

Bécsy Tamás gondolatsorának egyik legfontosabb következtetése, amellyel Örkény helyét jelöli ki a magyar drámatörténetben. Sokan emlékezünk még arra, milyen türelmetlenül várta, követelte a hivatalos irodalompolitika az ötvenes években a kiemelkedő mai magyar dráma megszületését. Aztán kevesebb szó esett a várakozásról is, és a kelletténél erőtlenebb figyelem kísérte a megjelenő új alkotásokat is. A szerző így ír a *Pisti a vérzivatarban*ról: „Az 1969-ben írott művel Örkény István — véleményünk szerint — olyan drámát alkotott, amely a Bánk bán, a Csongor és Tünde és Az ember tragédiája mellé helyezhető, mint a negyedik magyar dráma-remekmű.” Mindezzel a szerző nemcsak lelkiismeretet ébresztget, hogy addig-addig vártuk a „nagy” drámát, amíg észre sem vettük megszületését, hanem az „én világa drámájának” történelmi erővonalai feltárása közben bizonyít is. Bizonyítása különösen izgalmas szellemi játék akkor, amikor érveivel a dráma világirodalmi jelentőségét határozza meg.

Azt talán felesleges megjegyeznünk, hogy Bécsy Tamás könyve megőrzi nyitottságát. Művészeti megközelítésekben ma szinte elmaradhatatlan a nyitottság felvetése. Egyszerűen szólva a nyitottság az — éppen Örkény megfogalmazta — füstcsóva elvet jelenti, a továbbgondolás lehetőségét. Nem arról a nyitottságról van tehát szó, amely a művek félbemaradottságát, lezárhatatlanságát akarja menteni és magyarázni. Az ilyen mű nem nyitott, hanem egyszerűen zsákutcába vezetett, mert a művész rossz úton járt, esetleg már a premisszái is tévesek voltak, vagy — ami ugyancsak gyakran előfordulhat —, nem igazi művésszel, nem valódi műalkotással van dolgunk.

Az igazi nyitott mű alkotója tiszteli a befogadót, és eleve tudja, hogy sok-sok tényező összejátszása miatt az üzenet sokféle és sokrétű lesz. Örkény művészetéhez illően Bécsy Tamás könyve is nyitott, azaz az egyetértésen túl számít az olvasó ellenvéleményére és mindenképpen kényszerít a továbbgondolásra. Újszerű műértelmezésének megbecsülése mellett ezért az „édes” kényszerért érdemes kézbe venni és mértéktartó adagokban befogadni a Tankönyvkiadó 52519/15. raktári számú kézikönyvét.

BÁCSKAI MIHÁLYNÉ

AZ ELMULASZTOTT LEHETŐSÉG

TARJÁN TAMÁS: KORTÁRSI DRÁMA C. KÖTETÉRŐL

Hadd kezdjük a jól kifejlett kritika-indítási közhellyel: az olvasó nagy várakozással veszi kezébe Tarján Tamás könyvét. A szerző gyakran és talán minden folyóiratban publikál; s a megjelentetett sok írásban felcsillannak érdekes gondolatok, megállapítások. Az olvasó

reménykedik hát, hogy a kötet révén többet kap, mint az egyes, már megjelent cikkekből. Reméli, hogy *húsz* kortárs magyar drámaíró arcképe és pályarajza részletesebben felvázolja a kortárs magyar dráma arcát és pályáját is. Nem is mindennapos vállalkozás jószerével minden magyar drámaíróról írni, hiszen a húsz szerző skálája minden tekintetben igen széles. S ha valaki arra vállalkozik, hogy Sarkadi Imrétől — időben — Bereményi Gézáig; Szabó Magdától — a stílust tekintve — Hernádi Gyuláig; Fejes Endrétől — az írói szemléletmódot értve — Eörsi Istvánig mindenkiről írjon, akkor attól azt várjuk, hogy vállalkozása — legalább valamely nézőpontból — egységesen szemléli a kortárs magyar drámát, s így adja meg határozott vonásokkal arcképét és pályáját.

Ezek után nyilvánvaló, hogy az olvasó csalódott. Az arcképek és pályarajzok meglehetősen elszigeteltek egymástól, s a kötet nem több, mint alkalmi írások egymás mellé helyezett gyűjteménye.

Az egyes írókról elmondottak pedig — így a kötetben, egymás mellett — annyira vázlatosak, hogy általánosságoknál jóformán alig kapunk többet. Pl. Sarkadi Imre *Szeptemberéről* azt, hogy „nem különösebben cselekményes dráma”, s hogy emlékező részei „sok helyütt lírai telítettségűvé” (32.) teszik a művet. A *Tótékről* megállapítja, hogy „igen rugalmas színdarab”, mert előadásakor „nem kötelező ragaszkodni” „sem a Mátra vidéki falucskához, sem a II. világháború háttérkörnyezetéhez”. (67.) Hubay Miklóssal kapcsolatban olyat olvashatunk, ami minden valamirevaló író esetében igaz: „Sok minden izgatja — de művei mélyén egy problematika: a nembeli lét és a partikularitás ellentéte” (102.); míg az ezután azonnal következő mondata Ibsent is, Németh Lászlót is eszünkbe hozza: „Hősei küldetéses emberek, akik nem képesek kivédeni a közéleti, művészeti cselekvés, alkotás és a személyes, családi élet konfliktusait”. (102) És vajon hány egyfelvonásosról állapítható meg: Karinthy Ferenc „Egyfelvonásosaiban a hétköznapi, közlő-informáló beszédszituáció fokozatosan vagy éles fordulattal vált át áttételesebb, játékosabb beszélgetésbe”. (233. Kiemelés tőlem, B. T.) Néha még sajnálatos önellentmondások is felbukkannak az általánosságok között: „A befejezésekkel általában nincs szerencséje Csurkának”, olvasható a 251. lapon, míg a 266-on ez: „A hatásos kezdést szerető Csurka szereti a hatásos befejezést is”. Találkozunk olyan metaforákkal, amelyek ugyancsak általánosságok; pl. Fejes Endre hőseinek életcéljára vonatkozóan „A *Rozsdatemető* az ébrenlét, a *Vonó Ignác* a féltálm, a *Mocorgó* az álom drámájaként kutatja a választ”. (273.)

Sajnos a drámaelmélet szemszögéből is leír kusza dolgokat. „Dramaturgiai értelemben merészségnek tetszik, hogy Örkény a színházi előadás szünete előtti pillanatra időzíti a bomba robbanását.” (64.) A *Tótékről*, s Gyula halálát közlő mozzanatról van itt szó. Köztudott,

hogy minden jól megcsinált színdarab a színházi szünet előtti pillanatra időzíti a maga bombájának robbantását. *Ebben* a tekintetben nincs semmi merészség a *Tótékban*. Görgey Gáborral összefüggésben írja, hogy „az abszurdra alapozta műveit. Nem az abszurd világszemléletre, hanem az abszurd drámaszemléletre: nem a filozófiát vette át, hanem a technikát”. (359.) Ez a megállapítás vagy azt hirdeti, hogy a forma és a tartalom kettő; vagy azt, hogy a drámaszemlélet különbözhet a világszemlélettől; avagy azt, hogy a drámaszemlélet azonos a technikával. Drámaelméletileg azután végképp nem lehet mit kezdeni az ilyen megállapításokkal: „A drámatizáló kedv és a párbeszédes fogalmazásmód az *Úrügyeim* számos írásában feltűnik. Némi túlzással azt is állíthatni, hogy Eörsi legtermészetesebb *drámai műfaja a dialógus*”. (381. Kiemelés tőlem, B. T.) Mert mit jelenthet a mondatban rejlő azon elméleti állítás, hogy a dialógus az egyik drámai műfaj? Mintha létezne olyan dráma, amelyet nem dialógusban írtak. Ez az elméleti rendezetlenség tűnik fel az *Adáshiba* kapcsán is: „Ha van konfliktus, az éppen a konfliktus hiánya”. (335.) A monodramáról pedig pusztán ennyit ír: „... *más* — és részben korlátozottabb — lehetőségekkel bíró színpadi megszólalás, mint a — bármilyen típusú — több szereplőt mozgató dráma”. (388., 389. Kiemelés tőlem, B. T.) Máskor ezt az elméletileg ugyancsak „nagyvonalú” kijelentést teszi: „Spíró egyelőre fél- és negyeddrámákat ír.” (420.)

A mai magyar drámák, valamint a mai magyar valóság kapcsolatáról jóformán alig tesz említést; arról pedig talán sehol nincs szó, hogy ezt a néhol kényes összefüggést elemezze. Nem állapítja meg szinte soha, hogy a különböző drámákban megjelenő életjelenségek, problémák, tények közül melyek a társadalmi-történelmi értelemben lényegesek, melyek a felszínesek, illetve melyek azok, amelyeket csak az írói szubjektivitás minősít lényegessé. Említi Sarkadi Imre drámai alakjainak foglalkozását, s még azt is hozzáteszi, hogy egy részük „cinikusan, közönyösen, középszerűen” (21.) végzi a dolgát; míg a másik csoporthoz tartozók „számára a munkatevékenység: életkedv, filozófia. A munkához való viszony harmonikus vagy diszharmonikus volta döntően szabja meg az élet minőségét” (21.), ami persze igaz. De megmarad a leírásnál, noha pl. épp Sarkadi Imre drámáinak *elemzéséhez* alapvetően kínálkozna ez a szempont. A valósággal való összefüggéseket Örkény István drámáiról írva is csak megemlíti, elemzések, tanulságok levonása nélkül. Sütő András pályarajza egyik fejezetének a címe: „Kitekintés: a testvérek-konfliktus”. A témát éppen csak megemlíti; leírja, hogy pl. Gyurkó Lászlónál a testvérek „a győztes forradalom *után* nem értenek szót egymással” (150. Kiemelés a szerzőtől.); Illyésnél a két testvér különbözőségének a leírása is éppen hogy csak utal a történelmi-társadalmi helyzetre. Ám ennek a témának, a testvér-konfliktusnak, és a mai, felszabadulása utáni

magyar valóságnak az összefüggése is hiányzik, nemcsak ezen összefüggés elemzése. Olvashatunk a dokumentumdrámáról, a miliő újabb kori fontosságáról (mindkettő Karinthy Ferenc műveinek tárgyalásakor kerül elő), de mélyebb jelentése, a kor jellegzetességéből és problémáiból való eredeztetése elmarad. De ugyanez a helyzet a „lumpenromantikával” Csurkáról szólván és a parasztság osztályhelyzetének változásával kapcsolatban a *Majális* című darabjának említésekor; továbbá a szerepjátszást illetően Fejes Endre *Jó estét nyár* . . . c. műve említésekor.

Furcsának, paradoxonnak hathat, ha azt mondjuk, az általánoságokat-közhelyeket, az elméleti kuszaságot és a társadalmi-történelmi összefüggések elemzésének a hiányát azért említettük negatívként, mert mindez benne van Tarján Tamás írásaiban. Ha ugyanis nem venné észre mindazokat, amelyeket közhellyé fordít és amelyeket megemlítettünk, más kategóriába sorolhatnánk kötetét. De észrevette, de tudja, hogy a megemlített kérdések ott vannak a művekben. És éppen ez teszi az olvasót elégedetlenné: ha látja, miért nem elemzi, miért nem bontja ki, történetileg és elméletileg miért nem rendezi?

Dolgozatai — egy bizonyos szinten — iskolapéldái a pedáns dolgozatoknak. Tudja, miként kell elkezdni valami érdekességgel, hogyan kell a problémák megemlítésével bonyolítani és frappánsan befejezni. De csak éppen érint mindent, csak megemlít és az iskolapéldás dolgozat máris gördül tovább. Még azokat a kérdéseket is csak futó érintéssel tárja elé, amelyek pedig igen jó szemről tanúskodnak. Kis János szövegei alapján kiszámítja például, hogy az *Oszlopos Simeon* „október 22-én és 23-án játszódik; a második napon következik be a tragédia”. Ám ennek „elemzése” pusztán ennyi: „Sarkadi bizonyára szándékkal helyezi erre az időpontra a történet” és hogy ezzel közvetve utal hőse sorsának és az ellenforradalmi eseményeknek az összefüggésére. (38.) Pedig, ha nem véletlen, az irodalomkritikai írásoknak az egyik feladata éppen az efféle dolgok elemzése. Igen jó megfigyelés Örkény Istvánnal kapcsolatban, miszerint „Mevolt benne a ritka képesség, hogy — metaforikus formában — végérvényesen kereszteljen el tényeket, sajátosságokat, jelenségeket” (56.); de ezek után ismét csak kimondja a példákat, anélkül, hogy a végérvényesen elkeresztelt dolgok történelmi-társadalmi aspektusát feltárván bizonyítsa az elnevezés pontos pompásságot. Ugyanez a helyzet, amikor Páskándi Géza drámáinak jellegzetességét adja meg jól, de persze metaforikusan: „A képtelenség, az észellenesség, a véletlenek uralmát logikusan, a *fogvatartottság* tudatában, érzésében éli át az író”. (160. Kiemelés a szerzőtől.) A mondat kiemelt kulcsszava érdemelne tisztességes kifejtést. Igen fontos, valóban érvényes, létező életjelenséget vesz észre Pék Mária és Mák Lajosné sorsában: férjeik „mellett ők robotolnak három ember helyett: őket dicséri a tiszta

ruha, nagy néha egy-egy új — használtan vett — használati tárgy . . .” (275.) Érinti tehát annak az asszonynak-nőnek a sorsát, aki az élet — széles skálán értett — piszkait eltakarítja. De beéri ennyivel. Olyan témakör is akad, amely pedig mindenképpen megérdemelte volna, hogy kibontsa, általánosan, konkrétan is. Spíró György íróelődeiről, példaképeiről — Shakespeare, Wyspianski, Krleža — megemlíti, hogy „valamennyien, legsötétebb műveikben is a *van merce* tudatával közelítettek tárgyukhoz”, Spíró drámái „viszont csak és kizárólag az értéktelenség rendszeréről: az értéktelenről és még értéktelenebbéről szólnak”. (412—413. Kiemelés a szerzőtől.) Vagyis Tarján Tamás könyvében mindenhol elköveti azt, amit pedig ő vetett Gyurkovics Tibor szemére: „. . . nem egyszer esik abba a tévedésbe, miszerint elég valamit kimondani, s az rögtön analízis is”. (353).

A dolgozatok példás mivoltához tartozik még, hogy felsorolja az adott szerzőnek pályája elején írt műveit, és azokat, amelyekről nem tesz említést. Egy-két esetben még olyan külföldi szerzők neveit is leírja, akik kapcsolatba hozhatók az adott magyar íróval. Persze ebből is látszik Tarján Tamás tájékozottsága, de sajnos az is, hogy témáival-szerzőivel a könnyed ismeretterjesztés szintjén foglalkozik. Könyvének ez a jellege fejezetbeosztásaiból is látható. Csak római számokkal és nem summázó szavakkal jelölt fejezetcímei vannak. A három fejezet között az összefüggés annyi, hogy nagyjából időrendbe szedi az írók jelentkezését, működését. Így ebből sem rajzolódik ki a magyar dráma arculata. De leginkább azért nem, mert Tarján Tamásnak — úgy tűnik — nincs egységes szempontrendszere; illetve, ha van, rejtve marad. Ez adott esetben még erény is lehetne, az eklektikusság erénye, ha olyannyira belebújna témáiba, hogy szempontjait az adott drámákból merítené. De írásai a leírás szintjén maradnak, így a kötet sajnos olyan mozaikokból áll, amelyek nem adják ki a magyar dráma karakterisztikus arcát; lévén, hogy maguk a mozaikok sem rajzolják föl egy-egy író arcának egyediségét. Pedig Tarján Tamásban sok lappang. Csak jelenleg elmulasztotta a saját magának adott lehetőséget valóra váltani. (Magvető, Elvek és utak sorozat — 1983.)

BÉCSY TAMÁS

TAKÁTS GYULA: HELYÉT KERESŐ NEMZEDÉK

KÖLTŐK LEVELEI 1934—1949

Elégikus hangra hajló iróniával csendült Szerb Antal sokat idézett tanulmányának summázata 1938-ban: „De hol a dac, a szekta, a jelző, a révület, a mánia?” A későbbi korok szándékában ítéletté mere-