

jük számon Horgas Bélán, miért nem ír csupa mesterművet (aligha lenne jobb költő attól, ha azt, amiről úgy érzi, le *kell* írnia, nem írja le); amit hiányolunk kötetéből, az mintegy túl van ezen a kérdésen: a versek nem mutatnak csúcscok, nagy költemények felé, melyekben az egyébként jól-rosszul megfogalmazott életérzés, lelki változás – az *eszmélet*, ahogy a költő mondja – drámai teljességgel, igazi feszültségben jelenne meg.

Holott nem jelentéktelen az az út, amit Horgas Béla első publikációi óta megtett. A *Nevetni, sírni*, de még a *Távolságok* is az emberi közösség utáni vágyat, küzdelmet fogalmazta meg. Az, ami egykor a legnagyobb tét volt – a valóságos emberi *találkozás* –, ma természetessé vált a költő számára. Pontosabban: természetessé vált a közösség melletti elkötelezettség. A menekülés, a magány dimenziója azonban nem tűnt el lírájából; magasabb szinten, más összefüggésben költészetét újabb belső ellentmondás feszíti, melynek motívumai rokonok a korábbiéval: a közösségi ember eszmélődése. Valamikor a *Dadogás* katógó-rohanó mondataiban és mondatfördékeiben a dilemma teljes érzelmi intenzitással robbant (engedjen-e magába zárulás kísértésének, vagy a találkozást, a kapcsolatot válassza?); most azonban, amikor emocionális szinten megszületett a költőben a döntés, megkezdődik az eszmélet kora (ismét megszólal benne az „én”: *tudatosan* vállalni a kapcsolatteremtés kemény feladatát).

Józan kor ez, Horgasnál talán túl józan is, túl hideg: „A csontkocka résein kinézek”

– írja, majd másutt „zsibbadó fémnek” érzi „kő hátára, napnál magasabbra” törő önmagát „a tejutak közti havazásban”. De idézhetnénk *Külön* című versét is: „A koponya felől, / az ablakon, / kilépek / és visszanezek / rá, / aki vagyok.”

A *Szögek* ciklus mellett, melyből az iménti sorok valók – mindössze 14 vers – a kötet szinte valamennyi darabja helyzetdal, vagy ún. alkalmi vers. Következik ez a fentiekből: Horgas egyre jobban vonzódik az absztrakció felé, talán az eszmélet szigorúsága és tisztasága miatt. Szinte laboratóriumi feltételek közt szeretné elérni a „megvilágosodás” állapotát (a Zenhez is, a hippikhez is nagy nosztalgia húzza), s ez egyúttal buktatója is e „gondolati” lírának, melyben mintha a hangsúly inkább a kulisszákra tolódtól volna a *gondolat* helyett. S ez ront a kötetben felbukkanó mesefigurák, groteszk legendák, hippi-versek, Henry Moore, József Attila vagy akár Kőműves Kelemen drámájából született költemények hitelén.

Ez az a hiányérzet, amit bevezetőül említettem: az eszmélet intenzitását hiányolom Horgas Béla kötetéből. A személyes drámát ha mesébe, legendába, mítoszba foglalva is, de valós, megrázó és felrázó mélységeiben ábrázolva. Az egész ember drámáját. Mert a „sétalovaglás”, mely a költő számára egyet jelent „a fölismeréssel, a megvilágosodással” nem csupán az értelem tornája. Az értelmi torna előbb-utóbb üresjáratokhoz vezet: érzelmi tényezők nélkül aligha születhet igazi költészet. (*Magvető*, 1969.)

PÁLYI ANDRÁS

Három kötet dráma

EÖRSI ISTVÁN: TRAGIKOMÉDIÁK,
GÖRGEY GÁBOR: KOMÁMASSZONY, HOL
A STUKKER? KARINTHY FERENC: HÉT
JÁTÉK

Három drámagyűjteményt tart kezében az olvasó. Néhány kivételtől eltekintve „kész”, azaz bemutatott darabok ezek. Nem véletlen, hogy a Thália Stúdió és a Madách Kamara vállalkozott megrendezésükre, hisz rokon vonásuk a kísérleti jelleg. Ha az irodalomtörténet nem foglalta volna le a tézisdráma megje-

lölést, most bátran élhetnénk vele: Eörsi, Görgey és végeredményben Karinthy is tételek, vagy ha úgy tetszik gondolati modellek megfogalmazására, igazolására vállalkoznak. Bármennyire is különbözik világnézetük, kérdésfelvetésük, darabjaiknak lényeges közös vonása: egyikük sem ír hagyományos, klaszszikusan zárt formában. Ezt jelzi már a darabok címét követő műfajmegjelölés is: bohóctréfa, tragikus bohózat, komitragédia, traktátus. Dramaturgiájuk meghatározó eleme a groteszk, a tragikum és komikum együttes

jelentkezése. Színházuk fokozott igénytel fordul a néző felé: nem céljuk katarikus érzések kiváltása – a közönségre hárul az a feladat, hogy a borzongások és nevetések segítségével szétválassza azt, ami a világot jelentő deszkán és főként magában a világban olyan áttekinthetetlenül összebonyolódott. Ez a fajta dráma „a nézőben akarja kialakítani a pozitív pólust: a tiltakozást és az önvádat.” (Eörsi István előszava.)

A felsorolt jónéhány rokon vonás ellenére is külön világ a három drámakötet. Eörsi Istvánnak, úgy érezzük, Brecht a szellemi őse. Darabjait a példázat szándékával írja. Szituációi markánsak, dialógusai lendületesek, az egyértelműen megfogalmazott drámai mondanivaló hiánya miatt azonban darabjai széthullnak. Ha elolvassuk a kötethez írott bevezetőjét is, összevethetjük az írói szándékot a megvalósulással. Az erőszak nyomása alatt elembertelenedett, egyéniségét elveszített kispolgár a célpontja a *Sírkő és kakaó* Eörsi vallomása szerint. Témaválasztása azonban nem szerencsés (Piti Lajosék harca az öregasszonnyal kötött eltartási szerződés körül), így nem sikerül következetesen kibontani a Piti-életmód kritikáját sem. Az eltartási szerződések kapcsán keletkezett jogi, bűnügyi problémák, véleményünk szerint inkább a szociográfia kutatási körébe tartoznak, és semmiképpen sem alkalmasak annak a modellnek a hordására, melyet az író épít rájuk. Menthetetlenül törés áll be a darabban, mert a szerző egy konkrét szociális problémát merőben más gondolati síkon futtat ki.

A *megmentett város* szintén a hatalom és kiszolgáltatottság, alárendeltség viszonyát vizsgálja: az emberellenes hatalom állandó jelenléte, nyomása mozgásba hoz a társadalomban egy olyan mechanizmust, melynek maga a társadalom lesz az áldozata. A gondolati konstrukciót hordó anyagot itt jóval szerencsésebben választotta Eörsi: „valahol Európában, mondjuk a 16–17. században” az inkvizíció „megment” a bűntől egy várost, melynek polgárai saját életükért rettegve egymást jelentik fel, küldik máglyára.

Az egyén elidegenedésének folyamata képezi a *Horádok* gondolati vázát. A nyilásuralom és német megszállás idején játszódik a darab Budapesten. Gordon és Barla, a büjtött zsidó tudós és az őt segítő barát kapcsolatának változása érzékenyen mutatja az egyre fokozódó veszélyt és fenyegetettséget. Az embertelen hatalom törvényei előtti behódolás, az üldözöttség és alárendeltség állapotának elfogadása a szuverén egyéniség feladását jelentik. A hordó-lét elfogadása, a beletörődés ellen írott mű jellegzetes Eörsi-darab: a modell, a gondolati struktúra elsődleges volta markánsan kirajzolódik. Az anyag és tartalom kettőssége nem olyan zavaró, mint a *Sírkő és kakaó* esetében, de a motiváció következetlenségei, Gordon

meghasonlásának indokolatlansága („a túlélés szegénye”) megnehezítik a drámai jelentés kibogozását.

Eörsi témát hordozó anyagot keres az előre kialakított modell számára. Görgey drámáinak világában is kulcsszó a hatalom, kiszolgáltatottság, háború. Az absztrakció nála azonban merészebb, következetesebb. Ő is kibontakoztat a színpadon valamiféle történetet, de felmenti a nézőt és olvasót az alól, hogy reális, elhíhető esemény után nyomozzon. Figurái rendszerint képletek, melyeknek színpadi mozgása a jelképek jelképe.

A címadó darab – a *Komámasszony, hol a stukker?* – mintapéldája ennek a dramaturgiának. Az őt szereplő között kézzel járó a stukker, a revolver. Származás, neveltetés és elvek különbözősége ellenére mindegyik egyformán cselekszik a fegyver birtokában: terrorizálja a többi. Hatalom és terror közé kerül tehát egyenlőségig Görgey Gábor darabjában. Az azonban nem derül ki egyértelműen, hogy az író csak bizonyos hatalmi formákról vagy általában a hatalomról ítélkezik így: a panoptikumi figurák ugyanis inkább az előbbi, az absztrakció szintje s az ellenpróba hiánya pedig az utóbbi engedi sejteni. Ezért érezzük helyénvalónak Pándi Pál megjegyzését, aki a drámáról szólva szemléletbeli eklekticizmusról beszél.

A *Hírnök jő* írói szándéka egyértelműen magyarázható. A világtól elzárt, magatehetetlen, egymásra csarkodó két öregről kiderül, hogy ők a háború végső mozgatói. A világtól teljesen elzárva, információk nélkül, a szenilitás végső stádiumában cselekszenek, fiaik pedig hősiességtől és önfeláldozástól áthatva öldökölnék és halnak. A darab tökéletes abszurd drámának indul. A beszélgető öregek, a hírnök és az ápolónő monológjai az elszigeteltség, a hiábavalónak látszó várakozás motívuma antidrámát sejtetnek. A férfi, a harcos megjelenésével azonban az előbbi helyzetkép új értelmet nyer – a darab a szemünk előtt alakul abszurdból példázattá.

A *Néptüredő* a kötet legfrissebb darabja (1967). A passzív, a világról tudomást nem vevő, jószándékú kispolgár a hatalom kiszolgálója lesz, öntudatlanul is együttműködik az emberirtó mechanizmussal. A tanítás itt nem a *Hírnök jő*-ből már ismerős általánosító síkon bomlik ki. A szerző egyetlen szóval (*transzport*) pontosan megjelöli a kort, a hatalmi formát. A darab dramaturgiai érdekessége éppen ez az egyetlen szó, illetve ennek az elhelyezése. A színen szerelést végző mester, segéd és inas beszélget és dolgozik. Tökéletesen látjuk az inas kis drámáját, a segéd úr állandó basáskodását stb. A munka befejeztével a három szereplő elhagyja a színt. Néhány pillanat múlva az inas feldúltan visszahátrahajlik és azt kiabálja: Én nem tudtam!!! Mikor a szín újra kiürül, a mikrofonból ez hal-

latszik: „Az első transzportot beteretelni” – Az egyfelvonásos műfaj sajátos formáját alakítja ki Görgey: a végszóként elhangzó csattanó átrendezi az egész játékot, új drámai jelentést kölcsönöz a történetnek.

A *Rokokó háború* a kötet összes többi darabja tartalmi összegzésének tűnik. A tartalmi összegzés szándéka azonban túlságosan is illusztratív megoldásokhoz vezet. Görgey a cselekményes drámához tér vissza, de műve az alapmotívumként húzódó, kissé melodramatikus ízü szerelmi történet ellenére is mozaik-szerű marad.

Karinthy Ferenc *Hét játéka* több mint egy évtized drámatermését tartalmazza. A szerző részben más műfajban megírt alkotásainak dramatisztizálását, részben pedig eredetileg színpadra írt műveit nyújtja át az olvasónak. A kötet négy egyfelvonásosa ez utóbbi csoporthoz tartozik. A hagyományostól eltérően „előkészítetlen” játékok ezek. Hőseiket a véletlen (újsághirdetés, presszó, hőlégkamra) hozza össze. A dialógus logikája a *kérdezz – felelek* során létrehoz az egymás számára érdektelen felek között valamiféle kapcsolatot, a közösségvállalás lehetőségét. A partnerek számára azonban nincs értelme ennek a vállalásnak, érdekesebb és kényelmesebb vagy könnyebb nekik, ha folytatják a játékot, nem lépnek ki annak mechanizmusából.

Mit is játszanak Karinthy Ferenc hősei? A Bösendorfer „vevője” telefonbetyárosdit. Egy szívbeteg öregasszonyt zaklat – unalom-ból, magánya miatt – mint „bevallja” utolsó nagy alakításában. A *Dunakanyar* játéka annyival legalább emberibb, hogy itt két egyenlőnek ítéltető partner kémleli, kérdezi egymást – a családott vendég és a nem kevésbé kiábrándult presszósnő. Játékuk több a *Bösendorfer* fiatalemberének rossz viccénél, de mégis csak játék marad, mert a felek kis ritmuskülönbséggel felvillanó őszinteség után gyáván a kényelmesebb utat választják. A *Gőz* hőlégkamrájának négy fala között játszódó szópárbajban mindkét fél vesztes marad. Görseő dühvé fejlődő indulatok groteszk pusztulásba sodorják őket. Saját maguk elvesztői: a hiúság, a makacsság áldozatai lesznek.

A lebilincselő dialógusnak kulcsszerepe van ezekben a játékokban. Az egymást kémlelő partnerek beszélgetése teremt meg az alaphelyzetet – a lehetőséget –, melyet végül egyik fél sem vállal. Az ember kapcsolat nélkülsége, társtalansága már nem megoldandó problémaként, csupán játék helyzetként jelenik meg. A be sem vallott magány megszüntetése nem egyszerűen lehetetlen, hanem felesleges, hisz megértés, szerelem, élet helyett a játékot választja a Karinthy-hős.

Külön kívánunk szólni az átdolgozásokról. 1955-ben mutatkozott be Karinthy Ferenc először drámairóként az *Ezer év* című darabjával. Ennek második, 1964-ben átdolgozott és rövidített változata szerepel a kötetben. A darab alapanyaga a nevezetes riport a rigorózus abortusz törvényről. A ma oly modernnek ható vizsgálat-jelenetsorban fény derül a gyermekgyilkosságot végrehajtó személyek bűnös-ségére, s a bírák az ezeréves elmaradottságban s az említett törvényben találják az ereden-dő okot. Az okok bölcsek feltárása s az igaz-ságos ítélet ellenére is szűknek érezzük a darab jelentéskörét. Karinthy Ferenc a drámában is riporterként ragadja meg a tényeket, egyedi jelenségeket helyez reflektorfénybe, de adós marad az erővonalak drámaian koncentrált fel-vácolásával.

„Egy letűnt kor nem tanulság nélküli felidé-zése” a *Szellemidézés* célja. Az író óvja a köz-önséget attól, hogy kulcsdrámának tekintse a művet, bár kétségtelenül felismerhetők az életrajzi vonatkozások. A tehetség, a szellemi energia és a körülmények mérkőzése helyett egy jelenetekre széthulló komédiát kapunk, melyben a hisztérika feleség és a sületlen ven-déglány viszik a primet. A darabot még talá-nyosabbá teszi a zárójelenet, melyben az író (Donáti Sándor, alias Karinthy Frigyes) vissza-utasítja ifjúkori énje álmait.

A *Budapesti tavasz* a regény szövetéből azokat a lényeges motívumokat emeli ki, melyek a politikától távolálló bölcsészhallgató és szökött katona Pintér Zoltánt mégis a partizánok közé viszik. A színhely és a szereplők szinte ál-landó cserélődése illusztratív képsorozattá tes-zik a művet.

Befejezésül visszatérünk arra a megjegyzé-sünkre, hogy a három kötet drámáira (Karinthy Ferenc prózaátdolgozásainak kivételével) egyaránt jellemző a groteszk elem domináns jelenléte. Ez a jelenlét az egész modern mű-vészet egyik kulcskérdése. A dramaturgiában elválaszthatatlanul összefügg a konfliktus, hős, drámai küzdelem felfogásában végbement változásokkal, mérföldkő az antidráma, az abszurd felé vezető úton.

A bemutatott darabokban az abszurd színház több lényeges jegyét ismertük fel. Nem egy-szerűen művészi jegyek átvételéről van itt szó, hanem világképről, a problémák egyfajta új látásáról. Ez a látásmód azonban nem letisz-tult, s így több esetben dramaturgiai követke-zetlenségekhez vezet. Üdvözljük azonban az igényt, mely az egyén és a társadalom visz-o nyának vizsgálatát új módon kezdeményezi. (*Mindhárom kötetet a Magvető adta ki 1969-ben.*)