ilyen esetben a történelmi közlendő is meglehetősen érdektelen. A dilettantizmus búvóhelye ilyenkor a história.)

Németh László – sok helyütt tartalmasan és méltóképp elemzett – történelmi színdarabjai a felszabadulás után szinte egy (közönségre nem mindig számítható) tanfolyam következetességével

mozgósították a hazai s az egyetemes történelem hasznosítható tanulságait. *Az áruló* – 1954-ben! – (noha csak a hatvanas években mutatták be) egy reálisabb nemzeti önismeretre próbált nevelni Görgey Artúr sorsának megidézésével, egy esztendővel az illyési *Fáklyaláng* után, s még valamelyes dramaturgiai hasonlóságok folytán is érzékeltetve a polémiát. Valószínű, hogy helyzetbeli, s nem fölfogásbeli eltérések következtében vitatkozik egymással a *Fáklyaláng* s *Az áruló*. Illyésnek folyamatosan megadatott a színpadról szólás lehetősége, és a kossuthi örökség politikai hatótényezővé alakítása természetesen nem férhetett meg a történelmi vitapartnernek egyenrangú s az árnyaltság azonos fokán való bemutatásával. Emiatt kellett Némethnek – látszólag – folyvást „b”-t mondania: ha Illyés Kossuthról szól, akkor Németh László Görgeyről, s korábban – 1946-ban – *Széchenyiről*. Ma már talán bizonyos: Illyés és Németh darabjai együtt adják ki a magyar történelem dialektikáját – amiként a kossuthi út s a Széchenyi-féle törekvés is csak jóval 1956 után, a reformgondolat szalonképessé, sőt történelmi szükség-szerűségként való fölismerésével vált a nemzeti örökség eltérő jellegű, de értékminőségben egymáshoz mérhető, egymást kiegészítő, teljessé tevő alkotóelemévé. (Én hallottam még kerületi ifjúsági vezetőt 1957 tavaszán a Széchenyi-típusú árulók ellen mennydörögni gimnáziumi ünnepélyen.)

Történelmi szerep és egyéni készség, lehetőség viszonyáról gyóntak olykor a szemérmelenségig kínos föltárulkozással Németh László darabjai. Személytelenebbül, de ezen a vonalon fejlődött Háy Gyula drámaköltészete is. Ő, amiként Németh László, a történelmi tények gondos tisztelgetésével, egy-szerszind a tények óhatatlan dramaturgiai megszerkesztésével építkezett. Hatalmas becsvágyra valló életművéből az 1958–1960-as *Mohács* című tragédia magaslík ki – nagyobb tekintélyű munkáit, például az *Isten, császár, parasztot* is jócskán fölülmúlva. Marxista történelem-szemléletét ekkoriban a történelem abszurd mozzanatainak észrevétele is gazdagítja: Tomori a töröknek kényszerül kést eladni, hogy zsoldot fizethessen a katonáinak, akiket majd a tőle vásárolt késsel döfnek le a betolakodók; Bakics vajdának afféle „ambuláns” török hadifoglya van, aki – látszólag a váltságdíja ügyében – többször is jár Isztambulban

stb. Egyéni tragédia fonódik össze nemzeti, társadalmi, politikai tragédia szálaival a gyermekért sóvárgó, természetlen királyi pár történetében, melyben nyomdák és máglyák XVI. és XX. századi képzetei vetülnek egymásra. Történelmi haladék származik itt a feladatához fölnövő ifjú király, II. Lajos önfeláldozásából.

Nem sokkal később Háy egy „abszolút személyi kultusz” komédiáját írta meg mollière-i hangvétellel, de *A ló*, mely Caligula korát választotta kortárs tanulságok megidézéséhez, biztató kísérletnél nem értékelhető többre.

Drámairodalmunkban a történelem-idézés heroizáló módszere felelt meg a felszabadulás utáni nemzeti teendők tudatosítása, a meggyőzés, mozgósítás célrendszerének – s ez teljesen érthető. A hőskeresés – fölmutatás határozta meg, láttuk, Illyés művészetét. De létezett emellett – például Sarkadinál – egy kételkedőbb vonulat is, mely a történelemben nemcsak a fejlődés mozzanatát vette észre, hanem zsákutcait, körben forgását, értékpusztító jellegét is regisztrálta.

A hatvanas évek történelmi dráma-termését ez a kettősség alakította. Sarkítva; néhol azonban egy-egy műbe sűrítve a történelmi fejlődés ellentmondáosságát. Gyurkó László, Hernádi Gyula sok tekintetben rokon pályája bizonyíthatná ezt; az 1967-es *Szerelmem, Elektra* s a későbbi *Falanszter* egyszerre fejezi ki a szocializmus iránti hűséget, elkötelezettséget s a nem mindig szükségszerű áldozatok miatti fájdalmat, sőt fölháborodást. A továbbiakban mégis a történelem abszurditásának átélése, megmutatása vált uralkodó szemléletté a magyar drámában. Ennek társadalmi-politikai és izlésbeli-módszertani okai egyaránt voltak. A hazai s az egyetemes történelem az utóbbi négy évtizedben (is) lépten-nyomon kizökentette a kortársakat a teória nyomvonalából, s a szocialista építés során elkövetett hibák, sőt büntettek sokakban a történelmi fejlődés „mint olyan” iránt ébresztettek súlyos kételyeket. De a nyugati mintájú polgári demokráciához, civilizációhoz kötődő illúziók elvesztése legalább ilyen mértékben vezetett kiábránduláshoz – lásd: Mészöly Miklós *Az ablakmosó* (1957) –, olykor cinizmushoz. Módosult a világnézet – kiderült például, hogy a szocialista vagy a tőkés társadalom mint élő organizmus korántsem hajlandó tankönyvbéli tételeknek, jóslásoknak

megfelelően viselkedni –, és módosult ennek során a világ szemlélete is. Sarkadi Imre 1947-ben a groteszk fogalmát még Arisztophanész és Molière útmutatása szerint ragadta meg: „egy öregember például, aki egy fiatal lányba szerelmes csökönnyösen (egyébként tisztes öreg lenne, minden nevetség nélkül), holott a lánynak a természet törvényei szerint nem az öreg, hanem egy fiatal tetszik”. Örkenynél a hatvanas években már a valóság alapeleme a groteszk; nem pusztán esztétikai kategória. Ha magunk elé idézzük egy haláltáborrt járt túlélő alakját, szedett-vedett öltözékét, egy szabadult hadifoglyot, a lebombázott házak furcsa föltárulkozását, máris előttünk van a groteszk mint korunk jellegzetessége, melyet egy testmozdulattal – előrehajolva átpillantunk a lábunk között – bárhol föllelhetünk.

Mindeme fölismerés ellenében vajmi csekély a morális fölértezettség. Meglehetősen későn kezd hatni nálunk a Károlyi Mihály-féle példa, mely az egyéni s az egyedi sérelmeket alárendeli a közjó mégiscsak általánosabb folyamatának, mely a szocialista társadalom hibás gyakorlatának, negatív részmozzanatainak a bírálattól az egész vállalkozás sikerét félti. Károlyi Mihály, a drámaíró is meglehetősen későn hat: *Ravelszékjé*t Hubay Miklós 1970-ben támasztja föl a vérbelibb s gyakorlottabb pályatárs szerencsés kezű beavatkozásával.

A történelemből való kiábrándulás nagy formátumú, és – például – stílári hagyományokat mégis átmentő, továbbgazdagító drámaköltészete a Weöres Sándoré. Holott alapvető fölismerésével nehezen vitázhatunk: a történelemben valóban „a szörny a szenttel keveredik”, ahogyan az *Octopus*hoz mottóként választott Károlyi Amy-versben áll. Egyik mitszot fölvaltja a másik – sugallja Weöres Sándor 1965-ös keltezésű *tragikomédiája* – ez korunk drámai műfaja, amint később **Eörsi István** megokolja –, az *Octopus avagy Szent György és a Sárkány históriája*. Teljes az értékszavart történelem menetében – véli s vallja a költő –, csak a címer változik, minden marad a régiben.

Négy évtized dráma művészeti kapcsolódásainak rendszerében különösen a török hódoltság másfél százada kínál egybecsengő tanulságokat. Weöres az 1968-ban készült történelmi panoptikumában, *A kétfejű fenevadban* a történelmet cinikus bajkeverők – I. Lipót,

IV. Mehmed – csinálmányaként minősíti. Nemzetiségek legteljesebb zűrzavarában hajhásszák egyéni érdekeiket – de legalábbis a túlélés eshetőségét – a darab szereplői. Ám kétségtelen, hogy a nemességbe vetett illúzió is hiányzik itt. Hasonló a képlet Páskándi Gézának a *Távollévők vagy ártatlanok avagy generálvilágosság* című, 1972-ben írott tragikomikus bohózatában, melyhez „az idegenben harcoló, álhősiességgel kecsgetett” amerikai katonák vietnami helyzete is modell gyanánt szolgált. Itt Demeter, a magyar, és Szelim, a török katona a közösség nyomására vállalja „szabad akaratból” a párviadalt a torony tetején, miközben kifordul alóluk a történelem, a király s a szultán – egymást kitüntetve – békét köt. Nincs másként ez Görgey Gábornál, aki a nyolcvanas évek elején láttat ilyesmit a *Fejek Ferdinándnak* című történelmi komédiájában. Eleinte levágott török fejekért fizet a császári pénztárnok a végvári harcosoknak, majd káposztafejekért – maga a török, mely korábban a saját ellenzékétől szabadult meg oly módon, hogy üzletet kötött a magyarokkal: csak a török vezető által küldött török emberszállítmányt szabad lenyagakzni.

Kétségkívül: vannak zavarba hozó, ellenkezést keltő, sőt elutasítandó mozzanatok ezekben a tragikomédiákban. De megfontolandó szempont bennük, hogy a háború – minden esetben! – elsősorban értékpusztító jelenség, melynek alapvető hatása: deformálja a személyiséget. Másrészt – Görgeynél – egy absztrakt teljesítményelv s egy elvont konszolidáció bírálata arra figyelmeztet, hogy nem minden teljesítményelv üdvös, és nem lehet célunk bármifajta és bármilyen áron megvalósuló konszolidáció. S hogy az értékszavart ábrázolása s az értékfölmutatás között nem húzódik kínai fal: mutatja Görgey darabjában Kis Anna és Füleki várkapitány összekerülése egy tisztuló erkölcsiség, egy magasabb morális igény jegyében (és Anna talán nem véletlenül visel azonos nevet Illyés *Dózsa György*nek hősnőjével). S végül is igaza volt **Eörsi Istvánnak**, aki *Tragikomédiák* című kötetének (1969) bevezetőjében ezt írta: „A tragikomédia a patthelyzetekből sarjad. Olyan korok kedveznek neki, amikor boszorkányosan áthatja egymást a jó és a rossz, az igaz és a hazug. Különösen a konszolidációk benzingözös levegőjében virul.” Ami nem jelentheti a helyes elvi, gazdasági, poli-

itikai alapon megteremtett konszolidáció megkérdőjelezését, még kevésbé a politikai cselekvés teljes lehetetlenülését, amit **Eörsi** későbbi, Széchenyiről írott darabjában érzékeltet. Igen, szent és szörny keveredik korunkban; olykor a rosszat jól cselekszik, mint Metternich, s a jót rosszul, mint a rémképekkel viaskodó „legnagyobb magyar” **Eörsi-nél** a *Széchenyi és az árnyakban* (1973).

A tragikomédia vagy a kritikai abszurd (ahogyan Páskándi nevezi) megjelenésének jellegzetes színtere a cirkusz. Például Müller Péter *Búcsúelőadásában* (1966–1980), mely a történelem tébolyultságát a bohócszereplők s az általuk megformált, őket a közelmúlt valóságában mint üldözötteket megnyomorító fasiszta vezetők izgalmas, kikizökkenő azonosítása révén fejezi ki rendkívül hatásosan. Például Örkeny István *Forgatókönyv* című darabjában (1982-ben mutatta be a Vígszínház), mely hasonlóképp hit és logika küzdelmét érzékelteti a felszabadulás utáni, tragikus mozzanatokban sem szükkülő évtizedek mérlegelésekor, s kollektív önvizsgálatra szólít. Furcsa módon: a színhelyválasztás s a hangvétel különössége ellenére ez a mű a „hagyományos” dramaturgiájú illyési *Kégyezérsel* (1983) rokonítható.

Szólni érdemes drámaírodalmunknak a hetvenes évek végétől fölbukkanó „blöddli”-vonulatról, mely elsősorban Jancsó Miklós és Hernádi Gyula közös vállalkozásai nyomán alakult ki. Rengeget föltreértés, -magyarázás illetve ezeket a produkciókat (*Mata Hari*, *V. N. H. M.*, *Csárdáskirálynő* stb.), pedig egy kellemes széles skálájú szellemi horizonton jogosult és üde színárnyalat lehetnek volna. Csakhogy nem volt s ma sincs nálunk ilyen széles kulturális szemhatár. A történelem túlságosan is „szent dogma”, „szakterület”, és vélt vagy valószínűs érzékenységek lendülnek ellentámadásba, ha „tisztetetlenül” bánnak a históriával a színpadon. Holott a „blöddli”: távolságot teremt a jelen s a történelem között, és meghaladni segít mindazt, ami a hagyománynak mulandó része; színjátszásunk stílári megújításához sem jelentéktelen hozzájárulás.*

Mindenesetre bizonyos, hogy a hatvanas évek végétől nem lehet többé a régi módon írni történelmi drámát.

* A Jancsó-Hernádi-féle színpadi „blöddli” kritikai elemzését Mészáros Tamás végezte el *A színpad mint blöddli* című írásában, SZÍNHÁZ 1983/9. (A szerk.)

Tudja ezt Szabó Magda is, aki pedig a klasszikus magyar dramaturgia tanítványa, s aki mégis sok mindent vett át az új magyar történelmi dráma tragikomikus, kritikai abszurd műveitől, vagy jutott velük meglehetősen hasonló eredményekre. „Idegenség” és „magyar-ság” mesterséges szétválasztása – mely ellen, a zsidókérdést is érintve, Weöres *A kétfejű fenevadban* igenis szót emelt – például Szabó Magdának is céltáblája: legkitünőbb drámájában, a *Kiáltás, város!*-ban s másutt is. Szabó Magda szintén észreveszi a történelem – látszólagos vagy valós – ismétlődéseit, de ez nála a kajánságnak viszonylag enyhe fokán tükröződik vissza, és elsősorban a bármikor élt ember lényegét, tehát időtlenségét, azaz aktualitását fejezi ki. Nagyigényű trilógiájában, a nyolcvanas évek elején, a *Béla királyban*, mely a *Bánk bán* „folytatása”, a felületi modernkedés, bizsergető szóhasználat mélyen az országépítést mindig időszertű tanulságai ötlenek elő. „Harcolni lehet alkalmatlan, de bátor emberekkel – mondja Béla király, egyebek között –, de építkezni nem. Az építkezéshez más kell, nem bátorság.” S itt is a nemzeti vállalkozásba való beépülés Kőműves Kelemen-i motívuma válik hangsúlyos-sá: a felszabadulás utáni magyar dráma e fontos gondolata, mely Sarkadi, Gyurkó drámaírók vezetését is meghatározta. Pompás fejlődésrajz, ahogyan a trilógia állandó hőse, az inkvizítorként érkezett Teuton atya végül is Hungarusszá lesz, azonosulva a Magyarországon élők hibáival és erényeivel.

Nyerésége tehát felszabadulás utáni drámaköltésünknek – tehertételeivel együtt – a történelmi vonulat rétegzettségére. Szükség van olyan – a szerző szavaival – „abszolút történelmietlen játék”-okra, mint amilyen 1972-ben *Az utolsó utáni éjszaka* volt, a Maróti Lajos darabja, mely esszédráma, vitadráma keretei között Giordano Bruno kapcsán a XX. század negyvenes éveinek koncepciópereiéről is szólt, s az ideológiai intézményrendszer folytonos megújulását, reformját igenelte. És a formaiszemléleti kísérletek nem teszik fölöslegessé továbbra sem a „hagyományos”, alaposabban vizsgálva: az illyési s a Szabó Magda-i drámafölfogáshoz egyaránt kapcsolódó törekvést sem, mint – például – a Nyerges Andrásét (*Az ördög győz mindent szégyenleni* – 1983). Ez a verses dráma rendkívül izgalmasan veti föl az élet- és valóságidegen „emigrációs” szemlélet veszélyeit – a Rákóczi-szabadságharcról szólva (ösztönözhetett ebben Maróti Lajos 1978-as kitűnő „emigráns” monodráma, *A számkivetett is*), s ábrázol úgyszólván minden forradalmat próbára tevő morális helyzeteket. S ugyanúgy a politikai ígéret felelősségét érzékelteti, mint – mondjuk – Páskándi Géza kevésbé sikerült Jurisich-darabja (*Az ígéret ostroma avagy félhold és telibold*).

Négy évtized hazai drámatermesében sajnálatosan alacsonyabb feszültségű a kortársi társadalmi töltés. Jó ideig menthető ez azzal, hogy a politikai vezetés, a társadalmi megrendelő a rendszer apológiáját várta el a magyar drámától is. 1957-től ez még akkor sem érvényes, ha figyelembe vesszük: a korrigált szocialista társadalom sem rajong a minél élesebb konfliktusok dramatisztikus megragadásáért (miközben – persze – a művészetet szigorú bírálatra ösztönzi, s e tekintetben az úgynevezett ötvenes évek művelődéspolitikája sem viselkedett másként).

Tanulságos, hogy – például – az expresszionista drámaelőzmények dolgában jelentős életműre visszatekintő Déry Tibor mennyire partikulárisan közelítette meg a kor problémáit, mennyire nem tudott – még az asztalfióknak sem – jelentőset alkotni egészen 1954-es egyfelvonásos „diákcsíny”-éig, *A talpsimogatóig*, mely azonban szellemes, a népi színháték hagyományait kiaknázó paródiája a személyi kultusznak, hatalomvágnak, törtető képmutatásnak. 1956-ban írott darabja, a *Vendéglátás* hiteles kritikája ugyan a szólások szintjén érvényesülő munkáshatalomnak, de nem sokat perel vissza az elszalasztott dramatisztikus lehetőségekből.

Sarkadi Imre volt az első – s már csak az ötvenes-hatvanas évek fordulóján –, aki az új társadalom drámai képmását maradandó érvénnyel rajzolta meg, máig túl nem szárnyalt teljesítményt produkálva. De az *Oszlopos Simeon* s az *Elveszett paradicsom*, egy Németh László-i drámafölfogás jegyében, elsősorban az értelmiség drámája volt, közérzetdráma, mely az országépítés, átalakítás igazi folyamatából való kimaradás, kiszorulás tragédiáját fejezte ki, egy morális zuhanás, leromlás, pót-cselekvésekbe menekülés kritikus-önkritikus rögzítéseként. Igazi katarzist ébresztve bár, tehát jelezve valami reményt.

Nem véletlen, hogy az 1956-os ellen-

forradalom tanulságainak fölmérése teremtetett pezsgést ideig-óráig a magyar drámairodalomban. Az ilyen igényrel született művek azonban (Darvas József: *Kormos ég, Hajnali tűz*, Dobozy Imre: *Szélvihar, Holnap folytatjuk* stb.) főként a politikai tisztázás, az agitáció eszközeként s nem szuverén műalkotásként értékelhetők. Így van ez még Mesterházi Lajossal is, aki pedig vérbeli drámaíróként, egyfelvonásos szatírával kezdte pályáját (*Ünneplők* – 1942): *Pesti emberek* című drámája (1958) legfeljebb a vállalkozás horderejével s a mű – a kor terminológiája szerint – „formabontó” jellegével tűnt ki a sorból, tíz esztendő mérlegét vonva meg. Máig időálló „1956”-os drámája, az *Üzenet* (1960) a klasszikus dramaturgia szabályai szerint idézte meg a bányászsztrájk feszültségektől terhes időszakát.

A hatvanas évek bő drámatermése főként a módosult, realisabb alapokra helyezett szocialista társadalomépítés erkölcsi próbatételeit vizsgálta. S legtöbb-ször tézisszerűen; kevés igazán jelentős drámaírói tehetséget reprezentálva, gyakorta regényből átdolgozott „kényszerdrámák” keretei között. Jellegzetes, termékeny drámaszerzője volt ennek az időszaknak Thurzó Gábor, aki színdarabjaival – miként Mesterházi is – új, korszerűbb morális „parancsolatokat” próbált kidolgozni az avult régiek helyébe, hirdett elv és gyakorlat meghasonlásait igyekezett megfigyelni nemcsak a jelenben (*Hátsó ajtó* – 1963), hanem a közeli s a távolabbi múltban is (*Záróra*, *Az ördög ügyvédje*, *A holló és a sajt*), példázatszerkesztő hajlandósággal. Egyik-másik darabja – például az utóbb említett komédiája – a már tárgyalt történelmi vonulat legjobb művei közé sorolható, eleven asszociációs rendszere folytán. Gazdaság és politika, hatalom és igazság kérdéskörében újszerű s akkoriban meglehetősen szokatlanul hangzó megállapítások egész sorát tette. A felszabadulás utáni kitelepítések témáját érintve 1962-ben (*Záróra*) a nyolcvanas évek magyar drámája felé mutat (Görgey Gábor: *Galopp a Vérmezőn*).

Az összevetés érdekes lehetőségeit kínálja a magyar társadalmi dráma körház-, illetve orvosmotívuma. Voltaképpen az *Elveszett paradicsom* is ide sorolható: a gyilkos orvos meghasonlása alapvető társadalmi problémákra vet kíméletlen erősségű fényt. Mindez a tehetségesen berobbanó Csúrka István-nál néhány esztendővel később már ko-

médiává szelídül (*Az idő vasfoga*), a konszolidáció előrehaladó folyamatát érzékelteti: Kenéz Pál pesti markecolóból – a szövetségi politika jegyében – hasznos tagja lesz a társadalomnak. Tragikus színei ennek a problematikának a *Döglött aknában* izzanak föl – bár továbbra is komédia szintjén –: Moór és Paál a felszabadulás utáni esztendőök szögesen ellentétes folyamatainak eredményeképp kerülnek egymás mellé az idegosztályon. A kórterem mikrovilágának társadalmi metszetté szélesítését kísérte meg Gyurkovics Tibor a *Nagyvizitben* (1972). Több eredményt hozott az orvosnak mint reprezentatív társadalmi státusú állampolgárnak a megjelenítése. Hubay Miklósnak a tragédiájában (*Tűzvet viszek*) polgári életesmény képviselője az orvosnő, aki egy elsőgenerációs művész-értelmiségivel összekerülve tragikus föloldódásban semmisül meg, Fejes Endrénél a „jól szituált” orvostanhallgató (ügyvéd fia) önmagát áldozza föl a hátrányos helyzetűekért (*Az anygalarcú*), Görgey Gábor érdekes egyfelvonásosában, a nyolcvanas évek elején, fordított a képlet: proletárszármazású fiatal orvos lobban lángra arisztokrata előéletű ápolónő iránt, s a befejezés reményt keltő: valamiféle – bár iróniától sem mentes – „osztálybékét” ígér (*Ünnepi ügyelet*). Közben a jólét torkon megakadó libacsontjai adnak feladatot az ünnepi ügyelet egymásba szerelmesedő párjának.

Az igazi tragédiákat, konfliktusokat kevésbé volt képes megragadni a felszabadulás utáni magyar drámairodalom, az igazi tragédiák, konfliktusok hiányát annál inkább. Örkeny groteszkjei révén egy egész életmű épült erre – legjobb teljesítményeiben a *Játék* központi szerepét reprezentálva. A *Macs kajáték* forrón elkötelezett, bár ironikus távolságtartás látszatával is operáló vallomása volt itt a csúcspont (1969), de nem érdektelen kísérletnek bizonyult a játéknak nemzeti önismeretet serkentő közös kitalálósdivá emelése – a *Vérrokonok* tanulságai nyomán – az 1976-os *Kuleskeresők*ben. Különös vonás, hogy négy évtized magyar dráma művészetének hatalmas igényű vállalkozásai éppen e játék-dramaturgia jegyében születtek: Örkenynél a *Pisti a vérzivatarban* (1969), Páskándinál a *Haladék vagy „ezt még kívárjuk” avagy a vándor remény alkalmi* (1974) voltaképpen *Az ember tragédiájának* újabb megfogalmazásai. (Mindkét esetben – nézetem szerint – sikertelenül.) Karinthy Ferenc

színdarabjaiban is jellegzetes a játék, a játékos kommunikáció mint a túlélés vagy akár a jelen elviselésének eszköze (*Gellértbegyi álmok*, *Bösendorfer*); újabb drámairodalmunkban mégis a legnagyobb erővel s problémalátató nyomatékkal Csurka Istvánnál hat ez a motívum. Mindannyiszor könyörtelen nemzedéki önkritikával: a *Ki lesz a bálányá?* -ban s – kevésbé meggyőzőn, de a valóság adatoló őszinteségével – a *Deficit*-ben. „Jót nem tehetünk, tegyünk rosszat” – mondja Csurka unatkozó, öröklődő, pótcselekvő hőse; mintha az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosát hallanók. Egymás pénzét vagy házastársát veszik el játék közben ezek a különféle értelmiségi poszton kallódó emberek. Kimaradtak a forradalomcsinálásból – túl fiatalok is lettek volna ehhez a felszabadulás után –; nekik csak a forradalmi cselekvés nosztalgiája jutott. A *Deficit* egyik szereplője így gyón „a hatvanas években, egy nyári éjszakán, egy új városban”: „És a rendszer, a szocializmus, a kapitalizmus, a békés egymás mellett élés, az általános szorongás, a kitzasztottság, az elidegenedés, a borzasztó kétségek, a nagy lehetőségek hiánya, a szerencsétlen magyar történelem, 48, 49, 19, 56 mind itt sorakoznak, vállalják a felelősséget, jön Dózsa, Kosuth, Petőfi, Rákóczi, Truman, Hruscsov, Sztálin és Churchill, együtt megfognak és betesznek a barátom feleségének az ágyába, és kórusban mondják, te nem tehetsz róla, mi tettünk azzá, ami vagy, mi löktünk be abba az ágyba... S mi marad nekem, száználmas reformista hólyagnak? Az élvezet... Ó, milyen aljas vagyok... Hát legalább ezt vállaljam.”

Lényegében máig beteljesületlen drámaírói témajegyzék ez. Nem születtek belőle később jó drámák sem Csurkánál, sem a nemzedéki önkritikát hozzá hasonlóképp megfogalmazó Maróti Lajosnál (*Vénasszonyok nyara*, *Egy válasz története*), Szakonyi Károlynál (*Holdtörte*). Szakonyi különben az új magyar dráma egyik legkitűnőbb darabját alkotta meg 1969-ben az *Adásibával*, ezzel az iskolát teremtő, sokrétű példázattal, mely a konszolidáció társadalmának egyik legnagyobb veszélyére figyelmeztetett: a pusztá jótét, az anyagi gyarapodás nem minden, hiszen önmagunkat mulaszthatjuk el eközben.

Forgalomban van jó pár dráma modell, de a valós lehetőségek – úgy érzem – szűkebbek. Mészöly Miklós drámái a

szabadságról, a történelem értelmetlenségéről, a hatalom embertelenségéről olyannyira eltávolodnak a konkrét nemzeti problematikától, hogy legfeljebb külföldi sikerrel kecsegtetnek (*Az ablakmosó*, *Bunker*). Nádas Péter zenei-táncművészeti hatáselemekkel dolgozó, dramaturgiailag a Pilinszky János-féle „drame immobile”-lal rokonítható „szünet nélküli” komédiái és tragédiái alapvetően zavart viszonyt fejeznek ki a hagyományok iránt – ami konfliktushányhoz vezet egyszersmind: a drámai hősek pedig tagadnia vagy egyetértenie illenék az örökül kapott világ számtalan részmozzanatával kapcsolatban. Állást kellene foglalnia. Polgári dráma – amiként Páskándi is polgári drámának nevezi egyes műveit, de Nádasnál beszűkítő-távolságtartó jellege van e kategóriának.

Többet vált be a hatvanas évek Csurka darabjaiban megidézett új, keményebb, „twist generációjának” várt lehetőségeiből Bereményi Géza éppen azzal, hogy a sorra következő nemzedékekkel kapcsolatos illúziókat oszlatja groteszk-abszurd hangvételű, mégis költőiségtől átmelegedő darabjaiban. Őszintén be kell vallani a múltat – sugallja –, meg kell szabadulni a mindent átpolitizálás szellemétől, a kölcsönös rossz függőség alakzataitól, a kispolgáriság szívósan továbbtenyésző kórokozóitól. A *Halmi vagy a tékozló fiúban* (1979) nemzedéktársai nevében is beszéltethetné címszereplőjét: „Ők [ti. a szülők generációja – K. Zs.] nagyon tudnak valamit, amit mi nem. Valahol, valami homályos, régi időben történt valami, amiről csak ők tudnak, és ha nyomozol utána, máris meg vagy fogva. Viszont ha nem törődsz vele, akkor csak két embert látsz, akik így düllesztik egymásra a szemüket mélyértelműen, közben téged röhgögőrcs vesz elő, mert fogalmad sincs, mire utalgatnak. Ezek elvesztettek engem, azt hiszem, én pedig nem tartom veszteségnek őket.”

Föltétlenül jogos igény, hogy az újabb drámaírói generáció – vagy van benne nemzedéktudat, nemzedéki összetartás, vagy sem – megszerkessze a saját leltárát az általa megélt korról, mint tette a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján Kornis Mihály szenvedélyes mellé és szembenállást provokáló, ám kétségtelenül tehetséges darabjában, a *Hallelujában*. Nagyigényű, figyelemre méltó módon megalapozott drámaírói életmű máris a Spiró Györgyé. Szenttelen,

pontos – mégis gyakorta torzító látéletet ad jelenről, múltból. Túlpolitikált mechanizmusnak érzékeli s érzékelteti az életet, a sakkjátékos szakértelmével mutatja meg rejtett mozgatórugóit. *Békecsászár* (1963–1981) a harmadik drámakísérlet – az Örkeny s a Páskándié mellett – *Az ember tragédiája* újraköltésére; mintha az eszkimójelenetbe oltaná bele a római, és – sajnos – történelmi drámáinak összhangzó tanulságát így fogalmazza meg benne Inferior révén: „A jelen téboly! Nincs kiút belőle! A múlt hazugság! Jövőt nem hiszek!”

Schwajda György jobbik lehetőségét a *Segítség* című komédia jelzi: egyetlen, de részvételtjes bemutatása a ma is létező, sőt újratermelődő elesettségek; *A szent család* naturalizmusa semmilyen értelemben nem reveláció. (Az érdeklenség azonos szintjén Spiró *Esti műsorával*.) S míg Sárospataky Istvánnál legfeljebb a költői drámanyelv megteremtésére törekvő, néhol Füst Milán-i ösztönzést is sejtető buzgalom méltányolandó – tisztaságok kifejezése céljából (a látszatot le kell leplezni, csak a nyílt politika fogadható el stb.), Urbán Gyula *Élőkép* című groteszk játéka egy eredetibb hagyományfölfogást jelez: mintha *A civilizátor* kevésbé ismert Madáchát követné korszerű hangvétellel, beépítve Örkeny, Jancsó egy s más eredményét. A fiatalabb drámaírók nem csekély részére jellemző naturalista szemlélet uralkodik Verebes István *Ketősünnepében*, mely mintha – mondjuk – Szép Ernő *Völegényének* volna mulatságos, korunk értékzavarát, eszmei ellentmondásait kifejező (a Bunkócska s a hűsvéti ének egyszerre hangzik Kovácsék lakásában), de csöppet sem mély és nagyigényű újírása. S létezik Tandori Dezső papírszínháza is: a költő lírai énjének – olykor megsokszorozó – dramaturgus folytatásaképp, annyira belül maradva azonban Tandori jellegzetes világán, hogy más drámai kísérletező számára használhatatlan ez a fölfogás.

Hogyan summázható végül is a Sédttől a Tiszáig terjedő új magyar drámai vonulat? Mit lát s látta meg a *Malom a Séden* s *A szélmalom lakói*, Illyés 1958-ban, Páskándinak a nyolcvanas évek küszöbén született darabja a magyar társadalom fejlődéséből, változásából? Illyés Gyula izgalmasan és hitelesen ábrázolja e szimbolikus Noé-darabjában: mi az, ami 1944 tavaszán már nem életképes; tanár főhőse révén pedig megfogalmazza: „minden percben minde-

nütt lehet – bármily fellengősen hangzik – hazát építeni”. S Galambos tanár úr és a kommunista Berecz eszmecseréjében előlegződik már az a nemzeti közmegegyezés, amely a valóságban – sajnos – csak 1956 tragédiája nyomán, a történelemből okulva vált társadalomformáló tényezővé. (S amely közmegegyezésnek egy másik tanár úr, Németh László korszaknyitó, 1961-es *Utazás* című vígjátékának főhőse, a Szovjetunióba látogató, az 1956 utáni szellemianyagi újjáépítéshez szövetségesnek megnyert Karádi József lett előmozdítója. Ennek ügyszólván egyenes folytatásaként született meg Németh László jelen idejű társadalmi utópiája, a *Nagy család*.)

Nos: az 1879-es tiszai árvíz megidézve, Páskándi-féle „polgári tragédia” már egy konszolidációs (kiegyezés felé haladó) szakaszt ábrázol, annak új típusú ellentmondásaival. Kérész Pap Dániel, hét szélmalom megtollasodott gazdája itt már nem a hajdani szabadságszéményel törődik, hanem a vagyonnal, mely – szerinte – voltaképp szintén a szabadság egy formája. De a jótékony változásnak itt is fölmerül az eshetősége, hiszen minden „lehet tájkép, és minden lehet egyben csatakép”, ahogyan Mityók, a vándorköltő és -festő fogalmazza meg nagy bölcsen. Vagy ahogyan Erzsébet asszony, Kérész Pap tisztaságra sóvárgó felesége mondja: „Majd új szélmalomok épülnek Szeged környékén s mindenütt. Mert amíg szél lesz, szélmalom is lesz. Új szélmalomok, új házak... De vajon a bűnök nem a régié maradnak-e? Vagy az új szélmalomokban lakók – új bűnöket találnak ki maguknak?” A kérdést a föltevője sosem fogja megválaszolni – mert elpusztul a malmot fenyegető áradatban, melyből a szereplők közül csak egy huszártiszt kerül ki épségben.

Sötét ábrázolás? Az, némely vonásában, de ezt a történelmi darabot ugyanúgy csak az analógiás gondolkodás egy körülhatárolt illetékességi tartományában értelmezhetjük „mai témájú” alkotásként, ahogyan a többi hasonlót. Üzenete pedig egybevág az 1956 utáni magyar dráma legjava természetéből kiolvashatóval: eszméink, eszményeink szerint érdemes s szabad csak boldogulnunk. Szó és tett egysége révén.

Színházzá, színházalakító tényezővé kevésbé vált a magyar dráma az elmúlt évtizedben. Ezért nem vethetem össze fejlődését a színházművészeti kifejezés-

mód fejlődésével. Jeles művek sokszor csak jóval a megírásuk után vagy sohasem kerültek színpadra. Máskor meg drámaszerzőink hangoztatták sértődötten: a színháznak kell hozzájuk igazodnia. Pedig felszabadulás utáni dráma-művészetünk legnagyobb tehetsége, Sarkadi Imre ezzel kapcsolatban is helyes álláspontot képviselt: „a színpad törvényeit ismerje a rendező, és ismerjék a színészek; az író a dráma törvényeit ismerje” – írta 1948-ban. Mindamellet nyilvánvaló, hogy színház és drámaköltés csak valamiféle normális kölcsönhatásban létezhetik.

S hogy a színházi nyelv megújulását is szolgálhatja a nemzeti drámatermés: 1956 előtti s utáni példák sora bizonyíthatja. Mert nem pusztán külföldi eredmények átvételére került sor, amiként – Páskándi is vallott erről – a magyar dráma is alapvetően egy belső fejlődés folyamatában jutott el egy korszerűbb hangvételig, a népi hagyományok, Csokonai, Kosztolányi, Déry Tibor 1945-ös novellái nyomán, sőt Rejtő Jenő, Ráth-Végh, Mikszáth, Karinthy ösztönzései folytán. „Az idegen mintákat – írta Páskándi – csak jóval később ismertük meg (Beckett, Ionesco, Dürrenmatt stb.)” Hozzátehetjük: Örkeny, a filmmel próbálkozó s a színház felé aztán visszaforduló Örkeny abszurdjai nélkül sincs korszerű magyar színházművészet. Brecht nélkül sincs. A Vígszínház, a Thália, a Nemzeti, a Madách, a Huszonötödik Színház, Pécs, Kaposvár, Szeged, Debrecen, Veszprém, Kecskemét, az újjászervezett Katona József Színház, a Játékszín, tehetséges amatőr-együttesek, például a Térszínház; Nádasdy, Gellért, Pártos, Horvai, Kazimir, Ruszt, Nógrádi, Sik, Székely, Zsámbéki, Babarczy, Gothár – sorolhatnók – teljesítményei együtt igazolják a negyven év magyar drámájában rejlő színházalkotó, -megújító lehetőségeket.

A folytatás talán kevesebb zökkenővel jár majd.

