

KERÉNYI FERENC

AZ ELTŰNŐ DRÁMAI SZEMÉLYISÉG NYOMÁBAN

(1982 MAGYAR DRÁMÁIRÓL)

A statisztika igazságaiból

Egy esztendő drámaterméséről írni — ez mindig fikció, önkényesen kiharított metszet az irodalom folyamatából. Az 1982. évben megjelentekről készített áttekintés, amely nem veszi, nem veheti figyelembe a vizsgált művek színpadra kerülését, esetlegesen korábbi első megjelenését és csupán az elemzés későbbi szakaszában szentel figyelmet a megírás évszámának, mégis eredménnyel kecsegtethet: hetvenöt dráma szövegét terítheti ki a recenzens, s a mennyiség a tendenciák ígéretével szolgálhat. Már minőségi tény viszont, hogy 1982-ben jelent meg Örkény István életműkiadásának három drámakötete, az utóbbi évek legnagyobb színházi sikerének számító *Csiksomlyói passió* „librettó”-ja, új kiadásban Illyés Gyulának négy drámája; önálló kötettel jelentkezett Mészöly Dezső, Görgy Gábor, a fiatalabb nemzedékből Bereményi Géza, Boldizsár Miklós, Nadas Péter, Spiró György; tragikusan korán lezárult alkotói pályája mindkét szövegével szerepel Hajnóczy Péter. De a folyóirat- és antológia-kiadások szerzői között is a névsor Weöres Sándortól Karinthy Ferencen és Fejes Endrén át Páskándi Gézáig terjed.

Impozáns tágasság és változatosság. Arra mindenesetre jó, hogy ismételten és nyomatékosan megcáfolja az íróasztalfiókban rekedt remekművek mítoszát. A drámapublikálási alkalmak számát elégségesnek látjuk — kivált, ha figyelembe vesszük, hogy a Magvető Kiadónál önálló drámakötettel jelentkezett négy szerző szövegeinek zömét és javát nem elő-

szőr olvashattuk nyomtatásban. A lehetséges megközelítési szempontok közül a drámai személyiség helyzetét választottuk.

Az Örkény-életmű tanulságaiból

Örkénynek – nemzedéki élményként és irodalmi nyersanyagként is – szembe kellett néznie az egymás sarkára lépő, évtizedekre elegendő eseményt sűrítő történelmi sorsfordulókkal, a második világháborútól a konszolidációig. E folyamatábrázolás igénye az epikai totalitás lehetőségét kínálta inkább, mint a drámáét. A 20. századi dráma közismert epizálódásának problémája, amelynek során az egyéniség már csak viszonyrendszerekben, társadalmi funkciókban, szerepekben létezik;¹ ezt Örkény a maga számára sikerrel oldotta meg. A magyar hagyományból nem az egyeduralomra jutott naturalista dramaturgiát követte,² hanem a madáchi utat, *Az ember tragédiáját*, az egyazon esemény vagy eseménysor értelmezésére alkalmazott szimultán látásmódot. A hatást a napi kritika csak a *Pisti a vérzivatarban* dramaturgiájában mutatta ki. Véleményünk szerint azonban ez a szimultán látásmód Örkény egész drámafelfogására és írói gyakorlatára jellemző, s eredményeként az intellektuális konfliktusnak sajátos formája jött létre, amely gyökeresen különbözik a hagyományos, drámai személyek közötti konfliktustól és amely – a lehetséges, egyidejű szempontok egyikeként – határozottan számít a néző asszociációs bázisára is. Ez magyarázza, hogy miért döntött Örkény több témája esetében is a csak időlegesen tárgyiasuló, de a közönséget közvetlen közösségként egybegyűjtő színpadi előadásra szánt dráma műfaja mellett.

¹ A folyamatra l. Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*. Bp. 1979.

² A magyar drámahagyományhoz való viszonyát (az Igazgató, a Rendező és a Néző szempontjaival) Örkény szellemes-csúfondárosan írta meg Tóth Ede *A falu rossza* c. népszínművének átdolgozásában (1975).

Örkény drámai személyiségei mindig közösséget képviselnek, a nemzetet, a „magyar embert”, a magyarság egy nemzedékét. Ezért alkalmasak nemzetkarakterológia bemutatására, ennek részeként pedig a közösség hagyományaihoz való viszony vizsgálatára. Drámai életművét ebből a szempontból is a megszüntetve megőrzés kitűnő példájának tartjuk, sajátos magyar teljesítménynek, amelyet minőségi különbség választ el a hagyományos dramaturgiától éppúgy, mint az abszurd drámák világától. A napi kritika ez utóbbiak vonatkozásában elsősorban a hatást hangsúlyozta; Örkény maga a *Tóték* előszavában különböztette meg személyiségeit az abszurd „hős” archetípusának tekintett, hegyről leszálló Sziszüphosztól.³

Az út mindazonáltal nem volt egyenes, kitérők nélküli. A *Voronyezsben* (1944) Pataki Gábor szakaszvezető még csak ügyes ember, pikareszk életfordulatokkal és mesterségekkel a háta mögött; különbékéje (szerelme és átállása a szovjetekhez) egyedi megoldás. Életben maradása dramaturgiai önkény eredménye, hogy krónikása lehessen a történeteknek, a második Mohácsnak tekintett doni katasztrófának. A többi szereplő, akikben pedig igazolódnia kellene a Pataki-féle magatartásnak, sematikus és túltípizált. Jellemző módon a bemutató szerzői instrukciók többet árulnak el róluk, mint akciójuk és dikciójuk együtt. A Voronyezs-téma második feldolgozásában, *A holtak hallgatásában* (1973) Örkény Nemeskürty István kötetének (*Rekvium egy hadseregért*) dokumentumanyagában megtalálta az objektív nézőpont lehetőségét, saját emlékei és reflexiói ellenpontosítására. A kollázból így kibontakozhatott a sorozatos rossz döntések drámája, s noha középponti figurája nincs a darabnak, Jány Gusztáv és Stomm Marcell árnyalt ábrázolása mégis véleményeket polarizálóan ésszerűnek bizonyult.

³ A *Vérrokonok* elemzése kapcsán hasonló, finom megkülönböztetést alkalmazott Nagy Péter: *Zsölyyre ítélve*, Bp. 1981. 279.

A *Sötét galamb* (1957) újabb lépés a szimultán látásmód érvényesítése felé. Glória, a felozlatott apácarendben töltött 12 év után, a belső törvénné vált előírásokkal egy zárt, sajátos kisközösség normáit viszi magával a világi életbe, ahol szűkebb és tágabb környezete csak Tar Ilonaként fogadja és veszi tudomásul, a rokonérzéstől a teljes elutasításig terjedő érzelmi-akarati skálán. Ez a hagyományosabb, interperszonális konfliktusrendszer nem eredményezett igazán jelentős drámát, mert a szereplők és színhelyek epikusán széles tablója nem irányul a Glória-magatartás mint személyiségközpont felé, hanem inkább az epizódok színessége uralkodik.

Bármilyen szempontból közelítünk az Örkény-életműhöz, a pálya fordulópontját mindenképpen a *Tóték* jelentette (1967). Minthogy a háborús témát a hátsország idilljére vetítve jeleníti meg, kétféle magatartás szegül szembe egymással: Tót Lajos (az átlagos nevű és képességű) tűzoltóparancsnok békebeli, patriarchális életvitele és értékrendje a nevesincs (tehát csak rangjában és funkciójában létező) Órnagy háború szabta világával, amely a frontreflexek hátsországban groteszkül ható egymásutánjából egyre félelmetesebbé növi ki magát, hogy szétzilálja Tót cselekvési sztereotípiáit. Ezek önmagukban kisszerűek, értéktelenek, csupán ebben a szembesítésben kapnak megőrzendő „helyi értéket”. A két főhős voltaképpen az Ember két lehetséges viselkedési modellje, ugyanazon szituációban (afféle modern Ádám és Lucifer), szembenállásuk mégsem hagyományos konfliktus: Tót mindvégig hasznossága tudatában cselekszik, nem tudva fia haláláról. Az így megjelenő groteszk totalitás néhány örkényi paradoxon figurává emelésével bővül ki (Tomaji plébános, Cipriani professzor) – ezek azonban a téma-előzményül szolgáló kisregény hozadékai inkább, mint a példázat lényegéhez tartozó szereplők.

Az emberi viszonylatok gazdag, többféleképpen értelmezhető voltával lett az életmű másik csúcsa a *Macskajáték* (1969), amelyet nem annyira a kommunikáció drámájának látunk (Orbáné kitörési kísérletének megcsontosodott,

formálissá vált kapcsolataiból), mint inkább az életmű további részében vezérmotívummá erősödő nemzeti mentalitás csírájának. A Szkalla-lányok közötti különbségek rögzítése után szembesül a hagyományosan magyarnak tekintett életvitel (Orbánné) Giza higgadt megfontoltságával. Kettejük bonyolult, sokszálú kapcsolatát tovább gazdagítja a „többnek látszani” mentalitása (Paula) és a mindenkire feltekintés (Egérke) magatartásformája. Örkény nagy leleménye, hogy az életfelfogások ütköztetését egy klasszikus háromszög-történet dramaturgiai keretében játszhatja le, amelynek groteszk felhangot a szereplők életkora ad: valamennyien 60 év fölöttiek.

A nemzetkarakter kifejtettebb példázatai közül az író a *Vérrokonokat* (1974) addigi legjobb darabjának tartotta és több helyütt is gondos-pontosan megadta az értelmezés kulcsát. (A vasút = haza vagy bármi, ami a nézőnek fontos; a Bokorok = magyarok, ideértve a nézőket is.) Ez valóban döntő, hiszen nincs hagyományos cselekménye a drámának, a két lényeges történés (a nyári menetrend bevezetése és Bokor Pál életbenmaradásának kérdése) a példázat eleme. Mindkettő egyúttal a közösségi mítoszok forrása is: világosabban utalt erre a dráma eredeti címe, a *Vérszerződés*. Mindezeket az alárendelt viszonyban lévő mítoszok egész hálója fonja körül; tárgyakhoz, épületekhez, helynevekhez kötődve. Amíg azonban a vasúthoz és a vérhez kötődő, halálosan komoly, hiszen létük eszmei és fiziológiai feltétele – a többi nem az, sőt ábrázolásuk egészen a bohóctréfiáig elmehet, mint Veronka és Pál jelenetében. Minthogy a vasút lett a Bokorok életének szervezőereje, ez képviseli a totalitást. Nincs és nem is lehet igazán negatív szereplő (hiszen mindenki Bokor), mindenkinek jut részigazság; a konfliktus helyét tehát e részigazságokat tartalmazó nézőpontok (összesen hét van belőlük) egy központra irányított villózája veszi át. A három nemzedékhez tartozó szereplők mindegyike rendelkezik lineáris élettörténettel, amelyek azonban feloldódnak a vasút-szimbólumhoz fűződő alapviszonyban.

A kudarcok és sikerré álmódásuk parabolájában, a *Kulcskeresőkben* (1975), a környezet és a figurák (az egyetlen Bolyongó kivételével) reálisak, ám szimbolikus a kulcskeresés, amely ritmust ad a drámának és amely átköt a nemzetkarakterológiához tartozó túlbizonyítás, bravúrra törekvés, manipulálható álmotívumokhoz. A hetvenes évek közepének e két drámájában Örkény – kitűnő társadalmi megfigyeléssel – már nemzedékváltási problémákat is előlegezett. A *Vérrokonok*ban a nyugalmazott hálókocsikalauz, Bokor Pál már csak akkor életképes, ha friss vért kap, „potenciális hulla”; a középkorú Miklós azok egyike, kiknek „tragédiájuk, hogy megvolt minden lehetőségük, de kevés volt a képességük”; Péter az újítusú, érzelemmentes elméleti profi, aki nagy képességeihez nem kap lehetőséget. (A darab vége utóbb – a színrekerülés érdekében – módosult, Pál életben maradhat, Pétert pedig felveszik a vasúthoz.) A *Kulcskeresők* Fóris Antaljában, Bokor Miklós nemzedéktársában megint az ambíció és a képességek kerültek szembe, ismételt előrelépési lehetőségeire ismételt kudarcokkal válaszol. A közös mítosz, a sikerré szépített – álmodott vereség itt is összefogó erejű: nemcsak a Fóris-családra hat, hanem tágabb környezetükre is. A generációs motívum Bodó interjújával jelentkezik. Ez a nagy manipuláció ellentéte, a hamis egybetartozás tudatának elvetése és annak leszögezése, hogy a Fórisok minden adottság és lehetőség esetén is szükségszerűen vallanak kudarcot. Bodó nemcsak a Rádióknak külsőse tehát, hanem az illúziók egybefogta világnak is, amelytől azonban nem kap igazi lehetőséget: a lakásban ő is jelképesen bezárva marad.

Bécsy Tamás a *Pisti a vérzivatarban* c. groteszk játékot (1969–1979) negyedik nagy nemzeti drámánknak tekinti.⁴ Valóban, ez a filmvágásos, időűrítő szerkesztésű, 20. századi

⁴ A *Bánk bán*, a *Csongor és Tünde* és *Az ember tragédiája* mellett. Bécsy Tamás: „E kor nekünk szülők és megölők” (*Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban*). Bp. 1984. 122.

drámai költemény az elmúlt félszázad magyar történelmének átfogó drámai ábrázolása.⁵ A „kollektív önéletrajz” két szövegváltozata érdekes egybevetésekre ad alkalmat: a Fél-szeg, a Tevékeny és a Kimért eredetileg különálló szereplők, Pisti rokonai lettek volna, míg a végleges kidolgozásban – az egymáshoz kötődő, mégis különböző nézőpontokat ígérő családmotívum ismétlése helyett – Pisti megtestesült jellemvonásai lettek, aki így az elpusztíthatatlan, sokarcú, mindig újrakezdő Emberré vált. A tér és az idő egysége után a főszereplő figurájának felbontása és az általuk képviselt magatartásformák ütköztetése különböző történelmi helyzetekben, a látásmódokban rejlő konfliktusok eddig kikísérletezett módszerét most teljes lehetőségrendszerében mutatja be. Mind a négy magatartásforma egyidejűleg csupán a koncepció per és a tudományos kutató jelenetében szerepel, emellett Pistinek két hangsúlyos helyen, a kivégzési és a rejtegetési jelenetben van egymást kizáró, gyökeresen ellentétes szerepe. Ez a kétszer két csúcspont adja a dráma gerincét, sőt ritmusát. Hihetetlenül gazdag a *Pisti* nyelvi és fogalmi háttérje. Nemcsak a koncepció per tárgyalásának hadovájára gondolunk, hanem azokra a tudatosan elhelyezett reminiscenciákra, amelyek a magyar történelem és művelődés nagy egyéniségeit és korszakait idézik: a német akadémiai küldött és a New York-i főrabbi érkezése Csokonai *Tempefői*jének vélhető befejezését asszociálja, a címben szereplő „vérzivatar” Berzsenyire utal, a dráma egésze a Vörösmarty óta föl-fölkomorló nemzethalál képzetével is vitatkozik, míg a Madách-hatás többrétegű.

A *Forgatókönyv* (1979) csírája már benne volt a *Pisti* egyik legalaposabban megírt jelenetében. Barabás Ádám életútjának eseményei a Schmidt-gyári sztrájk szervezésétől a spanyol polgárháborún és a francia ellenálláson át a párizsi

⁵ Jellemző, hogy – korábbi drámáival ellentétben – ezt Örkény eleve drámának írta, csupán a befejezésbe illesztett be néhányat egyperces novellái közül.

kapcsolatig a kétféleképpen interpretálható politikai cselekedetek sorát alkotják, világos utalással Rajk Lászlóra. Visszatért tehát az Örkény-drámák szemléleti vezérmotívuma, de ezúttal a túlbonyolított forma (további lépés a *Pisti* után a filmforgatókönyv és a dráma műfaji egyesítése felé) megakadályozta, hogy kiemelkedő dráma szülessen. A filmszerű vágások feleselnek a cirkuszi kerettel, a tér- és időjáték helyenként már-már követhetetlenül áttételes. Itt modorosnak hat a szereplők több maskarába bújtatása és az interpretálók körének bizonytalanul tág megvonása.

Örkény István életműve nem függetlenül fejlődött a modern dráma fővonalától, de olyan sajátosságokkal szolgált, amely méltán vezetett – néhány műve vonatkozásában – világhírhoz. Nem tendenciák és irányzatok ügyes epigonjaként, nem is egyfajta magyar egzotikum színpadra alkalmazójaként aratott sikert. Ugyanez az oka, hogy nem csinált iskolát, bár dramaturgiájának két visszénye figyelhető meg az 1982-es drámatermésben. Valló Péter a drámatechnika felismert jegyeinek igen kulturált felhasználásával állított össze egy több mint 40 évet átfogó fiktív életrajzi játékot (*In memoriam Ö. I.*). Vállalkozása fogalomtisztázóan tanulságos. Örkény prózájának *drámaisága* nyilvánult meg benne dráma létrejötte nélkül. A produkció szövegformálása már a rendező szemével történt, a szituációkat a nagy szertartások helyettesítik (tánc, halál, temetés). Epigonja is van Örkénynek: B. Turán Róbert, aki a *Csellengők* c. „ attrakciójában” elsősorban a *Pisti* dramaturgiáját követi a „lehajtott fejű nemzedék” ábrázolásában, de a felvállalt totalitásigény állandóan összeütközésbe kerül a legkülönbözőbb stílusokból merített, modernnek érzett ötletekkel (szürrealista és szimbolista megoldások, pantomim, brechti effektusok, nyelvi panelek). Az 1950-ben játszódó dráma időbeli és fogalmi áthallásai pedig fölöslegesesek és naivak, mint például a párttörténeti fontosságú Visegrádi utcánál lerobbanó 44-es villamos, amelyen a főszereplő Ordentlich Dezső szimbolikus utazásokat tesz.

A drámai hős halott?

Az év drámatermésében a másik, hangsúlyos pólust a „hiánydramaturgia” nemzedéke képviseli.⁶ Közülük Bereményi Géza, Nádas Péter és Spiró György önálló kötettel, összesen 11 drámaszöveggel van jelen, de hozzájuk sorolható a szintén kötetet s abban 4 drámát közreadott Boldizsár Miklós, a *Rivalda 80–81*-ben újra kiadott Kornis Mihály (a *Hallelujával*), Hajnóczy Péter (*A herceggel* és a *Dinamittal*), B. Turán Róbert az említett *Csellengőkkel*, továbbá itt említendő Spiró György Katona-átdolgozása, a *Jeruzsálem pusztulása*. A húsz drámaszöveg a drámatermés 26,6%-át teszi ki.

Vinkó József a nemzedéknek nevet adó, általa szerkesztett kötet egyik tanulmányában⁷ a „hiánydramaturgia” fogalmát fejtegetve, sorra vette a „holt-tér” „holt-idő”, „holt-hős” jelenségeit és a mögöttes tartalmakat: az értékbizonytalanság jelentkezését a történelem és az apák nemzedéke tetteinek megítélésében, az etikai normák fellazulását, az erkölcsi relativizmus jelentkezését stb. Foglajjuk össze: tulajdonképpen mindazt megkérdőjelezték, ami a magyar drámai hagyományban két évszázada elfogadott értéknek, sőt mércének számított és amit – mint láttuk – Örkény is annak tartott.

Ennek a nehezen egybefogható nemzedéknek drámáiban a személyiség nem reprezentánsa vagy tagja többé közösségeknek. Szélsőségesen individuális, egyszerre küzd belső (önmegvalósítási) és külső (beilleszkedési, generációs) gondokkal, tehát nem emberi viszonyrendszerében, társadalmi funkcióiban él és cselekszik, hanem annak ellenére igyekszik

⁶ Az elnevezés a Vinkó József szerkesztette *Hiánydramaturgia* c. kötet alapján (Bp. Népművelési Propaganda Iroda 1982.), amelyben az 1982-ben drámaszöveggel jelentkezettekén kívül Czákó Gáborról, Schwajda Györgyről és Vámos Miklósról olvasható még elemzés.

⁷ In: *Hiánydramaturgia*. 113–29.

megmaradni és nem cselekedni. Az életsorsok, cselekvések, történések – a prózairóként pályát kezdett fiatal drámaírók műveiben – elbeszélésbe sűrítve kívülkerülnek a drámán, a lélekszínpadra jobbára a mániákus tevékenységi fellángolásokat követő depressziós szakaszok kerülnek.

A „hiánydramaturgia” nemzedéke őrzi a totalitás igényét (még ha tagadó formában is), ismételten megkísérli a valóság átfogó ábrázolását, az egymásra torlódott történelmi sorsfordulók okozta tudatmaradványok és zavarok feltérképezését: Kornis a *Hallelujában*, Nádas a *Takarításban* és a *Találkozásban*, Bereményi a *Halmiban* és a *Kutyákban*, Hajnóczy a *Dinamitban* három, de legalább két nemzedéket idéz föl. Közvetlen élményeik azonban az apák és fiúk generációs gondjáról lévén, folyamatábrázolásuk óhatatlanul elnagyolt, túlzottan általánosító. Ahonnan nincs élményanyaguk, ott néhány gondolati és ábrázolási klisé, epikus mellérendelés jellemez egy-egy kort, nemzedéket, nemzetet, társadalmi réteget, emberi sorsot. A *Hallelujában* nemcsak a 90 éves Miksa szenved ilyen egybemosó idősűritésben („Nagy nép kérem: Bismarck, Heine, Rubinstein, sehr schön, le a kalapot!” – mondja a német nemzetkarakterológiát) a középkorú Pista hasonlóképpen jellemzi a körülötte észlelt változásokat: „. . . reggel még semmi sem volt, csak Opera rúzs meg Opera kölni, most meg be kell szarni, annyi újság van, hogy vettem belőle húszat . . .” De idézhetnénk akár az Apa 18 évre terjedő curriculum vitae-jét a *Halmi* I. felvonásából. Nem hangzik másként a Kiskatona élettörténete sem: „Én már két éve várok a katonaságnál a leszerelésre, közben, amikor szabad időm volt, belekeveredtem, rászoktam a sörre, gyerektartásom született Kecskeméten és botrányaim voltak, meg minden, amit csak el tudsz képzelni . . .” (Berményi: *Légköbméter*).⁸

⁸ A dráma egészének egyik problémáját ebben látta Almási Miklós: *Kritika* 1979/1. 34–5.

A tagadás, az elhatárolódás totalitása azonban ugyanilyen következetességet feltételez a műfaj-reformálás, a formate-remtés képessége terén. E ponton újabb ellentmondás jelentkezik: a mintának tekintett abszurd(oid) dramaturgia ütközik a társadalmi, emberi folyamatok ábrázolásának igényével, a drámai tér- és időszerkezet felbontása (a „holt-tér” és a „holt-idő”) – kivált a hagyományos dramaturgia előzetes birtokbavétele nélkül – a vállalt feladatok ellen dolgozik, kihat a „holt-hős” megformálására éppúgy, mint a történelmi-társadalmi folyamatok túlsűrített ábrázolására.

Köteteik, amelyeknek anyaga megkésett pályakezdésük óta fokozatosan halmozódott fel, az öntörvényű dramaturgia kialakításának különböző fokán mutatja őket. A legmesszebbre jutott, következetes sort épített fel trilógiaként 1977 és 1980 között, a tagadás végigvitt drámafelfogásával Nádas Péter.⁹ A tendencia nála határozott irányba mutat, szövegeinek valóságtartalma fokozatosan csökken, ami az értelmezések egyre táguló körét teszi lehetővé. Színházeszményét, amely nem más, mint a színházesztétika egyik elvont, alapvető tételének megjelenítése, így fogalmazta meg: „Engem a színházban az élő testek között kialakuló viszonyrendszer érdekel. (. . .) Olyan szöveg vázát igyekeztem létrehozni tehát, amely megengedi, hogy a színész teste legyen domináns a színpadon, és nem a szöveg, a történet, a gondolat, a filozófia.” Nádas újfajta Gesamtkunstwerk létrehozására törekszik, a szöveg jelentőségének csökkenésével egyenes arányban a dráma inkább librettóvá válik. A *Találkozás* mondatait kísérő akkordok szinte a legújabbkori opera recitativo secco, a *Temetés*ben a szünetek, a csönd dramaturgiája, a rituális tánc teremt ritmust, olykor a néző hagyományos tűréshatárain túl. Kiemelt szerep jut a gondosan részletezett színpadképben testet öltő erős látomásnak. A *Temetés* nyíltszíni koporsója kissé jelképes: Nádas lépésről lépésre

⁹ Spiró György drámakötetét – témaválasztásánál fogva – a történelmi példázatok problémakörénél tárgyaljuk.

leszámolt a hagyományos dramaturgia eszköztárával, az interperszonális konfliktussal. Trilógiája egyelőre folytathatatlannak tűnik,¹⁰ s a hagyományosabb dramaturgiai keretekben dolgozó, műfajteremtő igénnyel föl nem lépő Bereményi Géza is úgy nyilatkozott, hogy három, kötetében közreadott darabját (*Kutyák*, 1975; *Léghőbméter*, 1976; *Halmi*, 1979) három kudarcra ítelt magatartásforma ábrázolásának látja.¹¹ Ilyen értelemben 1982-ben megjelent drámaköteteiket egy pályaszakasz lezárásának is tekinthetjük.

Korunk hőse?

Az 1982-es drámatermésben a realista drámai ábrázolásmód, amely vagy teljesen a hagyományos dramaturgiához társul, vagy a modern dráma kísérleteit mértékkel, „a realizmus fennhatósága alatt” (Görgy Gábor) követte, nem hozott kiemelkedő művészi eredményt. E vonulat szerzői kísérleteket tettek arra, hogy – megőrizve a drámai személyiség szuverenitását – megrajzolják korunk hőseit, pontosabban az 1970-es évek értelmiségi típusát. Ilyen a 31 éves Iván mérnök (Györfly László: *Gyújtózsínór*), a 35 éves Szömöröcsök Szergej költő (Kerényi Grácia: *Tűzijáték*), Jákó Márton író (Zám Tibor: *Pokoljárás*), a 30 éves Orvos (Görgy Gábor: *Ünnepi ügyelet*). Ezek a nagyjából egy nemzedékhez tartozó figurák (születésük a felszabadulás, felnőtté válásuk 1956 utánra esett) fáziskéséssel és szűk társadalmi háttérrel ábrázolják az 1970-es évek gazdasági fejlődésének egyik emberi vetületét. Mindegyikük egyfajta tehetséggel, alkotó fantáziával van megáldva-megverve, emellett rendelkeznek a „nehéz emberek” számos személyiségvonásával. Az is közös bennük, hogy a hirtelen jelentkező lehetőségekre nincsenek emberileg felkészülve, azokkal élni sem tudnak igazán, sor-

¹⁰ Egyetértünk Duró Győző kisportréjának végkövetkeztetésével, in: *Hiánydramaturgia*. 64–5.

¹¹ Film-Színház-Muzsika, 1980. okt. 11.

suk ezért – bár különböző módon és mértékben – az önpusztítás. (Más oldalról kap itt megerősítést a „hiánydramaturgia” nemzedékének önarcképe.)

Nincs jobb véleményük a drámaíróknak a középgeneráció tagjairól sem, akik viszont későn kapták az 1970-es évek lehetőségeit. Kis Tamás mérnök (Jász István: *Know-how*) több életre elegendő ötlettel jelentkezett, de állandóan a szinkronban lévén lehetőségeivel, megmaradt az alapítás, a gründolás zsenijének, aki azonnal fölöslegessé válik, mihelyt ötletei a megvalósulás stádiumába kerülnek. Jákó Márton író (Zám Tibor: *Pokoljárás*) az infarktus, Bokodi Károly főmérnök (Sólyom László: *A szent ember*) pedig a Kossuth-díj és 30 évi házasság után kénytelen számot vetni addigi életével. (Itt viszont Örkény István Bokor Miklósa és Fóris Antala kap visszaigazolást.)

A hagyományos dramaturgia alkalmazása lehetőséget teremt arra, hogy ennél az írócsoportnál figyelemmel kísérhessük az ábrázolási hagyománnyal rendelkező drámai személyiségtípusok metamorfózisát. Lengyel József és Sarkadi Imre derűs-bölcs öregjeinek, akikhez bizalommal fordulhatna az 1970-es évek Járom vagy Sebők doktora, nincs jogutódja. Talán dr. Bánnak (53 éves, Győrffy László: *Gyűjtőzsinór*) van esélye, hogy ilyenné váljon. Ugyancsak értékes ábrázolási hagyománynak számított (Németh Lászlótól Sarkadi Imrén át Karinthy Ferencig) az az értelmiségi felkészültségű, tiszta emberségű, sugárzásos fiatal nőalak, aki mintegy megváltója, felszabadítója volt a férfinak. A típus – szinte elszigetelődött zárványként – csak Illyés Gyulánál őrződött meg (Fruska a *Sorsválasztók*ban), míg átalakulása éppen Karinthy-nál figyelhető meg: a *Magnóliakert* Magdája pénzért társalkodva változtatta foglalkozássá kapcsolat-teremtő képességét.

A nőalakok metamorfózisa kissé elrajzoltan tükrözi a társadalmi változást. A színpadon a nők emancipációjának eredménye a kallódó férfiakéval azonos sorsok sorozata, meghatározó magánéleti motíválással. A 27 éves Mária

(Győrffy László: *Gyűjtőzsinór*) előbb jut el a sebészi szakvizsga küszöbére, mint ahhoz a döntéséhez, hogy férfi nélkül vezesse tovább életét. Családja átöröklött illúzióival leszámolva talpra áll Eszter is, Jókai Anna hősnője (*Fejünk felől a tetőt*). Kerekes Zsuzsanna óvónő (Zám Tibor *Pokoljárásában*) a másik pólus: gyenge átlagos képességeivel alulmarad a családi gerillaharcban; anyagilag tönkrement, erkölcsileg elzüllyve, nem sok illúziót ígérve marad nyitva sorsa a tragikomédia végén. Tolnai Ottó monodrámáját (*Bayer-aszpirin*) egészében egy átlagos, harmincas éveiben járó asszony problémáinak szentelte. E nőalakok – minden valóságosságuk ellenére – mégsem maradnak meg az olvasó emlékezetében. A határozott, család- és emberközösséget megtartó asszonyalakok jelentősége szintén csökkenő tendenciát mutat. A 40 éves Zebegényi Zinajda (Kerényi Grácia: *Tűzijáték*) éppoly eredménytelenül próbál közbelépni a maga értelmiségi köreiből, mint ahogyan a Mama is csak rossz módszerekkel és eredménytelenül igyekezhet családjára „produkcióképességét” megőrizni a cirkusz jelképes világában (H. Barta Lajos: *Szaltó mortále*). És ahogyan Jókai Anna Nusi néni-jében (*Fejünk felől a tetőt*) már csak a túlélés és nem az értékörzés képessége maradt meg.

Hagyomány és modernség konfrontációja

Az 1982-es körkép két pólusát (az Örkeny-életművet a maga egyéni dramaturgiájával és a modern drámát anyanyelvi szinten beszélő „hiánydramaturgia”-nemzedéket) leszámítva hagyomány és modernség általában nem harmonikusan alkot arányt a magyar drámairodalomban. Áttekinthető anyagunkban vannak elismert alkotók művei, akiket – már korábban sikeres pályájuk bevált módszertanával dolgozva továbbra is – szinte érintetlenül hagyott az elmúlt évtizedek világszínházának hatása.

Karinthy Ferenc a *Magnóliakert*ben két személyre épített egyfelvonásosainak újabb darabját írta meg, ezúttal érdekte-

lenebb emberi sorsokkal. A 90 évet meghaladt Artúr bácsi elképzelése „az okos, finom és szerelmes emberek” világdiktatúrájáról éppúgy steril belvilágba vezet, mint ahogyan zárt és az időtlenség képzetét kelti a Róma melletti öregek otthona, a cselekmény színhelye.

Érdekes problémákat vet fel Fejes Endre és Jókai Anna drámája. Mindketten az 1960-as évek realista kisregényeinek erényeit igyekeznek átmenteni az 1980-as évek színpadára – kevés sikerrel. Jókai Anna második kísérlete ez a mostani a 4447 c. kisregény dramatizálására,¹² Fejes pedig sokadszor tér vissza – szintén kisregény-dramatizálásban – az „ezerszer áldott Józsefváros” figuráihoz és helyszíneikhez *Az angyalarcúban*. Tévedés ne essék: a színpadi feldolgozás alapjául szolgáló kisregények színvonalas, igényes, sőt összetéveszthetetlen írások – olyan valós társadalmi gondokkal, amelyek ábrázolása a „hiánydramaturgia” nemzedékének drámáiban is visszatér. Bereményi *Légeköbmétere* és *Halmija* mellett azonban a szerzés drámája Jókai Annánál semmit sem tartalmaz az 1970-es, 80-as évek új konfliktusaiból. Fejes szintén Hamlet-parafrazist írt, de hőse érdektelen marad naivan sematikus szemléletével, a Józsefváros és a Gellérthegy, a Hilton, a Casanova-bár, a pasaréti gardenparty világának szembeállításával. A helyzet csak az első pillantásra paradox: a maguk idejében jelentős epikai folyamatértékekkel rendelkező művek és szerzőik nemigen felelhetnek meg a 20 évvel későbbi, bonyolultabb problémák támasztotta követelményeknek. Az irodalmi sematizmus hajdani „leváltói” ma már olykor maguk is sematikusnak hatnak.

Görgey Gábor kötetében (*Fejek Ferdinándnak*) öt drámát adott közre és a *Rivaldában* szerepelt a hatodikkal, a *Bulvárral*. Drámaírói pályájának helyzetképét lényegesen nem látjuk módosulni ahhoz képest, ahogyan azt a megelőző évben Tarján Tamás felvázolta: az 1960–70-es évek fordulóján az abszurd technikájának elsajátítása viszonylagos modern-

¹² Az első változatot a Színház c. lap 1969/8. száma közölte.

séget eredményezett, amely azonban átmeneti sikernek bizonyult, amikor az abszurdok eredetiben is megjelentek a magyar színpadokon és a színházi könyvkiadásban.¹³ Görgy – mint azt mostani kínálata is bizonyítja – tulajdonképpen mindent tud a drámaírás mesterségéről, stílusérzéke és biztonsága imponáló. A kortendenciával ellentétben, jó, olykor virtuóz szerepeket tud írni; nála inkább a helyzetteremtés dramaturgiai masinériája nem működik kifogástalanul. A *Wiener Walzer* egyetlen színhelyén, az expresszvonat kupéjában az ál-hulla melletti szokatlan helyzetben sorra lepleződnek le a társadalom tisztességesnek tűnő tagjai. A jól megcsinált színdarab krimifordulatokkal dúsított, modern változatával van tehát dolgunk. A történet a véletlendramaturgia szabályai szerint halad a végkifejlet felé a börtönviselt Slemillel, akit hajdan Oszkár, a most érdemrendjét átvenni utazó ügyész ítél el és akit a tisztas társaság végül közmegegyezéssel lök ki a kupé ablakán. A *Mikszáth különös házassága* kétszereplős pódiumjáték, amelyet az író – kinyilatkoztatott szándéka szerint – az emlékezéseit író Mauks Ilona és a neki segédkező Mikszáth kettős fénytörésű memóriájára épített, hogy végül a néző építse fel a harmadik síkot, a „tények költészetét”. A tervezett új minőség itt sem jött létre, a hasonló dokumentumjátékok didaktikusságát nem sikerült feloldania. A *Végszó* atelier-drámáját a magánéleti tragikus fordulat előkészítetlensége fokozza le, az *Ünnepi ügyeletet* az Orvos és Angelika nővér politikailag túlsúlyos és kiszámított háttértörténete terheli meg, s kissé mosolyogtató kettejüknek (a Rákosi-rendszer erős embere fiának és az egykori grófkisasszonynak) karácsonyi osztálybékéje az ügyeletesi szoba díványán. Ha a drámák félresiklásának útját-módját vizsgáljuk, azt is színdarabban, a *Bulvárban* lelhetjük fel. A drámaíró és a színgazgató konfliktusa sokféle lehetőséget kínálna: műhelydrámát, az önmegvalósí-

¹³ *Csongor és Juliska – avagy a „szelídített abszurd”*. Színház, 1981/4.

tás tragikomédiáját vagy akár szatírárt a mindig-igazgató figurája körül. A számos mellékszál közé azonban lényegtelenek és sematikusak is kerültek. Ismét van véletlenekkel terhelt politikai háttértörténet, egy magyar Albert Schweitzer-sztori, egy színésznő Hollywoodig ívelő és látványos színpadi helyszínekkel szolgáló karrierje, az abszurdoktól származó, de bohózatiba oltott öregember-figura. A lepratelepen játszódó dráma helyett végül komédiát író Bakonyi Géza figurája mögött jelképesen fölsejlik Görgeynek és nemzedéktársainak pálya-problémája.

A vígjátéknak 1982 is inséges esztendeje volt. Csurka Istvánnak a *Rivaldában* közreadott LSD-je két ötletre épül, amelyek azonban sem a drámai személyiségek kapcsolataiban, sem a cselekmény bonyolításában nem erősítik egymást, sőt össze sem kapcsolódnak. Rácz Károly minden korok felpofozott embere, aki innen tájékozódik az érvényes politikai rendszerről és annak tűrőképességéről. Barátja, Merész Fülöp, a második rész elején az LSD-nek hitt szőlőcukor hatására kezd álmodozni a világdemokráciáról. A többi vele álmodozó a kisszerű élet variációit képviseli (*a befolyásos, a veterán, az erdélyi áttelepült*); valamennyi erősen túltípiált figura.

Az egyjelentésű példázatok kérdőjelei

Az év drámatermésében a történelmi példázat-drámák területén is, amelyeknek itt nem részletezhető okok miatt hagyományosan fontos szerep jutott drámairódmunkban, polarizáció, erős szóródás, több ábrázolásmód együttélése figyelhető meg. A Magyar Remekírók sorozatának Illyés Gyula-kötetében – szinte viszonyítási alapul – újra megjelent az 1950-es és az 1960-as évek két reprezentatív példázata, a *Fáklyaláng* és *A kegyenc*. Ezt a vonulatot ma elsősorban a kisebbségi sorsban élő vagy onnan elszármazott írók folytatják, a parabola középpontjában korát reprezentáló, példaként felmutatható, kiemelkedő személyiséggel vagy sze-

mélyiségekkel. A *Rivaldában* újra kiadott Sütő András-dráma, *A szűzai menyegző* mellett itt említendő Györffi Kálmán *Sodomája*, Kocsis István két monodrámája, a *Vincent van Gogh* és *A megkoszorúzott*, valamint Páskándi Gézától *A koronatanú*.

Páskándi a bozsoki tanácskozáson az 1960-as évektől rehabilitált nemzeti önismeret és értéktudat szükséges eszközhöz mondta a történelmi példázatot.¹⁴ Hogy a nemzeti önismeret finomodása és a történelmi példázat viszonya mégsem ilyen egyszerű, azt két alkalmi, évfordulóra írott dráma bizonyítja 1982-ből, s az egyik éppen Páskándié. A kőszegi várvédelem 450. évfordulójára írott *Az ígéret ostromában* az alkalmon elveszett a drámai matéria lehetősége. A szerző nem mondhatott le a török tábor ábrázolásáról, világpolitikai leckéiről és természetesen Jurisich Miklós középpontba állításáról, holott Páskándit – teljesen érthetően – az egyik költött mellékalak drámája, a magyar származású janicsártiszt, Zaim kötődési konfliktusai foglalkoztatták. Köteles Pál *Hajdúkirálya* Bocskai István, „egyetlen sikeres forradalmárunk” születésének 425. évfordulójára készült, benne azonban Bocskai reformpolitikusként bizonyul, aki saját politikai irányvonalát állandóan ellenőrzi és korrigálja.

A drámai személyiség 20. századi átértékelődése természetesen nem hagyta érintetlenül a parabola hősválasztását sem, mint ahogyan az etikai értékrend bizonytalansága feltűnően kedveltté tette a magyar 16–17. századot, amelyet drámaíróink – nemzedéki hovatartozásra tekintet nélkül – az önerőből felszabadulás képességének elvesztése, a személyiségtorzulások, mindenfajta értékek relativizálódása korszakaként tekintenek és ábrázolnak.¹⁵ Weöres Sándor (*A két-*

¹⁴ *Ifjú drámaíró, nemzeti dráma. Életünk, 1982/10. 930–2.*

¹⁵ Meg kell jegyeznünk, hogy a történelmi példázat-drámák másik erős vonulata, amely kiemelkedő történelmi személyiségek alakját idézi színpadra, magas irodalmi és nyelvi színvonalon (Szabó Magda, Székely János és mások műveiben), véletlenszerűen nincs jelen 1982 drámakiadásban.

fejű fenevad), Görgey Gábor (*Fejek Ferdinándnak*), Gosztornyai János (*Az ökör*, *Az árnyékkirály*), Spiró György (*Balassi Menyhárt*), Boldizsár Miklós (*A hős*) játszatja – a már említett Páskándi és Köteles mellett – ebben a korszakban drámáit.¹⁶

A lehetőségek és eredmények skálája igen széles. Weöres Sándor *A kétfejű fenevadban* költői játékot írt, tragikomédiát, amely azonban nem szorul arra, hogy bravúros irodalmi-nyelvi megoldásaiért dicsérjük. Kétségtelen, hogy a magyar drámának ez az ere vékonyabb, mint a hagyományos, egyolvasatú példázaté. Weöres hallatlanul széles asszociációs bázisra épít, a költői fikcióba burkolt példázat s így a dráma olvasata is (színpadra állítása esetén pedig rendezői értelmezése) sokféle lehet. Ugyanakkor a panoptikumszerűen ábrázolt nagypolitika szintje (I. Lipót és IV. Mohamed), a rákényszerített történelmi szerepet játszókból alkotott közepolitikai szféra megrajzolásával (a felszabadító császáriak, a pécsi török vezérkar és a négy eltartott öreg), valamint a megmaradás, az önerőből cselekvés magánvilágba szorulásával (Bornemissza Ambrus deák, Avram Mandelli) igen pontosan építette fel drámája koordinátarendszerében az egyik, a függőleges tengelyt. A változatosan felvillantott egyéni sorsok sorozata (29 megnevezett szereplője van a drámának) – szétválva, összekapcsolódva – adja a másikat; mögöttük igazi közösség nem létezhet. A cím metaforája (második értelmezésben) maga a kétarcú történelem, amely megteremti ugyan az egyes ember boldogulásának feltételeit, de egyben meg is semmisíti azokat.

Weöres fölfogásával a drámai személyiség és a történelem viszonyáról leginkább – a nemzedékhatárokat átlépve – Spiró Györgyé rokonítható. *A békecsászár* c. kötetben 1963 és 1981 között írt négy történelmi drámáját (a címadó mel-

¹⁶ Már a drámacímek is beszédesen vallanak a történelmi személyiség értékvesztéséről.

lett: *Balassi Menyhárt*, 1963–70; *Hannibál* 1968–9; *Kőszegők*, 1974–5) és a *Káró király* c. mesejáték-példázatát (1975) foglalta össze. Spiró „istentelen színházában” a história mint természetivé vált adottság irracionálisával legázolja a személyiséget, annak sorsává lesz. A személyiség válasza, az akció csupán szándék lehet a következmények elkerülésére, esélye pedig fordítottan arányos talentumával, súlyával. A muszáj-Herkulesek így elsősorban egymásra utaltak, soruk egymást feltételezi, mint a mindenáron győzni akaró Hannibál, akit ebben Karthágó akadályoz meg és az akarata ellenére győzelemre ítélt Scipio; vagy a hajdan barátságban élt várvédő és ostromló: Spirónál a hősi halálba menekülő Jurisich Miklós és a békességet csak az önkéntes halálban megeléző Ahmed basa. A történelem ilyen felfogása egyben értelmezésének lehetetlenségét sugallja: Káró király minden jóakarata visszájára fordul, korát megérteni és egyszersmind felhasználni csak az árulás zsenije, Balassi Menyhárt tudja. Spiró is többszintű modellt épít. Ábrázolja a középszert, amelynek képviselői nem személyiségük súlya, hanem létszámuk és a kialakult intézményrendszer révén kényszerpályára szoríthatják a zseniket. A hétköznapi emberek szintjén pedig már a pusztai emberi élet sem érték.¹⁷ Spiró történelemszemlélete a címadó drámában, *A békecsászárságban* olvasható kifejtett formájában. Itt már fel sem bukkan igazi személyiség; a várva várt vezető nem más, mint a történelmi személyiséget játszó antik színész. Egymásra utalt főszereplőivel, „helyzetbe” kerülő törpe személyiségeivel erős rokonnásokat mutat több dráma: Boldizsár Miklóstól *A hős* és a *Herosztratosz*, Pethő György *Halottzinata* és Gosztonyi János címről említett két drámája. A hagyományos értelemben vett történelmi hős ezzel szintén „holt-hőssé” változott.

¹⁷ Spiró történelmi színpada valóban kegyetlen, sőt „istentelen”: a nyíltszíni kegyetlenségek, a tömeges emberhalál mellett a Katonát átdolgozó szerző a *Jeruzsálem pusztulásában* a színpadi kannibalizmust is meghagyja, sőt felerősíti.

A folyamat 1982-ben elért végpontján alighanem Zrínyi Péter áll, Boldizsár Miklós *A hős* c. komitragédiájában, a „deheroizált antihős” (Almási Miklós).

A kedvelt történelmi korszakban, 1564-ben játszódó történelmi vígjátékában, a *Fejek Ferdinándnak* címűben Görgy Gábor valószínűleg az utóbbi évek egyik legnagyobb szatíra-lehetőségét hagyta megíratlanul. (Az 1979-es, Debrecennek írott szöveg a téma második feldolgozása, az 1975-ben Gyulának készült *Törököt fogtunk* után.) A *Cantio de militibus pulchra* néhány sorából kibontott példázat Füleki Ádám gyapjasi várkapitányról szól, aki nincs helyzetben sem ahhoz, hogy hős legyen a szó hagyományos, héroszi értelmében, de ahhoz sem, hogy megvalósíthassa békés álmát kert-Magyarországról. A megalkuvások azonban a rutinos színpadi szerző dramaturgiai szándéka szerint történnek, hagyományos-hatásos vígjátéki technikával bonyolódnak, megfosztva ezáltal a témát és a főhőst tragikomikus jellegétől.

A történelmi példázat korábban egységes és egyjelentésű műfajának széttöredezését bizonyítja, hogy 1982-ben nagyszámú dráma jelent meg, amely csak kulisszának, alkalomnak tekinti a történelmet – s éppen a darabok e hányada mutatja a nagyobb dramaturgiai gyakorlottságot, a színpadképességet. Sós Györgytől *Az emmenthali hóhér* jó komédiaötletét bumfordi bájjal, de egész sor motiválatlan mozzanattal dolgozza fel, minden különösebb példázatos mondanó nélkül, ha ugyan az emmenthali sajt és a csók „feltalálása” nem tekinthető ilyennek. Az viszont már több mint elgondolkodtató, hogy két olyan kitűnő, óriási gyakorlatú dramatikuskunk, mint Mészöly Dezső és Müller Péter miért elégszik meg azzal, hogy közreadja nagy stílusbiztonsággal megírt, kitűnően játszható költői parafrázisait (a *Századok színháza* c. kötetben), illetve hogy jól megcsinált bűnügyi játékot pergessen történelmi jelmezben (*Szemenszedett igazság*). A példázat lehetősége itt már olyannyira távoli, hogy szinte felszabadítja szerzőjét mesterségbeli tudásának maradtalan kibontására, sajnos egyúttal tágítva a szakadékot is

a színházak számára nehezen megközelíthető és a színpadra teremt drámák között.

Tulajdonképpen itt említhetők azok a nem történelmi miliőben, hanem kortalanná tágított tér-idő szerkezetben játszódó példázatok is, amelyek többszörös áttétellel szólnak ember és hatalom, cselekvési lehetőség és akarat, döntés és manipuláltság kérdéseiről (Selmeczi Tibor: *Csak úgy, mint otthon*; Harsányi Gábor: *Börtönszínház*).

A drámai személyiség ellentámadása?

A monodráma mint műfaj több ok eredőjeként nyert polgárjogot, majd teret drámairodalmunkban és színpadainkon. Ezek sorában akadnak kimondottan színházi indíttatásúak (a színész személyére írt szerep a rendezői színház előretörése idején, kevésbé foglalkoztatott színészek ambíciói), sőt valószínűleg külső kényszerítő körülmények is (könnyen utaztatható, csekély anyagi és személyi feltételeket követelő előadás). Első pillantásra a monodráma mégis elsősorban a drámai személyiség ellentámadásának tekinthető. A kérdést 1982-ben öt szorosabban vett monodráma szövegén vizsgálhatjuk, de hatodikként bátran idevonható az egy színésszel is eljátszható Hajnóczy-mű, a *Dinamit* is.

A monodrámák „szóródása” azonban azt mutatja, hogy a jelenség kétarcú; a monodráma megszűnőben van mint hagyományos személyiség-példázat. E régi céllal Kocsis István Jászai Mariról (*A megkoszorúzott*) és Vincent van Goghról írt monodrámát. A megszólaló személy érdekessége és a megszólaltató drámai helyzet kettős követelményének Kocsis mindkét esetben eleget tett; a pályatársnője megsértése miatt színházi törvényszék elé készülő öregedő tragika, illetve az örület határán imbolygó festő hosszú monológja hitelenek hathat. Mégsem forrósodik fel igazi drámává. *A megkoszorúzott*ban tendenciózus írói alaptétel (a színház ellensége az írónak) torzítja el az igazi helyzetet, a személlyel azonosult stílus, művészeti korszak magára maradásának drá-

máját. A *Vincent van Gogh* esetében a szélsőségesen erős alaphelyzetben a magafaragta ember meg nem értettsége és magánytól való félelme a szabad képzettársítások bonyolult rendszerét kívánná meg, ehelyett hagyományos jelenetezés és motívumismételgetés teszi hosszadalmassá a drámát.

A hagyományos személyiség-példázatok lehetősége tematikailag kimeríthetetlennek látszik. Mégis izgalmasabbak a ma emberét közvetlenül megszólaltató monodramák. Még akkor is, ha konvencionális fordulatokkal dolgoznak, mint Tompa Z. Mihály *Egyszer fellépni* c. színészdrámája; ha egyetlennek is, mint a más vonatkozásban már említett *Bayeraszpirin*¹⁸ vagy sajnálatosan, tragikusan emberi dokumentumértékűek, mint Hajnóczytól *A herceg*, amely a követhetlenség írói stádiumában mutatta széthulló személyiségű szerzőjét.

Az egyetlen valódi ellentendencia sajátos, egyedi drámaszövegben jelentkezett, a *Csíkсомlyói passió*ban. A siker forrásául azt jelölhetjük meg, hogy a nemzeti identitás és a maradandó erkölcsi értékek kérdésében ez a dráma valós igényt elégített ki igenlő válaszával. A közösséghez tartozás nyílt és szinte rituálisan ünnepélyes megvallása logikus és szükségszerű ellenpontja az értékek elbizonytalanodásának, rejtettségének. A létező és homogén közösség közmegegyezésen alapuló szövegére épült produkciók a passiót játszó „személyek” hangsúlyozottan mint a székely közösség tagjai jelennek meg, akik olyan történetet adnak elő, mely közismert. Színpadi létük, akciójuk és szövegük tehát kettősen meghatározott: a mítosz történéseit, mint a közösség tagjai értelmezik és játsszák el. Mindebből következik, hogy a közönség is érzelmileg, az együvé tartozás megvallásával reagál, továbbá, hogy a *Csíkсомlyói passió* – maradandó

¹⁸ Egyetértünk Gerold László megállapításával: *Színház a nézőtérről*. Novi Sad, 1983. 120–1.

értékei és átütő sikere ellenére – sem teremthet iskolát.¹⁹ Itt jegyezzük meg végül, hogy a tendencia Boldizsár Miklós *Ezredforduló* c. drámájában is jelentkezik, bár itt a zenésítés és a színpadi megvalósítás erősebben tette az *István, a király* librettójává a drámát, mint az a *Csíkssomlyói passió* esetében történt.

Összegezés helyett

Az 1982-ben publikált drámák nem tükrözhetik persze a mai magyar drámairodalom teljességét. Jelentős, épülő életművek maradhattak ki a publikálás véletlensége folytán az áttekintésből (Szabó Magdától és Hubay Miklóstól Gyurkovics Tiboron és Székely Jánoson át Czákó Gáborig és Schwajda Györgyig); egyes műfajok csaknem egészükben eshettek így ki a figyelem fókuszából (alig találhattunk például elemezhető drámaszövegeket a magyar vígjáték krónikus gyengélkedésének vizsgálatához) stb.

Összefoglalva benyomásainkat: az 1982-ben közreadott magyar drámák lényegi kérdésekkel foglalkoztak. Nem előrejelzésekkel, nem teljes körképet adva, hanem a tapasztalt valóság néhány évvel későbbi feldolgozásával, különböző művészi színvonalon téve kísérletet a világirodalmi és világszínpadi törekvések integrálására.

A dráma színpadi előadásra szánt irodalmi műalkotás. A türelmetlenek számára, akik minden esztendőtől elvárják a maga remekművét és a rálegyintőknek, akik a magyar dráma és a magyar színház kölcsönös elzárkózását és annak elsődleges okát, a színpadra írás mesterségének elsajátítását lényegtelennek tartják a drámák jövője szempontjából, egyaránt Vörösmarty Mihályt idézhetjük, 1837-ből, az *Elméleti*

¹⁹ Mindez máris megmutatkozott a librettót társszerzőként jegyző Kerényi Imre újabb rendezésében, a *Magyar Electrában*, amelynek szövege és szellemi háttországa egyaránt alkalmatlan egy hasonló közösségi színjáték céljaira.

töredékek néhány mondatát: „... soha még drámai literatúra nem virágzott színház nélkül; ellenben hol színi élet van: jeles s részint nagy s remek művek állottanak elő. (. . .) dráma, bármi nagy költői becs mellett is, színi hatás nélkül nem tökéletes mű . . .”

AZ 1982-BEN MEGJELENT
ÉS ÁTTEKINTÉSÜNKHÖZ FELHASZNÁLT
MAGYAR DRÁMÁK KIADÁSAI

Balogh Elemér—Kerényi Imre: *Csiksomlyói passió*. Helikon. — H. Barta Lajos: *Szaltó mortále*. Színház, 9. sz. — Bereményi Géza: *Trilógia*. Magvető. — Boldizsár Miklós: *Királyok és alattvalók*. Magvető. — Éltető József: *Két madaras levél*. Igaz Szó, 11. sz. — Fejes Endre: *Az angyalarcú*. Színház, 3. sz. — Gosztonyi János: *Az árnyék-király*. NPI (Színházszók kiskönyvtára 243.) — Gosztonyi János: *Az ökör*. Színház, 1. sz. — Görgey Gábor: *Fejek Ferdinándnak*. Magvető. — Györffi Kálmán: *Sodoma, avagy kiáltás az emberért*. Igaz Szó, 9. sz. — Györffy László: *Gyűjtőzsinór*. Színház, 7. sz. — Hajnóczy Péter művei. Szépirodalmi. — Illyés Gyula: *Művek*. 2. k. (Magyar Remekírók), Szépirodalmi. — Illyés Gyula: *Sorsválasztók*. Szépirodalmi. — Jász István: *Know-how*. Magánkiadásban. — Jókai Anna: *4447, Fejünk felől a tetőt* (Zsebkönyvtár), Szépirodalmi. — Karinth Ferenc: *Magnóliakert*. Szépirodalmi. — Katona József: *Jeruzsálem pusztulása*. Új Írás, 1. sz. — Kerényi Grácia: *Testnek fel-támadása*. Szépirodalmi. — Köteles Pál: *Hajdúkirály*. Napjaink, 2–4. sz. — Mészöly Dezső: *Századok színháza*. Magvető. — Nádas Péter: *Szintér*. Magvető. — Örkény István: *Drámák 1–3. k.*, Szépirodalmi. — *Párbeszéd*. NPI (Színházszók kiskönyvtára 246.) — Pálkándi Géza: *Az ígérlet ostroma*. Életünk, 8. sz. — Pethő György: *Halottzsinat*. Színház, 12. sz. — *Rivalda 80–81*. Magvető. — Selmeczi Tibor: *Csak úgy, mint otthon*, Színház, 8. sz. — Sólyom László: *A szent ember*. Színház, 11. sz. — Sós György: *Az emmentáli hóhér*. Színház, 6. sz. — Spiró György: *A békecsászár*. Magvető. — Tabi László: *Életem és egyéb ügyeim*. Szépirodalmi. — Tolnai Ottó: *Bayer-aszpirin*. Kortárs, 7. sz. — Tompa Z. Mihály: *Egyszer fellépni*. Igaz szó, 2. sz. — B. Turán Róbert: *Csellengők*. Színház, 5. sz. — Weöres Sándor: *A kétféjű fenevad, avagy Pécs 1686-ban*. Életünk, 10. sz. — Zám Tibor: *Pokoljárás*. Forrás, 3. sz.