

BÉCSY TAMÁS

## A helyszín: szoba

Az elmúlt évadban bemutatott új magyar drámákról

Az 1984/85. színházi évadban meglehetősen sok új magyar drámát mutattak be; s külön említésre méltó a Nemzeti Színház, amely a legtöbbet vitte színre.

Az alábbiakban az új magyar drámákkal foglalkozunk, s nem előadásaikkal. A magunk meggyőződése szerint a dráma is, a színház is külön-külön és ön-álló művészeti ágba tartoznak, amelyeknek más és más meghatározó, speciális törvényszerűségeik vannak. Ezért lehet írni a drámáról külön, mint ahogyan a színházi előadásról is.

Szokták mondani - írók is, elég gyakran -, hogy a dráma „színpadra szánt” mű. Ez, ami az író szubjektív szándékát illeti, bizonyosan igaz. Am a dráma saját világát, ennek ismérveit, törvényszerűségeit, a drámának mint műnemnek a természetét tekintve ez a szubjektív szándék teljességgel indifferens. A „színpadra szánt” mű jelentésnek csak akkor lenne értelme, figyelembe veendő, mert következményeket magában rejtő jelentése, ha a dráma műnemi és műfaji törvényszerűségei közül bármelyik a színházban történő előadása miatt létezne; illetőleg, ha a drámának mint műnemnek a saját világában bármily olyan mozzanatot találhatnánk, amely *szükségszerűen* azért került oda, mert „színpadra szánták”. Azonban sem ilyen törvényszerűség nincsen, sem ilyen mozzanatot nem találunk.

Azt is szokták állítani, hogy a drámát a színházi előadás teszi teljessé; illetve, hogy a maga szépségét is csak ott kapja meg. Ezen kijelentés mögött gyakran vagy legtöbbször tiszteletre méltó érzelmi motívum található: a színház szeretete, sőt annak az érzelmi alapú bizonygatása, hogy a színház önálló művészet. Ez egyébként nemcsak érzelmi, hanem művészetelméleti alapokból is igaz, de nem a dráma rovására igaz. Azon kijelentés mögött pedig, miszerint az írott szöveg a maga teljességét csak a színházi előadásban kapja meg, akarva-akaratlanul az a nézet húzódik, hogy a színpadon *élet* jelenik meg, Holott a színpadon is *műalkotás* jelenik meg, s mint ilyennek

nemcsak ismérvei, hanem törvényszerűségei is vannak.

Mint minden irodalmi műalkotással, a drámával kapcsolatban is fel lehet tenni az ősi kérdést: megszületésének korszakából, ennek lényegéből mit utánoz, és azt hogyan teszi? A bemutatott új drámák csak meglehetősen áttétellel utalnak a mai valóságra. Közismert, hogy a művészi világ „közvettség”; ám ezekben az esetekben nem a minden műalkotás ezen alapismérvéről van szó. Kertész Ákos *Családi ház, manzárdal* (Várszínház) című drámájában a ház urának pártfogoltjából a ház asszonyának szeretője lesz. Ebben a háromszög-problémában csak igen halványan jelenhet meg - a feleség vagy a férj birtoklásának kérdéskörébe beágyazva - az ember személyiségének és szabadságának mai, a szocialista társadalomban lehetséges problémaköre. A szerző be-mutatja a konzervatív, kiüresedett erkölcsiséget is az asszony apjának, a „milliomos cukrász kisiparosnak” az alakjában. Akciót azonban nem ad neki, talán nem is adhat; így ez is csak szólamokban kerül elénk. Mezei András *Magyar kockája* (Thália Színház) a Rubik-kocka viszontagságos útjából meríti a maga témáját. Ebben a műben a „bíró-sági tárgyalás az áttétel. A tárgyalás persze korántsem valódi, inkább talán „erkölcsbíró-sági” tárgyalás. Ennek keretében nem a kocka sorsát irányító irigységek, hozzá nem értések, mellékes, egyedi célok, a találmányok és a bankkölcsönök hivatalosan előírt, de egyértelműen bürokratikus útjai jelennek

meg, hanem csak az ezekről szóló tanúvallomások. Ebben az ügyben minden „összejött”, ami a magyar valóságot jellemzi, s amiből a korszak nagy drámáját meg lehetett volna írni: okos feltaláló, jóindulatú, de az ügyintézés hivatalos bürokratimusa által megkötött kezű ember, a hozzá nem értő, de magas állású állami tisztviselő, a segíteni akaró okosság, az irigység és féltékenység, az egyéni vagy a kisközösségi haszonlesés stb. De sajnos hiába jött össze az életanyagban mindez, nem formálódott belőle nagy dráma. Hiába mondanak-beszélnék ki alapvető igazságokat, hiába indulatosak néha a mű alakjai, csak a felszínit kapjuk.

Sárospatak István *Teakúra* (Várszínház) című írása pedig egészen nagy mértékben távolodik el a modellszerű figurákkal attól, hogy tanulsága jelentős lehessen. A „lakásért” viaskodó, egy-más gyűlöletében és egymás gyűlölete által élő két nő acsarkodásából a harmadik kerül ki győztesen, aki itt nem a ne-vető, hanem a szó szoros értelmében az idióta. Az az írói figyelmeztetés, hogy az értelmetlen gyűlölködések az idiotizmus győzelméhez vezethetnek, jóformán nem is jut felszínre. A gondolatiság és az ideológia nélküli fanatizmus látható Tóth-Máthé Miklós *A fekete ember* (Debrecen, Csokonai Színház) című, Karácsony Györgyről írott drámájában. Számunkra ennek is lehetne jelentős tanulsága, miszerint még a jogos társadalmi sérelem is csak romboló erővé, az embereket értelmetlen pusztulásba vivő dinamizmussá válik, ha nincs mögötte való-

Mezei András: *Magyar kocka* (Thália Színház). Mécs Károly (dr. Laczi Tibor), Incze József (író) és Kovács István (Ádámffy Sándor)





Avar István és Esztergályos Cecília Kertész Ákos: Családi ház manzárdal című darabjában (Várszínház) (Iklády László felvételei)

ságismeretből kinövő ideológia, ha a mértéktelen önértéktudat-túltengés az egyik legfőbb hajtóerő. Még áttételesebb - és nem a „történelmi” téma miatt - Nagy András *Báthory Erzsébeta* (Várszínház), amelyben a „konceptuális perek” mechanizmusáról, a bennük aktívan és elszenvedőleg szereplő alakokról lenne szó, no meg az egyének modern, egymástól való elszigeteltségéről. De ezekről a problémakörökről jóformán semmit nem tudunk meg; a két alakról csak mint egyedekről kapunk jó írói rajzot. Nem hogy a lényeges, de még a lényegesebb társadalmi kérdések sem jelennek meg Polgár András *Töltsön egy estét a Fehér Rózsában* (Madách Kamara) című írásában. Egy éjjeli mulatóhely életképsorozatainak a bemutatása után a mű végén csak elmondják annak a gázolásnak a hiteles történetét, amelyet a pincérnek öltözött vizsgálóbíró ki akart nyomozni. Jókai Anna *A feladatban* (Győr, Kisfaludy Színház) hasonló című regényét dramatiszálta, meglehetősen ragaszkodva a regényhez. Alapvető témája az lehet, hogy a nőknek is vannak feladataik az életben - kinek ez, kinek az -, s hogy aki nő léte tudománnyal foglalkozik, az jobb, ha nem szeret férfit.

Többszörösen is áttételesebben utal a mai magyar valóságra Páskándi Géza *A szélmalom lakóiban* (Nemzeti Színház); noha megítélésünk szerint az évadban bemutatott darabok közül ez a legjobb. Főhőse Kérész Pap Dániel, a szélmalom tulajdonosa, aki az 1867-es kiegyezést követő békés években a maga erejéből, ügyességéből, de kíméletlen erőszakossággal nagyon meggazdagodott. Rengeteg energia feszül benne, és kitűnően ismeri a valóságnak azon útjait-módjait, amelyek a meggazdagodáshoz vezetnek. Sikerei nyomán végtelenül önelégült és magabiztos; önmagában, saját erejé-

ben senki és semmi ellenében sem kételkedik. Még szélmalomának - házának - ellenállóképességében sem kételkedik, noha nemcsak az erkölcsi, de a tisztai, a mindent elöntő és szó szoros értelmű árvíz előjelei már bőven táthatók. A gazdag molnár önmagán és önmaga értékein kívül semmit nem ismer el, senkivel nem törődik, háza népét is csak pénzzel látja el. Hát tönkreteszi a feleségét, és a szeretőjét a halálba hajszolja. Végül öngyilkos lesz, s a víz mégis elpusztítja a házat.

A mű az első szinten a meggazdagodásról, a vagyonban és hatalomban élő ember önzéséről, kíméletlenségéről szól; de arról is, hogy a meggazdagodás mások iránt közömbössé tesz, sőt az élet más szegmentumait illetően vakká. Egy további szinten arról szól a mű, hogy semmiféle háznak az ura vagy urai ne legyenek a múlt eredményei miatt elbizakodottak, olyan mérhetetlenül fölényesen öngazdolóak és önelégültek; és ne csak a gazdagsággal, az anyagi javakkal törődjenek, hanem az úgynevezett „emberi” aspektusokkal is.

Az elmúlt színházi évadban bemutatott olyan drámákat is, amelyek még áttételesen sem utalnak - s nem „történelmi” témájuk miatt - mai életünkre. Ezt tényként s nem negatívumként írjuk. Hubay Miklós *Freud avagy az álomfejtő álma* (Nemzeti Színház) című drámájának témája: Freudnak egy 1938-beli álomában megjelenik az I. világháború előtti idő, amikor ő analizálja a császárt, Ferenc Józsefet. Ebből kiderül, hogy a nagy hatalmú császárnak éppen olyan lelki dinamizmusok, tudattalan erők élnek, mint a társadalmi hierarchia bármely pontján élőkben: az apagyilkos komplexus és ennek következményeként a féltékenység-és félelmetli gyűlölet a fiak ellen. A „boldog békeidők”, az operettzenés és kávézó-kuglófos nyu-

galmasság felszíne alatt tehát robbanni kész pszichikai dinamizmusok működtek még a császárnak is.

Ratkó József *Segítsd a királyt!* (Nyíregyháza, Móricz Zsigmond Színház) című drámája I. István korában játszódik. Az öreg királynak most pusztította el a vadkan egyetlen fiát s azt a leendő örökösét a trónon, akire nyugodtan rábízhatta volna az ország sorsát. A pogány és katolikus vallási-politikai különbözőségek is megjelennek a műben, nagyon szép és jó árnyaltságban. Sem a pogány Öreg, sem a katolikus Főpap nem egysíkúan pozitív vagy negatív alak. Meglátjuk azt is - amit már elég sok műben, de még sehol sem maradéktalan hitelességgel megrajzolva -, hogy a jó magyarok sohasem akarnak egyet, és hogy közülük bizony sokan gyűlölik az idegeneket csak azért, mert idegenek. Nagyon szép és összetett költőiséggel jelenik meg a mű témájának az az aspektusa, miszerint mindenképp vállalni kell a történelmi-társadalmi haladást, bármily fájdalmas ennek vállalása egyénileg. István királyt nem elvakult dogmatikusnak rajzolja, noha bőven utalnak erőszakosságaira, hanem viszonylag teljes, de sajnos nem eléggé súlyos egyéniségnek.

Nem lehetett felfedezni a mai étellel kapcsolatos vonatkozásokat Forgách András *A játékosában* (Dosztojevszkij nyomán; Katona József Színház). A műsorfüzetben a szerző azt írja, hogy „a látszatok működését kívánta megragadni; aztán Huizinga írását közli a játékról, valamint sok szöveget a relett-szenvedélyről. Az adaptációban pedig a Játékos és a Polina közötti reménytelen szerelem története áll az események középpontjában. Vagyis nem lehet tudni, miről szól ez az adaptáció. A „látszat működése” nem funkcionál; a szerencsejáték szenvedélye pedig egyáltalán nem eredményez olyan „szabad cselekvést”, ami a játék lényege. De a szerencsejáték iránti szenvedélyt sem látjuk, hanem inkább a féltékenység és gyámoltalanság kompenzációjaként megjelenő agresszivitást.

A bemutatott drámák némelyikének a témájára való utalások után meg kellene vizsgálnunk, hogy az adott téma mennyiben és hogyan bontakozott ki a művek saját világában.

Az eddigiekben nem említettük, hogy ezek a témák magukban rejtik-e a kor-szak lényegéhez tartozó történelmi-társadalmi erővonalakat, mozgásirányokat,

amelyeket már Hegel, majd Marx és Lukács György szerint a drámának tükrözniök kell. Könnyen megmutatható lenne, hogy zömük nem a lényeges erővonalakkal foglalkozik. Kérdésünk az, hogy az adott témák intenzív totalitása kibontakozik-e vagy sem? Ugyan-akkor - és ez fontos szempont - a lényeges társadalmi-történelmi mozgás-irányoknak olyan sajátos ismérvek, minéműségek és jellegeik vannak, amelyeknek a műforma, a dráma minéműsége, jellege meg kell hogy feleljen.

A bemutatott drámák zömének alapismérve, hogy történetük egyetlen helyszínen, általában egy ház szobájában játszódik. Ilyenek a következők: Kertész Ákos: *Családi ház manzárdal*; Sárospataky István: *Teakúra*; Páskándi Géza: *A szélmalom lakói*; Bacher Iván: *Oszkár* (Radnóti Színpad); Kürti András: *Pulykák* (Radnóti Színpad); Dobozi -Horvai: *A tizedes meg a többiek* (Pesti Színház); Polgár András: *Töltsön egy estét a Fehér Rózsában*; Jókai Anna: *A feladat*; Mezei András: *Magyar kocka*; Nagy András: *Báthory Erzsébet*; Fekete Sándor: *A Lilla-villa titka* (Vidám Színpad). Nemcsak a most befejeződött évadban bemutatott új magyar drámákra jellemző, hogy eseménysoruk egy ház valamelyik szobájában játszódik, ha-nem az elmúlt évek sok magyar drámájára is. Ezért is érdemes ennek problematikájával foglalkozni.

Közismert, hogy a ház egyik szobája mint helyszín, a polgári drámákban domináns. A család háza és mindazok az események, amelyek a házon belül történhetnek meg, a polgári világnézet szempontjából az élet centrumát vagy a centrum egyik szegmentumát képviselheték. Ebből a szempontból az sem érdektelen, hogy a polgári dráma kezdetein, Miller, a muzsikusként csak a saját házában képes a Miniszterrel szembeállni; és hogy a XX. században már sok olyan polgári dráma született - még az úgynevezett abszurdok között is -, amelyben az alakok a házat vagy a szobát birtokolni, megszerezni, maguknak kisajátítani akarják. Ugyan-akkor a szoba mára nagyon sok műben az adott ország, sőt akár az egész világ szimbólumává lett.

A kérdés az, hogy a mai magyar társadalmi valóság jellege, minéműsége miatt hitelesen lehet-e a problémaköröket, az adott valóságanyagokat egy szobában megjeleníteni.

A drámában megjelenített világszerűség bemutatásának hiteléhez tartozik, hogy az adott alakok hitelesen léphetnek-e be az adott szobába. A belépés korántsem pusztán dramaturgiai szempontból és nem is az élet empirikusságának a szemszögéből lehet hiteles, erőltetett, esetleges, véletlen vagy teljesen hiteltelen. A mélyebb hitelesség összefüggésben van azzal az erővonalal, mozgásiránnyal, állásfoglalással, amelyet az adott alak hordoz. A drámákban *akciókat* kell hozzárendelni a társadalmi dinamizmusokat hordozó alakokhoz; márpedig a lényeges mozgásirányokból következő *akciók* nem valósulhatnak meg bárhol. Ha egy drámaíró mégis egy szobába hozza be azt az alakot, aki

ott hitelesen nem képes akciókra, akkor azt, amit akciókban kellene meglátnunk, csak kibeszélni-elbeszélni-elmesélni tudja. A legjellemzőbb példa erre Mezei András *Magyar kocka* című műve.

A téma említésekor utaltunk rá, hogy a Rubik-kocka sorsát illetően minden lényeges társadalmi erővonal megjelenik. Mivel azonban a helyszín egy bírósági tárgyalás szobája, a mű saját világában nem maga a téma, nem az ezt összetevő társadalmi mozgásirányok, hanem ezek kibeszélése, illetve az ezek-ről való reflexiók jelennek meg. A dráma az emberek közötti viszonyok jelenbeli változásának a müneme annak következtében, hogy csak Nevekből és hozzájuk rendelt Dialógusokból építheti föl saját

Jókai Anna: *A feladat* (győri Kisfaludy Színház). Zillich Beatrix és Gyöngyössi Katalin (Matusz Károly felv.)



világát; és annak következtében, hogy dialógus csak emberek közötti viszonyban létezhet; s hogy az a drámai dialógus, amely a jelenben kölcsönösen változó viszonyokat jelenít meg. A bírósági szobában az alakok között nem lehetséges viszonyváltozás a jelenben, hiszen a bírót az keresi, mi történt és hogyan a múltban. S a múlt tényeinek a felderítése sohasem abból a célból történik, hogy az alakok között a jelenben valósuljon meg viszonyváltozás. Az alakok a múltban voltak kölcsönös viszonyban, s erről most csak vallanak. Ugyanakkor ennek a tárgyalásnak a során mindenki a saját szemszögéből és a saját érdekében beszél, figyelembe véve a végén esedékes ítéletet. Mezei András műve hiába nem szabályos bírósági tárgyalás, azok az erővonalak, amelyeket a szövetkezeti elnök, a főmérnök, a külkereskedelem képviselői, a külföldi magyarok stb. testesítenek meg, nem nyilvánulhatnak meg a jelenben akciókban. Súlyos tévedés azt hinni, hogy a világirodalom azon nagy drámaiban, amelyekben a múltat nyomozzák (*Oidipusz király*, Ibsen művei stb.), a múlt felderítése a lényeg. A lényeg ezekben is a múlt tényei felderítésének következményeként a jelenben megtörtént viszonyváltozások. Itt, ebben a műben azonban csak kibeszélhetik - néha vita formájában - az irigységet, a hozzá nem értést, a felelőtleniséget, a támogatást, a hivatalosan előírt, de az egyértelműen bürokratikus ügymenetből adódó problémákat stb. Azokat, amelyeket meg kellene jeleníteni ahhoz, hogy a témához méltó nagy dráma szülessen.

A drámák intenzív totalitásáról akkor lehet beszélni, ha az adott téma kapcsán minden lényeges mozgásirány, állásfoglalás a műben megjelenítődik. Vajon ahhoz, hogy Kertész Ákos *Családi ház manzárdal* című művének intenzív totalitása megjelenjen, nem szükséges-e a téma azon aspektusait is megjeleníteni, amelyek a szobán kívül képesek akciókra? A téma: a házasságon belüli kapcsolatokban az egymás etikai és érzelmi birtoklása, avagy még a házasságon belül is a további szabad választás lehetősége. Ehhez a témához nyilvánvalóan hozzátartoznak a férfiak és nők munkahelyen lehetséges kapcsolatai; azután - bármennyire furcsa, de - az, hogy a nők zöme dolgozik; továbbá a mai élet minémiségéből következően „gyakorlati” értékrendünk egyik lényeges eleme, mi szerint valódi értéke mindig az újnak

és az újnak van; ruhában, autóban, az irodalmi művek témáját és problematikáját tekintve éppúgy, mint a szerelem-ben? Éppen ezért egészen valószínűtlen, hogy ennek a témának az intenzív totalitása megjelenhessen egy családi házban. Burián főművezető fiát és annak feleségét éppúgy behozza az író a mű világába, mint Burián „csábítóját”, de sajnos egyikük sem képvisel a témával összefüggő lényeges mozgásirányt. Ehhez a téma egyik aspektusát kellene megtestesíteniük, és akciókat kellene kapniok; nekik is, a vallás-kölcsönt predikáló cukrász apósnak is. Ezek az alakok azonban alapvető viszonyváltozásokat nem produkálnak.

A szűk helyszín nem engedi kibontakozni Jókai Anna *A feladat* című drámájának a témáját sem. A színhely Suhajda Flóra régész nő lakásának egyik szobája: a téma pedig általános feladatot jelöl. Ahogyan az író nyilatkozta: „A feladat, hogy minden egyes ember, a nemétől függetlenül megtalálja azt a saját személyiségére szabott létformát, amiben a legjobban érzi magát, ami neki a leginkább megfelel. Ezért tudjon áldozni, dolgoiban rangsorolni.” A Suhajda Flórának leginkább megfelelő életformához alapvetően tartozik hozzá tudományos munkája. Az ásatás elkezdéséből, a külföldi konferenciára való kiküldésből adódó irigységek és „betartások” nem is jelenhetnek meg mint akcióképes erővonalak ebben a lakásban. Mindezekről csak telefonbeszélgetésekből és Flóra elbeszéléseiből szerzünk tudomást. Vagyis nem úgy, ahogyan a dráma műneme igényelné: az alakok között megjelenített viszonyváltozásokból. Az ő saját életformáját érintő lényeges mozgásirányok közül csak egyetlen változik: ő elvált, nem a férfiak, csak a munkája érdekli, de mégis találkozik a szerelemmel; ezt azonban elrúgja magától, föltehetően azért, mert még-is a munka a fontosabb. Ez az ő életformája. Munkahelyének lényeges erővonalait éppen ezért olyan alapvetően szükséges megjeleníteni, hogy hiányuk hiteltelenné teszi Flóra alakját és a dráma saját világát. Jókai Anna felvonultat még három, másféle személyiségű-egyéniségű nőt, akiknek ugyancsak az a feladatuk, hogy találják meg a saját magukra szabott életformát. Az egyik a férjét monogám módon szerető és őt mindenben, bármily megalázó helyzetben kiszolgáló munkásasszony; a másik a munka és hivatás, illetve a család kö-

zött ingadozó asszony; a harmadik egy „férfifaló” nő, aki végül meghitt szerelemre vágyódik. Az egyetlen helyszín - Flórának a lakása - egyszerűen nem teszi lehetővé, hogy ezek a három nő által képviselt mozgásirányok akciókban nyilvánulhassanak meg. Ezért itt is ugyanaz következik be, mint Mezei András darabjában: az általuk képviselt mozgásirányokat kibeszélik, elmesélik Flórának; illetve monológokat mondanak.

A ház, a lakás egy szobája más esetekben olyan modellszerűséggé szűkíti a témát, amelynek modellszerűsége is csak abszolút magas absztrakciós síkon válik észrevehetővé. Sárospatak István *Teakurájában* két nő a lakás birtoklásért gyűlölködik-acsarokodik, de már réges-rég óta. Nincs a mű elején olyan mozzanat, amely az eddigiekhez viszonyítva más formájúvá, más megjelenési módozatúvá tenné a régóta tartó gyűlölködést; vagyis - és persze ez a fontos! - ami a jelenben indíthatna el közöttük viszonyváltozásokat. A gyűlölködés természetesen addig tart - és még huszonöt felvonáson át tarthatna -, amíg valamelyikük meg nem hal. S mikor az egyik gyomorvérzésben haldokolva saját idióta gyermekét hívja segítségül, az megfojtja a másikat. A gyomorvérzés bekövetkeztét volna jóval előbb és jóval később - hiszen ez az ember biológiai létszféréjéhez tartozik, és nem a társadalmihoz, ahhoz, amit drámában meg lehet jeleníteni -, s ez a dráma alapvető modalitásának, a szükségszerűségnek a hiányát jelzi. Mivel a drámai akció azonos a viszonyváltozással, itt nincs is akció, nincs elmondható eseménysor sem. Csak mondatok egymás utáni sorozatát kapjuk, amelyek drámailag csak annyit tartalmaznak, hogy hol az egyik, hol a másik kerül fölénybe. Így csak a mondatok „fel-le hinta” tartalmából következik az itteni szoba modellszerűségének a jelentése; az ugyanis, hogy a világon folyó értelmetlen gyűlölködésekből esetleg az idiotizmus kerülhet ki győztesen. Am az a „figyelmeztetés” nagyon erőtlen.

Egyetlen helyszínen, a Fehér Rózsa nevezetű mulatóhelyen játszódik Polgár András írása, amelyben sem lényeges társadalmi mozgásirány, sem igazi drámaiság nem található. A darab a mulatóhely dolgozóival és eseteikkel kapcsolatos életképek sora. Viszonyváltozások akkor indulhatnak el, amikor új pincért kell - főnöki utasításra - felvenniük. Ehelyett annyit tudunk meg, hogy a főpincér és az énekesnő múltjában va-

lami tisztázatlan dolog van egy gázolással kapcsolatban; majd azt adják tudunkra, hogy az új pincér újságíró, aki kiszimatolt ebből valamit, és zsarolni akar. De ez tévedésnek bizonyul; az új pincér valójában vizsgálóbíró, aki a gázolás ügyében nyomoz. Hogy mi történt, azt a végén, az utolsó öt percben el-mondják: egyszer egy felelőtlen motoros elütötte a főpincér kisfiát, aki meghalt, s a gázolót elítélték. A főpincérnek ez nem volt elegendő, az illetőt kiszabadulása után szándékosan halálra gázolta az énekesnő kocsjával. Ezért az énekes-nőt ítélték el, véletlen gázolásért. A vizsgálóbíró azonban kinyomozta, hogy valójában gyilkosság történt, amit a főpincér követett el.

Egyéni bosszúról van itt szó a főpincér részéről, amelynek semmiféle általános jelentése vagy érvénye nincsen. A dráma létrejöttét pedig lehetetlenné teszi, hogy csak a gázolás tényeinek a ki-derítéséről van szó, ami csak a vizsgáló-bíró és a befogadó számára újdonság, az alakok számára nem. Így a tények fel-fedése nem is indíthat el közöttük viszonyváltozásokat. A főpincér apa benső világa sincs megírva; semmit sem látunk a kisfia iránti szereteten kívül az ő benső világából, ami a gázoló meggyilkolásához vezet el.

Annak a „modernkedésnek”, amelynek semmi jelentése nincs, Kürti András *Pulykák* című egyfelvonásosa a példája. Egy színhelyen, egy pulykatenyésztő tudományos intézet igazgatójának a szobájában játszódik ez az „abszurd” történet. Két tehetséges kutató kitalál-ja, miként lehet a pulykákat annyira összezsugorítani, hogy egy ládában rengeteg elférjen, amivel a szállítási költségeket alaposan lecsökkenthetik. Az intézet igazgatója semmihez sem értő, ostoba-otromba, erőszakos alak, aki főként a tehetséges embereket utálja. Az egyik kutató belöki a „zsugorkamrába”, s ott mikrométerre zsugorodik. A baj az, hogy a fordított, visszanzövesztő eljárást még nem találták ki. A zúr közepette szovjet delegáció érkezik egy magyar miniszterhelyettes kíséretében; ők véletlenül kerülnek be a „zsugorkamrába”. A szovjet tudós azonban még zsugorított állapotában is tudja, mit kell tenni, megmutatja, s mindenki visszanyeri normális alakját. A végén az ostoba és erőszakos igazgatót máshová helyezik.

Ebben az írásban nem a helyszín tette lehetetlenné a normális dráma kibontakozását. Egy vállalat vagy tudományos



Szemes Mari és Lukács Margit Sárospatakly István: *Teakúra* című színművében (Várszínház)

intézet igazgatójának a szobája olyan helyszín, ahol a vállalat életéből vett témának majdnem az összes lényeges erővonala megjelenhet, és ott akciókban nyilvánulhat meg. A baj maga az ötlet. Az összezsugorítás olyan mértékű, hogy az igazgató ebbéli állapotában beszélni sem tud érthetően, s ezzel a szerző zsákutcába vitte az amúgy sem sokat eredményező ötletét. Így semmiképpen nem jöhet létre kontraszt a normális méretű és a zsugorított igazgató között. Ebből következően az ötletnek csak a „technikai” aspektusa funkcionál: a feltalálók és az intézet miként mászik ki abból a kátyúból, hogy az igazgatót is, a delegációt is összetöporították. Az a fontos téma, miszerint az abszolút hozzá nem értő és erőszakos vezető milyen kárt tesz munkahelyének és beosztottjainak az életében, éppen csak érintődik, mert mindent ismét csak elbeszélnek anélkül, hogy viszonyváltozásokban megjelenítenék. Legfeljebb a végén - ismét normális méretében - az igazgató demonstrálja, amit róla elmondtak, azzal, hogy tajtékozva beszél,

A szélmalom bensejének egyetlen nagy helyiségében játszódik Páskándi Géza drámája. A szoba mint helyszín itt nem gátolja vagy korlátozza a lényeges mozgásirányok megjelenítését. Elsősorban azért nem, mert a szoba itt válik - nagyon finom írói eszközökkel - általánosítható szimbólummá. Ehhez nemcsak a fenyegető, majd bekövetkező, szó szerinti árvíz járul hozzá, hanem a megírás módja is. A molnárt és környezetét olyan írói erővel formálta meg, hogy a téma kapcsán említett általánosíthatóság - az anyagi javaktól, a meggazdagodástól elvakultá, önelégültté, önzővé, embertelenné vált bármely vezetőre, bármily ház urára való asszociálás lehetősége - egyáltalán nem teszi a drámát allegóriává. Környezetének tagjai közül ugyanis nem mindenki testesít meg olyan társadalmi mozgásirányt, ami a most említett általánosításnak a lehetőségét szolgálná. A molnár rideg önelégültsége, pénzimádata érzelmi sívárságot helyez felesége köré, aki társadalmilag-történelmileg nem általánosítható tartalommal egy papba szeret bele,

s akivel a legzűrösebb éjszakán megcsalja férjét. A kölcsönös szerelmi valóságokat meghallja a lánya, aki ártatlan, jószívű, és az apját imádja; s gyűlölet ébred benne az anyja iránt. Ez épp-úgy, mint a feleség csalása, a témához tartozó mozgásirány. Szerencsére azonban sem a család, sem a lány anyja iránti gyűlölete nincs összefüggésben azzal, hogy a molnár tartalmait az imént említett módon általánosíthassuk, és Páskándi Géza ezzel kerül el az allegória veszélyét. Társadalmi mozgásirányt hordoz viszont a molnár unokatestvére, aki a hatalmasságok körül forgolódo politikusi, és aki lenézte és megvetette a gazdag molnárt, de a veszély idején még-is tőle kell segítséget kérnie. A másik mozgásirányt egy katonatiszt hordozza, a molnár lányának a jövendőbelije; ő azzal, hogy a békeidők katonáinak a problémáit jeleníti meg. Kora miatt ki-maradt a hősi harcokból, a szabadság-harcból, s most csak a lovakat csutakolhatja. Ugyanakkor, ha elveszi a lányt, a molnárék társadalmilag emelkednek.

A közelgő tiszai áradat megteremti - elsősorban dramaturgiaiilag - annak a lehetőségét, hogy bárki bejöhessen a magas dombon épült szélmalomba. Az író él is ezzel a lehetőséggel, s a molnárral ide menekített két kurvát, akiket a molnár is, unokatestvére is meg-meglátogatott régebben. Ezeknek a hölgyeknek azonban nem tudott drámai funkciót, csak legfeljebb általános, irodalmi funkciót adni. Ok a molnár feleségének és az unokatestvér feleségének az irodalmi - de nem drámai - ellenpontjai. Mivel a molnár körül létrejövő viszonyváltozásokba nem lehetett őket beépíteni, az ellenpontot képviselő tartalmaikat ők is csak kibeszélni tudják; vagyis ezek az ellenpontok nem viszonyváltozásokban formálódnak meg.

A drámában megjelenik egy vándorfestő is. A mű saját világába való belépése csak empirikusan igazolt: a molnár hívja ide, hogy fesse meg a malmot. A mű saját világában azután az igazság észrevevőjének és kimondójának-feltárójának a funkcióját kapja. Ő veszi észre és mondja el a többieknek, hogy a molnár a tomboló árvízbe kizavarta fiatal szeretőjét közös csecsemőjükkel együtt, nehogy bajt, botrányt okozzon a lány ittlété. Ez a leleplezés nemcsak egy eset leleplezése, hanem a molnár valódi magatartásának, valódi mozgás-irányának a nyilvánossá tétele is. A mű saját világába való belépése az empi-

rikus hitelességen túl sajnos ma már nem szükségszerű. Ha az igazság észrevételét és kimondását adjuk a művésznek egy drámában társadalmi funkcióként, akkor sajnos ma vele a társadalom egyik lényeges mozgásirányát nem lehet hitelesen a mű világába behozni úgy, hogy a témához társadalmilag szükségszerűen és szervesen tartozzon hozzá. A művészek sajnos hiába hiszik, hiába élnek át ugyanis, hogy az igazság észrevétele és kimondása társadalmilag továbbra is az ő funkciójuk; ez a XX. században már nem így van. Ez a funkció ma már korántsem csak a művészeké és a művészeté, hanem például a társadalomtudományoké is. (A művészet általános devalválódásához ez is hozzájárul! (Ezen társadalmi okok miatt hiába hozza be a mű saját világába Páskándi Géza a piktort empirikusan hitelesen; az alakok belépésének is az a társadalmi funkció ad maradéktalan hitelt, amelyet az adott alak testesít meg; vagyis az alakok belépésének nemcsak empirikusan kell hitelesnek lennie, hanem annak is, hogy az adott funkció az adott foglalkozás-hoz vagy hivatáshoz tartozik-e. A mű-vészhez az igazság észrevevőjének és kimondójának a funkcióját hozzákapsol-ni pedig azért nem hiteles, mert egyáltalán nem szükségszerű társadalmilag az, hogy a rejtett-rejtőzött igazságokat csak a művész veheti észre és mondhatja ki. Páskándi Géza persze tudja és látja a művész és a művészet helyzetét a XX. századi valóságban, lévén, hogy a piktor alakját habókossá nyomorítva mutatja be.

Azt sem a szoba, az egyetlen helyszín kényszeríti itt az íróra, hogy az örömhölgyeken kívül a molnár ifjú szeretőjének is csak pragmatikus funkciója van. Ő önmagában, önmaga által nem hordoz társadalmi mozgásirányt; funkciója a drámában annyi, hogy a molnár valódi arculata vele kapcsolatban, mint-egy rajta „csattanva” váljon láthatóvá. Pedig az a „privát” funkció, hogy maradéktalanul és fenntartás nélkül szereti a molnárt - még a halálba is kimegy, ha oda küldi - hordozhatott volna lényegesebb tartalmakat a molnárnak már említett általános jelentésével kapcsolatban.

A házról, a ház szobájáról írtunk eddig, mint a drámák helyszínéről, de abból az aspektusból, amely általában korlátozza, hogy a téma megfelelő módon kibontakozzon, hogy az intenzív totalitás megjelenjen. A konkrét művek kapcsán a konkrét korlátozó mozzanato-

kat említettük. A kérdéskör azonban absztrahálható, vagyis általánosítható; és így újabb nézőpont és jelentés tárulhat fel.

A ház, a szoba, különösképpen ha úgynevezett „kamaradarabot” kényszerít az íróra, azért nem felel meg a mai élet minémiségének, mert életünk a szociológiai értelmű státusokra és funkciókra töredezett szét. Ezek mindegyikét külön-külön helyszínen vagyunk képesek megvalósítani, és különböző viselkedésekkel is. Ugyanaz az ember egészen különböző viselkedésekkel hajtja vég-re a különböző státusokhoz rendelt különböző cselekvéseket. Úgynevezett szerepeit nem egy egyéniség koherens viselkedésmódján produkálja. Hogy példákat említsünk: másként viselkedik ugyanaz az ember mint apa és mint fő-pincér (*a Töltsön egy estét . . .-re utalunk*); mint főművezető és mint férj (*a Családi ház . . .-ra utalunk*); mint a szomszédoktól kölcsönkérő, a lakás tárgyait elköttyavetyelő és mint lakótárs (*a Teakúra Bertájára utalunk*); mint szappancsomagoló munkás és mint házi mindenes (*A fel-adat Pásztor Pannijára utalunk*); mint a saját találmányáért küzdő feltaláló és mint „privát” ember (*a Magyar kockában alig-alig megjelenő feltalálóra utalunk*) stb. De utalhatnánk a szociológiai státusokból eredő problémákra Hubay Miklós *Freudja* kapcsán is, de ezt megtettük már a SZÍNHÁZ 1984. decemberi számában.

Ha nem látjuk az alakoknak azon státus- vagy funkcióbeli cselekvéseit és viselkedéseit, amely státusok és/vagy funkciók szükségszerűen tartoznak a téma kibontásához, nem kapunk róluk hiteles képet. A most elemzett drámák esetében a szoba mint helyszín teszi lehetetlenné tehát azt is - Páskándi Géza drámája az egyetlen kivétel -, hogy az alakok minél teljesebben, minél sokoldalúbban ábrázolódnak. Mert a szobába nemcsak az adott témához tartozó mozgásirányok nem léphetnek be úgy, hogy itt akciót is végrehajthassanak, ha-nem az alakok sem képesek itt az élet más területein végrehajtható akcióikra, a drámai megnyilatkozásokra.

A különböző státusokban és funkciókban más és más társadalmi és egyéni mozgásirányokkal és dinamizmusokkal kerül kapcsolatba az ember; ám ezek mind különböző helyszíneken nyilvánulhatnak meg hitelesen. Az egy hely-szín, a szoba az alakoknak csak az egyik aspektusát engedni megnyilvánulni; áb-

rázolásuk tehát szükségszerűen szűk lesz; az alakok kiszakadnak a maguk - a témához tartozó - élethálózatából. Mindaddig, amíg az élet legalább viszonylag koherens volt, vagy mindaddig, amíg például a magánélet szférájában volt viszonylagos koherencia (Ibsen a jó és utolsó példa erre), az „egy helyszín és kamaradarab” hitelesen jelölhette a valóság minémiségét; de ma már csak egészen kivételes esetekben jelölheti.

Régi művészetelméleti igazság, hogy a mű általánosan értett szerkezeti minémiségének meg kell felelnie a valóság szerkezeti minémiségének. A státusokra és funkciókra széttört valóságnak az említettek miatt nem felel meg sem minémiségében, sem szerkezetében az egy helyszínen játszódó kamaradarab. A XX. századi drámákban ezért is történtek különböző kísérletek a helyszínekre vonatkozóan. A XIX. században a kamaradarab helyszíne még a maga konkrétságában, realitásában vagy viszonylagos realitásában volt nagyon fontos. A helyszínnek a konkrétsága és minősége, apró részletei, speciális tárgyai, hangulata stb. mind hozzájárultak - mert ezek is jelölték - az alak speciális egyéniségének, minémiségének a megérzékeléséhez. Máskor a helyszín a mű saját világának a szimbólumaként is funkcionált. Példái ezeknek ugyancsak Ibsen drámái, ahol például *A társadalom* támaszaiban a szalon az anyagi jólétet és biztonságot hordozza; a *Vadkacsában* Werle nagykereskedő „Fényűzően berendezett dolgozószobája” és Hjalmar Ekdal „padlásszobája”, amelyek a két egyéniség minémiségét is megjelenítik. A XX. században már sok író elhagyta az egyéniséget-hangulatot jelző helyszínt, s olyan térben játszatta a mű cselekményét, amely csak jelzi a színhelyet vagy konkrétségét. Ahhoz ugyanis, hogy egy-egy státusbeli cselekvés és az ahhoz tartozó viselkedés hitelesen megjelenhessen, bőven elég a helyszínre csak utalni, azt egy-két vonással jelezni. Ebből a megoldásmódból két lehetőség adódott: lehet meglehetősen sok, de az utalással tényszerűen konkrétá tett helyszínen játszani az eseményeket; illetve lehet egyetlenegy helyen, de olya-non, amely annyira elvont, hogy bármily konkrét helyszínnek felfogható. Meggyőződésünk, hogy ha az imént elemzett drámák zöme ezen megoldások valamelyikét választja, akkor jobb, gazdagabb drámai világszerűség megformálására lett volna lehetőség.



Moldova György: Az élet oly rövid (Radnóti Miklós Színpad). Pécsi Ildikó és Balázsovits Lajos (Iklády László felvételei)

Nyilván mondani is fölösleges, hogy a helyszínnek az elvontsága még nem biztosítja önmagától a nagy drámát. Balázs József *A homok vándorai* (Nyíregyháza, Móricz Zsigmond Színház) című darabjának helyszíne „Egy falusi ház hátsó udvara”, amely mégis mindig változik mint helyszín. Attól függően lesz más és más, hogy az alakok éppen hol tartanak vagy hova érkeznek vándorútjukon. A vándorlás a II. világháború végefelé a Nyírségben történik, a két frontvonal között; s akik vándorolnak: katonaszökevények, a hadi események elől a tanyavilágban menedéket kereső Pap, Bíró és Jegyző, továbbá Nők és egy Férfi, aki kupec volt. A vándorlás bármily ősi téma - voltaképp jellegzetesen epikus téma. A vándorlás egyes álmásai szolgálnak rendszerint egy olyan tartalommal-tanulással, amelyeknek akkumulációja eredményez valamit, s ez epikus műben formálható meg. A katonaszökevények számára az a tétje a vándorlásnak, hogy elfogják-e őket vagy nem, de ez csak izgalmat teremt, és nem drámai feszültséget. Az egyik katonaszökevénynek, például a Zászlósnak a további céljáról csak annyit tudunk, hogy Beregbe akar jutni - ahol Bajcsy-Zsilinszky Endrének sok híve van -, mert „velük kell beszélnem”. Ez drámai célnak vajmi kevés. A többiek vagy a háborús eseményeket, vagy a háború utáni új helyzetet akarják „megúszni”; céljuk jóformán csak ennyi. A viszonyváltozások nem is lehetnek az alakok céljaival összefüggően -- hiszen drámai céljuk nincs -, s azokat a viszonyváltozásokat, amelyek egyáltalán vannak, a helyzet veszélyessége eredményezi. A darab lényege ismét az alakok, viszonyváltozásoktól függetlenül kibeszélt tartalmainak a megnyilvánításában és az egész darab hangulatiságában van. Az egy, de mégis változó helyszín tehát önmagában nem biztosítéka a jelentős drámának,

Szólni kell arról, hogy gyanúnk szerint

mi az oka, hogy az írók vagy olyan témát választanak, amelyhez elegendőnek látszik az egy helyszín; vagy miért ragaszkodnak az egy helyszínhez akkor is, amikor nyilvánvaló, hogy ott nem bontakozhat ki témájuk.

Az egy helyszín természetesen szolgálhatja a drámai sűrítést is, és talán ennek a hamis értelmezése lehet az egyik ok. Közhely, hogy a dráma világa a legnagyobb mértékben sűrített világ. Azonban ezt nem a helyszín teremti meg; különösképpen akkor nem, ha az ide nem illő vagy az itt el nem képzelhető mozgásirányokat mégis ide kényszeríti az író. Ez ugyanis mindig valamilyen erőltettség benyomását kelti. (Lásd például a Flóra mellett felléptetett nők monológjait Flóra lakásában, *A feladatban*.) A sűrítés a témához tartozó mozgásirányok mindegyikének a megjelenítéséből és kibontakoztatásából jön létre.

Gyanúnk szerint azonban az „egy helyszín, lehetőleg egy szoba” megoldást nem művészi okok eredményezik, hanem a színházak gazdasági igénye, amely összetalálkozik bizonyos írói „kényelmességgel”. A színházaknak mindenképp olcsóbb és egyszerűbb az egy helyszínen játszódó dráma bemutatása; és némely közönségrteg igényével-ízlésével is könnyebben találkozik a gusztusosan, szépen megépített szoba látványa, mint az úgynevezett jelzéses díszlet. Gyanúnk szerint tehát sokszor a színház igényei „kényszerítik” az írókat, vagy „bírák” őket jobb belátásra”. Am ezzel - akarva-akaratlanul - a legtöbb esetben kor-

szertlenül élet- és művészetszemlélet közvetítenek vagy - szelíden - kényszerítenek az írókra. De azt is gyanítjuk, hogy az írók is szívesebben vállalják ezt a megoldást. A mozaikszerű jelenetekkel felépített drámai világszerűség bizonyosan nagyobb és hosszabb ideig tartó munkát igényelne a mű konkrét megírásának megkezdése előtt, amely munka a leendő mű szerkezetére, felépítésére, műnemi kérdéseire kellene hogy irányuljon. A legtöbb művel kapcsolatban az a benyomás támadhat, hogy az előzetes gondolati, átélő, elemző stb. munka csak az alakok minémiségére vagy a mű gondolatiságára stb. irányult, de nem irányult a műnemi felépítésre, a szerkezetre és mindarra, ami ezekhez hozzátartozik. Ennek a munkának a hiánya esetleg abból a - hibás! - nézetből is következhet, hogy a „finomításokat” elvégzi majd a színház; avagy abból a még tévesebb nézetből, miszerint a drámának nincsenek szabályai, törvény-szerűségei, és minden, de minden csak és kizárólag az író tehetségén múlik. Ez végső soron persze igaz, de a dráma mű-alkotás, mesterséges produktum, amelynek vannak törvényszerűségei.

Ezzel, a műnemi kérdésekre vonatkozó előzetes munkával függ össze még egy probléma, amit szóvá kell tennünk. Ez leginkább Bacher Iván *Oszkár* című egyfelvonásosában, illetve Moldova György *Az élet oly rövid* című darabjában látható. Az *Oszkár* egy fiatalasszony monológja a lehető legnaturálisabb környezetben és a legnaturálisabb monda-

tokkal. *Az élet oly rövid* pedig - egyetlen helyszínen játszódik, de olya-non, amely többet jelez - egy kurvával történő keresztlül mutatná meg az el-múlt évtizedeket.

A probléma mindkét esetben az - no-ha más és más formában -, hogy csak az élet empirikus, közvetlenül tapasztalható tényei kerülnek be a műbe, amelyek így nem is válhatnak a mű saját világának részeivé, és nem is épülhetnek össze általánosítható erejű világszerűséggé. Azáltal, hogy az élet közvetlenül tapasztalható és ezen a módon igazi tényezői egyértelmű közvetlenséggel kerülnek a mű világába, még sohasem jött létre nagy dráma. Hiába igaz, hogy nagyon sok nő él úgy, hogy csak például az Oszkár nevű kutyájában bízhat, mert az nem csapja be, mint szerelme; nem dobja ki, mint az anyja; s türelmesen meg-hallgatja, ha beszél hozzá, nem úgy, mint a barátja. A mű nem akkor válik általánosíthatóan érvényes világszerűséggé, ha azok a naturális élettények kerülnek ide, amelyeket mindenki mindennap tapasztal.

Ez a kérdéskör életünk egy másik jellemzőjét érinti: az uniformizálódást.

Az élet már a XIX. század közepétől egyre inkább uniformizálódott, ahogyan erre már Lukács György is rámutatott. Ez mára már majdnem teljessé vált. Az állami gyermekgondozás, a köz-oktatás egyforma, lényegében azonos élményekkel - nemcsak egyforma tudás-anyaggal! - látja el a gyermekeket. A státusok és funkciók pedig mindenki számára a maga státusának és funkciójának a cselekvéseit írja elő, és minden-kire az ezekhez tartozó viselkedéseket kényszeríti rá. Így lényegében mindenki azonos dolgokkal, azonos mozzanatokkal és viselkedésekkel találkozik; teljesen azonos dolgokat tapasztal a hivatalokban, az utcán, az orvosi rendelőben, az autóbuszban, a strandon stb. (A drámai alakábrázolást ez is teszi nagyon nehéz-zé.) Az élmények és tapasztalatok uniformizálódásához természetesen a tévé is hozzájárul, hiszen „ötmillió nézőt” teljesen azonos élményekkel látnak el mindennap. Életünknek ez az uniformizálódása abban a közvetlen tapasztalatban válik nyilvánvalóvá, miszerint, ha bárki bármilyen élményét, tapasztalatát, vele megtörtént dolgát kezdi más-valakinek elmesélni, az a másvalaki azonnal tud teljesen hasonlótl mondani, és rendszerint „Ez semmi . . .” bevezetéssel mondja is.

Jelenet Balázs József: A homok vándorai című színművének nyíregyházi előadásából (Csutkai Csaba felv.)





A dráma világszerűségének, saját világának a részeivé a mindennapos, közvetlen tapasztalatok akkor válnak, ha azokban lényeges társadalmi mozgásirányokat és viszonyváltozásokat jelenítenek meg. Különben csak az „ez van” empirikussága jelenik meg. Bacher Iván *Oszkár* című egyfelvonásosában a monologizáló és telefonbeszélgetéseket folytató nőalaknak semmiféle viszonyváltozásai nincsenek; ezért csak drámai-atlan életkép egy olyan nőről, akiből sok van.

Moldova György darabja mozaikjelenetekből épül, de majdnem mindegyik az élet empirikus, közvetlenül tapasztalható mozzanatait tartalmazza. Az általánosíthatóságot ezen kívül még az is lehetetlenné teszi, hogy egy kurva körüli mozzanatokban mutatja be körülbelül a negyvenes évek végétől a hatvanas évekig terjedő évtizedek történelmi eseményeit. Az iráni külügyminiszterrel csak egy kurvának lehet közvetlen kapcsolata a magyar honpolgárok közül. Az Államvédelmi Hatóság és módszerei és az 1956-os ellenforradalom a disszidálással együtt éppúgy eltávolodnak a maguk történelmi-társadalmi lényegétől, mint a „csodacsatár”, az ellenforradalmárrá váló strici, avagy a tévések világa; éppen azért, mert mindezekből csak annyit látunk, amennyit egy kurva körüli élet enged. A történelmi-társadalmi mozgásirányok és az alakok megnyilvánulásai így - más okból, mint amilyet az egy helyszín eredményez - beszűkülnek a kurva körül megtörténhetőkre. Itt az élet *nézőpontja* teszi az ábrázolást-megjelenítést szűkké. A mű persze nem „nagyigényű”, inkább csak az úgynevezett szórakoztató művek sorába tartozik. (Külön lehetne írni arról az elméleti és gyakorlati problémáról és diszkrepanciáról, ami azokat a szórakoztató műveket jellemzi, amelyek ezen mivoltukban is lényeges történelmi-társadalmi mozgás-irányokat érintenek. Ilyen például Fekete Sándor: *A Lilla-villa titka*, illetve Dobozi-Horvai: *A tizedes meg a többiek* című darabja is.)

Az újabb magyar drámák zömét -- nemcsak az idejében bemutatottakét - tehát - összegezve - az jellemzi, hogy egyetlen helyszínen, rendszerint egy szobában játszódnak. Az élet státusokra és funkciókra, valamint a hozzájuk rendelt cselekvésekre és viselkedésekre töredezt szét, amelyek mind külön-külön helyszínen valósulhatnak meg. Követ-

kezésképp az „egy helyszín” kétféle módon is szűkíti a mű saját világát és az abban megtörténhetőket. Egyfelől nem jelenhetnek meg itt hitelesen és akciókat, vagyis viszonyváltozásokat produkálva azok a történelmi és társadalmi mozgásirányok, amelyek szervesen hozzátartoznak az adott témához. Másfelől a szoba „tulajdonosának” sem jelenhetnek meg hitelesen, viszonyváltozásokat produkáló módon az azon státúshoz és funkciójához tartozó cselekvései és viselkedései, amelyek szükség-szerűen tartoznak öhozá, de amelyek csak más helyszínen valósulhatnak meg. Ennek további következménye az, hogy mind a témához tartozó mozgásirányokat, mind a szoba „tulajdonosának” a szobában el nem képzelhető mozgásirányait, illetve ezek tartalmait csak ki-beszélni, elmondani, elbeszélni lehet; vagyis az alakok nem képesek hitelesen, vagy egyáltalán, ezekkel összefüggő viszonyváltozásokat produkálni; ami - még további következményként - a mű saját világának drámaiságát, dráma mi-voltát csökkenti vagy éppen kioltja.

Szeretnénk hangsúlyozni, hogy ezek drámaelméleti problémák és nem a színházi előadásnak mint műalkotásnak a problémái, noha ott is megjelennek. Még akkor is drámaelméleti kérdések ezek, ha tényszerűen egy kimondott vagy kimondatlan színházi - de nem *színházművészeti* igény hozza létre az „egy helyszín, lehetőleg egy szoba” megoldást. Ha van - s nagyon való-színű, hogy van - ilyen színházi igény, ez nem a színházi előadásból mint mű-alkotásból és nem a színházelméletből következő igény, hanem a színház gyakorlati üzemszerűségéből és gazdasági megfontolásaiából feltámadó igény. És ha mint ilyen teljesen jogos is, a mai valóságunk meg nem felelő művészi következményt hoz létre. Csakúgy, mint az íróknak az a - bármily dinamizmusból létrejövő - engedékenysége, amely utat nyit ennek a mai valóságunknak meg nem felelő igénynek.

Meggyőződésünk szerint a mai életnek az a mozaikjelenetekből felépült drámai világszerűség felel meg, amelyben a mozaikokat a mű elején kialakuló szituációban benne rejlő erővonalak egy-ségesítenek. Szituáción az alakok közötti viszonyrendszernek azt a pillanatát értve, amelytől kezdődően a közöttük lévő viszonyoknak szükségszerűen változniuk kell.

NÁNAY ISTVÁN

## Klasszikusok - vidéken

Évadvégi számvetést készíték: a színikritikusok idejéig adandó szavazataimhoz próbálok feleleveníteni a szezonban látott majd' másfél száz előadás tünékeny emlékeit. A kialakuló összkép nem valami rózsás. A fáradt, fantáziátlan, hevenyészett, koncepciótlan, unalmas, érdektelen, nemhogy művészi, de szakmailag is alig értékelhető elő-adások sokaságában csak elvétve akad kiemelkedő vagy jelentős produkció.

Kétségtelen, hogy a színházak egyre nehezebb körülmények között dolgoznak, s elsősorban ez látszik meg eredményeikben. A gazdasági nehézségek, a dotáció relatív szűkössége, a közönség érdeklődésének - főleg vidéken riasztó mérvű - csökkenése arra kényszeríti a színházakat, hogy viszonylag olcsón kiállítható, mégis biztos közönségsikerre számító darabokat játsszanak, s így próbálják teljesíteni pénzügyi s egyéb gazdasági jellegű terveiket. Ugyanakkor bizonyos kultúrpolitikai szempontoknak is eleget kell tenniük; ebben az évadban különösen nagy felelősség hárult minden egyes alkotó közösségre, hiszen a kiemelt fontosságú politikai-történelmi évfordulók megünneplése a színházi műhelyek műsorára nézve is meghatározó jellegű volt.

Mindent összevetve, számokkal igazolható tény, hogy a színházak műsorán megnőtt a szórakoztató művek aránya, a vígjátékoké, a zenés játékoké, a romantikus, érzelmes daraboké, illetve az önmagukban tartalmas, lényeges konfliktusokat feltáró művek is számos esetben leegyszerűsítve, a konfliktusokat elgyengítve kerültek színre. E két tendenciát kiegészíti egy harmadik: míg a produkciók túlnyomó többségének látványvilága bántóan szegényes, a színházak egy-egy fontosnak tartott előadásának viszont feltűnően drága. Ez az ellentmondásos jelenség egyértelműen utal a színházak romló gazdasági helyzetére, de a társulatoknak a nehezebb körülmények között törvényszerűen ki-éleződő belső feszültségeire is. (Az esetek többségében ugyanis nem véletlen, s nem is mindig a művészi képességben