

a romantikus végzetdrámák tragikus vétségét és bűnhődését magyarázza bele a klasszikus lélekdrámába, pedig a főhős bukását nem bűne tudatosodása, hanem Melinda elvesztése okozza. Izgalmasan nyomozza: Vörösmarty hőstipológiája — Csongor alakjában a győzedelmeskedő, Tihamér szerepében az elbukó ember — hogyan ösztönzi a század elbeszélő költészetét — János vitéztől a Toldiig, Szilvesztertől Ádámgig. Véleménye szerint a kései magyar romantika nem szűkíthető le Jókai regényíró művészetére; többé-kevésbé ide kötődik az Aurora-kor romantikus balladaköltészetét folytató Arany, Kemény történelembé vetített tragikumszemlélete, és Madách nagy pesszimista látomása is. Petőfiről is új mondandói vannak: „Az ő életművét egy tartós és nagyerejű világirodalmi mozgás egyik fordulópontjának tekinthetjük. A költészet forradalma által létrehozott új költőiség — a forradalom költészetévé válik.” Bírálja a költő pályájának merev — népies és forradalmi szakaszra bontó — tagolását. Életműve egységét vallja: „Petőfi forradalmisága: egyetemes érzés, teljes életszemlélet. Ebben a szemléletben olvad föl minden: a szerelem, a barátság, de még az ő kedves népi élete, alföldi tája is.”

Sőtér műfaja a tanulmányba fojtott esszé. Objektív líra, mely megóvja az ellenőrizhetetlen intuíció henyé impresszionizmusától. Magaslat, ahonnan láthatóvá válnak a világ- és magyar irodalom cserefolyamatai. Erénye az érzékelés pontossága, a kifejezés tisztasága, a ráció fegyelme. (*Szépirodalmi*, 1976.)

GREZSA FERENC

Déry Tibor: Színház

A Déry Tibor munkásságát bemutató életműsorozat a drámák kötetével bővült. A *Színház* az író színpadi műveinek teljes gyűjteményét adja. Előszavában Déry a történelemre hivatkozik, amelynek művei a „létüket köszönhetik”.

Drámái ugyanis olyan sorsfordító történelmi helyzeteket idéznek fel, amelyekben korunk embere választásra és döntésre kényszerült. Majd mindegyik színművének polgári értelmiségi a hőse, aki a válaszút elé állító súlyos kérdésekre pozitív vagy negatív magatartással felel. Déryt ugyanis a történelem és az egyén viszonya, az ember intellektusából és erkölcsi tartásából fakadó tett lehetősége foglalkoztatja. A történelem kihívásaira műveiben ugyan jobbára polgári értelmiségiek válaszolnak, de a döntésre kényszerítő helyzeteket már a szocialista világregend felé törekvők idézik fel. Ilyen konfliktus fűti Déry Tibor legtöbb drámáját.

Az író világgépét meghatározó élmény ugyanis a polgári világ összeomlása volt és kapcsolatkeresése a születő újjal. Déry le akart számolni polgár mivoltával. Ez az igény tette lázadóvá, társadalmi és művészi vonatkozásban egyaránt. Ez állította a 19-es forradalom mellé, majd vitte az emigráció útjára, Kassákék és az európai avantgarde több táborába. Lázadás és változtatni akarás íratta meg vele korai dadaista darabjait és drámatörténetünk legérdekesebb abszurdját, *Az óriáscsecsemőt* is.

A Mit eszik reggelire és *A kék kerékpáros* című játék, az európai avantgarde 10-es, 20-as évekbeli dadaista kísérleteihez hasonlóan, provokatív gesztussal mutat rá az értelmét vesztett polgári élet abszurdítására. Noha mindkettő létproblémákat érint, dadaista kihívással mégis groteszkül komikus formában vetíti ki gondolatait. Alkalmazza a dadaista darabok eszközeit: rendkívüli méretű maszkokat, balett pantomimot lejtő jelképes figurákat, hangtölcséren keresztül szónokoló kommentátort stb. Azt az egész képtelenül groteszk mesevilágot, amelyet J. Cocteau, T. Tzara, K. Schwitters, I. Goll stb. kísérletei során jelent meg az európai színpadokon.

Déry játékaik mégis különböznek ezektől a kísérletektől. Keserűbb és tragikusabb a mondanivalójuk, mint a nyugati kortársaké. A polgári világ pukkasztása helyett, az emberiség sorsával foglalkoznak. Különösen Az óriáscsecsemő képviseli ezt a szemléletet és némiképp a vele egy időben született A kék kerékpáros is. Ez utóbbi, szürrealista asszociációk során át, az egyensúlyát veszített világot a „kék kerékpáros”, a „piros és a kék gumikesztyű” sokkhatást kiváltó jelképével érzékelteti. A szimbolikus figurák ugyanis provokatív jellegűek. Azt sugallják, hogy ami az életből megmaradt, az olyan törpe és nevetséges, hogy csak keserű, röhejt kiváltó, groteszk módon lehet megidézni. A polgári életben Déry nem valóságos hús-vér embereket, hanem bábokat érzékel, akik csupán a beljükből vert felszínes nézetekhez és a szerzés rögeszméjéhez ragaszkodnak. Gyártott világukban tárgygyá válnak maguk is. Létük mechanikus monotoníával ismétlődő és mind értelmetlenebbé váló típusmondatokban összegződik. Magukban hadarnak, és süketnémán keringenek a káosz értelmetlen körforgásában. Az író világosan érzékelteti, hogy alakjuk a múltat, míg a Munkás, a „kis Benjamin” figurája pedig a jövőt képviseli. „Magában van családjának utolsó reménye”. Talán ő lesz a felborult egyensúly helyreállítója, egy egészségesebb világnézet megteremtője? A groteszk vízió ezzel a lehetőséggel zárul.

Dérynek a veszített háború, a bukott forradalom utáni magyar helyzet és az emigrációs létforma reménytelen életszemléletet sugallt: „...A proletárdiktatúra bukása kétségbeejtett, az ellenforradalmat gyűlöltem — emlékezik ezekre az évekre — ... a kiváltságaikba visszaköltöző diadalmas polgárságot megvettem ... ifjú tapasztalatlanságomban és végtelenségemben arra a megállapításra jutottam, hogy az emberiség megváltatlan...”. Az óriáscsecsemő ilyen kétségbeesett életérzés jegyében fogant. Írója a dada abszurdjának és groteszkjének az eszmei-filozófiai síkra emelésével, az abszurd dráma felé halad. A valóságról alkotott véleményét jelképes vízióba, a létezést megjelenítő abszurd komédiába sűríti. Az óriáscsecsemő magyar vonatkozásban egymaga mutatja azt az utat, amely a nyugati avantgardeban a századelő dadaizmusától, az egzisztencialista filozófia által táplált abszurditás színházáig vezet.

Déry műve az emberi intellektust akarja kifejezni. Azt a tragikus pillanatot ragadja meg, amikor a hitét, eszméjét veszített ember szembekerül emberi mivoltának és értékének a kérdésével. A mindent elborító káoszra nem tud racionális választ adni, csak szubjektív látomását dadogja el egy lényegkereső költői intuíció hatására. Képelete elrugaszkodik a valóságtól, és a tudatalattijából feltörő ösztönvillanásokat irracionális képi világ segítségével vetíti ki. Ezeknek a képeknek már alig van ellenpárjuk a természetben, de a valósággal mégis valamiféle belső logika fűzi őket össze. Mikor Déry a modern emberi állapot lényegével vívódik, egy abnormissá dagadt „óriáscsecsemő” képe ködlik fel előtte. A káosz embere ugyanis nem lehet ép testű és tudatos elméjű felnőtt. Cirkuszban mutogatott infantilis lény inkább, akinek meghökkenést és keserű mosolyt kiváltó groteszk képe az írói vélemény megtestesítője. „Az óriáscsecsemő” víziója totálissá tágul, és az emberi lét alapvető formájaként jelenik meg. Déry játékában a folyton születő és pusztuló ember, az egész emberiség vizuálisan megjelenített szimbólumává lesz. Az író polgári szintről kivetítve a lét összes komédiáját felvonultatja benne; a születését, a halálát, a társadalomét, a családjét, de még a beszédét is. A lét értelmével foglalkozik, mint az abszurdok általában. Mondanivalója polgári közegben bomlik ki, de végig az általános emberi hangsúlyával van jelen.

Az óriáscsecsemő az abszurd komédiáknak abba a válfajába tartozik, amelynek tragikomikus alaphelyzete a groteszk ismétlődésen, a körforgás komédiáján alapszik. Cirkuszi záróképe, valamint a társadalmi lét elvont fogalmát megszemélyesítő Nikodemos utolsó szavai, hogy az óriáscsecsemő „folyton sír és folyton tovább él”, arra szolgálnak, hogy a darab az emberi lét tragikumát is kikacagó gesztussal, a „komédia komédiájával” záruljon. Ez a helyzet pedig keserűbb a tragédiánál, mert míg a tragédia az élet értelmét és az ember nagyságát hirdeti, addig az abszurd csak arról tanúskodik, hogy semmi sincs azon a groteszk farce-on kívül,

mint amit az értelem nélküli lét véletlene teremt. A tragédiában igazi hősök, nagy egyéniségek a sorssal mérik össze erejüket. Az abszurdban viszont, mint Az óriás-csecsemőben is, már csak a cirkusz bohócai, a bábszínház figurái jelenítenek meg elvont társadalmi és emberi problémákat. Azokban az években, amikor az óriás-csecsemő született, Magyarország helyzete a lét minden pontján kétségbeejtőnek mutatkozott. Erről tanuskodik Déry Tibor intellektuális víziója is.

A nagy történelmi sorsforduló idején Déryt a második világháború, a faszizmus, majd a felszabadulás által kiváltott emberi magatartásformák foglalkoztatják. Noha az 1945 után írt színjátékaiban visszatér a valóság közvetlen drámai ábrázolásához, dramaturgiájában mégis gyümölcsözően használja fel az egykori avantgarde több eszközeit. Formája a nyitott, epikus technika felé hajlik, mondanivalóját pedig tragikus és gunyoros hangvétel jellemzi egyszerre.

A *Tanúkat* Budapest ostroma alatt írja. Darabjában azokra a történelmi-társadalmi tényekből fakadó tudati torzulásokra kíván rámutatni, amelyek miatt nem mi irányítottuk történelmünket, és amelyek miatt „nem mi magunk szabadítottuk fel magunkat”. Jóllehet, e súlyos és többrétű problémát a *Tanúknak* nem sikerül kibontania, de részleteiben helyesen mutat rá néhány jellemző vonására. Cselekményének központjába a származása miatt üldözött Kelemen családot állítja. Megrázó erővel festi Kelemenék emberi vergődését, ugyanakkor keresi az okokat, hogy a társadalom miért nem fordult feléjük igazi részvétellel, és komoly segítség híján miért hagyta őket sorsukra. Déry először az átlagembernek a faszizmus iránt tanúsított „mi csak tanúk vagyunk, mi nem tehetünk róla” bűnösen passzív magatartását ítéli el. Mintha ugyanazt akarná mondani, mint előtte Babits a Jónás könyvében, hogy „vétkesek közt cinkos, aki néma”. A bőrüket mentő és a rémségek fölött szemet hunyó kispolgári meg középosztálybeli „tanúk” mellett azonban bemutatja az üldözöttek felé segítő kezet nyújtó munkásokat, a mozgalmi embereket is. Kelemen doktor egyedül tőlük kap segítséget, egyben történelmi leckét: „Nem veszi észre, hogy megint rosszul választott? Hogy megint nem a néppel tartott, hanem a kiváltságosokkal, akik pénzük és összeköttetések révén új hazát tudtak szerezni” — vetik azok a szemére. A polgári értelmiségi Kelemen ugyanis most járja ki a kiszolgáltattak évezredes iskoláját, most tanulja meg, hogy milyen elnyomottnak lenni. Az író úgy érzi, hogy nem fogja elfelejteni a tragikus leckét, ha lefoszlik róla osztályának a kötöttsége, és megtalálja igazi helyét a történelemben. A dráma evvel a lehetőséggel zárul.

1946-ban Déry a *Tükrörel* jelentkezik. A háború kitörése előtt játszódó drámai konfliktussal a történelmi állásfoglalásra képtelen értelmiség elé azért tart „tükröt”, hogy öntudatra ébressze. „Maradjak meg úrnak, aki elemeszi a szolgálakat, vagy álljak át a szolgálához, karóba húzni az urakat? ... Hát nincs rá mód, hogy magamra maradjak?” — vívódik a dráma helytállástól irtózó hőse, aki a történelem kihívása elől az öngyilkosságba menekül. Az 1947-es *Itthon* az osztályszemlélete miatt új emberré válni nem tudó, az új történelmi helyzettel megbarátkozni nem akaró egyén tragédiáját és törvényszerű pusztulását bizonyítja.

A *Talpsimogató* és a *Vendéglátás* a személyi kultusz szerepjátszó fonákságait teszi meghökkenést és keserű mosolyt kiváltó, groteszk komédia tárgyává. Déry az egykori avantgarde-játékos szemléletének felelevenítésével, elvont problémákat tud jellemzően megragadni. A *Talpsimogató* fergeteges diákkomédia, ugyanakkor a kor tudati torzulásainak mély intellektualitással ábrázolt bírálata is egyben.

A munkásosztály részéről elhangzó válaszút elé állító kérdésre Déry polgári értelmiségije leghatározottabban a *Bécs, 1934*-ben felel. A német faszizmus hatalomra kerülésének idején játszódó drámát Déry 1957-ben írta „történelmi források nélkül, Vácott”. Ennek ellenére, nagy történelmi hűséggel jeleníti meg a Marxhofban tömörült sztrájkoló bécsi munkásság küzdelmét. A sztrájk eleve elbukásra ítélt, háttérben a kormány időzíti és bomlasztja. A munkásságnak és a vele szövetségre lépő polgári értelmiségnek mégis a végső kérdésekre választ kényszerítő próba. A polgár a hovatarozás kérdésében dönt, a sztrájkolók pedig a forradalmi mítoszt tápláló

hősi halál, vagy a megadást vállaló és közben a jövőre készülő magatartás között választhatnak. Déry értelmiségi Gogaja feláldozza ifjú életét, mert van „aki minden árat megfizet, hogy megférjen a lelkiismeretével”.

Déry Tibor a vívódó lelkiismeret konfliktusait viszi színre, amelyek elvont létkérdésektől a közösségi életben való helytállásig ívelnek, intellektuális szinten körünk alapvető problémáival foglalkoznak. Jóllehet, színjátékai nem mérhetők a prózai művekhez, mégis a modern magyar színház érdekes és formailag izgalmas, új lehetőségei. (*Szépirodalmi*, 1976.)

KOCSIS RÓZSA

Fodor András: Igor Sztravinszkij

A műzsák testvérisége, különösen pedig irodalom és zene vérokonsága mitikus előidőkbe visszanyúló, ősi emberi hagyomány; a költők zeneértéséről és a muzsikások vonzalmáról a szó művészete iránt számtalan fényes példa tanúskodik. Az sem kivétel, ha a kölcsönös nosztalgia a szakmai válaszfalak lebontására készíti a zénezt és a literátort: Kodály Zoltán vagy Szabolcsi Bence nyelv- és irodalomtudományi, verstani ismerete, Péterfy Jenő, Csáth Géza zenei kultúrája mindkét művészeti ágat gazdagította, az interdiszciplináris tájékozódás termékenységének szép bizonyítékává vált. Ebbe a sorba illeszkedik, a maga eredeti módján, a költő és esszéista Fodor András is; versei Bartókról, Kodályról, Sztravinszkijről, egy elektronikus zenei koncertről vagy Josquin de Prez-ről, a Bartók-filológia kiadványait ismertető elmélyült recenziói, tanulmányai az új magyar zene klasszikusairól és mai képviselőiről, Utam a zenéhez című izgalmas esszéje nemcsak érzékeny tudását dicsérik, de muzikális érdeklődésének más zenehallgató-típusokétól eltérő sajátosságait is nyilvánvalóvá teszik. Figyelme a zenei anyagra, a hangzó valóságra tapad, spekulatív előfeltevések nélkül s — mint maga írta — „alapvető elméleti és gyakorlati képzettség híján”, a dallam, a ritmus, a hangszín konkrétumait értelmezve jut el a zene mélyebb sugallatának, divatos szóval élve: üzenetének megfejtéséig.

A Sztravinszkij-esszé már ezért párját ritkítóan merész vállalkozás, de legalább két más okból is az. Az egyik műfaji természetű: ha előzetesen esszének neveztük is, mellőzhetetlen a kiegészítés, hogy tekintélyes terjedelmű könyvről van szó, amelynek óhatatlanul vállalnia kell az ismeretterjesztő monográfiáktól elvárható követelmények teljesítését. Így a lehető egzaktságot az életrajzi adatok, a tárgyalt vagy megemlített Sztravinszkij-művek meg a diszkográfia tekintetében, a tömörségében is szakszerű műelemzést, s ami mindezzel összefügg, a források körültekintő és pontos fölhasználását. Legfőként az orosz és angol kiadványokra támaszkodva (Eric Walter White azóta magyarul megjelent nagy kézikönyvét is rendre a saját fordításában idézi), de bőven merítve a más világnyelveken hozzáférhető és a korábbi magyar szakirodalomból is, Fodor imponáló tájékozottsággal hangolja össze felfogását a nemzetközi kutatásával. Kottapéldát keveset citál, a szakmai elemzést általában a hivatott műkritikusoktól veszi át, de gyakran egészíti ki saját zenei élménye érzékletes fölidézésével, s önálló szempontok szerint értékel. Biográfia és művek rejtett kapcsolatait, az alkotásba fölszívódott éleltények titokzatos jelenlétét pedig — a József Attila-könyvnek is ez volt egyik nagy bravúrja — olyan finom beleérző képességgel tárja föl, amilyenhez a tudományos apparátus önmagában kevés lenne. A monografikus feladatokon túl, a nehézségek másik forrása az ábrázolás tárgyában, Sztravinszkij riasztóan bonyolult, rengeteget vitatott, szeszélyesnek és változékonynak kikiáltott személyiségében rejlik. „Picassón kívül nincs még alkotó, ki a század szellemi arculatát hivatás és tehetség ennyi leleményével, ilyen