

Hősigény és termelési dráma*

Az ember a színházban a hősök sorsán keresztül saját életének lehetőségeit kutatja és tágítja. A néző olyan élmény részesévé válhat, amelyet egyedül megvalósítani képtelen, de a színházi élmény befogadása lehetősége és ereje határainak tágítását adhatja, sőt a színpadi cselekménnyel egy gazdagabb világba lendülhet, anélkül, hogy ezért meg kellene küzdenie. A hatáselemzés mindenkor színpadi művészetében azt látja, hogy a néző teljes szívvel részt akar venni abban a játékban, ami a színpadon folyik. Kiválasztja azokat a hősöket, akikkel azonosulni akar, akikért izgul, akiknek sikert, eredményt kíván, akiknek céljával egyetért. Ezeknek a kiválasztott hősöknek gondolat- és érzésvilágába helyezkedik, önmagát képzelettel a színpadi figura helyébe, két-három órára egy más világot varázsol magának. De lehet-e azonosulni egy szoborral, illetve érdemes-e azonosulni egy érdektelen, szürke, jelentéktelen figurával?

Az ötvenes évek drámáinak tartalmi sematizmusa riasztotta vissza a nézőket? Aligha. A néző színházban, moziban megszokta és megszerette a sémákat, a sematizmust, sőt igényelte is. A film és az üzleti színház csödbe kerül vagy más utat választ, ha a néző nem követeli a sematikus ábrázolást. A néző tudja, hogy a bátor cowboy minden esetben győzni fog, hogy a mesterdetektív leleplezi a bűnözőket, és nem zavarja emberfölötti voltak, árnyalatlan, durván felvázolt jellemük. A két világháború között színházba járó közönség pontosan tudta, hogy a Gyurkovics lányokkal régebben elindított témakör évről évre megteremtette a maga dzsentri-miliőben játszódó darabjait, minden komolyabb meglepetés nélkül, hogy a *Mesék az írógépről*, majd a *Dr. Szabó Jucival* jelzett tematika, a „magányos nő boldogulása” újabb megfogalmazásai alig variálják a bevált történetet, és tíznek a szűzseje legalább annyira hasonlít egymáshoz, mint tíz tévész-dramáé.

A színházban a sémákat nem a szocialista-realista dráma honosította meg. A színház jellegével, megjelenési formájával szorosan összefügg, hogy a beváltat, a sikereset ismételje. A színészek foglalkoztatottsága, szerepköre is legtöbbször sémászerű. A színpadi szerző, különösen ha munkássága egy-egy színházhoz kötődik, a szerepkört betöltő színész „testére szabja” a szerepet. Kettős séma alakul így ki: az első az éppen divatos témakör sémája, a második a szerepeket eljátszó színészeké, s a néző az ismert téma egy újabb variánsát kapja. Nem tételezhetjük fel, hogy a néző csak az ún. „termelési” darabokban fedezi fel a sematizmust, és azért utasítja el ezeket. De nem látja meg a tévésorozatokban, a westernekben, a karrier-történetekben ugyanezt az ismétlődést.

Mi a vonzó számára az utóbbiban, s mi riasztja az előbbiben? A szokvány karriertörténet hőse, például a *Helyet az ifjúságnak* című darabban ő maga is szeretne lenni. Az állástalan fiatalember a darab végén kevés bonyodalommal, sok szerencsével célhoz ér, pozíció, és gazdag feleség várja. A néző lelkivilágát semmi nem kavarta fel, nem arra gondol, hogy mind-ez talán elérhetetlen a számára, főként a darab diktálta lendülettel, hanem éppen arra, hogy a látott szerencsés pillanat talán az ő számára is bekövetkezhetik. A darab nem kötelezi gondolkodásra, életmódja, emberi magatartása, morálja felül-vizsgálására, megváltoztatására. Ez a történet az elérhetlent úgy hozza az elérhetőség közelébe, hogy neki semmiféle erő-feszítést ne kelljen tennie érte. Minden a szerencsén múlik. A

jó, az ügyes, a szerencsés elnyeri jutalmát, a rossz, ha van olyan, megbűnhődik. Az igazságszolgáltatás osztályok feletti, mindenki a maga szerencséjének a kovácsa - csak természetesen nem mindenkinek sikerülhet az élet napos oldalára kerülni. De miért éppen ő ne kerüljön oda: erről ábrándozni minden-esetre jogában áll.

Ezzel szemben miről van szó egy termelési darabban? Dolgozz jobban, emeld a normán, tanulj többet, vess időben, alkalmazd a modern agrotechnikát, s ha mindezt megtetted, meg-dicsérnek érte, hiszen hozzájárultál az egész emberiség sorsának javulásához. Nem csupán a te magadéhoz. A hangsúly az osztály, az emberiség javán és nem csak az egyén számára megszerezhető javakon van. Ez pedig kevésbé vonzó. A kultúrpolitika a nézők tudatosságának olyan fokát feltételezte, mely szívesen vállal nagy erőfeszítést igénylő hétköznapi terheket, hogy hétköznapi eredményeket érjen el, melyek csak távlatban világméretűek.

A néző tudja, hogy a könnyen legyőzött hétfejű sárkány, bármilyen naturalista köntösben jelentkezik is, csak andalító mese. De szívesen éli bele magát a mesébe, mert önmagát képzelheti a hősnek, önmaga egyéniségét emeli fel hozzá. A maga véges, szűkre szabott élete tágul ki pillanatnyi narkotikumként a westernben, a karriertörténetben.

Egy művészi alkotásban ugyanez az élmény mélyen, tartósan rejlik benne. A nagy dráma, a nagy formátumú hős minden korban nemcsak a néző tetszését, örömét váltotta ki, de szélesebbé tette horizontját, növelte önbizalmát. Mert a művészet által az ember nem csupán saját cselekedetei összességének, de a mások által végrehajtott tettekkel is gazdagítottnak érzi magát. Nem kell legyőznie a hétfejű sárkányt, de felcsillan előtte, hogy talán ő is legyőzhetné. Az elnyomott személy a nézőtöredék megismeri Nóra lázadását, és ezzel megismeri a lázadás lehetőségét. S amíg azonosul Nórával, addig ő is lázadó. A hős erkölcsi győzelme a néző győzelme is, bukása a saját bukásának veszélyét hordozza. Ha nincs nagy dráma, a helyette kapott mese viszont elszórakoztatja, elandalítja, s hősigényét kielégíti. Olcsón és könnyen jut a cselekvés mámorához, a siker érzetéhez, a siker élményéhez, melyben a hétköznapi életben olyan ritkán van része. A termelési darabok ezt a vágyat nem elégíthetik ki. Viszont megterhelhetik a néző lelkiismeretét és untatják. Hétköznapi problémákról szólnak, melyek színpadi megoldása csak akkor okozhat kielégülést, ha ennek hatása áttevéődik a néző hétköznapijaiba is. Ez pedig csak a néző tevékeny közreműködésével sikerülhet. Nem elég ábrándozni a darab hatása alatt, nemes élménynek adni át magát a *Hamlet*, és könnyed ábrándozásokba merülni a *Gyurkovics lányok* elő-adása után, hanem a következő napon másként kellene cselekednie, meg kellene változnia, minden ezzel járó kényelmet-lenséggel együtt, az ábrándvilágban való felelőtlen lebegés helyett.

A szocialista dráma nagy alkotásaiban, a *Ljubov Jarovájában* vagy az *Optimista* tragédiában ez a hősigény maradéktalan kielégüléshez jut. Ezekben a drámákban a néző egy világszágoló forradalom részesévé lehet. A Komisszár nő vagy Svágya megsokszorozza emberi lehetőségeit, tetteik a legjobb értelemben vett izgalom felkeltésére alkalmasak, nagy formátumú hősök ők, de követhető emberközelségben.

A drámairodalomnak azonban nemcsak ünnepnapjai vannak. A színház új és új darabokat vár az íróktól. A színház frissességét, az élet eredményeire való villámgyors reagálást a riportok szintjén feldolgozott aktuális témák szolgáltatták. A

* Részletek a szerzőnek *Korunk magyar drámája* című kandidátusi disszertációjából.

polgári színház rendszerint gyorsan reagált köztudatban élő problémákra. Csakhogy a polgári színház polgári közönségét ezek a riportszintű darabok nem akarták kimozdítani meghatározott tudatvilágukból.

Az általunk tárgyalt időben bemutatott aktuális-riportszintű drámák sokban különböztek ezektől, mert másfajta figyelmet követeltek a nézőktől, mint tették elődeik. Az elérhetetlen itt is elérhetővé válik, de hogyan? Nem szellemes dialógusok attraktív csillogásával, hanem szürke, egyszerű munkával. Nem szerencsével, nem ügyeskedéssel, nem jó házassággal, hanem a mindennapokban öröklődő kitartással. A nézőtől eleve szocialista öntudatot vártak, és azt akarták bizonyítani, hogy az érvényesülés útja a jobb munka. De a jobb munka jutalmául nem valami fényes *egyéni* karrier vár rá, hanem csupán - vagy főképpen - a kollektívum, az emberiség boldogulása.

A nézőközönség azonban, amely a színházakat zömmel látogatta, hősnek képzelhette magát, ha a színpadi hős helyette legyőzte a hétfejű sárkányt. De rögtön visszariadt, ha egy dráma azt kívánta tőle, hogy holnap a munkahelyén ő maga győzze le a mindennapok nem mutatós nehézségeit. Amíg volt kibúvó a követés kényszere alól, amíg felmenthette magát a színpadi példakép tényleges követése alól, addig a hősoket szívébe zárta. De amint a dráma kézzelfogható, elérhető, valóságos célokat tűzött ki, kényelmetlenné vált a számára. S ugyanaz a néző, aki nem akadt fenn azon, hogy Sylvia a *Csárdáskirálynőben* Edwin herceg felesége lett, nyomban kétségbe vonta a most elébe kerülő deduktív drámák valóságábrázolásának hitelességét.

Miért nem kell a lakkozó sematizmus minden formája a nézőnek? Az a munkás a nézőtéren miért szeretheti jobban Edwin herceget a Csárdáskirálynőből, mint a tévesz-elnököt vagy a párttitkárt? A kérdés ilyenforma feltevése leegyszerűsítéshez és sematizáláshoz vezethet, de ennek felismerése talán kiélezheti a művek és befogadók között létrejött bonyolult kapcsolat vizsgálatát. A kérdés legegyszerűbb elintézése: nincs a néző kellő öntudati fokon, talán reakciós érzelmi maradványok kötik az áhított felső tízezer életének akár lakkozó, hazug világához is. S mi szakítja el, ha egyszer néző lesz, a saját osztályától, miért örül annak, ha Török Péter dzsentri kezét csókol a színpadon Marica grófnőnek az egymásra találás jegyében, s miért csattan fel mindig a taps, ha a *Hattyú* Alexandra hercegnője megcsókolja Ági Miklóst, a nevelőt? Az előbbi egy gyenge operett-librettó fordulata, az utóbbi egy briliáns színpadtechnikával megalkotott vígjátéki csúcspont. De mind a két szerző értett a manipulációhoz, a néző átalakításához, önmagából való kiforgatásához. Molnár különösen. Tehát az egyik ok a rafinált színpadi hatásokból származik. A bűvész, amikor az üres kalapból elővarázsolja a nyulat, megszerezte magának a nézőteret. A jól alkalmazott színpadi „trükkök”, fogások *megszerzik* a nézőteret. A néző nem értelmi képességeivel áll a cselekmény, a szerző diktálta események mellé, hanem érzékeivel és érzelmeivel.

Az ötvenes évek sematikus drámáiból ezek a trükkök, manipulációk hiányoztak. A színpadi hatáskeltés mint polgári burzsoá maradvány háttérbe szorult, s ha néha alkalmazták is, ebben a drámai környezetben suta, ügyetlen lett, s nagyon ki-lógott a nevelési szándék „lólába”.

A polgári sematizmus szüntelenül azt hitette el a nézővel, hogy nem befolyásolja, érintetlenül hagyja politikai tudatvilágát, meghagyja szabadságát, egyéni döntési jogát és szórakozását. A szocialista dráma nevelni, átfórnálni, alakítani akart,

politikailag hatni a nézőre, és ezt a szándékot nemcsak bevalotta, de tudatosan hirdette is. A néző mint felnőtt ember általában nem szereti, ha nevelik, ha valamire „mozgósítják”, különösen akkor nem, ha ez a nevelés nem különbözik hétköznapijaitól, ugyanis e drámákkal egyidőben a színházon kívül is állandóan nevelték. Ha elég öntudattal rendelkezett, akkor azért utasította vissza, ha nem, akkor eleve elhárította, hogy ezen változtassanak - a színházban.

A néző és színház kapcsolatában az önkéntesség rendkívül döntő tényező. A néző önként beszél a színpadi hatások csapdájába, még esetleg arra is hajlandó, hogy utólag kinevesse önmagát, mert hagyta, hogy a manipuláció érvényesüljön, de nem ül önként iskolapadba, ha zsöllyébe váltott jegyet.

A kérdésnek van még egy fontos oldala. A vígjátékot, mely lakkozva, jól szerkesztve olyan, mint egy langyos fürdő, a néző nem veszi túlságosan komolyan. A társadalmi hazugságok, ferdítések, tudatos vagy kevésbé tudatos torzítások mint játékelemek hatnak. Kétségtelen, hogy ezek a játékelemek összességükben a tudatformálás igen hatékony eszközei, és izlést, világnézetet sugallnak, még akkor is, ha a néző egy könnyed, problémamentes, társadalmi kérdéseket látszólag nem érintő vígjátékot kap. A vígjátéki konfliktus az élet perifériális ügyeit tárgyalja, tetszetős sztorijai, fordulatai mögött nem kell keresni a valóság elemeit, mondanivalója látszólag nincs, tehát nem kell keresni a mondanivaló egyénre is érvényesíthető társadalmi igazságát. A vígjátéki könnyedség, a vígjátéki álkonfliktus, a vígjátéki lakkozott figura és lakkozott, sematikus „igazság” mellett el lehet menni megjegyzés, kritikai észrevétel nélkül is. A vígjáték rendszerint úgy csipkedi a fennálló társadalmi rendet, hogy a néző csipkelődésnek veszi, s a rendszer tudja, hogy e csipkelődések őt erősítik.

A szocialista sematizmus komor volt. Mindig az élet „legnagyobb” kérdéseiről akart beszélni drámai hangon, rákényszerítette a nézőt, hogy a feltárt „problémát” vegye komolyan. S ha már a nézőt komollyá tették, nem ment bele a fenti játékba. A valóság torzítása elfogadható, ha játék, de veszélyes lesz, ha a dráma ragaszkodik hozzá, hogy ez maga a valóság. Az élet apró, perifériális ügyeiről szóló vígjátéki hazugság *egyenként*, úgy tűnik, értelmetlen. De sorozatban, töménnyé válva a valódi művészet legnagyobb ellenfele lesz ez a lényegtelen, semmitmondó társadalmi hazudozás. A polgári színház a kasszából tudta, hogy a bevált sémát mikor kell újra cserélni, s akkor kezdődhet a játék előlről. Mindig a kor divatos perifériális problémáiról vagy főkérdéseiről - de akkor perifériális alakítva.

A szocialista drámai sematizmus még a perifériális kérdéseket is központiként mutatta be, a csipkelődésnek, társadalmi elégedetlenségnek itt nem volt helye, s a tanmeséről, ha nem szórakoztat, elég hamar kiderül, hogy nem is valódi. Hiányzott az összekacsintás, az egyetértő cinkosság színpad és nézőtér között.

Kettős ellentmondás feszült e korszak drámairodalmában, színpadi műveiben. A színpadi szerzők nem írhattak könnyed, az élet periferikus problémáiról szóló szórakoztató műveket, mert a kultúrpolitika az élet valóságos ábrázolását tűzte ki célul, s minden színpadi alkotástól számon kérte az „eszmei mondanivalót”, a napi aktualitást, de a dráma sem tárhatta fel az átalakulással, fejlődéssel járó ellentmondások valóságos összefüggéseit. Az ún. szocialista realista dráma éppen azzal maradt adós, ami a szocialista realizmus lényege - „átfogó ismeretekkel rendelkezni az ember igazi élete, érzései és gon-

dolatai felől, a legnagyobb érzékenységet tanúsítani élményeik iránt, tudni bemutatni mindezt megkapó, közérthető, a realista irodalom alakjaihoz méltó művészi formában ..." - de maradéktalanul igyekezett a továbbiakat megvalósítani : „A művészi ábrázolás valóságosságának és történelmi konkrétságának párosulnia kell a dolgozók nevelésével és ideológiájuknak a szocializmus szellemében való átformálásával" (*Részlet a Szovjet Írók Szövetségének alapszabályából. Csillag, 1955. 171-172. I.*), amelyből a gyakorlatban a didaktikus szempontok egyoldalú érvényesítése lett.

Az 1955-ben tartott magyar Irodalomtörténeti Kongresszus realizmusvitájában V. R. Scserbina, szovjet delegátus mondotta többek között: „Minden olyan felfogás, amely a nemzeti kultúra egységes voltát hirdeti a társadalom erkölcsi-politikai egységének kialakulása előtt, téves és helytelen irányba vezet." (*A realizmus kérdései a magyar irodalomban. 1956. 383. 1.*)

A magyar irodalompolitika pedig éppen ezt az egységet sürgette, éppen „a társadalom erkölcsi-politikai egységének kialakulása előtt", és az egységesítő tématervek így az irodalom elszürkítéséhez vezettek. Stílus és módszer egybemosása, sokszor felcserélése igen károsan hatott az irodalomban.

Az irodalompolitika leegyszerűsítő tendenciája, mely a minimumra kívánta korlátozni a tévedés, félreérthetőség lehetőségét, az esztétikában is ezt a leegyszerűsítő módszert követte. A pártosság fogalma átalakult pártosságossá, az eszmei mondanivaló politikai mondanivalóvá.

Az esztétikai fogalmak módosulásának, a szocialista realista dráma sematizmusának gyökerei társadalmiak. Az irodalmi sematizmus elválaszthatatlan a társadalmi-politikai helyzettől, mely szülte. A sematizmus ellen meghirdetett harc (a Magyar Írók Szövetsége I. Kongresszusán, 1951 áprilisában) az adott társadalmi-politikai viszonyok között nem vezethetett jelentős eredményre. Darvas József beszámolójában van egy igen jellemző részlet, amelyben a sematizmus eredőit kutatja, bár a sematizmus kérdését az írói alkotómódszerek vizsgálatára redukálta. A társadalmi okok gyökeréig nem áthatott le, mert akkor a személyi kultusz bírálataig kellett volna eljutnia - és ez éppen a személyi kultusz legerősebb évében elképzelhetetlen volt. Az íróktól számon kérhették az árnyalt, sokrétű ábrázolást, de az ellentmondások valódi feltárására az irodalomban is csak akkor kerülhetett sor, amikor ez a politikai életben már megkezdődött.

Fiatal, gyakorlatlan írók jelentkeztek az állami tématerv megvalósítására. Élményanyaguk, tapasztalatuk alig volt, s a hiányt a párt napi politikájának ismerete pótolta. Mándi Éva, Fehér Klára, Földes Mihály, Major Ottó nemcsak színpad-ismerettel nem rendelkeztek, de írói gyakorlattal is alig. Az alkotás vezérfonala a politikai ismeretkör és az állami téma-terv volt. (Meg kell jegyezni, hogy az „állami tématerv" nem jelent meg hivatalos, megszövegezett formában, csak szóbeli utalások történtek rá.) Ezzel a poggyással kellett a legnehezebbet megoldani : az emberek tudatára hatni a szürke hétköz-napok egyáltalán nem látványos történeteivel. Drámai anyagot sűríteni egy nagyon drámai korból - de kiszűrve belőle annak belső ellentmondásait. Egyfelől megvolt az igény, hogy a drámák mindent sűrítsenek magukba, másfelől hogy a sűrített problémalisták optimista megoldással végződjenek. Az írók, színházak felelősségrevonása a sematizmus miatt pedig a dolog lényegéről terelte el a figyelmet.

Ugyanezen a kongresszuson Révai József kifejtette álláspontját, a „kettős kötöttségtől" mentes pozitív hősről, a realiz-

mus és a romantika elengedhetetlen kapcsolatáról, felsorolta azokat a típusokat és témaköröket, amelyek megírását fontosnak tartotta, és elmarasztalta azt a nézetet, mely szembeállítja az ún. „nagyirodalmat" az időszerű irodalommal, és határozottan az irodalom új jelenségei mellé állt.

Fél esztendővel később, a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján kigúnyolta a Darvas József által is kipellengérezett receptszerűséget, melyben „a magánélet ábrázolása - együtt a szocializmust építő ember közéleti tevékenységével - korántsem azt jelenti, hogy valamiféle szakácskönyv-módszer szerint, kilóra és dekára adagolva és összekeverve kell ábrázolni az új embert: végy öt deka munkaversenyt, három deka szerelmet, öt deka szabotázst, három deka házassági konfliktust, tedd az egészet egy lábasba, és keverd össze. Ebből a keverékből az élet gazdagságának ábrázolása - sohasem lesz!" (*Révai József: Kulturális forradalmunk kérdései, 1952. 81-82. 1.*)

A sematizmus okait változatlanul ő is csak az írók alkotómódszerében, készültségében keresi, a társadalmi okok feltárása még nem volt időszerű. A sematizmus elleni harc éveken keresztül az irodalompolitikai élet egyik visszatérő témája maradt. De új megállapítások alig születtek.

Lukács György előadása: *A sematizmus mai állása és új problémái* (Lukács György: A sematizmus mai állása és új problémái, Csillag 1952. 2. sz. 140-148. 1.) az írói ábrázolás gyengeségét először közelíti meg új oldalról. Kifejti, hogy az eszmei tartalom szegénysége a sematizmus egyik szülője, s ezzel a nézetével élesen szembehelyezkedik azokkal a véleményekkel, amelyek a művek tartalmi oldala felől közeledtek a sematizmus okainak felderítéséhez, jobbról is, balról is. A vulgáris jobboldali szemlélet - fejti ki Lukács - az irodalom pártos voltában, marxista eszmeiségében keresi a sematizmus okait, a vulgáris baloldali nézet pedig a szocialista realizmust csak tartalmi kérdésekre korlátozza.

A sematikus műveknek volt politikai tendenciájuk, de eszmei mondanivalójuk alig. Azt a folyamatot, mely a valóságanyagotól az írói alkotáson keresztül a művészi élmény befogodójáig terjed, a következőképpen sematizálhatjuk: írói élmény - általánosítás - egyéni típusalkotás: a mű; - nézői élmény - nézői általánosítás. A folyamat első részét Lukács György így fogalmazza meg: „A művészi általánosítás: a tipikus emberek, tipikus helyzetek, cselekvések segítségével másképpen ábrázolni ugyanazt a valóságot, mint amelyről az elméletben szó van." (*Lukács György: A sematizmus mai állása és új problémái. Csillag, 1952. 2. sz. 148. 1.*)

A folyamat második része, az élményt befogadónak az alkotói tevékenysége: a megismert egyedi esetből, egyedi hős sorsából általános etikai, morális következtetéseket levonni, mely világnézeti, jellembeli cselekedeteket megváltoztató, módosító, alakító erővé is válhat. A 'művészetet befogadó személynek akkor van lehetősége az alkotói tevékenységre, ha ettől a folyamatától maga a mű nem fosztja meg.

A szocialista írói tevékenység feltétele, a mű alapja, anyaga: élmény, tapasztalat, plusz marxista világnézet. A sematikus drámáknál az élményt és tapasztalatot gyakran futó látogatások helyettesítették, a marxista világnézetet pedig az éppen aktuális párt- és állami feladatok ismerete. Az író nem saját élményanyagát dolgozta fel, hanem mások általánosítását vette át. Ilyenkor jutott nagy szerephez az „állami tématerv", a politikai beszédekben, irodalompolitikai megnyilatkozásokban hallott, kifejtett valóságanyag. Révai megfogalmazta a pozitív

hős általánosított karakterét, vagy ajánlotta, hogy az írók foglalkozzanak a házastársak egyenlőtlen fejlődésével - és sok esetben ez helyettesítette a személyes írói élményt. Így lett élmény és tapasztalat helyett az irodalompolitikai követelmények dramatizálása a művek alapja.

A politikai életben eluralkodó sematikus látásmód tükröződött az irodalmi művekben is. Az az igény, hogy az irodalmi műveknek az élet *teljességét* kell ábrázolniuk, zsúfoltságot eredményezett, egyik probléma és álprobléma a másik sarkára hágott anélkül, hogy bármelyik sokoldalú ábrázolására lehetőség maradt volna.

Az irodalompolitika, mely a valóság leegyszerűsítését, a tényleges konfliktusok helyett álkonfliktusokat indukált, egyszerre nehezítette és könnyítette az írók munkáját. A sematizmus minden korban gyorsan született, hamar és leegyszerűsítve reagált a „levegőben lógó” társadalmi kérdésekre - az egyszerűsítés sokszor hamisításhoz is vezetett -, a megkedvelt sémákat ügyesen töltötte ki újabb sztorikkal. A nagy irodalom jóval kevesebb művet eredményez, és nehezebben is születik. Egy nemzeti irodalmi életében persze helye van mindkettőnek. Ellentétük mondvasínált, erőszakolt. Egy Bartók-mű nem kerülhet semmiféle ellentétbe egy slágerrel. Mindkettőnek megvan a maga önálló élete, helye és létjogosultsága a társadalomban. Konfliktus akkor keletkezik a nagy irodalom és az aktuális irodalom, a művészet és a kulturális árucikk között, ha a politikai szempontok a kulturális árucikket a művészet rangjára kívánják emelni.

Az irodalompolitikai gyakorlat akarva-akaratlanul az ún. politikailag hasznos, de művészileg gyenge művek állami elismerésével, kitüntetésével, sok esetben példaképpül állításával ösztönzést adott a sematikus irodalomnak.

Az ötvenes években a kultúrpolitika vezetői az írókat tették felelőssé a sematizmusért, a személyi kultusz felszámolása már felfedhette a sematizmus társadalmi és politikai gyökereit is. Egyszerű lenne a felelősség labdáját ezek után visszadobni a társadalomnak és politikai vezetésnek. Mélyebb a probléma, hogy ki a felelős a sematizmusért? Az író-e vagy a kultúrpolitika? Az egy-egy műben elmulasztott lehetőségekért az írókat, vagy az irodalompolitikai irányítást tegyük-e felelőssé?

A politikai-társadalmi tudat alakulása nyilvánvalóan hatott az írókra, és az írók művei a politikai-társadalmi tudatra. A drámaírók, színpadi szerzők közül jó néhány e kor produktuma volt. Lehetetlen lenne éppen e téren nem venni figyelem-be azt a kölcsönhatást, amely megvolt a kor és írói között, s lényeges szerepet játszott egymás alakításában. A kor írói közül sokan elkerülték a napi témákat, mert ismerték a szempon

tokat. Mások megkísérelték tehetségük és lehetőségük szerint a legjobbat adni, feltenni a kérdéseket és az élet által feltett kérdésekre válaszolni.

Az új típusú drámának az lett volna a feladata, hogy a megváltozott világban az ember helyét keresse a társadalomban. Egy korforduló, melyben az egyes ember múltjával és jelenével egyaránt részt vesz, izgalmas kérdéseket vet fel. Hol kerül ellentmondásba az egyes ember érdeke a társadalommal, *még a* szocialista társadalommal is, hol és hogyan egyenlítődik ki ez az ellentmondás, hogy újabb ellentmondások szülője legyen - ez lehetett volna a korszerű társadalmi dráma fundamentuma.

Ha a kort ábrázoló drámát szembesítjük a korról, akkor a kettő *felülete* megfelel egymásnak. Felmerülhet a kérdés, vajon a személyi kultusz korszaka igényelt-e ennél többet, illetve volt-e módjuk az íróknak a felület alatt megkeresni és ábrázolni az ellentmondásokat? A személyi kultusz kultúrpolitikájának jellegéből fakadóan a színházról éppen úgy, mint a többi művészetről az állandósult lelkesedést, a politikai irányvonal helyeslését és a kollektív embereszmény hirdetését követelte. S mert lényegéből fakadt a belső ellentmondások tagadása, a dráma sem foglalkozhatott belső ellentmondások feltárásával és ábrázolásával.

A kor drámairodalmát sommásan elítélni mai nézőpontjaink alapján igen egyszerű, de egyben helytelen megoldás lenne. A kérdés sokkal összetettebb annál, semhogy csupán esztétikai elemzéssel meg lehetne közelíteni a kor munkástémájú drámáit. A politikai kategóriák alapján történő vizsgálat azonban már jobban segítségünkre lehet annak felderítésében, hogy milyen erők érlelték és hozták felszínre ezeket a drámákat. A színház a politikai nevelés egyik eszközévé lett, közvetlen agitációs feladatokat kellett megoldania.

A politikai igények tükrében nyilvánvaló volt, hogy a munkástémájú drámáknak előbb-utóbb utat kellett engedni a színházakban. Természetes, *hogy* egy új korszak új drámai vetülete nem hoz azonnal kiérlelt, magasrendű alkotásokat. Egy forrongó, alakuló kor leginkább a vígjátékban találhatja meg adekvát kifejeződését. De az ötvenes évek elején a munkást nem „illett” vígjátéki hősnek megtenni. A középfajú színműben viszont csak súlyosnak tűnő problémákat lehet exponálni, majd egy fordulattal könnyedén megoldani: ez tükrözte a kor politikai hangulatát, melyben minden kampányfeladatnak óriási jelentősége volt, s akár eredménnyel vagy anélkül zárult, egy jelentéssel, beszámolóval napirendre lehetett térni felette.