

műfaji összefoglalásai nemcsak fejlődésrajzok, hanem állapotrajzok is, amelyek az összegezés szinkroniáját erősítik. Tulajdonképpen itt (az összegező fejezeteken belül és a többi fejezettel való összefüggésében) mutatkozik meg a legjobban a szinkronia és a diakronia egysége, egy ma már eléggé általánosult módszeres alapelvnek az érvényesítése, amely szerint a fejlődésrajz nem más, mint a kronológiai sorrendbe állított szinkronmetszetek egymásutánja.

A szintézis egészének értékelése mellett külön kell szólnunk az azt alkotó részletekről is. A szerzőnek az egy-egy íróra vonatkozó tömör megállapításai, minősítései találóak, a lényegre tapintanak rá. Majdnem mindegyik megállapításával egyet lehet érteni. Értéktételei az olvasók számára a legtöbb esetben világos eligazítások, jól láthatja ezek alapján, hogy hol a helye például Szilvási Lajosnak vagy Moldova Györgynek vagy Vészi Endrének. Ezért tartjuk helyesnek azt is, hogy az egyik nagyobb fejezetben külön kategóriaként szerepelteti – az irodalmi, művészi értéke szerint vitatható – szórakoztató és ismeretközlő irodalmat (pl. Passuth Lászlót, Darvas Szilárdot). Itt-ott azonban (pl. Esterházy Péter esetében) csak a valahová való besorolás ténye jelent értékelést. Persze az ilyen esetekben azzal is számolnunk kell, hogy egy fiatal író még viszonylag rövid pályája többet nem tesz lehetővé. Különböző megállapításai, minősítései nagyon sok helyen feltűnően tömörek. És ebben az sem zavarja, hogy ilyen helyeken fogalmazása hasonlít a lexikonokéhoz (ezt az *Előszó*ban előre jelzi).

Pomogáts könyve nemcsak mint teljesítmény, hanem mint későbbi kutatások kiindulópontja, alapja és forrása is minősítendő. Ilyen szempontból produktivitása a határterületeken is nyilvánvaló. Az újabb irodalom stílusait leíró munkában minden bizonnyal jó alapként lehet majd hasznosítani. (Gondolat, 1982.)

SZABÓ ZOLTÁN

HIÁNYDRAMATURGIA FIATAL MAGYAR DRÁMAÍRÓK

A tanulmánykötet, mely az ún. „fiatal” drámai irodalom bemutatását, helyzetének tisztázását és esztétikai minősítését, rendszerezését tűzte ki céljául, izgalmas és tanulságos olvasmány színházkedvelőknek, színházi szakembereknek és a mai irodalom iránt érdeklődőknek egyaránt. A kötet első felét az egyes drámaírók portréi foglalják el, eddigi drámatermésük konkrét elemzése. S miután így némi összkepet kap-

tunk már az egyes szerzők gondolat- és formavilágáról, a kötet második részét képező három tanulmány az összegzés igényével lép fel, megpróbál áttekintést nyújtani a fiatal drámaírók dramaturgiájáról, s annak közös vonásairól. S az olvasó további ismeretigényét kielégítik a szerzők munkásságára, életrajzára vonatkozó Függelék adatai és bibliográfiája.

Koltai Tamás írja az előszóban: „A létező drámairodalom azonban nem föltétlenül élő drámairodalom. Ahhoz, hogy a drámai művek az irodalmi és a színházi köztudat részévé váljanak, számos kedvező feltétel összejátszására van szükség.” (7.) Ez a könyv a maga eszközeivel legfőképpen ahhoz járul hozzá, hogy a köztudatba kerüljön ez a létező drámairodalom. De ahhoz, hogy valóban élővé is váljék, természetesen a legfontosabb feltétel az, hogy a színházi életben elfoglalják az őket megillető helyet ezek a művek. Egyrészt ez a tény, másrészt az, hogy a tanulmányok szerzői színikritikusok és dramaturgok – tehát munkájukból következően színházi szemléletűek – indokolja, hogy az elemzések-nél és a dramaturgiai vizsgálódásoknál a színházi szempont hangsúlyosabb, mint az irodalomesztétikai értékelés.

Bereményi Géza portréját Tarján Tamás rajzolta meg. Bereményi epikai világképéből kiindulva közelít a drámákhoz, s ez a nézőpont lehetővé teszi, hogy feltáruljanak azok a motívumok, hőstípusok, társadalomszemlélet és szerkesztési elvek, melyek az epikából átnöve meghatározzák a drámák egész világát. S így tudja kimutatni Tarján Tamás a dramaturgiai következetlenségeket is, az epikus küzdelmét a drámai anyaggal és technikával. A *Halmi* két színpadi változatának összevetése is igen tanulságos, s teljesebb kifejtése már egy újabb tanulmány magja lehetne a drámai forma színházesztétikai összefüggéseiről.

Székrenyey Júlia némileg egybemossa a drámai (irodalmi) és a színházi szempontokat Czakó Gábor drámáinak elemzésekor. „A színház türelmetlen, harcias műfaj, a bölcs, harmonikus, jovialis regényhez képest pedig minden tekintetben izgágának minősíthetjük” – írja (39). A dramaturgiai elemzés pontossága kedvéért talán jobb lett volna tisztábban megkülönböztetni a fogalmakat. Hiszen a regény és a dráma mint *irodalmi* műalkotások, csak bizonyos áttételeken keresztül valósulnak meg egy másik művészeti ág, a színház közegében.

Székrenyey Júlia tanulmányának erőssége az, hogy az írói világkép karakteréből, az anyagmegközelítési módból eredezteti a drámává formálódás hiányosságait Czakó Gábornál. „... a drámai világegyetem etikája alapvetően különbözik a moralisták beállítottságától. (...) Ez a fajta morál, bármennyire is emberszerűnek, optimistának tűnik, valójában lefegyverzi a hőst, elismeri tehetetlenségét – amikor minden baj forrását a társadalmi körülményekben látja. A dráma művészi etikája

ennél sokkal kegyetlenebb, sohasem ad efféle engedményeket – története kíméletlen: az embert saját tetteivel szembesíti, s egyetlen pillanatra sem tűri, hogy ne küzdjön, akár reménytelenül is, a világegyetem gonosz hatalmasságaival.” (39–40.)

A kötet egyik legkiemelkedőbb s a vizsgált művekhez legadekvátabb tanulmánya Duró Győző munkája, aki Nádas Péter három drámáját veszi nagytőlencse alá. S ez nemcsak abból adódik, hogy Nádas Péter darabjai összetettségükkel, polifóniájukkal – újraértelmezve drámai formát és színházat egyaránt – kínálják a lényegretörő, többsikű értelmezést és értékelést. Duró Győző a drámákat autentikus műalkotásoknak tekintve – s nem pusztán a színházi vetületet kísérve figyelemmel – a drámai szerkezetből, a drámai szituációt megteremtő viszonyrendszerből indul ki, s vizsgálja a drámai struktúrába sűrített tartalmakat. A különböző – világnézeti, filozófiai, zenei stb. – jelentéssíkakat a drámai építkezésből bontja ki, s így jut el végül összegzésként a Nádas által megteremtett új dráma- és színházmodell felvázolásáig.

Nánay István portréja Schwajda Györgyről szintén rendkívül igényes munka. Elemzése során következetesen érvel, írói világkép, tartalom és forma összefüggéseit, dialektikáját szem előtt tartva közelíti a művekhez. Az egyes drámákban a közlendő esztétikum má formálódását vizsgálva bizonyítja: ha leegyszerűsített vagy hamis a valóság szemlélet, a drámai forma is csődöt mond; és megfordítva: ha a formai megoldás tökéletlen, a mondanivaló válik hamissá. Vagyis a műnemi törvényszerűségek az írói szándéktól függetlenül is aktivizálódnak, s az „írói erőszaktétel az anyag öntörvényű alakulásán” (84) félresiklatja a művet.

Berkes Erzsébet a Spiró György drámáiban rejlő ember- és történelemszemléletet próbálja fölfejteti vizsgálódása első lépéseként. Ebből vezeti le azt a sajátos dramaturgiát, melyet megkíván ez a történelem-látás. A darabokat végigkísérve megmutatja a drámai szerkezet alakulását, forrását egészen addig, míg – Berkes Erzsébet szerint – *A békecsászárságban* Spiró rátalál a történelemvíziójának megfelelő dramaturgiára. „Már nem törődik azzal, hogy cselekményt kreáljon, hogy konfliktust teremtsen, mozgásba hozza, majd mozgásban tartsa a figurákat. „Beéri” annyival, amennyi mozgást a vizsgálat s az ahhoz szükséges kísérleti anyag, anyagnivoltánál fogva eleve ad. (. . .) Nem dráma-dramaturgiai a szöveg logikája, hanem költői.” (97) S végül azt is szemügyre veszi Berkes Erzsébet, hogy milyen színpadi következményekkel jár ez a „rapszódikus asszociációs rendszerrel” (97) megformált világ.

Vámos Miklós portréja zárja a sort Balogh Tibor tollából. A tanulmány a művekben megjelenő világszemlélet alakulását, differenciálódását követi nyomon, a szerzőnek hőseihez fűződő viszonyát vizsgálva. „Ez az attitűdváltás fokozatos, több stációja van. Az ábrázolt

közeg szatirikus elutasításával kezdődik, s a műveit benépesítő lények iránt ébredő ironikus részvétbe torkollik.” (102.) E folyamat során rajzolódik ki „a Vámos-életmű vezérmotívuma” (106), a generációk „összesimulása”. „A felnőtt világ erkölcsrendjét korábban mindenben tagadó Najn Ivának egyszercsak azonosakká válnak megvetett elődeikkel. Eltűnnek a nemzedéki ellentétek, a fiak az apák nyomdokaiba lépnek.” (106.) A tanulmány befejező része pedig azzal foglalkozik, hogy mennyiben drámák Vámos Miklós darabjai, s itt is, ahogy a kötetben szereplő legtöbb fiatal szerzőnél az epikus és a drámaíró harca mutatható ki.

A kötet *Áttekintés* című részének három tanulmánya már inkább összegzésre, általánosításra törekszik (amennyiben lehet ilyen közvetlenségben, e folyamatos erjedés *közben* általánosítani). E munkák szerzői arra kíváncsiak, mi az, ami összeköti e drámaíró nemzedék tagjait. „Beszélhetünk-e egyáltalán fiatal drámaíró nemzedékről? Tekinthejtük-e a hetvenes évek derekát-végét korszakváltásnak?” – kérdezi Vinkó József (115), s végül is „a világhoz való *újszerű* viszonyulás”-ban, horizontváltásban (116) találja meg a közös gyökereket, „ami kétségbe vonta a valóság közvetlen megragadásának lehetőségét, és olyan többszólamú, összetett formát keresett, amelynek segítségével korunk lényegi ellentmondásai árnyaltabban kifejezhetők.” (116.) Szerinte tehát ebből eredeztethető a drámai hősök cselekvésképtelensége, a közelmúlt, a család faggatásának hangsúlyossága, az asszociációs dramaturgia, a nyelv és a dialógus átértékelése, funkcióváltása a drámában.

Hasonlóképpen korszakváltást érzékel Radnóti Zsuzsa is. „Napjaink drámáiban ez a kérdés a középpontba került, és most már nem is a cselekvés diszharmoniairól van szó, hanem a cselekvés hasznosságának megkérdőjelezéséről vagy egyenesen a cselekvésképtelenségről. Ezt a szemléleti változást tekinthetjük generációs életérzésnek is, hiszen a konszolidáció alapja, hogy a helyzet adottá vált, megmerevedett, és az új nemzedék zárt kapukon dörömböl, nem érzi a cselekvés értelmét és szükségességét.” (130.) Ez természetesen formai következményekkel is jár a drámára nézve: „a cselekvés fogalma átértékelődik, és klasszikus értelmezése megkérdőjeleződik.” (130–131.) Ezeket a következményeket, a drámaivilág átszerveződését Radnóti Zsuzsa konkrét drámaelemzésekből vezeti le, s próbálja kitapintani e sajátos hiánydramaturgia erővonalait.

E „Kapcsolathiány, Múlthiány, Hithiány, Szeretethiány, Apahiány, Légekőbméterhiány, Énhiány, Cselekvéshiány” (Vinkó József szavai, 129.) kifejezésének minden konzekvenciájában végigvitt megvalósítását mindkét tanulmányíró Nádas Péter: *Temetés* című drámájában találja meg. De Vinkó József Radnóti Zsuzsánál továbblépve a gondolatmenet-

ben eljut annak felismeréséig, hogy a Hiány *formaként* való létezése, a kifejezhetetlen kifejezése átcsap önmaga tagadásába. „A Hiány megszüli önmaga ellentétét. (. . .) A *Temetés* nem csak a hiányok végső konklúziója, a végpont. A *Temetés* több ennél. A *Temetés*: könyörgés a színházért.” (129.) Ezt a (látszólagos) paradoxont (ami egyébként a beckett-i abszurd drámák létjogosultságát és humanizmusát is biztosítja) nem fogadja el kötetzáró tanulmányában Mészáros Tamás, amikor ezt írja: „a színház nemléteének ez az állapotdrámája végül képtelenné válik egyszerűen azért, hogy estéről estére előadatik egy színházban.” (150.) Mészáros Tamás nézőpontjával egyébként kiteljesedik a kép, ő azt firtatja, hogy a fiatal drámaíró-nemzedék dramaturgiája mennyiben jelent „játékmódbeli kihívást (. . .) a mai magyar színház számára” (144), s ezt két reprezentatív dráma (Nádas Péter: *Takarítás*; Kornis Mihály: *Halleluja*) színpadi megvalósulásának elemzésével ragadja meg.

Így a tanulmánykötet végkicsengése a fiatal drámaírók és a színház *viszonyának* továbbgondolására ösztönöz, ami kétélű tanulsággal jár. Egyrészt nem lehet nem észrevenni, hogy a nemzedék legkiemelkedőbb képviselői a drámai forma megújításával, átértékelésével, egy új dramaturgiával a színház újraértékeléséig jutnak el, s ez a színház számára valóban méltó, továbblendítő kihívást jelent. Másrészt viszont sokaknál megfigyelhető a dramaturgiai bizonytalanság, a kifejezésbeli félrecsúszás, melyben nem kis szerepe van a színház visszahatásának, jobban mondva a „színháztalanság” visszafogó hatásának. Mert igaz ugyan, hogy a dráma nem a „színház szolgálatlánya”; mint irodalmi műalkotás, nem „félkész mű”. Mégis elbizonytalanodik a drámai tehetség, ha nincs lehetősége arra, hogy visszaigazolást kapjon a színpadtól, s legfőlegbb a biztosabb epikai talajból meríthet. (Népművelési Propaganda Iroda, 1982.)

KISS ESZTER

BATA IMRE: WEÖRES SÁNDOR KÖZELÉBEN

Weöres Sándorról tekintélyes irodalom gyűlt össze már, de egész pályáját, életrajzát, művészetét, világgépét és poétikáját, valamennyi műfaját áttekintő monográfia sokáig nem született. A 70-es évek végén azután egyszerre kettő is a közönség elé került: Bata Imréé és Tamás Attiláé. Köszönhető ez talán annak a megújuló érdeklődésnek is, melyet