

## DRÁMA

### HUBAY MIKLÓS: JÁTÉKOK ÉLETRE-HALÁLRA

Hubay Miklós az új magyar dráma történetében szokatlan feladatra vállalkozik: a drámairodalmat és a színpadi technikát kívánja egyesíteni. Darabjait önkifejezésnek és cselekvésnek szánja, az irodalomban üdvözülést keres. „Mindig arra törekszem — mondja —, ha darabot írok — s ha nem is törekszem rá, ez történik —, hogy megcáfoljam magam, hogy próbára tegyem gondolataimat és megkérdőjelezzem életemet.” Számot vetve drámaírásunk hagyományaival, azokra hivatkozik, akik az irodalomtól közeledtek a színház felé. Egész tevékenysége azzal a gondolkodással polemizál, amely a színházban látja a drámai művészet centrumát. A drámaíró rehabilitálására törekedik. Az eszmélet viharait, a látvány önkifejezést azonban érvényes dramaturgiai formákba tudja szorítani. Darabjainak igazi otthona nem a „papírszínház”, hanem a valóságos színpad: nemcsak vonzalmairól és vívódásairól vall, nemcsak eleven hősöket, költészetet és erős drámai nyelvet tud teremteni, hanem a technikát is fölényesen kezeli.

Valódi „poeta doctus” módjára ismeri és használja a modern dráma technikai változatait, fogásait: Ibsen, Csehov, Shaw, a szimbolisták, Brecht vagy Németh László dramaturgiáját. Mégsem utánoz, inkább átlényegít. Hubaynak ugyanis saját dramaturgiája van, az antidramák korában a cselekvés színpadát képviseli. Akárcsak a klasszikusok, a drámai tett lehetőségeire építkezik. „A legszemélyesebb problémám pedig és egyre kínzóbban: vajon drámaírás közben el tudom-e vezetni a hőseimet ahhoz a pillanathoz, amelyben cselekedni tudnak, s ha eljutnak ide, és tesznek valamit, vajon hitelesnek tűnik-e a cselekedetük?” — hangoztatja dramaturgiai elveinek foglalatában: *Az emberi tett hitelessége a modern színpadon* című milánói előadásában. Éppen ezért cselekvő hősöket keres. Abban a társadalmi környezetben azonban, amelyet rendszerint színpadra állít, nem talál ilyeneket. Hőskultusza így nosztalgiaiá válik, s romantikával kell pótolnia azt, amit a valóságban hiába keres. Talán innen ered, hogy a modern színpadi technika egy valójában romantikus alkatú szerző eszköze lesz.

Hubay darabjainak — a *Hősök nélkül*, az *Egy magyar nyár*, a *C'est la guerre*, a *Szüless újra kedves* és a *Csend az ajtó mögött* című darabokra gondolok — romantikus hőskeresése a modern drámának azokat a vizsgálatait is érintette, amelyek a személyiség és a szerep viszonyára kívánnak fényt deríteni. Hubay ugyanis nemcsak romantikus hősök után nyomozott, hanem szuverén emberi személyiségek után is: olyan drámai hősöket keresett, akiknek integritását és szabadságát nem tették tönkre a kor embertelen viszonyai. Kétféle drámai típus áll egymással szemben tehát: a szuverén személyiség (pl. Sánta a *Csend az ajtó mögött*. Bálint az *Egy szerelem...* vagy Zoltán a *Szüless újra...* színpadáról) és a társadalom kívánsága szerint valamilyen szerepfunkcióba öltözött eltorzult lélek (a *Hősök nélkül* Isóf Jánosa, a háborús játékok gyűlölködői vagy a *Szüless újra...* megalkuvó professzora). A személyiség és a szerep viszonya ezért Hubay érdeklődési körének közepébe vág. Ennek a viszonynak a céltudatos vizsgálatára vállalkoznak újabb darabjai is. De ezek mintegy megfordítják az eddig alkalmazott elgondolást: Hubay idáig azt mutatta be, hogy az ember gyávasága vagy önzése folytán miként idomul egy készen kapott szerephez (pl. Isóf János az ifjúság vezérének szerepéhez); most azt kívánja bizonyítani, hogy időnként a szerep is lehet a szuverenitás öltözete. „Miatán — mondja — a moralisták és a vígjátékírók megtanítottak minket rá, hogy minden tett autentikusságában kételkedjünk — hiszen színház az egész világ! —, kezdjük felfedezni az apróbb-nagyobb alakoskodásokat, mint az esetleges igaz emberi magatartás kísérleti léggömb-

jeit." Sőt nézete szerint a modern korban „az autentikus emberi cselekvés csíráit már legtöbbször az ilyen felvállalt »alakoskodásokban« találhatjuk meg". Hubay ebben a dramaturgiai gondolatban Pirandello színpadát követi. Az olasz szerző szerint ugyanis az emberi személyiség szerepekben mutatja meg magát, szerepekben érvényesül: a szerep voltaképpen az embernek a társadalom felé fordított arca, s ennél többet, igazabbat meg sem ismerhet a külvilág. Ezek a gondolatok különben egybevágóak a modern személyiséglélektan egyik iskolájának — a Jung-féle irányzatnak — tanításaival.

A szerep és a személyiség viszonyát megvilágító gondolatkörnek első színpadi próbája *A Szfinx, avagy búcsú a kellekektől* (1965) című darab. Ez a színjáték a klasszikus mítosz modern-pszichológizáló vagy ironikus-feldolgozásai közé tartozik. De nem pusztán Sophokles *Oidipus király*-ának közvetlen előzményeit beszéli el, hanem a szerepvállalás őszinteségének problematikáját is bemutatja. Iokaszté, aki korábban „államérdekből" — hogy a Thébába érkező idegeneket kikérdezhesse terveik felől — vállalta a Szfinx szerepét, Oidipusz megérkezése után „autentikus,, cselekvését öltözteti újabb szerep áruhájába: azért lesz saját fiának felesége, hogy megmentsé üldözői elől. Ugyanígy szerep és igazság viszonyának újfajta megfogalmazását adja a *Római karnevál* (1966). A színházi világ egy paradoxonát látjuk: a darab arról szól, hogy a statiszták és a segédszínészek mennyivel nagyobb átéléssel mutatnak be egy — a szegények és megalázottak küzdelméről írott — darabot, mint a sztárok, a hivatásosak. A „színház páriái" ugyanis a maszk alatt saját sorsukat élik át, önmagukat fejezhetik ki az idegen szöveg szavaival. Ez a darab nemcsak a színházak rutinírozott munkáját csipkedti meg, hanem a szereplésben megnyilvánuló őszinteségre és igazságra is rávilágít. A szerep persze nemcsak az autentikus ember áruhája lehet, hanem a szörnyetegé is. Ezt bizonyítja Hubay zsarnok-drámája: a *Nero játszik* (1967), amely korunk zsarnokságábrázolásaitól eltérően nem azt vizsgálja, hogy milyen személyi és társadalmi, lélektani és szociológiai körülmények teremtik meg a zsarnokot, hanem azt, hogy e zsarnok milyen mutatványokon keresztül érvényesíti kegyetlen természetét. Hogy a fiú szeretet, a szerelem vagy a történelem eszméjét miként használja fel saját örült céljai érdekében a zsarnokság; hogy a zsarnok eltorzult személyisége miként vezet az erőszak szörnyű happeningjeire.

A *Játékok életre-halálra* című kötetbe gyűjtött darabok egyszersmind arról tanúskodnak, hogy Hubay egyre eredményesebben kísérletezik a modern dramaturgiai lehetőségeivel. A *Római karnevál*-ban a pirandellói technikát juttatta új szerephez, a *Nero játszik*-ban a mozaikos szerkezetnek adott funkciót. A *Szfinx*-ben Sophokles, a *bál után*-ban (1967) pedig Madách klasszikus kompozícióját értelmezte át, illetve látta el modern parafrázissal. A *zsenik iskolája* (1966) című egyfelvonásosban végül a modern monológjáték formáját töltötte meg tartalommal. E darabnak két szereplője van: egy bűbészű és egy néma bűnöző. Látszólag az első van főlényben, ravaszságával kidolgozza a menekülés lehetőségét, ezt azonban brutálisabb társa használja ki. E meghökkenítő dramaturgiával és a modernista színpad ötleteinek funkcionális felhasználásával szerkesztett darab jól mutatja Hubay technikájának fejlődését. Az ő színháza — úgy tetszik — ma is az autentikus mondanivaló és a fortélyos dramaturgia szintézisén dolgozik. (*Szépirodalmi Könyvkiadó 1969.*)

POMOGÁTS BÉLA

VERS

## TAKÁCS IMRE: ELSÜLLYEDT FÖLD

Az irodalmi legendák általában agyonnyomják az írók. Takács Imrénék is megvan a maga ilyen legendája. Egyszer elfelejtkezett róla a kritika, a kritikusoknak azóta lelkiismeretfurdalásuk van, és ezt kompenzálандó — hallgatnak róla. Közben pedig állandóan mondják: ez a Takács igen tehetséges, sokkal több van benne, mint amilyen méltatást eddig

kapott, meg kellene nézni. Választott árnyék lenne ez, reflexválasz egy költői magatartás-képletre? Most itt az alkalom a vizsgálatra. Takács Imre pályája elérkezett az első összefoglaláshoz, ahhoz, amikor először készit a költő összegezést, és válogatott verseivel mérekezik önmaga és közönsége előtt.

Takács Imre közvetlen a Juhász—