

Nagy Imre

A magyar dráma negyven éve (1945–1985)

Elemzések

Márai Sándor: Varázs (Bp., Helikon, 2011.) E színművet Márai 1944-ben írta, és 1945-ben mutatta be a Vígszínház. A bevezető instrukció szerint a dráma ma játszódik egy nagyvárosban alkonyattól estéig. Ez a nagyváros bárhol lehet Európában (jóllehet egy-két utalás szerint Budapesten vagyunk), és a jelzett ma is elmozdítható a mindenkor előadás jelenének megfelelően. A cselekmény időtartamára vonatkozó utalásból arra lehet következtetni, hogy a történet ideje nagyjából egybeesik a cselekmény, illetve az előadás idejével, ami a történet valóságosságát erősíti. Az események középpontjában a klasszikus polgári drámák egyik alapmotívuma, egy szerelmi háromszög áll. A hatvanéves Krisztián, a nyugalomba vonulni készülő, korábban sikeres bűvész két hónapja megnősült, feleségül vette Estellát, a húszéves légtornásznőt (akinek éppen ma van a születésnapja), akit ki akar vonni a cirkusz világából. Úgy tűnik, Krisztián nem méri fel tervének kockázatos voltát. Talán elvakította művészi hírneve, és a viszonylagos jómód, amelyet felkínál a lánynak. Estella azonban Maharamát, az ifjú állatidomárt szereti, akitől gyereket vár. Ezt Krisztián az őt meglátogató Rextől, az istállómentertől tudja meg, sőt ez azt is tudtára adja, hogy a cirkusznak nincs már szüksége Krisztiánra, visszavonulása ily módon kényszerű döntéssé válik, a közönség már nem őt kedveli, hanem Maharamát. Ezzel létrejött a dráma szituációja. Krisztián tisztán akar látni. A második felvonás Maharama öltözőjében játszódik, gerincét az állatidomár és Krisztián dialógusa alkotja, aki fel akarja mérni vetélytársát. Ez a szakasz megtöri a cselekmény helyének a kamaradráma műfajához és a feszes időszervezethez illeszkedő egységét, és az előadás hangulata is megváltozik. A harmadik felvonás ismét az első szakasz helyszínén játszódik, egy előkelő szálloda lakosztályának nappalijában. Egy ünnepi vacsora alkalmával Krisztián utolsó bűvészmutatványát adja elő, amelynek médiuma Estella. A fikció megkettőződik: színházi előadást látunk a színházi előadáson belül, ám ennek a játéknak a tétje ezúttal maga az élet. Meg tudja-e tartani hősünk a lányt? – kérdezzük várakozva, bár érzékeljük a kudarc előjeleit, ami be is következik. Krisztián varázsa megtörik, Estella kilép az ő bűvköréből, mert a nő számára a lelki kötődésnél erősebb a testek érzéki vonzalma. Krisztián elbukik ebben a küzdelemben. De ezt a bukást méltósággal viseli. Elengedi a lányt, és neki adja a tervezett közös házukra félretett összeget is.

A dráma gyenge pontja, mint jeleztem, a középső felvonás. Márai túlságosan az öregedő férfi szemével, tehát szubjektív nézőpontból szemléli a felidézett világot, amelynek ez által az értékrendje is egyoldalúvá válik. Ha a második felvonásnak csak a dialógusait olvasnánk, a szerkezet szilárdabbnak bizonyulna. Ám a szerző túlságosan rátelepszik a szereplők megnyilatkozásaira, és olyan instrukciókkal kíséri a szöveget, amelyek Maharamát torzképszerűvé torzítják. Nem mer Krisztián szemébe nézni, gyáván meghúzza magát, fél a vetélytársa kezébe került korácstól („Egészen a falhoz hátrál, mint aki menekül” 65), könyörgő hangon szólal meg, „szűkölvé” beszél. A szerző, öregedő férfi maga is (aki állítólag beleszeretett az Estellát alakító fiatal Tolnai Kláriba), Krisztiánnal azonosul, pedig a dráma objektívebb magatartást kívánna alkotójától. Az instrukciók külön elbeszélő szöveget alkotnak. Ezzel az epikus hozzáállással nemcsak a kompozíció billen meg, hanem lélektani szempontból a kifejtet hite is csökken. Ez a Maharama ugyanis nem méltó ellenfele Krisztiánnak, és ha csupán a fiatalságában rejlik ereje, akkor a téma túlságosan leegyszerűsödik.

A történetnek azonban van egy olyan motívuma, ami mégis megmenti a darabot attól, hogy pusztán a hétköznapi próza diadalmaskodásának jól ismert tapasztalatával záruljon. Ez a motívum a művészet. Krisztián testesíti meg, még ha a szereplők szemében immár el is veszíti varázsát.

REX (akit mulattat Krisztián komolysága) Mi a művészet?

KRISZTIÁN (titokzatosan, sok méltósággal) A művészet, Rex? A művészet annyi, mint valamit, ami rendkívül nehéz, egészen könnyű mozdulattal emelni fel a földről. (Mutatja) Így. Érted?

REX (szakszerűen) Érttem. De ez az erőművészet [...] Az elmúlt évtizedben több efféle lépett fel nálunk.”

KRISZTIÁN (makacsul) Nem érted. Ez a művészet általában. (29)

Jelképes erejű, hogy a földhözragadt gondolkodású Rex nem fogja fel Krisztián hasonlatának valódi értelmét. Az igazi művészt nem értik a dráma szereplői, így szükségképpen magára marad egy olyan világban, amelyben a publikumnak állatidomárookra és erőművészekre van szüksége, és amelyhez a jobb sorsra érdemes cirkusz – a művész sorsának ez a huszadik századi allegóriája, elegendő, ha Picassóra vagy Karinthy elbeszélésre gondolunk – lealacsonyodni kényszerül. Krisztián szerelmi és művészi kudarca ily módon többletjelentést nyer. Mint ahogy az is, hogy a cselekmény keretét Prospero története alkotja (hőszünk a Vihar-t olvassa), aki, mint őt követve Krisztián is, eltöri varázspálcáját. Ezzel a dráma, a második felvonás szatirikus hangvétele után, visszanyeri elégikus tónusát.

Németh László: Galilei. (In: N. L.: Történelmi drámák. I-II. Bp., Szépirodalmi, 1963. 189-314.) A drámába háttérül szolgáló, tágabb értelemben vett történet, több mint két évtizedet ölel fel. Galilei 1610-ben szerkesztette meg távcsövét, jóval később írja meg nevezetes könyvét, és 1632-ben idézték az egyházi törvényszék elé. Németh László ennek a történetnek a gőcpontját ragadja meg: ez a főtárgyalás. A cselekmény tehát Rómában játszódik. Az első felvonás helyszíne a toszkánai nagyherceg palotája, a Villa Medici, de Galilei valójában már most is a Szent Hivatal foglya. A helyzet epikus igényű bemutatását a mellékszereplők kissé terjedős párbeszédei szolgálják. Ezután kerül sor a hős és a jóindulatú, tudós szerzetes, Castelli apát dialógusára. Ebből kiderül, hogy Orbán pápa, aki a Párbeszéd egyik gúnyos megjegyzését magára vette, elszánta magát arra, hogy példát statuál, s a hittételek kérlelhetetlen védőjeként fogja kezelni az ügyet. A színpadon nem jelenik meg, ám közvetett jelenléte erősen megkomponált motívum. Castelli szerint Galileinek most már a mozgásokról szóló, megírandó művére kell koncentrálnia, és nem szabad kockáztatnia életét. „Ha hiszünk a Gondviselésben, nem tétélezhetjük fel, hogy akiben az emberiség annyi javát halmozta fel, a maga egyházával rontassa el, mielőtt fürtjéből a bort kisajtolta” – mondja. (211) Galilei reméli, sikerül megakadályozni, hogy az Egyház elszakadjon a tényektől, amelyek épp úgy Isten betűi, mint a prófétáknak sugallt szavak. Ez a jelenet keretszerűen kapcsolódik a negyedik felvonás zárójelenetére: a dráma kifejelete a Castelli-féle kompromisszumos javaslatra is reflektál, az apát által szóba hozott Torricelli feléptetésével. De most dramaturgiai ellentét következik: a már-már megbékélt hangulatot felkavarja Maculano páter érkezése, aki kérlelhetetlenül közli, hogy a kopernikuszi tan hirdetése semmiképpen sem fogadható el, s ezzel elvész Galilei kibúvója, aki – zsenialitással társult olasz furfanggal – azzal védekezett volna, hogy a kopernikuszi rendszerrel a Párbeszéd áttételes formájában, és csak matematikai lehetőségként foglalkozott.

A második felvonás helyszíne az Inkvizíció római palotája. Itt is egy Galilei–Maculano párbeszédnek leszünk tanúi. „Ha a dogma tiltó ujjá előtt hallgatok is, olyat, amit a tudomány szabályai szerint hamisnak kell éreznem, nem mondhatok” – mondja Galilei (242), de azt elképzelhetőnek tartja, hogy írni fog egy ötödik napot a Párbeszédhez. Látható, hogy Németh László hangulati ellentétek hullámvásására építi műve dramaturgiáját. Jó megoldás, hogy a felvonás végén Galilei levelet diktál a lányának azon írónok közreműködésével, akiről tudja, hogy az

Inkvizíció (Galileinek egyébként segíteni akaró) ügynöke. Ez a jelenet kitűnő, a korra (a dráma megírásának idejére is) jellemző epizód. Külön kis kamaradráma. A harmadik felvonás színhelye a tárgyalóterem. Itt kellene csúcsra járatni a drámát, ám a cselekményt epikusan kezelő szerző felesleges, a színpadi hatást lefokozó ismétlésbe bocsátkozik. A felvonás első felének párbeszédei után maga a tárgyalás semmi újat nem mond, mert ott már elmondták, amit itt látunk. A kínvallatás fenyegetésének árnyékában Galilei eskü alatt megtagadja tanait. A dráma koncepciójára jellemző, hogy Németh László a részletező szerzői instrukciókban is kialakítja a maga elbeszélői nézőpontját. Hasonlással élve: nem úgy fest, mint Rembrandt, aki árnyékban hagyja a dolgok egy részét, hanem mint az a festő, aki a kép teljes felületén láthatóvá teszi a világot. A negyedik felvonásban ismét a Villa Mediciben vagyunk. Castelli apát (szokása szerint) túlínterpretálja a helyzetet, mintha egy regényben lennénk, ám ezután a nagyszerű Galilei-Torricelli jelenet következik. Ifjú hívének tapintatos öntudattal kimondott szavainak hatására Galilei rádöbben, hogy tévedett: hite szerint azért alkudott meg, hogy megmentse azt a tudást, amiről úgy képzelte, hogy csupán az ő fejében lakozik. Ám látnia kell, hogy ez a fiatal zseni már minden szükséges ismeretet birtokol. Akaratlanul is lerombolja Galilei megalkuvásának erkölcsi alapját. A dráma – a fizikai értelemben passzivitásra kényszerült Galilei köré szervezett viszonyokból építkezve – az egyéniség ön-túlértékelésének ironikus cáfolatát adja. A tudomány egyénfölötti szelleme nevében.

Csakhogyan Németh László a negyedik felvonást kétszer írta meg. A szöveg tehát akár nyitottnak is tekinthető. Ez újabban felvetette a szövegváltozatok értékelésének, végső soron hitelességének kérdését. (Németh László: Galilei. A dráma „pere”. 1953–1956. Szerk. Lengyel György és Tőreki Attila. Debrecen, 1994.) A korábbi szövegben ugyanis – a második változat, mint láttuk, erkölcsileg összeroppanó hősével szemben – Galilei megőrzi erkölcsi tartását, sőt, magatartását igazolva felmagasztosul. Néhányan, így Görömbei András, a katartikusabbnak vélt első változat mellett érveltek, ám érveik, a filológiai kérdést mellőzve, a befogadás szubjektív természetéhez kötődtek, vagy történeti, illetve pszichológiai szempontúak voltak. Igaz, a szerző maga is az első változat mellett foglalt állást Fodor Ilonának írt levelében (1958. június 10.), de ez nem került publikálásra, Viszont mind a Csillagban történt publikáció, mind a színházi bemutató esetében elfogadta a második változat közzétételét, sőt, ez jelent meg 1963-ban a Történelmi drámák kiadásakor. Ez tekintendő tehát a végleges szövegnek, annál is inkább, mert, szemben az elsővel, ez maradéktalanul kidolgozott. (Erről írtam: Könyvek Németh Lászlóról. Somogy, 1995. 6. 555–558.)

De lenne egy kompromisszumos megoldás (hogy magunk is Castelli apát fejével gondolkodjunk). Illés Endre Egy vacsora emléke című írásában azt olvassuk, hogy Németh László nem sokkal halála előtt azt kívánta, ha megjelenik újra a dráma, jelenjék meg mindkét negyedik felvonás. Az olvasó pedig válassza ki a neki tetsző változatot, vagy fogadja el a negyedik felvonás kettős nézőpontját és kontúrját. Ennek az elképzelésnek a megvalósítása színpadon sem lehetetlen. Igaz, ehhez az első három felvonást szükséges lenne jócskán meghúzni. (A drámát 1956. október 20-án mutatta be a Katona József Színház Gellért Endre rendezésben.)

Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon. (In: S. I.: Drámák. Bp., Szépirodalmi, 1983. 751-828.) A dráma 1960-ban keletkezett, s az interpretációk egy része szerint az értelmiségnek a levett forradalom utáni közérzetét fejezi ki. (Ebből a szempontból mellékes, hogy a téma kisregény-változata 1948-ból való.) Erre vonatkozhat az Arany Jánosra utaló alcím (Lássuk, Uramisten, mire megyünk ketten) a szőlősgazda jégverést követő kétségbeesett, önpusztító cselekedetével. Ez sok mindent megmagyaráz. Azt is, mit értsünk azon, hogy a Gonosz beköltözött abba a házba, ahol Kis János lakik. Az egyszerű és igen gyakori személynév általánosító, tipizáló jellegű. A főhős sorsa szintén tipikus sugárzású, ám ezt az író, igen helyesen, egyéni vonásokkal, s a helyzetek már-már extrém módon egyedi jellegével és kiélezésével teszi sokkolóan érvényessé. (Ez is magyarázhatja, hogy a dráma csak a szerző halála után, 1967-ben került a Madách Színház színpadára Pártos Géza rendezésében.) A szerző egy 1960-ban adott nyilatkozatában a negatív

főhős felől, morálisan interpretálta művét: „A dráma hőse minduntalan csak ront, s így előbb-utóbb helyrehozhatatlan dolgokat művel, hiszen ebbe a magatartásba csak belebukni lehet.” (Sarkadi 1983. 936.) A színpadkép ezt a romboló magatartást jelképezi, de az értelmiségi hős világgépét is kifejezi: „tökéletes rendetlenség képét mutatja”.

Kis János rajztanár, akit tehetséges festőnek tartanak, s most valósággal zúdulnak rá a csapások: leszerelik a telefonját, lakása egyik szobájába társbérloket telepítenek (ez a hivatali erőszak jellemző a korra, és dramaturgiai szempontból is kiaknázható az összezárt emberek viszonyainak alakulását tekintve), állásából fegyelmi úton elbocsátják, képeit kizsúrízték. Egzisztenciális válsága azonban nem csupán oka a következő eseményeknek, már maga is okozat. A dráma a főhős hosszú magánbeszédével kezdődik. Valójában élettársához, a színen kívül, a fürdőszobában tartózkodó Máriához intézi szavait, aki azonban nem válaszol neki, mert vagy nem hallja, vagy, ami valószínűbb, nem akarja hallani a férfi szavait. Lényegében már különvált tőle, ami hamarosan ténylegesen be is következik. Amikor Mária belép a színpadra, különös párbeszédet hallunk:

MÁRIA. Nem kérek szendvicset.

JÁNOS. Az első szavad a tagadás. Félórája járkálsz, s a mondat, amivel indítod a napot, nemmel kezdődik. A folytatás is csak nem lehet, nemek sorozata.

MÁRIA. Nem kellene már az iskolába bemenned? Fél nyolc.

JÁNOS. Mondom: ha kérdés is, de ez is nemmel kezdődik. Fél nyolc, csakugyan fél nyolc? Az a gyanúm, hogy ma se fogok az iskolába bemenni. Nem szeretek gyerekeknek rajzot tanítani, mert rajzolás úgysem lehet tanítani, különösen nekem, aki szintén nem tudok rajzolni, hát minek tanítsak rá gyerekeket.” (758-759)

Ezek a tagadó mondatok egy kapcsolat végét érzékeltetik, amikor a felek között már nem jöhet létre valódi kommunikáció, de ugyanakkor minden cselekedetnél mélyebben fejezik ki a szereplők mentalitását. Mondataik olyan negatív kódot képeznek, amely szuicid beszélők jellemzője. Ezek az emberek lelkialkatukat tekintve öngyilkosok, s ebből a szempontból mellékes, hogy megteszik-e a végzetes lépést. Kis János kettőt is lép a pusztulás útján: előbb megöli a lelkét, majd kiprovokálja, hogy lelőjék. Nem tudjuk, hogy meghal-e, de ez nem is fontos. Mindenképpen halott.

A szerző hőse romlását azzal teszi folyamatszerűvé, hogy az első felvonás második képe visszalép az időben, amikor Mária még megkísérli megmenteni Jánost. „Kedves, ne játszd meg magad valaminek, ami rossz. Nagyon könnyű ez, nagyon haszontalan és méltatlan” – mondja neki. „Ámítod magad, az a szerencsétlen természet vagy, hogy ámítod magad, minden veled történt rosszért valami mást hibáztat, a világot...” (781-782) De ez a nő nem alkalmas a megmentő szerepére, habár ezúttal a férfi az, aki nem hallgat rá. Amikor a cselekmény jelenében Mária elhagyja Jánost, az már készen áll a legveszedelmesebb öngyilkos magatartás képviselőté: nem csak önmagát pusztítja el, hanem a környezetét is tönkreteszi, kivált azt, aki legalkalmasabb erre az áldozati szerepre: a társbérlokként a lakásba költözött Zsuzsit, akit elcsábít, majd porig alá. Ehhez azonban szükség van egy külső mozgatóra. Egy rosszindulatú intrikusra, akit ördögi inspirációi és destruktív leleplezései váltóáramszerűen mozgatják az eseményeket. Ő Vinczéné, a megtettesült Gonosz. A dráma kulcsszereplője. Bravúrosan megformált figura a sunyi lopakodásával és a körülötte terjengő pokoli búzzal. Félelmetesen jelképes alak, miközben konkrétan is hiteles, mint afféle házbizalmiként funkcionáló viceházmester. Drámabeli jelenléte nem menti fel Jánost aljas tetteinek felelőssége alól: a gonosz csak ahhoz társul, aki várja őt, aki kész a fogadására. „Vinczéné a kegyetlen, hideg eszével megállapította, hogy kívül léptem a társadalmon, hogy rám már semmi nem érvényes, ami eddig érvényes volt – most már bízik bennem” – állapítja meg a férfi. (823)

Így lesz Kis János a gonoszság aszkétája, Oszlopos Simeon ellenlábasa, aki életterét beszúrkítva kizárólag rossz akar lenni. Oszlopon áll, erre szúrkült a világa, s bármerre lép, a mélybe zuhan.

Illyés Gyula: Dupla vagy semmi. (In: I. Gy.: Embereljük meg magunk. Bp., Szépirodalmi, 1977. 5-97.) Erdős hegyvidéken vagyunk, valahol a nagyvilágban, a szereplők favágók. Erdőirtással foglalkozó falusi népek. A vidék új birtokos hatalmába került, aki lehet, hogy maga az Ördög. Azt találta ki, hogy családonként végezteti az erdei munkát, ami neki előnyös megoldás. Az emberek számára viszont jobb lenne, ha a családok összefognának. Ehhez azonban le kellene küzdeniük előítéleteiket, önzésüket, kölcsönös gyanakvásaikat. Ekkor érkezik meg a településre a Bábjátékos, akit a Fogadós olyan játék előadására kér, amely – az új gazda gonosz tervének meghiúsítása érdekében – a közösségi erkölcs megerősítését szolgálná. A tét tehát nagy, annál is inkább, mert a Bábjátékost a Zsoldos követi, aki maga a Halál. Amikor ez megtudja, mi a Bábjátékos vállalt feladata, ad neki még egy esélyt. Egyetlen éjszakát. Mint látható, allegorikus figurák szerepelnek a darabban, mint a középkori moralitásokban. A dramaturgiai kockázat jelentős, mert ez a játéktípus nem kedvez a pasztikus, hús-vér figurákat formáló munkának, ellenben lehetőséget adhatna egy felettes dramaturgiai szint, a Sátán, a Halál és a Bábjátékos világának bölceleti bemutatására. Ez azonban nem történik meg. Ki ez a titokzatos, új birtokos, mi a terve, azon túl, hogy az emberek önzésére alapoz? Csak sejtéseink lehetnek. Igaz, ezek az egyszerű parasztok nem is lehetnének alkalmas médiumai a fentről érkező üzenetek befogadásának.

A dráma remek színjátékos ötlettel indul: a bábok megelevenednek. Elképzelem a jelenetet – emlékeim is vannak a Pécsi Nemzeti Színház 1974-es előadásáról, amely a mű ősbemutatója volt –, a bábok metamorfózisa hatásos effektus, annál is inkább, mert ősi játéktípust idéz. Csakhogy a bábok dramaturgiai értelemben mégiscsak bábok maradnak, akiket a Bábjátékos mozgat, amit a motivációs következtelenségek is jeleznek. A Bábjátékos időnként vitába bonyolódik játékosaival, ez lehetőséget adna a mozgató szellemi világának, értékrendjének, művészi szándékainak kifejtésére, ám ezek a közbeszólások túlságosan kurták ahhoz, hogy ez az intellektuális háttér megjelenhessen. A szereplőket a paraszti önzés vezérli, a Márta asszony és Péter gazda által irányított famíliák alkalmatlanok a kollektív cselekvésre. A kapzsiság mellett az indulataik irányítják őket. Az özvegy Esztert és a derék Jánost, akaratuk ellenére, a közös munka érdekében, összeházasítanák, ám amikor ezek már megszeretnék egymást, a családfőnek előnyösebb parti jut az eszükbe. Eszter és János szembeszegülnek, és a két fiatal, Viola és András is melléjük állna, ám drámai küzdelem helyett végül véres tömegverekedésbe torkollik a cselekmény. Ha a bábok szintjén nézem, akkor egy groteszk csihi-puhi zajlik a színpadon. Vagyis a Bábjátékos kudarcot vall, kísérlete nem sikerült, ezekkel a figurákkal nem is sikerülhetett. Jön is érte a Halál.

Illyés írt egy előszót a darabhoz, amiben van egy – a mű címét értelmező – gondolat. Nehéz idézni, mert voltaképpen – legalábbis egy bábjáték keretei között – felvetése nem reális. Arról lenne szó, hogy az élet túlságosan rövid ahhoz, hogy el lehessen döntení, van-e értelme. „Ha nincs értelem és érdem, akkor ezért az életért is kár volt: ha pedig van, akkor ide legalább még egy létet, hogy a tapasztalatot méltóan hasznosíthassuk – köszönetül az eddigiekért.” (Illyés 1977. 10.) Drámai költemény kellene ahhoz, hogy ez a kétségkívül súlyos probléma művészi hitellel realizálódjon a színpadon. A bábjáték lehetőségei – mert dramaturgiai szempontból ez bábjáték – erre nem adnak lehetőséget. A végkifejlet utáni befejező jelenet mégis megkísérli értelmezni a címet. A játékosok magukhoz térnek, és hajlamosak újra, más módon előadni a történetet. Még egy életet kérnek. És ezzel a maguk módján válaszolnak a feltett kérdésre. A kötet címére utalva: megpróbálják megemberelni magukat.