

gén. Mindkét hős belső világa egyben túlmutat a más szempontból ugyancsak hibátlan remekmű, a *Gyász* Kurátor Zsófiájának bezárult személyiségén.

Az *Alkat és mű* tehát szintézist teremtő munka, és egyben sok új vonásra is fölhívja a figyelmet. Megszületéséig például Németh László és 1956 viszonyáról viszonylag kevesen szóltak. (A centenárium, vagyis a Füzi-kötet megírása utáni idő már több eredményt hozott, ám ezek sorában kétségtelenül Füzié az elsőbbség.) Krónikaszerűen követhetjük végig a történéseket, s érdemi méltatást találunk a megírt cikkekről (*Emelkedő nemzet, Pártok és egység*). Így jut el a november 4. utáni állapothoz, a remény és a reménytelenség közötti léthez. Ahhoz a korszakhoz, amelyet Németh László megítélésében is sajátos kettősség jellemez. Hiszen gyorsan bekövetkezett a hivatalos elismerés, könyveit is kiadták, darabjait játszották a színházak, az Aczél György vezényelte kultúrpolitika igyekezett fenntartani a jó viszonyt. Mint például Illyéssel vagy éppen Kodálllyal is. Ám az is az igazság része, hogy a második világháború alatti „eretnkségeket” vagy éppen az 56-os *Emelkedő nemzet* gondolkodásmódját a hatalom nem tudta feledni. Így amikor elkezdődött az életmű kiadása, szó sem lehetett arról, hogy a *Sorskérdések* cím alá gyűjtött írások megjelenjenek. (Az író halála után aztán mégis megjelentek.) Hasonló sors jutott az ugyancsak ünnepelet Illyésnek is, akinek tán legfontosabb verse, az *Egy mondat a zsarnokságról* nem került a nyilvánosság elé a költő életében.

A minden tekintetben érzékeny és megsebzett Németh László nyilvánvalóan nehezen élte meg ezt a kettősséget. Nem véletlen a Füzi-kötet egyik alcíme: *Sajkód „foglyaként”*... Megint hasonló idők jöttek, mint korábban: s az író sokadszor kényszerült arra, hogy a gályapadból laboratóriumot teremtsen! Ezekkel kapcsolatban is zavarba ejtően gazdag a Füzi László által tált anyag, rengeteg dokumentummal, értelmezéssel, s köztük egy kitűnő *Irgalom*-elemzéssel. Igaz újra a közhely: a szakirodalom számára megkerülhetetlen mű született, és adott a lecke. A továbbgondolás, esetleg a részkérdésekben folytatható vita leckéje.

(Kaligram, 2001.)

BAKONYI ISTVÁN

## Radnóti Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék*

Radnóti Zsuzsa sohasem hitt abban, hogy a játszható magyar színpadi irodalom mindössze húsz-harminc szövegből áll. Hitt viszont mindig drámairodalmunk organikus fejlődésében, még akkor is, ha – szemben a lengyel példával – a XX. századi magyar politika közvetlen beavatkozásaival ismételtelen felszabdalta. Ezért azután nyitott a múlt felé, csökkentve az adósságlistát, dolgozott a mindenkori kortárs magyar dráma színpadra segítéséért és gondoskodott a jövőről, amikor létrehozta a Nyílt Fórumot, a kezdő drámaírók szövegeinek szakmai megvitatásához a keretet. Tette ezt a Vígyszínház dramaturgjaként, szakírói minőségben, mint az ELTE tanára. És akkor még nem szóltunk arról az irodalom- és színház történeti szerepről, amelyet férje, Örkény István hagyatékának gondozójaként és sajtó alá rendezőjeként játszott és játszik.

Mostani kötete kimetszett szelete e folyamatos munkálkodásnak: a 2000 és 2003 közötti évekből vett írásokat újabb drámaíró-portrékkal egészítette ki, a meglévőket pedig to-

vábbírta, napjainkig. Így sikerült elérnie, hogy egyszerre kapunk egy vázlatos, XX. századi drámatörténetet, amelyet nem felapróz, hanem éppen hogy megszilárdít a válogatott csapat, a 11 színpadi szerző arcképe; továbbá ugyanennek a szövegfolyamnak dramaturgiai, kritikai és nézői recepciótörténetét. Az utóbbit pedig felülírta annak az ismeretanyagának a birtokában, amelyet az elmúlt másfél évtized hozott felszínre írói vallomások, nyilvánosságra hozott dokumentumok, kiszivárogtatott információk formájában. Mindez nélkülözhetetlen Csurka István drámaírói pályájának megrajzolásához, de új motívumokkal szolgál például – ki gondolná ezt felületes rápillantásra? – Weöres Sándor színpadi játékaiknak értelmezéséhez is.

A dramaturg – a színházhoz kerülő szövegeknek általában első olvasója, a szerzőnek és a rendezőnek egyaránt munkatársa – másként olvas, mint akár a literátus ember: nyitottnak kell lennie a meg nem írt, de megírható változatok, a lehetséges módosítások iránt, viszont nem rendelkezik „az én olvasatom és semmi más” kizárólagosságával, hiszen munkája során közvetíteni fog legalább két értelmezés, a szerzőé és a rendezőé között, de képviselnie illik a leendő néző igényeit is. Manapság, amikor az irodalomtörténetben az „így olvasok ÉN” hivalkodása divatozik, szellemi játéknak sem utolsó, ahogyan Radnóti Zsuzsa Nádas Péter drámáinak megközelítéseit kínálja. A „legbotránysabb magyar dráma”-ként aposztrofált *Takarítás* (1977) ma már lehet színpadi thriller, perverz pszichodráma, az identitásválság drámája, az első magyar „gay” darab, softpornó 18 éven felülieknek, és elképzelhető egy olyan színpadi megközelítés, amelyben a rendező a minimáltörténetnek (a nagytakarítás) és a fantázia síkján zajló, roppant bonyolult és ambivalenciákkal terhes belső „maximáltörténet”-nek az adott előadásra érvényes, egyszeri egyensúlyát keresi és találja meg (214–222.). A *Temetés* (1980) – hasonlóképpen – értelmezhető mint „műfajkritika”, „a színház mint világmodell” vagy akár mint „a Kádár-korszak nemzedéki modellezése” (184–203.).

A *Lázadó dramaturgiák száz éve* (7–36.), a kötet bevezető drámatörténeti tanulmánya egyszerre pontos látlelet és fájdalmas veszteséglista. A magyar avantgárd az első világháború és Trianon után (annak ellenére, hogy sok szállal kötődött a magyar folklórhoz és mítoszagyományhoz) kiválóan alkalmas volt kulturális, eszmei bűnbaknak. Nemzetközisége a kozmopolitizmus, egyes képviselőinek szerepvállalása az őszirózsás forradalomban, majd a Tanácsköztársaság idején a nemzetellenesség vádját ragasztotta rájuk, emigrációjuk pedig egyenesen a bűnösség bizonyítékának számított. Jellemző, hogy a két világháború közötti színházi élet legmarkánsabb rendezői, akik a szűkre szabott kánon avantgárd szemlélettel is végrehajtott bővítésére vállalkoztak, mint Horváth Árpád vagy Németh Antal, a legfőbb, már közjogi méltóságnak számító posztra, a Nemzeti Színház igazgatói székére törekedtek, hogy fiatalkori elképzeléseikből legalább valamennyit megvalósíthassanak. (Németh Antalra: 20.)

A magyar dráma megújítására tett kísérletek a XX. században a „Teher alatt nő a pálma” jegyében történtek, és így nevezheti „a második aranykor”-nak Radnóti Zsuzsa az 1960-as évekkel kezdődött és az 1980-as évek közepéig tartott periódust (22–27.). Itt találja együtt az összes feltételt: a számos kortárs alkotás létrejöttét, amelyek közül a nagy számok törvénye alapján is kiemelkedik az esztétikailag értékes, netán remekmű, a színházak befogadó készségét, ideértve a hajlandóságot művészi eszköztárak megújítására (ez általában hiányzott a két világháború között, most viszont megkésett ősbemutatók sorjáztak); végül a közönség értő és érzékeny, a színházat fontosnak tartó magatartását (24.).

Mindezért azonban súlyos árat kellett fizetni. Itt van mindjárt a „meszesgödör-nemzedék” tragédiája, ahogy Sarkadi Imrét és kortársait a fiatalabbak nevezték (74.), és bátran idevonhatjuk Örkény István pályájának első szakaszát is. Ez a generáció nem beszélhette ki, nem írhatta ki magából igazi traumáit. Örkény a *Voronyeszt* 1944-ben (!) írta, de a bemutató már a koalíciós években is elmaradt Várkonyi Zoltán Művész Színházában, a történeteket történelmibb távlatból ábrázoló *Pisti a vérzivatarban* bemutatója pedig újabb évtizedet késett (1969–1979). A háborús „hős/áldozat/bűnös” dilemmája mellett megörökölték az értelmiségi szerepvállalás Németh László-i modelljének nehéz tisztességét; az elsőgenerációsok pedig éppen akkor váltak fölösleges nemzedékké, amikor alkotótevékenységük kibontakozhatott volna. Az elfojtások egyaránt vezethettek elhallgatáshoz, különböző túlélési stratégiákhoz vagy akár látványos önpusztításhoz. Nyilvánosságot ez sem kaphatott: Sarkadi Imre 1948-as kisregény-töredékét 1960-ban írta át drámává (*Oslopos Simeon*), de az önpusztítás tragédiája csak 1967-ben, a Madách Színház éjszakai stúdióelőadásában kerülhetett színpadra (63–64.). Az évtizedenkénti színrevitelek (Kaposvár, 1976; Szeged, 1987; Pesti Színház, 1987) ugyan érdekes értelmezési változatokra adtak lehetőséget Pártos Géza, Gazdag Gyula, Árkosi Árpád és Horvai István rendezése számára, ám túlságosan szórványosak voltak a dráma befogadásához. (Szemben a szerzője által giccsnek nevezett másik Sarkadi-dráma, az *Elveszett paradicsom* sikerével.)

A következő raj, a hetvenes évek végén fellépő drámaírók csoportja – Bereményi Géza, Nadas Péter, Kornis Mihály, Spiró György – már két, előttük járó nemzedék kibeszéletlen problémáihoz, tabuneveihez (Trianon, Voronyezs, Andrássy út 60., Recsk, Corvin köz) és -évszámaihoz (1920, 1944, 1956) adhatta hozzá a magáét: Prága, 1968; Charta '77, Solidarność, 1981. Akár a darabok jelképesse emelt lakásaiban, a szellemi életben is együvé kényszerült az apát, sőt nagyapát vesztett magyar Hamletek, a *Halmik* (Berményi) nemzedéke a három T irányította kultúrpolitika által kijelölt térben (Kornis: *Halleluja*, 1979). Amiben viszont a generációs élmények megegyeztek: a kiszámíthatatlanná, megérthetlenné vált történelem, amely szinte átgázol az egyes emberen vagy akár az emberi közösségek (családok, nemzetek, vallási testületek) mindegyikén. A drámaírók számára egyetlen kompenzáció létezett: a történelemnek ezt a megalázó szerepét a mindenkori hanyatló, közelesen megbukó birodalmak sajátosságaként ábrázolták paraboláikban (Weöres *Octopusától* és *Kétfejű fenevadjától* az erdélyi írók művein át Spiró *A békecsászár* című kötetének darabjaiig).

A személyiség veszélyeztetettsége pedig a legkisebb térben is folytatódott: gondoljuk meg, hogyan és hányszor érkezett látogató valami távoli, homályos rendeltetésű, de fenyegető hivatal megbízásából; és nemcsak *Az ablakmosó* (Mészöly Miklós, 1957) ígerte meg, hogy esztendő múltán, valójában bármikor még visszatérhet... A hősök, a meghatározott konfliktusok és a cselekvési tér világának helyébe lépett hiánydramaturgia váltotta ki a nézőkből az együvé vagy akár csak a valahová tartozásnak azt az elemi igényét, ami az 1980-as évek nagy, közösségi színházi produkcióit, a *Csiksomlyói passiót* vagy az *István, a királyt* diadalra vitte.

A betiltott, elhalasztott, méltatlanul megvalósított ősbemutatók kára a kötet tanulságai alapján pontosan mérhető. Nemcsak abban, hogy – általában – így elmaradt a színpadon viszontlátott kisvilág drámaírói nevelő hatása, hanem konkrét esetekben, pályákon is, ahol pedig a világszínpaddal együtt-gondolkodás adott volt, mint például Sarkadi Imre és az egzisztencialisták vonatkozásában (50–53.). Vagy mindjárt az első íróportrét, a Mészöly Miklósét bevezető párhuzam: 1957-ben csak hónapok választották el Harold Pinter

A *szoba* című egyfelvonásosának bristoli bemutatóját és Az *ablakmosó* megírását. Innen a „dühös fiatalok” útja a világsiker felé vezetett; maga Pinter 1960-ig újabb három drámával jelentkezett – Az *ablakmosó* hat évig feküdt kéziratban, az 1959-es *Bunker* pedig húsz évig várt kiadóra és huszonötig a színpadra (39–40.). Ebből két legenda is származott: a hatalom cinikus vádja az epigonizmusról, a nyugati dekadencia megkésett követéséről meg a fiókban tömegesen rekedt remekművek illúziója, amely 1989 után foszlott semmivé. De veszteségünk lett az is, hogy mindaz a keservesen megszerzett tudás, amit régióink kitermelt, elveszett (szerves és állandó kapcsolat híján) az európai színjátszás számára. Így maradtak az ottani recepcióesztétika kizárólagos szempontjai, a groteszkból csak azokat vették át (Háy Gyula, Örkény István drámáit vagy éppen Radnóti Károly *Adás-hibáját*), amelyek általánosabb modellre épültek. Pedig, amint ezt Radnóti Zsuzsa pontos elemzéssel kimutatta, Csehov értése (az önpusztító értelmiség előképeként, Csurka István *Ki lesz a bálánya?* című 1962-es tragikomédiája kapcsán) előbb és árnyaltabban volt időszerű nálunk (75.), mint Nyugat-Európában, ahol az 1960-as évek sokkja lett a kultusz újraindítója, a kudarcot vallott értelmiségiek reprezentatív önkifejezésére.

Radnóti Zsuzsa könyvének egyik legfőbb érdeme, hogy íróportréiban, drámaelemzéseiben szemléletesen helyezi el a kísérletező dramaturgiákat a magyar színpadi irodalom és általában a nemzeti kultúra történetében; ezernyi ilyen hajszályökeret dokumentál. Az *Oszlopos Simeon* alcíme („avagy: lássuk uramisten, mire megyünk ketten”), Arany Jánost, a Kis János névválasztás Móricz Zsigmondot idézi; a „tehetséges festő-e Kis János?” dilemma pedig a mindenkori művészdrámáké. Örkény István saját nevét adja hősének, aki Berzsenyi Dániel szavával kerül a XX. század „vérzivatar”-ába. Kiszélesedett Csurka István és a magyar hagyomány témája (99–101.). De érdemes elgondolkozni azon is, hogyan lesz a kisjánosokból Pici Jani Kárpáti Péter tollán (*Világvevő*, 1991), és hogyan nyúl vissza azokhoz a mitologikus elemekhez, amelyeket a magyar avantgárd valahol az első világháború táján elfelejtett? Pontosan meghatározhatók Márton László Gozdu-ihletesei (*Lepkék a kalapon*, 1985) és posztmodern hőssé emelt Báthory Zsigmondjának (*A nagyratörő-trilógia*, 1993) ábrázolási hagyományai, viszonyulásai (245–248., illetve: 252.).

Mindez jobbára még a felszín; mögöttük két lényegi kérdés rejlik. Az egyik: a kísérletező dramaturgiák klasszikus magyar mintája kétségkívül Madách Imre és *Az ember tragédiája*. Nemcsak ott és akkor, ahol és amikor ez megvallottan evidens (Örkény István drámáiban, főleg a *Pistiben*), hanem nemzedékről nemzedékre is, a szimultán szemlélet természetességétől az értelmiségi figurák luciferi rezonőr-bölcsességén át az idősűrités technikájáig. A másik: a nyelvi megformálás ereje, gazdagsága, már-már posztmodern dekadenciája. Egy olyan országban, amelynek játékszíne kétszázötvennégy éve az anyanyelv ki-művelésének és az olvasni nem tudók körében való elterjesztésének szándékával jött létre, és amelynek mindenkori játékstílusát a verbális színjátékelem, a színpadról hangzó szöveg uralta, mindez természetes. Leszögezni, példák sorát felvonultatni, amint azt Radnóti Zsuzsa tette, mégsem fölösleges: hiszen nemcsak a magyar avantgárd első nemzedékét illették konzervatív kritikusi a „nemzetietlen” jelzővel, de felbukkant az a megfontolás (bárha talán rejtettebben) a nyugati dekadencia osztályharcos vádjában, mostanság pedig a popularitás, a szórakozásvágy mögé rejtett gazdasági szempontokban.

És itt jutunk el a kötetcím kérdéséhez. Az elemzések figyelmes olvastán ugyanis a „lá-zadó” idézőjelbe kívánczik. Persze, a mögötte rejlő – és már nem színházi vagy (dráma)irodalmi – legfontosabb kérdésen már az olvasónak kell elgondolkoznia: milyen az a közgondolkodás, amely az újat automatikusan lázadónak, tehetséges alkotóinak megszó-

lálásait pedig lázadásnak tekinti? Persze, Radnóti Zsuzsa kötete elsősorban nem történet-filozófiai, hanem szakmai kérdéseket vet fel. Ilyeneket: miért szakad meg újra meg újra drámaíró és rendező munkakapcsolata, akár a dramaturg minden erőfeszítése ellenére? Miért favorizálják színházvezetőink az ugyanolyan értékű vagy egyenesen értéktelenebb, külföldi játékdarabokat, azonos színjátéktípuson belül? Miért hamis az ezt igazolni szándékozó, „Az új, fiatal nézőknek is joguk van látni a régi sikereket!” jelszó? Miért automatizmus nálunk a rendezői, színészi, szcenikai elkényelmesedés, a bevált, majd kiüresedett megoldások újra-erőltetése? Miért érzi úgy a közönségnek mind nagyobb hányada, hogy borsos árú jegyeiért csakis a felhőtlen hahotázás lehet az ellenérték? stb., stb.

Ezek megválaszolása egy másik, nem dramaturgiai tárgyú könyv feladata lehet. Egy problémafelvetést azonban emeljük ki Radnóti Zsuzsa észrevételei közül: észleljünk egy új helyzetet, amely elemzésre vár. Tasnádi István és Schilling Árpád közös produkciói „a színház és szöveg már teljesen újfajta kapcsolatát jelzik” (31.), amikor az alkotók már nem drámában, hanem előadásban, kanavászban, színopszisban stb. gondolkodnak. Erről ugyanis („in statu nascendi”) beszélni érdemes. (Pécs, Palatinus Kiadó, 2003. 337 l.)

KERÉNYI FERENC

## A költészet anagrammatikája

### Hermann Zoltán: *Szövegterek – Az anagrammák elméletéhez*

Hermann Zoltán *Szövegterek – Az anagrammák elméletéhez* című könyvében az anagramma jelenségének elemzésén keresztül olyan sokrétű, de egységes tudományos interpretációs nyelvet hoz létre, amely egyaránt produktív olvasásmódként működik az archaikus szóbeli műfajok, a szláv (szerb) hősepika, a népballadák, Vörösmarty, Petőfi, Arany és Puskin írásainak értelmezése során. A szerző az anagrammát az olvasás metaforájaként meghatározva olyan modellt állít a könyv olvasója elé, amelynek segítségével értelmezni lehet beszéd és írás kapcsolatát, a romantikának a népköltészet felé irányuló nemcsak tartalmi, hanem egyben formai érdeklődését, illetve a folklórszövegek és a szépirodalmi szövegek szerveződésében megmutatkozó hasonlóságokat.

A Veszprémi Egyetemen 2001-ben alakult Magyar Irodalomtudományi Tanszék és a Veszprémi Egyetemi Kiadó által közösen indított *Res Poetica* könyvsorozat második köteteként jelent meg Hermann Zoltán munkája. A könyvsorozat elnevezésében is meghatározott irodalomtudományi profil olyan szemléletet jelöl, amely az irodalmi szöveg elméleti megközelítése szempontjából a poétikára, a szöveginterpretáció szempontjából pedig a következetes nyelvi elemzés módszertanának kialakítására koncentrálna. Hermann Zoltán írása teljes mértékben illeszkedik a meghatározott profilhoz: az *anagramma* jelenségének poétikai, szövegelméleti és értelmezés-módszertani jelentőségét és konzekvenciáit járja körül.

A kötet három elhatárolható, de szemléletileg és tudományos nyelvében egységes és következetes részre tagolódik. A szerző az első fejezetben (*Az irodalmi szövegek újratagolhatóságának kérdéséhez*) alakítja ki a saussure-i anagrammakutatásokban gyökerező elméleti és értelmezői nyelvét. Az elméleti megalapozás a nyelv olyan sajátos szerveződésének megfigyelésére építkezik, amelynek révén bizonyos szövegtípusok elkülöníthetővé