# A MAGYAR IRODALOM TÖRTÉNETE

# 1945–1975

## III/2.

## A próza és a dráma

Akadémiai Kiadó
Budapest

# A MAGYAR IRODALOM TÖRTÉNETE 1945–1975

III/2. kötet

## A próza és a dráma

Szerkesztette: Béládi Miklós és Rónay László

Kötetünk az 1945 és 1975 közötti harminc esztendő próza- és drámairodalmát tekinti át. Még irodalomtudományi munkákban is elég gyakran olvasható az a megállapítás, hogy a magyar irodalom líraközpontú; érdekes feladat tehát egy olyan időszak epikai és drámai műfajait vallatóra fogni, amikor e műfajokban igen jelentős teljesítmények születtek, sőt a korszak egyes alkotói a világirodalom útmutató térképjeleivé váltak.

Bár igazi rálátás híján ma még szinte lehetetlen korunk prózáját irányzati besorolás alapján tárgyalni, a kézikönyv szerzői, ahol tehették, legalább jelzésszerűen megkísérelték, ilyesformán a tárgyalt időszakasz prózai és drámai termését lehetőség szerint világirodalmi távlatba állították. Az eddigi kötetekben is érvényesült már a modern irodalomtudomány sok fontos, alkotó felismerésének hatása, e kötet írói azonban fokozottan törekedtek arra, hogy a próza- és drámairodalom nagykorúságát megközelítésük és kifejtésük módjával is bizonyítsák.

A tárgyalt harminc esztendő túlságosan gazdag ahhoz, hogy irodalomtudományi leírásában a teljességre törekedhettek volna a szerzők, igyekeztek azonban mai ismereteik szerint e szakasz legfontosabb, legjellemzőbb prózai és drámai törekvéseit nyomon követni, és a kiemelkedő alkotókról bőséges tájékoztatást, alapos méltatást adni.

Az egyes fejezeteket rövid könyvészeti, a teljes anyagot pedig életrajzi adatok egészítik ki.

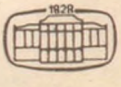
AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

# A MAGYAR IRODALOM TÖRTÉNETE
1945—1975
III/2.

# A MAGYAR IRODALOM TÖRTÉNETE 1945–1975 III/2.

Készült a Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetében

Szerkesztőbizottság
†BÉLÁDI MIKLÓS, BODNÁR GYÖRGY,
†SŐTÉR ISTVÁN, SZABOLCSI MIKLÓS



AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1990

# A PRÓZA ÉS A DRÁMA

10078

2. KÖTET

Szerkesztette
†BÉLÁDI MIKLÓS
RÓNAY LÁSZLÓ

A szerkesztő munkatársa: ERDŐDY EDIT

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1990

MTA
KIK
0 00006 13007 7

624769

A szerkesztésben közreműködtek

POMOGÁTS BÉLA
R. TAKÁCS OLGA

Lektor

†KIRÁLY ISTVÁN



MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

ISBN 963 05 2815 0 (Összkiadás)
ISBN 963 05 5260 4 (III/1—2. kötet)
ISBN 963 05 5262 0 (III/2. kötet)

Kiadja az Akadémiai Kiadó, Budapest
Első kiadás: 1990
© Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás, valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is.

Printed in Hungary

M TUD. AKAD[illegible] KÖNYVTÁRA
könyvtári 2473 91 sz.

# AZ ÚJHOLD PRÓZAÍRÓI

A magyar próza a valóság megjelenítésének sokféle lehetőségét kísérletezte ki nem túlságosan hosszú története során. Ami Móricz Zsigmondnál az élet teljességének megjelenítésére szolgált eszközül, azt Krúdy elsősorban a hangulat színterében ragadta meg. S mellettük megjelentek már a kísérletezők: akik az idő egyetlen, sűrített metszetét igyekeztek ábrázolni, olykor egyetlen pillanatot, amelyben mégis felvillan a teljes, a megélt élet lehetősége. Azok a fiatal prózairók, akik az Újhold körében kezdték pályájukat, már természetes anyanyelvükként beszélték azt a két világháború között még csak dadogva, tétován használt szókincset, amelyikre oly lelkesülten irányította rá a figyelmet Szerb Antal. Ugyanakkor mintha idegenkedtek volna a prózaírás hagyományos eljárásaitól: eleinte elvetették a lineárisan vezetett cselekményt, a részletesen indokolt jellemrajzot. Műveikben éppoly természetesen éltek a líra nyelvével, mint a prózáéval, mert az idő, amely végzetes és romboló arcát mutatta a század e gyermekeinek, megszűnt biztonságos egymásutánjában telni, szakadozott lett, telve sűrű, drámai történésekkel, amelyeket immár nem lehetett a szilárd, s az eseményeknek kohéziót adó folytonosságukban megjeleníteni.

Míg az 1945 utáni magyar próza egyik karakterisztikus vonulata a múlt, a félmúlt s a szinte még jelennek nevezhető változásokra irányította az olvasó figyelmét, s a fejlődésregény új változatait teremtette meg, az Újhold köréhez tartozó vagy a laphoz csak közvetett szálakkal kapcsolódó prózairók koruk környezetét választva ugyan, de azt a folyamatot igyekeztek megragadni, ahogy különféle sorsok szinte áttekinthetetlen bonyolultsággal egymásba fonódnak, s azt a pillanatot kinagyítani, amelyikben egy hatalmas regényciklus anyaga sűrítve megjeleníthető. Szabó Magda *Freskó*ja vagy Mándy Iván elbeszélései rögtön az események középpontjában indulnak. Mint a *Freskó* címe is jelezte, a hősök arcképei együtt és egymás mellett jelennek meg a cselekményben, s legalább oly fontos pillanatnyi helyzetük, mint belső világuknak azok a rétegei, melyek fokozatosan nyílnak föl és világosodnak meg a regény folyamán. Mándy figurái sem „fejlődnek", legalábbis a szó régebbi értelmében nem. Kész alakok, akik gesztusaikból is értik egymást, s a sorsukban, egyéniségükben rejlő líra készteti azonosulásra az olvasót.

E prózairók közös törekvése, hogy nemcsak és nem is annyira az elbeszélés folyamatában teremtik meg a hitelesség illúzióját, hanem az ábrázolás mikéntjében, az atmoszférában. Mély és szintetikus művészi valóság megteremtésére törekszé-

nek, amelyben szinte észrevétlenül illeszkednek egymásba az idő különféle rétegei (mint Szabó Magda regényében, *Az őz*ben) s különféle vetületei (mint Mándy Iván *Idegen szobák* című novellásкötetében), melyek hol vizionálják, hol éles fényben, szinte kegyetlen nyíltsággal jelenítik meg a tragikus eseményeket.

Az Újhold költői felülvizsgálták azt a hagyományos és végérvényesnek hitt viszonyt, mely az írót legfontosabb eszközéhez, a szóhoz fűzte. Prózaírói pedig a hagyományos konstrukciót vették revízió alá, s — legtapinthatóbban éppen Mándy Iván — visszatértek azokhoz a kezdeményekhez, amelyek Gelléri Andor Endre világát jellemezték, de anélkül, hogy átvették volna egy nagy hatású újító tündérien villódzó fényhatásait. Megfigyelés és fantázia alkotja módszerük alapját. Nem analizáló következetességgel veszik számba a valóság tényeit, hanem azt igyekeznek megragadni, ami az adott helyzetben különös, szokatlan, s e „teremtő megfigyelés" nyomán kezd működni bennük az alakteremtés folyamata, amikor a látvány, a „fáradt, magányos arc" mögött felsejlik az összefüggések bonyolult rendszere, az élet, a maga teljességében és ellentmondásosságában; az élet, ami az adott pillanatban is történik, de amelynek hatalmas rétegei pihennek az emberi lélek mélyén, bármikor életre kelthetően, s a pillanat fényében megragadva. E kezdetben közösnek mondható törekvésük mindvégig jellemezte Mándy Iván módszerét, s az irónia fénytörésében lebegve e közegben jelennek meg Szobotka Tibor hősei is, akiket ugyanolyan szenvedéllyel mozgat az erkölcsi igény, mint Vidor Miklóséit, aki a *Szökőár*tól kezdve nagyon jellegzetes környezetben, a történelem által is hitelesített események tükrében törekszik a számvetésre.

A következetes erkölcsi nézőpont érvényesítése s a regény hagyományos konstrukciójának tudatos megújítása jellemzi Mészöly Miklós törekvéseit. *Az atléta halála* főhőse, Bálint mindig nagyobb és nagyobb célokat tűz maga elé, mígnem a teljes magányt választja, hogy leszámoljon egész életével, melynek történései és lényege szempontjából éppoly fontosak a „külső" események, a versenyek és rekordok, mint a stopperral mérhetetlenek: amelyekkel „bent", a lélek szférájában kell szembenéznie a magányos, a végre nyitott embernek.

Az a szorongásos közérzet, melynek döntő motívumait a világháború botrányában kereshetjük, vissza-visszatérő eleme, olykor magában a konstrukcióban is tetten érhető jelensége e prózairodalomnak. A *Balkon és jegenyék* című Mészöly-elbeszélésben a Férfi „nem mondja ki, amit igazában gondol; szégyelli, hogy fél". (Ebben a novellában a tragikus lepkeroham olyan formai elem, amelyet — akárcsak a modern film némelyik korszakjelző alkotásában — könnyen átfordíthatunk jelképiségéből, s az élet egészére érvényesíthetünk.) Ez a tárgytalan félelem hatja át Mándy Iván nem egy elbeszélésének hőseit: az élettől rettegnek, s e kimondatlan, csak jelzésekben tetten érhető drámai hangoltság készteti őket arra, hogy emlékeikbe meneküljenek, élettel ruházzák fel a tárgyakat, vagy mindenben és mindenütt jelképeket keressenek — mint Mészöly teszi a *Jelentés öt egérről* elbeszéléseiben —, melyeknek valóságos hátterét olykor homály fedi, s megjelenítésükben tetten érhető egyfajta konstrukciós szándék.

Mészöly Miklós egyik hőse mondja ki a félelmes igazságot: szeretünk játszani az iszonyattal. A „játék" — mint egyfajta szemléleti lehetőség — az elveszített

gyermekség tiszta állapota utáni makacs vágyakozás, Alain Fournier ismeretlen birtokának szenvedélyes keresése már a két világháború között is jellemzője volt a magyar próza egyik vonulatának. Már akkor is ott rebbent e törekvések hátterében az a szorongásélmény, melyet az Újhold prózairói kezdetben szinte egységes elvek alapján fogalmaztak meg, hogy később, művészi kiteljesedésük idején, e hajdani elvek végső formába öntését egyéni tehetségük s látásmódjuk törvényszerűségei szerint valósítsák meg, egyre több figyelmet fordítva a „jelenre", amely egyszerre élő és virtuális, egyszerre köthető a reális időhöz, s a változásnak nagyobb, egyetemesebb szemléletéhez, mely minden korban meg tudja mutatni az aktuálist és a tanulságost.

# MÁNDY IVÁN
(1918)

Nemcsak a felszabadulás utáni, hanem az egész 20. századi magyar irodalom egyik legjelentősebb prózaírója Mándy Iván. Novellái, kisregényei, hangjátékai a magyar próza kimagasló alkotásai közé tartoznak. Mándy életművét általában „tömbszerűnek" szokás jellemezni, melyen nem vagy csak alig figyelhetők meg a fejlődés, a változás jegyei. Látványos korszak- és stílusváltások, harsány kísérletezések valóban nem segítenek az életmű vonulatainak kirajzolásában, mely azért korántsem homogén, tömbszerű, hanem állandóan változik, megújul. Ez a változás azonban nem feltűnő, mivel nem külső inspirációk, divatok következménye, hanem az író belső tartalékaiból táplálkozik; az életmű rétegei szervesen, egymásból építkeznek. Mándy mindig a maga útját járta, írt a „tehetsége törvényei szerint", ahogyan híressé vált ars poeticájában megfogalmazta. Modernsége írói alkatából, szemléletmódjából, világlátásából következik, s független a fel-felcsapó irodalmi irányzatok hullámaitól. Azon írók közé tartozik, akiknek teljesítménye világirodalmi mércével is mérhető. Nemcsak azért, mert „tehetségének törvényei" szinkronban vannak a világirodalom fejlődésvonalaival, mert a modern prózatechnikai eljárások fölényes birtokosa. Hanem azért is, mert az általa kifejezett közérzet és világérzékelés jellegzetesen 20. századi.

Írói pályafutása a felszabadulás előtt indult, de első, jelentős műveinek megjelenése egybeesik a magyar irodalom felszabadulás utáni megújhodásával. 1943-ban jelent meg első kisregénye, a *Csőszház*, a Diárium könyvtárban. Első novelláját, a *Bogár* című írást Schöpflin Aladár közölte a Tükörben, a Franklin Társulat képes folyóiratában. Erre az eseményre emlékezik az *Utószó helyett* című írásában (*Idegen szobák*, 1957): „A Tükör aztán mégiscsak közölte egyik elbeszélésemet. Bogár volt a címe. Egy kutyáról szólt, akinek a szabadság és a kényelmes élet között kell választani. Menne, elhagyna mindent... de nem tud, egyszerűen nem tud. És közben mintha önmagától akarna elszakadni."

Itt még csak allegorikus formában jelenik meg az az alapvető léthelyzet, állapot, melyben az író későbbi figurái is élnek; a megkötöttség és a determináltság állapota.

Az 1945-től 1949-ig terjedő időszakban, a „koalíciós" korszakban Mándynak két regénye és egy novelláskötete jelent meg, s számos novellája különböző folyóiratokban. A kritika nemzedéke kimagasló prózaírói tehetségeként tartotta számon. Egyike volt az Újhold című folyóirat köré csoportosuló fiataloknak, akik a Nyugat szellemi örököseként léptek fel, határozott irodalmi programot követve, közös esztétikai elvektől vezérelve. Mándy Iván nemcsak műveivel vett részt az Újhold arculatának kialakulásában, hanem — néhány számon át másokkal együtt — szerkesztőként is.

Második regénye, a *Francia kulcs* 1948-ban jelent meg. Ez a könyv már eltéveszthetetlenül magán viseli elbeszélőművészetének főbb jegyeit, s megpendíti mindazokat a témákat, melyeket később majd részletesen fog feldolgozni. A mű kisregény, de nem a cselekményes fajtából. Epizódok laza láncolatából áll össze, s a cselekmény helyett az atmoszféra, a lelkiállapotok, közérzetek, hangulatok rajza

válik elsődlegessé. A külvilág: a budapesti nagyvárosi miliő és annak jellegzetes figurái a főszereplő kamaszfiú tudatán keresztül, a valóságérzékelés belső törvényei szerint jelennek meg. Ez az ábrázolásmód azonban nem szerkesztetlenséget, formátlanságot jelent; nem alaktalan tudatáramok rögzítését. „Egyik legrokonszenvesebb erénye éppen hangulati egysége s a fegyelmezettség, ahogy az író szövevényesen gazdag anyagával bánik. Módszere, a részvétlen, tárgyilagos ábrázolás, melyet novelláiból olyan jól ismerünk, ebben a munkájában is meggyőzően hiteles" — írta Birkás Endre. A regény központi figurája az Apa, akivel a fiú nyomorúságos kis szállodákban húzza meg magát. A korabeli Pest jellegzetes alakja: vállalkozó, újságíró, félig művész, félig pénzember, azazhogy egyik sem igazán, hiszen vállalkozásai sorra kudarcba fulladnak, s marad a „bizonytalan egzisztencia". Ez a figura más és más oldalról és nézetből, egyre gazdagabban kibontva jelenik majd meg az író regényeiben, novelláiban; itt egy gyerek nézőpontjából: kedves, bár felelőtlen bohémként, inkább rokonszenves, mint taszító jellemként. Rokonszenves, amennyiben mentesnek látszik a polgári konvenciók kötöttségeitől; adakozó természetű, s a művészet és az alkotás fontosabb számára, mint az élet anyagi feltételei.

A következő regény, *A huszonegyedik utca* (1948) is önéletrajzi fogantatású mű. A gyermekkor után az ifjúkor színhelyeit, hangulatait idézi fel. „A lírai regény megismételhetetlenül egyéni változata" — írta róla Vargha Kálmán. Talán még a *Francia kulcs*nál is elmosódottabb, bizonytalanabb az a közeg, melyben az író hőseit mozgatja. Elsősorban benyomásokat, hangulatokat rögzít, a tárgyi, anyagi világ tudattartalommá való átlényegülését. A tárgyak, dolgok ebben a világban megszűnnek holt anyagnak lenni: jelentéssel telítődnek, s kapcsolatba lépnek az élő, emberi világgal. *A huszonegyedik utca* jobban magán viseli az anyaggal való küzdelem nyomait, mint a könnyed természetességgel pergő *Francia kulcs*. A főhős „Naplójegyzet"-e sokatmondóan utal erre a küzdelemre:

„Alakok merülnek fel előttem, akár a sötétbe hanyatló fények. Látom a mozdulataikat, ahogy egy kis csomagot fognak, vagy állnak a kávéház ajtajában és a pult előtt. Ha el tudnám mondani, mit érzek ezekben a mozdulatokban... — az embert, a szobát, az utcát, ahonnan jöttek és talán magamat. .. Valósággal gyűjtöm a mozdulatokat, mintha az érne valamit. Pedig nincs segítség, jól tudom én, hogy nincs segítség: semmi sem idegenebb, mint két ember."

A sivár valóságot, a hányódó, céljukat nem találó, kapcsolatteremtésre sem képes emberek reménytelen világát a vágyak és álmok romantikusan színezett dimenziója ellenpontozza. A romantikus elvágyódást ábrázolja a címadó *A huszonegyedik utca*, mely egy eleven fantáziájú kisfiú képzeletében született. Ebben a képzeletbeli utcában béke és nyugalom van. „A boltos ingyen is ad narancsot, mert nem mindig van pénze az embernek és a moziban nem kell jegyet váltani." A romantika eszköztárából való az olykor felbukkanó naplóforma is; a főhős érzelmeinek parttalan áradása, költői képekben való lecsapódása. Talán ez az egyetlen Mándy-mű, melyben a stílromantika nyomaira bukkanhatunk; a későbbiekben nemcsak ettől tartózkodik, hanem a szimbólumteremtésnek e fajtájától is. A romantika azonban kitermeli ellenszerét: Vargha Kálmán hívta fel rá

a figyelmet, hogy a regényben jelen van a romantikus líraiság tagadása és ellenanyaga is: a groteszk látásmód, mely Mándynál az évek során egyre nagyobb jelentőségre tesz majd szert.

A két regény mellett a pályakezdő Mándy Iván talán legfontosabb könyve a *Vendégek a Palackban*, novelláinak — alaposan megrostált — gyűjteménye, mely 1949-ben látott napvilágot, ugyancsak az Új Idők Irodalmi Rt. gondozásában. Még a kötet megjelenése előtt méltatás jelent meg elbeszéléseiről az Újholdban, Lengyel Balázs tollából, aki már ekkor rátapintott Mándy Iván írói világának megkülönböztető jegyeire. „Erős körvonalú, sűrű világ ez, néhol szinte egzotikum jellegű, melyet tömör, rövid jelenetekben, filmszerűen pergetett képekben ábrázol" — állapította meg. A novellák világa földrajzilag, szociológiailag is jól körülhatárolható: a külső Józsefváros olykor valóban egzotikum számba menő helyszínei és figurái. Ez a kötet — akárcsak a *Francia kulcs* — már jó néhány olyan témakört exponál, melyekhez az író később is hű marad. *A könnyező fák*, a *Hajnali szél*, a *Vendégek a Palackban* a külváros sajátos embertenyészetét mutatja be, a csavargók, vagányok, cigányok tarka, mozgalmas világát, mely az író kezén olykor még melodramatikus felhanggal jelenik meg. A *Kosztos vendég* a huszonegyedik utcából ismerős miliőbe visz, diákok, albérlők között játszódik; impresszionisztikus hangütéssel, elmosódottabb kontúrokkal, középpontban a szerelem motívumával. S megjelenik a *Tribünök árnyékában*, *A pálya szélén* majdani hőse, Csempe-Pempe. Már itt is nyilvánvaló, hogy nem a tárgy, a feldolgozott, megjelenített életanyag az elsődleges. A szociológiai kuriozitásnál fontosabb egy létállapot, általános létélmény tolmácsolása, melyhez ezek a helyszínek és figurák csak eszközként szolgálnak. Ennek a léthelyzetnek alapvető meghatározója a magány. A tengő-lengő külvárosi alakok, a sivár albérletek lakói menthetetlenül és reménytelenül magányosak és cselekvésképtelenek, az élet csupán megtörténik velük. Mándy Iván — Pomogáts Béla kifejezésével — a nagyvárosi „magányos tömeg" írója.

Az érzelmi sivársággal szemben olyan hősöket állít szembe, akiknek egész lényüket átjárja, szinte felfalja egyetlen érzés: legyen ez az érzés a szerelem, mint Spinyóka, a félbolond cigánylány esetében; vagy a futball iránti rajongás Csempe-Pempe alakjában. Az érzelem Mándynál mindig hűséget is jelent: a — mégoly méltatlan — szerelmeshez, partnerhez; hűséget a csapathoz. Ez a hőstípus szinte mindig vesztesként kerül ki az erősekkel, gátlástalanokkal, az érzelem nélküli hősökkel való találkozásból, összecsapásból.

Az erőszak néhány novellában konkrét történelmi szituációban jelenik meg. Mándy Ivánban — nemzedéktársaihoz hasonlóan — a háború, a fasizmus eseményei mély és kitörölhetetlen nyomot hagytak. Az író az erőszak, a félelem és a kiszolgáltatottság mechanizmusainak pszichológiai, emberi rugóit keresi elsősorban — feszült, drámai hangütésű írásokban *(A besúgó, Polgárok, Arcok és árnyak)*.

A felszabadulás utáni néhány év irodalmi pezsgése, mely Mándy Iványt is elismert prózaíróvá tette, 1949-ben egy csapásra véget ért. Megszűnt az Újhold is, s az „újholdasok" legtöbbje elhallgatott, nem tudván eleget tenni az irodalompolitika követelményeinek. Mándy Iván is azon írók közé tartozott, akiket a magyar irodalom káros és kóros jelenségei között tartott számon a kritika. A kitaszítottság, félreállítottság évei ezek az ő számára is. Későbbi írásaiban tökéletesen érzékelteti ezeknek az időknek a hangulatát, s azt a létállapotot, mely hőseinek legalapvetőbb sajátja: a kívülállást, az ideiglenességet, az átmenetiséget, a távlattalanságot. Több mint harminc év távolából, a *Pilinszky* című, önéletrajzi visszaemlékező novellában így eleveníti fel e korszak hangulatát:

„Egy másik színhely. Balázsék lakása. Idő: ugyanaz. 1951. Személyek: Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Pilinszky János és én. Ittuk a feketét. Beszélgettünk. Hallgattunk. A kitaszítottak. (Ünnepélyesen.) A lepasszoltak. (Kevésbé ünnepélyesen.) Írásaink már régen nem jelentek meg. Csak átírásaink. A nagy átíró korszak!..." Az *Előadók, társszerzők* (1970) megjelenésekor így emlékezik: „Közben azért írtam. Előadások, hangjátékok között novellákat. A megjelenés minden reménye nélkül. Úgy éreztem, be kell számolnom erről a korszakomról." Ez a beszámoló csak jókora késéssel jutott el az olvasóhoz. Pályájának időrendje több más kortársáéhoz hasonlóan felborult. Ez a folytonossági hiány az egész irodalmi folyamatban törést, zavart okozott. Rónay György nem véletlenül üdvözölte így az 1957-ben megjelent új novelláskötetet, az *Idegen szobák*at: „A közelmúltban annyi többé vagy kevésbé sikerült Mándy-utánzatot olvashattunk, hogy már igazán időszerű volt magának a mintának a megjelenése: az *Idegen szobák* című elbeszéléskötete, amely az írónak az utolsó nyolc-tíz évből való java novelláit tartalmazza. Mándy Ivánnal is olyasmi történt, mint — mutatis mutandis — Weöres Sándorral. Némán voltak jelen irodalmunkban és iskolájuk nőtt anélkül, hogy ők maguk a friss megjelenés élő szavával nevelhettek volna."

Az új novelláskötet hű marad az első kötet által jelzett tematikához és ábrázolásmódhoz — a folytonosságot jelzi néhány, abból átvett írás is —, ám túl is lép azon. A témák közé új elemként lép be a Teleki téri bódések világa *(Kulikabát)*; az ötvenes évek félrecsúszott értelmiségijének alakja, a későbbi kisregény hőse, Fabulya *(Egy esküvő)* s a nemzedéki ellentét, a „modern fiatalok" világának ábrázolása *(Nagyvilági főcső, Napozás közben)*. Az író továbbra is a magány, az otthontalanság állapotát, a kapcsolatteremtés kísérleteinek lehetetlenségét írja novelláiban; hol epikusabb anyagba ágyazva *(Idegen szobák, Szoba a harmadikon)*, hol pedig az abszurd felé közelítve a novellát *(Két fa, Kulikabát)*. Megjelennek eredeti, kedves gyermekszereplői: Csutak, Totyi, Színes Géza — gyermekregényeinek visszatérő figurái. S az író folytatja a korábbi témaköröket is: megeleveníti a külvárosi vagányok, lecsúszott figurák kegyetlen, az erőszak törvényének engedelmeskedő világát *(Egyérintő, A fehér város, Utcák)*, a társadalom peremén vegetálók kétségbeesett, suta kísérleteit az egzisztenciateremtésre *(Ügynök a kórházban)*. Tematikájában a folytonosság, írói ábrázolásá-

ban és nyelvében viszont a változás a szembeötlő. Ebben a kötetben Mándy Iván, a novellista már teljes fegyverzetben jelenik meg, levetkőzve az első kötetében még olykor fellelhető művészi megoldatlanságokat, következetlenségeket. Egyre határozottabban bontakozik ki szuverén írói világa, s teljesen eredeti, minden utánérzéstől mentes látásmódja, világérzékelése, s az ezt közvetíteni tudó írói technika. Nyelve egyszerűsödik, kiiktat belőle mindent, ami fölösleges, elhanyagolható. A külváros helyszíneiről lehámlik az egzotikus csillogás, a színek elkomorulnak, a hősök összeütközései, tragédiái az emberi lét csupasz tragikumának kifejezői lesznek. Elhalkul a lírai alaphang, hogy átadja helyét az érzelemmentességnek, s gyakran az iróniának.

Ábrázolásmódjának lényege: a kihagyás, a sűrítés, a képszerű, vizuális és akusztikai hatásokkal élő szerkesztés. Prózája voltaképpen antiepika: sohasem mesél vagy elmond valamit, mindig megjelenít; a dolgokat, jelenségeket nem imitálja, hanem újrateremti, érzékletessé varázsolja. Szinte valamennyi méltatója hangsúlyozta írásmódjának a filmtechnikával való rokonságát. Alakjai és a legkülönbözőbb dolgok, jelenségek valóban úgy tűnnek elő egy csapásra a semmiből, s olyan hirtelen is térnek oda vissza, akárcsak a filmvászon fantomjelenségei. Merész vágásokat alkalmaz: olykor két, különböző helyszínen játszódó jelenet mindenfajta átvezetés, összekötés nélkül követi egymást.

A kibontakozás további útjait jelzi két novella: a *Fától fáig* és a *Kulikabát*. Ezekben már elmosódik a határ a valóság és a képzelet, a látomás között: a látomás a valóság egyenrangú részévé válik. A *Fától fáig* öregasszonyának képzeletében élő, fantázia szülte figurák valóságos lényekként ábrázolva jelennek meg; s hogy nem valóságosak, azt csupán a novella befejezése sejteti: „Az öregasszony mozdulni sem tudott. Nézte azt a két fiatal, nedvesen zöld fát ott a téren." A *Kulikabát* realisztikusan induló, a Teleki téri bódések világát szinte szociológiai hitellel megelevenítő rajza fokozatosan lendül át az abszurd világérzékelés közegébe: az addig kedves, barátságos árusok hirtelen, minden racionális ok nélkül ijesztőek, félelmetesek, gonoszak lesznek a kulikabátot vásárló kislánnyal szemben, s végül mint egy kabátot, kifacsart tárgyat akasztják fel a többi ruhadarab közé... A költői kép, a hasonlat, mely első műve líraiságában annyira fontos szerepet játszott, itt önálló életre kel, túlnő hagyományos funkcióján, megszokott keretein. S az író nem tartja szükségesnek azt sem, hogy a hasonlat utalószavait kitegye: az „olyan mint" vagy pontosabban „úgy érezte, mintha" elmarad ebből az önálló világgá terebélyesedett „hasonlóból", melynek tartalma a feltételes módból egyszerűen kijelentő módba kerül, tehát realitásként tételeződik a mű világában.

### *Legendák és mítoszok*

1959-ben jelent meg Mándy egyik leghíresebb, pontosabban hírhedtté vált műve, a *Fabulya feleségei*, melyről köztudott, hogy modelljéül az író egyik kortársa szolgált. A kisregény megjelenése idején ez volt a szenzáció, s talán ezért sem figyelt fel a kritika kellőképpen a mű értékeire: ábrázolásmódjának újszerűségére,

bravúros prózatechnikájára. A *Fabulya feleségei:* karakterrajz, s egy kor atmoszférájának hiteles felidézése. Az ötvenes évek elején járunk, s a könyv lapjain sajátos embertenyészet örvénylik: írók és átírók, jólmenő rádiósok és félreállított, lecsúszott és tönkrement értelmiségiek, s a hozzájuk tartozó hölgyek kavargó sokasága. A középpontban álló alak, Fabulya, kicsinyes, önző, garasoskodó figura. Nagyképű és kiszolgáltatott, kétségbeesetten vergődik nők, szerelmek, házasságok között — a hozzá tartozó nők is ki vannak szolgáltatva azonban mértéktelen önzésének.

De hogy voltaképpen milyen is Fabulya, az egyértelműen nem derül ki a regényből. Az író ugyanis két nézőpontot játszat egymásba, s ezek metszéspontjában jelenik meg a figura, mely így nem ölt végleges és határozott formát: villódzva, olykor elmosódottan tűnik fel az emlékezet vetítővásznán. Az alaphelyzet, melyben a Fabulya-történetek felidéződnek, tulajdonképpen kerettörténet: Zsámboky, az író a rádiónak készít ismertetést az Egri csillagokról, egy kis presszóban; előtte „Egy üres feketéspohár és egy cetli az asztalon" — az alkotás kellékei. Ekkor érkezik Turcsányi, a szerencsétlen, groteszk figura: „Egy lehetetlenül elnyűtt, kiázott kabát áll előtte. Ebből a kabátból nőtt ki a vékony, karószerű kéz, a tüskés, pattanásos arc." Zsámboky, mint a lesben álló vadász szimatolja meg Turcsányiban a témát; körüljárja, faggatja Turcsányit, aki hirtelen furcsa metamorfózison esik keresztül Zsámboky szemében: megírható, megírandó tárgy lesz, családjával, környezetével együtt... Ám a szó Fabulyára terelődik. „Azt se tudom, kicsoda!" mondja barátjának Zsámboky. S maga a könyv: furcsa, feleselő, vitázó oknyomozás Fabulya személyisége után, amely minduntalan kisiklik a nyomozók kezéből... Mert amint egy határozott vonást akar húzni Zsámboky a készülőben levő portrén, újabb és újabb korrekció következik, s az addigi kép elmosódottá, bizonytalanná válik. Mert az egyes, Fabulya központú epizódokat nem öncélúan idézi fel Zsámboky, hanem a végleges formába öntés, a megírás, megfogalmazás határozott céljából. Fabulya sem más számára, mint feldolgozható, feldolgozandó életanyag, mely végtelen számú formában realizálódhat az alkotásban. A kerettörténetben Turcsányihoz beszélő Zsámboky egyes szám első személyű monológja szinte észrevétlenül vált át egyes szám harmadik személyű, szerzői elbeszélésbe, melynek nézőpontja már Zsámboky alakját is magában foglalja. A kétféle narrációt az író mesterien kapcsolja össze, a szöveg asszociációs lehetőségeit kihasználva: „Zsámboky nem akadt össze senkivel. Egyszer csak ott ült Fabulyánál. — Ismered a szobáját? Turcsányi bólogatott a seprűfejével, vigyorgott. Ebből a vigyorból nyílt ki az a kis szoba ott valahol a hatodik emeleten."

A *Fabulyá*ban tulajdonképpen a tárgy maga másodlagos jelentőségű. Nem Fabulya regénye ez, hanem a prózaírásé; az alkotás küzdelmének, a nyersanyagalakításának, bekerítésének, megragadásának gyötrelmeit rendkívüli pszichológiai hitelességgel, ugyanakkor könnyed eleganciával, szórakoztatóan előadó regényé. A regény regénye tehát, s mint ilyen, nem teljesen új lelemény, hiszen az európai irodalomban gyakori formáról van szó. A magyar irodalomban azonban, főként megírása és megjelenése idején, valódi újdonság s ritka vállalkozás volt. A Fabulya voltaképpen az ember — s végső soron a valóság — megismerhetősége s e

megismerés művészi formába öntésének lehetőségeit latolgatja — ám a lehető legkönnyedebb és szórakoztató formában. S hogy ehhez az ismeretelméleti kísérlethez épp Fabulya lett a kísérleti alany — az tulajdonképpen mellékes körülmény. A kisregényben feltárul az alkotó és témája közti viszony: az író kiszolgáltatott, s akarva-akaratlanul szinte foglya, rabja lesz egy témának: „Zsámboky elkezdte írni Fabulyát. Nem tehetett róla, írta magában, ahogy elmondta azt az estét Turcsányinak." De nemcsak a figurák, a téma van kiszolgáltatva az írónak: hanem fordítva is. Mándynak működésében, gyakorlati megvalósulásában sikerült megragadnia egy alkotáslélektani jelenséget.

Maga a „keretjáték", Turcsányi és Zsámboky kettőse is remekül megkomponált, bravúros írói szöveg. Zsámboky mesél Turcsányinak, s magában a megírás mikéntjét latolgatja; ám közben Turcsányi is elmondja a véleményét, kommentálja a Zsámboky által felelevenített epizódokat: olykor kellemetlenül megzavarva Zsámboky elképzeléseit. Turcsányi alakja azért fontos tényezője a kisregény szerkezetének, mert rajta keresztül érvényesül az irónia Zsámboky alakjának megformálásában; rajta keresztül lepleződnek le Zsámboky Fabulya iránt táplált elfogultságai, előítéletei. A keretjáték nem egyéb, mint két barát közötti kávéházi pletyka egy harmadikról. Formájában, az elsődleges cselekmény szintjén a *Fabulya* pletykaregény, mely remekül érzékelteti az oldott fecsegés hangulatát, technikáját is. Hiszen voltaképpen minden pletyka lényege: a valóság újrafogalmazása, egy karakter rajzának (rossz- vagy jóindulatú) korrigálása. A regényben az író mindvégig fenntartja a *megtörténtség* illúzióját, ha a szereplők nem saját élményeiket mesélik, akkor másoktól hallott történetekkel, adalékokkal egészítik ki a képet. Az író válasza a felvetett ismeretelméleti kérdésre csakis paradox lehet — a kérdés sajátságos, tehát közvetlen művészi formán keresztül való felvetése következtében. Hiszen a valóság rögzítésének, pontos érzékeltetésének lehetetlensége művészi formában realizálódik; az eredmény önmagát cáfolja és kérdőjelezi meg. Másképpen szólva: maga az írás tanúskodik a regényírás lehetetlenségéről. Ez a paradox kérdésfeltevés tulajdonképpen csak legújabb, kísérletező prózánkban jelent meg. Regénye ezeknek a törekvéseknek egyik — eddig kellőképpen nem méltatott — elődje. Annak ellenére, hogy ő maga szigorúan a kerettörténet „grammatikai terében" mozog — tehát Zsámboky mint regényhős meditál egy másik regényhősről írandó regény lehetőségeiről —, a *Fabulya feleségei* voltaképpen a regény születésének műhelygondjait állítja a középpontba.

A kisregény végén Fabulya személyesen is megjelenik: kilép a pletyka, a szóbeliség közegéből, és belép a történetbe, a fikcióból a fiktív realitásba. A regényt záró luftballon-kergetőzésnek bizonyára szimbolikus értelmet is tulajdoníthatunk; a „lufi" úgy szökik ki a barátok keze közül, akár a történet, a figura az író kezéből; éppoly megfoghatatlan, anyagtalan, mint az: héj és levegő... s mégis: csodálatos, remek játék, amely vidámít és gyönyörködtet.

Életművének egyik csúcsa, *A pálya szélén*, 1963-ban látott napvilágot. Kiforrott, minden ízében tökéletesre csiszolt alkotás, mely már az érett prózaíró megvalósult törekvéseiről tanúskodik. Hazai fogadtatása nem tükrözi a mű valódi jelentőségét. (A később világhíressé lett kisregényt — többek közt — olyan írók méltatták elragadtatott hangon, mint Heinrich Böll.) Az akkori irodalmi közvélemény — közönség és kritika egyaránt — az irodalomtól azt várta, hogy minél kendőzetlenebb, őszintébb híradásokat adjon a valóságról, melynek képe sokáig csak a sematizmus lakkborításától fényesen jelenhetett meg. Az akkor sikeres, nagyra értékelt regényeket elsősorban nem esztétikai értékük, művészi megformáltságuk emelte az első vonalba, hanem a korszak közéleti, politikai, morális problémáira való érzékeny reagálás.

A kisregény mindebből semmit sem kínált az olvasónak. Az 1927-ben játszódó mű témája a futball, szereplői kizárólag ezzel foglalkoznak — játékosok, nézők vagy a csapatok körül ügyködnek; személyiségük egyéb mozzanatairól nem esik szó. De igencsak messze járna az igazságtól az, aki „sportregényként" olvasná *A pálya szélén*t, amelyben, akárcsak a *Fabulyá*ban, a közvetlenül ábrázolt személyek és cselekvéssorok csak ürügyként, eszközként szolgálnak egy általánosabb érvényű igazság kimondásához. Ennek a kisregénynek ugyanis összefüggő storyja van, mely ok-okozati láncot alkotva, egyenesen vezet a kezdőponttól a végkifejletig. Ezt az előrehaladást ugyan számos kitérő fékezi — tudatosan késleltetve a kibontakozást —, ám ezek a kacskaringók, mozaikszerű betétek is ennek a célszerűségnek vannak alárendelve.

„Valaha neki is lehetett neve." — Ezzel a remek mondattal indítja útnak az író a névtelen, időtlen, kortalan Csempe-Pempét, akinek egyedi személyisége szinte felszívódott az egyetlen célért való szüntelen lelkesültségben, izzásban. Megbízatást kap: meg kell szereznie csapata, a Titánia (az akkori Ferencváros csapata rejlik e név mögött) számára a Hálókocsi fiatal, tehetséges kapusát. Csempe-Pempe kimegy a Dohánygyári Lendület—Hálókocsi mérkőzésre, s ott minden ügyességét latba veti, hogy a fiatal Hübner közelébe férkőzzék. Ám a riválisi csapatok játékosrablói, Császár és Tokics is lesben állnak, és inkább egymással szövetkeznek, semhogy átengedjék a zsákmányt Csempe-Pempének. Amikor úgy látják, hogy egyiküknek sem sikerülhet már megkaparintani Hübnert, addig heccelik a brutális szélsőt, míg szétrúgja a kapus fejét. Csempe-Pempe hazafelé menet mégis talál egy tehetséges gyereket a Titániának — a tragédia után elölről kezdődik minden. Ezt az ösztövér mesét több mellékszál, kitérő gazdagítja; a legfontosabb Csempe-Pempe volt feleségének s házasságuknak története; a nők motívuma. Csempe-Pempe kezdetben konszolidált viszonyok között élt, ám felesége elhagyta őt, mert életét kizárólag a futball töltötte be. Az asszony nélkül a futballrajongó teljesen lecsúszott ember lett: egzisztenciáját groteszk, már-már abszurd módon jelzi az a tény, hogy szállásán, egy rossz pincében, ágy helyett szárítókötélre függeszkedve tölti éjszakáit. Felesége még mindig szereti; erre a mérkőzésre is utána

megy anyósával együtt, ám Csempe-Pempét ismét a meccs érdekli jobban, mint az asszony, és mint a lehetőség régi életének helyreállítására.

A szöveg mennyiségileg nagyobbik része régebbi, múltbeli mérkőzéseket, játékosrablásokat, futball körüli csatározásokat, árulásokat és győzelmeket idéz fel. Önálló világot, mikrokozmoszt teremt ebben a könyvben, melynek középpontja, fókusza a futball. Világa hitelességét így méltatta Rónay György: „Alighanem ismerni kell a futball-világot ahhoz, hogy érezzük a regény »hitelességét«. Idézőjelbe tettem a szót: hitelességről kell beszélnünk, de — bármily paradoxul hangzik — valamiféle mitoszi jellegű hitelességről. Mitikusról, szimbolikusról; nem a nyers, közvetlenül tapasztalható valóságról, hanem annak olyan sűrített képéről, amely éppen e sűrítettsége folytán irreálisnak hat."

A történet tehát a közvetlenül ábrázolt cselekménysor szintjén is megállja a helyét; a hitelesség „mitikussága" azonban egy tágabb jelentésszerkezet felé mutat. Ez egy *groteszk hősköltemény* jellegzetességeit, poétikai ismérveit rajzolja ki (Rónay kifejezésével: a mű „tragico-groteszk"). Tisztán, világosan elkülönülnek itt az alapvető értékminőségek: a Jó és a Rossz, a Tisztaság és a Bűn erői. A fiú, a kapus a tisztaság és ártatlanság jelképe, érte indul harcba a Jó és a Rossz. A történet szerint a Rossz győz a Jó felett, mert míg szövetségeseket, segítőket talál, addig a Jó, amelyet Csempe-Pempe képvisel, egyedül marad. A rossz, a bűn képviselői: Császár és Tokics, semmitől sem riadnak vissza (a megkísértés ősi eszközét, a Nőt is megpróbálják felhasználni, akárcsak a Sátán); Csempe-Pempe viszont becsületesen akar küzdeni. Még így is győzne, ám ellenfelei aljasságával és az erőszakkal szemben tehetetlen. Az eseménysort a fiúért való küzdelem — tehát a Tisztaság megmentéséért, illetve eltiprásáért folyó harc — szervezi. Baljós jelek vetítik előre a tragédiát, s utalnak az elkerülhetetlen Végzet közeledtére.

Csempe-Pempét is, akárcsak egy eposzi hőst, több mozzanat próbálja eltéríteni céljától; nemcsak a nők kísértik meg (elsősorban a felesége), hanem maga Császár is — aki a csapatához való hűtlenségre próbálja rávenni. Csempe-Pempe azonban hajlíthatatlan, s lepereg róla mindennemű csábítás: „Egy csapat van — mormolta Csempe-Pempe eszelős makacssággal. Egyetlenegy csapat van. Fölnézett az égre, mint aki azt várja, hogy ott robog át az az egyetlenegy csapat, amiért az ember drukkol otthon, drukkol a pályán, lemegy minden mérkőzésre..."

S akárcsak az eposzi hősnek, Csempe-Pempének is erkölcsi megigazulás, erkölcsi győzelem az osztályrésze. Az ellenségesnek mutatkozó külvilággal és a könyörtelen végzettel szemben fellobbanó, tehetetlen dühe és kétségbeesése az újrakezdés, a küzdelem vállalásának gesztusában oldódik. Ám az író óvakodik attól, hogy patetikussá váljék: Csempe-Pempét groteszk fényben ábrázolja, mely inkább sajnálatra méltóvá, olykor megmosolyogtatóvá, szánnivalóvá teszi alakját, s nem engedi a pátoszt eluralkodni a Jó és a Rossz küzdelmében.

A futball, a pálya, a küzdelmek, győzelmek és vereségek színhelye, Csempe-Pempe világa a múlt, az elsüllyedt gyerekkor egy darabja; s része a Városnak is, mely az író számára az élet szinte egyetlen elképzelhető színhelye és közege. A nagyváros másik helyszíne, amely már kezdettől foglalkoztatja az írót: a mozi. Itt is, akárcsak a pályán, embertömeg gyűlik össze napról napra, hogy átadja magát egy

tőle függetlenül létező valóság illúziójának, részt vegyen benne, s ezáltal, ha csak képzeletben is, de túlemelkedjék saját életének szűkre szabott korlátain, lehetőségein. A húszas években még sokkal többet jelentett a film, a mozi, mint napjainkban: nemrég felfedezett, hatalmas szenzáció, technikai csoda, a nagyvilág, távoli, ismeretlen életek üzenete.

A mozi feltűnt már pályakezdő regényeiben is, s *A pálya szélén*ben az egyik jelenet a Bodográf mozi előcsarnokában játszódik. A téma tehát kezdettől fogva érlelődött az íróban, s önálló létet követelt magának. A *Régi idők mozija* (1967), majd a *Zsámboky mozija* (1975) ezt a világot alkotja meg, sajátos műfajt is teremtve. Nehéz lenne eldönteni, novellafüzérről vagy laza szerkesztésű kisregényről van-e szó, mely egy ponton a dokumentumirodalommal, a tényirodalommal is kapcsolódik; hiszen a lírai emlékezés, a fantázia és képzelet játékai hiteles filmtörténeti adalékokkal is szolgálnak, tehát informatív értékeket adnak a húszas évek mozijáról és filmtermészéről. (Ezt a funkciót támasztják alá a kötet fénykép- és dokumentum-mellékletei is.)

A film mint téma többféle, sokrétű lehetőséget jelentett számára. Az emlékezés, a múltidézés terepét, a gyerekkor egy darabját; mely egyúttal a nagyváros egyik fontos helyszíne, szociológiai gyújtópontja. Másrészt olyan terepet, ahol szabadabban és kötetlenebbül mozoghat, hiszen a film a képzelet, a fantázia és az illúziók birodalma.

A *Régi idők mozija* novelláiban tehát két életanyag, kétféle minőség jelenik meg: önéletrajzi ihletésű, lírai visszaemlékezés a gyermekévekre, középpontban a Fiúval és az Apával, akik a keserves, gondokkal teli mindennapi létet a mozi álomvilágával teszik elviselhetővé. De nemcsak ők, hiszen kisemberek millióinak mindennapi kábítószere a film. A másik minőség: a sztárok, a mozi világa, mely a korabeli filmeken s a Fiú képzeletvilágában elevenedik meg, olykor szinte összeolvadva a valódi élettel. A „mozivalósághoz" kapcsolódó történetek, elképzelések nemcsak a Fiút, de a filmimádók millióit foglalkoztatják: legenda lesz belőlük, olykor hihető, olykor a fantasztikum felé tolódó történet, mely mint a tündérmese fejezi ki a mesélők, a szerzők vágyait, hit- és képzeletvilágát. Erre a legendaképzési folyamatra utalnak az olyan alcímek, mint „Egy gépész mesélte ezeket a fiúnak, egy öreg gépész a Fővárosi Moziból." A *Régi idők mozija* „arról szól, milyen volt a régi idők mozija *Pesten* a Józsefvárosban, a Roxyban és a Fővárosi Moziban. Hogyan nőtt bele egy sajátos népi képzelet- és érzésvilágba. Milyen hajszálcsövesség révén érintkezett a legendás »film városa« a Phőnix közönségével, a Roxy előcsarnokával" — írta Rónay György.

A novellákban a Fiú nézőpontja az uralkodó; az ő — olykor naiv elképzeléseit, fantáziálgatásait közvetíti az elbeszélő. Az ő szemével elevenednek meg a filmstoryk. Az elbeszélő az emlékezés líraiságát igen finom iróniával ellenpontozza; távol attól, hogy nevetségessé tegye akár a filmek ma már mosolyogtató történeteit, akár a naiv gyermeki ábrándokat, akár az öreg mozigépész legendáit. Látásmódja, szemlélete érzelmileg azonosul a Fiúéval. Szemléletét s az egész könyv alaphangulatát a visszaemlékezés határozza meg. A *Régi idők mozija:* a múlandóság könyve. Nemcsak a gyerekkor, az ifjúkor jelenik meg benne, hanem természetesen a húszas

évekbeli Pest is, a kis mozik, a Bodográf, a Főnix és a többi, melyekből mára talán egy tégla sem maradt; eltűntek nyomtalanul az ott játszott filmek is, s hol vannak már a régi sztárok? Alig néhányat őrzött meg a celluloidszalag s a nézők emlékezete... A film: talán a leggyorsabban avuló művészet. A hajdani sztárok, világhíres rendezők még életükben „kikoptak" a sikerből, elfeledettekké váltak, s újak, mindig újak léptek a helyükbe. A film világában is a kegyetlenség, a könyörtelenség érvényesül — ez derül ki Mándy írásaiból. Az erősek itt is eltaposnak a gyengéket, legyen az akár a legjobb barát *(Zoro halála)* vagy testvér *(Charlie és Syde)*. Az elbeszélő a Fiún keresztül elsősorban az elfeledettekre, a gyakran méltatlanul elfeledettekre irányítja a fényt, s teljes rokonszenvével a Zorok mellé áll, akiket a szerencsésebb csillagzat alatt született Huruk lelkiismeret-furdalás nélkül löknek félre az útból. A dicsőség, a siker s maga az élet múlandóságával szembe egyetlen dolgot helyezhet az író: magát az írást, mely a megőrzés, megörökítés gesztusát is tartalmazza.

Még egy könyvet szentel a mozinak: a *Zsámboky moziját*, mely 1975-ben jelent meg, s *A családtag* alcímet viseli. A *Régi idők mozija* líraiságával, spontaneitásával szemben itt egy művibb, olykor mesterkéltebb világot teremt. Régi színészfotók ihletése nyomán bontja ki azt a fantáziavilágot, melyben ő is elvegyül, „családtagként", a színészek és színésznők között... A gyermek természetes fantáziálása, a fantáziavilág és a valóság összekeveredése helyett itt egy felnőtt idézi tudatosan a múltat, s tudatossá s hangsúlyossá válik a megőrzés, megörökítés gesztusa is. Az elégtételadás az „elhagyottaknak és szomorútekintetűeknek".

### *Új novellásköteteket a hatvanas években*

*Az ördög konyhája* (1965) találó cím, mert kifejezi a színeknek, hangulatoknak, témáknak azt az ördöngős sokféleségét, amely e kötetre jellemző. Szinte minden olyan téma jelen van benne, amely már ismerős korábbi köteteiből: ábrázolásmódja tovább tisztul, s előző kötete helyenkénti érzelmessége teljesen eltűnik. Hangvétele visszafogott, tárgyilagos és szenvtelen. Ebben a kötetben még határozottabbá válik a hősök polarizálódása erősekre és gyengékre, s az erőszak és a kiszolgáltatottság magatartás- és létformái mind több területen jelennek meg. A *Fagylalt az állomásnál* lélektani pillanatfölvétele éppúgy a hétköznapi erőszak mechanizmusát tárja föl, mint a csattanóra kihegyezett, klasszikus felépítésű, a pszichológiai nonszensz irányába elmozduló *Egyszerű tag*. Igen gyakran jelenik meg az erőszak a fiatalok világában — ahol Mándy szívesen időz újabb novelláiban.

A múlt dimenziói s a már hagyományosnak tekinthető témák mellett ugyanis mind több helyet követel a jelen: próbálgatja, ízlelgeti a fiatalok új, sajátos stílusát, jellegzetes típusokat, karaktereket, magatartásformákat rajzol. A fiatalok világában is alapvető tipológia írható le: a vesztesek és a győztesek kétféle alaptípusa. „Örök vesztesként" jelenik meg Ciklon, a sikertelen kirakatrendező lány, aki alig-alig ismeri ki magát az élet gyakorlati régióiban; áldozat Borika is, a presszóslány, aki képtelen úrrá lenni az őt elsodró eseményeken. Ciklon és Borika egy tőről

fakadt lányalakok: közös tulajdonságuk nemcsak a sikertelenség, hanem az emberek iránt érzett empátia is: Ciklon egy vidéki útja során felderít egy helybéli drámát, s szinte azonosul a meghalt lánnyal, a dráma hősnőjével. De ezek a kiszolgáltatottságukban esendő, rokonszenves lányok csak mellékfigurák maradtak: a központi helyet az író „fiatal-lány galériájában" Vera kapta — *Az ördög konyhája* című ciklus főszereplője —, akinek alakja köré majd egész könyv szerveződik.

*Az ördög konyhájá*ban már világosan kirajzolódik novelláinak természetrajza, tipológiája, a műbe emelt valóságelemek szerint. Egyes novellákban a hétköznapi valóság tényei mint reális élettények és jelenségek jelennek meg. Ez a hétköznapi valóság lendül át gyakran a nonszensz területére, az irrealitás világába *(Hintázók, Bili óvoda)*, vagyis a tapasztalati valóságban latensen benne rejlő irrealitást, irracionális tartalmat bontja ki.

Általában a túlzás, a nagyítás módszerével éri el az irreális szférába való átlépést: a hintázó lány egyre messzebb lendül; a hintázás térélménye, a távolodás és emelkedés egyre fokozódik, olyannyira, hogy elhagyja a tapasztalati valóság kereteit, s észrevétlen átmenettel már belső, szubjektív impressziókat közvetít. S végül a látomás, a nonszensz befejezés visszafelé kérdőjelezi meg a dolgok valódiságát; a lány eltűnik, s Csuli, a sértett udvarló az üres hintát lökdösi. Mióta üres a hinta? Mióta képzeli csak, hogy ül benne valaki? A képzelet, látomás és a valóság határai elmosódnak.

A *Nevek a falon* és az *Üres osztály* kiindulópontja a tárgyi valóság, mely itt csak ugródeszka ahhoz, hogy a novella átlendüljön a feltételes mód világába, melynek semmi köze a szubjektív érzékeléshez, s amely a szuverén látomás képét ölti fel. Milyen lenne az, ha megelevenednének a kórház falán sorakozó nevekhez tartozó személyek? Ennek a fikciónak a leírása már kívül esik mindenfajta reális téren és időn. A múlt sűrített képe jelenik meg: a kórház zárt terének lepergett történelme, melyet csupán a falra írt nevek őriznek. A tárgyakban rejtett múlt elevenedik meg az *Üres osztály* című novellában is; itt a megszemélyesítés eszközével él az író: a padok hajdani lakóikról, a diákokról beszélgetnek.

Másféle novellatípust képviselnek Mándy legendái: mint a *Régi idők mozijá*nak néhány darabja vagy *Az ördög konyhájá*ból a *Legenda az Árusok teréről* alcímet viselő írások. Már ez a megkülönböztető alcím is jelzi az író félreérthetetlen szándékát, hogy ezekben az írásokban másfajta epikai világot, elbeszélőmódot, minőséget alakítson ki. A realitástól, a tapasztalati valóságtól való elrugaszkodást itt természetszerűen indokolja az elbeszélő szituáció: a történetet valaki meséli, továbbadja; s a legendaképzés törvényei szerint, színezi, változtatja — a megtörtént helyébe a *megtörténhetett volna* dimenziójába, tehát ismét egy irreális, mitikus idő és tér közegébe helyezve a történetet.

A harmadik típust a benne fokozottan megnyilvánuló önéletrajziság, vallomásosság, személyes átéltség különbözteti meg a többitől. Az elbeszélés tónusát a visszaemlékezés lírája hatja át; gyakran az irónia és az önirónia ellenpontjától kísérve. A *Séta a ház körül* című kötet írásai közül a *Vak varjú*, illetve a *Régi idők mozijá*nak több darabja tartozik ide. A novellatípus legtisztább megvalósulása a *Mi*

*az öreg?* (1972) című kötet. Ezek a novellák is a legendaképzés, a mítoszteremtés felé mutatnak, s más mítoszokkal ötvöződnek: a gyerekkor mítosza a moziéval a *Régi idők mozijában*; s a régi Budapest, a Város, az Utca mítoszával is, már az író legelső köteteitől kezdve.

A *Séta a ház körül* (1966) című novelláskötet darabjai reális, mindennapi közegben játszódó történetek, melyek elsősorban a tapasztalati valóság impresszionisztikus, hangulati képét rögzítik; a terek, helyszínek atmoszféráját érzékeltetik. Innen a cím is: a Ház — a jellegzetes, körfolyosós pesti bérház — élete mint nyüzsgő vegetáció jelenik meg Mándynál; életeket, sorsokat magába záró, öntörvényű mikrokozmosz. A kötet néhány darabja a cselekményes, epikus alakítás jegyében született: *Ciklon* portréjának hátterében valóságos melodrámát rajzol az író; a *Vak varjú. Jegyzetek 1946 nyaráról* pedig hosszabb lélegzetű, összefüggő cselekménysort elbeszélő, több szálon futó történet. A kötet jelzi az író más műfajok felé való tájékozódását is: dokumentumjátékokat közöl, ezek címadó darabja a cigányság beilleszkedésének nehézségeit tárja fel. Az író mintha megfogadta volna azoknak a kritikusoknak az intelmeit, akik a valóság alaposabb megismerésére ösztönözték. Különösen a hangjátékokra jellemző a szociológiai valóságfeltárás igénye. Bennük eltávolodik kedvenc témáitól, helyszíneitől, s szélesebb társadalmi hátteret rajzol hősei mögé, akik közül két nőalak, Jula és Ágnes, a vesztes típus jellegzetes megtestesítői, környezetük áldozatai. A hatvanas évek elején kirándulást tesz a színpad területére is: *Mélyvíz* című musicaljét 1961-ben mutatta be a Petőfi Színház. A korabeli fogadtatás nem méltatta kellőképpen a darab merész újszerűségét.

A kötet érdekes és változatos, ám nem tartozik az író kiérlelt, egységes novelláskötetei közé: a tájékozódás, erőgyűjtés jegyeit mutatja. A hangjáték lehetőségeit is valójában később fedezi fel a maga számára: az irrealitás, a fantasztikum és a valóság szféráinak szimultán megszólaltatásával.

### *Összefoglaló novellaciklusok: az összegezés, a számvetés kezdetei*

A hetvenes években Mándy Iván pályáján egyfajta összegezés, összefoglalás kezdődik, az azonos tematikájú novellák összefüggő ciklusba rendezésével. *Az ördög konyhája* Vera-novelláiból nőtt ki a *Mi van Verával?* (1970) című kötet, amely műfaját tekintve akár regény is lehetne, hiszen a novellák főszereplői azonosak, s egy időbeli folyamat, fejlődésrajz vonalának egy-egy meghatározott pontjáról adnak metszetet. Az író érdeklődése az ifjúság iránt a *Nagyvilági főcső* óta jelen van élményvilágában. Ennek dokumentuma ez a kötet is. Vera a jellegzetes Mándy-hősök ellenpólusa: őt nem determinálja a környezet, a tárgyi világ, új emberfajta, új életérzés megtestesítője. A bizonytalan, állandó átmenetiségben élő, az örökké valamire várakozó, de cselekedni képtelen Mándy-hősökkel szemben a határozottságot, az aktivitást képviseli. Örökké mozgásban van, örvénylik körülötte az élet, szereplők tűnnek fel és tűnnek el környezetéből. Szülei — a „Vera-story" állandó szereplői, a lányuk körül kialakult színes kavalkád szemlélői és akaratlan

résztvevői — kétféle magatartásformát jelenítenek meg. Az apa tétova belenyugvással, idegen kívülállóként vesz részt leánya életében, anyja viszont részt kér ebből a mozgalmasságból, s így a fiatalság illúzióját is megkapja.

Vera jellemrajza egyben korrajz is, s ez teljesedik ki az őt körülvevő fiatalok változatos típusainak felvázolásával. Vera és társai személyének ábrázolásával Mándy nem mítoszt, legendát akart írni, hanem a kor jellegzetes életérzését, magatartásformáit örökítette meg. Mintha megérezte volna, hogy a hatvanas évek fiatalsága negyedszázad múltán legendává növi ki magát, s a nyolcvanas évek távlatából ez a korszak nosztalgikus vágyódással szemlélt „aranykornak" tűnik majd. Vera nemzedéke: a „legendás" beatnemzedék. Ez a fiatalság nyugodt magabiztossággal akarta birtokba venni a világot — akárcsak Vera —, s a történelmi helyzet kedvezett ennek az illúziónak. Nyugodt, békés évtized volt, amilyen sem előtte, sem utána. A lehetőségeket, a társadalmi, technikai és tudományos fejlődés távlatait a futurológusok is korlátlannak vélték, akárcsak a hétköznapi emberek. A hatvanas évek: a beategyüttesek, az op-art, az amatőrizmus virágzásának időszaka. Mindenki csinálni akart valamit. Az optimizmusra vetülő árnyakról a fiatalság nem nagyon vesz tudomást, akárcsak Vera a szaporodó atombombákról. „Szóval, csak gyártsák a bombákat? — kiabált Vera az előszobában. — Ki mondta? — Feri széttárta a karját. — Én csak azt mondtam, hogy a nukleáris fegyvereket igenis tudomásul kell vennünk... — Nem veszem tudomásul! — ... Hogy meg kell tanulnunk velük élni."

Vera olyannyira nem kötődik senkihez és semmihez, hogy el is tűnik az olvasó szeme elől; csak tárgyai maradnak utána, s személyiségének lenyomata a körülötte élő emberekben. Vera külföldre távozása után is része marad szülei életének, jelenléte ugyanolyan intenzív, mint távozása előtt. A hatvanas évek tipikus képviselője ő, de önálló, szuverén egyéniség is. Az önmagát lázasan kereső, s közben másokra kevéssé figyelő ember típusa. Hogy szabadsága, a tárgyi-emberi környezettől való függetlenedése, a determináltság elutasítása vajon igazi szabadság-e; hogy a céltudatosság és a lázas keresés vajon eredményre vezet-e, s megtalálhatja-e végül önmagát — erre a könyv nem ad határozott választ, de inkább a nem-et sejteti.

A kritika nem volt elragadtatva az író új törekvésétől, sőt volt, aki visszakérdezett: Mi van Mándyval? Utólag ezt a művet is más szemmel látjuk: más megvilágításba és perspektívába kerül Vera alakja: a hatvanas évek életérzésének, hangulatának érzékeny megjelenítőjeként értékeljük. S mivel az író némi rezignációval, távolságtartással, a sokat tudók megbocsátó bölcsességével szemlélte ezt a világot — ebből a nézetből persze nem hiányzott az „öregedő férfi irigysége" sem, amint azt a ciklus mottója is sugallja —, nézőpontja közel áll a mai olvasóéhoz.

Ugyancsak 1970-ben jelent meg az *Előadók, társszerzők* című kötet, amelyben az író a *Fabulya feleségei* mellett az ötvenes évek első felében keletkezett novellákat gyűjtötte egybe, a hallgatás éveinek krónikáját. A könnyed, finoman ironikus írásokban a felszín mögött megsejteti a kor tragikumának mélységeit. Az *Előadók*-ciklus novelláinak az alapszituációja is abszurd: botcsinálta előadók beszélnek számukra olykor teljesen ismeretlen, idegen témákról, kényszerűségből, olyan

közönségnek, akiket az előadás a legkevésbé sem érdekel... Az előadó számára: robot a megélhetésért, a Népművelésitől kapott ötven forintokért; a hallgatóság számára kötelező penzum. Egy olyan mechanizmus megnyilvánulási formája ez a jelenség is, amely a maga irracionális személytelenségével kiszolgáltatottá és döntésképtelenné teszi az egyént, s egy titokzatos, felsőbb hatalom képében avatkozik az emberek életébe. Az előadók útjaik során fojtogató atmoszférájú, kiismerhetetlen valósággal találkoznak a különböző helyszíneken: a kulisszák mögött olykor riasztó és félelmetes jelenségek villannak fel. A diákotthonban épp vallatás folyik, az építőmunkások éhesek és dühösek, mert nem kaptak kenyeret: „ma jött be a kenyérjegy." Hasonló félelmek és szorongások közt élnek a „társszerzők" is: bármikor jöhetnek és „elvihetnek" valakit, a kiszolgáltatottság, a létbizonytalanság általánossá vált. A kafkai, irracionális hatalmi mechanizmusnak kiszolgáltatott ember állapota nemcsak tragikus, hanem egyfajta groteszk, fekete humor forrása is. A humor forrása egyrészt a jellemek sutasága, ironikus megjelenítése, másrészt az előadások, illetve az átírások irodalmi anyagának parodisztikus jellege.

Ha a Vera-történetekben az ifjúságot, a gátlástalanságot, a kötöttségeket nem ismerő személyiséget írta meg, úgy a *Mi az, öreg?* Zsámbokyja pontosan az ellenkező pólust személyesíti meg. A *Mi az, öreg?* (1972) is regényanyagot dolgoz fel lazán összefüggő novellaciklus formájában, méghozzá egy családregény anyagát. Az a tény, hogy az író nem hagyományos családregényt írt ebből az élményanyagból, az nemcsak „tehetsége törvényeiből" következik, hanem a regényműfaj lehetőségeinek megváltozásából, a hagyományos regényformák kiüresedéséből is. Mándy nem azért nem vállalja a rajta többször is számon kért epikai teljességet, mert nem *tud* így írni. Nyilvánvaló, hogy nem is lehet többé úgy családregényt írni, mint ahogyan azt például Babits tette a *Halálfiai*ban.

A regényanyag pedig nem is egy ponton emlékeztet Babits világára. Az Apa figurája, akit már az első regény, a *Francia kulcs* felemás — vonzó és taszító — személyiségként rajzolt meg, a *Halálfiai* Hintáss Gyulájára emlékeztet — ami a figura történelmi továbbélését is jelzi. Jobb sorsra érdemes ember, fiatal korában radikális hírlapíró, s feltehetően nem is tehetségtelen. Ám a két háború közti világ hagyományos polgári életkeretei szűknek bizonyultak számára; sem a pénzkeresési robotot, sem a házasság rendezett életformáját nem tudja elviselni. Vállalkozásaival, pénzügyi manőverekkel próbál sorsa fölé kerekedni — ám minden törekvése kudarcba fullad, akárcsak Hintáss Gyula nagy formátumú tervei. Tehetségéhez, vállalkozó kedvéhez nem társul kellő erkölcsi tartás. Fokozatosan szorul a társadalom peremére, élősködővé válik, ám függetlenségét s nagyralátó terveit nem adja fel. Mellette nő fel, s válik íróvá Zsámboky, kettejük kapcsolata köré épül a regény. Harmadikként, csak mint mellékszereplő, jelenik meg az Anya alakja. Ő képviseli a polgári állandóságot, a Rendet, a formák, a tradíció tiszteletét. Hogy miért válnak el, s a gyermek miért kerül az Apához — nem derül ki. Kapcsolatuk nem szakad meg, sőt ettől kezdve válik viharossá. Az *Ami megmarad* című elbeszélés az Anya gyermekkorára, családi körülményeire utal — igaz, alig egy-két villanással. Csak épp sejteti az író, miféle nyomasztó élmények kísérhették a

látszólag gondtalanul növekvő úrilány, Alfay Ilonka gyermek- és ifjúkorát. A polgári biztonság és nyugalom álarca mögött Mándy félelmetes erővel sejteti meg az erőszak és a kegyetlenség, az ösztönök világát; akárcsak a *Ciklon* című elbeszélés öreg házaspárjának az esetében. Az Apa és az Anya története melodramatikus részletekben bővelkedik: forrnak az indulatok és a szenvedélyek, s az Apa szereti is kiélezni a drámai helyzeteket: született pozőr.

Az öregség, a testi gyengeség sem változtatja meg. Megőrzi könnyedségét, azt a képességét, hogy hatást tud gyakorolni az emberekre, s el tudja hitetni velük, amit csak akar. Visszaköltözik feleségéhez; egymást maró, gyötrő kapcsolatuk halálig tart. Hogy még öregkorukban is drámai, szenvedélyes köztük a viszony — azt csak egy, az ajtófélfára száradt hajcsomó jelzi... Az emberi kapcsolatoknak ezt a végzetességét, a házasság poklát, férfi és nő kapcsolatának beláthatatlan örvényeit kevesen ábrázolták olyan erővel, mint Mándy. A mód, ahogyan ehhez a lélektani s egyben társadalmi problémához nyúl, csak egyedül rá jellemző. A dráma — olykor a melodráma — nála nem bontakozik ki, csak jelzésszerűen, groteszkre hangolva van jelen. A novellákban minden, ami a múltban lezajlott, a halál, az elmúlás alapélményének sarkpontja felől látszódik: s ez a nézőpont az élet minden drámáját és tragikumát az élők hiábavaló torzsalkodásává relativizálja. A múltat az emlékezés dobja felszínre; a szereplők a visszaemlékező, felidéző tudat jelenései. Zsámbokynak, az immár magányosan élő írónak szembe kell néznie szülei árnyalakjával, tisztáznia kell velük kapcsolatát. A környezet is számvetésre késztet: a lakás, a bútorok, a tárgyak intenzíven őrzik a velük kapcsolatban állók szellemét; s Zsámboky nem szabadulhat az emlékektől. Apjával való hadakozása nem ér véget, folytatódik, immár egy halott szellemmel vitázik, érvel, neki akarja bizonyítani tehetségét, neki dicsekszik el a szaporodó sikerekkel. Az apa sikertelen életével szemben a saját életét szeretné felhozni bizonyítékul. De szívós jelenlétük oka mégis elsősorban Zsámboky lelkiismeret-furdalása: ha ténylegesen, formálisan mindent megtett is szüleiért, valójában már terhesek, sőt elviselhetetlenek voltak számára, s ezért halálukat — ha csak lelke legmélyén is — de siettette. A fiatalok és az öregek kapcsolatának ez a tragikuma, a morális kötelességteljesítés elégtelensége, az ösztönök legmélyén megbúvó, be sem vallott gondolatok bűne — ez a kötet másik pszichológiai és etikai alappillére. A könyv első darabja, a kiemelt, felütésszerű *Egy álom* metaforája érzékelteti ezt az alapviszonyt, amely nem egyedi, hanem az öregek és fiatalok közti örök és kibékíthetetlen, az ember természeti létében gyökerező ellentmondás. A „füst óriása", a halál eljön, hogy apa és fiú közül magával vigye az egyiket. „És akkor a fiú egy mozdulatot tett. Tulajdonképpen csak hüvelykujja rándult egyet, ahogy apa felé mutatott. Senki se vehette észre. Talán még az se ott, a magasban. Nem volt ez jel, nem volt ez semmi. Csak éppen a hüvelykujj most már úgy maradt előrecsúszva."

A *Mi az, öreg?* elbeszélésmódja a személytelenség és a személyesség között ingadozik. A narrátor harmadik személyben beszél hőséről, Zsámbokyról, ám ez a harmadik személy gyakran szinte észrevétlenül, jelöletlenül csúszik át az egyes szám első személyű elbeszélésbe. A hős belső monológja önállósodik, s a narráció

elsődleges meghatározójává válik. Ez a belső monológ nemritkán egyes szám második személyben szólítja meg az Apát, s ezáltal dramatizált jelleget kap.

1971-ben még egy regénye jelent meg: az *Egy ember álma*. Az álom mint közeg rendkívül alkalmas volt az író számára, hogy a reális tér- és időviszonyoktól függetlenithesse magát. A szereplők a *Mi az, öreg?*-ből részben már ismerősek: mindenekelőtt az Apa és az Anya alakja. A főszereplő, akinek álmait végigkísérjük: orvos, illetve annak álmodja magát. Az álmok nem időrendben követik egymást, a kronológia törvényei érvényüket vesztik ebben a közegben. A Tanácsköztársaság bukása idején *(Gyereknyaraltatás)* János, a főhős már felnőtt; majd a két világháború közti időszak sejlik fel, futó, elmosódó jelenések formájában. A történelem, a történelmi események itt is — mint más Mándy-művekben — a kisember, a történelmen kívül álló átlagember nézőpontjából jelennek meg, hiedelmek, mítoszok formájában (Erzsébet királyné, Károly trónörökös és Zita, a Kormányzóné alakja stb.). A kisember nem függetlenedhet a történelemtől: ki van szolgáltatva a hatalomnak; az álmokat az üldöztetések, félelmek nyomasztó emléke járja át.

Az álom lehetőséget ad az írónak, hogy teljesen szuverén módon, minden epikai kötöttséget ledobva bánjon anyagával; a nonszensz, az abszurd éppúgy megvalósulhat az álom közegében, mint a realisztikus, határozott vonalú portré vagy az atmoszferikus jelenetábrázolás. Az író az egyes novellákban az álom logikáját és struktúráját követi, de nem a szürrealizmus törekvéseihez hasonlóan, akik az álom pontos reprodukálásával kísérleteztek, hanem tudatos, gondos szerkesztéssel az álom illúzióját képes felkelteni az olvasóban. „Álomnovelláiban egy élet lelki tájai tükröződnek, nagyon szigorú szelekciókkal és többszörös áttételekkel, sajátos, álomszerű lebegésben és ugyanakkor — írói karakterére igen jellemző módon — sok kitűnően megfigyelt, néhol groteszkbe hajló reális elemmel, éles portrévázlatokkal, ironikus elrajzolásokkal, a dolgok mélyén rejlő humor lehetőségének a megéreztetésével, banális párbeszédek bekombinálásával" — írta az *Egy ember álmá*ról Vargha Kálmán.

A *Fél hat felé* (1974) című novelláskötet darabjai függetlenek egymástól. A kötet felépítésében, kompozíciójában mégis megfigyelhető az összefoglalásra, összegezésre való igény. A kötet kezdő novellája az írói kezdetet, a genezist idézi; finom öniróniával utalva a Nyugat-beli első, sikertelen próbálkozásra. Aztán az Apa kulcsfigurája villan fel a *Modell* című elbeszélésben, mely a *Mi az, öreg?* hangján folytatja az Apával való meddő vitát, s fogalmazza meg írói ars poeticáját: „Egy takarót vonszolt az ágyban, egy takarót húzogatott, ahogy egyik oldaláról a másikra fordult. Én pedig megírtam. Hogy olyan volt-e az a takaró? Tökéletesen mindegy. Nekem olyan volt."

Aztán felvonul maga az életmű; az író kedvenc figurái és helyszínei: Zsámboky, Csempe-Pempe, a futballpálya, a mozi, a nyári Balaton-part, a presszó, az Árusok terének bódéja, a külvárosi bérkaszárnya és a régi idők kávéháza. Az apa szállodai szobájától az alkotás jelen idejéhez érkezik el: „Ceruzák, ceruzacsonkok, öreg tollak és egy mogorva írógép. Ezek vesznek körül." Nem új tehát a tematika, ám minden eddiginél baljóslatúbb, szorongásokkal telibb világ sejlik fel a novellákból.

A *Csatavesztés*ek legalább a harc, a küzdelem illúzióját adják a hősöknek — Csempe-Pempének és Növényi tábornoknak —, s jóllehet meg kell hajolniok a szürke és sivár valóság tényei előtt, átélhetik — ha csak a belső valóság szintjén is — a küzdelem ethoszát *(Csatavesztés, Előrevágott labda)*. Ám a novellák legtöbbjében a hős végképp kiszolgáltatott és tehetetlen az őt fogva tartó, behálózó erőkkel szemben. A *Képeslap nyaralásból* jóságos, polgári öregasszonyából irracionális, démoni erőket sejtet meg az író: jámbor, mit sem sejtő lakóit egy varrógép segítségével keríti fokról fokra hatalmába. A *Női öltöző* Anikója is társnői martaléka lesz a leszbikus zuhanyozás szürrealisztikus víziójában; az *Akasztók* megelevenednek, s talán halálra dobálják áldozatukat.

A kiszolgáltatottság és szorongás azonban a realitások szintjén, a jelen valóságában is megjelenik. A templomi happeningen jóformán semmi sem történik; ám az események abszurditása nyomasztó hatást, rossz előérzetet kelt: „Egyszer majd felgyújtanak mindent. Mennek az úton, és mindent elpusztítanak maguk körül. Múzeumokat, könyvtárakat, színházakat, a moziknak se irgalmaznak." — mondja János a novellában *(Templom, délután)*. A kételyekkel, szorongásokkal, a külvilág fenyegetéseivel szemben Mándy egyik novellacímét idézve, „Mit tehet egy író?". A kötet válasza: az írás, a munka a presszóban, a cetlikkel borított asztalon, s munka otthon, az emlékektől terhes lakás asztalán. Az írás célja pedig nemcsak e félelmek és szorongások felmutatása, hanem a lassan feledésbe merülő, ködbe vesző múlt felidézése is: a *Régi idők kávéház*ának miliője s jellegzetes alakjai, akik valóság és képzelet, realitás és mítosz határmezsgyéjén merülnek fel a múltból. A múlt megelevenítése és megörökítése a jelen és a jövő számára — ez Mándy egész írói magatartásának legfontosabb gesztusa, s a hűség morális parancsának, kényszerének is kifejezője. A múlt, a személyes és a közös múlt egyaránt beépül, szervesen eggyé válik az író jelenével, akár a személyek (a szülők, filmszínészek, futballisták stb.), akár a tárgyak és helyszínek hordozzák azt. Mándy még a nyolcvanas évek nosztalgiahulláma előtt fedezte fel a régi filmek, régi kávéházak, futballpályák s általában az öreg tárgyak világát. 1975 utáni műveiben tovább nő a tárgyak szerepe: mellékszereplőkből központi szereplőkké lépnek elő, mint az elmúlt idők, régvolt események sokat tapasztalt tanúi és letéteményesei.

Életművének részleges számbavétele sem lehet teljes ifjúsági regényei nélkül. Az az író, aki a *Fabulya feleségé*ben így fakadt ki: „Hát meddig... meddig írok még gyerekeknek?" — a magyar ifjúsági irodalom legszebb és legkedveltebb regényeit írta meg. *A locsolókocsi*, a *Csutak és a szürke ló* s a többi Csutak-történet azonban nem csak ifjúsági művek. Rónay György így írt *A locsolókocsi*ról: „Az író, úgy érezni, jókedvűen, könnyed, laza »izmokkal« dolgozott, játékból, szórakozásból, »tizenkét éven felülieknek« papírra vetette egyik legjobb könyvét."

A gyerekek világa sohasem határolt, zárt világ, s ők sem olyan végérvényesen determináltak, mint a felnőttek. S bár az ő világukban is vannak erősek és gyengék, itt még lehetséges, hogy az utóbbiból legyenek a győztesek. A jó, az Igazság küzdelme nem feltétlenül végződik bukással. Itt még érvényesek a hűség, a szolidaritás, a barátság erkölcsi kategóriái.

Összegezni Mándy Iván esetében természetesen korai volna; az életmű nő, fejlődik — ha nagy formátumú változásokra, fordulatokra nem számíthatunk is. Így jelentőségét, szerepét is talán korai volna teljes egészében felmérni. Világának szűkös voltára, emberábrázolásának egyoldalúságára, eszközeinek s motívumainak olykori ismétlődésére több kritikus felhívta a figyelmet; s próbálták is őt tematikájának bővítésére, ábrázolásmódjának más irányban való elmélyítésére ösztökélni. Megint más oldalról ideológiai kifogásokat hangoztattak kritikusai, számon kérve tőle az ábrázolt életanyag „társadalmiságát"; világképét az egzisztencializmusból vezették le, a heideggeri filozófiával rokonították. Egy általános normává emelt realizmuseszmény nevében általában azt kérték számon az írótól, ami tökéletesen idegen volt tőle, sőt, ami saját írói törekvéseivel ellenkezett. Az epikus ábrázolás teljessége, az „intenzív totalitás" és a pszichológiai realizmus azóta már megszűntek a prózában általános, mindenkire vonatkozó követelménynek lenni. Mándy, mint már jeleztük, elébe ment a magyar próza fejlődésének; fellazította és kitágította az epikus ábrázolás kereteit, az idő- és térviszonyokat különböző technikákkal felszabadította az ábrázolás logikai, valóságutánzó kötelmei alól; vágásokkal és áttűnésekkel a film valóságához, realitásához közelítette. Felszabadította az epikában rejlő líra energiáit is: a *költői kép* nála önállósul, fantáziaképek, víziók, emlékképek bomlanak ki a képi magból. De fontos szerepet játszik maga a kép — a metafora vagy szimbólum is —, mely a kihagyás és a sűrítés egyik fontos eszköze prózájában. Az epikus jellegtől való távolodás másik útja: a prózának a dráma irányába való tágítása, a jelenetes, szcenizáló építkezés. Jelenetei persze nem a színpadi naturalizmus sémájára épülnek fel, hanem egyfajta szürrealista, a film eszközeit is felhasználó színpadiság törvényeinek engedelmeskednek. Gyakran a bábjáték, a marionett hatását keltik: elsősorban ott, ahol a „képzelet színpadán" az elbeszélő mintegy játékmesterként játszatja el figuráival (bábjaival) a feltételezett, elképzelt jeleneteket.

Mándy az a prózaírónk, aki talán sohasem (vagy csak kivételesen ritkán) írt le olyan szavakat, mint haza, magyarság, nép, haladás — s sorolhatnánk tovább a társadalmi lét kitüntetett fogalmait. Még hőseit is letorkollja, ha szövegük túllépne a közvetlen, érzéki-tapasztalati valóság keretein, s valamely elméleti, filozófiai téma felé közeledne. Szinte irtózik a „nagy szavaktól": az eszmék direkt kinyilvánításától. Magyarsága és erkölcsisége mélyebben van, bár nem kimondott, kinyilatkoztatott hovatartozás. A haza nála utcákban, terekben, házakban és kapualjakban s ezek múltjában ölt testet és válik élő organizmussá.

„Dolgozni kell — nincs más. Meg hűnek maradni ezekhez a sokat szenvedett terekhez, utcákhoz" — írta az *Idegen szobák Utószó helyett* című írásában. Hűsége és munkakedve azóta is töretlen.

*Kiadások*

Csőszház. 1943. — Francia kulcs. 1948. — A huszonegyedik utca. 1948. — Vendégek a Palackban. 1949. — Egy festő ifjúsága. 1955. — Csutak és a többiek. 1956. — Csutak a színre lép. 1957. — Idegen szobák. 1957. — Csutak és a szürke ló. 1959. — Fabulya feleségei. 1959. — Csutak a mikrofon előtt.

1961. — A pálya szélén. 1963. — Ketten haltak meg. — A locsolókocsi. 1965. — Az ördög konyhája. 1965. — Robin Hood. 1965. — Séta a ház körül. 1966. — Régi idők mozija. 1967. — Csutak és Gyáva Dezső. 1968. — Egyérintő. 1969. — Előadók, társszerzők. 1970. — Mi van Verával? 1970. — Egy ember álma. 1971. — Mi az, öreg? 1972. — Fél hat felé. 1974. — Tribünök árnyéka. 1974. — Zsámboky mozija. 1975. — Lány az uszodából. 1977. — Álom a színházról. 1977. — A trafik. 1979. — Bútorok. 1980.

*Irodalom*

*Király István:* Három regény — három kórtörténet. Mándy Iván: Francia kulcs. Csill 1948. 5. sz. — *Németh Andor:* Szövegértelmezés. Mándy Iván: A kosztos vendég. Csill 1948. 12. sz. — *Vargha Kálmán:* Mándy Iván: Francia kulcs. Vig 1948. 320. — *Csorba Győző:* Vendégek a Palackban. Dt 1949. 3. sz. 91—92. — *Lengyel Balázs:* Mándy Iván novellái. Újh 1949. 118—120. — *Rozgonyi Iván:* A huszonegyedik utca. Mándy Iván regénye. Vig 1949. 205—206. — *Szabó Ede:* Négy új regény. Mándy Iván: A huszonegyedik utca. Csill 1949. 14. sz. — *Hegedüs Géza:* Mándy Iván művészregénye az ifjúságnak. Egy festő ifjúsága. IÚ 1956. 6. sz. — *Rónay László:* Mándy Iván: Egy festő ifjúsága. Vig 1956. 160. — *Kajetán Endre:* Mándy Iván: Idegen szobák. ÉI 1957. 24. sz. — *Konrád György:* Mándy Iván: Idegen szobák. Kort 1958. — *Rónay György:* Mándy Iván: Idegen szobák. Vig 1958. 117—118. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 369—373. — *Jovanovics Miklós:* Mándy Iván: Fabulya feleségei. Kort 1959. 385—387. — *Nagy Péter:* Egy életforma bírálata. Mándy Iván: Fabulya feleségei. Szabad Hazánk 1959. 7. sz. és *N. P.:* Rosta. 1965. 415—418. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Mándy Iván: Fabulya feleségei. Vig 1959. 562—565. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 374—377. — *Tímár György:* Mándy Iván: Fabulya feleségei. ÉI 1959. 30. sz. — *Vargha Kálmán:* Mándy Iván novelláiról. It 1959. 307—310. — *Bogáti Péter:* Mándy Iván: Csutak a mikrofon előtt. ÉI 1962. 34. sz. — *Doromby Károly:* Színházi krónika. Mándy Iván: Mélyvíz. Vig 1962. 1. sz. 46—51. — *Molnár Gál Péter:* Író a pálya szélén. ÉI 1963. 49. sz. — *Nemeskürty István:* Önarckép a pálya széléről. Je 1963. 1095—1097. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Mándy Iván: A pálya szélén. Vig 1963. 627—629. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 378—381. — *Vitányi Iván:* Mándy Iván: A pálya szélén. Vság 1963. 6. sz. 44—52. és *V. I.:* Második prométeuszi forradalom. 1971. 122—137. — *Fenyő István:* Mándy Iván: A pálya szélén. A Könyv 1964. 2. sz. 62—63. — *Szabó György:* Mándy Iván: A pálya szélén. Kr 1964. 3. sz. 55—56. — *Török Endre:* Író a pálya szélén. Kort 1964. 965—967. — *Ungvári Tamás:* Mándy Iván: A pálya szélén. MNemzet 1964. jan. 10. — *Béládi Miklós:* Mándy Iván novellái. Kr 1965. 12. sz. 53—56. és *B. M.:* Érintkezési pontok. 1974. 466—474. — *Faragó Vilmos:* Kegyetlen világ. ÉI 1965. 41. sz. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Vig 1965. 434—437. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 382—387. — *Borbély Sándor:* Mándy Iván: Az ördög konyhája. Kort 1966. 1333—1334. — *Bori Imre:* Írók a „pálya szélén". Híd 1966. 647—653. — *Faragó Vilmos:* Mándy Iván: Séta a ház körül. ÉI 1966. 45. sz. — *Lázár István:* Mit akarhat egy író? Vság 1966. 11. sz. 104—107. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Mándy Iván: Az ördög konyhája. Vig 1966. 338—340. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 388—391. — *Lengyel Balázs:* Mándy Iván: Séta a ház körül. Kort 1967. 821—823. — *Faragó Vilmos:* Írók a pálya szélén. ÉI 1968. 4. sz. — *Katona Éva:* Az Élet és Irodalom látogatóban Mándy Ivánnál. ÉI 1968. 31. sz. és Látogatóban. Szerk.: *Erki Edit.* 1968. 307—314. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Mándy Iván: Régi idők mozija. Vig 1968. 271—276. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 392—395. — *Rónay László:* Valóságtól a valóságig. Je 1968. 452—458. — *Szabó B. István:* Mándy Iván: Régi idők mozija. Kr 1968. 6. sz. 50—53. — *Bor Ambrus:* Zorók. MNemzet 1969. jún. 1. — *Gáll István:* Mándy Iván: Egyérintő. MH 1969. jún. 5. — *Galsai Pongrác:* Mándy Iván: Egyérintő. ÉI 1969. 32. sz. — *Pomogáts Béla:* Mándy Iván: Egyérintő. Kr 1969. 8. sz. 43—46. — *Rónay László:* Mándy Iván: Egyérintő. Je 1969. 947—949. — *Szabó B. István:* A pálya érintői. Alf 1969. 10. sz. 56—64. — *Wéber Antal:* Mándy Iván: Egyérintő. Nszab 1969. jún. 4. — *Faragó Vilmos:* „Megcsúszott figurák." ÉI 1970. 49. sz. — *Földes Anna:* Vera és a többiek. ÉI 1970. 11. sz. — *Futaky Hajna:* Mándy Iván: Mi van Verával? Je 1970. 599—600. — *Gáll István:* Mi van Mándyval? ÚÍ 1970. 5. sz. 105—108. — *Hajdu Ráfis:* Csutak és Heidegger. Mándy Iván: Egyérintő. TársSz 1970. 2. sz. 101. és *H. R. G.:* Kritikák, esszék, tanulmányok. 1984. 255—257. — *Kardos József:* Mándy Iván: Mi van Verával? Ttáj 1970. 791—792. — *Márkus Béla:* Mándy Iván: Mi van Verával? Alf 1970. 8. sz. 77—78. — *Simon Zoárd:* Mándy Iván: Egyérintő. Életünk 1970. 282—283. — *Szabó György:* Mándy Iván: Mi van Verával? MH 1970. ápr. 9. — *Szeghalmi Elemér:* Mándy Iván novellái. Vig 1970. 459—461. — *Bakó Endre:* Mándy Iván:

Előadók, társszerzők. Alf 1971. 6. sz. 80—81. — *Béládi Miklós:* Mándy Iván: Egy ember álma. Nszava 1971. okt. 31. — *Bélley Pál:* Érted haragszom... MH 1971. jún. 19. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Mándy Ivánnal. Je 1971. 963—970. — *Cynolter Károly:* 1 + 1 = 3. ÉI 1971. 31. sz. — *Czére Béla:* Mándy világa. Napj 1971. 4. sz. 10. — *Gáll István:* Mándy Iván: Egy ember álma. MH 1971. júl. 31. — *Lukácsy András:* Mándy Iván: Előadók, társszerzők. MH 1971. febr. 13. — *Ritter Gábor:* Mándy Iván: Előadók, társszerzők. Ttáj 1971. 269—270. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Mándy Iván: Előadók, társszerzők. Vig 1971. 782—783. — *Simon Zoárd:* Mándy Iván: Előadók, társszerzők. Je 1971. 752—753. — *Szigethy Gábor:* Tétova álom, ködben. Nszab 1971. aug. 31. — *Takács József:* Mándy Iván: Előadók, társszerzők. Fo 1971. 3. sz. 96. — *Vargha Kálmán:* Mándy Iván: Egy ember álma. Kort 1971. 1497—1499. — *Lengyel Balázs:* Vázlat Mándy Ivánról. Kort 1972. 788—791. és *L. B.:* Hagyomány és kísérlet. 1972. 333—344. — *Nagy István:* Mándy Iván: Egy ember álma. Alf 1972. 1. sz. 77—78. — *Alexa Károly:* Mándy Iván: Mi az, öreg? Kort 1973. 844—846. — *Bikácsy Gergely:* Füst óriása, emlékezet. ÉI 1973. 6. sz. — *Gáll István:* „Mondd, apa, te mindenkit kifosztasz?" Mándy Iván: Mi az, öreg? ÚÍ 1973. 4. sz. 123—124. — *Hajdu Ráfis:* A létezés és az élet. Nszab 1973. febr. 27. — *Kulcsár Szabó Ernő:* Mándy Iván: Mi az, öreg? Ttáj 1973. 8. sz. 126—128. — *Levendel Júlia:* Mándy Iván: Mi az, öreg? Je 1973. 759—760. — *Siki Géza (Rónay László):* Mándy Iván: Mi az, öreg? Vig 1973. 275—277. — *Solymosi András:* Mándy Iván: Mi az, öreg? Alf 1973. 7. sz. 85. — *Takács József:* Mándy Iván: Mi az, öreg? Fo 1973. 6. sz. 187—188. — *Tamás Attila:* Mándy Iván: A pálya szélén. *T. A.:* Irodalom és emberi teljesség. 1973. 231—237. — *Vargha Kálmán:* Mándy Iván világa. *V. K.:* Álom, szecesszió, valóság. 1973. 322—346. — *Belohorszky Pál:* Mándy Iván: Fél hat felé. Kr 1974. 7. sz. 25. — *Doboss Gyula:* Mándy Iván: Fél hat felé. Kort 1974. 1333—1334. — *Erdődy Edit:* Mándy Iván: Fél hat felé. Je 1974. 951—952. — *Faragó Vilmos:* Külvárosi folklór. ÉI 1974. 22. sz. — *Mezei András:* Megkérdeztük Mándy Ivánt — ismerte-e Chaplin Zsámbokyt? ÉI 1974. 10. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük. 1976. 99—103. — *Szakolczay Lajos:* Bearanyozott gangok. MH 1974. jún. 29. — *Szigethy Gábor:* Mándy Iván halálai. Nszab 1974. jún. 19. — *Váncsa István:* Járkáljunk álmodó írógépek között. ÚÍ 1974. 8. sz. 126—127. — *Vargha Kálmán:* Mándy Iván: A siker fényében. Lit 1974. 4. sz. 143—152. — *Alexa Károly:* Utcák, terek, kapualjak. Beszélgetés Mándy Ivánnal a szülőföldről. Kort 1975. 879—886. — *Babics László:* Mándy Iván: Zsámboky mozija. Kort 1975. 1840—1841. — *Fábián László:* Mándy Iván: Zsámboky mozija. MNemzet 1975. aug. 17. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Távol a jelentől. Nszab 1975. júl. 2. — *Kloss Andor:* Mándy Iván: Fél hat felé. Életünk 1975. 1. sz. 87—88. — *Molnár Gál Péter:* Utánjátszó mozi. ÉI 1975. 24. sz. — *Pomogáts Béla:* Három könyv tükrében. Nszava 1975. jún. 21. — *Simon Zoltán:* Mándy Iván: Zsámboky mozija. Kr 1975. 12. sz. 25. — *Simon Zoltán:* Mándy Iván: Fél hat felé. Alf 1975. 2. sz. 75—76. — *Galsai Pongrác:* Mándy Iván utcái. *G. P.:* A besurranó szerkesztő. 1976. 222—232. — *Galsai Pongrác:* Szabálytalan arcképek: Mándy Iván. ÉI 1976. 5. sz. és *G. P.:* 12 + 1 fő. 1978. 119—133. — *Lengyel Balázs:* Megint egyszer Mándyról. Kort 1976. 1987—1989. — *Szász Imre:* Könyvespolcom. Mándy Iván: Mi az, öreg? MH 1976. febr. 29. — *Faragó Vilmos:* Írószerep. ÉI 1977. 23. sz. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Megfejthetetlen álmok. Nszab 1977. júl. 27. és *H. R. G.:* Kritikák, esszék, tanulmányok. 1984. 257—260. — *Pomogáts Béla:* Kallódó sorsok költészete. Mándy Iván: A pálya szélén. *P. B.:* Regénytükör. 1977. 88—95. — *Tandori Dezső:* „Mit kell itt végiggondolni?" Je 1977. 560—563. — *Fábián László:* Mándy Iván: Előadók, társszerzők. Kort 1979. 494—495.

# MÉSZÖLY MIKLÓS
(1921)

Jelentkezése egybeesett a negyedik nemzedékével, első novelláját (*Bridzs és nyúl*) 1943-ban közölte a Sorsunk, 1948-ban adta ki a pécsi Batsányi Társaság első novellás füzetét (*Vadvizek*), aztán hosszú évekre a nevével is alig lehetett találkozni, mert mesekötetét (*Hétalvó puttonyocska*, 1955) az átlagtól elütő finomabb megoldásai ellenére sem lehetett észrevenni: nem arról beszélt, ami valójában foglalkoztatta, aminthogy arról sem, ami az akkori olvasókat érdekelhette volna. Az irodalom perifériáján élt. Közelebb járt a negyvenedik évéhez, mint a harminchoz, amidőn első vállalható könyve, a *Sötét jelek* (1957) című novelláskötete megjelent. Az irodalmi élet és a kritika ekkor figyelt föl rá, de ismét majdnem egy évtizednek kellett eltelnie, míg következő munkája — a párizsi kiadás után — a hazai olvasókhoz eljutott (*Az atléta halála*, 1966). Mészölynek — és nemzedéktársai közül többeknek — meg kellett ismernie az irodalom eleven életéből kiszorult alkotók magányérzetét, a nyilvánosság hiányát, evvel együtt azonban a súlyos dilemmáit is. Írói életrajza ugyanis azzal a feszültséggel telítődött, hogy nemcsak a megszólalhatás jogáért kellett — némelykor reménytelennek tetsző — küzdelmet folytatnia, hanem azért is: meg tud-e úgy szólalni, ahogyan egyre növekvő igényei megkövetelték tőle. Nem írt könnyen, s főként nem írt sokat, amit nem háríthatunk át egyszerűen a külső körülményekre; a pályakezdet föltűnő hézagosságába alkotói nehézségek is belejátszottak. Mészöly Miklós ugyanis majdhogynem mindegyik könyvével legújabb szépprózánk beidegződésein, hagyományrendszerén próbált rést ütni: művei ennek a kísérletnek dokumentumai.

## *Jelkép, lélekrajz, tárgyiasság*

Novelláiban a magányosság, az egyéni létérzékelés, közérzetelemzés írója. Hőseit nem társadalmi erőtérben, hanem kis közösségek néha szándékoltan szűkített körében vagy ellenkezőleg, szédítő tágasság kereteiben helyezi el (*Balkon és jegenyék*, *Magasiskola*). Az alaphangulat gyakran a megmagyarázhatatlan szorongás, rossz sejtelem szivárog szét a novellarészletekben, amit a befejezés váratlan fordulata tölt meg utólagos értelemmel. De az is gyakori, hogy a fölcsigázott várakozással ellentétben, végül semmi sem történik, semmi sem oldódik meg, mert megoldást nyújtó magyarázat nem is lehetséges.

Mészöly effajta novelláiban alig mozdul cselekmény, történetük sovány, gyakran banális, esetleg szándékosan semmitmondó. Elsorvadt bennük a hagyományos szabású elbeszélés éltetője: az a fikció, hogy az ábrázolt történet „olyan, mint az élet", amely egyszerit és általánost, belső és külső világot természetes átmenetekkel, fokozatossággal kapcsol össze. A novellák kihívó jelentéktelenségükkel tüntetnek. A *Három burgonyabogár*ban mindössze annyi történik, hogy egy autókísérő munkás a havas tájon vadászni indul, majd eltéved és nem talál vissza a házba. A *Balkon és jegenyék*ben nincs is cselekmény, inkább hangulatmozaikokból rakódik

össze. Egy házaspár nyaranta a lakás balkonján időzik, átlátnak szomszédaik egyszerű életére, ahol a hétköznapi vegetációt mi sem zavarja. A balkonon egyszer megjelenik egy nagy lepke; a férfi megpróbálja agyonütni; félelem és viszolygás tölti el. A *Tragédiá*ban egy férfi és nő az erkölcsről, emberségről vitatkozik; rendőrök érkeznek, a férfit elviszik. Utóbb kiderül, tévedés történt, a letartóztatás jogtalanul esett, a férfi pár nap múltán hazatér.

Ha a novellák részleteit, építőelemeit kiragadva, egyenként vizsgálnánk, jelentéktelenek tarthatnánk — együttesen mégis feszültséggel telítődnek, a novellák egészében megsúlyosodnak. A banálisnak tetsző történetből *jelképszerű hangulat* bomlik ki. Csak jelkép*szerű*, mert a novellák nem szimbólumok, s persze nem is allegóriák; még megközelítő egyértelműséggel sem „fordíthatók le" valami tulajdonképpeni értelemre. Hangulati értékű jelzéseket adnak, és minden írói magyarázatot, reflexiót mellőznek. Látszik, hogy nemcsak a puszta értelmi beláttatás erejében nem bízik; a körülményeskedő, részletező elbeszélés is idegen tőle. Ezért van szüksége a hangulat, vagy ahogy ő nevezi: az *atmoszféra* beszédes, de nem olyan parancsolóan rávezető módszerű sugalmazására. Naplójegyzeteiben írja, hogy „az atmoszféra túl van a tárgyias rögzíthetőség határán". Az atmoszférának ez a hangsúlyos szerepe szoros kapcsolatban áll az író világértelmezésével.

Mészöly a látszólagos banalitás hangulati jelképeivel kilépett a korabeli novellák megszokott világából. Kiaknázta a nem közvetlenül motiváló szerkezet kínálta előnyöket: írásaiban a részletek nem a magától értetődő logika fonalán haladva fűződnek egymáshoz. Az írói figyelem ide-oda kalandozik; a tárgyi világ leírását átmenet nélkül a legbensőbb lélekrezdülések rajza követi; az aprólékoskodóan szabatos környezettanulmányt titok lebegi körül. Az önkényesség képzetét ébreszti, hogy az írói figyelem közeli és távoli, életteli és elvont között vibrál, de az is, hogy a részletek között nem világosodik meg azonnal az ok-okozati kapcsolat. Mintha az író életmozaikokat rakosgatna egymás mellé, minden előzetes terv nélkül. Ez azonban csak látszat, átgondolt tervszerűséget rejtenek a szerkezet kihagyásai; sőt, e szerkesztésmódban is a novellák világlátása, de úgy is mondhatnánk: ontológiai értelme világosodik meg. A banalitás és a lépésről lépésre haladó motiváció elhárítása ugyanis azt sugallja, hogy az egyéni élet mindennapi, véletlen helyzetei elrendelten érintkeznek a külvilág embertől független és fölfoghatatlan törvényeivel. Mészöly ezt a „fölfoghatatlanságot" igyekszik a *Sötét jelek* novellái egy részében és *Az atléta halála* című regényében megközelíteni, a hangulatmozaikokkal érzékeltetni; élővé, azaz mégis megfoghatóvá tenni. Történetei ezért villóznak a hétköznapiság és a metafizika tartománya között.

Sokáig bízott a metafizikai feltevések megnevező erejében, az élet elfedett dimenzióit idéző tartalmasságában. „A legtöbb, amire vállalkozhatunk: világosan megírni a homályt" — vallja meg naplójegyzeteiben, s ezzel azt fejezi ki, hogy a transzcendens ráhatásokat éppúgy az élet ábrázolása egyik megközelítési módjának tekinti, mint a lélektani elemzést, a szorongások és álmok rögzítését. Az irracionálisnak az ötvenes évek elején, közepén nagy fontosságot tulajdonított; a *Sötét jelek* (1957) több novellája azt sugalmazza, hogy a hétköznapok tapinthatóan

valóságos jelenségei összefonódnak az irracionálissal (*A mulasztás, Balkon és jegenyék*).

A cselekményes történetet elsorvasztó vagy elpárologtató novellák a korhangulat elemeivel fölruházott lélekállapot rajzára helyezik a hangsúlyt. (*A mulasztás, Balkon és jegenyék, Tragédia, Az árnyék, Találkozás.*) Ezek az írások szántszándékkal hárítják el a társadalmi környezet szélesebb körű ábrázolását; legfeljebb utalnak rá, de oly módon, hogy ez az utalás esetleg más tér- és időkoordinátában is elhelyezhető legyen. A *Tragédiá*ban az időkeret mellékes szerepet játszik, a házaspár magánvilága köti le az író figyelmét, de ennek ábrázolásával azt próbálja érzékeltetni, hogyan tükröződik benne a külvilág fenyegetése. Ez a konfliktus a létezés egyik, Mészöly szemében lényegi képtelenségét: ember és hatalom összeütközését fedi föl, amiből főként az érdekli, hogyan hat vissza ez a konfliktus az egyéni sorsra. (Ez a témája két drámájának, az *Ablakmosó*nak és a *Bunker*nak is.) Másik változatot képvisel *Az árnyék*. Olyan ez a novella, mint egy szorongásos álom, mint Chirico „metafizikai tájképeinek", *Olasz tere*inek éles fénnyel megvilágított sík felületei, idomai, tornyai, amelyekre helyenként mértanian precíz árnyék borul. Pontos, hideg és borzadályos világ Chiricóé. Mészöly novellájából is ilyen hangulat árad, szinte önkéntelen szöveges illusztráció az olasz festő képeihez. Hideg objektivitás és lírai személyesség vegyül a novella szorongásos álomképében. Merthogy álomról van szó, afelől nem lehet kétségünk, aminek nem mond ellent, hogy a részletek a lehető legaprólékosabb valószerűséggel idéznek párbeszédet, mozdulatokat, tárgyi környezetet. Még az erdélyi havasokban töltött idő emlékfoszlányai is föltűnnek benne. De aztán a rét közepén tó keletkezik, közepén szigettel, nincs rajta se fa, se növényzet, valahonnan mégis árnyék hull rá. „A férfi szeretett játszani az iszonyattal" — olvassuk a novella elején; ott még gyanútlanul. Majd eltűnik a semmiből keletkezett tó a szigettel, s mire az állatok elvonulnak, a férfi felakasztja magát. Mindenki „csak maga mérheti ki a büntetését" — ilyen mondatot is találunk a novellában. S az ilyen odavetettnek tetsző, de nagyon is megfontoltan elhelyezett sorok jelzik, hogy a novella nem játékos álom-vízió.

Érdemes lesz épp ennél a novellánál, rövid kitérővel, visszautalni a *Vadvizek*re, a fiatalkori novellák vékony füzetére. Az első és ma már az író által is fiatalkori botlásnak minősített novellák — az *Alakulások* (1975) című válogatásba egyet sem vett fel közülük — föltűnő irodalmiassággal hódoltak az irracionálisnak, szinte keresték a homályt és a titokzatost. Egy iskolaudvar vagy egy diákkirándulás csodával, borzongató titokkal telítődött; a vallást, akárcsak a legérzékibb testiséget misztikum itatta át, a hétköznapi események minduntalan jelképessé tágultak. A borongós lírai hangulatok, jelképpé terebélyesedő káprázatok távolabbról Krúdy álomvilágára, Julien Green szorongásos vízióira, közelebbről a „harmadik nemzedék" csodakultuszára emlékeztettek. A látomás és a jelkép ezekben a novellákban még nem épült össze szervesen a történet magvát alkotó élménnyel, inkább mintegy csak díszítette, „művészivé" finomította, stilizálta azt. Azért kellett minderre röviden utalni, mert ennek az irodalmiasságnak imitt-amott későbbi novelláiban is nyomát találjuk. Jelentkezett az írói kiforratlanság jeleként is, ám

gyakrabban az irracionális elemek programszerű eltúlzása miatt *A mulasztás, A stiglic, Balkon és jegenyék* című elbeszéléseiben.

Nem szorul bővebb magarázatra, hogy a *Sötét jelek* és a *Jelentés öt egérről* (1967) novelláiban az irracionalizmus már nem díszítőelem, szerepe egészen más. Mészölyt a *Sötét jelek* megjelenésekor, majd később az *Ablakmosó* és *Az atléta halála* közzététele idején gyakran érte az elparentálással fölérő kritikai megrovás: összespekulálja a homályt, hogy élményhiányát leplezze; készakarva választ „időtlen" témát, hogy elhárítsa magától a számonkérést. Meg kell hagyni, ebből az ítélkezésből annyi — s mindössze csak annyi — igaz is volt, hogy Mészöly néha valóban készakarva kereste a homályt, az irracionálisan rejtelemszerűt. Túl sokat bízott a rejtjelességre s eközben érettebb novellái hangjába is belevegyült a modorosság, a titokzatoskodás. De nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy ezek a novellái az ötvenes években keletkeztek, regényét meg a hatvanas évek elején írta. Vagyis elsők között próbálkozott a magyar elbeszélés határainak kitágításával; az irreális, groteszk, abszurd, burleszk elemek fölhasználásával, egy jelentésekkel, utalásokkal telített, összetett ábrázolási módszer kikísérletezésével. Ezért találunk előbb említett két novellaskötetében, de a gyűjteményes *Alakulások*ban is a megszokottnál több „kísérleti darabot".

A tapasztalaton túlinak és a lélek mélyrétegeinek kutatása szembefordulást is jelzett azzal az ábrázolási módszerrel, amely az embert társadalmi viszonyaiból, konfliktusaiból növesztette ki, történelmi körülményei szövevényeiben támasztotta életre, s amelyben mindez, az embert meghatározó *külső* akkora nyomatékot kapott, hogy elfedte azt, ami benne *egyéni* és megismételhetetlen. Elmosódott körvonalú témái, novelláinak hangsúlyosan aprólékos lélekelemzései, sorsszerűen lecsapó véletlenei; szorongásos, atmoszferikus hangulatrajzai az emberre és az *emberi önismeretre* irányították a figyelmet. Az élet olyan területeire, melyeket — úgymond — felderítetlenül hagyott az irodalom, vagy nem hatolt bennük elég mélyre. Márpedig ezek az életterületek, a magánélet körei, miközben szervesen egy meghatározott társadalmi környezetből, történelmi helyzetből nőnek ki, egyúttal viszonylagos önállóságot is élveznek: adódnak élethelyzetek, amidőn a cselekvések, érzelmek, hangulatok, álmok nem kötődnek közvetlenül valamely társadalmi szituációhoz, hanem az „emberit" fejezik ki. Ezért lenne félrevezető, ha a *Sötét jelek* novelláinak lélektanában, nyomasztó hangulatában, szorongásában csupán az ötvenes évek eleje társadalmi helyzetének allegorikus tükrözését látnánk. Ez az egyik motívum bennük, de nem az egyetlen s még csak nem is mindig a meghatározó erejű. Jól szemlélteti ezt *A stiglic* című elbeszélése, amely „apró és kibogozhatatlan részleteivel", a történet felszínén futkosó „nyugtalanító lidérclángocska" keltette hangulatával az emberi kapcsolatok bonyodalmaira akar fényt vetni.

Első pillantásra fölfejthetetlen ellentétnek látszik, hogy novellái másik csoportját épp a megvilágító, néven nevező tárgyiasságról, szabatos leírásokról ismerjük föl. Valójában semmi rejtély nincs ebben a hasadásban, hanem nagyon is logikus következmény. Mészöly vállalta a jelképes lélektani novellát, elmerült világában, kísérletezett lehetőségeivel, próbálta határait kitapogatni. Fiatal korában errefelé indult el, s erre ösztönözte Camus, a legújabb francia és német próza megismerése

is. De szükségszerű homályát végül feszélyezőnek kellett tartania, hiszen ez az ábrázolási mód, szándéka ellenére, előkelő elszigeteltségbe zárta. Annak a kívülálló szemlélődőnek a magatartását erőltette rá, aki kísérleti laboratóriumából mintegy távolról figyeli a súlyos társadalmi és nemzeti gondokkal lélekszakadásig küzdő írók munkáját. S az is bizonyos, hogy a homályt nem mindig lehet világosan megírni.

A mindenkit így vagy úgy érintő kérdésekről nyílt tényszerűséggel beszélni számára is az alkotás boldog önigazolását hozhatta el. S a metafizika egyoldalúsága, a misztikus jelzések illúziós világon kívülisége helyett szorosabb összetartozást az emberi közösséggel és kapcsolódást ahhoz a kisebbhez is, amelynek történelmét, kultúráját és nyelvét ugyanúgy magáénak vallja — tehát a segítőkészség fegyelmével —, mint a társadalmi harcokban elkötelezett kortársai.

Ez a — bujkáló lírával erezett — tárgyiasság fölszívta az atmoszféra-novellák egyedi jelenséget és elvont szemléletet egyesítő módszerének némely elemét is. Leírásai nem rekednek meg a csupasz tények rögzítésének szintjén. Tárgyias novellái is egzisztenciális értelemben tudnak jelentéshordozóvá sűrűsödni. Nem egyszerűen rögzítik, „leírják", hanem szinte észrevétlenül, a hétköznapi jelenségeket összetetten értelmezve „tettenérik" a világot. Ez a tettenérés válik hatvanas években írott novelláinak, regényeinek fő témájává. Útját tehát úgy is vázolhatnánk, hogy az ötvenes évek műveit a jelkép, az álom, a szorongásos lélekrajz határozta meg, míg a hatvanas évekre egyre inkább, fokozatosan a tárgyszerű rajz nyomta rá bélyegét. Persze csak nagy vonalakban érvényes a novellák ilyenféle időbeli csoportosítása. Az 1956-os dátumot viselő *Magasiskola* tárgyszerű elbeszélés, a nyolc évvel későbbi *Az atléta halálá*t viszont átszövik a parabola talányos elemei is. Helyes tehát, ha a fönti mondatot úgy értelmezzük, hogy művében egyre nagyobb helyet kért az írói szemlélet módosulását jelző pontos tárgyleírás, esztétikai következményeivel együtt.

Ezek a novellák *(Állatforgalminál, Teréz krónikája, Film az Emkénél, Történet)* és a *Pontos történetek, útközben* (1970) című regény visszaiktatták jogaiba a cselekményt, a szereplőket nem képletszerűen, hanem cselekvésben feltáruló vonásaik felől rajzolják, továbbá időnek, térnek meghatározható pontjához kötődnek. A háború emlékeit, az elmúlt esztendők eseményeit idézik; a tárgyiasság tehát mindenekelőtt a téma körüljárhatóságát jelenti. Mészöly emberiességelve, belátása és részvételtikája is ezekben a művekben kezdett nemcsak illúziótlan, de egyszersmind történeti jelleget ölteni. Nem volt elszámolni valója a sematizmussal, nem volt arra szüksége, hogy a sémákat ismétlő szépirodalom helyébe a tények nyelvén beszélő dokumentumirodalom igazságait állítsa. A tények s csak a tények új, nyomatékos szerepe nyilván azzal magyarázható, hogy a „szür-naturalista" elbeszélő módszerben az igazságmegközelítés új lehetőségét találta meg. Az elvont teorémákba oly szívesen belefeledkező modern világirodalom is újra érdeklődést mutatott a tények iránt — s ennek az érdeklődésnek a magyar prózairodalomban különös hangsúlya lehetett, ha a szociográfiai irodalom merőben más jellegű ténykultuszára gondolunk. A szociográfiai szépirodalom is tényeket hord össze, a tények igazsága, újszerűsége avatja izgalmassá, fölfedező erejűvé. A szociográfia

azonban annál jobb, minél megbízhatóbban jár körül egyetlen, viszonylag szűk életdarabot, akkor hiteles, ha egy meghatározott, földrajzilag és szociológiailag körülírható világban végez mélyfúrást. A tárgyiasság — ahogy ma nevezik: a tényirodalom — szintén elkötelezi magát az „itt és most" tényeinek szabatos föltérképezése mellett, esetleg még az olyan lélektani-motivációs újrateremtés mellett is, amelyre Capote *Hidegvérrel* című regénye a sokat idézett példa. Létezik a tényirodalomnak egy másik ága is, amely a „nouveau roman" eljárásaihoz hasonlóan, nagyon aprólékosan, szinte gyötrelmes szabatossággal térképezi föl a külső világot, a tárgyakat, helyszíneket és megőrizve a dokumentum nyers, egyszeri tényeit, egyszersmind úgy gazdálkodik velük, azaz úgy válogat közöttük, majd oly módon csoportosítja őket, hogy egyszeri és általános szüntelenül egybevillanjon, közbeiktatott közvetítők nélkül. A konkrét, az egyedi észrevétlenül átmegy a általánosba, sőt az elvontba is. A hagyományosabb szabású realizmusban a konkrét és az általános a típusban lelt szintézisre: egy személyben, aki magában hordta a legegyénibben individuálisat és a korra jellemző történetileg általánost. Az új próza egyik kísérlete éppen azt célozza, hogy a típusalkotásnak ezt az előítélettel is terhelt fikcióját megkerülje és magában az ábrázolt életanyagban közvetlenül találjon meg minden szintet: egyénit, különöst és általánost.

Már a *Magasiskolával* (1956) ebbe az irányba tapogatózott. A *Magasiskola* egyik legszerencsésebb találata, teljesen egyéniségére szabott elbeszélése. Egy célszerűen berendezett üzemről szól, ahol az emberi cselekvés, sőt létezés néhány alapvonása úgy figyelhető meg és vizsgálható, mint a mikroszkóp tárgylemezén. S ugyanakkor ez a kísérletezésre alkalmas terep mégsem laboratóriumban található, hanem az érintetlen, ősi természet része, egy beláthatatlanul tágas, se nem vad, se nem szép pusztán fekszik, távol a civilizációtól. A solymásztelep lakói „barbár otthoniassággal" tevékenykednek ebben a környezetben; mindent egyetlen célnak: az idomítás ősi rítusának rendelnek alá. A rezervátumszerű állapotban megőrzött természet és a sólymok begyakoroltatásának hasznossági elvei szerint működő telep — olyan kettősség ez, mely fölgyújtotta képzeletét. A természet vegetációja és az ember alkotta gépies rend a létezés egyik állapotát nagyította ki előtte. A sólymokat, ezeket a mítoszból, történelemből, királyi vadászatokról előröpülő madarakat a tervszerű munka gépiességébe fogják és a telepvezető mániákus idomítói fegyelme nemcsak a madarakat tartja előírásszerű rövid pórázon: maguk az idomítók is idomulni kényszerülnek. „A szíj a keret, a rend, a biztonság" — ez nemcsak a sólymokra áll, arra is, aki a szíjat fogja. A pusztai településen kivételes fegyelem uralkodik. A kinti világ az ittenihez képest anarchiában hányódónak látszik. Ez a fegyelem függésrendszert hoz létre, alárendeltséget tesz kötelezővé, s a tökéletesen mozgó gépezethez, az idomítás bonyolult ceremóniájához képest maga a cél: a sólymok begyakoroltatása elenyészően csekélynek, sőt értelmetlennek látszik. A telep gépezete a főnök mániákus akarata szerint szinte önmagáért valóan forog: pontos szabályok szerint, fegyelmezetten — értelmetlenül és kegyetlen módon. Ez riasztja el az odaérkező idegent, aki mind több viszolygással figyelte az előtte föltáruló világot. A *Magasiskola* nem jelkép, de nem is csak egy különös rezervátum

egzotikumainak ábrázolása: azon a határvonalon áll, ahol a tárgyszerűség mintegy pulzálva ki-kitágul elvont jelentéstartományok irányába.

A *Magasiskola* történetét a puszta izzó ege világítja át, a *Jelentés öt egérről* színtere egy szűk és sötét kamra: polcok, ládák, zugok labirintusa. Az egerek kálváriája és biztos pusztulásra ítéltetése a teljes kiszolgáltatottság képzetét ébreszti az olvasóban. Lehetetlen nem arra gondolni, hogy az író ebben a novella-mesterműben az egerek sorsán, elhullásán át az életnek egyik megnyilatkozási módját: az élő iránti közönyét fogalmazta meg. A névtelen tragédiát: nem a meghalást, hanem az elhullást. A rövidre fogott történet, a pontosságával telibe találó stílus, az önmagában vékonyka cselekményt az egyetemes jelentéssel összevillantó módszer a modern novella egyik formaváltozatát állítja elénk. Ha más nem, ez az egyetlen rövid írás is bizonyítja Mészöly kísérleteinek jogosultságát s nem kevésbé eredményességét.

A *Teréz krónikája* című elbeszélés — az előbbivel ellentétben — épp a részvét hősét, az emberekkel törődő csupaszív asszonyt rajzolja, aki — mint Németh László Égető Esztere, Kertész Ágnese — „a nagy személytelenségbe bele tudta lopni a maga kis tüzeit". A pártmunkás Teréz a világban tevékenyen benne élő ember típusa; egyéniségét a segítő szándék és folytonos cselekvés motívumai határozzák meg.

E három elbeszélés mindegyike életművének egy-egy vezérmotívumát hordozza: ember és világ, egyén és társadalom viszonyát elemzi; a hangsúlyt arra téve, mit tehet az ember a kiismerhetetlen világban önmagával, az egyik legidőszerűbb gondnak pedig azt tekinti, hogyan lehetne összhangot találni az egyén és a világ között. Ugyanez a kérdés foglalkoztatta regényeiben is.

### *Regények a rossz lelkiismeretről*

Két regényében, *Az atléta halálá*ban és a *Saulus*ban a döntésre kényszerült ember lélektani és bölcseleti helyzetei izgatják; saját eszméi nyomán haladva, valóságos tanulmányt is írt erről a témáról. Regényei próbára teszik az olvasót, bonyolultak, elvontak, sűrű szövésűek. A külső cselekmény nem szállít izgalmi anyagot; szereplőinek nem hús-vér testi alakja, hanem lelki-szellemi tartalma jelenik meg előttünk. Ez is fokozatosan bomlik ki — és nem az okozatiság egyenes vonalát követő módon, hanem éppenséggel apró tényekből, ismétlődésekből. „Amit szerettem volna — a puszta tényeket leírni, a tárgyakat, az ismétlődéseket, olyan apróságokat, melyeket csak az érezhet fontosnak, aki megtanulta gyűlölni a képzeletet, mert tudja, hogy azzal kezdődik az igazi felejtés" — *Az atléta halála* narrátor-szereplője mondja ki az írónak ezeket a szavait, melyek egyáltalán nem a mesterség technikai fogásaira, stílusára vonatkoznak — ahogy máskor is, stílusa itt is világlátást, értékítéletet fejez ki.

Ez a mondat logikus következménye egy másik állításnak; nevezetesen annak, hogy az időbeli folyamatosságra fölfűzött történet kevesebbet magyaráz meg annál, mint gondolnánk. Némi túlzással írja: „Egyébként nem is nagyon hiszem,

hogy amit olyan fölényes sokat tudással »történelminek« szoktak nevezni, önmagában bármit is megmagyarázna." Ha nem is kell szó szerint vennünk a történelmiségnek ezt az elhárítását, az igaz, hogy *Az atléta halála* a „létezés-élményre" összpontosítja a figyelmet. Romantikus ráfogásnak minősíti azt, ami nem kötődik szorosan a regény hősének mindenkori aktuális élményvilágához. A „létezés-élményt" Mészöly „közérzetnek" mondja, a közérzet pedig a kiterjedés nélküli „itt és most" létezéssel egyenlő. Minden „hozzáadás" nélkül írni meg egyes-egyedül a jelent, leválasztva róla az idő folyamatosságát, mert a múlttal való összekapcsolása már föltételez valamilyen összefüggésrendszert: prózaíró számára kockázatos vállalkozásnak látszik. S kérdés, véghez vihető-e egyáltalán, hogy az időt az író mintegy térszerűen kiteregesse és csak a mindenkori aktuális jelent ragadja meg, de olyanformán, hogy közben az epikai elbeszélésről se mondjon le.

Ezek a kérdések akkoriban erősen foglalkoztatták Mészölyt. Gondja sok ponton érintkezik a modern francia próza törekvéseivel, Gide-től az „új regényig"; a regényírás az ő számára is félig-meddig a világról szóló bölcselkedés alkalmául kínálta magát.

Amit ebből sikerült megvalósítania *Az atléta halálá*ban, az a tárgyias, hűvös, reflexiómentes elbeszélés volt; a cselekmény bonyolításának épp annyi helyet engedélyezett, ami nélkül időben zajló folyamatot aligha lehetne rögzíteni. Ámbár elég nagy időt, majdnem húsz esztendő eseményeit pásztázza át a regény 1938-tól az ötvenes évek közepéig, a történelem eseményeiből azonban egy-egy jelzésnél többet nem érzékeltet; a korábrázolás követelményét pedig elhárítja magától, félretolja. Annál nagyobb odaadással merül el a tér hűvös, szubjektivitástól mentes szemléltetésében. Szereplőit nemcsak az időben jeleníti meg, hanem a térben is ábrázolja őket — a tér, a térszerűség és a tárgyak szintén részt vesznek a regény jelentésének megfogalmazásában. Ahogyan az írói kommentár mondja: „Nincs kerek magyarázat. Csak tények vannak, úgy látszik. Meg erős, átható tájak." Többre nem vállalkozhat az író, mert csak az nyomozható ki, hogy *akkor* és *ott* mi történt, a folyamatot utólag mi látjuk bele az eseményekbe. Helyesebb tehát, ha az író nem akarja megmagyarázni, hogy az egyes élménydarabok között milyen összefüggés teremthető. A regény nem kívánja azt kétségbe vonni, hogy az élet értelmezhető, de a hagyományos elbeszélői eszközöket ehhez félrevezetőknek vagy elégteleneknek tartja. A magyarázó kulcsot nem azáltal kapjuk kézhez, hogy az író az események közötti részeket kitölti cselekménnyel, s ilyenformán mintegy értelmező motivációs rendszert kényszerít rájuk. A jelentésnek enélkül kell kiviláglania.

A hatvanas években egymás után jelentek meg az oknyomozó regények, s ezekkel összehasonlítva Őze Bálint történetét, nyomatékosabban érzékeljük *Az atléta halálá*nak a lezajlott események elbeszélhetőségén töprengő utalásait. Az oknyomozó regény a történet végét, az események lezárását azért illesztette a regény élére, hogy fordítva, a végéről indítva az eseményeket arra összpontosítsa a figyelmet, ami a lényeg — s a fölösleges részleteket mellőzve földerítse mindazt a belső és külső okot, melyek a következményhez vezettek. Ez a regényforma szigorúan motivált szerkezetre épülhetett, hiszen épp az volt a célja, hogy egy bizonyos kifejlet

előzményeit az elbeszélés eszközeivel részleteiben fölidézze és magyarázatot keressen az előrebocsátott végeredményhez.

Regénye az oknyomozó szerkezet epikai fogásával indul: az atléta halálával. A regény abból áll, hogy valaki utólag próbálja egységes képbe összeállítani a versenyző életének eseményeit, hogy aztán fény derülhessen az értelmetlennek tetsző halál okára. De az oknyomozást az előbb mondottak szerint értelmezi: a nyomozó narrátor nem talál, mert nem is találhat föltétlen bizonyosságra. *Az atléta halála* végül csupán ebben az egyetlen vonatkozásban emel vétót: az epikai kompetencia kiterjesztése, túlnövelése ellen tiltakozik, ehelyett a fontos apróságoknak, kis élettényeknek, tárgyaknak, véletlen egybeeséseknek tulajdonít a megszokottnál nagyobb jelentőséget és jogot kér egyúttal az elbeszélés bizonytalansági tényezője számára is.

*Az atléta halálá*nak „közérzet"-elemzése a versenyzőt, azaz a gyorsaság, a cél, a nagyobb teljesítmény igézetében élő embert kíséri el a pusztulásig. Az atléta egy metafora hordozója is: bűntudattal élte az életét, szorongott a múltja miatt, s miközben tréningezett és versenyzett, önmaga elől is menekült. Az önmegvalósítás esélyét játszotta el, s azért lett belőle „békétlen versenyző", mert önmagában nem tudott rendet, összhangot teremteni. A sportoló — de persze nemcsak ő, sőt elsősorban nem is csak ő — valamit úgy akart elérni, hogy közben sok mindenről lemondott, életéből kirekesztett. A tárgyak, élmények, távolságok hajszolása megajándékozta birtoklóját a diadal pillanatnyi örömével, közben azonban — a cél érdekében — rengeteg dolgot elveszített. Mészöly nem a sport metafizikáját írta meg, hanem az önmagával egyre kevesebbet törődő ember lélektanát és metafizikáját.

A kórosan egyoldalú, teljesítményt hajszoló civilizációs életforma metaforájává nőtt az atléta alakja. Másik regénye, a *Saulus* (1968) közismert bibliai példázatával, az emberiség közös mitológiai kincsének számító „pálfordulás"-históriájával ellenkező előjelű emberi utat nyomozott végig. A regény főhőse, aki szintén meghasonlott emberré válik, sokáig a vállalt ügy iránt érzett erkölcsi kötelezettség fegyelmében élt. Apró jelek támasztottak benne kétséget, s azután, hogy a damaszkuszi út porába lerogyott és a tarzuszi Saulusból Paulus lett: a kérlelhetetlen üldöző a gyengék oldalára állt.

Saulus a templomi nagytanács bizalmi embere, feltétlen híve az Eszmének és a Törvénynek, benne is élnek azonban kimondatlan és megmagyarázhatatlan kételyek, melyeket úgy próbál elnyomni magában, hogy még nagyobb hévvel vadászik a Jézus-követők után. Saulus kétségeit néhány jelentéktelennek tetsző élmény mozgósítja. Két lázadót kellene elfognia, a napokon át tartó üldözés nem jár sikerrel. A kudarc szégyene hajszálrepedéseket idéz elő a szilárd meggyőződésen. Nyugtalanító, kétértelmű emlékek tolulnak fel benne, s hiába akarja belső megingását újabb üldözéssel: próbatételekkel legyűrni, a kétségektől föllazított én már nem tudja meggyőződésének nyugalmát visszaállítani. Bizonytalanság hajtja Saulust jeruzsálemi tisztogató „hadjárataiban". S amikor damaszkuszi útjára a megkövezett Istefanosz sarujában elindul, hogy a prédikátor barátait kézre kerítse, már félig az üldözöttekkel azonosul. Az út végén a fény megvakítja, s

három nap múlva, mikor látását visszanyeri, az üldözöttek szemével nézi a világot és benne önmaga helyzetét.

Az Apostolok Cselekedeteiből ismert történetet a regény ezen a ponton metszi el, a folytatást a Bibliából tudjuk: a templomi rendőrség nyomozója Pál apostollá alakul. Másféle elkötelezettség szószólójává és intézmény szervezőjévé. Saulus egyensúlyát vesztett emberré lett, amint fokozatosan ráébredt a nagytanács törvényvilágának önkényességére, a rítust magyarázók megtévesztő logikájára. Egyensúlyát nem az elkötelezettségről való lemondással akarta visszaszerezni, hanem új elkötelezettség vállalásával, így nyerhette el megint az azonosulás nyugalmát: lelkiismeret és kötelesség összhangját.

Az író a pálfordulás történetét nem világnézeti, hanem lélektani síkon dolgozta fel, és az epikai eseménytelenségbe rejtette el mondanivalója fokozatos kibontását. Sőt, a *Saulus* cselekményvezetését nemcsak fokozatosság, hanem szándékolt visszatartottság is jellemzi. Saulus éppen hogy nem egyszerre ébred rá helyzetének kettősségére: a szégyent és bizonytalanságot kiváltó epizódok szinte észrevétlenül ingatják meg föltétlen hitét. Az elbeszélés visszatartottsága főleg a Saulus nyomozó útjait megörökítő epizódokban érzékelhető. Alig mozdul bennük valami, apró jelek, jelzések utalnak a lélek belső változásaira. A regény idővilága még inkább elmélyíti az eseménytelenség képzetét. A cselekmény időkeretei világosan kirajzolódnak, a történet három-négy hónap alatt zajlik le, négy esztendővel az áruló rabbi kivégzése után. Saulus visszaemlékezései is ebbe a négy-öt esztendővel ezelőtti közelmúltba kanyarodnak vissza. A történet során aztán már korántsem ilyen világos kontúrúak az időhatárok: az idő elmosódik, s ez még élesebben kiemeli a főhős kritikus helyzetét, kötelesség és lelkiismeret közötti hányódását. Nem kevésbé jelentős az a különbség, mely Saulus belső világának homálya és a külvilág tárgyiasan pontos rajza között feszül. A jeruzsálemi utcák, sikátorok, házak, a sivatag és a kopár sziklapartok szinte geometriai élességű leírásokban támadnak életre. Saulus személye a tárgyak megbízható egyértelműségét és a személytelen hatalmat gyakorló templomi törvénymagyarázók áthatolhatatlan világát kapcsolja össze.

### *Az elbeszélés határai*

A *Saulus* lezárt pályáján egy alkotói periódust, mindazzal, amit utána írt, az elbeszélés ismeretelméleti határait próbálta letapogatni, illetve ezeket a határokat tágította tovább novelláiban és regényeiben. A kísérletezés egyik irányát változatlanul a tárgyiasságban találta meg, a „csak ponttól pontig" haladó történet rögzítésében, ahogyan ezt a *Pontos történetek, útközben* (1970) című regénye élére helyezett mottóval is hangsúlyozta. Azt mondhatnánk, ez az első tisztán reális fogantatású könyve; a nyersen valószerű, elsődleges élmény árad az elbeszélés mindegyik részletéből. Ekkortájt szívósan kutatta az előítéletmentes ábrázolás lehetőségeit, és épp e könyv írása idején foglalkoztatta erősen a cinéma direct problémája. Megragadni a tényeket és csak „ponttól pontig" haladni; rögzíteni azt, ami szemünk előtt történik, vagy azt, ami épp csak látható; elhárítani mindennemű

előzetes tételt — ez a *Pontos történetek* írójának ars poeticája, s ezt valósítja meg a könyv, mikor „lejegyzi" az ide-oda utazó asszony élményeit. Az írói szem a cinéma direct módszerét alkalmazza, nem emel ki, nem nagyít föl eseményeket, az emberek, események, tárgyak között nem állít föl rangsort. „Éber tárgyilagossággal" figyel: ez a fő erénye.

Persze nem létezik olyan cinéma direct, amely végül ne sugalmazna jelentéstartalmat az egymás mellé sorakozó történetekkel, látványokkal vagy akár magukkal a tárgyakkal is. S észrevehetjük, hogy Mészölytől valóban távol esik a szenvtelen kívülállás írói magatartása. Igazában szenvedélyesen érdekli mindaz, ami elébe tárul és részvéttel nézi az utazások során megismert kisszerű, elgyötört, szánandó emberi sorsokat, köröttük az utcák, házak, lakások szomorú és fojtogató díszleteit. Sivár, reménytelen, céltalan mélyvilág jelenetei vonulnak el a regényt imitáló elbeszélésfüzérben és a tárgyilagosságon átüt a megdöbbenés, amit a társadalom peremvidékein tenyésző — külső kényszer vagy belső gyengeség hatására — elrontott emberi sorsok látványa ver föl az íróban.

Ugyanebből az élményanyagból sarjadt az *Öregek, halottak* (1973) című elbeszélése, amely az emberi gyöngeség, nyomorúság naturalista megfigyelését a megértő, azonosuló részvét együttérzésével ötvözi egybe. A tárgyiasság itt az emberi dolgok szomorúan kicsinyes tényeinek kibeszélését, kendőzetlen rajzát jelenti. A *Riport* és *Nyomozás* címen közölt, egyugyanazon témakört festő novelláiban szintén föllelhető ez az írói szemérmetlenség, a prüdériát megfricskázó néven nevezés, de ezekben az írásaiban a kötetlen képzetkapcsolás, a legkülönbözőbb tartalmú emlékképek egymás mellé helyezése kap mégis nagyobb hangsúlyt. A „nyomozás" éppen ellentéte a „ponttól pontig" haladásnak, a szubjektív időélmény váratlan ugrásait, váltásait példázza, amelyből végül mégis az összetartozás képzete áll egybe. Ezen az úton legmesszebb az *Alakulások* (1973) című írásában jutott el, mely egy kísérletezési folyamat végállomásának tekinthető, s hogy maga is kivételes fontosságot tulajdonított neki, az is jelzi, hogy összegyűjtött novellái vaskos gyűjteményének is ezt a címet adta (*Alakulások*, 1975). Elveti benne a szépprózа ábrázolási funkcióját, s önálló jelrendszert teremtve, magát a nyelvet, a kommunikáció anyagát és eszközét teljesen egyéni módon idomítja céljaihoz. Tárgyát egyféleképpen írhatjuk körül: ennek az írásnak az a témája, hogy jött létre a szöveg, milyen fokozatokon át valósult meg, miképpen lett azzá, ami. Egyetlen dologról tájékoztat: önmagáról és arról, hogy semmi sem „ugyanolyan".

A *Riportok, Nyomozások* és az *Alakulások* előkészítő munkát végeztek: *Film* (1976) című regényéhez szállítottak nélkülözhetetlen tapasztalatokat. Ezt a kisregényt tekinthetnénk úgy is, mint az elbeszélői illetékesség témájára írott művet, annyira telítve van a szépprózai ábrázolás határainak, a személyesség és tárgyilagosság alternatíváinak boncolásával. Egy elképzelt filmforgatást utánozva, felhasználja a cinéma vérité módszerét, hogy lehetőleg teljes és aprólékos tárgyilagossággal számoljon be egy rozzant, öreg házaspár halál felé tartó csoszogásáról. A képzeletbeli kamera a városmajori Csaba utcán követi őket nyomon, és csak azt fényképezi végtelen türelemmel, ami látható, tapintható

rajtuk, ami alakjukból, arcukból, tárgyaikból megpillantható. Ez a jelen idejű történet-látvány az ember esendőségét, nyomorúságát, halál előtti kiszolgáltatottságát, a biológiai-természeti sors mindenkit egyformán sújtó és lealacsonyító végzetét foglalja viszolyogtatóan naturalista képekbe. A kamera szenvtelenül tárgyilagos pásztázását olykor megszakítják az író közbeszólásai, kommentárjai, melyek azt hangsúlyozzák, hogy a felvevőgép nemcsak a vánszorgó házaspárt figyeli, hanem arra is ráirányul, aki a gép mögött áll. Ebben a regényében megint újra meg újra visszatér állandó gondjához: hogyan biztosítható az az alkotás számára legkedvezőbb írói magatartás, mely megfelelő arányban vegyíti az elkerülhetetlen személyességet a kívánatos tárgyilagossággal? A válogatás és választás felelősségét is bevonja a regény világába, számot vet azzal, hogy a kamera objektivitása nem mondhatja ki az utolsó szót, a tárgyilagos megfigyelés önmagában nem lehet elégséges megközelítési módszer még a Csaba utcában történtek rögzítéséhez sem. Minden apró jelenség mögött ott tartózkodik a múlt, a tárgyakhoz, helyszínekhez hozzátapad az idő, a történelem dimenziója. S azt, ami elmúlt, a cinéma vérité módszerével működő kamera nem kaphatja lencsevégre, elő kell lépnie a gép mögül az író-rendezőnek, hogy az öreg házaspár útvonalának és annak a városnegyednek a történelmét, ahol életük lepergett, apró jelek, véletlenül fönnmaradt dokumentumok, személyes kacatok segítségével rekonstruálja.

A *Film* története vissza is kanyarodik a múltba, az 1912-es „véres csütörtök" eseményeihez, de még távolabbra is, érintve Martinovicsék vérmezői kivégzését, az 1919-es forradalom eseményeit, a nyilasok vérengzését 1945 januárjában és az ötvenes évek elejének nehéz légkörét. S ennek a történelmi eseménysornak kiragadott epizódjai, amelyek sehogy se vagy éppen csak hogy kapcsolódnak az öreg házaspár életéhez, a biológiai romlás mellé a történelmi katasztrófák és borzalmak képeit társítják. Okozati összefüggés nem fedhető fel a két időréteg mozaikjai között, legfeljebb itt-ott lehet valószínűsíteni megfeleléseket, az a biztos csupán, hogy a néma szereplő, a helyszín volt azonos, az „látott" mindent, ami a környéken lezajlott, de a városnegyed képe is annyira átalakult, hogy a föltételezések még a topográfiai viszonyok rajzából sem iktathatók ki teljesen.

A regényben tehát három réteget különíthetünk el egymástól. Az egyik jelen idejű: az Öregember és Öregasszony halál felé vánszorgását örökíti meg a kamera a lehető legobjektívebben. A múlt különböző pillanataiból kikerekedő másik réteget bízvást nevezhetjük históriainak, mert az elbeszélő mindig valamelyik jelentős történelmi eseménysorból ragad ki egy-egy villanásnyi epizódot, tárgyi emléket. S végül harmadik rétegnek tekinthetjük az író reflektálását tárgyára és magára az alkotás folyamatára. Ha mármost ezeket a regényrétegeket nézőpontunk: az epikai kompetencia felől próbáljuk szemlélni, világos lesz, hogy Mészölyt főként a filozófiai kérdésfeltevésként is számításba vehető oksági összefüggések epikai hasznosíthatósága érdekelte. Mennyire nyúlhat bele tárgyába az író és miként kell magát távol tartania tőle, vagyis hogyan alakulhat az azonosulás és eltávolítás mértéke vagy játéka?

A *Film* ezért először végigpróbálja, hogy mit lehet a puszta tárgyakkal, a külsővel, az objektív leírással kezdeni. Az Öregember és az Öregasszony alakja,

ruházata, szörnyű biológiai vegetációja is tárggyá változik a könyörtelenül figyelő kamera előtt: beleolvad az utca, a környék tárgyi világába. Az elviselhetőség határáig feszíti az objektív tárgyleírást, azt az elbeszélő módszert, hogy világnézeti, metafizikai premisszák nélkül csak empirikus tapasztalatairól adjon számot. Az empíria az egyik szilárd pont, ahol az elbeszélő megvetheti a lábát. De nem elégedhetik meg vele — ez derül ki a regényből. Mint már utaltunk rá, a tárgyaknak is van múltjuk, a természetnek is és mindenekfölött pedig a biológiai szervezetük rabságába zárt embereknek. A tényeket a végtelenségig lehet halmozni a jelen idejűség síkján — a kamera türelmes —, de mentől több tény sűrűsödik össze, annál inkább megnő az igény kontextusba állításuk iránt. A *Film* a kontextusba állítás műveletét is elvégzi, s ennek végigvitele gyökeresen másféle eljárásmódot kíván: a szenvtelen, nem ítélkező objektivitás után a teljes szubjektivitás módszerét, a képzettársítást. A múltból kiragadott históriai pillanatokat az író asszociációs érzékenysége s nem pedig egy szigorúan zárt oksági motivációs lánc emeli be a regény közegébe. A múltból vett képeket már nem a kamera fényképezi, hanem az elbeszélő kutatja fel, s próbálja egyúttal hozzáilleszteni őket a tárgyias leírásban felgyűlt tényanyaghoz. A regénynek ez a két rétege folytonosan egymásba olvad: az objektivitás és a szubjektivitás kölcsönösen kommentálja a másikat. Következetes tudatossággal megvont határok között. Míg a cinéma vérité körülhatárolt térben mozoghat csupán, az asszociáció tökéletes szabadságot élvez — elvileg. Mészöly ugyanis nem engedi szabadjára a képzettársításokat, meghatározott történelmi konfliktussorozat körében hagyja érvényesülni őket, mert az a célja velük, hogy a leírást kontextusba helyezzék. A leírás: az ember esendő, nyomorult, halálnak kiszolgáltatott volta; a kontextus: a történelem, mely ugyanolyan könyörtelen és válogatás nélkül lesújtó hatalom, mint egyéni biológiai sorsunk. A kép, ami elénk tárul, a lehető legsötétebb.

A *Film* szomorú, lehangolóan kegyetlen regény, de nem részvét nélküli: a biológiai lét pusztulását, a társadalom közönyét és a történelem vérontását enyhíteni próbálja a megértéssel, a szánalommal, az együttérző irgalom szavával. Csak enyhíteni; a szörnyűségekkel, a biológiai romlással, a nemiség csapdáival és perverzióival, az undor és a mocsok képeivel szemben nem tud, nem akar egyenrangú ellenerőket felvonultatni, mert úgy véli, az a történelmi és biológiai létezés botránya, „hogy legönzetlenebb közbelépésünk se lehet több a *caritas* jobb híján hatásosságánál, végül is". A szeretet keresztényi motívumokat sem nélkülöző erkölcsi elvébe kapaszkodik az író, a részvétet szegezi a teljes, mindent elöntő reménytelenséggel szemben. Nagyon erőtlen lenne azonban a regény pusztulás ellen tiltakozó hangja, ha az író mindössze a részvét mentőkötelébe fogódzkodna. Erkölcsi ítélet is benne rejlik a történetek leírásában, bár ez az ítélet soha nem erősödik fel annyira, hogy a romlás, a megsemmisülés eszmei vitapartnere lehetne. De jelen van az öreg házaspár végóráinak rajzában, és megtaláljuk abban a jelenetben is, amikor a kamera a halottak szemét fényképezi: az öregemberét, a kórházból kihurcolt, halomra gyilkolt zsidókét és a kivégzett nyilas karszalagosokét. „S bár megengedhetetlen, a képmezőt betöltő két szem alig fog különbözni a szakadt pizsamák alól kicsillanó szemektől; vagy (ami már nem dokumentálható) a

három karszalagosétól, akiket pár óra múlva végeznek ki ugyanott." Az a megengedhetetlen, hogy a halálban eltűnik a különbség: a természetet, a biológiai pusztulást nem javíthatja ki az erkölcs. A megengedhetetlenség tudata, mely világos és éles különbséget érzékeltet — nemcsak itt és egyszer — a társadalmi cselekedetek között, szintén alkotóeleme a regénynek, ennek tudomásulvétele nélkül félreértenénk Mészöly önkínzó és kegyetlen tárgyilagosságát.

*Kiadások*

Vadvizek. É. n. [1948] — Hétalvó puttonyocska. 1955. — Sötét jelek. 1957. — Fekete gólya. 1960. — Az elvarázsolt tűzoltózenekar. 1965. — Az atléta halála. 1966. — Jelentés öt egérről. 1967. — Saulus. 1968. — Pontos történetek, útközben. 1970. — Alakulások. 1975. — Film. 1976. — A tágasság iskolája. 1977. — Bunker. — Az ablakmosó. 1979. — Szárnyas lovak. 1979. — Érintések. 1980.

*Irodalom*

*Vajda Endre:* Mészöly Miklós: Vadvizek. Mk 1948. 391—392. — *Rónay György:* Mészöly Miklós: Sötét jelek. Vig 1958. 119—121. — *Pándi Pál:* A tagadás tagadása. Vita egy írói állásfoglalással. ÉI 1963. 49. sz. és Élő irodalom. Szerk.: *Tóth Dezső.* 1969. 497—502. — *Tóth Dezső:* Hatalom, erkölcs, osztályharc. Kr 1964. 4. sz. 3—12. — *Görgey Gábor:* Mesék és képek. Mészöly Miklós: Az elvarázsolt tűzoltózenekar. MNemzet 1965. aug. 15. — *Béládi Miklós:* Mészöly Miklós: Az atléta halála. Kr 1966. 5. sz. 49—53. — *Bori Imre:* Írók a „pálya szélén". Híd 1966. 457—458. — *Rónay György:* Mészöly Miklós: Az atléta halála. Vig 1966. 553—556. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 424—426. — *Békés Tamás:* Jelentés öt emberről. (sic) ÚÍ 1968. 5. sz. 122—124. — *Faragó Vilmos:* Írók a „pálya szélén". ÉI 1968. 4. sz. — *Faragó Vilmos:* Heródes és Saulus. ÉI 1968. 35. sz. — *Héra Zoltán:* Saulusból Pál. Nszab 1968. szept. 7. — *Pomogáts Béla:* Mészöly Miklós parabolái. Kr 1968. 12. sz. 51—56. és *P. B.:* Sorsát kereső irodalom. 1979. 247— 268. — *Tóth Dezső:* Zsákutca. Nszab 1968. febr. 4. — *Pályi András:* Mészöly Miklós: Saulus. Alf 1969. 1. sz. 85—86. — *Thomka Beáta:* Saulus személyiség-struktúrája. ÚjSymp 1969. 48—49. sz. 29—30. — *Bor Ambrus:* Mészöly Miklós: Pontos történetek, útközben. MNemzet 1970. jún. 28. — *Faragó Vilmos:* Új regény? ÉI 1970. 28. sz. — *Mérei Ferenc:* Elkötelezettség és ambivalencia. Mészöly Miklós Saulusának lélektani implikációi. Kr 1970. 1. sz. 23—26. — *Szalay Károly:* A mészölyi esztétika továbbfejlesztése. Napj 1970. 9. sz. 10. — *Tandori Dezső:* Mészöly Miklós: Pontos történetek, útközben. Kr 1970. 11. sz. 56—58. — *Zsugán István:* Az Élet és Irodalom látogatóban Mészöly Miklósnál. ÉI 1970. 23. sz. és Látogatóban. Szerk.: *Lengyel Péter.* 1971. 275—283. — *Béládi Miklós:* Jelentés egy íróról. Kr 1971. 11—12. sz. 70—78. és *B. M.:* Érintkezési pontok. 1974. 533—555. — *Gáll István:* Mészöly Miklósról pontosan, pontatlanul. ÚÍ 1971. 2. sz. 121—125. — *Horpácsi Sándor:* Mészöly Miklós: Pontos történetek, útközben. Alf 1971. 3. sz. 90—91. — *Pályi András:* Mészöly Miklós: Pontos történetek, útközben. Je 1971. 181—182. — *Rónay György:* Mészöly Miklós: Jelentés öt egérről. — Saulus. *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 427—430, 431—436. — *Béládi Miklós:* Elbeszélés vagy „szöveg"? Mészöly Miklós: Alakulások. Je 1973. 646—648. és *B. M.:* Érintkezési pontok. 1974. 556—562. — *Levendel Júlia:* Ponttól pontig. Mészöly Miklós Nyomozás című rövid prózájáról. Je 1973. 465—469. — *Szörényi László:* Saját halál, saját élet. Je 1973. 644—645. — *Béládi Miklós:* A tények parabolája. Alf 1974. 3. sz. 49—59. és *B. M.:* Válaszutak. 1983. 288—298. — *Hallama Erzsébet:* Három ifjúsági regény. (Köztük Mészöly Miklós: Fekete gólya.) Je 1974. 1. sz. 93—94. — *Alexa Károly:* Mészöly Miklós: Alakulások. Kort 1975. 1505—1507. — *Béládi Miklós:* Mészöly Miklós: Alakulások. Nszava 1975. szept. 27. — *Kis Pintér Imre:* Egy magatartás nyomozása. ÉI 1975. 35. sz. és *K. P. I.:* Helyzetjelentés. 1979. 135—142. — *Szász Imre:* Könyvespolcom. Mészöly Miklós: Alakulások. MH 1975. szept. 21. — *Tarján Tamás:* Mészöly Miklós: Alakulások. MNemzet 1975. jún. 22. — *Agárdi Péter:* Jegyzetek Mészöly Miklósról. Kr 1976. 2. sz. 14—15. — *Agárdi Péter:* A párbeszéd folytatása. Kr 1976. 6. sz. 19—20. — *Bodnár György:* Szorongó hősök — töprengő író. *B. Gy.:*

Törvénykeresők. 1976. 395—401. — *Faragó Vilmos:* Semleges kameraállás. ÉI 1976. 23. sz. — *Fülöp László:* Mészöly Miklós elbeszéléseiről. ÚÍ 1976. 3. sz. 107—110. — *Könczöl Csaba:* Kórtani makettünk, Mészöly Miklós. Kr 1976. 6. sz. 18—19. — *Pomogáts Béla:* Fiktív forgatás. Je 1976. 1038—1041. — *Simon Zoltán:* Mészöly Miklós: Film. Alf 1976. 7. sz. 71—72. — *Szávai János:* Formabontás, formateremtés. ÚÍ 1976. 11. sz. 110—111. — *Tarján Tamás:* Mészöly Miklós: Film. MNemzet 1976. júl. 25. — *Tóth Dezső:* Tanulságos viták. Kr 1976. 6. sz. 21. — *Agárdi Péter:* Humanizmus és művészi hitelesség. Kr 1977. 9. sz. 14—15. és *A. P.:* Korok, arcok, irányok. 1985. 379—384. — *Albert Gábor:* Caritas és kegyetlenség. Kr 1977. 12. sz. 8. — *Babics László:* Megjegyzések a Filmről. Kr 1977. 12. sz. 9. — *Könczöl Csaba:* Rendezés vagy végrehajtás? Kr 1977. 9. sz. 12—13. — *Marx József:* Duplafedelű következetesség. ÉI 1977. 51. sz. — *Miklós Tamás:* Kicsi, csúf emberek? Kr 1977. 5. sz. 7—8. — *Cs. Nagy István:* Mészöly Miklós gyermekkönyvei. Életünk 1977. 1. sz. 92—96. — *Pomogáts Béla:* A magány atlétája. *P. B.:* Regénytükör. 1977. 222—230. — *Béládi Miklós:* Az elbeszélés illetékessége. Je 1978. 1. sz. 81—86. és *B. M.:* Válaszutak. 1983. 299—310. — *Hermann István:* Mészöly Miklós: A tágasság iskolája. Kr 1978. 3. sz. 23—24. — *Székely Ákos:* Alakulások. Mészöly Miklósról. Életünk 1978. 2. sz. 158—166. — *Berkes Erzsébet:* A szemtanú és a látszat. ÉI 1979. 33. sz. — *Csűrös Miklós:* Mészöly Miklós: Szárnyas lovak. Kort 1979. 1141—1145. — *Csányi László:* Mészöly Miklós: Szárnyas lovak. Kort 1980. 1. sz. 155—157.

# SZABÓ MAGDA
(1917)

*Sikeres indulás: a Freskó és Az őz*

„Két író házasságából születtem" — írta Szabó Magda önéletrajzi regényében, az *Ókút*ban. Kiterjedt családjának több tagja a vidéki literátor-nemesek és a lateiner értelmiségiek irodalomtörténetileg is számon tartott képviselője volt: „Sárosy Gyula, az Arany Trombita szerzője éppúgy unokatestvére volt Szabó nagyapámnak, mint a Megkövetem a téns nemes vármegyét költője, a Cimbalom című kötet szerzője, Szakál Lajos." Hajlam és családi hagyomány tehát egyaránt az irodalomhoz vonzották Szabó Magdát, akinek ez a kiterjedt család, ez az életutakban, sorsokban, jellemekben szinte kimeríthetetlen gazdagságú emberi galéria ihlető forrás s írói nyersanyag is lett egyszersmind. A család mellett a szeretett város, Debrecen adta a legtöbbet az írónak. „Debrecenben születtem, családom története egybeszövődött a magyar történelemmel, amellett protestáns felekezetére büszke kálvinistának nevelt a Dóczy" — írta egy visszaemlékezésében. S így emlékezik a már említett *Ókút*ban: „A város, s hitem szerint alighanem a világ szíve is a Nagytemplom volt".

Első regénye is ezekből az éltető forrásokból táplálkozik. A *Freskó* azon művek közé tartozik, amelyek, sajnálatos módon, nem kis késéssel jutottak el az olvasóhoz. 1949-ben, a „fordulat évében" Szabó Magdát költői munkásságáért Baumgarten-díjra jelölték — ám a díjat a miniszter az utolsó percben visszavonta. A díjat a *költő* Szabó Magdának ítélték, akinek már két, feltűnést keltő s meglepően érett verskötete jelent meg: a *Bárány* és a *Vissza az emberig*. Az írónő az ötvenes években iskolában dolgozott, tanári képesítését kamatoztatta (latin—magyar szakot végzett Debrecenben), ám az iskolában töltött évek alatt is írt, s mivel a vers nem mindig bizonyult már elégségesnek számára, tapasztalatai, mondanivalói szélesebb medret kívántak maguknak — regényt írt. „Azt hitték, elhallgattam, pedig csak a férjemen és szüleimen kívül nem mutattam senkinek, mit csinálok, és műfajt változtattam, mert fuldokoltam már a saját verseim keserves világában. Elkezdtem körbe figyelni, más boldogabb-e, mint én: olyan masszív boldogtalanságot láttam magam körül, hogy érdekesebbnek éreztem annak rögzítését a saját egyéni keserveimnél." — vallotta az Új Írás hasábjain, a *Pályám emlékezete* című visszaemlékezésben. Így született meg, az íróasztalfiók számára, a *Sziget-kék* című meseregény, a *Freskó*, *Az őz*, a *Mondják meg Zsófikának* című ifjúsági regény és a *Disznótor* egy része.

A *Freskó* 1958-ban jelent meg, azon művek sorában, amelyek a sematizmus évei után az irodalom újjáéledésének első hírnökei voltak, a megújhodás első jeleiként láttak napvilágot. A *Freskó* az év egyik legnagyobb könyvsikere lett, méltán népszerű volt az olvasók és szakmabeliek körében egyaránt. A kritika őszinte lelkesedéssel üdvözölte az „új, vérbeli női epikust", az olvasók pedig hasonló lelkesedéssel kapkodták szét a példányokat. A siker több tényezőre vezethető

vissza. Az írónő által feldolgozott életanyag és miliő már önmagában is figyelemfelkeltő lehetett a regény megjelenése idején, a sematizmus tematikai egyoldalúsága után. Újszerű volt nemcsak a téma, de a választott forma is: Szabó Magda újra felfedezte a belső monológot, a nem éppen új, de Magyarországon elég gyér hagyományú, s az ötvenes években alig használatos regénytechnikai eljárást. A *Freskó* belső monológok füzére, így a nézőpontváltozás — akkor revelációszámba menő — módszerét is felhasználja.

A regény szereplői: egy református papcsalád tagjai, akik, sokéves távollét után temetésre gyűlnek össze a parókián. Az ő párhuzamos belső monológjaikban tárul fel a múlt, melynek bonyolult, rejtett szálai ezen a napon érnek össze, dramaturgiailag is ekkor robbantva ki az addig csak parázsló konfliktusokat. „S mert ez a nap ilyen sűrítetten drámai, mert nemcsak a koporsóban fekvő asszony életét búcsúztatja a tarbai harang, hanem az élők elmúlt és jövendő élete felett is szól: épp ez a sűrítettség teszi a legtermészetesebbé az írónő számára, hogy szereplőivel bejárassa a régmúltat..." — indokolja a regénytechnikai eljárásnak az anyagból való szerves eredetét kritikájában Béládi Miklós.

A *Freskó* mereven kálvinista, puritán, zsarnok esperesének, ha nem is minden vonásában, de modelljéül szolgálhatott a nagy műveltségű, szigorú nagyapa, Szabó esperes alakja. Az író önéletrajzi regényéből és a *Régimódi történet* című dokumentumregényből ismerős családtagok arcéle is felsejlik a kitűnően formált karakterek mögött. Tarba városában sem nehéz felfedezni az írónőt szárnyra bocsátó szülővárost, a mindig visszavágyott Debrecent. S önéletrajzi elemekből építkezik a főhősnő, Annuska megformálásában is. A nyomasztó levegőjű, a zsarnok apa uralma alól szabadulni akaró, festőművészi ambíciókat dédelgető fiatal lány, aki Pestre szökik: a háború utáni nehéz, de lelkesedésben és tettvágyban gazdag esztendők Szabó Magdája is. Annuska sem adja fel elveit, önállóságát, s távol tartja magát az ötvenes évek könnyű érvényesülést kínáló, de művészi megalkuvásra kényszerítő intézményes kiállítási, megjelenési lehetőségeitől. A függetlenség, a meg nem alkuvó öntörvényűség és őszinteség mintája a főhősnő számára Anzsu, a család mindenese, aki ösztönös művész. Az ő ellenpontja a színes családi palettán a hazug, minden aljasságra kész Árva — aki a regény cselekménye idején épp a pártba készül belépni, hogy így alapozza meg karrierjét. Az idős pap másik leánya, Janka Annuska ellenpólusa: önállóságra képtelen, a zsarnokságnak megadóan fejet hajtó lény. Nem teljesen kidolgozott a regényben Janka férjének, a „békepap"-nak a figurája. Kun László őszintén, hittel vállalja a „békepap"-ságot, mely az ötvenes években legalábbis ellentmondásos, konfliktusos szerep volt — s ez vagy naivságot, vagy karrierizmust feltételez. Kun László azonban nem naív, és nem karrierista, s így figurája erősen leegyszerűsítettnek tűnik. Legerősebb, minden mást háttérbe szorító vonása Annuska iránti, szinte elemi erejű vágyakozása. Számos mellékfigura, néhány erőteljes vonással megrajzolt alak elevenedik meg ezen a gazdag, sokszínű freskón: öregségükre kiszolgáltatott, mindennapjukért rettegő családtagok és régi cselédek, a „régi világ" hírmondói. De egy „új világ" hírnökei is, mint a jó szándékú, segíteni kész Zucker Éva, Annuska gyerekkori

barátnője, akit — a békepaphoz hasonlóan — naiv idealizmus fűz a korabeli jelen, vagyis az ötvenes évek társadalmához.

Mesterien felépített a regény szerkezete, mely széles alapozással, látszólagos kitérők egymásutánján keresztül jut el a fergeteges végkifejlethez. A kitérők, az egyes szereplők belső monológjai azonban szinte mértani pontossággal illesztik össze a cselekmény mozaikjait, festik meg a *Freskó* hátterét, s világítják meg különböző nézőpontokból azt a sokrétű és bonyolult társadalmi, történeti folyamatot, amely a család több nemzedékét alakította, sorsukat meghatározta a századelőtől az ötvenes évek közepéig. Annuska alakja a regényben a szabadság, a függetlenség, az intenzív és őszinte élet jelképévé magasodik; a többi szereplő az ő erkölcsi súlyához viszonyítva méretik meg. Az ő váratlan megjelenése idézi elő az addig statikus állapot megváltozását, az ő jelenlétének puszta gondolata képes megmozgatni a tehetetlenségbe süppedt Jankát, s döntésre kényszeríteni a hazugságban élő Kun Lászlót. Annuska szinte démoni, irreális figuraként jelenik meg a szereplők tudatában, s feltűnése szinte még a természet erőit is mozgásba hozza. Szerkesztési bravúr, hogy a nagyjelenetet, a szülői házban tett rövid, eseménydús látogatást nem közvetlenül, hanem következményeiben ábrázolja a regény, a jelenlévők emlékképeinek visszapergetésével. „A csavargó is bejött, hozta a koffereket, de az legalább eltűnt a konyhában, Annuska meg szaladgált, intézkedett, és mindenki engedelmeskedett neki, ajtók nyíltak és csukódtak a szavára, minden megmozdult, ágyat bontottak." — Annuska úgy érkezik és úgy távozik, mint a nyári vihar — eltűnése után nem áll vissza a korábbi, statikus állapot, a hazugságok lelepleződnek, az élet tisztábban, őszintébben folyik tovább.

1959-ben jelent meg második, hasonlóan nagy sikerű regénye, *Az őz*. A mű egyetlen személy belső monológja: a főhősnő, Encsy Eszter a temetőben, szeretője friss hantja mellett idézi fel a múltat. Monológjában három idősík különül el. A jelen, vagyis az emlékezés jelen ideje: érzékletek, képek, hangok, a környezet mikrojelenségeinek a tudatban való lecsapódása. Ezek az elemek indítják el, a prousti emlékezésmechanizmushoz hasonlóan, a hősnő visszaemlékezéseit, melyek a közvetlen múltat és a régmúltat járják be. Az emlékezés által felvillantott életmozaikok a regény végére egyetlen képpé, Encsy Eszter élettörténetévé állnak össze, s kiderül, miért lett Eszter — ha mégoly akaratlanul, mégoly közvetetten is — szeretője gyilkosa. Fokról fokra válik világossá az is, hogy nem elsősorban ő a bűnös.

Encsy Eszter nyomorgó, a mindennapi megélhetésért küzdő dzsentri-értelmiségi familiában nő fel, s passzív, rezignált apja, csendben robotoló anyja mellett részt kell vállalnia a gondokban. A koraérett kislány megkeményedik, kapzsivá, önzővé válik a körülmények kegyetlen szorításában. Elpusztíthatatlanul él azonban benne a vágy a szeretet, a szépség, az emberi melegség után; ezért is lopja el a kényeztetett, féltett, a gazdag családban növekedő Angéla kedvenc állatát, az őzet, s akaratlanul is annak pusztulását okozza. A felszabadulás Eszter életében is vízválasztó és sorsválasztó jelentőségű. Ünnepelt, híres színésznő lesz, már nem szenved hiányt semmiben — csak éppen az „őz", vagyis a szeretet, az őszinte emberi kapcsolatok hiányoznak az életéből. Nem találhat megértésre az ötvenes évek ridegen

bürokratikus világában, a gyanakvás és képmutatás őt is megdermeszti, a szó szoros értelmében „idegen" marad: Esztert, aki a néphez tartozónak vallja magát, az új társadalom osztályidegennek bélyegzi. Az élet újból összehozza a mindig irigyelt Angélával, s a gyermekkori szituáció megismétlődik; csakhogy most nem egy őzért, hanem egy férfiért folyik a vetélkedés, azért a férfiért, aki végre feloldhatná Eszter magányát. A férfi meghal, s mindkét nő vesztesként marad a porondon — ám Eszter vesztesége a nagyobb: az ő magányát már csak a halál oldhatja fel. Küzdelme az őszinte életért szükségképpen bukással végződik, hiszen ő az abszolút igazságot keresi, s nem hajlandó semmiféle kompromisszumra.

A regény szerkezete különböző magatartásformák által kifejezett erkölcsi kategóriák ellentétezésére épül, s a Jó és a Rossz kategóriáinak viszonylagosságát juttatja érvényre a két pólus: Eszter és Angéla szembeállításával. Angéla: a tökéletes jóságot (neve is beszélő név) testesíti meg, ám jósága steril, s csupán védettségéből, kivételezett helyzetéből fakad. Vele szemben Eszter „rosszasága" válik erkölcsi értékké: kétségbeesett küzdelme az önazonosságért, az emberi kapcsolatokért, a szeretetért. Ez az elvont erkölcsi példázat konkrét társadalmi közegbe ágyazva, szociológiailag motiválva jelenik meg, amennyiben Eszter sorsáért a regény részben a két háború közti léleknyomorító küszködést, részben pedig az ötvenes évek bürokratikus légkörét teszi felelőssé. Angéla és Eszter alakja két *típust*, két lehetséges magatartásformát is felvázol: az aktív, erőszakos, lázadó, a körülmények fölé emelkedő, illetve a passzív, belenyugvó, a lehetőségeket elfogadó hőstípusét. Ez a dichotómia, a jellemeknek ez a polarizáltsága végigkövethető a Szabó Magda-regényekben, s leggyakrabban a nők képviselik az aktív, a férfiak pedig a passzív magatartást. Majd, a hetvenes években egészen más meghatározottsággal jelenik meg ez az ellentét: az aktív—passzív magatartásforma motivációját a kelet-európai veszélyeztetettség, illetve a nyugat-európai védettség, biztonság történelmi-társadalmi tényezőiben jelenítve meg.

A regény mindvégig Eszter nézőpontjából pergeti vissza az eseményeket, ám monológja nem tagolatlan, a tudat mélyeit feltáró, a tudat mozgásait a leírásban is tükröztető szöveg, hanem világosan és áttekinthetően szerkesztett, tagolt, egyes szám első személyű elbeszélés, mely realisztikus pontossággal idézi fel az utólag kronológiai rendbe illeszthető eseményeket, helyszíneket. Különösen hitelesnek, valószerűnek tűnik fel a régmúlt eseményeinek — tehát Eszter gyerekkorának, a szülői háznak — a rajza. Kevésbé meggyőző és plasztikus a felnőtt Eszter környezete, mely inkább elvont jelzések formájában jelenik meg. Lőrinc, Angéla férje sem reális figura — az ő alakjának csak a példázat ad jelentőséget és értelmet; eszközként szerepel a két nő párharcában.

*Az őz*, megjelenése után, a kritika pergőtüzébe került. Elismerték a regény érdemeit, ám el is marasztalták: hiányolva az írói távolságtartást, az ironikusabb megközelítést a dzsentri származású Encsy Eszter ábrázolásában. Holott az írónő célja nyilván épp az volt Eszter alakjának a megalkotásában, hogy felhívja a figyelmet a két világháború közti dzsentri származású értelmiségiek, kishivatalnokok akkori helyzetére, mely a legszegényebb néprétegéhez állt közel. A felszaba-

dulás után ezek a rétegek — mint Eszter példája is bizonyítja — az új társadalom hívei lehettek volna, ha az ötvenes évek politikája ezt nem tette volna lehetetlenné.

*Az őz* Szabó Magda legjobb írói teljesítményei közé tartozik; nemcsak azért, mert felhívta a figyelmet erre a szociológiai jelenségre, hanem mert egyensúlyban tudta tartani a realisztikus jellem- és környezetábrázolást és az allegorikus keretbe foglalt erkölcsi példázatot.

### *Kettős kötöttség: a múlt és a jelen*

Ha Eszterrel kapcsolatban az író szemére vetették a kritikusok, hogy alakja az „örök démoniság" megtestesítője, még inkább illett ez a meghatározás a következő regény, a *Disznótor* főhősnőjére, Paulára. A mű egy családi, féltékenységi drámába torkolló, visszamenőleg több évtizedet bevilágító családregény. A jelen kulcsa itt is a múlt. Az alakok belső monológjai a múltat tárják fel, hogy a különböző nézőpontokból végül összeálljon a Kémeryek és a Tóthok egymáshoz tragikus módon kapcsolódó története. A *Disznótor* nagyobb feladatot vállalt magára, mint az eddigi művek: a dzsentri és a polgári rétegeken túl a kisiparos és munkáséletforma változásainak feltárására is kísérletet tett: egy sajátos, debreceni mikrovilágot, a kézművesek letűnt világát idézi. Ebből a világból emelkedik ki első generációs értelmiségivé, tanítóvá a szappanfőző fia, Tóth János, akit szenvedélyes szerelem fűz Kémery Paulához, a büszke, elszegényedett dzsentri lányhoz. Paula, miután szerelme, Szalay nem hajlandó őt feleségül venni, sőt jövője érdekében érdekházasságot köt, elkeseredésében, csalódásában Tóth Jánoshoz megy feleségül, aki így a születendő gyermeknek nevet is adhat majd. Tóth János mindent föláld az asszony szerelméért: régi életformáját, bútorait, szokásait, s ami a legsúlyosabb: megtagadja családját is. Paula még arra is képes rávenni, hogy letérjen a becsület útjáról: egy korrupt kollégája veszi rá Tóth Jánost, hogy gyerekeket buktasson el, akiket korrepetálhat — cserébe aztán ő is tanítványokat küld Tóth Jánosnak. A megalázottság, megnyomorítottság, a sok-sok sérelem akkor pattan ki a jámbor tanítóból, amikor megtudja, hogy lányának nem ő az apja, hanem Paula szeretője, akivel Paula évtizedeken át viszonyt folytatott. Tóth János megöli az asszonyt, s ezzel igazságot szolgáltat, elégtételt vesz nemcsak rajta, hanem a családján esett sérelemért is.

Paula jellemét a változni nem tudás, a szenvedély és az engesztelhetetlen gyűlölet növeli démonikussá. Sorsa, pusztulása eleve elrendeltetettnek tűnik, akár egy görög tragédiában. A regény a kitűnő részmegoldások ellenére nem egységes, nem képes hitelesíteni a választott formát, a párhuzamos belső monológokat, pontosabban: a különböző nézőpontból, egyes szám harmadik személyben előadott fejezetek váltakozását. Nagy szerepet kapnak a cselekménybonyolításban a véletlenek, s a melodramatikus, kuriózumszerű elemek is.

A következő két regény, a *Pilátus* (1963) és *A Danaida* (1964) is jellegzetes Szabó Magda-i hősnőket állít a középpontba. A regények kérdésfeltevése hasonló, s a két hősnő más-más, lehetséges válaszokat testesít meg. A *Pilátus* Izája a jelennek él;

hidegen racionális szempontok szerint rendezi be az életét, melyben nincs helye a múltnak és az emlékeknek. *A Danaida* Csándy Katalinját viszont teljes mértékben a múlt determinálja: a tragikus családi örökség és a történelem kiszolgáltatott, öntudatlan áldozataként vergődik évtizedekig. A *Pilátus* tematikai újdonságot is hozott: az író két generáció, s két életforma, a vidéki patriarchális és a modern, városi életforma végzetessé váló összeütközésére építi fel a cselekményt. A két, kibékíthetetlennek látszó életforma Antal figurájában köt kompromisszumot: a kompromisszumnak mintegy szimbóluma a modernizált régi ház, melyben Iza volt férje tapintatos gyengédséggel békíti össze a régit és az újat. Ismét a jó és a rossz viszonylagosságát jeleníti meg Iza figurája, aki a „világon a legjobb gyermek" — mindent megtesz özvegyen maradt anyjáért, amit csak racionális agya diktál —, csak éppen az értelmes tevékenységtől és az életet adó emlékektől fosztja meg őt.

A *Pilátus* és *A Danaida* az írói pálya időleges kifáradását, az alkalmazott regénytechnikai eljárások modorossá, helyenként öncélúvá, funkciótlanná válását mutatják, mint azt a korabeli kritikák is jelzik. Kimerülni látszik a feldolgozandó életanyag is, a vidéki dzsentroid hivatalnok-értelmiség életének változásai — amelyek szuverén eredetiséggel elevenednek meg a *Freskó* és *Az őz* lapjain.

A következő regény, a *Mózes egy, huszonkettő* az útkeresés első jele. Ez a mű Cocteau regényének, a *Vásott kölyök*nek a témáját helyezi a hatvanas évek magyar valóságába; ismét fiatalok és öregek világának kibékíthetetlen ellentétét, a generációs konfliktust abszolutizálva. A regényben a fiatalok az Izára jellemző, hideg racionalizmus bajnokai; őket nem köti már a múlt, a család és a történelem szorító öröksége, mely oly erőteljesen determinálja a szülők és a nagyszülők nemzedékét. Az író érezhetően a fiatalok nézőpontjával rokon véleményt képvisel, noha itt is minden szereplő, minden nemzedék szót kap; az egyes fejezetek más-más nézőpontot bontanak ki. A kritikusok egyrészt a nemzedéki ellentét abszolutizálását, másrészt a mű túlságos megszerkesztettségét, képletszerűségét, a szereplők szimmetrikus, geometrikus elrendezését nehezményezték.

Új műfajjal jelentkezett az író az *Alvók futása* (1967) című novellás kötetben, mely mintha a regényíró lehetőségeit is példázná: a novellák — Simon Zoltán megfigyelése szerint — mindmegannyi regénycsíraként jelzik az írói tartalékok bőségét. A novellák szerkezete is a regényekére emlékeztet: a múltba hosszan visszanyúló szálak egy-egy bogját fejtik fel — vagy vágják el egy-egy váratlan csattanóval. Történetek helyett szituációk, lezárt, végleges, emberek közti formációk jelennek meg ezekben az írásokban; a hangsúly a jellemek ütközésén, a pszichológiai ábrázoláson van. A halál alapmotívum, mindent átható közérzet, állapot ezekben a novellákban; s gyakori jelenség a halottak utóéletének, az eleven világban való jelenlétüknek tudata *(Alvók futása, Nenő)*. „A halál sohasem valamiféle lezártságot jelent nála, hanem inkább állandó jelenlétet, inkább folyamatot" — állapította meg a kötet egyik kritikusa.

Ez az életet és halált egybemosó életérzés határozza meg a következő, a *Katalin utca* című regényét is (1969), melyben az írónő a „halottak birodalmát" ugyanolyan eszközökkel ábrázolja, mint az élőkét. A *Katalin utcá*ban a múlt mindent és mindenkit meghatározó tényezővé válik: mítosszá emelkedik a gyermekkor és a

gyerekkor helyszíne, a Katalin utca. A jelen viszont elveszti realitását a szereplők számára, akiket mindennél erősebben köt össze a közös gyerekkor. A regény felhasználja a jellegzetes Szabó Magda-figurákat: az Elekes házaspár *Az őz* és a *Pilátus* lapjairól jól ismert, szolíd, vidéki házaspárt formázza. A két Elekes-lány közül Irén a komoly, a racionális, a „hangya"-típus, míg testvére, Blanka a „tücsök" — természetes jósága azonban erkölcsi fölényt ad számára. A férfialakok itt is meglehetősen színtelenek, jellegtelenek — csak mint a nők kiegészítői vannak jelen. A *Katalin utca* abból a szempontból jelent változást, előrelépést epikájában, hogy itt az író kilép a realisztikus ábrázolásmód keretei közül, s a fantasztikum felé nyitja ki világa határait. Ez a nyitás nem ellentmondások nélkül valósult meg. A holtak és élők világa teljesen egybemosódik, rég meghalt személyek a legnagyobb természetességgel vesznek részt az élők életében, s hogy ez csupán képletes, azt az elbeszélés semmiféle eszközzel — distanciával, iróniával — sem jelzi. Végül is, a *Katalin utca* megvalósulásában nem ér fel azzal a nagy formátumú elképzeléssel, amely a regényben felsejlik.

### *Útirajzok*

A hatvanas években a konszolidáció magával hozta az utazási lehetőségek megnövekedését is; egyre többen utaztak nemcsak a szomszédos országokba, hanem az addig szinte hermetikusan elzárt nyugati világba is. Először könyvei lépték át az országhatárokat, kelet és nyugat felé egyaránt: a *Mondják meg Zsófikának* (1958) című ifjúsági regénynek óriási nemzetközi sikere volt. Számtalan nyelvre lefordították a *Freskót* és *Az őzt* is. A külföldi kiadók meghívására az írónő szinte egész Európát bejárta; ezekből az utazásokból született a *Hullámok kergetése* című útibeszámoló (1965). Az előszó világosan rögzíti a mű határait: „Az olvasó csak akkor vegye kezébe ezt a könyvet, ha tudomásul veszi, hogy . . . nem útirajzot kap, csak személyes jellegű följegyzéseket, egy utas reakcióit életében először látott tájakra, országokra, magára az utazás tényére."

Az élvezetesen megírt, csevegő hangú írások valóban nem annyira az utazásról, a megismert országokról szólnak, mint magáról az írónőről. Olykor már kissé zavaróvá is válik, hogy nem annyira a körülötte lévő világra figyel, mint saját magára, a látottakra való reakcióit boncolja. Így is szórakoztató, kellemes olvasmány a *Hullámok kergetése*, s hűen tükrözi a hirtelen kitárult, megnyílt nagyvilág ismeretlen, szokatlan jelenségeire rácsodálkozó intellektus friss örömét.

Egy görögországi nyaralás élményeinek krónikája a *Zeusz küszöbén* című könyv, mely 1968-ban jelent meg. Az írónő ebben is személyes, szubjektív hangvételű naplót ad az utazásról, ám itt már sikerül egyensúlyt teremtenie a külső és a belső világ ábrázolásában, s elkerülte a személyesség túlzásait. Maga a tárgy: az antik görög világgal való találkozás sokkal több volt, mint egyszerű úti élmény az ókori kultúra bűvöletében felnőtt, s klasszika-filológiát végzett Szabó Magda számára; egy Csipkerózsika-álmát alvó, gyermekkori mesevilág elevenedett meg az út során. De Görögországban sem csak a mitológiai és történelmi emlékek, a csodálatos múlt érdekli az írónőt, hanem az olykor kellemetlen meglepetésekkel szolgáló jelen is; a

tarka, nyüzsgő, földszagú élet, az emberek és az állatok, melyekhez különös gyengédséggel közeledik. Nem szépíti, kendőzi el a csőstül rázúduló úti viszontagságokat sem, melyeket Apolló bosszújának tulajdonít. A balszerencsés eseményeket is a hely szelleméhez méltó iróniával és önirónia ábrázolja. Az olvasó szívesen kíséri el az utasokat Athénbe, Epidauroszba, Rhodoszba, a szigetekre és városokba, s élménnyé válik nemcsak a görög táj és történelem, hanem a mindennapok Görögországa is, s benne két, kispénzű magyar turista humoros csetlése-botlása.

*Visszaemlékezés és dokumentum*
*— a hetvenes évek műfajváltása*

Az 1970-es évektől epikáját, mely a kifáradás, az önismétlés jeleit mutatta, sikeres műfajváltás újítja meg: a „fiction" helyébe a világszerte tért hódító „non fiction", azaz a visszaemlékező önéletrajzi regény lép. Összefoglaló, korszakzáró mű az *Ókút* (1970). Értelem és érzelem, személyesség és objektív ábrázolás, lírai kitárulkozás és epikus szemlélet igen szerencsés egyvelege. Rónay György szép megfogalmazásában: „Az *Ókút*nak világa sajátos kettős fénytörésben dereng, a múltból elősugárzó világosságot keresztezi a jelenből visszafelé áradó, legyen az akár az élmény tüzéé, akár a tudós önvizsgálat kutató lámpájáé."

A látszólag spontán ömlő visszaemlékezés igen tudatos válogató és szerkesztő munka eredménye. „Ahogy az írónő az archetípusos élményeket sorra veszi, elrendezi, családmítosszá szervesíti, igen méltánylandó" — írta kritikájában Bata Imre. A regényben nyomon követhető egy intellektus, egy művészi hajlam ébredezése, a világgal való találkozása s egy rendkívüli, ám rendkívüliségében általános vonásokat is megtestesítő család, mely szinte idilli boldogságban magányos sziget a társadalomban.

Az író nemcsak műfajt váltott a hetvenes években, hanem a hagyományos regényformában is tovább lépett. *A szemlélők* (1973) című regény a magyar nemzeti múlt örökségeivel, s a jelent is determináló hatásával vet számot — önkínzó, a szélsőségektől és túlzásoktól sem mentes szenvedéllyel, de az illúziótlan önvizsgálat, az őszinte szembenézés igényével is. Kelet és Nyugat modellszerűen megrajzolt országainak ellentétét, szembenállását racionálisan öröknek, kibékíthetetlennek ábrázolja a regény — ebből következően a két főszereplő elválása is törvényszerű és elkerülhetetlen. *A szemlélők:* a védettek, a mindig garantált biztonságban, a szélárnyékban élők világa nem elegyedhet a történelem viharaitól megtépázott, a létért való szüntelen harcban megedzett nép világával.

A regény szerkezete az író által oly kedvelt megoldáson, a látszat — a külső szemlélő számára felfogható jelenségek — és a valóság ellentétező egymás mellé állításán alapszik. Három részre tagolódik a mű: a semleges nézőpontból megfogalmazott *vád* — mely a látszatok külső szféráját világítja meg — a nyugati főhős, Roland előéletét, környezetét és körülményeit írja le. A középső rész, a *védelem* Roland saját maga mellett tartott védőbeszéde, mely a látszatok mögött a valódi, rejtett okokat és okozatokat, a lényegi összefüggéseket világítja meg. Az

*ítélet* szövegét az író a „kelet-európai" — azaz magyar — hősnő, Anna szájába adja, aki levélben írja meg az ismeretségük történetét a férfinak, új nézőpontból elevenítve fel az eseményeket, megvilágítva azok valódi jelentését — mintegy megfejtést kínálva a Roland és az olvasó számára talányos mozzanatokhoz.

Az *Ókut*at mintegy az időben visszafelé folytatja a *Régimódi történet* (1977), történelmi dokumentumregénnyé szélesítve azt. Az író célja édesanyja élettörténetének, sorsának megírása volt, az eredmény azonban jóval több ennél: egy család történetén keresztül egy egész korszak — a „boldog békeidők" — képe rajzolódik elő a regény lapjairól. „Ráadásul olyan rétegről, a magyar dzsentriről van szó, mely az óriási előzmények után az epigonság kockázata nélkül meg sem írható. A választott módszer segíti abban, hogy a klasszikusok után is tud erről a rétegről felfedezésszerűen újat mondani" — írja Bárdos Pál *Tudósítás és sorsdráma* című kritikájában. A választott módszer: a dokumentatív közlés, a világszerte hódító „non fiction", a hetvenes években a magyar irodalomban is tendenciaszerűen jelentkező módszer. A *Régimódi történet* csupán a feldolgozott anyag (naplók, háztartási könyvek, a szereplők versei, elbeszélései, levelek, szóbeli és írásbeli visszaemlékezések stb.) okán is rendkívül érdekes, történetileg újat hozó, izgalmas mű. Ami igazán kiemelkedővé teszi, s a hetvenes évek regényirodalmában megkülönböztetett helyet biztosít számára, az a dokumentumok felhasználásának módja, az a szinte láthatatlan írói bravúr, amellyel az író el- meg elrugaszkodik a dokumentumok világától, hogy egy szuverén, önmagában teljes és öntörvényű (művészi) valóságot hozzon létre. Jablonczay Lenke, az író édesanyja s a többi, egytől egyig hús-vér szereplő kilép a dokumentumok történeti hitelességének szűknek bizonyult ketrecéből, s a művészi hitelesség másfajta — az előbbit nem cáfoló, sőt erősítő — szférájában szeretnek, gyűlölnek, szomorkodnak, csalnak és átkozódnak, kártyáznak, gyereket szülnek, élnek és meghalnak. Különösen figyelmet érdemel az a kíméletlen őszinteség, mellyel az író a szexualitás szféráját, s ezen belül a frigiditás problémáját ábrázolja. Ez a már-már kegyetlen nyíltság ritka jelenség irodalmunkban.

### *Ifjúsági művek*

Életművében fontos helyet foglalnak el a gyermekeknek és az ifjúságnak írt művek. Mindenekelőtt az író egyik legnagyobb könyvsikere, a számtalan nyelvre lefordított, s idehaza is rendkívül népszerű *Mondják meg Zsófikának* — amely 1958-ban jelent meg.

Sokéves tanári tapasztalatát sűrítette ebbe a regénybe, mely kitűnően, finom lélektani megfigyelésekkel ábrázolja tanár és tanuló, szülő és gyermek kapcsolatát. Zsófika, a főhősnő, tizenegy éves kislány. Apja SZTK-orvos, s rendelés közben hirtelen meghal. Utolsó szavai: „Mondják meg Zsófikának"... Zsófika elindul a hiányzó félmondat nyomában, új ismeretségeket és tapasztalatokat szerez, különböző kalandokba keveredik, melyeknek nemcsak szemlélője, hanem aktív résztvevője, sőt irányítója is — hogy végül maga az élet fejezze be az apja által

megkezdett mondatot: „Ha egy kisgyerek árván marad, annak apja lesz az egész világ"... Fordulatos cselekményű, számtalan véletlen és félreértés által mozgatott, elsősorban érzelmi hatásra törekvő, romantikus jellegű történet Zsófikáé; példabeszéd, pedagógiai tanmese arról, hogy az emberek és a társadalom tulajdonképpen jók, segítőkészek, a problémák elsimulnak, az árvák apát találnak, a magányos öregek nem maradnak támasz nélkül. A regény tehát idealisztikus, idilli társadalmat ábrázol, s az alakok rajzát is egyfajta pedagógiai optimizmus határozza meg.

Később sem maradt hűtlen az ifjúsági regény műfajához. Az *Álarcosbál* (1961), a *Születésnap* (1962) a műfaj igényes teljesítményei közé tartoznak; ezekben a művekben is, akárcsak a *Mondják meg Zsófikának* című regényében, az erkölcsi jó és a humánum egyértelműen és konfliktusmentesen kötődik a korabeli magyar szocialista társadalomhoz; s ezen a síkon oldódnak meg a magánélet átmenetinek bizonyuló problémái, nehézségei is.

Az *Abigél* (1970) történelmi regény — a háború utolsó éveiben játszódik. Akárcsak a *Születésnap*, ez a regény is a kamaszlány-főhős felnőtté válásának nehéz és rögös útját követi végig, csak éppen sokkal veszélyesebb körülmények között: a határ menti iskola zárt világában rendkívüli kalandok és izgalmak, váratlan fordulatok sorát kísérheti végig az olvasó. A kalandos mese nemcsak könyv alakban aratott sikert, hanem a televízió képernyőjén is.

Az *Ókút* visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy Szabó Magda gyermek-életében különleges helyet foglalt el a mese. „Mind a kettő úgy tudott mesélni — írta szüleiről —, hogy nem írta le, csak elmondta, amit kitalált. Ha van a mese műfajának olyan változata, mint a drámának a commedia dell'arte, ők voltak ennek mesterei. Ezek a mesék nem szűntek meg a gyermekkorral, inkább módosultak, terebélyesedtek, s egyre aktívabb munkatárssá váltam magam is a kitalálásban..." Az író később sem lett hűtlen a meséhez; ennek szép bizonyítékai a *Sziget-kék* és a *Tündér Lala* című meseregények. A *Sziget-kék* is a hallgatás esztendei alatt íródott, s 1959-ben látott napvilágot. Műfaja az *utópiához* áll közel. Utópisztikus társadalmának lakói különböző állatok, akik paradicsomi, ideális társadalomban élnek, ahol mindenki boldog és elégedett. Ez a világ a *Sziget* — ahol azonban az állatok nem primitív, öntudatlan boldogságban, hanem a legmodernebb technika és tudomány segítségével felépített, összkomfortos világban élnek. Tudományos-fantasztikus regény is tehát a *Sziget-kék* — noha a technika minduntalan átjátszik a csoda, a mesebeli fantasztikum világába: a tárgyak éppúgy értelmes élőlényekként viselkednek, mint a növények és az állatok.

Az állatok utópisztikus társadalmával párhuzamosan az író egy kevésbé tökéletes emberi társadalmat is felvázol. A két világ között Valentin, a regény tízéves főhőse az összekötő kapocs, aki a Sziget lakóinak segítségével gyógyítja meg a beteg édesanyját. Az orvosság, amelyet az állatoktól kap, azonban csak akkor hat, ha összekeveredik Valentin könnyeivel: azaz, a legmodernebb technika, a legfejlettebb tudomány sem helyettesítheti az érzések melegségét, az emberi jóságot és szeretetet, amely néha valóban csodákat tud művelni — sugallja a történet.

Meséről van szó, tehát törvényszerű, hogy a Jó erői győzzenek, az emberek között még fellelhető Rossz ellen. Valentin, mint a mesék igazságtevő királyfija indul harcba, ismeretlen kalandok felé, a Jó győzelméért. Álom és valóság, realitás és irrealitás, fantasztikum és társadalmi utópia harmonikusan elegyedik ebben az érdekfeszítően megírt, kedvesen érzelmes történetben. „Magas igényű lélektani ábrázolat ez — írta a regény egyik kritikusa —, amely a legköltőibb eszközökkel fogalmaz meg egy fájdalmasan szép gyermekálmot, az önvigasztalás álmát. Valentin gyermeki álomjátéka nem öncélú: tükrében felnőtt gondolatok és vágyak képe látszik."

A csodák világába visz a *Tündér Lala* című meseregény is (1965), mely hasonló erkölcsi tanulsággal zárja a fordulatos, leleményesen bonyolított történetet — ám a *Sziget-kék* bájos eredetiségével nem vetekedhet. Mindkét regényt ifjúsági irodalmunk kiemelkedő darabjává avatja a magas szintű művészi megvalósítás és az a humanista gondolat, az emberért és a világért való felelősségteljes aggódás, mely Szabó Magda egész életművét áthatja.

*Kiadások*

Freskó. 1958. — Mondják meg Zsófikának. 1958. — Bárány Boldizsár. 1958. — Az őz. 1959. — Sziget-kék. 1959. — Disznótor. 1960. — Álarcosbál. 1961. — Születésnap. 1962. — Pilátus. 1963. — A Danaida. 1964. — Hullámok kergetése. 1965. — Tündér Lala. 1965. — Mózes egy, huszonkettő. 1967. — Alvók futása. 1967. — Zeusz küszöbén. 1968. — Katalin utca. 1969. — Ókút. 1970. — Abigél. 1970. — A szemlélők. 1973. — Régimódi történet. 1977. — Kívül a körön. 1980. — Megmaradt Szobotkának. 1983.

*Irodalom*

*Keszi Imre:* Tovább egy lépéssel. Csill 1949. 17. sz. 55—61. — *Béládi Miklós:* Szabó Magda: Freskó. Kort 1958. 942—945. — *Lengyel Balázs:* Szabó Magda: Freskó. ÉI 1958. 13. sz. — *Gyurkó László:* Szabó Magda: Mondják meg Zsófikának... ÉI 1959. 8. sz. — *Nagy Péter:* Szabó Magda: Freskó. It 1959. 301—303. — *F. R.:* Szabó Magda: Disznótor. ÉI 1960. 25. sz. — *Bata Imre:* Kérdőjelek a Pilátus margójára. Ttáj 1963. 9. sz. 2—3. — *Bozóky Éva:* Szabó Magda: Születésnap. Ktáros 1963. 1. sz. 49—50. — *Fenyő István:* Szabó Magda: Pilátus. Nszab 1963. jún. 4. — *Katona Éva:* Tétlenség és időtlenség. Elmélkedés Szabó Magda Pilátus című regényén. ÉI 1963. 39. sz. — *B. Nagy László:* Szabó Magda: Pilátus. Kr 1963. 2. sz. 62—63. — *Tóth Dezső:* Szabó Magda: Disznótor. *T. D.:* Életünk — regényeink. 1963. 143—151. — *Benedek István:* Egy írónő tündöklése és A Danaida. Kort 1964. 1838—1841. — *Faragó Vilmos:* Egy bűntudat története. Szabó Magda: A Danaida. ÉI 1964. 21. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 107—109. — *Imre Katalin:* Szabó Magda: A Danaida. Kr 1964. 8. sz. 57—58. — *Pók Lajos:* Szabó Magda: A Danaida. A Könyv 1964. 223. — *-y.-a.:* Szabó Magda: A Danaida. Ktáros 1964. 429—430. — *Hary Márta:* Szabó Magda: Hullámok kergetése. Nszava 1965. máj. 26. — *Nagy Péter:* Szabó Magda: Disznótor. — Freskó. *N. P.:* Rosta. 1965. 255—259, 245—253. — *Nagy Péter:* Hullámok kergetésében. Szabó Magda útijegyzetei. Nszab 1965. máj. 26. — *Pomogáts Béla:* A felület hullámai. ÉI 1965. 24. sz. — *Tóth Dezső:* Regény, valóság, világnézet. Elvek és utak. 1965. 426—440. — *Faragó Vilmos:* Az Élet és Irodalom látogatóban Szabó Magdánál. ÉI 1966. 8. sz. és Látogatóban. Szerk.: *Erki Edit.* 1968. 278—291. — *Faragó Vilmos:* Mai magyar novella. Szabó Magda: Alvók futása. ÉI 1967. 18. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 196—198. — *Faragó Vilmos:* Királyok, nők, teenagerek. ÉI 1967. 22. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 111—112. — *Györffy Miklós:* Szabó Magda: Alvók futása. Kr 1967. 7. sz. 56—57. — *Kajtár Mária:* Szabó Magda: Mózes egy, huszonkettő. Kr 1967. 11. sz. 87—88. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Szabó Magda: Alvók futása. Vig 1967. és *R. Gy.:* Olvasás

közben. 1971. 350—359. — *Simon Zoltán:* Szabó Magda: Alvók futása. Kort 1967. 1844—1845. — *Tóth Dezső:* Szabó Magda: Mózes egy, huszonkettő. TársSz 1967. 8—9. sz. 182—183. — *Csertői Oszkár:* Szabó Magda: Az őz. ÉI 1968. 28. sz. — *Földes Anna:* Feminea comedia. *F. A.:* Húsz év — húsz regény. 1968. 246—275. — *Nácsa Klára:* A fantázia buktatói. Kr 1968. 3. sz. 47—50. — *Erki Edit:* Vétlen hősök. Szabó Magda: Katalin utca. Nszab 1969. jún 17. — *Faragó Vilmos:* Két regény. Szabó Magda: Katalin utca. ÉI 1969. 11. sz. — *Gáll István:* Két új regény. MH 1969. máj. 15. — *Hegedüs Géza:* Görög földön — latin szemmel. Szabó Magda: Zeusz küszöbén. ÉI 1969. 3. sz. — *Bata Imre:* Szabó Magda: Ókút. Ttáj 1970. 586—587. — *Faragó Vilmos:* Hogyan is kezdődött? ÉI 1970. 19. sz. — *Görömbei András:* Szabó Magda: Ókút. Kr 1970. 8. sz. 55—56. — *Illés Lajos:* Szabó Magda: Ókút. Nszab 1970. jún. 5. — *Imre László:* Szabó Magda: Ókút. Je 1970. 1048—1049. — *Katona Anna:* Három görögországi útikönyv. Nagyv 1970. 1. sz. 123—125. — *Lukácsy András:* Önéletrajzi játékok. MH 1970. júl. 17. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Szabó Magda: Ókút. Vig 1970. 626—627. — *Simon László:* Szabó Magda: Ókút. Alf 1970. 8. sz. 78—79. — *Bátki Mihály:* Mondják meg Zsófikának — de mit? ÉI 1971. 48. sz. — *Csetri Lajos:* Vázlatok Szabó Magda regényírásáról. Ttáj 1971. 1. sz. 64—69. — *Faragó Vilmos:* Lányregény. Szabó Magda: Abigél. ÉI 1971. 7. sz. — *Földes Anna:* Vállunkon a nagykorúság terhével. Beszélgetés Szabó Magdával. *F. A.:* A nő szerepe: főszerep. 1972. 32—41. — *Apostol András:* Szabó Magda: A szemlélők. MH 1973. szept. 1. — *Faragó Vilmos:* Víz és tűz. Szabó Magda: A szemlélők. ÉI 1973. 23. sz. — *Olasz Sándor:* Szabó Magda: A szemlélők. Ttáj 1973. 10. sz. 74—75. — *Csetri Lajos:* Szabó Magda: A szemlélők. Kort 1974. 1. sz. 150—152. — *Erdődy Edit:* Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben. Lit 1974. 3. sz. 109—120. — *Illés Lajos:* Szabó Magda. *I. L.:* Kezdet és kibontakozás. 1974. 105—114. — *Palotai Erzsi:* Az „Ókút" varázsa. *P. E.:* Költők, versek, találkozások. 1974. 213—217. — *Takács Péter:* Szabó Magda: A szemlélők. Alf 1974. 7. sz. 15—16. — *Balázs Ádám:* Táguló világ. Kort 1975. 1708—1715. — *Földes Anna:* „Nincs, aki utánam kiáltson." *F. A.:* Próza jelen időben. 1976. 108—119. — *Bárdos Pál:* Tudósítás és sorsdráma. Je 1977. 281—282. — *Faragó Vilmos:* Születésnapi regény. Szabó Magda: Régimódi történet. ÉI 1977. 40. sz. — *Lukácsy András:* Szabó Magda családfája. MH 1977. okt. 16. — *Magyar Imre:* Szabó Magda: Régimódi történet. Alf 1977. 10. sz. 70—72. — *Pomogáts Béla:* A letűnt világ morálja. *P. B.:* Regénytükör. 1977. 213—221. — *Belohorszky Pál:* A Magyar Romlás Virágai. Kort 1978. 626—630. — *Iszlai Zoltán:* Emberpótlék. ÉI 1978. 21. sz. és *I. Z.:* A valóság közelében. 1983. 30—37. — *Kocsis Rózsa:* Szabó Magda Régimódi története. Ttáj 1978. 3. sz. 62—65.

## SZOBOTKA TIBOR
(1913—1982)

Írói pályája szinte a nyilvánosság teljes kizárásával alakult. Az ötvenes években jó néhány nemzedéktársával együtt hallgatásra kényszerült, neki azonban az oldódás éveiben sem adatott meg, hogy az irodalom megújuló életének teljes jogú tagja lehessen. A visszahúzódó, szerény, zárkózott egyetemi oktatót — akit széles műveltsége és eleven előadói stílusa miatt nagyon szerettek tanítványai — továbbra is „kültagnak" tekintették a szépirodalomban: műveinek egy része íróasztalfiókjában maradt, s volt olyan alkotása is, amely jócskán megkésve kerülhetett csak az olvasókhoz. Sebzetten ugyan, de belenyugodott ebbe a méltatlan állapotba. Életművének feltárására csak halála után kerülhetett sor. Sokat tett ezért az utolsó éveit áldozatos gondoskodásával megkönnyítő felesége, Szabó Magda. Az ő *Megmaradt Szobotkának* (1983) című dokumentumregénye alapján próbálkozhatunk a művek időrendjének visszaállításával, s az ebben közölt naplófeljegyzések tükrében ismerhetjük meg az író fájdalmas életét, zárkózott egyéniségét.

Tizennyolc éves korában írta első elbeszéléseit, melyekre a töprengő, szomorkás hang, a befelé forduló magatartás a legjellemzőbb. Kortársai számára az volt a nyitott kérdés, hogyan lehet az elbeszélés hagyományos menetét esszéisztikus betétekkel dúsítani és oldani, s ilyen törekvésekre Szobotka Tibor korai írásaiban is akad példa, sokkal jellemzőbb azonban bennük a stilizált önmegmutatás szándéka: ő maga annak a szomorú arcnak a birtokosa, aki a *Tükör* című elbeszélésben szemünk láttára boncolja magát elevenen, s alighanem ő lesz az a „felesleges ember" is, aki a hasonló című novellában tétovázik.

A harmincas évek közepén írt *Hazugság* (1984) főhőse már szinte diabolikusan fölösleges lény, veszélyes az egész társadalom számára. Márk Miklós, a regény főalakja mélységesen és megváltoztathatatlanul szkeptikus személyiség, aki teljesen tisztában van embertársai romlottságával, s nem arra törekszik, hogy megjavítsa, hanem hogy kizsákmányolja, kifossza őket. Az a környezet, amelyben ez a selyemfiú evickél, mindenestől megérett a pusztulásra, hiszen akik eltartják, akiktől érzelmeket vár, de csak szeretetmorzsákat kap, ugyanolyan romlottak, mint ő. Asszonytól asszonyig hányódik az élet peremén, egyfajta védettségben, melyet az a tudat kölcsönöz neki, hogy voltaképp sérthetetlen, hiszen nincs a környezetében senki, aki ítélkezhetnék fölötte. Miklós számára a gondolatok fontosabbak, mint a valóság, belső monológjai behálózzák a regényt, olykor önálló életre kelnek, s az időnek ez a kettős lebegtetése sajátos atmoszférát kölcsönöz a műnek, melynek nem elhanyagolható eleme ironikus társadalomkritikája sem. Írói magatartására már ekkor jellemző az az impassibilité, az a távolságtartás, mely arra készteti, hogy újra meg újra meginduljon szellemi kalandjaira, anélkül, hogy hinne az igazi felfedezések értelmében. *A vezérigazgató és a gépírólány* című, a harmincas évek végén kelt elbeszélésében az előbbi ráébred arra, ha ketten vannak egy szobában, s az egyik diktál a másiknak, szükségképpen emberek lesznek mindketten. De e felfedezéséről nem szól senkinek, igyekszik azt minél hamarább elfeledni...

Naplója bizonysága szerint ez a kiábrándult magatartás magát az írót is

jellemezte ekkortájt. A felszabadulást követő években zaklatottan tájékozódott, rengeteg munkája volt a rádióban, elbeszéléseket, sőt színdarabot is írt, melyet a Művész Színház elfogadott, aztán mégsem került színre, s közben regényt is, *Száműzetésben* címmel. A regény konfliktushelyzete némiképp emlékeztet Márai Sándor *Bébi, vagy az első szerelem* című művére. Szobotka Tibor tanár főhőse azonban nem lendül ki életpályájáról, nem hasonlik meg önmagával, hanem új közegben keresi életlehetőségeit. Ráébred ugyan a nevelés hiábavalóságára, hivatásából mégsem ábrándul ki, abban reménykedik, hogy új környezetben talán sikerül a kultúra értékképző szerepét felmutatnia. E törekvésének akkori képtelenségét ábrázolta a hallgatás éveiben írt *Mit nekik Hekuba?* című novellájában. Az elbeszélés a középkori színház világát idézi, valójában azonban azt a kérdést veti föl: mi a fontosabb, az emberi tényező-e vagy egy adott élethelyzet elfogadása, az abba való belehelyezkedés, a vele való megalkuvás. Bár a nagy többség az utóbbi megoldás felé hajlik, s a kényelem, a békesség, a várt jólét fejében lemond a lét emberi tartalmairól, a mű azt sugallja, annak van igaza, aki ki akar szakadni ebből a környezetből, még ha menekülése fejvesztettnek, értelmetlennek látszik is. (Szívesen kereste történelmi környezetben a választ az adott kor nyitott kérdéseire. A jóval későbbi *Az összeesküvők* (1978) című regény is a messzi múltban játszódik, de a jelen számára tartalmaz eligazítást.) Szobotka Tibor számára a legnehezebb időkben is „tétje" volt az irodalomnak, noha pontosan tudta, hogy a történelmi fejlődés bizonyos szakaszaiban és helyzeteiben öröknek hitt emberi értékek devalválódnak, hitte és tanította is, hogy az értékvesztés csak időleges, az igazán klasszikus hagyományok mindig felmutatnak olyan tartalmakat, melyekből meríthetünk, s vannak olyan emberi típusok is — ezt a gondolatot fejtegette *Antikvitás és modernség* című tanulmányában, mely John Erskine általa fordított *Pénelopé férje* (1957) című könyvének bevezetője volt —, melyek változatlanok, s amelyek ábrázolása minden korban izgalmas és tanulságos írói feladat. Ilyen már-már öröknek nevezhető típust jelenített meg mindmáig legnépszerűbb regényében, a *Megbízható úriember*ben (1959).

A regény főhőse tömör egyszerűséggel „strici"-nek nevezi magát, s az is, hiszen asszonyok és ledér életű hölgyikék kitartottja, aki semmit sem érez magától olyan idegennek, mint a munkát. A regény a negyvenes évek elejének társadalmi közegét ábrázolja a legérzékletesebben, a történet narrátora végül is ebben a lehetetlen és embertelen helyzetben teljesedik ki, amikor elfogadja azt az ajánlatot, hogy névleges vezetője legyen egy addig zsidó kézben lévő gyárnak, s büszkén gondol arra, hogy most virrad föl azoknak a kora, akik erősek és mernek kockáztatni.

Hamar megtanította rá környezete, hogy nem szabad érzelmeire hallgatnia, mindig egyéni érdekének sugallatára kell figyelnie. Jó tanítványnak bizonyult. Átgázol azokon a nőkön is, akik segítik, rezzenés nélkül veszi tudomásul, hogy sikerei vannak, s talpon marad akkor is, amikor a nyomor elnyeléssel fenyegeti. Számára az az élet legnagyobb igazsága, hogy minden eszközt felhasználhatunk egyéni boldogulásunkért. Nem volna nehéz e magatartás és férfialak világirodalmi előzményeire utalnunk. Azzal azonban, hogy hiteles társadalmi környezetbe helyezi, hogy mögötte felrajzolja a háborúba sodródó Magyarország jellemző

típusait, egyéníti is ezt a sorsot és ezt a problémát. A „megbízható úriember" azért lesz „strici", mert környezete természetesnek látja, sőt el is várja tőle, hogy az legyen. S mivel ennek az életformának a megvalósításához van szüksége a legkisebb energiára, készségesen tesz eleget e várakozásnak. Az olvasó tudatában pedig felvetődik a kérdés: vajon hány hasonló figura élt, létezett és boldogult az akkori Magyarországon, mely — és ezt sugallja Szobotka Tibor regénye a legnagyobb elhitető erővel — nem véletlenül érkezett történelme egyik mélypontjára.

A regény egyes szám első személyben szóló narrátora érzelem nélküli ember, s mint ilyen, mindenfajta állásfoglalásra is képtelen. Sodortatja magát az eseményekkel, s közben arra is marad ereje, hogy a saját tudati szintjén megfelelő kommentárokkal, bölcselkedő betétekkel értelmezze is azokat. Ezek az esszéisztikus részletek nemcsak a leleplezés erejét fokozzák, hanem azt is megmutatják, hogy mennyit mélyült Szobotka Tibor iróniája, mely immár társadalmi érdekű lett.

A *Megbízható úriember* után újabb hosszú hallgatás következett. *Hekuba* (1971) címmel elbeszéléseiből jelentetett meg válogatást, majd két évvel később adta csak ki *Züzü vendégei* című regényét, mely megszakításokkal terhes írói pályájának talán legjobb műve.

A regény fókuszában egy szigorú szertartások között újra meg újra egybeverődő társaság áll, ők a kortalan öregasszony, Züzü vendégei. A háttér: az ötvenes évek komor, de lassan oldódó, 1956 tragikus végkifejlete felé sodródó világa. Ebben keresi a helyét és szerepét Pándy Dezső és a lánya, Kornélia. Olyan közeg alkotja életük terét, mely nem teszi lehetővé, hogy azonosak legyenek önmagukkal, s ezért ők is, de a társaság többi tagjai is csak lebegnek a szorongató valóság fölött, anélkül, hogy azzal mélyebb kapcsolatot találhatnának. E mélyebb, elemi kapcsolat hiányában önmagukkal, sorsukkal sem tudnak számot vetni, szerepeket játszanak az élet színházában: Pándy a méltatlanul háttérbe szorított alkotó emberét, Kornélia a meg nem értett, tehetsége szerint nem méltányolt zongoraművészét, szerelme, Ákos pedig a költőét, aki szükségképpen tart távolságot az eseményekkel szemben, s épp e tudatosan vállalt magatartása teszi lehetővé, hogy a történet végén az események értelmezője lehessen.

Kitűnően érzékelteti az író, hogy ez a látszat-lét, a lebegő életforma teljesen alkalmatlan arra, hogy általa mélyebb kapcsolatot lehessen találni az alakuló valósággal. A tragikus események alatt a társaság elemeire hullik szét: Pándy Dezső politikai szerepet vállal az egyik újonnan alakult polgári pártban, anélkül, hogy mélyebben megértené a körülötte zajló fejleményeket. Életidegen magatartása azonban természetes következménye addigi életszemléletének. Kornélia hirtelen elhatározással felkapaszkodik egy nyugatra induló teherautóra, mert a bizonytalan jövő is többet ígér számára, mint elvetélt jelene. Züzü pedig belehal fájdalmas veszteségébe: a gondjaira bízott kisfiú, akit tétován és szemérmesen szeretett, egy sortűz áldozata lesz. Züzü halála a regény egyik leglényegesebb tanítását sugallja: fontosabbak az igazi, emberi kapcsolatok, még ha mélyebb értelmüket nem is látjuk át, mint a látszatvilág, melyben oly otthonosnak hisszük magunkat.

A *Züzü vendégei* az írónak is hatásos, hiteles és megszenvedett számvetése. Abba az epikai folyamba tartozik, melynek jellemző darabja például Darvas József

*Részeg eső*je vagy — más vonatkozásban — Thurzó Gábor *Ámen, Ámen*je. Az utóbbi főhőse úgy érzi, hogy végképp ráborul a feledés csöndje, de hasonló érzés keríti hatalmába Pándy Dezsőt is, aki ráébred szerepe, vállalt magatartása fölösleges voltára és korszerűtlenségére. E leleplezés hitelét az sem gyengíti, hogy a regényben néhol túlságosan nyilvánvaló az írói előre elrendelés.

A költő, Ákos, miközben a halott Züzü lakásában álldogál, arra gondol: „Vége... most mindennek és mindenkinek vége." A regény ábrázolóereje azonban abban rejlik, hogy ez a vég egyben valami újnak, emberileg hitelesebbnek a kezdetét is jelenti. A látszatlét valóban véget ér, de megkezdődhetik egy olyan életforma, mely talán megengedi, hogy átélője formálója lehessen a történelemnek és azonos legyen önmagával.

Önazonosságát keresi *Az összeesküvők* (1978) tragikus sorsú főhőse, Sebastiano, a költő is. A regény pontosan meg nem határozott korban és környezetben játszódik. La Lutte azt a feladatot kapja, hogy szervezzen összeesküvést, majd robbantson ki az összeesküvők segítségével lázadást a szomszédos ország fejedelme ellen. Küldetésének igyekszik eleget tenni, s egy meglehetősen heterogén társaságot verbuvál össze, amely késznek látszik merényletet elkövetni az uralkodó ellen. Árulás következtében azonban szándékuk lelepleződik, s az összeesküvőket kivégzik, miközben La Lutte sikeresen elmenekül, ő ugyanis az egyetlen, akit igazi földi érzés, a szerelem is segít küldetésében.

A regény allegórikusan is értelmezhető, benne egymás mellett él és jelenik meg a hétköznapi hatalomvágy, az emberi rombolás képzete s az örök szépségnek az eksztatikus rajongója Sebastiano személyében, akit oly láttató erővel jelenített meg *Thomas Mann*ról írt tanulmányában. S amikor e tanulmányában arról szól, milyen fontos eleme Mann művészetének a mítoszteremtés — *Az összeesküvők*nek sem elhanyagolható tényezője —, ami nem menekülés, nem elzárkózás, „hanem egy tágabb, úgyszólván időtlen perspektíva megnyitása", voltaképp Sebastiano költőségének mélyebb tartalmait is értelmezi, befejezetlen eposzát, mely mégis elég fontos ahhoz, hogy kivégzése előtt is hozzáírjon néhány sort. Mert a költő feladata, hogy tágabb, egyetemesebb perspektívából közelítsen a világhoz, s épp e távlat birtokában haladhatja meg abban az embertelent és a rosszat. Ezért érezzük Sebastiano halálában is nyitottnak a regényt, hiszen a költő mint megdicsőült szellemalak jelenik meg a mű végén, mintegy a művészi átlényegülés örök példája. Az ő hite él tovább Annában, aki e csodálatos művészalakkal álmodik, mert — mint *Kafká*ról írt kezdeményező tanulmányában megfogalmazta — „valamiféle hit nélkül nem lehet sem írni, sem élni, sem alkotni".

Akár a *Megbízható úriember* meghosszabbításának is értelmezhetjük utolsó regényét, a *Menyasszonyok, vőlegények*et (1980). *A összeesküvők* világa is kaotikus: a szervezetlenség és a véletlen játssza benne a vezérlő szerepet. A *Menyasszonyok, vőlegények* valós történelmi zűrzavarban, az ostrom utáni években játszódik Budapesten. Akárcsak a *Züzü vendégei*ben, itt is van egy központja a cselekménynek: Frida lakása, amelyben kevés díjazás ellenében alkalmi otthont lelnek a szerelmespárok. Több sorsot és többféle embertípust fog egybe az írói rendezőelv: a minél jobban élni vágyó Fridáét, a kicsit frigid, önmagával sem tisztában lévő

lányáét, Liliét, Szatmár Vilmosét, a korszak jellegzetes, meggazdagodó, majd lebukó ügyeskedőjéét, Editét, aki Szatmár partnere lesz, nem mintha szeretné az erős akaratú férfit, egyszerűen fél a bizonytalanságtól, unja az élet egyhangúságát, eseménytelenségét. Mellettük még jó néhány hús-vér alakja jelenik meg e korszak áttekinthetetlenül gazdag és bonyolult színpadának, melynek mozgatója az új életre kelt Warrenné, aki ekkor még nyugalmasan folytathatja mesterségét.

Regényének érdeme, hogy nem válik el benne élesen a jó és a rossz principiuma. Az életet olyannak ábrázolja, amilyen a valóságban is: a szereplők sorsát újra meg újra véletlenek keresztezik, pozitív és negatív adottságok küzdenek bennük. Még Szatmár Vilmost sem sorolhatjuk egyértelműen a rontás démonai közé, jóllehet nagystílű „megbízható úriember" ő, aki élni akar az ölébe pottyant lehetőséggel, ki akarja használni a kor zűrzavarát, hátha sikerül meggazdagodnia, s a pénz révén megszereznie azt, ami addig alig-alig jutott osztályrészéül: magánéleti boldogságát. De van-e értelme ennek a véletlenre nyitott és arra orientált életformának? Amikor a Szatmár miatt hitelét vesztett Schulz Ernő — aki mellesleg Lili szerelme — hirtelen elhatározással a zajló Dunába öli magát, sejtetni engedi az író, hogy ebben a látszat-létben nincsenek olyan mélyebb emberi tartalmak, melyek megtartóak lehetnek. Az élet olyan itt, mint a kártyajáték, melyet a mű befejezésében játszanak a szereplők. E játék tétje a boldogság, melynek igazi természetét, elérésének módját senki sem ismeri a regény alakjai közül. Mert — amint egyik utolsó elbeszélésében írta — a lét „már olyanná vált, hogy nyugodt biztonságát csupa rejtély övezi".

Ezeket a rejtélyeket élte át és ábrázolta elhitető erővel. Furcsa módon az ő íróélete is rejtélyes volt, részben mert szemérmesen rejtegette magát a kíváncsi tekintetek elől, részben mert olyan korban élt, mely nem engedte zavartalan és akadálytalan kibontakozását. Bármily tragikus is azonban halála utáni létéről szólni, e létformája révén talált kapcsolatot a magyar irodalom életével, mely készségesen fogadta be kitagadott gyermekét.

*Kiadások*

Megbízható úriember. 1959. — Shelley. 1960. — Közönség és irodalom. 1964. — Valóság és látomás. 1967. — Hekuba. 1971. — Züzü vendégei. 1973. — A tenger és az eb. 1975. — Az összeesküvők. 1978. — Menyasszonyok, vőlegények. 1980. — A vetőkártya főhadnagya. 1982. — Hazugság. — Száműzetésben. 1984. — Harkály a fán. 1985.

*Irodalom*

*Bóka László:* Szobotka Tibor: Megbízható úriember. ÉI 1959. 23. sz. és *B. L.:* Arcképvázlatok és tanulmányok. 1962. 456—461. — *Mihályi Gábor:* Közömbösség és irodalom. Nagyv 1965. 1253—1254. — *Nagy Péter:* Szobotka Tibor: Megbízható úriember. *N. P.:* Rosta. 1965. 421—423. — *Julow Viktor:* Egység a sokféleségben. Szobotka Tibor: Valóság és látomás. Nagyv 1969. 142—143. — *Varjas Endre:* A „megbízható úriember". ÉI 1970. 39. sz. — *Alföldy Jenő:* Műves és aranyműves novellák. Szobotka Tibor: Hekuba. ÉI 1972. 10. sz. — *Kiséry Pál:* Szobotka Tibor: Hekuba. Alf 1972. 7. sz. 87—88. — *Tamás István:* Szobotka Tibor: Züzü vendégei. Kr 1973. 8. sz. 24—25. — *Iszlai Zoltán:* Szobotka Tibor: Az összeesküvők. NHQu 1979. 136—138. — *Bata Imre:* Szobotka Tibor: Menyasszonyok, vőlegények. Nszab 1980. nov. 25. — „Költészet és valóság". Szobotka Tiborral Megbízható úriember című regényéről beszélget *Kabdebó Lóránt.* Életünk 1982. 362—367. — *Szabó Magda:* Szobotka Tibor. Kort 1982. 1847—1850. — *Szabó Magda:* Megmaradt Szobotkának. 1983.

*Végh György* (1919—1982) az Újhold-nemzedék egyik legeredetibb tehetsége volt. Számos kötete jelent meg a negyvenes években, költői pályája azonban az ígéretes és lendületes fiatalkori indulás után félbemaradt.

Az ötvenes években Végh György is, akár az Újhold-nemzedék számos tagja, az irodalom peremvidékére, perifériájára került, e korszak eredménye az író kitűnő műfordításkötete (*Modern Orfeusz*, 1960) s a megszámlálhatatlan rádiós átdolgozás, dramatizálás, mely ezekben az években a létfenntartás eszköze volt számára. E két, lényegében másodlagos irodalmi tevékenység mellett újraéledt önéletírói hajlama: 1954 februárjában, tizenkilenc nap alatt megírta a *Mostoha éveim*et, mely csak 1958-ban fog majd megjelenni. S a hatvanas évek meghozta nyugalom, a „megtalált Sziget" felébreszti a meseírói ihletet is. Nála a meseírás nem tekinthető kiegészítő, alárendelt tevékenységnek: az életmű integráns része, mely önéletrajzi jellegű, valóságközpontú prózájának ellenpontját jelenti az írói oeuvre-ben. Az *Eszter* zárófejezetében arról ír, hogy az írónak ösztönösen kell megtalálnia a neki legmegfelelőbb műfajt: „Ilyen öntudatlanul bukkantam rá húszéves koromban a versre, huszonkét éves koromban a mesére, és így találtam meg szintén huszonkét éves koromban az esszészerű regényt és az önéletrajzot, az önelemzést, a naplót egyetlen csapással az Auguste Corbeille-ben." Végh mesealakjai — így Pacsaji, akit az író a „kissé rejtélyes körülmények között eltűnt" Auguste Corbeille unokaöccsének érzett vagy Futyuri, aki „maga *a kicsi* Auguste Corbeille" — a magyar meseirodalom klasszikus figurái. Az írót játékos képzelete a szürreális, a groteszk, az abszurd felé vonzotta — öntudatlanul is a Lewis Caroll-i fantasztikus mesevilág irányába haladva.

Prózai munkássága is a negyvenes évek elején indult. A már említett *August Corbeille csudálatos kalandjai* után keletkezett a még meseszerű, líraian, de szorosabban önéletrajzi ihletésű *Csillagos királylány* (1943), mely a *Mostoha éveim* „prelúdiuma" lesz önéletrajzi írásainak egybegyűjtött kötetében. A későbbi évtizedekben szinte rohamszerűen támadt fel benne, időről időre, az önéletrajzírás kényszere; az 1954-ben született *Mostoha éveim*et a hatvanas években (1967—1969) a 18—20 éves író életét megörökítő *A garabonciás diák* követi. Az Eszter-szerelem nyitányát *(Széljegyzetek egy szerelemhez)* 1946-ban vetette papírra; a történet folytatását 1954-ben és 1967-ben. A nagy, kilencszáz oldalas mű tehát különböző időben íródott, s csak arra vállalkozott, hogy az író életének egyes szakaszait bemutassa — mégis egységes, hiánytalan egész benyomását képes kelteni. Ami egybeforrasztja a részeket, az a rendkívül erős, szuverén írói személyiség, mely az írás tárgya és létrehozója is egyben. Végh igazi „önéletrajzi ember", akinek egyetlen témája, mondanivalója van: saját élete és személyisége. A mű első része, a *Csillagos királylány* az eltűnt, ködképként felrémlő gyermekkori édent, a Sziget képét varázsolja elő, elmosódott pasztellszínekkel, halvány kontúrokkal. Inkább mese, csodavilág, mint realitás, de már a Történet első akkordja is. A *Mostoha éveim* két tétele — *A elvarázsolt királyfi* és az *Egy kapu kinyílik* — 1924-től 1937-ig követi végig az író gyermekkorának eseményeit. A *Mostoha éveim* története önmagában hordozza a regényszerűséget. Bodnár György megfogalmazása szerint: „Már Végh György eredettörténetében is jelen van a romantikus különösség." Származását,

gyermekéveit valóban dickensi romantika övezi. Törvénytelen gyermekként született, apja földbirtokos — magánzó —, akit azonban elmegyógyintézetbe csuknak, édesanyja társalkodónő, s korán elhal a végzetes tüdőbajban. A gyermeket a család nem ismeri el magáénak, idegen nevelőanyához kerül, ahol korán megismeri a különböző testi és lelki fájdalmakat, kínokat, megaláztatásokat; míg csak fel nem lázad kínzója ellen, s a maga lábára nem áll.

Ez a rész, a *Mostoha éveim*, a kötet legjobban megszerkesztett, „legregényszerűbb" része. A lineárisan haladó cselekmény középpontjában két jellem: a fokozatosan öntudatra ébredő gyermek és a kicsinyességében is démoni gonoszságú mostohaanya drámai konfliktusa feszül. A konfliktus a szakítással, a nevelőanyától való bátor elszakadással oldódik meg; ez a szakítás a mű drámai csúcspontja. A környezetrajz ebben a részben a legrészletezőbb, olykor naturalista megközelítésű. A lelket is megnyomorító kispolgári létet, a mindennapi megélhetésért való küzdelmet kivételes érzékletességgel eleveníti fel az író.

A második rész, *A garabonciás diák* szerkezetében nem a folyamatszerűség dominál; itt állóképet fest az író, mely apró mozaikokból tevődik össze. Ezt a szerkesztést indokolja az ábrázolt időszakasz viszonylagos rövidsége: tizennyolctól húszéves koráig követi tovább az immár felserdült ifjú történetét. Az áldatlan gyámkodás béklyóiból szabadult fiatal diák létküzdelmeinek a krónikája ez a könyv: a hivatás óvatos, bizonytalan, majd mind határozottabb keresése; az első — s nem is sikertelen — lépések a költői pályán; a létért, a puszta megélhetésért való szüntelen harc; képzelt és valódi szerelmek, barátságok, irodalmi ismeretségek és kapcsolatok — ezekből a motívumokból áll össze *A garabonciás diák* színes világa. A társadalomba való beilleszkedés története lenne tulajdonképpen ez a stáció, ám mégsem lesz az, mert az író tudatosan igyekszik távol tartani magát a társadalom hivatásos, szervezett régióitól: a közéletiség, a — bármilyen — politikai vagy társadalmi hatalomnak való elkötelezettség teljesen idegen tőle. Saját személyében, mely írásának tárgya, sem a társadalmi ember érdekli; vizsgálatában elsősorban a pszichológiai, fiziológiai és intellektuális szempontok érvényesülnek.

Érdekes és újszerű — s mintha a modern prózatechnikai eljárások „spontán" előfutára lenne — az elbeszélés időkezelése. A múlt idejű, visszaemlékező elbeszélést megszakítja a jelen, a megírás idejének konkrét, jelen idejű leírása, az alkotó életkörülményeinek, a mű születésének dokumentumszerűen hű érzékeltetése. Ezzel a közbevetéssel az író az olvasóval való kapcsolatát mélyíti el; mintegy azt tanúsítva, hogy a feltétel nélküli őszinteség nemcsak a múltra, hanem a jelenre is vonatkozik: „itt vagyok, ilyen vagyok, amikor mindezt elmesélem neked" — ezt fejezi ki az író gesztusa. Helyenként esszészerű, magyarázó, bizonyító kiegészítéseket is fűz a múlt életanyagához — ezzel a módszerrel is a modern próza öndokumentáló, ön-kommentáló jellegét idézve fel.

A harmadik résznek az *Eszter* címet adta az író. Ez a rész műfajilag a legváltozatosabb, de a legheterogénebb is; sokkal kevésbé irodalmi, sokkal inkább dokumentumjellegű. Találunk ebben a „könyv"-ben hosszú, vallomásos levelet az ifjúkori jóbarátnak, melyben a szerző a nagy, elsöprő szerelmi élményről vall, majd olvashatjuk az *Eszter könyve* című kötet mind a harminchárom versét, s végül,

*Epilógus az Eszter-ügyhöz* (1967-ben íródott) címmel a nagy szerelem további sorsát kísérhetjük figyelemmel. Ezt a részt is a megírás körülményeinek jelen idejű körképe zárja *(Összegezés helyett körkép mai életemről)*, melyben az író nemcsak életrajzát magyarázza és mentegeti az olvasó előtt, hanem számot vet addigi életének emberi-írói sikereivel, kudarcaival is. „Tudom, hogy nem közérdekű regényt mondtam el, csak egy privát történetet — de többre nem futja adottságaimból" — mentegetőzik.

Az *Eszter* drámai magja a dokumentumokból sejlik elő. A nyersanyag magában hordja a drámai kifejletet, s különösebb írói beavatkozás nélkül is hatásos.

Az író művéhez való viszonya érdekes és ellentmondásos. Mindvégig érezhető elégedetlensége, hogy a rendelkezésére álló gazdag életanyagot nem képes „igazi" irodalmi művé lényegíteni — írói alkatától annyira idegen az epikus kívülállás, az áttételezés. A valóságot vagy áttételek nélkül, a személyiség fedezetével képes megragadni, vagy teljesen elrugaszkodik a realitásoktól: a mese, a szürrealitás és az abszurd világát hódítva meg.

Az írói alkatával való elégedetlenséget szinte mániákus teljességigénye, a mindent megírás, a mindent megmutatás becsvágya ellenpontozza: „Egy önéletrajznak az a célja, hogy mindent rávéssen, belevéssen az ember, mint a régi korokban a Szíriát oszlopaira — mindazt a tudást, élményt beleírja, amit valaha is átélt, és át akar adni a jövőnek."

*Vidor Miklós* (1923) az Újhold-nemzedék lírikusa prózaíróként is jelentékeny életművet alkotott: regényei és novellái mellett számos ifjúsági művet — regényeket, elbeszéléseket, meséket — is írt. Már első regénye, a *Szökőár* (1954) komoly sikert aratott, a kritikusok elismerése mellett a József Attila-díjat is meghozta írójának. A *Szökőár* nem kifejezetten ifjúsági regény — de tematikája az ifjúsági művekhez közelíti. Fiatal fiúk között játszódik a fordulatokban és szereplőkben gazdag történet, a felszabadulás utáni időkben. Alig-felnőtt kamaszokat sodornak egymáshoz, egymás közelébe a zavaros, mozgalmas idők társadalmi rétegmozgásai: van köztük igazi „úrifiú", faluról Pestre származott zsokégyerek, fizikai munkás és valódi kültelki vagány. A közös játékok bűnözéssé fajulnak — a gyerekeknek bűnhődniük kell. A büntetés, s az őket ért megpróbáltatások nagyobb részükből embert faragnak, s a tisztító katarzishoz egyik társuk elvesztése is hozzájárul.

A regény meglehetősen didaktikus: a Jó győz — noha nem kis áldozatok árán —, a Rossz pedig elszigetelődik, magára marad. Az ártatlanul bűnhődő fiú halálának tragikumát is felmagasztalja, megszépíti a többiek hősies helytállása az árvízi jelenetben. Mindazonáltal a *Szökőár* többet ad, mint a szokványos ifjúsági regények: árnyalt lélekrajzot, hiteles karakterfigurákat és légkört. S bár a cselekmény kissé szétesö, elhúzódó, s olykor túlbonyolított — az író képes újra meg újra feszültséget teremteni, s feltámasztani az olvasó rokonszenvét, részvétét az esendő, de a jóra hajlamos hősök iránt.

Következő műveiben a kalandregény, az igényesen szórakoztató irodalom felé tesz kitérőt. A *Karnevál a Kilimandzsáróban* (1956) című regény a harmincas évek végének diákéletét eleveníti fel. A farsangi komédia, a szerelmi történet hátterében

a fiatalok között uralkodó politikai téveszméknek és a humánum erőinek egymásnak feszülését is érzékelteti. Az *Idegenek* (1958) is a háború előtti időszakhoz nyúl vissza: a világháború küszöbén Magyarországra menekülő lengyelek sorsával foglalkozik. A korabeli kritikus szerint az író „egész koncepciójában megmarad a felületi jelenségek érdekes, de gondolatilag mindig labilis papírra vetésénél".

1963-ban mint novellista is bemutatkozott a *Baucis vendégei* című kötettel. A Kosztolányi által kimunkált novellatípust műveli, azokkal az alkotókkal rokon (Mándy Iván, Sőtér István, Thurzó Gábor stb.), akik ezen a nyomon indultak tovább. Emberi kapcsolatokról, az élet alapvető eseményeiről, tartalmairól — szerelemről, gyűlöletről, magányról, elmúlásról — szólnak a kötet legjobb írásai. Egy-egy villanófény, mely megvilágítja a valóság, az élet egy kimetszett szeletét — ennyi egy klasszikus novella. Vidor Miklós ismeri ezt a titkot: legjobb novelláiban tömören, szűkszavúan, csak a lényegre koncentrálva képes szólni az „örök emberinek" nevezett dolgokról. Puritán egyszerűségében válik hatásossá a *Spanyolfal* című írás, melyben póz és pátosz nélkül beszél az elmúlásról és az ittmaradottak közönyéről. A magányról és a kapcsolatok kilátástalanságáról szól a rezignált hangú, de meleg emberi részvétet is felcsillantó *Vagy a labda, vagy a baba.* Biztos kézzel fogja össze a szerelem és a halál egymást ellenpontozó motívumait a címadó novellában, ahol sikerül megteremtenie a lélekrajz, az atmoszféra és a cselekmény tökéletes harmóniáját. A teljes életet élő, immár Philemonját vesztett Baucis egy igazabb és őszintébb élet lehetőségét csillantja meg a véletlenül elé tévedt fiatal pár előtt — akik azonban nem tudják vállalni szerelmüket, egymást, nem tudnak kiszakadni az őket körülfogó hazugság indáiból. A lehetőség a semmibe foszlik, Baucis meghal, s a fáradt őszi táj az elmúlás kegyetlenségét, a magány visszavonhatatlanságát, s a múlt visszahozhatatlanságát sugallja.

Ezekben az írásaiban kitűnő atmoszférateremtő képességről tesz tanúságot. „Legjobb írásainak belső, hangulati töltését az érzelmességnek és a tartózkodásnak, a meghatottságnak és a szenvtelenségnek ez a rejtezkedő, kimondatlan, de megéreztetett dialógusa adja" — írja a *Baucis vendégei*ről szóló kritikájában Tüskés Tibor.

Az emberi kapcsolatok, a család, a születő és elmúló érzések, szenvedélyek a tárgya regényeinek is. 1968-ban jelent meg a *Gyalog a sakktáblán* című regény, melynek születéséről így vallott az író: „Annak a szövevénynek szálai közé tévedtem, amely az emberi kapcsolatokból, szenvedélyekből fonódik áttekinthetetlen gubanccá, mikor a szabadság s a társ utáni vágy egymást oltja ki." A történet a szerelmi háromszög hagyományos sémája szerint alakul; a főhős, Fonó Ákos kissé életidegen, négy fal között élő műfordító, körülötte parázslanak és csapnak össze a hozzá tartozó nők szenvedélyei. A felesége és édesanyja közti, rejtett, majd kirobbanó konfliktus származásbeli különbségekre is visszavezethető: az édesanya konzervatív úriasszony, a formák, a társasági szabályok adnak szilárd keretet életének; Zsó, a feleség viszont egyszerű származású (bár erre pontosan nem derül fény), s az őszinte, nyílt életvitel híve. Konfliktusukat az anya halála oldja meg. A házastársak kifáradt, megkopott érzelmei azonban már nem tudnak újraéledni — s

az új szerelem, az egyetemista Éva sem hoz megoldást a főhős életében. Fonó Ákos egyedül marad, egyedül múltjával, emlékeivel.

Vidor Miklós az ember belső, érzelmi világának krónikása, a finom, lelki rezdülések tudója. Képes az emberek közti bonyolult viszonyok, „vonzások és választások" érzékeltetésére. Regénykompozíciója szétfolyó, jelenetek laza láncolata alkotja, s az író elvész a gondosan megformált, kidolgozott részletekben. Akárcsak novelláiban, ebben a regényben is sikerült atmoszférát teremtenie, az elegáns, régi, várbeli lakás nemcsak a szereplők cselekvésének színtere, hanem egy életforma jelképe is, s az anya számára az a vár, melyet meg kell védenie a külvilág támadásai ellen.

Többszólamú, hitelesebb és prózatechnikailag is magasabb szintű az 1973-ban napvilágot látott *Sebesültek* című regény. A *Gyalog a sakktáblán* harmadik személyű elbeszélése helyett itt az író egyes szám első személyben mondja el a történetet, s ez a forma meggyőzőbb, adekvátabb keretet is biztosít a hősök belső világára összpontosító, a külvilágot csak elmosódottan érzékeltető prózának. A főhős személyisége nem állhat messze az íróétól. Az irodalmár-szerkesztő alakjában, akinek folyóiratát 1949-ben hirtelen megszüntették, nem nehéz felismerni az Újhold köréhez tartozó Vidor Miklóst, aki az ezután következő években négermunkára, szemrontó korrektorkodásra kényszerült. A regény tehát nyíltan vállalja az önéletrajziságot (bár természetesen nem önéletrajzról van szó, hanem fiktív történetről, fiktív szereplőkkel!), a szubjektív, vallomásos jellegű prózát, a lírai személyességet. A visszaemlékező jelleg kétszeresen is érvényesül a regényben: a cselekmény mindkét idősíkja a múltba — a közelebbi és a távolabbi múltba — vetül. A váratlan látogatás, mely előhívja a múlt szunnyadó emlékeit, már maga is múlttá vált; Júlia, az elbeszélő hajdani szerelme ismét eltűnik, akárcsak tizenhárom évvel ezelőtt. Szerelmük történetének felidézése alkotja a regény gerincét: a jelen szembesül a múlttal, s a két elszakadt szerelmes emlékei is szembesülnek egymással. Új dimenzió a regényben a történetiség, a társadalmi közeg hangsúlyosabbá válása. A két szerelmes sorsába a történelem is beleszól: Júlia férjét ártatlanul börtönzik be az ötvenes évek elején, Júlia nem hagyhatja el őt az új szerelem kedvéért. Kiszabadulása után Nyugatra mennek, ám az asszony ott sem tud teljesen, véglegesen elszakadni a múlttól, eltéphetetlen kötelékek fűzik a városhoz, szerelmük helyszíneihez, pesti utcákhoz és budai erdőkhöz. Akárcsak a főhőst, az elbeszélőt, aki ezzel a mondattal zárja a regényt: „Mennie kellett. Ahogyan engem rögzít a magam nehézkedési törvénye. Egyébben nem hiszek... Ide tartozom, ahol az élet megtörtént velem."

Az író ebben a regényében sem kerülte el a túlrészletezés, a túlmagyarázás veszélyeit. Hősei olykor kissé sokat beszélnek, s azt is szavakkal mondják el, amit nem nagyon szoktak az emberek megfogalmazni. Párbeszédeik olykor terjengősek, a hangvétel érzelmessége, bensőségessége pedig érzelgősséggé hígul.

Külön kell szólnunk stílusáról, finoman kimunkált, pontos, plasztikus mondatairól. Mondanivalójának érzékletesebbé tételére szívesen használ költői képeket, metaforákat; innen prózájának költőisége. Világa meglehetősen szűk, de ebben a körben jól eligazodik, s ismeri saját korlátait és lehetőségeit. Ifjúsági regényei — a

műfaj törvényeinek megfelelően — cselekményesebbek, fordulatosabbak, ám az író ezekben is igényesen, pszichológiai hitelességre törekedve formálja meg kamasz hőseit. Különös figyelemmel fordul a fiatalok és a felnőttek világának konfliktusai, valamint a kamaszból ifjúvá érő regényhős problémái felé (*Vasárnap döntő*, 1964; *Önkéntes hajótöröttek*, 1974).

*Major Ottó* (1924) az Újhold körében költőként kezdte pályáját. Szemléletmódjára a magyar polgári radikalizmus gyakorol elhatározó befolyást, történelmi tárgyú tanulmányainak egyik meghatározó, saját szemléletére is a példaadás erejével ható alakja Károlyi Mihály. Szoros kapcsolatot tartott fenn Lengyel Józseffel is, akiről fontos tanulmányokat írt. Tőle a kérlelhetetlen igazmondás kötelező írói parancsát tanulta.

Amikor az ötvenes években elkezdte írni a *Magyar Atlantisz* című regénysorozatát, mintája az a polgári hagyományokat őrző regénytípus volt, amely nemzedékek sorát vonultatta föl, s az egymást követő korosztályok sorsának alakulásában mutatta be a nagy változásokat. Emellett alighanem Alekszej Tolsztoj is hatással volt rá, hiszen nemcsak a nemzedékek történetének elmondására vállalkozott, hanem az egyes korosztályok tudati átformálódását is igyekezett minél plasztikusabban ábrázolni. A *Magyar Atlantisz* a millenáris Magyarország történelmi tablójával indul és a második világháború szörnyű esztendeiben ér véget. Nem egy kiválasztott család életének alakulásában mutatja be a századelő és a 20. század történelmi és eszmei alakulását, mint ezt Zilahy Lajos tette *A Dukay-család* egymást követő köteteiben, hanem különböző társadalmi rétegekből választott ki jól egyéníthető alakokat, akiknek sorsában tükröztetni tudta osztályuk sorsát is. A regényciklus gondos, hiteles történelmi háttérrajzot ad, bár ennek némelyik vonását az ötvenes évek történelemszemléletének szűkítő törekvései uralják. A sorozat első kötetének, az *Isten békéjé*nek (1959) főalakja Talán János, s már ez a névadás is jelzi, hogy e lassan öntudatra ébredő fiatalember alakját a korra általában jellemző törekvések tükörképének szánta, benne olyan típust teremtett, aki fokról fokra ismeri fel a történelmi események menetéből kihámozható mélyebb igazságot, melynek megértéséhez nemcsak át kell élnie ezeket az eseményeket, hanem meg kell tanulnia értelmezni, rendszerezni is őket. Talán János Major Ottó prózájának egyik jellegzetes hőse. A nyitottság, a növekvő tudatosság, a jövőre való fokozott figyelem azok az uralkodó jellemvonásai, amelyek képessé teszik eligazodni a látszólag vak véletlenek között. Az *Isten békéje* hiteles, plasztikus vonásokkal mutatja be a delelőjén túljutott társadalom életét, melyben mind több a bomlás jele, s mindinkább a feszítő, megoldatlan kérdések uralják a szereplők tudatát. Egyes vonásai visszautalnak a Nyugat nagy nemzedékének, elsősorban Babits Mihálynak e korral foglalkozó regényeire, de míg például a *Halálfiai*ban a nosztalgia igen erős, ő hűvös távolságtartással, a történelmi igazságtevés szándékával ábrázolja a kort. Ez a regényírói „mindentudás" a történelmi távlatból fakad, segíti az írót a higgadt, objektív értékítéletek kialakításában, ugyanakkor arra is kényszeríti, hogy bizonyos előfeltevések szerint bonyolítsa a cselekményt, amely annál szerteágazóbb, mennél több eseményt igyekszik bemutatni. A hősöknek a történelemmel való szüntelen szembesítése néhol gyengíti jellemrajzuk

hitelét, olykor fontosabb a történelemmel való szembesülésük, mint hétköznapjaik, egyéni sorsuk alakulása. A leíró és ábrázoló részeket hatalmasra növesztett esszéisztikus betétek szakítják meg, melyek a kor tudati szintjén tárják elénk a forradalmi munkásmozgalom történetét, néha azonban kétségünk támad, vajon ezek a hősök birtokába juthattak-e ilyen kristálytiszta okfejtésnek, éleslátásnak, vagy inkább csak az írói igazmondás és igazságtevés eszközei-e.

Az *Égi és földi háború* (1959) című regénye a pikareszkkel rokonítható. Brandt őrnagy és Kovács Benedek káplár élettörténete azonban nem a kalandregény hagyományai szerint bomlik ki e műben. Az író itt is arra törekszik, hogy az események mögé széles társadalmi tablót rajzoljon. A művészhajlamú őrnagy és legénye ide-oda sodródnak az első világháborúban, sorsuk és hányattatásaik története itt-ott valóban Tersánszky Józsi Jenő „ceruzájának" históriájára emlékeztet, de az író beleszövi e két ellentétes jellemű és törekvésű ember sorsába a kort is: azt a már-már felfoghatatlanul embertelen és ugyanakkor komikusan együgyű rendszert, mely a saját jól felfogott érdekeinek megfelelően egymás ellen fordította a világ szegényeit, fegyvert adott a kezükbe, és nacionalista céljainak szolgálatában öldöklésre kényszerítette valamennyit. A regényben élesen elválik egymástól a „fönn" és a „lenn" világa, az író nyomatékosan hangsúlyozza, hogy más az a háború, amit a politikusok találnak ki, és más, amit a földön, föld felett vívnak az igazi harcosok. Ez utóbbiaknak vezérelve a megmaradás és a túlélés eszméje. Kovács Benedek életének nagy fordulata akkor következik be a regényben, amikor tudatosítja magában, hogy inkább lesz „kefekötő zsidó", mint „akasztott katona". Amikor visszavedlik civillé, magukkal ragadják az őszirózsás forradalom eseményei. Miközben barátja, Jani a Dunába ereszti fegyverét, mintegy az eljövendő és vágyott béke gondolatát jelképezve, Benedek úgy érzi, a háborút elfelejtheti, rossz álom volt, melyet végérvényesen maga alá temetett a vér nélküli forradalom, s annak jelképei: a gépkocsioszlopokról a tömeg közé szórt fehér rózsák. „Bárcsak igaz volna, bárcsak így lehetne!" — ezzel az óhajtó mondattal végződik a regény.

S mintha erre a sóhajtásszerű végre válaszolna a ciklus következő kötete, a *Testamentum* (1960), amely a Tanácsköztársaság lázas időszakát és a rá következő megtorlást mutatja be. A *Magyar Atlantisz* egyik legfontosabb kötete ez, mert látszólag tragikus végkifejletével is azt bizonyítja, hogy azok az eszmények, melyeknek szolgálatát Major Ottó egyszerű hősei életük kockáztatásával is vállalták, immár életalakító erővé váltak, s a regény végén naplóját író, halálra ítélt forradalmár számára megnyugtató bizonyosság, hogy ezt az erőt sosem temethetik el immár a rontás szellemei, melyek pedig diadalmaskodni látszanak a *Testamentum* utolsó lapjain. A regény végén olvasható napló is jelzi, hogy a *Magyar Atlantisz*ban a hagyományos történelmi regényfolyam ábrázolóeszközeit is igyekezett tágítani az író. A gyakran alkalmazott levél- és naplóforma még nem jelent ilyen ujdonságot, annál fontosabbak a történelmi és társadalmi esszék, melyeket egyre sűrűbben dolgoz bele szövegébe. Ezek a kitérők nem harmonizálnak mindenhol a regénybeli időfolyam adta lehetőségekkel, ugyanakkor azonban

segítik az olvasót, hogy tisztábban és érzékenyebben követhesse az eszmék fejlődését.

A következő három regény (*Idők rostáján*, 1955; *Megőszül a föld*, 1956; *A hetedik pecsét*, 1958) a felszabadulásig ábrázolják a történelem menetét. Mintájukat leginkább Déry Tibor nagy történelmi regényeiben kereshetjük. Major Ottó is részletező aprólékossággal mutatja be azt a folyamatot, mely végül a második világháborúhoz vezetett, s hőseit a legkülönfélébb társadalmi osztályokból választva alkalmat talált arra is, hogy a felső tízezer életét, gondolkodásmódját éppoly figyelemmel ábrázolja, mint a magát történelminek és a nemzet gerincének hívő középosztályét, s az elnyomott munkástömegekét. Az a veszély, melyről már szóltunk: az események elaprózódása, a jellemfejlődés és a történelmi hitel feszültsége, ezekben a regényeiben is érezhető. Néhol mintha történelmi képeskönyvet alkotott volna az író, amelyben a szereplőknek csak körvonalai villannak fel a nagy, a sorsdöntő történések hátterében. Ugyanakkor mindegyik műben vannak drámai erejű, sodró részletek is, s különösen azok az epizódok megrendítőek, melyek a nyilasok vérengzéseit mutatják be.

Hogy az író szívesen és kedvvel ábrázolta a nagy történelmi eseményeket, bizonyítja regénytrilógiája is, mely az ókorba vezet vissza, s azt vizsgálja, hogyan valósulhatnak meg az ember vágyai a történelem présében. A *Három apokrif* címmel összefoglalt regénysor legizgalmasabb darabja a *Nagy Heródes* (1968), amely fiktív krónika a hatalom természetrajzáról. Akár a *Magyar Atlantisz*ban, ebben is nagyon gondosan, hitelesen jeleníti meg a történelmi eseményeket, érezni azonban, hogy mindenekelőtt az a kérdés foglalkoztatja, miben áll a történelmi szükségszerűség természete, hogyan alkalmazkodik a kiemelkedő személyiség a kor parancsához. Heródesről azt olvassuk a regényben: „Nagysága abban állt, hogy olyan volt, amilyennek lennie kellett." Jellemét maga a kor, annak viszonyai határozzák meg, s az író jó érzékkel mutatja meg azokat a történelmi-társadalmi rugókat, melyek végül is a véletlenek játékából a lényeghez vezetnek, s meghatározzák az események menetét s bennük a jellem alakulását. A *Nagy Heródes* — mint erre Faragó Vilmos mutatott rá — a „személyi hatalom időszerű problematikájával" foglalkozott, olyan kérdésre kereste a múltban a választ, mely az akkori, közvetlen múltjához önkritikus gesztussal közelítő magyar társadalom számára igen időszerű és továbbhaladásának szempontjából nagyon fontos volt.

Merőben más közegben játszódik, de ábrázolásmódja okán mégis a nagy regényfolyamokkal rokon a *Szerelem és halál a Kapucinus utcában* című regény, melynek fontos jellemzője az írói kívülállás. Az 1973-ban megjelent mű egy család széthullását mutatja be. Középpontjában megint fontos erkölcsi kérdés áll: vajon mint őrizhető meg a hagyományos családmodell minden értéke olyan közegben, amelyben a nők is dolgoznak, s idejük nagyobb hányadát nem a családi közösségben, hanem munkahelyükön töltik. Deli és Szoni házassága vakvágányra fut, mert az asszony minden energiáját lekötik munkahelyének — egy képeslap szerkesztőségének — intrikái, s az asszony úgy hiszi, életét kielégítheti a lap szerkesztője iránt érzett szerelme, valójában azonban csak az anyaságban oldódhatik fel igazán, mely visszaállítja életének harmóniáját és felbomlóban lévő

házassága egyensúlyát. Kérdés azonban, hogy ez a harmónia végérvényes lesz-e, s nem rontják-e meg kettejük boldogságát, kiegyensúlyozottságát a mikroközösségek intrikái, amelyek egyre fenyegetőbben veszélyeztetik a nagy társadalmi célok megvalósítását. Ez a kérdésfeltevés művének máig továbbzengő mondandója.

Nagyigényű regényei mellett rendszeresen ír tanulmányokat, bírálatokat és elbeszéléseket is. Ezeket *Játék a tükörrel* (1962) címmel gyűjtötte kötetbe. A négy elbeszélés közül kiemelkedik az 1960-ban írt *Kispoldi kutyája*, mely előlegezi a *Szerelem és halál* kérdésföltevését, és azt a szkeptikus tanítást sugallja, hogy egy megértő állat több szeretetet adhat, mint az önző, ellenséges emberi közeg. Az író az új életre kapó kispolgári morál jellegzetességeit teszi bírálat tárgyává, s azt a kérdést feszegeti, vajon a megújuló életkeretek alkalmasak-e az erkölcs megújítására. Ez a kérdésfeltevés egyben epikájának bizonyos mértékű módosulását is jelzi. A nagy történelmi tablók tapasztalatai mintha arra intenék, hogy visszatérve a hétköznapok szürkébb világába, fokozott erővel keresse azoknak az ideáloknak a megvalósíthatóságát és teherbírását, melyeket még az Újhold körében vallott nemzedéktársai ihlető közösségében. Történelem és erkölcs ilyen összefonódása egyben azt is sejteti, hogy számára fontos önkifejezési lehetőség rejlik az esszében.

*Rubin Szilárd* (1927) pályáját versekkel kezdte, az Újhold költői közé tartozott, később azonban regényeket publikált. Munkásságára a kétarcúság a jellemző: az 1950-es években írott regényei alapvető vonásaikban a korszak sematikus prózairodalmához alkalmazkodnak, későbbi műve, a *Csirkejáték* (1963) viszont kiemelkedik a kor kisregény-termésből. Valószínűleg ez utóbbi regénye alapján mondotta Pilinszky János egy 1969-es interjújában, hogy kortársai közül Németh László, Ottlik Géza és Rubin Szilárd prózáját említhetné magához közelállónak.

Első regénye, a *Földobott kő* (1952), valamint ennek folytatása, a *Szélvert porták* (1956) széles epikai ölelésű családregénynek készült. A család egymást követő nemzedékeit 1887-től egészen 1946-ig kíséri nyomon. A cselekmény és a család életének helyszíne egy dél-dunántúli kisváros, Mohács, mint ahogy Rubin Szilárd minden művének ez a földrajzi táj adja a hátterét. A cselekmény időbeli és térbeli szálai — mint a család rokoni kapcsolatai is — szinte az egész történelmi Magyarországot behálózzák, alkalmat adva az írónak, hogy ne csak a kisváros, hanem az egész ország társadalmát kísérelje meg bemutatni. Az ábrázolás középpontjában a mohácsi iparoscsalád, Szokolayék élete, küzdelmei, feltörekvési próbálkozásai és kudarcai állnak, melyeket a családalapító anya alakja fog össze, fűz föl egyetlen szálra. Az ő figurája köré szerveződik az egész mű, az ő sorsa növekszik szimbolikussá a regény menetében. A szegény zsellérlány iparoscsaládba megy férjhez, ám múltjától soha nem lesz képes megszabadulni, egyetlen törekvése, hogy újabb és újabb generációk életét jobbá tegye, magasabbra emelje, hogy kitörhessenek abból a körből, melybe beleszülettek.

A két regény nagyszámú szereplőt vonultat föl, cselekménye igen szerteágazó. Az író elbeszélőtechnikája, ábrázolóképessége még kialakulatlan, szemléletét a sematizmus határozza meg. Ez a sematizmus azonban nem egyszerűen az 1950-es évek légköréből származik. Kétségtelen, hogy történelem- és társadalomábrázolásában — szegények és gazdagok antinómiája, a történelmi események és tények

(1919, a párt szerepe, 1945) leegyszerűsített felelevenítése — ez a meghatározó. Ám a sematizálás nemcsak itt érvényesül: egyoldalúan szemléli a regény összes szereplőjét. A pozitív és negatív szereplők úgy állnak szemben e regényben, mint ördögök és angyalok. Még a legkidolgozottabb figurák is — az anya, dédunokája, Péter — vérszegények, egysíkúak, jobbára csak egy-egy motívum — a feltörekvés, a helykeresés — jellemzi őket. A sematikus világkép tehát romantikus életszemlélettel ötvöződik. Ez a szemlélet a szereplők pszichológiai motiváltságában és a cselekménybonyolítás következetlenségeiben, vadromantikus, melodramatikus túlzásaiban mutatkozik meg. A külső, auktoriális elbeszélés végig olyan tónusban tartja ezt a művet, hogy az megmarad egyedi, mégcsak nem is túlságosan hiteles történetnek. Egy-egy városképi leírás, hangulat érzékeltetése bizonyítja, hogy választott témája környezetét jól ismeri. A szerkezeti egyenetlenségek, a szemléleti sematizmus, az általában száraz stílus és szegényes nyelvi anyag mellett azonban e kevés részérték is elhomályosul.

A *Csirkejáték* című regény egészen más alkotás, a korábbi művekhez mindössze annyi fűzi, hogy itt is elsősorban a dél-dunántúli környezet — Mohács, Pécs, Szekszárd — adja a háttérrajzot, s talán még annyi, hogy főhőse — Angyal Attila — némely vonásában rokonságot mutat a *Szélvert porták* Szokolay Péterével. A regény azonban más típusú szemléletet, ábrázolásmódot tükröz. Nincs tablószerű társadalomkép, társadalomrajz, cselekménye is szűkösebb, koncentráltabb, a történet a külső eseményvilágból áttevődik a szereplők, főleg a főhős belső világába. A tér- és időkezelés itt nem lineáris: az író váltogatja a különböző síkokat, érzékeltetve, mintegy kivetítve a belső lélekállapotokat. A külső szerzői elbeszélést a főszereplő első személyű előadása váltja fel.

A cím szimbolikus értelmű, egy játék neve: „Amerikában úgy nevezik, hogy csirkejáték. Ki mer tovább a sínen maradni a robogó vonat előtt..." Jelen esetben tulajdonképpen a történet lényegét jelöli, azt a már-már emberfeletti szenvedélyt, amely a főszereplőt a regény másik hőséhez, a gazdag pécsi patikuscsalád lányához fűzi. Szerelmi regénynek is nevezhetnénk a *Csirkejáték*ot, hiszen ez a pusztító szenvedély áll a középpontjában. E kereteken belül azonban valójában egy személyiség önmaga keresése, múltjával, jelenével és jövőjével való szembesülése a mű tárgya. A regény, bár több évtizedet ölel föl a koalíciós időktől kezdve, kis metszetekben ábrázolja az ifjúkorból a felnőttkorba érő személyiség változásait, kialakulásának stációit. A személyiségrajzon, a szűkebb környezeti tényezőkön túl a társadalmi háttér alig jelenik meg. Az író éppen csak érzékelteti a koalíciós idők, majd az ötvenes évek atmoszféráját, mégis, sikerül felidéznie a különböző korszakok hiteles, megragadó légkörét. A mű alaptémája a szerelem, amely a főhős életén egyre inkább elhatalmasodik, pusztításba sodorja: vakon vállalt szenvedély ez, mely nem áll el a „robogó vonat" elől. Áttételesen így társadalmi vonatkozásai is vannak: jelképezi azt az általában vett rögeszmés ragaszkodást valamilyen eszméhez, amely mégsem kínál emberi önazonosságot, sőt elhatalmasodásával inkább pusztulást idéz elő.

Regénye témájában, megformálásában egyaránt eltér a hatvanas évek legtöbb kisregényétől. Nem az úgynevezett társadalmi kérdések kerülnek közvetlenül

előtérbe, hanem a személyiség belső, alkati-lélektani problémái. A személyiség helykeresése, önazonosságának kutatása és önmagára találása nem közvetlen függvénye társadalmi-történelmi változásoknak. A forma szerkezeti megoldásai jól illeszkednek e lélekábrázolás különböző lépcsőihez. Drámai szituációk, idősíkváltások, olykor ironikus hangvétel jellemzik a lélekállapot változásait, a főhős lelki torzulásait. Különösen sikerültek a negyvenes évek kisvárosi környezetének, a kisvárosi ifjúság összezártságának, életének képei, hangulati megjelenítése. Kiérlelt, olykor a szecesszióba hajló stílus és elbeszélőtechnika jellemzi a *Csirkejáték*ot. Struktúrája különbözik az akkori „oknyomozó" kisregénytől; szerzője nem akar fényt deríteni valamire, leleplezni valamit. A regény erőteljesebben létértelmező, mint a legtöbb kortársi alkotás, s ezért is lehetséges, hogy jelentése többértelmű, bonyolult láncolatú, nem szorítható leegyszerűsített sémákba. Ez egyben létszemléletének, világlátásának elmélyülését, gazdagodását is jelzi.

## MAJOR OTTÓ

### *Kiadások*

Dobra Péter három iskolája. 1953. — Idők rostáján. 1955. — Megőszül a föld. 1956. — A hetedik pecsét. 1958. — Égi és földi háború. 1959. — Isten békéje. 1959. — Testamentum. 1960. — Játék a tükörrel. 1962. — Tibériási Justus emlékezése életére, Agrippa királyra, a nagy háborúra. 1965. — Nagy Heródes. 1968. — Szent Kelemen vallomásai. 1970. — Szerelem és halál a Kapucinus utcában. 1973. — Három apokrif. 1974. — Arcok és maszkok. 1975.

### *Irodalom*

*Földes Mihály:* Major Ottó: Határszélen. IÚ 1951. 13. sz. — *Ungvári Tamás:* Major Ottó: Idők rostáján. IÚ 1955. 48. sz. — *Czibor János:* Kísérletek — kísértetek. Major Ottó: Az idők rostáján. Csill 1956. 1001—1005. — *Térfy Tamás:* Major Ottó: A hetedik pecsét. ÉI 1958. 29. sz. — *Antal Gábor:* Major Ottó: Égi és földi háború. ÉI 1960. 9. sz. — *Bata Imre:* Major Ottó: Isten békéje. Alf 1960. 4. sz. 89. — *Bessenyei György:* Major Ottó: Testamentum. ÉI 1960. 41. sz. — *Abody Béla:* Major Ottó: Játék a tükörrel. ÉI 1963. 13. sz. — *Gáll István:* Major Ottó: Játék a tükörrel. Kort 1963. 778—779. — (—): Major Ottó: Isten békéje. MNemzet 1964. nov. 29. — *Faragó Vilmos:* Tibériási Justus emlékezése életére, Agrippa királyra, a nagy háborúra. ÉI 1965. 47. sz. — *Darázs Endre:* Hét új könyvről tömören. ÚÍ 1966. 1. sz. 123. — *Antal Gábor:* Major Ottó: Nagy Heródes. MH 1968. szept. 27. — *Erki Edit:* Az Élet és Irodalom látogatóban Major Ottónál. ÉI 1968. 28. sz. és Látogatóban. Szerk.: *Lengyel Péter.* 1971. 364—471. — *Faragó Vilmos:* Heródes és Saulus. Major Ottó: Nagy Heródes. ÉI 1968. 35. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 79—82. — *Marx József:* Egy apokrif irat. Major Ottó: Szent Kelemen vallomásai. ÉI 1970. 47. sz. — *Gáll István:* Két Atlantisz. Major Ottó vállalkozásai. ÚÍ 1971. 5. sz. 114—117. és *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 95—105. — *Bikácsy Gergely:* Szenvtelenül. Major Ottó: Szerelem és halál a Kapucinus utcában. ÉI 1973. 20. sz. — *Tarján Tamás:* Major Ottó: Szerelem és halál a Kapucinus utcában. Kort 1974. 654—655. — *Mészáros Tamás:* Major Ottó: Arcok és maszkok. MH 1975. dec 7. — *Szász Imre:* Könyvespolcom. Major Ottó: Három apokrif. MH 1975. szept. 28. — *Tarján Tamás:* Major Ottó: Három apokrif. Kr 1976. 2. sz. 23—24.

## RUBIN SZILÁRD

*Kiadások*

Földobott kő. 1952. — Partizánok a szigeten. 1953. — Szélvert porták. 1956. — Csirkejáték. 1963. — Mulatság a farkasveremben. 1973.

*Irodalom*

*Zsikó Gyula:* Rubin Szilárd: Partizánok a szigeten. Dunántúl 1953. 4. sz. — *T. Polgár István:* Rubin Szilárd: Szélvert porták. Dunántúl 1956. 19—20. sz. — *Horváth Zsigmond:* Rubin Szilárd: Csirkejáték. ÉI 1963. 38. sz. — *Gondos Ernő:* Jegyzetek a Csirkejátékról. *G. E.:* Mű és valóság. 1965. 83—88. — *Földényi F. László:* Julien Sorel könnyei. ÉI 1982. 43. sz. — *Galsai Pongrác:* Rubin Szilárd „elfelejtett" regényéről. Kort 1982. 1600—1603. — *Kőháti Zsolt:* Árnyékbokszolás. ÚÍ 1982. 4. sz. 114—116. — *Seres József:* A robogó vonat előtt. Nszab 1982. márc. 24. — *Lőrinczy Huba:* A későromantikus boldogtalansága. ÚjFo 1983. 5. sz. 83—84. és *L. H.:* Fénytörés. 1985. 311—315.

## VÉGH GYÖRGY

*Kiadások*

Puli Pali kalandjai. 1947. — Vakarcs úrfi. 1948. — Szemfüles könyv. 1949. — Dékány András—Végh György: Tökmag Jankó. 1953. — A farkas és a róka a lakodalomban. 1955. — A nyuszi mint oroszlánvadász. 1956. — Mostoha éveim. 1958. — A majomkirály. 1963. — Pacsaji csalafinta kalandjai. 1964. — Futyuri mint detektív. 1968. — Bíró Szép Anna. 1969. — A Nyugalmazott Elefánt Úr Birodalma. 1975. — A gonosz angyal. 1981.

*Irodalom*

*Antal Gábor:* Ankétok az új magyar irodalomról. ÚjId 1946. 148. — *Rónay György:* Végh György. Diár 1946. okt.—dec. 68—69. — *Bóka László:* Meglepetések. ÚjMo 1947. jan. 11. — *Orosz László:* Végh György: Eszter könyve. Mk 1947. 797—798. — *Gyárfás Miklós:* Irodalmi élet. Hal 1948. 14. sz. — *Szabó Ede:* Élmény és őszinteség. Csill 1948. 7. sz. 65—67. — *Vargha Kálmán:* Tanítványok és életlátók. Mk 1948. 644—651. — *Vargha Kálmán:* Végh György: Vakarcs úrfi. Vig 1949. 207—209. — *Horváth Zsigmond:* Végh György: Mostoha éveim. Kort 1958. 295—297. — *Jovánovics Miklós:* Félúton. ÉI 1958. 19. sz. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Végh György: Mostoha éveim. Vig 1958. 365—369. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 320—324. — *Vargha Kálmán:* Két könyv — nyolc éven felülieknek. ÚÍ 1965. 6. sz. 126—128. — *Zay László:* Végh György: A Nyugalmazott Elefánt Úr Birodalma. MNemzet 1975. dec. 21. — *Pákovics Miklós:* A korlátok ledöntése az énhez vezető úton. Nszab 1981. dec. 23. — *Antal Gábor:* Végh György hármaskönyve. MNemzet 1982. jan. 12. — *Bodnár György:* Egy életregény vége. ÉI 1982. 41. sz. — *Rab Zsuzsa:* Kötéltánc, súlyzókkal. ÉI 1982. 3. sz. — *Makay Gusztáv:* Önéletrajz és tükör. ÚÍ 1983. 7. sz. 112—116.

## VIDOR MIKLÓS

*Kiadások*

Budai Nagy Antal. 1952. — Hazugság. 1953. — Színjátszók. 1953. — Az utolsó sereg. 1953. — Szökőár. 1954. — Kék korlát. 1955. — Karnevál a Kilimandzsáróban. 1956. — Idegenek. 1958. — Kökörcsin, a király bolondja. 1958. — Galambposta. 1961. — Baucis vendégei. 1963. — Vasárnap döntő. 1964. — Gyalog a sakktáblán. 1968. — Dupla vagy semmi. 1969. — Sebesültek. 1973. — Önkéntes hajótöröttek. 1974.

*Wéber Antal:* Vidor Miklós: Budai Nagy Antal. Csill 1953. 255—256. — *Lázár István:* Vidor Miklós: Kék korlát. IÚ 1955. 52. sz. — *Pándi Pál:* Vidor Miklós: Szökőár. IÚ 1955. 3. sz. — *Tabák András:* Vidor Miklós: Idegenek. ÉI 1958. 39. sz. — *Fogarassy Miklós:* Vidor Miklós: Baucis vendégei. Látóh 1964. 520—521. — *Szappanos Balázs:* Vidor Miklós: Baucis vendégei. A Könyv 1964. 4. sz. 142—143. — *Vargha Balázs:* Négy regény fiataloknak. Ktáros 1965. 305—306. — *A. G.:* Vidor Miklós: Sebesültek. MNemzet 1973. 29. — *Iszlai Zoltán:* Vidor Miklós: Sebesültek. MH 1973. máj. 5. — *Tímár György:* Társadalmi háromszög. ÉI 1973. 24. sz. — *Horgas Béla:* Tizenévesek. ÉI 1974. 28. sz. — *Mezei András:* Megkérdeztük Vidor Miklóst: lehet-e lépéshátrányban az igazság? ÉI 1975. 25. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük. 1976. 217—221. — *Pályi András:* Mai lányok kirakatban. ÉI 1976. 51. sz. — *Tüskés Tibor:* Vidor Miklós: Baucis vendégei. *T. T.:* Mérték és mű. 1980. 285—288.

# A SEMATIZMUS ÉS MEGHALADÁSA

## A „DERÉKHAD" ELSŐ NEMZEDÉKE

A derékhad kifejezést az új magyar irodalom tagozódásának vizsgálata alkalmával két értelemben szokás használni. A fogalomnak először is nemzedéki értelme van. Azokat az írókat jelöli, akik a negyvenes években, az 1945-ös történelmi korszakhatár két „partján" léptek fel, és a felszabadulás után kerültek a közfigyelem fényszórói elé. Ebben az értelemben a derékhad Örkény Istvántól Karinthy Ferencig, Cseres Tibortól Urbán Ernőig és Mesterházi Lajostól Nemes Györgyig gyűjti magába a „középnemzedék" tagjait. Elbeszélő irodalmunknak ez a derékhada igen heterogén természetű, akár az írói indulást és az eredeti világképet, akár a befutott pálya vonalát tekintjük. Karinthy Ferenc és Örkény István a Nyugat elbeszélő hagyományától indult, Sarkadi Imre és Cseres Tibor a népi irodalomtól, Mesterházi Lajos a szocialista mozgalomból. A nemzedék egysége valójában csak a felszabadulást, még inkább a fordulat évét követő évtizedben érvényesült. A hatvanas évek fejleményei során megszűnt a derékhad „monolitikus" jellege, a „középnemzedék" körében számos, egymástól eltérő eszmei és művészi irányzat fejtett ki hatást. A derékhad alapvető társadalmi érdeklődése és realista vonzódása azonban, úgy tetszik, változatlan maradt.

Van azonban a derékhad fogalmának egy szűkebb körben érvényes jelentése is. A kifejezés gyakran azokat jelöli, akik a fordulat éve körül gyűltek táborba a középnemzedék soraiból. Ezek az írók a magyar irodalom szocialista fordulatáért vívott küzdelem derékhadát alkották, a szocialista realizmus írói módszerének kötelezték el magukat, és meghatározó szerepük volt az ötvenes évek első felének irodalmi életében, valamint mozgalmaiban. E szűkebb értelemben vett derékhad mint írói csoportosulás, a középnemzedék elkötelezett és kombattáns szocialista íróit foglalja magába, akikre jól illenek Cseres Tibor későbbi szavai: „egy harcra ítélt nemzedékről van itt szó, melynek tagjai, fiai szüntelen felderítés és harc közben nyomultak előre az időben, s az utakon és harctereken mindenütt célzott és tüzelt rájuk a megvakult történelem." A magyar elbeszélő irodalomnak ez a csoportja és irányzata a negyvenes-ötvenes években a szocialista irodalom és kulturális forradalom megvalósításában, majd a hatvanas évek során a szocialista irodalom fogalmának megtisztításában és helyesebb értelmezésében vállalt döntő szerepet. Valójában a közéleti harcok és a szocialista kultúráért vállalt küzdelmek mozgalmasabb időszaka után hozta létre igazi eredményeit. A hetvenes években pedig már irodalmunk meghatározó erejévé vált, amely az idősebb nemzedék távozásával a magyar irodalom eszmei és művészi hagyományainak folytonosságát

képviseli. Ennek a szocialista derékhadnak a körébe tartozik Örkény István, Karinthy Ferenc, Cseres Tibor, Sarkadi Imre, Dobozy Imre, Urbán Ernő, Bárány Tamás, Szeberényi Lehel, Mesterházi Lajos és mások munkássága: az új magyar irodalom egyik jelentékeny vonulata.

Összefoglalásunk mindamellett a fogalom generációs értelmezését követi, minthogy feladata szerint a középnemzedék belső tagozódását és történeti mozgását kell leírnia. Ám éppen e tagozódás leírása következtében figyelembe kell vennünk a derékhad fogalmának szűkebb körű jelentését is, minthogy a középnemzedék egyik karakteres csoportja a szocialista irodalom mozgalmában és irányzatában öltött alakot. Ennek következtében külön tárgyaljuk a szocialista derékhad íróit, külön a derékhadhoz tartozó polgári oldalról csatlakozók népes táborát, végül külön az ötvenes évek közepén indult elbeszélők csoportját, azaz a derékhad „második hullámát".

A szocialista irodalom derékhadának sorsa nem nélkülözte a nehézségeket. A csoport íróinak pályája nagyjából azonos vonalon haladt. Eszmélkedésük általában a háborús évekre esett, gyakran életükben is törést okozott a katonaság és az üldöztetés. Első írásaik arról a rossz közérzetről, belső szorongásról tanúskodtak, amelyet a fasizmus előretörése és ideiglenes sikersorozata okozott. A fasiszta hatalmak bukását várták, néhányan, mint Dobozy Imre és Mesterházi Lajos, kapcsolatba kerültek az ellenállási mozgalommal is. A felszabadulás valamennyiük számára életre szóló élményt jelentett, többen valójában is ekkor lettek szabadok. Ekkor találtak rá igazi önmagukra és feladataikra: erős bizalommal álltak a nagy történelmi újrakezdés harcosai közé. A nemzedék számos tagját a politikai élet ragadta magával, a szerveződő demokratikus pártok, elsősorban a kommunista és a parasztpárt sorában vállaltak közvetlen szerepet. Földet osztottak, gyárakat államosítottak, pártot szerveztek, propaganda és agitációs feladatokat láttak el. Általában mindegyikük a kialakuló demokratikus élet őrhelyeire került: üzemi gyűléseken szónokolt, a falvakat járta, a koalíciós korszak politikai küzdelmeinek tevékeny harcosa lett. Erre a tevékenységre épültek azután műveik, némelykor életművük jelentékenyebb hányada.

Természetes módon kerültek 1948 után az irodalmi élet fő áramába. A magyar irodalom szocialista vonulatának idősebb nemzedéke: Déry Tibor, Illés Béla, Gergely Sándor, Rideg Sándor, Tamás Aladár, Barabás Tibor és mások mellett nekik jutott az a feladat, hogy megalapozzák irodalmunk szocialista fordulatát és korszakát. Nem minden tapasztalat nélkül, hittel és jó szándékkal eltelve láttak e hatalmas feladat megvalósításának. Nem egészen rajtuk múlott, hogy a végbement fordulat és a születő eredmények nagyrészt megcáfolták elképzeléseiket. A magyar irodalom szocialista átalakulása deklaratív módon ugyan megtörtént, a valóságban azonban csak töredékesen és felemás módon sikerült, hiszen számos kiváló, haladó szellemű polgári és népi író szorult az irodalmi élet határain kívül, és ez a tény megfosztotta igazi hitelétől az átalakulást. A szocialista irányzat váratlan gyorsasággal maradt egyedül a porondon, nem alakulhatott ki egymást kölcsönösen gazdagító szellemi verseny és vita a különféle áramlatok között.

A derékhad művészi fejlődésének azonban a korszak általánosabb helyzete, valamint művelődéspolitikája sem kedvezett. Írói olyan korban kényszerültek vezető szerepet vállalni, amely korlátok közé szorította a valóság ábrázolását és az írói személyiség érvényesítését, s végül sematikus mesterkedésekre csábította vagy kényszerítette az alkotó erőt. A derékhad írói természetesen maradandó eredményeket is elértek az ország felszabadulásának vagy a szocialista társadalom építésének ábrázolásában. Karinthy Ferenc *Budapesti tavasz*, Sarkadi Imre *Gál János útja* című regénye, Örkény István, Urbán Ernő, Szeberényi Lehel elbeszélései ma is érvényes alakban mutatják be a nagy történelmi újrakezdés lendületes küzdelmeit. Vállalkozásaik gyakran mégis kudarcba fulladtak, akkori nagy terveik elsikkadtak az idők folyamán. Még ha szabadon és autentikus módon vállalták is az új feladatokat, előbb—utóbb megoldhatatlan nehézségekkel kellett találkozniok: a valóságábrázolás művészi etikáját és az írói személyiség megvalósításának ügyét kellett korlátozniok. A művek nagy része sematikus lett, s az az író, aki önként vállalt elkötelezettsége következtében mindenben meg akart felelni az irodalompolitikai „elvárásoknak", a realista irodalom normáinak súlyos megsértésére kényszerült. A magyar írók 1951-ben tartott első kongresszusa leleplezte ugyan az eluralkodó sematizmust, valóságos orvosságot azonban nem adhatott. Ilyen körülmények között azok az írói alkotások értek el valódi művészi szintet, amelyeknek szerzői önkéntelenül vagy tudatosan szembe tudtak szállni az irodalompolitika és a kritika hivatalos esztétikai normáival.

A szerepvállalásnak, az alkotó tehetség közéleti elkötelezettségének mindemellett volt egy nagy nyeresége is. A derékhad íróinak „közük volt" a történelemhez, belülről élték át a korszakos társadalmi változásokat, személyes részt vállaltak a politikai küzdelmekben. Mindez óriási tapasztalattal vértezte fel őket a későbbiek során. Ennek következtében a szocialista építés torzulásainak leleplezése, az elkövetett hibák és bűnök kritikája, valamint a szocialista eszmények és normák újrafogalmazása tartalmas és hiteles lehetett. Munkájukon mindig is érződött, hogy személyes felelősséget vállaltak az ország sorsának alakulásáért, következésképp a változások lényeges elemeit és összefüggéseit ragadhatták meg. A személyes részvétel és az önkéntesen vállalt küzdelem később hasznos művészi erőforrásnak bizonyult. Ennek a részvételnek és küzdelemnek az írói eredményei azonban már a hatvanas években értek be, elsősorban Sarkadi Imre, Örkény István, Karinthy Ferenc, Cseres Tibor, Urbán Ernő és Mesterházi Lajos munkáiban.

Az ötvenes évek közepén, midőn az elkövetett hibák felismerése bekövetkezett, s heves bírálatok érték a korábbi évek sematizmussal terhelt irodalmát, a szocialista írói derékhad útja látszólag megrekedt, a nemzedék szinte válságba került. Úgy tetszett, az idő ellenük dolgozik, s az egész magyar irodalom gazdagodása, ezen belül a fiatalabb nemzedékek jelentkezése olyan versenyt diktál, amelyben a derékhad kényszerű módon lemarad. Sorra érkeztek a figyelmeztető jelek: a sikertelen művek, a sematizmus korrekciójának kudarcai, a derékhad talán legnagyobb tehetségének: Sarkadi Imrének tragikus halála, végül az 1961-es írószövetségi vita, amely a középnemzedék útját és lehetőségeit próbálta felmérni.

Az irodalmi közvélemény ebből a vitából hallotta ki azt a komor jóslatot, amely szinte a feledés „meszesgödrébe" küldte az egész csoportosulást. Holott, ami kívülről talán válságnak látszott, az valójában éppen a derékhad felemelkedésének, önmagára találásának kezdete volt. Az idő azoknak adott igazat, akik kritikával, egyszersmind bizalommal tekintettek a csoport íróira, s úgy látták, hogy legtöbbjük még ezután írja meg, amiért érdemes volt tollat venni a kezébe. Valóban így történt: a derékhad tábora lassanként magára talált, s művek sorában igazolta kitüntetett irodalomtörténeti szerepét. A hatvanas évtized részben irodalmunk szocialista derékhadának évtizede lett.

A derékhad néhány esztendő alatt túljutott történetének válságos szakaszán, újrafogalmazta a mesterség etikáját és a műhely törvényeit. Művészileg feltétlenül érvényes, a társadalmi valóság meghatározó szerepét és az írói személyiség eredeti természetét mindenben érvényre juttató művekben vetett számot történeti tapasztalataival és felismerésével. Nagy szerepet vállalt a hatvanas évek felfedező és összegző eredményeinek létrehozásában. Igaz, ekkor már a korszakos változás is a kezére dolgozott: a szocialista társadalom és politika belső normáinak formálódása nyomán megteremtődtek a visszatekintés és a számvetés feltételei. Kilátópontok nyíltak, amelyekről fel lehetett mérni a megtett történelmi utat, és a felmérés nyomán összefoglaló képet lehetett adni a magyar társadalom átalakulásáról, illetve az alapvető társadalmi osztályok és rétegek helyzetéről. Ebben az összefoglaló munkában tekintélyes részt vállalt a szocialista derékhad is. Sarkadi Imre, Szeberényi Lehel és Szőnyi Sándor, Szentiványi Kálmán és Soós Magda prózája részben a magyar munkásosztály életét dolgozta fel. E feldolgozások közé tartozik Urbán Ernő *A nagy kaland* és Bárány Tamás *Város esti fényben* című regénye, mindkettő a szocialista átalakulás eredményeit és problémáit mérte fel. Dobozy Imre és Urbán Ernő a paraszti világ történelmi változásaival vetett számot. Sarkadi Imre, Örkény István és Karinthy Ferenc az új értelmiség fejlődését és konfliktusait ábrázolta. Elsősorban az élet- és gondolkodásmód korszakos átalakulását mutatták be, például Sarkadi *A gyáva*, Örkény a *Macskajáték* című regényében vagy Karinthy Ferenc elbeszéléseiben.

A derékhad másik nagy vállalkozását a történelmi számvetés jelentette. Erre a számvetésre a lezajlott nagy társadalmi összeütközések, a végbement konszolidációs és a felgyülemlett közös kérdések őszinte megválaszolásának mind sürgetőbb megbeszélése késztette a tudományos életet és a szépirodalmat, általában a közgondolkodást. E történelmi vizsgálat (amellett hogy általánosságban felélénkítette az irodalom történelmi érdeklődését) különösen két irányban hatott: a nemzeti történelem közelmúltja és a hazai munkásmozgalom története került az írók mérlegére. A nemzeti önvizsgálat körében a magyarság második világháborús magatartása és felelőssége kapott különösen erőteljes szerepet. Irodalmunk arra keresett feleletet, hogy mi korlátozta az antifasiszta és háborúellenes mozgalmak érvényesülését, mi okozta azt, hogy a nemzeti ellenállás csak viszonylag szűkebb körben fejthetett ki hatást. Cseres Tibor *Hideg napok* és Fekete Gyula *Ezeregyedik esztendő* című regénye a tragikus események és mulasztások vizsgálatában, Örkény István *Tóték*, Dobozy Imre *A tizedes*, valamint Szeberényi Lehel *Tibike*

*Tartarosban* című könyve a groteszk és az ironikus ábrázolás tükrében szólaltatták meg a nemzeti önbírálatot. A másik írói vállalkozás a magyar munkásmozgalom és a szocialista társadalmi átalakulás megítélésében öltött alakot. Ez az írói vizsgálat különösen arra keresett választ, hogy milyen módon, milyen történelmi körülmények folytán torzulhatott el a szocializmus építése a „személyi kultusz" korának politikai feltételei között. Mesterházi Lajos *Férfikor* című regénye mellett Nemes György és Reményi Béla is ezzel a nehéz kérdéssel viaskodtak műveikben.

A derékhad írói nemcsak a magyar társadalom valóságos helyzetének felismerésében és történeti tudatának átalakításában vállaltak szerepet, hanem elbeszélő irodalmunk korszerűsítésében: módszertani, technikai és stiláris gazdagításában is. Az ötvenes évek hagyományosabb formái, nagyregénykísérletei után a hatvanas években az intenzívebb regényalak és a kísérletekre is vállalkozó újítás terjedt el. Nagy szerepet kapott az az írói módszer, amely az emberi lélek kamaraszínpadán ábrázolja a távlatosabb történelmi folyamatokat, és az etikai szféra vizsgálatában kutatja a társadalmi változások magyarázatát. Sarkadi Imre könyve, *A gyáva* például olyan regényformát választott, amely az intenzívebb ábrázolást tette lehetővé, lélektani és etikai kérdések megoldását segítette elő. A derékhad elbeszélő törekvései között is megjelent a történelmi és társadalmi tapasztalatokat általánosító, jelképszerűen fogalmazó írói parabola, például Karinthy Ferencnek az elidegenedéssel foglalkozó kitűnő regénye, az *Epepe*. Megnövekedett az ironikus, abszurd és groteszk ábrázolás szerepe is. Ez az ábrázolásmód a társadalmi vagy erkölcsi torzulásokat leplezte le, például Örkény István novelláiban, „egyperces" történeteiben és *Tóték* című regényében. A magyar elbeszélő irodalom tematikus és szemléleti gazdagodásában a derékhad íróinak meghatározó szerep jutott. A hetvenes években, a magyar irodalom személyi szerkezetének átalakulása következtében ez a szerep még tovább növekedett.

# ÖRKÉNY ISTVÁN
(1912—1979)

## *Élete és pályája*

Élete: a tízes években született magyar „közép-nemzedék" általános útját követi, a háború és hadifogság ellenére sincsenek különös csúcsai vagy kitérői. Művészi pályája azonban próza- és drámaíró kortársai közül a legnagyobb ívű. Az eredendő tehetség mellett ennek magyarázata abban rejlik, hogy Örkény István tudott nemzedéke alapélményeinek kifejezéséhez a leginkább adekvát, korszerű és sajátos ábrázolási módot és esztétikai minőséget teremteni. A *groteszk* saját, jellegzetesen örkényi válfaja ez, amely pályája utolsó tíz-tizenöt évében teljesedett ki. A magyar irodalom történetében meglehetősen csekély hagyományú groteszk látás- és ábrázolásmód Örkény műveiben a magyar próza (és dráma) jelentős megújításaként jelent meg, egyúttal alkalmasnak bizonyult arra, hogy szellemi kapcsolatot létesítsen a 20. századi világirodalom kiterjedt — és a 60-as években ismét nagyon divatos — groteszk és az abszurd tendenciáival. E szellemi kapcsolatok révén ama kevés magyar író egyike lett, akinek fő műveit már életében világnyelvekre lefordították és sok országban megismerték. De a groteszk és az abszurd világirodalmi tendenciáira tekintve nemcsak a kapcsolatok, hanem az azoktól elhatároló vonások is fontos jellemzői művének. A 20. századi groteszk világirodalmi fő ága — például Kafka, Ionesco, Beckett műveiben — mélységes reménytelenséget fejez ki, látomásában az emberi és a társadalmi lét menthetetlen, s e látomást a világegészre általánosítja, a művek, illetve a groteszk viszonyok nincsenek konkrét helyhez és időhöz kötve. Örkény István groteszkjeinek tudatosan vallott és kidolgozott ars poeticája viszont az, hogy *„az embernek a cselekvés az utolsó és egyetlen reménye"*, azaz: a műveiben megjelenített képtelen és reménytelen helyzeteken is átsugárzik az emberi cselekvés értelmébe vetett hit. A másik lényeges elhatároló vonás, hogy groteszkjei sohasem tértől, időtől elvonatkoztatott, „kozmikus" szituációkra épülnek, hanem minden művében konkrét a történelmi és társadalmi motiváció: a helyszín mindig Magyarország, hősei sajátosan magyar típusok, a szituációk a magyar társadalom második világháború előtti, alatti és utáni évtizedeit — az író megélt élményeit — sűrítik groteszk konfliktusokba. A nemzeti karakterisztikum vonalán munkássága leginkább a lengyel Mrożek vagy a cseh Hrabal műveivel rokonítható.

Örkény István rendkívül tudatos, sőt a kegyetlenségig tárgyilagos szellem, művei létrehozásában és saját művei megítélésében is. 1978—1979-ben — Illés Endre igazgatói felkérésére — a Szépirodalmi Könyvkiadó számára még maga készítette el életműkiadásának szigorúan rostált sorozattervét és maga szerkesztette meg ebben a *Novellák* kétkötetes válogatását. Ennek szerkezeti tagolását az egész pályára nézve követhetjük, annál is inkább, mert Örkény István — bár leghangosabb sikereit kisregényekkel, drámákkal, filmekkel aratta — a novellákban azonos igazán önmagával, más műfajú írásai is eredetileg novellák vagy novellisztikus szerkezetűek.

Szokásos, ifjúkori versek és zsenge novellák után, első irodalmi műveit a Keresztmetszet című — a művészetpártoló Örkény család által is támogatott — rövid életű, baloldali folyóiratban fedezte fel Markovits Györgyi (*Gyűlölet*, 1934; *Fiatal lány*, 1935; *Pánik*, 1936). A lap programja — „ zászlóbontás nélkül, a jobb és a bal kilengésein kívül" — tükrözte a fiatal író társadalmi szemléletét és irodalmi eszményét is.

1937 elején beadott a Révai Kiadóhoz egy regényt — a címe: *Félálom* —, amely nem jelent meg, de a közelmúltban előkerült lektori jelentésben Szerb Antal igen pontosan jellemzi a pályakezdő Örkény tájékozódását és tehetségét: „nemcsak a metódusában hasonlít Máraira: a stílusa is annyira kopírozza Máraiét, hogy az ember néha azt hiszi, hogy Márai egy ismeretlen regényét olvassa. Kisebb mértékben hatottak rá a többiek is, Hevesi András, Cs. Szabó, csekélységem (Pendragon-legenda); ez az Örkény valahogy közös gyermekünk. (Nem ismerem egyébként, sose hallottam róla.)

A könyv nagyon mulatságos, jól olvasódik, helyenként egész kitűnő. Nívós, magas szellemiségű, kultúra van benne, nyugati levegő, gondolkozni tudás, lelki elmélyedés és főképp szellemesség, üde, modern, elavulhatatlan humor.

Hibája, hogy kissé papírízű; nem érzek életet mögötte, minden csak gondolva van, minden csak játék, ötlet, szellemesség, az ember egy percig sem érzi, hogy a dolgok csakugyan ilyenek, mint amilyennek a szerző látja őket. Azt hiszem, nagyon fiatal ember munkája lehet."

Íme a nagyon fiatal — 25 éves — író portréja; ez látszik a korabeli novellák (*Mi lesz belőled?*, *Tizenhárom*, *Állatmese* stb.) tükrében is. Valóban Márai Sándor, a *Zendülők*, a *Bébi vagy az első szerelem*, a *Csutora* fiatal Máraija — volt az első mestere, eszménye. Később Petőfi és Kosztolányi prózájával egészítette ki ezt, hagyományt találva a „nem díszített, kartéziánus, szikár és lecsupaszított tőmondatokra épülő prózához", amely — ha vékonyabb ág is — eleven hajtás a magyar irodalomban, s amely eltér „Krúdy és Füst Milán vagy Giraudoux és Proust" általa barokkos díszítettségűnek nevezett modern prózájától, és természetesen eltér a magyar próza hagyományos leíró ágától, Jókai, Mikszáth, Móricz elbeszélő művészetétől is. „Ahogy az írásra Márai tanított meg, úgy...a gondolkodásra Németh László" — mondta egy későbbi nyilatkozatában. A 30-as évek elején Németh László volt az eszmei és erkölcsi iránymutatója. Ehhez a szellemi környezethez illeszkedtek a baráti kapcsolatok is: a Piarista Gimnáziumban együtt érettségizett — s azután is barátságot tartott — Boldizsár Ivánnal, Szabó Zoltánnal, Thurzó Gáborral.

Körülbelül ilyen szellemi és személyi meghatározottságokkal kopogtatott be József Attilához a Szép Szó szerkesztőségébe, *Forradalom* című novellájával. József Attila a kéziratot elolvasta, megbírálta, átjavíttatta, és közölte a Szép Szó 1937 július—augusztusi számában. Együtt jelent meg itt Remenyik Zsigmond, József Attila, Fejtő Ferenc, Németh Andor, Mannheim Károly, Franyó Zoltán, Karinthy

Gábor, Déry Tibor és Ignotus Pál műveivel. Innen számítható igazi írói pályakezdése.

A novella címét József Attila — igen helyesen és indokoltan — *Forradalom*ról *Tengertánc*ra akarta változtatni. A novella valóban nem arról szól, amit a költő-szerkesztő világnézetében és szótárában a forradalom ekkor jelentett, hanem szinte az ellenkezőjéről, Örkény szavaival: arról, hogy „egy tébolyda zárt osztályáról kitörnek az ápoltak, maskarát öltenek, elözönlik a várost, s a hozzájuk álló félkegyelműekkel, kelekótyákkal, hóbortos feltalálókkal, babonás jövendő-mondókkal és bogaras járdaszélenjárókkal megszaporodva, magukhoz ragadják a hatalmat". Nyilvánvaló, hogy a groteszk prófécia a szélsőségek, mindenekelőtt a fasizmus, a nácik — nemcsak németországi, hanem egyre aggasztóbb és agresszívabb hazai — előretörését, s ezzel szemben a polgári társadalom bárgyú közönyét, téves biztonságérzetét ábrázolta, a groteszket a szinte hátborzongató abszurd felé hajtva. De nem tudatos, szocialista világnézet alapján, csupán a racionális elme tiltakozásával. Nála természetes lehetett — amit József Attila nem engedhetett meg — a „forradalom" szó cinikus-ironikus használata a tébolyult szélsőségesek hatalomátvételére. Négy évvel később — a megélt társadalmi, történelmi tapasztalatok alapján, talán József Attila igazát is belátva — az általa javasolt *Tengertánc* címen lett ez első kötetének címadó írása. A *Tengertánc* kiforrott, pontosan szerkesztett, gondolatmenetében és stílusában egységes, időálló értékű novella. Csakugyan íróvá avatta Örkényt, aki ezentúl a Szép Szó köréhez tartozott egy rövid ideig, azzal a sajátos kettősséggel és laza kötelékkel, ami a jó módú, sőt gazdag polgárfiút a lap baloldali, a kommunista mozgalommal is kapcsolatot tartó és többnyire nélkülöző belső gárdájához kapcsolhatta.

A több mint ígéretes pályakezdést nem követte a szélesebb körű irodalmi meg- és elismerés. A Szép Szó köre ugyanis a korabeli hatóságok szemében volt annyira „veszélyes" és baloldali, hogy figyelmeztessék apját (aki tekintélyes gyógyszerészként „magyar királyi kormányfőtanácsos" volt), hogy fia „rossz társaságba" keveredett, jobb lenne egy időre külföldi tanulmányútra mennie. A tanácsot az apa, s apától a fia megfogadta: így utazott előbb Londonba, onnan Párizsba nyelveket, irodalmat, életet tanulmányozni. Nyilvánvaló, hogy a fiatal író számára vonzó volt az anyagilag elég jól biztosított európai utazás, és nem volt olyan erős a hazai baloldali irodalomhoz kötődése, hogy az elszakadás nehezére esett volna. Annál kevésbé, mert Párizsban is megtalálta a baloldali magyar irodalmi emigránsok csoportjait — Hevesi Andrással, Bajomi Lázár Endrével és másokkal —, barátok közt érezhette magát. 1939-ben, a háború kitörése előtti „utolsó vonattal" jött haza. Apja kérésére ismét beiratkozott az egyetemre, megszerezte második diplomáját. Gyakran behívták mint gyógyszerész tartalékos tisztet katonának, ott volt az erdélyi bevonulásnál, Újvidék visszacsatolásánál is. Közben gyorsan ellobbant első, ifjonti könnyelműséggel kötött házassága is (Gönczi Flórával).

Az írói pálya folytatása tehát egyre halasztódott, 1941 októberéig, amikor megjelent saját kiadásában első kötete: a *Tengertánc*. A legpontosabb és legtekintélyesebb bírálatot megint Szerb Antal írta róla a Magyar Csillag 1942.

januári számában: „A kötet tizenegy novellája részben nagyon mulatságos, részben nagyon érdekes. Mintha a húszas évek valamennyi irodalmi tendenciája találkozót adott volna bennük: az expresszionizmus torz gesztusai, a Locarno körüli diplomatairodalom derűs nemzetközisége, a szürrealizmus értelmet gúnyoló játékossága, az angol regények csodakeresése és mesehangulata, az új frivolok gúnyos könnyedsége és kiábrándultsága, Franz Kafka és Paul Morand, Cs. Szabó és Márai. A fiatal író nem mindig önálló, de viszont kitűnő tanítvány, és jó tanítványokból lesznek a mesterek. Hallatlan ötletgazdagsága, sokoldalú hangulatrepertoárja, biztos nyelv- és stílusérzéke nagyon sok jót ígér. De igazságtalanság volna ebben a kötetben csak ígéretet látni; novellái így, ahogy vannak, értékes írások."A *Tengertánc* mellett a *Fagyosszentek* és a *Magyarok Istene* — tehetjük hozzá az életmű ismeretében — már a kiforrott, kései Örkényt idézi; a *Dionysos* kissé egzisztencialista hangulatban, a *Búcsú* pedig nosztalgikus-fájdalmas iróniával az *akkori* Örkény alapélményét közvetíti; elrabolták, megrövidítették e nemzedék ifjúságát: „Most másként lesz minden... Most már vigyázni kell, mindenért felelősnek lenni. Mindennek súlya van... A vonat megrándult, koccant az ütköző, döccent a kerék... Mi pedig belerohantunk a fekete éjszakába, melyben szaporán és ijesztően hangzott a kerekek ütemes géppuskaropogása."

Ezzel a metaforával Örkény a férfikorát és életfelfogását legmélyebben megrendítő és átalakító élménybe: a háborúba rohant bele.

### *„Háborús évek"*

1942 áprilisában SAS-behívóval vonult Nagykátára, ahol megalázták, megpofozták, zászlósi rangjától megfosztották és zsidó munkaszolgálatosként vitték ki a szovjet frontra, gyalogmenetben a 2. magyar hadsereggel Gomeltől a Donig. Itt érte a tél — nyári, fehér zsávolyruhában. Fél évig dolgozott a front mögött, majd a 2. magyar hadsereg voronyezsi pusztulása után, őrmesteri egyenruhát szerezve, visszavonulás közben, sebesülten, hadifogságba került. Két évig Tambov mellett, majd két évig Krasznogorszkban, Moszkva mellett élt hadifogolytáborban, az utolsó évben pedig már egy antifasiszta tanfolyam-tábor „tanársegédeként" magyar irodalmat és történelmet adott elő. Itt ismerkedett meg az előadóként odajáró Rákosi Mátyással, Révai Józseffel, Lukács Györggyel és másokkal. Három könyvet írt itt a háború és hadifogság élményeiből. Az egyik, az *Emlékezők* (*Amíg idejutottunk — Magyarok emlékeznek szovjet hadifogságban*..., címmel, a Magyar-Szovjet Művelődési Társaság kiadásában) előbb megjelent Budapesten, mint az író, aki 1946. december 26-án érkezett haza.

„Valóban — mondotta szinte valamennyi későbbi nyilatkozatában — nekem a háború volt életem legeslegnagyobb élménye, a sorsdöntő élmény. Bármilyen furcsán hangzik, ott lettem emberré... A háború rémségei? Hát persze, az is, a halál állandó közelsége, amiben éltünk... De nem ez...nekem a nagy élményem az volt, hogy egyszerre bekerültem egy sokadalomba... Mindig sokadmagammal voltam... Egyszercsak bekerültem egy tömegbe, és ennek a tömegnek olyan picike

porszeme lettem, hogy már a nevemet se tudta senki, és ott veszekedtem velük, ott nevettem velük, koplaltam velük, tehát részese lettem egyszerre egy nagy közösségnek, ami csak nekem volt iszonyatosan új, mert én csakugyan egy elkényeztetett létből léptem át ide... A sorsom egy lett ezekkel az emberekkel, a bajtársaimmal... Itt nem volt rang, itt nem volt gazdag, itt nem volt szegény, itt volt hatszáz gramm: hatvan deka kenyér naponta, reggel egy leves, délben egy kása, vacsorára egy kása. Egyforma lettem a világgal. Belekerültem egy sorsközösségbe, ami engem tökéletesen átformált. Az egész látásmódomat... Nekem nincs többé külön utam a világban. Nekem már csak egy utam van. Ezt onnan hoztam haza." Másutt: „Mindezt lefordítva egy hivatásos író anyanyelvére, úgy is mondhatom, ott vált belőlem, az epikusból drámai alkat. Biztosan nem véletlen, hogy az első drámámat, a Voronyezst...a háború friss élményei hatására írtam."

Az életfelfogás, a világnézet, az írói hangvétel, a stílus, módszer és műfaj radikális átalakulását mutatják a hadifogságban és azután írott művek — nem is mérhetők a *Tengertánc*hoz, a Márain iskolázott, szellemes ötletekkel játszó novellista írásaihoz.

Két dokumentumregény vagy hadifogság-szociográfia és a *Voronyezs* című dráma tükrözi ezt a jelentős változást.

Az emlékező *Amíg idejutottunk*... tíz hadifogoly — napszámos, híres dzsesszdobos, szövőmunkás, nyilas szobafestő, szerzetes, hentes, deklasszált banktisztviselő, földműves, erdélyi kerékgyártó, kommunista vasesztergályos — egyes szám első személyben elmondott élettörténete. Ebben a könyvben látszólag csak annyi volt az író dolga, hogy kiválogassa sokezer hadifogolyból azokat, akik társadalmi „mintavételként" reprezentálhatják, és megfelelően artikulálják azt a történelmi fordulatot, amit megéltek, egyúttal és ezáltal kifejezik az író felfogásának és világnézetének átalakulását is. Valójában, persze, teljes értékű, realista novellák ezek, a sors-monológok szerkesztésével, a belső jellemzésekkel, a nyelvhasználat árnyalt különbségeivel pedig a novellák füzére szuverén regényt alkot. De ez a regény a dísztelen prózának nem a Kosztolányi—Márai vonulatához, hanem például Móricz *Boldog emberé*hez vagy az egykori falukutatók (Örkény által igen nagyra becsült) szociográfiáihoz kapcsolódik, itt azonban nem a megdöbbentés, nem a leleplezés a tárgyias próza fő célkitűzése, hanem: a meggyőzés, az agitáció (néhol a friss élmény elragadtatásával, az új felismerések újhitűségének túlzott reményével). „Mindenki a saját nevén, *igaz* valóságában, egy-egy anyakönyvi kivonat hitelességével állt helyt minden szaváért. Ahány szereplő, annyi élő dokumentum" — írta Örkény, jelezvén az óriási szemléletbeli változást a tíz évvel azelőtti pályakezdőhöz képest, akinél „minden csak gondolva" volt, s egy percig sem lehetett érezni „életet mögötte".

A másik dokumentarista hadifogság-regény, a *Lágerek népe* 1947-ben jelent meg Budapesten, keltezése: *Krasznogorszki hadifogolytábor, 1946. július—szeptember.* Ez a megírás, az írói véglegesítés helye és ideje, de a tapasztalatok, megfigyelések, talán a jegyzetek is, 1942—1943 telétől 1946-ig, a voronyezsi katasztrófától a hadifoglyok öntudatosodásáig, a Szovjetunió sokféle táborában gyűltek össze. A regény bevezetője gróf Stomm vezérőrnagy megrendítő és tragikus hadtest-

parancsnoksági parancsa, amelyben „mindenkinek saját belátására bízza a jövendőjét". S innen kezdődik a regény „hősének" — a szerencsésebb, mert túlélő, megmenekülő — több tízezernyi magyar hadifogolynak a története: a fagy- és éhhalál pereméről, az ember-lét alatti „ősállapot"-tól, azaz a fogságba eséstől az első nagy lépésig: a táborba kerülésig, ezután a legelemibb létfenntartási ösztönléttől, az irracionális étvágytól és a családra szűkült honvágytól a munkába állásig, s a munka révén a katonából dolgozóvá emelkedő emberig, akikből lassan kiformálódhat egy új társadalom, melynek „kötőanyaga az öntudat, egy magasrendű, közösségi öntudat". Ez az öntudat átrendezi a viszonyokat és a múlt élményeit, megtámadja — az író szavaival — „ a két világháború közt felnőtt nemzedék szinte határtalan politikai butaságát", elvezet a realista, kritikus gondolkodásig, a kultúra igényéig, egész addig, amiről a *Lágerek népe* utolsó lapja így szól: „Aki a fogság útját járja, az emberiesség útján jár. Tapasztal, változik, tanul, s belenő a legtágasabb emberi közösségbe: az öntudatos emberek közé... Nevezzük demokráciának ezt az öntudatot; bátran hívhatjuk így, mert kívül, a dróton túl, a szabad emberek nyelvén ez a neve."

Teljes, mély meggyőződéssel írta akkor ezt Örkény, őszinteségét a *Lágerek népe* pontossága, megszenvedett hitele a későbbi olvasó előtt is szavatolja.

A harmadik fogságban írott munkája a *Voronyezs* című színmű. Főhőse Pataki Gábor, „a jég hátán is megélő" szakaszvezető; fő témája a 2. magyar hadsereg tragédiája, fő szándéka — mint a másik két háborús könyvnek is — a túlélő tanúságtevő kötelessége: megmaradni, hazajönni és felelősségrevonó pontossággal elmondani „ mi történt a magyar hadsereggel a Don-kanyarban. Egy a kétszázezerből, aki nem fagyott meg, és nem veszett oda..."

1941-től 1946-ig átélve nemzedéke — s talán nemzete — legnagyobb tragédiáját és sorsfordulóját, Örkény a hadifogolytáborban nyilván azt hihette, hogy kora és a magyarság legnagyobb sorskérdéséről, központi témájáról írja hiteles és tanulságokat levonó beszámolóit. Hazatérve mást kellett tapasztalnia. De ott és akkor még nem tudhatta — vagy nem gondolta végig —, hogy a voronyezsi katasztrófát az azért elsőrenden felelős Horthy-kormányzat agyonhallgatja, a tájékoztatásban elmanipulálja, a hazatérőket megbélyegzi és elnémítja; továbbá hogy a felszabadulás után a polgári politikai erők — létükért küzdve — nyilvánvalóan ezt a hallgatást hozzák át, velük szemben pedig a kommunisták és a haladó erők — a hatalomért és az új rendszer politikai legitimitásáért küzdve — taktikai okokból szintén nem bolygatják ezt a mesterséges nemzeti amnéziát. S főként nem számolhatott ott azzal — amit hazatérvén gyorsan belátott —, hogy a közvélemény, a háborútól meggyötört, kifárasztott lakosság, akár félországnyi tömegben, inkább intim családi gyászként temette magába a voronyezsi veszteségeket; nem akarta tudni a teljes igazságot, nem kívánta az íróval újra végigjárni az „amíg idejutottunk" útját, minden maradék erejével és új hitével, lendületével a jövő építése, a jövő kérdései felé fordult. Így történhetett, hogy bár nálunk alighanem Örkény írta a front- és fogságirodalomnak, a háború emberformáló hatásának leghitelesebb és leghatásosabb darabjait, ezek a művek (eltérően a győztes országok ilyen témájú irodalmának hatalmas kibontakozásától és sikerétől) a magyar

irodalmi és köztudatban éppen csak megjelentek, de méltó visszhangot még évtizedekig nem vertek. A *Voronyezs*t — bár maga az író is sok művészi fogyatékosságot látott benne — nem ezek, hanem a fentebbiek miatt vétették le Várkonyi Zoltán Művész Színházának már meghirdetett műsoráról 1948-ban. Olyan évek következtek, amelyekben említeni sem lehetett, hogy magyar katonák egyáltalán a Szovjetunióban, a Vörös Hadsereg offenzívájától estek el. 1956 után Örkény tíz évig nem publikált, utána pedig éppen nem a dokumentum-irodalom tárgyiasságával, hanem az új, groteszk, filozófiai absztrakcióval tért vissza a háború témájára is. Így ezek a művei majd csak három-négy évtizeddel a történelmi katasztrófa után — egy időben azzal, amikor Nemeskürty István *Requiem egy hadseregért* (1972) című dokumentumregénye némiképp oszlatni kezdte e tárgyban a mesterségesen keltett nemzeti tudat- és öntudatzavart — az író *Időrendben* sorozata *Arcképek, korképek* kötetében jelentek meg (1973-ban, rövidítve), majd tíz évre rá, az író halála után életműsorozatának egy külön kötetében, immár egy új nemzedék kíváncsiságára felelve épülnek be lassan a köztudatba. Ide tartozik, hogy néhány héttel a *Requiem egy hadseregért* megjelenése után Örkény ajánlotta Nemeskürtynek, hogy írjanak közösen színdarabot a könyv alapján. Így született *A holtak hallgatása* című dokumentumdráma, amelyet Várkonyi Zoltán rendezésében 1973 decemberében mutatott be a Pesti Színház. Az *Emlékezők* és a *Lágerek népe* néhány részletét felhasználták ebben, továbbá — Örkény nyilatkozata szerint — 12 sort átvett a *Voronyezs*ből is, amely színpadra nem került (tv-játék formájában a Magyar Televízió mutatta be 1969-ben).

### *„Hazatérve"*

Hazatérésének élményét, pillanatát többször is megírta, leghitelesebben talán — mert rögtön a megérkezése után — a Boldizsár Iván szerkesztette Új Magyarország 1947. január 18-i számában. Címe: *A főváros dicsérete*, s arról szól, hogy négy és fél év után, a családjánál is előbb sietett a Lánchídhoz; annak képét a szülőváros, a haza, a béke talizmánjaként őrizte mindvégig. S az igazán döbbentő élménye nem a Dunába robbantott híd fájdalmas képe volt, hanem az, hogy senki nem gyászolt, zokogott, kesergett a híd roncsai fölött, hanem mindenki lótva-futva a jövővel volt elfoglalva. Aztán a romokat — mint írta — maga is csak az első félórában látta, később már „nem volt hozzá érkezése". Éppúgy járt tehát, mint a hadifogságban írt művei. Az országnak ekkor a múlt pontos feldolgozására és meggyászolására „nem volt érkezése".

Egy jelképes „félóra" után Örkény is a jövő felé fordult, a politikában is, az irodalomban is. Felvételét kérte a Magyar Kommunista Pártba: ez logikus következménye volt annak, amit Krasznogorszkban megélt és megírt; mélyen meggondolt, kollektivistává átalakult életfelfogásának és meggyőződésének politikai kifejezése. De közfunkciót nem vállalt; a maga számára írói feladatokat látott a jövőépítésben, íróként akart cselekedni, s csakugyan dinamikusan

dolgozott: felszabadultan, magabiztosan, sokat írt; novellákat, tárcákat, riportokat, cikkeket, kritikákat.

Az igazi irodalmi hazatérést a *Budai böjt* (1948) című kötet jelenti pályáján. Ez a kötet mintaszerűen szintetizálja a *Tengertánc* „kitűnő tanítványra" valló formai, stilisztikai készségét és a háborús években elmélyült, felelőssé és közösségivé lett, realista szemléletet. A tizenhat elbeszélés négy ciklusa két összefüggő témakörben valósítja meg a stilisztikai kontinuitás és a szemléleti elszakadás dialektikáját. Az első: az „úri középosztály", a történelmileg véglegesen megbukott magyar polgári életvitel és gondolkodásmód, a „kollektív tehetetlenség" szarkasztikus bírálata, amely a *Nyitány* ciklus olykor még „elnéző" iróniájából a *Föl-földobott kő* ciklusban már kegyetlen, kemény groteszkbe fordul. Az első témakörből mintegy történelmileg következő és annak tükröt tartó második témakör a háború infernója a *De profundis* és a *Budapesti litánia* ciklusban. A legsúlyosabb novellák (*Cirkusz, Idegen föld, Budai böjt*) minden didaktikus „kibeszélés" nélkül, de egyértelműen mondják ki a keserű végítéletet: ugyanaz a magát „történelminek" hirdető, de végzetesen történelmietlen, nacionalista fellegeket hajtó, de nemzetietlen, önmagát okosnak gondoló, de kétségbeejtően korlátolt „úri", feudálkapitalista mentalitás okozta „fent", a politikai vezetésben Magyarország háborús tragédiáját — az erdélyi mámoros bevonulástól az újvidéki vérengzésen át a doni katasztrófáig és Budapest romba döntéséig —, ami „középen" is jellemző volt, akár Tajnán, akár egy budai villában, akár a fronton a tisztek legtöbbjének magatartásában. A kötet szerkezete ilyenformán visszamenőleg „önéletrajzi". Utolsó (és az egyetlen egyidejű) novellája, a *Szédülés* jelzi a további útirányt is, annak dilemmáival együtt. Az Örkény-irodalom e novella két szövegvariációjához kapcsolja a „fordulat évét" az író pályáján. A *Szédülés*t az író 1949-ben *Hóviharban* címmel átdolgozta (így lett 1954-es reprezentatív kötetének a címadója). A sűrű, drámai történet ugyanaz (az alig két éve még üldözött zsidó orvos életmentő műtétet hajt végre szeretőjén, egy lányon, akiről időközben megtudja, hogy az őt és családját is üldöző fasiszta tömeggyilkosok közé tartozott; megoperálja mégis és azután feljelenti), de a második variációból már kimaradt éppen az a feszültség, hogy ilyen történetekkel és emlékekkel lehet-e és hogyan lehet tovább együttélni. A *Hóviharban* a „realista" ábrázolás akkori illúzióját jelzi már: ebben a variációban a születő, új életforma és erkölcs egyértelműen győz a régi fölött, annak a voluntarista felfogásnak a hírnökeként, hogy ami papíron (az irodalmi ítélkezésben) legyőzetik, az a valóságban is megsemmisült.

## *„Ötvenes évek"*

„Ez az időszak minden külső erőszak nélkül, teljesen az én belső meggyőződésemből, engem is abba a nagy realista mozgásba vitt, ami lényegében a magyar próza egyedüli hagyománya" — nyilatkozta a Hídban 1967-ben. Lehet, hogy erőszakot nem érzett, de belső meggyőződésére igenis hatottak külső erők, hogy a magyar próza *akkor* egyedülinek mondott, „kritikai realista", majd

„szocialista realista" útjára térítsék. Látható ez már a *Budai böjt* egyes kritikáiban, amelyek még erőteljesebb elszakadást sürgettek a polgári szemlélettől, és új meggyőződésének kifejezését erőltették „mai témákban", valamint az irodalompolitika egyre szigorúbb, egyre követelőzőbb előírásaiban és „szempontjaiban", melyeket a szolgálatot vállaló írók elé állított.

Őszintén és komolyan vállalta a szolgálatot. Az új élet sikereiről beszámoló riportázsok sokasága mellett, 1949—1950-ben megkísérelt eleget tenni a korabeli irodalompolitika és -kritika hamis műfaji ideáljának, amely a „cselekményes fejlődésregényt" tekintette non plus ultrának. Megírta a *Házastársak* című „termelési regényt" ebben a műfajban, melyben sem azelőtt, sem azután nem volt járatos. A *Házastársak*, amely szinte szükségszerűen sematikus, hiteltelen, rossz regény — 1951-ben osztatlan sikert aratott a kritika előtt, és jelentős közönségsikere is volt. Az utóbbit néhány frappáns részletnek és az íróhoz méltó nézőpontnak köszönhette, hiszen „belülről" ábrázolva, lélektani úton közelített aktuál-politikai, propagandisztikus céljához: a sztahanovista mozgalom, a sztálini műszakok, a voluntarista gazdaságpolitika sikereinek és a reakció fölötti győzelemnek az illusztrálásához. Lázár István ezt írja erről: „...bár a kezdetektől mutatkozott tudatos és önkéntelen képmutatás írókban s olvasókban egyaránt, a különös az, hogy ez az irodalom, melynek a *Házastársak* oly jellegzetes — és a maga nemében kiemelkedő — terméke, bizonyos körben valóban hatott..., ami akkor a szocialista realista ábrázolásnak számított, és ma a kor szatirikus rajzának tűnik, az mégis értő visszhangra lelt." A regényből még megjelenése évében sematikus film is készült *Becsület és dicsőség* címen (Gertler Viktor rendezte), amelyen — minthogy csak a főtémára koncentrált — méginkább kiütköztek az alapanyag erőszakolt sémái, tézisei, s már a maga korában sem aratott sikert.

A *Házastársak*hoz hasonlóan jellemezhetők a *Koránkelő emberek* (1952) címen kötetbe gyűjtött riportok, publicisztikák. Mintegy írószövetségi pártmegbízatásként, szívesen vállalta, hogy gyakran és hosszabb időt tölt az épülő Sztálinvárosban, krónikása lesz az új, szocialista város születésének. Így készültek a *Sztálinvárosi képeskönyv* — részben későbbi gyűjteményeibe is felvett — kor- és arcképei. Köztük — az *Amíg idejutottunk*ra hasonlító — életes sors-szociográfiák, csak éppen a sorsok tragédiáin mindig átugorva, mindig optimista, mindig happy endes feloldással. A baj gyökere itt is az, mint a *Házastársak*ban: a részletek hitele mit sem ér, ha az egész politikai-gondolati konstrukció hamis, az élet természetes törvényeit megsértő, illusztrálandó prekoncepció.

Az egyre feszítőbb ellentmondást — az eszméért teljes szívvel vállalt szolgálat és annak az eszmét megcsúfoló napi gyakorlata között — bizonyára az író is érezte. Nehéz megállapítani, hogy az ambivalens érzés mikor erősödött benne kétellyé, s a kétely mikor szándékká a változtatásra. Későbbi visszaemlékezései szerint már a Rajk-perről tudósító Déry Tibor közlése („betanult szöveget mond, egy szó sem igaz az egészből") megrendítette hitét és megvilágosította látását, ez azonban nem bizonyítható a művekkel.

A *Koránkelő emberek* első fejezetének címe — *A stopperóra mutatója* — a korabeli politika és irodalompolitika egyre szédületesebb fordulataira is vonatkoz-

tatható; a nyomdai átfutás sem tudta követni ezt az iramot. Még sorjáztak a *Koránkelő emberek* dicsérő kritikái, nyomdában lehetett az ünnepelt *Házastársak* második kiadása, amikor a Csillag 1952. augusztusi számában megjelent *Lila tinta* című elbeszélése, amellyel a korszak egyik legádázabb irodalmi perét szakította magára. Az — önmagában nem nagy horderejű — elbeszélés kétségtelenül jelzi az író akkori skizofréniáját, és a szándékot, hogy a *Házastársak* tőle idegen hangvételétől és ábrázolási módjától visszataláljon — a „mai téma" vállalt kötelezettségét fenntartva — saját írói szemléletéhez, módszeréhez, a nem egyértelmű emberi viszonyok és jellemek ironikus, groteszk ábrázolásához. A Rózsadombról egy vidéki gyártelep udvarára kitelepített élveteg polgárlány és a társbérlő mérnök furcsa — az „egyre élesedő osztályharc" akkor kötelező doktrínájának nem engedelmeskedő — szerelme valamit megsejtet a kor valóságos emberi viszonyainak ellentmondásosságából. Révai József nagy nyilvánosság előtt, majd a *Kulturális forradalmunk kérdései* című, akkor roppant súlyú kötetében nyomtatásban is így vádolta: „Ez a novella rothadt és hazug. A tulajdonképpeni témája a pusztuló burzsoázia megsajnálása és megsajnáltatása... Amit Örkény ábrázol, az — ha nem is nyíltan, de a dolog lényegét tekintve — semmi egyéb, mint prostitúció, sőt több ennél, a prostitúció idealizálása, szentesítése, hiszen a mérnök és a lány közt semmiféle szerelem nincsen a szó igazi értelmében... A *Lila tinta* Örkény elvtárs munkásságában sajnálatos visszaesés *A Hunnia Csöködön* című, 1947-ben megjelent novellájához, amelynek jellegzetessége szintén a fülledt és rothadt szexualitás volt... Egy író, aki meg tudta írni a *Házastársak*at, amely minden gyengesége és fogyatékossága ellenére becsületes, derekas, eszmei mondanivalójában helyes munka, hogyan tudta megírni egy-két évre rá ezt a novellát? Mindegy Örkénynek, hogy mit ír? Tudja ezt is és azt is?... Az ilyen rothadási termékeknek a mi új irodalmunkban nem lehet helyük."

A novella ismeretében az utókor nehezen tudja megérteni Révai gyűlölettől sistergő ítéletének okát, s még nehezebben azt, hogy Révainak, az akkori politika teljhatalmú ideológiai vezérének — a maga hamis és torzult érdekei szempontjából — „igaza volt", amikor a *Lila tinta* elítélésével „példát akart statuálni". A *Lila tinta* ugyanis a *Házastársak*-féle, megadott recept szerint készülő irodalommal valóban „veszélyes" szembefordulást jelzett a valóság tényleges viszonyai felé, márpedig, ha ez elharapózott volna (mint ahogy néhány év múlva elharapózott), akkor az a törvénysértő, képmutató, dogmatikus politikára súlyos veszéllyel járt (volna). Ezért mondta, hogy ilyesminek „nem lehet helye" az akkori irodalomban, s ennek nyomán meg is kezdődött Örkény kiszorítása. A kor szokása szerint ugyan az író nyilvános „önkritikát gyakorolt", de ebben sem mondta ki például azt az akkor kötelező, téves doktrínát — amit a Csillag önkritikája kimondott —, hogy „nem lehet pozitív hős ábrázolása nélkül, példamutatás nélkül leleplezni sem".

Alig néhány hónap múlva — Sztálin halála és az 1953-as új kormányprogram után — éppen Örkény volt az, aki az Írószövetség ülésén drámai hangú felszólalásban, szinte kiáltványban állt ki az író *valódi* hivatásáért, azért, hogy szépítés nélkül írhasson, azért, hogy maga vállalhassa a felelősséget írásáért, az írói kísérletezés lehetőségéért, azért, hogy megszűnjék illusztrátor lenni. — Ez a

felszólalás, melyben korántsem a szolgálatot mondta fel, hanem annak méltó vállalhatóságáért szállt síkra, később (*Írás közben* címen) megjelent, és eredeti szándékától eltérően is felhasználtatott a dogmatikus és a revizionista erők 1956-ig feszülő kötélhúzásában, s később is az októberi eseményeket előkészítő irodalmi megnyilvánulások egyikeként tartották számon. Örkényt ezután legalábbis ingatag, megbízhatatlan írónak tekintették. Megmutatkozott ez a *Hóviharban* (1954) című, az addigi pálya képét reprezentáló novellaválogatásának kritikai fogadtatásában is.

„Az ötvenes években én is, mint annyian mások, skizofrén állapotban éltem, valami jót akartam a világra hozni, s az a kevés, ami a sokból megvalósult, jó is lett. De én viszonylag hamar ráébredtem arra, hogy a szép szavak mögött nemcsak jó szándék, hanem becsapás is van" — mondta egy későbbi nyilatkozatában. Művekben — leginkább torzóban maradt, befejezetlen művekben — is tett kísérleteket 1954—1956-ban ennek a skizofréniának az ábrázolására. Az egyik ilyen kísérlet a Déry Tiborral közösen kezdett és abbahagyott *Három nap az Aranykagylóban* című vidám regény töredéke, amelyet Déry halála után, 1978-ban Örkény foglalatba helyezett és *Egy négykezes regény tanulságos története* címen kiadott, ezáltal lett rendkívül becses — szórakoztató és elgondolkodtató — korábrázolás a valóság és az író akkori viszonyáról, az idillbe kitérés lehetetlenségéről, a „szempontok" szerinti alkotás kudarcáról, az írói felelősség megoszthatatlanságáról.

A másik kísérlet a *Babik* (eredetileg filmnovellának készült, 1954—1955-ben Makk Károly rendezővel és Bacsó Péterrel több forgatókönyv-változatot írtak belőle, de a film nem valósult meg; Örkény regényt kezdett a témából, a három fejezetnyi töredék 1982-ben jelent meg). Ez élesebb, merészebb kísérlet az ötvenes évek skizofréniájának ábrázolására. Aminek a *Házastársak*ban a (hamis) színét mutatta, annak látjuk itt a fonákját, szatirikus elrajzolással; azt, amikor a munkaverseny, az újjáépítés valóban heroikus erőfeszítése már átváltott a látványos, üres kampányokba, a sztahanovista mozgalom ezer százalékaiba, amikor a propaganda voluntarizmusa elsöpört minden józan gazdasági megfontolást. *Babik* egy nem létező munkás, akit 1951-ben az Első Magyar Álkulcsgyárban egy idősebb szaki és egy ellenőr talált ki, s minthogy a nemlétező munkás (ő egyedül) nem gyárt selejtet, hamarosan „kiemelik", kitüntetik, országos mozgalom bontakozik ki példája követésére, a vezérigazgató neofita és ügybuzgó titkárnője hozzá akar menni feleségül. Jelképesnek tekinthető, hogy egy fergetegesen komikus szituációban ennél a mondatnál szakadt meg a kézirat: „Az Eszméért mindent vállalok." — Néhány évvel ezelőtt az Eszméért még Örkény is mindent vállalt. A *Babik* sem az eszméből való kiábrándulást célozza, hanem az eszmét megcsúfoló, a szocializmus igazságába vetett hitet megrendítő, manipulációs napi gyakorlatot. Jó helyen keresett, amikor egy nemlétező hősben akarta karikírozni a kor hőstípusát, az alapszituáció — egy képtelenség valószínűsítése — szintén későbbi groteszkjei felé mutat, de — minthogy hiányzik belőle a későbbi groteszkek tragikuma — még nem az, csupán pamflet, saját rászedettség-érzéséből, keserű tapasztalataiból fakadó indulataitól is eltúlzott, végletekig karikírozott szatíra. Az ötvenes évek

élményét ilyen formában — tehát a vicc eszközeivel, megsemmisítő kinevetéssel — nem tudta, nem tudhatta érvényesen kifejezni, ahhoz mély megrendüléseken át majd mélyebb művek vezettek.

A harmadik kísérlet az ötvenes évek skizofréniájának érzékeltetésére az 1956-ban megjelent *Ezüstpisztráng* című, új hangot intonáló, emlékezetes kötete. Karcolatok — az önironikus alcím szerint: *Rövid remekművek* — olvashatók benne, jól tükrözve az író vidámnak tetsző erőfeszítéseit az anekdotikus — tehát a visszásságokat, konfliktusokat elviccelő — szemlélet meghaladására. Az itt elkezdett kísérletek eredményei — kötetben — majd csak tíz év múlva kerültek napvilágra.

1956-ban tagja volt az Írószövetség elnökségének, s így részese az Írószövetség akkori, politikai aktivitásának. Maga exponált politikai szerepet nem játszott, de szolidaritást vállalt azokkal az írótársaival, barátaival, Déry Tiborral, Zelk Zoltánnal, Háy Gyulával, Tardos Tiborral, akiket — mint „volt kommunista írókat" — 1956-os tevékenységükért elítéltek. Így — bár az induló „Kortárs" legelső számában joggal számíthatta magát a szocializmus ügyének elkötelezett írók közé, s bár 1957 elején megjelent még egy alkalmi ponyvasorozatban egy hosszabb elbeszélése (*Nehéz napok*) — hosszú évekre a hallgató írók sorába került.

## *„Hódolat Kafkának"*

Az irodalmi életbe csak későn — a börtönbüntetésre ítélt pályatársainál is évekkel később — tért vissza. Az írói jelenlét szünetelése azonban nem jelentett szünetet az írásban, s főként nem az alkotó, a világot, az életet újraértelmező gondolkodásban.

„Ötvenhat után, nem egészen a saját elhatározásomból, hosszú szünet állt be írói pályámon... De végső fokon kiderült, hogy ez a második szünet sem ártott, mert azáltal, hogy magamra maradtam... szembe kellett néznem önmagammal, fel kellett mérnem azt, ami bennem van... És lassan ahhoz a felismeréshez jutottam el, hogy ott kell újrakezdenem mindent, ahol legelső köteteimnél elindultam: a játékosságnál, a groteszknél, tehát azzal a magatartással, amely látszólag nem veszi komolyan a világot, s valójában talán csak ez veszi igazán komolyan — a világnak abban az állapotában, amiben most vagyunk" — írta Híd-beli nyilatkozatában. Szemléletmódja lassú átrétegződésének fontos és jellemző dokumentuma a *Glória* című kisregénye. Örkény István megfogalmazása szerint a „groteszk = líra + szatíra". E kisregényében még inkább a lírai elem az uralkodó, ezt szolgálja a mű egyes szám első személyű előadásmódja is. A szatirikus hatást az kelti, hogy a mű olvasója abban a „profán" közegben él s azt érzi normálisnak, ami az Ilonkává visszavedlett Glória nővér számára eleinte szinte komikusan idegen. A *Glória* a megértő emberség életeszményét sugallja. A regényből hiányzik még az az általánosabb, bölcseleti gondolkodásmód, amely nemzeti-történelmi tanulságok irányába tágítja későbbi alkotásait. De már érezhető benne az írónak az a törekvése, hogy az „idegen" létbe csöppent nővér életszemléletét egyetemesebbé

tágítsa, megsejtetve a történelmi eseményekben rejlő abszurd vonásokat, amelyek Glóriát arra kényszerítették, hogy szakítson életének addigi eszményeivel, s helyettük hétköznapiakat, természeteseket alakítson ki a maga számára. Az író megértő és együttérző szeretettel kormányozza hősét ezek elfogadása és átélése felé. Ez már az általa kiteljesített groteszk toleranciájának fontos jegye. Glória-Ilonka számára a „természetes", az életszerű lesz a vezérelv, s a regény feszültségének az a fontos eleme, hogy ezt az egyéni fordulatot egy képtelen történelmi bukfenc okozta, melyet kinek-kinek saját élete adottságai szerint kellett feldolgoznia és értékelnie.

Ahogyan a háborús évek írói kényszerszünete alatt átalakult látásmódja, világnézete, úgy e második csönd-korszak alatt is lényeges változás ment végbe szemléletében. Most nemzedéke két alapélménye és a történelem két irracionális fordulata — a háború és az ötvenes évek — írói kifejezéséhez kellett adekvát szemléletet és formát kialakítania. Ezért fordult az elembertelenedett életérzés nagy mestereihez, mindenekelőtt, hódolattal, Kafkához.

1957—1960 körül irodalmunkban szinte meghatározó volt Franz Kafka szellemisége. Leginkább éppen Örkény Istvánra hatott, amint e kapcsolatot ő tudatosan hangsúlyozta is.

Az életműkiadásban *Hódolat Kafkának* cikluscím alatt közölt öt elbeszélés közül háromban (*A visszaváltozás, Álmomban, Éden*) Kafka hatása oly közvetlenül érezhető, mint a pályakezdő műveken Márai Sándoré. Ám az ötödik — *A Niagara Nagykávéház* — már mást mutatott, azt, hogy nemcsak kijárta, hanem egy vonatkozásban meg is haladta Kafka iskoláját: az abszurd helyzet történelmi konkretizálásával az irracionalizmust racionalizálni tudta. A novella arról szól, hogy 1951-ben a pesti nyaralást végigszorongó vidéki házaspár — és a „Niagara" többi nyaralóvendége — rémületét és bűntudatát az oldja fel, hogy a kávéház személyzete, kiszolgálás helyett, mindenkit alaposan összever. A korélmény ábrázolásához a groteszk módszerre már rátalált, de még hiányzik valami: az abszurd szituációt *saját élményünkké közelítő, humanizáló líra.*

Lektorálások, filmgyári „négermunkák" után, ez, az Élet és Irodalom 1963. 6. számában megjelent novella volt azt első hírnöke visszatérésének. Elég szerencsétlen módon, mert az író műhelykísérleteinek folyamatáról mitsem tudó közvélemény ezt az „eredményt" nagy megütközéssel fogadta, s ez újabb három évvel elodázta az új pályaszakasz nyilvánosság előtti nyitányát.

### *„A hatvanas évektől" a csúcsokig*

Életműkiadásában ez az egyetlen cikluscím (*A hatvanas évektől — máig*), amelyet indokolt bontani, módosítani és az újramegjelenéstől a csúcsra érkezésig, a teljes sikerig és elismertetéséig, 1966-tól 1972-ig számítani.

1966-ban jelent meg első új kötete, a *Jeruzsálem hercegnője*, amely az akkoriban pezsgő és bőven termő magyar irodalomban is szenzációnak számított. „Tíz év kísérleteinek folyamatát" adja, de húsz évvel korábbi novellák — új ábrázolási mód szerinti — átdolgozásai is helyet kaptak benne, ám csakis olyanok, amelyek

mutatják az író útját a leíró-részletező ábrázolástól (*Levelek a kollégiumba* ciklus) a romantika és a nosztalgia eltemetésén át (*A hattyú halála*) a szatirikus-ironikus ábrázoláson (*A Hunnia Csöködön*) keresztül az érett, történelmi és nemzeti felelősségű, mélyen humanista groteszkig: *Az utolsó vonat*, az *Egyperces novellák* ciklusa és a kötetet záró *Macskajáték* című kisregény tartozik ide.

A *Macskajáték* (1963) legtalányosabb és legbravúrosabb regénye. „Témája" voltaképpen egy banális szerelmi háromszög története, s különössé nem az teszi, hogy a háromszög szárai ezúttal szerelmes öregeket kötnek össze. Remekművé azáltal válik, hogy a két hajdan volt létai, irigyelt, szép Szkalla-úrleány mai levélváltásaiban és telefondialógusaiban — a Garmisch-Partenkirchenben, gazdag fia kastélyában, de bénán, tolókocsiban élő Giza és húga, az ötvenes évek végi Budapesten, a Csatárka utcai társbérletben szegényesen, de agilis, sőt viharos aktivitással élő Orbánné között — egyesíteni tudta mindazt, amit *A Hunnia Csöködön*, a *Budai böjt*, a *Lila tinta* és más elbeszélésekben a polgári, „úri" életfelfogás tragikomikus kimúlásáról mondott, ugyanakkor felül is emelkedik a csak történelmi-szociológiai jelentésen; annak konkrét motivációiból általános érvényű emberi és lélektani tartalmakat bont ki.

A *Macskajáték*ban szerepjátszás folyik, a regényalakok, ha nem is tudatosan, jelmezt öltenek a nyilvánosság előtt. Csakhogy Örkény nem nyugszik bele abba, hogy az embert a maszk helyettesítse és a személyiség helyét a szerep vegye át. Ironikus ábrázolásával, groteszk ötleteivel tiltakozik a szabad és autonóm emberi személyiséget felváltani próbáló automatizmusok ellen. Egyik esszéjében (*Az ötlet szerepe korunk művészetében*) nem minden borzongás nélkül számol be George Ségal párizsi kiállításáról, a természetes emberi környezetbe helyezett gipszfigurákról, a „kongó lelki üresjáratok" meghökkentő, kihívóan élettelen jelképeiről. Valójában a *Macskajáték* szerepet játszó, maszkot viselő hőseinél a magatartások gépies automatizmusát, a lelki üresjáratot leplezte le.

A regény voltaképpen azt keresi, vajon mi rejlik az eljátszott szerepek mögött, vajon a választott maszkok alatt ott van-e a teljes emberi személyiség fedezete? Ez az ábrázoló szándék értékelő elvvé válik, sajátos hierarchiát teremt, a felvázolt magatartásformák kritikai értelmezését kísérli meg. Az értékelés kritériumát az adja, hogy a regény világában életre keltett emberi figurák esetében miként alakult a szerep és a személyiség viszonya, hogyan tudták vállalni önmagukat, hogyan voltak képesek érvényesíteni és megmutatni eleven személyiségüket. Négy hősét négy szerepváltozatnak kell tekintenünk, e változatok egységes rendszert alkotnak, és e rendszer az író értékelő, kritikai ábrázolása nyomán sajátos hierarchiát mutat.

Az egyetlen közülük, aki vállalja érzelmeit, önmagát, akinek van bátorsága saját törvénye és természete szerint élni, Orbán Béláné. Az ő alakja helyezkedik el a regénybeli értékhierarchia pozitív pólusán. Élete csupa rendetlenség és zavar, zaklatottság és ellenőrzés nélkül működő szenvedély. A nagy kavarodásban, a látványos botrányok közepette azonban mégis ő viselkedik természetesen, nem alakoskodik, nem játszik szerepet, vagy ha játszik, önmagát játssza el, időnként játssza túl.

A történetet a két Szkalla-lány vitája, testvéri perlekedése viszi előre, és ebben a vitában két emberi lehetőség versenye ölt alakot: az egyik védekezik, szerepet játszik, rejtőzködik; a másik védtelen marad, valódi személyiségét tárja a világ elé. Ám egy kelet-nyugati párbeszéd vagy polémia is megjelenik e levelezés és beszélgetés során, abban a játékban (vagy küzdelemben), amelyet a nővérek egymással folytatnak. A Gizát körülvevő jólét sivár hajszát, előkelő unalmat rejt, boldogság helyett pusztán kényelmet kínál. A Garmisch-Partenkirchenben előkelően élő idősebb nővér a hattyúkkal társalog, ha beszélgetni akar, és az új családi kriptához tesz kirándulást, ha magányából szeretne kimozdulni. Erzsinek igaz, küzdelmesebb az élete, társbérlővel, hentessel, tejcsarnokosnővel kell vesződnie, sovány nyugdíját be kell osztania, élete mégis színesebb, érdekesebb, személyesebb, tehát emberibb. A személyesebb és elevenebb élet, az emberi kapcsolatok elemi ereje és nagyobb közvetlensége ad gazdag tartalmat a létformának, amelyet élnie kell.

A szerepváltás elve, az emberi szerepek vizsgálatának igénye határozza meg a *Macskajáték* epikus formáját. Fiktív dokumentumokból: levelekből, telefonbeszélgetésekből, eszpresszóbeli párbeszédekből, magnószalagra került dialógusokból építette fel a szöveget. Csupán a 12. és 15. fejezet készült a hagyományosabb narratív elbeszélés eszközeivel (az első Orbán Béláné kálváriájának története, a második a „macskajáték" leírása). A dokumentatív előadásnak határozott funkciója van. A hagyományos elbeszélő stílus általában azt sejteti, sőt sugallja, hogy az író mindent tud hőseiről, ismeri vágyaikat, titkaikat. Ez a módszer nem képes eléggé érzékeltetni azt, hogy a regényalakok valójában szerepet játszanak, elrejtik igazabb, természetesebb személyiségüket. A dokumentatív előadás éppen erre a szerepjátszásra világít rá, úgy tüntetve fel az írót, mint elfogulatlan tanút, aki pusztán összegyűjti és előadja mindazt, amit a szóban forgó történetről tudni lehet, és a dokumentumok megszerkesztése révén utal a regényalakok alakoskodására, szerepjátszására.

A dokumentatív módszer nem tesz lehetővé részletező leírást, hosszadalmas környezetfestést, nem engedi érvényesülni a hagyományos elbeszélésnek azt a technikáját, amely minden szereplőt, minden eseményt, sőt minden epizódot tüzetesen leír. A dokumentumok egymást követő sora pusztán jelzi az eseményeket, a regényalakok tulajdonságait. Vázlatosabb kép alakul ki, amely mégis teljes epikus kompozíciót mutat.

Ennek a kompozíciónak drámai íve van. A drámai kompozíció tulajdonképpen két „botrány" között bontakozik ki. Az első „botrány" a pasaréti tejcsarnokban zajlik, ezt a „botrányt", az egy „pohár tejben" kavart vihart Paula váratlan és előkelő megjelenése oldja fel. A második, már jóval élénkebb és viharosabban botrányos jelenet a fogorvosi rendelőben és Paula lakásán játszódik le, midőn Orbánné leleplezi a hűtlen lovagot és barátnőt, és elégtételt vesz sérelmeiért. Valójában ez a második összeütközés is felettébb kisszerű, hiszen szánalmas féltékenység és szánalmas hűtlenség robbantotta ki. Következményei mégis kegyetlenek: Orbánné szomorú és fáradságos kálváriája, amely során a hűtlen udvarlót próbálja előkeríteni, megalázkodik, öngyilkossági kísérletet követ el.

Végül az egyszerre szomorú és nevetséges bonyodalmakat Orbánné és Egérke „macskajátéka" zárja le, feloldva a konfliktusokat, megnevettetve a váratlanul hazaérkező Gizát. A „macskajáték" voltaképpen azt a feladatot tölti be, mint az antik görög tragédiák után játszott, féktelenül komédiázó „szatírjáték"; enyhíti a feszültséget, nevetésbe fullasztja a konfliktusokat, levezeti a drámai szenvedélyeket.

A drámai szenvedélyek és konfliktusok persze csupán a regény képzeletbeli szereplői számára drámaiak, sőt tragikusak. Az olvasó számára általában komikusak, hiszen van-e nevetségesebb, mint Orbánné későn felvirágzó szerelmi szenvedélye, kirobbanó féltékenysége, szánalmas igyekezete, hogy visszaszerezze a hűtlenül elmaradt operaénekest? Tragikumnak és komikumnak ezt a kettős nézőpontját az irónia hidalja át. Ez az irónia groteszk jelenetek egész sorában leplezi le a *Macskajáték* hőseinek olcsó örömeit és kicsinyes szenvedéseit.

Komédia a tragédia álarcában? Vajon maga a történet is szerepet játszik, maszkot ölt? Nem egészen ez történik azért. Örkény iróniájának talán éppen az a lényege, hogy nem akarja fölényes gúnnyal kétségbe vonni Orbán Béláné érzéseinek őszinteségét, nem akarja nevetségessé tenni ezeket a szubjektíve sorsdöntő és drámai érzéseket. Érdeklődő figyelemmel, sőt megértő szeretettel közeledik ahhoz a hőséhez, akinek sorsában, alakjában az emberi személyiség autonóm erejét ábrázolhatta. A kisregény elé írott mottó is erre a megértésre utal: „Mindnyájan akarunk egymástól valamit. Csak az öregektől nem akar már senki semmit. De ha az öregek akarnak egymástól valamit, azon mi nevetünk." Az író nem nevet, legfeljebb megértően mosolyog, és ebben a mosolyban ott van a részvét, az együttérzés botladozó és szerencsétlen hősei iránt. Iróniája szelíd fénnyel világítja be a *Macskajáték* képzeletbeli eseménysorozatát, azokat az embereket, akik boldogságukért küzdenek, többé-kevésbé vállalják önmagukat, és őszintén képesek kifejezni érzéseiket, szenvedélyeiket.

Örkény sajátos regényszerkesztésének köszönhetően prózai művei színpadra állítás vagy megfilmesítés során nem szenvednek olyan csonkulást, mint legtöbbször az epikus művek. A *Macskajátékot* 1971-ben mutatták be először színpadon, egy évvel később pedig film is készült belőle.

A *Jeruzsálem hercegnőjé*nek kiemelkedő cilusa *Az utolsó vonat:* itt a háború alapélményét szinte „matematikai egyenletekre", „a közlés minimumára" redukált és sűrített rövid, filozófikus novellákban fejezte ki. A következő két kötetben — *Nászutasok a légypapíron* (1967). *Egyperces novellák* (1968) — formateremtő kísérletezését tovább folytatta, és a kis-novellában új minőséget teremtett. Mint mondta: „drasztikus eszközökkel" élt, hogy az olvasói koponyákban „repesztő, robbantó hatást" érhessen el. Az örkényi groteszk szemlélet saját műfaját alakította ki az *„egyperces novellákban"*, amelyekben egyetlen bizarr állókép éles, pillanatnyi villanófényben tűnik elő. „Az ember, ha mégoly biztosan áll is a lábán, mihelyt egyet lép, reszkírozza a hasraesést" — írta a *Nászutasok* bevezetőjében. Groteszk egypercesei éppen ezt, a „hasraesés" folytonos lehetőségét mutatják meg, — az író szavaival — a 19. század határtalan önbizalmára a 20. század kétkedő válaszát adva, azoknak a rettenetes élményeknek az alapján, melyekkel ez a század szolgált lakóinak. Mindig minden lehetséges — figyelmeztetnek egypercesei —, így

lesz „a groteszk egy valószínűtlenség valószínűsítése. Előáll egy képtelen föltevéssel, s azt a reális világ törvényszerűségeihez hasonló szigorúságú törvényeknek rendeli alá. Tehát szuverén világot teremt, ahol például a gravitációs erő érvényben van ugyan, de esetleg fordított előjellel." Az egypercesekben a végsőkig elment a didaktikus, leíró, részletező irodalmi hagyomány tagadásában. Egyetlen kérdést ad fel, melynek megoldását maximálisan az olvasó képzeletére bízza. Főszerepet az ötlet játszik, s a gyengébb darabok nem is mennek túl azon, hogy az ötletet a vicc módszerével — az összefüggés váratlan oldalról történő megvilágításával — valósítsák meg. A többség azonban teljes értékű műalkotás, az olvasóban szellemi akciót s ennek nyomán katarzist kiváltó erővel. Ebben a műfajban is újrafogalmazta életének alapélményeit, meghökkentő játékossággal vagy megdöbbentő, pontos tárgyilagossággal az egypercesekben is a magyar történelmet ábrázolja. Az egyperces novellák francia kiadásának *Mini-mítoszok* a címe. Jogos és találó cím: a leghíresebb egypercesek (*In memoriam dr. K. H. G., A kivégzési szabályzat, Havas tájban két hagymakupola, Az élet értelme, Ballada a költészet hatalmáról, A Megváltó* stb.) a mítoszokhoz hasonlítható tudatformákat rögzítenek, szinkretisztikus („összművészeti") differenciálatlansággal ötvöződnek bennük a költészet, a művészet, a filozófia s a vallás jegyei, az adott kornak megfelelő emberközpontúsággal. Ebben a műfajban is kiteljesedett a groteszk magyarsága, nemzeti tartalma és humanizmusa.

A legerősebb „repesztő, robbantó" hatást minden műve közül a *Tóték* című kisregény (és az abból készült tragikomédia, illetve film) érte el. Eredetileg 1964-ben a filmgyár felkérésére forgatókönyvben írta meg (*Pókék* címmel), de megfilmesítésre azt akkor nem fogadták el. Kisregényt írt belőle, amely a Kortárs 1966. augusztusi számában jelent meg, majd a *Nászutasok* című kötetben.

A *Tóték* az író alapélményének — a fasizmus és a háború élményének — legsajátabb kifejezése, írói és gondolkodói telitalálat. „Ha most felidézem — mondta egy interjúban —, mi él bennem még ma is a háborús emlékeim közül, akkor az nem a borzalmak sorozata, az állandó halálveszély, hanem az, hogy soha ilyen közelségben és ilyen polarizált feszültségben nem láttam egymás mellett az ember képességét a jóra meg a rosszra. Ez abból fakad, hogy a háború sűrített lét, amilyen sűrített egy színpadi helyzet." Ime a háború élményének megfejtése a *Tóték*ban megtalált és kidolgozott kulccsal. A *Tóték* alaphelyzete tragikus, a játék egyes elemei viszont komikusak. Az őrnagy betegszabadságra, pihenni érkezik a frontról Tótékhoz, a hegyvidéki kis falu tűzoltójához. Tót Lajos családja mindent megtesz az őrnagy kevéért, hiszen Gyula, a fiuk az őrnagy beosztottja kinn a harctéren, és kedveskedésükkel, majd az őrnagy mániákus hóbortjainak kiszolgálásában egyre keservesebb áldozatukkal a fiú életét szeretnék menteni, biztosítani. A dráma komikus-tragikus, groteszk jellegéhez tartozik, hogy Tóték nem értesülnek (de a nézők és olvasók értesülnek) arról, hogy az őrnagy megérkezése napján a fiú elesett, így különösen értelmetlen a szervilis megalázkodás az őrnagy fasisztoid zsarnoksága, eszeveszett hóbortjai előtt. „Az ember nem annyi, amennyi, hanem annyi, amennyi tőle kitelik" — hangsúlyozza az író a *Tóték*

fő tételét, egy másik groteszk mottójában ekképp jegyezve: „Örkény István: Levél Jaspers és Kierkegaard uraknak." Világos utalás ez a *Tóték* és az egzisztencialista filozófia által befolyásolt abszurd irodalom közötti rokonságra — és vitára. Rokonság van közöttük a szituációk abszurdumig sűrítésében, az emberek egymás megértését kétségbeejtően lehetetlenné tevő félrehallások, másról beszélések technikájában, a figurák stilizálásában, a köznapi életjelenségek mélyén a reménytelen emberi kapcsolatok leleplezésének módszerében. De fontosabb a vita, amely tartalmában, céljában elválasztja a *Tóték*at azoktól az abszurd művektől, amelyek teljes tehetetlenségre, passzív sínylődésre ítélik hőseiket — a cselekvés, a változtatás legcsekélyebb reménye nélkül. Örkény megmutatja, hogy milyen hátborzongatóan sok telik ki az embertől, egyrészről (az őrnagyéról) terrorban, tekintetnélküliségben, hatalmaskodásban, illetve (Tóték részéről) megalázkodásban, összezsugorodásban, önmaguk feladásában és szolgai felkínálásában, ezután azonban mégis megadja a kisebbik rossznak: a jó szándékú ostobaságnak a cselekvés, az akció reményét, menedékét, hiszen Tót Lajos az őrnagy dobozolási mániájára szerkesztett margóvágóval végül felnégyeli szépen az őrnagyot. A groteszk természetesen nem 1944 valóságos társadalmi-politikai helyzetére akar konkrét megoldást mutatni, de a megoldás előremutató és felszabadító iránya kétségtelen. Maga hivatkozik Híd-beli nyilatkozatában Camus-re, aki azt írja a *Sziszüphosz mítoszá*ban, hogy „van egy perc, amikor Sziszüphoszt boldognak kell elképzelnünk". Ezzel szemben ezt írta a *Tóték* drámaváltozatának kötetére: „Tót Lajos...abban a korban élt, amikor csupán egy választás volt: vagy lázadónak vagy Sziszüphosznak lehetett csak lenni. Ő nem volt bűnös, de lázadó sem. A sziklát tehát görgetnie kellett... — de van egy perc, amikor nem bírja tovább. Föllázad, s ő maga zúdítja le a sziklát a völgybe." Ez a kis különbség a megfogalmazásban két szemlélet döntő különbsége: Camus hősét az élteti a megalázkodó, értelmetlen küszködésben, hogy egy percben boldognak érzi magát általa, Örkényt pedig a remény, hogy hőse a megalázkodó, értelmetlen küszködésből fölemelkedve, egy percben aktív, cselekvő emberré válhat.

A *Tóték*ban tetőzik az az áramlat, amely legelső műveitől indult. A *Tengertánc* rémült vízió az ember fölé kerekedő mániákus hatalomról, amelyet azután a *Tóték* megsemmisít ítéletében. Felteszi a *Mese vízkeresztre* Heródesének kérdését (ha nem szereti a nép a zsarnokot, akkor miért tűri?), és más korai novellák kérdéseire is megfelel, amikor a „kollektív tehetetlenség", az aljas meghunyászkodás felett Tót Lajos groteszk lázadásával mond ítéletet. A groteszk nemzeti, történelmi tartalma, egyben humanizmusa, egyetemes érvényű jelentése ebben a művében a legteljesebb.

Visszatérése az irodalmi életbe a hatvanas évek végén: tündöklő volt. A *Tóték*, a *Macskajáték*, az *Egyperces novellák* sikere a csúcsra röpítette. Hatvanadik születésnapját itthon és külföldön látványosan ünnepelték; megkapta a Kossuth-díjat; ismét tagja lett az Írószövetség elnökségének; a Magvető és a Szépirodalmi Kiadó összefogott *Időrendben* címmel válogatott művei négykötetes kiadására. Az új pályaszakasz sikereiben jelentős szerepe volt — mint Örkény többször megírta — Radnóti Zsuzsának, akivel még a hallgatás éveiben barátságot, szövetséget, majd

házasságot kötött, s aki, a Vígszínház dramaturgja lévén, nagymértékben hatott arra, hogy az író utolsó korszakának jelentősebb művei mind a színpad, a színház igézetében születtek.

### *Szintézisek, kísérletek*

Az író az alkatához és korához illő stílusra és módszerre sikerrel rátalálván sem hagyott fel a kísérletezéssel. Ellenkezőleg: kiérlelt groteszk ábrázolásmóddal — megőrizve a közlés minimumra szorítottságát, az ábrázolt tartalom maximalitására törekedve — szintézis-kísérletekbe fogott.

A *Pisti*, a *Vérrokonok*, a *Kulcskeresők* műfaji értelemben is szintézis-kísérletek. Abszolút precíz színpadi helyzeteket teremt (nagyszerűen dokumentálják ezt az életműkiadás drámaköteteiben megjelent, rendezőinek és színészeinek írott levelei, helyzetértelmező megjegyzései), ugyanakkor „felszámolja" a hagyományos dramaturgiát: novellák, Örkény-novellák tudatosan komponált sorozata kerül a színpadra.

Utolsó prózai műve, a *„Rózsakiállítás"* (1977) című kisregény is műfaji kísérlet: a próza, a dráma és a televízióadás vegyülete. Az alapötlettel amerikai utazásán találkozott: látta, hogy egyes emberek hozzájárulnak ahhoz, hogy a televízió felvegye a halálukat. Ezt transzponálta magyar viszonyokra és típusokra: egy fiatal tv-rendező megkísérli kamerájával tetten érni és így hatalmától megfosztani a halált, végigkövetve egy hivatásának élő nyelvész, az erre méltatlan anyjáról halála után is gondoskodni kívánó kertésznő és a közepességét, kudarcait végső exhibicionizmusával kompenzáló író haldoklását. A tv-rendező vállalkozása nem sikerül, Örkényé igen: a lírai azonosulás és a groteszk elidegenítés egyidejűségével a halálélményt is megrendítően és felszabadítóan tudta ábrázolni.

Életműve — legalábbis, amit életműkiadása még maga megtervezte sorozatában, tárgyilagos önértékeléssel maradandónak ítélt — terjedelmére tekintve nem nagy: elfér tíz közepes kötetben. Jelentősége azonban rendkívüli. Új szemléletet és műformákat honosított meg a magyar irodalomban. A groteszk olyan válfaját teremtette meg, amely alkalmasnak bizonyult nemzeti történelmünk e századi drámáinak, tragédiáinak korszerű ábrázolására, s egyszersmind a század modern, humanista világirodalmához is hozzákapcsolódott.

### *Kiadások*

Amíg ide jutottunk... (Magyarok emlékeznek szovjet hadifogságban.) 1946. — Lágerek népe. 1947. — Hajnali pisztolylövés. 1947. — Budai böjt. 1948 — Idegen föld. 1949. — Házastársak. 1951. — Koránkelő emberek. 1952. — Hóviharban. 1954. — Ezüstpisztráng. 1956. — Nehéz napok. 1957. — Macskajáték. 1966. — Jeruzsálem hercegnője. 1966. — Nászutasok a légypapíron. 1967. — Tóték. (Kisregény) 1967. — Egyperces novellák. 1968. — Időrendben. Válogatott novellák. 1971. — Arcképek, korképek. 1973. — Meddig él egy fa? 1976. — „Rózsakiállítás." 1977. — Egy négykezes regény tanulságos története. 1979. — Novellák. 1—2. köt. 1980. — Párbeszéd a groteszkről. 1982. — Babik. 1982. — Önéletrajzom töredékekben. Befejezetlen regények. S. a. rend.: Radnóti Zsuzsa. 1984. — Visszanézve. S. a. rend.: Radnóti Zsuzsa. 1985.

*Bóka László:* Örkény István: Amíg idejutottunk... ÚjMo 1947. 5. sz. — *Lengyel Balázs:* Örkény István elbeszélései. Csill 1948. 12. sz. — *Thurzó Gábor:* Látvány és látomás. Mk 1948. 591—596. — *Keszi Imre:* Örkény István: Házastársak. Csill 1951. 1164—1170. — *Barabás Tamás:* A „Lila tintá"-ról. ÚH 1952. 8. sz. 74—76. — *Batta József:* A „Lila tintá"-ról. IÚ 1952. 18. sz. — A Lila tinta körül támadt vitáról. Csill 1952. 1264—1266. — *Révai József:* Örkény Istvánról. *R. J.:* Kulturális forradalmunk kérdései. 1952. 174—175. — *Zolnay Vilmos:* Örkény István: Házastársak. MűvN 1952. 4. sz. — *Konrád György:* Örkény István: Hóviharban. ÚH 1955. 1. sz. 103—111. — *Ungvári Tamás:* Örkény István elbeszéléseiről. Csill 1955. 2553—2560. — *Nagy Péter:* Örkény István. *N. P.:* Új csapáson. 1956. 74—79. — *Nagy Péter:* A vízcsepp és a tenger. *N. P.:* Rosta. 1965. 194—196. — *Bodnár György:* Örkény István: Jeruzsálem hercegnője. Kr 1966. 12. sz. 53—54. és *B. Gy.:* Törvénykeresők. 1976. 438—442. — *Faragó Vilmos:* Örkény István: Jeruzsálem hercegnője. ÉI 1966. 45. sz. — *Ungvári Tamás:* Egy modern elbeszélő. Örkény István novellái. ÚÍ 1966. 11. sz. 116—120. és *U. T.:* Ikarusz fiai. 1970. 482—492. — *Abody Béla:* Örkény István. ÉI 1967. 14. sz. — *Galsai Pongrác:* Örkény István meglepetései. Kort 1967. 1163—1165. és *A. B.:* A besurranó szerkesztő. 1976. 193—211. — *Mesterházi Lajos:* Örkény István: Nászutasok a légypapíron. Nszab 1967. jún. 14. — *Pomogáts Béla:* Örkény István. Je 1967. 1058—1065. — *Réz Pál:* Látogatóban Örkény Istvánnál. ÉI 1967. 12. sz. és Látogatóban. Szerk.: *Erki Edit.* 1968. 197—204. — *Szabó B. István:* Az anekdotától a groteszkig. Kr 1967. 8. sz. 36—38. — *Faragó Vilmos:* Milyen a jó novella? ÉI 1968. 22. sz. — *Kőszeg Ferenc:* Örkény István: Egyperces novellák. Ttáj 1968. 858—859. — *Nagy Péter:* Örkény István: Egyperces novellák. Nszab 1968. jún. 1. — *Simon Zoltán:* Örkény István: Egyperces novellák. Alf 1968. 8. sz. 78. — *Szalay Károly:* Örkény István: Egyperces novellák. MH 1968. júl. 29. — *Földes Anna:* A Tengertánctól a Tótékig. Örkény István írásainak margójára. Kort 1969. 265—275. és *F. A.:* Próza jelen időben. 1976. 47—84. — *Gáll István:* Örkény István: Egyperces novellák. MH 1969. dec. 18. — *Sükösd Mihály:* Örkény István egy-percei, avagy a konkrét abszurd. ÚÍ 1970. 6. sz. 110—113. és *S. M.:* Küzdelem az epikával. 1972. 229—240. — *Erki Edit:* Groteszktől a groteszkig. ÉI 1971. 36. sz. — *Szabó B. István:* Örkény István: Időrendben. Nszab 1971. aug. 28. — *Vasy Géza:* Örkény István: Időrendben. Nszava 1971. szept. 4. — *Zolnay Vilmos:* A nem hallható zene. Örkény István: Meddig él egy fa? című egyperceséről. Ktáros 1971. 742—745. — *Barta András:* Örkény István: Időrendben. MNemzet 1972. júl 2. — *Csetri Lajos:* A novellista Örkény István. Kort 1972. 608—615. — *Földes Anna:* Az „első nem" adósságai. *F. A.:* A nő szerepe: főszerep. 1972. 23—31. — *Futaky Hajna:* Örkény István groteszkjei. Je 1972. 177—180. — *Hermann István:* Örkény István: Időrendben. Kort 1972. 1494—1496. — *Kis Pintér Imre:* Kétélű mulatság. Örkény-regények. ÉI 1972. 30. sz. és *K. P. I.:* Helyzetjelentés. 1979. 121—124. — *Kun András:* Örkény István: Időrendben. Alf 1972. 1. sz. 73—75. — *Lengyel Balázs:* Örkény István. *L. B.:* Hagyomány és kísérlet. 1972. 350—353. — *Lukácsy András:* Örkény István: Időrendben. MH 1972. jún. 22. — *Pándi Pál:* Jegyzetek egy groteszk játékról. Kr 1972. 1. sz. 23—24. — *Szakolczay Lajos:* Örkény István és változásai. Napj 1972. 3. sz. 10. — *Bikácsy Gergely:* Vakságról látóknak. ÉI 1973. 27. sz. — *Mezei József:* Örkény István: Időrendben. Kr 1973. 1. sz. 25. — *Rácz-Székely Győző:* Abszurd-e a groteszk? Napj 1973. 5. sz. 10. — *Somogyi György:* Örkény István: Időrendben. Fo 1973. 3. sz. 95. — *Szigethy Gábor:* Korok és arcok. Nszab 1973. jún. 10. — *Almási Miklós:* Örkénytől Örkényig. Kort 1974. 316—318. — *Erki Edit:* Groteszk és valóság. Találkozás Örkény Istvánnal. 1974. — *Kenyeres Zoltán:* Időrendben. Arcképek, korképek. Kr 1974. 1. sz. 23—24. — *Boldizsár Iván:* Korosztálytársi sorok a hatvanéves Örkény Istvánról. *B. J.:* A szárnyas ló. 1975. 334—338. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Örkény Istvánnal, és *Hernádi Gyula:* Örkény István. Je 1976. 783—795., 796—799. és *B. B.:* Délutáni beszélgetések. 1978. 429—464. — *Pomogáts Béla:* A Macskajáték című kisregény. Je 1976. 800—803. — *Simon Zoltán:* Örkény István: Egyperces novellák. *S. Z.:* Változó világ — változó irodalom. 1976. 120—122. — *Szász Imre:* Könyvespolcom. Örkény István: Meddig él egy fa? MH 1976. máj. 23. — *Faragó Vilmos:* Három halál — három élet. ÉI 1977. 44. sz. — *Fogarassy Miklós — Kamarás István:* Olvasók a labirintusban. Egy Örkény-novella értelmezései. Meddig él egy fa? Lit 1977. 3—4. sz. 141—160. — *Galsai Pongrác:* Kamerát a kaszásra! Nszab 1977. nov. 30. — *Kenyeres Zoltán:* Örkény István: „Rózsakiállítás". ÉI 1977. 50. sz. és *K. Z.:* A lélek fényűzése. 1983. 415—416. — *Kis Pintér Imre—Mérei Ferenc—Erdődy Edit—Veres András—Erdélyi Ildikó:* Örkény István: Kavicsok. Egy Örkény-novella

értékorientációs elemzései. Lit 1977. 3—4. sz. 161—178. — *Mezei András:* Megkérdeztük Örkény Istvánt, miért talál ki lehetetlenségeket? ÉI 1977. 2. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük... 1982. 239—244. — *Szávai János:* Örkény István prózájáról. ÚÍ 1977. 9. sz. 104—107. — *Tasi József:* Örkény István művei külföldön. Nagyv 1977. 1253—1256. — *Béládi Miklós:* A Rózsakiállítás. Örkény István regénye. Életünk 1978. 1. sz. 91—93.. — *Hankiss Elemér:* Lét- és nem-lét-elméleti gyakorlatok. Örkény István: Egyperces novellák. ÚÍ 1978. 3. sz. 97—102. — *Lukácsy András:* Örkény István: „Rózsakiállítás." MH 1978. febr. 12. — *Simon Zoltán:* A félelmet részvétté oldani. Alf 1978. 3. sz. 49—55. — *Angyalosi Gergely:* Egy négykezes regény. Kort 1979. 1829. — Búcsú Örkény Istvántól. *Nemeskürty István, Simonffy András, Boldizsár Iván, Csoóri Sándor, Somlyó György* írásai. ÉI 1979. 26. sz. — *Gáll István:* Örkény István. ÚÍ 1979. 8. sz. 68. — *Hernádi Gyula:* Örkény Istvánról. Nagyv 1979. 1403—1404. — *Kamarás István:* Kik jönnek át a hídon? Egy Örkény- és egy Sánta-novella fogadtatása budapesti, moszkvai és varsói olvasók körében. Napj 1979. 3. sz. 21—22. — *Kiss Ferenc:* Búcsúféle Örkény Istvántól. Ttáj 1979. 9. sz. 108. és *K. F.:* Interferenciák. 1984. 126—127. — *Lázár István:* Örkény István. 1979. — *Pomogáts Béla:* A novellától a groteszkig. Örkény István. *P. B.:* Sorsát kereső irodalom. 1979. 218—246. — *Tarján Tamás:* Örkény István: Négykezes regény. Kr 1979. 7. sz. 31. — *Nádor Tamás:* Örkény István. *N. T.:* 33 × 10. 1980. 380—388. — *Pomogáts Béla:* A novellista Örkény. MH 1980. jún. 7. — *Sükösd Mihály:* Örkény. Vság 1980. 5. sz. 57—62. — *Ungár Júlia:* Örkény István: „Rózsakiállítás." Kr 1980. 4. sz. 28—29. — *Vercors:* Barátom, Örkény István. Ford.: Boldizsár Iván. Nagyv 1980. 277—278. — *Bertha Bulcsu:* A tambuvi táborban Örkény Istvánnal. ÉI 1981. 24. sz. — *Erdődy Edit:* Embernek lenni feladat. Örkény István. Vig 1981. 628—635. — *Gáll István:* Örkény István: Időrendben. *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 36—45. — *Iszlai Zoltán:* Tárgyilagos tanulságok. Örkény István: Lágerek népe. MH 1981. júl. 5. — *Szabó B. István:* Tényregények a hadifogságról. ÚÍ 1981. 10. sz. 106—107. — *Erdődy Edit:* Örkény István: Lágerek népe. Víg 1982. 389—390. — *Márkus Béla:* Szibériai garnizonok, lágerek népe. Ttáj 1982. 3. sz. 38—50. — *Olasz Sándor:* Párbeszéd a groteszkről. Alf 1982. 9. sz. 77—79. — *Rónay László:* Megvilágító önvallomások. Örkény István: Párbeszéd a groteszkről. MH 1982. ápr. 24. — *Szalay Károly:* Örkény István: Párbeszéd a groteszkről. Ttáj 1982. 7. sz. 58—60. — *Szerdahelyi István:* Örkény István: Párbeszéd a groteszkről. It 1982. 742—743. — *Ungvári Tamás:* Örkény István: Párbeszéd a groteszkről. Kr 1982. 9. sz. 33—34. — *Iszlai Zoltán:* A diadalmas exitus. *I. Z.* : A valóság közelében. 1983. 215—220. — *Pomogáts Béla:* Cselekvő író. Je 1983. 1. sz. 33—35. — *Szabó B. István:* A groteszk magyarsága és humanizmusa. ÚÍ 1983. 8. sz. 85—99. — *Bodnár György:* Töredékek tanúsága. ÚÍ 1984. 12. sz. 116—119. — *Bodor Pál:* Örkény István: Önéletrajzom töredékekben. MNemzet 1984. júl. 15.

## CSERES TIBOR
(1915)

Bár munkásságának java része a háború után született, pályaképének felrajzolása csak úgy lehetséges, ha annak egészét, tehát az indulás éveit és termését is figyelembe vesszük. Annál is inkább, mert az 1950-es években kiadott munkáinak egy része lényegében nem is érthető meg e korai művek ismertetése és értelmezése nélkül.

Írói pályáját versekkel kezdte az 1930-as évek közepén, két verseskötete is megjelent: 1937-ben a *Tájkép, elöl guggolva én*, majd 1942-ben a *Zöld levél árnyéka*. A versek még sokáig kísérik pályáján, 1945 után is jelentkezik költői művel (*Ének a termelőszövetkezetekről*, 1950). Ami azonban egész munkássága szempontjából sokkal fontosabb, hogy a versírással párhuzamosan foglalkozik prózával is. Az 1930-as években írt novelláiból már a későbbi, tapasztalt prózaíróra is következtethetünk. E novellák tárgyalása azért is látszik célszerűnek itt, mert bár születésük és megjelenésük korszakhatárunk előtti időre esik, nagyobb nyilvánosságot — legalábbis egy részük — csak 1945 után kaptak, mivel írójuk csak ekkor gyűjtötte kötetbe őket.

### *A korai novellák világa*

Sajátos módon a harmincas években született novellák sokkal biztosabb, egyénibb hangú, kialakultabb epikust sejtetnek, mint az 1945 utáni, s különösen az 1950-es évekbeli prózaíró jó néhány műve. Valójában csak pár novelláról van szó, de ezek jelzik azt az irányt, amely felé haladt eddigi pályáján.

Az 1930-as évek novelláira jellemző, hogy szinte kivétel nélkül a falusi, paraszti világban játszódnak. A tematika azonban csak részben határozza meg e műveket. Különösen a pálya alakulásának későbbi ismeretében sejthető, hogy e felszín mögött más izgatja már a fiatal Cseres Tibort is. Szembetűnő, hogy ezekben a novellákban mennyire az egyéni sorsok érdeklik a szerzőt. Majd mindegyik egy-egy sors, egy-egy élet szeletét jeleníti meg, a formában ezt többek közt azzal is hangsúlyozva, hogy szinte kivétel nélkül első személyű elbeszélésmódot alkalmaz; talán csak a *Rozika idvezülése* című ben nem. A forma és részben az általános tematikán belül a tárgyválasztás arra figyelmeztetheti olvasóját, hogy ne igyekezzék írásainak „üzenetét" valamiféle „osztályharcos" szemléletre leegyszerűsíteni. E novellákban elsősorban nem ez a lényeges. Sokkal lényegesebb maga a tárgyválasztás s még inkább a megformálás, természetesen nem hagyva figyelmen kívül azt a mozzanatot sem, hogy mindezek mögött valóban ott húzódik a társadalomábrázolás néhány motívuma.

Jó értelemben vett akadálya a szélesebb társadalomábrázolásnak, tablónak éppen a választott forma: az első személyű előadásmód, mely mindig egy-egy tudatábrázolásnak felel meg. Már ebben föllelhető az a későbbiekben nyilvánvaló törekvése, hogy mindig az egyént helyezze középpontba, az egyéni sorsból próbáljon kiindulni, az egyén és környezete viszonyait tárja fel. A tudatábrázolás

azt is magában foglalja, hogy csak annyit jeleníthet meg, amennyit az adott tudat valóban föl is foghat környezetéből. S miután legtöbbször zárt közösségről szól — a falusi, paraszti világról —, ennek megfelelő a novellák tere is. Nem meglepő tehát, hogy sokszor hajlik az extremitás felé, hogy sokszor talányosak maradnak e művek, mert nem lehet őket egyszerűen „lefordítani" ideologikumra, társadalomkritikára. Ez utóbbi mindig csak áttételesen jelentkezik, szimbolikus, allegorikus formában. A felszínen általában tömény naturalizmus vehető észre, mint a *Rozika idvezülésében* vagy a *Torban*, vagy a *Tél* című novella egy jelentős részében; gyerek által végbevitt gyilkosság szerepel a *Torban* vagy gyermekgyilkosság a *Télben*. De gyilkosságba torkollik a *Macó, a köcsögfejű* című novella is. E naturalizmust egyfajta idilli megjelenítés egészíti ki, mely elsősorban azt érzékelteti, hogy e zárt közösség minden szörnyűsége mellett is közösségi erkölcsi törvényeket hordoz magában. S mindezt e közösség bizonyos értelemben vett természetisége színezi, a természet közelsége, mely életet-halált minden naturalizmus ellenére emberközelbe hoz.

A szociológiai motiváció általában a háttérben marad, nem nyomja el a szereplők pszichikai ábrázolását, de sohasem annyira elmosódott, hogy a hősök motiválatlan, groteszk kuriózumokká válnának. A novellák különös esztétikai hatását is ez adja: az extremitás tökéletes pszichológiai rajzban jelenik meg, a történet pedig szociológiailag is motivált. Úgy tűnik tehát e novellákból, hogy az írót nem az vagy nem csak az érdekli, hogy egy-egy környezetben milyen életek lehetségesek, hanem az, hogy ezek az életek egyáltalán hogyan lehetségesek. Ez az indíttatás pedig már jóval önmagán túl mutat, a későbbi regények felé. S ha így fogjuk föl őket, akkor az is látható, hogy műveiben mindig a kiszolgáltatottak — s nem a bűntelenek — sorsa ragadta meg.

Nem egyformán azonos színvonalon sikerült e szemléletet megvalósítania. Nem kevés életképszerű, helyzetképszerű írást találhatunk ebben az időszakban, mint a *Lidi mondja, Julit elveszítjük*, de még a *Dinnyecsősz* című novella is ebbe a körbe tartozik. Bizonyos idegen hatások is kimutathatók e művekben, főleg Móriczé, de olyan távoliak is — melyek talán csak az utókor számára tűnnek föl — mint Csáth Gézáé a *Tor* gyermekszereplőinek és történetének kialakításában. A pálya csúcsairól visszatekintve azonban még ezek a hatások is elhalványulnak a novellák eredetisége mellett. Ezekben a novellákban Cseres Tibor még nem kész író, de egész munkásságának néhány alapvető formai és tematikai motivumát már itt előlegezi. S hogy a szerző is hasonlóképpen gondolkodhatott írásai felől, azt nemcsak az jelzi, hogy amikor az 1945 utáni társadalmi környezet engedte, beválogatta novellásköteteibe e műveket, hanem az is, hogy e novelláknak — legalábbis néhányuknak — több változatát is meghagyta. Így a *Lidi mondja* később *Titok maradhat-e* címmel jelenik meg a *Várakozó özvegyek* című novellagyűjteményben, ugyanígy a *Gyermek születik* című hosszabb elbeszélésből írt, önálló változatnak tekinthető *Áldomás* című novella is. Pusztán csak azért említhető meg e tény, hogy felhívjuk a figyelmet arra a különös írói magatartásra, mely akár évtizedek távolából is visszanyúlik bizonyos témákhoz, alakokhoz, s újra földolgozza őket, esetleg más megvilágításban.

1930-as évekbeli novelláira — már csak az első személyes előadásmód miatt is — egyfelől a szubjektivitás a jellemző, hiszen annyit és úgy jelenít meg a történet kontextusából, amennyi e tudat számára valóban meg is jelenik. Novellái mégis telítve vannak tárgyias leírásokkal, s egészüket áthatja egyfajta objektív, távolságtartó szemlélet. Nemcsak abban nyilvánul meg ez, hogy kerül mindenfajta érzelmességet, hanem abban is, hogy általában nem enged a téma túlzottan szubjektív ábrázolási lehetőségének. Sajátos feszültség jön így létre e novellákban: az egyénre való koncentrálás, a tudatábrázolás elsődlegessége s a tárgyias elbeszélésmód között. E szemlélet és stílus arra enged következtetni, hogy már ekkor is olyan kérdések foglalkoztatták, melyek a szokványos formában nem fogalmazódhattak meg.

### *Prózája az 1950-es években*

Így írt pályájának erről a korszakáról: „Magasra emelni mindent, amiről azt tartom, hogy szabad akaratomból jött világra és szívem szerint, és megsemmisíteni minden egyebet az utolsó szálig, az utolsó sorig, az utolsó szóig!" *(Derékhad és meszesgödör)*. A megfogalmazásból is látszik, hogy pályájának ez a szakasza sem egynemű. Esztétikai-poétikai értelemben munkásságának mélypontja ez a néhány év 1945 és 1955 között; s még évek telnek el, míg igazán magára talál.

Már 1945-ben kis füzettel, három novellával jelentkezik *(Földet íratok)*, majd hosszabb szünet után megjelenik első regénye, a *Tűz Hódréten* (1950), s ettől kezdve szinte évente ad ki újabb és újabb novelláskötéteket, regényeket. Prózája a korábbi kezdeményekhez képest jószerivel teljesen átalakul, miközben a tematika változatlan marad: a falu, a magyar parasztság élete, sorsa áll most is a középpontban, de már nem valószerű ábrázolásmódban, legalábbis, ami az írások belső hitelét illeti. Jellemzőként említhetjük meg azt a kis füzetet (*Nádudvari emberek*, 1953), amelyben riportfüzért ad közre egy termelőszövetkezet életéről. Ezeket a riportokat azért állíthatjuk ekkori művei centrumába, mert novelláinak, regényeinek lényegét fejezik ki, tőlük elválaszthatatlanok. Nem egyszerűen a durva, szembeötlő hiteltelenségek, szépítések és a sematikus megjelenítés a fontos itt, hanem az a szemléleti és ábrázolásmódbeli azonosság, amellyel szépprózai művei és pusztán tudósítói munkái készültek. Az akkori irodalompolitikai követelményeknek megfelelően egyik műfajban sem kap hangot a parasztság 1945 utáni életének erőszakos megváltoztatásából eredő tragikum, s ahol a problémák megjelenítésére kerülhetne sor, ott az író maga lép közbe.

A *Tűz Hódréten* című regény egész indítása például riportszerű, s a művön végigvonul a nyitásban megütött hangvétel, narráció; egyes fejezetek publicisztikusak, riportszerűek. A regényben tárgyul választott falusi, tanyasi világ dichotomikusan válik szét a rosszindulatú, spekuláló kulákság és a múlt terheitől megszabaduló, az új életért, ha néha ingadozva is, de küzdő szegény parasztság ellentétére. A problémákat pedig végül is a párttitkár oldja meg, derűs véget adva, optimisztikus kicsengést nyújtva a regény végén. Az előadásmód ebben az

időszakban erőteljesen a mikszáthi, a korai móriczi tradíciókhoz kapcsolódik. Kitüntetett szerephez jut az anekdotikus szövegszerkesztésmód, s az ebből eredő idillikus megjelenítés, a problémákat anekdotában, humorban oldó elbeszélés. Természetesen azzal a különbséggel, hogy nem érződik az elbeszélés szövete mögött az a tragikum, melyet Mikszáth vagy Móricz mindig pontosan érzékeltetett. A *Tűz Hódréten* vagy a *Térdig érő tenger* (1954) című műveket és a korszak több novelláját ugyanakkor ez az elbeszélésmód menti meg a teljes érdektelenségtől. Egyes betéteket, s az elbeszélés egészére jellemző hangvételt a jóízű anekdotázás, mesélés teszi élvezhetővé. A *Térdig érő tenger* című regényének első része például, melyben a falu helybéli urainak vacsorajelenetét ábrázolja, tökéletes indítás lehetne egy igazi móriczi regényhez. Később azonban képtelen a cselekményt megfelelően bonyolítani, a befejezésben elvarratlan szálak maradnak, s csak erőltetetten tudja szereplőinek pszichológiáját is megrajzolni. Pedig nem kevesebbre vállalkozott e művében, mint arra, hogy 1943-tól a fordulat évéig teljes társadalomrajzot adjon a vidéki Magyarországról. A tradicionális elbeszéléssel szemben itt már az egységes cselekményvezetésen belül betéteket alkalmaz, fölhasználja a levélformát, a különálló betéttörténetet. A háborús tematika, mely később központi jelentőségűvé válik, ekkor jelenik meg először prózájában. A *Térdig érő tenger*nek e részértékei azt jelzik, hogy nyilvánvalóan küzd a sematikus ábrázolással, de művei esztétikai értéke még erősen a korhoz kötött.

Némileg más képet mutat a korszak novellisztikája. Részben azért, mert az első nagyobb gyűjteményben (*Tél és nyár*, 1952) keveredik a korai, már bemutatott és az újabb keletű novellák világa. Annál inkább szembetűnő az ábrázolásmód eltérése. Az utóbbiakra — mint *A juhász meg az ő bojtárja* című novellára — itt is az anekdotizmus, a jóízű elbeszélés jellemző, amely azonban a valóság igazi megjelenítése elől való kitérést is jelenti. A kötet igazi értékei a harmincas években írott novellák. A következő novelláskötet már némi előrelépést jelez (*Fergeteg fia*, 1955), s tematikus változásokat is észrevehetünk benne. Néhány írásban hangsúlyosabban megjelenik a háború mint téma vagy legalábbis mint motívum (*Át a jégen, Fergeteg*), valamint olyan, a jelen igazi társadalmi problémáit legalább érintő témák, mint a kitelepítés (*Rika visszatér*) vagy az erőszakoltan egzisztenciaváltásra kényszerített emberek életformája (*Sikárgyökér*). Uralkodó marad továbbra is azonban az anekdotikus szerkesztésmód (*Embernek próbája, Gyovai Ángyó duttyánja*), jellemző még ekkor is az írói jelenlét túlzott hangsúlyozása, szövegalakító szerepe. A kötet értéke és újdonsága a tematikán túl az egyén erőteljesebb középpontba állítása, a személyiség határozottabb és sokoldalúbb megjelenítése.

Átvezet ez a jelenség következő regényéhez, a *Here-báró*hoz (1956), melyben sokkal jobban él az ábrázolás említett lehetőségeivel, s mely az író e korszakának legkimunkáltabb műve. Az írótárs, Örkény István hangsúlyozza — kritikai észrevételei mellett —, hogy milyen kitűnő lehetőségek rejtőztek ebben a műben. Cseres Tibornak 1945 után először sikerült egy olyan személyiségábrázolás, mely lehetővé teszi, hogy a választott, realista stílusban egy nagyobb méretű epikai kompozíciót építhessen fel. A *Here-báró* nem tökéletes mű, főszereplőjében azonban végre igazi, életteli figurát ábrázol, méghozzá úgy, hogy a környezetrajz és

a mellékmotívumok által képes hitelesebben elénk állítani a kor némely jellegzetes vonását. A szövegből kielemezhető szándék nagyregényt sejtet, legalábbis annyiban, hogy a regény idejének — a koalíciós időknek — megkísérli a teljes társadalmi keresztmetszetét adni. A bővérű földesúr alakja szinte mindvégig hiteles, erős kontúrokkal rajzolt, s ahogy Örkény István is hangsúlyozza, nemisége, s e nemiség által meghatározott pszichikuma szimbolikus figurává avatja. Cseres Tibor többet és jelentősebbet képes ezen életteli figurában elmondani múltról és jelenről, mint oly sok sematikus riportjában, novellájában. A regény utolsó harmadában azonban mégsem tud szabadulni a sematikus szemlélettől, amely a volt úri osztály tagjait eleve az új társadalom ellenségeiként tartotta számon. A pszichológia, jellemrajz és maga a cselekménybonyolítás látja kárát e kívülről bevitt szempontnak.

A *Here-báró* után megjelenő novelláskötetek (*Különféle szerelmek*, 1957; *Várakozó özvegyek*, 1960) a regényhez hasonlóan azt tükrözik, hogy egyre inkább a személyes viszonyok, az egyénnek a környezetére, a társadalmi valóságra való reagálása érdekli. A korszak teljes novellatermése heterogén képet mutat. A *Különféle szerelmek*, a *Várakozó özvegyek* is tartalmaznak írásokat a harmincas évekből, nem kevés az olyan mű sem, mely folytatja az ötvenes évek eleji, a társadalmi változásokat, emberi viszonyokat leegyszerűsített formában ábrázoló szemléletet. Jelentős marad az epikai szerkezetalakításban az anekdotikus elbeszélésmód, de szembetűnő a novellák további tematikai bővülése, s határozottan érezhető, hogy írójuk — túl a témaválasztáson — újfajta ábrázolásmód lehetőségeivel próbálkozik. Néhány mű pedig már a hatvanas évekbeli érettebb, kiforrottabb Cseres-epika előzményének is tekinthető, legalábbis ami a szemlélet, téma és feldolgozás bizonyos elemeit illeti. A változást a két novelláskötet más és másképpen tükrözi. A *Különféle szerelmek* még a korábbi írói jellemvonásokat mutatja, a *Várakozó özvegyek* pedig már megjelenési idejével is jelzi, hogy részben 1956 utáni novellákat foglal magába; az író tehát már megfelelő távolságból szemléli az elmúlt időszak történelmi-társadalmi változásait. Mindkét kötetre jellemző, hogy a legtöbb novella a múlt és jelen ütköztetésén alapszik. A legjobbakban ez az ütköztetés már nem egyszerűen a jelen primátusát akarja bizonyítani, nemcsak a sötét múlt és az idilli jelen szembeállításával igyekszik a történeteket alakítani, hanem már felvillant valamit ezen ellentétek tényleges tragikumából, helyenként groteszk elemeiből s a jelen ellentmondásaiból is. Múlt és jelen szembeállítását végzi el a *Különféle szerelmek*ben például a *Disznóügy* (később *Vitéz! Mars!* címen), a *Főúri házasság*, a *Vaddisznók* és a *Kerektó* című novellák anekdotikus, olykor groteszk történeteiben. A *Kerektó* például arról szól, hogy az idős parasztemberek nem érzik jól magukat a szövetkezet üdülőjében, mert nem „tanultak meg" pihenni, s csak akkor találnak magukra, amikor ott is munkával foglalják el magukat. Ebben az anekdotikus elbeszélésben — még ha idilli szemlélettel is — már érzékeltet valamit abból a társadalmi problémából, mely később felerősödve jelenik meg műveiben, hogy a paraszti életformaváltás mennyi ellentmondástól feszül, s hogy ez a váltás erőszakkal keresztülvihetetlen. Részben ezzel a témával foglalkozik a *Justh Zsigmond szerelme* című írás is, melyben a jó

szándékú, de a gányókhoz fölülről közeledő, őket fölemelni akaró, ám tőlük mégis idegen főúr és egy parasztlány kezdődő szerelmének képtelenségét, kilátástalanságát ábrázolja.

Tragikusabb, sötétebb színeket villant föl a *Várakozó özvegyek* jó néhány novellája, amelyek ugyancsak falusi, paraszti környezetben játszódnak. A címadó művön kívül ide tartozik még a *Kísértő az erdészlakban*, az *Asszonyok szerepe*, az *Idegen ágyban*, a *Pad a révnél* és még pár novella. Különösen a *Várakozó özvegyek* és az *Asszonyok szerepe* érdemel ebből a szempontból figyelmet. A címadó műben tragédiába torkollnak az események, múlt és jelen szembeállítása szenvedélyes emberi kapcsolatokban jelenik meg. Itt is bemutatja a falut érő külső erőszakot, a tsz-agitátorok és az özvegyasszonyok végzetes szembenállását, melynek tragikus következményeként meghiúsul egy új élet, egy gyermek megszületése. Itt is, mint az *Asszonyok szerepé*ben, a társadalmi változások, a történelmi múlt és a jelen már mélyebb ábrázolást nyer, emberi viszonyokként fogalmazódik meg, s a jelen ellentmondásaira, tragikumára már legalább olyan hangsúly esik, mint a történelmi meghatározottságokra. Az *Asszonyok szerepe* című írásban újra feldolgozza a *Tűz Hódréten* témáját, s mintegy előrevetíti az ugyanebből a központi tartalmi magból kinövő *Játékosok és szeretők* című regényt, mely 1970-ben jelenik majd meg. A szemléletváltást és az ábrázolásbeli módosulást jelzi például, hogy a korábban szinte ördögi kulák alakja, aki egyetlen kizárólagos akadálya a tsz-szervezésnek, bomlasztója a tanyavilágnak, s az új élet elpusztítására tör, az *Asszonyok szerepé*ben ártatlannak bizonyul: az ellene folytatott perben az író a koncepciós perek légkörét, logikáját előlegezi meg. A novellát bonyolultabb szövegalakítás jellemzi, drámai atmoszférája már egyértelműen a jelen ellentmondásait erősíti fel a mű szerkezetében.

A *Várakozó özvegyek* egy másik újdonsága, hogy néhány novellájában a történelem, a háború témája az emberi kapcsolatokat tragikusan befolyásoló tényező lesz. A *Siratóének* című novellában ez a téma még elvontan, valóságos társadalmi közegen kívül, egy afrikai helyszínen játszódó történetben jelenik meg. A *Búcsú nélkül*ben (mely az azonos című későbbi regény alaptörténetét mondja el) még mindig a téma elvont kezelése figyelhető meg, de itt már egyértelmű, hogy a II. világháborúról van szó. A kissé romantikus mű főszereplői — a tizedes és a leány — egy szigetre vonulnak el, hogy túléljék a háborút, ám szerelmüket a történelem mégis pusztulásba sodorja. A szimbolikus sziget s a lány halála jelzi, hogy a szerző mennyire tragikusan fogja föl történelem és egyén viszonyát, de azt is, hogy a történelmen való kívül élés mint megoldás nem vezet eredményre. A *Halál után* című novella már egyértelműen ezt a történelembe ágyazottságot ábrázolja, nem kevésbé sötét színekkel, de már reális, konkrétan megrajzolt szituációban, a háború végén.

E korszakában elsősorban a novella műfajában alkotott maradandót. Regényei, még a kevésbé sematikus művek is, legfeljebb részértékekkel, részmegoldásokkal tűnnek fel. A nagyobb formák alkalmazásánál — túl a szemléleti nehézségeken — a hagyományos epika keretein belül mindig szembetűnő a cselekménybonyolítás olykori következetlensége, nehézkessége, körülményessége, fölösleges kitérői; s

hasonló hiányosságokat mutat a jellemábrázolás is. Nagyobb epikus szerkezetei kivétel nélkül laza építkezésűek, szétesőek, magukon viselve a móriczi epika tradícióinak kritikátlan átvételét, illetve folytatását. Nyilvánvaló pedig, hogy már ekkor is vonzódik az átfogó, szélesebb ölelésű formákhoz, amit már a regények száma is jelez, valamint az is, hogy vissza-visszatér egyes témákhoz, s újra feldolgozza őket.

A *Várakozó özvegyek* három olyan novellát is tartalmaz, melyek az 1961-es *Pesti háztetők* felé mutatnak *(Ismerkedés a lányokkal, Pongrácot elkapják, Csatornák fölött)*. A regény ugyanazokat a problémákat, ellentmondásokat tükrözi, mint az ötvenes évek időszakának művei. A nagyvárosba kerülő, munkásszálláson élő fiatalember alakjában a helyét kereső, életformáját a körülötte lévő minták szerint kialakítani igyekvő hőst formált, akinek keresésén keresztül a jelen társadalmi lehetőségeit, alternatíváit kísérli meg megrajzolni, különböző rétegek életformájának fölvillantásával. A megfogalmazás hangsúlya itt is az egyén és a környezet, egyén és társadalom konfliktusán van. A minták azonban nem meggyőzőek a főszereplő számára, s így minden jó szándéka ellenére ide-oda sodródik, különböző kétes kalandokba keveredik. Bár a regény később jelent meg, mint a *Várakozó özvegyek*, néhány elmélyültebb társadalomképet rajzoló, teljesebb lélektani motiváltságú novellája korábbi művei esztétikai színvonalán mutatja az írót. Szemléletét és ábrázolásmódját a dickensi társadalom- és lélekábrázolás jegyei jellemzik. A fiatal hős alakját Twist Olivér mintájára formálja: aki bármilyen alvilági konfliktusból angyalként, érintetlenül kerül ki. A mű cselekményvezetése és a jellemábrázolás meglehetősen motiválatlan, a regény menetét esetlegességek, véletlenszerűségek szabják meg.

A *Pesti háztetők* pályájának egy szakaszát zárja le, egy hosszú periódust, mely tulajdonképpen 1945-től a hatvanas évek elejéig tart. E több mint tizenöt éves prióduson belül természetesen megkülönböztethetők egyes belső szakaszok, az egész írói korszakra mégis a tematikus és ábrázolástechnikai kísérletezés, formakeresés a jellemző. Ahogy monográfusa, Zappe László írja róla: „rendkívül heterogén, szerteágazó e néhány év novellatermése. Szinte ahány novella, annyi kérdés és annyiféle válasz... Sokféle modorral próbálkozik, sokféle formával kísérletezik. Játékos anekdota, groteszk fintor, merengő líra és keserű tragédia egyaránt megjelenik e novellák lapjain. Az író nemcsak a valóságot vizsgálja, hanem ezzel szinkronban keresi a művészi kifejezés útjait, jobb lehetőségeit is." S bár a monográfus csak a novellákról szól, értelemszerűen idetartoznak a kor regényei is. A harmincas évek műveihez képest az író e hosszúra nyúlt kísérletező periódusa kevés igazi, időálló értéket hozott létre. A korszak jelentőségét abban határozhatjuk meg, hogy a szerző itt és ekkor halmozza föl azt az élményanyagot, azt a tematikus bőséget, melyhez majd a hatvanas évek egy-két regényében találja meg az igazi formát, elbeszéléstechnikát és nem utolsósorban írói szemléletét.

A komoly írói sikert a hatvanas évek hozták meg számára. Nem kevés szerepe van ebben a kor atmoszférájának s a regényirodalom fejlődésének. Az ötvenes évek zárt, monolit rendszere után — bármennyire is felemás, ellentmondásoktól terhes és a félmúlt örökségét is továbbvivő módon — a hatvanas évek némi teret nyitottak a múlt és félmúlt igazi vizsgálatához. Kisregények sora született így, reagálva az aktuális kérdésekre, feldolgozva a régebben tabunak számító témákat. E sorba tartozó kisregénye, a *Hideg napok* (1964) azonban témája súlyosságánál és megformálása újszerűségénél fogva kiemelkedik a legtöbb kortárs mű közül. A *Hideg napok* olyan erkölcsi-etikai kérdéseket tárgyal, melyek jelentősége, érvényessége időben nem korlátozott. Maga a téma is új volt még: Magyarország részvétele a II. világháborúban, különös tekintettel az újvidéki lakossággal szemben elkövetett atrocitásokra. Így egyszerre hívja föl a figyelmet a nemzeti múlttal való szembenézés, a tisztázás szükségességére, fontosságára, s az ebből levonható, a nemzeti történelemnél általánosabb jellegű, átfogóbb és elvontabb erkölcsi kérdések súlyára, az egyén és a társadalom történelmi felelősségére, s e kettő egymáshoz való viszonyára. Olyan kérdések ezek, melyek — túl a történelmi konkrétumokon — aktualitásukat az akkor még nagyon is jelenlevő ötvenes évektől is kapják; az egyéni és kollektív felelősség, az egyéni és kollektív bűnösség kérdései nemcsak a háború, a történelmi események kapcsán merülnek fel, hanem az éppen csak elmúlt évtized társadalmi tényeitől is megkülönböztetett fontosságot kapnak.

A *Hideg napok* négy főszereplőjének egyik leglényegesebb közös vonása, hogy kisemberek, átlagemberek, s mint ilyenek, kiszolgáltatottak. Önálló személyiségek ugyan, de autonómiájuk és szabadságuk korlátozott. Így cselekvéseikben, illetve választási lehetőségeikben is korlátozottak. Cselekvéseik szituációját nem maguk teremtették, hanem az adott volt, mások hozták létre számukra. A modern filozófiai irányzatok szerint az egyén számára a szabadság és a viszonylagos autonómia kategóriái azt jelentik, hogy az egyén képes lehet felismerni egy szituáció erkölcsi tartalmát, hogy léteznek alternatívák, és ezekből individuális választás lehetséges. A *Hideg napok* hősei számára — eltekintve katona létüktől, amely a helyzetet még tovább bonyolítja — éppen ezek a kérdések nem jelennek meg világosan. Az erkölcs — különböző szinteken, de mindannyiuk számára — nem individuális az előbbiek értelmében, hanem tőlük független, rajtuk kívüli és feletti, mint ahogy ezzel összefüggésben a történelem és a konkrét események is függetlenek tőlük; bármennyire részt is vesznek azokban. A konkrét eseményekben legtöbbször a felsőbb hatalom rendelkezik velük, s erkölcsileg is szinte kivétel nélkül a fölöttük álló erkölcsi normákhoz, erkölcsi kódexhez alkalmazkodnak. Nem véletlen, hogy a történések időpontjában az egész szituáció nem okoz bennük morális konfliktust. A katonai morál és a rajtuk kívüli erkölcsi normák szerint való cselekvés erkölcsileg biztonságot ad nekik; egyénileg nem vállalnak kockázatot, felelősséget. A szereplők így lesznek amellett hogy kiszolgáltatottak, egyszersmind kiszolgálók és végrehajtók. Ebben az erkölcsi modellhelyzetben tipikus mintákat

rajzol föl az író; az újvidéki események résztvevői a regény morális hierarchiájában aszerint helyezkednek el, ki milyen mértékben „veszi ki részét" a kollektív, illetve az egyéni bűnösségből. Heller Ágnes szerint: „kollektív bűnt az követ el, akinek mint végrehajtónak a bűn szituációját mások teremtették meg, s aki mint egy nagyobb néptömeg tagja, ugyanúgy cselekszik, mint a tömeg átlaga." Az egyéni bűnösség mértéke ehhez viszonyítva állapítható meg: a kollektív bűnösségen át lehet lépni, ha az egyén, a számára előírtakat mintegy „túlteljesíti", s így egyénileg is bűnössé válik, ugyanakkor a kollektív bűnösség egyéni ártatlanságot is magával sodorhat. Az író éppen ezen összetett kérdéseken keresztül tud lényegesen újat mondani a múlt és félmúlt történelmével kapcsolatban. A kisregény ugyanis pontosan jelzi a különböző határokat az erkölcsi bűnösség mértékében vagy éppen hiányában. Az egyéni bűnösség az ábrázolás szerint nem lehet egy nemzet minősítője, de a kollektíven elkövetett bűnök sem minősítik az egyes egyéneket azáltal, hogy a korban éltek, netán az események szenvedő alanyai, végrehajtói voltak.

Itt kell megemlítenünk azt is, hogy a kisregény utóélete különös. A kortársi befogadói élmény és kritikai fogadtatás mikéntje főleg a mű elsődleges jelentésére irányult: az olvasók és kritikusok többsége a *Hideg napok* történelmi dokumentumaival foglalkozott, s e szerint utasította vagy fogadta el a műben felvetett történelmi tényeket. A kisregény előzőekben jellemzett, a korban talán másodlagosnak ítélt, de az idő múltával egyre inkább előtérbe kerülő s valójában időálló rétege csak újabban nyert jelentőségének megfelelő méltánylást. Az évek múltán egyre inkább világos lett, hogy célja nem az úgynevezett „nemzetgyalázás" volt; a *Hideg napok* éppen modellszerűségében élte túl születése idejét.

A *Hideg napok* azonban nemcsak erkölcsi kérdésfelvetéseivel, modelljével különbözik az addigi Cseres-művektől. Külső-belső megformálása legalább ilyen lényeges eltéréseket mutat. A szereplők belső világának érzékeltetésére a monológot használja az író, a szubjektív belső időt és teret vázolva. A narrációnak e váltogatott szempontját tovább dúsítják a leíró részek. E betétek tárgyilagos, tömör, érzelmektől, írói közbeavatkozástól mentes szerzői szövegek, melyek egyúttal keretet is adnak az egész kisregénynek. A tárgyias, minősítéstől tartózkodó hangvétel, illetve a szubjektív, belső monológszerű részek a történet különböző oldalait világítják meg, az eseményekben eltérő időben és térben résztvevő személyek látószögét jelenítik meg. E narrációs szempontok együttesen a kisregény drámai szerkezetét, az összeütközések egymásutánjában ábrázolt menetét erősítik. S bár a *Hideg napok* teljes szerkezete, cselekménye, története dokumentumszerűen áttekinthető, lineáris struktúraalakítása inkább a klasszikus regényépítkezéshez hasonlítható, a történeten belüli filmszerű, idő- és térbeli váltások mégis egy bonyolult, drámai, narrációjában különböző szempontokat érvényesítő, jelentésgazdag, többértelmű és egyetlen szerzői üzenetre lefordíthatatlan művet eredményeztek. Olyan művet, melyet a *Hideg napok* körül születő alkotásaival legfeljebb megközelíteni tudott, meghaladni, túllépni rajta azonban nem.

A *Hideg napok*kal egy időben jelent meg a *Búcsú nélkül* című regény, néhány novella, valamint a *Hideg napok* első kiadásában még két kisregény, az *Ezüstpajca*



MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

és a *Fenn az égen száll egy sas*. A tematikát kiegészítve évekkel később adta ki a *Bizonytalan század* című regényét (1968).

E regények és novellák egy kitűnő kisregény közelében születnek és jelennek meg. Erényeik így sokszor elhomályosultak, míg hibáik inkább erősödtek. Háborús regényeinek sorozatában fontos helyet kaphat a *Búcsú nélkül* (1963; megjelenése: 1964). A regény egy novella továbbfejlesztésének eredménye (*Búcsú nélkül, Várakozó özvegyek*, 1960). A történet idilli magva a regényben is megmarad, az író azonban a cselekményt földúsítja más, a fővonaltól eltérő, ám azt kiegészítő kitérőkkel. A regény alaprétege így egy szerelmi történet a „történelem viharában", a betétek és közbeiktatott részek — ráadásul különféle narrációs szempontokat érvényesítve — e centrális történetet magyarázzák. A novella és a regény közt az a különbség, hogy míg amaz egy lírai-idilli példázatot jelenít meg, addig ez a központi magot kiegészítve, a környezetet is fölvázolja az alaptörténet köré. A *Búcsú nélkül* is az egyén és történelem viszonyát vizsgálja. A novellával szemben a regény — éppen szerkezete, többszálú cselekménye és elbeszéléstechnikája miatt — veszít költőiségéből. Hiába tágította az író a novella terét és narrációs perspektíváját, igazából egyik által sem sikerült koherens regényszerkezetet kialakítania. Ami a technika, a forma újdonságát jelenti, az egyben a mű kompozíciós esetlegességét, hiányosságait is erősíti. A tizedes alakja a regényben is homályban marad, legfeljebb tisztázatlan sejtetések, találgatások utalnak rá a többi szereplő részéről, s így cselekvései, jelleme is megragadhatatlan lesz; a történelmi-társadalmi környezet, szituáció is feleslegessé válik, ha a személyiség és környezete között ennyire nincs kapcsolat. Szimbólumnak túlságosan is allegorizáló a szereplő. A *Búcsú nélkül* legköltőibb műve; legszebb, legmegragadóbb líraiságú részmegoldásait itt találhatjuk. Külső narrációjában tükrözi ugyanazt az újdonságot, melyet a *Hideg napok* — már ami az objektivitás befogadói élményt és szerzői üzenetet látszólag nem befolyásoló karakterét illeti — valósított meg, de kevésbé feszes tartalmi-formai szerkezetében. A későbbi, 1968-as *Bizonytalan század* című regénye — bár más történelmi utat rajzol föl — lényegében formai megoldásaiban hasonló esetlegességeket mutat. Ha a *Búcsú nélkül* a kivonulás lehetetlenségét próbálta megfogalmazni, a *Bizonytalan század* a történelemben élés nehézségeit ábrázolja. Főhőse éppen e történelem menetével próbál szembeszegülni, sikertelenül. A narrációban formai következetlenségeknek lehetünk tanúi. Az eddig személytelen elbeszélő megtöri az elbeszélés menetét, s kiszólások, kommentárok segítségével fogja össze a cselekményt. Észrevehető itt is a filmes módszer hatása, a közvetlen utalás nélküli vágás, „snitt", s az objektivitásra való előadói törekvés — mindezek azonban inkább csak újabb formai kísérleteknek hatnak.

Az alapmű — a *Hideg napok* — narrációs technikáját, szerkezetépítését más műveiben is alkalmazza. Az objektív, a belső mozzanatokra kevésbé figyelő, szenvtelen előadásmód eltérő eredményekre vezet egyes, hosszabb lélegzetű műveiben. Az azonban mindegyiken érződik, hogy szerzőjük megtalálta azt a különleges formát, mely tematikus határait és jellegzetességeit egyaránt magában hordozza. A megtalált tematika és a kikísérletezett forma, közel tíz évvel a *Hideg napok* után, ismét jelentős regényt hozott létre. A *Játékosok és szeretők*

összefoglalása a korábbi regények és novellák tematikájának, azzal a különbséggel, hogy ez a mű már megkerüli a történeti megközelítést; itt nem öltözteti történelmi köntösbe írói üzenetét. A regény szerkezete azonban olyan bonyolult, hogy csak a későbbi *Parázna szobrok*éhoz hasonlítható.

A hatvanas években más műveket is írt. A főleg dokumentumokkal dolgozó történelmi írások mellett folytatta a jelen ellentmondásait, nyitott kérdéseit immár jóval elmélyültebben tükröző alkotásai sorát; folytatta az elsősorban a falusi-paraszti világ átalakulásának, kisebb és országosabb jelentőségű tragédiáinak megörökítését (*Fekete rózsa,* 1966). E művek sorát kezdetben főleg két elbeszéléshez köthetjük: a *Hatos liszt* és az *Ember fia és farkasa* 1959-ben születtek (kötetben csak később, 1964-ben jelentek meg). Mindkettő az 1950-es évek légkörét, egyéni tragédiáit rajzolja meg, a háttérben 1956 tragikus eseményeivel. A *Hatos liszt*ben mindez még csak háttérrajzként, az ötvenes évek díszletként jelenik meg, de nem igazán lényegi összetevője a novellának. A „szerelmi történet" lélektani motívumai állnak inkább az előtérben, s csak ennek átrajzolásaképpen kap jelentőséget a korszak emberi viszonyokat torzító hatása. Az *Ember fia és farkasa* kisregény terjedelmű, s így elmélyültebb pszichológiai és társadalomképet tud adni benne az ötvenes évek falujáról. A történet központi magvát 1956-nak a faluban érzékelhető eseményei adják, innen kiindulva, visszamenőleg rajzolódik ki a korábbi évek atmoszférája, valamint a tragédiát követő időszak, utóbbi csak utalásszerűen. A terjedelmes elbeszélés az író egyik legérdekesebb vállalkozása. Alapvetően a szerkezet felől érthető meg igazán. A történet alapját Fábián Gábor sorsának megjelenítése adja; kálváriája az ötvenes években, majd emberséges viselkedése az 1956-os események ideje alatt, mikor is még saját fiával is konfliktusba kerül. A történetnek ez a része nagyjából hagyományos építkezésű; ám az író a szerkezetbe iktat egy kommentátort, a tsz-elnök személyében, aki az alaptörténet eseményeit időről időre — megszakítva a történetet — megmagyarázza. S miután ezeknek maga is többé-kevésbé résztvevője volt, így egy valóságos, egyszersmind elkülönülő narrációs nézőpontot képvisel. Időbeli síkváltást is jelent ez, főleg azonban a két nézőpont egymást kiegészítő, pontosabbá tevő jellege a fontos. Az alaptörténet egyszerű, a szerkezet azonban épp a nézőpontváltásban rejlő lehetőségek megvalósulása révén igen gazdag. A választott kompozíciós megoldásnak van azonban még két másik fontos sajátsága is. Az egyik, hogy a kétféle deklarált elbeszélői nézőpont dokumentarizáló eszközként is érvényesül; azaz, azt a hatást igyekszik kelteni, hogy — mivel az egyik szereplő, a tsz-elnök utólag tekinti át az eseményeket — itt a valósággal van dolga a befogadónak s nem fikcióval. Mindez a ténylegesen dokumentarista művekben (például *Hideg napok)* kapja meg a jelentőségét. Másik vonatkozása e szerkesztésmódnak, hogy — bár nincs kimondva, még csak utalásszerűen sem az elbeszélésben — általánosabb szinten ez a fajta szerkezet, kompozíció bizonyos szerzői vívódást is leleplez; vívódást azzal, lehetséges-e egyáltalán az elbeszélés, lehetséges-e egyáltalán megírni valamit, ami ilyen összetett, többféle nézőpontból megközelíthető. Az *Ember fia és farkasa* így kettős értelemben is későbbi két nagy regénye előképének tekinthető. A *Játékosok és szeretők*ben a téma dokumentarizáló eszközökkel való feldolgozásával, a

*Parázna szobrok* pedig bonyolult rendszerével fejleszti tovább az itt még burkolt szerzői intenciókat.

A *Játékosok és szeretők* (1970) legnagyobb vállalkozásai közül való. A szerző maga így ír regényéről, időben visszatekintve értékére és keletkezési körülményeire: „Lelkiismereti válságot aligha kever regényem, mert hol vannak már azok a lelkiismeretek?! Egyéb ellenérzést is csak keletkezése, 1960 táján ébreszthetett volna, ha akkor napvilágra tud vala jutni." A születés és a megjelenés közti tetemes időbeli eltolódás, a befogadást tekintve, nem „tett jót" a regénynek. Amit e mű a hatvanas évek elején problémafelvetésével, ábrázolástechnikai újdonságaival jelenthetett volna, azt megjelenésekor, a hetvenes évek elején már nem teljesen tudta képviselni. A *Játékosok és szeretők* így is tipikusan olyan mű, mely nem kevés részérték hordozója, s a pálya belső logikai rendje szerint nagyon fontos alkotás, ám megkésettsége következményeképpen esztétikai-poétikai és tartalmi funkcióját csak felemás módon tölthette be.

A regény cselekménye a koalíciós időktől az 1960-as évekig terjed. Középpontjában az ötvenes évek állnak. A *Játékosok és szeretők* az újabb magyar irodalomban ilyen szempontból igen fontos, hiszen alig említhető mellette még néhány olyan regény, mely ezt az időszakot ilyen intenzitással, mélységben ábrázolta volna. Műve széles társadalmi körképbe ágyazva idézi fel a korszak atmoszféráját, embertelen, könyörtelen vonásait, jellemtorzító, az életeket nem kímélő hatását, módszereit. Három statáriális per (nevezhetnénk koncepciósnak is) és egy főszereplő köré szerveződik a regény története, melynek során bemutatja egy falu, egy megyeszékhely (Técső), valamint Budapest különféle társadalmi osztályainak, rétegeinek életkörülményeit, sorsát. Egyik legérdekesebb szerkezetű regénye. Bár egy központi hős áll az alkotás tengelyében, a sokszereplős regény struktúrájában mégis inkább a főhős körül felbukkanó, jelentős poétikai pozíciókat betöltő többi szereplő lesz a fontos. Gyaraki László, a fiatal újságíró inkább csak a pikareszk hős szerepét játssza a regényben. A különféle eseményeket, történeteket — melyekbe a legkülönfélébb helyszíneken így vagy úgy belekeveredik — az ő személye fűzi, a pikareszk történetalakítás módszere szerint, laza kötésű, laza építésű szerkezetbe. A fiatalember kezdetben elvállal bizonyos szerepeket a korszak közéletében, később azonban egyre inkább eltávolodik, kiszorul, önkéntesen kivonul e pusztító körből. Az író oly mértékben kívülről ábrázolja az újságíró figuráját, hogy végül is fejlődéséből, személyisége belső átformálásából, eszmei-erkölcsi megtisztulásából vajmi kevés rajzolódik ki a regényben, holott e sajátosságainak plasztikusabb megjelenítése köthette volna a művet a fejlődésregény hagyományához. Így megmarad pikareszk funkciója, de a regény egységessége, tömörsége föllazul. Sajátos módon, a többi főbb szereplő — a kivégzett középparaszt Czakó Balázs, a statáriális pereket lefolytató ügyész vagy a kuláknak nevezett Darók József — alakja, s a főszereplő családjának tagjai sokkal árnyaltabb, bensőségesebb pszichológiai ábrázolást nyernek. A hangsúly így természetes módon csúszik el e szereplők felé, akiknek élete különféle eseményeken keresztül összefonódik. A szerkezet laza kötésén túl így a cselekmény oly mértékben szerteágazóvá válik, annyi részlet, nem mindig okkal közbeiktatott kitérő dúsítja, hogy az a regényt

széteséssel fenyegeti. A szerkezetbeli egyenetlenségeket ellensúlyozza, hogy a struktúra többdimenziós, polifon jellegű lesz. A több kitüntetett szereplő megjelenítése a korszak különféle megközelítési lehetőségét adja. A narrációban ez a váltogatott nézőpontok használatát jelenti, az azonos események több szemszögből elvégzett értelmezését. Ezen az elbeszélő technikán keresztül képes igazán érzékeltetni a korszak bonyolult, emberi tragédiáktól barázdált arculatát, ugyanakkor ezen általános képen belül az egyes ember belső, szubjektív reakcióit is megrajzolja. E regényépítkezésben is megfigyelhetünk azonban bizonyos esetlegességeket: részben a szereplők külső megközelítése, a narráció külső szempontja, hangsúlyozottan tárgyiasságra való törekvése itt sem mindig érzékelteti belső világukat; másrészt mozgatásuk, személyük összekötése, élettörténetük, sorsuk egymásba játszatása regénytechnikailag olykor kissé erőszakolt, s helyenként csak az időben többsíkú cselekmény előremozdítását szolgálja.

A narráció és szerkezet polifon jellege érzékelhető a külső forma bonyolultságában is. A *Parázna szobrok* előtt itt alkalmazza a legerősebben (bár a *Búcsú nélkül* is megemlíthető még mint előzmény) a különféle stilisztikai és formai jellemzéseket. A központi hős elsősorban külső elbeszélésben megjelenített alakja köré a többi szereplő emlékiratok, naplók, levelek megnyilatkozásaiban rajzolódik föl. E formákhoz alkalmazkodik a stílus. Az író változatos eszközökkel alakítja ki a narráció stilisztikai jellemzőit. A külső, szerzői elbeszélés és a személyes elbeszélésmódok keveredése, olykor formailag szinte szétválaszthatatlan volta, néha már-már parodisztikus stílust alakít ki a regény szövegében, jellemezve a korszak tragikusan groteszk vonásait, melyek a nyelvhasználatban ragadhatók meg különös erővel. Az olyan megfogalmazások, mint például: „átment a vérébe az osztályharc" — szatirikus, humorra is fogékony világ-látásmódját is felvillantják; nyelvének ereje, sokszínűsége e művében érvényesül a leginkább.

A *Játékosok és szeretők* minden belső gazdagsága, formai eredménye mellett világképének bizonyos tisztázatlanságai s ezek poétikai következményei miatt mégsem vált igazán kiemelkedő művévé. A szerkezet jellegzetességeiből ugyanis látható, hogy az író, bár többféle formai-tartalmi-stilisztikai nézőpontot, megközelítést alkalmaz, mégis inkább horizontálisan, extenzivitásában dúsítja a regényt, s nem vertikálisan, mélységében. Nem a „miértekre" teszi a hangsúlyt, hanem a bemutatásra. Azaz, kevésbé kutatja azt: milyen okok játszottak közre a magyar társadalom ötvenes évekbeli alakulásában, inkább csak azt mutatja meg, mi volt e tragikus kitérőkkel terhelt fejlődés eredménye. Természetesen ez sem kevés, de éppen a széles társadalmi körkép miatt hiányzik belőle a mélyebb analízis, s ez alighanem arra vezethető vissza, hogy nem hatolt mélyebbre a korszak általános és absztrahálható világképének megjelenítésében.

### *A hetvenes évek művei*

A *Játékosok és szeretők* az író pályáján — születése körülményeitől és idejétől függetlenül — a hetvenes évek nyitányát jelzi. Már ez a regény is a történelmi félmúltban játszódik, s későbbi műveiben is a történelem kínálta témákhoz fordul.

Az *Itt a földön is* (1973) novellagyűjteményének nem egy darabjában *(Zöld Péter levelei a pápához, Háború után — betiltás előtt)* a koalíciós időket idézi meg, s Vámbéry Ármin életútját eleveníti meg *Rokonkeresők* című kisregényében.

A pálya következő állomása a *Parázna szobrok* című regény (Kortárs 1976), mely egyszerre eleveníti fel a háború történelmi eseményeit s a vele szoros összefüggésben lévő félmúltat.

A *Parázna szobrok* mind kordokumentumaival, mind esztétikai-poétikai értékeivel, bonyolult felépítésű szerkezetének újdonságával a hetvenes évek regényirodalmának egyik mértékadó műve. Jelentős regények után *(Hideg napok, Játékosok és szeretők)* Cseres Tibort pályája csúcsán mutatja.

Két, egy A és egy B részből áll a *Parázna szobrok*. A főhős alaptörténetét beszéli el az első rész, a második pedig ezt egészíti ki, olyan formában, hogy az egyes alaptörténeti eseményekhez bizonyos információk, utalások a második rész megfelelő helyein találhatók meg. A strukturális képlet azonban mégsem ennyire egyszerű: a második résznek is megvan ugyanis a maga sajátos önállósága, ha lazább szerkezetben és bonyolultabb narrációban is. Így Cseres Tibor egy különös nyitott szerkezetű regényt épít fel, melyben éppen ez az oda-visszautalásos rendszer az egyik legdöntőbb formai és szemléleti tényező. Egész jelentéshálót sző így az író az alaptörténet köré, s ebben a hálóban egymástól távoleső jelentésrétegek egészítik ki egymást vagy éppen ellentmondásaikkal, egymást tagadó értelmükkel gazdagítják, dúsítják az alap-jelentéstartományt.

A regényépítkezésben nagy szerepet kapnak a történelmi dokumentumok, helyenként beledolgozva magába a szövegbe, máshol nyíltan megkülönböztetve attól. A szövegnek e különös kettősségéről Kulcsár Szabó Ernő így ír: „Cseres elbeszélői magatartása nem hagy kétséget afelől sem, hogy a mű építőelemeinek legalább két alapvető funkciója van: azon túl, hogy a fiktív epikai világ sarkpontjai, az epikai játék részesei, legalább ily mértékben hordoznak informatív, ismereti értékeket, azaz, egyszerre valóságosak és esztétikaiak." Fikció és valóság keveredéséből alakul ki tehát a regény teljes világa. Méghozzá olyan szemléleti mezőben, amelyben Cseres Tibor nem kívánja lekerekíteni a történelem tényeit, de az egyes emberi sorsokban megnyilvánuló történelem eseményeit sem. Módszere nem az ítélkező ábrázolás, hanem a bemutató megjelenítés. Amelyben az is bennefoglaltatik, hogy a nemzeti történelmi önelemzés előtt milyen nehézségek tornyosulnak, s az is — ez éppen a főszereplő, Thormay Béla néphadseregbeli őrnagy sorsában kap jelentőséget —, hogy az egyén tisztázó hajlamai, múltat föltáró törekvései hasonló akadályokba ütköznek.

*Kiadások*

Földet íratok. 1945. — Ének a termelőszövetkezetről. 1950. — Tűz Hódréten. 1950. — Tél és nyár. 1952. — Nádudvari emberek. 1953. — Térdig érő tenger. 1954. — Fergeteg fia. 1955. — Here-báró. 1956. — Különféle szerelmek. 1957. — Az utolsó bűbájos meg a tanítványa. 1959. — Várakozó özvegyek. 1960. — Pesti háztetők. 1961. — Hideg napok. 1964. — Búcsú nélkül. 1964. — Fekete rózsa. 1966. — Ember fia és farkasa. 1967. — Bizonytalan század. 1968. — Játékosok és szeretők. 1970. — Barbár változatok. 1970. — Hol a kódex? 1971. — Itt a földön is. 1973. — Siratóének. 1975. — Parázna szobrok. 1979.

*Sőtér István:* Cseres Tibor. *S. I.*: Négy nemzedék. 1948. 244. — *Boldizsár Iván:* Cseres Tibor: Tél és nyár. IÚ 1950. 5. sz. — *Földeák János:* Cseres Tibor: Ének a termelőszövetkezetről. Csill 1950. 35. sz. 121—122. — *Sós Endre:* Cseres Tibor: Ének a termelőszövetkezetről. MNemzet 1950. aug. 24. — *Molnár Miklós:* Cseres Tibor: Tűz Hódréten. SzabN 1951. febr. 2. — *Bodnár György:* Cseres Tibor: Tél és nyár. ÚH 1952. 7. sz. 92—94. — *Földes Anna:* Cseres Tibor: Tél és nyár. Csill 1952. 1015—1021. — *Hubay Miklós:* Cseres Tibor: Tél és nyár. MNemzet 1952. jún. 8. — *Kolta Ferenc:* Cseres Tibor: Tél és nyár. Dunatáj 1952. 2. sz. 71—74. — *Fekete Gyula:* Cseres Tibor: Térdig érő tenger. MűvN 1954. 37. sz. — *Fábián Kata:* Cseres Tibor: Fergeteg fia. MűvN 1955. 35. sz. — *Hubay Miklós:* Cseres Tibor: Térdig érő tenger. IÚ 1955. 4. sz. — *Illés Jenő:* Cseres Tibor: Fergeteg fia. SzabN 1955. dec. 10. — *Örkény István:* Cseres Tibor: Fergeteg fia. IÚ 1955. 33. sz. — *Tóth Béla:* Cseres Tibor: Fergeteg fia. Alf 1955. 4. sz. 83—85. — *Vargha Balázs:* Cseres Tibor: Fergeteg fia. MNemzet 1955. szept. 14. — *Boldizsár Iván:* Cseres Tibor: Here-báró. Béke és Szabadság, 1956. 33. sz. — *Földes Anna:* Cseres Tibor: Fergeteg fia. ÚH 1956. 1. sz. 55—56. — *Galsai Pongrác:* Cseres Tibor: Here-báró. SzabN 1956. aug. 3. — *Maróti Andor:* Cseres Tibor: Here-báró. MNemzet 1956. jún 30. — *Örkény István:* Cseres Tibor: Here-báró. Csill 1956. 394—397. — *Tóth Béla:* Cseres Tibor: Here-báró. Alf 1956. 4. sz. 129—130. — *Albert Gábor:* Cseres Tibor: Különféle szerelmek. Kort 1957. 631—633. — *Czibor János:* Cseres Tibor: Különféle szerelmek. EstiH 1957. dec. 1. — *Simándi Béla:* Cseres Tibor: Különféle szerelmek. Ktáros 1958. 70. — *Nagy Péter:* Cseres Tibor: Az utolsó bűbájos meg a tanítványa. MNemzet 1959. júl. 1. — *Tóth Sándor:* Cseres Tibor: Várakozó özvegyek. Nszab 1960. nov. 24. — *Ungvári Tamás:* Cseres Tibor: Várakozó özvegyek. MNemzet 1960. okt. 26. — *Kelemen János:* Cseres Tibor: Várakozó özvegyek. ÉI 1961. 7. sz. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Cseres Tibor: Várakozó özvegyek. Vig 1961. 430—433. — *Fenyő István:* Cseres Tibor: Pesti háztetők. Nszab 1962. febr. 9. — *Ferenczi László:* Cseres Tibor: Pesti háztetők. ÉI 1962. 11. sz. — *Ilia Mihály:* Cseres Tibor: Pesti háztetők. ÚÍ 1962. 535—536. — *Kardos József:* Cseres Tibor: Pesti háztetők. Ttáj 1962. márc. 9. — *Seres József:* Cseres Tibor: Pesti háztetők. Kort 1962. 1410—1411. — *Bíró Ferenc:* Cseres Tibor: Hideg napok. Nszab 1964. nov. 11. — *Erki Edit:* Felismert és fel nem ismert sikerek. Cseres Tibor: Hideg napok. ÉI 1964. 34. sz. — *Faragó Vilmos:* Cseres Tibor. A Könyv 1964. 432—433. — *Horgas Béla:* Cseres Tibor: Hideg napok. Kort 1964. 1149—1151. — *B. Nagy László:* Az író laser-sugara. Cseres Tibor: Hideg napok. ÉI 1964. 44. sz. és *B. N. L.*: A teremtés kezdetén. 1966. 364—367. — *Taxner Ernő:* Cseres Tibor: Cseres Tibor útja. Kr 1964. 10. sz. 48—52. — *Fekete Gyula:* Cseres Tibor. ÉI 1965. 14. sz. — *Fenyő Miksa:* Cseres Tibor: Hideg napok. IÚ 1965. 16. sz. — *Kiss Gábor:* Hideg napok. Alf 1965. 2. sz. 89—90. — *Mészöly Dezső:* Cseres Tibor új regénye. Kort 1965. 833—834. — *Nacsády József:* Cseres Tibor: Hideg napok. Ttáj 1965. 132—134. — *Nagy Magdolna:* Cseres Tibor: Búcsú nélkül. TársSz 1965. 3. sz. 119. — *P. J.*: A nemzeti önismeret regénye. ÉI 1965. 5. sz. — *Szabó B. István:* Cseres Tibor kisregényei és novellái. Kr 1965. 2. sz. 53—54. — *Szappanos Balázs:* Cseres Tibor: Hideg napok. Ktáros 1965. 424—426. — *Szeberényi Lehel:* Cseresünk, Tiboriuszunk. ÉI 1965. 13. sz. — *Faragó Vilmos:* Hideg napok. NHQu 1966. 21. sz. 56—58. és *F. V.*: Perben — harag nélkül. 1969. 54—58. — *Tardos Tibor:* Cseres Tibor: Hideg napok. IÚ 1966. jún. 15. — *Erki Edit:* Az Élet és Irodalom látogatóban Cseres Tibornál. ÉI 1967. 14. sz. és Látogatóban. Szerk.: *Erki Edit.* 1968. 238—245. — *Faragó Vilmos:* Cseres Tibor: Fekete rózsa. ÉI 1967. 2. sz. — *Grezsa Ferenc:* Cseres Tibor: Fekete rózsa. Ttáj 1967. 406—407. — *Jenkei János:* Cseres Tibor: Fekete rózsa. Je 1967. 756—757. — *Szabolcsi Gábor:* Cseres Tibor: Fekete rózsa. Nszab 1967. jan. 19. — *Szabolcsi Gábor:* Cseres Tibor: Ember fia és farkasa. Nszab 1967. aug. 10. — *Faragó Vilmos:* Két kalandregény. ÉI 1968. 36. sz. — *E. Fehér Pál:* Cseres Tibor: Bizonytalan század. Nszab 1968. okt. 3. — *Fenyő István:* Cseres Tibor: Ember fia és farkasa. Kort 1968. 1316—1318. — *Földes Anna:* A nemzeti önvizsgálat regénye. *F. A.*: Húsz év — húsz regény. 1968. 401—415. — *Márton László:* Cseres Tibor: Ember fia és farkasa. ÚjLátóh 1968. 265—267. — *Pomogáts Béla:* Cseres Tibor. Je 1968. 250—256. — *Buzura, Augustin:* Felfedezések. Ford.: Kántor Erzsébet. Kor 1970. 876—879. — *Kerekes Imre:* Cseres Tibor: Játékosok és szeretők. Ttáj 1970. 12. sz. — *Koltai Tamás:* Cseres Tibor: Barbár változatok. Szính 1970. 9. sz. 1—9. — *Lukácsy András:* Cseres Tibor drámája. MH 1970. máj. 19. — *Thiery Árpád:* Új magyar dráma bemutatója Pécsett. Cseres Tibor: Barbár változatok. Nszava 1970. máj. 24. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Cseres Tiborral. Je 1971. 867—874. — *Földes Anna:* Forró napok — hideg esztendők. ÉI 1971. 3. sz. *F. A.*: Próza jelen időben. 1976. 413—416. — *B. Mészáros Vilma:* Egy év regénye. It 1971. 529—559.

— *N. Sándor László:* Egy elszalasztott nagy lehetőség. MH 1971. jan. 16. — *Seres József:* Cseres Tibor: Játékosok és szeretők. Életünk 1971. 471—473. — *Szabó B. István:* Cseres Tibor: Játékosok és szeretők. Kr 1971. 3. sz. 46—48. — *Vörös László:* Cseres Tibor: Játékosok és szeretők. Ttáj 1971. 268—269. — *Wéber Antal:* Cseres Tibor: Játékosok és szeretők. Nszab 1971. jan. 13. — *Funk Miklós:* Cseres Tibor: Hol a kódex? Ttáj 1972. 10. sz. 83—84. — *Kulcsár Péter:* Cseres Tibor: Hol a kódex? Kort 1972. 1672—1673. — *Bata Imre:* Cseres Tibor: Itt a földön is. Kr 1973. 10. sz. 23. — *Bor Ambrus:* Cseres Tibor: Itt a földön is. MNemzet 1973. jún. 17. — *Iszlai Zoltán:* Cseres Tibor meglepetései. ÉI 1973. 33. sz. — *Szabó B. István:* Különös történetek. Nszab 1973. aug. 23. — *Thiery Árpád:* Cseres Tibor. Nszava 1973. okt. 20. — *Bányai Gábor:* A történelemtől a máig. Beszélgetés Cseres Tiborral. Nszab 1974. nov. 7. — *Kiczenkó Judit:* A rokonvesztéstől a rokonkeresésig. Kort 1974. 293—296. — *Tóth Piroska:* Cseres Tibor: Itt a földön is. Alf 1974. 1. sz. 73—74. — *Simon István:* Írószobám. Beszélgetés Cseres Tiborral. Kort 1975. 1639—1651. és *S. I.:* Írószobák. 1976. 245—267. — *Zappe László:* Cseres Tibor. 1975. — *Ördögh Szilveszter:* Cseres Tibor: Siratóének. MNemzet 1976. jan. 18. — *Simon Zoltán:* Változatok egy témára. Alf 1976. 3. sz. 62—66. — *Bodnár György:* A dal hatalma. Je 1976. 374—376. — *Pomogáts Béla:* Cseres Tibor: Hideg napok. *P. B.:* Regénytükör. 1977. 96—103.

# VÉSZI ENDRE
(1916—1987)

Költőként és prózaíróként csaknem egy időben indult a harmincas évek második felében. Irodalmunk több műfajú alkotói közé tartozik: életművében a líra és a dráma szerepe épp oly jelentős, mint a prózáé. E sokféle kifejezési forma közül az utóbbi hozta meg számára először a művészi elismerést — a Pantheon Kiadó Mikszáth-díját — a *Felszabadultál* című kisregényéért. Ez az elismerés Vészi pályájának sikeres kezdetét jelentette, de az írói indulás körülményei más szempontból is szerencsésnek bizonyultak. A szenvedélyesen olvasó hajdani vésnökinas, akit „egyenjogúsági vágya, a kifejezés kényszere" ösztönzött alkotásra — vallomásaiban szívesen emlékszik vissza pályaindító mestereire: Babitsra, Illyésre, Szabó Lőrincre, József Attilára: tanácsaikkal, gondoskodásukkal ők segítették át a kezdeti nehézségeken. A „kétszeres inas" életközege azonban nem elsősorban az írók, költők és szerkesztők világa volt, hanem a segédek és mesterek, kétkezi munkások közössége. Jórészt önéletrajzi ihletettségű műveiben magától értetődően vállalja ezt a közeget: „Ennek az indulásnak sokat köszönhetek ... egész írói létezésem fundamentumát." A harmincas évek közepén csatlakozott az úgynevezett munkásírók csoportjához, ahol az alkotó közösségen kívül publikálási lehetőséget is talált. Az 1939-ben napvilágot látott Népszava Naptár kis versgyűjteményében szerepelt először. „Ezek az új költők az öntudatos, a dolgozó, a feltörekvő munkásosztály hangját, szellemét, emberi és kultúrértékeit viszik a magyar irodalomba. Ők azok, akik tradícióit továbbfejlesztik" — írta Szélpál Árpád a bevezetőben. A Népszava Naptáron kívül még két hasonló antológiában jelenhettek meg versei: 1942 tavaszán a Hét Hangban és az 1941-ben 1942-es dátummal közzétett Mérlegben.

1945 augusztusában betegségtől, szenvedéstől elgyötörten tért haza egy Mauthausen melletti koncentrációs táborból, „onnan, ahol tíz- és tízezrek örökre ottmaradtak". Egy lerombolt ország megfogyatkozott író- és költőtáborának, egész haladó értelmiségének kellett újjászerveződnie, hogy az alkotó munka ismét elinduljon. Vészi — és mások — számára is ezek a hónapok egyaránt jelentették a második indulást és egy átmeneti korszakot. 1948 és 1951 között nem jelent meg prózai műve, átmenetileg teljesen a költészethez fordult. 1951-től állását is feladva csak az alkotásnak szentelte életét. Ez idő alatt mégis megszületett az a novellája, amely — prózai műfaja ellenére — a sokat szenvedett magányos, védtelen ember szeretetvágyának és boldogságkeresésének lírai megfogalmazása lett (*Muszka Pista, egy lopott ló története* 1946).

A *Muszka Pista* megírása után minden figyelmét, írói energiáját a kilátástalanul reménykedők, önmagukkal meghasonlott, megrekedt sorsú emberek világának feltérképezése kötötte le. Írásainak nagy része öngyilkossággal, gyilkossággal, megőrüléssel, halállal — vagyis emberi-egzisztenciális és lélektani kudarcokkal záródik. Igaz, maga az író vallott arról, hogy életének „élményanyaga a megélt évek sokszorosa, és ez az élményanyag jórészt súlyos és keserves". Vallomásában a háborúban megélt szörnyűségekre is gondolhatott, de az ezt követő időszakra is, s

egyre mélyülő pesszimizmusát és borúlátását a történelmi szakasz válságai magyarázhatják. De ha elolvassuk a hatvanas években keletkezett írásait (*Lélek és pofon*, 1964; *Vendég az esküvőn*, 1967; *Party*, 1972), tapasztalhatjuk, hogy írói világának komor színei megmaradtak, sőt elmélyültek, korunk társadalmának bármely közegét választotta is novellái színteréül. A *Vendég az esküvőn* kegyetlen szatírájának középosztálybeli hősei szembesülni kénytelenek múltjuk elfelejtett bűneivel. Gondolati betetőzésül az asztalra helyezett pisztoly nyújt paradox választási lehetőséget az egykori gaztett elfeledéséhez; a *Térïszony* (1973) író-főhőse egy tragikus élmény hatására ébred rá életének céltalanságára és üresség ére; az *Üveg mögött* krónikus boldogtalanságban élő munkásasszonyai saját sorsukba belefáradva a boldogtalanságot már-már természetes állapotnak véve megbélyegzik és elüldözik azt, akit boldognak látnak. Ezek az emberek legtöbbször eleve magányosak, vagy valamilyen sikertelen próbatétel következtében azok lesznek. A tragikus szemléletű, különböző életrészleteket rögzítő és megrázó drámákba torkolló elbeszélések azonban mindvégig erősen kötődnek a valósághoz: az író háborús élményei ugyanúgy felvillannak bennük, mint gyermek- és ifjúkorának emlékei (*Ember és árnyék*, 1957; *Lakoma hajnalban*, 1957; *A szégyen*, 1967; *Folytatólagos előadás*, 1964; *Inasgyerekek mellékalakokkal*, 1966). Stílusát az egyre inkább letisztuló tárgyiasság jellemzi, mely legjobb írásaiban ötvöződik a költő Vészi lírikus nyelvi eszközeivel és hangulatteremtő erejével. Különösen szociografikus környezetrajzaiban és eleven, hiteles portréiban figyelhetjük meg e sajátosan többműfajú szerző írói eszközeinek legfontosabb jellemzőit. Legjobb műveinek jellegzetes költőisége azonban nemcsak a sokoldalú alkotót jelzi; segítségével Vészi tragikus írói világlátásának mélyebb árnyalatait is ki tudja fejezni: a reménytelen sorsú kisemberek, a szeretet után vágyakozók iránti rokonszenvét és együttérzését. Erről vallotta a hetvenes évek közepén, válogatott novellaskötetének megjelenése idején: „együttérzésem és indulatom azoké ... akik egy régi, vagy újonnan kitermelődött hatalmaskodás, korrupció, gépies ügykezelés, közöny, vagyis az embertelenség áldozatai, vagy Don Quijote-i ellenfelei." Önvallomása írói alkatának több fontos vonását is felvillantja. Jelzi azt a hajlamot, hogy személyes sorsának emlékeit és a társadalom rétegeiben lejátszódó konfliktusokat drámai megfogalmazásban közvetítse. Írásai nagyrészt saját életének színterei is: feltérképezi a nagyváros munkáskörnyezetét és egész mikrovilágát éppúgy, mint a tágabb környezetet: a lumpenproletárok, csavargók, szélhámosok, lecsúszott értelmiségiek, feltörekvő újgazdagok rétegeit. Az emberi rokonszenv vagy ellenszenv érzései vezérlik: nem tud és nem is akar közelebb kerülni hőseihez és azok sorsához. Írásaiban legtöbbször narrátorként maga is jelen van: kívülállóként, tehetetlen bánattal szemléli a zátonyra futó életeket. Összeomlásukat törvényszerűnek ábrázolja, s választási lehetőségeik éppen bukásuk szükségszerűsége következtében sokszor csak látszólagosak. Ezt a szükségszerűséget hőseinek bizonytalan jelleme okozza. A hősies áldozatvállalás helyett a becstelenséget, vélt vagy valódi igazuk tudatában a bosszút választják (*A leselkedő, Angi Vera, Vendég az esküvőn, Lélek és pofon*).

Vészi prózai munkássága a felszabadulást követő években bontakozott ki, amikor szinte évente jelentek meg regényei (*Elsüllyedt Budapest*, 1946; *Muszka Pista*, 1946; *Mire tavasz lesz*, 1947; *A két vöröshajú*, 1948). Életműve nem maradt érzéketlen a különböző irodalmi irányzatok hatása iránt, de pályájának mégsincsenek élesen elkülönülő szakaszai. 1948 és 1951 között nem írt prózai művet. Ezt követően a dogmatikus kultúrpolitika idején csak az *Új híd a Dunán* (1951) című sikertelen kisregényre futotta erejéből, de a válságokkal terhes évek elmúltával — az átélt események hatására — világháborús élményeit idézte vissza, a humánum és etika lehetőségeit kutatva az emberi élet határhelyzeteiben. A *Lakoma hajnalban* (1957) című novella történetének színtere egy koncentrációs tábor: az emberi létnek az a közege, amely egyben az élet erőszakos megsemmisítésének terepe is. Vészi azt az utolsó utáni pillanatot próbálja megragadni, amikor az ember, aki már csak árnyéka önmagának, ebben a pokolban állattá aljasodik, s gyilkosokkal vállal közösséget. Ezzel a novellával alkot gondolati egységet az *Ember és árnyék* (1957), ahol a főhős — a „takarós ember" — magányos lázadása értelmetlenné válik, amikor társai segítségét visszautasítja, s fizikai halála ekkor már csak természetes következménye lelke megtöretésének. Háborús emlékeket idéz a *Vonulás mély völgyben* (1964) című személyes visszaemlékezése, sőt közvetve az *Iszapbirkózók* is (1964), melyek azonban inkább a személyes megpróbáltatás felől közelítenek a morális próbatételek változataihoz, a korai háborús novellák általánosabb mondanivalójával szemben.

A hatvanas évek elejétől 1973-ig négy gyűjteményes kötettel jelentkezik (*Darazsak támadása, Aranyszoba, Vendég az esküvőn, Tériszony*), amelyek tizenhat év új novellatermését tartalmazzák. Napvilágot látott első válogatott kötete, a *Kőzene* is (1969). E tizenhat év alatt alakul, formálódik Vészi novellisztikája, végigkövethetjük írói eszközeinek gazdagodását, s azt a következetes törekvést, amely az alkotót novellaeszményének kialakításához vezette: „Formában drámai zártság, lélektani sűrítettség, stílusban a költői látás és az egzakt próza egybeötvözése, tárgyban az egyén és történelem, jelenem egyéni és társadalmi átélése" (*Látogatóban*, 1969). Már az első gyűjteményes kötetében, a *Darazsak támadásá*ban (1964) két fontos motívumot figyelhetünk meg: a személyes ihletettségű írások megragadó líraiságát, önironikus, szemérmes vallomásait hajdani önmagáról; s már ekkor megjelennek stílusában a groteszk és abszurd elemek is (*Kőzene, Darazsak támadása*). A *Szégyen* és a *Folytatólagos előadás* gyermekkorát és apja alakját idézi. Az utóbbiban kamaszkorát és inaséveit eleveníti föl: szorongásait, kalandjait és konfliktusait társaival és önmagával. A *Szégyen*ben szeretettel és együttérzéssel beszél apjáról, az egykori szappanfőzőről, akit a fiatal, iskolázott mérnök megaláz emberi méltóságában, de az írástudatlan munkás nem adja föl erkölcsi tartását. Elfelejtett arcok, sokat szenvedett anyjának alakja, a hajdani inastársak emléke ihlette számos más önéletírását is, melyek életének apróbb-nagyobb drámáin keresztül a szeretet, a biztonság s emberibb világ utáni vágyát tükrözik (*Kék frakk, Inasgyerekek mellékalakokkal*). Ezekből a legszemélyesebb emlékekből is a konfliktusokat emeli ki, rajtuk keresztül láttatva

környezetét és önmaga legbensőbb énjét. A hosszú idő távlatából visszatekintő ember bölcsessége azonban sikeresen oldja fel a novellák drámaiságát.

A személyes ihletettségű elbeszélések mellett groteszk és abszurd elemek használatának első kísérleteit is megfigyelhetjük a *Darazsak támadásá*ban és a *Kőzené*ben. Míg az előbbiben ez a jelleg fokozatosan bontakozik ki, szinte utalásszerű motívumokban: a címválasztás jelképességében és a cselekményben felvillanó értelmezési lehetőségekben, a *Kőzené*ben már erőteljesebben mutatkozik meg. Az író megváltozott, éberebb és szkeptikusabb tekintettel figyel a világra. Hőseinek sorsában: az elmagányosodásban és elidegenedésben kora új jelenségeit és összefüggéseit igyekszik feltárni. A novella zeneszerző főhőse, aki a kövek pattogtatásának hanghatásaiból alkotja műveit, lassanként belülről is olyan lesz, mint eszközei: hideg és érzéketlen. A novella záróképe, a „rettenetes kőlavina", a halotti maszkok szakadékba zuhanása, a zeneszerző friss vértől maszatos arca — abszurd jellegével a szereplők testi-lelki összeomlását példázza. E két novella egyelőre kísérlet marad egészen a hatvanas évek közepéig, hogy egy másfajta megközelítésben, az egész Vészi-életműben pár nélküli témában fejtse ki újra, *A tűsz zavarbaejtő halála* című kisregényében (1972), majd az 1975-ös válogatott kötetében, az *Ember és árnyék*ban.

Közben sorra jelennek meg újabb írásait tartalmazó kötetei: az 1966-os *Aranyszoba*, a *Vendég az esküvőn* 1968-ban, és 1969-ben újra megjelenik a *Kőzene*, ezúttal címadó novellaként, első válogatott elbeszéléskötetének élén. A huszonöt elbeszélés 1957-től kezdve tíz év novellatermését foglalja magába. Újra felfedezhetjük háborús témáit, ifjúkori visszaemlékezéseit, s főként a hétköznapi emberek — kishivatalnokok, lélekben megnyomorodott orvos, lecsúszott sportoló, szadista színészfeleség — egymással és önmagukkal való viaskodásait, tragikus konfliktusait. Viszonylagos megújulása csak a *Tériszony* (1973) című kötetében érzékelhető: felfedezi a munkásból lett értelmiségi meghasonlását (*Kacsasült délelőtt tízkor*), s felbukkan a számára oly fontos, több alakváltozatot öltő, elsőként az *Aranyszobá*ban megjelent *Angi Verá*val (*Két fejezet Angi Vera életéből*, 1963). Angi Vera egyik legjelentősebb előképe a *Kettévált mennyezet* Jakab Júliája. De míg ez utóbbi az áldozatos szerelem és a tudatos lázadás megtestesítője, addig a hetvenes évek *Angi Verá*ja (1973) feladja fiatalságának világmegváltó eszméit, s énjének azokat az értékeit, amelyek az igazságtalanság elleni lázadóvá tették. Jelleme nem tudja kiállni a próbát, nem tudja felmérni a személyi kultusz léleknyomorító világában a korszak kínálta „nagy lehetőség" következményeit, s morálisan elbukik. Témájában Vészi először tér vissza az ötvenes évek időszakához, szaporítván azoknak a műveknek a sorát, melyek kritikusan kezdték vizsgálni e történelemmé vált időszakot. A kötet többi írásában is boldogságra, kapcsolatteremtésre képtelen emberek sorsát követi nyomon, kiknek kitörési kísérletei fájdalmas kudarcokba fulladnak. Ilyenek a *Tizennégy nap a háromszázhatvanötből* vidéki káderei, vagy a *Kacsasült* munkásból lett értelmiségi alakjai. Az ő példájukban az író a származás és a múlt megtagadásának lélektorzító következményeire figyelmeztet. A címadó novella, a *Tériszony* forgatókönyvíró főhőse azonban nem is ismeri a kétkezi dolgozók világát, s amikor új filmjének anyagához akar élményeket gyűjteni,

inkognitóban beköltözik egy munkásszállásra. Vállalkozása kudarcba fullad, iszonyodva fordul el a számára idegen világtól, s egy szörnyű élmény hatására elmenekül, önmagától is meghasonlottan.

A gyűjteményes kötetek korszakát az 1975-ben napvilágot látott *Ember és árnyék* zárja, amely az addigi legfontosabb novellákból alkotott ciklusokból áll, s egyfajta visszatekintő, önértelmező pozícióból teremti meg az író önarcképét. Ugyanakkor érezhető, hogy mind fontosabb számára az egyre biztonságosabban alkalmazott szimbolikus ábrázolásmód, amely már a hatvanas évek groteszk stílusú novelláiban is megjelent. Újra közli *A túsz zavarbaejtő halálát*, amelyben a személycsere okozta sajátosan abszurd helyzetben a teljes kiszolgáltatottság és az egyéni terror kerül szembe egymással. A hatást a leírás eszközeivel is fokozza: a rabtartók álarcos, személytelen megjelenítésével, egy-egy tulajdonságjelzőt alkalmazva a személynév helyett (Nagybajuszú, Öregember). Az arcnélküli emberek, a szűk, fizikailag körülhatárolt, de földrajzilag meghatározhatatlan színhely teszi a cselekményt még titokzatosabbá és félelmetesebbé. A kötet egyik záró novellája, a *Party*, eszközeiben rokon *A túsz zavarbaejtő halálával*, de mondanivalója újra visszavezeti az olvasót hétköznapjaink valóságába, s itt a céltalanná és üressé válás mélyebb feltárásának szolgálatába állítja. A feltörekvő káderek, a munkásból lett értelmiségiek jelennek meg újra, de drámai meghasonlásuk ábrázolásával már egy tágabb értelemben vett következtetést is megfogalmaz: a viszonylagos jólét nemcsak az úr—szolga viszonyt teremtheti újjá — egy reinkarnálódott formában —, hanem a mások rovására szerzett gazdagság, a múlt megtagadása az emberi kapcsolatrendszer felbomlását is eredményezheti. A feszesen szerkesztett történet hátterében súlyos lélektani dráma rejlik, melynek két ellentétes alakja: az ünnepelt intézeti igazgató — egykor kétkezi munkás —, és az „ügyes mesterember". A kettejük konfliktusának jelenetéből kibontott groteszk látomás és az álarckészítő hirtelen felbukkanása jelképezi a főhős belső megrendülésének folyamatát, az álarcok szimbólumként való felhasználásával pedig az előre gyártott magatartásformákat, a mindenáron való képmutatást leplezi le. Az *Ember és árnyék* nagy visszatekintését három olyan gyűjteményes kötet is követte, amelyek részben a régi témák újrafogalmazásaként, részben pedig legsikeresebb írásainak ismételt közreadásaként jelentek meg (*Angi Vera*, 1977; *A tranzitutas*, 1979; *Estély az Izabellán*, 1980). Ezekben ismét felbukkannak a jól ismert figurák: az erőszakos özvegyek, határhelyzetbe került tehetetlen öregek, a körülmények és önmaguk gyengesége által szerencsétlenné lett figurák. Vészi nemcsak régi témáit és mondanivalóit őrizte meg változatlanul, hanem az élet motívumaira irányuló figyelmét is. Az ő írásaiban, ha két régi katonabajtárs sok év után újra találkozik, nem örömmel üdvözlik, hanem halálra kínozzák egymást; a szerelmesek érzelmi kapcsolata kihűl, az igazak árulókká vagy magányosokká lesznek. Tragikomikus szatírájával mégis kitűnik *A tranzitutas* címadó novellája. Szokatlan benne a szatirikus alapötlet — egy elvetélt írónak a véletlenül útjába kerülő megboldogult szolgáltat novellatémát —, melyet látszólagos tragikus fejleményei következtében nem tudunk komolyan venni. A cselekmény hátterében ugyan ott húzódnak a dühös emberi indulatok, de az írói ábrázolás nem engedi elhitetni a gyilkolni vágyás

komolyságát: az örökké náthás Avar a maga ravaszságával, rámenősségével és rejtett gonoszságával sem potenciális áldozat, de Sors Tamás sem az erőszakos gyilkosok típusa, csak Sorska, a lézengő írócska, akinek „megfojtom azt a disznót!" — indulatát inkább komikusnak érezzük, mint drámainak. Remek szatíra ez, amely éppen a benne rejlő „boldog vég" ígérete folytán különbözik a megszokott Vészi-novelláktól.

A tragédiának és a komikumnak ez a keveréke sokáig nem bukkan fel újra. Az *Estély az Izabellán* komor hangulatú válogatása után csak két évvel később jelentkezik — immár újabb novellákkal *A messziről jött ember* (1982) című kötetével. A régmúltra való emlékezést itt a szellemidézés váltja fel a szó szorosan vett és átvitt értelmében is. *A leselkedő* Szontágh Sándora egy abszurd ötlet „szellemfije", aki saját halála után sok évvel visszatér az élők közé a mártíromságával visszaélő feleségéhez, s mintegy áttetsző lelkiismeretként a halálba hajszolja őt. A címadó írás főhőse is szellem a szó közvetett értelmében: Jácint úr, aki egy megromlott családi légkört old fel kedves rámenősséggel, derűvel és életszeretettel. *A messziről jött ember* műfaja „tragikomikus játék televízióra" — amint a kötetben olvasható —, s az 1979-es *A tranzitutas* óta a második, melyben az író novelláihoz egy-két dramatizált művet is kapcsol. Ilyen az utolsó évek termését egybefoglaló *Ember a retikülben* (1984) is. A három kötet szervesen kapcsolódik egybe, belőlük egy lassan, alig észrevehetően, mégis változó Vészi Endrét ismerhetünk meg. E változás jeleit már *A tranzitutas* című novellájában is felismerhettük. Amíg Sorska, az író történetének kesernyés szatírájában még csak bizonytalanul villan fel a cselekedni képes, immár nem magatehetetlen bábként kallódó ember, *A messziről jött emberben* a hivatlanul felbukkanó öreg történetében tovább lép: megérezteti és ki is mondatja hősével, hogy addigi életük és létformájuk tarthatatlanná lett, sőt felvillantja a változtatás halvány lehetőségét is, mely életfelfogásuk és életmódjuk átértékeléséhez vezethet. Igaz, ők még csak kívülről, a hivatlan vendégtől várnak valamiféle jótündéri csodát. A beteljesedést elszalasztják, s kétségeikkel, vívódásaikkal magukra maradnak.

Vészit mély humanizmusa és morális szemléletű látásmódja indítja arra, hogy az évtizedek alatt összegyűlt keserűséget, kilátástalanságot, mely szerencsétlen sorsú hőseinek életét megnyomorította, az utóbbi évek során feloldja, s ne csak ítéletek, kórképek foglalatává tegye műveinek sorát. Írásai gyakran komorak, látomásszerűek, képei meghökkentőek, s a tragédiákat lélektani mélységekben elemzi. A komorságot azonban egyre többször oldja fel lírai önvallomással, a számvetés szigorúságát pedig lassan formálódó bizakodása ellensúlyozza.

Vészi életműsorozatának utolsó kötete az 1987-es könyvhéten látott napvilágot. Az író ekkor már nagyon beteg volt, s nem volt többé ereje ahhoz, hogy a korral, az élettapasztalattal és a tudással járó bölcsessége végleg feloldja benne lelkének kételyeit és szorongásait. *A jóvátétel csapdái* (1987) a régi Árvai szellem-alakjának egy új, hús-vér alakká való átlényegülésében immár olvasóit tette szellemi bíráivá és művei örököseivé.

*Kiadások*

Elsüllyedt Budapest. 1946. — Muszka Pista, egy lopott ló története. 1946. — Mire tavasz lesz. 1947. — A fegyvergyártó. 1948. — A két vöröshajú. 1948. — Új híd a Dunán. 1951. — A mi embereink. 1951. — Gazdag Géza forintjai. 1952. — A küldetés. 1954. — Ketten hazafelé. 1955. — Különös ismertetőjel. 1955. — Lakoma hajnalban. 1960. — Miért nem szóltatok? 1962. — Darazsak támadása. 1964. — Statisztika. 1965. — Aranyszoba. 1966. — Vendég az esküvőn. 1967. — Kőzene. 1969. — Visszapillantás a jelenbe. 1969. — A hosszú előszoba. 1970. — A túsz zavarbaejtő halála. 1972. — Tériszony. 1973. — Ember és árnyék. 1975. — Nyitott ház. 1977. — Angi Vera. 1977. — A tranzitutas. 1979. — Estély az Izabellán. 1980. — Gyerekkel a karján. (Két regény.) 1981. — A messziről jött ember. 1982. — Tűréshatár. 1982. — Káprázatok évei. 1983. — Ember és árnyék. 1983. — A gyökérember és a sziréntulajdonos. 1984. — Ember a retikülben. 1984.

*Irodalom*

*Bóka László:* Irodalmi krónika. Vészi Endre: Elsüllyedt Budapest. ÚjMo 1946. 46. sz. — *Hegedűs Zoltán:* Egy lovacska tanításai. Vészi Endre: Muszka Pista. Nagyv 1947. 4. sz. 6. — *Keszi Imre:* Vészi Endre: Mire tavasz lesz. Forum 1947. 473—474. — *Pándi Pál:* Vészi Endre: Mire tavasz lesz. Újh 1947. 4. sz. 218—220. — *Rajcsányi Károly:* Vészi Endre: Muszka Pista. Forum 1947. 309—310. — *Lukácsy Sándor:* Vészi Endre: A két vöröshajú. Forum 1948. 491—492. — *Szabó Ede:* A teljesség igényével. Csill 1948 1. sz. 57—60. — *Kelemen János:* Boldog grafikon. Forum 1950. 369. — *Nemes László:* Vészi Endre: Új híd a Dunán. Csill 1951. 1445—1447. — *Szalai Sándor:* Vészi Endre: A vashuta emberei. IÚ 1953. 2. sz. — *Vértes György:* A magyar munkásmozgalom ábrázolásának kérdéseihez. Vészi Endre: A küldetés. IÚ 1954. 40. sz. — *Czibor János:* Tudatosság és a mesterség becsülete. Vészi Endre: Ketten hazafelé. Csill 1956. 588—590. — *Keszi Imre:* Csillagtérkép. IÚ 1956. 31. sz. — *Seres József:* Vészi Endre: Lakoma hajnalban. Kort 1960. 467—469. — *Nagy Péter:* Vészi Endre: Lakoma hajnalban. *N. P.:* Rosta. 1965. 298—301. — *Szabolcsi Gábor:* Vészi Endre: Aranyszoba. Kr 1966. 7. sz. 58—59. — *Katona Éva:* Az Élet és Irodalom látogatóban Vészi Endrénél. ÉI 1967. 17. sz. és Látogatóban. 1968. Szerk. *Erki Edit.* 270—278. — *Szalay Károly:* Vészi Endre: Vendég az esküvőn. Kort 1968. 2002—2003. — *Vas István:* Vészi Endréről. ÚÍ 1968. 3. sz. 105—108. és *V. I.:* Megközelítések. 1969. 329—336. — *Faragó Vilmos:* Novella. — Milyen a jó novella? *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 161—164., 231—234. — *Majoros József:* Vészi Endre: A hosszú előszoba. Kr 1970. 9. sz. 48—49. — *Simon Zoltán:* Vészi Endre: A túsz zavarbaejtő halála. Kort 1972. 1841. — *Sziládi János:* Vészi Endre: A hosszú előszoba. Kort 1972. 1340—1341. — *Vas István:* Szerep nélkül. *V. I.:* Az ismeretlen isten. 1974. 479—486. — *Garai Gábor:* Írószobám. Beszélgetés Vészi Endrével. Kort 1975. 1305—1313. — *Iszlai Zoltán:* Életmű, jelenidőben. Vészi Endre: Ember és árnyék. ÉI 1975. 43. sz. — *Mezei András:* Megkérdeztük Vészi Endrét: kiért haragszik? — S miért nem szereti a kacsasültet? ÉI 1975. 43. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük. 1976. 212—216. — *Molnár Zoltán:* Egy hűség kezdete. Vészi Endre: Gyerekkel a karján. ÉI 1975. 19. sz. — *Wéber Antal:* Vészi Endre összegyűjtött novellái. Ember és árnyék. Kr 1975. 9. sz. 29—30. — *Fodor András:* Vészi Endréről, egy kerek évforduló ürügyén. Kort 1976. 1644—1645. — *Kovács Sándor:* Vészi Endre: A tranzitutas. Je 1980. 472—474. — *Rónay László:* Az élet fintorai. ÚÍ 1982. 9. sz. 114—116. — *R. Takács Olga:* Vészi Endre életműsorozatának első két kötetéről. Kort 1982. 1830—1833. — *Simon Zsuzsanna:* A kisember szenvedése és nagysága. Vészi Endre, a prózaíró. ÚÍ 1985. 9. sz. 86—91.

# MESTERHÁZI LAJOS
(1916—1979)

Mesterházi Lajos életművét gyakran említik a pártos, elkötelezett realizmus hazai példájaként. Ritkábban esik szó arról, milyen út vezetett idáig, s hogy pontosabban mit is kell értenünk ezen a „politizáló realizmuson". Egy egész pályáját értelmező interjúban (Jovánovics Miklós, 1977) az író maga világít rá arra, hogy indulásának körülményei korántsem ezt az irányt jelölték ki számára. „Az én politizáló-író alkatom is sajátságos módon abból az alapállásból indult ki, hogy majdnem szélsőségesen vallottam a l'art pour l'art-elvét, vagyis, hogy az irodalom ne politizáljon." Hasonlóképpen, kezdetben világnézete sem mutat rokonságot a szocialista, vagy éppenséggel a marxi eszmékkel. Hívő katolikusként kezdte a tájékozódást a világban és az irodalomban. A *Visszaemlékezések*ben (1984, posztumusz kötet) azonban már úgy látja, hogy serdülőkorának katolicizmusa meghatározta későbbi baloldaliságának jellegét. „A kommunizmusban találtam meg az örök-ősi emberi aspirációk foglalatát, a korszerű katolikumot; a kommunista fegyelemben a jó és rossz közötti biztos eligazodást; szemben a szétfolyós baloldaliságggal, a kommunista tételek [dogmák] jelentették a gondolkodás koordináta-rendszerének megvonalazott »milliméterpapírját«; a kommunista párt a kellően merev és kellően rugalmas, tehát biztonságos intézményt. [Sokáig voltam katolikus módon kommunista.]" Világnézetének kialakulása egyik alapvető élménye, amelyet számos művében kísérelt meg feldolgozni és magyarázni.

Első novelláskötetei az ötvenes évek elején (*Csodák nélkül*, 1951 és *Hűség*, 1952), tehát viszonylag későn jelentek meg. Azok az elbeszélések, amelyeket korábbi írásai közül utóbb is publikálásra méltónak ítélt, igazolják a fentebb idézett kijelentést. A *Szép, szárnyas ajtó* című novella (1937), amelynek az *Ars poetica* alcímet adta, az igazság felismerésének, az önáltató látszatok szertefoszlásának pillanatát igyekszik megragadni, érezhetően Kosztolányi hatása alatt. A szárnypróbálgatás időszakának írásai általában a belső megvilágosodás különféle változatait járják körül. A második kötetben szereplő, szintén 1937-ben íródott *Don Juan, avagy az igazság* a megjelenés időpontjában már jóval politikusabb írásnak tűnhetett, mint a harmincas évek végén. Don Juan Mesterházinál politikai gyilkosság áldozata, amelyet az egyház a maga nagyon is világi célkitűzései érdekében isteni igazságszolgáltatásnak tüntet fel. A történetet fiktív levél formájában beszéli el egy múlt századi hitoktató, akinek spanyolországi útja során kételyei támadnak a „hivatalos" álláspont hitelességét és az egyház jóhiszeműségét illetően. „Engedtem a kísértőnek, s már kételkedtem benne, hogy csakugyan Don Juan volt az istentelen, már-már Jimenez atyát, a püspököt és — isten bocsássa meg nekem! — a Szent Inkvizíciót láttam annak!" Látszólag elfogadja rendfőnökének magyarázatát, amely szerint a népnek nem igazságra, hanem vigaszra van szüksége, valójában azonban nem lel kiutat abból az örvényből, amelybe hitének megrendülése sodorta. A novellához utólagosan hozzátoldott, az ötvenes évek elejének hivatalos optimizmusát illusztráló keret nem képes elfedni az igazságkeresés és

politika, politikai kényszer és egyéni erkölcs viszonyát kutató írás mélyebb dimenzióit.

A negyvenes évek elejétől a legszorosabb emberi kapcsolatok rajzai mellett (*Ketten*, 1941) már feltűnik a határozott politikai szemszögű, szociális irányultságú látlelet (*Madár Lajos bűnténye*, 1942). A háború után, a koalíciós időkben Mesterházi Lajos kommunista pártfunkcionáriusként aktívan részt vállalt az újjáépítésben. Ez a tevékenység, mint azt több helyen megírta, természetesen nem tett lehetővé nagyobb irodalmi aktivitást. Az a néhány elbeszélés, amelyet ebből az időből megőrzött, érthetően a korabeli politikai eseményekhez kapcsolódik. *A csésze* (1946) egy kisfiú szemével láttatja az újjáépítés zűrzavarának apró, egyéni tragédiáit. *A Fertőn* (1947), amely faluábrázolásában, hangütésében a móriczi hagyományokat követi, a sváb faluba telepített szegényparasztok és a kulák őslakosság közötti ellentéteket ábrázolja. A szövetkezetalakítás körül kialakult álláspontok írói elrendezésében kétségtelenül érvényesül a szemléleti sematizmus; a novella drámai, sűrített, néhol balladai elbeszélésmódja azonban mégis figyelemre méltó.

Az egyes részletmegoldások sikerültsége nem feledtetheti az összkoncepció sematizmusát az *Andriskó Márton polgármester*ben (1949). Ez a novella lehet a legjobb példája annak, hogy Mesterházi ebben az időben íróilag képtelen volt felülkerekedni azon a szemléleten, amelyet élete végén, már idézett interjújában „ügyetlen, művészietlen ügyszolgálatként" jellemzett. Szabó B. István szavaival: „A társadalmi feszültségek ábrázolásának hiánya a kompozíció és a stílus feszültségének hiányát is eredményezheti. A történetek kényelmes-anekdotikus bőbeszédűséggel ömlenek a dicsőséges, boldog vég felé."

Az 1953-as politikai iránymódosulás nyomán Mesterházi műveiben is feltűnik a korábbi torzulások bírálata. Az *Igazak* (1954) a jogtalanul bebörtönzött kommunista töretlen elvhűségét kívánja ábrázolni, szemben a mélyebb meggyőződés nélkül csatlakozott újsütetű párttag gerinctelenségével. A szerzői álláspont szerint „az a híres politikai koncepció", amelynek a főhős, János, áldozatául esett, éppen az igazi kommunisták töretlen igazságszeretetével nem számolt. A koncepciótorzulás és egyesek hitványsága csak ideig-óráig térítheti le a mozgalmat a helyes útról. Illusztratív, leegyszerűsítő részletei ellenére ez az elbeszélés a konstruált perek által okozott emberi szenvedések fontos korabeli dokumentuma. A hívő kommunista és a nyárspolgár természetrajzát veti össze a Sallai—Fürst-pert feldolgozó *Az a gyilkos nap* is (1955). E novella formai érdekessége, hogy Mesterházi, aki általában az egyetlen szálon futó narrációt részesíti előnyben, itt többféle nézőpontból mutatja be ugyanezt a történést.

Az első novellaskötetek után Mesterházi regénytrilógiával, a *Tanúság*gal lép az olvasók elé. Az első kötet, *Az ember nevében* 1955-ben jelent meg; a továbbiak: a *Fényes szellők* és a *Hazafiak iskolája* 1956-ban láttak napvilágot. A trilógia 1944 novembere és 1945 ősze között ábrázolja a főváros életét a nyilasuralom, az ostrom és a felszabadulás utáni első hónapok során. Az extenzív ábrázolásra való törekvés következtében a műnek tulajdonképpen nincs központi cselekménye. A központi figura Szalárdi László, a tanárból és bankhivatalnokból lett kommunista ellenálló,

majd nemzeti bizottsági titkár. De az ő sorsát is gyakran szem elől tévesztjük a számtalan egyéni életút és aprólékos jellemzés között. A laza, mozaikszerű szerkesztés — mint arra Szabó B. István rámutatott — nem hoz létre átfogó regényszerkezetet. „A regénynek saját menete, belső fejlődése nincsen — a politikai élet fejlődését követő, széttartó részletekre törik." Szalárdi László nyilvánvalóan önéletrajzi figura; de a három regényben leírt események és jellemek nagy részén is érződik, hogy az író különösebb módosulás nélkül emelte be a műbe az általa átélt vagy hallomásból ismert elemeket.

Az ábrázoló módszer alapvető problematikussága mellett a *Tanúság*ban fellelhető elemi szintű írói hibák arra utalnak, hogy az immár rutinos novellista Mesterházi még nem képes nagyobb regényszerkezetek kézbentartására és következetes megformálására. A túl közvetlenül érvényesülő, szinte naivan realista szándék (a befejező sorok arról akarják meggyőzni az olvasót, hogy a regényalakok „itt élnek közöttünk valamennyien") valósággá stilizálná a legideologikusabb motívumokat is. Hiába tesz többszöri kísérletet Mesterházi arra, hogy az ellentétes szélsőségek érzékeltetésével a valóság közelébe férkőzzék, leegyszerűsítő látásmódja meghiúsítja ezt a törekvését. A korrajz nemcsak íróilag, hanem ideológiailag is mélyen problematikus. Eltúlozza a szociáldemokrácia „bűneit", olykor egyenesen ellenségként, a munkásosztály árulóiként mutatja be vezéreit, akik magánemberként is hitványak és taszítóak. A kommunistákkal szemben mindössze annyi kritika érvényesül, hogy a leírt időszakban még nem eléggé képzettek és felkészültek. A mű legértékesebb részei a jó megfigyelőkészségről tanúskodó leírások, amelyeknek (az összkoncepciótól függetlenül) sikerül érzékeltetniük a korszak levegőjét.

1956 fontos mérföldkő Mesterházi Lajos életében és írói pályáján egyaránt. Az eseményeket nemzeti tragédiának érzi, és írói kötelességének tudja a „történelmi igazság" bemutatását. Számos írótársával ellentétben mihamarabbi megszólalásra törekszik. Mint író, „szolgálni akarta a társadalmat, társként szolgálni", ezért mondotta 1977-es interjújában: „56 után elég sok keservet okozott nekem, hogy akaratomon kívül olyan feltűnő lett a hangom, állásfoglalásom." Szerkesztője lesz az elsőként induló irodalmi orgánumnak, az Élet és Irodalomnak. Valójában ebben az időszakban válik országszerte ismert íróvá.

Az igazi közönségsikert máig népszerű ifjúsági regénye, a *Pár lépés a határ* hozza meg számára. Az első olyan mozgalmi témájú mű ez, amely képes a 19-es kommunisták emberi léptékű ábrázolására, egy igazán izgalmas cselekményen belül. Nem lényegtelen adalék, hogy az író 1956. július 2-án fejezte be ezt a regényét, amely végül csak 1958-ban jelenhetett meg. A *Pár lépés a határ* ugyanis már jelentős mértékben korrigálja azokat a szemléleti-ideológiai visszásságokat, amelyeket a *Tanúság*gal kapcsolatban említettünk. Megszűnik a szociáldemokraták egyoldalúan ellenséges ábrázolása; döntővé válik a menekülőket, a börtönből szökött és halálra keresett két 19-es kommunistát segítő népi összefogás. Az ösztönös jóindulat és a tudatos politikai tett közötti mély szakadék, amely a korábbi műveket olyannyira jellemezte, itt veszít jelentőségéből.

1956 eseményeit novellában, regényben, drámában egyaránt igen hamar feldolgozta Mesterházi Lajos. A *Másnap* című elbeszélés (1957) problematikáját bontja ki regénnyé a *Pokoljárás*ban (1959). Saly Miklós személyében a fiatal kommunistának azt a típusát akarja ábrázolni, akit az események sodra tévútra vitt. A harcokban sebesült fiatalembert éppen az ébreszti rá gondolkodásmódjának problematikusságára, hogy látja: az a reakciós, polgári miliő ünnepli „hősként", amelytől voltaképpen mindig viszolygott.

A konszolidáció éveiben alakult ki Mesterházi írói magatartásának érett, letisztult formája, amelyet a következőképpen jellemzett: „én a mi társadalmunk elé tükröt tartok, számon kérem azokat az elveket, amelyek jegyében mi ezt a társadalmat különbnek tartjuk a megelőző társadalmaknál. Ez természetesen bírálatot is magában foglal, ennek a társadalomnak a szíve szerint, ennek a társadalomnak a jegyében." Ebben az időszakban figyelme az egyén és a politika viszonyáról közvetettebb, bár a politikától korántsem független területre: az erkölcs kérdéseire terelődik. Meggyőződése, hogy az új, politikailag egyre szilárdabb alapokra kerülő társadalomnak ki kell alakítania a maga sajátos erkölcsi arculatát is. Tisztában van azonban e feladat nehézségeivel és azzal, hogy az út kijelölése nem lehet váteszek műve: kinek-kinek önvizsgálattal kell kezdenie a keresést.

Ez az önvizsgálat adja *A négylábú kutya* című kisregény (1961) témáját és részben formáját is. A főhős, a beérkezett író kezdetben úgy véli, hogy kötelessége ugyan a személyes konfliktusok, a felbomló és a születőben levő erkölcsi normák harcának bemutatása, ámde maga kívül áll ezeken. Önelégültségében azt hiszi, hogy egyszerűen el tudja választani a jót a rossztól, s ennek alapján joga van beleszólni mások életébe. Ebből az állapotból mozdítja ki hajdani barátjának megjelenése, aki megvádolja azzal, hogy elszakadt a valóságtól, csak azt prédikálja, ami „megengedett". S hogy lemondott az igazi író törekvéséről, „a ma élő ember enciklopédiájának megírásáról". Az író felesége szintén neki ad igazat, mondván, hogy „az igazság nem lehet a valóság ellenkezője". Az író, aki egy család széthullását megismerve eleinte könnyűnek látja az ítélkezést, fokozatosan rájön, hogy olyan problémákkal áll szemben, amelyeket a saját életében sem oldott meg. Az igazság és a valóság viszonyának szenvedélyes vizsgálata teszi figyelemre méltóvá Mesterházinak ezt a művét, noha a lezárás némileg mesterkélt harmóniában oldja fel a felvázolt ellentmondásokat.

*Az ártatlanság kora* (1963) hasonló technikával próbál közelíteni az erkölcsi integritás problémaköréhez. Kőháti Zsolt kifejezésével „az egyéni életutat általános példává, tanulsággá emelő Mesterházi-regények és különösen a *Férfikor* felé mutat" ez a regény. Esztétikai szintjét tekintve valóban inkább „előtanulmányról" van szó: az illusztratív módszert nem oldja az előző kisregényben megfigyelhető igazságkereső szubjektivitás. Az író nyilván érezte ezt a hiányt, ezért adta ki 1964-ben *Egyes szám első személyben* címmel „önéletrajzi" novelláit.

Ha nem is művészi értékét, de tematikáját tekintve a legfontosabb ebből a kötetből az *Alvéy* című írás. Játékos rövidítés ez a szó: „Amilyen Lehettem Volna Én Is", tehát az író elképzelt másik énjéről van szó. Nem az ifjúkori én tesz itt

szemrehányásokat az érett férfinak, mint Karinthynál. Alvéy egyidős az elbeszélővel, csakhogy élete minden csomópontján vele ellentétesen választott. Harc helyett a közélet porondjáról való távolmaradást, politika helyett a tiszta művészet eszményét részesítette előnyben. Vádjai nem söpörhetők félre egy kézmozdulattal, hiszen jócskán tartalmaznak igazságot is. Az igazi én azzal védekezik, „az utcán lett piszkos", ahol „temetni, takarítani, építeni kellett, verekedni és meg is hempergőzni". Ezzel szemben „könnyű volt a szekrényben tisztán maradni". Az írás értéke, hogy az egyértelmű állásfoglalás dacára a kép nem annyira egyoldalú itt, mint *A négylábú kutya* végén. Mindkét „ego"-ra szükségünk van egy reális erkölcsi felfogás kialakításához. Az időre bízza a végső megoldást: „az unokák emlékezetében már bizonnyal egy leszünk mi ketten: harcosok és tiszták".

A politikus részvétel szükségszerű elfogultsága és a kívülmaradó ítélkezés talajtalansága kerül mérlegre a hatvanas évek majd minden Mesterházi-írásában. Noha állásfoglalásának iránya mindig előre sejthető, az értékhangsúlyok írásról írásra változnak. Néha nem jön létre a kívánt összhang, mint például pályafutásának ellentmondásossága dacára egyik legjelentősebb novellájában, a *Szép, mint a halál*ban (1964). Az önvizsgálat igénye olyan esszéregényt is létrehoz 1966-ban, mint az *Isten, méretre*. Mindez azonban csak előkészítése az „első írói csúcsnak" (Kőháti Zsolt), a *Férfikor* című regénynek (1967).

Az írónak itt sikerül az *Alvéy* kissé vázlatszerű, leegyszerűsítő módszerénél összetettebben láttatnia ugyanazt a problematikát, méghozzá hasonló módon, két életút végigkövetésével. Sándor, aki a regény jelenidő-rétegében magas pozícióban lévő politikus, ifjúkorában éppoly tehetséges szobrásznak indult, mint a pályája csúcsára jutó Béla. Béla vádjára — hogy „elpolitizálta az életét", vagyis elherdálta művészi képességeit — felelnie kell, leginkább is fia, Laci kedvéért, aki már-már Bélának ad igazat.

Az írói én azonosul Sándor nézőpontjával, tehát egy pillanatig sem kérdéses, hogy Mesterházi melyik út mellett voksol. A tét nem az, hogy kinek van igaza, hanem hogy Sándor be tudja-e bizonyítani: választása egyéniségének egészéből következett. Béla nem Alvéy; ő nem mindig tartotta távol magát a politikától, bár vigyázott, hogy az „sohase kebelezze be". Így a két fő figura jelleméből következik a regény elbeszélésmódja (Mesterházinál általában is a jellem a döntő). Amint Kőháti Zsolt észrevette, a *Férfikor* egyenes vonalú elbeszéléssel követi Sándor életútját, míg a fontos történelmi csomópontokon „dialógusra vált".

Sándor alakjában Mesterházi azt az embert próbálja eszményítés nélkül elénk állítani, aki képes egy elvrendszerhez ragaszkodni anékül, hogy ezt a kitartást kicsinyes indítékok (például hatalomvágy, személyes indulatok) motiválnák. Összességében ez sikerül is, bár az érvelés heve néha kissé megingatja a jellemábrázolás hitelességét. Végül azonban meggyőzőnek fogadjuk el Sándor összegzését: „Nem szégyenlem tehát és nem is dicsekszem, csak kimondom: egész élet volt az enyém is, férfikor."

A következő nagyregény, az *Apaszív* (1971) olyan társadalmi réteg ábrázolására tesz kísérletet, amely kezdettől fogva érdekelte Mesterházit. A történelem „örök túlélőjéről", a kispolgárról vagy (az íróhoz közelebb álló terminust alkalmazva) a

nyárspolgárról van szó. Arról, aki sohasem igazán bűnös, csupán „csendestárs a bűnben", de aki képes a jót is szolgálni, ha az hasznára van. A regény kérdése — csirkefogó-e Dániel Imre, vagy áldozat? — kétségkívül izgalmas, a válasz azonban a kitűnő részletek ellenére kissé jellegtelenre sikerül. Az egyes szám első személyű elbeszélésmód ellenére a főszereplő gyakran önmaga karikatúrájává válik, ami nem egészen azonos az írói intencióval.

*A Prométheusz-rejtély* (1973) a kritikusok és maga az író szerint is életművének csúcspontja. A művészi siker magyarázata az, hogy Mesterházi Lajosnak ebben a művében sikerül olyan homogén közeget teremtenie, amelynek egységét nem bontják meg idegen, oda nem illő elemek. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy a regény beszédhelyzete, a „magyarázó beszéd", az olvasóval (a mitológiai téma kapcsán) kiépített közvetlen dialógus képes integrálni azokat a közvetlenül ideologikus mozzanatokat, amelyek az író korábbi műveiben — nem is ritkán — gátolták a művészi kibontakozást. Ki kell emelnünk persze azt is, hogy ezek a „közvetlenül ideologikus" mozzanatok már nem a mózesi könyörtelenséggel, hanem a rendíthetetlen hitet emberközelibbé változtató bölcs iróniával fogalmazódnak meg.

Mint Kőháti Zsolt megállapította, a *Prométheusz* szervesen kapcsolódik a hatvanas évek magyar prózairodalmának egy jellegzetes alakulatához, nevezetesen a „parabola-, ál-történeti- és esszéregény" típusához. Mesterházi regénye tehát nem a műfajválasztás szempontjából foglal el különleges helyet. Egyedisége a mitológiai anyag rendkívül szabad, ugyanakkor sajátos módszertani következetességgel történő kezelésében áll. Alapos mitológiai ismeretei nem csábítják nagyképű disszertálásra: játszik, de a József Attila-i értelemben vett felelősséggel és erkölcsi komolysággal.

Kiindulópontjai, amelyek alapján a mítoszt értelmezi, nemegyszer fiktívek, egyéni leleményből adódnak; ámde a belőlük következő utakat lankadatlan logikával járja végig. A „rejtély" lényege röviden a következő kérdésben foglalható össze: miért nincs kultusza Prométheusznak, annak az istennek, aki a tűz adományozásával talán a legnagyobb jót cselekedte az emberrel az égiek közül? Erre a kérdésre próbál választ adni a regény. A szerző nézőpontja végig azonos: az amatőr klasszikus-filológusé, aki nem titkolja, hogy saját korát szeretné jobban megérteni a mitológiából adódó párhuzamok segítségével.

Alapkérdés tehát, hogy miként kezeli az író ezeket a párhuzamokat. Hiszen a felületes analogizálás aligha segítené a megismerést, nem beszélve esztétikai problematikusságáról. Mesterházi tudatában van ennek a veszélynek. Ezért kettős logikát érvényesít: végigjárja a filológiai oknyomozás valamennyi lépcsőjét, ugyanakkor hű marad saját, többszörösen kifejtett emberi és politikai eszményéhez. Az eszmény azonban nem telepszik rá a mitológiára, ha úgy tetszik, „nem rontja el a játékot". A kétféle gondolatmenet hol találkozik, hol elválik egymástól, egyszóval: dialógust folytat, akárcsak a szerző a láthatatlanul jelenlévő olvasóval. Akinek várakozásaival, ellenérzéseivel minduntalan számot kell vetnie: „ne féljen a kedves Olvasó, hogy holmi forradalmár fog az én Prométheusz-figurámból kikerekedni. Prométheusz isten volt, tehát más faj!"

Prométheusz már csak azért sem lehet a „forradalmár" prototípusa, mivel szándékai szerint nem lázad Zeusz ellen: éppen a „zeuszizmus" szellemében érzi jogosulatlannak iszonyú büntetését. Egyszerűen „jó isten" ő, aki ugyan hatalommal ruházza fel az embert, de nem azért, hogy elvegyen valamit Zeusz hatalmából. A főistennel való konfliktusa abból adódik, hogy eltérően értelmezik a „zeuszi Eszmét". A rövidtávú politikai taktika és a következetes elvhűség ütközik meg itt, akár a regény más szintjein. Mesterházi éles elméjű dialektikával érzékelteti a hatalomgyakorlás tehetetlenségének és sokszor kényszerű immoralitásának összefüggését. Zeusz nem vonhatta vissza Prométheusz büntetését, hiszen „rábólintott". Ez azonban sem őt, sem a többi istent nem zavarja abban, hogy kész tényekhez alkalmazkodva, utóbb már követeljék az embertől az égő áldozatot. Prométheuszt joggal háborítja fel ez a világtörténelmi méretű igazságtalanság, de ez sem lázadásra, hanem meditációra ösztönzi. Ez a meditáció betekintést nyújt számára nemcsak az emberiség, hanem a „halhatatlan", de valójában nagyon is múlandó istenek, sőt Zeusz jövőjébe is. „Az emberek egyszer majd feltalálják a villámhárítót" — mondja haldokolva Athénének.

Említett interjújában az író maga is megerősítette, amit a regényben előrehaladva egyre inkább gyanítunk: a főhős voltaképpen nem Prométheusz, hanem Héraklész. Mesterházi embereszményének, a *zoon politikon* erkölcsi ideáljának a Tűzhozó csak részben felel meg. A megszabadított isten nem vesz részt a politikában. Egyszerű (bár emberfölöttit alkotó) kovácsként fokozatosan maga is emberré válik, s az elvek csupán a maguk romlatlan tisztaságában érdeklik. Héraklész „az emberarcú zeuszizmus" képviselője, ő az, akinek személyében ezek az elvek politikai realitássá változnak. Mesterházi pedig sohasem titkolta, hogy azt az embert becsüli többre, aki nem fél attól, hogy a politika „bemocskolja". Ez az értékhierarchia természetesen emberi, és nem érvényesíthető egy istennel szemben; Héraklészre is csak addig vonatkozik, amíg emberként él, s a máglyára lépve nem válik istenné. A szerző azonban egyértelműen az ő sorsát követi nagyobb figyelemmel.

Héraklész alakja és tettei kínálják a legtöbb analógiát korunkkal. Mesterházi nem riad vissza a legmaibb politikai zsargon alkalmazásától sem: „békepolitikusként" jellemzi a félistent, aki ráadásul tudatában van tevékenysége történelmi korlátainak. (Ebben a tulajdonságában osztozik Prométheusszal.) Nem fanatikus hívője Zeusznak. Tisztában van azzal, hogy „az adott világban Zeusz a jobb, a kevésbé rossz. Hinni kell tehát és vállalni Zeuszt." Magának Zeusznak a cselekedeteit is ezzel a toleráns, távolságtartó hittel kezeli. Úgy gondolja, hogy „egy igazságtalanságot jóvá tenni, függetlenül az elkövető személyétől, zeuszista cselekedet. Mindenképpen használ Zeusznak. Mert a zeuszi eszme: maga az igazság és az igazságosság." A hatalomhoz való viszonya is hasonló: szükséges rossznak tartja a parancsolást, olyannak, amely nem tartozik az ember lényegéhez. Mert „nem alapvető tulajdonsága, természeti adottsága az embernek, hogy másokon uralkodni akar".

Ez a felfogás különbözteti meg leginkább fő ellenfelétől, a háborúpárti Átreusztól. Az „átreizmus" eltorzított, kisstílűen számító, machiavellista politikai nyelvre fordított Zeusz-vallás. Antropológiai, történelmi távlata nincs, örök

adottságnak tartja az embernek ember általi leigázását. Ennek megfelelően Átreusz egyedüli célja az, hogy a hatalmi pozíciók közül mindig a lehető legjobbat kaparintsa meg magának: programja nacionalista, soviniszta, imperialista program.

Az író érzékelteti, hogy Héraklész és Átreusz küzdelme korunkban is folyik, sőt jövőnket, az egész emberiség jövőjét is ennek a harcnak a kimenetele szabja meg. Állásfoglalása, mint mindig, ezúttal is egyértelmű és határozott, de hála a mitológiai kommentár közvetettségének és a már említett iróniának, nem válik dagályosan patetikussá. Ahogyan Szabó B. István írta a regényről, Mesterházi „Kommunista hitvallást fogalmazott meg klasszika-filológiában: annak a kommunista derékhadnak a hitvallását, amely vállalta a mi történelmünkben, s vállalná, ha kellene, bármikor újra a »prométheuszi tett«-et, ezért az ügyért, az ember felszabadításáért, igazáért, zokszó, elkedvetlenedés, megtöretés vagy felébredő bosszúvágy nélkül ... S ezután sem igényel mártíromságot, kultuszt, istenítést, hanem az emberekért, emberek között végzett becsületes, helytálló munkában találja meg nyugalmát, elvei igazolását."

A hetvenes évek közepétől Mesterházi Lajos elérkezettnek látja az időt, hogy terjedelmes életművét érett értékszempontjai szerint újrarendezze, mintegy újragondolva élet és mű viszonyát. 1974-ben lát napvilágot a *Hármasugrás* című kisprózagyűjtemény. Már az itt szereplő három írás címéből *(Isten, méretre, Katonai babérjaim, Egy élenjáró termelőszövetkezet kimagasló eredményei)* kitűnik, hogy az író saját jellemének, erkölcsi meggyőződéseinek gyökereit keresi, szoros összefüggésben a történelmi korszakváltásokkal.

Ugyanerről a szándékról tanúskodik 1974-es „szociográfiája" tágabb szülőföldjéről, Pest megyéről, valamint közírói tevékenységének összegzése, a *Szólni szólítatlan* című publicisztikagyűjtemény (1975). Az sem véletlen, hogy ugyanebben az évben írja önéletrajzi elemeket is felhasználó, híres novelláját, az *Ossa sepiát*.

Sokfelé ágazó publicisztikájában véleményt nyilvánított olyan konkrét társadalompolitikai kérdésekről, mint a kispolgár helye társadalmunkban, a tömegek és a szocialista társadalom változó viszonya. Állandóan izgatta a történelem, s a történelemből is leginkább a magyar demokratikus hagyományok feltárása. Politikus eszményképe — ezt többször is megírta — Károlyi Mihály volt, ami jól mutatja, hogy a politika terén a jellem éppen olyan fontos volt számára, mint az elvhűség vagy a gyakorlati politikai sikerek. Károlyi személyiségében (Hamlet és Miskin herceg rokonának látta őt) elsősorban a *nyitottság* ragadta meg, szemben a szintén nagyrabecsült Jászi Oszkárral.

A *Szólni szólítatlan* bemutatja irodalmi, esztétikai nézeteit is, valamint néhány arcképben azokat az írókat, akiket ilyen vagy olyan szempontból elődjének tart (Nagy Lajos, Fábry Zoltán, Veres Péter). A „parttalan realizmus"-vitában elutasítja ugyan Garaudy álláspontját („igenis van nem-realista irodalom" — mondja), de elutasítja a XIX. századi regényformák irodalmi normává emelését is. Eszménye a valósággal együtt változó, nem parttalan, de „határtalan" realizmus. Szenvedélyesen nyilvánít véleményt a tömegek ízléséről, a fiatalok és a politika

viszonyáról, nemzedékének gondjairól, vagy akár a szabad idő eltöltésének kérdéséről. Nem *akart* mindenből politikát csinálni, de érzékelte minden fontos társadalmi jelenség politikai vetületét, és mindig rámutatott a szerinte helyes megoldásra.

Önéletrajzának regényszerű feldolgozására már az 1969-es *Vakáció*ban kísérletet tett. Igazat adhatunk Kőháti Zsoltnak abban, hogy ez a mű „az igazságszeretet fejlődésregénye". Gyermek- és kamaszkora azonban ekkor még legalább ugyanannyira történelmi, szociológiai dokumentum számára, mint az önvallomás lehetősége. 1974 körül kezdett hozzá a *Visszaemlékezések* megírásához. (Könyv alakban 1984-ben jelent meg életműsorozatában.) A befejezetlen, korrigálatlanul maradt szövegből is látható, hogy az objektivitás keresése mellett egyre nagyobb szerepet kaptak a vallomásos elemek. Novellái legjavát *A kardnyelő és az emberek* című kötetben gyűjtötte össze (1977). Két új írással találkozunk itt, a már említett *Ossa sepiá*val és a *Vakáció* világához kapcsolódó elbeszéléssel, *A seb*bel. Önéletírása tehát nem készült el, de a hiányzó részek közül nem egy rekonstruálható más műveiből. Utolsó éveiben fantáziája egyre szabadabban szárnyal: feléled ifjúkora érdeklődése a tudományos-fantasztikus problematika iránt, de ezen a területen is megőrzi a társadalom bírálatának igényét. A *Sempiternin* (1975), a *Hepisip* (1974) a korábbi művekhez képest oldott, ironikus-szatirikus hangvételével tűnik fel. Utolsó nagy sikerű elbeszélése, a *Zebegényiek* (1978) szintén ironikus játék, ezúttal a családregény-formával. A játék azonban nem vált öncélúvá. Ahogyan a *Visszaemlékezések*ben írta, az irodalom számára megmaradt „élet-halál" kérdésének. Tisztán akart látni „ebben a kozmikus, iszonyú füstködben", „legalább karnyújtásig".

*Kiadások*

Csodák nélkül. 1951. — Béketarisznya. 1953. — Hűség. 1953. — Tanúság. Az ember nevében. 1955. — Fényes szellők. 1956. — Hazafiak iskolája. 1956. — Pár lépés a határ. 1958. — Szép szárnyas ajtó. 1958. — Pokoljárás. 1959. — Játék. 1961. — A négylábú kutya. 1961. — Pár lépés a határ. I—II. 1962. — Az ártatlanság kora. 1963. — Egyes szám első személyben. 1964. — Magnéziumláng. 1965. — Isten, méretre. 1966. — Férfikor. 1967. — Derűs órák. 1968. — Vakáció. 1969. — Apaszív. 1971. — A bánatos bohóc. 1972. — A Prométheusz-rejtély. 1973. — Hármasugrás. 1974. — Viszontlátás. 1974. — Sempiternin. 1975. — Szólni szólítatlan. 1975. — A kardnyelő és az emberek. 1977. — Pesti emberek. 1979. — Szeptemberi ízek. 1982. — A hazafiság logikája. 1983. — Visszaemlékezések. 1984.

*Irodalom*

*Örkény István:* Mesterházi Lajos: Csodák nélkül. MNemzet 1951. okt. 30. — *Kováts Miklós:* Mesterházi Lajos: Csodák nélkül. Csill 1952. 373—376. — *Nagy Péter:* A pozitív hős megteremtése útján. Csill 1953. 410—416. — *Szabolcsi Miklós:* Jelentős lépés novellairodalmunkban. IÚ 1953. 5. sz. — *Diószegi András:* Tanúság. SzabN 1955. máj. 20. — *Faragó Vilmos:* Mesterházi Lajos: Tanúság. ÚH 1955. 6. sz. 105—109. — *Pándi Pál:* Mesterházi Lajos: Tanúság. Csill 1955. 1100—1103. — *Somogyi Sándor:* Olvasás közben. MűvN 1955. 17. sz. — *Czibor János:* Tudatosság és a mesterség becsülete. Csill 1956. 588—590. — *Garai Gábor:* Szép szárnyas ajtó. ÉI 1958. 32. sz. — *Illés Béla:* Mesterházi Lajos: Pár lépés a határ. ÉI 1958. 27. sz. és *I. B.:* Pipafüst mellett. 1967. — *Kispéter András:* Mesterházi Lajos: Tanúság. Kort 1958. 151—154. — *Komlós János:* Pesti emberek. Nszab 1958. nov. 13. — *K. Nagy*

*Magda:* A Pesti emberek néhány problémájáról. Kort 1958. 945—947. — *Nagy Péter:* Mesterházi, az elbeszélő. 1958. és *N. P.:* Rosta. 1965. — *Szabolcsi Gábor:* Mesterházi Lajos: Szép szárnyas ajtó. Kort 1958. 934—935. — *Szabolcsi Gábor:* Mesterházi Lajos: Pár lépés a határ. Ttáj 1958. 7. sz. 10. — *Urbán Ernő:* Mesterházi Lajos: Pár lépés a határ. Nszab 1958. aug. 27. — *Bodnár György:* Mesterházi Lajos: Pokoljárás. TársSzle 1959. 8—9. sz. 161. — *Domokos Imre:* Mesterházi Lajos: Pokoljárás. Ttáj 1959. 7. sz. 14. — *Horváth Zsigmond:* Mesterházi Lajos: Pokoljárás. Kort 1959. 125—127. — *Komlós János:* Útijegyzet a Pokoljárásról. ÉI 1959. 25. sz. — *Kis Tamás:* Üzenet. ÉI 1960. 23. sz. — *Rényi Péter:* Üzenet. Nszab 1960. jún. 12. — *Bogáti Péter:* Mesterházi Lajos: A tizenegyedik parancsolat. ÉI 1961. 10. sz. — *Bokor László:* Mesterházi Lajos: A négylábú kutya. Nszab 1961. júl. 15. — *Koczkás Sándor:* Valami új kezdődik. ÉI 1961. 44. sz. — *Maróti Lajos:* Kalandregény vagy ponyva? ÉI 1961. 21. sz. — *Nagy Péter:* Három új regény. Mesterházi Lajos: A tizenegyedik parancsolat. ÚÍ 1961. 545—547. — *Pándi Pál:* Irányzat és alkotás. Nszab 1961. júl. 23. — *Pándi Pál:* Mesterházi Lajos: A tizenegyedik parancsolat. Nszab 1961. márc. 5. — *Wéber Antal:* Mesterházi Lajos: A négylábú kutya. Kort 1961. 937—939. — *Garai Gábor:* Mesterházi Lajos. ÉI 1962. 11. sz. — *Goda Gábor:* A „Játék" margójára. ÉI 1962. 10. sz. — *Pomogáts Béla:* Mesterházi Lajos: Játék. ÚÍ 1962. 663—665. — *Bokor László:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. Kort 1963. 1586—1588. — *Hermann István:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. MNemzet 1963. febr. 28. — *Jovánovics Miklós:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. ÉI 1963. 12. sz. — *Osváth Béla:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. Kort 1963. 623—624. — *Pándi Pál:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. Nszab 1963. márc. 5. — *Szalai Károly:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. Kr 1963. 2. sz. 56—58. — *Bata Imre:* Mesterházi Lajos: Egyes szám első személyben. Kort 1964. 980—981. — *Erki Edit:* Az Élet és Irodalom látogatóban Mesterházi Lajosnál. ÉI 1964. 50. sz. és Látogatóban. Szerk. *Erki Edit.* 1968. 262—269. — *Fülöp László:* Erkölcs és művészi ábrázolás. Jegyzet Mesterházi Lajos Az ártatlanság kora című regénye kapcsán. Ttáj 1964. 2. sz. 3—4. — *Hermann István:* Néző és szereplő egyszerre. ÉI 1964. 20. sz. — *Simon Zoltán:* Mesterházi Lajos: Egyes szám első személyben. Alf 1964. 853—854. — *Abody Béla:* Mesterházi Lajos: Magnéziumláng. ÚÍ 1965. 8. sz. 122—123. — *Bor Ambrus:* Teljes út. ÉI 1965. 24. sz. — *Kis Tamás:* Mesterházi Lajos: Magnéziumláng. Nszab 1965. jún. 2. — *Székelyhidi Ágoston:* Mesterházi Lajos: Magnéziumláng. Kort 1965. 1323—1326. — *Bata Imre:* Jegyzetek az epikáról. Kort 1966. 1497—1498. — *Bíró Ferenc:* Mesterházi Lajos: Isten, méretre. Ttáj 1966. 866—867. — *Koczkás Sándor:* Mesterházi Lajos: Isten, méretre. Nszab 1966. máj. 28. — *Kondor László:* Mesterházi Lajos: Isten, méretre. Je 1966. 894—895. — *Székelyhidi Ágoston:* Mesterházi Lajos: Isten, méretre. Kr 1966. 8. sz. 54—55. — *Wéber Antal:* Vázlat Mesterházi Lajosról. Kr 1966. 2. sz. 33—37. — *Faragó Vilmos:* „Élni ember módra." ÉI 1967. 41. sz. — *Taxner-Tóth Ernő:* Mesterházi Lajos: Férfikor. Nszab 1967. dec. 23. — *Almási Miklós:* A morál hatalma és tehetetlensége. Kort 1968. 657—660. — *Benkő Ákos:* Mesterházi Lajos: Férfikor. Ttáj 1968. 2. sz. 182—183. — *Hermann István:* Vannak-e elveszett nemzedékek? Kr 1968. 4. sz. 37—40. — *Ilia Mihály:* Mesterházi Lajos: Férfikor. ÚÍ 1968. 2. sz. 126—127. — *Juhász Béla:* Mesterházi Lajos: Férfikor. Alf 1968. 4. sz. 90—92. — *Seres József:* Mesterházi Lajos: Férfikor. Je 1968. 561—562. — *Faragó Vilmos:* Hogyan ne éljünk? ÉI 1969. 5. sz. — *Faragó Vilmos:* Keletkezéstörténet. ÉI 1969. 49. sz. — *Lovrity Endre:* Derűs órák. Ttáj 1969. 564—565. — *Szabó B. István:* Mesterházi Lajos prózája. Kort 1969. 305—310. — *Csaplár Ferenc:* Mesterházi Lajos: Vakáció. Kort 1970. 1159—1160. — *Erki Edit:* A teljes élet igézete. ÚÍ 1970. 5. 103—105. — *E. Fehér Pál:* Az önismeret könyve. Nszab 1970. jan. 13. — *Fenyő István:* Mesterházi Lajos: Vakáció. Kr 1970. 6. sz. 52—54. — *Merényi Varga László:* Mesterházi Lajos: Vakáció. Ttáj 1970. 883—885. — *Földes Anna:* Egy hazai szélhámos vallomásai. Mesterházi Lajos: Apaszív. ÉI 1971. 47. sz. — *E. Fehér Pál:* A máról a mának szólni. Nszab 1972. aug. 26. — *Wéber Antal:* Mesterházi Lajos: Apaszív. Kort 1972. 655—657. — *Faragó Vilmos:* A Prométheusz-üzenet. Mesterházi Lajos: A Prométheusz-rejtély. ÉI 1973. 48. sz. — *Gáll István:* Vidám történetek és lidérces bohóctréfák. Mesterházi Lajos: A bánatos bohóc. ÚÍ 1973. 1. sz. 127. — *Bányai Gábor:* Műhelybeszélgetés Mesterházi Lajossal. Nszab 1974. márc. 31. — *Illés Lajos:* Mesterházi Lajos. *I. L.:* Kezdet és kibontakozás. 1974. 210—211. — *Szabó B. István:* Kommunista hitvallás — klasszika filológiában. Mesterházi Lajos: A Prométheusz-rejtély. ÚÍ 1974. 5. sz. 122—123. — *Dersi Tamás:* Mesterházi Lajos: Szólni szólítatlan. Kr 1975. 12. sz. 24. — *Dési Tibor:* Mesterházi Lajos: Viszontlátás. Kr 1975. 10. sz.

21—22. — *E. Fehér Pál:* Az író publicista hivatása. Mesterházi Lajos: Szólni szólítatlan. Nszab 1975. jún. 29. — *Garai Gábor:* Írószobám. Beszélgetés Mesterházi Lajossal. Kort 1975. 1819—1827. és *G. G.:* Meghitt beszélgetések. 1980. 167—184. — *Simon Zoltán:* Mesterházi Lajos: Hármasugrás. Kr 1975. 6. sz. 24—25. — *Kőháti Zsolt:* Mesterházi Lajos. 1976. — *Zappe László:* Mesterházi Lajos: A Prométheusz-rejtély. Kr 1977. 5. sz. 28. — *Bányai Gábor:* Mesterházi Lajos: A kardnyelő és az emberek. Kr 1978. 7. sz. 26. — Mesterházi Lajos. Kérdező *Jovánovics Miklós.* Válaszolni nehezebb. 1980. 259—296. — *Wéber Antal:* Mesterházi Lajos 1916—1979. It 1980. 292—293. — *Pákovics Miklós:* Mesterházi Lajos: Szeptemberi ízek. Kr 1982. 7. sz. 26.

*Magda:* A Pesti emberek néhány problémájáról. Kort 1958. 945—947. — *Nagy Péter:* Mesterházi, az elbeszélő. 1958. és *N. P.:* Rosta. 1965. — *Szabolcsi Gábor:* Mesterházi Lajos: Szép szárnyas ajtó. Kort 1958. 934—935. — *Szabolcsi Gábor:* Mesterházi Lajos: Pár lépés a határ. Ttáj 1958. 7. sz. 10. — *Urbán Ernő:* Mesterházi Lajos: Pár lépés a határ. Nszab 1958. aug. 27. — *Bodnár György:* Mesterházi Lajos: Pokoljárás. TársSzle 1959. 8—9. sz. 161. — *Domokos Imre:* Mesterházi Lajos: Pokoljárás. Ttáj 1959. 7. sz. 14. — *Horváth Zsigmond:* Mesterházi Lajos: Pokoljárás. Kort 1959. 125—127. — *Komlós János:* Útijegyzet a Pokoljárásról. ÉI 1959. 25. sz. — *Kis Tamás:* Üzenet. ÉI 1960. 23. sz. — *Rényi Péter:* Üzenet. Nszab 1960. jún. 12. — *Bogáti Péter:* Mesterházi Lajos: A tizenegyedik parancsolat. ÉI 1961. 10. sz. — *Bokor László:* Mesterházi Lajos: A négylábú kutya. Nszab 1961. júl. 15. — *Koczkás Sándor:* Valami új kezdődik. ÉI 1961. 44. sz. — *Maróti Lajos:* Kalandregény vagy ponyva? ÉI 1961. 21. sz. — *Nagy Péter:* Három új regény. Mesterházi Lajos: A tizenegyedik parancsolat. ÚÍ 1961. 545—547. — *Pándi Pál:* Irányzat és alkotás. Nszab 1961. júl. 23. — *Pándi Pál:* Mesterházi Lajos: A tizenegyedik parancsolat. Nszab 1961. márc. 5. — *Wéber Antal:* Mesterházi Lajos: A négylábú kutya. Kort 1961. 937—939. — *Garai Gábor:* Mesterházi Lajos. ÉI 1962. 11. sz. — *Goda Gábor:* A „Játék" margójára. ÉI 1962. 10. sz. — *Pomogáts Béla:* Mesterházi Lajos: Játék. ÚÍ 1962. 663—665. — *Bokor László:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. Kort 1963. 1586—1588. — *Hermann István:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. MNemzet 1963. febr. 28. — *Jovánovics Miklós:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. ÉI 1963. 12. sz. — *Osváth Béla:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. Kort 1963. 623—624. — *Pándi Pál:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. Nszab 1963. márc. 5. — *Szalai Károly:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. Kr 1963. 2. sz. 56—58. — *Bata Imre:* Mesterházi Lajos: Egyes szám első személyben. Kort 1964. 980—981. — *Erki Edit:* Az Élet és Irodalom látogatóban Mesterházi Lajosnál. ÉI 1964. 50. sz. és Látogatóban. Szerk. *Erki Edit.* 1968. 262—269. — *Fülöp László:* Erkölcs és művészi ábrázolás. Jegyzet Mesterházi Lajos Az ártatlanság kora című regénye kapcsán. Ttáj 1964. 2. sz. 3—4. — *Hermann István:* Néző és szereplő egyszerre. ÉI 1964. 20. sz. — *Simon Zoltán:* Mesterházi Lajos: Egyes szám első személyben. Alf 1964. 853—854. — *Abody Béla:* Mesterházi Lajos: Magnéziumlánc. ÚÍ 1965. 8. sz. 122—123. — *Bor Ambrus:* Teljes út. ÉI 1965. 24. sz. — *Kis Tamás:* Mesterházi Lajos: Magnéziumlánc. Nszab 1965. jún. 2. — *Székelyhidi Ágoston:* Mesterházi Lajos: Magnéziumlánc. Kort 1965. 1323—1326. — *Bata Imre:* Jegyzetek az epikáról. Kort 1966. 1497—1498. — *Bíró Ferenc:* Mesterházi Lajos: Isten, méretre. Ttáj 1966. 866—867. — *Koczkás Sándor:* Mesterházi Lajos: Isten, méretre. Nszab 1966. máj. 28. — *Kondor László:* Mesterházi Lajos: Isten, méretre. Je 1966. 894—895. — *Székelyhidi Ágoston:* Mesterházi Lajos: Isten, méretre. Kr 1966. 8. sz. 54—55. — *Wéber Antal:* Vázlat Mesterházi Lajosról. Kr 1966. 2. sz. 33—37. — *Faragó Vilmos:* „Élni ember módra." ÉI 1967. 41. sz. — *Taxner-Tóth Ernő:* Mesterházi Lajos: Férfikor. Nszab 1967. dec. 23. — *Almási Miklós:* A morál hatalma és tehetetlensége. Kort 1968. 657—660. — *Benkő Ákos:* Mesterházi Lajos: Férfikor. Ttáj 1968. 2. sz. 182—183. — *Hermann István:* Vannak-e elveszett nemzedékek? Kr 1968. 4. sz. 37—40. — *Ilia Mihály:* Mesterházi Lajos: Férfikor. ÚÍ 1968. 2. sz. 126—127. — *Juhász Béla:* Mesterházi Lajos: Férfikor. Alf 1968. 4. sz. 90—92. — *Seres József:* Mesterházi Lajos: Férfikor. Je 1968. 561—562. — *Faragó Vilmos:* Hogyan ne éljünk? ÉI 1969. 5. sz. — *Faragó Vilmos:* Keletkezéstörténet. ÉI 1969. 49. sz. — *Lovrity Endre:* Derűs órák. Ttáj 1969. 564—565. — *Szabó B. István:* Mesterházi Lajos prózája. Kort 1969. 305—310. — *Csaplár Ferenc:* Mesterházi Lajos: Vakáció. Kort 1970. 1159—1160. — *Erki Edit:* A teljes élet igézete. ÚÍ 1970. 5. 103—105. — *E. Fehér Pál:* Az önismeret könyve. Nszab 1970. jan. 13. — *Fenyő István:* Mesterházi Lajos: Vakáció. Kr 1970. 6. sz. 52—54. — *Merényi Varga László:* Mesterházi Lajos: Vakáció. Ttáj 1970. 883—885. — *Földes Anna:* Egy hazai szélhámos vallomásai. Mesterházi Lajos: Apaszív. ÉI 1971. 47. sz. — *E. Fehér Pál:* A máról a mának szólni. Nszab 1972. aug. 26. — *Wéber Antal:* Mesterházi Lajos: Apaszív. Kort 1972. 655—657. — *Faragó Vilmos:* A Prométheusz-üzenet. Mesterházi Lajos: A Prométheusz-rejtély. ÉI 1973. 48. sz. — *Gáll István:* Vidám történetek és lidérces bohóctréfák. Mesterházi Lajos: A bánatos bohóc. ÚÍ 1973. 1. sz. 127. — *Bányai Gábor:* Műhelybeszélgetés Mesterházi Lajossal. Nszab 1974. márc. 31. — *Illés Lajos:* Mesterházi Lajos. *I. L.:* Kezdet és kibontakozás. 1974. 210—211. — *Szabó B. István:* Kommunista hitvallás — klasszika filológiában. Mesterházi Lajos: A Prométheusz-rejtély. ÚÍ 1974. 5. sz. 122—123. — *Dersi Tamás:* Mesterházi Lajos: Szólni szólítatlan. Kr 1975. 12. sz. 24. — *Dési Tibor:* Mesterházi Lajos: Viszontlátás. Kr 1975. 10. sz.

21—22. — *E. Fehér Pál:* Az író publicista hivatása. Mesterházi Lajos: Szólni szólítatlan. Nszab 1975. jún. 29. — *Garai Gábor:* Írószobám. Beszélgetés Mesterházi Lajossal. Kort 1975. 1819—1827. és *G. G.:* Meghitt beszélgetések. 1980. 167—184. — *Simon Zoltán:* Mesterházi Lajos: Hármasugrás. Kr 1975. 6. sz. 24—25. — *Kőháti Zsolt:* Mesterházi Lajos. 1976. — *Zappe László:* Mesterházi Lajos: A Prométheusz-rejtély. Kr 1977. 5. sz. 28. — *Bányai Gábor:* Mesterházi Lajos: A kardnyelő és az emberek. Kr 1978. 7. sz. 26. — Mesterházi Lajos. Kérdező *Jovánovics Miklós.* Válaszolni nehezebb. 1980. 259—296. — *Wéber Antal:* Mesterházi Lajos 1916—1979. It 1980. 292—293. — *Pákovics Miklós:* Mesterházi Lajos: Szeptemberi ízek. Kr 1982. 7. sz. 26.

## DOBOZY IMRE
(1917—1982)

Dobozy Imre publicistaként vált ismertté az ötvenes években, holott már a felszabadulás előtt közölte egy versét a Válasz, és más lapokban is publikált. Egy időre őt is a mozgalmi élet, a gyakorlati politika ragadta magával; évekig járási párttitkár volt, majd a Szabad Nép szerkesztőségében dolgozott. A falvakat járta, riportokban és publicisztikai írásokban vetett számot a paraszti átalakulás kérdéseivel. Szépirodalmi munkái ezekre a riportokra épültek, így *Az új Túrkeve* (1952) című riportregénye, valamint *A szent kút* (1952), *Felhő és napsütés* (1953), *Este az alvégen* (1956) és *Hegyoldal* (1961) című regényei. Ebben az utóbbiban már kritikai szemlélet érvényesült. Dobozy olyan közös gazdaságról írt, amelyet romlásba vitt az erélytelen vezetés, a tapasztalatlanság; egyszersmind arra figyelmeztetett, hogy a közösségnek belső erőforrásból kell megújulnia. A bukás előtt Madaras, a szövetkezet elnöke összeszedi magát, s a tagság együttes erővel rendbehozza a gazdaság ügyeit. E történetből is kitetszik, hogy Dobozy nemcsak a szövetkezeti mozgalom válságossá vált helyzetéről akart beszámolni, hanem mozgósítani is akart a szövetkezetek újjászervezése után, mivel még sok helyen általános volt a tájékozatlanság, megfontolt munkára, kitartásra próbálta buzdítani ennek a mozgalomnak a híveit. Regényét paraszti olvasóinak szánta, elbeszélő irodalmunk hagyományait követve anekdoták tükrében mutatta be a falusi élet jellegzetes képviselőit, eseményeit.

Ugyancsak az újságírómunka műhelyében született a századvég agrármozgalmairól írott történelmi visszatekintése: az *„Azért a víz az úr"* (1950), és útirajza: a *Moszkvai utazás* (1955). Gyors tollú, termékeny írónak indult, igazi sikereit mégsem riportkönyveivel vagy regényeivel, hanem novelláival aratta. Korai elbeszélésgyűjteményei — az 1952-es *Tavaszi szél* és az 1956-os *Mindennapi történetek* az anekdotikus realizmus hangján adtak számot a falusi élet belső konfliktusairól, arról az átalakulásról, amely a paraszti világ szocialista átszervezése nyomán az emberi lélekben is végbement. *Tegnap és ma* (1960) című kötete összefoglaló módon és érvénnyel mutatja novellisztikájának eredményeit. Két történelmi időszakot állít szembe egymással: a *Tegnap* című filmregény 1956 őszének kavargó mozgalmait és emberi tanácstalanságait idézi fel, a novellák egy része viszont már a bontakozó falusi életnek állít emléket. Dobozyt a társadalmi tekintetben jellegzetes események vonzották, a drámai konfliktusok érdekelték. Elbeszélései valójában riportnovellák; a krónikás és az újságíró eszközeivel, a publicista célratörő tudatosságával mutatta be a falusi változásokat, a szövetkezetek kialakításáért és megőrzéséért folytatott küzdelmeket. Egy nyilatkozatában arról beszélt, hogy irodalom és publicisztika között nem lát rangbeli, csak funkcionális különbséget.

Közírását és elbeszélő tevékenységét mindenképpen közös szenvedély vezérli, miként publicisztikai írásaiban, novelláiban is fürge tollal követi nyomon a társadalmi összeütközéseket.

A gyakorlott újságíró szemével vette észre a társadalomban érlelődő vitákat, a felvetődő kérdéseket, s miként színpadi műveiben, regényeiben és novelláiban is a kibontakozás irányába próbálta terelni a polarizálódó véleményeket. Ezt teszi sikeres könyve, a *Kedd, szerda, csütörtök* (1967) kisregényeiben és elbeszéléseiben is. Két fontosabb témával foglalkozik: először a népi élet korszakos változásaival, azzal, hogy a paraszti, pusztai élet évszázados rendjét és általában a szegénysoron kialakult világot miként váltja fel a szocialista termelés és a modern civilizáció. Jó példája ennek a vizsgálatnak a *Gulyások búcsúznak*, a *Szűcs elvtárs* vagy a *Szegénysor* című novella. Ezek az írások könnyed anekdotizmussal, derűs hangon mutatnak be gyakran súlyos összeütközéseket. Konfliktusaik súlyosak lehetnek, de nem végzetesek: a régi életforma, a hagyományos erkölcs és az új szokások dilemmájának mindig szerencsés megoldása van. A távlatos biztonságot az anekdota módszere tette lehetővé, ez a módszer szabta meg az elbeszélések érzelmesebb vagy ironikusabb kidolgozását. Mindkét esetben a konfliktusok megoldhatóságát sugallják Dobozy történetei. Az anekdotizmus határozza meg az elbeszélések stílusát is: a paraszti élet átalakulásáról szóló történetek Móricz Zsigmond szerkesztő és nyelvi művészetének hagyományát követik. Ez a hagyomány, a népies anekdotizmus jellegzetes stílustradíciója szövi át Dobozy elbeszéléseit.

A közönség figyelmét és a maradandóbb sikert Dobozy másik témájával szerezte: *A tizedes* című kisregény legsikeresebb műve, amelynek népszerűségét a belőle készült kitűnő filmvígjáték is emelte. Ez a kalandos és mulatságos regény a második világháború utolsó hónapjaiba vezet. Bizonyára nem véletlen, hogy a derékhad írói gyakran vívódnak ezzel a korszakkal: nemcsak azért, mert személyiségformáló tapasztalataikkal kell számot vetniük, hanem azért is, mert a nemzeti történelem egyik legsúlyosabb tragédiáját látják a háborúban, s a magyarság önkeresését-önvizsgálatát éppen e téma feldolgozásában tudják segíteni. Cseres Tibor és Fekete Gyula mellett Dobozy Imre is e szolgálatra vállalkozott, nemcsak kisregényben, hanem *Eljött a tavasz* című drámájában is, amely a háború zárójeleneteibe sűrítette a felelősség és a mulasztás etikai konfliktusait. Ezek között a konfliktusok között a mulasztás drámáját, a tehetetlenség vétkeit állította a drámai kompozíció középpontjába. Szerinte ez okozta a nemzet hibás elhelyezkedését, rossz „történelmi reflexeit". „A nemzet óriási többsége — mondja — nem volt felkészülve a szükséges változásokra. Tudatlanságból, félrevezetettségből, igaz, de nem volt: ellenben épp az előző negyedszázad és a háború tapasztalatai alapján, mindjobban elhatalmasodott rajta a kifáradás, a hitetlenség, valami történelmi sokk, csődtudat, a beidegzettségek okozta félelem, a nemzeti méretű dekkolás, a kivárás, a passzív békevágy." Dobozy ennek a passzivitásnak a történelmi indítékait is meg akarta világítani: az 1919-es forradalom leverésére, az igazságtalan trianoni békeszerződésre, a negyedszázados elnyomásra és a demagógiára utalt, azokra a történelmi eseményekre és körülményekre, amelyek megnehezítették a nemzet tájékozódását és szűkítették a forradalmi baloldal tömegbázisát. Kései írásaiban — drámájában és háborús kisregényeiben — ennek a passzivitásnak a természetét és következményeit kívánta felkutatni és kritikailag ábrázolni.

*A tizedes* történetének is ez ad súlyosabb mondanivalót, ennek az írásnak a látása és módszere azonban elüt a téma más megformálásaitól. A dráma a számvetés komolyabb hangján beszélt, tanulságot keresett, felelősség után kutatott. A kisregény az összeomlás komikumát ábrázolja, a felelősség helyett a kiszolgáltatottságot és a tehetetlenséget, ironikusan számol le a háború emlékeivel. A kisregény hősének mulatságos kalandjait, apró kudarcait és szerencséjét beszéli el bölcs humorral. A tizedes egyszerre józan és cinikus, valódi pikareszk-figura, a „népi hősök" családjába tartozik, kalandjai is pikareszk-regénybe illenek. A humoros történetek, az anekdotába illő kalandok mögött mégis fontos tanulság rejlik: Dobozy arról beszél, hogy a vereséget szenvedett, szétzüllő magyar hadsereg katonái miként döbbennek rá a háború értelmetlenségére és gonoszságára. Arra, hogy a harc velük, de nem érettük folyik. Egyetlen vágyuk éppen ezért az, hogy valamiképpen túléljék a háborús öldöklést, és ez a törekvésük okozza mulatságos kalandjaikat. Ám ahogy a régi világból egy újba kerülnek, arra is rá kell ébredniök, hogy az új világot végül vállalni kell.

*A tizedes* Dobozy legjobb műve, lapjain forma és mondanivaló találkozott. Az anekdotának funkcionális szerepet ad: a cselekvéstől menekülő, tétlen és tehetetlen emberek sorsát hitelesen ábrázolják a kisregény ironikus történetei. A háborús dráma önkritikus, vallató hangját szerencsésen egészíti ki Dobozy feloldó anekdotizmusa, amely bölcs humorral és szelíd iróniával mutatja be a háború utolsó hónapjainak kavargó világát, a magukra maradt katonák kalandos históriáját. Ennek az anekdotizmusnak az ellenpárja a *Kedd, szerda, csütörtök* című kisregény, amely fegyelmezett igazságkereséssel, történelmi oknyomozással és lélektani vizsgálódással elemzi azoknak a katonáknak a helyzetét és konfliktusait, akik nem elégedtek meg a túléléssel, tudatosan vetettek számot helyzetükkel és az ellenállásban kerestek feladatot. Dobozy jól tudja, hogy ilyen katonák is voltak, s azt is tudja, hogy éppen nekik milyen külső beidegzettséggel és belső bizonytalansággal kellett leszámolniok. E második kisregényében azt mutatja be, hogy miként sikerült a gátlásokat és előítéleteket legyőznie azoknak, akik végül az ellenállást választották, és a szovjet hadsereghez csatlakozva próbálták menteni a nemzet jövőjét, lehetőségeit. Történelmi napokat idéz fel, a katonai ellenállás elszánt harcáról, a demokratikus átalakulás kezdeti szakaszáról fest képet, egy népi hadsereg szerveződésének „eposzát" beszéli el. A kisregényben megvalósuló írói szándék természetesen másfajta szemléletet és módszert kívánt, mint az anekdotizmus. A *Kedd, szerda, csütörtök* ennek a módszernek — a józan kutatásnak és a szikárabb, célratörőbb fogalmazásnak — is próbája, egyben eredménye. Írója személyes tapasztalatok nyomán dolgozott, s noha szakított azzal a romantikus ábrázolásmóddal, amely az ellenállási mozgalmak bemutatása során korábban érvényesült, érzékeltetni tudta az ellenállók személyes hősiességét is.

Az antifasiszta ellenállás végső eredményét, a felszabadulást követő távlatos társadalmi és politikai átalakulást mutatja be Dobozy legnagyobb írói vállalkozása: a *Hatalom nélkül* (1979) című regény. A regény hőse, Czobor Lukács vidéki értelmiségiből lesz a horthysta hadsereg tisztje, majd az ellenállás katonája, végül a kommunista párt funkcionáriusa, járási párttitkár, akinek az a feladata, hogy

végrehajtsa a párt politikáját és a felettes pártszervek utasításait. Az ő sorsa példázza, hogy mit tettek és mit tehettek a felszabadulás utáni esztendőkben az antifasiszta ellenállás harcosai. Czobor Lukács őszinte lelkesedéssel, de vezetői tapasztalatok nélkül kényszerül vállára venni egy város, egy járás gondjait, titkári feladatait csapattiszti eréllyel és leleményességgel végzi, az államigazgatásban, a politikai küzdelemben azonban járatlannak bizonyul. Ebből erednek megfontolatlan intézkedései és keserves kudarcai, időnként még a törvény betűjével is összeütközésbe kerül. Pontosan látja, érzékeli helyzetének nehézségeit, „Kurucnak való vagyok én — mondja —, nem párttitkárnak... Valaha, a szép időkben egy jó ló kellett. Egy szál kard. Kurázsi. Semmi más. Rajta! A többit meglátjuk." Harcokban edzett meggyőződése szerint végzi munkáját, valóságos forradalomban él és cselekszik, s egy forradalmi átalakulás résztvevőinek — hite szerint — a cselekvés kényszerűsége jelöli meg az etikai törvényeket. Az is nyilvánvaló előtte, hogy a cselekvésnek nagy a kockázata: „Ha cselekszem — jelenti ki —, belesodródom olyan folyamatba, melyek végeredményével nem bírok megbékülni."

A gémesi járási titkár sorsában Dobozy Imre személyes, egyszersmind nemzedéki önvizsgálata ölt formát, a regény a cselekvő ember dilemmáját veti fel, arról az erkölcsi kockázatról beszél, amelyet a politikában fellépő embernek kell vállalnia. Ugyanakkor a felszabadulást követő néhány esztendő forradalmi szellemét is felidézi, s rámutat arra a bürokratikus folyamatra is, amely végül elsorvasztotta ezt a forradalmi szellemet, az 1945 után kialakuló „közvetlen demokráciát". Dobozy regénye egyszerre utal e korszak cselekvő embereinek őszinte lelkesedésére és tulajdonképpeni védtelenségére, arra, hogy a forradalmi átalakulás mozgalmas eseményei között nem számoltak azokkal a bürokratikus veszélyekkel, amelyek végül elbuktatták az ő törekvéseiket is. A *Hatalom nélkül* politikai regény, pontosabban „politikai kalandregény", epizódok sorából épül fel, a főhős „kuruc" személyisége, és az elbeszélő forma „pikareszk" jellege megfelel egymásnak. A főhős ábrázolásában, a cselekményszövésben és az előadásmódban Dobozy Imre legjobb írói képességei bontakozhattak ki.

Dobozynak igen nagy szerepe volt az irodalmi életben is, 1959-től 1975-ig az Írószövetség főtitkára, majd 1981-ig elnöke volt, s irodalmi publicistaként is rendszeresen tevékenykedett.

*Kiadások*

A feketeéri táblás. 1949. — „Azért a víz az úr". 1950. — Túrkeve. 1951. — Új vetés nő a Kunságon. 1951. — A szent kút. 1952. — Tavaszi szél. 1952. — Az új Túrkeve. 1952. — Felhő és napsütés. 1953. — Pártmunka egy nyírségi termelőszövetkezetben. 1954. — A fegyverek beszéltek. 1955. — Moszkvai utazás. 1955. — Este az alvégen. 1956. — Mindennapi történetek. 1956. — A tapolcai vár. 1957. — Tegnap és ma. 1960. — Hegyoldal. 1961. — Kedd, szerda, csütörtök. 1967. — A tizedes meg a többiek. 1969. — A királynő zsámolya. 1974. — Hatalom nélkül. 1979.

*Gádor Béla:* Dobozy Imre: A szent kút. IÚ 1952. 21. sz. — *Lukács Imre:* Dobozy Imre: Mindennapi történetek. MűvN 1956. 26. sz. — *Horváth Zsigmond:* Utószó. Dobozy Imre: Tegnap és ma. 1960. 320—324. — *Tóth Dezső:* Dobozy Imre: Hegyoldal. Kort 1961. 12. sz. 341—343 és *T. D.:* Életünk, regényeink. 1963. 160—165. — *Faragó Vilmos:* Az Élet és Irodalom látogatóban Dobozy Imrénél. ÉI 1965. 10. sz. és Látogatóban. Szerk.: *Erki Edit.* 1968. 292—299. — *Fenyő István:* Dobozy Imre: Kedd, szerda, csütörtök. Nszab 1967. máj. 30. — *Székelyhidi Ágoston:* Dobozy Imre: Kedd, szerda, csütörtök. Kr 1967. 10. sz. 61—62. — *Wéber Antal:* Dobozy Imre: Kedd, szerda, csütörtök. Kort 1967. 1662—1664. — *Hermann István:* A szélsőségek átlaggá alakulnak. Kort 1969. 1. sz. 56—59. és *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 385—402. — *Simon István:* Írószobám. Beszélgetés Dobozy Imrével. Kort 1974. 1313—1322. és *S. I.:* Írószobák. 1976. 301—321. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Dobozy Imrével. Je 1975. 592—600. és *B. B.:* Délutáni beszélgetések. 1978. 168—191. — *Kovács Sándor:* Dobozy Imre: A királylány zsámolya. Je 1975. 664—666. — *Béládi Miklós:* Hatvanéves Dobozy Imre. MH 1977. okt. 31. — *Pomogáts Béla:* A túlélés kalandjai. *P. B.:* Regénytükör. 1977. 114—119. — *Kovács Sándor:* Dobozy Imre: Hatalom nélkül. Je 1979. 1050—1052. — *Berkes Erzsébet:* Kurucok és káderek. ÉI 1979. 23. sz. — *Fenyő István:* Az emberekért, az emberségért. Nszab 1979. jún. 3. — *Fülöp László:* Dobozy Imre: Hatalom nélkül. Alf 1979. 11. sz. 84—86. — *Rónay László:* Dobozy Imre: Hatalom nélkül. Nszava 1979. jún. 23. — *Havas Ervin:* Az ember küzdelemre született. Beszégetés Dobozy Imrével. Nszab 1979. márc. 18. — *Szabó B. István:* Akkor a tettek beszélnek. ÚÍ 1979. 10. sz. 97—98. — *Zappe László:* Dobozy Imre: Hatalom nélkül. Kr 1979. 10. sz. 31—32. — *Vincze Péter:* A megszenvedett tisztesség. MH 1979. júl. 1. — *Dorogi Zsigmond:* Válaszolni nehezebb. Írók a képernyőn. Dobozy Imre. 1980. 323—338. — *Pomogáts Béla:* Dobozy Imre: Hatalom nélkül. Kort 1980. 1. sz. 320—322. — *Seres József:* Fegyelmezettség és becsületesség. Napj 1980. 1. sz. 28. — *Lőrinczy Huba:* Igazság és szolgálat dilemmái. Életünk 1981. 319—320. — *Fábián Zoltán:* Az első találkozóról — búcsúzóul. Ttáj 1982. 12. sz. 109—111. — *Vadász Ferenc:* Ceruzavonások Dobozy Imre portréjához. Kr 1982. 11. sz. 16. — *Fábián Zoltán:* A kifogyhatatlan mesélő. Kort 1983. 1. sz. 155-156.

## KARINTHY FERENC
(1921)

Karinthy Ferenc nem írónak készült, az a nyugtalan és rendetlen élet, amely hírneves apjának osztályrészül jutott, korán kedvét szegte. A sport és a tudomány érdekelte, egészen fiatalon a Ferencváros vízipóló csapatában aratott sikereket, s a sportolók életének ismerete később egész sor elbeszélés kiindulása lett. Valójában nyelvésznek készült, 1941-ben a budapesti egyetem bölcsészkarának magyar—olasz—angol szakára iratkozott be, és 1945-ben szerzett diplomát a magyar—olasz szakon. Doktori disszertációját *Olasz jövevényszavaink* címmel írta; munkáját, amely a szakkörökben elismerést szerzett, 1946-ban jelentette meg a Nyelvtudományi Társaság füzetsorozatában. Közben, inkább fiatalos szellemi kalandként, mintsem igazi hivatására készülődve, megírt néhány elbeszélést és egy kisebb regényt. *Vacsora, Galambok* és *Az özvegy* című novellái azt a kilátástalanságot, egyszersmind játékosságot mutatják, amely kedélyvilágát meghatározta a negyvenes évek elején. A szürrealizmus kötetlen asszociációi nyomán dolgozott, groteszk történeteket mesélt, legnagyobb erénye a szellemes-játékos előadásmód volt.

Regénye, a *Don Juan éjszakája* 1943-ban került az olvasók elé. Azzal a szertelen, nyughatatlan művészéletmóddal számolt le, amelyet az apai példa mutatott, illetve gondtalan ifjúságában maga is követett. Ezt az állandó nyugtalanságot képviseli a regény mítikus hőse, az ördöggel cimboráló lovag, aki országokon és korszakokon átszáguldva mindig a teljesebb gyönyört keresi. Don Juan a kötődést nem ismerő szabadság, a feltétlen életöröm hőse, vele szemben a megfontolt és szorgalmas Bartalomeus képviseli a könyvtárba húzódó tudós életmódjának értékeit: „Lám, én korántsem vagyok zseniális, és ugyan ki merné a tehetségemet összehasonlítani az Önével. S mit tettem mégis? Mint a hangya, gyűjtögettem a hitvány kis magokat és örült a lelkem, ha eggyel gyarapodott céduláim száma. Tudom, uram, beleszagolt Ön is mindenbe, de egykettőre meg is unta, csakúgy, mint a nőket. Mindenhez konyít egy keveset, semmihez sem ért. Én, uram, amivel foglalkoztam, igazán foglalkoztam, s bár minden érdekelt, ami hozzátartozott tanulmányaimhoz, mindig el tudtam merülni az egybe, amibe kellett." Ez az érvelés rejtett polémia volt az apai örökséggel és az ifjúság bohém kalandjaival; a fiatal Karinthy Ferenc nem „konyítani akart mindenhez", hanem „érteni egyhez". Ezért gyarapította ő is cédulagyűjteményét, s merült bele tudós tanulmányaiba. A vonzódással, amelyet Don Juan nyughatatlansága iránt érzett, mégsem tudott teljesen leszámolni; fantasztikus mozzanatokban gazdag, ironikus szellemű regénye erről a vonzalomról is tanúskodik.

Bartalomeus a világ hívását elhárító szobatudós szolíd élettervét vázolta az imént, ezt a megszerezni vágyott nyugalmat dúlta fel a háború, a fasizmus uralomra jutása, Budapest ostroma: mindez kíméletlen erőszakkal ragadta el Karinthy Ferencet tanulmányaitól, könyvtári kutatásaitól. Most már nem az örökké nyugtalan művészi életvitellel vitatkozott, ellenkezőleg, a visszavonulás eszméjével, azzal a sztoikus közömbösséggel, amelyet a tudós érez a világban zajló események

iránt. Ezt az újabb ideálkereső polémiát, egyszersmind Karinthy Ferenc írói magáratalálását fejezi ki a *Szellemidézés*, illetve a *Kentaur* című regény.

A *Szellemidézés* (1946) a háború utolsó hónapjaiban, zömmel a budapesti ostrom idején született: írója a szorongás és a bizalom egymást váltó érzései között idézte fel ifjúságának történetét. Fiatalos szerelmek és barátságok, egy valamikor közös nyelvet beszélő és időközben szétszóródott kamaszközösség köznapi élete, polgárpukkasztó ugratásai és furcsa szertartásai váltak legendákká, a nosztalgikus emlékezés tárgyaivá írói munkája nyomán. „Ezekből a legendákból fonódott a lánc — olvassuk —, amely mindannyiunkat összetartott. Csak mi értettük hagyományainkat, s ez elzárt bennünket a világtól. Hétről hétre, szombatról szombatra beléptünk furcsa varázsbirodalmunkba, minden egyéb csak szunyókálás volt, mint a medvék téli álma. Kifelé: az idegenkedés és a gyanú, befelé: a csodálatos közös elhivatottság, ez a két körülmény látszatra örök időkre össze fogja fűzni szíveinket." A gyermekkor mítoszát megteremtő modern irodalomból — Alain-Fournier, Valéry, Larbaud, Cocteau vagy éppen Márai Sándor műveiből — ismerős ez az élethelyzet és életfilozófia, a kamaszkori szabadságnak ez a nosztalgikus mítosza, amely a felnőttkor viszontagságaival szemben kínál oltalmat. Az ifjú Karinthy Ferenc is menedéket keresett: a kiábrándító háborús tapasztalatok elől vonult vissza az ifjúság varázslatos emlékeihez.

Nemcsak emlékezni akart, magyarázatra is törekedett, számot akart vetni kalandos kamaszkorával, mérlegelni akarta személyes és nemzedéki tapasztalatait. „Talán azért siettem — állapította meg —, mert éreztem, hogy a magam gyermekifjúságával visszavonhatatlanul elmúlt az a világ is, amelyben felnőttem: gyorsan föl akartam jegyezni, amit akkor fontosnak, érdekesnek tartottam belőle, nehogy később elfelejtsem." Valójában mégsem a felejtés ellen, hanem a tanulság érdekében dolgozott, jövendő feladatait és lehetőségeit próbálta kitapintani: a tegnapok ábrázolásával szerette volna előkészíteni a holnapot. Munkája a nosztalgikus emlékezés és a fegyelmezett önvizsgálat, a vigaszkeresés és a magyarázó-értelmező igény kettősségétől kapta fiatalos erejét. Az emlékező nosztalgiát, de a múlttal történő tudatos leszámolást is enyhe irónia színezi, a történetet ez a játékos irónia menti meg attól, hogy érzelmes legyen. Az ironikus és szatirikus hajlam családi örökség volt, emellett a múltat életre keltő „szellemidézés" is ironikus szemléletet kívánt. Karinthy Ferenc humora különösen a család körül gyülekező bohém figurák ábrázolásában érvényesült, a siófoki vakációk vagy a pesti kávéházak jellegzetes zsánerfiguráit szellemes gúnnyal mutatta be. Ezekben az apró portrékban, zsánerképekben vált annak a nagymúltú városi irodalomnak a méltó örökösévé, amelyet Heltai Jenő, Bíró Lajos, Molnár Ferenc és természetesen Karinthy Frigyes ironikus tárcanovellái és karcolatai alapoztak meg.

A Don Juan-történet igazi ellenpárja a *Kentaur* (1947) című regény, amely a fasizmustól beárnyékolt ifjúság tapasztalatairól ad összegző képet, ennek az ifjúságnak a felismeréseit fogalmazza meg. Ha Karinthy Ferenc a szertelen kalandokkal szemben korábban a csendes, kitartó munkát részesítette előnyben, most a magányos tudós életformáját bírálja és utasítja el. Ősi Iván, a történet ifjú nyelvész hőse, a monomániások megmagyarázhatatlan konokságával igyekszik

megfejteni a Tihanyi Alapítólevél „kangrez" szavának etimológiáját. Magányos erőfeszítéseit a történelem tragikomikus mutatványok sorozatává teszi, a hódító fasizmus erőszakoskodásai, hazugságai minduntalan betörnek az elzárt tudományos műhelybe, s végül maga a tiszta tudományosság, a cédulázó mikrofilológia is értelmét veszti. Ősi Ivánnak a megvetett „ősdiáktól", Rák Ernő Polykárptól kell megtudnia, hogy hosszú évek munkájával felépített elmélete alighanem egy véletlen félreolvasás egyszerű következménye, amely így egyik pillanatról a másikra maradéktalanul összeomlott. A szobatudós eszményeinek és magatartásának ironikus-önironikus bírálata arra utal, hogy Karinthy Ferenc érdeklődését már a felszabadulással megnyíló történelmi távlatok foglalkoztatják: ismét tájékozódni akar, hősének szomorú, egyben mulatságos sorsával a közéleti felelősségvállalás és elkötelezettség időszerű ideáljait állítja szembe. A regény igazi értéke azonban, mint általában Karinthy Ferenc elbeszélő műveié, a környezetrajz gazdagsága és megelevenítő ereje. A *Szellemidézés* családi és kamaszkori kisvilágának mozgalmas ábrázolása után a *Kentaur* a budapesti egyetemi környezetet, ennek a környezetnek a mulatságos, olykor egyenesen groteszk figuráit — a megszállott dilettánsokat, a zavaros „ősdiákokat", az ostoba és erőszakos turulistákat — mutatja be. Valóságos „ancien régime"-beli panoptikumot, amely felett időközben a történelem is kimondta ítéletét.

A *Szellemidézés* és a *Kentaur* tanúsítja, hogy írójuk játékos és könnyed magatartása mögött komolyabb felismerések, mélyről fakadó indulatok sűrűsödtek, tollát erős kritikai készsége, a nemzedéki önvizsgálat szenvedélyes igénye vezérelte. Határozott mondanivalója volt, a fiatal budapesti értelmiség magára eszméléséről, világnézeti átalakulásáról kívánt beszámolni. Első regényein egyszerre hagyott nyomot a könnyedség és az érzékenység, az ifjúság felhőtlen derűje és a háborús évek drámai tapasztalata. Hangja fiatalosan zengett, az önelemzés szigora, a történelmi beszámoló igazságkereső szenvedélye éppúgy áthatotta szavait, mint az ifjúság életöröme, játékos iróniája és nosztalgikus érzékenysége. Első regényei és elbeszélései egy sebzett, egyszersmind öntudatos, érzelmes, ugyanakkor igazságkereső ifjú nemzedék fellépéséről tudósítanak.

A *Kentaur* — mint már szó volt róla — a felszabadulást követő idők nemzedéki orientációját mutatja. Még inkább elmondható ez a *Szabadság* (1948) című elbeszélésről, amelynek hőse ugyancsak a nyelvésznek készülő Ősi Iván. Története akár jelképes is lehet: a fiatal tudós megszámlálhatatlan cédulájával vonul le a pesti pincébe, ahonnan már mint fegyveres ellenálló jön fel, készen arra, hogy valódi tettekkel szolgálja a nagy történelmi fordulat sikerét. Karinthy Ferenc a koalíciós korszak politikai küzdelmeiben ismerte meg azt a minden korábbi visszavonulási szándékot és ifjúkori nosztalgiát elsodró élményt, hogy az ember nemcsak áldozata lehet a történelemnek, hanem alakítója is. Az ifjúság érzelmi kalandjai, majd a tudósi visszavonulás után bontakoztak ki előtte a nagy társadalmi átalakulás szolgálatának feladatai. Részt akart vállalni az ország teljes társadalmi és kulturális átformálásában, s meg volt győződve arról, hogy politikai elkötelezettsége összeegyeztethető sajátos elbeszélő hajlamaival: eredendő valóságérzékével, kritikai látásmódjával és könnyed iróniájával. *A bányarém* (1948) című elbeszélésé-

ben szelíden gúnyolódva mutatja be a termeléssel ismerkedő pesti újságíró naív buzgalmát, *Fényes szellők* (1949) című írásában ugyancsak enyhe iróniával láttatja a népi kollégiumok ifjúságának felhőtlen optimizmusát. Ez az ironikus és kritikus szemlélet mind kevésbé felelt meg a „fordulat évét" követő irodalompolitikai várakozásnak, s Karinthy Ferenc, minthogy őszinte hittel készült szolgálni a szocialista társadalmi átalakulást, csakhamar engedett a szektariánus-dogmatikus irodalompolitika követelményeinek.

A politikai szolgálat vágyának fellángolásában szinte elveszítette kritikai érzékét, s újrakezdve írói munkásságát, túlságosan is radikálisan tagadta meg pályakezdésének epikai eszményeit, korábbi írásainak szemléletét. Úgy gondolta, hogy életformájával és világképével együtt írói személyiségét is újra fel kell építenie, fiatalos nosztalgiáját, leleplező iróniáját és fölényes humorát a polgári életmód rekvizitumaiként vetette el magától. *Szép élet* (1949) című kötetének elbeszéléseiben olykor az eszményítő sematizmus közhelyeit is felhasználta, *Kőművesek* (1950) című „építési" regényének mesterségesen konstruált történetét pedig megjelenésekor is elutasította az igényesebb kritika. Valóságos tapasztalatait *Útközben* (1950) című riportgyűjteményében szorította a háttérbe: az életműben kétségtelenül olyan törés állott be, amelynek következményeit csak szigorú önvizsgálattal lehetett elhárítani.

A dogmatikus irodalompolitika kettős béklyót rakott a kor íróira: meggátolta őket abban, hogy a valóság felfedezői és ábrázolói legyenek, ugyanakkor megakadályozta írói egyéniségük érvényesülését. Karinthy Ferencnek, miként a sematizmussal szakítani akaró más íróknak, ezért ismét fel kellett fedeznie a valóságot, egyszersmind fel kellett szabadulnia a normatív előírások nyűge alól. Az 1953-ban megjelent *Budapesti tavasz* című regénynek éppen az az érdeme, hogy az ostrom és a felszabadulás élményeinek újbóli felidézése mellett e kettős feladatot is több-kevesebb sikerrel végezte el. Karinthy Ferenc ebben a regényében megint személyes tapasztalatait elevenítette fel, valójában azt a történetet dolgozta ki tágasabb epikus keretek között, amelyet *Szabadság* című elbeszéléséből ismerünk. A bölcsészhallgatóból az antifasiszta ellenállás harcosává váló Ősi Iván egyénisége Pintér Zoltán alakjában teljesedik ki, Zoltán ugyanakkor a *Szellemidézés* és a *Kentaur* személyes hitelességgel és átéltséggel megformált rokonszenves hőseinek is közvetlen rokona. A *Budapesti tavasz* ilyen módon az életmű folyamatosságát állítja helyre, egyszersmind az írói fejlődés újabb szakaszát világítja meg; úgy aránylik a *Kentaur*hoz, mint az aránylott a *Szellemidézés*hez: a történelmi tapasztalatok teljesebb értelmezésére törekszik. Zoltán már nemcsak az izolált könyvtári életet kényszerül szembesíteni a külső világ erőszakos eseményeivel, hanem el is kell hagynia azt a viszonylagos nyugalmat, amit a tudományos kutatómunka lehetővé tesz. A nyelvészeti könyvtár csendjéből kerül az ellenállás kalandjai közé, katonaszökevényként, egy üldözött zsidó leány szerelmeseként sodródik egy kommunista partizáncsoport soraiba. Alakjában tulandonképpen az ötvenes években oly gyakori ellenállási regények ismert hősével találkozunk: egy eredeti hajlamait tekintve apolitikus értelmiségi fiatalemberrel, akit a körülmények kényszerítenek a fegyveres küzdelembe, s aki végül öntudatosan vállalja ezt a

harcot. A történet tulajdonképpen két társadalmi szférát kapcsol össze: a korábbi regényekből már ismert értelmiségi — irodalmi, egyetemi — környezetet és a politikai küzdelmekben edzett ellenállók csoportját. Csakhogy amíg Karinthy Ferenc az első környezetben otthonosan mozgott, az illetékesek fölényével tájékozódott, a második ábrázolásában csak általános, mi több, elméleti ismeretekre támaszkodott. Ez okozta, hogy Zoltán eredeti környezetét a hiteles részletek gazdagságával tudta életre kelteni, s a gyávaságukban aljassá váló polgárok — a Turnovszky-család — ábrázolásában szatirikus hajlama is hibátlanul érvényesült. Annál halványabbak, vértelenebbek az ellenállás hősei, Gazsó és a kommunista Markó-csoport harcosai inkább nemes eszmék képviselői, mintsem eleven emberalakok. Igazából csupán a történelmi freskó teljessége érdekében kerültek a regénybe, ábrázolásukat nem hitelesítik az író személyes élményei. Maga Karinthy Ferenc is felismerte ezt, a regény későbbi kiadásai során többször is átdolgozta, személyes tapasztalataihoz közelítette a történetet.

A *Budapesti tavasz* mindazonáltal jelentékeny kísérlet volt arra, hogy tovább szője az alanyi mozzanatokban gazdag nemzedéki krónikát, és elvezesse hőseit a háború végső megpróbáltatásain át a felszabadulásig. A pesti ostrom érdekes, színes történelmi freskójának középpontjába egy érzékeny és gazdag emberi lélek átalakulásának története került: a korábbi regények családi legendákba feledkező kamaszai és különc tudósai után ekkor született meg igazán Karinthy Ferenc cselekvő hőse, aki kész felelősséget vállalni, s megérzi a történelmi idők kivételes pátoszát. Pintér Zoltán igazi központi hős, alakjának fontos szerepe van a regény szerkezetében: ő kapcsolja össze a cselekmény két körét és kettős társadalmi környezetét: a pesti polgárság és a kommunista ellenállók egymással szöges ellentétben álló világát. Azt a személyes, ugyanakkor nemzedéki perspektívát is ő képviseli, amely hitelesen mutatja meg az 1945-ös korforduló valódi jelentőségét és történelmi értelmét.

Karinthy Ferenc a társadalmi konfliktusok hiteles ábrázolásában és alkotó egyéniségének teljesebb érvényesítésében találta meg további írói fejlődésének zálogát. A valóság feltárása és vizsgálata foglalkoztatta az ötvenes évek közepén, midőn a következetes valóságismeretben és a bátrabb társadalomkritikában látta irodalmunk sürgető feladatait. Szenvedélyes riporterként ismerkedett az akkori magyar társadalom valódi viszonyaival, politikai és erkölcsi konfliktusaival, s mások — Déry Tibor, Veres Péter, Sarkadi Imre — mellett ő is szerepet vállalt abban a felfedező munkában, amely a korábbról eredő elmaradottságot, illetve az újabb keletű szociális gondokat, politikai torzulásokat térképezte fel. Munkájának eredményét *Hazai tudósítások* (1954) című riportkötetében adta közre. Ebben a kötetében jelent meg *Ezer év* című riportja (ebből az anyagból később nagysikerű drámát készített). Ebben a művében a magyar társadalom peremvidékét fedezte fel, a kulturális-morális elmaradottság és a teljes közéleti közöny fájdalmas példáira figyelmeztetett. Dokumentatív realizmussal mutatta be egy kijátszott leányanya szerencsétlen sorsát, akinek gyermekét egy pénzért mindenre képes „angyalcsináló" vénasszony pusztítja el. A tudatlanság, a kíméletlen önzés és a cinikus nyerészkedési szellem „ezeréves" sötétségét leplezte le, ugyanakkor a szektariánus

politika bűnös mulasztásaira is rámutatott. Azért ugyanis, hogy jelentős társadalmi rétegek kívül rekedtek a szociális felemelkedés és a kulturális felvilágosultság körén, ez a politika is felelős volt. Karinthy Ferenc irodalmi riportja ennyiben a Rákosi-féle vezetés politikáját bírálta, és ahhoz a kritikai jellegű irodalomhoz csatlakozott, amelyet Déry Tibor, Nagy Lajos és Sarkadi Imre elbeszélései, Veres Péter *Almáskert*, Palotai Boris *Ünnepi vacsora* és Bárány Tamás *Csigalépcső* című regényei képviseltek.

Az *Ezer év* és a többi vele egykorú irodalmi riport a dokumentatív ábrázolásmódnak tört utat, ezzel párhuzamosan a családi és ifjúkori emlékek nosztalgikus, illetve ironikus számbavétele is jelezte Karinthy Ferenc eredeti epikus hajlamainak teljesebb kibontakozását. Az *Irodalmi történetek* (1956) és a *Ferencvárosi szív* (1960) című köteteinek elbeszéléseiben, illetve rövidebb karcolataiban a *Szellemidézés*ben feltörő személyes emlékek kaptak ismét hangot. A *Baracklekvár, A titkár, A jó hiénák* című történetei a Karinthy-család emlékezetében élő komikus anekdotákat, intim legendákat idézték fel, a *Ferencvárosi szív*, a *Víz fölött, víz alatt* és az *Öngól* című írásai pedig sportpályafutásának mulatságos élményeire tekintettek vissza. Karinthy Ferenc csalódott a sematizmus által kompromittált „közéletiségben", ezekben a családi legendákban és „ferencvárosi" anekdotákban talált ismét magára. A nyugtalan ifjúság elsüllyedt atlantiszi világát azóta is személyes ragaszkodással eleveníti fel: *Ifjúság, szerelem, Béla bátyám, Húsz pengő* és *Hátország* című anekdotikus elbeszéléseiben régi diákcsínyekre, baráti ugratásokra, szerelmi kalandokra emlékezett vissza. Elbeszélő művészetének újabb kibontakozását jelezték a *Kék-zöld Florida* (1962), *Téli fürdő* (1964) és *Hátország* (1965) című kötetei, illetve elbeszéléseinek első gyűjteménye, a *Víz fölött, víz alatt* (1966). E kötetei tovább építették az önéletrajzi jellegű történeteket, ugyanakkor a pesti irodalmi és művészeti élet kisebb-nagyobb eseményeiről is beszámoltak. A *Komédiások*, a *Tetovált nő* és a *Gervay Pesten* című novellák a beavatott illetékességével rajzoltak ironikus-szatirikus képet ennek a művészeti életnek a jellegzetes alakjairól. Az ábrázolás fő erénye a részletek hiteles rajzában, az emberi környezet atmoszférájának mesteri megteremtésében rejlik. A korábbi regények személyessége, az „irodalmi történetek" bensőséges közvetlensége a riportnovellák felfedező szenvedélyével, társadalomkritikai szigorával egészül ki.

Műfajilag két irányba tartott a hatvanas évek írói termése: egyrészt elemző szándékkal készült nagyobb terjedelmű elbeszélések, másrészt könnyed tárcanovellák, humoros színezetű karcolatok jelezték Karinthy Ferenc érdeklődését. Az analitikus elbeszélések elsősorban jellemtanulmányok, azt vizsgálják, hogy a különböző emberi egyéniségek miként viselkednek rendkívüli történelmi körülmények között. Ilyen analitikus elbeszélés a *Régi nyár* (1959), amely az ifjúság gondtalan napjainak rajzát állítja szembe a háború jellemromboló hatásának ábrázolásával. A novella hőse fiatal zászlós, aki csupán pár hétre hagyja oda addigi életének megszokott színterét, a pesti mulatót, de ez alatt a rövid idő alatt teljes mértékben alkalmazkodik a háború gyilkos szokásaihoz, végül maga is gyilkossá válik, anélkül, hogy bármi lelkiismeretfurdalást érezne. Karinthy voltaképpen a hátország békéjének hazug voltát leplezi le, arra utal, hogy az „ancien régime"

rendezett felszíne mögött milyen barbár ösztönök bújnak meg, s a szervezett gyilkosság milyen könnyen fel tudja oldani a civilizációs gátlásokat. Jellemtanulmányok a *Hátország*, *Az utolsó Kollonits* és az *Aranyidő* című elbeszélések, amellett mozgalmas képet adnak az ifjúság néhai környezetéről, egyszerre tragikus és groteszk történelmi tapasztalatairól.

Karinthy Ferenc karcolatait és tárcáit *Ez-az, avagy a bicikliző tigris* (1965) című kötetében gyűjtötte össze, ehhez csatlakoznak még *Nyelvelés* (1964) című kötetének általában ugyancsak tárcaformában írott nyelvhelyességi jegyzetei. Írói apróságokat, köznapi megfigyeléseket rögzítenek ezek a karcolatok, s miközben a mindennapi élet apró fonákságait bírálják, az író élvezetes humorát is fel tudják villantani.

Elbeszéléseinek összegyűjtése után bontakozott ki igazán Karinthy Ferenc drámairói kedve és tehetsége, mintha a műfajváltásban is azt juttatta volna kifejezésre, hogy munkásságának egy korszaka lezárult, az életmű belső folytonossága ugyanakkor helyreállt. Az elbeszélő prózához *Epepe* (1970) című regényével tért vissza, s ezzel a regénnyel némiképp zavarba hozta kritikusait. A regény fantasztikus története, irreális környezetrajza ugyanis elüt attól az epikai világtól, amelyet korábbi és későbbi munkássága során létrehozott. Cselekményének színtere egy hatalmas és áttekinthetetlen képzeletbeli város, valóságos labirintus, s mint ilyen, a mítoszok félelmetes útvesztőinek jelenkori örököse. A végeláthatatlan metropolist sűrű embertömeg népesíti be, sugárútjain és sikátorain éjjel-nappal mérhetetlen sokaság áramlik. A város határtalan méretei és szörnyű zsúfoltsága következtében maga a megelevenedett lidércnyomás, a fantasztikus irodalom szorongásos rémlátomásai szokták ehhez hasonlóan leírni az emberiség jövendő életét. Ebbe a nyomasztó világba érkezik a regény gyanútlan hőse, Budai, a *Kentaur* Ősi Ivánjának és a *Budapesti tavasz* Pintér Zoltánjának közeli rokona. Eredetileg egy nemzetközi nyelvészkongresszusra készült Helsinkibe, s valami fatális véletlen következtében jutott el az általa ismeretlen városba. Tisztázni szeretné helyzetét, s tovább szeretne utazni a finn fővárosba, vagy hazatérni Budapestre. Csakhogy senkivel sem képes szót érteni, noha szinte minden európai nyelven beszél, s a nagyobb keleti nyelvekhez is konyít. A városlakók bizonytalan hadarását és rovásírásszerű betűjeleit azonban képtelen megérteni, hiába tanulmányozza az utcai feliratokat, vásárol könyveket és újságokat, próbál szóba ereszkedni az ismeretlen város polgáraival s állít fel mindig új írás- és szófejtési elméleteket: kísérletei rendre összeomlanak.

Az érthetetlen és megfejthetetlen nyelv mellett más olyan tulajdonságai is vannak a városnak, amelyek az irrealitás benyomását keltik, ilyen a városi sportpályán végignézett mérkőzés és a hatalmas bazilikában látott szertartás, amely egy teljesen ismeretlen vallás rítusait, jelképeit vonultatja fel. Mindez nemcsak a civilizált világban tapasztalt szokásoktól, életformáktól különbözik; Epepe maga az abszurditás, amelynek a józan ész tanítása szerint nem is szabadna léteznie. A képtelen város ugyanakkor nemcsak eltér az ismert valóságtól, számos tulajdonságában meg is egyezik vele: nemcsak a földi természet ritkán feltűnő jellegzetességeiben, hanem társadalmának látható felépítésében, kereskedelmi

életében, illetve azokban a köznapi tapasztalatokban, amelyeket Budai a szállodában, az utcákon, a boltokban, a vidámparkban, a nyilvánosházban és a börtönben szerez. Az irreális városóriás mindennapi életének a legtöbb eleme valóságos földi városok életére emlékeztet, de emlékeztet a hazai eseményekre is: a regény utolsó előtti fejezetében bemutatott váratlan felkelés ábrázolása nyilvánvalóan azokra a személyes tapasztalatokra épül, amelyeket az író 1956 tragikus őszén szerzett. A valóság és a képtelenség egymást szövi át az *Epepé*ben, a köznapi módon reális mozzanatok egy önmagában irreális rendszer alkotóelemei lesznek, az egész képtelenség pedig az általunk megszokott világ abszurd tulajdonságait emeli ki. A regényben életre keltett lidérces világ szinte minden részletében arra a köznapi valóságra épül, amelyet mi is tapasztalunk, éppen ezeknek a köznapi valóságelemeknek a meglepően újszerű összefüggésbe állítása hozza létre az epikai konstrukció abszurditását, „valóságfeletti" jellegét.

Mindez valójában statikus regényvilágot ígér, Karinthy Ferenc műve arról számol be, hogy a magyar nyelvésznek tulajdonképpen alig sikerül az ismeretlen város lakóival kapcsolatba lépnie, magáról a városóriásról valami fontosat megtudnia. A történetnek ilyen módon alig van cselekménye, egyáltalán nincs olyan epikai közege, amelyben az emberi kapcsolatok dinamikája kibontakozhatna. Az események időbeli viszonyai sem lényegesek, fel kell figyelnünk arra a többször is elhangzó írói kijelentésre, miszerint Budainak nincs órája, és alig tudja az idő múlását nyomon követni. Ezt a hangsúlyosan statikus regénytörténetet végül is az hozza dinamikus mozgásba, hogy a nyelvésznek, mivel nem tudja szállodai számláját kiegyenlíteni, el kell hagynia szálláshelyét, kiköltözik a vásárcsarnokba, rakodómunkát végez, egy olyan „alvilági" létbe kerül, amellyel addig nem is találkozott. Ez előtt a fordulat előtt a történetben inkább az abszurd realitásnak, utána pedig a fantasztikus és groteszk abszurditásnak van alakító szerepe. Ennek a fantasztikumnak jellegzetes példája az Epepében lezajló forradalom, amely Budai számára érthetetlenül kezdődik és fejeződik be, ugyanis csak annyit sikerült megfigyelnie, hogy az embertömegeket váratlanul mozgásba lendítő szenvedélyek véres káoszt idéznek elő, hogy végül apatikus közönybe fulladjanak.

A valóságos motívumok nyomán kialakított abszurd regényvilág a történet irodalomtörténeti előzményeinek, műfajtörténeti helyének megjelölésére ösztönözte a kritikusokat. Bodnár György a pikareszk hagyományokra, Réz Pál az elidegenedés modern regénymítoszára, Szalay Károly Karinthy Frigyes „swifti" indíttatású szatíráira hivatkozott. E rokonítások általában az anti-utópikus regényparabolák között helyezik el az *Epepét*, nyilvánvalóan nem indokolatlanul. A regény mindazonáltal még egy műfajtörténeti hagyományhoz kapcsolódik: az „államregények" között is elhelyezhető, mégpedig azok között a modern államregények — például Huxley *Szép új világ*, Orwell *1984*, Déry Tibor *G. A. úr X-ben* című művei — között, amelyek a klasszikus „államregények" idealizált társadalmi utópiájával szemben a hatalmas világvárosok kialakulása, a társadalmi méretekben terjedő elidegenedés okozta veszélyekre mutatnak rá.

Karinthy Ferenc műve az emberek közötti kommunikáció elsorvadásának, kiüresedésének veszélyére figyelmeztet, nemcsak ábrázolni akarja ezeket a

veszedelmeket, meg is kíván küzdeni velük. A modern anti-utópisztikus „állam-regény" igen gyakran a humánus értékek végső megsemmisülésének szorongató látomását vetíti elénk, az *Epepe* velük szemben hangot ad annak a reménynek is, hogy ezek az értékek megvédhetők. Fenntartásuk legfontosabb záloga az emberi öntudat és az az állandó küzdelem, amely következetesen szembefordul a sötétség erőivel. A regény nemcsak a lidércnyomássá váló elidegenedés és személyiségvesztés epikus parabolája, hanem ezé a makacs küzdelemé is: Budai sohasem alkuszik meg mostoha sorsával, mindvégig megőrzi józan eszét, s azon fáradozik, hogy megtalálja a hazavezető utat. Az abszurditás világában ő képviseli az emberi öntudatot, és ebből az öntudatból meríti reményeit: „Újra és újra megrohanta a félelem, hogy elméje föladja a reménytelen küzdelmet, belesüllyed a káoszba, mely körülveszi, vagy apadt-szürke, tétova melankóliába merül. Pedig hát nincs más fegyvere, csakis a tiszta öntudat, az egyetlen keresőlámpa, amit nekiszegezhet ennek az éber lázálomnak."

A regényparabola után, amely minden szokatlansága ellenére sem jelentett kitérőt Karinthy Ferenc írói pályáján, ismét a realisztikus történet és az előadásmód kap nagyobb szerepet munkásságában. Néhány nagynovella, számtalan apró karcolat és az *Ősbemutató* (1972) című kisregény jelzi, hogy a hetvenes évek változó magyar valósága, illetve részben még mindig a háborús ifjúság tapasztalatai kötik le érdeklődését. Ez az érdeklődés kielégíthetetlennek látszik, az élet minden területére kiterjed, minden tapasztalatot meg akar hódítani. „Ahogy öregszem — mondja a kisregény hőse —, annál mohóbb és kielégíthetetlenebb a tudásszomjam. Egyre újabb nyelveket tanulnék, vén fejjel szószedeteket, igeragozást biflázok, mint egy kisdiák. És nem a vélemények, bölcsességek, filozófiák érdekelnek, dehogyis, köszönöm, écákkal el vagyok látva. Hanem a tények, megint és ismét a tények kifogyhatatlanul, adatok, számok, tételek vég nélkül. Bújni a lexikonokat, kézikönyveket, és ha utazom, rám zárják a múzeumokat, és bogarászni a bédekkerek apró betűs fejezeteit, és utánajárni és -lapozni mindennek, hol, mikor, hányan, miből, mennyiért, és így tovább, reménytelenül... Reménytelenül, mert hiszen ki bírja kimerni a tengert?... És... milyen gyalázatosan rossz hatásfok: írásaimban legföljebb egymilliomod részüket használhatom fel, jó esetben. Igen ám, de, hogy ez a helyén legyen, pontosan üljön, hiába, kell a többi is, anélkül nem megy, mögötte az a kilencszázezer-kilencvenkilenc, az egész nyomasztó, roppant hinterland a szürkeállományban..."

A tapasztalatszerzés vágya vitte Karinthy Ferencet a miskolci, a szegedi, végül a debreceni színházhoz. 1966 és 1975 között mindhárom vidéki városban mint dramaturg dolgozott. Valójában az *Ősbemutató* is e színházi tapasztalatok, közelebbről a szegedi élmények nyomán született; hőse, Tábori Titusz Vak Béla című „történelmi arabeszkjének" ősbemutatójára utazik el a vidéki városba. Az előadást követő bankett, majd az éjszakai mulatozás során ismeri meg a város életét, a színház körül folyó kicsinyes intrikákat, a vidéki művészértelmiség gondjait. Ennek a vidéki életnek az ironikus panorámáját mutatja be a regény, amelynek azonban vallomásos mondanivalója is van: Karinthy Ferenc a drámaíró mesterség műhelygondjairól beszél, a színházi életben szerzett tapasztalatait

foglalja össze, és a magyar középkor történetén elmélkedve a nemzeti múlt és kultúra iránt érzett ragaszkodását is kifejezi. Minden pátosz nélkül, kissé az önirónia hangján, mégis érezhető komolysággal tesz erről személyes vallomást: „számomra egyre végzetesebb ügy az idetartozásom, átok vagy áldás, egyre sorsszerűbben vállalom. Az egész múltat, mindenestül, amiben ugyanúgy benne van Vak Béla és Borisz, és igenis, Árpád és Zalán, Werbőczi és Dózsa, most kezdem hajazni, őszülő hajjal, hogy ez mit jelent... Lehet, mondhatják, hogy ez nekem nem áll jól, mit ugrál és magyarkodik ez a derekas pesti flasztervilág és kávéházi ázalék — hát akkor is, azért is! Mert én úgy vallom, teljességében, Etelköztől az Emke-aluljáróig, a Tihanyi Alapítólevéltől meg a Szent Gellért-legenda paraszt-asszonyától, a magyarok szimfóniájától a rikkancsok és ószeresek és jégkorong-szurkolók óbégatásáig. Nem látjátok, marhák, hogy a világűr világürességében ez az egyetlen, amiben megkapaszkodhatunk?"

A szüntelenül változó, új arcot öltő valóság megismerésének vágya irányítja Karinthy Ferenc mindig megújuló művészi kíváncsiságát. Nemcsak az országot járja, körülnéz a nagyvilágban is: 1968—1969-ben amerikai meghívásnak tesz eleget, New Yorkban, Los Angelesben tart egyetemi előadásokat, 1971-ben Japánban és Egyiptomban jár, 1972-ben ismét az Egyesült Államokba utazik, fél évet tölt ott az iowai íróprogram vendégeként, 1973-ban Szibériába látogat, a magyarság osztják és vogul nyelvrokonait keresi fel, 1974-ben újra Amerikába, majd Ausztráliába megy, 1976-ban pedig írószövetségi meghívásra Kubát tanulmányozza. Írói világa sokat gazdagodik ezeknek az utazásoknak a nyomán, külföldi, elsősorban amerikai tapasztalataival vet számot a *Hosszú weekend, Betty, Szegény Magyarország* és *Korallzátony* című elbeszéléseiben. Különösen vonzódik a mediterrán világhoz, ebben a világban: a görög szigeteken vagy Itáliában játszódik a *Marich Géza utolsó kalandjai* és az *Alvilági napló* című novella, valamint az *X utolsó kalandja* című kisregény. Ezekben a nagyobb lélegzetű elbeszélésekben személyes módon, nemegyszer ironikus színezettel mutatja be a távoli országokkal és idegen életformákkal ismerkedő magyar élményeit, felismeréseit, illetve a modern világban dúló társadalmi és politikai feszültségeket. Ezek sorában az *X utolsó kalandja* (1982) című kisregény a minden emberi értéken átgázoló terrorizmus működéséről ad képet. A kalandos történetet gunyoros hang színezi, a cselekménybe szőtt játékos mitológia is az irónia színeit mutatja. De számot vet a magyar társadalom újabb keletű konfliktusaival is: színpadi változatában is sikert arató *Házszentelő* című elbeszélése azt mutatja be, hogy néhány vezető állású ember miként válik egy bűnpártolási ügy következtében egymás cinkosává, s ifjúságuk forradalmi szándékait megcsúfolva hogyan veszi át az „ancien régime" uralkodó osztályának közösségellenes etikáját. Ez az elbeszélés is az emberi és társadalmi értékek megrendült helyzetével vet számot, midőn leleplezi azokat a vidéki kiskirályokat, akik először kiváltságokat szereznek maguknak, majd bűnszövetségben védik meg kiváltságaikat. A közösségi értékeket már azok a fiatalok képviselik, akik bátran szembe tudnak fordulni a bűnszövetkezet mesterkedéseivel.

A hetvenes évek elbeszéléseit, illetve karcolatait a *Három huszár* (1971), *Leányfalu és vidéke* (1973), *Végtelen szőnyeg* (1974), *Harminchárom* (1977), *Marich Géza utolsó kalandja* (1978) és *Alvilági napló* (1979) című kötetek gyűjtik össze s 1979-ben megindult Karinthy Ferenc műveinek gyűjteményes sorozata is. Széles körű epikai panoráma bontakozik ki ezekből az elbeszélésekből, „enciklopédikus" kép, amely a magyar értelmiség, elsősorban az alkotóművészek életének egy egész korszakát mutatja be. Szerepet kapnak az ifjúság nosztalgikus emlékei, a háborús évek drámai és a pesti ostrom kalandos eseményei, a hatvanas évek irodalmi-színházi élete, illetve a külföldön szerzett tapasztalatok. Vannak személyesebb, vallomásosabb leírásai, amelyek egy önéletrajzi regény mozaikdarabjai is lehetnének (*Mi van a Dunában?*, *Szégyen*, *Vaskor*, *Betty*, *Hosszú weekend*, *Szegény Magyarország*, *Alvilági napló*), és vannak elemző kritikával készült jellemtanulmányai, egy panorámikus értelmiségi regény építőkövei (*Harminchárom*, *Mélyvízi hal*, *Egy fiók mélyén*, *Visszajátszás*, *Gyászmise*, *Marich Géza utolsó kalandja*). Ezekből az elbeszélésekből egy virtuális értelmiségi regény kompozíciója bontakozik ki, már csak az epikai anyag közös volta, a fontosabb szereplők állandósága következtében is: a novellák hősei a későbbi elbeszélésekben többször is visszatérnek, esetleg mellékszereplők gyanánt, máskor pedig a korábban csupán vázlatosan kidolgozott mellékfigurák kapnak árnyaltabb, gazdagabb személyiségrajzot. Maga Karinthy Ferenc is tudatában van annak, hogy kisebb-nagyobb írásai az epikai anyag mélyebb rétegei és az alakítás hasonlósága következtében összefüggenek egymással. Egy 1975-ös nyilatkozatában ő maga is ennek az anyagnak a regényszerű feldolgozására utalt: „Mi lett azokból az emberekből, akik 1945-ben tíz-vagy húsz-vagy harmincévesek voltak? Ki hol állt akkor a sakktáblán, hol áll most, és hol állt közben, honnan hová lépett, kit ütöttek le, és ki ütötte le? Ennek a krónikájával még jobbára adós irodalmunk. A sematizmus korszakában nem írhattuk meg igazul a nagy változásokat, mert a valóság nem fért bele a kötelező kategóriákba. De ebből az adósságból mindmáig keveset törlesztettünk."

A maga részéről *Harminchárom* című kötetének összeállításával próbálta az adósság egy részét törleszteni: ennek az elbeszélésciklusnak a darabjai a háború kezdete óta eltelt harminchárom esztendő értelmiségi történetét fogják át. A *Régi nyár*, a *Harminchárom*, az *Egy fiók mélyén*, az *Aranyidő*, a *Szégyen*, a *Mélyvízi hal* és a *Házszentelő* című elbeszélések követik egymást. Ennek a sorozatnak a főszereplői: Bártfai Dénes, a gyilkossá züllött zászlós, D.-né, akinek alakja és sorsa az író édesanyjának szenvedélyes egyéniségét és tragikus végzetét sejteti; Beregi, a minden veszedelmet ravaszul túlélő ügyes élősködő; Marich Géza, a tehetséges, de zavaros életet élő színházi rendező és Durovecz /Duray Olga, a munkáslányból lett színésznő, aki összeroppan a művészélet emberi konfliktusaiban; végül maga az író: az ő személyük kapcsolja egymáshoz az elbeszélésfüzér darabjait. De nemcsak az ismétlődő szereplők teremtik meg a nagyobb epikai kompozíciót, az írói nézőpont azonossága, az egymást követő elbeszélésekből mind teljesebben kibontakozó analitikus módszer is, amely a közelmúlt és a jelen erősen kritikai ábrázolása révén ad képet a magyar társadalom vétkeiről és mulasztásairól. Az olvasónak az a

benyomása, hogy egy tágasabb szellemi horizontot átfogó regény mozaikdarabjait ismeri meg, valójában egy töredékes szerkezetű regényt, amely a magyar értelmiség egy nemzedékének történetét tekinti át.

*Kiadások*

Szellemidézés. 1946. — Kentaur. 1947. — Párbaj a csatamezőn. 1948. — Pilvax. 1948. — Szép élet. 1949. — Kőművesek. 1950. — Útközben. 1950. — Budapesti tavasz. 1953. — Hazai tudósítások. 1954. — Irodalmi történetek. 1956. — Kötéltánc. 1958. — Ferencvárosi szív. 1960. — Kék-zöld Florida. 1962. — Nyelvelés. 1964. — Téli fürdő. 1964. — Ez-az, avagy a bicikliző tigris. 1965. — Hátország. 1965. — Víz fölött, víz alatt. 1966. — Epepe. 1970. — Három huszár.—Kentaur. 1971. — Ősbemutató.—Don Juan éjszakája. 1972. — Leányfalu és vidéke. 1973. — Végtelen szőnyeg. 1974. — Harminchárom. 1977.

*Irodalom*

*Kenyeres Imre:* Karinthy Ferenc: Szellemidézés. Diár 1946. ápr.—szept. 39—40. — *Sőtér István:* Karinthy Ferenc: Szellemidézés. Mk 1946. 547—550. — *Kenyeres Imre:* Karinthy Ferenc: Kentaur. Diár 1947. 134. — *Keszi Imre:* Karinthy Ferenc: Kentaur. SzabN 1947. ápr. 11. — *Kótzián Katalin:* Karinthy Ferenc három regénye. *K. K.:* Lényeg és forma. 1947. 49—63. — *Király István:* Karinthy Ferenc: Szép élet. SzabN 1949. dec. 29. — *Szabolcsi Miklós:* Karinthy Ferenc: Szép élet. Csill 1950. 27. sz. 54—55. — *Erdei Sándor:* Karinthy Ferenc: Budapesti tavasz. TársSzle 1954. 2. sz. 156—160. — *Örkény István:* Karinthy Ferenc: Budapesti tavasz. IÚ 1954. 3. sz. — *Pándi Pál:* Karinthy Ferenc: Budapesti tavasz. Csill 1954. 934—941. és *P. P.:* Viták és kritikák. 1954. 143—155. — *Ungvári Tamás:* Karinthy Ferenc: Budapesti tavasz. ÚH 1954. 2. sz. 82—86. — *Devecseri Gábor:* Karinthy Ferencről. IÚ 1955. 12. sz. — *Herceg János:* Karinthy Ferenc: Budapesti tavasz. Híd 1955. 832—833. — *Lékay Ottó:* Hogyan születik a regény? Beszélgetés egy íróval. Karinthy Ferenc: Budapesti tavasz. A Könyv 1955. 75—77. — *Márkus István:* Karinthy Ferenc: Hazai tudósítások. ÚH 1955. 2. sz. 91—94. — *Rényi Péter:* Karinthy Ferenc: Hazai tudósítások. SzabN 1955. febr. 25. — *Ungvári Tamás:* Karinthy Ferenc: Hazai tudósítások. TársSz 1955. 2—3. sz. 215—221. — *Ungvári Tamás:* Négy magyar író. A Könyv 1955. 21—23. — *Devecseri Gábor:* Karinthy Frigyesről és Karinthy Ferencről, az Irodalmi történetek alkalmából. IÚ 1956. 27. sz. — *Gáll István:* Karinthy Ferenc: Irodalmi történetek. Dt 1956. 18. sz. 93—95. — *Réz Pál:* Karinthy Ferenc: Irodalmi történetek. MüvN 1956. 29. sz. — *Szabolcsi Miklós:* Karinthy Ferenc: Irodalmi történetek. SzabN 1956. jún. 7. — *Zolnay Vilmos:* A mai riport. *Z. V.:* Kalandozások az irodalomban. 1956. 175—185. — *Szabó György:* Karinthy Ferenc: Ferencvárosi szív. ÉI 1960. 44. sz. — *Galsai Pongrác:* Karinthy Ferenc: Ferencvárosi szív. Kort 1961. 1. sz. 146—147. — *Wéber Antal:* Karinthy Ferenc: Ferencvárosi szív. ÚÍ 1961. 1. sz. 94—96. — *Kéry László:* Karinthy Ferenc: Kék-zöld Florida. ÉI 1962. 42. sz. — *Nagy Péter:* Karinthy Ferenc: Kék-zöld Florida. MNemzet 1962. okt. 21. és *N. P.:* Rosta. 1965. 372—375. — *Fülöp László:* Karinthy Ferenc: Kék-zöld Florida. Alf 1963. 8. sz. 89—90. — *Hermann István:* Karinthy Ferenc: Kék-zöld Florida. Kort 1963. 299—301. — *Király István:* Néhány szó a szerkesztői „koncepcióról". Kort 1963. 478—479. — *Szabó Ede:* Karinthy Ferenc: Kék-zöld Florida. ÚÍ 1963. 380—381. — *Dersi Tamás:* Karinthy Ferenc: Téli fürdő. Kr 1964. 5. sz. 61—62. — *Györe Imre:* Karinthy Ferenc: Téli fürdő. MNemzet 1964. ápr. 9. — *Kőszeg Ferenc:* Karinthy Ferenc: Téli fürdő. Látóh 1964. 519—520. — *Abody Béla:* A viszontlátás élvezete. ÉI 1965. 26. sz. — *Farkas László:* Két könyv a jelenről. ÚÍ 1965. 11. sz. 121—122. — *Fábián Pál:* Karinthy Ferenc: Nyelvelés. MNyr 1965. 97—98. — *Hary Márta:* Karinthy Ferenc: Hátország. Nszava 1965. júl. 19. — *Nagy Péter:* Sokatmondó semmiségek, avagy Cini papucsban. ÉI 1965. 51. sz. — *Ruffy Péter:* Karinthy Ferenc: Ez-az avagy a bicikliző tigris. MNemzet 1965. dec. 12. — *Zelk Zoltán:* Karinthy Ferenc: Ez-az avagy a bicikliző tigris. Tük 1965. 50. sz. — *Darázs Endre:* Hét új könyvről tömören. ÚÍ 1966. 1. sz. 123. — *Fülöp László:* Karinthy Ferenc: Hátország. Kort 1966. 1335—1337. — *Csurka István:* Karinthy Ferenc: Víz fölött, víz alatt. ÚÍ 1967. 4. sz. 122—125. — *Pomogáts Béla:* Víz fölött, víz alatt. Kr 1967. 4. sz. 50—51.

— *Szabó B. István:* Karinthy Ferenc: Víz fölött, víz alatt. Kort 1967. 1665—1668. — *Béládi Miklós:* Karinthy Ferenc: Szellemidézés. Kr 1968. 3. sz. 61—63. — *Földes Anna:* Történelmi regény — jelenidőben. *F. A.:* Húsz év — húsz regény. 1968. 182—197. — *Pomogáts Béla:* Karinthy Ferenc. Je 1968. 180—186. — *Bedő István:* Karinthy Ferenc: Epepe. MNemzet 1969. nov. 19. — *Faragó Vilmos:* Éber lázálom. ÉI 1970. 51. sz. — *Alexa Károly:* Karinthy Ferenc: Epepe. Nszab 1971. febr. 4. — *Bereczky László:* Karinthy Ferenc: Három huszár. TársSz 1971. 5. sz. 88—89. — *Földes Anna:* Budai úr kastélyvárosban. Kort 1971. 951—954. és *F. A.:* Próza jelen időben. 1976. 159—170. — *Gáll István:* Tévelygő hősök. MH 1971. jan. 23. — *Iszlai Zoltán:* Három huszár. Kort 1972. 646—648. — *Lichtmann Tamás:* Karinthy Ferenc újabb műveiről. Alf 1971. 5. sz. 73—75. — *Réz Pál:* Karinthy Ferenc: Epepe. Kr 1971. 4. sz. 43—47. és *R. P.:* Kulcsok és kérdőjelek. 1973. 360—372. — *Szabó B. István:* A metropolis fogságában. ÚÍ 1971. 5. sz. 111—113. — *Szalay Károly:* Három huszár Epepében. Napj 1971. 9. sz. 8. — *Mezei András:* Megkérdeztük Karinthy Ferencet: Miért borítja ki a családi fiókot? ÉI 1973. 15. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük... 1976. 75—79. — (*N.*): Műhelybeszélgetés Karinthy Ferenccel. Nszab 1973. szept. 30. — *Császár István:* Akivel megtörténik az irodalom. ÚÍ 1974. 5. sz. 113—115. — *Almási Miklós:* Karinthy Ferenc: Végtelen szőnyeg. MNemzet 1974. nov. 17. — *Bárdos Pál:* Karinthy és a szellemek. Nszab 1974. nov. 7. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Karinthy Ferenccel. Je 1974. 307—316. és *B. B.:* Délutáni beszélgetések. 1978. 363—386. — *Ungvári Tamás:* Karinthy Ferenc: Leányfalu és vidéke. MNemzet 1974. jan. 27. — *Erdődy Edit:* Karinthy Ferenc: Végtelen szőnyeg. Je 1975. 666—667. — *Gáll István:* Kitágult szemhatár. ÚÍ 1975. 2. sz. 102—103. és *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 90—94. — *Jankovics József:* Szülőföldjeim. Lágymányosi beszélgetés Karinthy Ferenccel. Kort 1975. 201—210. — *Kis Pintér Imre:* Játékos irodalom. ÉI 1975. 4. sz. — *Kabdebó Lóránt:* A szabályosság varázsával. Napj. 1975. 1. sz. 10. — *Szász Imre:* Karinthy Ferenc: Végtelen szőnyeg. MH 1975. febr. 22. — *Szávai János:* Karinthy Ferenc: Végtelen szőnyeg. Kr 1975. 2. sz. 25—26. és *Sz. J.:* Zsendül-e a fügefa ága? 1984. 191—193. — *Bodnár György:* A képtelenség igazsága. *B. Gy.:* Törvénykeresők. 1976. 469—475. — *Nagy Péter:* Karinthy Ferenc: Kötéltánc. ItK 1976. 485—489. — *Pomogáts Béla:* Karinthy Ferenc: Budapesti tavasz. *P. B.:* Regénytükör. 1977. 136—143.

# SARKADI IMRE
(1921—1961)

*Az átmeneti kor írója*

„... Gyönyörű és állandó ugrándozás predestináció és szabad akarat közt, alkati meghatározottság és kondicionált reflexek közt... Ha a reflexek feltételeit mi magunk is elő tudjuk állítani, akkor nincs alkati predestináció... S ha mások, a környezet is elő tudja állítani a mi reflexeink feltételeit, akkor... még a választás szabadsága sincs meg. De micsoda széles margók a kivételeknek! S ezek az aszkéták... ezek figyelnek és nyugodtan sétálnak a margókon, anélkül, hogy a szabályok vonzásába belerántaná őket valami. Ez, ez komolyan nem rossz gondolat" — mondja Kis János, az *Oszlopos Simeon* című Sarkadi-dráma főhőse a darab első felvonásában. S bár később világosan kiderül, amit különben már e monológ hangsúlyozott iróniájából, az alaphelyzet elriasztó képtelenségéből, a hős kétségbeesett és eszeveszett fantáziálásából is sejteni lehet, hogy milyen kétségbeesett, a szó szoros értelmében végzetes gondolat ez, mégis írói önvallomás és önítélet fogalmazódik meg benne, s amint maga a dráma egy pálya keserű és kegyetlen mérlege, úgy e végletekig kiélezett és kérkedő elvontsággal megfogalmazott tétel az életmű rejtett alapelve. Ezt igazolja az a tény is, hogy az író élete főművének tekintette az *Oszlopos Simeont*, melynek témájával már röviddel pályakezdése után is foglalkozott, több ízben visszatért hozzá, s végső formáját közvetlenül halála előtt alakította ki. Vitathatatlannak tetszik, hogy egyfelől a „margókon való ugrándozás", vagyis a szükségszerűségnek fittyet hányó „szabadság" kalandos mámora és veszélye, másfelől a vágyódás a közösségben való otthonosságra, a megtartó „szabályok vonzására", egyszersmind a rettegés mindennemű kiszolgáltatottságtól: az egész életművön végigvonuló, egymásba játszó és egymással feleselő, gyakran áttételes és önmagukban is ellentett alaptendenciák; kirajzolták az egész életmű fő erővonalait.

Sarkadi mélyen élte át és fejezte ki az átmeneti kor ellentétes tendenciáit, mégpedig ezeknek minden vetületében, kibontakozásuknak szinte minden fázisában. Kivételes művészi intenzitással és eszmei tisztánlátással tudta megragadni a szocialista építés kezdeti éveinek nagy társadalmi konfliktusait, majd később az új társadalom alapvető etikai problémáit. Móricz Zsigmond öröksége, a magyar szépprózai hagyomány s egyes népi írók szigorú, empirikus valóságtisztelete erősen nyomot hagyott prózáján, de benne vibrál a szürrealizmus játékossága, a modern irodalom intellektuális feszültsége is. A riportázsba, publicisztikába hajló szociográfizmustól az elvont bölcseleti gondolatokig cikáznak írásai, hatalmas, habár némiképpen rendezetlen élmény- és műveltséganyagot sűrítve magukba. Stílusa is sajátos együttese az élőbeszéd „laza" természetességének, és — főleg utolsó műveiben — a fogalmazás aprólékos pontosságának. Nemzedékének összefoglaló igényű tehetsége volt: utolsó éveire elhatalmasodó betegsége és hirtelen halála az elmúlt évtizedek nagyvonalú prózai szintézisének kiteljesítésében akadályozták meg.

Bár az önéletrajzi utalásokat műveiben mindig kerülni igyekezett, családi körülményei, Debrecenben töltött ifjúságának élményvilága sokféle módon motiválják írásait. A népes Sarkadi-família eleven példa volt számára: eleven modell, melynek sorsában, széthullásában nagy társadalmi erők egymásnak feszülését érezhette. Kurtanemes ősök és nagy tekintélyű, nagy tudású vidéki tanáremberek; virilisták és civisek, „tősgyökeresek" és „jöttmentek", emigrációra kényszerült kommunista pártfunkcionáriusok a nagybátyjai és nagynénjei. Múltba süppedt sírva vigadás, reformeri illúziók, reformeri elszántság, tudós buzgalom és kalandor csapongás: számára mindez nem pusztán olvasmányélmény, hanem közvetlen családi probléma és tapasztalat. Ilyen az örök egzisztenciális bizonytalanság, létszorongás és a széthullás veszedelme is. Gyermek még, amikor apja meghal rákban, majd az idősebb nővér is ugyanebben a betegségben, s amikor az ötvenes évek végén anyját is a rák viszi el, ő maga pedig súlyos műtéten esik át, gyanúja kényszerképzetté rögződik, hogy benne is ott az örökölt kór. Ott is volt, jóllehet nem a rák, de a túlérzékenységben és szélsőséges önértékelésekben kiütköző terhes családi örökség. Szülővárosában iratkozott az egyetemre, de nyomasztó anyagi helyzetük és a háborús összeomlás miatt tanulmányait nem tudta befejezni. Diákéveiben a legkülönfélébb munkákat vállalta: gyógyszertárban segített ki, nyomdászkodott, részesaratónak, kubikusnak állt, a háború utolsó éveiben a helyi lapokba már írogatott is. Hihetetlen mohósággal tágítja tudását, belekóstol minden tudományba a modern szociológiától a matematikáig; egyszerre vonzódik Tolsztojhoz és André Gide-hez, Nietzschéhez és Karácsony Sándorhoz, az akkortájt feltűnt „népköltőhöz", Gellért Sándorhoz, illetve Szabó Lőrinchez, akihez hasonlóan ő is „meg akart ismerni minden emberit, ha üdvözít, ha pokolra taszít". Kitűnő tornász, edzett, szívós sportember és ingatag intellektuel, aki gyakorta az alkohollal fokozza szellemi felfedezéseinek mámorát vagy ellensúlyozza belső bizonytalanságát.

1945 végén Darvas József meghívására a Szabad Szó munkatársa, majd alig több mint egy év múlva a lap felelős szerkesztője lesz. Rengeteget dolgozik, eleinte csak riportokat, majd folytatásos, meglehetősen igénytelen tárcaregényt ír; 1947 elejétől novelláit is közlik az irodalmi lapok. Riportjaiban és szociográfiáiban a földreform után kialakult helyzetet méri fel. Alig másfél év leforgása alatt bekalandozta az egész országot Szatmártól Zaláig, főleg azonban kedves pátriáját, a Hajdúságot, a Kunságot és Bihart látogatja szívesen. Írásai szétvágták a hamis optimizmus ködét, föltárták, hogy a földreformmal még nem oldódott meg a parasztprobléma, hogy a faluban elkeseredett harc folyik, és új átrendeződés veszélye fenyeget; az újgazdák ki vannak szolgáltatva a tehetősebb régieknek, a spekulánsoknak, az újjáéledt kapitalizmus különböző formáinak; s e felismerések során a forradalom elbürokratizálódásának nagyon is valóságos tendenciáira is rámutatott. Politikai radikalizmusa a kisparaszti gazdaság lehetőségeinek túlbecsülésével párosult. A földtulajdon, a termelőeszközök közösségének elvét, a szövetkezés „artyel"-típusát, általában a nagyüzemi gazdálkodást akkoriban elvetette. Fenntartásait 1947—48-

ban, főleg a Válaszban megjelent szociográfiáiban és országjáró naplóiban hangsúlyozta mind erősebben; jóllehet kényesen vigyázott rá, hogy a politikai reakciótól elhatárolja magát.

Míg tehát riportjaiban és szociográfiáiban engedett, sőt, fenntartásai ellenére igyekezett elébemenni a „szabályok vonzásának", szépírói kibontakozása annál inkább a „margókon való ugrándozás" jegyében történt. Elsőként megjelent novellájának, a *Kőműves Kelemennének* (1947) témája ugyan még népies ihletésre vall, de a balladai szituációt a modern lélektanban jártas, éles szemű, elemző hajlamú író vizsgálja, aki visszaborzad a gondolattól, hogy a közösség önfeláldozást, sőt véráldozatot követel az egyéntől, akinek sorsa így a vak véletlenen múlik. Egy valószínűleg korábban írt, halála után előkerült novellájában — *Az önámító halálában* (1947) — magabiztos iróniával fejti ki a világ káosz-voltát, és képviseli makacs empirizmusát; csak a tények igazak, a tények közti összefüggésekkel már mi ámítjuk magunkat, sőt sokszor a tények tény-volta is kétséges. A szépíró Sarkadi ez idő tájt a saját indeterminizmusát, filozófiátlan filozófiáját se vette komolyan, a novellaírás is játék, szórakozás volt a számára. Egyikét-másikát barátai bámulatba ejtésére rögtönözte, kéziratait elhagyogatta, publikálásukkal is alig törődött. Inkább innen ered, mint a szerkesztői értetlenségből, hogy viszonylag kevés jelent meg közülük, legtöbbje csak a halála után; valószínűleg teljesen megfeledkezett róluk. E novellákat azonban éppen nem a rögtönzöttség jellemzi: kiforrott, mesterségét fölényesen tudó íróra vallanak.

Az 1947-48-ban született írások világosan három csoportra különülnek. Az első csoport témája elvont, mitológiai; a modern franciák, főleg Gide és Camus hatására a hőskultuszt ironizálja bennük. Az *Ödipusz megvakul* (1948) című novellája tiszteletlen kacagás egy volt világ erkölcsein, egyáltalán mindenféle erkölcsön és világmagyarázaton, kivált a freudizmus tantételein. A hős thébai király nem azért vakítja meg magát, mert tudtán kívül vérfertőzést követett el, hanem mert hű maradt egy kedve ellenére való házasságban, s elszalasztotta azokat az örömöket, amelyek élvezetére, hiába szabadította fel hitvese halála, többé már nem képes. Ez az okos, de kétes értékű kamasz-fintor a *Párbaj az igazságért* (1948) című írásban, Hektor és Achilles történetében is visszatér, közvetlenebb utalásokkal a társadalmi harcok értelmetlenségére. Hektor fölényessége egy bomló életforma élvezőinek jellegzetes magatartása, legyőzője viszont buta, akinek muszáj harcolnia, mert, mint Hektor mondja, „szeretnétek elérni még, amit mi már elértünk", vagyis azt, hogy „a jog, a törvény, a vallás már mind az legyen, hogy én jól éljek". Ezek az írások meglehetősen kacér fitogtatással romlottságot tettetnek. Hogy emögött valami személyes és történelmi trauma bujkál, az *A szatír bőrében* (1948), Sarkadi egyik első művészi telitalálatában sejlik föl. Pedig felszínén e novella is a vaksors játékának mutatja az életet: Apolló azért nyúzza meg Marszüászt, a szatírt, mert nem sikerült légyottja a nimfával, és bűnbakot kellett találnia. De Marszüász csúfsága, kiszolgáltatottsága, mesterien hangsúlyozott ártatlansága és Apolló számító kegyetlensége, szakszerű szadizmusa, minden közvetlen utalás nélkül, pusztán a kontraszthatás erejével a fasiszta barbárságot idézi fel, az „übermensch"

szörnyeteg arcát leplezi le, s a gunyoros stílus alól szinte kibukik az író részvéte, döbbenete és kétségbeesett tanácstalansága.

A novellák második csoportjában, melynek témája is a háborús összeomlás, illetve a különféle polgári rétegek erkölcsi felbomlása, világosabban nyomon követhető az író akkori élményvilága, s az, hogy milyen módon keresi a fölbomlás ellenszerét. Egy félben maradt elbeszélésciklus, a *Pokolraszállás* (1948) hőse Zsigmond hadnagy, aki meg kíván győződni róla, hogy „birtokában van-e összes izmainak és idegeinek", ezért egy dermesztően hideg októberi hajnalon megfürdik egy patakban, majd — ugyancsak önedzésképp — elvágja egy német katona torkát, bár „a pribéket megölni elve ellen való", mert „marad belőlük úgyis elég". Zsigmond hadnagy ábrázolását nyilván *A Vatikán pincéi* című Gide-regény Lafcadiója ihlette. Sarkadi ugyanakkor komolyan hitt abban, hogy a ránk zúdult neandervölgyi világnak csak az kerekedhet fölébe, aki „birtokában van összes izmainak és idegeinek". Így vonzók lettek számára a Zsigmondok, nem annyira a nietzschei filozófia újraélése, mint inkább a kamaszos naiv felülkerekedni vágyás következtében, de mint éppen *A szatír bőre* is vall erről, korán ráérzett e típus ártalmasságára, a radikális individualizmus veszedelmére és hiábavalóságára. A pokolraszállás egyik forrása a tanácstalanság és a kétségbeesés; ez fejeződik ki művészi tökéllyel *A szökevény* (1948) című elbeszélésében, melynek katona hőse egy éjszaka otthagyja alakulatát, hogy viszontláthassa feleségét és családját, ezért aztán másnap reggel kivégzik. A novella formai bravúr is: a hős — aki voltaképp már halott — egyes szám első személyben idézi vissza, illetve éli át újra a történetet. Sarkadi mesterien tudja érzékeltetni ennek a „síron túli" irrealitásnak a pokolian valóságos voltát, és ennek hitelességét még inkább aláhúzza, hogy az „én" voltaképp nem is a novella hőse, hanem az író, aki az ártatlan halálraítélt bőrébe bújt, s a tulajdon üldöztetését és halálát szenvedi végig. *A szökevény*ben Sarkadi már teljes erővel kibontakoztatta azt a képességét, amely a modern magyar próza úttörőjévé tette: a teljes azonosulást hőse gondolat- és érzésvilágával, egyszersmind — éppen az azonosulás árán — a magasabbrendű, a hőse fölé növő objektivitást. E módszerrel élt a *Három játék*ban (1948) is, amely *A gyáva* című kisregény előképeként annak a megdöbbentő és önkritikus fölfedezésnek a tükre, hogy mint csap át a „margókon való ugrándozás" a testi és szellemi prostitúcióba, kitartottságba. Az első személyű elbeszélés itt artisztikus fogás: a novella önmagától megundorodó, önmagát eladó hősnője már nem is „ellenjátékos", s az egyik kedvesebb és esetlenül udvarló mellékalakban ismerjük föl az író alteregóját.

A novellák harmadik csoportjában országjárásának élményeit kísérelte meg művészileg feldolgozni (*Népgyűlés és hitvita*, 1947; *Népítélet*, 1948; *A pohártól a traktorig*, 1949). Ezekben az írásokban a móriczi próza útját járta, de érezhetően még csak félfigyelemmel. Így a novellák művészi intenzitása nem éri el az előző két csoportba tartozó legkiválóbb elbeszéléseket; túlságosan direkt áttételei riporteri tapasztalatainak.

1948 a nagy hódítás, az első nagy alkotói válság és világszemléleti fordulat éve Sarkadi pályáján. A riportok, szociográfiák és novellák mellett bírálatokat, tanulmányokat ír, többek között igen jelentős elemzést Németh László *Iszony*áról

és Joyce *Ulysses*éről; közben állandó színikritikusa a Válasznak. A feszített munkatempó, a rendezetlen élet és az elhatalmasodó alkoholizmus következtében elveszíti belső egyensúlyát: először kísérti meg a neuraszténiás önsorsrontás: a „rontsuk tovább a rosszat" gondolata. E jelszó kérkedő vállalása fogalmazódik meg az *Oszlopos Simeon* regényváltozatában; e munka azonban teljes művészi kudarccal járt, olyannyira, hogy fel is hagyott a kísérlettel, mielőtt befejezte volna. A kéziratos töredék az *Ulysses* és az *Iszony*, a két nagy olvasmányélmény megemésztetlen hatását mutatja: abszurd játék a gondolattal, hogy „a formák bomlanak, s nekem nincs jogom ezt feltartóztatni". Ami tizenhárom év múlva gyötrő élmény és élethalálharc lesz, az itt játékos, mámoros kérkedés. S bár a regény néhány passzusa csaknem szó szerint átkerült a drámai változatba is, a későbbi mű megdöbbentő erejének és igazságkeresésének még alig van nyoma. A regényváltozat inkább a világszemléleti zűrzavar szemléletes manifesztuma. Az író számára mégis hasznos volt e balsikerű kísérlet, mert végképp meggyőződhetett róla, hogy a „margókon való sétálás" közben sikerült magát kivetnie a társadalomból, mindennemű emberi együttélésből, egyszersmind önmagát is sikerült elveszítenie. 1948 végén bekövetkező világnézeti fordulatában ennek a fölismerésnek is szerepe volt, amint levonta írásai javából, riportjaiból és *A szatír bőr*éhez, *A szökevény*hez hasonló szintű elbeszéléseiből a megfelelő politikai következtetést is, tudniillik, hogy szépíróként is teljes elkötelezettséget kell vállalnia. Új tájékozódásában így sokféle motívum fonódott össze: egy igaz ügy önként vállalt szolgálatáé éppúgy, mint a kissé romantikus színezetű sorsvállalás a néppel, de a menekülésé is a romboló démonoktól, melyek valóságos természetét az *Oszlopos Simeon* írása közben fölismerte.

### *Az írói fordulat eredményei*

Új tájékozódásának — amely voltaképp egy kezdettől fogva lappangó tendencia tudatosulása — első maradandó művészi bizonysága a *Gál János útja* (1949) című kisregény. S bár voltak, akik a novelláira is fölfigyeltek már, a szélesebb nyilvánosság előtt ez a mű avatta íróvá, ebben értek be országjárásának tapasztalatai. A regény tudatosan a móriczi hagyomány folytatását tűzi ki művészi céljául; *A boldog ember* Joó Györgyének alakját akarta a változott körülmények között újrateremteni. Gál János útja azonban nem a muszáj-belenyugvásba, a szegényember-fatalizmus „boldogságába" visz, hanem a cselekvő élet nyugtalan örömébe. Önéletrajzi ihletésű ez is, mint legtöbb jelentős írása, s amint a jóeszű, de csaknem írástudatlan cselédfiú föleszmél a világra, próbálkozik a szerelemben s helyét keresi egy sok gond közt születő kis termelőszövetkezeti közösségben: úgy tágul ki a regény horizontja is a régi paraszti élet egyhangú szűkösségéből az országos gondokig. A hős naiv töprengéseit, természetes észjárását, apró gyanakvásait és nekibuzdulásait szeretetteljes iróniával eleveníti meg Sarkadi. A kis szövetkezet alapítói a maguk kezdeményezte tanácstalanságban és apró vétségeikben is forradalmibbak, mint a későbbi évek retusált pozitív hősei. A művészi módszer is adekvát a témával és a pillanattal, melyben született. A mélyreható

forradalmi változás, mely a magyar társadalom minden rétegét érintette, az átalakulás alaptendenciájának, eredményeinek tényszerű fölmérését követelte az irodalomtól és kivált vonatkozott ez az évszázadokig mozdulatlanságba dermedt paraszti világ ábrázolására. Így korántsem valamilyen művészi konzervativizmus, hanem a problémakör természete írta elő a realizmus hagyományos módszereinek alkalmazását s a szociográfikus elemek kiemelését: a nagyobb távú általánosításnak ekkor még nem értek meg a föltételei. A *Gál János útja* krónikaszerűsége egy történelmileg kivételes pillanat rögzítése, melynek sajátszerűségét kiemeli, nem pedig eltakarja a népélet fölfedezésének izgalma, az a boldog belefeledkezés, amivel Sarkadi a legapróbb mozzanatot is figyeli és ábrázolja. Később — az ő gyöngébb írásaiban is — konvencióvá merevedett ez a módszer, s alkalmatlanná vált a közvetettebb problémák, a tudat magasabb szintjein rögződő folyamatok kifejezésére, egészében epigonizmussá laposodott, egyelőre azonban más veszély fenyegette Gál Jánosék világát s az író önmagára találását: az elhatalmasodó dogmatizmus és az írói tudat sematikus eltorzulása, vagyis éppen a tények, az imént fölfedezett valóság elvesztése.

Az 1950—52 közötti három év művészileg csaknem terméketlen Sarkadi pályáján. A *Gál János útja* után ugyan megpróbálta az új társadalom keményebb, dramatikusabb összeütközéseit megragadni, ám eredendő hajlamát a konfliktusok kiélezésére, a nagyobb összefüggések feltárására keresztezte mind a sematizmus leegyszerűsítő tendenciája *(Barta Mihály szerencséje, Rozi)*, mind pedig az a partikuláris szemlélet, mely a falun történő változásokat az egész társadalomtól elszigetelten akarta vizsgálni. Sarkadi ezidőtt született írásaiban ez a két torzítás sajátságosan keveredett. Szociográfikus technikája a változás dinamizmusának kifejezésében inkább fékezte, a sematikus eszményítés viszont írásai hitelét veszélyeztette. Az élet apró tényeivel akart bemutatni valamit, ami a valóságban nem létezett, vagy másképp létezett, így a tények is „fiktívekké" váltak, másrészt a fölfedezett valóságos problémák művészi általánosítását kisiklatta ezek gyermeteg, szemináriumi magyarázata (*Út a tanyákról* című drámájában). Kedvenc hősei, Gál János is, amint néhány novellájában már kitanult téeszvezetőként megjelenik, lapos kádenciákat mondó, mindentudó férfiúvá vált.

Sarkadi tisztában volt e próbálkozások művészi tökéletlenségével. Arra gyanakodott, hogy tapasztalatai gyérek, s még mindig nem ismeri eléggé a falut. Valóban, az egy év balmazújvárosi tanítóskodásának is szerepe volt abban, hogy az 1953-as év két igazi meglepetést, két jelentékeny írást hozott tőle. A *Tanyasi dúvad* (1953) és a *Kútban* (1953) ismét szoros kapcsolatot teremt az életmű egészével. Egyrészt az első elbeszélésében Ulveczky Sándor alakja, illetve a *Pokolraszállás* Zsigmondja, vagy később a *Bolond és szörnyeteg* Sebők Zoltánja, másrészt a *Kútban* Bíró Mátéja és *A gyáva* Szabó Istvánja között az érezhető különbségek ellenére is szoros összefüggés figyelhető meg. A *Tanyasi dúvad* még változatlanul a móriczi nyomon jár, illetve a sematikus kudarcok után ismét visszakanyarodik ide, de a *Sárarany* Turi Danijára csak a hős félelmetes ereje, szerelmi mohósága emlékeztet. A kétféle embertípus, a „felsőbbrendű" Ulveczky és a nép sűrűjéből jött, idealizált Gál János összecsapása, a társadalomtól való elidegenülés, a

gátlástalanság félelmetes pszichológiája már jellegzetesen Sarkadira vall. Ulveczky jellegzetes képződménye az elmúlt évtizedeknek, tágabb értelemben az átmeneti kornak. Tehetséges, energikus ember, de a hatalomvágy megszállottja; Sarkadi elsőül ábrázolja vele az új társadalom egyik döntő morális és politikai dilemmáját, a szocialista társadalmon belüli elidegenülést, jóllehet helyes fölismerésére elfogadja a hibás magyarázatot: az osztályharc éleződését. A *Kútban* című írása is rímel egy Móricz-írásra, a *Pillangóra*, mesteri újrateremtése a magyar elbeszélő irodalom anekdotás hagyományainak, s ezek összeötvözése a modernebb vibrálású, az időrendet szabadon kezelő technikával. Különös figyelmet érdemel Bíró Máté alakja: benne teljesedik ki az újszerű, az Ulveczkyekkel és a Zsigmondokkal minden tekintetben egyenértékű hős. A kisregénybeli Gál János még egy volt a tömegből, a benne lévő erőt az író éppen a közösséggel való összefonódásban, mintegy beolvadásban látta. Bíró Máté helyzete és törekvései már jóval egyénítettebbek, anélkül, hogy kapcsolata a világgal meglazulna. Ő is „birtokában van összes izmainak és idegeinek", de ez nem volt valamilyen önszuggesztió eredménye, hanem az olyan ember képessége, aki a közösségből meríti erejét. Jelképes a novella legerőteljesebb epizódja, Máté élethalálharca a rossz tanyasi kút fenekén; az menti meg, hogy a rászakadt szerencsétlenségben sem érzi magát egyedül. Telitalálat Máté harmadik személybe tett monológja, a szabadító erőfeszítés titka: „Rémségesen meggyűlölte a kutat, amiért ilyen rossz, ilyen vacak — a hozzátartozó tanyát, az egész világot, az egész paraszti életet, amibe beleszületett, mert hiszen ugyanúgy egy rossz kút öli meg őt is, mint a szerelmében csalódott lányt régebben, az apái idejében, s ez még sincs rendjén. A tegnap rátelepszik a nyakára, nem tud ellene védekezni és belepusztul — pedig brigádvezető, és azután elnök és azután tudós, és aztán miniszter akar lenni, és aztán világhírű valaki, akit Vlagyivosztoktól Washingtonig mindenki ismerjen..." E monológban már az a dinamikus szemlélet diadalmaskodik, amely a legjobb Sarkadi-írásokat jellemzi, s a személyes ambíciókat, vágyakat a lehetőségekkel szembesíti. A *Kútban* című novella alapján készült Fábri Zoltán rendezésében az ötvenes évek derekának legjelentősebb filmalkotása, a *Körhinta*.

A filmet és az 1954-ben megjelent *Verébdűlő* című elbeszéléskötetet osztatlan elismerés fogadta, 1955-ben Kossuth-díjjal tüntették ki. Megérdemelten, mert nemcsak hogy kifejeződött benne a sematizmus lakkozásával szemben az új irodalom egyelőre még öntudatlan tájékozódása, a valósághoz való szorosabb kötődése, hanem azért is, mert kevés hasonló intenzitású mű akad a korabeli magyar szépprózában. A kötettel azonban a szerző elégedetlen volt. S valóban, beszűkült világ a *Verébdűlőé*. Szembeszökő, hogy nincs egyetlen munkásalakja, egyetlen értelmiségi hőse sem. Az előző korszakhoz képest az ábrázolásmód is egysíkúbb, a *Kútban* kivételével a hagyományos, szociográfikus színeződésű realizmus, és bár a korabeli irodalom átlagához képest hitelesebb és élesebb konfliktusok jellemzik a kötet írásait, az összkép azonban távolról sem olyan ellentmondásos, mint maga a kor volt. Mint önkritikus hangú cikkében, az *Irodalom és a használ*ban maga az író is levonta a következtetést: „Nem, a felszabadulás óta a magyar irodalom megközelítően sem ábrázolta úgy a maga

korát, mint a kapitalista korszakot a maga irodalma." Ő is magáévá tette az irodalompolitika akkori követelményeit, amelyben az írók feladata „nem az, hogy ábrázoljunk több nehézséget, hanem hogy az irodalom igazabb, élettelibb legyen".

Ezen ő a paraszti témakör partikularizmusának áttörését is értette. A *Szeptember* című dráma egy öreg tanyásparaszt elégikus búcsúja az egy életen át épített tanyás kisvilágtól, de az íróé is a témakörtől. A paraszti életet ugyan továbbra is figyelemmel kíséri, de csak tárcákban, riportokban, jegyzetekben; nagyobb szabású munkáiban, súlyosabb novelláiban a városi élet felé fordul, itt véli inkább tettenérhetni az országos problémákat. Ezek az írásai szemléletének fokozódó elkomorodásáról, később elbizonytalanodásáról vallanak. Hirtelen rájött, hogy őt is körülfogja a múlt, mint novellahősét, a kútba esett Bíró Mátét (*Jég alatt, nád alatt* /1955/), kétségbeesetten tiltakozik az elidegenültség, a bomlás réme ellen (*Anna haragszik, Szégyen* /1958/).

*Viharban* című romantikus kisregénye egy éjszakai balatoni vihar szuggesztív leírásával indul; hőse, Bot Sándor különös, már-már irracionális szerelembe menekül azzal az asszonnyal, akit a háborgó Balatonon megmentett és a vitorlásába fölvett, végül azonban ez a hirtelen föltámadt szerelem is vívódó önmagával szembesíti. A kisregény hősének vallomásából lehetetlen nem hallani az írói önítéletet: „Házat akartam mindig építeni, palotát, évek óta. Keleti és nyugati nagy terraszokkal, az egyedülálló ház legyen emeletes, a földszintjén semmi, csak a nagy szoba, óriási nagy, szalmafonatú bútorok benne, s fényezetlen, hosszú, nyersszínű asztal, télikert, hogy mindig ott legyen a külvilág. Konyha is valahol a földszinten, s barna, pácolt falépcső visz fel az emeletre... Nagy, emeletes házakat is akartam építeni, körben egy nagy udvar körül, hogy ott rózsalugas legyen, és park legyen, fenyőfák legyenek s ha az udvari szobája ablakán néz ki az ember, hát zöldet lásson, a fürdőszobába behajoljon az ablakon a platán ága még kora októberben is, érces rozsdacsillogással. Nem építettem se ilyet, se olyat, el is felejtettem már, mit akartam, csúnya skatulyaházakat építettem, szűk folyosókkal, kalitkányi szobákkal, boldogtalanok benne az emberek... Be akartam ereszteni mindenüvé a napot, a zöldet, a levegőt, s kirekesztettem mindenünnen..."

A *Viharban* voltaképp már bevezetés Sarkadi utolsó műveinek problémavilágába: *A gyáva* témáját intonálja benne. Bot Sándorban azonban még él egy szikrája a reménynek, hogy odúk helyett valaha házakat is fog építeni. Az utolsó évek Sarkadija viszont már „elveszett paradicsomnak" látja — nem a múltat, hanem a tulajdon jövőjét, ámde összeomlottságában is makacsul kutatja, vajon miért „gyávák" az emberek az alkotó életre, hol a rejtett hiba bennük és a társadalomban, hogy inkább „fordított szentekké" válnak ahelyett, hogy „a kor Pasteurjei vagy Pavlovjai" akarnának lenni.

### *Az utolsó művek*

Sarkadi megrendülését a dogmatikus politikában való csalódottság, a történtekért való személyes felelősségérzet váltotta ki, a tehetetlenség fokozódó érzése tette súlyosabbá, majd pedig az ötvenhat októberi tragédia visszafordíthatat-

lan folyamattá. Lelki egyensúlya is megingott, megkezdődött a világtól való fokozatos eltávolodása. E folyamat legkorábbi jelzése az 1956 derekán írt *Mementó* című novella, amely már-már arról tanúskodik, hogy írója a semmi partjára érkezett, s hogy a valóságot szinte kegyetlen érzékcsalódásnak, a fogalmakat csupán üres szavaknak tekinti már.

„A szoba bezárt — írja —, s egy töredék pillanat alatt nem volt más a világon, csak én. Eddig az egy pillanatig ez volt az egész világ. Én. Bennem testesült meg az emberiség, a tudás, a hatalom, a művészet, a szépség, a jóság — ha lett volna időm és gondolatom, lenéztem és megvetettem volna mindent és mindenkit, ami és aki rajtam kívül még létezik... de időm se volt és hitem se, hogy rajtam kívül létezik valami... Egy matematikai képlet volt a hang és a mondat, nem is értettem. Minden szónak megvolt a helye és értelme a nagy Ballagi-szótárban, de a szavak hirtelen megszöktek, szétmásztak, mint a poloskák, s egy pillanatra bezárult minden. Aztán se nyílt ki soha többé."

Lényegében ez volt az oka, hogy 1956 után visszahúzódott; bár riportokban tudósított az újjászerveződő termelőszövetkezetekről, a lassan magához térő ország életéről, de aktív közéleti szereplést többé nem vállalt. Mellőzöttnek érezte magát, mert művei publikálásával nehézségei voltak, s személyes és családi bajok, anyja halála következtében az alkoholizmus is újra elhatalmasodott rajta. Hiába próbált emberi gyöngeségein felülkerekedni, s hiába látta tisztán ezek végzetes következményeit, már képtelen volt változtatni önsorsrontó életformáján. Ekkor alkotta meg jellegzetes, végletes figuráit: az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosát és a *Bolond és szörnyeteg*, illetve az *Elveszett paradicsom* Sebők Zoltánját, utolsó írói korszakának személyes értelmű hőseit, kiábrándult életfilozófiájának emberi alakba öltözött summázatait.

Bár a nyílt önvallomásokat műveiben mindig kényesen kerülte, alkotói válságának okairól utolsó műveiben jónéhány közvetett célzás olvasható. Az *Elveszett paradicsom* Sebők Zoltánjának „csak néhány csökönyös elképzeléséről kellett volna lemondania, hogy tenyerén hordozott, kiváltságos valaki legyen, — nem tette meg, belebukott..." — a társadalom ordasa lett. Önmaga fölött tartott búcsúbeszédében a következőképp foglalja össze sorsának magyarázatát: „Nem ismertem magam fölött mást, mint a saját magam törvényét — s most se ismerek. Erkölcs, társadalom törvényét magamra nézve kötelezőnek nem éreztem, evék a tiltott gyümölcsből, s ez gyümölcsből halálut evék". Az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosának vendégei mondják a szemébe, hogy voltaképp mi is a baja: „a sikertelenség a legrosszabb veszélyfajta... S hogy önmutogató alak, azt hiszi, a sikertelenségét úgy bosszulja meg a világon, ha öngyilkossággal fenyegetőzik." Ezek a célzások világossá teszik, hogy utolsó műveiben a maga jobbik énje nevében Sarkadi önmaga fölött is ítélkezett.

Kései művei persze távolról sem burkolt önvallomások csupán. Sarkadi a szocialista társadalmi együttélés alapkérdéseit feszegeti bennük, az emberi önkifejezés és autonóm cselekvés határait vizsgálja: hol válik ez kóros állapottá, s miképp vághatja ki magát a kisebb-nagyobb megalkuvások szövevényéből. E négy mű — a *Bolond és szörnyeteg* (1962) és *A gyáva* (1962) című kisregények, illetve az

*Elveszett paradicsom* (1962) és az *Oszlopos Simeon* (1962) című drámák 1959—1961-ben, csaknem egyszerre születtek, s már ezért is szoros kapcsolatban állnak, mintegy egymásból következnek. Sarkadi a *Bolond és szörnyeteg*gel kezdte, de még a befejezése előtt átváltott az *Elveszett paradicsom*ra, nyilván, mert jobban érdekelte a hős bűnhődése, mint bűne, illetve az előbbiekben akarta leleplezni az utóbbit. Utoljára az *Oszlopos Simeon* maradt, a régóta dédelgetett gondolat, mellyel csak akkor mert szembenézni, amikor az előzőekben, *A gyáva*ban és az *Elveszett paradicsom*ban szilárd erkölcsi támpontot, problémáira pozitív választ talált. S bár utolsónak fejezte be, genezise, problémaköre alapján e dráma megelőzi a másik három művet.

Az *Oszlopos Simeon* egy negatív életérzés tükre. Nem apológiája, hanem küzdelem ezzel az életérzéssel. Végső állapotában, végső torzultságában leplezi le az individualista embereszményt, amely két századon át az emberiség legnagyobb tetteinek mozgatója volt. Kis János a Vautrinek, a Lucien de Rubenprék, a Pecsorinok kései utóda, akinek útját korábban a szerencsétlenül alakult magyar fejlődés elrekesztette. Ugyanakkor leszámolást jelent a magyar értelmiség egy részének negatív életérzésével, s az író legsűrítettebb drámájaként pontot tesz egy hőstípus pályája végére. Az *Oszlopos Simeon* után bajos lesz bárkinek is az individualista morál akár „fordított" szentjeiről is újat mondania, hiszen e hőstípus útja a nyugati polgári drámákban is szükségképpen torkollott az abszurd drámák reménytelenségébe. Az *Oszlopos Simeon*t azonban elválasztja e drámatípustól az, hogy hőse még torzult akarattal is, a rossz továbbrontása árán is, valaminő kapcsolatot akar a világgal, míg azok pusztán a vak vegetációt képviselik, egy valaha volt életre révednek vissza csupán.

A *Bolond és szörnyeteg* és az *Elveszett paradicsom* nevén nevezi, s társadalmilag rögzíti a bajt, a negatív életérzést. A parabolikus példázat itt a valóság dimenzióiba kerül, a hős és világ összeütközésének nyíltan társadalmi jelentése van. A regény szerelmi történetében a „szörnyeteggé vált" szabad ember foglya lesz a „bolondnak", a magát kiszolgáltató nőnek, és hogy kiszolgáltatottságától szabaduljon, megöli szeretőjét. Az *Elveszett paradicsom* e végletes eset, az ábrázolt bűn és az életre keltett emberi típus katarzisát tárja föl: azt kutatja, vajon nyitva van-e a hős megigazulásának útja, megszabadulhat-e valaha is a benne lévő terheltségektől. Sarkadi fölfedezi, hogy gátlástalan hőse voltaképpen gyáva, s azonnal lelepleződik, mihelyt nem bolondokkal és naiv jótétlelkekkel, hanem alkotó emberekkel kerül összeütközésbe. Ami benne zajlik: az ordas agóniája, körülötte viszont az értelmes emberi élet megejtő lírával teremtett atmoszférája található. Ebből ered a dráma feszültsége. Sebők Zoltán az apjában ismeri föl a kor igazi hősét, a „céltudatos, fáradhatatlan munka" igazságát. „Az apám ennek a kornak a gyermeke, s én lettem volna az ő koráé. Igen, akármilyen hihetetlenül hangzik, én vagyok a múlt rekvizituma, s ő a máé. Énnekem harminchárom év alatt sikerült eltékozolnom mindazt, amim volt . . ." Világosan kiderül, hogy az „elveszett paradicsom" nem a múlt, hanem a jövő édene, szimbóluma, a napról napra való szívós munka „etikai imperatívusza".

Ez a princípium ölt testet *A gyáva* Szabó Istvánjában is, Bíró Máté mérnökké lett alteregójában, a valóban autonóm, mert munkájával azonos embertípusban. Szabó

István már az új világ neveltje, s vonzó külseje, tulajdonságai mögött nincs semmi sötét bűn, ordas magány, kicsikart fölény, uralomvágy: eggyé vált benne érdek és érdeklődés. Nem mögötte, lényegében van ott a szocialista eszmények embernemesítő lehetősége. Ennek a hősnek a képe ugyancsak a pályakezdet óta alakult az íróban. A *Három játék* naiv művészétől a kisregény Gál Jánosán, Bíró Mátéján át egyenes út vezet Szabó Istvánig, ahogy ugyanennek a novellának önző nőalakjától Ulveczkyn, Sebők Zoltánon át *A gyáva* Évájáig. Sebők Zoltán még tragikus hős — Éva, aki gyáva a köznapok hősiességére, minden vonzó tulajdonsága, éles esze ellenére visszataszító típus. Bár szerelmük történetét ő maga mondja el, az író keresztüllát rajta, elidegenítő ábrázolása révén végleg elítéli a „margókon való sétálást", a látványos teljesítményekkel való parádézást. „Én csak csillogni tudok... emberektől, feladattól, állattól, embertől nem félek... De ahhoz gyáva vagyok, hogy a köznapokat éljem, hogy hajnalban fölkeljek, munkába induljak." S ezek nemcsak szavak, Éva inkább megeszi az eleven hernyót, mintsem a szerelme iránti felelősséget, a köznapi küzdelmet válassza.

Sarkadinak életébe került ez a leszámolás ifjúkora dédelgetett ideáljaival, a „margókon való ugrándozás" elkötelezetlenségével. Művei az eligazítás igényével vitatták meg a válságokkal terhes korszak nagy erkölcsi konfliktusait, szenvedélyes kérdésekkel kutatta e konfliktusok megoldásának lehetőségeit, s midőn válaszolni próbált önmagának, az ember integritását és jövőjét óvta, humánus, tevékeny és közösségi szellemű életrend kialakításán fáradozott. Önmaga számára azonban nem tudta hasznosítani műveinek reményt keltő, építő tanulságait. Video meliora, proboque, deteriora sequor — idézte a sztoikus közhelyet, talán összefoglaló vallomás gyanánt. 1961. április 12-én, máig sem teljesen tisztázott körülmények között, kiesett vagy kilépett egy belvárosi lakás ötödik emeleti ablakán. Így fölismeréseit a maga személyes életében már nem volt módja vagy ereje hasznosítani. Életműve így is lezárt, kerek egész, java alkotásaiban egyetlen, sokágú és szövevényes erkölcsi és filozófiai kérdés különféle szemszögű, különféle életszeletekben és történelmi pillanatokban való pontos vizsgálata. Az tudniillik, hogy az emberi boldogság és szabadság a teljes kötetlenségből vagy az értelmes rendből származik-e. Bizonyos, hogy erre a vallató kérdésre nem zavarba ejtő halálával, hanem maradandó írói alkotásaival mondotta ki a végső feleletet.

*Kiadások*

Gál János útja. 1950. — Kísértetjárás Szikesen. 1950. — Rozi. 1951. — Barta Mihály szerencséje. 1952. — Tanyasi dúvad. 1953. — Verébdűlő. 1954. — Dúvad. 1961. — A gyáva. 1962. — A szökevény. 1—2. köt. 1962. — Farkaskaland. 1971. — Regények. 1973. — Cikkek, tanulmányok. 1974. — Novellák. 1975. — Regények. 1979. — Elbeszélések 1943—1961. 1980. — Száz éve Segesvárnál. Egy diáktüzér naplója. 1980. — Körhinta. 1981.

*Irodalom*

*Hunyady József:* Sarkadi Imre: Gál János útja. MNemzet 1950. nov. 7. — *Székelyhidi Ágoston:* Sarkadi Imre: Gál János útja. Alf 1955. 3. sz 96—97. — *Hunyady József:* Sarkadi Imre: Kísértetjárás Szikesen. MNemzet 1950. dec. 2. — *Szabolcsi Miklós:* Sarkadi Imre: Rozi. Csill 1951. 1571—1574. —

*Bodnár György:* Sarkadi Imre új könyvéről. Verébdűlő. IÚ 1954. 27. sz. — *Diószegi András:* Sarkadi Imre: Verébdűlő. TársSz 1954. 12. sz. 154—160. — *B. Nagy László:* Sarkadi Imre: Elmaradt találkozás. MűvN 1956. 23. sz. — *Szabó Ede:* Sarkadi Imre: Elmaradt találkozás. Csill 1956. 1231—1233. — *Cseres Tibor:* A barátom halálára. ÉI 1961. 15. sz. — *Béládi Miklós:* Az epikai hagyományok és a mai „erkölcsi regény". Sarkadi Imre: A gyáva. Kort 1962. 591—599. — *Béládi Miklós:* Sarkadi Imre: A szökevény. ÉI 1962. 26. sz. — *Csetri Lajos:* Hagyomány, modernség és Sarkadi. Tláj 1962. 10. sz. 1—2. — *Czine Mihály:* Nem ismerte a könnyű megoldásokat. ÉI 1962. 39. sz. — *Diószegi András:* Nem teljesértékű megvalósulás. ÉI 1962. 39. sz. — *Fogarassy Miklós:* Sarkadi Imre: A gyáva. Je 1962. 1. sz. 119—121. — *Kerékgyártó István:* Sarkadi Imre: A gyáva. ÉI 1962. 7. sz. — *Király István:* Sarkadi Imre. ÉI 1962. 39. sz. — Vita Sarkadi Imre életművéről az Írószövetségben. *Illés László, Hubay Miklós* és *Szabolcsi Miklós* írásai. ÉI 1962. 39. sz. — *Márkus István:* A szökevényről. Kort 1962. 1093—1098. — *Nagy Péter:* A szökevény. Sarkadi Imre írásainak gyűjteménye. MNemzet 1962. ápr. 30. — *Hermann István:* A „művészi egyetemesség"-ről. Vság 1963. 1. sz. 34—41. — *Szabolcsi Miklós:* Két életérzés, két egyéniség. *Sz. M.:* Elődök és kortársak. 1964. 213—217. — *Bata Imre:* Sarkadi Imréről. *B. I.:* Ívelő pályák. 1964. 259—281. — *B. Nagy László:* A peregrinus Sarkadi Imre emlékezete. *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966. 110—168. — *Szabó József:* A kaland és groteszk összefüggései Sarkadi írásművészetében. Kort 1966. 596—602. — *Somlyó György:* A megoldhatatlan megoldása. Kort 1966. 592—596. — *Bessenyei György:* Sarkadi Imre: A szökevény. TársSzle 1967. 3. sz. 112—116. — *Diószegi András:* Vázlatok Sarkadi Imréről. *D. A.:* Megmozdult világban. 1967. 489—506. — *Németh László:* Isteni szerencse. *N. L.:* Kiadatlan tanulmányok. 1968. 2. köt. 450—456. — *Pomogáts Béla:* Sarkadi Imre. Je 1968. 1121—1130. — *Béládi Miklós:* Az önpusztítás hősei. Sarkadi Imre műveiről. Kr 1969. 6. sz. 29—33. — *Nagy Sándor:* Sarkadi Imre és a felszabadulás utáni magyar próza fejlődésének egyes kérdései. Eger, 1970. 69—86. — *Benjámin László:* Sarkadi Imre. Bibliográfia. 1971. — *Héra Zoltán:* Példázat Sarkadi Imréről. Nszab 1971. aug. 8. és *H. Z.:* A költemény felé. 1974. 409—413. — *Juhász Béla:* Dátum és alkalom. Sarkadi Imre: Farkaskaland. Alf 1971. 10. sz. 42—55. — *Koczkás Sándor:* Az újragondolandó életmű. Nszab 1971. dec. 5. — *Kónya Judit:* Sarkadi Imre alkotásai és vallomásai tükrében. 1971. — *Márkus Béla:* Sarkadi Imre pályakezdése. Együtt. Debrecen, 1971. 115—139. — *Tamás Attila:* A cselekvő ember útjának keresése Sarkadi Imre életművében. Tláj 1971. 356—362. és *T. A.:* Irodalom és emberi teljesség. 1971. 152—168. — *Béládi Miklós:* A szabadság útjai. Alf 1973. 4. sz. 64—69. és *B. M.:* Érintkezési pontok. 1974. 475—497. — *Hajdu Ráfis:* Sarkadi Imre. 1973. — *Márkus Béla:* Sarkadi Imre 1945-ben. Alf 1973. 4. sz. 44—45. — *Béládi Miklós:* Novella a játékos abszurditásról. Je 1974. 909—915. — *Illés Lajos:* Sarkadi Imre: A gyáva. *I. L.:* Kezdet és kibontakozás. 1974. 96—104. — *Czine Mihály:* Kútból — napfényre. Je 1975. 259—263. — *Dersi Tamás:* Sarkadi Imre: Cikkek, tanulmányok. Kr 1975. 3. sz. 27. — *E. Fehér Pál:* Vita helyett a tényekről. Nszab 1975. aug. 16. — *Fülöp László:* Sarkadi Imre: Cikkek, tanulmányok. Lit 1975. 2. sz. 127—131. — *Márkus Béla:* Sarkadi Imre: Cikkek, tanulmányok. Tláj 1975. 4. sz. 86—89. — *Bata Imre:* Sarkadi Imre novellái. ÚÍ 1976. 2. sz. 96—98. — *Bodnár György:* A korforduló próbája. *B. Gy.:* Törvénykeresők. 1976. 363—370. — *Tamás Attila:* Sarkadi Imre novelláiról. Tláj 1976. 3. sz. 88—90. — *Márkus Béla:* Sarkadi Imre novelláiról. Fo 1976. 7—8. sz. 85—87. — *Márkus Béla:* Sarkadi, a szociográfiai riportok írója. Fo 1977. 1. sz. 13—18. — *Pomogáts Béla:* Sarkadi Imre novellái és tanulmányai. ItK 1977. 1. sz. 121—125. — *Pomogáts Béla:* Az önző élet gyávasága. *P. B:* Regénytükör. 1977. 245—253. — *Juhász Béla:* Sarkadi Imréről. *J. B.:* Irodalom és valóság. 1977. 83—120. — *Cseres Tibor:* Sarkadiról — tíz év múltán. *Cs. T.:* Elvesztett és megőrzött képek. 1978. 247—251. — *Illés Lajos:* Szerkesztőségek, írók, kéziratok. Sarkadi Imréről. Kort 1979. 249—255. — *Kis Pintér Imre:* Hit és önámítás. *K. P. I.:* Helyzetjelentés. 1979. 125—129. — *Csontos Sándor:* Sarkadi Imre: Száz éve Segesvárnál. Alf 1981. 4. sz. 80. — *Márkus Béla:* Dráma vagy novella? Sarkadi Imre: Kőműves Kelemen. Somogy 1981. 6. sz. 23—29. — A 60 éve született Sarkadi Imrére emlékezünk. Tláj 1981. 8. sz. 53—76. — *Jelena Ulmnyakova:* Sarkadi Imre művei a Szovjetunióban. SzovjIrod 1981. 8. sz. 145—148. — Sarkadi Imre-emlékszám. Alf 1981. 12. sz. 1—112. — *Olasz Sándor:* A Balatonra emigrálva. Alf 1982. 1. sz. 77—80. — *Pomogáts Béla:* Pokolraszállás. Sarkadi Imre elbeszélése. Alf 1982. 1. sz. 72—77. — *Karinthy Ferenc:* Nemzedékünk kísérlete. Riporter: *Csontos Sándor.* Kr 1982. 7. sz. 5—6. — *Hermann István:* A gyávaság anatómiája. Sarkadi Imre: A gyáva. Kort 1983. 1. sz. 106—113.

# URBÁN ERNŐ
(1918—1974)

Dunántúli szegényparaszt családban született, apja 1919-ben a Tanácsok Országos Gyűlésének egyik elnöke volt, ezért a Tanácsköztársaság leverése után börtönbe került. Mindez a fiatal Urbán Ernő világszemléletére is kihatott, noha az ő ifjúsága is útkereső küzdelmekkel telt el. Pályáját versekkel kezdte, 1942-ben jelentette meg az *Ének a Dunakorzón* című kötetét, egy útját kereső fiatalember vallomásait. Mestereit Villonban, Rimbaud-ban, Erdélyi Józsefben, József Attilában és Berda Józsefben találta meg, idillikus színeket keresett, a városban hányódó vidéki fiatalember otthontalanságát szólaltatta meg, s nem egyszer lázadó érzéssel adott számot tapasztalatairól. A vagabund-költészet mellett verses meséket is írt.

A háború végén katonának hívták be, a nyilas hatalomátvétel után azonban megszökött, hamis papírokkal tért haza haza Sárvárra, ahol hamarosan a szerveződő kommunista párt tagja, járási titkára lett. Részt vett a földosztásban, majd a fővárosba került, és a pártközpont propaganda osztályának munkatársa, később a Szabad Föld riportere lett. Járta az országot, tanulmányozta az országépítő munka eredményeit, s szerepet vállalt a koalíciós idők politikai küzdelmeiben. Közben számos kisebb könyve és brosúrája látott napvilágot, újabb verses mesékkel jelentkezett (*A piros csillag meséje*, 1945; *Kikelet*, 1946; *Mindentudó kicsi könyv*, 1948; *Tuskó Dani*, 1950; *Ezüst kard*, 1951) s közreadott két nagyobb tanulmányt is (*Népdal és népköltészet*, 1947; *Móricz Zsigmond*, 1947). A pályakezdés bizonytalanságait mutatta, hogy többféle műfajjal is kísérletet tett: a költői pályakezdés folytatásaként, Arany János elbeszélő költészetének és Illyés Gyula poémáinak vonzásában írta meg *Tündérmajor* (1950) című kötetének elbeszélő költeményeit, a falusi élet változó valóságáról kívánt képet adni a *Csillag a Rábán* (1948), *Csete István igazsága* (1952), illetve *Pálfordulás* (1952) című köteteinek elbeszéléseiben. Ezek az írásai az idilli szemlélet jegyében számoltak be a nagy társadalmi átalakulásokról, a meseszövést, az emberábrázolást az irodalmi sematizmus módszereinek gyanútlan elfogadása rontotta le.

Első komolyabb sikereit a színpadon aratta, 1951-ben a Nemzeti Színház mutatta be a *Gál Anna diadala* című darabját, majd még ugyanebben az esztendőben Kossuth-díjjal kitüntetett *Tűzkeresztség* című drámáját, amely az elsők köztött kívánta bemutatni a magyar falu szövetkezeti átalakulásának konfliktusait, természetesen az akkori idők ideológiai és politikai elvárásainak szellemében. Témájával egy vidéki riportútja során, a dél-baranyai Drávaszabolcs községben ismerkedett meg, a dráma számos eleme kétségtelenül a valóság ismeretét igazolja, alakjaiban van élet, helyzeteiben drámai erő, koncepciója mindazonáltal a dogmatizmus egyik állandóan hangoztatott tételére épült, arra tudniillik, hogy a faluban zajló küzdelmeket a szövetkezetalapító szegények, az „ingadozó" középparasztok és az elvetemült kulákok osztályharca szabja meg. Ez így nyilvánvalóan figyelmen kívül hagyta az ötvenes évek elejének paraszti valóságát és falusi társadalmi konfliktusait, minthogy a parasztság gazdasági és

kulturális fejlődését eltorzító politikai önkény természetesen nem jelenhetett meg a színpadon. Urbán Ernő műve ezért csupán a korszak egyik tanulságos színházi dokumentuma maradt.

Nagyobb sikert aratott, egyszersmind heves vitát okozott 1953-ban bemutatott *Uborkafa* című szatírája, amely már a változó politikai légkört, az irodalmi megújulást jelezte. Urbán Ernő ebben a darabjában a falusi bürokráciát, a vidéken tenyésző kiskirályokat és a parasztsággal manipuláló önkényeskedést gúnyolta ki, kártékony szereplőinek ábrázolásában a leleplező szándék uralkodott, Gogol *Revizor*ának klasszikus vígjátéki dramaturgiáját követte, s a gazdaságpolitikai hibák leleplezésében ugyanazokat a jobbító törekvéseket szolgálta, mint Veres Péter *Almáskert*je vagy Karinthy Ferenc irodalmi riportjai. A bemutató nagy vitát kavart, s Urbán művének átdolgozására kényszerült: meg kellett szelídítenie a darabból kihangzó kritikát, illetve el kellett hagynia azt a zárójelenetet, amelynek során a falu becsapott és tönkretett lakosai elkergetik a rájuk telepedett ostoba, harácsoló funkcionáriusokat. Bírálói általában azt vetették a szemére, hogy a kétségtelen hibák mellett nem mutatja be a szocialista átalakulás üdvös következményeit is. Nagy Péter ugyanakkor helyesen figyelmeztetett arra, hogy ez a követelés a szatíra műfaji megcsonkításával jár, s farizeus eljárás lenne szavakban követelni a szatirikus ábrázolást, a gyakorlatban pedig megtagadni ennek az ábrázolásnak az eredményeit, elhárítani első kísérleteit. A viták mindenesetre nem gyarapították Urbán vállalkozó kedvét, a későbbiekben fel is hagyott színműírói működésével, s a korszak néhány népszerű filmjének forgatókönyvét készítette el (*Tűzkeresztség, Vihar, Hintónjáró szerelem*, 1956).

Művészileg is jelentékenyebb novelláit riporteri tapasztalatai nyomán írta. *Kemény dió* (1953) című kötetének elbeszélései, illetve *Tere-fere* (1955) című kötetének karcolatai a magyar falvak megváltozott életéről, korszakos átalakulásáról adnak képet, általában realisztikusan ábrázolva a valóságos problémákat. A riporteri tapasztalatok mozgósítására s az ebben rejlő személyességre utal a kötet elbeszélésfüzér-jellege, illetve az, hogy narrátorként, egyszersmind Urbán Ernő „alteregójaként" egy munkásból lett falusi párttitkár alakja fogja össze a történeteket. Az „esetet" rögzítő figyelem azonban még itt is korlátozni kényszerült önmagát: Urbán ugyanis még az 1953-as júniusi párthatározatok előtt írta e novelláit, s noha a társadalmi konfliktusok és politikai visszásságok egy részére felfigyelt, a problémák elemzését vagy akár hitelesebb megközelítését igazából nem végezhette el. Írásai ezért vázlatosak maradtak, az eszmei közelítésben beállott zavarok nem tették lehetővé a kritikusabb valóságábrázolást, a távlatosabb szemléletet. Igazi novellák helyett inkább tárcák és karcolatok születtek az író tolla nyomán. A történetek egy-egy anekdota köré épülnek, alakjaik sokszor elnagyoltak, pszichológiai hitelességük korlátozott. Az éppen csak jelzett konfliktusok kívülről és felülről oldódnak meg, az írói látás sokszor idillizál. Urbán általában két emberi típust jelenít meg: a parasztot, aki vitába kerül a szövetkezettel, az államhatalommal, és a bürokratát, aki ostobasága vagy törtetése révén akadályozza, hogy a politikai vezetés helyes törekvései a maguk teljességében kibontakozhassanak. Ez a szemléletmód természetesen nem lehetett alkalmas arra, hogy

teljesebben feltárja az ötvenes évek elejének valóságos falusi összeütközéseit. Az azonban kétségtelen, hogy ezekben az elbeszélésekben jelentkezett átütőbb erővel az az írói igény, amelynek értelmében Urbán Ernő mindig „alulnézetből", a dolgozó ember oldaláról ítélte meg az új magyar társadalom belső konfliktusait, s következetesen hitet tett a szocializmus eredeti elveinek alkalmazása mellett, fellépett a szektariánus-dogmatikus hibák és az önkényes politika torzító következményei ellen.

Hitelesebb világ jelenik meg önéletrajzi ihletésű regényében: a *Pirkadás*ban (1955), amely a földosztás nagy történelmi élményeire és a felszabadulást követő idők közéleti küzdelmeire emlékezik. A történelmi idők atmoszféráját ugyanakkor az anekdotikus elbeszélő hang teszi súlytalanabbá: az elbeszélt történetek általában lekerekítettek, az epikai csattanó mindig a szerencsés megoldás irányába mutat. Az ötvenes évek közepének közérzetét *Kutyaszorító* (1956) című regényében ábrázolta, ezután pedig az 1956 utáni falusi konszolidáció eseményeit és fordulatait mutatta be *Forgószél* (1958) című kötetének, illetve olvasmányosabb jellegű *Szamba hercegnő* (1958) című művének kisregényeiben és novelláiban. A falusi konszolidáció záróakkordjaként újjászervezett termelőszövetkezetek gondjairól és sikereiről szól *Aranyfüst* (1961) című regénye, amely már a tömegek kezdeményezésében és akaratában érvényesülő erőt is felismeri. Urbán írásai ugyanis korábban azt sugallták, hogy a szövetkezeti mozgalom belső problémáinak megoldása felülről várható, ez a regény viszont éppen azt az összeütközést mutatja be, amely a karrierista falusi vezető és a dolgozó emberek között jön létre, egyszersmind arra világít rá, hogy az igazi megoldást a szocialista hatalomban részesedő dolgozóknak kell megtalálniok. A szövetkezet elzüllött hatalmaskodó elnökét végül ugyanis maga a falu buktatja meg.

Urbánt a falu írójának könyvelték el, midőn a hatvanas évek elején új irányba forduló érdeklődéssel vizsgálta meg a magyar társadalom életének merőben új területeit: a nagy építkezéseket és a fiatal nemzedék helyzetét. *Árnyak és sugarak* (1961) című regénye egy fővárosi „galeri" tagjainak históriáját beszéli el, mondhatni „párhuzamos életrajzokon" mutatva be a kívánatos és a nem kívánatos példákat arra, hogyan élnek a fiatal korosztály tagjai, *A nagy kaland* (1963) pedig a váci cementgyár építéséről és az ott összegyűlt különféle emberek sorsának alakulásáról szól. E regény is egy riport nyomán született: Urbán újságíróként talált rá a kedvvel végzett munka és az áldozatos helytállás mai példáira. Annak a lélektanilag is rögzítendő folyamatnak az írói megragadására törekedett, hogy miként lesz az emberi munka „már nem csupán kereseti forrás, de társadalmi hivatás és erkölcsi kötelesség is", s ennek nyomán hogyan tisztítja meg mindenféle lerakódott salaktól a többre hivatott lelkeket. A történet egy csapat fiatal vagányról szól, akik a javítóintézetből kerülnek a Dunai Cement és Mészmű váci építkezésére, s kicsapongások, vétkek után próbálnak elindulni azon az úton, amelyet az alkotó munka és az értelmes emberi közösség nyit meg előttük. Egy író: Gógán Barna deríti fel a fiatalok történetét, ő az események kommentátora és rezonőrje, ő fogalmazza meg az átalakuló emberi sorsok tanulságát. A kalandos, olvasmányos cselekmény, a hitelesen jellemzett emberalakok, a hatalmas építkezés mozgalmas

világának érzékeltetése olyan epikai erények, amelyek még a cselekmény szerkezetének kisebb töréseit, az előadásmód riportszerűségét is feledtetni tudják. A riportszerűség ugyanakkor szociográfiai hűséget ad, s jól összefér azzal a személyességgel, sőt líraisággal, amelyet az eseményekről beszámoló író alakja képvisel. A fiatal nemzedék életét figyelő regényeiben Urbán Ernő elbeszélő művészete kétségtelenül fejlődött, ezekben a könyveiben ő is a hatvanas évek moralista látásmódjához igazodott, nemcsak a tényeket kutatta, hanem az új jelenségek morális következményeit is. Arra keresett választ, hogy a szocialista építés, a városiasodás vagy a fiatalok körében általános „akceleráció" miként hat az emberi életek alakulására s milyen személyes konfliktusokat okoz. Hasonló kérdésekre keresett választ a katonafiatalok tapasztalatait ábrázoló *Bumeráng* (1969) című regényében, s a változó társadalmi morál foglalkoztatta újabb filmregényeiben is (*Vargabetű*, 1961; *Menyasszonytánc*, 1965).

Az erkölcsi vizsgálat igénye jelentkezik talán legnagyobb igényű munkájában: az *Írott malasztban* (1967) is. Ez a regény ugyancsak egy riporteri nyomozás története: Tombácz Imre, az ismert színpadi szerző és publicista, akinek alakjában az olvasó joggal keresheti Urbán Ernő önarcképét, egy riportútjának tapasztalatairól s e tapasztalatok nyomán kezdett nyomozásairól számol be. A kutatás során egy világmegváltó szándékkal telített naiv asszony — ahogy az író mondja, „szent őrült" — kálváriájára derül fény; arra, hogy a bürokratikus közöny és a protekcionista visszaélések miként teszik tönkre a jóakaratot. Fodorné, a riportúton megismert szociális otthon vezetője szerencsétlen körülmények között, majdnem tragikusan bonyolódik bele a bürokrácia, a közöny, az irigység és a protekcionizmus útvesztőibe. Sorsa társadalmunk egyik nagy gondjára világít, az író szerint ugyanis azt a kérdést veti fel, „hogy régi emberekkel és mai emberek idejétmúlt nézeteivel hogyan lehet mégis naponta létrehozni a merőben újat? És... ebben a bonyolult folyamatban valóban a »szent őrültek«-e az a rohamcsapat, amely a jövő erődjét ostromolva szükségképpen a saját testével tölti meg a gyilkos karókkal teleszúrt vizesárkokat." Vagyis Urbán a jószándékot sokszor meghurcoló egyéni önzést leplezi le, olyan konfliktusokat jelenít meg, amelyek az átmeneti társadalom morális bizonytalanságából s a demokratikus életformák hiányából következnek. Ugyanakkor — az igazgatónő sorsának elrendeződése révén — arra is rámutat, hogy vannak egészséges erők, és ezek képesek megbirkózni társadalmunk gondjaival.

A *Írott malasztban* Urbán a „riportregény" eszközeivel tett kísérletet, s ilyen riportregények utolsó kisregényei, a *Nemcsak kenyérrel* és *Az 1001. kilométer* (1976) című művei is. E munkáinak fogyatékosságai onnan erednek, hogy ezeknek az eszközöknek a hatékonysága végül is korlátozott. A riport csak a valóság felületi rétegeinek megvilágítására való; gyorsan követi a változásokat, de nem mutatja meg a mélyebben ható erőket, nem deríti fel a nehezebben megragadható összefüggéseket. Értéke aktualitásában van, s együtt öregszik az információkkal, amelyeket közvetít. A „riportregény" kísérlete mindenesetre szervesen következett Urbán érdeklődéséből, a valóság iránt táplált vonzódásából. Ez a vonzalom valóban a tények és jelenségek egész sorát tárta fel; Urbán a magyar társadalom

negyedszázados fejlődésének egyik legszorgalmasabb krónikása volt. Riportjai (*Földközelben*, 1959; *A krónikás tollával*, 1964; *Világunk varázsa*, 1974; *Eleven történelem*, 1975) és válogatott elbeszélései (*Pörben a világgal*, 1970) olyan tehetségre mutatnak, amelynek elsőrendű képessége a széleskörű érdeklődés, az emberismeret, a tények iránt megnyilvánuló figyelem. Ez a tehetség vezérelte országjáró útjain, sőt külföldön is. Legsikeresebb műveinek egyikét éppen egy távoli utazás tapasztalatai hozták létre. *A Szahara szíve* (1969) című útirajza egzotikus vidékre vezet, s nemcsak a francia Henri Lhote-féle expedíció archeológiai leleteit ismerteti, hanem a mai Algéria forrongó-változó életét is. A riporteri érdeklődés és kedv szövi át az élete végén készített televíziós riportfilmjeit is.

A riporteri indításnak meghatározó ereje van Urbán Ernő műveiben: mint író, elsősorban a riporter tulajdonságait, szemléletét és módszerét képviseli. Fáradhatatlan kutató és tevékeny megfigyelő volt, aki gazdag életanyag birtokában dolgozott, elsősorban az „eset" érdekelte: az emberi sorsok fordulatai és változatai. Az összetett jellemzés, az árnyalt és sokrétű ábrázolás, a lélektani elmélyülés és az intellektuális fogalmazás nem tartozott céljai és erényei közé. Ars poetica gyanánt idézi Tersánszky egyik tételét: „Az élet nem alkalmazkodik a lélekelemző regények taposómalom szelleméhez. Mert igazabb valója a vadregény, a mese..." És a mesét — Urbán szerint — maga az élet írja, innen eredt vonzalma a tudósítás és a riportregény műfaja iránt. Írásai dokumentum-jelleget kapnak, a szociográfiai ábrázolás, az irodalmi riport, az „ócserk" műfajával érintkeznek, a hatvanas évek „tényregényéhez" azonban vajmi kevés közük van: esetei anekdotákba rendeződnek, őszinte mesélőkedve szövi át történeteit. Az anekdotázó hajlam a korábbi irodalmi népiesség hagyományainak átvételéről tanúskodik. Ezt a hagyományt jelzik a konfliktusok gyakran idillbe játszó megoldásai, a humoros előadás, a népies fordulatokat használó, olykor túlfűszerezett nyelv.

Munkásságának írói karakterét másrészt erősen publicisztikus szándéka szabja meg. Urbán Ernő nemcsak ismerni akarta a társadalmi valóságot, azon munkálkodott, hogy a szocialista társadalom eszméi köznapi gyakorlattá váljanak. Erről a fiatalos hittel vállalt írói szolgálatról, egy egész nemzedék nevében, egyik nyilatkozatában ő maga beszélt: „Az írást *szolgálatnak* tekintettük, és a szocialista irodalomnak ezt a szép programját nem érvénytelenítette sem a sematizmus viszonylag rövid, mindössze három- négyesztendős időszaka, sem az ellenforradalom. Az igaz, hogy egy-egy írásnak vajmi kevés a gyakorlati, azonnal lemérhető haszna. És mégis nem hiú ábránd a beleszólás igénye. Ehhez persze nemcsak azt kell tudnunk, hogy mit csinálunk, mi a tét, hanem azt is, hogy merre tartunk? Megesik, hogy a munkába belefáradva úgy érzem, csak ugarolás, amit csinálok. De mit vagy kit okolhatok miatta? A kort? Ezt a folyton változó, tendenciákat tényekbe burkoló forgatagot? Aki a forró ércet próbálja formába önteni, annak a selejt vagy az összeégés kockázatát is vállalnia kell. De él bennem a remény, hogy írói világom sok-sok hiteles részlete egyszer majd harmonikus egésszé áll össze."

*Kiadások*

Csillag a Rábán. 1948. — Mindentudó kicsi könyv. 1948. — Csete István igazsága. 1952. — Pálfordulás. 1952. — Tűzkeresztség. 1952. — Kemény dió. 1953. — Uborkafa. 1953. — Hintónjáró szerelem. 1954. — Tere-fere. 1955. — Pirkadás. 1955. — Három film. Tűzkeresztség. Vihar. Hintónjáró szerelem. 1956. — Kutyaszorító. 1957. — Forgószél. 1958. — Szamba-hercegnő. 1958. — Földközelben. 1959. — Jó mulatást! 1959. — Aranyfüst. 1960. — Árnyak és sugarak. — Vargabetű. 1961. — A nagy kaland. 1963. — A krónikás tollával. 1964. — Színe és visszája, avagy a levágott ujjak esete. 1964. — A kazamaták titka. 1967. — Írott malaszt. 1967. — A láthatatlan barikád. 1968. — Bumeráng. 1969. — A Szahara szíve. 1969. — Pörben a világgal. 1970. — Világunk varázsa. 1974. — Nemcsak kenyérrel.—Az 1001. kilométer. 1976.

*Irodalom*

*Ribinszky Károly:* Urbán Ernő: Tűzkeresztség. It 1952. 593—596. — *Máté Györgyi:* Az „Uborkafa" problémája. Béke és Szabadság 1953. 50. sz. — *Darvas József:* Uborkafa. Urbán Ernő szatirája. SzabN 1953. dec. 16. és Irodalom és felelősség. Szerk.: *Szabolcsi Miklós.* 1955. 389—397. — *Bodnár György:* Urbán Ernő új darabja és a szatíra kérdései. TSzle 1954. 1. sz. 113—122. és *B. Gy.:* Törvénykeresők. 1976. 351—362. — *Nagy Péter:* Urbán Ernő írásairól. Csill 1954. 1. sz. 127—136. — *Koczkás Sándor:* A pártosságról. IÚ 1955. 7. sz. — *Lányi Sarolta:* Urbán Ernő: Hintónjáró szerelem. IÚ 1955. 7. sz. — *Almási Miklós:* Urbán Ernő: Pirkadás. MNemzet 1956. jan. 21. — *Bessenyei György:* Urbán Ernő: Pirkadás. ÚH 1956. 8. sz. 60. — *Földes Anna:* Urbán Ernő: Pirkadás. IÚ 1956. 1. sz. — *Fülöp János:* Urbán Ernő: Forgószél. ÉI 1958. 43. sz. — *Kispéter András:* Urbán Ernő: Forgószél. Kort 1959. 1. sz. 143—144. — *Kovács Sándor Iván:* Urbán Ernő: Forgószél. Ttáj 1959. 9. sz. 7. — *Gondos Ernő:* Urbán Ernő: Aranyfüst. Kort 1960.469—470. — *Mesterházi Lajos:* Megjegyzések az „életességről". ÉI 1960. 34. sz. — *Nagy Péter:* Urbán Ernő: Aranyfüst. MNemzet 1960. jún. 2. — *Tamás István:* Urbán Ernő: Jó mulatást! MNemzet 1960. jan. 26. — *Bisztray György:* Urbán Ernő: Árnyak és sugarak. ÉI 1962. 8. sz. — *Kovács Sándor Iván:* Urbán Ernő: A nagy kaland. Kort 1963. 1427—1428. — *Zsadányi Oszkár:* Híradás a máról. ÉI 1963. 32. sz. — *Abody Béla:* Két olvasmányos könyv. ÉI 1964. 43. sz. — *Horváth János:* Urbán Ernő: A krónikás tollával. Életünk 1965. 1. sz. 117—119. — *Sebők Anna:* Urbán Ernő: Színe és visszája. TSzle 1965. 3. sz. 119—120. — *Faragó Vilmos:* Erkölcsregény. ÉI 1967. 48. sz. — *Ordas Iván:* Urbán Ernő. Életünk 1967. 2. sz. 133—135. — *Gáll István:* Az Élet és Irodalom látogatóban Urbán Ernőnél. ÉI 1968. 12. sz. — *Ruffy Péter:* Urbán Ernő: A láthatatlan barikád. MNemzet 1968. júl. 28. — *Simon Zoltán:* Urbán Ernő: Írott malaszt. Kr 1968. 4. sz. 53—54. — *Szabó B. István:* Urbán Ernő. Nszab 1968. jún. 7. — *Gábor István:* Urbán Ernő: Bumeráng. MNemzet 1969. okt. 26. — *Szalay Károly:* Térkép és nagyvilág. MH 1969. nov. 6. — *Bor Ambrus:* Kétserpenyős mérlegen. Gondolatok Urbán Ernő könyve kapcsán. MNemzet 1971. márc. 14. — *Csák Gyula:* Valóságközelben. ÉI 1971. 8. sz. — *Mányoki Endre:* Riport — regény. MH 1974. dec. 14. — *Ruffy Péter:* A beszédes hallgatag. Urbán Ernő pályája. MNemzet 1974. okt. 6. — *Simon István:* Írószobám. Beszélgetés Urbán Ernővel. Kort 1974. 1819—1829. és *S. I.:* Írószobák. 1976. 323—347. — *Tamás István:* A valóság vallatója. ÉI 1974. 43. sz. és *T. I.:* Tizenhárom hónap. 1977. 249—252. — *Bányai Gábor:* Békamese. ÉI 1975. 15. sz. — *Kelemen János:* Kemencemeleg. ÉI 1975. 28. sz. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Nyugtalanító kisregények. Nszab 1976. aug. 25. — *Kelemen János:* Kallódó hősök. ÉI 1976. 49. sz. — *Bata Imre:* Urbán Ernő három regénye. Nszab 1978. szept. 13. — *Illés Lajos:* Rapszodikusan Urbán Ernőről. ÉI 1978. 36. sz. — *Kőháti Zsolt:* Igazságkeresőben. Urbán Ernőről. Életünk 1978. 1. sz. 34—49. — *Mátyás István:* Emlékezés Urbán Ernőre. Kr 1978. 9. sz. 11. — *Pomogáts Béla:* A krónikás igaza. MH 1978. szept. 3. — *Fülöp János:* Az irodalmi névadás Urbán Ernő regényeiben. Vasi Szle 1984. 269—290.

*Oravecz Paulát* (1903) a kivándorlók keserves sorsa tanította meg arra, hogy észrevegye és megértő azonosulással ábrázolja az emberek gyötrelmeit és apró boldogságait. Gyermekkori és fiatalkori élményei egész pályáját végigkísérik.

Első regénye, a *Facipő* 1943-ban jelent meg. A könyv cselekménye az írónő nagyobb szabású, négy regényen keresztül folytatódó későbbi regényciklusának lett alapanyaga. Több írói próbálkozás után tért vissza az önéletrajzi elemekkel átmeg átszőtt regénytémához.

A korai *Negyvenhét köménymag* (1946) is az összetartó, egymást segítő ház lakóinak hétköznapjait eleveníti meg. Középpontba egy házmestercsalád, Vilcsekék életét állítja. Az írónő jól egyénített, szerencsétlen sorsú alakjainak sorában csak a házmesterlány, Katinka jelenik meg derűsebb fénytörésben, s ő az, akinek szerelme is boldog végkifejletet nyer.

A falusi mindennapok világába vezet a beszélgetésekből felépülő *Dudvatépés* (1962) és ifjúsági regénye, a *Leskelődő hajnal* (1964).

A fiatalok körében nagy sikereket értek el gyermekhősökről szóló regényei, a *Kócos* (1951) és a *Petri Anna* (1955). Az írónő a novella műfajában is próbálkozott: az *Idegen föld* (1957) az 1957-ig született néhány elbeszélését gyűjti kötetbe.

A régi Tabán kispolgárainak sorsa elevenedik meg a *Faforgácsok*ban (1960), a Toll család történetében. A nagy múltú, esztergályos Toll família szétzilálódása a század első évtizedében kezdődik meg, mikor a tőkés rend piaci követelménye a család egyik ágát a proletarizálódás útjára kényszerítette, míg a falun maradt családok egyike meggazdagodott, kistőkéssé vált. A Budapestre került Toll Rózsa megszegte a hagyományt s egy urizáló, dolgozni nem szerető pesti suszterhez, Hankához ment feleségül. A történetet a hét gyerek egyike, az ötéves Margitka szemszögéből kísérhetjük végig. Bár ezzel az írói módszerrel az írónő a gyermeklelket igen plasztikusan eleveníti meg, a gyermek látószöge szükségképpen leszűkíti a bemutatni vágyott világot. Oravecz Paula ügyesen találta meg az ábrázolni kívánt életanyaghoz a mesélő alakját. A kislány elbeszélésével és a családtagok idézett párbeszédével láttatja a mindennapok tudatosan alig érzékelt, természetesnek tartott csúfságát és sivárságát, mely a Hanka család nyomoráról, boldogtalanságáról tanúskodik. A *Tört ágak* (1966) cselekményszála a *Faforgácsok* történetét folytatja. Egyik kritikusa a könyv tematikai, szerkezeti, formai alaktalanságát bírálta: „Oravecz Paula tartalma és szándéka szerint nem lektűrt akart írni. Adottságai nem bírnak el a tartalommal és a szándékkal." (Bata Imre). Részleteiben azonban szívszorító képet kapunk az első világháború idején sínylődő, éhező szegény munkásságról, a megélhetésért mindent odaadni kényszerülő fiatal lányokról, a háború elől menekülő katonaszökevényekről.

A *Villanó fények* (1969) főhőse a már tizenötévessé serdült Hanka Margit. Margit két szerencsétlenül végződő kapcsolatának, szerelemre ébredésének, bátyja és öccse öntudatosodásának történelmi háttere a Tanácsköztársaság eseményei, és az azt követő megtorlás ideje. Az *Elveszett utak* (1972) Hanka Margit kiteljesedő szerelmének és házasságának története. Dr. Boldog Miksa szeretete, becsülése, megértése és szerelme emeli magához Margitot, de boldogságukba beleszól a történelem. A kiváló sebészorvos az asszonnyal együtt Brazíliába vándorol, mert

hazájában, származása miatt tűrhetetlen helyzetbe kerül. Halála után Margit teljesen egyedül marad az idegen környezetben. Ám szerelmük önbecsülését, férje szomorú halála pedig az annyira óhajtott hazatérés lehetőségét adja meg számára.

Oravecz Paula lírai alkatú, érzékeny író. Egyetlen témájáról, a szegény emberek életéről, elesettségükről és kiszolgáltatottságukról mesél egész életművében. Könyvei értékét a részletek szépsége, az emlékezetünkben megmaradó gyermekhősök és a hiteles valóságábrázolás adja.

*Móricz Virág* (1909) Móricz Zsigmond lánya, s hosszú időn át ez akadályozta is regényírói pályája kibontakozását. Pedig 1929-ben elragadtatva olvassa az édesapa lányának egyik első kísérletét. „Éjjel olvastam Virágocska első könyvét: Nyíló szirmok. Nagyon szép. Boldog vagyok." Áprilisban pedig ezt veti papírra a boldog apa: „A Virág könyve igen érdekes dologra figyelmeztet. Az ő írói egyénisége különös módon hasonlít az enyémhez. Már többször mondtam, hogy szerencséje, hogy lány. Ha fiú volna, apautánzó lenne, mert ugyanazok volnának a szempontjai és eszközei. Így szinte férfimódszerrel női lelkiségre néz." Móricz Virág ekkor még húsz éves sincs. Megriad a nagy író árnyékában, az élet és tanulmányai egyaránt elfoglalják. Bécsi, berlini, budapesti egyetemeken végezte művészettörténeti tanulmányait. 1932-ben adta ki *Szárnyas oltárok a bártfai Szent Egyed templomban* című doktori értekezését. 1933-ban megjelenik *Első szemeszter* című kisregénye, amely a nő egyetemi kalandjaiban örökíti meg — nem utoljára — a modern nő sorsát. 1936-ban *Bukaresti éjszaka* című novellájával megnyeri a Nyugat novellapályázatát. Zichy Mihályról életrajzot ír (1944). Móricz Zsigmond szerkesztősége idején a Nyugat titkára, azután filmes segédrendező. Atyja késő éveiben mellette titkárkodik, s Móricz halála után az atyai szellemi hagyaték gondozója. Ez vezeti vissza az íráshoz.

1953-ban jelenteti meg az *Apám regényét*, ezt a maga idejében nagy sikerű életrajzi visszaemlékezést, amely a Móricz-filológiának azóta is egyik alapműve. Szembetűnő e munka részletes hűsége és nagyvonalúsága, őszintesége. A későbbiekben kibontakozó író tulajdonságai nyilatkoznak meg benne. A szabad női lélek nyugodt nyíltságra és az árnyalásra való hajlama emeli ki az *Apám regényét* a hasonló munkák közül. A következő esztendőben már regénnyel mutatkozik be.

*Rosta* című regényében (1955) talál igazi hangjára, de az előbbi *Szerencse* (1954) is utal legállandóbb írói vonására: mindig eleven kapcsolatot tart a jelen idővel, s bátor az aktuálisba markolni. A *Rosta* is eleven társadalmi érdeklődésről tanúskodik, s a női sors autentikus kifejezése. Móricz Virágot nem zavarja a sematikus, a korban érvényesülő normatív kritikai igény. *Küszöb* című regényében — amely 1956-ban jelent meg — a kötelező hős, a kiemelt munkáskáder egy éppen szerelembe bonyolódott asszony. A mellé kerülő férfi visszahúzódó tudós. Köréjük szövi a mindennapok finom mintázatú közegét, olyan fonálból, amit maga termelte kenderből font. S bármennyire is atyja realizmusát követi, írói szemléletének erős női jellege megkülönbözteti; a részleteknél, az árnyalásoknál szívesen időzik, s ez az időzés teremti regényei fölismerhető légkörét.

Leginkább mégis az értelmiségi, a magasan kvalifikált nő sorsa foglalkoztatja; a hivatás és család kettősségében vívódó asszony, az élet érzelmi bonyodalmaiban fuldokló fiatal nő, az alkotó tehetség és az asszonytermészet, -sors dilemmái és konfliktusai. A *Pókháló* (1958) azonban azt is példázza, hogy a bonyodalmak a körülmények, a külső világ szorításában tudnak igazán realitások lenni. Ez a regény nagy időt fog át. Az idősebb szereplők a régi békevilágból jönnek. Az értelmiség mai életét a régi középosztályi életvitel befolyásolja. Nehéz a múltból kiszakadni, mely akkor is pókháló, ha a regény hősnője kiszakítja magát a vidéki középosztályi életkörből. Az írónőnek ugyanúgy része van a naivságban, mint hősnőjének, ha azt hiszik, hogy a vállalt életformaváltás megszabadítja az utóbbit a pókháló-múlttól. A Kamarás-lány előbb szerelmi kalandba menekül családja életformájából, a konvenciókból, aztán a fővárosba megy, segédmunkás lesz belőle. A regény befejező része elnagyolt, s már-már alig követhető, de hiába az iramvesztés, a légkör most is megmenti a regényt. Megmenti az a biztonság, ahogy Móricz Virág választott világában és az asszonysors útvesztőiben, a női természet titkai közt eligazodik.

Nagy vállalkozásba kezd az ötvenes évek végén. A *Balga szüzeket* (1961) a kritika egyenesen ciklusnak becsülte föl. Az is, ha a következő regényt, a *Kaland*ot (1963) idevesszük, minthogy ez a *Balga szüzek* folytatása, Gönczi Mara lányának, Ucinak bonyodalmas kalandja ez az élettel. Gönczi Mariska, Marika, Mara élete a karrierben fejeződik ki — a *Balga szüzek* karrier-regény —, s ennek a karriernek az áldozata Uci, aki anyja mellett éppúgy nem találja a helyét, mint a nagyvilágban kalandozó, s már-már elkallódó apja mellett. A tehetség sorsa a karrier; a karrier az önzés, a sikeres tehetség önös életének árnyékában a gyermek árva. A karrier háttere a kor, s nagy időt küzd le Gönczi Mara emelkedő életútja. 1919-ben még kislány, a huszas évek végén érettségizik. Ezek az időpontok utalnak rá, hogy az író önéletrajzával átitatott regény a *Balga szüzek* is. Az áttétel azonban oly sikeres, hogy semmit sem lehet azonosítani az író önéletrajzával a regény eseményvilágából. Önnön élettapasztalatából próbálja megérteni a magyar középosztály útját. Szintézisre tör a *Balga szüzek*kel és a *Kaland*dal Móricz Virág, de az is kiderül, hogy igazi formája nem a nagyregény. A tömörítő, haladványos előadásmód inkább megfelel írói hajlamának.

Mint ahogy a *Kaland*ban a *Balga szüzek* témáját folytatja, a *Fasor*ban (1973) a *Pókhálót* írja tovább. Irisz visszatér a balatonvidéki kisvárosba, de éppen azt tapasztalhatja, mint mikor elhagyta ezt a világot. Előző regényében, a *Gúnyos mosoly*ban (1968) egy mintaházaspár válsága köré rajzolja az ismerős kisvárosi társaságot. Új motívummal gazdagodik a *Hiába* (1975). Itt is arról az életformáról van szó, mint az utóbbi kisregényekben. Anna — eredetileg Annus — sorsába azonban a végzet is beleszól. Vagy inkább a lélektani igazság. A személyiség démoniája színezi ezt a regényt. Akár a *Balga szüzek* Marája, Anna is mindig ugyanazon verembe esik. Ő is új ember az értelmiségi körben, karrierje azonban nem olyan meredek ívelésű, ezért is alkalmasabb annak példázására, hogy jellemző tévedése egész életére meghatározza az embert. Anna ifjúkori megrontója visszatér, és újra leigázza őt. Teheti, mert a leigázott soha nem számolt le az élménnyel, csak

kitért előle. Házassága megalkuvás volt, kitérés és nem megoldás. Amit a kényelmes lélek nem intézett el, az alkalom újra belekeveri Annát a bajba. S nagyobb a baj, mert most már gyerekei is szenvedő részesei elintézetlen életének. De a regény azt sugalmazza, hogy nem is kell kimenteni őket a szenvedésből, mert anyjuk sorsában ők tisztulhatnak meg. Anna igazi női természete fejeződik ki abban, hogy mennyire érzelmi állapotának kiszolgáltatottja.

Mégis, az a benyomásunk végül, hogy Móricz Virág több regénybe osztotta, amit kevesebbel sokkal jellemzőbben tudott volna elmondani. A *Pókháló*, a *Fasor* és a *Hiába* az a három mű, amely nevét és irányát maradandóvá teszi. A *Balga szüzek*, a *Kaland* inkább igényével támaszthatott érdeklődést.

Más munkái — a *Suomiban jártam* (1965) és a *Napnyugaton jártam* (1970) — az útirajzban oly gazdag hagyományú magyar irodalomban nem emelhetők ki. A *Móricz Zsigmond szerkesztő úr* (1967) tizenöt esztendővel az *Apám regénye* után a Móricz-hagyatékot gondozó hűség dokumentuma. A Nyugat szerkesztésével töltött három évet illesztette össze úgy, hogy a lehető legkevesebb kötőanyaggal zavarja „a terméskövek szépségét".

*Szőnyi Sándor* (1910) írói munkásságának kezdete egybeesik a felszabadulással. A volt nyomdai öntőmunkás első kötete, a *Széthulló világ* (1947) az odahagyott betűöntő műhelyt és az 1945 előtti esztendőket idézte. A cím a hatvanötéves Bagoly Ferenc nyomdai gépmester beszűkült, színehagyott létének teljes felbomlását jelképezi. Megszokásokra épülő, zárt egyéni világa egyik pillanatról a másikra törik szét. Elbocsátják állásából, egy fiatal lány iránt érzett, egész életét megédesítő, titkolt szerelme valósággal eluralkodik fölötte, hazugságok sorába keveri. Amikor felesége meghal, Bagoly nem képes megbirkózni megváltozott életével: megbolondul. A megoldás jelképes: az egyéni sorsok szétzilálódása előrevetíti az egész társadalom széthullását.

Az 1945 utáni új rend és az új rend szülte konfliktusok jelentek meg a *Megújhodás* (1955) és az *Álarcos istenek* (1960) című regényekben. A *Megújhodás* idősödő Eredicsnéje, Szőnyi első regényhősével ellentétben, egyre inkább beleilleszkedik a körötte épülő világba. Tanulni kezd, öntudatosan véleményt nyilvánít, egyre több barátot szerez. Takarítónőből minisztériumi titkárnővé előre lépve, fia segítségével felveszi a harcot az új világot sértetten, ellenségesen szemlélő férjével is.

Szőnyi Sándor novellásköteteiben (*Rosszlányok utcájában*, 1957; *Farsang októberben*, 1963; *Betontető*, 1970; *Kakas a villamoson*, 1975) is a kisemberek világát, mindennapi életük örömeit és bánatait fürkészte mély együttérzéssel. A múlt csak ritkán tűnik föl elbeszéléseiben (*Szív utca, Asszony szánkóval*), az írót a látható, tapintható valóság foglalkoztatja. Novelláinak gyakori témája a városi munkásemberek, a családban élő öregek lelki magánya, elesettsége (*A megrontott, Juliska, Őszibarack, Az utcán*). A fiatalabbak magányosságának, kiszolgáltatottságának ábrázolása általában összefonódik a család, a közösség felbomlásának bemutatásával (*A kőműves, Kutya a homályban, Emberpár válófélben, Jogi tanács*).

A novellairót a „mai" fiatalok sorsa és jövője is foglalkoztatja, bár kissé idegenkedve szemléli megváltozott elképzeléseiket, szokásaikat (*Fiának édes*

*bátyja, Kisfiúk szerelme, Lányok a padon, Dögunalom, Tavasszal, munkaidőben, Minden áldott este).*

Az emberi, családi kapcsolatok széthullásának, megromlásának egyik alaphelyzetét vázolta fel a *Ködös reggelek* (1968) című regényében. A történetben a főszereplők húsz éves házasságát teszi tönkre a megszokás, az egymásra nem figyelés, az elhallgatás, az asszony magasabbra törekvésének vágya. Szőnyi Sándor nagy gonddal kidolgozott prózájában a hétköznapi valóságot, a kisemberek szürke világát rajzolja. Pontos diagnózisra törekszik, s az egyszerű, sokszor elhanyatló életekben a megújuló világ ellentmondásait tárja föl. Hősei munkásemberek, munkásból lett értelmiségiek, egy új világ névtelen alkotói, akik a maguk esendő életével is a remény megtisztító erejét példázzák.

*Nemes György* (1910) egyike azoknak, akik a szépirodalom rendszeres művelése mellett mesterfokon gyakorolják az újságírói mesterséget is. Ez utóbbi adott és ad alkalmat neki arra, hogy elkötelezett, politizáló szenvedéllyel szóljon hozzá az időszerű, a széles közvéleményt is foglalkoztató kérdésekhez. Nyugdíjazásáig az Élet és Irodalom főszerkesztőjeként a legnagyobb tekintélyű irodalmi és művészeti hetilap élén az akkori kultúrpolitika fontos személyisége volt, emellett azonban könyvei, regényei, elbeszélései és tárcái is rendszeresen megjelentek. A tárcaműfajban azt a hagyományt követte, amely Bálint György munkásságában jutott a csúcsra: széles perspektívából tekint az életre, s nyitottan, minden értékre fogékonyan igyekszik az írással is szolgálatot teljesíteni.

Tudatos író. Ez a meghatározás nemcsak azt rejti magában, hogy érzékenyen figyeli a modern prózai törekvéseket, s ha azokat mondanivalójával adekvátaknak érzi, szívesen él is velük, hanem azt is, hogy nem kételkedik az irodalom eszközeiben, soha, egyetlen pillanatra sem lett számára kétséges a kimondott vagy leírt szó hitele, feltéve, ha az a szó pontos, s mások számára is ad valamit. *Pontosvessző* (1973) című kötetének bevezető sorai híven jellemzik közéletírói ars poeticáját: „Ha valaki íróságra adja a fejét, tanuljon meg jól írni; tudja, hol a szavak helye a mondatban, milyen jelentésváltozást okoz a szórend fölkavarása, s mi a szerepe a központozásnak abban, hogy megértsék leírt szövegünket. S főként, hogy csak egyféleképpen értsék. A pontosvesszőt jelképnek érzem. A fegyelmezett írás jelképének. A gondos stílus jelképének. Egy magasabb rendű írói stílusigény jelképének. A stíluslélegzés csodálatossága jelképének. Évtizedek óta gyakorolom ezt a lélegzést. Sajnos, még mindig nem megy jól. És úgy látom, nem csak nekem."

Ez a tudatos írói gondolkodásról és a mesterség tiszteletéről árulkodó önvallomás — melynek szélesebb igényű megvalósulását érhetjük tetten az író *Véleményem szerint* című tárcakötetének írásaiban (1975), — arról a műveit át- meg átszövő iróniáról és öniróniáról is elárul valamit, ami Nemes György életművének egyik összetartó jellemzője. Pontosan, józanul tudatában van az élet végességének, „az élet is tulajdonképpen ennyi: egyetlen pillanat", ahogy *Egyetlen pillanat* (1965) című regényében megfogalmazza; ez a felismerés azonban nem menti fel az írót az alól a kötelessége alól, hogy annak a pillanatnak a teljességét visszaadja, s ezáltal lehetősége szerint hiteles, igaz keresztmetszetét rajzolja meg kora fő kérdéseinek. Nemes György valóságszemléletének fontos vonása, hogy a jelenségeket, az

embereket, a valóságot soha nem statikusnak, véglegesnek mutatja, mert tisztában van azzal, hogy a változás hozzátartozik a világ s vele az írói ábrázolás lényegéhez. Az *Egyetlen pillanat*, amely a sűrítés eszközével él, s szabadon váltogatja az időt, „kuszán és szertelenül" idézi vissza a repülőszerencsétlenség áldozatává lett főhős életét, tartózkodik azonban az ítélkezés gesztusától, mert írója tisztában van azzal, hogy nincsenek egyértelműen „tiszta" és „sáros" hősök, megtisztulásuk alkalmait épp úgy a történelem rejti, mint besározódásukéit. Élet és halál mezsgyéjén villantja föl a múltat, melynek meghatározó pontja itt 1945 történelmi sorsfordulója (a többi esemény annyiban jelentős, amennyiben az ekkoriakat motiválja), majd az ötvenes évek állásfoglalásra késztető fordulata. Önelemző regény az *Egyetlen pillanat*, belőle nemcsak egyetlen tragikus sorsú hős életútja villan föl, hanem egy nemzedéké is, mely csinálni akarta a történelmet, s amelyet végül is megcsúfoltak olyan erők, amelyek természetét csak a higgadt, józan perspektíva távolából lehet igazán megismerni.

Ez az objektív, a tényeket higgadtan szemlélő írói magatartás hatja át Nemes Györgynek azokat a regényeit is, melyekben az egyedi ember életének legfontosabb erkölcsi kérdéseivel vet számot. Irodalmunkban néhány évig inkább a közösségi lény foglalkoztatta íróink képzeletét, részben ennek ellenhatásaként növekedett meg a hatvanas évek epikájában a személyiség súlya és szerepe. Nemes György hősei is karakterisztikus egyéniségek, akik a sors szorításában igyekeznek békességet, boldogságot találni. A *Háló* (1967; eredetileg *Hanna hálót sző* címmel jelent meg folyóiratban) az öregedés drámájáról szól. Főhőse Avariusz János, kétszeres Kossuth-díjas, ünnepelt festő, egészen fiatal lányt vesz feleségül. Kettejük paradox kapcsolatát kétféle nézőpontból figyelhetjük: a regény első részében a már-már magatehetetlen, teste romlását lemondóan nyugtázó művész a másik felet megszólító előadásából érthetjük meg, miért akart morzsányi boldogságot kicsikarni a sorstól, s hogyan lett ez a lépése szüntelen fájdalmas vívódásainak kiindulópontja. A regény második része, a *Változatok 40 mondatban* Hanna levelét tartalmazza, melyet Avariusz váratlan halála után írt régi szerelmének, Imrének. Itt találjuk a regény erkölcsi mondanivalójának foglalatát: a férfi „elképzelni se tudja, mennyi érzés, mennyi sóvárgás, mennyi szenvedély szorul egy fiatal lélekbe, a modern lányokba is, és alig várják, hogy mindezt valaki érdemesre pazarolják". Avariusz János, aki tépett meditációjában érdemtelennek vélte magát Hanna szeretetére, e levélben nyeri el igazolását és felmentését, s ebben a megbocsájtó és a szeretet érzésében feloldódó részletben magasodik föl a reális és szürreális elemeket váltogató érdekes regénykompozíció.

Nemes György írói világának meghatározó jellemzője az a mód, ahogy a fiatalokat szemléli, s újra meg újra megkísérli megértő azonosulással átvilágítani őket, még látszólag deviáns tetteiket is. A *Tettenérés*ben (1968) az ekkor népszerű krimi formájában próbálkozik ezzel, a *Siessünk*ben (1971) hatalmasra növesztett belső monológban mond ítéletet a kispolgári életvitelről, mely megmérgezi az emberi kapcsolatokat, s bezárttá teszi az ember életét, mely Nemes György szerint csak a másokkal szemben tanúsított nyitottságában nyeri el igazi értelmét. A *Dávid és Klotild* című kisregény Daphnisz és Kloé mitológiai történetét értelmezi újra, a

*Nincs titok* (1970) pedig tudományos-fantasztikus formában, játszi iróniával vall az igazi erkölcsi értékekről.

A regénysor két szélső pólusán két igazi stílusátlényegülés áll. A *Tettenérés* vérbeli krimi. Sártó-fürdőn felvett jegyzőkönyvvel indul: Görczi Ildikó, Görczi Róbert lánya — két méterre figyelmetlen apjától — belefulladt a vízbe. A cselekményt a lány sorsát kibogozni szándékozó rendőrségi tudósító mozgatja. Ő az, akinek jóvoltából fokról fokra világosabban tájékozódhatunk a lány múltjában, míg végre megértjük: nem történt gyilkosság, a halálért mégis felelős Julián atya nevelési módszere éppen úgy, mint Görczi Róberté. Mindkét férfi — világnézeti meggyőződésétől függetlenül — önző, mindkettőben vannak olyan fasisztoid jellemvonások, melyek képtelenné teszik őket, hogy a fiatalokkal kapcsolatot keressenek vagy találjanak. Ennek ugyan ellentmond, hogy az apollói eszményt valló Julián atya körül kis társaság verődik össze, melyet a lélek heroikus kiteljesítésének vágya mozgat. Aki azonban mélyebben megismerkedik az atyával, rögtön megérti, hogy nem nevelő, hanem fanatikus, aki a test kifejlesztésével és erőltetésével akar lelki erényeket kikovácsolni. (A cselekmény ilyetén fordulatának motívumai között ott sejthetjük ezeknek az éveknek egyik nagy port felvert bírósági ügyét.) Szokásával ellentétben ezúttal Nemes György nem lineárisan vezeti föl a cselekményt tetőpontja felé, hanem megszakításokkal, közbeiktatott csúcspontokkal élezi a feszültséget. Kitűnő a regénynek az a jelenete, amikor a kiránduló csoport fölött, a sziklatetőn felhangzik a *Missa Luba*, mintha a szférák zenéje szólna, közben azonban az egyik lány — alighanem a pap hibájából — már holtan fekszik a mélyben. Ennek az eseménynek tükörképe Görczi Ildikó halála; az ő tragédiáját viszont apja, Görczi Róbert okozta azzal, hogy megrontotta életét alakoskodásával és hazugságaival. A regény azt bizonyítja, hogy az élet zártsága, hamissága tragédiát okoz, olyanok sérülését eredményezi, akik tiszták voltak, s akik készségesen, hittel, várakozással fordulnak a „felnőttek" világa felé.

A *Nincs titok* e regénysor befejező darabja, hasonló erkölcsi kérdésekkel vívódik, de lényegesen ironikusabban veti fel őket, hiszen az író által „tudofántos"-nak nevezett regényforma aligha engedné meg a tragikus előadásmódot. A regény főhőse Vé-Á Béla, olyan kor szülötte, amikor a tudomány lett az uralkodó, az embereknek nincsen szükségük megkülönböztető nevekre, hiszen a sorsuk, születésük eleve különbséget okoz közöttük. Vé-Á Béla igen fiatal, de jogosult már arra, hogy nyugdíjaztassa magát, s megkezdje kényelmes, csak az élvezetekre orientált életét. Ehhez néhány próbát kell kiállnia, mint a mesékben, az eredmény nem lehet kétséges, hiszen aki „Vé", az a legjobb vérből származik, az arra van predesztinálva, hogy ne dolgozzék, s hogy mindent ingyen megkapjon az élettől. Vé-Á Béla felkészítői jóvoltából már-már túlesik a próbákon, amikor furcsa tapasztalatot szerez: az általa ismert, szűk szemhatárú világon túl létezik egy másik, az XX-eké, akik valahol a messzeségben laknak, sokemeletes lakóházaik épp csak felsejlenek a láthatár peremén. Vé-Á Béla egy ilyen megvetett dolgozóba, XX Irába szeret bele, csak vele hajlandó a szeretkezési próbára menni, s a regény nagy részében őt üldözi, egyre reménytelenebbül, de abban a mind erősebb meggyőződésben, hogy abban az ismeretlen, titokzatos és megvetett világban találhatja

meg a boldogság nyitját. A regény végén a másik irányba mozgó úton megpillantja szíve szerelmét, átugrik hát oda, s valahol a dolgozók világrendjében tűnik el végképp a szemünk elől.

A *Nincs titok* — mint e vázlatos jellemzése is sejtheti — metaforikus regény, melyben Nemes György már-már ad abszurdum vive leplezi le a kispolgári létforma tarthatatlanságát, azt bizonyítja be, hogy erkölcsi életértékek nélkül az emberi lét elveszíti értelmét. A „tudofántos" regény szórakoztató, szellemes olvasmány, Nemes György karakterisztikus iróniája itt találja meg legalkalmasabb témáját és kifejezési formáját.

Erkölcsi kérdésekkel, de leginkább férfi és nő kapcsolatának ezerféle változatával foglalkozik finom erotikával átszőtt, olykor tételszerűvé egyszerűsített elbeszéléseiben is Nemes György. A *12 elbeszélés* (1969) és a *Behajtani tilos!* (1974) világa egynemű, a novellák mai kérdésekkel szembesítenek, a katartikus, megrázó élményt pedig inkább a leleplező irónia helyettesíti.

*Fendrik Ferenc* (1911—1985) eredetileg zenei pályára készült, de később az újságírást választotta. Már a negyvenes években jótollú publicista volt. A színházi élet vonzotta, a színházi világban otthonosan mozgott, s belülről ismerte meg a színészek mindennapjait. Sikerrel játszották több vígjátékát a Vígszínházban 1945 előtt. Néhány népszerű regényt is írt színésznők életéről: pályájuk alakulását, szerelmeiket írta meg könnyed, csevegő stílusban. Forgatókönyveiből sikeres filmek készültek — az 1945 előtti szórakoztató filmgyártás nem különösebben kiemelkedő alkotásaiként tartja őket számon a magyar filmtörténet, a sikert főképp a benne játszó színésznők alakítása biztosította. Könnyedség, felszínesség, mulattatás: ezek voltak a legfőbb jellemzői Fendrik Ferenc 1945 előtti munkásságának. Az 1945-ben megjelent *Sok katona és nyúl fagyott meg a mezőkön* című regénye azonban már súlyosabb élményeket örökít meg, s ábrázolásmódja is megváltozik: hangja elsötétül, s drámai cselekményben villantja fel a háború alatti tragédiákat. 1945 után ismét újságírásból élt néhány évig, azután betegség támadta meg, s teljesen kiszorult az irodalmi életből. Magányában, megváltozott világszemlélettel kezdett ismét szépirodalommal foglalkozni. 1968 után több kötet novellája és kisregénye jelent meg, melyekben eredeti hangú prózaíróként mutatkozik be; ezekben a művekben egészen más eszményeket valósít meg, mint pályája első felében.

Szinte valamennyi kisregényének és novellájának a külföld a helyszíne; többnyire a francia tengerpart. Fendrik Ferenc számtalan utazásának emlékeit sűríti a környezetrajzba; néhány szóval felidézi a jellegzetes kisvárosok utcáit, boltjait, szállodai szobáit. Szereplői szinte valamennyien elesett, keserű, elrontott életű emberek, akik már nem számítanak semmi jóra, s általában nem is történik velük semmi kellemes; szomorú, tragikus eseményeket élnek át vagy közönyös egyhangúságba süppednek hétköznapjaik. Fendrik különösen hajlamos a gunyorosságra: hőseit távolról, kesernyés iróniával nézi, megmosolyogja szánalmas kis erőfeszítéseiket, kis csalásaikat, önámító álmaikat. Komor világot ábrázol, s a könnyen pergő, kitűnően szerkesztett mondatok, az áttetsző szerkezet mögül a lét sivársága, az ember megválthatatlansága dereng át. Sztorijai is meghökkentőek, a

legártatlanabb, leghétköznapibb eseménysorok mögött is valami furcsa sejtelem, baljós árnyék borong. A magány változatait ismerjük meg ezekből az írásokból, melyek a kapcsolatteremtés reménytelenségét, a szép szerelemnek induló kapcsolatok, barátságok elromlását, az emberi esendőséget példázzák. A helyszínek ezekben az írásokban mindig sivárak, kopottak, piszkosak; az időjárás mindig rossz, az emberek rosszkedvűek, s a jól indult beszélgetések előbb-utóbb hazugságra, csalásra, szenvedésre derítenek fényt. Az élet fonákságainak ezen a kesernyés, fanyar hangon való ábrázolása kevés kortárs írónál valósult meg ilyen hibátlanul, Fendrik Ferenc mestere az általa választott novellaformának, párbeszédei feszesek, hősei összetéveszthetetlenül egyéniek, jóllehet egyik sem emelkedik ki az átlagemberek közül.

Műveiben sohasem utánoz hazai vagy világirodalmi példákat; a fanyar irónia, a groteszk ábrázolás egyéni változatát sikerült kialakítania. Könyvei mind ez ideig nem kapták meg a méltó elismerést és értékelést — visszhangjuk meglepően csekély volt. Életműve még felfedezésre vár.

*Szinnyei Júlia* (1914—1986) egészen fiatal korától csak az irodalomnak akart élni, soha nem is foglalkoztatta más terv, csak az, hogy írónő legyen. Jómódú középosztálybeli családban szerezte életre szóló eszményeit, édesapja irányította figyelmét az emberek, a természet szeretetére, s olyan élményekkel indította útra leányát, amelyek egész életében segítették írói munkájában. Az iskolai évek, az utazások, a rövidebb-hosszabb ideig tartó különböző tisztviselői munkakörökben eltöltött időszak mind a készülődés évei voltak: 1958-ban megjelent első regénye, s attól kezdve csak az írásnak szentelte minden idejét. Szinte évente publikálta regényeit és az ifjúságnak szóló könyveit. Regényei cselekményesek; finom lélekrajzzal ábrázolt alakokat teremtett: az elmúlt évtizedek kisembereinek életét örökítette meg. Vállalt célja volt a női sorsok bemutatása a legkülönbözőbb életkorokban, munkakörökben, sokféle emberi kapcsolat bonyolult viszonyai között. Műveinek középpontjában a család problémái állnak. Szinte minden regényében megromló, széthulló, vagy éppen csak elviselhető házasságokat ábrázolt; azzal a bevallott céllal, hogy olvasóit ráébressze a másfajta, emberibb élet értékeire. A regények nagy többségének nők a főszereplői, alig van egy-két könyve, melyben a központi hős férfi. Ilyen például az *Elzúgó pillanat* (1967) című regényben egy fiát egyedül nevelő hotelportás vagy az *Egy fiú Rómából* (1978) és a *Genovéva fiai* (1982) hősei.

Regényeinek többsége monológ formájú. A hősnő — legtöbbször az átlagemberek mindennapi életét élő asszony, munkásnő, tanítónő, háztartásbeli — visszaemlékszik ifjúságára, eddig megtett életútjára, a nagy szerelemből lassanként elmérgesedő kapcsolattá váló házasságának fordulataira. Hősnőinek nincsenek nagy vágyaik, nem dédelgetnek nagyra törő, megvalósíthatatlan álmokat, csupán békés családi életre, a nyugalomra és harmóniára vágynak. Nagy tragédiákat nem élnek át, az ábrázolt házasságok is látványos jelenetek nélkül mennek tönkre: lélekben távolodnak el lassanként egymástól a házastársak. Ezt a mindennapi folyamatot ábrázolja időtlennek tűnő műveiben Szinnyei Júlia, úgy, hogy közben részvétet, megértést, együttérzést ébreszt esendő hősei iránt, akik szenvednek,

örülnek, szomorkodnak, s közben eltelik az életük. Regényeiben azok a legjobban megformált alakok, akik a középosztály tagjaként élik át az 1945-ös fordulatot, s illeszkednek bele az új világba (*Vasárnap délután*, 1965; *Hosszú fiatalság*, 1970; *Megnőnek a fák*, 1974). Ez a beilleszkedés nem könnyű; a hősöknek nehéz megszokniok, hogy már nincs körülöttük a biztonságos jólét, a családi összetartozás; dolgozniok kell, egyedül vagy egy rossz természetű férj mellett kell egzisztenciát teremteniök.

A regények színhelye mindig egy-egy kisváros, ahol mintha állna az idő; a történelmi, társadalmi változások hatása csak mintha messziről lenne érzékelhető. Szinnyei Júlia a külső eseményeket, a konkrét helyszínt és időt csak igen kevéssé érzékelteti, szinte mindent a belső szférában, a lélektani realizmus hagyományos eszközeivel ábrázol. Regényeinek világa régies, állóképszerű, s írói eszközei is a múlt század irodalmát idézik. Művei mégsem pusztán szórakoztató lektűrök, a belőlük sugárzó humánum, együttérzés, a világ megjavíthatóságába vetett — olykor naiv — hit, s gondosan kimunkált stílusuk révén az „igazi" irodalom szférájába emelkednek.

*Ruffy Péter* (1914) az irodalmi rangú újságírás művelője; riporter és közíró. Pályáját a harmincas évek derekán kezdte. Két nagyváradi napilapnál (Magyar Szó, Erdélyi Lapok) eltöltött „inaskodás" (1933—1934) után 1935-ben a fénykorát élő Brassói Lapok fogadta munkatársul. A két háború közti erdélyi közéletnek ez a legdemokratikusabb, legnyitottabb szellemiségű lapja a kezdő újságíró számára állandó publikációs lehetőséget biztosított, s egyszersmind politikai s erkölcsi előiskolául szolgált. Ruffy maga majd félszázadnyi idő távolából „legértékesebb újságírói műhelyének" tartja, mert az egykori szerkesztőség légkörében sajátította el a hírlapírás mesterségbeli fogásait. A Brassói Lapok hasábjain megjelent tudósításai, riportjai, interjúi hiteles pillanatfelvételek a kisebbségi magyarság akkori léthelyzetéről. Kordokumentum-értékük vitathatatlan, újraolvasásuk mai szemmel nézve sem tanulságok nélküli.

A második bécsi döntést követően a lap megszűnni kényszerült, nyomdáját szétrombolta a Vasgárda, munkatársi közössége szétszóródott. Ruffy Péter 1940 őszén a pesti Újság című liberális laphoz került, ennek szerkesztőségében dolgozott a német megszállásig, amikor is a lapot betiltották. Erre az időszakra emlékezve írja: „Riportot írtam és publicisztikát, gyakran foglalkoztam erdélyi kérdésekkel is. S azt írtam meg, amiben hittem, amíg csak lehetett."

1945 után Ruffy Péter az ország újjáépítésének talán legfürgébb tollú tudósítója. Szinte mindenütt ott van, ahol „történik valami". Olykor valóban kivételes történelmi pillanatok tanúja, például 1947-ben Oroszváron, a párizsi békeszerződést követő területátadásnál (*Oroszvár, 1947*), vagy 1954-ben, a baranyai Szabadszentkirályon. Ez utóbbi helységről írt riportja nemcsak azért figyelmet érdemlő, mert benne szociográfiai hitelességgel bizonyítja az ötvenes évek beszolgáltatási rendszerének tarthatatlanságát, hanem azért is, mert megfogalmazza a riporter-közíró ars poeticáját: „Az írás nem arra való, hogy játsszunk vele; ez arra való eszköz, hogy kimondjuk általa az igazat." Valóban, Ruffy Péter egész munkásságát áthatja az „igazat kimondani" szenvedélyes vágya. Gyűjteményes

riportköteteiben (*Göcsejtől Hegyaljáig*, 1955; *Romlás. Riportok a rumról*, 1957; *Arcképek és történetek*, 1962; *Csavargások*, 1963; *Egy napom*, 1966; *A riporter visszanéz*, 1967; *Úttalan utakon*, 1974;) jól nyomon követhető, mily példás következetességgel ragaszkodik idézett hitvallásához; sosem deklaratív szólamszerűséggel, hanem mindenkor a megírásra választott anyag belső logikája szerint. Számára a riport a valóság „legközvetlenebb rajzolata", hitelességéhez kétség nem férhet. Anyagában kellőképpen dokumentáltnak, hangvételében mélyen humánusnak, nyelvi megformálásában mívesnek kell lennie, célja pedig nem lehet egyéb, mint a fölfedett „igazi" kimondása. Ebből a riporteri alapállásból szükségszerűen következik, hogy Ruffy szemében nincsenek „kis" és „nagy" témák, a megírásra kiszemelt valóságszeletről a hangsúlyt annak „rajzolatára" helyezi, vagyis arra, hogy az eseményt, melynek szem- és fültanúja, az élményt, melynek részese volt, hogyan ossza meg olvasóival. Szenzációkeltésre soha nem törekszik. Így aztán írásai között csak elvétve akadunk „nagy leleplezésekre"; még valóban felfedezésszámba menő riporttémáit, tudósításait is visszafogott hangnemben, harsány színek nélkül, inkább a maguk puritán tényszerűségében adja elő. Tisztában van azzal, hogy az önmagában kirívót zsurnalista fogásokkal még kirívóbbá tenni fölösleges, mert az árt az írás hitelének. Kitűnő érzéke van viszont ahhoz, hogy a mindennapokban találja meg a különöst, mégpedig az emberarcúan különöst. Tematikai sokfélesége ellenére őt valójában mindig ugyanaz érdekli: hogyan él, mit csinál az ember, s melyek cselekvésének belső indítékai. Interjúalanyait, riportjainak szereplőit éles szemmel figyeli meg; apró gesztusaik megjelenítésével jellemük egészét képes körvonalazni. Ezt az erényét jól kamatoztatja visszaemlékezéseiben és művészportréiban. Néhai és élő pályatársait, írás- zene-, képző- és színművészetünk jeleseit apró életmozzanataikban idézi elénk, legtöbbször árnyalt háttérrajzzal, bőséges kortörténeti anyagot szolgáltatva az utókornak. Visszaemlékezéseiben tollát a nosztalgia alapérzése irányítja.

Útirajzai színes és eleven, az olvasót is útra csábító leírások (*Varsói hajnal. Lengyelországi útiélmények*, 1961; *Szegedi képeskönyv*, 1964; *Hazánk szíve, Budapest*, 1968; valamint riportköteteinek útirajz fejezetei). Szomjas, már-már határtalan érdeklődésű szerzőjüket a megismerés tiszta szándékán kívül az a cél vezérli, hogy a távoli világok fölmutatásával elgondolkodtasson, számunkra követhető magatartásbeli mintákat sugalljon. Országhatárainkon kívül fokozott szenvedéllyel viseltetik minden iránt, aminek magyar vonatkozása van vagy lehet. „A Keletiről néhány napja azzal indultam el — olvassuk egyik, 1956-os keltezésű útirajzában —, hogy Prágában, Berlinben, Koppenhágában, Stockholmban és Helsinkiben ... mindent feljegyzek, ami magyar vonatkozású." Tartva magát elhatározásához, nem mulasztja el, hogy történelmi adalékokkal gazdagítsa múltismeretünket, hogy egy-két csipetnyi magyar művelődéstörténettel fűszerezze útibeszámolóit. Nem titkolja, hogy szenvedélyesen izgatja őt a határainkon túl élő magyarság sorsa. A szórvány- és diaszpóra-, valamint a nemzetiségi sorsú magyarság helyzetéről féltő gonddal, de nem elfogultan, rugalmas realitásérzékkel, tág szemhatárral ír, mint ahogy előítéletek nélkül, tisztelettel és megbecsüléssel szemléli az idegen kultúrák értékeit. Az anyanyelv megőrzését, ápolását, múltunk

értékeinek minél szélesebb körű feltárását és közkinccsé tételét elsőrendű feladatnak tartja. „Anyanyelv körüli utazásaival" maga is e feladat teljesítésén munkálkodik.

Írásaiban nem lelhetni nyomát sem görcsösségnek, sem a kifejezésért vívott küzdelemnek. Elegáns, könnyed mondatfűzés, gördülékenység jellemzi stílusát. Bőbeszédűségbe mégsem téved, a szavakkal takarékosan bánik; prozódiája világosan tagolt, érthetőségre és pontosságra tör. Ruffy mellőzi a szokványos publicista-fordulatokat, óvakodik attól, hogy szövegeit a stilizálás túlzó díszleteivel aggassa tele. Viszont páratlan érzékkel tudja épp azt a stilizációs fokot megteremteni, amit anyaga, témája még elbír, sőt — az esztétikai-irodalmi értékteremtés céljának megfelelően — meg is kíván. Ily értelmű stilizációs készsége eredményezi, hogy hírlapírói nyelve egyéni színt kap: megmarad ugyan az írott köznyelv egyik változatának, de messze kimagaslik a kortársi publicisztika szürke betűtengeréből; él ugyan a stilizálás, retorizáció, ritkábban a poétizálás eszközeivel, de józan mértéktartással, túlzó metaforika nélkül, távol a fölösleges lirizálás veszélyeitől. Mindebben segíti őt célratörően érzelmes racionalizmusa, mellyel megszerkeszti, műfajkompozícióvá szervezi anyagát, ellensúlyozza és fegyelmezi igazságkereső szenvedélyességét, s amellyel írásainak már első passzusaiban sikerül megnyernie, a maga, illetve az „igaz ügy" oldalára állítania olvasóját.

*Bihari Klára* (1917) korai versek és színdarabok után 1956-ban adta ki első prózakötetét, a *Brigitta nővér*t, mely az 1951 és 1956 közötti novellákból válogat. Az elbeszélések igen csekély kivétellel (*A méltóságos asszonyok*, 1945; *A honleány*, 1942) átlépnek a nemrég megélt történelmi kataklizmák felett s az 50-es évek munkásembereinek mindennapjairól mesélnek.

Már első könyvében jó érzékkel alakítja ki a középrétegek széles körének igényeit kiszolgáló stílusát. Elbeszéléseinek hősei az új rend „gazdái": öntudatosodó munkásfiatalok, hibáikra önmaguktól ráébredő üzemi kisfőnökök (*A családfő*, 1952; *Az erősebb*, 1954; *A bűnös*, 1956; *Elintézetlen ügy*, 1952). Szereplői azonban önnön — gyakran szentimentális — lelkük világában élnek, a körülöttük zajló és változó társadalomról, a politikai helyzetről nem vesznek tudomást. A megújhodás „úttörői" tűnnek fel az első regény, a *Szomjúság* (1957) lapjain is. A munkába álló, megértő özvegyasszony, Merliné, az önállóságra, szabadságra vágyó kisszerű lázadásba menekülő Merli Ili és István, a jellemtelen és semmire nem való értelmiségin végül felülkerekedő üzemi munkásfiú mesterségesen beszűkített környezetben élnek. Munkásalakjait későbbi elbeszéléseiben árnyaltabban ábrázolja az írónő. Novellásköteteinek (*Tisztességes asszony*, 1960; *A kilincs*, 1964; *A csábító*, 1968; *Párbeszéd a paradicsomban* 1970; *Éjféltől reggelig* 1972) és kisregényeinek (*Külön csillagon*, 1970; *Kétszer az úton; Ébredés* 1972) szereplői általában az üzemi munkásság többre érdemes, többre vágyó tagjai. Vágyakozásuk nem terjed túl az életmód, az élet minőségének anyagi szféráján; szebb lakást, jobb ruhákat, kényelmesebb életet szeretnének teremteni maguknak. Az író olyan helyzeteket teremt, mikor ezek a hősök kilépnek megszokott, mindennapi életformájukból; magánéleti konfliktusaik megoldása azonban felszínes marad.

Az új rendben helyet kérő és helyét kereső nő alakját a *Holnap* (1960) Szathmári Annájában, *Az áldozat* (1968) Varró Ágnesében és a *Magányosok* (1966) Rózsájában rajzolja meg. A legárnyaltabb Rózsa jelleme. A könyv nagy sikert ért el, hiszen a legaktuálisabb pillanatban íródott. A parasztból munkássá válás nem könnyű folyamatának, az ingázó munkásság életének problémája jelenik meg a regényben, Kun András házasságának és a munkásszállók lakóinak nemiség—család—szerelem központú beszélgetéseinek tükrében.

Új írói megoldást próbál ki 1963-ban napvilágot látott regényében, a bibliai példázatra utaló *Mene tekel*ben. Míg eddig körültekintően elkerülte a tendenciózus társadalomrajzot és politikai mondanivalót, ebben a műben ráerőlteti az eseménytelen és érdektelen történetre. Vass Loránd középiskolai tanár számot vet saját életével, a világgal, de becsületes szándékából csak szentenciák és banalitások kimondására futja. „Több vagyok, mint eddig, mert soha többé nem fogok szégyenkezni" — ígéri önmagának Vass a regény zárómondatában.

Bihari Klára, bár kevésbé otthonosan mozog a munkáskörnyezetből kilépve, későbbi köteteiben is értelmiségi környezetet választ. A *Nincs tovább* (1974) ellenszenves értelmiségi házaspárjának, Nagy Istvánnak és Melindának története így csak a morális példázat szintjén marad.

Műveiből igen erősen érezhető, hogy az író fenntartásokkal közeledik értelmiségi hőseihez. Egyetlen igazán szimpatikus értelmiségi alakja sincs, szellemi munkásai becstelenek, hatalmukkal visszaélnek, karrieristák: erkölcsileg mindenképpen alacsonyabb szinten állnak, mint az író munkás- vagy paraszthősei.

Érdekes próbálkozás 1969-ben megjelent regénye, a *Miért?* A könyv egy nyomozás története. A tizenhat éves Sándor Luca nyugatra szökésének okait próbálja meg felkutatni édesanyja; itthon és külföldön, a múltban és jelenben. Az írónő a mai fiatalság elvágyódásának, kielégítetlen vágyainak, újat akarásának megértését szorgalmazza.

Bihari Klárának a témák kidolgozását nem sikerül magasabb művészi szintre emelnie; általában megelégszik egy érdekes helyzet vagy konfliktus ábrázolásával.

*Kende Sándor* (1918) első regényét, a *Három Lázár*t még 1945 előtt jelentette meg. Következő kötete, az *Egymásra ítélve* (1946) a második világháború küszöbén Párizsba került két fiatal, Zoltán és Yvette szerelmének története. A szerelmi kapcsolat buktatóinak, ambivalens érzéseinek megrajzolása, a párizsi bohémtanyák és padlásszobák világának, hangulatának érzékeltetése — noha valószínűleg egyéni élmények emléke diktálta — nem sikerült maradéktalanul.

Az 1949-es *Lilith fiai* az író legkedvesebb regénye lett. Később novellákban *(Ars poetica, Lilith segítségével)* adta indoklását a bibliai fogantatású történet megírásának. Kende Sándor a megromlott, tönkrement házasság, a férfi és a nő lelki kötődésének és eltávolodásának titkait, mozgatórugóit kereste, s helyezte a regény tágabb, társadalmi kontextusába. Ahogyan önmaga vallotta: „regényeim legtöbbje a polgári életforma elleni berzenkedés". A *Lilith fiai* is, mely a század húszas éveiben és Budapest ostroma alatt játszódik, a kanonizált polgári házasság intézményét pellengérezi ki.

Hosszú hallgatás után a hatvanas években vette fel újra a tollat s regények, kisregények sorát jelentette meg (*Közel a mennyboltl*, 1960; *Testvérek*, 1962; *Elárult élet*, 1965; *Felmentő ítélet*, 1968; *Szerelmetes barátaim*, 1970).

Legizgatóbb témáit, problémáit a *Furcsa lány* (1973) című regényében összegezte; a regény nem egy részlete korábban novellában is megfogalmazódott (*Furcsa lány*, 1973; *Hihetetlen történet*, 1973; *Katonalovak*, 1972).

A harmincas évek Budapestjén induló cselekmény meglepően keveset árul el a korról; az író a Rádai család zárt világára, belső életére, lelki kapcsolataira koncentrál, figyelme középpontjában a kisebbik lány, Médi alakjával. A történet végigkíséri a családtagok életútját; a gyönyörű és sikeres színésznő házasságának felbomlását; fiatalabbik lánya, Médi nővé serdülését; házasságát és olaszországi életét. A regény végén Médi gyilkossággal próbál kitörni a körülmények által bekerített helyzetéből, tönkrement házasságából. Az író morális indulata és ítélete rokonszenves — ám művészi megvalósulását, hitelét erősen lerontja a cselekmény túlbonyolítottsága, a stílus fellengzőssége.

Novellái, elbeszélései, melyeket *A Szajna lánya* (1972) címmel adott ki, leggyakrabban kisszerű ötletek, témák felduzzasztásai (*Tizennégy nap üdülés, Eltépett levél, Mi nem beszélünk*).

*Tardos Tibor* (1918) már a harmincas években jelentkezett elbeszéléseivel (*Jogászfalva* 1935), 1938-ban azonban Franciaországba távozott, részt vett az ellenállási mozgalomban, és francia nyelvű elbeszéléseket adott közre. 1947-ben tért vissza Budapestre, a Szabad Nép irodalmi riportere lett, prózaírói pályája az ötvenes évek elején bontakozott ki. Riportjai, dokumentumok alapján írt élettörténetei, amelyek Karinthy Ferenc, Déry Tibor, Sarkadi Imre hasonló tárgyú művei mellett jelentek meg, azt a szemléleti változást mutatják, amely az ötvenes évek elején következett be a magyar irodalomban. Az új történelmi valóság feltárásának igénye azt eredményezte, hogy az irodalom szívesen fordult az eladdig kevésbé ismert jelenségek, életterületek felé. Tardos Tibor történetei elsősorban nem hibákról, az élet árnyoldalairól, hanem a szocialista építőmunka heroikus pillanatairól igyekeztek képet adni, a hamis lelkesedés azonban az ő műveit is sematizmussal terhelte meg. Az *Igaz történetek nagy építkezésekről* (1952) című munkája kohókról, épülő szocialista városokról, bányákról, a budapesti földalatti építéséről festett meglehetősen idealizált képet. Ezeknek a leírást, tudósítást és riportot egyesítő történeteknek a középpontjában mindenütt példaképként felmutatott pozitív hősök állnak, akiknek még egyéni szokásaik is közösségi színezetet és megítélést kapnak. Hasonló módon idealizáltak Tardos Tibor gyári riportjai (*Gyári belépő*, 1950). Az *Elmondta Huda Mihály* (1951) című dokumentumregényében egy téglagyári munkás életét meséli el úgy, hogy közben nagy gondot fordít a történelmi háttér ábrázolására.

Az ötvenes évekbeli tevékenységét hosszabb megtorpanás követte: 1957—1958-ban börtönben volt, közel tíz évbe telt, amíg újabb kötettel jelentkezett. A *Tücsök* (1963) riportjai és novellái lényegében szintén az ötvenes években megismert sorsokról számolnak be, de már szakítanak az előző korszak idealizáló, a magánéletet tendenciózusan háttérbe szorító szemléletével. 1963-ban Tardos Tibor

ismét elhagyta az országot, Párizsban telepedett le, elbeszéléseit, publicisztikai írásait franciául jelenteti meg.

*Soós Magda* (1920) írói pályája a harmincas évek végén indult, de csak a felszabadulás után bontakozott ki erőteljesebben. Műveiben a szocialista fejlődés emberi és társadalmi gondjait próbálja feltárni. Írói érdeklődése főként a munkásság és az értelmiség rétegei felé irányítja. Próbálkozásaiból azonban túlságosan leegyszerűsített ábrázolásmódja és művészi igénytelensége következtében csak regényvázlatok születtek. A felszabadulás utáni építőmunka szolgált témájául az 1952-ben megjelent *Éltető szén* és *A vörös hajó* című elbeszéléseinek. Ez utóbbi a Ganz Hajógyár regényes története. A munkásból lett művész témája *Megtalált dallam* (1961) című regényfolyamának. A nyomornegyedből származó munkásfiúból híres zongoraművész lesz, akinek életútját a zajos sikerek helyett az érvényesülésért vívott tudatos, állhatatos harc jellemzi. A regény az író minden jó szándéka ellenére kommersz sikertörténetté sikkad, melyben a mondanivaló a szereplők ábrázolásának sematizmusa és a cselekmény fölösleges terjengőssége miatt elszürkül. A főhőst tipikus munkásfigurának szánja, de valóságos élmény hiányában csak egy önző kispolgári individualistát ismerhetünk meg. Soós Magda legsikerültebb írói vállalkozása a *Sziget fürdőszobával* (1975) című regénye, mely már továbblépést jelent korábbi műveihez képest. Napjaink izgalmas kérdését veti fel: a női egyenjogúságot, a családi és élethivatás összeegyeztetésének megoldatlan konfliktusát. Az írónő e jellegzetesen mai témáját egy festőművésznő életén és belső vívódásain keresztül vizsgálja. Megpróbálja az ok-okozati összefüggéseket feltárni, de saját bizonytalansága következtében az írói következtetések homályosak maradnak. A mű negatívumait fokozza, hogy a regény elvi tévedései hihetetlenné, az írói módszer mesterkéltsége pedig nehezen olvashatóvá teszi alkotását.

*Nemes Lászlót* (1920) a nagyvárosi értelmiség tipikus gondjai, kérdései foglalkoztatják. 1945 és 1975 között tíz regénye jelent meg. Pályájának kezdeti szakaszában háborús emlékeit és a fasizmus elleni harc küzdelmeit örökítette meg regényeiben (*Két világ*, 1950; *Tiszta szív*, 1953; *A fölösleges ember*, 1955; *Eltűnt Európa*, 1958). Később érdeklődése a szocialista átalakulás és az új rendszer értelmiségének konfliktusai felé fordult. Ilyen témát dolgoz fel a *Gyávaság* (1962) című regényében, melyben főhőse, Mátrai Gábor író magánéleti és egzisztenciális válságának okait boncolgatja, bemutatva az értelmiség erkölcsi-világnézeti megtorpanását. *Szeretni nem elég* (1965) című kisregényében a háború kívülről láthatatlan, pusztító utóhatását mutatja be: egy zsidó család megtalálja — és ezzel el is veszíti — tizenhat évig keresett, 1944-ben eltűnt leányát. Feltárja azt a rejtett ellentétet, amely egy régi és egy új életforma között feszül, ám a vékony kéreg alatt rejtett marad, s csak egy drámai helyzet hívhatja elő. Kifejezi benne azt az általános érvényű problémát, hogy a háborús nemzedék lelki rokkantsága miatt természetellenesen mély a fiatalok és idősebbek közötti szakadék, mely csak az átalakulás éveiben válik igazán érzékelhetővé.

Távolabbról bár, de a háború a valóságos hőse a *Dallam a falon túl* (1967) című regényének is, habár a felszínen a kialakuló értelmiség küzdelmei zajlanak. A regény példaadó őszinteségével és időjátékos felidéző technikájával ragadja meg az

olvasót. Három jóbarát történetét követhetjük végig, közülük az egyiket csak emlékekből ismerhetjük meg. Fiatalon vesznek részt az ellenállási mozgalomban, a felszabadulást azonban csak ketten érhetik meg. A háború után a megmaradtaknak számot kell vetniük a múltban tanúsított magatartásukkal, s egymás és önmaguk előtt is felelniük kell elkövetett vétkeikért. Itt is, mint előző két művében, erkölcsi választási lehetőséget kapnak a szereplők, s egyénileg más-más utat választanak. Így derül ki, melyikük maradhatott meg emberségében: aki a látszatot, a pózt választotta, vagy aki a legkevésbé volt „hősies", s mindent rögtön feladott, még tulajdon életét is, amikor a szerelemben, a barátságban és a világban becstelenséggel találkozott. Az *Egyetlen édes életünk* (1969) két elbeszélése közül a *Bilincsek* egy munkásfiú életéről és haláláról szól, a címadó írás pedig a halál és az élet értelméről *(Egyetlen édes életünk)*.

Az 1975-ig keletkezett művei közül *A jószándék kövei* (1972) című regény főhőse, Marton János zeneiskolai igazgató, sikeres életének csúcsán elmélkedik addigi életútjáról, fiához és feleségéhez fűződő kapcsolatáról. A belső monológ formában írt mű alapgondolata mégsem a nemzedéki ellentétekre irányul, hanem a mélyebb okokat és összefüggéseket keresi, s a magyarázatot a főhős magatartásának erkölcsi elégtelenségében találja meg. Marton Jánost önző, hatalomvágyó felesége juttatta magas pozícióba. Lelkiismeretét azonban sohasem törleszthető adósságok terhelik: karrierjének kiépítése során barátait és tehetségét egyaránt cserben hagyta. A könnyed kézzel bonyolított, szerteágazó történet nemcsak szórakoztató, hanem az író mély emberismeretéről, alakformálási, típusalkotó képességéről is tanúskodik.

Nemes László írói pályafutása során komoly műfordítói tevékenységet is kifejtett: Defoe, Vonnegut, Aldridge és mások műveit ültette át magyarra. Feleségével, Fehér Klára írónővel élvezetes, ironikus és lebilincselő útinaplókkal gazdagították a műfajban szegény irodalmunkat. (*Gésák, pagodák, titkok*, 1965; *Irokézek és felhőkarcolók*, 1968; *Mecsetek, basák, efendik*, 1970; *Hozzál nekem kengurut*, 1971.)

*Sipos Gyula* (1921—1976) életművének költészeténél nem kisebb jelentőségű alkotóeleme prózai munkássága, melyben a kisregényt éppúgy megtalálhatjuk, mint az irodalmi szociográfiát és a történelmi regényt. Megjelenésük sora végigköveti a felszabadulás utáni irodalmunk irányzatainak és műfajainak változásait. Első prózai műve, *A nagy éjszaka* (1963) című kisregény az 1956 utáni irodalmi konszolidáció után jelent meg, amikor a fellendülő gazdaság és a tisztuló politikai légkör egyre inkább elősegítették a történelmi önvizsgálatot, s az irodalomban a különféle társadalmi osztályok és rétegek helyzetének megrajzolása kínált izgalmas művészi feladatokat. A dunántúli pusztán született Sipos Gyula jól ismerte a paraszti életet, tevékeny részese volt a földosztásnak és a termelőszövetkezetek szervezésének is. Ebből az élményforrásból keletkezett a régi és új életforma közötti választás gondjait, dilemmáit megjelenítő kisregénye, *A nagy éjszaka*. A huszonnégy órába sűrített cselekmény a választás elé került ember belső drámáját, társadalmi és egyéni konfliktusát rajzolja meg. A környezet leírása, a főhős és a mellékszereplők hangulatainak, tetteiket irányító érzelmi és morális indítékainak

hiteles ábrázolása teszi élvezetessé a művet. Az eseményeket az író tárgyilagosan, szenvedélymentesen kommentálja, a helyenként döccenő dialógusok helyett inkább harmadik személyű elbeszélési módot használva. *A nagy éjszaka* megjelenése idején észrevehetően gazdagodtak az új magyar prózairodalom műfajai: a nagyregény háttérbe szorulásával teret kapott a lényeget időben és térben sűrítve fogalmazó, tömören szerkesztett kisregényforma. Témái a társadalom szinte minden rétegét érintették, s drámai módon közelítették meg az egyéni és közéleti erkölcsi konfliktusokat.

Sipos időrendi sorrendben következő prózai alkotása az emlékezetes felszabadulási regénypályázatra, a huszonöt éves évfordulóra írt *A senki földjén* az évtized fordulóján látott napvilágot (1970), meghozva írója számára a pályázat első díját. Művében a regényíró Sipos Gyula sikerrel használta fel költői adottságait. A fejezeteket ismétlődő mottóként az író személyes ihletésű, lírai vallomásai foglalják hangulati keretbe. A tulajdonképpeni cselekmény három típus, három, különböző társadalmi helyzetű hős történetét kíséri végig a háború utolsó napjaiban. A történelmi események sodrában egy illegális kommunista diák, egy pap és egy katona kényszerül bizonytalan ideig közös sorsot vállalni. A sűrű, drámai párbeszédekben a gondolati elemek válnak lényegessé, míg maguk az események háttérbe szorulnak. A regény — gyengeségei mellett is — sikeresen fogalmazza meg a korszak nem egy átfogó tanulságát és a hagyományos regényszerkesztés felbontásával egy, a megszokottól eltérő művészi látásmódot fedez fel.

A hetvenes évek elején a műfaji és formai kísérletezéssel párhuzamosan bekövetkezett a memoárirodalom és az irodalmi szociográfia reneszánsza is. Ekkor született a paraszti élet múltjának és jelenének szembesítéséből ötvöződött, a somogyi szülőföldről írt *Pusztaiak* (1977) című szociográfiája, melynek témáját sokáig dédelgette, két éven át írta, de csak posztumusz műként jelenhetett meg. Ez az alig kétszáz oldalas kötet részben a helyszín földrajzi szomszédsága okán, részben pedig az írói szándékot és mondanivalót tekintve rokon Illyés negyven évvel korábban keletkezett alkotásával: annak mintegy a mai társadalmi viszonyok között keletkezett folytatása. Az országot riporterként is sokszor bejáró író művében számszerű, statisztikai adatokkal egészíti ki szubjektív megfigyeléseit. A krónikás leírást hosszabb-rövidebb párbeszédekkel, jellegzetes tanyai emberek bemutatásával, a környezet és a benne élők hiteles, találó ábrázolásával teszi élvezetessé. A rá jellemző kritikus szemmel megfigyelt jelenségekhez narrátorként fűzi hozzá véleményét, jobbítást célzó javaslatait.

Sipos Gyula halála után öt évvel, a szerző feleségének gondozásában jelent meg az *Akkor voltunk fiatalok* (1981) című, publicisztikai munkáit, regényrészleteket, verseket és dokumentum jellegű anyagokat tartalmazó válogatás. „Minden író egy-két forró témát ír, él és épít haláláig" — írta Illés Endre egyik esszékötetében, és Sipos Gyulára ez a megállapítás különösen érvényes. Az *Akkor voltunk fiatalok*ban egymás mellett találhatjuk pályájának legfontosabb, ismétlődő témáit, a háború, az illegalitás élményét, a híres Győrffy kollégium történetének mozaiknyi dokumentumait, és jelenünket bíráló cikkeit. Sipos Gyula prózai, sőt publicisztikai témái mind magukon viselik szerzőjük személyes sorsának meghatározó jegyeit a forradalmi

indulástól későbbi csalódásáig, személyes tragikus sorshelyzetéig. A kötetben található írások ezeknek az éveknek — egy életnek — a történelmi eseményekkel kapcsolatos emlékeit elevenítik fel *(Illegalitásban, A novemberi koszorúzás, Levél barátaimnak, A pusztától az egyetemig)*. Ez a viszatekintés azonban elkerülhetetlenül mérleg is: a múlt és a jelen összevetése, egy eseményekben gazdag élet átgondolása. A kötet végén lévő, a szerzővel készített interjúban Sipos Gyula maga fogalmazta meg ars poeticáját: „Ha keveset is, de érvényeset. Hiteleset. Ezt próbálom."

*Szeberényi Lehel* (1921) újságíróként kezdte pályafutását a felszabadulás utáni években. Irodalmi riportjaival, tudósításaival hívta föl magára a figyelmet; írásainak elevenségével, hitelével, a Móricz Zsigmondra emlékeztető színekkel. 1951-ben két regénnyel is jelentkezett *(Napkeletre, A hegyek elmozdulnak)*. Irodalmi műveiben — elbeszélésekben, kisregényekben, regényekben — mindenekelőtt az átalakuló világ krónikása kívánt lenni, a klasszikus realizmus normáinak megfelelően akarta bemutatni a paraszt- és munkásélet változásait a negyvenes és ötvenes évek fordulóján. A hatvanas és hetvenes években prózája gazdagodott és mélyült, műveinek világából eltűnnek az ötvenes évek hamis illúziói, a vágyott valóság helyébe az igazi kerül. Elbeszélései és kisregényei továbbra is gyakran mozognak az úgynevezett kisemberek körében, de egyre többet foglalkozik saját nemzedékének ifjúságával, a negyvenes évek második felével, a világot egykor megforgatni kívánó fiatal plebejus értelmiség dilemmáival. A megfigyelői és a krónikási magatartás meghatározza újabb műveit is: az emberi viszonyokat, helyzeteket jobban árnyalja, ítélkezése nem annyira apodiktikus, mint pályája elején, sokkal gazdagabb skálán szól humora. Változatlan viszont valóságfölfogása: az érzékelhető-tapasztalható (s megtapasztalt) tényekből indul ki, írói szemléletének központi kategóriája a hitelesség.

Ifjúkori riportjaiban Borsod megyét, a falvakat s ipari üzemeket kalandozta végig, s ezeket a tapasztalatokat hasznosította első fikciós műveiben is. A *Napkelte* című regénye egy szabolcsi faluban játszódik a társadalmi átalakulás döntő szakaszában; az első jelenetben traktorok érkeznek a faluba, az utolsóban a villany bevezetésének lehet tanúja az olvasó. Egy egész közösség lép az olvasó elé ebben a regényben a maga teljességében, a szereplők, a központi hősök is mindenekelőtt ennek a közösségnek, a falunak tagjai. A harc tétje a falu átalakítása az ötvenes évek fölülről diktált politikai normái szerint. Megjelennek a sematikus faluregények szokásos figurái a műben, a kulákok, az ingadozó középparasztok, a szegényparasztból lett kommunisták — ahogyan azt a sablonok kívánják. Az író azonban a kötelező dichotóm értékszerkezeten belül igyekszik valós színeket is festeni, magatartásokat árnyalni, hitelesen motiválni. Az ábrázolás módján Móricz hatása érezhető, a pergő párbeszédekben az élő beszéd természetességét érezzük, még a naturalista hangnem is megjelenik, s feltűnnek az elbeszélő prózánkból jól ismert falusi zsánerképek. Az sem vitatható el a regénytől, hogy a magyar paraszti világ számos realitásának elfogadását sugallja, ami föltétlenül pozitívum a mezőgazdaság voluntarisztikus átalakításának korszakában. *A hegyek elmozdulnak* (1951) című regénye munkáskörnyezetben játszódik. Csorba Mátyás

öntőmunkás története igazi termelési regény, mely a sematizmus sablonjai szerint íródott. Leginkább a díszletek, az ornamentika emlékeztet olykor a valóságra, a hősök jelleme, az emberi viselkedés inkább a kívánt sablonok, mint a tapasztalati valóság szerint alakul. Az illúziók és a direkt politikai követelmények megszólaltatása már elmarad az ötvenes évek közepén született kisregényekből (*Szalmácska*, 1956; *Lépcsők a felhőbe*, 1957). Ezekben az írásokban a hitelesség már nem csak egy-egy részletre érvényes, megjelenik a lélektani motívumok finomabb rajza is, és nem utolsósorban Szeberényi egyik erénye: a szatirikus hangvétel, ami nem annyira keserű fintort, mint inkább bizakodó derűt jelent, a fonákságok természetét leleplező ember elégedettségét. Elbeszélő művészetének jellegzetes sajátossága az életkép; falusi-kisvárosi sorsok bemutatása néhány jellegzetes pillanatban, élénk színekkel, a helyszínek (gyár, bányatelep, városszél) pontos ismeretével. Kisregényei közül a legszínvonalasabb a *Jeromos, a kőfejű* (1966), mely egy rossz helyre épített pöcegödör kitakarásának és megjavításának történetét mondja el. Az elbeszélő itt is — akár többi művében — harmadik személyben, detektívtörténetre emlékeztető módon mondja el az eseményeket (ezt az alfejezetek címei is jelzik). A bonyolult és nem kevéssé titokzatos cselekmény — legalábbis ennek látja az elbeszélő nézőpontjához közelálló orvos, akinek a telkén van az inkriminált gödör — a hatvanas évek magyarországi viszonyainak, mentalitásának bemutatasara szolgál. Igazában itt a szatirikus Szeberényi van elemében, nagy földijének, Mikszáthnak hagyományát folytatván. A banális történet mentalitás- és magatartásformákat mutat be, azt a folyamatot, amelynek következtében a szolgáltatások kiszolgáltatottsággá alakultak. Az elbeszélő a megidézett alakokat ironikus távolságtartással szemléli, nem részrehajló, a munkát végeztető orvos és a közüzemi vállalat két dolgozója egyaránt humoros vonásokkal lép elénk. A humor alapvető forrása: az orvos úgy gondolja, hogy érvényesek olyan polgári normák, mint a pontosság, az adott szó, a kenőpénz nélkül elvégzett munka.

A publicista Szeberényi kapcsolata nyilvánvaló a prózaíróval, hiszen karcolatai, tárcái, jegyzetei leginkább a múlt században rajznak nevezett műfajhoz állnak közel, más szóval: novellák vázlatainak tekinthetjük őket. Két jellegzetes kötete: *A költő és őrangyalai* (1965) és a *Napsugár utca* (1968). Megannyi konkrét ismeret a hatvanas évek Magyarországáról, a hétköznapok megannyi részlete színes képekben, a fonákságok frappáns rajza — megbocsátó humorral színezve. Így leplezi le Illés Béla híres — és kitalált — Guszev kapitányát még az író életében; fölkutatja Móricz Zsigmond nyomait Leányfalun, beszámol csehországi utazásáról. A helyszín a leggyakrabban választott szülőföldje, a Duna-kanyar. Ennek a tájnak lett hűséges krónikása, mintha a középkori Pilis megyét tette volna meg szűkebb pátriájának — Szentendre székhellyel. Szól a természet szépségeiről, a fenséges folyóról, a pilisi hegyekről, a vidék sajátos atmoszférájú — akkoriban újrafelfedezett — városáról, Szentendréről. Megismerjük az ott lakókat, kétkezi munkásokat, nyugdíjasokat és az itt letelepedett vagy hétvégi házukba kijáró értelmiségieket, köznapi gondokat és ünnepi alkalmakat. Megteremtődik így Leányfalu és környékének egyféle magánmitológiája, amely a későbbi művekben újabb és újabb színekkel gazdagodik, egy valamikor elkezdett lírai szociográfia,

amelynek nincsen tulajdonképpen vége, nem lehet lezárni. Így az 1973-ban megjelent *Családi körben* című kötetének is egyik főhőse Leányfalu. Ezt a kötetet Sarkadi Imre emlékének ajánlotta az író. Annak a pályatársának, akivel annak idején együtt dolgozott a Szabad Szó szerkesztőségében, akinek történeteit annyi irodalmi legenda örökítette meg. A hatvanas évek elejétől tér vissza Szeberényi rendszeresen ifjúkorának világához, ahhoz a baráti körhöz, a híres „Kormoránokhoz", amely döntő hatással volt eszméinek alakulására, íróvá válására. Ez a közeg mindenekelőtt optimizmust sugallt, a világ közeli megválthatóságának reményét, az értelmes cselekedetek hitét. Az illúziófoszlató ötvenes éveket megélve tekint vissza erre az időszakra az író, azt keresi, mi volt az igaz az egykori hitekből, hogy miért bánt olyan keményen e reményekkel a történelem. Ez a gondolat a központi magva *Rómaiparti aranyidők* című írásának, melyben Sarkadira emlékezvén írja: „Rosszkedvünknek az elveszett hit volt közös alapja; keserűségünknek: a nosztalgiánk utána, a hiányérzetünk miatta." Az emlékezet hálójával emel fölszínre Szeberényi egy múltba merült hangulatot, a Parasztpárt fiatal íróinak világát 1947—48-ból; a társadalmi változások szolgálatába szegődött fiatal értelmiségiek egy új, demokratikus világot kívántak megalapozni, a konvenciók, a régi kispolgári életforma száműzésével: ez az őszinteség, a népnek elkötelezett magatartás, valósághűség egyre alkalmatlanabb lett a Rákosi-korban. Az analízist azonban nem folytatja tovább az író, csupán az egykori hitek és a későbbi hitvesztettség állapotának szembeállításával fejezi ki, hogy értékek pusztultak.

*Dékány Kálmán* (1921) makói diákként feladatokat vállalt a falukutató mozgalomban, s ettől kezdve éberen figyelte a társadalmi változásokat, melyekről előbb riporteri minőségében, majd szépíróként, társadalmi regények és elbeszélések szerzőjeként adott hírt.

Néhány kiérleletlen, sematikus alkotás után *Út nem vezet ki a világból* (1964) címen jelent meg kisregénye, melyben az akkori falu bonyolult, ellentmondásoktól zaklatott életéről rajzolt képet. Műve előterében két hajdan szövetséges család legfiatalabb generációinak sorsa áll, azt a fájdalmas folyamatot ábrázolja, ahogy régebbi sebek újra felfakadnak, s meggátolják az új nemzedék felhőtlen boldogulásának lehetőségét. Már ebben az alkotásában feltűnt elbeszélő módszerének egyik legérdekesebb jellegzetessége: sosem törekszik arra, hogy lezárja hőseinek életútját, inkább bizonytalanságban hagyja az olvasót a jövőt illetően, mintha azt példázná, hogy létünk nyitott, s az utakat csak a világban kereshetjük és sosem egy virtuális közegben. Hogy ezek közül melyik az igazi, azt csak a kiszámíthatatlanul változó idő egy pillanata döntheti el.

Ilyen pillanatok változnak a *Sátorkaland* (1968) hősének mindennapjaiban is. Jóska, a fiatal lakatos telve nyugtalansággal, jószándékait és tisztánlátását felhőző indulatokkal voltaképp önmagát szeretné megtalálni, kialakítva egy olyan életstílust, meglelve olyan emberi kapcsolatokat, melyek megszüntetnék élete zűrzavarát. Szövetségei azonban alkalmiak, hamar felbomlanak, s rá kell döbbennie, hogy boldogulását, bármily tevékenyen segítik is környezetének tisztább gondolkodású hősei, magának kell kiküzdenie a sorstól. A regény vonzó

sokoldalúsággal ábrázolja a hatvanas évek fiatalságát, néhol azonban túlságosan is tételszerűen jeleníti meg a korszak egyik-másik típusát.

Epikájának elmélyüléséről, emberábrázolásának letisztulásáról, érzékeny problémalátásáról árulkodtak a *Vakítás* (1977) című kötetben egybegyűjtött kisregényei. Ezekben is a nyitottság az egyik legfontosabb sorsformáló tényező. Míg azonban korábbi alkotásaiban hőseinek világa kissé redukált volt, itt különböző síkokban próbálja ki az emberi jellemet, azt figyelve, hogyan viselkedik az a történelem nyomása alatt. Elbeszélő módjára a realista igény jellemző: egy-két biztos ecsetvonással felvázolja hősei köré a társadalmi-történeti környezetet, hogy aztán olykor váratlan, véletlenszerű helyzetekben, élesre vágott, pontos párbeszédek segítségével jellemezze azokat. Kitűnő érzékkel szólaltatja meg legtöbb alakját; érződik ezekben a pontosan összeilleszkedő beszélgetésekben a sikeres rádiójátékszerző biztos rutinja, de emellett az is, hogy Dékány Kálmán nagyon jól ismeri a hétköznapi létet, s az abban felvetődő, látszólag kisszerű, valójában azonban emberi életeket befolyásoló kérdéseket is.

A *Vakítás* kisregényei, de Dékány Kálmán elbeszéléseinek javarésze is annak a nemzedéknek eszméléséről, bonyolult világérzékeléséről ad képet, melynek ő maga is tagja volt, s amely ifjúként élte át a második világháború nehezen feledhető szenvedéseit, melyek férfivá érlelték őket. A felnőtté válás folyamatát mutatja be a *Parancsolatok* című kisregény, a kötet talán legérettebb alkotása. Főhőse a nyilas hatalomátvétel zavaros napjaiban szembesül a kor nagy egzisztenciális kérdéseivel, s úgy hiszi, csak maga adhat rájuk választ. Igazi tragédiát kell végigélnie és -szenvednie ahhoz, hogy ráébredjen: a magányos ember képes lehet a túlélésre, de a történelem feladatait nem oldhatja meg.

Dékány Kálmánnak jellemző s talán legkipróbáltabb műfaja az elbeszélés. A *Megszállottak* (1961), *Fölfelé az Etnán* (1971), *Jelzőtűz* (1974) novelláinak közös jellemzője, hogy hőseinek életéből egy-egy metszetet ábrázol. Külső szemlélő számára olykor érthetetlen, miért épp ezekben a pillanatokban következik be alakjainak életében az elhatározó fordulat, mélyebb azonosulással azonban megvilágosul előttünk, hogy Dékány Kálmán tudatosan keresi a létnek azokat az alig-alig észrevehető hajszálrepedéseit, melyek lenyomataikat az emberi sorsokban is otthagyják. A *Fölfelé az Etnán* címadó elbeszélésében az első pillanatban érthetetlen, miért vállalkozik a főhős a nyaktörő, magányos útra, mely szinte emberfeletti nehézségeket jelent számára. Amikor azonban a kráter felé tántorgó, elrongyolódott ruházatú férfira tekintünk, egyszeriben megértjük, hogy ki kellett próbálnia magát, a saját bőrén kellett megtapasztalnia, hogy az ember mit bír ki. Az egyéni sorsokba rejtett példázatokat rendszerint a történelem mozgásterében is értelmezhetjük: bármily súlyosak és első pillanatban reménytelenek is a kollektív lét megpróbáltatásai, a közös elhatározásban és tettekben van annyi erőtartalékunk, hogy legyőzzük a nehézségeket s úrrá legyünk szorongató gondjainkon.

Látszólag igénytelen elbeszélése az *Egyszer elfogynak a könnyek*. Hétköznapi a benne ábrázolt történet is: a család összejön a nagymama temetésére. Jellegzetes a kisvárosi környezet, az egymásra figyelő, a régi szokásokat még őrző emberi közösség. Az emberi sebeket, sérüléseket csak úgy kerülhetjük el — erre tanít

Dékány Kálmán epikája —, ha fokozott figyelemmel vagyunk egymás iránt, s megértő együttérzéssel, szeretettel igyekszünk áthatolhatóvá tenni és megismerni a titokzatos másik emberi lényt, akinek saját pillanatai, saját fájdalmai és örömei vannak.

*Szentiványi Kálmán* (1921) kétkezi munkásként jelentkezett először az irodalomban. *Át a tengeren* (1944) című, az ügyészség által elkobzott regényével a népies irodalom hagyományaihoz kapcsolódott. A felszabadulás után földosztóbiztosként tevékenykedett, később pedig lapszerkesztőként folytatta irodalmi pályafutását. Írói vizsgálódásának tárgya a kispolgári rétegek és a vidéki munkások élete volt. Korai regényei fontos közéleti és emberi gondokat vetnek fel, de magukon viselik az ötvenes évek sematikus irányzatának hatását, s részleteiben sem mutatnak többet előre megadott tételek illusztrációinál. Cselekménysoruk és jellemrendszerük szürke egyformasága elszegényíti a közvetíteni kívánt, amúgy is sablonokra épülő eszmeiséget, ezért művészi-esztétikai élmény tekintetében elmaradnak az 1945 utáni írónemzedék legjobb írásaitól. Ezt az eszmeiséget követi 1957-ben megjelent, trilógiává fejlődött regénye is, *A völgy emberei* (s további részei: *A sárga kezű lányok* [1958] és *A föld alatti folyam* [1961]), melyet SZOT-díjjal jutalmaztak. A trilógia a Veszprém környéki iparvidék munkás- és parasztéletének krónikája, mely a Szabó család sorsán keresztül mutatja be a történelmi események hatására bekövetkezett társadalmi és világnézeti átalakulást. Az írói megvalósulás azonban megreked a próbálkozásnál, hiszen a belső élmény hiánya hiteltelenséget eredményez. Sem gondolatilag, sem pedig írói módszereit tekintve nem tudott továbblépni az 1963-ban keletkezett *A szerencse fiai* című regényében. A mű tartalma, cselekménye nehezen összefogható, főhőse nincs. Belső egységű kompozíció helyett hosszúra nyúlt riportsorozatokat olvashatunk, melyekben a sémákra épülő jellemrajzok egyéniség nélküli üressége, a stílus semmitmondó álromantikája tanúskodik az iskolás szintű karakterizálásról, az élmény- és ihlethiányról.

A hatvanas évek végén az író új téma felé fordul. A *Szerelem Tripoliszban* (1969) című novelláskötetében a fiatalok, kispolgárok és értelmiségiek gondolatvilágát, életmódját vizsgálja. A történetek szereplőinek portréi azonban elnagyoltak, ábrázolásuk túl általános, egy-egy alak jellemzésének kibontása pedig hamar áldozatul esik a cselekmény erőltetett fordulatosságának. Szentiványi Kálmán legsikerültebb alkotása — jellegzetesen mai témafelvetése miatt — *A láthatatlan árok* (1970) című regénye. Egy vidéki gyár munkástelepét és a vezetők családi villanegyedét a hajdani vízmosás ma már betemetett, de láthatatlanul is érzékelhető árka választja el egymástól. A jelképes jelentéssel telítődött árok a munkások és vezetőik kapcsolatának bonyolultságára utal. A regény a munkásból lett értelmiség gondolkodásmódjának, életformájának fonákságát mutatja be, az összefüggések történeti gyökereinek feltárásával. A korábbi művekhez képest szerkesztése és stílusa itt alkalmazkodik legjobban az író közéleti mondanivalójához.

*Bárány Tamás*nak (1922) már tizenötéves korában megjelent egy verseskötete (*Álomváros*, 1937). Költőnek készült, még két alkalommal adott közre verseskönyvet, s 1943-ban a *Szélcsend* című regényt. Közben egyetemi tanulmányokat

folytatott, bölcsészetet és jogot végzett, a Fővárosi Könyvtárban dolgozott, majd tisztviselő volt. A felszabadulás után a Budapest című folyóirat szerkesztőségében tevékenykedett, később a Magvető Kiadónál végzett lektori munkát.

Első jelentős regényében, az *És megindulnak a hegyek*ben (1947) a fasizmus időszakával vetett számot. Tehetséges indulás volt ez akkoriban. Bárány is azok közé tartozott, akik a Nyugat harmadik—negyedik prózairó nemzedékének törekvéseihez igazodva saját generációjuk útját, tájékozódását és világnézeti elhelyezkedését mérték fel, az elbeszélést a nyilvános gondolkodás és számvetés alkalmának tekintették, és a modern regény — elsősorban a francia irodalom — technikai újításain okulva dolgoztak. A modernebb regénytechnika adaptálása azonban csak fiatalkori kaland lehetett, időközben megtörtént az irodalmi fordulat, Bárány Tamás is a realista módszer vonzásában tájékozódott. 1953-ban mejelent *Húsz év* című regénye az úgynevezett „nagyrealizmus" koncepcióját próbálta megvalósítani, nagyszabású epikus tárgyat választott, totális ábrázolásra törekedett. A magyar munkásosztály két évtizedes életének, sorsának extenzív bemutatását kísérelte meg, a történelmi mozgás erővonalait, az osztály rétegeinek és emberi típusainak életét akarta megvilágítani, arra törekedve, hogy figyelmének köréből lehetőleg semmi se maradjon ki. A korszak többi nagyregény-kísérletéhez hasonlóan, ez a regény sem válthatta be a hozzá fűzött reményeket; nem a téma és a forma iránti vonzalomból, hanem az irodalompolitika által kidolgozott koncepció vállalásából született. Éppen realizmusában szenvedett hajótörést, minthogy ábrázolás helyett csak illusztrálni tudott. Báránynak következésképp másfelé kellett tájékozódnia.

Az új tájékozódás nem volt könnyű, az író — másokhoz hasonlóan — alkotói zavarba került. Egy ideig olvasmányos irodalommal foglalkozott, ekkor írta *Rákóczi zászlai* (1955) című történelmi témájú ifjúsági regényét és a *Kormányválság Paranában* (1955) című humoros-szatirikus könyvét. Eredetibb írói feladatra, egyszersmind saját írói hangjára *Csigalépcső* (1956) című regényében talált rá. Ez a könyv, hasonlóan Veres Péter vagy Palotai Boris néhány akkori művéhez, a magánélet szférájában mutatja be a társadalmi torzulásokat. A magánélet intenzív ábrázolása és társadalmi távlatba állítása révén jött létre Bárány realizmusának sajátos korszaka. A regény azokat az emberi konfliktusokat vizsgálja, amelyek a magánélet fellazulásából eredtek az ötvenes évek elején. Benkő Lajos, a regény főhőse kiváló munkájának elismeréseként kerül Budapestre; mivel családját nem tudja magával vinni, elszakad feleségétől, s egy új szerelem vigasztalását fogadja el. Bárány hitelesen ábrázolja „szerelmi háromszögbe" kényszerült hőseinek jellemét: Benkő, Márta — a feleség —, és Edit, a fiatal kolleganő, mindhárman jóindulatú és kötelességtudó emberek, nehéz sorsukat, szerencsétlenségüket elsősorban külső körülmények, a családok szétválasztása, a lakásínség okozzák. A regény a társadalmi-közéleti témák hivatalos erőltetésével is polemizálva — jellegzetesen „magánéleti" konfliktusok rajzában érvényesíti kritikai szemléletét. A hagyományos szerelmi háromszög megoldást nem a szórakoztató belletrisztika hagyományos módján használja fel; az ábrázolt kor egyik fájdalmas konfliktusát világítja meg általa. A szerelemmel kapcsolatos morális konfliktusok elemző bemutatása

azóta is középponti témái közé tartozik, legfeljebb a feldolgozás hangneme és színvonala változik (*Üzött vad*, 1959; *Íratlan törvény*, 1962; *Sziget*, 1967). Ezek a regények nemcsak az elmagányosodás és a társkeresés konfliktusait mérik fel, hanem atmoszférikus képet adnak a kisvárosi életről és társadalomról is.

Mindezeknél átfogóbb vállalkozásnak indult *Apátlan nemzedék* (1960) című regénye, amelyben saját nemzedékének sorsát mérte fel a negyvenes évek elejétől az ötvenes évek második feléig. Egy érettségiző osztály diákjainak tájékozódását, útkeresését, szétszóródását és időnkénti találkozását írja le. Jó alkalom arra, hogy saját generációjának politikai és emberi típusait vizsgálja és értelmezze. A kalandor-jellemű fasisztától a baloldali mozgalmakban résztvevő humanista értelmiségig és a kommunista forradalmárig terjednek a változatok. Az egykori diákközösség útja történelmi fordulókon át vezet, sorra feltetszenek a háborús készülődés, a zsidóüldözés, a felszabadulás, a személyi kultusz és az 56-os események képei. Bárány egy nemzedék regényét kívánta megírni, egy összeütközésekkel terhes történelmi korszakkal akart számot vetni, de talán túl nagy feladatra vállalkozott. Regénye epizódokra bomlik, nem fogja át egységes írói koncepció. Távlat és határozott nézőpont híján inkább érdekes nemzedéki dokumentum jött létre, mintsem igazán jelentékeny regény.

A hatvanas évek tovább fokozták Bárány Tamás népszerűségét. Számos elbeszélésgyűjteményt és regényt adott közre (*Kis ház a szigeten*, 1963; *A fiam nem a lányom*, 1964; *Tengerparti nyár*, válogatott novellák, 1966), s ironikus ötletekben gazdag irodalmi paródia-sorozatot állított össze a kortárs magyar irodalom íróiról *...és így írunk mi* (1965) címmel. Ezek a művek többnyire a belletrisztikával érintkeznek. Kerülik az összeütközéseket, lekerekítettek, szórakoztató előadásban idézik fel köznapi életünk apró-cseprő eseményeit. Írójuk kitűnő stiliszta és élvezetes csevegő, humorának mindig sikere van. Súlyosabb írásokat azonban csak akkor sikerült létrehoznia, midőn iróniájának némi szatirikus élt adott, s társadalmunk néhány kártékony típusát bélyegezte meg, például *Rendhagyó feltámadás* és *Szerencsés flótás* című elbeszéléseiben. Ezek a novellák találtak utat a szórakoztató irodalomtól a magvasabb és kritikusabb realizmus felé.

Legjobban sikerült műve ezt a realista hangot teljesítette ki. *Város, esti fényben* (1968) című regénye az országjárás tapasztalata, a riporteri figyelem nyomán született, fiktív kerettörténete szerint az író arra készül, hogy önálló könyvben örökítse meg egy születő nagyváros, Fűzfőpatona életét. Nem regényben, hanem szociográfiában vagy riportsorozatban, amely az alig néhány évtizedes szocialista iparváros keletkezését és fejlődését mutatná be. A munka nehezen halad, az író félbehagyja a készülő kéziratot és elutazik Fűzfőpatonára, hogy egy sebtében szervezett író—olvasó találkozó körülményei között szerezzen erről a változó, alakuló életről újabb tapasztalatot. Le Sage híres regényét, *A sánta ördög*öt választja kalauzul. „Valami hasonlót szerettem volna írni én is — mondja —. Egy sánta ördög, aki felemeli a házak fedelét, és belekukkant a lakások mélyébe, hogy ellesse az emberek titkait." A város lakóival ismerkedve, beszélgetve ő is az emberi sorsok rejtettebb alakulását tárja fel. Az épülő nagyváros akár „laboratóriumi" környezet is lehetne. Lakossága az ország valamennyi vidékét és társadalmi rétegét

képviseli, az a tíz fűzfőpatonai lakos, akivel az író egyetlen hosszú nap leforgása alatt találkozik, szociológiai értelemben országos „mintát" jelent. Ugyanakkor mindüknek egyéni története van, mindnyájan küzdelmes évek, nehéz tapasztalatok után kerültek az új szocialista város házgyári lakásaiba. Sorsuk révbe ért: a kényszerű takarékoskodás után végre élvezhették is az életet, tanulni és szórakozni kezdtek, motorkerékpárt és autót vásároltak, telket szereztek, hétvégi nyaralót rendeztek be.

Az életükkel ismerkedő író nem kevés örömmel tapasztalja az országos emelkedés, az életszínvonalban bekövetkezett fejlődés eredményeit. De minthogy Le Sage sánta ördögének szerepére vállalkozott, nem érheti be ennyivel. Az is érdekli, hogy az anyagi fejlődés mellett hogyan alakult a fűzfőpatonai emberek közösségi és kulturális élete. Pontosabban az érdekli, hogy az életszínvonal emelkedését mennyiben követte az emberek tudata, a növekvő anyagi lehetőségek mennyiben párosultak a közösségi érzés és a szocialista morál gazdagodásával. Bizony elszomorítóak a tapasztalatai. Az általános gazdasági emelkedés hátterében a pénzhajsza, az anyagiasság és az önkényeskedés tüneteivel találkozik; protekció, intrika, cinizmus és közöny rontja meg a rohamosan fejlődő város közérzetét. Az egész városból alig akadnak néhányan, akiket mindez kétségbe ejt vagy felháborít. „A kupeckedők, házra lopók, félkézkalmárok, állással és hatalommal üzérkedők, szesztestvér-cimboraságok vámszedői, pénzimádók — ők neveljenek ízlésre, műveltségre, igényességre, életfelfogásra: vagyis a maguk hitére mindenkit? Ahelyett, hogy mi nevelnénk a magunkéra őket?" — kérdezi egyikük, a fiatal könyvtárigazgató. Valóban, két életfelfogás, két morál ütközik meg Fűzfőpatona társadalmában. Az önző érdek, amely képtelen volt emberi tudatban és közösségi magatartásban utolérni a gazdasági fejlődést, és a szocialista morál, amely az anyagi emelkedést összhangba tudja és akarja hozni a felelősség kívánalmaival. Bárány Tamás jól látja, hogy az anyagiasság, a harácsolás és a hatalmaskodás erőivel szemben ott vannak ennek a közösségi morálnak a képviselői is. A fűzfőpatonai sorsokat és ügyeket vizsgáló író őrájuk hivatkozik, velük érvel, őket szeretné mozgósítani, erősíteni. A riasztó tünetek leleplezése is azt szolgálja, hogy erősödjenek a közösségi morál hadállásai.

A *Város, esti fényben* a közösségi morál és a szemünk láttára kifejlődött közösségi életformák ügyével foglalkozik, és ennyiben közösségi regény. Egy közösség regénye: a fejlődő modern iparvárosé. Valójában nincs főhőse sem, egymás mellé rendelt egyenrangú emberi sorsok történetét ábrázolja, elbeszélő formája tulajdonképpen „álszociográfia". Szociografikus művet olvasunk, hiszen az író, akárha riporter lenne, ellátogat a városba, felkeres tíz családot, és megpróbálja felmérni életük alakulását, változó sorsukat. Ez a módszer az irodalmi szociográfia hagyományos eljárására emlékeztet, azokra a szociografikus szépirodalmi munkákra, amelyek irodalmunk egy egész fejezetét és vonulatát alkotják. A szociografikus felmérés igazából mégis fikció, az író műhelyében és képzeletében született, egy képzeletbeli iparváros képzeletbeli lakóiról. A *Város, esti fényben* „álszociográfia" — és éppen e különös elbeszélő forma révén igazi regény. A képzelt utazásnak és a fiktív riportoknak, felméréseknek ugyanis távlata van, a

felfedezett gondok általánosak, a társadalom gondjai. Maga az író is arra utal, hogy Fűzfőpatona a valóságban nem található, nem egy bizonyos várost jelöl, hanem a fejlődő magyar iparváros általános természetét, a fejlődés általános eredményeit és gondjait. A távlatos és általános érvényű ábrázolásnak ebből az igényéből nőtt ki a regény „álszociografikus" alakzata. „Az irodalom története arra tanít — mondja Bárány Tamás egy helyen —, hogy az új mondanivaló mindig megszüli új formáját — és a mi korunk aztán igazán szolgál új mondanivalókkal." Ő is új mondanivalót akart megfogalmazni: a közösségi morál helyzetét mérte fel, és ehhez a felméréshez választotta, alakította ki a szociografikus elbeszélő formát. A jelenségek felkutatására vállalkozott, és e két feladat — a feltárás és összefoglalás — együttes megoldását végezhette el.

Érdeklődése ezzel a művével ismét társadalmunk megoldásra váró gondjaira irányult. Ezt igazolja a *Velünk kezdődik minden* (1969) című könyve, amely a fiatalabb generáció életfelfogását vizsgálja, a fiatalok és az idősebbek nemzedéki összeütközéseinek okát keresi. Itt is a társadalom szociális és morális gondjai szolgáltatják az elbeszélést átszövő polémia anyagát. Kritikája két irányba vág: egyrészt a visszaélések, másrészt a fiatalok türelmetlen ultraforradalmisága felé. Regénye tematikai tekintetben is újszerű, az elsők között próbálta leírni az új generáció egy részének szellemi arculatát. Hasonló szándék vezette *Kitagadottak* (1975) című regényében, amely a csoportokba tömörült fiatalok kallódását ábrázolta, de számot vet azzal is, hogy e kallódás hátterében milyen közös igények és eszmények rejlenek. Bárány nem akarta egyszerűen elítélni a fiatalokat, inkább arra törekedett, hogy megértse és kifejezze sajátos nemzedéki felfogásukat és közérzetüket.

Ezek a regények is bizonyítják, hogy Bárány Tamás könnyed elbeszélő stílusa, szituációteremtő készsége gyakran igényes témaválasztással, közéleti érzékenységgel párosul. Stílusában és szerkesztésmódjában alighanem Kosztolányit tekinti mesterének, csattanós, kihegyezett novellaépítkezését ugyancsak a „nyugatos" elbeszélő irodalom hatása nyomán alakította ki. Novelláiban (*Téves kapcsolás*, 1969) gyakran az ironikus, szatirikus hang uralkodik. Szívesen mond példázatokat, akár meseszerű parabolát, amely az ezeregyéjszaka kellékeinek és díszleteinek játékos felhasználásával jeleníti meg a köznapi élet apró emberi konfliktusait (*Palackposta*, 1968). Iróniája gyakran a pesti kispolgár életvitelét és gondolkodását pellengérezi ki. *Fényes rokonság* (1972) című regényében groteszk történet keretében leplezi le a kispolgári önzést és idegenmajmolást. Szereti a meglepő, kalandos történeteket. A *Nagy idők tanúja* (1974) című könyve ironikus pikareszkregény, amely egy mások hiszékenységéből élő kalandor sikereit és kudarcait meséli el. Az *Emberi hang* (1975) című novellásköteteben is a szatirikus előadásmód, a groteszk iránt megnyilvánuló érdeklődés uralkodik. A komédia mögött gyakran tragikus összeütközések rejlenek, az író egyszerre érez szánalmat és fölényt mulatságos hősei iránt. Bárány Tamás regényei és elbeszélései széles körű népszerűséget élveznek, ennek oka bizonyára abban kereshető, hogy mély ember- és valóságismeretét könnyed, olvasmányos formában, érdekes cselekmény keretéfel

ben tudja kifejezésre juttatni. Ötletes humorát és cselekményvezetését tanúsítják színpadi játékai is, amelyeket *Tornádó* (1970) című kötetében gyűjtött össze.

*Fehér Klára* (1922) Budapesten született, fiatalon gyári tisztviselő volt, majd 1946 és 1949 között a Szabad Nép belső munkatársa. Először újságíróként ismerték meg nevét szerte az országban, híres „leleplező riportjaiban" a régi világ képviselőinek életét mutatta be, elkötelezett agitátorként számolt be arról, amit tapasztalt. Publicisztikáját néptribuni hevület jellemezte, kérlelhetetlen haraggal fordult szembe minden általa negatívnak tartott jelenséggel. A szűkebben vett szépirodalomban a negyvenes és ötvenes évek fordulóján jelentkezett először, színdarabokkal és ifjúsági regényekkel. Pályájának kezdetétől sok műfajban dolgozott, a publicisztika mellett írt regényeket és elbeszéléseket, humoreszkeket és drámákat, a hatvanas évek elejétől — férjével, Nemes Lászlóval együtt — útikönyveket is.

Írói működésének első szakaszát a közvetlen politikai szolgálat jellemzi, a napi politika célkitűzéseit fogalmazta meg az irodalom és a publicisztika nyelvén. Az említett riportokon kívül válogatást állított össze a békeharcot dicsőítő irodalmi művekből, brosúrát jelentetett meg a faliújság-készítés módszereiről, a Rosenberg házaspár peréről, színdarabot és regényt írt az úttörők életéről. Irodalmi műveiben a jól gördülő, közérthető mondatok erős érzelmi töltést kapnak.

Fehér Klára ezidőben írt szépirodalmi művei a sematikus irodalom jellegzetességeit mutatják. Két táborba kerülnek a szereplők, a mindentudó elbeszélő rendszerint az erkölcsi és politikai felsőbbrendűség pulpitusáról ítéli meg az ábrázolt világot, minden esetben megfellebbezhetetlen a véleménye, pontosan tudja, kik a jók és kik a rosszak, mit kell jó cselekedetnek, mit gonosztettnek minősíteni. Jellemző példája ennek az írói látásmódnak *Az első hét története* (1950) és a *Nyitott könyv* (1951) című kisregény. Az első egy parasztfiúról szól, aki a nyolcadik osztály elvégzése után a fővárosba érkezik szakmát tanulni; a második egy munkásasszony életét mutatja be. Az olvasó azt tudhatja meg a két műből, hogyan lesz valaki a jelszavaknak megfelelően viselkedő öntudatos ifjúmunkás, illetőleg a munkásmozgalom elszánt harcosa. Mindkét történet egy személy életének fontos belső fordulatáról tudósít. Ez a fordulat pedig valaminő megvilágosodást jelent az illető életében, aminek bekövetkezése után elnyeri a belső békességet, megtalálja helyét a világban.

Új pályaszakasz kezdetének tekinthetjük az írónő életművében *A tenger* (1956) című regény megjelenését. Az emberi sorsokról és a társadalmi folyamatokból felmutatott metszetek — rövidebb és publicisztikához közelebb álló kísérletek — után ez már nagyobb szabású vállalkozás. A klasszikus realizmus poétikája szerint íródott regény a magyar társadalom 1944—45-ös változásairól kíván tablószerű képet festeni. A mű főhőse Csaplár Ágnes, aki az írónőhöz hasonlóan gyári tisztviselő. Az ő kapcsolatai, világa a középpont, amely körül kirajzolódnak a háborús Magyarország viszonyai a német megszállás előestéjén. Megismerheti az olvasó a főhős szerény körülmények között élő családját, és a gyári hierarchia különböző fokozatain állókat, a tőkésektől kezdve az alkalmazottakon keresztül a munkásokig. Sok szereplő vonul előttünk el a regényben, a cselekmény szálai is sokfelé ágaznak el, a főhős élettörténetén túlra is. Számadás ez a regény a

történelmi sorsfordulókról, a kispolgári miliő tárgyias rajzával. Emberekről, akik helytálltak a próbáló időben, s olyanokról, akik embertelenné aljasodtak. Az 1945-ös felszabadulás után Csaplár Ágnes „érzelmi iskoláinak" magasabb osztálya, a munkásosztály következik; új világ és új távlatok nyílnak meg a regény főhőse előtt, világosan látja immár életének célját. *A tenger* a magyar prózának ahhoz a vonulatához tartozik, amely a közelmúlt magyar társadalmának felelősségét teszi mérlegre, s ha jellemalkotásában és értékszerkezetében sematikus vonások is találhatók, az írónő korábbi műveinél jóval közelebb kerül a valósághoz, többet merített a magyar elbeszélő irodalom XX. századi hagyományaiból. A regény folytatása 1963-ban jelent meg *Egyszer és soha többé* címmel. Csaplár Ágnessel ebben a műben már mint orvossal találkozunk, itt már nem a történelem sorsfordító eseményei szabják meg a hősök életkörülményeit, a mindennapok világa, az életforma és életmód kerülnek a középpontba; érezhetően az erkölcsi kérdések foglalkoztatják a legjobban az írónőt.

Fehér Klára a hatvanas években is megmaradt több műfajú írónak, rendszeresen napvilágot láttak kötetben eredetileg a napi sajtóban közölt tárcái, humoreszkjei, jegyzetei. Az írónő leginkább a fővárosi értelmiség és a középrétegek világában mozog otthonosan. Pellengérre állítja az ügyeskedőket, a hatalommal visszaélőket, mindazokat, akik mások becsületébe gázolnak. Ez az írói hozzáállás némelykor moralizáló, nemegyszer azonban lényeges ellentmondásokat, problémákat ragad meg, szembeszáll a kisemberek kiszolgáltatottságának különböző formáival. Hogy olyan kérdésekkel foglalkozik, amelyek érdeklődésre tartanak számot, azt írásainak népszerűsége bizonyítja, a visszhang tényei, különösen a városi középrétegek körében. Elbeszélései és regényei nem tartoznak azok közé a művek közé, melyek a poétikai megszokás gyökeres átalakítására vállalkoznak. Az elbeszélő rendszerint harmadik személyű, a klasszikus realizmus narrátora, aki lényegében mindig fölülről szemléli az ábrázolt világot. A valóság az az érzékelhető, mindenki számára létező valóság, amely ugyanaz író és befogadója számára. Fehér Klára prózájának nyelve is megfelel választott realista típusú poétikájának, közel áll a beszélt fővárosi köznyelvhez.

Regényeiben (gyakori műfaja a kisregénynek nevezett hosszabb elbeszélés) és novelláiban hétköznapi figurák lépnek elénk, értelmiségiek, hivatalnokok, újságírók, fiatalok, középkorúak és idősek, a hatvanas-hetvenes évek konszolidált világának jellegzetes alakjai. Emberi sorsokat és magatartásokat ábrázol: gyöngeségeket és segítőkészséget, visszaéléseket és könnyelműségeket. A mentalitástörténet kutatójának valamikor majd sok érdekes adatot fognak kínálni ezek az írások. Szinte két-három évenként új kötettel jelentkezett az írónő: *Szerencsés történetek* (elbeszélések, 1960), *Perben-haragban* (két kisregény, 1966), *Ma éjjel ne aludj* (két kisregény, 1967), *Narkózis* (regény, 1969). Az emelkedő életszínvonal éveiben is az erkölcs maradt érdeklődésének középpontjában. Művei szerkezetében, felépítésében erősen érezhető továbbra is a publicisztikai műfajok hatása; az elbeszélő sorra-rendre föltárja az okokat, az események egymás utáni bemutatása az ismeretlentől halad az egyre teljesebb megismerés felé, végül teljessé válik a kép, amely általában az etikai szentenciát is tartalmazza. Az emberi visszásságok harcos

ostorozója az évtizedek múltán megértő és együttérző bírálóvá szelídült. A fokozatosan polgárosodó életforma számos vonását pedig nem ellenszenvvel szemléli. Továbbra is szereti pellengérre tűzni — gyakran humoros formában — a mindennapok apró bosszúságait, újra és újra szóvá teszi az ügyfél, a polgár alapvető kiszolgáltatottságát. Tárcáiban, jegyzeteiben a pesti élet kitűnő megfigyelője, a hétköznapok megannyi mozzanatát rögzíti, a legtöbbször nem is vállalkozik többre egy-egy jól sikerült pillanatképnél.

Műveinek közönségsikere túlnőtt az országhatárokon: regényeit több nyelvre lefordították, s megjelentették a szocialista országokban.

*Nagy Sándor* (1922) Baracskán született, apja kubikos volt. A II. világháború idején katonaként szovjet hadifogságba esett. Irodalmi működését, mely csak néhány esztendőre korlátozódott, hazatérte után kezdte meg. Az éppen megalakult Tiszatáj munkatársa lett, majd később — igaz, rövid időre — a lap szerkesztésével is megbízták. Novellákkal jelentkezett, de 1948-ban már regénye is megjelent *Az Úr jó vitéze* címmel. 1949-ben *A kis király hídja* című elbeszéléséért Kossuth-díjban részesült, 1952-ben pedig a *Megbékélés* című történetéért Sztálin-díjat kapott. Válogatott írásait *A nép reménysége* címmel 1953-ban, összegyűjtött elbeszéléseit *A szabadulás napja* című kötetben 1960-ban adták ki. Ez utóbbi azonban főként régi munkáit tartalmazta. Feltűnt még néhány karcolata korabeli antológiákban, a *Szabadság*, illetve a *Hét találkozás* lapjain.

Gondolatvilága szorosan kötődik az 1945 hozta változásokhoz, fő témája a gazdaság szocialista átalakulása közben adódó nyitott kérdések bemutatása. Írásainak vállalt célja az új társadalom eszméinek terjesztése és védelme, a szegényparaszti sors és gondolkodásmód alakulásának ábrázolása. A korabeli irodalom fő vonásainak a tervszerűséget, a legidőszerűbb feladatok megragadását és a pártosságot tartja. Szándékai azonban szerény mesterségbeli tudással párosultak; műveinek eszmei mondanivalóját sem sikerült harmonikussá tennie, jóllehet a kor elvárásainak megfelelően az epikai nyersanyag sugallta gondolatokat, tanulságokat többször és nyomatékosan, olykor szájbarágó módon fogalmazta meg. A népgazdasági és politikai érdekeket állandóan szem előtt tartó műveiben gyakoriak a korra jellemző szólamok; elbeszélései túlzsúfoltak, s ennek következtében az anyag rendszerint maga alá temeti a belső, gondolati szférát. Történeteinek dramaturgiája és jellemei bizonytalanul körvonalazottak, esetenként elhibázottak, az események logikája tisztázatlan. Az érzelmek előhívására túlságosan közvetlen eszközöket használ, általában az agitáció felé hajlik. Bizonytalansága, a felületi jelenségekhez való kötődése írásmódján is nyomot hagy; túlstilizált, sok szóképpel élő stílusa olykor pongyolaságot mutat, lehetőségeinél igénytelenebb; modorosságai néhol nyelvi egyenetlenséget eredményeznek.

*Reményi Béla* (1914—1962) tisztviselő volt, a felszabadulás után népművelőként, majd az Irodalmi Újság szerkesztőségében dolgozott.

Először drámaíróként és költőként mutatkozott be a negyvenes évek második felében. Első novelláskötete, a *Láthatatlan főnök* (1956) a sematizmus meghaladásának igényével született. Az író vallomása szerint: „Meggyőződésem, hogy az irodalomnak az az egyetlen célja, hogy ezekre a kérdésekre válaszoljon: hogy van?

Mit érez?" A novellák egy része kísérletet tesz a közéleti konfliktusok hivatali, üzemi közegben való ábrázolására; más részükben a magánélet: a szerelem és a család tematikája jelenik meg. Legsikerültebbek azok az írásai, melyek az ostrom, a háborús időszak élményvilágából merítenek *(Egy akol)*.

1961-ben megjelent regénye, a *Szembesítés* túlságosan nagy feladatra vállalkozik, az 1956-os krízis eszmei, ideológiai előzményeit próbálja meg érzékeltetni, néhány értelmiségi figura sorsán, tevékenységén, vívódásaikon és párbeszédeiken keresztül. A könyv hét szereplője hétféle nézőpontból mondja el a történetét; amely azonban nem áll össze egységes egésszé. A választott forma (az egyes szám első személyű előadásmód) nem teszi lehetővé az író szándéka szerinti, széles társadalmi körkép kirajzolását — s így olykor rendkívül erőltetett regénytechnikai megoldásokra kényszerül. A módszer inkább a mélyebb pszichológiai ábrázolást tenné lehetővé — az író azonban a külső társadalmi mozgásokra figyel elsősorban, s így mindkét területen csak a sematikus klisék, általánosítások szintjén mozog. Akárcsak novelláiban, itt is az erkölcsi tisztázás, a felelősség megállapításának igénye mozgatja a figurákat; ez az igény és szándék azonban egy vulgáris, leegyszerűsített világképen belül fejti ki hatását.

*Dér Endre* (1922) írói világának kialakulásában meghatározó élményt jelentett szegényparaszti származása, Békéscsabán töltött gyermekkora, a családi légkör: rokonai tevékenyen részt vettek a „Viharsarok" agrárszocialista megmozdulásaiban. Kamaszkorának emlékeit elevenítette föl *Az első próba* (1955) című regényében. A szegény iparoscsalád életét, a falusiaknak a megélhetésért vívott nehéz küzdelmét a főszereplő kisfiú, Andris szemével látjuk. A nyári hónapokban napszámot vállal, hogy előteremtse a továbbtanulásához szükséges pénzt. Az író nagy szeretettel rajzolja meg az egyszerű emberek őszinteségét, igazságérzetét, összetartozásukat a nélkülözésben. A tőlük kapott erkölcsi tőke lesz később is a legféltettebb kincse. Egyik munkatársa e szavakkal bocsátja el őt az iskolába: „Azt kell megtanulnod, kik az okai annak, hogy csak nagyritkán boldogok a mieink. Meg kell ismerned az ellenségeink arcát. S meg kell tanulnod keményen harcolni ellenük."

Másik kötetében, a novellákat és karcolatokat tartalmazó *Májusi adósság*ban (1959) ugyanezt a világot látjuk viszont; a témáról azonban kevés újat tud mondani számunkra. Írásaira idillikus, leegyszerűsített látásmód, kissé életidegen nyelvezet jellemző. Igazán sikerült novellái azok, amelyekben el tud szakadni a személyes élményanyagától *(Teberán mester lakodalma, A merényi forradalom, Timóth)*.

Következő két (egymáshoz terjedelemben, formátumban is hasonló) kötete tízesztendős különbséggel jelent meg (*A bódé*, 1962; *Mi, pulóveresek*, 1972). Külső hasonlóságuk azért is figyelemre méltó, mert belső egyezések is fölfedezhetők bennük: az írások hibái és erényei szinte azonosak. Mindkét kötet két-két mai témájú kisregényt foglal magába: az első a címadó regényen kívül a *Thék Károly útját*, a második pedig a *Holtak hátán* és a *Mi, pulóveresek* című írásokat.

*A bódé* és a *Holtak hátán* is egy kapcsolat kibontakozásának, férfi és nő egymásra találásának története. Szerkezetük úgyszólván megegyezik: a főszereplők egymással váltakozó monológjai, illetve emlékezései futnak először párhuzamosan,

egymástól függetlenül, majd a végén összefonódnak a szálak, eggyékapcsolódnak az addig különálló sorsok. A *Thék Károly útja* és a *Mi, pulóveresek* kapcsolatok szétválásáról, rossz házasságok felbomlásáról szól. Míg az előbb említett két kisregény hősei nyíltszívű, tiszta emberek, addig ezekben a történetekben bonyolultabb személyiségek szerepelnek, ziláltabbak a viszonyok. Nőalakjai — szerelemből, bűntudatból — önfeláldozóak, a férfiak kicsapongók, önzők és sokszor kegyetlenek. Az író arra figyelmeztet, hogy egy kapcsolat vagy házasság fenntartásához nem elég a szerelem, a ragaszkodás. Az események elbeszélését (illetve a *Thék Károly útjá*ban a monológokat) naplójegyzetek, levelek, álom- és emlékképek, dramatizált párbeszédek szakítják meg; egyszere több idősíkon zajlanak a történetek. Kisregényei izgalmasak, fordulatosak; sokrétűen ábrázolják a társadalom és a magánélet időszerű s mindnyájunkat érintő kérdéseit.

*Sándor András* (1923) a Fejér megyei puszták népének felszabadulás utáni életét ábrázoló írásaival mutatkozott be az 1940-es évek második felében. Ezek a művek a falukutató szociográfiai irodalom hagyományait követve születtek, s a valóság pontos, dokumentumszerű feltárásának igénye jellemzi őket. Ha az író képes éles szemmel észrevenni az újat, s a látottakról szubjektív beszámolót készíteni, ez önmagában nem biztosíték arra, hogy feladatát irodalmi vonatkozásban értékes módon teljesíti. Sándor András regényes híradásai (*Híradás a pusztáról*, 1950; *Huszonnégyen kezdték*, 1950; *A nyugtalan ember és más történetek*, 1954) az ötvenes évek sematikus irodalmi irányzatát képviselik. Műveiben arra vállalkozott, hogy az akkori kultúrpolitika által kijelölt, agitatív célzatú tematikát szolgálja. Regényeinek típushierarchiája a társadalmi osztályok szinte minden rétegét képviseli. A központi figurák a legkisebb emberi gyengeségtől is mentes „pozitív hősök", akik kíméletlenül leleplezik a szocializmus ellenségeit. Hősei úgy „fejlődnek", hogy kiteljesedésük folyamata nem adekvát drámai szituáció során valósul meg, sokkal inkább az írói „előre elrendelés" irányítja sorsukat és jellemük alakulását. Abból a tételből kiindulva, hogy — osztályellentétek híján — a szocializmusban már nem lehetnek tragikus összeütközések, az élet valóságos konfliktusait megkerüli vagy leegyszerűsíti. Művészi általánosítás és lényeglátás nélküli regényei, melyek a szociografikus megfigyeléseket, a tények és alakok fényképszerű bemutatását alkotói eszközként próbálják érvényesíteni, íróilag hiteltelen kísérletté, tényvázlatokká, riporteri feljegyzésekké váltak. A *Híradás a pusztáról* egy nógrádi kis település, Nagykarácsony paraszti világának ötesztendős történetét, újjászerveződését ábrázolja a „forradalmi romantika" jegyében. „Nagykarácsonyba betör a szocializmus — hirdeti a szerző —, a kapitalizmus ezer sebből vérzik", s a múltban „az elnyomás sötétségében fuldokló" falu számára új élet kezdődött. A *Huszonnégyen kezdték*ben is hasonló témát boncolgat: a paraszti élet átalakulásáról, a termelőszövetkezetek szervezéséről rajzol idealizált képet. A regényalakok világnézetük szempontjából két ellentétes tábort képviselnek, s a cselekmény e kettő összeütközésére épül. Valódi drámai helyzetek és íróilag plasztikusan megformált jellemek ábrázolása helyett azonban kicsinyes perpatvarok történeteit mondja el és önálló megfigyeléseit nagyobb igény nélkül rendezi epikus formába.

*F. Rácz Kálmán*t (1910—1980) a harmincas évek Párizsának hangulata ihlette írásra. Fiatalemberként került néhány évre a franciaországi emigránsok közé, s elsőként az ott tengődő, boldogulni próbáló magyarok kalandjai ragadták meg, kiknek magányosságát, otthontalanságát és hazavágyását fejezi ki első regényében (*Köd a Szajnán*, 1941), s párizsi élményeiről beszél két, ezt követő művében is (*Szent Mihály útja*, 1941; *Csak Párizsban történhetett*, 1958). Hazai tárgyú kötetei közül a *Lázadók*ban (1948) a kispolgárságnak csak vegetálásra képes rétegéről festett naturalista komorságú képet, az 1958-as *Utolsó alkalom* című kisregényében pedig a polgári eszményeket őrizgető értelmiséget leplezi le. Az ötvenes évek kezdetén felhagyott csaknem tízéves újságírói pályájával, s 1957-től csak az írásnak szentelte életét.

Tizenkét kötetnyi életművéből kiemelkedik *Időhúzás* című regénye (1976) és az *Eszter mosolya* (1979) című elbeszéléskötete. Az előbbi három, hangulatában és témájában összefüggő írást tartalmaz. A korai alkony érzései: a szerelem elmúlása, a szaporodó évek terhe, a férfimagány a középponti témái. Az *Eszter mosolya* válogatott novelláskötet, melyet szerzőjének halála utolsó művé avatott. Egy fordulatos és kalandos életmű lezárásaként néhány régebbi írást közöl, a legutolsók közé válogatva egy kötetbe. Elbeszélései életképek és hangulatok, egy-egy kedves arc vagy emlék múltbeli felidézése. „Rokonszenvem, együttérzésem a mindenfajta és mindenkori szűkölködők, kiszolgáltatottak mellé állított" — fogalmazta meg hitvallását önéletírásában. F. Rácz regényei és elbeszélései elsősorban nem írói, hanem kitűnő publicisztikai erényekről tanúskodnak: rezignált, bölcs szemléletmódja biztos lényeglátással párosult.

## BÁRÁNY TAMÁS

*Kiadások*

Szélcsend. 1943. — És megindulnak a hegyek. 1947. — Válj bennem verssé! 1948. — Farkasok. 1952. — Húsz év. 1953. — Kormányválság Paranában. 1955. — Mihályka. 1955. — Rákóczi zászlai. 1955. — Csigalépcső. 1956. — Sírás. 1957. — Rettentő Misi. 1958. — Üzött vad. 1959. — Apátlan nemzedék. 1960. — Íratlan törvény. 1962. — Kis ház a szigeten. 1963. — A fiam nem a lányom. Szerencsés flótás. Kutyaharag. 1964. — . . . és így írunk mi! 1965. — Tengerparti nyár. 1966. — Apátlan nemzedék. 1967. — Sziget. 1967. — Palackposta. 1968. — Város, esti fényben. 1968. — Futótűz. 1969. — Téves kapcsolás. 1969. — Velünk kezdődik minden. 1969. — Tornádó. 1970. — Fényes rokonság. 1972. — Nagy idők tanúja. 1974. — Emberi hang. 1975. — Kitagadottak. 1975. — Vendégjáték. 1977. — A bíró. 1978.

*Irodalom*

*Görgey Artúr (!):* Bárány Tamás: És megindulnak a hegyek. Vig 1948. 512. — *Szabó Ede:* Bárány Tamás: És megindulnak a hegyek. Mk 1948. 598. — *Pándi Pál:* Bárány Tamás: Húsz év. ÚH 1954. 8—9. sz. 23—25. és *P. P.:* Viták és kritikák. 1954. 180—191. — *Nagy Péter:* Egy generáció regénye. *N. P.:* Mérlegen. 1955. 180—190. — *Ungvári Tamás:* Bárány Tamás: Rákóczi zászlai. IÚ 1955. 25. sz. — *Horváth Zoltán:* Bárány Tamás: Csigalépcső. Csill 1956. 672—674. — *Gyertyán Ervin:* Bárány Tamás: Sírás. Kort 1958. 4. sz. 626—628. — *B. Nagy László:* Bárány Tamás: Második kakasszó. Kort 1958. 12. sz. 948—949. — *Possonyi László:* Színházi őrjárat. Vig 1958. 760—764. — *Gyurkó László:* Bárány Tamás:

Űzött vad. ÉI 1959. 44. sz. — *Nagy Péter:* Bárány Tamás: Űzött vad. MNemzet 1959. okt. 17. és *N. P.:* Rosta 1965. 428—429. — *Gondos Ernő:* Bárány Tamás: Apátlan nemzedék. Kort 1960. 12. sz. 104. — *Illés Jenő:* Bárány Tamás: Apátlan nemzedék. ÉI 1960. 49. sz. — *Ungvári Tamás:* Bárány Tamás kisregényei. MNemzet 1964. aug. 14. — *Abody Béla:* És így írunk mi. ÉI 1965. 24. sz. — *Gáll István:* Bárány Tamás: A fiam nem a lányom. Kort 1965. 331—332. — *Szalay Károly:* Egy műfaj feltámasztása. („... és így írunk mi.") ÚÍ 1965. 9. sz. 122—124. — *Ungvári Tamás:* Bárány Tamás: „és így írunk mi." MNemzet 1965. jún. 1. — *Faragó Vilmos:* Bárány Tamás: Tengerparti nyár. ÉI 1966. 27. sz. *Faragó Vilmos:* Bárány Tamás: Sziget. ÉI 1967. 37. sz. — *Bajai Ferenc:* Bárány Tamás: Apátlan nemzedék. Nszava 1967. szept. 9. — *Gyárfás Miklós:* Miért jó, ha irodalmi paródia van a háznál? Kort 1967. 1320—1322. — *Gyertyán Ervin:* Bárány Tamás: Tengerparti nyár. ÚÍ 1967. 6. sz. 125—126. — *Faragó Vilmos:* Bárány Tamás: Palackposta. ÉI 1968. 19. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 116—119., 192—196. — *Faragó Vilmos:* Milyenek vagyunk? ÉI 1968. 50. sz. — *Sós Endre:* Bárány Tamás: Mesék felnőtteknek. MNemzet 1968. ápr. 14. — *Galsai Pongrác:* Lapozgatás egy képeskönyvben. ÉI 1969. 48. sz. — *Gönczy Zsuzsa:* Vázlat egy hazug lázadásról. ÉI 1969. 20. sz. — *Hegedüs Géza:* Bárány Tamás. ÉI 1969. 14. sz. — *Kenyeres Zoltán:* Bárány Tamás: Város, esti fényben. Kr 1969. 5. sz. 61—62. — *Stenczer Ferenc:* Bárány Tamás: Velünk kezdődik minden. Je 1969. 1044—1050. — *Ungvári Tamás:* Bárány Tamás: Velünk kezdődik minden. MNemzet 1969. júl. 13. — *Zsugán István:* Az Élet és Irodalom látogatóban Bárány Tamásnál. 1969. 50. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 325—333. — *Beke Albert:* Bárány Tamás öt könyvéről. Kort 1970. 1144—1150. — *Koltai Tamás:* Bárány Tamás: A szülő is ember. Nszab 1971. nov. 5. — *Doboss Gyula:* Derült égből Margó tanti. ÉI 1972. 19. sz. — *Beke Albert:* Bárány Tamás: Fényes rokonság. Kr 1973. 2. sz. 25. — *Kis Pintér Imre:* Játékos irodalom. Bárány Tamás: Nagy idők tanúja. ÉI 1975. 4. sz. — *Szabó Ede:* Csevegő hang. ÉI 1975. 36. sz. — *Tamás István:* Bárány Tamás: Nagy idők tanúja. Kr 1975. 4. sz. 25—26. — *Gábor István:* Kozmosz könyvek. MNemzet 1976. júl.25. — *Szekrényesy Júlia:* Valóság, esti fényben. ÉI 1976. 3. sz. — *Pomogáts Béla:* Perben a közösségi morálért. Bárány Tamás: Város, esti fényben. *P. B.:* Regénytükör. 1977. 262—269.

## BIHARI KLÁRA

*Kiadások*

Új Tündérország. 1948. — Brigitta nővér. 1956. — A kis tündér. 1957. — Szomjúság. 1957. — Csillagok pásztora. 1960. — Tisztességes asszony. 1960. — Holnap. 1960. — Mene Tekel 1963. — A kilincs. 1964. — Magányosok. 1966. — Az áldozat. 1968. — A csábító. 1968. — Miért? 1969. — Párbeszéd a paradicsomban. 1970. — Éjféltől reggelig. 1972. — Kétszer az úton. 1972. — Nincs tovább. 1974. — Próbaidő. 1975.

*Irodalom*

*Hárs László:* Bihari Klára. Szoc 1947. 226—230. — *R. Simonyi Ilona:* Bihari Klára: Új Tündérország. MNyr 1949. 192. — *Goda Gábor:* Bihari Klára: Brigitta nővér. IÚ 1956. 27. sz. — *Rejtő István:* Bihari Klára: Szomjúság. ÉI 1958. 22. sz. — *Bános Tibor:* Bihari Klára: Tévedni isteni dolog. ÉI 1960. 22. sz. — *Szalay Károly:* Bihari Klára: A tisztességes asszony. Kort 1961. 140—141. — *Sylvester András:* Bihari Klára: Holnap. ÚÍ 1961. 952—954. — *Hermann István:* Bihari Klára: Mene Tekel. ÉI 1963. 33. sz. — *Bor Ambrus:* Bihari Klára: A kilincs. ÉI 1965. 7. sz. — *Fábián Katalin:* Bihari Klára: Magányosok. Kr 1967. 2. sz. 62—63. — *Faragó Vilmos:* Naturalizmus. Bihari Klára: Magányosok. Nyolcvan elbeszélés. *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 48—52., 192—196. — *Kamocsay Ildikó:* Luca ürügyén. ÉI 1970. 17. sz. — *Varjas Endre:* Az ember nem főnix. ÉI 1970. 25. sz. — *Kelemen János:* Házassági példázat. Bihari Klára: Nincs tovább. ÉI 1975. 19. sz.

## DÉKÁNY KÁLMÁN

*Kiadások*

Építők becsülete. 1951. — Felső határ az égbolt. 1952. — Megszállottak. 1961. — Út nem vezet ki a világból. 1964. — Sátorkaland. 1968. — Fölfelé az Etnán. 1971. — Jelzőtűz. 1974.

*Irodalom*

*Hegedüs Géza:* Tallózás könyvek közt. Dékány Kálmán: Megszállottak. ÉI 1961. 31. sz. — *Pomogáts Béla:* Négy fiatal novellista. A Könyv 1961. 8. sz. 27—28. — *Rejtő István:* Kisregényekről. ÚÍ 1961. 766—768. — *Tüskés Tibor:* Dékány Kálmán: Megszállottak. Kort 1961. 620—621. — *Juhász Antal:* Dékány Kálmán: Megszállottak. Ttáj 1962. február, 10. — *Árvai József:* Dékány Kálmán: Út nem vezet ki a világból. IÚ 1965. június 1., 6. — *Bátki Mihály:* Dékány Kálmán: Fölfelé az Etnán. MH 1971. júl. 24. — *Vidor Miklós:* Dékány Kálmán: Fölfelé az Etnán. Je 1971. 753—754. — *Korányi Zsuzsa:* Dékány Kálmán: Jelzőtűz. ÉI 1974. 35. sz. — *Tamás István:* Fontos pillanatok. Nszab 1974. szept. 17.

## DÉR ENDRE

*Kiadások*

Az első próba. Szeged, 1955. — Májusi adósság. Szeged, 1959. — A bódé. Szeged, 1962. — Mi, pulóveresek. 1972.

*Irodalom*

*Kiss Lajos:* Dér Endre Az első próba. Ttáj 1955. 260—263. — *Varga Domokos:* Dér Endre: Az első próba. IÚ 1955. 8. sz. — *Kiss Lajos:* Jegyzetek egy szegedi író könyvéről. (Májusi adósság.) DélMo 1959. júl. 23. és *K. L.:* Élet és esztétika. Szeged, 1960. 111—117. — *Varga Imre:* Dér Endre: Májusi adósság. ÉI 1959. 48. sz. — *Tóth Miklós:* Dér Endre: A bódé. Ttáj 1962. 12. sz. — *Vörös László:* Sisakfejűek. Ttáj 1967. 313—314. — *Varga Domokos:* Levél a szerzőhöz. (Mi, pulóveresek.) Ttáj 1972. 7. sz. 88—89.

## FEHÉR KLÁRA

*Kiadások*

Becsület. 1950. — Az első hét története. 1950. — Vas-brigád. 1950. — Az érem másik oldala. 1951. — Nyitott könyv. 1951. — Sem kővel, sem naranccsal. 1951. — Százezrek kenyere. 1951. — Takács viadala. 1951. — A faliújság az agitáció fontos fegyvere. 1952. — Hívek leszünk a béke szent ügyéhez! 1952. — Lesz nekem egy szigetem. 1952. — A békeküldött. 1953. — Juli óvodába jár. 1953. — Fehér Klára—Nemes László: Ethel és Julius. 1953. — Nyári vakáció. 1956. — A tenger. 1956. — A földrengések szigete. 1957. — A jó házasság ábécéje. 1958. — Nem vagyunk angyalok. 1958. — Idegen víztükör. 1959. — Szerencsés történetek. 1960. — Fehér Klára—Nemes László: Majdnem a Lomnici csúcsig. 1960. — Négyen meg a béka. 1961. — Egyszer és soha többé. 1963. — Furcsa éjszaka. 1965. —Fehér Klára—Nemes László: Gésák, pagodák, titkok. 1965. — Bezzeg az én időmben. 1966. — Perben, haragban. Egy ezüst yen. 1966. — Én sose kapok levelet. 1967. — Ma éjjel ne aludj! Partra szállt egy tengerész. 1967. — Nem vagyunk ördögök. 1968.— Fehér Klára—Nemes László: Irokézek és felhőkarcolók. 1968. — Csak egy telefon. 1969. — Narkózis. 1969. — Egyetlen mondat törökül. 1970. — Fehér Klára—Nemes László: Mecsetek, basák, efendik. 1970. — Fehér Klára—Nemes László: Hozzál nekem kengurut! 1971. — Lesz nekem egy szigetem. 1972[2]. — Oxigénia. 1974. — Miből csinálják az elefántot? 1973.

*Irodalom*

*Horváth Márton:* Íródiplomaták. *H. M.:* Lobogónk, Petőfi. 1950. 178—184. — *Antal Gábor:* Fehér Klára: Becsület. SzínhMozi 1950. 22. sz. — *Bóka László:* Fehér Klára: Az „Előre" őrs pályát választ. Közn 1950. 206—207. — *Bodnár György:* Fehér Klára: Ez az ország a mi országunk. IÚ 1952. 26. sz. — *Mihályi Gábor:* Fehér Klára három legújabb írása. Csill 1952. 637—640. — *Földes Anna:* Fehér Klára: A tenger. IÚ 1956. 22. sz. — *Illés Jenő:* Fehér Klára: Kevés férfi. FilmSzính 1960. 40. sz. — *Csala Károly:* Szórakoztatás — bármilyen áron? ÚÍ 1961. 253. — *E. Fehér Pál:* A kártékonyság dicsérete. Kort 1961. 622—623. — *Bogáti Péter:* Az író műhelyében. Látogatás Fehér Kláránál. A Könyv 1964. 1. sz. 12—13. — *Bokor László:* Utójáték A tengerhez. ÉI 1964. 6. sz. — *Csiki Ottó:* Fehér Klára: Egyszer és soha többé. Ktáros 1964. 363. — *Darázs Endre:* Ököljog és csodaszer. ÉI 1966. 23. sz. — *Marx József:* Fehér Klára: Perben, haragban. Kr 1966. 6. sz. 62. — *Faragó Vilmos:* Jellemek próbája. ÉI 1967. 31. sz. — *Baróti Géza:* Fehér Klára: Nem vagyunk ördögök. MNemzet 1968. nov. 10. — *Hermann István:* A riporter mint drámaíró. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 111—116. — *Mezei András:* Az Élet és Irodalom látogatóban Fehér Kláránál. ÉI 1970. 26. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 334—340. — *Baróti Géza:* Fehér Klára—Nemes László: Hozzál nekem kengurut! MNemzet 1971. jún. 13. — *S. I.:* A mindennapi levegőért. Nszab 1974. júl. 24.

## FENDRIK FERENC

*Kiadások*

Sok katona és nyúl fagyott meg a mezőkön. 1945. — Szombat délután, egyedül. 1968. — Az ég teteje. 1971. — Séta a szivárványon. 1974. — A halott cápa. 1974.

*Irodalom*

*G[ábor] I[stván]:* Fendrik Ferenc: Szombat délután, egyedül. MNemzet 1968. aug. 25. — *Pályi András:* Az ég teteje. MH 1971. dec. 11. — *G[ábor] I[stván]:* Fendrik Ferenc: A halott cápa. MNemzet 1975. márc. 2. — *Bessenyei György:* Fendrik Ferenc: A halott cápa. Nszava 1974. dec. 22.

## KENDE SÁNDOR

*Kiadások*

Egymásra ítélve. 1946. — Lilith fiai. 1949. — Közel a mennybolt. Pécs, 1960. — Testvérek. 1962. — Elárult élet. 1965. — Felmentő ítélet. 1968. — Fekete vakáció. 1968. — Szerelmetes barátaim. 1970. — A Szajna lánya. 1972. — Furcsa lány. 1973. — Menekülő szerelmesek. 1976.

*Irodalom*

*Rejtő István:* Kisregényekről. ÚÍ 1961. 767—768. — *Márványi Judit:* Kende Sándor: Közel a mennybolt. ÉI 1962. 8. sz. — *Kőrösi Pál:* Kende Sándor: Elárult élet. Alf 1966. 3. sz. 82—83. — *Csányi László:* Kende Sándor: Szerelmetes barátaim. Je 1970. 601—602. — *Tüskés Tibor:* Kende Sándor: Szerelmetes barátaim. Életünk 1970. 375—377. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Kende Sándorral. Je 1971. 483—489. — *Somogyi György:* Kende Sándor: Szerelmetes barátaim. Fo 1971. 2. sz. 90. — *Csertői Oszkár:* Kende Sándor: A Szajna lánya. MH 1972. aug. 12. — *Marx József:* Négyből tizenkettőt: marad egy. ÉI 1973. 10. sz. — *Czére Béla:* Kende Sándor: Furcsa lány. Je 1975. 861—862. — *Tüskés Tibor:* Kende Sándor: Furcsa lány. Életünk 1976. 1. sz. 85—87.

## MÓRICZ VIRÁG

*Kiadások*

Apám regénye. 1953. — Szerencse. 1954. — Rosta. 1955. — Küszöb. 1956. — Pókháló. 1958. — Balga szüzek. 1961. — Kaland. 1963. — Suomiban jártam. 1965. — Móricz Zsigmond szerkesztő úr. 1967. — Gúnyos mosoly. 1968. — Napnyugaton jártam. 1970. — Fasor. 1973. — Hiába. 1975. — Tíz év. 1981.

*Irodalom*

*Illés Endre:* Móricz Virág: Apám regénye. Csill 1953. 1368—1372. — *Sarkadi Imre:* Móricz Virág: Apám regénye. IÚ 1953. 13. sz. — *Földes Anna:* Móricz Virág: Szerencse. IÚ 1954. 32. sz. — *Földes Anna:* Asszonysorsok, asszonygondok Móricz Virág új regényében. (Rosta) IÚ 1955. 41. sz. — *Molter Károly:* Móricz Virág: Apám regénye. IgSzó 1955. 163—169. — *Mesterházi Lajos:* Észrevétlen. Móricz Virág: Küszöb. ÉI 1958. 11. sz. — *Szabó György:* Móricz Virág: Pókháló. ÉI 1959. 5. sz. — *Bokor László:* Móricz Virág: Balga szüzek. ÉI 1961. 51. sz. — *Wéber Antal:* Móricz Virág: Balga szüzek. ÚÍ 1962. 282—284. — *Bokor László:* Utazó regényhősök. Móricz Virág: Kaland. ÉI 1964. 10. sz. — *Nagy Péter:* Három új regény. *N. P.:* Rosta. 1965. 350—354. — *Ungvári Tamás:* Móricz Virág: Móricz Zsigmond szerkesztő úr. MNemzet 1967. júl. 30. — *Beke Albert:* Móricz Virág: Móricz Zsigmond szerkesztő úr. Kort 1968. 1662—1667. — *Gábor István:* Móricz Virág: Gúnyos mosoly. MNemzet 1968. máj. 30. — *Veres Péter:* Olvasónaplómból. ÉI 1967. 37. sz. és *V. P.:* Jelenidő. 1968. 97—104. — *Margócsy József:* Két új társadalmi regény. SzabSzatmári Szle 1968. 3. sz. 112—114. — *Vargha Kálmán:* Móricz-portré illúziók nélkül. ÚÍ 1968. 11. sz. 119—121. — *Belia György:* Móricz Virág: Fasor. MH 1973. okt. 27. — *Kelemen János:* Kettős szerepben. ÉI 1975. 47. sz. — *Balogh Ernő:* Móricz Virág: Tíz év. Kr 1981. 11. sz. 31—32. — *Bata Imre:* Móricz Zsigmond utolsó tíz éve. ÚÍ 1981. 11. sz. 56—67. — *Tamás István:* Új Apám regénye. ÉI 1981. 47. sz. — *Czine Mihály:* Móricz Zsigmond kettős tükörben. Je 1982. 178—179. — *Rónay László:* Móricz Virág: Tíz év. Itk 1982. 376—380.

## NAGY SÁNDOR

*Kiadások*

Az Úr jó vitéze. 1948. — Megbékélés. 1952. — A nap reménysége. Szeged, 1953. — A szabadulás napja. 1960.

*Irodalom*

*Király István:* Nagy Sándor: Az Úr jó vitéze. Forum 1949. 70—73. és Irodalom és felelősség. 1955. 270—273. — *Sz. Nagy Miklós:* Nagy Sándor. Mk 1949. 151—154. — *Kardos Pál:* Nagy Sándor: Megbékélés. Építünk 1952. 2. sz. 68—70. — *Urbán Ernő:* Nagy Sándor: Megbékélés. IÚ 1952. 8. sz. és Irodalom és felelősség. 1955. 341—343. — *Kovács Sándor Iván:* Nagy Sándor: A szabadulás napja. Ttáj 1961. 8. sz. 9. — *B. Nagy László:* Nagy Sándor: A szabadulás napja. Kort 1961. 779—781.

## NEMES GYÖRGY

*Kiadások*

A sajtó műhelytitkai. 1948. — Dezsényi Béla—Nemes György: A magyar sajtó 250 éve. 1954. — „Munkatársunk jelenti Genfből..." 1955. — Júliusi utazás. 1961. — Kilenc hónap. 1961. — Kánaán. 1963. — Egyetlen pillanat. 1965. — Háló. 1967. — Tettenérés. 1968. — Tizenkét elbeszélés. 1969. — Életünk tükörben. 1970. — Nincs titok. 1970. — Rossz egyedül. 1970. — Siessünk. 1971. — Pontosvessző. 1973. — Behajtani tilos! 1974. — Véleményem szerint. 1975.

*Kovács Sándor Iván:* Nemes György: Júliusi utazás. ÚÍ 1962. 409—411. — *Hegedüs Géza:* Nemes György: Kánaán. Kort 1963. 1746—1748. — *Tímár György:* Nemes György: Kánaán. ÚÍ 1963. 1400—1402. — *Ungvári Tamás:* Nemes György: Kánaán. MNemzet 1963. máj. 18. — *Fülöp László:* Nemes György: Egyetlen pillanat. Alf 1965. 12. sz. 81—83. — *Mesterházi Lajos:* Nemes György: Egyetlen pillanat. Nszab 1965. jún. 9. — *Pamlényi Ervin:* Egy nemzedék visszanéz. MNemzet 1965. jún. 20. — *Zsugán István:* Nemes György: Egyetlen pillanat. ÚÍ 1965. 8. sz. 124—125. — *Szabolcsi Gábor:* Nemes György: Egyetlen pillanat. Kr 1966. 1. sz. 56—57. — *Pomogáts Béla:* Nemes György: Háló. Kort 1967. 1496—1497. — *Taxner Ernő:* Nemes György: Háló. Kr 1967. 11. sz. 81—83. — *Erki Edit:* Az Élet és Irodalom látogatóban Nemes Györgynél. Látogatóban. Szerk. *Erki Edit.* 1968. 411—413. — *Farkas Miklós:* Nemes György: Tettenérés. Napj 1968. 12. sz. 10. — *Bor Ambrus:* Megaláztatások tükre. MNemzet 1969. aug. 24. — *Gáll István:* Nemes György: Tizenkét elbeszélés. MH 1969. jún. 29. — *Kulin Ferenc:* Egy új regény a történelemről. Nszab 1969. márc. 18. — *Rónay László:* Nemes György: Tizenkét elbeszélés. Kr 1969. 9. sz. 57—58. — *Szalai Anna:* Nemes György: Tettenérés. TársSzle 1969. 2. sz. 97. — *Bor Ambrus:* Nemes György: Nincs titok. MNemzet 1970. jún. 21. — *E. Fehér Pál:* Földeríteni az igazságot. ÉI 1970. 18. sz. — *Földes Anna:* A riport maradandósága. Nemes György: Életünk tükörben. Kort 1970. 1116—1120. — *Gáll István:* Nemes György: Életünk tükörben. MH 1970. ápr. 9. — *Grandpierre K. Endre:* Titoktalan világban. ÚÍ 1970. 10. sz. 120—121. — *László Anna:* Sárkányfejű előítéletek. Ktáj 1970. 6. sz. — *Rónay László:* Nem is olyan fantasztikus játék. Nemes György: Nincs titok. Napj 1970. 8. sz. 11. — *Szávay István:* Nemes György: Életünk tükörben. Ttáj 1970. 350—351. — *Agárdi Péter:* Publicista a hatvanas években. Nszab 1971. jan. 12. — *Márkus Béla:* Nemes György: Rossz egyedül. Alf 1971. 4. sz. 82—83. — *Borbély Sándor:* Nemes György: Siessünk. Kort 1972. 657—658. — *Pályi András:* Nemes György: Siessünk. MH 1972. febr. 12. — *Bányai Gábor:* Műhelybeszélgetés Nemes Györggyel. Nszab 1974. szept. 29. — *Bóday Pál:* Leemelem a pontosvesszőt. MH 1974. máj. 14. — *Molnár Gál Péter:* Tisztelgés az írásjelnek. Nszab 1974. jan. 5. — *Havas Ervin:* Nemes György: Pontosvessző. Kr 1974. 7. sz. 26. — *Havas Ervin:* Szókimondó novellák. Nszab 1974. máj. 30. — *Dési Tibor:* Nemes György: Behajtani tilos! Kr 1975. 7. sz. 26. — *Mezei András:* Megkérdeztük Nemes Györgyöt: miért szarkasztikus? ÉI 1975. 32. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük. 1976. 119—123. — *Tamás István:* Felelős gondolkodó. Nszab 1976. jún. 3. — *Szabó Magda:* Magyar táj, csaták után. ÉI 1979. 38. sz.

## NEMES LÁSZLÓ

### *Kiadások*

Két világ. 1950. — Tiszta szív. 1953. — Fehér Klára—Nemes László: Ethel és Julius. 1953. — A fölösleges ember. 1955. — Eltűnt Európa. 1958. — Fehér Klára—Nemes László: Majdnem a Lomnici csúcsig. 1960. — Gyávaság. 1962. — Szeretni nem elég. 1965. — Fehér Klára—Nemes László: Gésák, pagodák, titkok, 1965. — Dallam a falon túl. 1967. — Fehér Klára—Nemes László: Irokézek és felhőkarcolók. 1968. — Egyetlen édes életünk. 1969. — Mélyhűtött szerelem. 1970. — Fehér Klára—Nemes László: Mecsetek, basák, efendik. 1970. — Fehér Klára—Nemes László: Hozzál nekem kengurut! 1971. — A jószándék kövei. 1972. — Hosszú út 1973. — Szerencseszerződés. 1977.

### *Irodalom*

*Falus Róbert:* Nemes László: Tiszta szív. Csill 1954. 74. — *B. Nagy László:* Nemes László: Eltűnt Európa. Kort 1959. 2. sz. 74. — *Wéber Antal:* Nemes László: Gyávaság. ÚÍ 1963. 3. sz. 381—383. — *Bor Ambrus:* Megsejtett konfliktus. ÉI 1966. 6. sz. — *Faragó Vilmos:* Jellemek próbája. ÉI 1967. 37. sz. — *Szalay Károly:* Egyetlen édes életünk. MH 1969. okt. 2. — *Szalai Pál:* Elveszett nemzedék. ÉI 1973. 23. sz. — *Göncz Árpád:* Hatvan éve született Nemes László. ÉI 1980. 17. sz.

## ORAVECZ PAULA

*Kiadások*

Facipő. 1943. — Negyvenhét köménymag. 1946. — Kócos. 1951. — Petri Anna. 1955. — Idegen föld. 1957. — Faforgácsok. 1960. — Dudvatépés. 1962. — Leselkedő hajnal. 1964. — Tört ágak. 1966. — Villanó fények. 1969. — Elveszett utak. 1972.

*Irodalom*

*Sőtér István:* Oravecz Paula: Kócos. IÚ 1954. 33. sz. — *Rákos Sándor:* Oravecz Paula: Petri Anna. IÚ 1955. 49. sz. — *Mesterházi Lajos:* Oravecz Paula: Petri Anna. Csill 1956. 1. sz. 190—193. — *Thury Zsuzsa:* Bevezető. *O. P.:* Kócos. 1957. 7—18. — *Nyárády Gábor:* Oravecz Paula: Idegen föld. Kort 1958. 310—311. — *Szalay Károly:* Oravecz Paula: Faforgácsok. Kort 1960. 10. sz. 624—626. — *Kovács Endre:* Egy szép gyermekkönyv. Oravecz Paula: Leselkedő hajnal. ÉI 1964. 24. sz. — *Bata Imre:* Különböző témák — hasonló problémák. Oravecz Paula: Tört ágak. Kort 1967. 1001—1004.

## F. RÁCZ KÁLMÁN

*Kiadások*

Köd a Szajnán. 1941., 1969[2]. — Szent Mihály útja. 1947. — Lázadók. 1948. — Barátok és ellenségek. 1950. — Férfihűség. 1956. — Grandet kisasszony. 1956. — Csak Párizsban történhetett. 1958. — Az utolsó alkalom. 1958. — Éjszakai vallomás. 1960. — Időhúzás. 1976. — Eszter mosolya. 1979.

*Irodalom*

*Rajcsányi Károly:* F. Rácz Kálmán: Szent Mihály útja. Forum 1947. 655. — *Szabó Pál:* F. Rácz Kálmán: Lázadók. Forum 1948. 1009—1012. — *Földeák János:* F. Rácz Kálmán: Utolsó alkalom. Kort 1959. 123—124. — *Galsai Pongrác:* F. Rácz Kálmán: Csak Párizsban történhetett. Kort 1959. 298—300. — *Seres József:* F. Rácz Kálmán: Éjszakai vallomás. Je 1960. 5. sz. 129—131. — *Fábián László:* Az idegen mítosza. ÉI 1969. 48. sz. — *Földeák János:* F. Rácz Kálmán köszöntése. ÉI 1970. 35. sz.

## REMÉNYI BÉLA

*Kiadások*

Láthatatlan főnök. 1956. — Szembesítés. 1961.

## RUFFY PÉTER

*Kiadások*

Oroszvár. 1947. — Göcsejtől Hegyaljáig. 1955. — Romlás. Riportok a rumról. 1957. — Harminchárom élet. 1958. — Varsói hajnal. 1961. — Arcképek és történetek. 1962. — Csavargások. 1963. — Szegedi képeskönyv. 1964. — Egy napom. 1966. — Hazánk szíve, Budapest. 1968. — A riporter visszanéz. 1967. — Úttalan utakon. 1974. — Bújdosó nyelvemlékeink. 1977. — Világaim. 1979.

*Irodalom*

*Bajai Ferenc:* Ruffy Péter: Harminchárom élet. ÉI 1958. 22. sz. — *Nemes György:* Ruffy Péter: Arcképek és történetek. ÉI 1962. 16. sz. — *Máté György:* Ruffy Péter riportjairól. Nszab 1963. dec. 6. — *Szabolcsi Gábor:* Ruffy Péter: Csavargások. Kort 1964. 650—651. — *Faragó Vilmos:* Ruffy Péter: Egy napom. ÉI 1966. 36. sz — *Baróti Géza:* Ruffy Péter: A riporter visszanéz. MNemzet 1967. okt. 29. — *Baróti Géza:* Mese és vallomás. MNemzet 1968. nov. 3. — *Csatár Imre:* Az élő riport. MNemzet 1974. jún. 14. — *Cseri Péter:* Honismertetők. MH 1974. jún. 8. — *Lázár István:* Járt és járatlan utakon. ÚÍ 1974. 10. sz. 124—125. — *Szekrényesy Júlia:* A nemzet riportere. ÉI 1974. 21. sz. — *Tamás István:* Riportok szívhangon. Nszab 1974. aug. 24. és *T. I.:* Tizenhárom hónap. 1977. 290—292. — *Zelei Miklós:* Útrahívások. Nszava 1974. máj. 30. — *Benkő Lóránd:* A tihanyi alapítólevéltől a bori noteszig. It 1979. 203—206. — *Illyés Gyula:* Ruffy Péterről. *Ruffy Péter:* Világaim. 1979. 5—6. — *Varga Imre:* Ruffy Péter: Bujdosó nyelvemlékeink. ItK 1979. 1. sz. 115—116.

## SÁNDOR ANDRÁS

*Kiadások*

Övék a föld. 1948. — Híradás a pusztáról. 1950. — Huszonnégyen kezdték. 1950. — Sztálinváros. 1951. — Az új város. 1951. — A nyugtalan ember és más történetek. 1954.

*Irodalom:*

*Fekete Gyula:* Sándor András: Övék a föld. Forum 1948. 658. — *Boldizsár Iván:* Valóság és költészet. (Híradás a pusztáról. Huszonnégyen kezdték.) IÚ 1951. 12. sz. — *Prohászka János:* Az Ifjúsági Könyvkiadó kiadványai. (Huszonnégyen kezdték.) MNyr 1951. 439—447. — *Szüdi György:* Sándor András: Huszonnégyen kezdték. Csill 1951. 799—800. — *Fekete Gyula:* Sándor András: A nyugtalan ember. MüvN 1954. jún. 20. — *Diószegi András:* Sándor András: A nyugtalan ember. Csill 1955. 1308—1309.

## SIPOS GYULA

*Kiadások*

A nagy éjszaka. 1963. — A senki földjén. 1970. — Pusztaiak. 1977. — Hétvége. 1978. — Akkor voltunk fiatalok. 1981.

*Irodalom*

*Tasnádi Attila:* Jegyzetek könyvekről. Napj 1963. 5. sz. 4. — *Tüskés Tibor:* Sipos Gyula: A nagy éjszaka. Ktáros 1963. 430—431. — *Alföldy Jenő:* Az Élet és Irodalom látogatóban Sipos Gyulánál. ÉI 1970. 28. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 284—291. — *Benkő Ákos:* Regények a felszabadulásról. Ttáj 1970. 788—791. — *Bor Ambrus:* A felszabadulás regényei. MNemzet 1970. márc. 29. — *Földes Anna:* Egy történelmi sorsforduló regényei. Kort 1970. 1666—1674. — *Somogyi György:* Sipos Gyula: A senki földjén. Fo 1970. 3. sz. 94. — *Szabó B. István:* „. . . mert ő az én történelmem." ÚÍ 1970. 8. sz. 123—125. — *Szalontai Mihály:* A felszabadulási regénypályázat díjnyertes műve. Nszava 1970. ápr. 4. — *Tüskés Tibor:* A történelmi évforduló és egy regénypályázat díjnyertes művei. Ktáros 1970. 498—500. — *Wéber Antal:* Sipos Gyula: A senki földjén. Kr 1970. 5. sz. 48—50. — *Bányai Gábor:* Műhelybeszélgetés Sipos Gyulával. Nszab 1974. jún. 2. — *Szijártó István:* „Somogynak hívják a tájat,

mely engem felnevelt." Lit 1976. 3—4. sz. 94—102. — *Bessenyei György:* Sipos Gyula: Pusztaiak. Nszava 1977. jún. 11. — *Lenkei Júlia:* Sipos Gyula: Pusztaiak. Kr 1978. 2. sz. 25. — *Gerő János:* Sipos Gyula: Akkor voltunk fiatalok. Nszava 1981. máj. 31. — *Halász Ferenc:* Kollégium — csizmában. ÉI 1981. 42. sz. — *Szíjártó István:* Elkötelezett élet. ÚÍ 1981. 9. sz. 114—115. — *Szíjártó István:* Sipos Gyula. 1983.

## SOÓS MAGDA

### *Kiadások*

A besúgó. 1947. — Valami kezdődik. 1948. — Láncszem. 1948. — Diósgyőri tüzek. 1952. — Éltető szén. 1952. — A vörös hajó. 1952. — Erős szálak. 1954. — Az Érdi ügy. 1956. — Megtalált dallam. 1961. — Mindenki elutazott. 1964. — Sziget fürdőszobával. 1975.

### *Irodalom*

*Hárs László:* Színház szocialista szemmel. Soós Magda: A besúgó. Szoc 1947. 226—230. — *Makay Gusztáv:* Soós Magda: Láncszem. Mk 1949. 1. sz. 50—51. — *Szabó Ede:* Soós Magda: Láncszem. Csill 1949. 14. sz. 59—62. — *Illés Béla:* Gyáraink története. Soós Magda: A vörös hajó. IÚ 1952. 9. sz. — *Mesterházi Lajos:* Soós Magda: Erős szálak. IÚ 1954. 30. sz. — *F. Rácz Kálmán:* Soós Magda: Erős szálak. Csill 1955. 479—480. — *Soltész Katalin:* Soós Magda: Erős szálak. MNyr 1956. 1. sz. 68—71. — *Bessenyei György:* Soós Magda: Megtalált dallam. ÚÍ 1962. 284—286. — *Vargha Balázs:* Soós Magda: Mindenki elutazott. Ktáros 1965. 305—306.

## SZEBERÉNYI LEHEL

### *Kiadások*

Fehér arany. 1950. — A hegyek elmozdulnak. 1951. — Napkelte. 1951. — Az új Salgótarján. 1951. — Hét nap. 1953. — Szeberényi Lehel—Cseres Tibor—Vészi Endre: Magyar írók Bulgáriában. 1953. — Szalmácska. 1956. — Lépcsők a felhőbe. 1957. — Kárhozat küszöbén. 1964. — A költő és őrangyalai. 1965. — Jeromos, a kőfejű. 1966. — Napsugár utca. 1968. — Tibike Tartaroszban. 1969. — A rém. 1972. — Tökhátiné meg a többiek. 1972. — Családi körben. 1973.

### *Irodalom*

*Földi János:* Szeberényi Lehel: Napkelte. Csill 1951. 1051—1054. — *Pándi Pál:* Széljegyzetek egy új magyar regényhez. Szeberényi Lehel: A hegyek elmozdulnak. Csill 1952. 1311—1314. — *Pándi Pál:* Szeberényi Lehel: Hét nap. ÚH 1953. 5. sz. és *P. P.:* Viták és kritikák. 1954. 49—55. — *Czibor János:* A hétköznapok útjain. Szeberényi Lehel: Szalmácska. IÚ 1956. 10. sz. — *Abody Béla:* Író a népesedő mezőnyben. Szeberényi Lehel: Kárhozat küszöbén. ÉI 1964. 46. sz. — *Bíró Ferenc:* Szeberényi Lehel: Kárhozat küszöbén. Nszab 1964. aug. 25. — *Bokor László:* Szeberényi Lehel: A költő és őrangyalai. Nszab 1965. nov. 11. — *Jovánovics Miklós:* Tudósítások irodalomországból... Szeberényi Lehel: A költő és őrangyalai. ÉI 1965. 47. sz. — *Véber Károly:* Szeberényi Lehel: Kárhozat küszöbén. ÚÍ 1965. 381—383. — *Bata Imre:* Hét írónak hét munkája. Kort 1966. 1324—1329. — *B. Nagy László:* Szeberényi Lehel: Jeromos, a kőfejű. Kr 1967. 8. sz. 50—51. — *Abody Béla:* Akit mindenki szeret. Szeberényi Lehel: Napsugár utca. ÉI 1968. 39. sz. — *Kenyeres Zoltán:* Egy műfaj margójára. Nszab 1968. aug. 29. — *Gáll István:* Két regény a háborúról. MH 1969. máj. 22. — *Juhász Béla:* Szeberényi Lehel: Tibike Tartaroszban. Kr 1969. 9. sz. 56—57. — *Kenyeres Zoltán:* Szeberényi Lehel: Tibike Tartaroszban.

Nszab 1969. jún. 7. — *Kelemen János:* Hamis tudat. ÉI 1969. 23. sz. — *Cseres Tibor:* Az Élet és Irodalom látogatóban Szeberényi Lehelnél. ÉI 1970. 35. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 292—300. — *Gáll István:* Egy kedves „Rém". MH 1972. szept. 9. — *Gáll István:* Egy szalmaözvegy és egy kőfejű férfi. MH 1972. okt. 14. és *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 82—85. — *Kelemen János:* Kancsal históriák. ÉI 1973. 42. sz. — *Bárdos Pál:* A sémák ellen. Nszab 1973. szept. 18. — *Bor Ambrus:* A beszélgetés varázsa. MNemzet 1973. szept. 16. — *Deák Cs. Marianne:* Szeberényi Lehel: Tökhátiné meg a többiek. Kr 1973. 1. sz. 27—28. — *Demény Ottó:* Szeberényi Lehel: Családi körben. MH 1973. okt. 6. — *Lőcsei Gabriella:* A jó szándékú emberek krónikása. Nszab 1973. jan. 25. — *Marx József:* A „főmű" közelében. ÉI 1973. 38. sz. — *Tarján Tamás:* Esetek. Napj 1973. 11. sz. 9. — *Varga Lajos:* Változatlanul friss kisregények. Napj 1973. 6. sz. 11. — *Bányai Gábor:* Műhelybeszélgetés Szeberényi Lehellel. Nszab 1974. szept. 22. — *Kabdebó Lóránt:* Az egyensúlyozás művészete. Napj 1974. 3. sz. 10. — *Márkus Béla:* Két könyv Sarkadi Imréről. Alf 1974. 5. sz. 78—80.

## SZENTIVÁNYI KÁLMÁN

### *Kiadások*

Bontakozó világ. 1950. — A molnárleány. 1956. — Tűztorony. 1956. — A völgy emberei. 1957. — A sárga kezű leányok. 1958. — Az előénekes. 1959. — Nyugati szivárvány. 1960. — A föld alatti folyam. 1961. — Fekete kerítések mögött. 1962. — A szerencse fiai. 1963. — A sárkány szárnyai. 1966. — Hajnali madarak. 1967. — Szerelem Tripoliszban. 1969. — A láthatatlan árok. 1970. — A félszárnyú madár. 1974.

### *Irodalom*

*Szabó Ede:* Bontakozó világ. Csill 1950. 29. sz. 57—58. — *Fenyő István:* Szentiványi Kálmán két új kötetéről. (A molnárleány, Tűztorony) IÚ 1956. 38. sz. — *Salyámosy Miklós:* Szentiványi Kálmán: A völgy emberei. Kort 1958. 623—626. — *Csillag Pál:* Szentiványi Kálmán: Az előénekes. ÉI 1959. 43. sz. — *Szamos Rudolf:* Szentiványi Kálmán: A sárga kezű lányok. ÉI 1959. 11. sz. — *Falus Róbert:* Két regény az árulásról. (Szentiványi Kálmán: Nyugati szivárvány.) ÚÍ 1961. 1. sz. 88—92. — *Baranyi Imre:* Szentiványi Kálmán új regényeiről. (A földalatti folyam, Fekete kerítések mögött.) ÚÍ 1962. 924—927. — *Kuczka Péter:* Mit és hogyan? ÉI 1964. 1. sz. — *Pór Péter:* Szentiványi Kálmán: A szerencse fiai. Kr 1964. 3. sz. 58—60. — *Faragó Vilmos:* Naturalizmus: Szentiványi Kálmán: A sárkány szárnyai. ÉI 1966. 35. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 48—52. — *Márai Enikő:* Mit csinált a szomszédasszony? Szentiványi Kálmán: Szerelem Tripoliszban. ÉI 1969. 50. sz. — *Thiery Árpád:* Szentiványi Kálmán: Szerelem Tripoliszban. Nszava 1969. nov. 14. — *Bikácsy Gergely:* Hősök arc nélkül. Szentiványi Kálmán: A láthatatlan árok. ÉI 1970. 25. sz. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Szentiványi Kálmán: A láthatatlan árok. Nszab 1970. jún. 3. — *Bessenyei György:* Szentiványi Kálmán: A félszárnyú madár. Nszava 1975. jan. 17.

## SZINNYEI JÚLIA

### *Kiadások*

A szőlőboszorkány. 1958. — Hajnal. 1959. — Öreg mandulafák. 1960. — Nyolc látogató. 1961. — A kékfedelű füzet. 1962. — Átok. 1963. — Felhőtlen ég. 1963. — Erdészház. 1964. — Vasárnap délután. 1965. — Elzúgó pillanat. 1967. — Bátran szeretni. 1968. — Hosszú fiatalság. 1970. — Megnőnek a fák. 1973. — Amiért élünk. 1974. — Napraforgó. 1976. — Hárman egy ketrecben. 1977. — Egy fiú Rómából. 1978. — Szenvedély. 1979. — Genovéva fiai. 1982. — A kút árnyékában. 1985.

*Irodalom*

*Bata Imre:* Szinnyei Júlia: Genovéva fiai. Nszab 1982. aug. 31. — *B. Juhász Erzsébet:* Szinnyei Júliáról. ÉI 1985. 32. sz. — *B. Juhász Erzsébet:* Szinnyei Júlia születésnapjára. ÉI 1985. 18. sz.

## SZŐNYI SÁNDOR

*Kiadások*

Széthulló világ. 1947. — Megújhodás. 1957. — Rosszlányok utcájában. 1957. — Álarcos istenek. 1—2. 1960. — Farsang októberben. 1963. — Ködös reggelek. 1968. — Betontető. 1970. — Kakas a villamoson. 1975.

*Irodalom*

*Wéber Antal:* Szőnyi Sándor: Álarcos istenek. ÉI 1960. 23. sz. — *Pomogáts Béla:* A köznapok krónikása. ÉI 1985. 9. sz.

## TARDOS TIBOR

*Kiadások*

Gyári belépő. 1949. — Elmondta Huda Mihály. 1951. — Igaz történetek. 1952. — Izgalmas órák. 1954. — Tücsök. 1963.

*Irodalom*

*Simó Jenő:* Tardos Tibor: Gyári belépő. Csill 1950. 28. sz. 51—53. — *Földes Anna:* Tardos Tibor: Elmondta Huda Mihály. Csill 1953. 2. sz. 115—120. — *Nagy Péter:* Utak és eszközök. Nagyon lírai útirajz. MűvN 1954. 25. sz. — *Kéry László:* Tardos Tibor: Tücsök. ÉI 1963. 17. sz.

# ISMERETTERJESZTŐ SZÉPPRÓZA

Az irodalomnak mindenkori nagy kérdése, hogyan találjon kapcsolatot az olvasók szélesebb rétegeivel. Közhely nagy írók visszhangtalanságát emlegetni. Az ő befogadásukhoz, illetve a történelem megismeréséhez, eseményeinek alaposabb értékeléséhez segítenek hozzá azok a művek, melyek a múlt nagy alakjainak élettörténetét dolgozzák fel és kultúrtörténeti korszakokról adnak képet, vagy éppen kedélyesen csevegve jelenítenek meg olyan hétköznapi kérdéseket, melyek természetesen jelen vannak a „nagy" irodalomban is, áttételesebben, nehezebben megközelíthetően.

Nyitott kérdése az ilyen típusú irodalomnak, vajon a múlt eseményeit úgy jelenítse meg, hogy az a jelen számára is értékes tanulságokat hordozzon, vagy megmaradjon-e az ábrázolás szintjén. A derékhad e típusú íróiban kétségtelenül az ismeretközlés szándéka a legerősebb. Működésüknek jelentőséget kölcsönöz, hogy életművük java része révén lett ismert az a műveltséganyag, amelyet az olvasók szélesebb rétegei hódítottak meg a maguk számára, első lépésként e műveltségi kincs igényesebb, átfogóbb megismerése előtt. Nyilván nem lesz az európai művészetek avatott ismerője, aki Erdődy János regényeiből ismeri meg annak korszakait, zeneértő, aki Barát Endre muzsikusokról írt életrajzi regényeit forgatja, de már a francia szellemiség fontos elemeire irányítja a figyelmet például Bajomi Lázár Endre, s a történelem mélyebb összefüggéseinek megismerésére csinál kedvet történelmi regényeivel Hunyady József és Körössényi János. Elvitathatatlan szerepe van az ilyen típusú irodalomnak mint ösztönzőnek, mint olyan első lépcsőnek, melyen elindulva jó irányba tájékozódhatunk a művészetek történetében és a felénk sugárzó történelmi múltban. Elsősorban ez a szándéka különbözteti meg ezt a típusú irodalmat a két világháború között is virágzó, nagy népszerűségnek örvendő lektűrtől, s emellett az is, hogy írói rendszerint érvényesítik műveikben a korszerűbbnek mondható értékelés szempontjait.

*Balassa Imre* (1886—1974) a zenei ismeretterjesztés és műbírálat kiváló mestere volt. *Nyolc évtized vándorútján* (1966) címmel írta meg életének szabálytalan krónikáját. Ebből megismerhetjük azt a szenvedélyes, elkötelezett szeretetet, mely előbb a színházhoz, majd a zenéhez fűzte. Kedélyesen, derűsen anekdotázik, mégis mindvégig érezni, hogy a művészetnek emberformáló erőt tulajdonít, olyan etikai és esztétikai hatást, amely alapjaiban változtatja meg életünk minőségét. Ez a szemléletmód fogja egybe számtalan zenei és színházi tárgyú könyvét. A zenei ismeretterjesztésnek évtizedekig alapvető kézikönyve volt Gál György Sándorral közösen írt két munkája, az *Operák könyve* (1955) és az *Operakalauz* (1956). 1964-ben jelent meg a *Mozart regénye* című könyve, amely kitűnő szintézise az ismeretterjesztésnek és a mélyre hatoló műelemzésnek. A nagy karriert befutó énekesnő, *Sándor Erzsi* életéről és művészetéről szóló összefoglalása (1968) után *Offenbach*ról adott ki népszerű könyvet.

*Barát Endre* (1907—1976) pályája a harmincas évek elején indult. Volt lektor, szerkesztő és az ötvenes években alkalmi fizikai munkás is. Költőként kezdte, de mindvégig író és szerkesztő volt egy személyben. A felszabadulást követően

különféle heti- és napilapok szerkesztőségének munkatársaként dolgozott (Szabadság, 1945—1950; Néphadsereg, 1957—1959; Tükör és Ország Világ 1959-től haláláig). Gazdag életművében — harmincöt éves pályafutása során csaknem negyven kötete jelent meg — versgyűjtemények épp úgy megtalálhatók, mint regények, novellák, riport- és útikönyvek. Próbálkozott népies ihletésű és munkástémájú írásokkal (*A históriás*, 1947; *Izzik a vas*, 1954) és háborús ifjúsági regényekkel (*A parlamenter*, 1954; *Heten voltak*, 1955). Témáinak egy részét újságírói-riporteri tapasztalatából merítette, ábrázolásmódjában azonban kiaknázta beleérző képességét és lélektani ismereteit is. Életközege — a nagyvárosi szerkesztőségek és a fizikai munka különböző színterei — ritkán tette lehetővé, hogy különböző társadalmi rétegek valós konfliktusait tárja fel, élményvilágából sem mindig futotta arra, hogy sokféle szándékával adekvát tereket teremtsen hősei köré. *A históriás* (1947) főhőse például idegen garabonciásként tűnik fel a vidéki város piacán, díszes ruhában könyveket árul a nem kevésbé mesterkélten megjelenített falusiaknak. Az író Gárdonyi és Móra szókincsét tartja követendő mintának, de figuráit nem egyéníti, konfliktusai pedig erőltetetten drámaiak.

Az ötvenes évek közepén megírt sematikus művei után (*Lobog a mécses*, 1954; *Fekete arany*, 1954; *Izzik a vas*, 1954) néhány izgalmasan szép útikönyvvel talált vissza tehetségéhez (A *Gellérthegytől a piramisokig*, 1957; *Bahcsiszeráji látomás* — Fehér Klárával közösen — 1960; *Zengő szobrok*, 1958; *Repülő szőnyeg*, 1966). Írói munkássága az úgynevezett művészregényekben teljesedik ki, melyekben az emberi lélek legmélyebb rétegeit boncolgatja: a művészi tehetség mozgatórugóit, élet és a köznapi ember számára deviáns tehetség konfliktusait. Többnyire filológiai pontossággal, de néha szentimentális hangvételben mesél Carusóról, a halhatatlan énekesről (*Caruso csodálatos élete*, 1957), a fiatalon elhunyt Paál Lászlóról (*Élt harminchárom évet*, 1969), vagy Niccolo Paganiniről, akinek nemcsak lelke, de teste is egy volt a muzsikával, a művészettel (*Boszorkánytánc*, 1962). Ezek az életrajzok a történeti hűség igényével költői nyelven próbálták újjáteremteni megelevenített főhőseinek életpályáját. Az író képzelete és a romantikus látomások azonban sokszor megtörik a cselekmény ívét, s nem mindig pótolják a feltáruló pályaképek amúgyis hézagos tényeit. Barát Endre neve leginkább mégis ezekkel a művészregényekkel forrt össze: témái nemcsak irodalmi, hanem zenetörténeti ismereteket is pótolnak.

A történelmi múlt alighanem azért ragadta meg képzeletét, mert a nagy sorsfordulóknak az emberi jellemre gyakorolt hatását vizsgálhatta. A tények, a hétköznapi valóság sem maradt kívül látókörén: *Delfin követi a hajót* (1975) címmel megjelent kötetének elbeszéléseit józan, pontosságra törekvő realizmus jellemzi.

*Füsi Józsefet* (1909—1960) a nyelvészettől csábította el az irodalom (eredeti neve: Horváth József). A volt Eötvös-kollégista, Horváth János egykori tanítványa, 1936-tól a folyóirat fennállásáig a Szép Szó munkatársa és József Attila barátja volt. Figyelemre méltó nyelvészeti tanulmányai után, 1944-ben jelentkezett első regényével, a *Szárnyas farkasok*kal.

Kiváló stilisztikai érzéke és vonzódása az olasz irodalomhoz vezették a fordítás nehéz útjára. Lefordította Boccaccio *Dante élete* (1943) című művét, Benvenuto Cellini önéletrajzát (1944). Lampedusa *A párduc* című regényét, Pirandello drámáit és novelláit.

A felszabadulás után a Vígszínház megbízott igazgatója, majd dramaturg-lektora lett. Figyelme szépirodalmi munkásságában is a drámák felé fordult. Első megjelent színműve egy zenés vígjáték, *A certaldoi vásár* (1953), melyet Boccaccio elbeszéléséből írt. Az ötvenes évek elején írt drámája, *Az aszódi diák* (1953), bár a kor irodalompolitikája által megkívánt Petőfi-kultuszt szolgálta, de a hangsúlyozott, szenvedélyes szabadságérzet, melyet sugároz, a szerző egyéni vágyairól is árulkodhatott. A darab cselekménye valóságos életrajzi elemekre épült; az író fantáziáját Petőfi *Első esküm* című verse mozgatta meg. A darab alapkonfliktusa a tizenöt éves, szabadságszerető diák és Koren István professzor, a szimatoló, zsarnokoskodó és hajbókoló tanár közt feszül. A konfliktus közvetlen kiváltó oka: Aszódra magyar színészek érkeznek s előadják Petőfi Rákócziról szóló darabját. A Rákóczi-darab mindenkit állásfoglalásra: nemzetgyalázásra vagy vállalt hazaszeretetre késztet. Füsi József ügyesen építette bele Petőfi első szerelmének és romantikus, titkos diákszervezetének történetét. A dráma végére a Petőfi-szerep kicsit egysíkúvá szűkül, a darab izgalmassága csökken. Füsi József drámáját 1954-ben József Attila-díjjal jutalmazták. Utolsó elkészült darabja az egyfelvonásos *Hajnal*, mely a felszabadulási pályázatra készült. A dráma Budapest ostromának egyik utolsó napján játszódik, az egyszerű emberek végső elkeseredésének és elesettségének meglehetősen sematikus rajza.

Többi munkáját az annyira szeretett olasz népnek áldozta. A nehezen megközelíthető barát, Németh László így emlékezett róla: „Senkit sem ismertem, akinek ennyire az olasz volt a választott népe." 1952-ben Leonardo da Vinciről írt érdekes tanulmányt, 1958 januárjában pedig húsz évi távollét után tért vissza imádott Olaszországába, s az ott töltött hónapok részletes naplóját adta ki a *Tengeri szél* (1959) című kötetében. Az utazás célja tanulmányút volt, adatgyűjtés egy készülő Garibaldi-könyvhöz. Az útinapló az adatfeltérképezés krónikájánál jóval többet nyújtott: az olasz kisváros, az olasz család életén, hétköznapjain keresztül elénk tárult a műemlékek Olaszországa, Itália emberközelivé varázsolt képe.

Az összegyűjtött anyag teljes feldolgozására Füsi Józsefnek már nem maradt ideje. A Garibaldi életét végigkísérő, trilógiának szánt mű első része készült el csupán. A posztumusz kötet *Búcsúzom, Garibaldi* címmel 1961-ben jelent meg. Garibaldi odaadó híve, az egyszerű Nuvolari kapitány naplója eleveníti meg a nagy szabadsághős alakját, együtt megélt kalandjaikat, a hős életének konfliktusait, halálát és temetését. A trilógia újabb kötetének tervezett címe *Temetés* lett volna. A regény végére Füsi József halála tett pontot.

*Szenczei Lászlót* (1909—1980) a harmincas évek közepén az egyik legtehetségesebb fiatal erdélyi íróként tartották számon. Nem töltötte még be harmincadik életévét, amikor megjelent *Korom és korona* című regénye (1939), sötét színekkel festett tabló az első világháború alatti dél-erdélyi falu tragikus társadalmi és

nemzeti konfliktusairól. Újságíróként Kolozsváron és Brassóban dolgozott, 1941-től élt Budapesten, de továbbra is szoros kapcsolatban maradt Erdéllyel: munkatársa volt a Termés című folyóiratnak, regényt írt *A halál és tanítványa* címmel Apáczai Csere Jánosról.

1945 után sokoldalú irodalmi tevékenységet folytatott Magyarországon: írt politikai vitairatokat, esszéket, négy nyelvről (francia, német, román, bolgár) fordított szépirodalmi műveket magyarra, regényeket, drámákat jelentetett meg. Huszonhárom esztendőn keresztül (1957-től haláláig) szerkesztette a Nagyvilág francia, román és bolgár rovatát, a világirodalom számos alkotását ő fedezte föl a magyar olvasó számára. Irodalomközvetítői munkáját többször érte elismerés a határon túlról.

A koalíciós időszakban Szenczei László legfontosabb működési területe a politikai vitairat műfaja volt. A múlt századi magyar politikai gondolkodás és közírás legnemesebb hagyományait folytatta, következetesen szembefordult a háborús magyar politikával, a magyarság helyét a dunai testvérnépek között kereste. Tudta jól, hogy Közép-Európa keleti felén sohasem lehet csak egy nacionalizmust bírálni, nemet kell mondani a nemzeti kizárólagosság minden megjelenési formájára. Különösen a magyar—román viszony és az erdélyi magyarság helyzete foglalkoztatta, higgadt tárgyilagossággal elemezte a történelmi folyamatokat, a közelmúlt tragédiáit és az együttélés lehetőségeit. *Az erdélyi magyarság harca 1940—1944* (1946) és *A magyar—román kérdés* (1946) című vitairatában illúziókat és mítoszokat rombolt, leszámolt mindkét nacionalizmus előítéletével. Szuggesztív érvelésének az volt a kiindulópontja, hogy románoknak és magyaroknak van közös érdeke, s ezt fölismerve kell keresni a közös jövőt. E két írása a műfaj élvonalába sorolható, számos szempontja, következtetése kiállta az idő próbáját.

Az ötvenes évek első felében Szenczei László írói pályáján is törés, kényszerszünet következett. Csak 1956-ban jelenik meg ismét könyve, *A várőr fia* című ifjúsági regény. Szülőföldjére tért vissza ezzel a művével, a regény Vajdahunyadon játszódik 1919-ben. Tizenéves fiúk szemével látjuk a társadalmi és nemzeti forrongásban élő dél-erdélyi világot. A város már román kézen van, a határon túl a magyar Tanácsköztársaság, a vajdahunyadi munkások pedig követeléseiknek sztrájkkal kívánnak érvényt szerezni. A regény tulajdonképpen kamaszkalandok sorozata, egy román és egy magyar fiú barátságának története. A zajló történelemből egy életre szóló tapasztalatokat szerez a két fiú, önmagukat keresve arra is rá kell döbbenniük, mit jelent a társadalmi igazságtalanság és a nemzeti kizárólagosság. Nem szolgál az író kerek, didaktikus tanulsággal, a regény befejezése is nyitott inkább; a mű az igazság, a humánum és a tolerancia értékeit közvetíti. A *Boldog változat* (1967) című kisregényében is az „elveszett idő" nyomába indul. Ennek a műnek nincs különösebb története, „cselekményét" tulajdonképpen az emlékezés mozgatja. Dinamikáját a két idő — a jelen és a fölidézett ifjúkor — feszültsége adja. Évtizedek múltán tér vissza az elbeszélő fiatalságának helyszíneire; az utazás, a találkozások, a táj, a városok megannyi emléket idéznek föl. Hangulatokat, élményeket, érzelmeket — egy elmúlt életforma elevenedik meg az olvasó előtt, a

dél-erdélyi magyar középosztályé, egy olyan társadalmi rétegé, melyet szétporlasztott az idő. A könyörtelen történelem, az egykori teljes világ töredékei, az átépített városok látványa az elbeszélőben a kikerülhetetlen elmúlás érzését ébresztik.

Szenczei László nem volt szerencsés író, életének utolsó évtizedeiben Magyarországon némiképp az irodalmi élet perifériájára szorult, művei nem mindig kaptak megfelelő kritikai visszhangot, néha csak keletkezésük után évtizedekkel tudta őket megjelentetni — magánkiadásban. Drámai kísérleteit is így adta ki élete utolsó éveiben. A legjelentősebb közülük a *Nem mindenki jut el Floridába* (1980), 1963-ban keletkezett. A kétrészes mű két nővér drámája, mindketten Aradról származnak, s egyikük Budapesten, a másik Amerikában él. Az amerikai több mint harminc év után meglátogatja húgát Magyarországon, majd húga is elutazik hozzá Amerikába. A kispolgári és kisvárosi magyar világ széthullásának sajátos példázata a két nővér története, mely a drámában álom vagy fölidézett múlt formájában jelenik meg. Mindez két különböző közeg háttere előtt, két ellentétes mentalitás állandó összecsapásában. Hiteles elemekből épül föl a dráma, egyéni sors, alkat és történelmi körülmények szálai szerves művé fonódnak össze. Túlzás nélkül mondhatjuk, ha megjelenik keletkezése idején, hozzájárulhatott volna a drámai műfaj hazai megújulásához, s érdekessége, hogy az alaphelyzet hasonlósága miatt kapcsolatba hozható még Örkény István *Macskajátékával* is.

*Erdődy János* (1909) a harmincas évek végétől kezdve írt a Népszavába, amelynek egészen 1948-ig kulturális rovatvezetője is volt. „Akik már akkor újságolvasók voltak, azoknak máig emlékezetükben élnek kemény, éles antifasiszta cikkei, amelyeknek minden mondata úgy vágott, mint a kés, és a legtöbb vágása csontig hatolt" — írta Erdődy újságírói tevékenységéről Száva István. A Népszava kiadásában jelent meg Erdődy János első kötete is, amely Villon keserű, ironikus maszkja mögé bújó, erősen szociális töltésű verseit gyűjti össze (*Villon, a költő huszonnégy verse, amelyeket halála után négy és félszáz évvel írt Erdődy János*, 1941).

A felszabadulás után sorozatban láttak napvilágot műfordításai (Brecht: *Háromgarasos regény*, 1945; Horatius *Összes lírai költeményei* és az *Ars Poetica*, 1946; Molière: *Kotnyelesek* és a *Férjek iskolája*, 1974; Ovidius: *A száműzetés dalai*, 1949 stb.).

A szociáldemokrata párthoz erősen kötődő újságírót és irodalmárt az 1948-as politikai fordulat jó néhány évre hallgatásra kényszerítette. Újra 1957-ben, 48 évesen kapcsolódott be az irodalmi életbe. Mint ebben az időszakban annyian, a költőnek, műfordítónak indult Erdődy is úgy vélte, hogy a közművelődési funkciót is betöltő történelmi regény műfajában nyílik számára lehetőség az újjáéledésre.

Első regénye, *A nőstényfarkas* (1957) a középkori Rómában játszódik: a világuralmat jelentő pápaság megszerzése körül folyó, véres hatalmi harcok története. Így zárja könyvét az író a ravennai Stephanus szavaival: „A Nőstényfarkas öl és táplál, teremt és marcangol. Öregkoromra megtudtam, hogy a Nőstényfarkas: a hatalom. És a szemem előtt történt események mutatták, hogy kegyeiért mindent feláldoznak az emberek. Végül önmagukat is."

A félmúlt, a második világháború katasztrófájával néz szembe következő két regényében. *A negyedik lovas* (1959) a magyar keresztény középosztály felett mond

ítéletet; a Bodnár család sorsa azt példázza, hogy ennek az osztálynak az eltűnéséért, pusztulásáért elsősorban saját önzése, cinizmusa, nemtörődömsége a felelős. A családi hazugságokból tisztán kimenekülő Bodnár Márta életben maradásával a pozitív, beilleszkedésre képes hőstípus sorsát igyekszik megmutatni az író. Hasonlóan pozitív példát állít elénk a *Tíz igaz Szodomában* (1962) című regény. A halálraítélteket menekítő katonák a harctér poklában is meg tudják őrizni emberségüket, tisztességüket; vergődő bujkálásuk leírása Erdődy János saját frontélményeiből táplálkozik.

A hatvanas évektől történelmi regények egész sora tanúskodik az író lankadatlan aktivitásáról. Érdeklődése különösen az olasz történelem felé vonzza. Az itáliai tárgyú kötetek egész munkásságát végigkísérik (például az *Aretino Velencében*, 1961; *Rekviem Firenzéért*, 1968; *Velencei karnevál*, 1974; *Az Antikrisztus és szolgája*, 1975; *A Szent Sátán*, 1975). Itt találja meg igazi műfaját, a sok szereplőt megmozgató, körképszerű történeti-kultúrtörténeti regényt, és ehhez mottóul egy olasz verssort választ: „Siamo tutti nella storia" (Mind benne élünk a történelemben). „A mai napot igazán csak akkor ismerhetjük meg, ha emlékszünk a tegnapra" — vallja Erdődy János.

Legnagyobb sikerét azzal a trilógiával aratta, amelynek kötetei egy-egy itáliai várost tesznek meg „főhőssé". *A Szárnyas Oroszlán* (1967) Velencének, a gondolák városának története; *A második Róma* (1970) eseményeinek középpontjában a pápák, a pápai állam politikai viharai állnak. A sort a Firenze históriáját több századon át megelevenítő *A Vörös Liliom városa* (1973) zárja. Ezekben a könyvekben Erdődy hatalmas történelmi és kultúrtörténeti anyagot használ föl és mozgat meg. Nagy beleérző erővel és fantáziával tölti meg élettel a műemlékek holt köveit, a száraz, élettelen dokumentumokat, és hús-vér figurákat teremt a korabeli társadalom minden osztályából és rétegéből. Ügyes technikával, szinte törésmentesen illeszti könyve szövegébe, cselekményébe a hiteles forrásokat, egykorú naplókat, leveleket. Erdődy János figyelme mindenekelőtt a város történetének lényegesebb csomópontjai felé irányul, ezeket a pontokat pedig egy család vagy egy figura egyéni életútján, sorsán keresztül fűzi össze. A regény folytonosságát a politikatörténet vagy az egyszerű, mindennapi élet alakjain kívül a mindig nagy hangsúllyal jelen lévő művészek is megteremthetik. Az ő figuráikat fölhasználva nagy teret szentel az író a korabeli művészet bemutatásának. A várostörténeti sorozat gazdagon illusztrált, szép kiállítású kötetei tehát alapos, helytálló történelmi ismereteket tesznek közkinccsé — élményszerű formában.

Hasonló írói technika jellemzi kimondottan ismeretterjesztő műveit is (*Küzdelem a tengerekért*, 1964; *Bocskorosok hadinépe*, 1966), amelyek a gyermekek számára készült népszerű *Képes történelem* című könyvsorozat első darabjaiként szinte mintájává váltak a további köteteknek.

Igen hasznosak a fiatalabb olvasóközönség számára Erdődy János regényes életrajzai is. A magyarországi könyvnyomtatás rejtélyes figurájának, Hess Andrásnak életéről és működéséről szól az *András mester krónikája* (1959), amely nemcsak magyarul, de német fordításban is több kiadást ért meg. Kedvvel forgatják a fiatalok később megjelent kalandos életrajzait is (*Sasoknál magasabban*

[Hunyadi Mátyás élete], 1963; *Ezüstpáncélos Johanna* [Jeanne d'Arc élete], 1964; *Így élt Gutenberg*, 1973).

Egyetlen mai tárgyú könyve a *Peéri Gábor budapesti lakos* (1972). A regény önéletrajzi ihletésű főhősében saját nemzedéke viszontagságos sorsának megrajzolására tesz kísérletet. Azt a nyilvánvaló szándékát azonban, hogy modellértékű sorsot mutasson be Peéri Gábor alakjában, nem sikerül esztétikailag is magas szinten megvalósítania.

Más műfajokban is próbára tette erejét. Írt krimiszerű regényt (*Szegény Róbert*, 1970), filmforgatókönyvet (elsősorban Jókai-regényekből), drámát (*Fagyöngy* című darabját 1946-ban mutatta be a Magyar Színház). „És sehol sem volt afféle kísérletező: minden írásművészet szakképzett, biztos formaérzékű mestere, és bárhol magister fokon tudja szolgálni a kultúrának, az emberségességnek, a tanítani és gyönyörködtetni egyszerre akarásnak azt az egységét, amelyet jó félezer éve humanizmusnak nevez az európai emberszabású emberiség" — írta Erdődy János hetvenedik születésnapja alkalmából Hegedüs Géza.

*Bajomi Lázár Endrét* (1914—1987) Párizsban töltött évei végérvényesen a francia kultúrához kötötték (húsz éves korától tizenhét évig élt a francia fővárosban). Hazatérése után ennek a kultúrának lett egyik elismert tolmácsa és közvetítője. Jóformán valamennyi könyve és egyéb publikációja francia vonatkozású. Jelentékeny fordítói munkássága során pedig olyan próza- és színműírókat szólaltatott meg magyarul, mint Anouilh, Aymé, Balzac, France, Giraudoux, Malraux, Obaldia, Pinget, Queneau, Sartre, Vercors, Zola és mások.

Már 1946-ban, Franciaországban megjelentetett egy tanulmányt azokról a magyarokról, akik részt vettek az ellenállásban; Vercors írta a könyv előszavát. Ez a téma a későbbiek során is foglalkoztatta, egyre szélesebb körben folytatta ezirányú kutatásait. 1955-ben jelent meg regényes életrajza Henri Martinról, a hajdani ellenállóról, aki felemelte szavát a franciák indokínai „szennyes háborúja" ellen. (*Holnap kifutnak a hajók*...) Az igazságtalanul elítélt embert a börtönből az a tömegtiltakozás szabadította ki, amelynek élén a kommunisták álltak. Bajomi a vérbeli újságíró minden erényét felmutatja ezidőtájt született írásaiban. (Párizsban az erdélyi Korunk és a moszkvai Új Hang, később pedig számos francia lap munkatársa volt.) Ugyanolyan otthonosan mozog a „könnyed" publicisztikában, mint a legkomolyabb történelmi és kultúrtörténeti problémák között. *Az üstökös* címmel regényt írt Saint-Just életpályájáról és a francia forradalomról (1957), hogy nem sokkal ezután a francia film nagy egyéniségeit népszerűsítse (*Csillagok a francia film egén*, 1958). Úttörő munkát végzett François Rabelais, a nálunk kevéssé ismert reneszánsz kori író-fejedelem népszerűsítésében (*Rabelais*, 1959).

1960-ban jelent meg szerkesztésében az a Párizsról szóló kötet, amely az első a „világ fővárosát" bemutató esszéisztikus-ismeretterjesztő munkáinak sorában. Ezt követte *A Montmartre* (1967), *A Montparnasse* (1969) és *A Quartier Latin* (1971). Ezek a munkák nem csupán az érintett városrészek történelmi múltját és jelenlegi életét mutatják be, hanem egy-egy korszak jellegzetes figuráinak, művészalakjainak portréit is tartalmazzák.

Úttörő jellegű volt *A mai francia irodalom kistükre* című műve (1962), hiszen elsőként vállalkozott arra, hogy marxista szempontból mutassa be az élő francia irodalmat. Tudatában lévén a francia irodalom rendkívüli összetettségének, Bajomi a „gomolygás mögött" „az uralkodó osztály válságát" tapintja ki és kísérletet tesz a divatjelenségek és a maradandó értékek elkülönítésére. Irányzatok, majd műfajok szerint közelíti meg az óriási anyagot; alapelve, hogy az „átlagtermés" sokszor jellemzőbb, mint a magányos remekmű. A magyar olvasók először kaphattak valamilyen elv szerinti rendezett információkat az 1945-től 1960-ig tartó időszak francia irodalmáról. De nemcsak írói életrajzokat és rövid műelemzéseket tartalmaz ez a könyv, hanem megismertet minket a francia irodalmi élet szerkezetével, orgánumaival, rítusaival is. A szépirodalom és az értekező próza, illetve a filozófia szoros kapcsolatát tartja szem előtt a szerző, midőn ezeket a területeket is érinti könyvében.

Irodalomtörténeti munkásságát illetően említenünk kell a *Szürrealizmus* című szövegválogatáshoz írott előszavát (1968), amely az irányzat adatokban gazdag és lebilincselő rajzát adja. Nem feledkezhetünk meg tanulmánygyűjteményének, a *Párizs varázsá*nak (1971) irodalmi tárgyú esszéiről, amelyek témaköre az egyes szerzők bemutatásával a francia irodalomkritika jellemzésén át nyelvészeti és fordítói problémák boncolgatásáig is terjed. Az *Anatole France világa* című könyvében (1973) arra törekszik, hogy elfogultságoktól mentesen jelölje ki e szélsőségesen magasztalt vagy bírált író irodalomtörténeti helyét. Eközben arra is módja nyílik, hogy „az utolsó klasszikus" arcképét eddig ismeretlen vonásokkal gazdagítsa. „A harmónia és diszharmónia, a tudás és a kétség, az élet és az elmúlás közt keletkező belső feszültség olyan modern töltést ad műveinek, amely a formát is áthatja" — mondja és figyelmeztet France és az egzisztencialisták rokonításának lehetőségére is.

Két könnyedebb hangvételű, de kultúrtörténeti utalásokban ugyancsak gazdag könyve látott még napvilágot a hatvanas években. Az egyik — a *Fő a bizalom!* (1968) — az elmúlt évtizedek francia szélhámosságainak és „átejtéseinek" históriáját tartalmazza. A *Titkos Társaságok Története* (1969) olyan (már nemcsak francia) csoportosulásokról számol be, amelyek a maguk idejében vagy éppen a mai napig politikai befolyást is szereztek. A szabadkőművesektől a carbonarókig, a Ku Klux Klantól a maffiáig számos ilyen társulást ismerhet meg az olvasó Bajomi Lázár Endre könyvéből.

1975-ben jelenik meg életrajza a századvég legendás forradalmár nőalakjáról, Louise Michelről *(A vörös szűz)*. Nem a politikust látja benne az író, nem a forradalmi vezéregyéniséget, hanem azt az embert, aki „a forradalom énekese, zászlaja, jelképe volt". Ugyanebben az évben jelenik meg önéletrajzi regényének első kötete *(Párizs nem ereszt el)*. Első párizsi éveit (1934-től 1939-ig) beszéli el. Sort kerít a francia nyelvvel, a szokásokkal, a mindennapi élettel való megismerkedésének történetére — „botcsinálta politikai emigráns" szemszögéből. Egyéni sorsában azokat a vonásokat hangsúlyozza, amelyek valamiképp kapcsolódnak a legtágabb történelmi összefüggésekhez, a háború felé sodródó Európa mindennapjaihoz. Színesen és könnyed iróniával ír a magyar emigráció különféle rétegeiről,

„beltenyészetéről", valamint a korabeli francia szellemi élet sajátos megnyilvánulásairól.

1978-ban *A magyar Párizs* címmel szöveggyűjteményt jelentet meg, amelyben bemutatja, mit jelentett „a világ fővárosa" a magyar utazóknak — s azon nagyjainknak, akik (mint például Petőfi) „testileg" nem is jutottak el oda. A 17. századtól napjainkig terjedő időszakból vett példákkal illusztrálja, hogy a párizsi magyarok hangja nem veszett bele a „kozmopolita zsolozsmába", hanem „olykor éppenséggel zengő nemzeti szózatként" csengett.

1980-ban két könyve is napvilágot látott a magyar—francia kapcsolatok történetéről. Az egyik, az *Arpadine*, a szerző „egyéni nyomozásainak" eredményeit tartalmazza a 19. és a 20. század franciás magyarjairól és a Magyarországgal kapcsolatban álló franciáiról. A másik, az *Ego sum gallicus captivus*, amelyhez Illyés Gyula írt előszót, alcíme szerint a Magyarországra menekült francia hadifoglyok emlékezéseit tartalmazza. Azt kutatja a kötet összeállítója, hogy miként válhatott a németekkel szövetséges Magyarország többezer francia menedékévé a második világháború alatt. Mi hozta ide ezeket a franciákat és milyen tapasztalatokkal távoztak innen?

Fő művének, önéletírásának második kötetét *(Párizs csillagként reszkető)* 1982-ben adta közre Bajomi Lázár Endre. 1939-től, tehát a „furcsa háború" éveitől írja le személyes hányattatásait és a kor eseményeit, egészen az 1944-es augusztusi felkelésig. A magyar olvasó olyan részletes, a mindennapi élet apróságait is bemutató beszámolót kap Franciaország, a franciák életéről, s erről az öt évről, amelyben eddig nem lehetett része. Mint azt megszokhattuk már Bajominál, a történelmi vonatkozások, az egyéni portrék, a korabeli újságok kommentárjai és az író személyes emléktöredékei váltják egymást, hogy végül egységes narrációvá olvadjanak. A szerzőnek nem jutott osztályrészül, hogy megörökíthesse a háború utáni évek ugyancsak izgalmas történetét, s azt, hogyan tért vissza végül hazájába. Önéletrajzának két kötete azonban így is, önmagában is megálló fontos írói teljesítmény.

Továbbra is hű maradt szeretett témaköreihez; 1984-ben *Azúrország* címen adta ki „Nizzai visszaemlékezéseit": ez a vegyes műfajú könyv egyszerre útirajz, emlékirat és újabb hozzájárulás a magyar—francia irodalmi kapcsolatok történetéhez. Ugyanebben az évben jelent meg utolsó önálló kötete, a *Tramontana*, amely mintegy visszakanyarodást jelent első, még Párizsban megjelent könyvéhez: a második világháború franciaországi magyar önkénteseinek életútját villantja fel, példaként és okulásul. Utolsó nagy munkája Claude Mauriac óriási terjedelmű emlékirataiból, *A mozdulatlan időből* készített válogatás, illetve ennek fordítása volt (1986). Ennek a „utolsó adósságnak" a törlesztésére még maradt ideje. Ebben is kifejeződött hűsége választott második hazájához, Franciaországhoz.

*Körössényi János* (1920) Budapesten született, munkáscsaládból származik. A második világháború idején egyetemistaként részt vett az ellenállási mozgalomban, 1943 nyarától az úgynevezett Szent-Györgyi szervezethez tartozott, a Márciusi Magyarország című illegális lapjuknak volt szerkesztőbizottsági tagja. A háború

befejezése után végezte el a Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészeti karát. Újságíróként kezdett dolgozni.

Először — még a negyvenes évek elején — versírással próbálkozott, később azonban újságíróként és prózaíróként ismerték meg nevét. Első regénye *Vándorének* címmel 1951-ben jelent meg. Ez a mű Mátyás király korába kalauzolja az olvasót, egy jobbágyfiúból könyvfestővé, majd politikussá emelkedő fiatalember történetét mondja el. Az ifjúságnak szóló regény egyben jelzi Körössényi tematikai érdeklődésének egyik irányát: a magyar történelem egyik legfényesebb korszakát kívánta megörökíteni. Prózai műveinek másik csoportját azok az írásai (kisregények, regények) alkotják, amelyek az 1945 után értelmiségi sorba került rétegek közérzetéről tanúskodnak.

A Hunyadi-korról szóló újabb történelmi regényei (*Országrontó Gara*, 1956; *Zöld mezőben árva holló*, 1959) poétikájukat tekintve a Walter Scott-i típust követő művek közé tartoznak: a történet előterében rendszerint a „nagy történelem" peremén szereplő személyek jelennek meg. Gazdag cselekményesség jellemzi ezeket a műveket, változatos kalandok, meglepő események követik egymást. Mátyás király mint az országot nyúzó bárók ellenképe és ellenfele jelenik meg, mint a népet, a szegényeket pártoló uralkodó. Urak és szegények szembeállítása, a kissé metafizikusan értelmezett osztályharc némelykor egyszerűsítő, didaktikus képet ad a történelemről.

Körössényi prózájában jól érvényesülnek az újságírói erények: a jó megfigyelő képesség, a körülmények pontos rajza, a hiteles közlés igénye. Az író valóságfelfogása eleinte a klasszikus realizmuséra emlékeztet, társadalomról, változásokról és emberekről akar tudósítani, széles ecsetvonásokkal készíti a képet. Később szemlélete intenzívebbé, nyelve árnyaltabbá válik. Az ötvenes-hatvanas évek fordulójától az ábrázolásmód merev sémáitól megszabadulva jobban rá meri bízni magát érzelmeire, hangulataira, folytatva így a háború előtti magyar próza hagyományait is. Sok színben, változatos alakban jelenik meg írásaiban az ötvenes és hatvanas évek Budapestje, munkások, diákok, kispolgárok és értelmiségiek világa, a történelmi fordulatok, tragédiák és örömök utáni város mindennapi élete, az emberek keresése, vágya a szép és igaz után. Az író maga is egy közülük, kereső ember ő is, akinek a legfontosabb a hazugság nélküli élet megtalálása. Nem vizsgálója és megítélője környezetének, hanem ismerője és megértője, aki azonban nem kíván arról lemondani, hogy valamit erkölcsösnek vagy erkölcstelennek tarthasson. *Éhes falka* (1970) című regényében az ötvenes évek első felének fiataljait mutatja be. A belvárosi gimnazisták a nehezen követhető, kanyarokkal teli időszakban éppúgy szeretnének meghódítani mindent, mint más korokban társaik; diáktréfák, kalandok, szerelmek közepette keresik lehetőségeiket. Egyikük útja az öngyilkosságba vezet, s ez nemcsak egyéni zsákutca, hanem annak az általános jelenségnek is következménye, hogy a korábbi életforma és az emberi magatartás megszokott normái érvénytelenné váltak, a végtelen szabadság utáni vágy és a tapasztalható valóság nem hozható egymással kapcsolatba. A vizsgálati fogságban a barátja halálán töprengő narrátor nem tud magyarázatot az önpusztító cselekedetre, hiába ismeri pontosan az addig vezető út állomásait.

Hozzászólva „a magyar irodalmi könnyűség történetéhez" Babits Mihály arról írt, hogy a könnyűség, a súlytalanság gyakran „eszköz, melyet nem szabad kiengedni a kezünkből". Ennek a könnyűségnek, már-már frivolságnak a századfordulón olyan nagy művészei voltak, mint Molnár Ferenc és Heltai Jenő, s ezt a magatartást tette hétköznapivá Nagy Endre, aki ugyanakkor a magyar kabaré egyik klasszikusa volt. A harmincas években felvirágzó, de korábban is széles tömegek szórakozni vágyását kielégítő kabaré tovább élt 1945 után is, bár politikai töltése hosszú ideig gyengült. Vele párhuzamosan azonban új keletje támadt a szórakoztató irodalomnak, amely nem az élet mélységeit ábrázolta — bár egy jólsikerült tréfa, vicc gyakran többet elárul a hétköznapi életről, mint egy rossz regény —, hanem inkább a felhőtlen szórakoztatás igényét vallotta. A küzdelmes életben majdnem mindenki vágyik könnyebb, önfeledtebb pillanatokra, amikor nem az élet komoly oldalára függeszti tekintetét, hanem annak derűs részére.

A magyar humorra mindig is jellemző volt, hogy „véresen komoly" eseményeket is meg tudott jeleníteni a maga eszközeivel — jó példája ennek Darvas Szilárd néhány emlékezetes verse a negyvenes évek elejéről. A szórakoztató irodalomnak e rétege gyorsabban, bár természetesen felszínesebben reagál az élet időszerű eseményeire, visszásságaira, mint a „komoly" szépirodalmi művek. Részben e gyorsasága magyarázza népszerűségét, részben pedig az, hogy a magyar humoristák mindig bővelkedtek az öniróniában, s mindenkori hallgatóikat, olvasóikat megtanították önmagukon is nevetni, ami az önkritika első állomása.

Bár az itt tárgyalt írók működésének java része a magyar színpadi irodalmat gazdagította, népszerűségüket az is mutatja, hogy könyvformában is megjelentették néhány művüket. Ez a tény a humoros szórakoztató irodalmat egyben irodalmi jelenséggé is tette, melynek nem elhanyagolható eleme a társadalmi eseményekkel való szoros kölcsönhatása, azokra való gyors reakciója és — tagadhatatlan népszerűsége.

*Királyhegyi Pál* (1900—1981) a harmincas évek Amerikájában kezdett írni, írói jelentkezése (Paul King: *Greenhorn*, New York, 1932) mellett filmforgatókönyvíróként és gagmanként dolgozott. Tizenkét évi távollét után tért vissza Budapestre; újságírással foglalkozott és színdarabokat írt. Írói alkata, írásművészete szétszakíthatatlanul a fővároshoz kötötte: ellenállhatatlan humora annyira „tipikusan pesti, hogy már Nagytétényben sem érti a közönség".

Szatirikus kedvét a német haláltáborok borzalmai sem tudták kiölni, amerikai és németországi élményeit, szenvedéseit az *Első kétszáz évem* (1979) című kötetében írta meg.

A nagyvárosi humor, a pesti vicc egyik legeredetibb megelevenítője, a tipikus élőbeszédbeli műfajt sikerült írásba átmentenie. Felszabadult humora az élet örömét, szépségét és az emberi esendőség suta báját sugározza. Írt regényeket (*A lejtőn felfelé*, 1948; *A ház közbeszól*, 1957), vígjátékokat (*Macskazene*, 1972; *Egy Lajos kis hibával*, 1958 — ez utóbbit Darvas Szilárddal), de igazán a szatirikus novellának volt a mestere. Leggyakoribb témája a szerelem. A történetek általában

egy hétköznapi, banális alaphelyzet megcsavart, kifordított variánsai. Humorának hatását azonban elsősorban nem a történet poénja váltja ki, hanem az író egyéni, jellegzetes kiszólásai, szóláshasonlatai, meglepő logikájú magyarázatai és párbeszédeinek felépítése. (*Csak Te! És Ők*, 1974; *Négyszemközt önmagammal*, 1980).

A „világpolgár" Királyhegyi visszaemlékezései felidézik a második világháború előtti New Yorkot, Hollywoodot és Párizst, a harmincas-negyvenes évek Pestjének mozgalmas, nyüzsgő irodalmi és színházi életét.

*Bodó Béla* (1903—1967) életformája a kitartó figyelem volt. Ezt a készségét, egyre jellemzőbb képességét újságírói tevékenysége szilárdította meg. A napi eseményeket figyelve gyakran érzett rá az élet humorára (e vonzalmát írta meg a gyerekek körében igen népszerű Brumi-könyveiben), de keserűségére is, amit elbeszéléseiben, tárcáiban jelenített meg. A *Káin visszatért* (1959), az *Ádámok és Évák* (1964) és a *Ha mennél hideg szélben* (1967) a legkiválóbb elbeszélői hagyományt követik. Bodó Béla feszesen fogalmazott, kemény életképeiben újra meg újra felsejlik a hétköznapi lét tragikuma, egyéni sorsai mögött a bizonytalan korérzés. Egy-két vonással hiteles alakokat teremtett, s mögéjük jelzésszerűen rajzolta a kort, olykor a harmincas évek szorongató világát, máskor az ötvenes-hatvanas éveket. Az élet olykor fájdalmas és kisszerű — tanítja elbeszéléseiben —, de vannak tiszta, szép pillanatai is, amelyekben célhoz ér a remény, tárgyára talál a szeretet. Ezekért az emelkedett pillanatokért érdemes élni és túlélni, s ezek jelképezik számára a folytonosság bizakodását.

*Kőműves Imre* (1903—1986) magánkiadású verseskötettel (*Délután*, 1942) kezdte pályáját. „A szenvedés mélységeit" megjárt ember reménye és reménytelensége szólal meg ezekben a költeményekben, aki a „dolgos milliók" nevében perlekedik egy szebb, boldogabb életért. A versekben is meg-megvillan szatirikus hajlama, mely *Szökevények* (1964) címmel egybefoglalt elbeszéléseinek komor világát is oldja, ellenpontozza. A fasizmus embertelen korszaka tárul fel e novellákból, fájdalmas, soha el nem feledhető emlékeztetésül, s közben megismerhetünk tiszta, szép, hősies sorsokat is, melyek mégis reményt adnak a reménytelenségben (*A hadbíróság*). A *Vasaltnadrágosok* (1963) a húszas évek hivatalnok-életének szellemesen leleplező képét mutatja, ebben is megvillan az író iróniája, melyet leleplező indulata ellenpontoz. Hiteles társadalomrajz, bensőséges alakteremtés alkotja a regény szövetét, mely egy általunk jórészt ismeretlen világ érdekes színeit hordozza.

A Vági István regényes életrajzát feldolgozó *Vészben, viharban* (1972) után újból a két világháború közötti korszak jellegzetes alakjait, kisvilágát ábrázolja az *Egy marék hamu*ban (1973). Színes, érdekes, együttérző lapok váltakoznak ironikusan leleplezőekkel; mintegy összefoglalásául Kőműves Imre legjobb és legjellemzőbb írói erényeinek.

*Kellér Dezső* (1905—1986), amikor első kis könyve megjelent (*Az én kis kabarém*), akkor még többféle műfajjal próbálkozott: a kötet tartalmaz verseket, sanzonokat, tréfákat. Később, amikor sorsa már szorosan összefonódott a Vidám Színpaddal, ahol a színház megalakulásától estéről estére föllépett, rátalált igazi műfajára — „főfoglalkozása" a konferálás lett. Második kötete is (*Pomócsi*

*kalandjai*, 1957) előadói tevékenységéhez kapcsolódott. Azoknak a — Békeffy Istvánnal közösen írt — jeleneteknek a gyűjteménye, amelyek Kellér bevezető konferanszaival a Vidám Színpad műsorán szerepeltek az ötvenes évek elején. Főhősük mindig ugyanaz a „kedves öreg, aki életének nagyobbik felét a régi világban élte le, és most idegenül mozog a megváltozott viszonyok között" — jellemzi Kellér a Salamon Béla megformálásában népszerűvé vált alakot, Pomócsit. Ugyancsak 1957-ben jelent meg az első önálló válogatás konferanszaiból *Kedves közönség* címmel, amelyet 1964-ben követett humoros színpadi jeleneteinek és konferanszainak újabb gyűjteménye *(Kis ország vagyunk)*. Ezeket az egy estéhez kötődő bevezető szövegeket változtatás nélkül adta közre. „Hadd érződjék a pesti aszfaltból kivirágzott, sajátos műfajnak a törvényszerűsége, hogy ezek a kis, komolytalan csevegések nem az olvasók, hanem a hallgatók számára készültek" — írja. Ennek a valóban hamisítatlan pesti ízeket idéző műfajnak, a bölcselkedő, tanító, mégis elegáns és fanyar humornak a kiváló képviselője Kellér Dezső.

Az 1967-ben napvilágot látott, majdnem húsz év termését magába foglaló gyűjteményes kötetből (*Pest az Pest*) kiderül, hogy a politikai kabaré milyen hiteles krónikája lehet a történelemnek: mivel mindig időszerűségre törekszik, érzékenyen kell reagálnia a történelmi-társadalmi változásokból eredő emberi megnyilvánulásokra, a különböző gondolkodásmódok, magatartásformák eltéréseinek okaira. Ezek a konferanszok szellemesen, szórakoztatóan mesélnek visszásságokkal, hibákkal teli korunkról.

A következő kötet tárgya — áttételek nélkül — maga a történelem. A *Kortársak és sorstársak* (1971) élénk, élvezetes stílusú memoár, amelyben életét írta meg — mindazokat az eseményeket, találkozásokat, amelyek a kabaréhoz és a konferáláshoz sodorták és kötötték. Megemlékezik Salamon Béláról, aki első tréfáját így fogadta: „magából sose lesz kabaréíró". Portrét olvashatunk olyan elődökről, Nagy Endréről és Békeffy Lászlóról, akiknek a hagyományát folytatta és megújította Kellér Dezső, de közvetlen munkatársairól is, például Boross Gézáról. Ily módon eleven, részletes képet fest egy műfaj, a magyar kabaré kialakulásáról és első húsz évéről, s egyben egy egész történelmi időszakról is.

*Gádor Béla* (1906—1961) pályafutása — néhány korai, kiforratlan írásától eltekintve — igazából 1945 után indult el. Írói iskoláját a Ludas Matyi szerkesztőségében járta ki, ahol legtöbbet a lap akkori főszerkesztőjétől, Gábor Andortól tanult. Gádor Béla a magyar irodalom Heltai Jenő, Nagy Endre nevével fémjelzett vonulatát vitte tovább; ehhez az örökséghez sikerült is alkotó módon kapcsolódnia. Törekvése az volt, hogy e nagy hagyományokra visszatekintő vicclapstílust tartalmilag és formailag egyaránt megújítsa, és hogy a megváltozott társadalmi viszonyok között az új feladatok, célok szolgálatába állítsa.

Humoreszkjeiben elsősorban Karinthy Frigyes örökségének nyomasztó súlyától kellett megszabadulnia; a Karinthy-epigonok üres formalizmusba süllyedő irányzata helyett új, egyszerűségre és világosságra törekvő stílust akart teremteni. „A humor az elhagyás művészete — nem tűr meg egyetlen fölösleges mozzanatot, mondatot vagy szót sem" — vallotta. Írásait nem az öncélú, csillogó nyelvi bravúrra, jól bevált poénokra építette föl, hanem figuráinak kitűnő pszichológiai

érzékkel megrajzolt viselkedésében mutatta ki a társadalmi átalakulásokat túlélő, makacsul megrögzött emberi gyengeségeket. Néhány írásában a könnyű műfaj korlátain túlemelkedve sikerült maradandó, általános érvényű mondanivalót megfogalmaznia (például *Sót vegyenek* című jelenetében). Éles, szatirikus hangú karcolataiban apró-cseprő, ámde mindennapi életünket megkeserítő jelenségeket bírált. Humoros írásaiból, rövid jeleneteiből három kötetben jelent meg válogatás (*Nevess jobban,* 1949; *Nehéz szatírát írni,* 1955; *Sót vegyenek!* 1959).

Korábbi írásait is felhasználva írta meg legismertebb vígjátékát, a Katona József Színházban sokáig nagy sikerrel játszott *Lyuk az életrajzon*t. (A darab szövegét fölvette *Írtam mérgemben* című, életében utolsóként megjelent kötetébe is.) Az *Állami Áruház* (1952) és a *Dollárpapa* (1956) című emlékezetes filmek forgatókönyvének írásában társszerzőként működött közre.

A *Néhány első szerelem története* (1958) című kötet novelláiban kedves önirónával idézi föl gyermekkorának lírai emlékeit. Megújuló írói törekvéseit mutatja az *Otelló Gyulaházán* című színházi témájú, szatirikus kisregénye is, melyből nagy sikerű tévéjátékot készítettek. Életművének kiteljesítésében korai halála akadályozta meg.

1966-ban jelent meg válogatás humoreszkjei, jelenetei legjavából és hátrahagyott írásaiból *Miért lettem pesszimista?* címmel.

*Darvas Szilárd* (1909—1961) költőként kezdte pályafutását. Életében két verseskötete jelent meg (*Ember az óramutatón,* 1934 és *Ördögsziget,* 1939). A negyvenes években folyóiratokban (Magyar Csillag, Korunk, Szép Szó) publikált költeményeiben a fasizmus és a háború embertelensége ellen tiltakozott. Lírikus énjét azonban — némi keserűségére — mindinkább háttérbe szorította a kabarépódiumok népszerű konferansziéja. A humort pillanathoz kötött, egy estére szóló műfajnak tekintette, melyet a jelenlévő hallgatóság és az előadó személyes kontaktusa éltet, és amelyben a naprakész politikai időszerűség mindennél fontosabb.

Elkötelezett baloldali író volt, aki a szatíra eszközeivel harcolt a reakció ellen. A felszabadulás után minden energiáját, tehetségét a szellemi újjáépítés szolgálatába állította. Közéleti töltésű cikkei rendszeresen jelentek meg a Szabadság hasábjain. A koalíciós időkben erőteljesen kivette részét a letűnt rendszer irodalmi képviselőivel vívott szellemi küzdelemben; ennek eredményeként születtek meg *A csodálatos papagáj* (1947) irodalmi karikatúrái. A szerzőnek ez a legismertebb, legnépszerűbb műve Karinthy Frigyes hatását mutatja, az ő írásait erőteljesen jellemzi a politikai leleplezés tudatossága.

1948-tól a Ludas Matyiban jelentek meg hétről hétre humoreszkjei. Ezek javát válogatta két kötetébe (*Ugyanaz viccben,* 1950; *Tréfás kalauz,* 1955, 1958[2]). Humoros írásai sohasem váltak öncélúvá; az embereket hibáikra, fogyatékosságaikra igyekezett rádöbbenteni, de bátran föllépett a rendszer túlkapásai, igazságtalanságai ellen is. „Őshumor volt ez, egyben harcos humor, megnevettette a jóindulatúakat, de megsebezte a gonoszokat. Ezt a kort jobban meg lehet ismerni Darvas írásaiból, mint sok történelmi munkából" — írta róla a pályatárs, Feleki László. Darvas világosságra törekvő, érthető stílusa felhasználta a pesti utca

emberének nyelvi humorát, beszédének köznapi fordulatait. Közkedveltek voltak a korabeli táncdal-szövegek giccses, valótlan világát leleplező, kifigurázó „slágermagyarázatai".

Halála után írásaiból több válogatás is megjelent (*Bizisten nem kötekedem*, 1961; *Ne hagyjatok!*, 1962). Műveinek legteljesebb gyűjteménye a *Hogy köhögjünk, mit köhögjünk...?* című kötet (1967), amely humoreszkjein és paródiáin kívül cikkeinek és verseinek legjavát, konferanszait, nagy sikerű slágermagyarázatait, bábműsorait és kéziratban maradt írásait tartalmazza.

*Tabi László* (1910—1989) sportújságíróként kezdte pályafutását, majd elbeszéléseket, karcolatokat publikált. 1942-ben mutatták be első vígjátékát, *Leány a talpán* címmel. A háború időszakában hallgatásra kényszerült, majd a felszabadulás után azonnal bekapcsolódott a Ludas Matyi szerkesztőségének munkájába. A lapra jellemző közéleti töltésű, aktívan politizáló újságírást művelte. Sikerrel kerülte el a szócsavarásokban, pusztán nyelvi ötletekben kimerülő Karinthy-epigonizmus buktatóit, és különösen karcolataiban egyéni, jellegzetes stílust teremtett. Rövid, látszólag igénytelen kis írásait nagy felelősségtudat hatotta át. Ahogy egyik kötete bevezetőjében vallja: „hiszek abban, hogy a hétköznapok sokszor kicsiny, de mindig bosszantó fonákságaival foglalkozó szatírák valahol és valahogyan minden látszat ellenére is hatnak, segítenek rendbe tenni mindazt, ami még nincs rendben, ha nem is több eredménnyel, mint amennyivel esőcsepp a követ vájja". Két kötetbe gyűjtötte össze karcolatait, novelláit és humoreszkjeit, amelyek több mint tíz év alatt újságokban jelentek meg. (*Humorban pácolva*, 1955; *Mesterségem címere*, 1958). *A négy kísértés* (1959) című kisregényében a régi Budapest giccses mozidarabjainak hazug álomvilágát leplezte le.

A Népszabadság hasábjain éveken keresztül hétről-hétre vezetett *Pardon egy percre!* című rovata hozta meg számára a legnagyobb népszerűséget. A *Pardon egy percre!* karcolataiban és a *Ketten beszélnek* című sorozatában a humoros publicisztikának új, csak rá jellemző műfaját alkotta meg. Ezeket a kis írásokat összeköti a közös szemléletmód: az utca emberének nézőpontjából közelíti meg a célbavett időszerű jelenséget. Ám a pillanatnyi aktualitáson túlemelkedve általános érvényű gondolatokat is képes felkelteni olvasóiban. „A gondolkodó, a töprengő, a gondosan mérlegelő humorista típusa, aki minden jelenségben a következetlenséget, az illogikust, a disszonánst keresi" — jellemzi az írót Szalay Károly. A *Ketten beszélnek* kis párbeszédeinek legfontosabb éltető eleme az irónia; néhány sorban eltérő világnézeteket, magatartásformákat ütköztet össze és leplez le. A hatvanas években megjelent köteteinek törzsanyagát e két népszerű sorozat időről időre összegyűjtött darabjai teszik ki — kiegészítve egyéb karcolataival és új színpadi műveivel (*Írott malaszt*, 1960; *Szigorúan bizalmas*, 1962; *Viselt dolgaink*, 1965). A *Tücsök és bogár* (1967) című kötet televíziós játékait is tartalmazza.

Szatíráinak középpontjában az olyan társadalmilag kártékony közéleti jelenségek állnak, mint a karrierizmus, a korrupció vagy a munkahelyi intrika. Szót emel a műfaj eszközeivel a kereskedelem és a bürokrácia kisebb-nagyobb visszaélései, hiányosságai ellen. Gyakran teszi nevetségessé a társadalmunkban még továbbélő kispolgári gondolkodásmód megnyilvánulásait, a harácsolást, az önzést, az

anyagiasságot. Kifogyhatatlan témát nyújt számára a női lélek kiismerhetetlensége és a férfi—nő kapcsolatban felszínre kerülő örök ellentmondások (*Férjek és férfiak*, 1974).

1970-ben kétkötetes válogatást adott közre életművéből (*Színem-java* címmel). Újabb vígjátékaiban a színdarabírás új útjait kereste, írói eszközeit a groteszk, a fekete humor irányába tágította (*Fele is tréfa*, 1972).

*Feleki László* (1909) népszerű író, aki szinte minden műfajban publikált már: több verseskötete jelent meg, évtizedekig sporttudósítóként és sporttörténészként közölte cikkeit tanulmányait, riportiait, színes beszámolóit az országban és a nagyvilágban tett számos utazásáról, melyeket neves sportolók társaságában tett. A fantasztikus regény világa is izgatja. Különösen kedvelt műfaja az aforizma, nyelvi humora, a szóalakok hasonlóságára és a jelentésbeli eltérésre épített tömör, rövid, csattanós sztori. Több történelmi regény megírását tervezte, egy hatalmas életrajzi, korrajzi regénye meg is jelent három vaskos kötetben, s történészeknek is becsületére válna az a hatalmas ismeretanyag, amelyet ebben Napóleonról — életéről, csatáiról, emberi kapcsolatairól, belső világáról, viselkedéséről, döntéseinek mozgatórugóiról — olvasói elé tár. Az író nem titkolja elfogultságát Napóleon kivételes hadvezéri, szervezői képességei iránt. A fordulatos cselekményű mű lebilincselő és szórakoztató, s számos ismert Napóleon-életrajz után is tud újat mondani az olvasónak; elsősorban a hiteles lélekrajz és a császár magánéletének érzékletesen megelevenített jelenetei révén.

Feleki László szórakoztató írásai a nyelv iránti érdeklődéséből, a nyelvi játékok iránti különleges vonzódásából, s derűs világszemléletéből fakadnak. Humoreszkjei, karcolatai, csattanós történetei nemcsak a napi aktualitásokat, az átmeneti korban csetlő-botló embert mutatják be, hanem az örök emberi tulajdonságokat is átvilágítják, humanista együttérzéssel, s a legnagyobb humoristák örökségét folytatva.

BAJOMI LÁZÁR ENDRE

*Kiadások*

Hongrois de la résistance. Paris, 1947. — Amerikai megszállás és népi ellenállás Franciaországban. 1952. — Holnap kifutnak a hajók... 1955. — Az üstökös. 1957. — Csillagok a francia film egén. 1958. — Rabelais. 1959. — A mai francia irodalom kistükre. 1962. — A Montmartre. 1967. — Fő a bizalom! 1968. — A Montparnasse. 1969. — T.T.T. Titkos Társaságok Története. 1969. — A Quartier Latin. 1971. — Párizs varázsa. 1971. — Anatole France világa. 1973. — A vörös szűz. 1975. — Párizs nem ereszt el. 1975. — A magyar Párizs. 1978. — Arpadine. 1980. — Ego sum gallicus captivus. 1980. — Párizs csillagként reszkető. 1982. — Azúrország. 1984. — Tramontana. 1984.

*Irodalom*

*Millok Éva:* Bajomi Lázár Endre: Az üstökös. ÉI 1958. 9. sz. — *Kenyeres Zoltán:* Bajomi Lázár Endre: A Montmartre. Kr 1967. 2. sz. 60—61. — *Laczkó András:* Fő a bizalom. Je 1969. 185—186. — *Máté Irén:* Bajomi Lázár Endre: A Montparnasse. Napj 1970. 1. sz. 10. — *Bodri Ferenc:* Bajomi Lázár Endre: A Montparnasse. Je 1970. 554—555. — *Fábián László:* A titkok fátylai. ÉI 1970. 7. sz. — *Kelemen János:* Az „egyetemváros". ÉI 1971. 40. sz. — *Bodri Ferenc:* Hommage à Paris. Je 1972. 764—

765. — *Kelemen János:* Párizsi krónika. ÉI 1972. 20. sz. — *Szenczei László:* Párizs bűvöletében. Nagyv 1972. 771—772. — *Bodri Ferenc:* Bajomi Lázár Endre: Anatole France világa. Je 1974. 1054—1056. — *Kelemen János:* Anatole France ébresztése. ÉI 1974. 2. sz. — *Antal Gábor:* Bajomi Lázár Endre Szajnaszentmihályon. ÉI 1975. 28. sz. — *Bodri Ferenc:* Bajomi Lázár Endre: A vörös szűz. Je 1975. 1054—1055. — *Bodri Ferenc:* Bajomi Lázár Endre: Párizs nem ereszt el. Je 1975. 1054—1055. — *Péter László:* Azúrország. Bajomi Lázár Endre új könyve. Csongrád Megyei Hírlap 1984. okt. 17.

## BALASSA IMRE

*Kiadások*

Mozart regénye. 1964. — Offenbach regénye. 1968. — Sándor Erzsi. 1968.

*Irodalom*

*Rónay László:* Mozart és kora. Reflektorfény. ÉI 1964. 35. sz. — *Gábor István:* Offenbach regénye. MNemzet 1968. dec. 15. — *Kunszery Gyula:* Balassa Imre 85 éves. MH 1971. nov. 29. — *Várnai Péter:* Örök fiatal volt. MH 1986. nov. 25.

## BARÁT ENDRE

*Kiadások*

Rabszolgák. 1945. — Nehéz virradat. 1946. — Mit akar kend, Táncsics? 1946. — Én is Amerika fia vagyok. 1947. — A históriás. 1949. — A hármas számú torony. 1949. — Hajnalban indultak el. 1950. — Izzik a vas. 1952. — A parlamenter. 1954. — Heten voltak. 1955. — Becsület. 1956. — Caruso csodálatos élete. 1957. — A Gellérthegytől a piramisokig. 1957. — Zenei szobrok. 1958. — Vihar az Égei-tengeren. 1959. — Bahcsiszeráji látomás. (Fehér Klárával.) 1960. — Égő lándzsa. 1962. — Bátrak krónikája. 1962. — Boszorkánytánc. 1963. — Szikraeső. 1963. — Esküszöm Apollónra! 1964. — Hajnalka. 1965. — Bolygótűz. 1965. — Lidérc. 1965. — Szirtek és csillagok. 1966. — Repülőszőnyeg. 1967. — Szerelmeslevél. 1968. — Élt harminchárom évet. 1972. — Egy asszony vallomása. 1974. — Delfin követi a hajót. 1975.

*Irodalom*

*Halasi Andor:* Barát Endre: Égő lándzsa. ÉI 1963. 16. sz. — *Kondor László:* Barát Endre: Bátrak krónikája. A Könyv 1963. 3. sz. 26—27. — *Kenyeres Zoltán:* A tisztaság szimbóluma: a falu, a gyár. ÉI 1964. 6. sz. — *Faragó Vilmos:* Könyvek a kirakatban. Barát Endre: Lidérc. ÉI 1965. 33. sz. — *Kristó Nagy István:* Barát Endre: Lidérc. Kort 1966. 1. sz. 162—164. — *Csaplár Ferenc:* Három elbeszéléskötet. Kort 1968. 1836—1837. — *Vértessy Péter:* Barát Endre: Egy asszony vallomása. MNemzet 1974. nov. 3.

## BODÓ BÉLA

*Kiadások*

Káin visszatért. 1959. — Lapzárta után 1963. — Ádámok és Évák. 1964. — Ha mennél hideg szélben. 1967.

*Irodalom*

*Katona Éva:* Lapzárta után. ÉI 1963. 8. sz. — *Faragó Vilmos:* Hatvan novella. ÉI 1963. 28. sz. — *Nagy Péter:* A borzalom szépsége. *N. P.:* Rosta. Tanulmányok. 1965. 276—279. — *Fehér Klára:* Bodó Béláról. ÉI 1970. 42. sz.

## DARVAS SZILÁRD

*Kiadások*

A csodálatos papagáj. 1947. — Ugyanaz viccben. 1950. — Tréfás kalauz. 1955. — Nevetni is lehet! 1959. — Bizisten nem kötekedem. 1961. — Ne hagyjatok! 1962. — Hogy köhögjünk, mit köhögjünk . . .? 1967.

*Irodalom*

*Komlós Aladár:* Irodalmi élet. Darvas Szilárd: Csodálatos papagáj. Hal 1947. 33. sz. — *Vajda István:* Darvas Szilárd: Tréfás kalauz. Csill 1955. 2319—2320. — *Köpeczi Béla:* Darvas Szilárd. A Könyv 1961. 3. sz. 117. — *Hámos György:* Anyasági kereset. ÉI 1966. 37. sz. — *Faragó Vilmos:* A játék komolysága. Darvas Szilárd: Hogy köhögjünk, mit köhögjünk. *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 351—353.

## ERDŐDY JÁNOS

*Kiadások*

Új színjátszás, új film. 1945. — Fagyöngy. 1946. — A nősténfarkas. 1957. — András mester krónikája. 1959. — A negyedik lovas. 1959. — Aretino Velencében. 1961. — Tíz igaz Szodomában. 1962. — Sasoknál magasabban. 1963. — Ezüstpáncélos Johanna. 1964. — Küzdelem a tengerekért. 1964. — Alvilági párbaj. 1966. — Bocskorosok hadinépe. 1966. — A Szárnyas Oroszlán. 1967. — Rekviem Firenzéért. 1968. — A második Róma. 1970. — Háromkirályok szolgája. 1970. — Szegény Róbert. 1970. — Krisztina királynő Rómában. 1972. — Peéri Gábor budapesti lakos. 1972. — A Vörös Liliom városa. 1973. — Így élt Gutenberg. 1973. — Velencei karnevál. 1974. — Az Antikrisztus és szolgája. 1975. — A Szent Sátán. 1975.

*Irodalom*

*Konkoly Miklós:* Erdődy János: Fagyöngy. Mk 1946. 410—411. — *Wawrach Gábor:* Erdődy János: Nősténfarkas. ÉI 1958. 9. sz. — *Lukácsy András:* Erdődy János: A negyedik lovas. ÉI 1960. 6. sz. — *Sík Csaba:* Egy műfaj és dilettánsai. Erdődy János: Aretino Velencében. ÉI 1961. 22. sz. — *Antal Gábor:* Dilettantizmus és sznobizmus. ÉI 1961. 24. sz. — *Wéber Antal:* Erdődy János: Tíz igaz Szodomában. ÚÍ 1962. 1055—1056. — *Körtés Júlia:* Erdődy János: Ezüstpáncélos Johanna. Ktáros 1964. 691. — *Tóth Béla:* Új sorozat: Képes történelem. A Könyv 1865. 5. sz. 176. — *Száva István:* Erdődy János hatvan éves. ÉI 1969. 15. sz. — *Varjas Endre:* Barangolás Péhowardia körül. Erdődy János: Szegény Róbert. ÉI 1970. 46. sz. — *Kiss Dénes:* Erdődy János: Peéri Gábor budapesti lakos. Nszava 1972. nov. 24. — *Vértesy Miklós:* Erdődy János: András mester krónikája. Ktáros 1972. 689—690. — *Csulák Mihály:* Hogyan is éltek? Nszava 1973. nov. 24. — *Hegedüs Géza:* Egy humanista köszöntése. ÉI 1979. 13. sz.

## FELEKI LÁSZLÓ

*Kiadások*

Homo sapiens. 1963. — Isten veled, atomkor! — Mindenféle híres emberek. Aforizmák és életrajzok. 1966. — Emberi lélek. 1967. — Napóleon, a „csodálatos kaland". 1976.

*Irodalom*

*B[ajai] Gy. F[erenc]:* Isten veled, atomkor! Nszava 1965. aug. 28. — *Abody Béla:* Célzások és találatok. ÉI 1966. 42. sz. — *Ungvári Tamás:* Feleki László: Mindenféle híres emberek. MNemzet 1966. szept. 11. — *Faragó Vilmos:* Küzdelem az ésszerűért. ÉI 1967. 10. sz. — *Abody Béla:* Humoristák. ÉI 1964. 37. sz. — *Győry Illés György:* Feleki László: Emberi lélek. Nszava 1967. ápr. 29. — *Száraz György:* A Napóleon-sztori. ÉI 1977. 30. sz.

## FÖLDES PÉTER

*Kiadások*

Darazsak és méhek. 1947. — A Csicsó-fiúk. 1948. — Ötezer halálraítélt. 1948. — A konferálás. 1949. — Felejthetetlen május. 1954. — Nyári csata. 1954. — Az ibolyaszínű fény. 1956. — Találkozás a föld alatt. 1956. — Százezer. 1957. — Mennyei páncélvonat. 1959. — A túlsó partról. 1959. — Madridi induló. 1961. — Mókuli. 1961. — Drámai küldetés. 1962. — A Margaréta-ügy. 1966. — Az ősidők regénye. 1966. — Zalka Máté élete. 1966. — A Nagy Október. 1967. — A delfin lovasa. 1969. — Villa az Andrássy úton. 1969. — Az utca hadvezére. 1970. — Érik a ropogós cseresznye. 1971. — A karvalyos zászló. 1972. — Az ismeretlen falu. 1973. — Árpád után. 1977.

*Irodalom*

*Vásárhelyi Miklós:* Földes Péter: Kanyargós Dráva. IÚ 1953. 8. sz. — *Erdős László:* Felejthetetlen május. Csill 1955. 238—240. — *Rejtő István:* Földes Péter: Az ibolyaszínű fény. IÚ 1956. 30. sz. — *Kemény György:* Földes Péter: Százezer. ÉI 1957. 24. sz. — *Ábel Péter:* Életrehívott dokumentumok. Földes Péter: Mennyei páncélvonat. ÉI 1960. 13. sz. — *Kis Tamás:* Földes Péter. ÉI 1962. 14. sz. — *Szerdahelyi István:* Földes Péter: Drámai küldetés. ÉI 1963. 17. sz. — *Farkas József:* Földes Péter: A Nagy Október. Ttáj 1967. 1114—1115. — *Bellyei László:* Földes Péter: Villa az Andrássy úton. Je 1970. 604. — *G. Szabó László:* Földes Péter: A karvalyos zászló. MH 1972. nov. 18. — *Gáll István:* Földes Péter: A karvalyos zászló. ÚÍ 1973. 10. sz. 122—123. — *Marék Antal:* Földes Péter: A karvalyos zászló. Életünk 1973. 1. sz. 95. — *Zay László:* Földes Péter: A Nagy Október. MNemzet 1973. nov. 7.

## FÜSI JÓZSEF

*Kiadások*

Szárnyas farkasok. 1944. — Leonardo da Vinci. 1952. — Az aszódi diák. 1953. — Szüret előtt. 1954. — Hajnal. 1955. — Tengeri szél. 1959. — Búcsúzom, Garibaldi. 1961.

*Irodalom*

*Hubay Miklós:* Füsi József: Az aszódi diák. Nszava 1953. jún. 30. és *H. M.:* A megváltó mutatvány. 1965. 238—241. — *Fodor Ilona:* Füsi József: Az aszódi diák. It 1956. 114—116. — *Hatvany Lajos:* Füsi József. *H. L.:* Irodalmi tanulmányok. 1960. 1. köt. 343—345. — *Képes Géza:* Búcsú Füsi Józseftől. ÉI

1960. 34. sz. — *Rónai Mihály András:* Füsi József. Ktáros 1960. 775—776. — *Szombathy Viktor:* Füsi József: Tengeri szél. Ktáros 1960. 478—479. — *László Anna:* Füsi József: Búcsúzom, Garibaldi. A Könyv 1961. 12. sz. 26. — *Széles Klára:* Füsi József: Búcsúzom, Garibaldi. ÉI 1962. 4. sz. — *Németh László:* Olvasónapló 1968—1969. Füsi József: Tengeri szél. Ttáj 1974. 9. sz. 4—6. — *Képes Géza:* Füsi József idézése. Kr 1979. 4. sz. 23. — *Telegdi Polgár István:* Füsi József emlékezete. Nagyv 1979. 599. — *Nemeskürty István:* A hátsó polcról. Füsi József: Tengeri szél. ÉI 1981. 43. sz.

## GÁDOR BÉLA

*Kiadások*

Nevess jobban! 1949. — Nehéz szatírát írni. 1955. — Néhány első szerelem története. 1958. — Sót vegyenek! 1959. — Írtam mérgemben. Lyuk az életrajzon. 1961. — Ideges emberek. 1962. — Miért lettem pesszimista? 1966.

*Irodalom*

*Márkus László:* Gádor Béla: Részeg éjszaka. Szính 1946. 7. sz. — *Molnár Miklós:* Jegyzetek egy „bukott" darabról és egy „bukott" lányról. Gádor Béla: Urak, költők, gyilkosok. Nagyv 1947. 5. sz. 125—127. — *Bródy Lili:* Humor, bírálat, emberszeretet. IÚ 1956. 7. sz. — *Halda Alíz:* Gádor Béla: Nehéz szatírát írni. Csill 1956. 200—201. — *Garai Gábor:* Gádor Béla: Néhány első szerelem története. ÉI 1958. 16. sz. — *Illés Jenő:* Gádor Béla: Lyuk az életrajzon. FilmSzínhMu 1958. 52. sz. — *Abody Béla:* Gádor Béla: Sót vegyenek! Kort 1959. 9. sz. 106. — *Hegedüs Géza:* Gádor Béla emlékezetére. ÉI 1961. 4. sz. — *Pomogáts Béla:* Szórakozás és irodalom. Gádor Béla: Ideges emberek. ÚÍ 1962. 1051—1053. — *Zay László:* Gádor Béla: Miért lettem pesszimista? MNemzet 1966. jún. 12. — *Füst Milán:* Gádor Béla: Lyuk az életrajzon. *F. M.:* Emlékezések, tanulmányok. 1967. 496—499.

## HUNYADY JÓZSEF

*Kiadások*

Szerencsétlen emberek. 1947. — Elsüllyedt ország. 1949. — Bányászbecsület. 1951. — Dajka Máté csatája. 1952. — Egy őrsön történt. 1953. — A nép tudósa. 1954. — Hollós vitéz. 1957. — A fekete lovag. 1959. — Pepito. 1961. — Hét vércsepp. 1962. — Hét tenger vándora. 1964. — A kék hegyek kapitánya. 1966. — Aranyhorda. 1968. — A király árnyéka. 1968. — A napisten fiai. 1969. — Oroszlán és gödölye. 1970. — A viharmadár. 1972.

*Irodalom*

*Pándi Pál:* Hunyady József: Szerencsétlen emberek. Vál 1948. 1. sz. 46. — *Havas Endre:* Hunyady József: Elsüllyedt ország. Forum 1950. 1. sz. 44—46. — *Örkény István:* Hunyady József: Bányászbecsület. SzínhFilmműv 1951. 241—243. — *Illés Jenő:* Hunyady József: Galambos korsó. FilmSzínhMu 1958. 15. sz. — *Csertői Oszkár:* Egy magyar robinzonád. ÉI 1964. 51. sz. — *Hegedüs Géza:* Az irodalom és a tudomány mércéje. Hunyady József: A kék hegyek kapitánya. ÉI 1966. 38. sz. — *Pomogáts Béla:* Zrínyi szobra. ÉI 1966. 37. sz. — *Sós Endre:* Hunyady József: A kék hegyek kapitánya. MNemzet 1966. szept. 4. — *Lékay Ottó:* Hunyady József: A fekete lovag. Je 1968. 1. sz. 120—122. — *Csillag István:* Hős támadt Erdélyben. Hunyady József: Oroszlán és gödölye. Ktáj 1970. 9. sz. — *Kovács Magda:* Hunyady József: Viharmadár. Kr 1972. 11. sz. 26—27. — *Bodolay Géza:* Életrajz — tévedésekkel. Napj 1973. 4. sz. 10. — *Rácz-Székely Győző:* Új magyar legendárium. ÉI 1982. 49. sz. — *Kopré József:* Régi idők krónikása. MH 1983. febr. 23.

## KELLÉR DEZSŐ

*Kiadások*

Az én kabarém. 1945. — Békeffy István—Kellér Dezső: Pomócsi kalandjai. 1957. — Kedves közönség! 1957. — Kis ország vagyunk. 1964. — Pest az Pest. 1967. — Kortársak és sorstársak. 1971.

*Irodalom*

*Abody Béla:* Kellér Dezső köszöntése. ÉI 1965. 51. sz. — *Lázár István:* Konzervált konferanszok. (Kis ország vagyunk.) ÉI 1965. 6. sz. — *Nagy Péter:* A kedves pesti sétáló. *N. P.:* Rosta. 1965. 197-199. — *Létay Vera:* Bátorság. (Nyomozás Tháliában.) ÉI 1969. 3. sz. — *Bátki Mihály:* Egy hosszú konferansz. (Kortársak és sorstársak.) ÉI 1971. 41. sz.

## KIRÁLYHEGYI PÁL

*Kiadások*

Mindenki nem halt meg. 1947. — Hogyan szerezzünk ellenségeket? 1970. — Ami sürgős, az ráér. 1972. — Első kétszáz évem. 1979. — Négyszemközt önmagammal. 1980.

*Irodalom*

*Varjas Endre:* A jó toll. ÉI 1970. 38. sz. — *Molnár G. Péter:* Aki nevet, az él. Nszab 1972. nov. 14. — *Galsai Pongrác:* Meghalt Királyhegyi Pál. MH 1981. jún. 9.

## KŐMŰVES IMRE

*Kiadások*

Mielőtt elfelejteném. 1961. — Vasaltnadrágosok. 1963. — Szökevények. 1964. — Vészben, viharban. 1972. — Egy marék hamu. 1973. — A Tisza-parttól az Ebro völgyéig. 1977.

*Irodalom*

*h.[ajdú] f.[erenc]:* Kőműves Imre: Mielőtt elfelejteném. A Könyv 1961. 7. sz. 31. — *Ilia Mihály:* Emlékek — írások. ÚI 1961. 568—570. — *Oltyán Béla:* Kőműves Imre: Mielőtt elfelejteném. ÉI 1961. 21. sz. — *Juhász Antal:* Hűség a mozgalomhoz, emlékekhez. Ttáj 1962. 7. sz. 2. — *Szerdahelyi István:* Színvonalas olvasmányok. ÉI 1963. 50. sz. — *Zsadányi Oszkár:* Jegyzetek egyről másról. ÚjÉ 1967. 2. sz. — *Fábri Péter:* Szajna-part a Kiskörúton. ÉI 1973. 49. sz.

## KÖRÖSSÉNYI JÁNOS

*Kiadások*

Vándorévek. 1951. — Országrontó Gara. 1956. — Pillangós nyári nap. 1958. — Zöld mezőben árva holló. 1959. — Magányos cédrus. 1960. — Éhes falka. 1970. — Szerelem az olajfák alatt. 1972.

*Irodalom*

*Fenyő István:* Körössényi János: Országrontó Gara. IÚ 1956. 27. sz. — *Erdős László:* Körössényi János: Pillangós nyári nap. ÉI 1958. 36. sz. — *Szalay Károly:* Körössényi János: Zöld mezőben árva holló. ÉI 1959. 32. sz. — *G. Szabó László:* Éhes falka. MH 1970. júl. 17. — *Bába Mihály:* Körössényi János: Szerelem az olajfák alatt. MH 1973. máj. 5.

## SZENCZEI LÁSZLÓ

*Kiadások*

A várőr fia. 1957. — A boldog változat. 1967. — Korom és korona. Bukarest—Bp. 1973. — Ócskawas. Öt groteszk játék. 1978. — A halál tanítványa. Bukarest—Bp. 1981.

*Irodalom*

*Fáy Árpád:* Szenczei László: A várőr fia. ÉI 1957. 14. sz. — *Faragó Vilmos:* Erkölcsregény. (Szenczei László: A boldog változat.) ÉI 1967. 48. sz. — *Deák Tamás:* Írói távlat és közelség. Korunk 1968. 601—602. — *Jankovics József:* Szenczei László: Korom és korona. Kort 1973. 1360—1261. — *Labányi Ágnes:* Hézagpótló vállalkozás. Nszab 1974. márc. 5. — *Lőcsei Gabriella:* Szenczei László: Korom és korona. MNemzet 1975. febr. 16. — *Vinkó József:* Minidrámák trapézra. ÉI 1978. 4. sz. — Műfordítók műhelyében. *Ódor László* Szenczei Lászlónál. ÉI 1975. 27. sz. — *Bikácsy Gergely:* Szenczei László köszöntése. ÉI 1979. 27. sz. — *Sőni Pál:* Szenczei László. *S. P.:* Írói arcélek. Bukarest, 1981. 140—143.

## TABI LÁSZLÓ

*Kiadások*

Leány a talpán. 1942. — Egészségünk ábécéje. 1952. — Negyven, száz, ultimo. 1953. — Humorban pácolva. 1955. — Mesterségem címere. 1958. — A négy kísértés. 1959. — Írott malaszt. 1960. — Én, te, ő. 1961. — Miből élhetnénk jobban? 1961. — Szigorúan bizalmas. 1962. — Őszintén szólva. 1963. — Sportol az asszony. 1963. — Viselt dolgaink. 1965. — Pardon, százegy percre! 1966. — Évforduló. 1967. — Tücsök és bogár. 1967. — Csak viccel a bácsi. 1968. — Enyhítő körülmény. 1968. — Daliás idők. 1969. — Színem-java. 1970. — Fele is tréfa. 1972. — Családi dráma. 1973. — Férjek és férfiak. 1974.

*Irodalom*

*Kolozsvári Grandpierre Emil:* Tabi László: A pirossapkás lány. IÚ 1952. 14. sz. — *Gyárfás Miklós:* Kártyavár. SzínhFilmMűv 1954. 363—366. — *B. Nagy László:* Tabi László: A kalóz. IÚ 1956. 17. sz. — *Telegdi Polgár István:* Négy magyar bemutatóról. Kort 1958. 633—636. — *Hámos György:* Tabi László: Különleges világnap. ÉI 1960 18. sz. — *Hermann István:* Tabi László: Esküvő. ÉI 1961. 46. sz. — *Katona Éva:* Tabi László: Írott malaszt.ÉI 1961. 26. sz. —*Lukácsy András:* Tabi László: A nagy mutatvány. ÉI 1962. 50. sz. — *Máté György:* Tabi László. ÉI 1962. 14. sz. — *Pomogáts Béla:* Szórakozás és irodalom. Tabi László: Szigorúan bizalmas. ÚÍ 1962. 1051—1053. — *Gál László:* Tabi László: Szigorúan bizalmas. Híd 1963. 368—370. — *Abody Béla:* Tabi László: Őszintén szólva. ÉI 1964. 37. sz. — *Nagy Péter:* A farsangi mulatságokról. Tabi László: Most majd elválik. ÉI 1964. 9. sz. és *N. P.:* Két évad. 1966. 280—282. — *Pomogáts Béla:* Tabi László és Mikes György humoros írásai. Kr 1964. 2. sz. 57—59. — *Katona Éva:* Tabi, a publicista. ÉI 1965. 36. sz. — *Nagy Péter:* A mesterség dícsérete. Tabi László: Enyhítő körülmény. ÉI 1967. 17. sz. — *Hermann István:* Tabi László: Spanyolul tudni kell. Szính 1968. 2. sz. 7—11. — *Faragó Vilmos:* A játék komolysága. *F. V.* Perben — harag nélkül. 1969. 351—353. — *Hermann István:* Tabi László: Pardon, százegy percre. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 55—63. — *Bánki B. Mihály:* Tabi László: Színe és visszája. ÉI 1970. 7. sz.

# A „DERÉKHAD" MÁSODIK NEMZEDÉKE

Azok a prózaírók tartoznak ide, akik az ötvenes évek elején kezdték írói pályájukat, olyan történelmi-társadalmi környezetben, amelyre a nagy szándékok jelenléte épp oly jellemző volt, mint a türelmetlenség és a gyanakvás. Súlyos tehertétele volt e nemzedék íróinak, hogy nem álltak előttük olyan biztató, ösztönző példák, mint elődeik előtt. Amikor legelső alkotásaikat papírra vetették, még javában hódított a sematikus irodalom, hogy 1953-ban új lehetőségek nyíljanak, bár azok is félénken, óvatosan, hiszen Darvas József 1954-ben, az Írószövetség közgyűlésén óvott a kispolgári tendenciák eluralkodásától.

Különféle környezetből jöttek az irodalomba, közös jellemzőjük azonban, hogy sorsuk megtanította őket a kétkezi munka becsületére és értékképző szerepének tiszteletére. Ez a tisztelet azonban műveikben — engedve a kor kívánalmainak — már-már áhítatos volt, s a hétköznapi élet szorongató nehézségeit valamennyien úgy élték át első alkotásaikban, mint ellenséges tendenciák romboló jelenlétét, mellyel szemben könyörtelennek kell mutatkoznia az írónak is, kinek kötelessége alkotó és pozitív példák megalkotása éppen úgy, mint a romló anyag kérlelhetetlen elpusztítása. Élményanyaguk és szemléleti különbségeik alig-alig érződnek első tétova próbálkozásaikban. Fekete Gyula első elbeszéléseiben, Molnár Zoltán riportjaiban, Gergely Mihály munkásközpontú epikájában, Molnár Géza új utakra szólító tárcáiban, Fábián Zoltán nyírségi élményeit feldolgozó köteteiben hiába keresnénk az írói egyéniség jelenlétét, inkább túlrajzolt romantikus képek, végletes figurák túlsúlya jellemzi valamennyit. Számukra, legalábbis pályájuk kezdeti szakaszában, mérce volt a „közelebb a valósághoz!" jelszó kívánalma. Ám minél intenzívebben szembesültek koruk realitásaival, annál szorongatóbb volt az a felismerésük, hogy ideáljaik érvényességét kikezdte a történelem, a személyi kultusz és a dogmatizmus válságba vitte a szocializmus ügyét. Az irodalom legjobbjaiban — mint erre Király István figyelmeztetett — „a túl könnyűnek képzelt haladástudatot, a 'holnapra megforgatjuk' khiliazmusát felváltotta egy új történetfilozófiai koncepció: egy árnyaltabb, összetettebb, a valóság tragikus buktatóival jobban számot vető haladáselképzelés". E nemzedék tagjai azonban túlságosan későn érkeztek ahhoz, hogy erre a fájdalmas és döbbenetes szembesülésre képesek legyenek, ezért pályakezdésükre jórészt a bizonytalanság, a sztereotípiák ismételgetése a legjellemzőbb. Ekkor még hiányzott belőlük az a szatirikus képesség is, mely az előző nemzedék tagjainak lehetővé tette a hibákkal történő kritikus szembesülést. A hazai társadalomban ekkor alakult ki s öltött mind végzetesebb formát egy tragikus konfliktushelyzet, melyet az irodalom is érzékelt, s amely az ekkori fiatalokat még bizonytalanabbá tette. Belőlük hiányzott az a kötetlenség is, amely az utánuk következő nemzedék indulását jóval harmonikusabbá tehette, ugyanakkor mindenestől vállalták a szolgálat eszményét, anélkül, hogy annak mélyebb, drámaibb ellentmondásait mindenestől átélték volna. Kevés figyelmet fordítottak az egyéni lét konfliktusaira, műveikben ekkor majdnem mindig a jószándékú, előre jutni vágyó osztályok jellegtelen képviselői jelentek meg, akik

kíméletlen harcot vívtak az ellenséggel, s e küzdelem eredménye egy pillanatra sem lehetett vitás, pozitív végkifejletéről gondoskodott az írói előre elrendelés.

1956 drámai eseményei ezt a nemzedéket mélyen megrázták, hiszen nemcsak a történelem menetéről kialakított idilli képüket kellett újraformálniuk, hanem az irodalom mibenlétéről vallott nézeteiket is. Elsősorban ez a magyarázata annak, hogy legtöbben kétszer kezdték írói pályájukat, a hatvanas évek elején megjelent műveik ugyanis egy merőben másfajta írói szemléletmód és poétika hatásáról és vállalásáról árulkodnak. Ők is „tűzből mentették hegedűjüket", s azt is átérezték, hogy alkotásaikban szembesülniük kell a kor felvetette konfliktusokkal. Második pályakezdésükben ezért kaptak hangsúlyozott szerepet az erkölcsi kérdések. Fekete Gyulának a hatvanas években írt regényeiben ezért kerül az ábrázolás középpontjába a falusi élet változó erkölcsrajza, Molnár Zoltán elbeszéléseiben a hétköznapi munkássorsok nyitott kérdései, Gergely Mihály írásaiban az értelmiségi útkeresés, Katkó István alkotásaiban válság és újrakezdés, hogy aztán néhányan eljussanak annak ábrázolásáig, hogyan indult, hányódott egész nemzedékük (Fábián Zoltán).

Szülőföldjük, indító környezetük iránt való hűségük, elkötelezettségük változatlan maradt, de annak változásait mélyebben, objektívebben ábrázolták, s ez együttjárt stílusformáik és kifejező eszközeik gazdagodásával is. A korszak irodalmára jellemző volt, hogy miközben igyekezett megjeleníteni a jelen nyitott kérdéseit, egyszersmind számot vetni a múlttal is, s ebből az igényből, ennek művészi megvalósításából e nemzedék tagjai is részt vállaltak. Némelyikük alkotásmódját megérintették az újonnan befogadott stílusformák is, eredményes kísérletet tettek az ekkor felvirágzó kisregény műfajában (a legkiérleltebb példája e törekvésnek Fekete Gyula műve, *Az orvos halála*), s érdemük, hogy éberen figyelték a magyar társadalom szerkezeti változásait is, s ezekről olykor a szaktudományos elemzéseket megelőzve rajzoltak képet.

## FEKETE GYULA
(1922)

Az a nemzedék, melynek legtehetségesebbjei a Győrffy-kollégiumban végezték tanulmányaikat, beláthatatlan távlatok igézetében kezdhette írói pályáját. A többnyire falusi környezetből kiemelkedett fiatalok egységesen hittek abban, hogy véget ért a parasztság évszázados elnyomása, a társadalomban működő felhajtó erő addig nem sejtett változásokat eredményez, alkotó szemléletű, a valóságban gyökeredző, a köznapok terhét is vállaló embertípust vet a felszínre. Ezek a hétköznapi sorsok foglalkoztatták kezdetben Fekete Gyulát. Azt a folyamatot igyekezett megragadni elbeszéléseiben, ahogy a munkásemberek a maguk területén, alkotó tevékenységük révén, hozzájárulnak az ország arculatának átformálásához: a gyárakban és a falvakban új erkölcsi szemléletet alakítanak ki, s megváltoztatják az együttélés hagyományos kereteit. Tudatosan vállalta azt az epikai hagyományt, melyet a népi írók alakítottak ki. Egyszerre törekedett szociográfiai pontosságra és távlatteremtésre, figyelmét hősei törekvéseire összpontosította, keveset törődött a jellemek belső fejlődésével és alakulásával. Novellái többnyire statikusak voltak, a konfliktust a jó — az új erkölcsi normák — és a rossz — a régi világ tovább élő hagyományai — okozták, de ezeket az ellentéteket többnyire nem az élet alakulása motiválta, hanem az író előre megtervezett mondandója. Öntudatos munkáshősei a hétköznapok nagyszerű haditetteit hajtották végre, szívük vágya volt, hogy nevük felkerüljön a dicsőségtáblára, s minél nagyobb teljesítményt csiholjanak ki önmagukból Rákosi elvtárs születésnapjára. *Eszmélet* (1953) című novelláskötetének darabjai a sematikus életszemlélet és kifejezés iskolapéldái voltak, s *Kati* (1953) című regényéből is hiányzott a teremtő művészegyéniség alakító képessége.

Fekete Gyula egész nemzedéke számára mély válságot okoztak 1956 eseményei, melyek arra késztették őket, hogy önkritikusan gondolják át addig megtett útjuk eredményeit és eredménytelenségeit. A felszín alatt örvénylő, tragikus erővel felszínre törő társadalmi ellentétekkel való szembesülésük szinte kényszerítő erővel ösztönözte őket új írói magatartás kialakítására, melyben nagyobb szerep jut az élet ellentéteinek, a lét tragikumának. Volt, aki ezt a válságot sosem tudta teljes hitellel feldolgozni magában. Fekete Gyula azonban gazdag életanyag birtokában volt, mely hozzásegítette ahhoz, hogy egy az addiginál szűkebb, de számára ismerősebb körben mozogva hitelesen vesse fel azokat az erkölcsi kérdéseket, melyeknek ellentmondásai addig alig-alig foglalkoztatták képzeletét.

Több-kevesebb rendszerességgel egymást követő regényeiben és elbeszéléseiben két törekvés jelenléte figyelhető meg. Egyrészt az újraformálódó erkölcsi világkép jellegzetességeit, olykor fájdalmas következetlenségeit igyekezett ábrázolni, egyre mélyebben élve át a család válságának súlyos erkölcsi hatását, másrészt elvégezte azt a történelmi számvetést, melyet írói pályája kezdetén elmulasztott. E kétfajta törekvését azonban egységbe forrasztják hősei és választott környezetük. Különféle típusú regényeiben ugyanis rendszeresen felbukkan a borsodi környezet, a hajdan elesett, kifosztott falu képe, és a Parázsó-család, melynek különböző

nemzedékei, sorsuk alakulása olyan nyersanyagot adott az írónak, amelynek segítségével érzékeltetni tudta a paraszti világkép és erkölcsi rend átalakulását.

*A fiatalasszony* (1960) című regényének írásakor még a „nagyregény"-nek és a „totalitás"-nak arra a rosszul értelmezett esztétikai normarendszerére volt figyelemmel, melyet az ötvenes években olykor parancsoló érvénnyel állítottak az írók elé. A félreértelmezett teljesség vágyából fakadnak a regény szembetűnő gyengeségei: túlírtsága és fontos pontokon kiütköző motiválatlanságai. A regény középpontjában a szegénysorból jött asszony áll, aki nem tudja összeegyeztetni családteremtő hivatását az új társadalomnak a női egyenjogúságot természetes életkeretté tevő törekvéseivel. Juli és Béla házassága azért bomlik föl, mert a fiatalasszony nem képes megteremteni a nőiség, az anyaság és a munkásélet harmóniáját, jellemének hol ez, hol az a vonása uralkodó, épp ezért kiismerhetetlen marad a férje számára, hiányzik belőle az a nyíltság és oldódni tudás, ami nélkül a jó házasság szinte elképzelhetetlen. A hatalmasra növesztett regény nemcsak a fiatalasszony életének törését ábrázolja, hanem családjának történetét is. Fekete Gyula jó érzékkel tapintott rá a hagyományos családmodell válságának tényére, az akkor még alig-alig létező szociológiai kutatásokat megelőzve figyelmeztetett a hagyományos életkeretek felbomlásával együtt járó erkölcsi válság leküzdésének szükségességére, regényéből azonban hiányzott az az egyértelműség és célra törekvő ökonómia, amely ezt a figyelmeztetést igazán drámaivá tehette volna. Ezt a drámát amúgy is elmossa és súlytalanná teszi, hogy a felbomlott házasság ellenpontjaként Gyurka és Marika alakjában, kapcsolatában pozitív modellt is teremtett: ám az ő egymásra találásuk, alkalmazkodni tudásuk bemutatásából hiányzik az elemző részletesség, jellemfejlődésüknek az a logikája, amely nélkül bármelyik pillanatban tévútra sodródhatnak.

Az erkölcs változásaival foglalkozó írásainak sorát *A hű asszony meg a rossz nő*vel (1963) folytatta, melynek már a hangütése is jelzi Fekete Gyula legfontosabb törekvését. „Baj van az erkölcsökkel máma" — mondogatja az öreg háztulajdonos, Orsolya néni, s hogy a morál valóban kikezdhető, bizonyítja a kisregény végkifejlete: Östör Imre látszólag érthetetlenül elhagyja szép, fiatal feleségét s Palócznéhoz költözik, aki egymaga neveli három gyermekét. A cím jelentéstartományát a regény befejezése magyarázza: „Sokáig emlegette a Fürj utcában a szomszédság azt az esetet, hogy az Orsi mama lakója — rendes embernek látszott pedig — csinos, hűséges, ragaszkodó asszonyát elhagyta egy rossz nő miatt."

*A hű asszony meg a rossz nő* előadásmódja tömör, lényegre törő, az író minden lényegtelen epizódot igyekszik kikapcsolni a cselekményből, bár itt-ott enged karikírozó kedvének. A lényeg: Östör Imre megváltozása. Ellenállhatatlanul vonzódik a „rossz nő"-höz, pedig az csúnyább, jellegtelenebb, szerencsétlenebb, mint a felesége. Viszont három gyereke van, míg Östörné nem meri vállalni a gyermekáldást. Östör ezekben a gyerekekben találja meg azt a családmodellt, melynek kialakítására tudat alatt vágyakozik, s melyet nem talál meg látszólag harmonikus, kiegyensúlyozott, anyagilag is rendezett házaséletében. Amit Fekete Gyula oly nagy hatással fejezett ki cikkeiben és családvédelmi tanulmányaiban, azt előlegezte ez a regénye, melynek különös, lebbenő iróniája abból fakad, hogy nem

Östör erkölcseivel van baj, hanem a társadaloméval, mely megfeledkezik a reprodukció szükségességéről, kényszeréről, amikor az egyén jólétének, gondtalanságának, emelkedésének elvét vallja. A kollektív morális felelősség eszméjét itt fejezi ki először Fekete Gyula, s ezt a gondolatot elsősorban nem regényeiben, nem is elbeszéléseiben mélyíti majd tovább, hanem az *Egy korty tenger* (1974) szigorú, felelősségteljes tanulmányaiban, s azokban az elméleti vonatkozásban is megalapozott esszékben, amelyekben egyre fenyegetőbben ölt testet a nemzet kihalásának fenyegető látomása.

*A hű asszony meg a rossz nő* megjelenésének évében tette közzé Fekete Gyula a korszak egyik legnagyobb hatású regényét, *Az orvos halálát* (1963). Több nyilatkozatban is elmondta, hogy írói munkásságát a szolgálattevés igénye hatotta s hatja át, bár az irodalmi műalkotás nem lehet „illusztrált" publicisztika. Ha regényeiben felismerhetjük is morális szándékainak megvalósulását, épp *Az orvos halála* a legjobb bizonyítéka, hogy a hétköznapi ember egyszerű erkölcseit oly módon tudta ábrázolni, hogy epikus műveiben megőrizte a művészi teremtés készségét, olyan öntörvényű világot formálva, amely a művészi általánosítás fokán jeleníti meg a kor égető kérdéseit. S ha korábban a szándék, a nevelői igény kiütközött is regényeinek és elbeszéléseinek felhámja alól, Weisz doktorral olyan alakot teremtett, élete és halála kapcsán olyan kérdéseket vetett fel s igyekezett megoldani, melyek mindenestől a kor kérdései voltak ugyan, de ebben az egyéni sorsban s a köré rajzolt közegben mégis reveláló erejűek lehettek.

A regény főhőse, Weisz doktor, szürke, hétköznapi ember. Életének nem voltak kiemelkedő eseményei, nagy szenvedélyei, igazi megrázkódtatást a zsidóüldözések jelentettek számára. (Megint olyan téma, amely újra meg újra felbukkan Fekete Gyula prózájában, regényvilágának mind határozottabb vonulatát alkotva.) A regény szerkezete és előadásmódja is hangsúlyozza a hétköznapokhoz való kötődést: a cselekmény egy meg nem nevezett év hét napján játszódik, a történést Fekete Gyula egyszerűséggel, már-már puritán szűkszavúsággal adja elő, mintha ezzel is jelezni akarná, hogy a doktor jelentéktelen figura, olyan, mint ezer másik ember; sakkozgat, pletykálgat, el-elgondolkodik a lét értelméről, jókedvet és fáradtságot érez, s nemegyszer maga is hangsúlyozza önnön kisszerűségét, azt a tényt, hogy egyénisége hősies vonások nélküli. A regény példázatos ereje épp abban rejlik, hogy ez a szürke ember mégis nagyszerűvé magasodik, alakját fénnyel vonja be a csendes, szemlélődő irónia és megértés, mellyel az író szemléli.

A második világháború embertelen pusztításai ráirányították az irodalom figyelmét a szenvedő kisemberekre, a névtelenekre, akiket ezrével és ezrével nyeltek el a halálkamrák, akik a fronton életüket feláldozva lettek egy megtisztultabb világ előkészítői, akik az újjáépítés névtelen munkásaiként dolgoztak. A regénybeli Weisz doktor is ilyen névtelen közember. Vidéki körorvos, a nyugdíjazás előtt. Hiába szeretné élete néhány utolsó esztendejét — ha egyáltalán megadatnak neki — nyugalomban, kényelemben eltölteni, fiatal kollégája a nagyvárosba utazik, s az öreg doktort szorongatják felettesei, várjon, míg megfelelő embert találnak a helyébe. Weisz nem kiemelkedő tehetség, a faluban némi iróniával szemlélik működését. Újra meg újra le kell győznie az orvosi tevékenységet általában is

körüllengő gyanakvást, pletykát. Napjai gépies egyformasággal telnek, csak a szíve körüli szorongások, agytáji fájdalmai erősödnek nap nap után. Egyre többet gondol arra, vajon a jeltelen életek lehetnek-e boldogok, s egyáltalán miben áll a boldogság természete. Az író mind több belső monológban igyekszik megfogalmazni regénye etikai üzenetét, a kisember boldogságának, léte értelmének tudatát. Weisz doktorban töprengései közben egyre szilárdabb lesz az az érzés, hogy minden ember a nagy egész tagja, mindenkinek megvan benne a helye és rendeltetése, s léte boldogságát, értelmét az adja, hogy ott, azon a helyen elvégzi, amit tehetsége, tudása enged. „Együtt érezte most, egyetlen összefüggő egésznek a világot, a nyírfát, a falut, és önmagát is valamiképpen egynek az eltűnő csillagokkal; a Földnél milliószor nagyobb égitestek nesztelenül suhannak az űrben, a villám sebességével suhannak milliárd évek óta, izzó, lángoló, vakító fényű napok, mérhetetlen távolságra a legközelebbi szomszédjuktól, egyedül és látszólag örökre társtalanul, minden közeli és távoli naptól független, saját pályájukon. Látszólag. De a valóságban egyikük sem magányos, nem külön világ egyik sem, csak parányi része a nagy Egésznek. Meghatározott pályán halad, s ugyanaz az erőrendszer, mely a sarkcsillagnak kiszabja az útját, valamely ága-bogával fogva tartja a nyírfa levélkéit is. Fölrepül a fűszálról egy szúnyog, és kimozdul pályáján a Föld, a Naprendszer és százmilliárd csillag, csak épp lemérni nem lehet, mennyivel."

Az élet nem szakad meg, mert létünkben minden összefügg, minden apró ténynek megvan a jelentősége, s minden tettünknek ok-okozati összefüggése van. Weisz doktort az a tudat tölti el erővel, megnyugvással, hogy ebben a hatalmas, beláthatatlan láncolatban az értelmes és becsületes élet megadja az egyén lelkiismeretét és belső békéjét. Amint lassan, feltartóztathatatlanul beteljesedik végzete, egyre többször idézi emlékezetébe a múltat, apró csalódásait, esendőségének természetes következményeit. Miközben mind nyitottabb az elmúlásra, egyre szilárdabban, eltökéltebben jut arra a felismerésre, hogy elmúló életének mégis értelme volt s folytatása lesz, mert amit tehetsége szerint megtett, harmonikusan illeszkedik ebbe az általa elképzelt világrendbe. Ez a tudat ajándékozhatja meg a csendes, szelíd, emberszereteten alapuló belső békességgel és csipetnyi önirónával, mely már-már a bölcselet történetének a halálról elmélkedő nagyjaival állítja őt rokonságba.

Mintha életnek és halálnak ezt az egymást kiegészítő princípiumát, egymásra épülő valóságát hangsúlyozná a regény végkifejlete is: Weisz doktor halálát közvetlenül az a tény okozza, hogy egy újszülöttet kell a világra segítenie. Miközben homályosuló tudata megnyugvással fényképezi az eseményeket, fáradt szíve lassan megszűnik dobogni. A szülőszobában keservesen sír a most született gyermek, mialatt a sokat figyelt csillagok világába költözik nyugodni a megfáradt, öreg orvos.

A hatvanas évek kezdetének egyik legemlékezetesebb, legszebb regényét alkotta meg *Az orvos halálá*ban Fekete Gyula. A kor regényirodalmában megfigyelhető az események újszerű csoportosítására, előadására való törekvés. Felbomlottak az epika hagyományos keretei, a totalitást egyetlen hős életútjának tömör ábrázolása váltotta föl, ami magával hozta a belső monológok gyakori alkalmazását és a

környezetrajz tömörítését. Ebben a vonatkozásban Fekete Gyula alkotása kezdeményezőnek nevezhető, „kitűnő írói ökonómiával dolgozta fel epikus anyagát. — írja Pomogáts Béla — És ezzel a modern magyar próza egy értékes és népszerű műfajának: a kisregénynek a fejlődését mozdította elő."

Már *Az orvos halálának* is fontos eleme volt a tisztázni vágyott múlt, a második világháború pusztításai, emberellenes történései. Fekete Gyula következő regényei ezt a korszakot és a rákövetkező oldódást állítják középpontjukba. Ezek a regények — az *Ezeregyedik esztendő* (1965), a *Csördülő ég* (1967), a *Vallomás hajnalig* (1970), *A fiú meg a katonák* (1972) és a *Mézeshetek* (1975) — nemcsak témaválasztásuk miatt mutatnak rokonságot, hanem azért is, mert ugyanazok a hősök bukkannak fel bennük. Végülis olyan regényfolyamot alkotnak, mely a Parázsó-család egymást követő nemzedékeinek történetét mutatja be, nem részletező alapossággal, hanem egy-egy lényeges metszetet kiragadva a történelem menetéből. Közös bennük az a jellegzetesség is, hogy mindegyik tömören, összefogottan ragadja meg a választott történelmi pillanatot, a kisregénynek azt a gazdaságos fogalmazását, lényegre törését folytatta bennük Fekete Gyula, ami *Az orvos halálát* is jellemezte.

Az *Ezeregyedik esztendő* főalakja Acsay főhadnagy — az Acsay-családról majd a következő regényben megtudjuk, hogy földbirtokosok és a Parázsók közül jónéhányan náluk dolgoznak —, kellemes, látszólag ártalmatlan életművész, akinek egyetlen bevallott célja, hogy valamiképp túlélje az elkerülhetetlen összeomlást. Kalandnak tekinti a front-életet, hajkurássza a nőket, jókat iszik, s igyekszik nem gondolni a holnapra. Ez a holnap azonban állandóan, jól hallhatóan mind közelebb látható torkolattüzek jelzéseivel figyelmezteti, hogy döntenie kellene. Acsayból azonban hiányzik a döntés képessége. Hiába áll elő lelkiismeretként és figyelmeztetésként mellette tisztiszolgája, Kriston — aki ugyanarról a környékről származik, amelyikről ő —, a fiú is csak egyik napról a másikra él, belőle is hiányzik a jövő távlatossága. Egyre szűkebb élettérben ügyeskednek hát mindketten, jóllehet tudják, hogy menekülniük kellene, át kellene állniuk, vagy civilruhába öltözve hazafelé kellene indulniuk, hányódnak tovább, s amikor már-már szembefordulnak a németekkel — Kriston lelövi a gazdáját fenyegető SS-tisztet —, akkor is visszatérnek a csapattestükhöz és kínos hazudozások árán vágják ki magukat nehéz helyzetükből. Végzetüket nem kerülhetik el: az orosz csapatok körülkerítik őket, motoron menekülnek, majd a fiú hátramarad, hogy fedezze a menekülő főhadnagyot, de azt is golyó éri. Acsay utolsó gondolatai ugyanazt az értetlenséget tükrözik, amit egész életvezetése sugallt: „Elszalad a gondolatokkal, annyira érthetetlen volt az egész. Az is, hogy ő itt fekszik, és ezen már nem lehet változtatni, az is, hogy más tovább él, túléli a háborút és örököl és miért van ez így és milyen kényszer, miféle parancs tette azt, hogy ő ide a maga jószántából lefeküdt, és miért... miért... — elernyedtek a gondolatok, s összezavarodtak a fények is, az árnyékok is. Csodálkozás dermedt az arcára, amikor elaludt."

Bár Fekete Gyula *Az orvos halálától* kezdve egyetlen főalak sorsát nagyította ki, az *Ezeregyedik esztendő* néhány kitűnően ábrázolt, jellegzetes mellékalakja miatt is figyelmet érdemel. A regény középpontjában egy hatalmas jelenet áll, melynek

során a vezérkari tiszt bölcs lassúsággal fejtegeti Hitler zsenialitását, a német hadvezetés páratlan ügyességét, melynek révén szűkebb területen vetheti be csodafegyvereit, végső csapást mérve az ellenségre. A könnyen hívő tisztek egyszerre megfeledkeznek a kikerülhetetlen bukásról, felgyúlva ürítik poharaikat a végső győzelemre. Operett-jelenet ez, mint ahogy jellegzetes operett-figura gróf Upor-Bettelheim, a bárgyú gróf is, aki a háború tébolyult körülményei között makacsul őrzi allűrjeit: tragikomikusak a nyilassá vedlett katonatisztek, az újsütetű „testvérek", akik esztelen véráldozataik révén felmérhetetlen felelősséget hordoznak, anélkül, hogy tudatában volnának ennek. Ez a könnyed hangvétel éles ellentétben van a regény alapmotívumával, mely a döntésre való képtelenséget mutatja meg, s azt vési az olvasó tudatába, hogy ez a hajdani vezető réteg törvényszerűen pusztulásra volt ítélve, már korábban vérfrissítésre, „leváltásra" lett volna szüksége, de ezt az esélyt is elpuskázta, amikor ellenállás nélkül tűrte, hogy felelőtlen őrültek vegyék kezükbe a nemzet sorsának irányítását.

Egy ilyen „őrült" lesz a *Csördülő ég* főhőse: „ritkuló hajú, bár eléggé fiatal tanár", Skultéthy Gábor, aki „nyílt paranccsal zsebében" kilép a pártházból, és elindul, hogy átvegye a temető legveszélyesebb oldalát védelmező csapatát. Ezt Acsaynak kellett volna irányítania, ő azonban „lelépett". (Lehet, hogy mégis életben maradt, s a huszonnegyedik órában rájött, mit is kell tennie...?) A temetőben rosszul felfegyverzett, morálisan ingadozó társaság várakozik a „parancsnok testvér"-re, aki bemutatkozásul a fegyelemről és a fegyelmezésről kezd szónokolni. A tanár külsejére is kisugárzik gondolkodásmódjának fellazulása: „beszéd közben állandóan ide-oda ugrált a szeme és nedvesen ragyogott, mint egy alkoholistáé". Történelem szakos volt, és elsősorban szociális meggondolások vezették a nyilasok közé. Fekete Gyula voltaképpen azt akarta bemutatni alakjában, hogyan lesz egy idealista gyilkossá, s a szociális demagógiával részleges hatást tevő úgynevezett nemzeti szocializmus miként vitte csődbe az országot. „Ebben a regényben nem a zászlóaljparancsnok katonai veresége a fontos — írta Faragó Vilmos —, itt egy gondolkodásrendszer, egy *hamis tudat* szenved logikai és erkölcsi vereséget, ezért a regény túl is mutat a puszta történelemkritikán, s parabolaként máig ható figyelmeztetéssé válik."

A parabola azért lehet hatásos, mert Fekete Gyula ebben a regényében kellő mértékkel ellenpontozta Skultéthy alakját: körülötte tisztább fejű menekülők, bujkálók bukkannak fel, s egy önfeláldozó, tiszta leányalak: Parázsó Márti, aki élete kockáztatásával eteti, itatja a mosókonyha önkéntes foglyait. Mártit egykor Skultéthy tanította történelemre, ezért „szolgálattételre" jelentkezik nála, hátha többet tud meg így a „testvér" terveiről. Amikor fény derül szándékaira, őt is a halálra ítéltek közé zárják, de az ítélet végrehajtására már nincs idő, a front keresztülhalad a temetőn. Skultéthyt egyik fegyvertársa lövi le, az élve maradtak pedig ölelkezve köszöntötték egymást, s hozzáláttak a halottak eltemetéséhez. „Ritka pillanata ez a történelemnek, amikor ennyire befejeződhet minden, és minden ennyire előlről kezdhető. De hogy mi fejeződik be csakugyan végleg, és mi kezdődik csakugyan, ami beépül majd az emberi történelembe — ezekben a napokban még senki sem tudta volna megmondani." Hogy Fekete Gyula életben

maradt hősei tisztábban láthassanak, ahhoz további kemény, önkritikus szemlélődésre van még szükségük. Csak ennek a készségnek a birtokában nyílhatnak meg az újnak, s ez teheti lehetővé, hogy öntudatosan, tevőlegesen vehessenek részt az országépítő munkában, ahogy ezt a *Mézeshetek* hősei teszik.

A *Vallomás hajnalig* hatalmas, tisztázó monológ keretében mutatja be egy szegényparaszti sorból származó katonaember öntudatra ébredését. A kisregénynek jóformán nincsen cselekménye, ketten ülnek a siralomházban: a katona, akit bujkálás közben elfogtak, és egy zászlós, aki egész éjjel hallgatja vallomását. Ez a cselekménytelenség azonban nem gátja annak, hogy a regényből hitelesen táruljon fel egy egész korszak életérzése, melynek lényege a „fortélyos félelem" jelenléte, hatalma volt. A történet narrátora, a halálraítélt katona is beleszületett abba a rendszerbe, melyet a rettegés igazgatott, s hosszú időnek kellett eltelnie addig, míg tudata peremén felsejlett, hogy radikálisan kell szakítania mindazzal a rosszal, melyet a hozzá hasonló módon kiszolgáltatottak változtathatatlan hagyománynak éreztek. Kiszakadási kísérlete nem járt eredménnyel: a nyilasok elfogták, s az egykori — immár hadnaggyá emelkedett — őrmester dönt élete s halála fölött, aki már újonc korában megérezte, hogy ez a fiú különbözik a többiektől, mert szabad akarata van. Az ítélet nem lehet más: halál. Miközben a zászlós továbbindulhat elveszített zászlóalja után, a katona komótos mozdulatokkal ássa a maga s a vele elfogott bajtársa sírját, aki ebben a tragikus pillanatban megtagadja alkalmi szövetségüket. A hadnagy még ebben a végső pillanatban is gúnyolódik, s ekkor a katona kezében villan az ásó, lövések dördülnek, a baka összeesik, a hadnagy arcát elönti a vér.

Látszólag minden befejeződött, a tragédiát nem lehet feltartóztatni. A természet azonban rácáfol az ember által teremtett rosszra: „Kapaszkodott a nap fölfelé, tündöklő fénnyel, de még hideg fénnyel. Ott gyöngyözött még a harmat a gyenge fűszálakon. Szellő borzongatta a búzavetést, madarak csivogtak, bogarak dönögtek az ágyúdörgés szüneteiben, s az öreg fán nesztelenül duzzadt a rügy. A természet — teljes közönnyel az embersors iránt — tette a dolgát, készülődött a megújulásra."

Fekete Gyula regényeit láncszerűen fogják egybe a befejezések, melyek jelképes értelmezést adnak a történetnek, s egyben előrenyújtják ágaikat a jövő felé. Itt, a *Vallomás hajnalig*ban a közönyös természet megújulása emberi mértékkel mérhető: az áldozattá lett katona sorsa azt sejteti, hogy a szellem immár kész a megújulásra, a tisztább, harmonikusabb életeszmény befogadására. E felé a gondolkodásában, életkereteiben is új világrend felé indul el egy tisztaszívű gyermek is *A fiú meg a katonák*ban. S itt is jelképes a befejezés: a fiú — tíz-tizenkétévesforma parasztgyerek, a legifjabb Parázsó — átlép az orosz katonák őrizte sorompón, visszanéz, s akkor látja a feliratot: MAGYARORSZÁG. Vándorútja véget ért, s mint a mesék legkisebb fia, hazatalált.

Fekete Gyula nem egy ifjúsági regényt írt; *A fiú meg a katonák* lehetne akár határeset is, ha az a világ, mely tisztának, áthatolhatónak, olykor illuzórikusnak látszik a gyermeki tudatban, nem lenne iszonyatos. A háború végnapjaiban indult el otthonából, talán a kalandvágy sarkallta. Végül egy ismeretlen család segíti át az

osztrák határon, és sodródik a menekültek áradatával, akik ugyanúgy nem sejtik, hol lesz útjuk végpontja, hol nyerhetnek megnyugvást, hol lelhetnek igazi otthonukra. A fiú — aki majd a *Mézeshetek*ben ér vissza falujába — azonban sejti, hogy merre kell indulnia. Míg a többiek, a felnőttek, a bűnösök és bűntelenek Nyugat felé haladnak, ő visszafelé veszi útját, oldalzsákjában összeszerzett kincseivel, lommal és kacattal, kóbor kutya társaságában. Tisztasága és bűntelensége mindvégig jótékonyan védelmezi: szeme láttára hullanak el az emberek, gépek oldják ki bombaterheiket, neki azonban a haja szála se görbülhet meg, mert ismeri az utat.

A *fiú meg a katonák* kalandregény, de ennek a kalandnak a főhőse bár gyermek még, nagyon komoly, megszívlelendő példát ad hűségből. Útjában azt mutatja meg Fekete Gyula, hogy mindenki elérheti otthonát, ha felül tud emelkedni a pillanat ellentmondásain, és szívébe írva őrzi a tiszta, nemes eszményeket. Ezeknek jegyében kezdenek majd munkálkodni — immár az új világban — a *Mézeshetek* főszereplői, Parázsó Piros és Feri.

A *Mézeshetek* műfaja szerint naplóregény. Parázsó Piros kusza bejegyzéseiből ismerhetjük meg az útkezdés nehézségeit. A lány először nővéréhez költözik, hamar felismeri azonban, hogy annál nem lehet otthona, kettejük életszemléletét szakadék választja el. Piros annak a nemzedéknek jellegzetes képviselője, mely majd a népi kollégiumokban fejleszti tudását, s világhódító szenvedéllyel veti magát az új világ áramába. Feri az öntudatos, dolgát tevő és tudó fiatal kommunista értelmiségi példája. Kettejük kapcsolatában, egymásra találásában mintha visszasejlenék Szabó Dezső *Az elsodort falu*jának tanítása: a régi, megfáradt vért fel kell frissíteni, mert csak így alakulhat ki az új nemzedékekben az életalakító lendület, a mindent lebíró akarat. Piros és Feri nem rendkívüli hősök ugyan, de az író kezdettől megajándékozza őket a tisztán látás adományával, nehézségek csak azért adódnak életükben, hogy legyőzzék azokat, mert újra meg újra erőt merítenek a szegények közösségéből és az eszme sugárzásából. Nincsenek ünnepnapjaik, pontosabban minden hétköznapjuk ünnep is egyben: kisebb és nagyobb diadalok sora. Szemük láttára, az ő tevékeny részvételükkel következik be az életnek és a tudatnak az az átformálódása, amelyről sejtett már valamit a *Vallomás hajnalig* katonahőse, melynek hívását érezte *A fiú meg a katonák* gyermekalakja, de amely mostanra lett kézzel fogható, alakítható valóság, olyan történelmi tény, amely korábban csak a remény szintjén jelent meg mint elmosódott álomkép.

Piros akkor fejezi be a naplóírást, amikor érzi, hogy gyermeke lesz. Amit leírt, okulása lehet a következő nemzedéknek. De — erre tanít a befejezés — ennek a nemzedéknek a gyakorlat munkájával, a megőrzött eszmények példájával kell igazán otthont teremtenie, amelyben békességben fejtheti ki legjobb adottságait.

Fekete Gyula regényfolyama így végződik ugyanabban a gondolatban, amelyet szenvedélyes és nagyhatású elméleti írásaiban és tárcáiban is újra meg újra megfogalmazott. Képzeletében egy számában, teherbírásában is nagy lélekszámú, fiatalokból álló generáció képe sejlik fel, mely öntudatosan veheti birtokába azt az országot, mely néki rendeltetett.

*Kiadások*

Májusfa. 1952. — Eszmélet. 1953. — Kati. 1953. — Bulgáriai emlékek. 1954. — Vér és korom. 1954. — Ismerősök. 1955. — A kék sziget. 1959. — A fiatalasszony. 1960. — A falu szépe. 1961. — Kincskereső Pipitér. 1961. — A hű asszony meg a rossz nő. 1963. — Az orvos halála. 1963. — Szerelmesek bolygója. 1964. — Ezeregyedik esztendő. 1965. — Lányszöktetés. 1966. — Csördülő ég. 1967. — Vallomás hajnalig. 1970. — Éljünk magunknak? 1972. — A fiú meg a katonák. 1972. — Mindene megvan? 1973. — Egy korty tenger. 1974. — Trisex. 1974. — Mézeshetek. 1975.

*Irodalom*

*Tóth László:* Fekete Gyula: Májusfa. ÚH 1953. 1. sz. 45. — *Illés Endre:* A népszínmű zsákutcája. Fekete Gyula: Kati. Csill 1954. 503—505. — *Falus Róbert:* Fekete Gyula: Vér és korom. Csill 1955. 477—478. — *Gyurkó László:* Fekete Gyula: Ismerősök. IÚ 1956. 28. sz. — *Mátrai-Betegh Béla:* Fekete Gyula: Májusi felhők. MűvN 1956. 22. sz. — *Fábián Katalin:* Fekete Gyula: A fiatalasszony. Kort 1961. 3. sz. 109—110. — *Martinkó András:* Fekete Gyula: A falu szépe. ÚÍ 1961. 7. sz. — *Katona Éva:* Házasság, hűség, életcél. ÉI 1963. 50. sz. — *B. Nagy László:* Jeltelen élet? Fekete Gyula: Az orvos halála. ÉI 1963. 22. sz. és *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966. 368—370. — *Sipos István:* Fekete Gyula: Az orvos halála. Kr 1963. 1. sz. 57—59. — *Dersi Tamás:* Tűnődés a tálentumról. Fekete Gyula regényeiről. ÚÍ 1964. 601—605. — *Kelemen János:* Irónia és fantasztikum. Fekete Gyula: Szerelmesek bolygója. ÉI 1964. 21. sz. — *Somlay Szabó József:* Fekete Gyula: Az orvos halála. Kort 1964. 1. sz. 156—157. — *Széles Klára:* Fekete Gyula regényei. Kr 1964. 8. sz. 48—53. — *Bokor László:* Fekete Gyula: Ezeregyedik esztendő. Nszab 1965. júl. 15. — *Nacsády József:* Fekete Gyula. Ttáj 1965. 565—569. — *Pomogáts Béla:* Fekete Gyula: Ezeregyedik esztendő. Kr 1965. 8. sz. 56—57. — *Szabó György:* A társadalmi felelősségtudat regénye. ÉI 1965. 23. sz. — *Fábián Katalin:* Fekete Gyula: Lányszöktetés. Kr 1966. 6. sz. 58—59. — *Illés Béla:* Fekete Gyula: A kék sziget. *I. B.:* Pipafüst mellett. 1967. 454—458. — *Bata Imre:* Fekete Gyula: Csördülő ég. Kr 1968. 7. sz. 60—62. — *Bozóky Éva:* Beszélgetés Fekete Gyulával. Ktáros 1968. 102—108. — *Faragó Vilmos:* Hidak. ÉI 1968. 3. sz. — *Földes Anna:* Hétköznapi hősköltemény. *F. A.:* Húsz év — húsz regény. 1968. 336—355. — *Szabó B. István:* Fekete Gyula: Csördülő ég. Nszab 1968. febr. 9. — *Kőszeg Ferenc:* Fekete Gyula „comedie de guerre"-je. Kort 1969. 310—313. — *Varga Domokos:* Az Élet és Irodalom látogatóban Fekete Gyulánál. ÉI 1970. 32. sz. és Látogatóban. 1971. 317—324. — *Görömbei András:* Fekete Gyula: Vallomás hajnalig. Kr 1971. 6. sz. 57—58. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Fekete Gyula: Vallomás hajnalig. Nszab 1971. febr. 16. — *Horpácsi Sándor:* Történelem és moralitás. Napj 1971. 6. sz. 10. — *Iszlai Zoltán:* Fekete Gyula: Vallomás hajnalig. Kort 1971. 1991—1992. — *Kis Pintér Imre:* Gondolatok az emberségről. ÉI 1971. 6. sz. — *Andorka Rudolf:* Írók és tudomány. Vság 1972. 8. sz. 93—97. — *Csűrös Miklós:* Fekete Gyula: Vallomás hajnalig. Je 1972. 1. sz. 86—88. — *Gáll István:* A háború gyerekszemmel. MH 1972. nov. 25. — *Kis Pintér Imre:* A háború és a kisfiú. ÉI 1972. 50. sz. — *Koroknai Zsuzsanna:* Merre van előre? Megjegyzések egy dokumentumkötethez. Vil 1972. 612—615. — *Maróti Lajos:* Két tanulmányról. Kort 1972. 1320—1322. — *Molnár Zoltán:* Az ismeretlen társadalom. ÉI 1972. 25. sz. — *Pozsgay Imre:* Értekezés a módszerről. Nszab 1972. júl. 2. — *Sipos Gyula:* Éltek maguknak? Nszab 1972. júl. 26. — *Takács Péter:* Fekete Gyula: Éljünk magunknak? Alf 1972. 12. sz. 73—74. — *Vági Gábor:* Fekete Gyula: Éljünk magunknak? Kr 1972. 7. sz. 22—23. — *Bata Imre:* Fekete Gyuláról. Napj.1973. 12. sz. 12. — *Koroknai Zsuzsanna:* Hol az igazi zsákutca? Vil 1973. 249—252. — *Tüskés Tibor:* Kevés a gyerek — sok a gond. ÚÍ 1973. 4. sz. 124—127. és *T. T.:* Mérték és mű. 1980. 281—284. — *Bányai Gábor:* Csupán a viharért... Fekete Gyula: Egy korty tenger. Kr 1974. 9. sz. 28., 12. sz. 30—31. — *Cseri Péter:* Fekete Gyula: Egy korty tenger. MH 1974. jún. 15. — *Faragó Vilmos:* Egy korty beltenger. ÉI 1974. 27. sz. — *Gondos Ernő:* Mérlegelve. Nszava 1974. júl. 14. — *E. Nagy Sándor:* A fiú meg a katonák. Alf 1974. 1. sz. 72—73 — *Pomogáts Béla:* Fekete Gyula írói pályája. Fo 1974. 5. sz. 91—94. — *Tamás István:* A jelenségtől a lényegig. Nszab 1974. jan. 8. — *Balipap Ferenc:* Fekete Gyula: Mézeshetek. Je 1975. 1047—1048. — *Balogh Ernő:* Fekete Gyula: Egy korty tenger. Alf 1975. 1. sz. 65—67. — *Juhász Béla:* „Minden napunk történelem." Fekete Gyula újabb regényeiről. Napj 1975. 12. sz. 10. — *Szász Imre:* Könyvespolcom. Fekete Gyula:

Mézeshetek. MH 1975. máj. 29. — *Oltyán Béla:* Több korty valóság. Napj 1975. 8. sz. 10. — *Tamás István:* Fekete Gyula: Mézeshetek. Kr 1975. 6. sz. 29. — *Varjas Endre:* A szerelem utópiái. ÉI 1975. 26. sz. — *Zappe László:* Egy életforma példája? Nszab 1975. júl. 15. — *Ablonczy László:* A Parázsók éposza. Fo 1976. 2. sz. 90—91. — *Balogh Ernő:* Fekete Gyula: Mézeshetek. Alf 1976. 2. sz. 88—89. — *Mezei András:* Megkérdeztük Fekete Gyulát, nem fél-e attól, hogy az írók csak politikusnak, a politikusok csak írónak tartják? ÉI 1976. 50. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük. 1982. 118—123. — *Pomogáts Béla:* A köznapi ember. Fekete Gyula: Az orvos halála. *P. B.:* Regénytükör. 1977. 206—212. — *Illés László:* Közírónak lenni ma Magyarországon. Nszab 1978. júl. 28.

## SZÁSZ IMRE
## (1927)

Budapesten született, Kaposvárról került az Eötvös Kollégiumba. Tanulmányainak elvégzése után a Franklin, majd a Szépirodalmi Könyvkiadó lektoraként dolgozott. Később az Új Tükör szerkesztőségének munkatársa volt.

Szász Imre a szépírói mesterséget a határterületek felől hódította meg. Mindössze huszonhatéves volt, amikor megjelent első műve, a nagy közönségsikert és irodalmi díjat is hozó *Szól a síp* (1953). A következő két könyv, a *Vízparti kalauz* (1958) és a *Horgászbottal írtam* (1962) az író vízparti élményeinek, horgásztörténeteinek gyűjteménye. Kellemes, szórakoztató olvasmány mindkét mű. Sok a kitűnő részmegfigyelés, s már itt is megmutatkozik az író alakteremtő készsége, szituációteremtő képessége. Figyelemreméltó nemkülönben stílusának pontossága, fegyelme, hajlékonysága. „Jó könyv a *Horgászbottal írtam* — írta egy későbbi kritikában Béládi Miklós. — De mégiscsak melléktermék, semmi több."

Hogy az 1956-ot követő években éppen ezek a — témájuknál fogva — társadalmon-kívüli, a természetben menedéket kereső írások jelentek meg Szász Imrétől, az nyilván nem véletlen. Pedig 1959-ben elkészült már az a regénye is, amelyben az író egy egész korszelet értelmiségének közérzetét, hangulatát fogalmazta meg: — ez a könyv a *Gyertek este kilencre*. Talán máshogyan alakul Szász Imre pályája, ha a mű kellő időben lát napvilágot, s megfelelő visszhangot kap. Így, a körülmények miatt az írói pálya törést szenvedett, s következetlenséget mutat; az 1967-ben megjelent *Felhőfejes* később született, mint az ezt követő *Gyertek este kilencre*, amelyet, ha megírásának idején jelenik meg, bizonyára az úttörő prózakísérletek között tartanánk számon. A regény azonban megírása és megjelenése idejétől függetlenül is értéket képvisel. Olyan időszakról ad szubjektív képet, amely ma már lassan történelemmé válik: az ötvenes évek végéről. Az értelmiség nagy részét depresszió, kiábrándulás bénítja; céltalanság, reménytelenség, válsághangulat lett úrrá a harmincasok, a már nem egészen fiatalok nemzedékén, s ezt jeleníti meg regényében Szász Imre. „A regény szombat éjszakája a helyzet drámaian sűrített képe, a tehetetlenség és a kitörésvágy küzdelme, mely egyelőre belefullad a narkózis nihiljébe: az alkoholmámorba és az érzéki szenvedélybe" — írta kritikájában Bodnár György.

Az író nehéz, csaknem lehetetlen feladatra vállalkozott, amikor úgy akarta megírni ennek az időszaknak a közérzetét, hangulatát, hogy kívülrekesztette a társadalmi-politikai összetevőket, s csak a szereplők magánéletére, privát létükre koncentrált. A problémák így — s persze maga a válsághangulat — túlságosan is általános megfogalmazást kapnak; vagy pedig a magánélet buktatóiban, válságaiban nyernek magyarázatot, s ez nem mindig kielégítő. Ezt azonban az írótól számonkérni — mint azt a korabeli kritika is tette — a korabeli lehetőségek és korlátok ismeretében — nem volna jogos. S noha nem hibátlan mű a *Gyertek este kilencre*, őszinte nemzedéki önvizsgálatként, s hiteles kordokumentumként olvashatjuk.

A mű narrációs szerkezetét kétszeresen is az emlékezés folyamata határozza meg: A regény fiktív elbeszélője és a regényvilág közti *időbeli* távolságot az *Epilógus* teremti meg — mely három évvel későbbi állapot időpontjából tekint vissza a regény által elbeszélt cselekmény- és eseménysorra. Ez a távolság egyúttal szemléletbeli távolságtartást, rálátást is eredményez. Az emlékezés második rétegét az egyes szereplők belső monológ-szerűen előadott, személyes múltjukat felidéző történetei alkotják. A regény tulajdonképpeni cselekménye igen sovány, a baráti összejövetel apró mozzanataiból — evés, ivás, tánc, beszélgetés, udvarlás, szerelmi együttlét — tevődik össze. Nem is a szereplők személyisége, tettei a fontosak, hanem az a szellemi közeg, mentalitás-struktúra, amelyet együttesük képvisel és jelenít meg. A visszaemlékezések — melyek csak formálisan belső monológok, tulajdonképpen egy fiktív elbeszélő által előadott eseménysorok — kulcsot adnak a jelenhez: megmagyarázzák a szereplők viselkedését és az abban kifejeződő lelkiállapotot. Nem véletlen, hogy az író részletesebben indokolja a szereplő nők viselkedését, cselekedeteit: az ő ambícióik elsősorban a család, a gyermek, a szerelmi boldogság körül forognak, s így motivációrendszerük a magánélet síkján is meggyőzően kibontható. A férfiak számára mindez csak másodlagos: az ő egzisztenciájuk alappillérei a tehetség, az érvényesülés, a munka, a siker — ezekről a motívumokról azonban csak jelzésszerű ismereteket közöl az író —, vagy szintén a magánélet eseményeivel érvel.

Az éjszaka folyamán kétszer is felvillan a szereplők előtt a tragédia lehetősége. A vendégségbe véletlenül belecsöppent keramikus — látványos gesztusként — az első emeleti ablakon készül kilépni, hogy megváljon az élettől. Játszik a tragédia lehetőségével a szerelmi sikereit élvező Géza is, aki az alkalmi éjszakai partnerrel, majd a feleségével is elhiteti, hogy nem egy kutyát, hanem egy öregasszonyt gázoltak halálra a néptelen éjszakai utcán. A játék folytatódik az uszodában, ahol a társaság az éjszakai kábulatot próbálja kimosni a fejéből, s itt kishíján valóban bekövetkezik a tragédia: a sértődött, sikertelen Lipinek majdnem sikerül vízbefojtania az est házigazdáját, aki nála kevésbé jó képességű, ám jól helyezkedő, sikeres és jól szituált.

Az igazi tragédia csak később következik be — ám erről csak az epilógus néhány félmondatából értesülünk: az egyik résztvevő, Lucy, Géza hajdani alkalmi partnere öngyilkos lett. A regényidő három évet ugrik: a hatvanas évek elején járunk; s hőseink külföldön, véletlenül találkoznak össze. Az időbeli rálátást tehát még a földrajzi távolság is felerősíti. A táncos, részeges éjszaka végérvényesen múlttá vált — nemcsak a szereplők, de az elbeszélő tudatában is, aki — mint azt a kritika felrótta — a történetben nem tudott kellőképpen ironikusan tekinteni hőseire. Ám három év múltán már hősével együtt mondhatja: „Nem tudom, emlékszel-e rá, mindenki bepiált, és elkapta a jónépet a mélabú. Térdig gázoltunk a melankóliában."

A lehiggadás, az életutak rendeződése, véglegesedése nemcsak az egyének életében bekövetkezett, az életkor által motivált változás, hanem jele, illetve következménye az ország viszonylagos normalizálódásának, konszolidációjának is. Az író néhány jelzéssel vázolja fel a hőseinek sorsában bekövetkezett

változásokat. Úgy tűnik, hogy az élet egyes esetekben igazságot szolgáltat az arra érdemeseknek, hiszen Géza, a „bukott vegyész" épp Milánóban volt egy kongresszuson; Pista, a hajdan jelentéktelen figura pedig Kossuth-díjat kapott...

A *Gyertek este kilencre* a válság és útkeresés regénye, az életpálya kezdetén álló fiatal értelmiségiek „Sturm und Drang"-jának szuggesztív, érzelmileg erősen átélt megfogalmazása. Az író következő — bár a megjelenés sorrendjét illetően azt megelőző — regénye, a *Felhőfejes* is ezen a nyomon halad tovább. Hőse már túl van a pályakezdésen, a férfikor delén álló elismert, megbecsült szakember — boldognak azonban nem boldog. „Az illúziók regénye — írta róla Béládi Miklós —, vagy helyesebben, az elveszett illúzióké, tárgyilagos stílusban előadva..."

A felnőttkor rögös útjait járó apa figurája tehát némiképp folytatása a *Gyertek este kilencre* hőseinek. Ám a beérkezés érett és termékeny korszaka helyett a hőst ismét az átmenetiség állapotában találjuk. A főhős családi élete felbomlott, család és otthon nélkül hányódik; s a regény kezdetén éppen közös vakációra, szabadságra indul serdülő kislányával. A regény epikus szála az utazás eseményei mentén húzódik; a cselekmény tehát lineáris, s ennek az előrehaladásnak földrajzilag is bemérhető állomásai a Budapest és a hős szülővárosa közti útvonal. Az út során megváltozik az apa és lánya közti viszony, végérvényessé válik az, ami az út elején még csak sejthető volt: a kislány önálló emberré érik, s becsukódik az őt természetszerűleg birtokának, sajátjának tekintő felnőtt szülő előtt. Ez az eltávolodás a szülő számára az öregedés kezdete is; az apa, noha még sikerei vannak fiatal lányoknál is, már fáradt ahhoz, hogy learassa hódítása gyümölcsét. Valami elkezdődik, s valami visszavonhatatlanul véget ér a regényben: a fiatalság. Az író finoman, érzékenyen és sok kitűnő megfigyeléssel bontja ki a regényhősök pszichológiájának, fejlődésrajzának ezt az egymással ellentétes irányú mozgását.

A regény a nagy tervek, vágyak illúzióvá válásának folyamatát is érzékelteti: emlékeztetve egy kicsit Karinthy: *Találkozás egy fiatalemberrel* című írásának alapszituációjára is. A hőst már nem hevíti az igazságszomj, a lelkesedés; — rezignált és megalkuvásra hajlamos, mert tudja, hogy nem mindig lehet és érdemes harcolni valódi vagy vélt igazáért. Tudomásul veszi a társadalom nem mindig korrekt játékszabályait — s próbálja azokat a saját javára is fordítani. S az, hogy helyzetét tisztán látja és morálisan is értékeli, enyhe cinizmusra enged következtetni. „Élveztem a saját undokságomat, élveztem, hogy most én vagyok felül, és én tarthatom magam elé a törvényt mint szuronyt, ha akarom. Az nem bántott, hogy mind a ketten egy személyes párviadalban, hitványul használjuk a törvényt, hiszen nem én választottam a fegyvert, én csak kicsavartam az ellenfél kezéből. De azt is tudtam már, hogy a fegyvert megalkuvó módon földre fogom dobni, mert nincs kedvem a további csatához..."

Amit nem sikerült megvalósítani a *Gyertek este kilencre* című regényben, itt mindvégig jól érvényesül: az ironikus távolságtartás az író és hőse között, amelyet a hős minduntalan feltörő, olykor kesernyés önirónia eredményez.

Az út vége, a megérkezés az elvesztett gyerekkor, az ártatlanság korának megtalálása is. De ez a rátalálás sem hoz megnyugvást a főhősnek. A szülői ház ugyan a régi, s szülei is szeretettel fogadják — ám viszonyukban már több a korlát, a

lappangó ellentét, mint az összekötő kapocs. A gyerekkor szimbolikussá nagyított színhelye, a régi homokbánya, melyet lányának mindenáron meg akar mutatni, nevetségesen kicsire zsugorodott; a gyerekkor végérvényesen tűnt el a semmibe. „Néztem a gödröt, unalmas és idegen volt, mintha még sohasem láttam volna." — ez a szomorkás, kiábrándultan tárgyilagos akkord zárja a regényt.

Az író hat éves szünet után jelentkezett új kötettel: a *Száraz martini koktél* (1973) egy hosszabb amerikai tartózkodás eredménye. Szász Imre egy tarka nemzetközi írótársaságban töltött néhány hónapot, ösztöndíjasként — majd beutazta fél Amerikát. A könyv ezeket az élményeket meséli el — igen szórakoztatóan, érdekesen és könnyed, olvasmányos stílusban. A könyv első része a nemzetközi társaság viszonylatrendszereit, apró eseményeit, jellegzetes alakjait mutatja be — a Szász Imrénél megszokott kitűnő pszichológiai érzékkel és megfigyelőkészséggel. A második rész az utazás naplószerű leírása — ez inkább emlékeztet útinaplóra, míg az első rész műfaja kisregény is lehetne. A könyv erénye: tudatosan vállalt szubjektivitása és szemléletének frissesége. „Nem akartam én ebben a könyvben felfedezni Amerikát, hiszen felfedezték már mások, s manapság is minduntalan felfedezik. Közelebb járnék az igazsághoz, ha azt mondanám, hogy magamat akartam felfedezni, egy számomra nagyon idegen világ ha nem is laboratóriumi, de nem is egészen természetes körű élményei között — az a puszta tény, hogy zsebemben volt a budapesti repülőjegy, hogy bármikor felülhetek a TWA gépére s hazajöhetek, eleve elválasztott a bennszülöttektől, akikkel együtt éltem. Remélem, hogy az ÉN, akit kerestem, mégis többet képvisel önmagánál: egy bizonyos alkatot, korosztályt, földrajzi és nemzeti hovatartozást is." — írja az író a *Száraz martini koktél*ról. Amerika — s egy kicsit a nagyvilág — valóban az író középeurópaiságának és magyarságának a tükrében jelenik meg; s ezzel egyidejűleg Magyarország is megjelenik a nagyvilág tükrében.

Szász Imre érzékenyen és ritka éleslátással jellemez egyes figurákat, — s ezen keresztül érzékeltetni képes különböző viselkedés- és mentalitás-struktúrákat, különböző társadalmak egymástól hol elütő, hol egymásra emlékeztető szokásrendszereit. Könnyed elegancia, szellemesség, irónia, nyitottság és problémaérzékenység jellemzik a *Száraz martini koktél*t, melyről joggal írta egyik kritikusa, hogy remek olvasnivaló.

Nemcsak ez a színes, kaleidoszkópszerű élménybeszámoló született amerikai útjának élményeiből, hanem az *Áldozatok* (1975) című drámája is, amely 1975-ben jelent meg könyvalakban. A téma: egy nyugati diplomata elrablása — aktuális politikai ihletésről tanúskodik. Szász Imre nem az ítélőbíró szerepében jelenik meg — az elrabolt, idős diplomata nem egyértelműen negatív társadalmi jelenség —, mint ahogyan a terrorista fiúk is végső soron áldozatok, méghozzá a fennálló hatalom, rendszer áldozatai — ahogyan azt a befejezés váratlan csattanója is érzékelteti. Naiv, elvakult vagy okos, de korlátolt gyerekek, fiatalok Szász Imre terroristái, akik hiszik, szinte vallásos hittel, hogy emberrablással, erőszakkal meg lehet váltani a világot. Keresztnevük is a megváltó-szerepre utal, hiszen Jézus és az apostolok neveit kapták az írótól. „. . . a fiatalok még tele voltak vad indulatokkal, erőszakvággyal, anarchikus álmokkal és változtatni akarással — írta Szász Imre

amerikai tapasztalatairól. — Igaz, „forradalmi mozgalmaik jó része akkoriban nagyon is a középosztályra támaszkodott, s az is igaz, hogy e mozgalmak legerőszakosabb megjelenési formájukban vonzották magukhoz a paranoiásokat és lelki sérülteket, de tagadhatatlan, hogy a legkülönbek egy része is ott talált keretet és megfogalmazást a maga nyugtalanságának, jobbra vágyásának."

A bonyolult alapszituációt, melyre a dráma konfliktusa épül, még egy feszültségforrás színezi: fogoly és fogvatartóinak nemzedéki különállása. Fiatalság és öregség ellentéte, ellenkező magatartás- és viselkedésmódozatai majd minden Szász Imre-műben feltűnnek; a fiatalság spontán önértékét az idősebbek szerzett, mesterségesen konstruált értékekkel próbálják meg kompenzálni. Az elrabolt nagykövet ráadásul saját fiát is a terroristák között találja; a fiatalság tehát — származástól függetlenül — maga után vonja a lázadás, a szembeszegülés magatartásformáit, míg az öregség a konformizmusnak megfelelő állapot. Szász Imre alakjait azonban nemcsak életkoruk jellemzi: valamennyien jól egyénített figurák, jellegzetes vonásokkal megrajzolt típusok. Maga a dráma jól szerkesztett, hatásos mű; a szituáció teremtette feszültséget az írónak mindvégig sikerül megőrizni; élet és halál kockázatát, a megmenekülés lehetőségét az utolsó pillanatig fenntartja.

Szász Imre nemcsak karcolatokat, elbeszéléseket, regényeket, drámákat és útirajzokat írt; kritikusként és esszéistaként is magas színvonalon művelte műfaját. Érdeklődése elsősorban az angolszász irodalmak felé vonzza; erről a területről kerülnek ki hézagpótló, a modern irodalom megismerését is elősegítő prózafordításai is.

*Kiadások*

Szól a síp. 1953. — Basa. 1956. — Vízparti kalauz. 1958. — Horgászbottal írtam. 1962. — Kisanna Kertországban. 1962. — Maszat és társai. 1963. — Kisanna Erdőországban. 1965. — Felhőfejes. 1967. — Gyertek este kilencre. 1969. — Száraz martini koktél. 1973. — Áldozatok. 1975. — Háló nélkül. 1979.

*Irodalom*

*Koczkás Sándor:* Szász Imre: Bottyán. ÍÚ 1953. 18. — *Zsikó Gyula:* Három történelmi regény. Szász Imre: Szól a síp. Dtáj 1953. 6. sz. 77—80. — *Mesterházi Lajos:* Szász Imre: Vízparti kalauz. ÉI 1959. 13. sz. — *Lengyel Balázs:* Szász Imre: Kisanna Kertországban. ÉI 1963. 10. sz. — *Béládi Miklós:* Szász Imre: Felhőfejes. Kr 1967. 11. sz. 65—67. és *B. M.:* Érintkezési pontok. 1974. 563—571. — *Faragó Vilmos:* Hogyan készül a regény? Szász Imre: Felhőfejes. ÉI 1967. 37. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 116—119. — *Bodnár György:* Keserű önvizsgálat. Szász Imre: Gyertek este kilencre. ÚÍ 1970. 5. sz. 108—110. és *B. Gy.:* Törvénykeresők. 1976. 458—462. — *Csűrös Miklós:* Szász Imre: Gyertek este kilencre. Je 1970. 1049—1051. — *Szabó B. István:* Egy életforma regénye. Nszab 1970. febr. 26. — *Tábor Ádám:* Egy emberöltő éjszakában. ÉI 1970. 10. sz. — *Márkus Béla:* Szász Imre: Gyertek este kilencre. Alf 1971. 1. sz. 84—85. — *Lengyel Péter:* Műfordítók műhelyében. ÉI 1973. 43. sz. — *Faragó Vilmos:* Amerikai zsákmány. ÉI 1974. 5. sz. — *Fenyő István:* Szász Imre: Száraz martini koktél. Kort 1975. 664—665. és *F. I.* Figyelő szemmel. 1976. 435—448. — *Kemsei István:* Szász Imre: Száraz martini koktél. Kr 1974. 8. sz. 26. — *Lázár István:* Szász Imre: Száraz martini koktél. ÚÍ 1974. 4. sz. 118—119. — *Vajda Miklós:* Az író arcképe lézengő idegen korából. Nagyv 1975. 465—467. — *Koltai Tamás:* Poltikai kirakósjáték. ÉI 1976. 11. sz. — *Erki Edit:* Szász Imre: Háló nélkül. Kr 1979. 6. sz. 30.

*Molnár Zoltán* (1920) érett fejjel választotta az írói hivatást. Műveiben sosem lett hűtlen az őt fölnevelő környezethez. Személyes élményeinek valóságfedezetével ábrázolja regényeiben és elbeszéléseiben a falu küzdelmekkel teli életét, a gyári munkások világát. Szerinte az író legfőbb erénye a valósághűség: „Meggyőződésem, hogy az igaz történetek a legérdekesebbek, miként az élet is érdekesebb mindannál, amit csak kitalálni lehet" — vallja.

Első kötete, az 1953-ban megjelent *Félegyházi képek* személyes kutatómunka és riportok nyomán összeállított anyagában a kiskunsági város történetét vázolta fel megszületésének pillanatától kezdve. Elbeszélgetett a húszas-harmincas évek agrármozgalmainak tanúival, és vallomásaik alapján keresztmetszetet rajzolt a város letűnt társadalmáról. Bemutatta a település megváltozott arculatát; szembeállítva az egykor elmaradott kis mezőváros képeit a közelmúlt dinamikus fejlődésének eredményeivel.

A *Fegyver ropog a Buzsorán* (1956) című regény megírását is hosszas és alapos anyaggyűjtés előzte meg. Felkereste az 1944-es kárpát-ukrajnai partizánharcok még élő résztvevőit, és az elbeszéléseikből kikerekedő történetet formálta dokumentum-hitelességű irodalmi anyaggá. Szökött magyar honvédek, egységüktől elszakadt szovjet katonák partizáncsoporttá szerveződését és a fasisztákkal vívott elszánt küzdelmük történetileg hiteles krónikáját írta le. A Rákóczi-egység katonai sikerei mellett a ruszin parasztlakosság elismerését és barátságát is kivívta helytállásával. „A buzsorai magyar partizánok nehéz időkben, a nemzeti szégyen óráiban hősiesen harcoltak népünk becsületéért" — írja a szerző regénye utószavában.

A partizánharcok romantikáját idézi fel az *Egy vöröskatona emlékei* (1962) című kötetben megjelent két kisregény is (*Egy vöröskatona emlékei*; *Út a hegyekbe*). Az egyes szám első személyben elmondott történetek bővelkednek az izgalmas kalandokban, vakmerő hőstettekben. Egyszerű, emberséges alakjaiban a háború népi származású közkatonáinak állított emléket.

*A tizenharmadik leány* (1963) mai környezetben játszódó regény; munkásfiatalok mindennapjainak derűs oldaláról, vidám csínytevéseiről írt nagy szeretettel.

1944. március 19-nek, e gyászos emlékezetű napnak a történetét dolgozta fel következő könyvében (*Egy márciusi nap*, 1965). A feszes tempójú, izgalmas regény huszonnégy óra eseményeibe sűrítve mutatja be a nehéz történelmi próba elé állított ország kétségeit, félelmeit, várakozásait. A súlyos mulasztásokkal terhelt, cselekvésre képtelen uralkodó osztályok helyett a történet munkáshősei vállalják magukra az aktív ellenállás kockázatát.

A háború vége felé, 1944 őszén két kiskatona megszökik alakulatától, és életveszélyes kalandok sorából megmenekülve küzd foggal-körömmel a túlélésért (*Ulti a halállal*, 1968). Az író e regényében is sikerrel alkalmazta a feszültségteremtés jól bevált eszközeit: a rövid, szaggatott párbeszédek, a váratlan fordulatok az események iramát egyre gyorsabb tempóra késztetik.

*A vereség* (1970) című regényében korábbi írásainak erényeit összegezte. A Magyar Tanácsköztársaság végnapjaiban játszódó történetben az önfeláldozó helytállás, a tiszta emberi kapcsolatok nagy kérdéseit vizsgálta. A vöröskatona Kis

András keresésére indul fiatal felesége, Aranka, aki gyermekének megszületését bármelyik órában várhatja. A frontvonal zűrzavarában világra jött csecsemő lesz a letéteményese annak a küzdelemnek, amely most az ifjú apa hősies halálával, vereséggel végződött. A regény fő motívuma mellett hangot kap a Duna-menti népek egymásra utaltságának gondolata is:

„— . . . Semmi más szóval, mint testvéri szóval mi itt nem boldogulunk. Mennyi román, tót, ruszin, horvát meg minden esik egy magyarra? (. . .)

„— . . . Nem lehet mindenki ellenségünk. . . Mi még létezni is csak úgy létezhetünk, ha együtt a többiekkel. . . ha értük. Értük. . . így a legjobb! De ellenük semmiképp. . . "

*A vereség*et tömör, összefogott stílusa, az egyediségen túlmutató tanulságok megfogalmazása Molnár Zoltán legfontosabb művévé avatja.

Az 1971-ben megjelent *Búcsú a Jóistentől* című kötetben összegyűjtött elbeszéléseit adta közre; a korábbi könyveiből (*A kovács*, 1954; *Régi szerelem*, 1960; *Váratlan esküvő*, 1966) válogatott anyag mellé újabb novellákat is fölvett.

Elbeszéléseiben a regényekből már jól ismert világot bontja alkotó elemeire. Felidézi a szívéhez közelálló történelmi időszakok emlékét, a Magyar Tanácsköztársaság vöröskatonáinak harcait, a második világháború utolsó hónapjait. A legnagyobb hangsúlyt a munkáskörnyezetben játszódó írások kapják. A nagyüzemek hétköznapjait bemutató elbeszélésekből ciklusok állnak össze. Történeteinek mindennapi hőseit saját személyes ismerőseinek köréből választja ki. Alakjait nem igyekszik eszményíteni; hibáikat, emberi gyengeségeiket sem leplezi el. Úgy beszélteti, cselekedteti őket, ahogyan azt gyárakban, üzemekben és vidékjáró körútjain ő maga följegyezte. Különösen szívesen ír a munkásfiatalok gondjairól, első suta szerelmi élményeikről, a felnőtté érés nagy kalandjáról. Nem idegen tőle a testi szerelem nyílt, kendőzetlen ábrázolása sem. Falusi témájú novelláiban őszintén szól a kollektivizálással járó emberi tragédiákról, nehéz döntésekről; a vidék átalakulásának biztató jelenségei mellett figyelmeztet az emberek gondolkodásában továbbélő megkövesedett előítéletekre és rossz beidegződésekre. Időnként hajlik a felszínesebb valóságábrázolásra is: gyengébb novelláiban, jóllehet dokumentumokkal igyekszik szolgálni az epikai hitelt, sematikusak, élettelenek maradnak hősei.

1973-ban megjelent *Civilélet* című kötete két egymással összefüggő kisregényt tartalmaz (*Civilélet; Elhagyott menyasszony*). Két mai fiatal bukdácsolásainak riport-hitelességű krónikája. Ahogy megfogalmazza: „A két történet egy közös dologról szól. Arról, hogy milyen nehéz az embernek eligazodni az életben. Hát még úgy élni, ahogyan szeretne. Bizony, nem is végződik egyik történet sem »happy enddel«; de hát ezek nem is kitalált történetek, amelyeknek a végére tetszés szerint találja aki az író a boldog befejezést is."

*Gergely Mihály* (1921) diósgyőri vasmunkásból lett újságíróvá, íróvá. Több műfajban is dolgozik; pályáját verseskönyvvel kezdte (*Gyárkémények árnyékában*, 1946) majd novellákat, regényeket publikált, később pedig írói munkásságát a szociográfia műfajával is bővítette. Szépprózai alkotásainak hátterét személyes sorsa, életének eseményei alakították ki. Legtöbb írásának helyszíne Diósgyőr,

Miskolc és a körülötte elterülő bánya- és iparvidék. Az itt élő munkások életét igyekszik kezdettől fogva hiteles formába foglalni. A munkástémából csak igen ritkán kalandozik más területekre, akkor is inkább kilép a szépprózа keretei közül.

Gergely Mihály a nem sokkal 1945 után induló munkásíró nemzedék tipikus útját járta be. Első kötetei (*Éhségtábor*, 1952; *Szülőföld*, 1952) az ötvenes évek vulgáris történelem- és társadalomszemléletét tükrözik. Ez különösen a *Szülőföld* című novellásgyűjteményében bántó. Novelláiban kétféle tematika jelenik meg: egy részükben a múlt jelenségeit bírálja s ezekben mindent sötét színűre fest (*Megy a vonat, Sem isten, sem király, Három leves*); más részükben pedig a problémamentes, felhőtlen jelent ábrázolja (*Híd épül a Tiszán, Acélos emberek, Munkáshatalom, Új tényezők* stb.). Ha mégis felbukkan némi disszonáns elem az ábrázolás tárgyában, az mindig a múlt még le nem küzdött maradványa, visszahúzó ereje vagy emberi gyengeség, gyarlóság (*Szülőföld, Felsőbb iskola*). Ez idő tájt született novellái tipikus „termelési novellák", nemcsak sematikus szemléletük miatt, hanem azért is, mert az író kizárólag a munka világából veszi anyagát, s kevéssé mutatja meg a benne részt vevő emberek valódi problémáit, belső világát. A leegyszerűsített szemlélet talán még visszatetszőbb, amikor a történelemtudatot, a történelmi téma ábrázolását torzítja. A *Sem isten, sem király* című hosszabb elbeszélése (tulajdonképpen az *Éhségtábor* című kisregénnyel azonos) a harmincas évek egy bányászsztrájkja kapcsán fest — a jelenből visszavetített történelemkép alapján — a magyar munkásságról illuzorikus, az akkori társadalomról pedig sok tekintetben hamis képet. A vulgáris világképek természetes folyománya, hogy a novellákban szereplő alakok csupán vértelen mondanivaló hordozói.

1956 után szemmel látható változás állt be Gergely Mihály prózájában, világképe és szemlélete átalakult. Ennek első jele *Józsáék* című regénye (1958). A mű folytatása az *Életünk, halálunk* (1972); majd a két regény 1975-ben együttesen is megjelenik *Józsáék* címen. A teljes alkotás Gergely Mihály legnagyobb vállalkozása: a családregény műfajában több nemzedék sorsát kíséri végig az 1945 utáni Magyarországon. A két regényben ábrázolt időszakasz ugyan nem túl nagy: az első 1953-54-ben játszódik, a második tíz évvel később, 1964-65-ben. Az elbeszélt idő azonban ennél jóval nagyobb, visszanyúlik a háború előtti időszakba is és felöleli a két regény ideje közti tíz évet is. A helyszín a már megszokott vasgyári munkástelep, s az író különböző társadalmi rétegek sorsát mutatja be: elsősorban a gyári munkáscsaládét, valamint ezzel párhuzamosan, a vasgyár volt mérnökének, nemesi-polgári családjának s környezetének életét. Gergely Mihály e keretek között megpróbál szembenézni az ötvenes évek és a rákövetkező néhány év ellentmondásaival, emberi tragédiáival. Ábrázolásában már korántsem olyan felhőtlenek ezek a periódusok, bár egyes események, egyes emberi magatartások megjelenítésében még ekkor is kísért a vulgarizálásra hajlamos szemlélet. Az ábrázolás középpontjában az egyéni és társadalmi felelősség erkölcsi kérdése áll: az 1945 utáni Magyarország változásai hogyan befolyásolták az ezen változásokban részt vevő emberek magatartását, erkölcsi tartását. A széles társadalmi körképet adó regény azonban — e szemléleti gazdagodással együtt is — belső lehetőségei szintje alatt marad. Számos szereplője, sokszor túlbonyolított cselekménye eleve megakadá-

lyozza, hogy a drámai sűrűségű szituációkat kiaknázza, más helyütt pedig hiteltelen események, elindított, de le nem zárt cselekményszálak iktatódnak a regény szövetébe. Olykor erőltetett a lélekrajz is, s mindez nem egyszer váratlan, a mű belső logikájából nem következő emberábrázoláshoz, cselekményábrázoláshoz vezet. A gazdag ismeret- és élményanyagot felvonultató családregény így kompozicionálisan szétesővé válik, valójában nem tud a különböző nemzedékek sorsán keresztül katartikus hatást elérni; egyes jelenetek, néhány alak megformálásán kívül a cselekmény, a szereplők sorsa a túlbonyolított történet előrehaladtával egyre érdektelenebb lesz.

A hatvanas évektől kezdve Gergely Mihály egyre termékenyebb; sorra követik egymást novellaskötetei (*Kálvária és karrier*, 1960; *Atlasz, mire rendeltettél?*, 1966; *Rácsok*, 1972), kisregényei, regényei (*Omlás*, 1962; *Fekete páva*, 1964; *Vihar és szivárvány*, 1967; *A háborúnak nincs vége*, 1967), és tanulmányai, szociográfiái. Ezekben a művekben folytatja azt az utat, amelyet a *Józsáék* 1958-as kötetével megkezdett; érzékenyen reagál a társadalmi-erkölcsi kérdésekre, problémákra, a jelen ellentmondásait kutatja, s próbálja epikus módon ábrázolni. A tematikában továbbra is uralkodó marad a munkástéma, munkáskörnyezet; tovább mélyíti a társadalmi torzulások ábrázolását, így például az *Atlasz, mire rendeltettél?* című hosszabb elbeszélésben, mely már poétikailag is meggyőzőbb korábbi novelláinál. Tovább él novellisztikájában a történelmi tematika is, a háború, 1919 eseményeinek rajzában (*Gecse a hatalomban*, *Majális Pálinkástetőn*, *A gyűlölet forrása* című novellák). De újabb témák is megjelennek prózájában, például az értelmiség helyzetével, erkölcsi magatartásával kapcsolatosak (*A lélekről lemosni a port*, *Miazma*) című novellák az 1966-os kötetből). Az emberi kapcsolatok, viszonyrendszerek bonyolultabbá válásáról ad hírt több művében, így *Fekete páva* című regényében is, mely már a fiatalabb nemzedék problémáival is foglalkozik. A szemléletgazdagodás, a változatosabb tematika azonban általában nem jár együtt poétikai sokrétűséggel, formai gazdagsággal, stiláris hajlékonysággal. Még inkább kisebb lélegzetű munkái tükröznek ilyen irányú kísérleteket, de ezek többségében is uralkodó marad a kissé száraz, kopogós stílus, az emberábrázolás nyersebb, görcsösebb módja. Ritkán találja meg tökéletesen a formát egyébként sokszor igaz, hiteles témáihoz. Nem véletlen, hogy az olykor publicisztikus ízű fikció világán kívül lelte meg végül leginkább alakítás és téma egységét. *Röpirat az öngyilkosságról* című tanulmánya több kiadásban is megjelent (1969; 1972), aktualitását máig nem vesztette el, s legnagyobb hatású műve. Itt sikerült a legjobban megvalósítania, hogy a dokumentum és az írói érzékenység keveredéséből hatásos művet alkosson, melyben szépprózai minőségek is megvillannak. Éppen a *Röpirat az öngyilkosságról* jelzi a legpontosabban, hogy Gergely Mihály gyorsan, érzékenyen képes reagálni az új aktuális társadalmi és emberi-lelki problémákra; hogy a jelenségek mögött jó szemmel veszi észre azok okait, gyökereit; s mélyen átérzi az írástudó ember társadalmi felelősségét.

*Gera György* (1922—1977) jómódú polgárcsaládban nőtt fel Nagyváradon. 1943-ban munkaszolgálatosnak hívták be, innen a mauthauseni koncentrációs táborba hurcolták. A felszabadulás után a kolozsvári Bolyai-egyetem hallgatója

lett, 1947-ben ösztöndíjjal Párizsba került, később Budapesten telepedett le, újságoknál dolgozott; Kassák Lajos folyóiratában, a Kortársban közölte írásait. A Színház és Mozi című lap szerkesztője, később a Madách Színház dramaturgja lett. Első írásai szürrealisztikus hangvétele után az ötvenes évek „termelési" beszámolóinak erősen politizáló hangnemét vette át, ezeket az elbeszéléseket *Tisztuló világ* (1950) című kötetében jelentette meg. Az irodalmi sematizmussal azonban hamar szakított, franciás műveltsége, európai tájékozódása szembefordította az irodalompolitika merev előírásaival, s az ötvenes évek közepétől inkább a világirodalom, elsősorban a francia irodalom közvetítésében találta meg igazi feladatát. Thomas Mann, Feuchtwanger, Dürrenmatt, Aragon, Ramuz, Apollinaire és Ionesco műveit tolmácsolta magyarul, 1958-ban az ő gondozásában jelent meg Apollinaire válogatott verseinek kétnyelvű kötete, 1968-ban Baudelaire-ről adott közre kismonográfiát, 1975-ben a kubizmus művészettörténeti dokumentumaiból szerkesztett válogatást. Mint a magyar irodalom külföldi népszerűsítése érdekében német, francia és angol nyelven kiadott könyvszemle szerkesztője eredményesen szolgálta irodalmunk nyugat-európai recepcióját, ezenkívül a Le Monde kritikusaként is sokat tett ennek franciaországi megismertetéséért.

Korai elbeszélései után 1956-ban jelent meg *Pokoltánc* című regénye, amely 1940 őszétől 1944 tavaszáig, az ország német megszállásáig mutatja be azt a mind veszedelmesebb háborús örvényt, amely végül elnyelte a régi Magyarországot. A történet központjában egy gazdag zsidó kereskedőcsalád sorsa áll, ennek a családnak a közelében jelennek meg a korszak jellegzetes alakjai, a zsidó üzletbe névlegesen betársuló, harácsoló katonatiszttől a nyilas kereskedősegédig, aki a hirtelen meggazdagodás vágyától hajtva feljelenti gazdáját. A regény egy pusztító történelmi válság következményeit jeleníti meg, mikor is a rendkívüli politikai események végső próbának vetik alá az emberek jellemét, s alig akadnak olyanok, akik ezt a próbatételt emberi összeomlás vagy erkölcsi megsemmisülés nélkül kiállanák. Gera György a nagyrealista regény panorámikus társadalomábrázolását követi, a korábbi évek külsődleges és felületes ábrázolásmódját azonban igényes jellemfestő realizmussal váltja fel, ilyen módon a regény, noha megjelenése idején teljességgel visszhang nélkül maradt, az irodalmi sematizmus elleni művészi küzdelemben vállalt szerepet.

A modern elbeszélőtechnika alkalmazásában, illetve kidolgozásában értek el eredményeket Gera Györgynek a hatvanas években írott elbeszélései is, ezeket később a *Megtorlás* (1979) című kötet gyűjtötte össze. Drámai jellegű, mindazonáltal látszólag szenvtelen tárgyilagossággal fogalmazott novellákban ad képet a személyesen is megismert nagy történelmi konfliktusok emberi következményeiről: *Megtorlás* című elbeszélésében egy — a munkaszolgálatot túlélő s már bosszúra sem vágyó — egykori háborús üldözött lelkiállapotát festi, a *Tanúk*ban pedig egy olyan ártatlanul bebörtönzött kommunistának a reménytelen helyzetét világítja meg, aki szabadulása után tudja meg, hogy a feleségét is felhasználta ellene a hatalom. Ezek az elbeszélések általában kétféle szemlélet- és kifejezésmódot mutatnak: részben ironikus értelmű „kisrealista" ábrázolással leplezik le a társadalmi visszásságokat, az emberi gyengeségeket, mint például az „eltartási

szerződések" sivár emberi hátterét és szomorú gyakorlati következményeit bemutató *Szoba-konyha*, részben groteszk, nem egyszer „kafkai" módon abszurd eszközökkel rajzolnak képet az emberi életet minduntalan felforgató értelmetlenségekről, mint *A lakásátalakítás*, amely a köznapi élet kényelmetlen tapasztalatai nyomán teremt valósággal abszurd vígjátéki helyzetet. Gera György szomorú iróniával mutatott rá az emberi méltóságot fenyegető veszedelmekre, a dolgos és alkotó élet értékébe vetett hitét azonban nem adta fel, önéletrajzi motívumokból szőtt *Hányódik, de nem süllyed* című elbeszélése azt a meggyőződését fejezi ki, hogy a családra és a barátokra támaszkodva ennek az alkotó életnek még mindig vannak esélyei.

Az alkotó munka értelmébe vetett bizalom szólal meg legjelentősebb írói munkájában, az 1972-ben megjelent *Terelőút* című regényben is. Ebben a művében az üldözött magyar zsidóság önkeresése, önvizsgálata ölt alakot. Hőse magyar zsidó, aki fiatalemberként kerül egy náci megsemmisítő tábor poklába, családját kiirtották, s végül egyedül neki sikerül túlélnie a borzalmakat. Túléli őket, de nem szabadulhat tőlük: a szenvedés és megaláztatás az idegsejtjeibe ivódott, meghatározta további életét. Ahogy maga mondja: „A börtön akár igazságos, akár igazságtalan, büntetés. A láger sors." Így él szorongató emlékei között, be nem hegedt sebekkel, ahogy a Prousttól kölcsönzött mottó mondja: „a túlélés és megsemmisülés fájdalmas szintézisé"-ben. Aztán egyszer Ausztriába utazik s elhatározza, hogy felkeresi Luban falut, ahol valamikor a láger állt: múltjával akar számot vetni, emlékeivel szembenézni, hogy megszabaduljon nyomasztó terheitől. A szabadulás azonban nem olyan egyszerű: a múltba utazó már nem találja meg szenvedéseinek egykori színterét; a barakkok leomlottak, a tábort visszahódította az erdő, a szembenézésnek hiányoznak a tárgyi feltételei. Egykori szenvedéseinek környezete elenyészett a múló évtizedek során, az emberi lelkekben hagyott nyomok azonban változatlanok, s valójában ezek a nyomok akadályozzák a főhős gyógyulását. Mert Gera hőse, ahogy letér a nemzetközi autópályáról, hogy felkeresse a pokolnak azt a bugyrát, ahová fiatalon került, mindegyre a láger, a háború és a fasizmus emberi lelkekben hagyott pusztító nyomaival találkozik. Két változatban is: egyrészt azoknál, akik úgy tesznek, mintha nem történt volna semmi, vagy legalább is úgy, mintha nekik — hallgatásukkal, belenyugvásukkal — nem lett volna közük a borzalmakhoz. A regény hőse undorral fordul el tőlük, bár belátja, hogy a kései számonkérésnek nem sok értelme lehet. De nem tud egyetérteni azokkal sem, akik a megtorlásnak szentelik életüket, s bosszútól fűtve kutatják a megesett szörnyűségeket.

Az utazónak e szembenézések nyomán kell eldöntenie, hogy kikkel vállal közösségi szolidaritást: a zsidósággal, amelyhez származása és az átélt szenvedés köti, vagy a magyarsággal, amelytől nyelvét és kultúráját kapta. Ahogy ő mondja, választania kell a „Halál angyala" és a „Hazádnak rendületlenül" között. Nem könnyű választás, hiszen egyformán megnehezítik azok, akik zsidó fölényt és választottságot hirdetnek, s ezzel a faji gondolatot csempészik vissza, és azok, akik a magyarság nevében szeretnék kitaszítani a nemzet közösségéből a zsidó származású magyarokat. Gera tudja, hogy a választásnak ebben a tekintetben

különös súlya, sorsdöntő szerepe van: a személyiség épségét, szuverenitását teremti meg vagy veszélyezteti. Hőse ezért választja a nemzeti közösséggel való szolidaritást, ugyanakkor nem tagadja meg származását: felismeri, hogy a személyiség etikai integritása mindkettőt megköveteli. „Nekem — olvassuk — kettős az állampolgárságom, és egyikről sem mondhatok le.". S valamivel később: „zsidó vagyok, magyar vagyok, magyar zsidó és zsidó magyar". A történelem által feltett kegyetlen kérdésre, mely nem közönséges módon faggatta személyazonossága felől, így érkezik az autonóm személyiség válasza, és ezzel egyszersmind megoldást nyernek az önkeresés problémái is.

Gera György regényében egy lélek keresi magát, ezért a regény eseményei is jórészt a lélek színpadán zajlanak. A lezárult, valamiképpen mégis tovább élő múlt vizsgálata prousti igényeket jelez; s a prousti módszer alkalmazásának itt valóságos funkciója van. A *Terelőút* az „idő beomló rétegeit" tárja fel, hogy lehetővé tegye az önvizsgálatot. Nem merül el a lágeremlékek részleteibe, hiszen nem a lágerben átélt borzalmak rekonstruálására vállalkozik, hanem a lelkekben hagyott sérülések orvoslására. Évtizedek óta válaszra váró kérdésekre akar felelni, hogy nyugalmat leljen annyi zaklató emlék után. A történelmi közelmúlt kegyetlen atmoszféráját, a lélektani és erkölcsi dilemmák hitelessége kedvéért, mégis meg kellett teremtenie. Ezért vágott, igen szerencsés módon, a történet szövegébe egykori dokumentumokat, jelentéseket, beszédeket, ezek száraz tárgyszerűséggel idézik fel a fasiszta hatalmi gépezet működését és embertelen terveit. Egyúttal az elbeszélés személyes hangját, elégikus intonációját is ellenpontozzák.

Utolsó műve, a már halála után megjelent *Endogén expedíció* (1980) tudományos-fantasztikus regény: képzelt világban, a földkéreg alatt játszódik, s a kéregalatti tűzlények, az „endogének" életének, illetve társadalmának imaginárius képét rajzolja meg. A regénytörténet egy — a földfelszínre vezetett — expedíció kalandos eseményei köré szövődik, s Gera valóban lenyűgöző, szinte Tolkienre emlékeztető fantáziával írja le ennek a képzeletbeli világnak a szokásait, belső küzdelmeit és mítoszait. A regény egyszerre „dezantropomorfizál" és „antropomorfizál", minthogy a fantasztikus motívumok sokaságából kibontakozó különös világ sajátos parabolaként is olvasható: az „endogén" társadalomban eluralkodó zsarnokság s az ellene lázadó felkelők küzdelme az emberiség huszadik századi történelmi konfliktusaira emlékeztet, a képtelen események mögött felvillanó írói személyesség pedig az író tapasztalataira utal.

*Katkó István* (1923) is ahhoz a munkásíró nemzedékhez tartozik, mely a háború után, az ötvenes években kezdte meg tevékenységét. Vasöntőből lett újságíróvá, ekkor szerzett egyetemi diplomát is. Már a háború alatt is publikált a Népszavában, kötetben először a *Fiatal írók antológiájá*ban jelent meg (1954). Hamarosan napvilágot látott első önálló könyve is, az *Opálka és a forgószél* (1956) című regénye.

Bizonyos mértékig sikerült elkerülnie a sematikus irodalom tehertételeit; bár nyomokban észrevehető a korszak irodalompolitikájának torzító hatása is írásaiban, de hamarosan felbukkan műveiben az ötvenes évek világának törvénytelenségeivel, személyiségroncsoló légkörével való szembenézés igénye is: *Félszívű*

*apostolok* (1958). Ebből a szempontból különösen érdekes *A nap adja az árnyékot is* című regénye (1961), melyben egy parasztifjú sorsát követi nyomon a háborútól 1952—53-ig. A történet váza: hogyan lesz az egyszerű emberből lett kommunista párttitkárból az idők során elvaduló, törvénytelenségeket elkövető funkcionárius, aki hatalmával visszaélve egyre inkább környezetétől is elszigetelődik. Bár e művében Katkó István kétségtelenül kényes témához nyúl, s a főhős személyét meglehetős plaszticitással ábrázolja, a korszak egész légkörét, társadalomképét túlzottan is csillogóra fényesíti; hiteltelennek tűnik, hogy az ábrázolt periódusban (1952—53 és korábbi évek) éppen a pártapparátus igyekezne megfékezni, majd a közéletből végképp kizárni a számára egyébként megbízható párttitkárt, aki afeletti meghasonlásában, hogy már nincs rá szükség, visszatér paraszti életformájához, majd öngyilkos lesz. Így a fölvázolt modellhelyzet, melyben Katkó István hatalom és erkölcs viszonyát vizsgálja, csak részleteiben válik meggyőzővé, sőt a történet alakítása azt sugallja, hogy pusztán egyedi esetről van szó. A regény — hasonlóan a korszak más alkotásaihoz — „oknyomozó történet"; az előrevetett végkifejlet alapján a mű másik főszereplője elindul kinyomozni, mi vezette végső tettéhez a főhőst. A regénybeli elbeszélő alakja eléggé közvetetten, homályosan van fölépítve, lélekrajza pszichológiailag motiválatlan. A regény így egyszerű történetmondássá, krónikává halványodik, a külső—belső konfliktusok többnyire elmosódnak. Ehhez járul még a stílus szárazsága, merevsége, s mindez együttesen megakadályozza, hogy a regény elérje célját: a közelmúlt igényes, hiteles és katartikus fölmérése, a vele való leszámolás legyen.

Regényei sorában a továbbiakban is hasonló tematikával találkozhatunk. *Dicső rokonom* (1963) című regénye ugyancsak az ötvenes évek elején-közepén játszódik, melyben a fiatalon mártírhalált halt, a spanyol polgárháborúban résztvett nagybácsi és a történet idején élő leszármazottja „kapcsolatát" beszéli el, helyenként szatirikus hangvétellel. Nemzedéki konfliktus áll a regény középpontjában: a három öreg veterán (a nagybácsi barátai) és az unokaöccs konfliktusában Katkó István azt próbálja ábrázolni, hogy a szoborrá merevülő nagyság a valóságos életben mennyire idegen, mennyire jelentés nélküli. A regény szatírának indul, de a történet menetében a szatíra egyre inkább eltűnik, s az elbeszélés hangvétele apologetikussá válik. A történet csak azon a ponton válik hitelessé, meggyőzővé, amikor a volt „spanyolos" veteránokat a pártvezetés kezdi kiszorítani a közéletből; azaz a nagybácsi is elfoglalja a korszakban valóságos helyét. Hiteltelennek tűnik az unokaöccs alakja is. A történet elnagyolt, az elbeszélés következetlen, s a kompozíció ennek eredményeképpen széteső.

A *Dicső rokonom*hoz hasonló tematikájú és hangvételű a *Szent Bertalan délutánja* (1967) című regénye, melyben a bürokratává merevülő vezető alakját rajzolja meg, szintén némi szatirikus éllel. A poétikai problémák is hasonlóak: Katkó István a szatírát nem általános világállapot láttatásaként alkalmazza, inkább csak szatirizál a társadalom és a benne mozgó emberek egyes vonásain. Ugyanakkor a szatírát még a narráció tónusában sem viszi következetesen végig: az elbeszélés többször tragikussá válik. A mű kompozíciója sem hibátlan: a főhőst bemutató részek mellett azonos súllyal szerepelnek környezetének tagjai is.

Az ötvenes évek világába visz *Vadhajtás* című regénye is (1973). Katkó István itt is hatalom és erkölcs viszonyát vizsgálja: azt az átváltozást, melyet a régi életformából való kiemelkedés okoz az egyszerű emberekben, munkásokban. Ily módon kerül szembe az ideológiai akadémián tanuló fiú és a munkás apa; vagy a gyárigazgatóvá előlépő régi barát és az apa. A történet az ötvenes évek elején játszódik, az 1961-es regényhez hasonlóan „oknyomozó", keretes elbeszélés. A cselekmény, a történet apró mozaikokból áll össze; az író különböző betéteket alkalmaz, jegyzőkönyvekből, újságokból idéz, mintegy erősítve a fikción belül a dokumentarista szemléletet. A cselekmény tere és ideje szintén mozaikos; különböző síkok váltogatják egymást. A *Vadhajtás* Katkó István legjobb művei közé sorolható. Kompozíciója kis egységekből épül fel, talán ezért is sikerültebb más munkáihoz képest, ahol nagyobb ívű szerkezet megalkotására törekedett. Cselekményvezetése, lélekrajza — legalább a főszereplők esetében — biztosabb, kidolgozottabb. Mindennek ellenére a *Vadhajtás* sem lett kiemelkedő alkotás, noha rejtőztek benne ilyen lehetőségek. A szerző itt is túl sokat bíz magára a történetre, s kevesebbet hősei belső világának megjelenítésére.

Az ötvenes évek eseményeinek következményeivel szembenéző alkotások mellett Katkó István több művében is a jelen látszólag kisebb jelentőségű témáihoz fordul. Hétköznapi emberi kapcsolatokat, viszonyokat vizsgál, az életlehetőségeket kutatja, mint *Öt férfi komoly szándékkal* (1970) című regényében, mely a *Vadhajtás*hoz hasonlóan, kisebb egységekből épül fel, bemutatva egy nő és a házassághirdetésre jelentkező öt férfi mikrovilágát, környezetét. Hiába rajzol azonban valóságosnak tűnő szituációkat, a mindennapi életből ismert alakokat, ezek megmaradnak a szociológiai felismerések és adatközlések szintjén. Az *Öt férfi komoly szándékkal* — mivel még a történelmi szembenézés eleve izgalmas lehetősége sincs benne — szürkeségbe, érdektelenségbe fullad; kompozíciója szétesős, elbeszélésmódja és nézőpontjainak váltogatása olykor modorossá, erőltetetté válik.

Katkó István biztosabban mozog a kisepika, a novella, elbeszélés területén, ezt bizonyítják rendre megjelenő novelláskötetei is: a *Piros kenyér*, 1958, a *Két ember az országúton*, 1962, a *Társasutazás*, 1969, és a *Micsoda fiatalok! Micsoda öregek!*, 1975. Plasztikusan jelenít meg egy villanásnyi időre egy-egy szituációt, egy-egy szereplőt a novella törvényei szerint. *Két ember az országúton* című kötetében például a címadó műben többet képes elmondani az ötvenes évek hazugságra épülő világáról, mint több regényében, noha az adott mű csak egy életkép. Hasonlóképpen hiteles, érzékletes az a kontúrokban megrajzolt kép is, melyet *Kormányfogadáson* című novellájában fest a volt államvédelmi tiszt és az egykor neki kiszolgáltatott barátja alakjáról.

Katkó István mindig közérdekű témákhoz fordul, sokszor olyanokhoz, melyek kevésbé feldolgozottak még az irodalomban, de az ezekben rejlő lehetőségeket nem használja ki igazán. A kompozíció gyengeségei és a kevésbé árnyalt lélekrajz miatt az újszerű, eredeti tematika nem érvényesül kellőképpen: művei homályban hagyják a mélyebb összefüggéseket. Mondandójának, probléma-érzékenységének

csak novellisztikájában tudott megfelelő formai, ábrázolástechnikai kereteket biztosítani.

*Molnár Géza* (1923) több évtizedes termékeny munkássága során számos regényt, elbeszéléskötetet jelentetett meg, útirajzot, szociográfiát és drámát írt. Elsődleges írói célja a valóság hiteles ábrázolása, az alakuló, ellentmondásaiban is fejlődő világ művészi megragadása. Művei történelmünk felszabadulás előtti néhány esztendejét, a második világháború időszakát, a szocialista társadalom fejlődésének kezdeti szakaszát és az ötvenes évek atmoszféráját idézik fel. Utóbb érdeklődése egyre inkább a jelen, mindennapjaink jelenségei irányába fordult.

Írói tehetsége korán megmutatkozott. Tárcái, riportjai és novellái 1946-tól jelentek meg rendszeresen. Első kötetét, *Új utakon* című ifjúsági regényét 1951-ben adták ki, ezt követte 1956-ban novelláskötete, *A szerelmes kisinas*. Korai írásaiban még a spontán leírás, a közvetlen élmény, az önvallomásos jelleg az uralkodó. *Hullámverés* (1958) és *Márta* (1959) című regényei az ötvenes évek irodalmi életét, az 1956-os eseményekhez vezető tragikus utat, az írók politikai elbizonytalanodását mutatják be. A munkásélet ábrázolása tablóvá tágul regényciklusában (*Város a felhők alatt*, 1962; *Holtak fogságában*, 1964; *Elfogynak az éjszakák*, 1970). A fasizmus rémuralmának éveit, a letartóztatás, a munkatábor gyötrelmeit, majd a felszabadulás nagy pillanatát idézi fel benne. A történelmi cselekvés elkötelezettjeiről szólt, azokról az emberekről, akik az illegalitásban végzett munkájuk közben ismerték meg a veszélyt. A tények hitelét az írói élettapasztalat garantálja: regényciklusa hiteles korrajz. *Harangos óra* címmel 1966-ban újabb elbeszéléskötete jelent meg, majd két évtizeddel később, 1976-ban huszonöt év alatt írott novellái legjavát gyűjtötte kötetbe *Az ég kékje könnyebb* címmel. Molnár Géza úgy véli, a novella a prózaíró költői vallomása az életről, a világról. Elbeszéléstechnikájának legszembetűnőbb sajátossága az arányosságra és a tömörségre való törekvés.

A *Vasárnap mindig esik az eső* (1969) nyitja meg azoknak a regényeknek sorát, amelyekben a megidézett történelmi múlt már inkább a jelenben zajló események hátteréül szolgál. Az író érdeklődése mindinkább a társadalmi fejlődés mindennapi gyakorlatának nehézségeire, a magán- és közélet kapcsolatára, konfliktusára, a hatalmat magáénak tudó ember etikus vagy amorális viselkedésére irányul. Bírálja a klikkrendszerre épülő érdekszövetségeket (*Vasárnap mindig esik az eső*), védelmezi a harmonikus házasság eszményét, a családi életet, mint a közélet, a hivatás nélkülözhetetlen alapját (*A vadászpilóta szerelme és halála*, 1971). Kigúnyolja az újjáéledő kispolgári szokásokat, a gátlástalan szerzésvágyra épülő „újgazdag" mentalitást (*Mint egy francia király, Villa Tahiban*). Művei közül a *Doktor Klauss különös élete* (1979) a legsikeresebb. Az idősíkok egymásra vetítése, a múlt és a jelen szembesítése, állandó egymásba játszatása egy fiktív regény keletkezésének folyamatát is érzékelteti.

Hangvétele és szándéka szerint Molnár Géza realista író. Kezdeti írásaira elsősorban az élményanyag egyszerű közlésének szándéka, a lineáris cselekményvezetés volt a jellemző. Ezt a némileg óvatos formát oldották fel később az alapcselekményt kitágító anekdotikus epizódok, amelyek már a stílusváltás lehetőségét is sejtették. Regényciklusában a mesélő, anekdotikus formáról a

cselekményes, belső monológokkal átszőtt előadásmódra tért át. A *Vasárnap mindig esik az eső* történetvezetésével, dialógusaival már e ciklus bonyolultabb, több szólamú változatát képviselte és új vonásaival dramaturgiai lehetőségeket is kínált. (Dramatizált változatát a debreceni Csokonai Színház tűzte műsorára.) A *Villa Tahiban* és a *Mint egy francia király* című regényei a *Doktor Klauss különös története* előtanulmányai: ez a regény az író epikus törekvéseinek összegzése. A lineáris történetvezetés itt realisztikus anekdotázással, drámai dialógusokkal, monológokkal bővül. Az író a teljes történetet — a soha meg nem született címadó regény-fantázia történetével együtt — egyetlen élményanyagként, az irodalomtörténész főszereplő elemzéseként jeleníti meg. A *Doktor Klauss különös élete* nemcsak az írói módszert illetően, hanem eszmei vonatkozásban is a szintézis igényével lép fel: az új tartalmú szocialista szemlélet, a helytállás és az etikai igény vizsgálatán keresztül nemzedékének felelősségét és dilemmáit ábrázolja. A regény azt az eszményt is kifejezi, amely az író egész munkásságát áthatja: a magán- és a közélet, a társadalommal való azonosulás harmóniájának ideálját.

1969-ben útirajza (*Sárkányok fiai*), majd 1974-ben *Külvárosi barangolás* címmel Pesterzsébetről szóló szociográfiája jelent meg. Drámáit (*Parázs, Anna-ünnep*, 1969) a budapesti Jókai Színházban, illetve a debreceni színházban játszották. *Arcok fényben és eltűnőben* (1983) című memoárjában az íróvá válás folyamatáról, a pályáját segítő mesterekről szólt, s egyúttal mérlegre tette saját tehetségét és szépírói munkásságát.

*Varga Imre* (1919) 1948-ban tűnt fel a Csillag novellapályázatán *Kemény, de szép világ* című elbeszélésével. Novelláskötete, a *Ködös hajnal*, és kisregénye, a *Jóreménység*, 1953-ban jelent meg. A *Bicegő próféta* (1961) a címadó kisregényt és néhány elbeszélését tartalmazza. Az *Összevissza ivadékok* (1975) harmadik díjat nyert a Szépirodalmi Kiadó regénypályázatán.

A középparaszti családból származó író az ötvenes években a falun végbemenő átalakulás gondjairól, a termelőszövetkezeti életformáról, az azonosulás nehézségeiről szólt. Elbeszélései és kisregényei középpontjába parasztszereplők jellemét és magatartását állítja, általuk szembesíti a múltat, a megszokottat az új korszak követelményeivel. A társadalom és az egyén felelősségét egyaránt mérlegre teszi. Az ötvenes évek témáitól így jut el a szocialista erkölcs mindennapi tartalmának kérdéseihez és a vidéki vezetők típusainak morális vizsgálatához. Az *Összevissza ivadékok* egy kisváros irányítóinak hatalomvágyát, erkölcstelen érdekszövetségét, dzsentroid hierarchiáját figurázza ki.

Varga Imre munkásságát témaválasztása tökéletesen jellemzi. Írásainak kettős arca van: az író azonosul az üggyel, amelyet képvisel, bírálata is indokolt, de többnyire adós marad a hiteles megjelenítéssel.

*Tuli József* (1927) Döbörhegyen született, 1953-ban szerzett dramaturgiai diplomát. Újságíróként, filmgyári dramaturgként és művészeti előadóként működött, filmforgatókönyvet (*Kálvária*, 1961) és drámát (*Vallomás*, 1962) is írt.

Szépírói munkássága kezdetén, 1952-ben *A fácán is madár* és a *Becsületes ember* című novelláiért József Attila-díjat kapott. A *Bocsánatos bűn* (1963), a *Majd a*

*háború után* (1972), és a *Boldogtalanok* (1976) című regényeit az *Egy asszony boldog akar lenni* (1978) követte, amely három kisregényt tartalmaz.

Írói érdeklődése elsősorban az emberi viselkedést, az érzelmi kapcsolatok és a családi élet minőségét befolyásoló tényezőkre terjed ki. Modelljei falun élő emberek, hozzájuk kötődik őszintén, őket ismeri legjobban. Szereplőit szinte vizsgáztatja emberségből, önismeretből és valóságérzékből. Minden regényét feszültségekre, konfliktusokra épülő didaktikus cselekményvezetés, gondosan kidolgozott, az ellentmondásokat felsorakoztató bemutatás és a drámai befejezés jellemzi. Ezt a visszatérő katartikus igényt azonban nem mindig szolgálja megfelelően a megvalósítás miként je. Nemegyszer csak egyedi helyzetet sikerül bemutatnia, mint például a *Boldogtalanok*ban, vagy kisregényeiben (*Egy asszony boldog akar lenni, Molnár Eszter vétke, Egy hosszú nyári délután*). A *Bocsánatos bűn*ben azonban túllép ezeken a korlátokon. Egy falusi parasztcsalád modelljén keresztül azt az általános érvényű tényt szemlélteti, hogy a múlt nyomasztó maradványai a családban élnek legtovább és az elmaradottsággal csak az érzelmi szabadság, az egyenjogúság tudatos igénye veheti fel a küzdelmet. Legsikerültebb regénye a *Majd a háború után*. Az emberi kapcsolatokat ebben a művében valóságos történelmi tényezők, a második világháború megpróbáltatásai formálják.

*Fábián Zoltán* (1926—1983) az ötvenes évek elején fellépő új írónemzedék tagjai közé tartozott. Zeneszerzőnek készült, a Zeneakadémiára járt, később azonban tanulmányait abbahagyta.

Munkássága korai szakaszára a korszak sematikus szemlélete, ábrázolásmódja nyomta rá bélyegét. Első könyvei, az *Utak* (1952), *Hegedűszó* (1956) tükrözik ezt elsősorban, de az utánuk következőkben is nehezen találja a kifejezés, a forma és gondolat helyes arányait. Ekkori novelláinak világa főleg a múlt és jelen szembeállításában (*Egy ítélet, Hídon*), illetve a jelen néhány jelenségének felszínes ábrázolásából bontakozik ki (*Az ellenőr, Telefonnál*). Elbeszélésmódjára főként a népi írók, különösen Szabó Pál, Veres Péter, és Darvas József voltak hatással, önálló hangját csak a hatvanas években sikerült kialakítania, mintegy újrakezdve pályáját. Leegyszerűsítő történelem- és társadalomszemléletére jellemző, hogy azokban a műveiben is, amelyekben a kor lényegesebb problémáira tapint rá (*Barátok*), elsősorban az egyén felelősségére helyezi a hangsúlyt, elfedve a társadalmi környezet torzító szerepét. Történetei, hősei így inkább csak egyediségükben érzékelhetők, olykor pedig csak mint kuriózumok léteznek (*Egyedül*). *Hegedűszó* című kötetének legjobb darabja a címadó elbeszélés, melyben az ötvenes évek torzulásait egy személyiség rajzán keresztül képes érzékeltetni, méghozzá úgy, hogy a jellemrajz keretein nem lép túl, mégis ennek hitelessége révén utal az egyéniségen túlmutató környezeti tényezőkre is.

Ekkori műveire általában a nehézkes cselekménybonyolítás jellemző, alakjai sokszor hiteltelenek, holott novellái realista igénnyel íródtak. A drámai helyzeteket sem képes kihasználni (*Virrasztás, Barátok*). Elbeszéléstechnikája ugyancsak erős hiányosságokat mutat, legtöbbször a legegyszerűbb külső elbeszélésmódot alkalmazza: külső és belső ábrázolásai egyaránt nélkülözik az intenzitást. Írásai

kompozíciós gyengeségei mellett feltűnő, mennyire szürke, nem egyénített a stílusa, s hogy nyelve mennyire szegényes. E poétikai fogyatékosságok legsikerültebb novelláit is jellemzik, nem keveset vonva le esztétikai értékükből.

1956 utáni kötetei — novellái, kisregényei — bizonyos váltást jeleznek a pályán. „Számomra a kísérletezés, a hangváltás korszaka volt ez a hét esztendő", írta 1965-ben az író, az időszakot 1958-as könyvétől, az *Íme, Európá*tól számítva. Műfajt is váltott Fábián Zoltán; az *Íme, Európa* tulajdonképpen lírai útinapló (Pomogáts Béla esszéregénynek nevezi), melyben 1956 és 1957 között írószövetségi titkárként tett utazásainak benyomásait, tapasztalatait gyűjtötte egybe. A napló szövegébe helyenként novellákat is közbeiktatott, a reflexiónak és a közvetlen esztétikai igénnyel formált szövegeknek különös keveréke jött így létre. Prága, Varsó, London, Helsinki, Párizs és Bécs, Stockholm leírásain keresztül Fábián Zoltán Európa kulturális egységét kutatja — a történelmi múlt és a jelen kölcsönhatásában. Ez a szemlélet emeli könyvét az egyszerű útikönyvek fölé. Az a korábbi leegyszerűsítő történelemszemlélet is érvényesül művében, amely szerint Európa kizárólagos ellensége az amerikanizmus. A közbeékelt novellák kidolgozatlan, felszínes, pusztán egy-egy benyomást rögzítő alkotások.

A hangváltást még erősebben tükrözik következő kötetei: az *Ítélet* című kisregénye (1961), *Három kiáltás* című novellagyűjteménye és a címadó kisregény (1961), valamint a *Déltől hajnalig* című könyve (1965), melyben egy irodalmi forgatókönyvet és novellákat foglalt egybe. A hangkeresés, a kísérletezés nehézségeit az is jelzi, hogy Fábián Zoltán egyes köteteiben újra és újra visszanyúl korábbi írásaihoz, újra feldolgozza őket. Így a *Három kiáltás* című kisregényét megtalálhatjuk átdolgozva a *Déltől hajnalig* című forgatókönyvben, vagy az *Íme, Európa* novelláit az 1965-ös gyűjteményben. Tematikai beszűkülés ez pályáján, mert az újraközlések vagy földolgozások általában nem vezetnek a korábbitól eltérő eredményekre. Újdonság ezekben az írásokban az erőteljes morális kérdésfelvetés: ekkori műveiben Fábián Zoltán egyre inkább az egyén történelmi-társadalmi felelősségvállalására helyezi a hangsúlyt. Így tesz akkor, amikor a háború végének egy epizódját ábrázolja (*Ítélet*) mintegy történelmi számvetésként, vagy amikor az 1919-es Vörös Hadsereg széthullását jeleníti meg (*Három kiáltás, Déltől hajnalig*). E műveiben általában két ember kapcsolatára szűkített az elbeszélés, s ezen a kapcsolaton keresztül próbálja meg ábrázolni az író a morális konfliktusokat. Ábrázolásmódja, elbeszélésmódja líraibb a korábbi művekéhez mérten; visszafogottabb hangvétel, elvontabb stílus jellemzi. A novellák sokszor kimódoltak, modorosak, gyakran csak egy futó benyomást, egy hangulatot tükröznek. Nagyobb igényű vállalkozásai pedig a korábbi gyengeségeket hordozzák magukban: a cselekményvezetés és jellemformálás következetlenségeit (*Ítélet*), vagy a társadalomrajz szűkösségét, ami hőseinek belső világát is hiteltelenné teszi. A legtöbbször a belső személyiségrajz nem tud kibontakozni, s a környezet, a társadalomkép is szegényes marad. Fábián Zoltán sokszor formálja történeteit külső, eleve elhatározott szempontok, gondolatok szerint. A szikárabb megfogalmazások líraiságát sokszor lerontja a stílus fegyelmezetlensége, a nyelvhasználat kopársága.

A belső írói problémákat jelzi, hogy több mint egy évtized után jelentkezik újabb művel (*A vízipálma*, 1977). E kötete egy kisregényt (*Faggatás nélkül*) és néhány novellát tartalmaz, a művek nagyrésze azonban valójában nem új. A kisregény egy korábbi novellájának (*Nézze meg, uram!*) bővített újraírása, a novellák között pedig újraközlések is szerepelnek (*Vallomás gőzkalapáccsal, Utazás Párizsba, Emberi szükséglet*). A *Faggatás nélkül* egy tipikus ötvenes évekbeli karrier történetét beszéli el, bemutatva azt a morális züllést, amelyet egy személyiségben a korszak törvényei okoznak. Elbeszéléstechnikája összes művei közül talán itt a legkidolgozottabb; több szempontot érvényesít a narrációban, ezzel is érzékeltetve a korszak pusztító ellentmondásait. Teljes mélységében itt sem sikerül érzékeltetnie a korszak társadalmának belső mozgatórugóit, mint ahogyan hősének belső világát sem. Az igazi morális konfliktusok így elsikkadnak az elbeszélés menetében. A *Faggatás nélkül* gyengeségei, elszalasztott lehetőségei mellett legigényesebb vállalkozásai közül való.

Halála előtti utolsó kötetében (*Mesterek és kapcsolatok*, 1981) személyes emlékeit és esszéit gyűjtötte egybe. Munkásságára nézve legérdekesebbek azok, amelyekben szellemi elődjeiről, kortársairól vall: Szabó Pálról, Veres Péterről, Darvas Józsefről és a zenei tanulmányai során megismert Bartókról, Kodályról, közelebb hozva így olvasóihoz a valamikori zeneakadémista alakját is.

*Gerő János* (1927) újságíróként kezdte pályáját, novelláit 1952-től közölték az irodalmi folyóiratok, s első novelláskötete 1954-ben jelent meg *Viharban született* címmel. Műveiben szociografikus megfigyeléssel tárta fel a felszabadulás óta eltelt időszak paraszti világát, az átalakulóban levő társadalom emberi és morális küzdelmeit. Az 1962-ben megjelent *Fekete föld* című elbeszéléskötetében erről az átmeneti időszakról, s a válaszút elé került emberek belső vívódásairól vall személyes élményei alapján, figyelemre méltó őszinteséggel. A novellákhoz csatolt *Híradás Kunadacsról* című riportfüzér az ország egyik legkisebb és legrosszabb körülményei között működött termelőszövetkezetének életéről számol be. Bemutatja, hogyan formálódott az új, közösségi embertípus. Műve ezáltal túlmutat az egyszerű krónikás műfajon: elevenen zajló társadalmi folyamatba enged bepillantást. Ugyanennek az élményalapnak a megfogalmazódása a *Tiltott utakon* című riportregénye, amely műfaji megoldásában közelebb áll a publicisztikához.

Gerő János figyelme minden művében elsősorban a küzdő emberre irányul. Az *Útlevél a másvilágra* (1965) kamasz hőse nem sokat tud a világról, mikor megkapja munkaszolgálatra szóló behívóját. Egyik napról a másikra embertelen, kíméletlen körülmények közé kerül, de az átélt események hatására felnőtté érik. Az író élményszerű hitellel és közvetlenséggel, mindvégig fordulatosan beszélteti el rokonszenves hősével a történteket. A felszabadulást követő hetekben-hónapokban játszódik három kisregényt tartalmazó kötete (*A megtizedelt osztály*, 1970). Ennek címadó novellájában az érettségire készülő diáksereg hirtelen találja magát szembe egy gyökeresen megváltozott világgal, csakúgy, mint a *Borisz* diákhőse, a szovjet őrmesterrel átélt kalandjában. A kötet írásaiban érződik az emberbe vetett hit és felelősség, s még akkor is optimista tud maradni, amikor a hazai történelem háború utáni legválságosabb időszakát, az 1950-es éveket ábrázolja. *Az útnak nincs*

*vége* (1952) című regényének hősei is ezt az időszakot élik végig. Két párttitkár: egy volt bányász és egy szegényparaszt barátsága háttérrajzában politikusok, írók, munkásmozgalmi harcosok alakja merül fel vagy tűnik el a zűrzavaros események során. A cselekmény ideje kettős: az emlékek és a jelen idő egyre szorosabbra fonódik, miközben mind világosabban rajzolódik ki a múlt tükrében a jelen tragédiája. A regény alakjai azonban kevésbé hitelesek, mint többi művében, s a cselekmény egyébként fordulatos bonyolítása is inkább rutinos újságíróra vall, mint művészileg igényes íróra.

Gerő János legfigyelemreméltóbb kötete a két kisregényt magába foglaló *Tévedni emberi dolog* (1972). A címadó írás figyelmének középpontjában egy jellegzetesen mai emberi sors áll. A hajszolt életű újságíró riporteri szívóssággal jár utána a tehetséges, de félreszorított szobrásznő igazának, s közben régi emlékkel találkozik, melynek hatására megelevenednek 1956 drámai eseményei. A regény finom lélekábrázolása és fordulatos szerkesztése Gerő János írói eszközeinek gazdagodásáról tanúskodik.

## FÁBIÁN ZOLTÁN

### *Kiadások*

Utak. 1952. — Hegedűszó. 1956. — Íme, Európa! 1958. — Három kiáltás. 1961. — Ítélet. 1961. — Déltől hajnalig. 1965. — Aster. 1971. — A vízipálma. 1977. — Mesterek és kapcsolatok. 1981.

### *Irodalom*

*Szabó Pál:* Egy író útnak indul. IÚ 1952. 25. sz. — *Bóka László:* Fábián Zoltán: Utak. Csill 1953. 915—917. — *Bata Imre:* Fábián Zoltán: Hegedűszó. Alf 1956. 4. sz. 155—119. — *Nagy Péter:* Fábián Zoltán: Nyári esték. Csill 1956. 605—610. — *Kenyeres Zoltán:* Fábián Zoltán: Három kiáltás. ÉI 1962. 5. sz. — *Szabolcsi Gábor:* Fábián Zoltán: Ítélet. ÉI 1962. 23. sz. — *Bata Imre:* Számvetés és kísérletezés. ISz 1964. 451—454. — *Borbély Sándor:* Az „emberi szükséglet" novellistája. Ttáj 1965. 670—671. — *Nagy Magdolna:* Fábián Zoltán: Déltől hajnalig. TársSzle 1965. 7. sz. 124—125. — *Székelyhidi Ágoston:* Fábián Zoltán: Déltől hajnalig. Kr 1965. 7. sz. 59—60. — *Halasi Gábor:* Üzen a nyolcadik bolygó. Ttáj 1966. 875—876. — *Mátyás István:* Látogatóban Fábián Zoltánnál. Nszava 1969. szept. 10. — *Ablonczy László:* Az író és a társadalmi megbízatás. Beszélgetés Fábián Zoltánnal, az Írószövetség titkárával. MH 1975. ápr. 25. — *Pál Ottó:* Minél tágabb körben. Beszélgetés Fábián Zoltánnal az Olvasó népért mozgalomról. Ktáros 1976. 1. sz. 10—15. — *Kulcsár Szabó Ernő:* Fábián Zoltán: A vízipálma. Kort 1977. 1495—1496. — *Mátyás István:* Egyértelmű ítélet. ÉI 1977. 28. sz. — *Fábián Gyula:* Fábián Zoltán: A vízipálma. Alf 1979. 2. sz. 80—81. — *Bényei József:* Fábián Zoltán: Mesterek és kapcsolatok. Alf 1982. 3. sz. 93—94. — *Bata Imre:* Elvesztettük Fábián Zoltánt. ÉI 1983. 19. sz. — *Fehér Klára:* Gyertek ki egyszer Leányfalura! ÉI 1983. 19. sz.

## GERA GYÖRGY

### *Kiadások*

Tisztuló világ. 1950. — Holland partokon. 1953. — Pokoltánc. 1956. — Baudelaire. 1968. — Terelőút. 1972. — Megtorlás. 1979. — Endogén expedíció. 1980.

*Irodalom*

*Örkény István:* Gera György: Tisztuló világ. Csill 1951. 1. sz. 126. — *Eörsi István:* Az ember és a költő. ÉI 1968. 18. sz. — *Gyergyai Albert:* Melyik az igazi Baudelaire? Nagyv 1969. 299—300. — *Bessenyei György:* Emlékezni vagy felejteni? Nszava 1972. dec. 9. — *Marx József:* A múlt mai szemmel. ÉI 1973. 1. sz. — *Mezey Emőke:* Fiatal prózaírók. Kort 1973. 839—841. — *Pomogáts Béla:* Gera György: Terelőút. Je 1973. 748—750. — *Tímár György:* Gera György halálára. Nagyv 1978. 299. — *N. V.:* Gera György: Megtorlás. Kr 1979. 12. sz. 38. — *Berkes Erzsébet:* Miben áll a Nagy Titok, avagy érdemes-e lakást cserélni? ÉI 1980. 17. sz.

## GERGELY MIHÁLY

*Kiadások*

Harc az üveggyárban. 1950. — Éhségtábor. 1952. — Szülőföld. 1952. — Örvény. 1955. — Julika. 1956. — Józsáék. 1958. — Kálvária és karrier. 1960. — Omlás. 1962. — Ez a mi korunk. 1963. — Fekete páva. 1964. — Atlasz, mire rendeltettél? 1966. — Vihar és szivárvány. 1967. — A háborúnak nincs vége. 1967. — Életünk, halálunk. 1972. — Rácsok. 1972. — Röpirat az öngyilkosságról. 1972.

*Irodalom*

*Goda Gábor:* Gergely Mihály: Szülőföld. Csill 1953. 1308—1310. — *Máriássy Judit:* Fától az erdőt. IÚ 1954. 2. sz. — *Fábián Zoltán:* Gergely Mihály: Örvény. Csill 1955. 2138—2140. — *Nagy Péter:* Nyári esték. Gergely Mihály: Julika. Csill 1956. 605—610. — *Szalay Károly:* Gergely Mihály: Józsáék. ÉI 1958. 34. sz. — *Maróti Lajos:* Gergely Mihály: Kálvária és karrier. ÉI 1961. 17. sz. — *Varga József:* Gergely Mihály: Omlás. Alf 1963. 1—2. sz. 179. — *Szerdahelyi István:* A köznapok tényei. Gergely Mihály: Fekete páva. ÉI 1964. 50. sz. — *Oltyán Béla:* Atlasz, mire rendeltettél? Kort 1967. 2006—2007. — *Andorka Rudolf:* Gergely Mihály: Röpirat az öngyilkosságról. Vság 1972. 8. sz. 93—97. — *Benedek István:* Találkozás a halállal. ÚÍ 1972. 11. sz. 99—111. — *Szalai Pál:* Helyzetek és emberek. Gergely Mihály: Rácsok. ÉI 1972. 37. sz. — *Horpácsi Sándor:* Ceruzavázlat Gergely Mihályról. Napj 1973. 12. sz. 4.

## GERŐ JÁNOS

*Kiadások*

Viharban született. 1954. — A partizán. 1957. — Szerencse nélkül. 1958. — A Kék Sirályok. 1960. — Hét találkozás. 1961. — Fekete föld. 1962. — Útlevél a másvilágra. 1965. — A Duna foglyai. 1968. — Tiltott utakon. 1968. — A megtizedelt osztály. Kicsi Biri királysága. Borisz. 1970. — Tévedni emberi dolog. 1972. — Az útnak nincs vége. 1972. — Kopog a tető. 1974.

*Irodalom*

*Bényi János:* Gerő János: Viharban született. IÚ 1955. 2. sz. — *Rátkai István:* Gerő János: Szerencse nélkül. ÉI 1958. 29. sz. — *Fenyő István:* Fiatal novellisták útja. ÉI 1959. 12. sz. — *Katona Éva:* Gerő János: Fekete föld. ÉI 1963. 4. sz. — *Seres József:* Gerő János: A megtizedelt osztály. Je 1970. 953—955. — *Bessenyei György:* Gerő János két regényéről. (Tévedni emberi dolog, Téglaporos szerelem.) Fo 1972. 6. sz. — *Seres József:* Gerő János: Az útnak nincs vége. Je 1972. 953—954. — *Mátyás István:* Gerő János két új könyve. Alf 1973. 4. sz. 84—85.

## KATKÓ ISTVÁN

*Kiadások*

Opálka és a forgószél. 1956. — Félszívű apostolok. 1958. — Piros kenyér. 1958. — Hátra arc! 1960. — A nap adja az árnyékot is. 1961. — Két ember az országúton. 1962. — Dicső rokonom. 1963. — Festett egek. 1966. — Szent Bertalan délutánja. 1967. — Társasutazás. 1969. — Történelmi társbérlet. 1969. — Öt férfi komoly szándékkal. 1970. — Csak a testvérem. 1971. — Vadhajtás. 1973. — Micsoda fiatalok! Micsoda öregek! 1975.

*Irodalom*

*Nagy Péter:* Életképek. Katkó István: Félszívű apostolok. MNemzet 1958. dec. 29. és *N. P.:* Rosta. 1965. 412—413. — *Telegdi Polgár István:* Katkó István: Piros kenyér. ÉI 1958. 16. sz. — *Fábián István:* Között. Katkó István: Opálka és a forgószél. Je 1959. 5. sz. — *Abody Béla:* Katkó István: Hátra arc! ÉI 1960. 38. sz. — *Tüskés Tibor:* Katkó István: A nap adja az árnyékot is. Je 1962. 1. sz. — *Nagy Péter:* Katkó István két könyve. Kort 1963. 946—948. és *N. P.:* Rosta. 1965. 412—413., 440—443. — *Szappanos Balázs:* Katkó István: Két ember az országúton. ÉI 1963. 29. sz. — *Lázár István:* Katkó István: Dicső rokonom. Kort 1964. 1337. — *Pomogáts Béla:* Katkó István: Dicső rokonom. Kr 1964. 4. sz. 61—62. — *Szerdahelyi István:* Elszalasztott lehetőség. ÉI 1964. 9. sz. — *Faragó Vilmos:* Erkölcsregény. ÉI 1967. 48. sz. — *Sípos István:* Katkó István: Szent Bertalan délutánja. Kr 1968. 4. sz. 54—56. — *G. Szabó László:* Katkó István: Társasutazás. MH 1969. okt. 9. — *Gyertyán Ervin:* Az új Gábor Andor-díjas: Katkó István. ÉI 1970. 4. sz. — *Zahora Mária:* Katkó István: Öt férfi komoly szándékkal. Kr 1971. 2. sz. 57—59. — *Marx József:* Lelkiismeretvizsgálat. (Vadhajtás.) ÉI 1973. 35. sz. — *Váncsa István:* Kétdimenziós novellák. (Micsoda fiatalok! Micsoda öregek!) ÉI 1975. 21. sz.

## MOLNÁR GÉZA

*Kiadások*

Új utakon. 1951. — A szerelmes kisinas. 1956. — Hullámverés. 1958. — Márta. 1959. — Város a felhők alatt. 1962. — Holtak fogságában. 1964. — Harangos óra. 1966. — Sárkányok fiai. 1967. — Vasárnap mindig esik az eső. 1969. — Elfogynak az éjszakák. 1970. — A vadászpilóta szerelme és halála. 1971. — Külvárosi barangolás. 1974. — Mint egy francia király. 1975. — Az ég kékje könnyebb. 1976. — Villa Tahiban. 1976. — Doktor Klauss különös élete. 1979. — Arcok fényben és eltűnőben. 1983.

*Irodalom*

*Földeák János:* Molnár Géza: A szerelmes kisinas. ÚH 1956. 10. sz. 62. — *Héra Zoltán:* Molnár Géza: Hullámverés. Kort 1958. 7. sz. 143—146. — *Ilia Mihály:* Molnár Géza: Város a felhők alatt. ÚÍ 1962. 922—924. — *Bor Ambrus:* Nehéz szakaszon. ÉI 1965. 2. sz. — *Dorogi Zsigmond:* Molnár Géza: Holtak fogságában. Kort 1965. 924. 1497—1498. — *Erdős Erzsébet:* Molnár Géza: Holtak fogságában. TársSzle 1965. 5. sz. 101—102. — *Ferenczi László:* Molnár Géza: Holtak fogságában. Kr 1965. 4. sz. 55—56. — *Faragó Vilmos:* Szerelem mai módra. ÉI 1967. 8. sz. — *Gáll István:* Az Élet és Irodalom látogatóban Molnár Gézánál. ÉI 1967. 39. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 356—363. — *Koczkás Sándor:* Molnár Géza: Harangos óra. Kr 1967. 5—6. sz. 84—85. — *Faragó Vilmos:* Milyenek vagyunk? ÉI 1968. 50. sz. — *Sz. Kováts Lajos:* Molnár Géza: Harangos óra. Kort 1968. 1. sz. 135—136. — *Fábián Gyula:* Molnár Géza: Sárkányok fiai. Kort 1968. 655—657. — *Galsai Pongrác:* A noteszlapokra írt dráma. ÉI 1970. 23. sz. — *Kis Pintér Imre:* Egyértelmű világ. ÉI 1970. 27. sz. — *Kovács Sándor Iván:* Molnár Géza: Elfogynak az éjszakák. Nszab 1970. jún. 23. — *Majoros József:* Molnár Géza: Elfogynak az éjszakák. Kr 1970. 10. sz. 49—50. — *Oltyán Béla:* Molnár Géza: Vasárnap mindig

esik az eső. Kort 1970. 1. sz. 141—142. — *Bessenyei György:* Molnár Géza: A vadászpilóta szerelme és halála. Nszava 1971. dec. 19. — *Wéber Antal:* Molnár Géza: Elfogynak az éjszakák. Kort 1971. 500—501. — *Alexa Károly:* Molnár Géza: A vadászpilóta szerelme és halála. Kort 1972. 659. — *Gáll István:* Molnár Géza: A vadászpilóta szerelme és halála. MH 1972. jan. 29. — *Vörös László:* Molnár Géza: A vadászpilóta szerelme és halála. Ttáj 1972. 3. sz. 111—112. — *Cs. Nagy Ibolya:* Molnár Géza: Külvárosi barangolás. Alf 1975. 9. sz. 84—87. — *Pomogáts Béla:* Pesterzsébet felfedezése. Nszava 1975. jan. 25. — *Simon Zoltán:* Molnár Géza: Külvárosi barangolás. Kr 1975. 4. sz. 24—25. — *Tamás István:* Krónika Pesterzsébetről. ÉI 1975. 11. sz. — *Balla Gyula:* Molnár Géza: Mint egy francia király. Nszava 1976. febr. 21. — *Havas Ervin:* Jó olvasmány napjainkról. Nszab 1976. jún. 3. — *Korányi Zsuzsa:* Görbe tükörben. ÉI 1976. 38. sz. — *Mezei András:* Megkérdeztük Molnár Gézát — legyünk-e képmutatók? ÉI 1976. 33. sz és *M. A.:* Megkérdeztük. 1982. 191—196. — *Szász Imre:* Könyvespolcom. Molnár Géza: Mint egy francia király. MH 1976. jan. 11. — *Juhász István:* Optimista olvasmányok. ÉI 1977. 7. sz. — *Mátyás István:* Molnár Géza: Villa Tahiban. Kr 1977. 4. sz. 29. — *Borbély Sándor:* Molnár Géza kisprózájáról. Je 1978. 469—471.

## MOLNÁR ZOLTÁN

### *Kiadások*

Félegyházi képek. 1953. — A kovács. 1954. — Fegyver ropog a Buzsorán. 1956. — A hódító. 1960. — Régi szerelem. 1960. — Egy vöröskatona emlékei. 1962. — A tizenharmadik leány. 1963. — Egy márciusi nap. 1965. — Váratlan esküvő. 1966. — Ulti a halállal. 1968. — A vereség. 1970. — Búcsú a Jóistentől. 1971. — Civilélet. 1973. — Sár. 1975. — Amilyen boldog csak lehet az ember. 1976.

### *Irodalom*

*Bodnár György:* Molnár Zoltán: A kovács. Csill 1954. 2196—2201. — *Kispéter András:* Molnár Zoltán: Régi szerelem. Kort 1960. 11. sz. 1319—1320. — *Bokor László:* Molnár Zoltán: A tizenharmadik leány. Kr 1963. 3. sz. 61—62. — *Gondos Ernő:* Molnár Zoltán írói arca. Kort 1963. 1889—1892. és *G. E.:* Mű és valóság. 1965. 26—34. — *Szerdahelyi István:* Téma és feldolgozás. Molnár Zoltán két könyvéről. ÉI 1963. 41. sz. — *Kelemen János:* A történelem mellékutcájában. Molnár Zoltán: Egy márciusi nap. ÉI 1965. 24. sz. — *Sós Endre:* Molnár Zoltán: Egy márciusi nap. MNemzet 1965. júl. 2. — *Faragó Vilmos:* Kellem, idill, katarzis. Molnár Zoltán: Váratlan esküvő. ÉI 1966. 27. sz. — *Vasy Géza:* Molnár Zoltán: Ulti a halállal. Nszab 1969. márc. 6. — *Cseres Tibor:* Az Élet és Irodalom látogatóban Molnár Zoltánnál. ÉI 1970. 48. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 268—274. — *Simon Zoltán:* Molnár Zoltán: Ulti a halállal. Kort 1970. 324—325. — *Alföldy Jenő:* Népmese és hősi ének. Molnár Zoltán: A vereség. ÉI 1971. 2. sz. — *Ilia Mihály:* Molnár Zoltán: A vereség. Nszab 1971. jan. 4. — *Marx József:* Termékeny konokság. Molnár Zoltán: Búcsú a Jóistentől. ÉI 1971. 46. sz. — *Rigó Béla:* Molnár Zoltán: A vereség. Kort 1971. 1503—1504. — *Szalay Károly:* Molnár Zoltán: Búcsú a Jóistentől. MH 1971. okt. 16. — *Vörös László:* Molnár Zoltán: Búcsú a Jóistentől. Ttáj 1972. 4. sz. 79—80. — *Mátyás István:* Gondolatok a Kozmosz-könyvekről. Életünk 1973. 570. — *T. I.:* Az otthon hatalma. Nszab 1975. febr. 18. — *Bodnár György:* Molnár Zoltán: Régi szerelem. *B. Gy.:* Törvénykeresők. 1976. 498—502. — *Zappe László:* Félbehagyott történetek. Nszab 1976. szept. 3. — *Simon Zoltán:* Molnár Zoltán: Amilyen boldog csak lehet az ember. Kr 1977. 1. sz. 22.

## TULI JÓZSEF

### *Kiadások*

Kálvária. 1961. — Vallomás. 1962. — Bocsánatos bűn. 1963. — Majd háború után. 1972. — Boldogtalanok. 1976. — Egy asszony boldog akar lenni. 1978.

*Irodalom*

*Földes Tamás:* Tuli József: Vallomás. ÉI 1962. 22. sz. — *Szappanos Balázs:* Tuli József: Bocsánatos bűn. ÚÍ 1963. 1279—1280.

## VARGA IMRE

*Kiadások*

Debrecen és a haladás. 1947. — Jóreménység. 1953. — Ködös hajnal. 1953. — Bicegő próféta. 1961. — Borstörő. 1967. — Összevissza ivadékok. 1975.

*Irodalom*

*Almási Miklós:* Varga Imre: Ködös hajnal. ÚH 1953. 11. sz. 67—68. — *Kardos Pál:* Varga Imre: Jóreménység. Építünk 1954. 1. sz. 24. — *Szabó Ede:* Varga Imre: Bicegő próféta. ÚÍ 1961. 955—956.

# AZ „EMBERAVATÁS" NEMZEDÉKE

Az 1954-es év a magyar prózában a meglepetések esztendeje volt. Az 1953 júniusi párthatározat, illetve a Szabad Nép *Közelebb a valósághoz* című, a korábbi évek sematizmusát mintegy törvényen kívül helyező cikke után megélénkült az irodalmi élet. Alig másfél esztendő leforgása során már meghozta az első, maradandó értékű, a kor valóságával szépítés nélkül szembenéző szépprózai alkotásait. Ekkor jelent meg a változás egyik előhírnöke, Veres Péter *Almáskert*je, mely korábban, kiadatlanul is fölkavarta a szellemi és politikai életet; Sarkadi Imre *Verébdűlő* című elbeszéléskötetének első, a téeszmozgalom belső ellentmondásait föltáró írásai, Karinthy Ferenc *Ezer év* című riportja, a későbbi dráma egyenértékű, riportázsból kifejtett előzménye, hogy csak három példát említsünk a hullámzó színvonalú, de az előző évek termésénél mindenképp gazdagabb, színesebb és tartalmasabb irodalmi publikációkból.

A legnagyobb meglepetést — s egyszersmind az új tájékozódás közvetlen igazolását — mégis egy új írónemzedék szinte váratlan jelentkezése keltette, egyelőre még szétszórt, de nemcsak meglepetést keltő, hanem esztétikailag is kimagasló írásokban, melyekre éppen a pályakezdés bizonytalansága volt a legkevésbé jellemző. Sokkal inkább az a fölényes biztonság, amivel „ráhibázott" a saját hangjára. Persze nem valami csodaszerű fölismerés volt ez, hanem az ismeretlenségben folytatott kísérletezés, önalakítás, némelyeknél a szívós és céltudatos pedagógiai munka tisztára szűrt végeredménye: a technikát fölényesen birtokló „profik" s a tulajdon mondandójukat meglepő tisztasággal intonáló „originális tehetségek" egyképpen akadtak e nemzedékben.

Lássuk előbb a tényeket. Az 1954-es év egyértelműen lelkesedést, sőt rajongást kiváltó, széles körben kommentált eseménye volt például Sánta Ferenc *Sokan voltunk* című novellájának közlése az Irodalmi Újságban. Az elbeszélés ma is kulcsdarabja a megújulást kereső magyar prózának. Sántát egyhangú elismerés fogadta — neki később, már az ötvenes évek vége felé kellett szembenéznie bizonyos félreértésekkel —, de Csurka *Nász és pofon* című, ugyancsak ez évben, a Művelt Népben publikált elbeszélését már a szocialista ifjúság megrágalmazásával vádolták, míg Kamondy László Csillagbeli jelentkezéséről, a *Verekedők*ről még az Írószövetség fórumán is heves vita folyt: vajon nem a perspektívátlan naturalizmus és pesszimizmus támadt-e föl benne. Kevesebb izgalmat, de méltánylóbb érdeklődést keltett Szabó István *Lázadó*jának közlése az Új Hangban és Moldova György *Ördög Feri és a tizenkét házak* című lírai elbeszélése a Csillagban. Ezek az írások ma is túlnőnek önnön jelentőségükön; noha szépirodalmi alkotások, egy nemzedék manifesztumának számítanak.

Hamarosan nyilvánvaló lett ugyanis, hogy nem pusztán néhány író pályakezdésének tanúja lehetett a korabeli olvasó, hanem a tematikai, szemléleti vagy más természetű különbségek ellenére — melyek később a tájékozódás gyakran ellentétes útjaira vitték ezeket az írókat, sőt életművüket is bizonyos értelemben elütő szakaszokra tagolták — egységes, körülhatárolható karakterű és programú nemzedék lépett fel. Hisz hamarosan a vidék is hallatta hangját: Pécsről, a

Dunántúl hasábjairól jelentkezett Szántó Tibor groteszkbe hajló, karcolatszerű novelláival; Galgóczi Erzsébet, a legkorábbi fölfedezett, a dunántúli parasztfalvak ekkor még kissé idillizáló képeivel. Bár irodalomtörténeti távlatban és esztétikai jelentőség tekintetében kis létszámú nemzedék ez, közös életművük gazdag, és nemcsak tematikai értelemben tágas világot zár magába. S akármilyen szétszórtan jelentkeztek is, egy év múlva már közös antológiájukban, az 1955-ben közreadott *Emberavatás*ban hirdették meg együvé tartozásukat (A címadó novellát Sánta Ferenc írta). Ettől az évtől kezdve elsősorban az átszervezett Új Hang lett a fórumuk.

Indulásuk robbanásszerűen hatott, mégis sokban eltért az új írónemzedékek jelentkezésétől. Nem fogalmaztak kiáltványokat, sőt, nem is ismerték egymást. „Nemzedékváltásról" akkoriban nemigen beszéltek, az Irodalmi Újságban *Öregek és fiatalok* címmel megszervezett vitában részt sem vettek, ott különben is róluk esett a legkevesebb szó. E vita voltaképp az előttük járó nemzedék — az úgynevezett „derékhad" — nyilvános és már-már flagelláns bűnbánata volt a sematizmus éveiben írt műveikért; s az „öregekben"; — Veres Péterben, Déry Tiborban, Illyés Gyulában és Szabó Pálban vélték megtalálni az inspiráló eszményképet, a sematizmus ellenszerét. Más konzekvenciákkal ugyan, de a hivatalos irodalompolitika is főleg a népiesek és néhány szocialista író életművét tekintette a megújulás forrásának.

Így cselekedtek az induló fiatalok is: írásaik egyik leglényegesebb közös vonása a sematizmus előtti prózai hagyományból való kiindulás volt. Többjüket is valamelyik elismert „öreg" vezette be az irodalomba: Sánta fölfedezője és első, rajongó kommentátora Szabó Pál volt, Szabó István *Lázadó*jával Jankovich Ferenc házalt a szerkesztőségekben. A „derékhad" sem féltékenykedett rájuk. Az akkor még Tóth László néven író Kamondyt Sarkadi Imre védte meg az alaptalan támadásokkal szemben, s Csurka István, Moldova György, Galgóczi Erzsébet, e három, később eltérő utakon járó író egyképpen Czibor Jánost, a 40-es 50-es évek szétszórt életművű, ragyogó tehetségű kritikusát vallja a szó szoros értelmében vett tanítójának. S ez nem a tiszteletadás túlzása: a Filmművészeti Főiskola dramaturg-szakának tanáraként Czibor avatta be őket a mesterség titkaiba, a szerkesztés technikájába: szépprózai elődeikre ő nyitotta föl a szemüket. Moldova első írásainak publikálója Király István, bírálója Tamás Attila volt; a nemzedék más tagjainak útját többek közt Czine Mihály egyengette.

Így már érthető, miért pattant ki e nemzedék úgyszólván „teljes fegyverzetben", amint az is, hogy életművükön — sokuknál máig szólón — maradandó nyomot hagyott a magyar szépprózai hagyomány. Ha Sántát Szabó Pál fedezte föl, úgy Sánta volt, aki írásaival mintegy újólagosan igazolta Tamási Áron „tündéri realizmusát", a fortélyos-varázsos, népi motívumokkal gazdagon átszőtt, az ornamentális jellegű stilisztika ezer színével áthatott székely nyelv irodalmi használatát. Moldova György első, lírai hangütésű írásaiban viszont egy másfajta, városi, kültelki „tündéri realizmus" támadt föl: az akkoriban még nem eléggé megbecsült Gelléri Andor Endréé, és ennek nyomán az irodalmi életbe éppen hogy visszatért Mándy Iváné. De a hivatalos eszményképpé emelt s epigonizmussá

merevedett móriczi örökség is megelevenedett és folytatódott, főleg Galgóczi és Szabó István novelláiban.

Föltehető a kérdés: ha művészetük ennyire a hagyományban — némelyiküknél a század elején kialakult hagyományban — gyökerezett, miért tekintjük őket a „megújulás nemzedékének", s egyáltalán mitől nemzedéknek? Pusztán az indulásuk, a származásuk miatt? Ennek is lényeges szerepe volt. Néhány kivétellel valamennyien a társadalom mélyebb világából, falvakból és városi perifériákról jöttek; „literátus" háttérrel, képzettséggel csak Kamondy, Csurka és Szántó Tibor dicsekedhetett. Kamondy a Szépirodalmi Könyvkiadó lektora, Szántó Tibor újságíró, a Dunántúl szerkesztője volt; Csurka István pedig egy szolíd népiességre hangolt író, Csurka Péter fiaként került a pályára. De ők hárman is másfelé tájékozódtak, mint erre eredeti kultúrájukból következtetni lehetett volna. Kamondy és Csurka — pályájuk egy szakaszában legalább — a szociográfia és a népi kultúra feltárásának „hagyományos" módszerével is kísérleteztek, Csurka írásai ugyanakkor egyre merészebben a groteszkbe hajlottak, Szántó pedig első két kötetében fordult szembe a tehetségét béklyózó felületes zsurnalizmussal. A parasztfiúból lett félig autodidakta Szabó István a hagyományos paraszti világ fölbomlásának elsősorban pszichológiai természetű leírásával, kegyetlen, de mégis túlérzékeny ábrázolásával okozott meglepetést. Ő hitt a legkevésbé a régi paraszti életforma megtartó erkölcsi erejében: ő fedezte föl elsőnek a szigorú „tartás" mögött a személyiség rejtett konfliktusait, melyek 1956 után Galgóczi írásaiban is megjelentek, de már inkább külső, politikai vagy szociológiai okokból eredeztetve.

Bizonyos azonban, hogy eleinte egyikük sem akart mást, mint a tulajdon életéről, múltjáról, tapasztalatairól novellává stilizált híradást adni. Őszintén, a sematizmus mesterkélt eszményesítésétől mentesen, ám sokszor a nosztalgikus emlékidézés színeivel szépítetten. Ha például Moldova *Mandarin*ját — egyik pályakezdő novelláját — a sok tekintetben e nemzedékhez is kapcsolódó Fejes Endre *Rozsdatemető*jével vetjük össze: világos a különbség Moldova kissé romantikus színezetű „azonosságtudata" és a között a következetes, már-már kegyetlen bírálat között, amellyel Fejes a kültelki világot nézi; ugyanakkor az ő *Hazudós* címmel összegyűjtött pályakezdő novellái 1955—1956-ból semmivel sem kevésbé líraiak és romantikusak, mint az induló Moldova írásai. Sánta korábbi „idilljei" és később írt parabolái között pedig még nagyobb ellentét feszül.

Az, hogy legtöbbjük a hajdan kizsákmányolt osztályokból, a pária-létbe szorított rétegekből jött, ma már kevésbé látszik megkülönböztető vonásnak, mint indulásuk idején. Sorsukban, írói világukban e tény mégis meghatározó szerepet kapott, hiszen nemcsak a szegénységből származtak, de afféle „szegénylegényként" kerültek az irodalomba. Innen adódik, hogy a hasonló indulású — akkor már pályájuk, életük delén túljutott vagy éppen elhunyt — írókat, például Tamási, Szabó Pált, Gelléri Andor Endrét követték, olyanokat tehát, akiknek írói előéletét, munkásságát, karakterét szintén ez a „szegénylegénység" határozta meg. De legfőképpen meghatározta, egyetlen nemzedékké tömörítette őket indulásuk pillanata, az ötvenes évek derekának szellemi légköre. Közvetlen elődeiktől eltérően, a régi rendszer egyikük számára sem jelentett nyomasztó személyes

tapasztalatot, legföljebb elmosódóban lévő emléket, s mindenekelőtt a szokásokban, etikai viszonylatokban megrögződött múltat, valamit, ami már lezárult. Szemben a „derékhad" íróival, akik számára ez a múlt ilyen vagy olyan formában eleven élményt jelentett, és megoldásra váró kérdéseket tett fel, Sántáék voltak az 1945-tel bekövetkezett történelmi fordulat első olyan prózai nemzedéke, amely a Juhász Ferenc és Nagy László működésével kibontakozott költői forradalom lírikusaihoz hasonlóan, magából a társadalmi változásból eredeztethette nemcsak írói pályájának alakulását, hanem egyszerűen írói létét is.

Szembetűnő különbség forrása lett az a körülmény is, hogy indulásuk egybeesett a sematizmus elleni harccal, mely az irodalmon messze túlmutató közügy, a történelemszemlélet alapvető kérdése lett. Nemcsak az 1945-öt megelőző idők szemléleti gáncsai nem zavarták őket, de kívül álltak — s nem pedig „túljutottak!" — a sematizmus prekoncepcióin is. Ez a mesterségesen kialakított, idillizáló irodalomszemlélet egyikükre-másikukra — például Galgóczi Erzsébetre — némiképp hatott ugyan, de nekik is sikerült hamarosan túljutniuk, akár társaiknak, a paraszti vagy kültelki nosztalgián.

Ez a felszabadultabb atmoszféra, még akkor is, midőn nagy elődeik nyomába léptek, egészen újszerűvé tette írásaik karakterét. Saját társadalmi rétegük mostoha sorsáról, a nehezen tűrhető nyomorúságról számoltak be legelőször, de már ezek a novellák is — anélkül, hogy megidéző erejükből veszítettek volna — balladássá, meseszerűvé lényegültek át. A szociográfikus szemlélet jelenségekbe fulladó dokumentarizmusa, a népi romantika stilizált idillje is megkísértette őket, de Szabó Istvánt például kezdettől fogva a változás, a modernizálódó élet és a bomló paraszti életforma belső, személyes viselkedésben megmutatkozó konfliktusa érdekelte, s valamennyien megkülönböztetett érdeklődéssel fordultak a szocialista morál problémái, kialakulásának gátló tényezői felé. Szándékuk szerint a régi, hagyományos értékeket akarták először megszabadítani a rájukrakódott hamis értelmezésektől, vissza akartak hatolni az ősforrásokhoz. A morális igényesség, mint legfőbb jellegzetesség, későbbi útjukat is megszabta, bármilyen eltérő irányok felé tartott is az. Az „erkölcsregényt" az előző nemzedékben úgyszólván csak Sarkadi kései írásai reprezentálják; Sántáéknál az egyik fő műfajjá lép elő. Galgóczi haláláig a szociográfia és a riport szépirodalomba emelésének mestere, amint írásai egy részében Moldova is; Sánta Ferenc és Szántó Tibor írói útja a parabolák felé kanyarodott el, a véletlen „tempóveszteséggel" induló Fejes Endre pedig a családregény kisregénnyé sűrítésének szinte egyedülálló példájával szolgált, ugyanakkor valamennyien a korszerű társadalmi morálra kérdeznek.

Részben ebből a csaknem kizárólagos etikai érdeklődésből ered, részben pedig a prózai hagyomány meghatározó jelentőségéből, hogy az ábrázolásmódban folytatott kísérletezésük kevésbé látszik erőteljesnek és kezdeményezőnek, mint a nyomukban következő korosztályé, vagy a modern próza újabb irányzataié. Kísérletezőként is Sánta merészkedett a legmesszebbre, mégpedig kettős irányban, egymást kiegészítő ellentétekben: a dokumentumregény és a parabola felé. Ám tényregénye, a *Húsz óra* az irányzat normateremtő műveitől merészen elüt: a stilisztikai leleménynek, az alakításnak, a nyelvi erőnek olyan fölfokozott, szinte

látványos szerepet ad, amelyre a kortársi prózairodalomban nincs is példa. Voltaképp legalább annyira megszegése, mint meghonosítása a műforma kánonjának, a szenvtelen, beavatkozás nélküli kompozíciónak. Parabolikus műveinek *(Az ötödik pecsét, Az áruló)* is több köze van a középkori moralitásokhoz, sőt, az ókeresztény apokrifekhez, mint a nyugati próza divat-darabjaihoz. Ha merőben technikai szempontból nézzük, újítása nem megy túl Gide recitjein és Camus paraboláin, s „tényregénye", a *Húsz óra* inkább kapcsolható az avantgárd második, húszas évekbeli hullámának „Neue Sachlichkeit" dokumentumregényeihez. De itt is lényeges különbség, hogy Sánta e műformára is átviszi a feszes szerkezeti elveket, többek között éppen ezzel emelve föl ezt az ábrázolásmódot a véletlenek és a programszerű koncepciótlanság terjengősségéből. Korai, még saját hangját kereső műveiben Moldova sem ment túl az avantgárd eredményeit is integráló két világháború közötti modern prózán, inkább olvasmányossá szelídítette ennek elbeszélő stílusát; Fejes *Rozsdatemetője* szintén visszakapcsolja a „tényregény" technikáját ahhoz a „kihagyásos" technikához, mely a két háború közti amerikai irodalomból ismert. Csurkától, Kamondytól és Szabótól pedig mi sem áll távolabb, mint a formabontás, nem azért, mintha nem volnának elég találékonyak, hanem mert nincs rá szükségük. Ami a technikát, a stílust illeti, e nemzedék karakterét a java teljesítményekben inkább a klasszicizálás, mint az avantgárd formabontás jellemzi. Írásaik tartalma, a hagyományos szerkezeti és stilisztikai elemek újszerű, a hagyományoktól eltérő funkciója teszi műveik javát újdonsággá és őket magukat a „megújulás nemzedékévé".

Voltaképpen ugyanez áll a külső irodalmi hatások befogadására is, e nemzedék az átvételekben is óvatos; valódi írói szuverenitással honosítja magához olvasmányélményeit. A Hemingway-lázon ugyan többen átestek, de csak Moldovára való hatása mutatkozott tartósnak. Mélyebbre hatott viszont az egzisztencialista irodalom az 56-os eseményeket követő írói válságok nyomán. Megleljük Sántánál, akit azonban nem annyira az egzisztencializmus általában, mint inkább klasszikusa, Albert Camus érdekelte; tehát inkább a művész, bár ennek bölcselete átszivárgott életművébe. Galgóczinál a létfilozófia inkább érzelmi hangulat, s ahol bölcseletbe megy át, a művészi eredmény meglehetősen sovány. Ugyanez fölsejlik Csurka átmeneti írói periódusában. Mégis, döntő különbség, hogy anyagukhoz, írói világuk kifejezéséhez keresik kísérletezéseik útján az eszközöket, mondhatni, magából a témából bonthatják-alakíthatják a különféle formai-szerkezeti megoldásokat, nem pedig a témára „futtatják rá" afféle ornamensekként, hiszen a díszítő elemekben oly gazdag Sánta-prózában is könnyűszerrel kimutatható a legmerészebb stilisztikai fogások funkcionális szerepe, magából az anyagból kibontott jellege is. Későbbi fejlődésük során az inspiráló elődök, a közvetlen prózai hagyomány hatását maguk mögött hagyták. Sánta például egyre inkább a nem stilisztikai értelemben fölfogott archaikumban, Csurka és Szántó a modern groteszkben és abszurdban, Kamondy pedig a megújított analitikus prózában kereste személyesebb kifejezésmódját.

Műveik, pályájuk áttekintése, valamint az ábrázolásmód funkcionális természetű újításai bizonyossá teszik azt a föltételezést, hogy voltaképpen elkésett

nemzedékkel van dolgunk. Ez a próza Juhász Ferenc és Nagy László költői forradalmának prózai megfelelője, erre vall a népi ihletés és a hangsúlyozott szociológiai érdeklődés, még a közvetettebb művekben is; és erre az, hogy az ábrázolásmód forradalmát mintegy belülről, az archaikum felé kimélyítve viszik végbe. Ha születésük időpontját, írói-költői előéletüket, biográfiájuk lényeges adatait nézzük: a hasonló vagy éppen megegyező tények még inkább bizonyító erejűek. Más adatok is igazolják az indulás tempókülönbsége mögött rejtőző rokonságot. Galgóczi már az 1952-es év folyóirataiban is szerepelt, de készen állt már akkor Sánta *Sokan voltunk*ja, *Emberavatása;* Szabó István pedig szintén rótta már egy iskolásfüzetbe remekbe sikerült első elbeszéléseit. Pár éves késésük tehát nem a próza nehezebb érlelődésével, hanem merőben külső okokkal, a dogmatizmus kultúrpolitikájával magyarázható, mely hivatkozott ugyan a magyar prózai örökség értékeire, mint a szocialista realizmus egyik alaptényezőjére, a gyakorlatban azonban mégsem tűrte ezeknek az igazi érvényesülését, minthogy e próza más — hitelesebb — képet mutatott volna a korabeli valóságról, mint ezt a sematizmus „szépségideálja" előírta. Ezen a gyötrelmes konfliktuson csak a költészet tudott a maga sajátos jelzéseivel fölülkerekedni. Mihelyt lehetett, a próza is nyomon követte, majd a prózánál is nagyobb késéssel az új magyar dráma, legvégül pedig — már a hatvanas években — az új magyar film. Valójában tehát az új magyar lírával való rokonsága jelöli meg a „megújulás nemzedékének" irodalomtörténeti helyét.

### *A paraszti mélyvilágból*

A ötvenes évek derekán kibontakozott prózaíró nemzedék tájékozódásában, első kísérleteiben kiemelt szerepet kapott az a földrengésszerű átalakulás, amely a parasztság különböző rétegeiben végbement. Hiba volna ezt az érdeklődést kizárólag életrajzi tényezőkkel magyarázni, hiszen a paraszti tematika, ha másképp nem, motivációként olyan írók műveiben is megjelenik, akiket többé-kevésbé laza szálak kötnek a parasztsághoz, míg az indulás körülményei, személyes vonatkozásai a paraszti származású írók későbbi műveiben is mind közvetettebb módon jelentkeznek — a hatvanas évekre e tematika elveszti centrális szerepét —, gyöngül szociológiai vagy etnográfiai specifikuma. Galgóczi Erzsébet későbbi novelláiban is inkább háttér a falu, a tradicionális értelemben vett parasztság, s irodalmi riportjaitól, szociográfiai írásaitól eltekintve mindinkább az értelmiség — főleg a fiatal, a felszabadulás után indult értelmiség — és az új társadalom alsó és középszintű vezetőrétegének problémái felé fordul, vagy az új szocialista erkölcs kialakulásának szemléleti akadályait állítja előtérbe. Olyan írásaiban például, mint a *Mínusz*, az *Öt lépcső fölfelé*, ezek az akadályok tisztán kispolgári természetűek; s csupán színező elem, hogy cselekményük falun játszódik; míg a *Budapest: egymillió kilométer* címétől némileg eltérően nem a falu—város különbség, hanem a karrierizmus, a hatalmi megszállottság kórrajza. Az elbeszélésben a főváros nem földrajzi fogalom, hanem a szocialista szemlélet kilátópontja, amint a *Vezetni tud* című novella sem egyszerűen egy vidéki kiskirály leleplezése, hanem a szocialista

rendszer bizonyos szerkezeti hibáinak, a régi rendszerből átszivárgott tekintélyelvnek a leleplezése. A paraszti partikularizmus, a *régi* falu elszigeteltsége, zárt hierarchiája: a bomlás állapotában lévő, leküzdendő múlt Galgóczinál csakúgy, mint e nemzedék más íróinál. A tematika és ábrázolásmód áthangolódása természetesen nemcsak a rokon indulású írók művészi-ideológiai fejlődéséből vagy személyes eredetű tényezőkből vezethető le. Műveiknek éppen az ad különleges jelentőséget, hogy szorosan összefüggenek magának a parasztságnak átalakulásával, éspedig nem pusztán a tömeges városba áramlás, a kollektivizálás, az urbanizáció elemi viharként ható szociológiai folyamatai révén. A középponti téma jóval kevésbé *egy bizonyos társadalmi réteg* — még a leginkább szociológiai érdeklődésű, a közvetlen politikum iránt legérzékenyebb Galgóczi pályáján sem —, hanem *maga az átmenet*, mégpedig egyre hangsúlyozottabban a közvetettebb szférák, a tudat, az erkölcs, a magatartásformák változása szintjén. S e változásra éppen a szocialista viszonylatok közé került, azokkal alakuló s azokat építő paraszti világ adta a legerősebb impulzust és a leggazdagabb variációs lehetőségeket; itt lehetett — és kellett — szembenézni a polárisan szélsőséges ellentétekkel; innen, hogy e nemzedék pályáján a paraszti motivációnak egy bizonyos időszakban kiemelt jelentősége volt.

## SÁNTA FERENC
(1927)

1954 elején ismerkedett meg Szabó Pál egy pestlőrinci könyvtár olvasói között a huszonhat éves traktorgyári munkással. Az ezrekben számolható író—olvasó ankétok sorában ez az egy nagyon sikeresnek bizonyult. A beszélgetés után Szabó Pál novellát kapott az ismeretlen fiatalembertől, s a *Sokan voltunk* hamarosan megjelent az Irodalmi Újságban, s nem sokkal később az Új Hang közölte a *Kicsi madár* című elbeszélést a fölfedező köszöntőjének kíséretében.

Sánta Ferenc megszólalásával új prózai nemzedék lépett az irodalomba; egy régtől várt és kissé elkésetten érkező nemzedék, mely évjárat szerint a korábban induló költők: Juhász Ferenc, Nagy László, Simon István generációjához tartozott. Később bebizonyosodott, nemcsak életkor és származás rokonította, hanem az irodalmi törekvések és eszmények, a világlátás és magatartás azonossága is összefűzte őket — legalábbis átmeneti időre.

### *Hagyományos elbeszélés és tárgyias jelkép*

A *Sokan voltunk* érthetően nagy feltűnést keltett, Szabó Pál lelkesen túlzó üdvözlése szerint: „Móricz Zsigmond *Hét krajcár*ja robbanhatott ilyen erővel az akkori irodalmi életbe, mint a mostaniba a *Sokan voltunk*." Sánta megjelenése az irodalomban egyenesen csodaszámba ment. Erdélyi városban, a románok, magyarok, szászok lakta Brassóban született. Magyarországra átkerülve, középiskolát végzett, lakott kollégiumban, a felszabadulást követő időkben lelkesen politizált, bányában és gyárban dolgozott. Amikor Szabó Pállal megismerkedett, remek novellái vártak megjelenésre. Az elszürkülésből épp hogy ocsúdó irodalomban igazi meglepetést keltett a *Sokan voltunk* üde természetessége, érzelmes naivitása és a Tamási Áronéra emlékeztető mesei-fortélyos stílusa.

Már a *Téli virágzás* (1956) novellái magasan kiemelkedtek a kor átlagterméséből. Feltűnő eredetiséggel szólaltak meg, mert az életszerűen valóságos élményeket nem a megszokott leíró modorban adták elő, hanem a népmesékhez közelítő stilizáló hangnemben. Sántát már ekkor foglalkoztathatta a magyar realizmus provinciális gátoltsága, és a mesei hangulattal, az érzelmesen színezett közvetlenséggel egyaránt a bőbeszédű részletezés, a hosszasan kiteregetett leírás egyhangúsága ellen védekezett. Kitörni a sematizmusból már ekkor többféleképpen lehetett: a két szélső pólust a mese mindig érvényes, elsöpörhetetlen költőisége és a szociográfia önkínzó vagy támadó szellemű tárgyilagossága képviselte. A mesei hangulat epikába mentése nemcsak azért bizonyult az egyik legjárhatóbb útnak, mert a hagyományok támogatásának előnyét élvezte. Időszerűen érvényesíthető lehetőségeket is kínált: a földhöz ragadt részletezés helyett egységes világ- és embervízió megalkotására nyújtott alkalmat. Az ötvenes évek magyar prózájából leginkább épp az egységes vízió hiányzott, a regény a mennyiségi értelemben vett teljességet ostromolta, legtöbbször sikertelenül, az elbeszélés pedig a részletek aprólékos

kidolgozására törekedett, ritkán jutott tovább a korszerűsítettnek vélt anekdota, az elbeszéléssé nyújtott riport formáin.

A mesei-költői hangulatú novella azonban csak átmenetileg biztosíthatott jó esélyeket az író számára. Ez a stílus leginkább a múlt vagy a félmúlt rajzára mutatkozott alkalmasnak, visszaemlékező, hátratekintő magatartás illett hozzá. Ha ezen a nyelven mást próbált, Sántának is idegenné vált a hangja, kizökkent az elbeszélés egynemű stílusából. S az is tagadhatatlan, hogy a mesei hangulat fönntartása érdekében néha a nyelvi stílusnak jutott a főszerep Sánta novelláiban is: a túldíszítettségnek, a balladás zengzetességnek, a nyelvi ornamentikának. A *Téli virágzás* novellái egyszer-másszor versszerűen ritmikussá, melodikussá finomultak, s az érzelmi telítettséget az érzelgős romantika aprópénzére váltották.

A *Téli virágzás* novellái a családi élet jeleneteit tudták emlékezetesen megidézni. Azt a világot, melyet nem a sematizmus értelmezése szerinti hősök, hanem a családért helytálló névtelenek tartanak fönn. Ezek az emberek nemcsak lázadtak a sorsuk ellen, hanem szégyenkeztek is miatta, szótlanul tűrték a bajokat, és csak néha robbant ki belőlük a lefojtott keserűség. Sánta emberlátásának újszerűsége mégsem a hőstelenítés — épp az ötvenes évek közepén induló — kultuszával azonosítható. Hősöket keresett ő is, de már a pályakezdő novellák sejtetni engedték: a lélek hősiességének földerítése vonzotta, a rejtettebb értékek után kutatott, a monumentálisra nagyított pozitív hősökkel nem tudott mit kezdeni. Az olvasónak azokban az években igen sokat mondott a népmesék és népballadák világához közelítő stilizált hangnem, az érzelemmel dúsított egyszerű történet, a család kisvilágában játszódó cselekmény — egyszóval a magától értetődő hitelességnek az a varázsa, amely az elbeszélést mindig vonzóvá tudja avatni.

Sánta hibátlanul működő ösztöne kormányzására bízta magát már az első novellák írásakor. A *Téli virágzás*ban akad egy-két novella, melyben az író a felszínesebb korérzésnek engedett, meglepő mégis, milyen biztonsággal ítélte meg tehetségének természetét, és milyen szilárd eltökéltséggel ragaszkodott tulajdon igazságaihoz. Ezt a belső függetlenséget akkor méltányoljuk igazán, ha következő kötetét (*Farkasok a küszöbön*, 1961) az elsővel összevetjük. A „téli virágzás"-ból nyílt volna sikerekkel kecsegtető út a hagyományokat, emlékeket leltározó paraszti népiesség irányába — ha Sánta csak élményeire hagyatkozik. Könnyűszerrel művelhette volna ezt a stílust, minden adottsága megvolt hozzá. Hogy mégsem ezt cselekedte, abban éppúgy közrejátszott az írói fölismerés, mint a körülmények ösztönzése, írói pályákat új belátásra késztető hatása. Jól észrevehető volt már ekkor, hogy számára az írás életbe vágóan fontos emberi cselekedet: a föltétlen igazmondás alkalma és az emberség védelme. Az erkölcsi feladatvállalás igénye kényszeríti ki az új eszközöket, hiszen a mesei stilizálás nem alkalmas összetettebb tartalmak ábrázolására.

A *Farkasok a küszöbön* változatosabb és tágabb mondanivalójú írásokat gyűjt össze, és az előző kötet lezártságával, érzelmi egyvonalúságával ellentétben: baljósabb és diszharmonikusabb világérzést szólaltat meg. Az érzelmi líra telítettsége e kötetből majdnem teljesen ki is szorul. Föltűnt ugyan még balladás *(Bíró Juli)* és mesei hangulatú novella *(Szegény leány, szegény legény)*; a *Mag a*

*tarlón* című akár a *Téli virágzás*ban is helyet kaphatott volna. Ezek a novellák még az indulás szemléletében fogantak, az író külön ciklusba is sorolja őket, elválasztva a másik ciklus, az *Olasz történet* darabjaitól. Mert a *Farkasok a küszöbön* írója már nemcsak azt ábrázolta, amivel azonosulni tudott, nem a mesemondó öregek körében forgolódott, s a világ nem ártatlan gyermekszemekben tükröződött. A világot Sánta Ferenc ekkor már mind tudatosabban értelmezni akarta, ehhez a mesék hangulatisága kevésnek bizonyult; az elbeszélés — mely nem foglalt magába tágabb jelentést — szegényesnek. Az új novellák a jelképesség és példázatosság felé tágultak, s bár tárgy szerint időhöz, korhoz kötöttek voltak, az író láthatóan egyetemesebb érvényű igazságok megfogalmazására, az élet lényegi dolgainak megragadására törekedett. A stílus is követte a szemlélet változását, a nyelvi zengzetesség helyébe tárgyilagosság lépett, megjelentek a feszültséget hordó párbeszédek, a meseiség megszépítő hangulatát, a szomorúsággal fátyolozott életöröm patakzását vésszel terhes drámaisággal cserélte föl.

A változást főként ezen: az írói világérzés elsötétülésén mérhetjük. Az új novellákban megjelent az otthonosság helyén az idegenség érzülete, a fenyegetettség tudata, a társadalomból kihulló ember keserűsége, az egyén kicsisége a hatalommal szemben, az egyén és társadalom föloldhatatlannak tetsző ellentéte. A novellák feszültséget sugárzó elvontsága arról győzhetett meg, hogy Sánta nemcsak a közelmúlt társadalmi, lélektani és erkölcsi összetevőinek földerítésére vállalkozott. A *Nácik* és *A Müller család halála* egyetemes igazságokat szándékozott kimondani.

### *Egyén és történelem*

A *Farkasok a küszöbön* néhány novellája a történelem szorítójába került ember gondjait idézte, azt nevezetesen, mit tehet az egyes ember, amikor a hatalom kényszerítő erejével találja szemközt magát, van-e rá esélye, hogy tisztességes maradjon. A *Nácik*, A *Müller család halála*, *A veder* és a *Halálnak halála* különböző oldalról ugyanazt a kérdést világítja meg. Ezek a novellák készítik elő a hatvanas években megjelent regények gondolatvilágát.

A megjelenés sorrendje szerint második regénye, a *Húsz óra* (1964) első pillantásra egy nyomozás történetének látszik, gyakran nevezték szociográfiának, az író a szerény „krónika" megjelölést írta a cím alá. A megtévesztő hatást az kelti föl, hogy az író riporter módján jár végig egy falut, szemtanúkat faggat, hogy mindenre kiterjedő magyarázatot adjon egy 1956-os gyilkosság egyéni indítékairól és társadalmi előzményeiről. De nemcsak arról. Nemcsak azt nyomozza az író, miért ölte meg a községi párttitkár a védtelen és ártatlan „kebelbelijét" — azt is kutatja, hogyan élt a parasztság, milyen volt a sorsa a felszabadulás előtt és után. A riporteri krónika és a szociográfiai beszámolókra emlékeztető tényszerű pontosság ezáltal mindig kiszélesül, történelmi jelentőségűvé mélyül, a személyesből és maiból átágazik az általánosba és elmúltba. S a *Húsz óra*ban a riport épp olyan fontos, mint a történelem idézése. Amidőn az író-krónikás, tárgyilagos elfogulatlanságára kényesen ügyelve sorra járja az 1956-os gyilkosságban érdekelteket, alkalmat talál

arra, hogy az életszerűség valóban riporteri hűségével különböző emberi karaktereket világítson meg. A riporteri kérdezés arra is szolgál, hogy a szereplők természetes közvetlenséggel beszéljenek újabb és régebbi eseményekről, és a gyilkosság árnyékában mindegyikük szembenézzen az egész élettel. Az olvasó tehát egyéni sorsok beavatottjává válik, de oly módon, hogy ezek a sorsok mindig érintkeznek, beleszövődnek a falu történetébe. Ily módon a regény világa újra meg újra kitágul, s az egyetlen falu embereinek az élete az országét is idézi.

A fejezetek egy-egy óra eseményét adják elő, a feszült hatást az teremti, hogy minden egyes óra máshonnan világít rá az eseményekre. Tétel és ellentétel váltakozik a regény lapjain, érv és ellenérv, állítás és tagadás követi egymást. Ez az ellentétező szerkesztésmód Sánta másik két regényét is jellemzi, azokban is feketét rak fehér mellé, kontraszthatásra törekszik, mert nemcsak leíró jellegű ábrázolást akar nyújtani, célja az is, hogy az egyes jelenetek gondolati következtetéseket sugalmazzanak. A *Húsz óra* e szerkesztésmódnak az előnyeit még azzal is megtoldja, hogy időterjedelme valóban rövid, „húsz órára" szabott. Az egyes jelenetek rövidsége, némelykor példázatszerű tömörsége azt a benyomást kelti, hogy egyidejűen folyó cselekménysor tanúi vagyunk. A szimultanizmus eljárását azonban Sánta nem a szubjektív időélmény mindent egy szintre állító módszereként alkalmazza. Míg a szimultanista szerkesztésre gyakran az a jelentés hárul, hogy a különböző életszintek egyformaságát közvetítse — a *Húsz óra*ban az egyidejűség módszere épp ellenkezőleg, az emberi és történelmi értékrend kijelölésének válik eszközévé.

A jelenből az újabb történelem három nagy fordulópontjára tekint vissza az író: a földosztás idejére, az ötvenes évek elejére és 1956-ra, s a falu küzdelmeit, szenvedéseit mindig más szereplő líraian személyes visszaemlékezéséből kelti életre. Hőseit úgy válogatja össze, hogy mindenről szólni tudjon, ami az 1945 utáni falu életében sorsdöntőnek számított. Megszólaltatja a 19-es direktórium tagját és az egykori földbirtok grófját; a ma is küzdő és a megkeseredett funkcionáriust, a halott Kocsis Béni családját, és azokat, akik halálában részesek voltak, a mozgalmi embert és a mindent elhárító közömbös értelmiséget. Megszólaltatja azokat, akik otthonosak a mai világban és akik kívül rekedtek rajta. A falu „közembereit" és tisztségviselőit, a téesz parasztokat és az állami gazdaság igazgatóját. A *Húsz óra* a „falusi Magyarország" új történelméről szól — szebb, igazabb könyvet erről a tárgyról aligha írtak eddig. A történelmet nem úgy kelti életre, hogy nagyobb tablót fest, sok jellemző eseménnyel, utalva tényekre és adatokra, hogy ezáltal mintegy objektív formában támassza fel az elmúlt időt. Hősei legegyénibb véleményét és magatartását ismerjük meg, s ezért mondhatjuk, hogy a regényben a történelem szubjektív oldala elevenedik meg, nagy szenvedélyek, drámai összeütközések formájában.

A történelem szenvedést és tragédiát hoz, a szegénységet sújtja és megtöri a rázúduló sors — erről beszél vallomásszerű közvetlenséggel minden jelenet, és ezt mondja ki az alapgondolat, hogy „egy szegénységből jöttünk ki mindannyian". De a regényt átvilágítja a feloldódás reménysugara is: „a szegénységnek az embere" már nemcsak szenvedő fél, aki a csapásokat elviseli, s bár a nehéz évek emlékét nem

lehet kitörölni, az emberi sorsnak még nincs meg itt az a fátumszerű lezártsága, mint *Az ötödik pecsét*ben. A regény egyszerre tragikus és reménykedő, leverő és felemelő, távolságtartó és azonosuló: az ellentmondásokat szólaltatja meg, és élezi a végletekig, de azt is érzékelteti, hogy az élet kinyílt a jövő felé. Az ember küzdhet magáért, és kell is, hogy küzdjön; ez a legtöbb, de egyben a legnehezebb is, mert az egysorsúak élete is összekuszálódott, sőt leginkább az övéké.

A *Húsz óra* hősei a társadalom tevékeny részesei. Megélik mindazt, amit a felszabadulás utáni falu történelme kínál: földosztást, a dogmatikus politika falvakat sújtó rendszabályait és 1956-ot, amidőn az egykori cselédemberek, akik „egy vályúból ettek", egy nyomorúságban, „egy bagón" éltek, ellenségként kerültek egymással szembe.

A történelem realitásával vet számot a regény, midőn érzékelteti, az igazságot nem egyedül az emberi személyiség tiszta lelkiismerete hordozza: egy jól működő társadalom közös cselekvése teremti újjá, helyesebben: próbálja megközelíteni, nehéz küzdelmek árán! A történelemben élünk, nem cselekedhetünk pusztán a „lelkiismereti morál" törvényei szerint, szembe kell nézni a tett következményeivel, vállalni kell érte a felelősséget, s az emberi közösség részeseként egyik vagy másik oldalra kell állni — mondja a *Húsz óra*. Ebben a közegben a „tiszta morál" fikciónak tűnik, a spekulatív értelem erőfeszítésének, hogy egyetlen tökéletes formulába zárja a világ „lényegét". A húszórás „krónika" arról győz meg, hogy az élet többszörösen rétegződött szervezetének áttekintését egyetlen formula még logikailag sem kísérelheti meg. A történelem kérlelhetetlenségéről itt is szó van — ennek belátása is fájdalommal színezi át paraszthőseit —, de azt is vallja az író, az egyéni sorsnak az ad értelmet, ha küzdés hevíti, mely az élet új helyzeteit próbálja minél otthonosabbá alakítani. Ezt a gondolati tartalmat nem az író értelmezései foglalják össze, hanem a lírával, érzelemmel dúsan átszőtt vallomások az elbeszélés természetes egyszerűségével sugallják.

A *Húsz óra* egyik vívmánya, hogy az „egy szegénységből" jött falusiak életének változását kivételes hitelességgel világítja át, új értelmet adva ezáltal a hitelesség gyakran megcsúfolt értelmének. Nincs egyetlen paraszt szereplője sem, akit kívülről és távolról szemlélne: az igazgató Jóskával éppúgy azonosul, mint Balog Antival, aki 1956-ban rálőtt egykori cselédtársára. Azonosuló megértés vezeti riportútján, de sohasem langyos egyeztetés. Megértése onnan ered, hogy a mai időt átmeneti kornak festi, és átlátja a kialakuló új életrend más minőségű, de mégis a múltban is gyökerező feszültségeit. Ezt tudomásul véve lehet csak igazságot tenni — szól a *Húsz óra* egyik tanulsága —, fölényes bírói szerep megbosszulná magát; az életformaváltás új módon összetett kérdéseiben csak a történelmi látás igazodhat el.

A *Húsz óra* mai tárgyú regény, sőt mai „krónika", de történelmivé emeli, növeszti a jellemzés ereje, a szerkesztés és a nyelvi stílus biztonsága. Igazgató Jóskát, Balog Antit, Kocsis Béni családját, Csókos Cuha Andrást, más oldalról Kiskovácsot vagy a grófot történelmi szereplőnek érezzük, egyéni sorsukban egy kor és egy osztály általánosan érvényes vonásai is alakot öltenek. A történelmiség hangulatát ébreszti a nyelvi ábrázolás stílusa is, különösen parasztalakjainak beszéltetése. Ez a stílus alkalmas arra, hogy a népi sors kifejezője legyen: megszólaltatja az időtlen

fájdalmat, de árnyalatosan mai nyelven is beszél. Őrzi lírai, balladás, helyenként a mondatritmusra épülő stilisztikai eljárások ünnepélyességét, emelkedettségét, de helyenként beleszövődik a modern tárgyilagosság, az elhallgatás csöndje, a párbeszédes jelenetezés feszültsége.

Regényei közül az elsőnek megjelent *Az ötödik pecsét* folytatja *A Müller család halála* és a későbbi *Halálnak haláláva*l című elbeszélés problémafelvetésének taglalását. Azzal is, hogy a bizonyítás érdekét követve sok helyütt még az elbeszéléseknél is elvontabb tárgyalási módot választ. *Az ötödik pecsét* tételek kifejtésére törekszik: az ábrázolt életanyagba elvontan is értelmezhető allegóriát rejt az író; az emberi magatartás átfogó erkölcsi igazságát kutatja, és olvasóját is választásra szólítja fel. Ez a regény — éppúgy, mint Fejes Endre *Rozsdatemetője* vagy Fekete Gyula *Az orvos halála* című munkája — a *hogyan éljünk* kérdését próbálja minél általánosabb érdekkel megvilágítani. *Az ötödik pecsét* ezért azt vállalja, hogy világa mintegy előre megszerkesztett és tételeket igazoló legyen.

Az előrehaladást ezért nem a cselekmény magától bonyolódó áramaira, hanem a logikai kifejlet menetére bízza az író. Az új regénynek általában ezzel a nehézséggel kell megküzdenie: hogyan fogható egységbe az értelmi áttekintés elvontsága és az epikának az az eljárása, hogy az embert az élet és az egyéniség reális kiterjedésében, eleven bőségében ábrázolja. Sánta is ezzel a feladattal küzd. A regény bevezető részét aprólékosan, sőt, körülményeskedően dolgozta ki, a lassítás, késleltetés elemeiből építette föl, azért, hogy a később bekövetkező drámai összeütközés példázatszerűségét annál határozottabban bontakoztassa ki. A cselekmény szándékos lelassítása és váratlan fölgyorsítása, a jelentéktelenséget árasztó első rész és a befejezés drámaiságának stílusellentéte az önmaga körében maradó elbeszélés és az egyetemes rangú allegória összeforrasztásának a nehézségét is jelzi.

*Az ötödik pecsét*, ha egyes részeire figyelünk, sehol sem emelkedik a hétköznapi pesti kispolgár gondolkodási szintje fölé. A szereplők átlagosak, az író szándékosan választott szürke életű hősöket, hogy ezeknek a köznapiasan egyszerű sorsú embereknek az életében mutassa meg a választás nehézségeit. A regény azt hangsúlyozza, hogy a választás dilemmája nemcsak a kivételes életet, hanem mindenkit egyformán döntésre kényszerít.

Szereplőit a történelmi körülmények börtönébe zárják, igazán szabadnak soha nem érzik magukat. De nyílik arra mód — vallja az író —, hogy a bénító külső körülmények ellenében is megőrizhető a morális függetlenség. Sánta abszolút mércét keres vagy abszolút érvényű igazságokkal rendelkező ítéletmondó, az emberek egyéni és a társadalom közösségi ügyeiben egyformán illetékes, megfellebbezhetetlen fórumot. Meg is találja. Az embernek, de a világnak is a dolgait egyetlen módon tudjuk a tiszta erkölcs felől megítélni: ha a lelkiismeretre hallgatunk. Az egyéni lelkiismeret szava az ember egyetlen megőrzött és biztos értékmérője — mindig és minden helyzetben. Sánta művében a lelkiismeret, a belső hang abszolút normatívaként jelenik meg: az ember eredendő jóságából, magával hozott és ösztönösen védelmezett erkölcsi kódexéből származhat egyedül kikezdhetetlen ítélet. Az író szerint a valóság oly bonyolultan rétegződött többértelművé, hogy az embernek minden esetben személy szerint és elkötelezetlenül kell döntenie a

lelkiismeret parancsai szerint. Ha másként cselekszik, elkerülhetetlenül belebonyolódik az érdekek részletharcába. Mindez azt is jelenti, hogy Sánta szemében a világ antinómiákra hullt szét. Az ember egyéni, erkölcsi kódexe, vagyis a magunkban hordozott jó és a társadalmi igényekből formált közösségi kívánalmakat sorakoztató kódex törvényei eltérnek egymástól, mást mondanak. Ezért az egyedül erkölcsös magatartáshoz a szabad belátás, a belső hang vezethet: az embernek önmagára, morális sugallataira kell hallgatnia, ha függetlenségét, szabadságát és evvel együtt erkölcsi épségét meg akarja őrizni.

A morális autonómia hangsúlyozásakor Sánta vitát folytat azzal a szemlélettel, mely a társadalmi érdekeket nemegyszer szembefordította az egyéni morális érzékkel. A dogmatizmus stratégiai célokra és társadalmi fontosságra hivatkozva etikusnak minősített immorális cselekedeteket és a „végcél" érdekeihez fellebbezve adott felmentést a taktikai érdekekből elkövetett hibás lépésekre — elaltatva ezzel a morális, egyéni aggályokat is. *Az ötödik pecsét* nem fogadja el az áthárításnak ezt a módját. Irodalmunkban szokatlan erővel és egyértelműséggel hangsúlyozza az egyéni felelősségből származó kötelezettségeket; elismerve, hogy léteznek meghatározóan társadalmi érdekű törvények, de hozzátéve azt is, hogy a különböző élethelyzetekben mindenkinek személyesen kell döntenie afelől, hogy az adott pillanatban hogyan cselekszik, azaz, hogyan képes fönntartani erkölcsi függetlenségét.

Sánta az egyértelmű ítélkezés kiküzdését tekinti korunk egyik fő erkölcsi kérdésének. Legszívesebben egyetlen formulába zárná a világ lényegét és az emberre vonatkozó hasznos törvényeket. Erkölcsi forradalmárként hiszi is, hogy a lehetőségek erre adottak; prófétikus tanításának biztonságérzete is ebből a tudatból ered. A morális függetlenség eszméjét gondolatrendszerének középpontjába állítja és abszolút normává emeli, ezen mérve minden társadalmi és emberi jelenséget — innen származik *Az ötödik pecsét* gondolati időszerűsége, ám egyszersmind utópikus jellege is. A regényben ugyanis az a fölismerés is benne rejlik, hogy a világ széthasadt egyénre és társadalomra, s míg az egyén rendelkezhet a tiszta ítélet lehetőségével, a társadalmi szervezet létéből eredően nem képes megvalósítani a tiszta cselekvést, mert osztályérdekek, csoportszempontok, politikai előfeltevések alakítják és szabályozzák működésüket. A hatalom és egyén szembeállítását Sántának ez a regénye végső lényegére meztelenítve próbálja bemutatni, azáltal, hogy kimondja: az ember a jó és a világ a rossz. Ezt az elvet kívánja érzékeltetni a regény befejező részének határhelyzete is. *Az ötödik pecsét* a mai kor lényegét látja abban, hogy a különböző eszmék jegyében folyó cselekvés az embert gyakran saját moráljával fordítja szembe. A zárófejezet is azt sugalmazza, hogy a cselekvő hős épp cselekedetei miatt jutott a „bűnösség" állapotába. Sánta nem ítéli el cselekvő hősét: belátja, hogy lépése elkerülhetetlennek és jogosultnak minősül, de erkölcsi értékrendjében mégis a halált választó többiek mögé utasítja. Föloldhatatlanul szembekerül tehát egymással a regényben a szubjektív erkölcs és a valósághoz kötődő, társadalmilag érvényes törvények világa, az etika. A regény eszmekörébe Sántának az elkötelezettséggel folytatott vitája is beleépül. Közvetett módon így jut nagy szerephez *Az ötödik pecsét*ben az önmegváltás gondolata,

hasonlóan az e századi forradalmakat követő messianisztikus irodalomnak a tiszta erkölcsöt és a társadalmi újjáalakulás gyakorlatát ütköztető alkotásaihoz. A regény előzményeit a húszas évek magyar irodalmának tépelődéseiben, megváltás-gondolataiban, jóság-kultuszában s mindenekelőtt az *Emberi színjáték* erkölcsi utópiáihoz jutó gondolatmenetében ismerhetjük föl. Még távolabbról: *Az ötödik pecsét* némely vonása és a dosztojevszkiji szenvedés-gondolat között is találunk összehangzásokat.

Míg *Az ötödik pecsét* a lelkiismeret tévedhetetlenségének regénye, a belső morálé — a három évvel később megjelent *Az áruló* (1966) a társadalomban érvényes normák fölött tart szemlét, a külső kötelezettségeket, törvényeket vizsgálja végig; néhány elvontan megfogalmazott szereplő sorsában a küzdő hős, a forradalmár dilemmáját ábrázolja.

A későbbi Sánta Ferenc, ha szavaiból, nyilatkozataiból ítéljük meg, az el nem kötelezettség feltétlen híve. Művei azonban nagyon is szembeszökő módon tanúskodnak arról, hogy program és alkotás nem fedi egymást teljesen. Három regénye — tudatos írói „növésterv" egyes darabjai — nem a programot igazolják az epika nyelvén, hanem meglévő ellentmondások fölfedezésére vállalkoznak, és ha némelykor megkísérlik is a nyilatkozatok érveit alátámasztani, valójában egy mai korban is működtethető humanizmus eszméköreit: erkölcsi értékrendjét és magatartásnormáit próbálják fölvázolni. Sánta nem hajlandó a kompromisszumkötésre, de a világtól elhúzódás „szigeteszméihez" sem vonzódik, ezért kénytelen — némelykor akarata ellenére — a küzdő humanizmushoz vezető gondolatsor logikáját is végigjárni. Ebből következik, hogy regényei nemcsak kiegészítik egymást, hanem igen következetesen, az összetartozást belső vitával teszik nyomatékosabbá. Sánta tudatosságát, munkájának tervszerűségét jelzik, hogy világkép megalkotását tekinti a mai regényíró legidőszerűbb feladatának, maga is erre törekszik, nem eredménytelenül, ám az is látható, hogy az alkotás az ő számára is a gondolatok tisztázódását jelenti. Ilyen értelemben mondhatjuk, hogy míg *Az ötödik pecsét*ben az író figyelme a morális autonómia kérdéskörére szegeződik, két másik regényében, *Az áruló*ban és a *Húsz óra*ban a történelemben élő emberre; csak az előbbi teljességgel elvont tárgyalási módot választ, az utóbbi viszont a valóságos eseményeket idézi: a realista jellem- és időábrázolás eszközeivel.

*Az áruló*ról szerzett első benyomásunk kiábrándítónak tűnhet, hiszen a regény előbb az emberi történelem tökéletes hiábavalóságát idézi. A huszita és a császári alakjának ábrázolása azt célozza, hogy az elkötelezettség mulandóságát, esetlegességét láttassa be velünk. Vagy a másik oldalról: arról szól a regény, lehetünk-e szabadok, s ha igen, mi módon. *Az áruló* persze nem ebben a közvetlen formában teszi fel a kérdést. Fokozatosan vezet el idáig; az író elrejti, sőt néha rejtvényszerűen álcázza is gondolatait. Talányokat ad föl az olvasónak, s a befejező jelenetet, mint előző regényében, itt is jelentéshordozóvá avatja, és az egyenes közléssel egyidejűen a közvetett utalásoknak is fontos szerepet biztosít, és a többféle értelmezés lehetőségét is nyitva hagyja.

*Az áruló* „enigmája" azonban nem teszi elmosódottá az írói gondolatot. Sánta tartja magát hitvallásához: az irodalomnak — s különösen a regénynek — az a

feladata, hogy az embert ráébressze az önismeret nélkülözhetetlenségére, és önálló, felelős gondolkodásra sarkallja. Az önismeret vezet el a belső igazság fölismeréséhez. A belső igazság pedig mindennek a kezdete: érvelni, eszmét cserélni avval lehet, aki erre a szintre följutott, a világban úgy akar tájékozódni, hogy a maga fölismert egyéniségével kér benne részt. Aligha tévedünk, ha úgy gondoljuk, hogy Sánta írásainak világképében ez az emberhez közvetlenül szóló felhívás egyértelműen és állandóan jelenlevő sugalmazás. Megírhatta az *Olasz történet* kegyetlenül tárgyilagos történeteit, föladhatta olvasóinak *Az ötödik pecsét* rejtvényét, az a líra, mely a *Téli virágzás* érzelmes életszemléletében tör föl, a nagyobb igényű vállalkozások egyik hangjaként később is előbukkan. A kiszolgáltatott jóság első formába öntése óta *(Nácik, A Müller család halála)* — mert a társadalmi közeg számbavételéről nem akart lemondani — arra kellett kötelezze magát, hogy fölkutassa a „belső igazság" és a „külső igazság" viszonyát. Az erre szánt évek földúlták a *Téli virágzás* minden sötét tónus ellenére is kiegyensúlyozottan derűs, boldog otthoniasságot árasztó világát. Jött a kételkedés, jöttek a zavarba ejtő kérdések, az emlékekben őrzött kisvilág kikezdhetetlensége után a nagyvilág láttán érzett elintézetlen kérdések sora. A szívben hordott vonzalmaknak az értelmi belátással, történeti fölméréssel kellett szembesülnie: ez a tudat hívta életre *Az ötödik pecsét*et, a *Húsz órát* és *Az árulót* is. A száműzetés az édenből először az illúziókat rombolta le, és elültette a „mindent újragondolni" emésztő gondjait. A hang komorabb lett, de hitelesebb; illúziótlanabb, de tágabb érvényű.

Sánta e művei különös fénytörésben játszanak. Egyik színe még ma is a világító derű — elegendő *Az áruló* Eusebiusát életre keltő ihletre gondolni. Az élettapasztalat fölénye, a megtalált biztonság, hogy látja, érti a világot — még most is előhívja az elveszettnek látszó öröm hangjait. Másik színe még komorabb. A világmegváltót gyakran éri utol a gond: végül is mire való minden? Örömnek és szomorúságnak egybevillantása kezdettől föllelhető műveiben. A *Téli virágzás* novelláit máig a szomorúsággal fátyolozott öröm teszi emlékezetessé. Ám az a hangulat, ami *Az árulóból* árad, egészen más arányokban keveri ki a bizakodás és a levertség színeit.

Aki ezt a regényt írta, láthatóan sok mindennel számolt; csalódások égették ki belőle az áradó lírát — mégsem az oly könnyen adódó reménytelenségek, metafizikai szorongások irányába tájékozódott. A kozmikus szorongások divattá is átnövő korában az értelem kutató fegyelmét érzi kötelezőnek. Átfogó tudáshoz akar jutni, hogy olvasóját is elvezesse ehhez a forráshoz. Ritka ez az igény a mai magyar prózában, kevesen járják ezt az utat. Irodalomtörténeti érdeme Sántának, hogy nemzedékéből kiválva, erre a külön útra kötelezte el magát.

*Az áruló* csak első pillantásra látszik történelmi regénynek. Írója nem is leplezi, hogy a párbeszédek, a kitervelt rend szerint föllépő hősök az emberi sors mindenkor érvényes morális drámáját szólaltatják meg. Vállalja a tételességet, a fárasztóan egyhangú párbeszédeket — mint *Az ötödik pecsét* némely részében is tette —, csak azért, hogy „életmagyarázata" annál világosabban rajzolódjék ki. A regény előbb az emberi történelem tökéletes hiábavalóságát idézi. Két hőse, Vaclav Jasek és Jan Zsitomir sorsa egyformán a Saulus—Paulus dilemmát kínálja. A regény e két szereplője egymást pusztította el, a paraszt — *Az áruló* harmadik szereplője —

közös sírba fektette őket, méghozzá úgy, hogy halálukban átölelték egymást. De a huszitaként elpusztuló Vaclav Jasek előbb császári volt, s a kereszt jegyében életét áldozó Jan Zsitomir a kelyhesek seregében harcolt. Kinek volt, kinek lehetett igaza — kérdi az író —, miután szélsőséges példákon idézte e földi lét merő esetlegességét. A bibliai példabeszéd is keveset mond — véli az író —, mert nemcsak arról lehetett szó, hogy Saul elindulván Jeruzsálemből, a damaszkuszi úton a város kapui előtt megvilágosodott, és lett belőle az igehirdető Pál. Az eset fordítva is érvényes, mert éppúgy lehet Pálból Saul is... *Az árulónak* ez a tétele kimódoltan provokatív: az a feladata, hogy az elkötelezettség mulandóságát, esetlegességét igazolja. Fokozza, elmélyíti ezt a benyomást, hogy a két szereplő nagyjából hasonlóan érvel. Egyik ugyan — a huszita Vaclav Jasek — a kard hatékonyságát vallja; a másik, Jan Zsitomir az értelmi belátásra hivatkozik, ám ahogyan egymást átkozzák, ahogyan mondanivalójukat kifejtik, megtévesztően hasonló szavakkal, fordulatokkal, hasonló gyűlölködéssel — abból az emberi történelem megoldhatatlanságának tudata árad. A két katona az egész helyett a részt képviseli, a maga igazát, a szubjektív igazságot — de végül is kinek van igaza, kérdi az elgyötört író. Mindkettő a paraszt javáért küzdene, egyik ilyen, a másik olyan érvekkel, amiből épp csak a paraszt nem kér. Lehet ebből a feje tetejére állított történelemből még valami értelmes, emberies lényeget kihámozni? — *Az árulóban* ez az író kérdése. Képes-e az ember valami átfogó igazság birtokába jutni s ezáltal a szabadságot megvalósítani, vagy pedig vergődni fog a részigazságok kelepcéjében, azzal az önáltatással, hogy része az egészet tartalmazza? Eusebius fölényes gúnnyal tekint a „részigazságok" megszállott harcosaira. Ő a cinikus beletörődő, azt az életfilozófiát vallja, hogy az emberek mindig is különböző eszmék nevében fennkölt eltökéltséggel — az ő szemében ostoba szűklátókörűség rabjaként —, megállás nélkül egymást öldösték. Neki mindegy: császár vagy pápa, egyformán szolgálná őket, csak a nyugalmát hagyják meg. Ez az az „egyéni szabadság", amiből nem kér az író; noha Eusebius „felvilágosultságának" egynémely mozzanatára rokonszenvezően tekint. Megoldást Eusebius semmit nem kínál: fölénye a világból szándékosan kívül maradó emberé, aki a történelmet színes és alantas komédiának látja. Ez a magatartás a legvigasztalanabb. Azért az, mert nem elég okosan érteni a világot: az ember arra született, hogy oldja is meg saját létkérdéseit. A cinikus életbölcsesség hordozója önáltatóan hiheti magáról, hogy birtokában van a „bölcsek kövének"; legfeljebb derűje az, ami emberies szabású. Cinikus okossága mindennek utat engedő, a rosszat fölszabadító álbölcsesség, a mindent igazolni tudó embertelenség álláspontja. Ám egy percig sem kétséges, hogy Eusebius azért kell Sánta számára, hogy ellenpólust képviseljen — az eszményekkel szemben a közönyös eszménytelenséget, amely műveltségére hivatkozva ül a zajló történelem fölébe, pártatlan szemlélőként.

Sánta vitázik az elkötelezettséggel, de a pártatlanság okos közönye mindennél ingerlőbb számára. Legszívesebben persze most is a paraszt mellé állna, az ő belátó — történelmet, embereket ismerő — alázatosságát fogadná el. A paraszttal tud Sánta legbensőbb mivoltában azonosulni. Az ő alakváltozásait: egyik vagy másik párthoz állását, életét védő megalkuvásait feltétel nélkül elismeri és aláírja. A regénynek azok a legszebb lapjai, amelyek a paraszt életét mondják el — gyakori

összecsengéssel a novellák és a *Húsz óra* paraszthőseinek sorsával. A kisember Sánta szemében ma is a történelem láthatatlan főszereplője, övé a legtöbb érdem — túl az eszméken, harcokon, a paraszt személyisége megtámadhatatlan. Neki eleve igaza van, mert nincs módjában sorsát önállóan, szuverén szabadsággal alakítani. Adottságokat képvisel: a történelem, az élet vastörvényei igazítják életét. Sorsa tehát az alkalmazkodás: egyetlen lehetősége az, hogy ebben az alkalmazkodásban meg tud-e őrizni annyi erőt, hogy ne váljon önmaga árulójává. Sánta szerint ezek az eltiport emberek képesek az erkölcsi hősiességre. Élni kell — s ez a paraszthoz hasonló emberek esetében már az erkölcsi győzelemmel egyenlő.

A paraszt azonban nem alakítója, hanem elszenvedője az eseményeknek. Kiszolgáltatott, ezért életének alakulásáért mások viselik a felelősséget. Annyi a sorstól kicsikart lehetősége, hogy családjáért küzdjön, erre megy el az élete. Sánta azonban e regényében arra keresi a módot, hogyan tehető igazság az aktív erők kavargásában: van-e kilátó pont, ahonnan egyértelmű eséllyel lehet áttekinteni a szemben álló erők küzdelmét. Erre csak két szereplő felelhet: a huszita és a császári. Az írónak e két szereplő között kell választania. Ők azok, akik tudni vélik az igazságot, és a maguk módján szabadok; fölismertek valamit, amire életüket, saját belső igazságukat ráteszik. Nem könnyű ez a választás: „énnekem mindenkihez van közöm" — mondja a regény vége felé az író. De mégsem kerülhető meg a különbségtevés, másként *Az áruló* mint regény értelmét vesztené. Sánta Vaclav Jaseket választja, de nem erőszak — torkának szegeződő kés — készteti erre a döntésre. Nem azért kell mellette szavaznia, mert egyszeriben ő lett a legveszélyesebb vitázó fél. *Az áruló* a huszitát ismeri el: ebben a goromba harcosban a küzdő történelem ölt alakot, a világmegváltás eszméje forradalmárba öltözve. Vaclav Jasek mellett az szól, hogy a paraszthoz ő áll a legközelebb és ő tud számolni a történelmi szükségszerűséggel. Tekintetbe veszi, ami előtt nem lehet szemet hunyni. Vaclav Jasektól sem idegen a mozdulat, hogy a kardjával tuszkolja szeretett emberét, a nyomorúságtól elcsigázott parasztot az áhított paradicsomba. Az emberiség kibomló reményét mégis ő képviseli. *Az áruló* szerint ilyen módon egyet tehetünk, de azt tegyük úgy, hogy a morális függetlenségünkről se mondjunk le. Az ember arra kötelezett, hogy döntsön, ez elől csak Eusebius térhet ki, a paraszt meg nem élhet vele. A választás kínnal, fájdalommal jár. Le kell mondani az egyetemes boldogítás eszméjéről, a mindenkit befogadó irgalomról. Tarthassuk meg a jogot a fájdalomra, mely abból következik, hogy nem egy nyelvet beszélünk, de éljünk mégis a jóra kötelező pártot foglalás elve szerint. *Az áruló* sugalmazásában, végletekig feszített gondolatai párviadalában ez az intés fogalmazódik meg.

Soha még Sántának írással nehezebb dolga nem lehetett. Le kellett mondania az elbeszélés előnyeiről, a meseszövés, a szerkesztés könnyítéséről. El kellett hagynia mindezt a fölöslegesnek vélt epikai kidolgozást, amely magáért beszélt volna, hogy megvalósulhasson az élet alapjára egyértelműen rávilágító tanulság. Mi haszon származott ebből az alkotásra? A gondolati célra szegezettség a hősökből eszmék szócsövét formálta, s az epika jogosan fönnmaradó elemeit is jobbára száműzte. Jogos a kérdés: regény-e még *Az áruló*, vagy inkább esszéből, vitairásból, újságcikkből kiszorult anyag és indulat keresett magának az elbeszéléshez közelítő

formát? A meseszövésnek és az intellektualizálásnak összeforrasztásából létrejövő új eljárásmódnak oly széles körű lehetőségei mutatkoznak, hogy határt szabni formai kísérletek elé ma már aligha képzelhető el meddő formai aggályoskodás nélkül. *Az áruló* stílusa azonban Sántát legjobb írói tulajdonságairól is lemondásra késztette, ez a regény nélkülözni kénytelen a *Húsz óra* és *Az ötödik pecsét* szabad áramlását, emberi-történelmi telítettségét. Folytathatatlan közjáték, kudarccal fenyegető kísérlet vagy életképes új forma elindítója lesz majd *Az áruló* — Sánta további munkájának ez is egyik nagy kérdése.

*Kiadások*

Téli virágzás. 1956. — Farkasok a küszöbön. 1961. — Az ötödik pecsét. 1963. — Húsz óra. 1964. — Az áruló. 1966. — Éjszaka. 1968. — Isten a szekéren. 1970.

*Irodalom*

*Fenyő István:* Fiatal novellisták. Sánta Ferenc. Téli virágzás. *F. I.:* Új arcok, új utak. 1961. 205—210. — *Béládi Miklós:* Sánta Ferenc: Az ötödik pecsét. Kr 1963. 4. sz. 57—60. — *Erki Edit:* A „kisember" mint irodalmi modell. ÉI 1963. 48. sz. — *Füleki József:* Szégyenlős marxisták. ÉI 1963. 13. sz. — *Z. Szalai Sándor:* Az ötödik pecsét. — Húsz óra. ÚÍ 1963. 1527—1530. — *Béládi Mikós:* Egy író férfikora. Sánta Ferenc: Húsz óra. ÉI 1964. 22. sz. — *Fenyő István:* Sánta Ferenc: Húsz óra. Kr 1964. 4. sz. 54—56. — *Gyurkó László:* A 20 órás riportról. Kort 1964. 478—480. — *Héra Zoltán:* Riport és eposz. Nszab 1964. jún. 14. — *Fülöp László:* Erkölcs és történelem. StudLitt 1964. 105—115. — *Tóth Dezső:* Hatalom, erkölcs, osztályharc. Kr 1964. 4. sz. 3—12. — *Török Endre:* Egy megdöbbentő könyvről. Sánta Ferenc: Az ötödik pecsét. Kort 1964. 141—143. — Vita Sánta Ferenc regényeiről. Kr 1964. 7. sz. 32—39. — *Béládi Miklós:* Az ötödik pecsét értelmezéséről. Kr 1965. 6. sz. 43—45. — *Béládi Miklós:* Sánta Ferenc: Húsz óra. Ktáros 1965. 1. sz. 33—35. — *Gondos Ernő:* Sánta Ferenc írói világképe. *G. E.:* Mű és valóság. 1965. 122—136. — *Illés Lajos:* Sánta Ferenc. ÚÍ 1965. 1. sz. 57—59. és *I. L.:* Tizenkét portré. 1966. 267—271. — *Béládi Miklós:* Sánta Ferenc új regénye: Az áruló. Kr 1966. 4. sz. 41—45. — *Falus Róbert:* Sánta Ferenc: Az áruló. TársSzle 1966. 9. sz. 80—87. — *Fehér Ferenc:* Sánta Ferenc: Az áruló. Alf 1966. 9. sz. 75—77. — *Héra Zoltán:* Sánta Ferenc: Az áruló. Nszab 1966. máj. 31. és *H. Z.:* Jó ellenfelet! 1968. 223—227. — *B. Nagy László:* Sánta Ferencről. *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966. 405—413. — *Erki Edit:* Az Élet és Irodalom látogatóban Sánta Ferencnél. ÉI 1967. 18. sz. — *Tamás Attila:* Sánta Ferenc. Ttáj 1967. 162—167. és *T. A.:* Irodalom és emberi teljesség. 1973. 258—274. — *Almási Miklós:* Parabolák és történelemfilozófiák. Kort 1968. 1332—1336. — *Béládi Miklós:* Vázlat Sánta Ferencről. Kort 1968. 1826—1831. és *B. M.:* Érintkezési pontok. 1974. 572—593. — *Földes Anna:* A Sokan voltunktól a Húsz óráig. *F. A.:* Húsz év — húsz regény. 1968. 377—400. — *Nácsa Klára:* Kísérlet és műalkotás. Kr 1969. 12. sz. 7—15. — *Héra Zoltán:* Sánta Ferenc novellái. Nszab 1970. dec. 20. és *H. Z.:* A költemény felé. 1974. 429—432. — *Tőzsér Árpád:* Az újrahumanizálódás lehetőségei. *T. Á.:* Az irodalom valósága. Bratislava—Bp. 1970. 160—168. — *Bata Imre:* Sánta Ferencről. Kort 1971. 1809—1816. és *B. I.:* Képek és vonulatok. 1973. 381—404. — *Fenyő István:* Sánta Ferenc: Isten a szekéren. Kort 1971. 814—816. és *F. I.:* Figyelő szemmel. 1976. 398—403. — *Kis Pintér Imre:* Erkölcs és önismeret. ÉI 1971. 9. sz. és *K. P. I.:* Helyzetjelentés. 1979. 130—134. — *Kulcsár Ernő:* Történelem és morális konfliktus. Együtt. Szerk. *Fülöp László—Juhász Béla—Tóth Endre.* Debrecen 1971. 143—163. — *Rónay László:* Sánta Ferenc: Isten a szekéren. Je 1971. 750—752. — *Simon Zoárd:* Sánta Ferenc. Isten a szekéren. Életünk 1971. 378—380. — *Szakolczay Lajos:* Sánta Ferenc: Isten a szekéren. Fo 1971. 2. 85—87. — *Pándi Pál:* Sánta Ferenc: Isten a szekéren. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 659—663. — *Vasy Géza:* Regény a forradalom értelméről. Sánta Ferenc: Az áruló. Lit 1974. 1. sz. 92—101. — *Vasy Géza:* Sánta Ferenc novellái. Ttáj 1974. 3. sz. 38—46. — *Vasy Géza:* Az etikai választás regénye. Sánta Ferenc: Az ötödik pecsét. Je 1974. 714—724. — *Kiss Ferenc:* Sánta Ferenc ötvenéves. Ttáj 1977. 10. sz. 27—28. — *Gáll István:* Kicsik és nagyok. *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 106—110. — *Pomogáts Béla:* Vitaregény a történelemről. Sánta Ferenc: Az áruló. Lit 1984. 3. sz. 365—370.

# GALGÓCZI ERZSÉBET
(1930—1989)

## *Indulása*

Amikor az *Emberavatás* című antológia (1955) pályakezdői között megjelent Csurka István, Kamondy Tóth László, Sánta Ferenc, Szabó István társaságában, akkor már két éve olvasható volt önálló elbeszéléskötete, az *Egy kosár hazai* (1953). Mindkét jelentkezése olyan írójelöltnek mutatta, aki életútjában és törekvéseiben egyaránt példaszerűen megtestesíti az ötvenes évek megkülönböztetett figyelemmel kísért embereszményét. Egyike a falu mélyéről felbukkanó tehetségeknek. Olyan családban élt, ahol a gyereket is — felcseperedésétől — elsősorban munkaerőként vették számba. A felszabadulás nyitotta meg előtte a tanulás lehetőségét. Győrben elvégezte a tanítóképzőt, s tanítás helyett a Győri Vagongyárban helyezkedett el esztergályosként. Később lehetővé vált számára, hogy a bölcsészkaron, majd a Színművészeti Főiskolán folytassa és fejezze be tanulmányait dramaturgként.

Már húszéves korában megnyerte novellájával az ifjúsági szövetség tehetségkutató pályázatának első díját; több más pályázaton is sikert aratott írásaival (*100%*, *Kezes állat a gép*, *Életünk a legboldogabb nekünk*). Első írásai a fizikai, szellemi felemelkedés őszintén lelkes beszámolói, a megnyíló utak, kitáruló távlatok örömteli híradásai. Első kötetének címadó elbeszélésében például (*Egy kosár hazai*) úgy jelennek meg az ötvenes évek Budapestjének jellegzetes színhelyei: a Rákosi Művek, Sztálin-híd, az épülő földalatti, mint a diákotthon lakóinak, új életüknek büszkén bemutatott, boldog birodalma. A faluról fellátogató anyát, az ösztöneibe ivódott bizalmatlanságot, kényszerű szűkmarkúságát megérinti a kollégiumi közösség más, új levegője, önzést nem ismerő testvérisége; az az „új nyelvtan", amelyben az első személy nem az „én", hanem a „mi".

Ez a fajta derű mutatkozik első, faluról szóló novelláiban is. Az élet állandó javulásának, jobbításának reménye, bizalma az idillikus színezetet teszi uralkodóvá, még akkor is, amikor már feltűnik az írásokban a parasztságot kizsigerelő begyűjtési rendszer, a néptől idegen, hatalmaskodó tanácselnök, az erőszakos kollektivizálás, a kuláklista embertelensége, s megjelenik a szövetkezetek felbomlásának folyamata is (*Keresztesné*, *Juli néni* stb.). A *Keresztesné* című elbeszélésben például az újságíróiskoláról hazalátogató riporternő annak lesz tanúja, hogyan győz az igazság a basáskodó vezetővel szemben; a népmesei jellegű igazságszolgáltatáshoz a Szabad Nép, saját riportja, s a rádióban elhangzó, 1953-as új kormányprogram is segítséget nyújt. Így fogalmazódik meg az ellentmondásos alaphelyzet, a novella újságírónőjének szavaival: „Kit szeretek jobban? A pártot vagy a parasztságot?"

Galgóczi a saját bőrén érezte, közvetlenül átélte a társadalmi visszásságokat. 1953-ban egy — a tanácselnököt sértő — riportja miatt fél éven át hetenként szembesítették a parasztokkal, 1967-ben egy ménfőcsanaki tsz-elnök indított sajtópert ellene. Mindez az író közéleti érdeklődésének alakulására, publicisztikájára fordítja a figyelmet.

Már a kiemelt, gyakorlati intézkedéseket kiváltó, harcos cikkek is jelzik, hogy Galgóczinál az újságírás eleven erővel kapcsolódik élete, pályája alakulásához. Indulásától, 1953-tól 1966-ig, 1970-ig sorakoznak, külön kötetekbe összegyűjtve is olvashatók riportjai (*Kegyetlen sugarak*, 1966; *Nádtetős szocializmus*, 1970). Közülük a legjellemzőbbek az 1953-as, illetve az 1959-es év termései s az 1964-ből valóak. Ezek az évszámok joggal idézhetik fel az ország mezőgazdaságának, a kormány parasztpolitikájának alapvető fordulatait, a termelőszövetkezetek szervezésének különböző, viszontagságokkal teli szakaszait. Galgóczi riporterként végigpásztázta az ország legkülönfélébb vidékeit, rendszeresen látogatta saját szülőfaluját, előszeretettel kereste fel az eldugott kis falvakat. Érdekes jelentéseket közölt a Viharsarok kultúrotthonainak helyzetéről; Iregszemcséről, Bartók hajdani népdalgyűjtésének még élő alanyairól; a mohácsi árvízről is; de központi témája a nagyüzemi mezőgazdaság létrejötte, a falu gyökeres átváltozása, a régi értelemben vett „parasztság" eltűnése — ezt a folyamatot kísérte szemmel szívósan és szenvedélyesen.

Nyomon követi: miért és milyen nyílt és burkolt kényszerítő eszközökkel kollektivizáltak az 50-es évek elején, 56 tavaszán; hogyan következett ebből a szövetkezetek felbomlása az első lehetséges alkalommal; miként alakultak meg újra; milyen gondok, viharok, fonákságok kísérték a megszilárdulásukat. Tanúja, jegyzője volt olyan üléseknek, amelyeknek rendjét még rendőri segítség biztosította; részt vett egyes szövetkezetek alakuló közgyűlésein, majd újra felkereste ugyanott az első zárszámadások eseményeit is. Nemcsak ígéretekre és tervekre volt kíváncsi, hanem az előre nem látható feltételek között bekövetkező kudarcokra, a sikerek viszonylagosságára is. Közelről latolgatta a téesz-elnök gondjait: a kialakulatlan bérezési rendszert, s a vele járó, áldatlan kísérletezgetést; a komoly pedagógiai leleményt, hely- és emberismeretet kívánó, égetően szükséges, új fegyelmezési, ösztönzési és ellenőrzési módszerek fellelésére irányuló próbálkozásokat. Számot adott a falu bizalmának hullámzásáról, a diktatórikusan rendelkező, megfélemlítés eszközeivel élő vezetőkről, a falu véleményét figyelmen kívül hagyó járási, megyei intézkedésekről. Utánajárt, miért vándorolnak el a fiatalok a faluból. Különválasztotta az indíttatások szükségszerű elemeit és a falun élőket sújtó felháborító hátrányokat, aránytalanságokat (*Vezetni tud, Kendőt rá!, Az elnök gondja, A szakember, A fiatalok és a falu* stb.). Felkereste a gyenge, állami támogatásból élő szövetkezeteket (például Felpécen, Tápiószentmártonban) és szembeállította velük a kedvezőtlen körülmények ellenére is virágzó, gyarapodó téeszeket (Pusztasomorja, Harta — *Józanul és fantáziátlanul*). Az országjárás nyomán szerzett ismeretei és érzékenysége, s a parasztsors közös jegyei azok, melyek révén megragadó képet tud rajzolni Kubáról, Kazahsztánról is. Különösen az utóbbi riporteri mestermű (*A kubai paraszt*, 1963; *Kazahsztán*, 1966.).

Galgóczi egy történelmi folyamat hű krónikása. A modern falu születésénél, a vajúdás kínjainál volt tanú. Olyan, végletesen válságos állapotokról is hírt adott, mint amikor ilyen indulatos, keserű kifakadásra indította a felmért helyzet: „. . . kit

kellene leváltani? Az elnököt? A falut? Vagy a járást?" (*Kendőt rá!*). Szenvedélyes tényfeltárása, tárgyszerű, pontos felmérései Móricz tudósításai, a két világháború közti falukutatók szociográfiai munkássága folytatásának tekinthetők. Tanítványuknak vallja magát, többször idézi Illyés Gyulát, Erdei Ferencet. A riportok tárgyi anyaga Galgóczinál gyakran közvetlenül, szervesen épül be novelláiba, kisregényeibe, drámáiba. Például a *Félúton* című kisregény alaphelyzeteit először olyan újságcikkekben találjuk meg, mint *Az első zárszámadás, Miért léptek be?, Az elnök belépése;* a *Budapest egymillió kilométer* kalandor téesz-elnökével pedig a *Vezetni tudni kell* című riportban találkozhatunk stb. Ugyanakkor kü ön jelentősége van számára annak a ténynek is, hogy a riportok világa egyben az a közeg, amelyben született, felnőtt, s főként: eszmélt. Nemcsak írásainak forrásvidéke, hátországa, termőtalaja, hanem személyisége építésének iskolája, műhelye is.

*Válság és fordulópont. Ott is csak hó van (1961)*

Az első és a második kötet megjelenése között eltelő nyolc év elhatározó jelentőségű Galgóczi életében, írói pályáján. Megrendítő válságokat élt át, melyeket keserves küzdelemmel, sokszor éppen az írás segítségével gyűrt le. Így vált voltaképpen igazi íróvá, egyéni hangú, egyéni világot teremtő művésszé.

A sorsdöntő nyolc év alatt alapvető történelmi megrázkódtatások zajlottak le. Galgóczi személyes életútján is krízisek torlódtak: tizenhárom albérletet, állástalanságot, teljes létbizonytalanságot, idegösszeroppanást, öngyilkossági szándékig növekvő kétségbeesést élt meg. A nemzet társadalmi, politikai drámáit személyisége mélységeiben szenvedte meg.

Ezek az események, belső vívódások állnak az *Ott is csak hó van* novelláinak hátterében. A legszembetűnőbb első benyomás az, hogy az első kötet elbeszéléseinek optimizmusát, derűs bizakodását komor színek, keserű gondolatok, baljós drámai feszültség váltja fel. Az *Ott is csak hó van* legtöbb darabjában közel a halál, bizonytalanná válnak az élet értékei, céljai, tartópillérei; tehetetlenül vergődik, kiszolgáltatottá lesz a célját vesztett ember. A *Félelem* dömpervezetője halálra gázol egy motorbiciklizö fiatal párt, éppen friss szabadságának örömében, játékos kedvében. Nemcsak őt, az áldozatokat is vétek terheli: apró mulasztás, szabálytalanság, amely itt végzetszerűvé válik, jóvátehetetlen tragédiát idéz elő. Egy magányban élő, szorongással küszködő fiatal nő, aki 56 októberében vesztette el barátait — disszidáltak, börtönbe kerültek — összetalálkozik egy szintén magányos férfival, egy volt ávós tiszttel, akit ugyancsak az októberi napokban cserbenhagyott a felesége, minden barátja, velük együtt a bizalom képessége is. Mindketten büntetésnek érzik a két ünnepnapot, s megérinti őket helyzetük rokonsága. De a találkozás, a kapcsolatteremtés kísérlete nem változtat alapvető elszigeteltségükön, nem szünteti meg lidérces álmaikat (*Kettős ünnep*). A fővárosba került újságírónő állástalanná válik. Kényszerű tétlenségben töltött, nyomasztó napjai, bizonytalan várakozásának reménytelensége felmorzsolja morális és lelki erejét, s amikor veszélybe kerül egyetlen, viszonylagos menedéke: az albérlete, arra

szánja el magát, hogy közvetlen főbérlője halálát okozza, majd felakasztja magát (*Fogódzó nélkül*). A címadó novella — amelyet később kisregénnyé bővít — 56-ban, egy nyugati határszélen álló tanyán játszódik, melynek gazdája pénzért átcsempészi a disszidálókat a határon. Fiatal pár érkezik a házhoz, a lány súlyosan megbetegszik, majd meghal, s a fiú fájdalmában, felháborodásában és tehetetlenségében lelövi a szabadságát, pénzét féltő parasztot (*Ott is csak hó van*).

A novellák középpontjában a lényegére csupaszított lét kérdései állnak. A semmivel szembenéző ember végletes, szépítés nélküli szellemi, érzelmi számvetései drámai sűrítettségben. Nem ok nélkül hozták kapcsolatba Galgóczi szemléletmódját az egzisztencializmussal. Egyéni szenvedések árán megélt, megalkotott egzisztencializmus ez, nem végeredménye, hanem igen fontos lépcsőfoka írói útjának. Az a fordulat ment végbe nála, amelyet egy novellájában így jellemez:

„Széttépte az ösztönösség ködét, amely addig ellepte a ... tudatát, mint a var. Kinyitotta szemét a világra, hogy olyannak lássa önmagát, az embereket és a dolgokat, amilyenek a valóságban, s nem olyannak, amilyennek önszerelme vagy szerelme, vagy az igazságtól való rettegése sugalmazná." (*Ébredés*)

Ennek a folyamatnak a legtöményebb megragadása és egyben mesteri művészi megjelenítése a köteten és az életművön belül is kiemelkedő jelentőségű *Cogito*. Egy falusi kamaszlány eszmélésének rajza ez az írás, kudarcba fulladó öngyilkossági kísérlete után. Az elfojtott, nem is tudatosított fájdalmak mélyrétegeit tárja fel, olyan tárgyszerű pontossággal, a tények szikár, szigorú rögzítésével, amely már szinte rideg, tüntető szenvtelenségnek tűnik. Ugyanakkor az előadásmód heves szenvedéllyel, rejtett lírával telített. Ezek a vonások már Galgóczi saját, megteremtett írói vívmányai, akárcsak puritán, nemesen egyszerű nyelvezete, feszes, drámai szerkesztésmódja. Az *Ott is csak hó van* társadalmi, politikai látásmódja érlelődéséről, filozófiája, emberismerete elmélyüléséről, egyéni írói eszközei létrehívásáról tanúskodik.

### *A Félútontól (1961) az első válogatott novelláskötetig (Inkább fájjon! 1969)*

A második novelláskötettel egy évben jelent meg első kisregénye: a *Félúton* (1961), mely mintegy összegzése, irodalmi megelevenítése a riportok világának. Tárgya az ötvenes évek végén zajló téesz-szervezés, s így problematikája közvetlenül kapcsolódik a *Kövesút* című elbeszéléshez, s a *Mérföldkövek* című tévéjátékhoz (1960). Mindhárom írás főszereplője ugyanazt a típust képviseli, a paraszti gondolkodásmód, lelkület átalakulásának más-más fázisában. A *Kövesút* Kozák Imréjének még a tizennégy hold föld a legfontosabb, s csupán sejti, hogy saját jövőjét, kibontakozását gátolja a tulajdonhoz ragaszkodás. A *Mérföldkövek* azonos nevű hőse már belép a szövetkezetbe, sőt, ő lesz az elnök, de mindez már későn történik meg, közben elszalasztja élete nagy lehetőségét, amelyet a nagy szerelem: Ilonka, a kommunista szegényparaszt pártiskolát végző, agronómusnak tanuló lánya testesít meg. A *Félúton*ban Madarász Dani maga kezdeményezi a

szövetkezet-alakítást, azzal a feltétellel, hogy ő lehessen az elnök. Ő már a vállalkozó szellemű, a falu átalakulásának gondját magáénak érző, modern paraszt, akinek élete értelmét „már nem a tulajdon adta, hanem a tevékenység". De szemben áll vele a tagság túlnyomó részében uralkodó szellem, az, hogy nem érzik magukénak a közös vagyont, nem érzik bűnnek meglopását, s a lelkiismeretlen munkát sem. Önmaga is bizonytalanná teszi helyzetét azzal, hogy hatalma megszerzéséhez és fenntartásához rokoni kapcsolatokra, érdekszövetségekre támaszkodik, s ennek fejében engedményeket ad. Mindezért az ellentétes erők összeütközésének célpontja, gyilkosság áldozata lesz. Nemcsak Dani, hanem az egész falu is „félúton" van, s a kisregény ezt a furcsa, kusza, felemás, erkölcstelen, értékrendben megbolydult világot igyekszik megragadni. A puszta vázlatok azt jelzik, hogy az írások érintkeznek a sematizmussal, külső elvárások érvényesülésétől, didaktikus jellegtől sem mentesek. Ugyanakkor felmutatják a sematizmustól való eltávolodás fokozatait is: előbb a részletek érzékletes valóságazonosságával, majd a saját hősei, saját szerkesztésmódja megteremtésével. A kisregény ilyen tekintetben íróilag is „félúton" áll.

A további lépésekről, az írói világ alakulásának módozatairól adnak képet a hatvanas években megjelent kötetek. Ebben az évtizedben teljesült ki és zárult le Galgóczi számára a rendszeres riporteri munka. Addigi újságírói termése két kötetben összegyűjtve jelent meg (*Kegyetlen sugarak*, 1966; *Nádtetős szocializmus*, 1970). Az ezekkel párhuzamosan napvilágot látott novellái, kisregényei, tévéjátékai témakörei bővülését, kifejezésmódja gazdagodását mutatják (*Öt lépcső felfelé*, 1965; *Fiú a kastélyból*, 1968). Az első válogatott elbeszéléskötet, amelyben eddigi írásainak java helyet kapott, az *Inkább fájjon!* (1969).

Írásaiban folytatódik a falu, a téesz gondjainak megelevenítése. Ezen belül egyre többoldalú a szereplők s tetteik motivációjának megvilágítása. S felfigyelhetünk Galgóczi sajátos „emberi színjátékának" építkezési módjára, egyes jellegzetes figuráinak vándorlására, visszatérésére. Már a legkorábbi novellákban, például a *Keresztesné*ben felbukkant a falutól, néptől idegen vezető, tanácselnök alakja, akinek fő célja az, hogy teljesítse a kapott utasításokat, hogy ő legyen a „járás legjobb begyűjtője". Hidegen hagyják a parasztok gondjai, s az intézkedések és a valóság közötti kiáltó ellentmondások. Ő a kiemelt ember. Az újabb elbeszélésekben is találkozunk vele, portréja kiegészül, árnyaltabban, közelebbről s egyedibben láthatjuk. Megjelenik itt is már a neve hangzásával is ellenszenvet keltő „Vangyia"-ként, de találkozunk vele Martinkó Sándor néven is, éles ellentétbe állítva a szorgalmas, jóeszű, köztiszteletben álló középparaszttal, akit bátor szembeszállásáért büntetőtáborba küld, s akivel szembesül 1956-ban (*Fejjel lefelé*, 1965; *Idegen a faluban*, 1968). Az *Ott is csak hó van* (1966) bővített változatában epizódszereplőként jelenik meg. A faluba kerülő idegen másik típusaként formálja meg Galgóczi a kiküldött pártmunkás, az „univerzális káder" kitűnően egyénített alakját, Szalókit, a ragyogó megjelenésű, asszonybolondító főagronómust, aki idővel veszélyes szélhámosnak bizonyul (*Budapest egymillió kilométer*, 1967). Más hangnemben szól, más oldalról világítja meg a falu képét az *Aknamező*. Középpontjában egy parasztasszony tragédiája áll, egy anyáé, aki saját fiát akarja

baltával megölni, mert belépett a szövetkezetbe, s mert ez a mozzanat döbbenti rá, hogy már hiába várja haza tizenöt éve háborúban eltűnt férjét. Mikor felismeri reményei képtelenségét, s ráébred tette tudatára, öngyilkos lesz. Hasonlóképpen az idegekbe, a sorsok mélyére lerakódó múlt, a lelkekben lejátszódó dráma tárul fel a megindító, balladai szépségű *A nagymamában* (tévéjáték is készült belőle, *Régen volt a háború* címmel). A címszereplő: Kövecses Nani, aki, amíg az ura az első világháborúban fronton van, szerelembe keveredik, együtt él egy olasz hadifogollyal. Amikor férje visszatér, az olasz megöli őt, az asszony bűntársnak minősül. Bűnhődése nemcsak a börtön lesz, hanem az is, hogy ártatlan lánya, s még ártatlanabb unokái is megbélyegzettekké válnak. Hiába engedik el korábban jó magaviseletéért, látnia kell, hogy még ősz öregasszonyként, nagyanyaként sem térhet haza: ha unokái javát akarja, nyomtalanul el kell tűnnie. A sorsnak ez a fajta, ártatlanokat, gyerekeket is megpróbáló kegyetlensége jelenik meg *A vesszőben* (1964). Egy tizennégy éves kislány ápolja hónapokon át rákban haldokló anyját. S mivel a kimerültségtől nem hallja meg mindig a szólítást, sikoltást, saját maga adja anyja kezébe a vesszőt, hogy azzal csapjon rá, ha nem ébred fel magától.

A lélek történései állnak azoknak az írásoknak előterében is, amelyek tematikájukban túllépnek a szorosan vett falu, a falu belső életének keretein. Ilyen az egykori újságcikk anyagából (*A kastély és a templom*, 1962) kinövő *Fiú a kastélyból*, amely a kastélyból lett munkásszálló lakóiról szól, a fiúról, aki bevonul katonának, s onnan levelezni kezd egy kislánnyal. A kislány helyett édesanyja írja meg a leveleket, s törődésével, figyelmével, tapintatos soraival hozzásegíti a fiút, hogy változtasson életén, célokat tűzzön maga elé. Ez a fiatalember, akárcsak *A szájhős* (1968) — hangjátékként *A hősködő* —, illetve a *Fekete bőrkabát* nagyotmondó legényke főszereplője, aki az 1919-es történetben igazi hőssé növekedik — Galgóczi egyik jellegzetes, visszatérő alapfigurája. Közel áll ehhez a kockázatos sorsú hőshöz a vidékről fővárosba kerülő, értelmiségivé váló ifjú embere (hol fiatal férfi, hol fiatal nő) is, aki talajtalansággal küzd, s a városi lét számára újfajta buktatóival szembesül. Más-más változatban ezzel találkoztunk már az előző kötetben, a *Kettős ünnep*, *Fogódzó nélkül* című írásokban, s *A vesztes* (1960) fiatal tanárának, Börönte Andrásnak a személyében, akit élményei arra indítanak, hogy visszatérjen vidékre, vállalja a vesztes szerepét. *A főügyész feleségének* (1964) ügyésze, Homoródi Miklós, szintén faluról származó, tehetséges fiatalember, aki fényes pályát, ragyogó karriert fut be. Ámde sikereinek kulcsát felesége, a megejtő szépségű és érzékiségű Luca tartja a kezében, aki jól ismeri a Homoródi számára új világ labirintusait, s biztos kézzel irányítja őt. S eközben nemcsak a magasra törő becsvágyat szítja, hanem a morális lejtő felé is viszi áldozatát. Férje, amikor választania kell az általa jelképezett, szennyezettnek érzett élet és halál között, inkább az erkölcsi tiltakozást: a halált választja. A rövidebb írások nagy része lélektani vázlat, pszichológiai etűd: előtanulmány ezeknek az alapfiguráknak, alapszituációknak mélyebb megragadásához, vagy azok variációja. Már az *Ébredésben* (1959) eldördül a féltékeny férj revolvere, halálra sebezve a feleséget, mint majd *A főügyész feleségében*, s jóval később a *Törvényen belülben* (*Egymásra nézve* címmel film is készült belőle). A *Férfiak, akiket nem szeretnek*

(1967) helyzetrajzában szintén a féltékeny férj és az asszonya bűvkörébe jutott fiatalember találkozik: a férj arra a gyilkosságra készül, amellyel a reménytelen rajongó fenyegetőzik.

A hatvanas éveknek, a felsorolt köteteknek legmaradandóbb, legérettebb alkotásai a *Cogito* vonalát folytató, önvallomás jellegű, önéletrajzi indíttatású novellák: *A küszöbön, A golyó, Öregek, Az üzenet, Mínusz*. Ezekben az írásokban is figyelemmel kísérhető, hogy az aprólékosan pontos, szociológiailag hű láttatás, feljegyzés hogyan fonódik össze érzelmi mélységekkel; hogy saját családján keresztül miként követi nyomon a már átváltozó falusi életet; a növekvő jólét mellett a lehetőségek ostoba felhasználását, a hamis értékrend, rangsor alapján rosszul kialakított életmódot. Belső szabályszerűség, törvényszerűség mutatója az, hogy az 1965-ös novelláskötet címét (*Öt lépcső felfelé*), majd a válogatott kötetét (*Inkább fájjon!*) ezek az elbeszélések adják. Az első cím a tárgyi, szociológiai vonatkozás kiemelése, nyilvánvalóan jelképi értelemben; a második pedig a szenvedélyes, vállalt személyes magatartásé. A kettő együtt a Galgóczi-világ érvényes esszenciája. Éppúgy, mint ahogy az első válogatott kötet címének eredeti szövegkörnyezete, az író ars poeticája is az: „Alattomos zsibbadtság nyomult értelme és az eleven seb közé — könnyebb lett tőle minden... Nem tudta még, hogy ez a közöny, csak a sivárságát érezte. S ez elviselhetetlen volt, mint egy kiszáradt patakmeder. Inkább fájjon!" (*Mínusz*, 1965.)

### *A hetvenes évek: gazdag termés*

1971-től 1981-ig tizenegy kötete jelent meg Galgóczi Erzsébetnek, aki ekkor már országosan elismert, méltányolt művész. Írásainak dramatizált változatait gyűjtötte egybe *A főügyész feleségé*ben (1974), ezt követte az *Úszó jégtábla* (1978), s két kiadásban fogyott el az új elbeszéléskötet: *A vesztes nem te vagy* (1976, 1978).

Az új írások túlnyomó többsége is a falu életéből meríti témáját. Téeszelnököt, egy régi dicsőségéből élő, hatalmával visszaélő vezetőt, alárendeltjei kifejezésével: „vörös báró"-t figyel, és e lelkiismeretességének áldozata lesz Andris, a fiatal rendőr (*Kinek a törvénye?* 1971). A *Pókháló* főhőse, Niklai Géza is téeszelnök, aki felháborodva harcol a vidéki funkcionáriusoknak az ajándékozás, lekötelezés módszereivel élő érdekszövetsége ellen. De ellenfelei a fölöttesei segítségét is megnyerik, s így olyan hálót szőnek a becsületes elnök köré, amely ellen lehetetlen védekezni, mivel nem látható, nem bizonyítható. Ez végül Niklait öngyilkosságra készteti (1972). Hasonló alaphelyzetbe kerül Gyünk Mihály is, a megye százötven termelőszövetkezete életének irányítója, mezőgazdasági osztályvezető is a *Bizonyíték nincs*ben (1973). Önmaga ítéli bűnösnek magát abban, hogy nem volt elég körültekintő, s tudtán kívül szabad teret adott egy sikkasztó téesz-elnöknek. A bűntudat öngyilkosságba taszítja. Halála után derül csak ki ártatlansága, s az is, hogy az igazi bűnösök büntetlenek maradnak, korrupt üzelmeiket sikerül legálisnak feltüntetniük, s így hiányzik a felmutatható vétek, a valódi bizonyíték. A *Közel a kés*ben egy téesz-elnök: Szalánczky János áll szemben a volt gazdagparaszt-

tal, Csiszár Imrével, aki benne élete, balsorsa ellenképét, egyetlen bűnbakját véli fölfedezni. Gyűlölettel, számonkérően fordul hozzá, felpanaszolja sorsa keserűségeit, pályája vakvágányra futását; feltárja családja tragédia-láncolatát, az utat, amely végül felesége megöléséhez vezeti. Faluról érkeznek a *Hajnali látogatók* is (dramatizált formában: *Vesztesek* címen jelent meg), a házaspár, akinek egyetlen gyermeke nyomorékká válik, mert játszótársa fejbelövi. A tragédia következmények nélkül történik, mert a lövöldöző fiú apja összeköttetésekkel, hatalommal rendelkezik, a károsultak pedig szegény, kiszolgáltatott helyzetű emberek. Nits Rózsi története is falun játszódik: öngyilkosságot követ el, hogy bosszút álljon élettársán, aki megakadályozta, hogy szanált háza árának felét megtarthassa magának (*Halottbúcsúztató*). Az esetet előadó Zsufa a mindentudó, erélyes falusi vénlány markáns, erőteljes figurája, éppúgy, mint az *Orbán Teca háza* (dramatizált változatának címe: *A menedék*) címszereplője. Galgóczi az elbeszélés- és jellemzésmódban az emberi sorsok, bűnök, titkok dús tenyészetét magába sűrítő pletyka, mende-monda magasszintű irodalmi változatát teremti meg. Ennek egyik kitűnő példája *A sírásó vallomása.*

Már ez a futó számbavétel is jelezheti, hogy ezekben az írásokban nem meghatározó jelentőségű az, hogy színhelyük a falu. Galgóczinál, miközben szociológiailag hűen, részletekben gazdagon, megfigyelésekben aprólékos pontossággal, érzékletesen jeleníti meg a valóságot, ez a tapintható világ egyre súlyosabb, sokrétűbb jelentések hordozója lesz. Ezt tapasztalhatjuk városi környezetben játszódó történeteiben is. A faluhoz hasonló otthonossággal mozog a nagyvárosi lét olyan rezervátumaiban, amilyen például az a *Félemelet*, ahol Veronika, a fiatal könyvtárosnő, tizenhárom albérlet után kényszerül egy szükséglakás-sor egymáshoz tapasztott szardínia-létébe. Itt a nap minden szakában rákopognak a félresiklott, utat tévesztett emberek legkínosabb magánügyeikkel; itt, alkoholizmusba, prostitúcióba, öngyilkosságba, bűnözésbe menekülők szoros gyűrűjében kell megőriznie a kiszabadulás, továbblépés képességét, erkölcsi elszántságát. Másutt egy betonból, fémből, üvegből épült modern székház belső hivatali életét, a pozícióharc embertelen fondorlatait világítja meg a tönkretett életű adminisztrátornő tanújaként (*Végül ez marad*). Konyhából nyíló, apró albérleti odújában felkeresi a volt földbirtokosnőt, a magányos, idős asszonyt, tisztelegve roppant szegénységben, kiszolgáltatottságban is fenntartott emberi méltósága előtt (*Szégyen*). Mint már korábban is, a végsőkig próbára tévő, földig lehúzó körülmények közötti küszködést idézi meg, a félreállítottakat, a „jelentéktelenek", az élet veszteseit ábrázolja. Sokszor és tudatosan állítja előtérbe az életképesség, az akaraterő kemény próbáját, a sikertelenség átélését, azt vallva: „a győzelem illanó, mint az éter, de a kudarc súlyos, mint a föld".

Az élet kegyetlen kutyaszorítóját jeleníti meg bányásznovellájában is, amikor a bányamentőnek választania kell két bányászcsoport között, melyiket szabadítja ki, tudván, hogy egyidejűleg a lennmaradókat halálra ítéli (*Tizenegy több, mint három*). Hasonlóan végzetes helyzeteket ábrázol különböző történelmi korokban játszódó novelláiban: a *Nyolc karéj kenyér*, az *Éjszaka két katonával* és a *Szilvalekvár* című írásokban.

De a Galgóczi-írások nemcsak sorsszerű alaphelyzeteket sűrítenek, hanem a fátummal való szembeszegülés lehetőségeit is felkutatják: az embernek azokat a képességeit, erényeit, amellyel önmagát, sorsát irányíthatja; melyekkel élete gonosz erői fölébe kerekedhet. A *Cogito*-típusú novellák újabb darabjaiban a hősnő fizikai létének, lelki, idegi egyensúlyának fenyegetettségében egyetlen, szívósan kitűzött célja az, hogy „nem bukik bele a veszteségbe", bár közben *Kőnél keményebbé* kell válnia. S ezért hat rá varázsosan — az ismeretlen, munkaszolgálatos fiatalembertől kapott — Ady, mert „fölébekerekedik a vonszolhatatlannak" *(Az eltévedt lovas)*. Ez a sorsfordító akarat vezérli falujából elvágyó hőseit *(A kiskatona pénze, A közös bűn)*; ilyen szándék megszületését hozza közel a *Valami megváltozott*. S ezzel a fajta elszántsággal mozdítja ki életét egy mély kátyúból, az érzelmi kiszolgáltatottság rabságából a *Szent Kristóf kápolnája* fiatal restaurátornője. De megörökítődik, csaknem állandóan jelen van műveiben ennek az erőnek egyszerű, köznapi változata is, az apró, de szüntelen láncolattá fonódó, mindennapi erőfeszítések sora. Ilyen mozzanatokból építi fel a *Mama öltözik* című novelláját, amely egyszerű, dísztelen, pontos leírással életmódot, morált, lírát tömörít mesterien.

A végzettel való szembesülés egyik visszatérő változatában a bűn és bűnhődés kérdései kerülnek középpontba, sokrétű, egyedi megvilágításban. Ezzel a típussal találkoztunk már a kiemelt, többségükben egy-egy tsz-elnök köré szövődő drámai elbeszélésekben *(Kinek a törvénye?, Pókháló, Bizonyíték nincs)*, s ez a magja Galgóczi talán legjellegzetesebb műveinek: *A közös bűn*, a *Hínár* és a *Törvényen belül* címűeknek.

*A közös bűn* (1976) — első változatában: *Kelta királyné* (1972) — kriminek álcázott erkölcsi regény. Alaphelyzete a Galgóczi-írások egyik vándormotívuma: disszidálni készülő fiatalok — itt két fiatalember — kopogtat be a határ szélén álló, magányos tanyára (lásd *Ott is csak hó van, November)*, ahol megszállnak. Másnap reggel a háziak megtalálják egyikük holttestét. A tanya lakói tanácstalanságukban, félelmükben eltüntetik a gyilkosság nyomait. Így lesznek — lényegében büntetlenül — cinkosokká. A következmények a legényfiút sújtják legjobban. Egyetlen hő vágyát, a faluba való költözést látja füstbe menni, amikor a nyomozás szálai hozzájuk vezetnek. Bűntudattól és kétségbeeséstől hajtva elmenekül.

### *Galgóczi világa*

Kritikusai már pályája első szakaszában méltán dicsérték világos, „egyszerű, szinte minden stíluseszközről lemondó" prózáját (Bor Ambrus), „igazságkereső szenvedélyét" (Bertha Bulcsu). Felfigyeltek motívumai vándorlására, sőt, „ellenpontozó vándorlására" (Vekerdi László, Pomogáts Béla) a műveken belül, a szereplők meghatározott rendjére, egy sajátos „családkép" jelenlétére, amelyben a „tengernyi munkában felmagasztosuló anya" alakja a fő összetartó erő, s amelyben ott találjuk az „erőtlen, tétova családfőt", s a „paraszti lét szorításából kitörni kész gyerekeket" (Kovács Sándor Iván).

Az életmű egészén végigpillantva az tűnhet fel, hogy ezek az egyes, helytálló megfigyelések Galgóczi jellegzetes, művészi valóságformálásának szerves egységébe illeszkednek. Így például a jelzett családkép szinte valamennyi műben megtalálható, oly módon, hogy az egyes szerepkörök ellenpontozó alakváltozataikkal bővülnek, s alapvető, belső kapcsolatok megjelenítői. Az anya (sokszor öregasszony) a szívós létfenntartás képviselője, a hagyomány makacs őrzője *(Keresztesné, Aknamező)*. A típus fiatalabb változatának tekinthetjük a szintén családot összetartó, magasabb életideált képviselő fiatal lányokat, asszonyokat; s a nem hagyományos értelmű törvény vállalóit: az önéletrajzi novellák kamaszlányát, az ifjú értelmiségi nőket, a *Valahol fények* és a *Cogito* főszereplőjétől a *Szent Kristóf kápolnája* restaurátornőjéig; a *Félemelet* Veronikájától a *Törvényen belül* Évájáig. Ide tartozik poláris ellentétként a démonikus vonzású, varázsával rontást, halált hozó szépség is, a romboló nőiség megtestesítője: *A vesztes* Milévája, Luca, a főügyész felesége, a *Hínár* bűnbe, halálba vezérlő Ildikója. Ez az anya-démon nemcsak az apa-szerető ellenpárral áll szemben, hanem a fontos szerepet játszó fiúval, fiatalemberrel is (*A szájhős, A kiskatona pénze, A közös bűn* stb.) Többször katona, rendőr alakjában jelenik meg, közvetlenül is a rend képviselőjeként; ő a segítőtárs, s ő az, akit az anya vagy a démon férfivá avat, mint a *Fiú a kastélyból* történetében a fiúval levelező, lányával szerepet cserélő anya, s *A közös bűn*ben az Imrét felszabadító Andrea. A *Kinek a törvénye?* esetében például világos, hogy a tsz-elnök felesége, Rózsika a megtartó anya, feleség, s vele szemben a lány, Zsóka az, aki még alig tudatosan a szépségével visszaélő démon szerepét próbálgatja, s gyakorlatilag ő lesz közvetett okozója a fiatalember (a közrendőr, Andris) halálának.

Az ily módon csupán vázolt szerepkörök az egyes személyek mitikussá növő funkcióit is jelzik. Utalhatunk akár arra, hogy a férje megölésében vétkes *A nagymama* holtáiglan, maradékaiban is bűnhődése felidézi a népballadák világát, Ágnes asszonyt, de Klütaimnészra alakját is. Nem kevésbé tragikus — éppen a hagyományokhoz való hűség jegyében — a saját fiára kezet emelő parasztasszony alakja *(Aknamező)*, vagy *A kiskatona pénze*, az *Úszó jégtábla* elhagyatott, magányra, öngyilkosságra ítélt öregasszonyai. Mind egymást váltó életformák, normák, törvények ütközőpontján állnak, s válnak ártatlan „bűnözőkké", áldozatokká.

Mindez a Galgóczi-művek központi problematikáját hozza közel. Feltűnően gyakran és nyomatékkal szerepelnek nála a hivatalos igazságszolgáltatás szavai, fogalmai, mozzanatai. Címeiben is felbukkannak a tanú, bűn, bizonyíték, főügyész, törvény kifejezések. Gyakori, kedvelt szereplői a jogrend egyenruhás, vagy egyenruha nélküli őrei: a rendőr, a katonák, a nyomozó, az ügyész, a bíró. Sokszor találkozunk írásaiban a bírósági eljárás, tárgyalás, kihallgatás, nyomozás megjelenítésével. Történeteinek nagy részében központi kérdés az írott törvény megszegése: sikkasztás, vesztegetés, emberölés. Majd minden elbeszélésében van erőszakos haláleset, megjelenik a gyilkos, az áldozat; vagy a gyilkost, áldozatot, bírót egy személyben egyesítő öngyilkos. Minden ponton felfigyelhetünk arra, hogy a jól látható, paragrafussal megnevezett, büntetett bűn, bűnös mögött ott rejtőzik a

nem látható, nehezen megnevezhető vétek, a nem látható törvény megsértése. Galgóczinál ennek a törvénynek fellelése és körülkerítése áll középpontban.

Írói világa természetéhez jól illik egyik ismétlődő színhelye: a magányos tanya vagy ház az országhatár közelében *(Ott is csak hó van, November, Valahol fények, A közös bűn)*. Ez a „határ-helyzet" konkrét jelentése mellett (földrajzi, politikai, társadalmi határon állás) átvitt értelmű élethelyzetet is jelöl. *A közös bűn* záró sorai utalnak erre, egyben az egész életműhöz illeszkedő, közös jegyeket is kiemelve:

„Merre induljanak...? Elhagyatott tanya az ország, a társadalom, a törvény szélén, és mégis, innen is hányfelé vezet út."

Galgóczi terepe ez, az ország, a társadalom, a törvény széle, pereme, a „senki földje" a veszélyes és döntő lelki határhelyzet értelmében is: nem véletlen, hogy itt éri a halál Szalánczky Évát. Ez a színhely mintegy fizikai megjelenítése a nála alapvető jelentőségű pszichikai szituációnak, a teljes magányban megélt belső válságnak, a szellemi, erkölcsi eszmélés lelki tájainak. Ez a sáv a lélek „ismeretlen térképű aknamezője", az, ahol az író felkeresi a társadalmi nagykorúság küszöbén álló embert, az élet, a jellem fordulópontjait; ahol vallatóra fogható a sors, ahol közel kerülhet a bűnözés esélye, de a hőssé válás lehetősége is.

*Kiadások*

Egy kosár hazai. 1953. — Ott is csak hó van. 1961. — Félúton. 1961. — Öt lépcső felfelé. 1965. — Kegyetlen sugarak. 1966. — Fiú a kastélyból. 1968. — Inkább fájjon! 1969. — Nádtetős szocializmus. 1970. — Kinek a törvénye? 1971. — Pókháló. 1972. — A főügyész felesége. 1974. — Bizonyíték nincs. 1975. — A vesztes nem te vagy. 1976. — Úszó jégtábla. 1978. — Közel a kés. 1978.

*Irodalom*

*Fekete Gyula:* Jegyzetek egy könyvről. Csill 1954. 533—539. — *Faragó Vilmos:* Galgóczi Erzsébet: Egy kosár hazai. ÚH 1954. 3—4. sz. 184—187. — *Bakó Endre:* Galgóczi Erzsébet: Ott is csak hó van. ÚÍ 1961. 4. sz. 86—87. — *Ilia Mihály:* Tehetség — tévúton. Megjegyzések Galgóczi Erzsébet novelláskötetéről. Ttáj 1961. 7. sz. 12. — *Ilia Mihály:* Kisregény nagy hibákkal. Ttáj 1961. 11. sz. 11. — *Katona Éva:* Galgóczi Erzsébet: Félúton. Kort 1961. 776—778. — *Martinkó András:* Galgóczi Erzsébet: Ott is csak hó van. ÚÍ 1961. 471—472. — *Tamás Attila:* Galgóczi Erzsébet: Ott is csak hó van. Kort 1961. 7. sz. 137—139. — *Somogyi Sándor:* Galgóczi Erzsébet: Félúton. ÚÍ 1962. 270—271. — *Tóth Dezső:* A parasztábrázolás kérdései mai szépprózánkban. Újabb regényeink és a szocialista erkölcs néhány kérdése. *T. D.:* Életünk — regényeink. 1963. 56—57., 91—92. — *Eck Gyula:* Annyit jelent, hogy... ÉI 1964. 20. sz. — *Gáll István:* Galgóczi Erzsébet. Kort 1964. 1330—1334. — *Gondos Ernő:* Galgóczi Erzsébetről. *G. E.:* Mű és valóság. 1965. 48—56. — *Honti Katalin:* Galgóczi Erzsébet: Öt lépcső fölfelé. ÚÍ 1965. 7. sz. 121. — *Horváth Zsigmond:* Galgóczi Erzsébet: Félúton. Ktáros 1965. 678—680. — *Katona Éva:* A jelen ostromlása. ÉI 1965. 22. sz. — *Seres József:* A hit és szorongás novellái. Ttáj 1965. 589—590. — *Ambrus Z. Miklós:* Galgóczi Erzsébet: Öt lépcső felfelé. ÚÍ 1966. 1. sz. 84—85. — *Bodnár György:* Galgóczi Erzsébet: Öt lépcső felfelé. Kr 1966. 1. sz. 57—58. és *B. Gy.:* Törvénykeresők. 1977. 422—429. — *Fogarassy Miklós:* Galgóczi Erzsébet: Öt lépcső felfelé. Kort 1966. 323—325. — *Horváth Ottó:* Galgóczi Erzsébet: Kegyetlen sugarak. Életünk 1966. 3. sz. 157—160. — *Ilia Mihály:* Galgóczi Erzsébet: Kegyetlen sugarak. Kort 1966. 2000. — *Kis Pintér Imre:* Arckép Galgóczi Erzsébetről. Kr 1966. 12. sz. 44—47. — *Lázár István:* Mit akarhat egy író? Vság 1966. 11. sz. 104—107. — *B. Nagy László:* Belátás vagy döntés? Galgóczi Erzsébetről. *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966.

400—405. — *Veress Miklós:* Galgóczi Erzsébet: Kegyetlen sugarak. Ttáj 1967. 2. sz. 184—185. — *Faragó Vilmos:* Az író is ember. ÉI 1968. 32. sz. — *Solymos Ida:* Galgóczi Erzsébet: Fiú a kastélyból. Ttáj 1968. 1060—1061. — *Szabó B. István:* Egy szenvedélyes íróról. Nszab 1968. szept. 24. — *Bata Imre:* Galgóczi Erzsébet: Fiú a kastélyból. Kort 1969. 990—993. — *Katona Éva:* Az Élet és Irodalom látogatóban Galgóczi Erzsébetnél. ÉI 1969. 32. sz. és Látogatóban. Szerk.: *Lengyel Péter.* 1971. 435—443. — *Mezey Emőke:* Galgóczi Erzsébet: Fiú a kastélyból. ÚÍ 1969. 2. sz. 77—79. — *B. Nagy László:* Galgóczi Erzsébet: Inkább fájjon! Nszab 1969. júl. 29. — *Somlai Péter:* Galgóczi Erzsébet: Inkább fájjon! Kr 1969. 12. sz. 52—53. — *Honti Katalin:* Galgóczi Erzsébet: Inkább fájjon! Kort 1970. 318—320. — *Takács Péter:* Galgóczi Erzsébet. Alf 1970. 4. sz. 96—101. — *Bodnár György:* Galgóczi Erzsébet: Nádtetős szocializmus. Kr 1971. 4. sz. 50—52. és *B. Gy.:* Törvénykeresők. 1976. 422—429. — *Erki Edit:* Galgóczi Erzsébet: Nádtetős szocializmus. Nszab 1971. márc. 23. — *Földes Anna:* Gondjaink történelemkönyve. ÉI 1971. 7. sz. és *F. A.:* A nő szerepe: főszerep. 1972. 147—158. — *Bor Ambrus:* Józanul. MNemzet 1971. febr. 7. — *Juhász Béla:* Galgóczi Erzsébet: Nádtetős szocializmus. Kort 1971. 991—993. — *Gáll István:* A magyar valóság kutatói. Galgóczi Erzsébet: Nádtetős szocializmus. ÚÍ 1972. 5. sz. 116—117. — *Gáll István:* Galgóczi Erzsébet: Kinek a törvénye? MH 1972. márc. 4. — *Görömbei András:* Galgóczi Erzsébet: Kinek a törvénye? Kort 1972. 650—652. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Galgóczi Erzsébet: Kinek a törvénye? Kr 1972. 1. sz. 26. — *Kamocsay Ildikó:* Hova szülessen az író? ÉI 1972. 6. sz. — *Pándi Pál:* A főügyész felesége. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 386—390. — *Réz Pál:* A magány szégyene. Galgóczi Erzsébetről. ÚÍ 1972. 6. sz. 119—123. — *Szabó B. István:* Galgóczi Erzsébet: Kinek a törvénye? TársSzle 1972. 3. sz. 90—91. — *Földes Anna:* Regényhős — novellában. ÉI 1973. 11. sz. és *F. A.:* Próza jelen időben. 1976. 421—424. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Nincs alku. Nszab 1973. máj. 12. — *Horpácsi Sándor:* Galgóczi Erzsébet: Kinek a törvénye? Fo 1973. 1. sz. 96. — *Mátyás István:* Galgóczi Erzsébet: Pókháló. Je 1973. 760—761. — *Mezei András:* Megkérdeztük Galgóczi Erzsébetet: Mitől lesz az ember „kőnél keményebb"? ÉI 1973. 16. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük... 1976. 29—39. — *Olasz Sándor:* Galgóczi Erzsébet: Pókháló. Ttáj 1973. 6. sz. 85—86. — *Pomogáts Béla:* Galgóczi Erzsébet új elbeszélései. Kort 1973. 2028—2030. — *Trencsényi László:* Galgóczi Erzsébet: Pókháló. Kr 1973. 6. sz. 10. — *Illés Lajos:* Galgóczi Erzsébet. *I. L.:* Kezdet és kibontakozás. 1974. 286—296. — *Sziládi János:* Galgóczi Erzsébet: A főügyész felesége. Kr 1974. 10. sz. 23—24. — *Bárdos Pál:* Mértéke a valóság. Nszab 1975. jún. 7. — *Juhász Béla:* Képek a valóság bugyraiból. Alf 1975. 9. sz. 63—66. — *Kis Pintér Imre:* Valóság és művészi valóság. ÉI 1975. 42. sz. és *K. P. I.:* Helyzetjelentés. 1979. 18—27. — *Réz Pál:* Galgóczi Erzsébet: Bizonyíték nincs. ÚÍ 1975. 10. sz. 114—116. — *Sziládi János:* A realizmus vonzásában. Galgóczi Erzsébet novellái. MNemzet 1975. szept. 21. — *Tarján Tamás:* Galgóczi Erzsébet: Bizonyíték nincs. Kr 1975. 12. sz. 25. — *Udvarhelyi András:* Galgóczi Erzsébet: Bizonyíték nincs. Fo 1975. 12. sz. 92. — *Zappe László:* Nyomozás a történelemben. Nszab 1973. okt. 5. — *Almási Miklós:* Galgóczi Erzsébet: A vesztes nem te vagy. MNemzet 1976. máj. 16. — *Erdődy Edit:* Galgóczi Erzsébet: Számítások. Lit 1976. 3—4. sz. 200—216. — *Földes Anna:* Galgóczi törvénye. Kort 1976. 1324—1329. — *Galsai Pongrác:* Szabálytalan arcképek: Galgóczi Erzsébet. ÉI 1976. 18. sz. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Egyszemélyes törvényszék. Nszab 1976. jún. 18. és *H. R. G.:* Kritikák, esszék, tanulmányok. 1984. 153—158. — *Karinthy Ferenc:* Írószobám. Beszélgetés Galgóczi Erzsébettel. Kort 1976. 966—979. — *Márkus Béla:* Galgóczi Erzsébet: A közös bűn. Alf 1976. 8. sz. 69—71. — *Pomogáts Béla:* A közös bűn regényrétegei. ÚÍ 1976. 9. sz. 111—112. — *Sziládi János:* Galgóczi Erzsébet: A közös bűn. Kr 1976. 7. sz. 20. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Galgóczi Erzsébettel. Je 1977. 208—217. — *Berkes Erzsébet:* ... és ki a győztes? Kr 1977. 1. sz. 14—16. és *B. E.:* Pillanatképek. 1984. 103—116. — *Széles Klára:* Galgóczi Erzsébetről. Kort 1978. 635—643. — *Kovács Sándor Iván:* A jelentől a múltig. Galgóczi Erzsébet pályaképe. *K. S. I.:* Jelenlévő múlt. 1978. 283—300. — *Széles Klára:* Galgóczi Erzsébet: Közel a kés. Kort 1978. 1827—1829. — *Vasy Géza:* Pályatükör egy kisregényben. Ttáj 1978. 1. sz. 55—61. és *V. G.:* Pályák és művek. 1983. 157—171.

# SZABÓ ISTVÁN
(1931—1976)

Szabó István a hagyományos paraszti életforma felbomlásának ábrázolásával indult írói pályáján, de hamarosan általános emberi és társadalmi tapasztalatok vizsgálatához érkezett el. Érdeklődése sok tekintetben Galgóczi Erzsébetéhez hasonlított, írói indulásuk is szinte egyidejű: *A lázadó* című kötetében (1956) Szabó István is 1949-ből datálja első novelláját, csakúgy, mint Galgóczi. Ám Szabónak mintegy öt évet kellett várnia az első publikációra; s korai írásai közül néhány csak a kötetében, vagy a kötet megjelenésének évében, mintegy az érettebb művek húzó hatására került az olvasóközönség elé. Galgóczinak a kezdeti sikerek után a paraszti őstehetségből értelmiséggé, hivatásos íróvá levés gyötrelmes konfliktusain kellett átesnie. Szabót az ismeretlenség, a megsejtett hivatástudat és közvetlen környezetének teljes közönye, idegen, sőt ellenséges értetlensége tette próbára. A balatonkörnyéki, bortermő falucska, Cserszegtomaj nehézéletű, szigorú szokásrendben élő törpebirtokosai gyanakodva nézték a kései gyereket, akit öregedő apja is röstellt fiának vállalni — inkább meghagyja a messziről jött cimboráknak azt a hiedelmét, hogy a kocsmaasztal körül tébláboló fiúcska nem a fia, hanem az unokája (*Régi vasárnap*, 1956). Nem véletlen, hogy erről a „szégyenről", az árvaságba taszítottságról már csak „befutott" íróként mert vallani. A serdülőkor csak tovább növelte amúgy is fölfokozott érzékenységét, a „születési hibaként" ránehezedő magányt, s a sajátos környezet sem tette lehetővé az elviselhetetlen belső feszültség akár átmeneti feloldását. Szülőfalujának lakói nemcsak a világtól, de egymástól is elszigetelten éltek. Nem is „szabályos" falu volt az övé, hanem „hegyközség", melynek lakói munkájuk s idejük javát szétszórt parcelláikon töltik el, s egyetlen kapcsolat köztük a tétlen téli napok sokszor duhajkodásba csapó „pincézgetése" volt. Egyszerre vonzotta és taszította őket — főleg a fiatalabbját — a közeli Balaton nyaralóinak, kirándulóinak „mondén" világa; ám az „idegenek" e nyári nyüzsgése éppen a legnagyobb dologidőre esett, s a munkátlanság, az „ingyenélés" szívós képzetét városellenes előítéletté mélyítette. Az első tsz-szervezés törvénytelenségei, a beszolgáltatás és adózás elviselhetetlen terhei a személyi kultusz éveiben: még bonyolultabbá tették az amúgy is szövevényes helyzetet. Ezzel a képpel találta szemben magát a tanítója ösztökélésére polgári iskolába adott Szabó István, akinek taníttatásával az öregedő, testi erejében fogyatkozó apa egyetlen segítségét veszítette el. A fiút ugyancsak gyötörte, hogy nem volt képes és nem is akart eleget tenni a hagyományos erkölcsi rend követelményeinek, hiszen eleinte csak sejtette, később látta és tudta is, hogy ez a rend már értelmetlenné vált, másrészt az emberi helytállás és kötelességtudat másféle normatíváit még nem fedezte föl. Tehetsége, könyvszomja és közlésvágya is hosszú ideig inkább szégyennek, mint erénynek számított — nemhogy a világ szemében, de önmaga előtt is a gyöngeség, a csökkentértékűség égető bélyegének. Munkáját, vagyis „passzióját" eleinte maga is röstellte, tömérdeket befejezetlenül hagyott, s a befejezetteket is jórészt megsemmisítette. Pedig pár megmaradt korai írása arra vall, hogy érettebb — mindenesetre érzékenyebb novellista, mint

Galgóczi volt indulása idején. A novellaformának már a kezdet kezdetén biztos kezű mestere; szűkszavú, alig pároldalas miniatűrjeiben apró, voltaképp elenyésző-en jelentéktelen történéseket tudott sorsdöntő fordulatokká súlyosítani, s ezekben nemcsak a változó világ konfliktusait, de az élet-halál, földhözragadt tapasztalat és alkotó képzelet, beilleszkedés és lázadás határhelyzeteit drámai erővel megjeleníteni. E technikához egész pályáján ragaszkodott, eltekintve a fölfedezés utáni rövid szakasztól, amikor — föltehetően olvasmányélmények és szerkesztői inspirációk hatására — a direktebb és extenzívebb ábrázolást kísérelte meg, s regénnyel is próbálkozott. Az utóbbi (*Bolygó*, 1956) töredékben maradt, az előbbiek (*Vacsora, Búzaérő körte, A népszerű ember*) életművének gyöngébb darabjai.

A visszavonultságra hajlamos fiatalember fölfedezése tulajdonképpen a véletlennek köszönhető. Egy író-olvasó találkozón Jankovich Ferencnek nyomta kezébe a „tehetség-gyanús" füzetek egyikét-másikát Szabó István egykori tanítója. Szerzőjük időközben már traktorosnak állt a keszthelyi gépállomáson. A személyes ismeretség nyomán a budapesti egyetem bölcsészkarának hallgatója lett (1953), később pedig könyvtáros. Ekkor már — Jankovich lelkes ajánlásai nyomán — írásaival is megismerkedett a szűkebb irodalmi világ, de az első publikációra — az 1953-ban írt *Lázadóval* — csak két év múlva, az Új Hang átszervezése után, 1955-ben került sor. Ezután rendre jelentek meg korábbi novellái és az újabb keletűek; 1956-ban első gyűjteményes kötete, ugyancsak *Lázadó* címmel; 1963-ban az érett írót reprezentáló *Varázslat kertje*. Második kötetét követően hosszú időn át alig jelent meg néhány elbeszélése. Összegyűjtött novelláit *Ne nézz hátra!* (1972), majd *Hazulról odáig* (1980) címmel adták ki, közírói hagyatékát *Iskola a magasban* címmel 1977-ben Győri János rendezte sajtó alá.

Néhány kötete — kivált a *Varázslat kertje* — különleges értéke az új magyar prózairodalomnak. A termés csak mennyiségben csekély; súlyban annál jelentősebb. Szabó minuciózus gondossággal dolgozó író, roppant takarékosan bánik a leíró elemekkel; párbeszédei nagyrészt tömondatokra sűrítettek. Ritkán alkalmaz szokatlan jelzőket, csak itt-ott tűnik fel írásaiban egy-egy ritka szó; a *coloeur locale* mégis érzékletesen eleven. Ez a szűkszavúság természetes adománya, organikusan bontakozik ki a szűkebb közösség szokásrendjéből, beszédmodorából, s csak a későbbi évek olvasmányélményei (jellemző módon: Móricz Zsigmond és Hemingway együttesen) nyomán válik tudatos *ars poeticává*. Hemingway Nick Adams-történetéből való az az írói „fogás" is, hogy az érett Szabó néhány novellájában, a harmadik személyben előadott történetben maga a szerző lesz a kulcsfigura. Szabó Fábiánjában azonban jóval több a már-már megsemmisítő önirónia, mint a példaművekben. Még a tulajdon önsajnálatát is kegyetlen kívülállással szemléli; betegségnek, jellemhibának ábrázolja (*Minden olyan, mint régen, Hazulról odáig*). Eredendően lélektani érdeklődése pszichologizálásra csábítaná, ám a lelkiállapotok leírását is szinte teljesen elhagyja, vagy szántszándékkal jelentéktelen színben tünteti föl. A cselekvés, a *drámai* cselekvés feszültsége, sodra, csattanója ad aztán váratlan, a banális témán és szokványos aktusokon, összeütközéseken túlsugárzó erőt az egyes novelláknak. E sajátos ábrázolásmód korai, még merőben ösztönös példája lehet az 1949-ben írt *Fecskék*. Az alig ötéves kisfiú két napja lesi már,

hogyan készülnek első repülésükre a fecskefiókák. Egy kivételével lassan mindnek sikerül a rajt. A kisfiú sírva fakad a rejtélyen, hogy az utolsó fióka miért nem követi a többit. Az apa megpróbálja a figyelmét elvonni, értetlenül áll a gyermeki makacssággal szemben. Végtére fölemeli fiát a fészekhez, a döglött, bűzös, férgekmászta fiókához: a szívós tudásvágy a halállal szembesíti a gyermeket. Végeredményben ez a mintája Szabó egyik legjelentékenyebb, érett korából való novellájának, az *Isten teremtményei*nek is (1959). A „hogyan születik a gyerek" banális kérdése az apa szórakozott válaszai, a bibliai legenda elmondása után szinte észrevétlenül válik az „életteremtés", az „emberteremtés" tragikus talányává. a kisfiú hasztalan gyúrja mindegyre az ügyetlen sárbábukat, hasztalan lehel lelket beléjük, azok vonakodnak életre kelni. Sőt, az anya nem gyermekféltésből, s nem is babonaságból, hogy a kisfiú ilyen „istenkísértő" játékokba keveredett, hanem egyszerűen dühből, a földhözragadt emberek rövidlátásából — széttapossa a lábukon megállni nem tudó sárbabákat. A kisfiú dühében sírva elrohan, s a messzebbre látó apa súlyos pofonja csattan az értetlen asszony arcán: e három ember apró drámájában kommentár nélkül ott sűrűsödik az alkotni tudás, az alkotó sors, az ismeretlennel való szembenézés örök emberi konfliktusa.

Ilyen apró mozzanatokban, a lélek belvilágában ragadja meg Szabó a társadalmi változás jeleit, következményeit, a tudat átrendeződését is. A hagyományos paraszti szokásrend s tekintélyelvű hierarchia szimbóluma egy gyermekcipő: fölhúzhatja-e a kisfiú, vagy vásározó szülei hagyják mezítláb futkosni, akár a többi gyereket (*A szentcsalád reggele*, 1962). Az unatkozó fiú szétszedi a bátyja óráját, ezért büntetés, testi megtorlás jár; hajkurásszák egymást a ház körül, megtették már máskor is, ám dévaj birkózásuk *éppen most* acsarkodó verekedéssé fajul (*Nincs semmi baj*, 1960). A *Nehéz téli nap*ban a borospince kulcsa a konfliktus tárgya s egy bakancs levált talpa jelzi a régi paraszti életforma megrendülését; a *Siratódal*ban (1962) egy rosszul sikerült kenyérsütés ennek az életformának a teljes összeomlását; a *Hazulról odáig* az erkölcsi ellehetetlenülését.

Szabó már korán fölismerte, hogy a látástól vakulásig tartó robot, a nehéz élet kényszerűségéből származó erkölcsrend, mely a birtokláson túl szinte csak a fizikai helytállás próbáját ismeri, már pusztán a belső feszítőerők következtében is fölbomlott volna. Erről tanúskodik a móriczi, Veres Péter-i ihletésű *Hajsza* (1954), s ugyanez a felismerés növekvő hangsúlyt kap későbbi írásaiban. Érdekes, hogy a félig autodidakta Szabónak nem kezdőként, hanem fölfedezése, az első publikációk után kellett olvasmányélményeivel csakúgy, mint a túlélő sematizmus normatíváival megküzdenie, a maga írói szuverenitását megvédenie. *A lázadó* című kötetben például fölbukkan az arzénes mérgezés motívuma, mégpedig nemcsak a „jussolás" bonyodalmai miatt, hanem mert a „jussoló" öregember inkább a termelőszövetkezetbe lépett fiának „jussolna"; a *Búzaérő körte* (1955) makacs, szőlőhegyre vonult öregje pedig várandós menye láttán békül meg a fiatalok vállalta új életformával. Ez utóbbi novellát mai távlatban is értékessé teszi a Szabóra olyannyira jellemző lelemény, hogy a várandós menyecske képe mintegy azonosul az öreg ültette, s termőre fordult körtefával, melynek a néphit szerint akkor lesz gazdag a termése, ha terhes asszony élvezi első gyümölcsét. A régi és új összefonódásának e színes idillje

is azt jelzi, hogy Szabó milyen finom, költői eszközökkel képes az akkor még nagyon mostoha viszonyok között tengődő kollektív gazdaságok szükségszerűségét, a paraszti gondolkodás átalakulását, a legvégletesebb ellenállást érzékeltetve is fölmutatni.

A *Búzaérő körtében* a makacs, magára maradt öreg lélekrajza a legnagyobb érték, s Szabó akkor van igazán elemében, ha nem kell kilépnie e miniatűrök keretéből. A tagosító mérnök és a tagosítást reklamáló paraszt csip-csup pörlekedését például egy légy „szabályozza": minduntalan a mérnök kopasz fejére repül, a térképen mászkál; egyszerre érzékeltetve mindkét szereplő idegfeszültségét, kimerültségét, a vita hiábavalóságát, kicsinyességét, egyszersmind azt a roppant megterhelést is, amely az életformaváltással együtt jár, akár a „cselekvő", akár a „szenvedő" fél számára *(A légy)*.

Szabó ugyanis — bár nemcsak szükségszerűnek, hanem kívánatosnak is tekinti az életformaváltást — megrendüléssel szemléli a régi életforma során fölgyülemlett erkölcsi értékek devalválódását. Az átmenet az ő számára nem egyenesvonalú fejlődés, hanem veszélyekkel és bukásokkal járó kaland, mely sokszor az emberi jellem fölbomlásával fenyeget. A *Minden olyan, mint régen*ben (1961) a hazalátogató diákfiú azért találtatik könnyűnek, mert többé már nem tudja tenyere élével a nyulat leütni, *A szabadság keresztjének* (1962) fiatal traktorista hőse azért „bukik el", mert „hivatalos" szabadságát töltve az otthoni munkából — a paraszti robotból — is ki akarja vonni magát, mellesleg jellegzetesen paraszti makacssággal. E két kitűnő írás Szabó legnagyobb teljesítményei közé tartozik, mindenképp a rá legjellemzőbbek közé. Mindkettő borotvaélen jár, s föltűnően ambivalens töltésű. A nyúl-leütés groteszk és kisszerű komédiája mögött ott érezni a régi „naturális" életmód közönséges, brutális automatizmusát, de azt a gyöngédséget, belső bizonytalanságot is, amit a hirtelen szerzett tudás olthat az emberbe: az életformaváltással járó „lebegés" jellem-roncsoló veszélyeit. *A szabadság keresztje* pedig talán a legjobb korrajza irodalmunkban annak az állapotnak, amikor a kényszerű munka terheitől szabadulva az ember egyszerre fölöslegesnek érzi magát, eleinte élvezve ezt az állapotot, később pedig pótcselekvésbe, a sörivás még mámorral sem kecsegtető gépies automatizmusába menekülve, mert felszabadulva nem tud mit kezdeni sem a szabadságával, sem önmagával.

Szabó István az ötvenes évek közepén magára találó elbeszélő irodalom egyik legerősebb tehetsége volt, írásainak tömörsége, lélektani árnyaltsága, jelentésük rétegeltsége, sokirányúsága, nem utolsó sorban pedig a legközvetlenebb érzések, problémák szinte tapintható plaszticitása, történelmi konkrétsága jelöli meg helyét nemzedékének legjobb alkotó egyéniségei között. Kései elbeszélései már a betegség szorításában születtek, s a falusi gyermekkor idilli képeit, a küzdelmes ifjúság erőpróbáit keltették életre. Az erőtlen test azonban már nem bírta követni a lassan új erőre kapó lélek merész lendületét, Szabó István korán távozott el az élők közül, már arra sem volt ideje, hogy életművének utolsó darabjait maga formálja kötetté, ez a feladat barátaira maradt.

*Kiadások*

A lázadó. 1956. — Varázslat kertje. 1963. — Ne nézz hátra! 1972. — Iskola a magasban. S. a. rend. Győri János. 1977. — Hazulról odáig. 1980.

*Irodalom*

*Bizám Lenke:* Szabó István: A lázadó. ÉI 1958. 4. sz. — *Török Endre:* Jegyzet néhány novellistánkról. Kort 1960. 604—606. — *Fenyő István:* Fiatal novellisták. *F. I.:* Új arcok, új utak. 1961. 99—114., 205—210. — *Bényei József:* Szabó István: Varázslat kertje. Alf 1963. 12. sz. 88—89. — *Jovánovics Miklós:* Egyhuszonheted kilowatt. ÉI 1963. 46. sz. — *Farkas László:* Szabó István: Varázslat kertje. ÚÍ 1963. 1530—1532. — *Horváth Zsigmond:* Szabó István: Varázslat kertje. Kort 1964. 313—314. — *Horváth Zsigmond:* Műhelygondokról — Szabó Istvánnal. A Könyv 1964. 2. sz. 40—42. — *Seres József:* Szabó István: Varázslat kertje. Je 1964. 366—368. — *Zolnay Vilmos:* Szabó István: Varázslat kertje. A Könyv 1964. 2. sz. 63—64. — *Gondos Ernő:* Szabó István. Kort 1964. 1658—1661. és *G. E.:* Mű és valóság. 1965. 89—100. — *Illés Lajos:* Szabó István. ÚÍ 1965. 6. sz. 31—34. és *I. L.:* Tizenkét portré. 1966. 231—239. — *Imre Lajos:* Szabó István. Ttáj 1966. 935—944. — *Pándi Pál:* Szabó István: Varázslat kertje. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 682—686. — *Alföldy Jenő:* Ezer év a pillanatban. ÉI 1973. 12. sz. — *Béládi Miklós:* Szabó István: Ne nézz hátra! Kr 1973. 6. sz. 9—10. és *B. M.:* Érintkezési pontok. 1974. 594—599. — *Farkas László:* Fábián vallomásai. Szabó István: Ne nézz hátra! ÚÍ 1973. 10. sz. 124—125. — *Gáll István:* A próza költője. MH 1973. febr. 10. és *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 167—168. — *Márkus Béla:* Szabó István: Ne nézz hátra! Alf 1973. 7. sz. 77—80. — *Vajkay Aurél:* Szabó István: Ne nézz hátra! Életünk 1973. 472—473. — *Vasy Géza:* Szabó István útja. Nszava 1973. márc. 17. — *Illés Lajos:* Szabó István. *I. L.:* Kezdet és kibontakozás. 1974. 310—318. — *Módos Péter:* Szabó István szólítása. ÚÍ 1975. 5. sz. 83—85. — *Farkas László:* Szabó István föltámadása. — *Győri János:* Egy gyötrődő tehetségről. — *Galambos Lajos:* A szabadság keresztje. — *Szakonyi Károly:* A világból a világról. ÚÍ 1976. 6. sz. 10—22. — *Berta Erzsébet:* Szabó István: Iskola a magasban. Alf 1977. 9. sz. 85—87. — *Czére Béla:* Szabó István: Iskola a magasban. MNemzet 1977. aug. 28. — *Farkas László:* A fiú arca. ÉI 1977. 41. sz. — *Fülöp László:* Szabó István: Iskola a magasban. Kort 1977. 1660—1662. — *Győri János:* Utak hazafelé. Szabó Istvánról. ÚÍ 1977. 3. sz. 55—56. — *Győri János:* Egy novellista szabadegyeteme. ÚÍ 1977. 7. sz. 92—96. — *Gyurkovics Tibor:* Meztelen novellák. Nszava 1977. aug. 27. — *Pomogáts Béla:* Szabó István: Iskola a magasban. MH 1977. aug. 14. — *Szávai János:* Két világ határán. Szabó István novellisztikája. ÚÍ 1977. 12. sz. 94—96. és *Sz. J.:* Zsendül-e a fügefa ága? 1984. 164—169. — *Berkes Erzsébet:* Szabó István: Hazulról odáig. MNemzet 1980. jún. 1. — *Czine Mihály:* Szabó István: Hazulról odáig. Nszava 1980. jún. 12. — *Laczkó András:* Sors és küldetés azonosságában. Szabó István elbeszélései. Napj 1981. 7. sz. 31—32. — *Csurka István:* Barázdák Szabó István arcképén. Életünk 1982. 2. sz. 156—158. — *Vasy Géza:* Az elbeszélő Szabó István. Életünk 1982. 2. sz. 159—176. és *V. G.:* Pályák és művek. 1983. 118—156. — *Kenyeres Zoltán:* Szabó István: Iskola a magasban. *K. Z.:* A lélek fényűzése. 1983. 408—409. — *Végh Antal:* Szabó István. ÉI 1983. 34. sz. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Befejezetlen történet. Jegyzetek Szabó Istvánról. *H. R. G.:* Kritikák, esszék, tanulmányok. 1984. 293—299.

# KAMONDY LÁSZLÓ
(1928—1972)

Az a nemzedék, melynek a tragikusan korán elhunyt Kamondy László is tagja volt, erőteljesen ábrázolta, hogy sokan élnek a társadalom peremén, nem is kevesen nagyon nehéz körülmények között, s hogy a nagy közösségi célokért való küzdelem mellett fokozott figyelemmel és megértéssel kell lennünk az egyén iránt is. Indulása éveiben fordult a magyar prózairodalom a látszólag deviáns hősök irányába, akik telve jószándékkal, igyekvéssel, életük valamelyik pontján mégis kibillentek egyensúlyi helyzetükből, fölösleges emberek lettek, s tétován vagy éppen ellenségesen álltak szemben az új történelmi fejleményekkel. Hogy ábrázolásukhoz megtalálhassa adekvát eszközeit az epika, sokféle irányzat meghonosításával, világirodalmi hatások átélésével és átlényegítésével is megpróbálkozott, hogy megvalósíthassa legfontosabbnak vélt célját, e hősök belső világának minél érzékletesebb, hitelesebb megjelenítését. Jó néhány műben feszültség támadt a bemutatni vágyott életanyag és a választott írói eljárás között, a hősök fiktív térben mozogtak, hiányzott mögülük a valóságos élet közege. „Ahol a leírásból hiányzik a pontosság, hiányzik az igazság is" — e gorkiji mondás irányító voltának szükségességére figyelmeztette nemzedéke íróit a kor egyik legígéretesebb kritikus-egyénisége, B. Nagy László *(A könnyebb ellenállás)*, s elsők között ismerte föl Kamondy László ábrázolásmódjának egyik nagy értékét: „puritán, artisztikus szigorát", a tényekhez való már-már „aszkétikus" hűségét.

Ezek az erényei jellemezték első elbeszéléskötetének darabjait is. Nemcsak választott hőseit ábrázolta aprólékos gonddal, érezhető megértéssel, hanem környezetüket is igyekezett minél hitelesebb, pontosabb vonásokkal bemutatni. A *Fekete galambok* (1957) egyik legjellemzőbb novellája, a *Verekedők* színhelye egy csapszék, ahol mindenféle emberek megfordulnak, s kirí közülük az a „kereskedő forma" férfi, aki láthatóan nem küzd egzisztenciális gondokkal, mint a többiek. Nem véletlen, hogy éppen miatta tör ki a verekedés, melynek végén a történet főalakja, Bagi, a szénhordó alapos ütésnyomokkal az arcán ballag hazafelé, s arra gondol, hogy akik annyira helybenhagyták, talán a fiai voltak, akiket elveszített, s épp e veszteségének fájdalmas hiánytudatával került a társadalom peremére. Ezt a novellát, akár a kötet többi darabját, szigorú arányérzék jellemzi, a változó társadalmi környezetben keletkezett egyéni konfliktusokat érezhető megértéssel, de nem túldramatizálva ábrázolja az író, inkább egy-két ecsetvonással vázolja fel őket, s azt figyeli, rezzenés nélküli tekintettel, hogyan szembesülnek hősei a körülményekkel.

Első regényében, az *Apostolok utódá*ban (1960) is igazi, sűrű életanyagra talált, amelyet ökonomikusan, szinte bántó élességgel jelenített meg. Xavéri Zoltán, a regény főalakja egy peremvárosi plébánián teljesít kápláni szolgálatot. Beleszeret a sógornőjébe, Erzsébetbe, aki valaha súlyos tüdőbeteg volt, s Zoltán bátyjával is szanatóriumban ismerkedett meg. Az asszony rendszeresen gyakorolja hitét, István, a férje viszont felvilágosult ateista. Amikor Erzsébet teherbe esik, a férj — a régi betegség fellobbanásától félve — arra akarja rábeszélni az asszonyt, vétesse el

magzatát, ez azonban hallani sem akar a terhesség megszakításáról. István paptestvérétől vár segítséget, de az az egyháznak e kérdésben meglehetősen merev álláspontjára helyezkedik vele szemben. A testvérek között megszakad a kapcsolat. Az asszony megszüli a gyermekét, de szülése következményeibe, tüdővérzésébe belehal. A káplán úgy érzi, nem gyakorolhatja tovább hivatását, vétkesnek érzi magát; úgy érzi, ő a felelős az asszony haláláért. Nehéz lelkiismereti konfliktusát végül öreg plébánosa oldja fel (megoldani sosem oldhatja meg!), s azokkal az örök közhelyekkel nyugtatja meg, amelyek a halállal szemben végül is mit sem mondanak. A fiatal pap hirtelen mégis megérti, hogy nehéz keresztjét ugyanúgy viselnie kell, mint a hajdani apostoloknak, „s ez időtől tovább is lelkiismeretesen ellátta tisztét, keresztelt, esketett, temetett".

Sokszorozott emberi konfliktusok feszülnek egymásnak a regény sűrű szövetében. Ellentétektől szabdalt maga a papi hivatás, melynek két különböző lehetőségét képviseli a plébános és a fiatal pap. Az előbbi évszázados hagyományok szerint rendezi be életét, s mindenestől ráhagyatkozik a kegyelemre, míg Zoltán „haladó" eszméket vall, s elsősorban Suhard bíboros eszméi alapján úgy véli, a kegyelem munkálkodásának elébe kell mennünk, át kell formálnunk életünket, ki kell szakadnunk a hagyományok közhelyeiből, hogy az mindenestől átjárhassa és átformálhassa létünket. (A papi életforma válsága, egyfajta szerzetesi létmód túlhaladott volta mint meghatározó konfliktuslehetőség volt jelen a kor irodalmában. Míg korábban a pap rendszerint mint sematikus figura jelent meg a művekben, részben talán Thurzó Gábor elbeszéléseinek nyomán mind érdekesebb kérdés lett, milyen erkölcsi és személyes következményekkel jár egyén számára a világról való lemondás, s hogyan képes a papi személyiség feldolgozni magában bizonyos kapcsolatok természetes, tudatosan vállalt hiányait.)

A regény igazi feszültsége azonban nem egy vállalt hivatás kétféle értelmezése között mutatkozik, mint inkább Zoltán lelkében játszódik, hiszen nem szűnő harcát vívja benne a meggyőződés és a lelkiismeretfurdalás, amely egyrészt abból fakad, hogy beleszeretett a sógornőjébe, másrészt viszont abból, hogy nem tud azonosulni az egyháznak a születésszabályozás kérdésében tanúsított álláspontjával. S konfliktus alakul ki Zoltán és környezete között is: ő szolgálni akar, belehelyezkedni az életbe, részt venni a hétköznapokban, míg plébánosa inkább kis gyanakvással figyeli azt. A regény nagy elhitető erővel ábrázolja, hogy végzetét nem kerülheti el, valóban felveszi keresztjét, s ettől kezdve — mint hajdani előképe, Tímár Virgil — már egy másfajta létforma vonzásában éli életét, amely azonban mégsem lehet kiegyensúlyozott, lelkifurdalásoktól mentes.

De nem oldozza fel az író Istvánt sem, az asszony férjét, akinek az a tragédiája, hogy nem érti meg a feleségét, nem tud azonosulni vele, hiányzik belőle az a nyitottság, amely a nőt az élet minden vonatkozásában egyenrangú és egyenjogú partnerének tekinti. A szerelemben és a hétköznapi létben való kiteljesedett vagy sérült férfi-nő viszony ábrázolása ugyancsak jellemző törekvése volt a kor prózairodalmának, Kolozsvári Grandpierre Emil is ebbe az irányba tájékozódott regényeiben és jónéhány elbeszélésében. Kamondy László azt mutatja meg, hogy a

két nem természetesen születő konfliktusait csak teljes odaadás és megértés oldhatja fel, ami Istvánból — jóllehet nagyon szereti Erzsébetet — mégiscsak hiányzik.

Az *Apostolok utóda* nemcsak azért volt Kamondy figyelmet érdemlő próbálkozása a regényműfajban, mert a kor érdekes és fontos lelkiismereti kérdéseire kereste benne a megoldást; alakteremtő képessége, finom és találó jellemzései is igazi íróra vallottak, akiből nem hiányzott a humor adománya sem, mely néhol szerencsésen ellenpontozta a regény tragikus alaphangjait. Korábbi elbeszéléseihez hasonlóan itt is nagy gonddal törekedett arra, hogy elhihető, az élet által igazolt legyen minden mondata. Olykor szinte összekacsint olvasójával — a korábbi, *Fadöntés* című elbeszéléshez hasonlóan —, s olyan együttérzést teremt, amely az azonosulás első és legfontosabb láncszeme.

A *Megdézsmált örömök* (1964) elbeszéléseiben — legalábbis e válogatás újabb novelláiban a humor és irónia hangjai erősödtek. A később színdarabbá is átdolgozott *Szemérmes ateisták*ban (a színműnek *Szöktetés albérletbe* a címe) ezeknek az erényeinek segítségével általánosítja az anekdotikus témát. Az elbeszélés középpontjában voltaképp a hagyományos és a megújuló, alakuló erkölcsi szemléletmód összeütközését jeleníti meg, nem tragikus végkicsengéssel, mint regényében tette, hanem a humor megbocsájtó gesztusával. A régebben drámai életfordulatokat okozó vallási ellentétek „megfinomodását" ábrázolja itt, a fiatalok némi leleménnyel játsszák ki az előítéletek tilalmait, s végül az öregek is megbékélnek, mert az élet valósága — unokájuk születése — őket is rádöbbenti arra, hogy hitük hagyománya, illetve az előírásokhoz való merev ragaszkodásuk immár teljesen korszerűtlen, életidegen.

Kamondy László írói érdeklődésének középpontjában a hétköznapi ember állt. Hőseivel ritkán történik rendkívüli, környezetük is egyszerű, gesztusaik józanok és kiszámítottak. De épp a valóság tényeinek tiszteletben tartásával és ábrázolásával alakított ki olyan világot, melyben a fiatal Móricz Zsigmondé éppúgy felsejlett, mint — amikor erősebb színekkel élt — Kodolányi Jánosé. Megértő, együttérző emberséggel közelített alakjaihoz, s azt ábrázolta a leghívebben, ahogy ezek is szeretnének igaz emberi érzések birtokába jutva harmonikusan, az addiginál teljesebben élni. A *Megdézsmált örömök* elbeszéléseinek így lesz összetartó érzése a szeretetre való vágyakozás, mely legtisztábban az *Elrabolt szivárvány*ban fejeződött ki. A kisiparos és az újságíró túrázni indulnak, s közben egy elveszített kislányra bukkannak. Már-már abban a hitben élnek, hogy ők nevelhetik, de mire hazaérnek, megjelennek a szülők, vége a varázslatnak. Mert az élet rendszerint „megdézsmálja" az emberi örömöket, s ezt csak olyan bölcs, olykor évődő humorral lehet ellensúlyozni, amilyennel Kamondy László ábrázolja hőseit, akikből ugyancsak nem hiányzik a létet megszépítő derű készsége.

A részletező aprólékosság, a valóság tényeinek gondos számbavétele némelyik elbeszélésében túlírtságot, hosszadalmasságot eredményezett. Ez volt a gyengéje a *Háló nélkül* című cirkuszi történetnek és a *Kancsal tündér*nek is, mely pedig ugyancsak lírai beleérzéssel utalt az élet apró, elenyésző örömeire, arra a boldog lehetőségre, mely mindnyájunkat megérinthet létünk szerencsés pillanatában.

Kamondy László sajnálatosan rövid pályáját nem látványos fordulatok jellemezték, inkább szívós és következetes önépítő munka, melynek révén az író igyekezett tökéletesíteni legjobb adottságait, s megpróbált mind mélyebbre hatolva az emberi lélek mélyrétegeibe hiteles híradásokat hozni az élet legfontosabb egzisztenciális kérdéseiről. A *Megdézsmált örömök* kohézióját így biztosította az emberi szeretet érzésének ábrázolása, az *Ádám apja* (1968) című kötetét pedig a szerelem. „Nem csekélyebb volt a becsvágyam valaha — írta önmagáról —, mint hogy olyan kötettel lépjek egyszer a nyilvánosság elé, amelyben a leghatalmasabb szenvedélyt — *a Szerelmet* — írom meg." Kamondy László azonban nagyon jól tudta, hogy a szerelem sem egysíkú érzés, abban is megjelenik az a konfliktus, ami életünknek szinte minden érzelmét jellemzi. Fontos feladatának érezte válaszolni arra a kérdésre, hogy az egyéni érzés milyen kapcsolatban van a társadalmi elvárásokkal. Az *Ádám apja* elbeszélései — s maga a címadó kisregény — nem az egyéni lét sugárzását adó s másra tekintettel nem lévő Szerelmet jelenítik meg, hanem a hétköznapok egyszerű tényeiből kivirágzó, azok által hitelesített vagy elvetett emberi érzést, mely lehet idill, de tragédia forrása is, aszerint, hogyan viseli édes és keserű terheit az ember, s hogy ebben segítségére van-e közvetlen s tágabb környezete, vagy inkább gátolja erőfeszítéseit. A sokféle lehetőségnek az életben való példáit immár nem régebbi elbeszéléseinek mindig megértő és beleérző hangján mondta el, inkább a távolságtartó irónia eszközeivel, ami vonzó, új lehetőségeket sejtető eleme volt novellairói művészetének.

A címadó kisregény kisszerű vidéki környezetben játszódik, ahol a napi pletykák és fecsegések közepette egyre inkább bebizonyosodik, hogy az élet kiteljesedésének egyik legnagyobb gátja a konvenciókra való hagyatkozás. Mindenki aszerint akar eljárni, ahogy azt környezete elvárja tőle, s egyre eredményesebben fojtja el egyéniségének értékesebb, emberibb tartományait. Amikor Szente Annamária teherbe esik, felbolydul környezete, de nem azért, hogy segítsen rajta, inkább mindenki az ismeretlenség homályában rejtőző apa személyének felderítésén buzgólkodik. Hiteles e környezet ábrázolása, kissé elnyújtott maga a cselekmény, a mondanivaló azonban egyértelműen és nyíltan veti föl az emberi felelősség kérdését, amely a történet szereplőiben kevéssé tudatosul, s ezzel kishíján és akaratlanul tragédia okozói lesznek. Leleplező elbeszélés az *Ádám apja*, jóllehet finom irónia szövi át lapjait, ami még hitelesebb megvilágításba állítja az emberi kisszerűséget és gyarlóságot. Ezeket a tulajdonságokat helyezi a *Körözés egy csütörtök körül* című kisregény középpontjába is. Kitűnő, vígjátéki helyzetek sorakoznak ebben, s a mind harsogóbb derűt csak fokozzák a nyomozás izgalmai, amelyek végül megnyugtató kifejlettel zárulnak. A kisregényben Kamondy László elbeszéléseinek egyik visszatérő mondanivalója ironikus fénytörést kap, a kérdés azonban ebben a formában is fontosnak látszik az író számára: vajon kialakulhat-e két ember, férj és feleség között olyan harmonikus életközösség, mely megajándékozhatja őket az igazi, gyanú felett álló boldogsággal. A „gyanú" szinte mindegyik elbeszélésében ott leselkedik ezekben a kapcsolatokban, s az író egyre kíváncsibban nyomozza azokat az együttélési formákat, amelyekben megőrzi szuverenitását és méltóságát az ember. Ez az eszmény áll a *Feltételes vallomás* (1969) kicsit

halovány abb elbeszéléseinek középpontjában. Kamondy László novelláiban korábban is komoly szerep jutott az anekdotáknak, elég gyakran építette részletező jellemrajzát és környezetábrázolását anekdotikus mag köré, a *Feltételes vallomás*-ban azonban kisebb szerepe jut magának az ábrázolásnak, s kendőzetlenebbül mutatkozik meg az ilyen típusú elbeszélő mód ötletszerűsége.

Amikor a *Szerelmes házastársak*, az író válogatott kisregényeit tartalmazó gyűjtemény 1973-ban megjelent, Kamondy László már nem élt. Pályája befejezetlennek nevezhető, hiszen az a morális felelősség és igény, mellyel a hétköznapok erkölcsi feszültségeit nyomozta, még további felfedezésekkel kecsegtette. S nem nevezhetjük bevégezettnek nagy reményekre jogosító színműírói pályáját sem. Ez utóbbi középpontjában is az a morális következetesség áll, mellyel az író az új korszak erkölcsi képét nyomozta, s negatívumainak felmutatása révén igyekezett tisztulását szolgálni. Legismertebb és legnépszerűbb darabja a *Vád és varázslat*, melyet a Madách Színház mutatott be 1963-ban, s Kati szerepében Domján Edit aratott nagy sikert.

A darabban Kamondy László ugyanazt a kérdést exponálja, amit legjobb elbeszéléseiben: mennyit kell szenvednie az embernek, hogy megválthassa boldogságát a sorstól. Zoltán és Kati szeretik egymást, de a fiúnak felesége van, Helga. Neki köszönheti, hogy elvégezte az egyetemet és mérnök lett. Az asszony azonban nem akart gyereket, s egyre hisztérikusabb félelemmel figyeli a mérnök és a munkáslány tiszta szerelmét. Zoltán el is válnék, hogy Katival összekösse sorsát, de Helga öngyilkossági kísérletekkel zsarolja, mígnem végre is hajtja végzetes tettét, s a két szerelmes a halál bélyegével és társaságában fordul a bizonytalan, homályos jövő felé.

Kitűnően megszerkesztett, ökonomikusan felépített darabjában Kamondy László azért ért el rendkívüli hatást, mert minden érzelgősségtől mentesen, felnőtt, komoly s figyelmes tekintettel fordult a mindig bonyolult s a megoldást oly nehezen kínáló élet felé. Szereplőit nem oldozza föl, s azok sem magukat. A várt és remélt boldog befejezés helyett ezért is várják szorongó tekintettel a nyitott és titokzatos jövő válaszát. Ez a nyitottság olyan minősége Kamondy László életművének, mely fontos korszakjellemzővé tette elbeszéléseit és drámai műveit is, s megszakított életpályáját az újabb magyar próza kezdeményezőiével rokonította.

*Kiadások*

Fekete galambok. 1957. — Apostolok utóda. 1960. — Megdézsmált örömök. 1964. — Szöktetés albérletbe avagy szemérmes ateisták. 1965. — Vád és varázslat. Lány az aszfalton. 1965. — Ádám apja. 1968. — Feltételes vallomás. 1969. — Kancsal tündér. 1970. — Szerelmes házastársak. 1973.

*Irodalom*

*Fenyő István:* Kamondy László könyveiről. *F. I.:* Új arcok—új utak. 1961. 115—134. — *Mezei András:* Kamondy László: Vád és varázslat. ÉI 1963. 9. sz. — *Tóth Dezső:* Kamondy László: Apostolok utóda. *T. D.:* Életünk — regényeink. 1963. 152—159. — *Bor Ambrus:* Garabonciás. ÉI 1964. 31. sz. —

*Dorogi Zsigmond:* Kamondy László: Megdézsmált örömök. Ktáros 1964. 687. — *Halasi Andor:* Kamondy László: Fekete galambok. *H. A.:* A jövő felé. 1964. 175—179. — *Illés Jenő:* Kamondy László drámája. *I. J.:* Mai dráma — mai dramaturgia. 1964. 220—223. — *Pók Lajos:* Kamondy László: Megdézsmált örömök. A Könyv 1964. 364. — *Térfy Tamás:* Kamondy László: Megdézsmált örömök. ÚÍ 1964. 1531—1533. — *Wéber Antal:* Kamondy László: Megdézsmált örömök. Kr 1964. 8. sz. 53—55. — *B. Nagy László:* Ars critica. *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966. 394—399. — *Kabdebó Lóránt:* Kamondy László. Ttáj 1967. 493—498. — *Bor Ambrus:* Irónia és szeretet. MH 1968. máj. 26. — *Faragó Vilmos:* Milyen a jó novella? ÉI 1968. 22. sz. — *Juhász Béla:* A politikától a szerelemig. ÚÍ 1968. 10. sz. 118—121. és *J. B.:* Irodalom és valóság. 1977. 284—292. — *Kenyeres Zoltán:* Kamondy László: Ádám apja. Nszab 1968. máj. 28. — *Lengyel Péter:* Az Élet és Irodalom látogatóban Kamondy Lászlónál. ÉI 1968. 36. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 396—403. — *Szabó B. István:* Kamondy László: Ádám apja. Kr 1968. 9. sz. 52—54. — *Szalai Anna:* Kamondy László: Ádám apja. TársSzle 1968. 10. sz. 113—114. — *Fábián László:* Páva a körtefán. ÉI 1969. 23. sz. — *Gáll István:* Kamondy László: Feltételes vallomás. MH 1969. jún. 5. — *Kristóf Attila:* Igénytelenség a derékhadban. MNemzet 1969. jún. 15. — *Somlay Szabó József:* Kamondy László újabb novellái. Kort 1969. 1328—1330. — *Földes Anna:* Egyszemélyes antológia. ÉI 1970. 30. sz. — *Héra Zoltán:* Kamondy László: Kancsal tündér. Nszab 1970. júl. 30. — *Jenkei János:* Kamondy László ígérete. Fo 1970. 1. sz. 107—112. — *Simon Zoárd:* Kamondy László: Feltételes vallomás. Életünk 1970. 475—476. — *Rónay György:* Kamondy László: Apostolok utóda. — Megdézsmált örömök. *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 487—496. — *Szalay Károly:* Egy novellista inkarnációja. Napj 1971. 4. sz. 9. — *Cseres Tibor:* Kamondy László. ÉI 1972. 44. sz. és *Cs. T.:* Elveszített és megőrzött képek. 1978. 257—260. — *B. Nagy László:* Az első fecske. ÚÍ 1973. 1. sz. 93—96. — *Fenyő István:* Kamondy László: Vád és varázslat. Kr 1974. 23—24. — *Majoros József:* Kamondy László: Vád és varázslat. Fo 1974. 10. sz. 95—96. — *Tóth Piroska:* Kamondy László: Vád és varázslat. Alf 1974. 6. sz. 89—91. — *Márkus Béla:* Regényes családtörténet. Az elhallgatott életrajz Kamondy László epikájában. Alf 1978. 11. sz. 21—26. — *Márkus Béla:* A válság évei. Kamondy László utolsó alkotó periódusa. Ttáj 1978. 11. sz. 59—69. — *Márkus Béla:* Az „agyonhallgatott" író. ÚjFo 1980. 5. sz. 8—11. — *Lőrinczy Huba:* Kamondy László: Megdézsmált örömök. *L. H.:* Fénytörés. 1985. 356—360.

## SZÁNTÓ TIBOR
(1928—1970)

Küzdelmes gyermekkorát és rövid életét tragédiák kísérték végig. Igazi, ihlető közösségre Pécsett talált, ahol hallatlan találékonysággal és szervező erővel új életre keltette a Dunántúl című folyóiratot, s abban az ötvenes években olyan íróknak is rendszeres megjelenési lehetőséget biztosított, akik másutt nem jelentethették meg műveiket. 1956 végén teljesen indokolatlanul letartóztatták, s amikor a vizsgálati fogságból elbocsátották, megromlott látásával már nem vehetett részt a lapszerkesztésben, magányos életmódra kényszerült, csak műveinek élt.

Első elbeszéléseit 1944-ben írta. Ezek inkább amolyan ujjgyakorlatok, melyekben minden a helyén van: ügyesen bonyolítja a cselekményt, alakjai élnek, valami mégis hiányzik belőlük; talán éppen az az eredetiség, melyre csak később talált rá. Hibátlanul felépített későbbi történeteiben érződött hivatásos újságírói rutinja, de nem tudta elkerülni a közhelyességet. (Újságírói pályáját a Szabadság című lapnál kezdte, annak volt rendőri riportere, majd a Dunántúli Napló kaposvári változatát szerkesztette.) Ekkori novelláin túlságosan is otthagyták ujjlenyomatukat első mesterei: Gorkij és Knut Hamsun, akiktől megtanulta, hogyan lehet az egyéni nyomorúságot általánosan érvényes, művészi hatást keltő anyaggá gyúrni. Legjobb korai elbeszéléseinek hősei esendő, kiszolgáltatott, az élet peremén egyensúlyozó figurák, akik nem is akarnak szabadulni káros szenvedélyeiktől, inkább a megaláztatásokat is vállalva koldulnak egy pohár ingyen italt *(Mulatságos)*, mígnem gyökértelen tántorgásuknak véget vet a váratlan, tragikus halál, melynek sejtelme érződik tetteikben és életvitelükben.

Szántó Tibor elbeszélő tehetségére gyűjteményes kötetének, a *Triciklin*nek (1955) megjelenése irányította a figyelmet. A kötet legjobb írása a *Kötélhúzás*, amelyet 1944-ből keltezett, utóbb azonban átdolgozta. Az elbeszélések nagy részében kamaszkorának élményvilágát elevenítette föl: fővárosi inaskodásának, hányódásának, a munkásélet küzdelmeinek, szépségének, jellemnevelő erejének, fegyelmének egész pályáját meghatározó emlékeit. Bár nem volt munkásszármazású, hanem a történelmi események kényszerére cserélte föl az iskolapadot különféle szakmák gyakorlásával, hamar és fenntartás nélkül tudott azonosulni új környezetével, melynek nemcsak kiszolgáltatott voltát, hanem kohéziós erejét, tiszta emberségét is átlátta és érzékelte.

Az ifjúkori novellákat — mint Galsai Pongrác jegyzi meg *A leejtett telefonkagyló* című, Szántó Tiborról írt szép esszéjében — „halvérű karcolatok" követték, amelyekből nem hiányzott ugyan az időszerűség igénye, megoldásuk azonban rendszerint zsurnalisztikus volt. Az ötvenes évek sematizmusa ezeken az írásokon hagyta nyomát leginkább: Szántó Tibor gyakran tett engedményeket a túlhajszolt realizmus igényének, alakjai nem a saját sorsuk logikája szerint élnek, hanem az írói prekoncepció igénye szabja ki pályájuk menetét.

A csak részleteikben erőt mutató regények azonban nem feledtethették, hogy Szántó Tibor egyre érettebb, teljesebb elbeszélő. Az 1955-ben megjelent *Triciklin* című kötet 12 elbeszélésével kora legjobb novellistái közé emelkedett. A válogatás

módjában az önkifejezés, a számvetés igénye is érződik, mintha azt a folyamatot akarná karakterisztikusan bemutatni, ahogy a személyi kultusz mechanizmusából szabadulva (erre a korszakra, s ennek embernyomorító tendenciáira utalt vissza a *Kehida kézbesítő*ben) egyre teljesebb emberi értékek birtokába juthatnak hősei *(A hülye)*. Hogy az emberi tartást és jellemet mennyire megronthatja és deformálhatja a hatalom, azt leghíresebb novellája, a *Bezières-i lehetetlenségek* (1957) jelzi, amelyben a szolgalelkű fűszeres annyira hatalmába kerül volt patrónusa (valójában kifosztója) tekintélyének, hogy álmában megfojtja feleségét. Ebben az elbeszélésben Szántó Tibor rálelt az elidegenítés legszerencsésebb kifejezési lehetőségeire: előadásmódja majdnem szenvtelen, hangvétele szinte idillikus, hogy a csattanó abszurditása annál élesebb, leleplezőbb legyen. Kitűnően érzékelteti a novella, hogy az abszurd befejezés az emberi gyarlóságok, „lehetetlenségek" következménye, s nem a tételes absztrakció eredménye.

Szántó Tibor érezte, hogy küzdelmes ifjúsága olyan írói nyersanyagot kínál, melyet ki kellene aknáznia. Az *Árnyékvilág* (1959) című regényben ifjúsága tapasztalatai és személyes élményei alapján igyekezett megformálni a háborús évek történelmi-társadalmi tablóját. Túlságosan erősen élt azonban benne a „nagyregény" igénye, holott tehetsége inkább a kisebb műfajokra predesztinálta, így a kompozíció nem egységes, egy-egy jelenet ábrázolásában, néhány mellékalak érzékletes rajzában érezzük csak igazi epikai lehetőségeit. S ebben a vonatkozásban nem jelentett előrelépést a *Végjáték* (1963) sem, amelyben a modern próza időszemléletével kísérletezett, a cselekményvezetésben azonban túlságosan is érződik annak mechanizmusa. A regény megjelenésének idején a magyar prózában gyakori volt a múlttal való számvetés, a hősök olykor közösségi igénnyel, máskor egyéni életútjukat visszapergetve igyekeztek megtalálni válaszukat arra a kérdésre, hol s miért siklott ki sorsuk. A *Végjáték* felépítése és kerete némiképp emlékeztet Birkás Endre *Kő és homok* (1961) című regényének megoldására: Birkásnál egy Kínába került geológus tekint végig múltján lázrohamoktól szabdalt elbeszélésben, Szántó Tibor regényének főhőse egy prágai utazás során teszi ugyanezt. Rokonítja a két regényt a főhősöknek az a felismerése is, hogy életük minden csomópontján másként is dönthettek volna, s rendszerint egyéni gyengeségük a magyarázata, hogy általában a rosszabbik lehetőséget választották. Szántó Tibor montázstechnikával idézte vissza hőse múltját, e múlt azonban olyan kisszerű, szürke, hogy alig-alig bírja a lét nagy kérdéseivel való szembesítést. Feszültség és megoldatlanság jellemzi a mű bölcseleti igényét, s annak túlságosan is leegyszerűsített megvalósítását.

E két regényt művészi szempontból nem nevezhetjük sikeresnek, viszont mindkettőben ott érződött a nagy lehetőség is: egy alapvetően lírikus-ironikus hajlandóságú és tehetségű elbeszélő mintha önnön legjobb adottságaival ellentétben igyekezett volna megtalálni az ábrázolás számára legjobb lehetőségeit. Az az objektivitás, mellyel hőseire tekintett, ellentétben volt szemléletmódjának alapvonásaival, melyek már korai elbeszélései közül is líraivá hangolták például az *Elsötétítés*t, amelyben a légoltalmi őrré kinevezett fontoskodó, együgyű figura iránt egyszerre kelt részvétet s tartózkodást, mert érzékeltetni tudja, miképp lesz a gyenge

jellemű és tartású ember a történelmi erők játékszerévé. A már említett *Mulatságos*ban is egyszerre s egymást erősítve van jelen az együttérzésre hangoló s a leleplező, groteszkba hajló elem. Szántó Tibor iróniája sosem egy dimenziójú: érezni, hogy nem távolságtartó fölénnyel akarja leleplezni alakjait, hanem megérti őket, azonosulni próbál sorsukkal, s a hozzájuk való közelítés módjában megvillan a könnyes részvét, a nosztalgia érzése is.

Az ember kiszolgáltatottságának és drámájának ábrázolási igénye meghatározó érvénnyel volt jelen Szántó Tibor jónéhány elbeszélésében, s voltaképp az egyéni lét drámai feszültségei hatják át a *Bálnákról is beszéltünk* (1968) című regényt, amelynek főalakja Paolo, az olasz származású líbiai ültetvényes, aki azzal a szándékkal érkezik Szicíliába, hogy ott telepedjék le. Már az első napon részese lesz a város polgárai furcsa, vérre menő játékának, az éjszakai autóversenyzésnek. Megérkezése pillanatában már sejti, hogy az itt élők furcsa, szinte bensőséges kapcsolatot létesítettek az elmúlással, azt mintegy a lét természetes meghosszabbításának érzik. Amikor kitekint a szálló ablakán, látja a versenyt, tanúja lesz egy szerencsétlenségnek is, de sem az összeütközés, sem a tragikus vég nem kelt senkiben mélyebb érzelmeket. S amikor másnap éjszaka maga is beáll a körbe, megérti, hogy „valamilyen centrifugális erő pörgeti a részvevőket". A versenynek jóformán nincs tétje, értelme, de mindenki, aki ad magára, részt vesz benne, s egy képzeletbeli központ körül robog, mind messzebbre kerülve attól, mintha ki-ki éppen önmaga elől menekülne, s feledni igyekezne azt a centrumot, melyet önmagában őriz, s amelyet jobb híján léleknek nevezünk.

Paolo, aki Líbiából jött, „idegen". „Földet művelt, kapcsolata volt a talajjal és az időjárással, csillagokat látott, csöndet hallott, emberekkel élt, viszonyban volt a világgal, a léttel. Érzi, érti a lét értékét. Ezért lesz a többiek szemében nehézkes, értetlen, aki nem fogja föl ezt a ‚játékot', ezért lesz ‚küldött', ‚pap', valami néven nem nevezett komolyság, szakralitás képviselője, vagy egyszerűbben csak letéteményese, anélkül, hogy ő maga pontosabban tudatosítaná ezt magában: valaki, aki mikor először Küldöttnek csúfolják, ‚boldog, mert habár hamis vád alapján, végre életében először, lehetett valami köze a Megváltóhoz'." (Részlet Rónay György naplójából.)

A *Bálnákról is beszéltünk* bravúrosan megkomponált, többértelmű alkotás. Lehet úgy értelmezni, mint a felgyorsult, veszélyekkel terhes élet dokumentumát, amely azt mutatja be, hogy a magányos ember jóformán védtelen, kiszolgáltatott a vak végzettel szemben. De felfoghatjuk úgy is az éjszakai autóversenyzést, a képzeletbeli lelki központtól való menekülést, mint sűrített jelképet, melyben a versenyzők, az élők voltaképp önmaguk ürességének, céltalanságának orvosságát keresik, s amikor a képzeletbeli centrumtól igyekeznek minél messzebb szakadni, voltaképp az önmagukkal való számvetés elől menekülnek. Az itt élők minden gesztusát, minden megnyilatkozását az éjszakai versenyen tapasztalható felfokozott, ugyanakkor azonban a célt nem ismerő élettempó jellemzi, így tárgyalnak egymással nap közben, s így tagadják szinte minden mozdulatukkal az emberi létnek azt az értelmet és célt adó jellemvonását, melyet erkölcsnek nevezhetünk. Ebben a világrendben, életformában az erkölcs ismeretlen fogalom. Egy bizonyos

életnívón felül legalábbis az. Aki részt vesz, részt vehet a versenyben, az csak a rohanás szenvedélyétől vezettetve érzi rendeltetését, akár jól vezet, akár rosszul. Aki „nehézkes", mint Paolo, akiben él a sejtelem, hogy jellemének, létének mégis van centruma, melyből nem szabad kiszakadnia, az nem vehet részt a versengésben, jobban teszi, ha „kiszáll", s csak messziről pillant vissza a versenypálya éjszakai fényeire.

A modern regény egyik fontos jellemzője, hogy jelképet teremt, s e jelkép révén értelmezi magát az életet. Szántó Tibor szimbólumának az adja a művészi erejét, hogy óvakodik a magyarázatoktól, világa öntörvényű marad, csak sejtelmes utalásai, célzásai engednek arra következtetni, hogy e verseny tétje az életcél megtalálása, vagy rendeltetésünk végleges elhagyása és megtagadása. A *Bálnákról is beszéltünk* a maga szűkszavúságával, lényegre orientált előadásával a parabola egyik első megnyilatkozása irodalmunkban.

A társadalmi méretű közöny és céltalanság központi motívuma Szántó Tibor epikájának. Már a *Bezières-i lehetetlenségek* utolsó előtti darabja, *A sötétülő ház* is jelzi, hogy az író megszenvedett, egyre tragikusabbá váló személyes léte fedezetével keresi a megoldást. Az elbeszélés színhelye Szántó életének mind gyakrabban visszatérő valóságos eleme, a szemklinika, ahol az orvosok küzdenek a gyógyíthatatlan betegség ellen, mely legalább oly fájdalmas és végzetszerű, mint az embertelen és közönyös bánásmód. *A sötétülő ház* mégsem a személyes panasz jajszavában cseng ki, hanem — a *Mulatságos*hoz hasonlóan — a közönyt, az értetlenséget, a kor dehumanizáló jellegzetességeit leplezi le benne. Szívszorító a befejezése: a főhős szoktatja magát a vakságra, behunyt szemmel megy át a túloldalra, számításba veszi és elkerüli a közeledő autót, de nyitott szemmel sem látja az előtte lévő villamost...

Amint életében megjelent utolsó elbeszéléskötetének, az *Élet, halál, cigarettá*nak (1968) némelyik novellája is jelzi: Szántó Tibor számára mind fontosabb kérdés lett, hogyan lehet az élet vakságát gyógyítani. Amit személyes sorsában egyre drámaibban élt át, annak tapasztalatait vetítette ki a lét egészére érvényesen. Mind nyomatékosabban ismerte föl, hogy a művésznek küldetése van: neki kell az embert ráébresztenie, hogy „centrumától" nem szabad elszakadnia. A *Bezières-i lehetetlenségek*ben olvasható *Novella novella* már ebbe az irányba mutatott: benne az író azon töprengett: „mit nem lehet megírni". hasonló kérdést exponál a későbbi *Tiszta lappal befejezni* (1966), melyben a megalkuvásra mindig kész író épp a kiadóhoz viszi élete fő művét. Az aktatáskájában egy üveg kámfor is van, az üveg összetörik, s a kiömlő folyadék láthatatlanná teszi a kéziratot. Az író így tiszta lappal fejezheti be művészéletét. S ezt a témakört fogja ironikus fénybe a *Zárójeles mese* is, amelyben az édesapa csak „zárójelben" mondhat mesét gyermekeinek, nehogy a ház lakói magukra vegyék elbeszélését.

Az irónia és a groteszk iránti mind erősebben megnyilatkozó hajlandóság azonban csak egyik jellegzetessége Szántó Tibor utolsó elbeszéléseinek. A félig vak író mind elkötelezettebben ragaszkodott a hétköznapok egyszerű élettényeihez, melyeknek nyitott szemmel csak homályos körvonalait láthatta, ám annál élesebben rajzolták be lenyomatukat képzeletvilágába. Sokszor választott különös

témát, de megírásának módjával ezeket az elbeszéléseit is a józan, egyszerű valósághoz kötötte. A *Titoktartás* egy csodálatos technikai berendezésekkel ellátott keleti nyilvánosházról szól, a főhős azonban a maga egyszerű, szinte bántóan ügyetlen módján képezi le az ott tapasztaltakat, a nagyszerűen működő szervezet éles ellentétben van a leszűkült tudatszintet sugalló megjelenítéssel. Az *Élet, halál, cigaretta* elbeszéléseit a tömörség, a lényegre való törekvés jellemzi. Az eszközeinek s témáinak teljességgel birtokában lévő író fölöslegesnek érez minden aprólékos részletezést: rögtön a lényegre tér, s szinte szenvtelen egyszerűséggel, objektivitással jeleníti meg a kisszerű környezetet, amelyből teljességgel hiányoznak az érzelmi végletek s a lélek mélyéről felfakadó, elemi erejű drámák.

Ezek ábrázolására Szántó Tibornak már nem maradt lehetősége. Fiatalon hunyt el, életművének maradandó értékeit Galsai Pongrác rendezte sajtó alá (*Titoktartás*, 1971), majd 1980-ban *A sötétülő ház* címmel jelentek meg írásai.

*Kiadások*

Triciklin. 1955. — Árnyékvilág. 1959. — Végjáték. 1963. — Tiszta lappal befejezni. 1966. — Bálnákról is beszéltünk. 1968. — Élet, halál, cigaretta. 1968. — Titoktartás. S. a. rend. *Galsai Pongrác*. 1971. — A Denevér-kastély. 1971. — A sötétülő ház. S. a. rend. *Galsai Pongrác*. 1980.

*Irodalom*

*Dorogi Zsigmond:* Szántó Tibor: Végjáték. ÚÍ 1964. 511—512. — *Tüskés Tibor:* Szántó Tibor: Végjáték. Kort 1964. 649—650. — *Faragó Vilmos:* Krimi. ÉI 1968. 12. sz. — *Gábor István:* Szántó Tibor: Élet, halál, cigaretta. MNemzet 1969. aug. 3. — *Sós Endre:* Szántó Tibor: Bálnákról is beszéltünk. MNemzet 1968. ápr. 7. — *Rónay György:* Szántó Tibor: Élet, halál, cigaretta. *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 450—451. — *Rónay László:* Szántó Tibor: Titoktartás. Ttáj 1971. 778—779. — *Bikácsy Gergely:* Látni és láttatni. ÉI 1971. 29. sz. — *Galsai Pongrác:* Elfogultság nélkül. Vázlat Szántó Tiborról. Kort 1971. 920—927. — *Szombathelyi Ervin:* Kései sirató. MH 1971. jún. 26. — *Vidor Miklós:* Szántó Tibor: Titoktartás. MNemzet 1971. máj. 16. — *Abody Béla:* Szántó Tibor titka. ÚÍ 1972. 1. sz. 122—124. és *A. B.:* Félidő. 1973. 113—119. — *Seres József:* Három Sirály-könyv. (Szántó Tibor: A Denevér-kastély.) Életünk 1972. 573—575. — *Rónay László:* Egy író felfedezésre vár. MH 1980. okt. 19. — *Berkes Erzsébet:* Karriertörténet. ÉI 1981. 3. sz. — *Erdődy Edit:* Szántó Tibor: A sötétülő ház. Je 1981. 377—379. — *Gáll István:* Egy titkos jó író. ÚÍ 1981. 2. sz. 114—116.

# CSURKA ISTVÁN
(1934)

Gáll István, aki épp csak három évvel volt idősebb Csurka Istvánnál, az író első válogatott novelláskötete (*Nász és pofon*, 1969) kapcsán így írt róla: „Harmincöt évesen már válogathat, összegezhet, és számvetésre készteti a kritikusokat, mert már első novellája megjelenésekor eldőlt, hogy igazi írót avatunk. Aztán már csak a számszerű bizonyítás maradt hátra, és másfél évtized alatt novellák és színdarabok sorával rangos helyet vívott ki magának."

A Gáll István is említette első írása, a *Nász és pofon* 1954-ben jelent meg a Művelt Népben, és egy évvel később már szerepelt a kor egyik reprezentatívnak szánt prózaantológiájában, az *Emberavatás*ban (1955). Az ott felvonult írók nagy része mára már feledésbe merült, igazából három nagy tehetség választható csak ki közülük: Sánta Ferenc, Szabó István és Csurka István, aki két novellájával mutatkozott be *(Nász és pofon, Testámentum)*. Viták kereszttüzébe került mindkettővel. Voltak, akik az új, friss szemléletű fiatal írót üdvözölték személyében, többen azonban élesen kritizálták látásmódját. A leghevesebben talán Bóka László támadta a Szabad Népben, aki „szélsőségesen elhibázott elbeszélésnek" tartotta a két művet, s még azt is megkérdőjelezte, jogosan kerültek-e be a gyűjteménybe.

Újabb egy év elteltével napvilágot látott első novelláskötete, a *Tűzugratás* (1956). A korabeli hivatalos kritika Szabó István első könyvével együtt tárgyalta, és ismét meglehetősen fanyalogva fogadta. Dokumentumértékű az a néhány sor, melyet Kemény György írt róluk a Népszabadság 1957. márc. 2-i számában, „Ami viszont már kevésbé örvendetes ... az az, hogy szűk a látókörük, a látóhatáruk, csak a legutolsó évek írói termésében érezhető valami kis érdeklődés a többi ember, a társadalom, országos kérdések iránt." A *Tűzugratás* novellái azonban valójában széles műfaji és tematikai skálán helyezkedtek el, s többféle írói út lehetőségét villantották föl, ahogy ezt Réz Pál is jelezte egy esszéjében az Új Írásban. Az egyik út lehetett volna a népi irodalom epigon másolása, követése, a másik az ügyes hírlapi tárcagyártásé. Csurka István azonban mindkettő buktatóit elkerülte, képes volt a helyes arányt, egyensúlyt megtalálni a határozott paraszti tematika és a városiasabb témavilág között. Az előbbiben a „Sarkadi—Móricz—Mikszáth vonalon a magyar anekdotizmusig nyomozhatunk vissza" (Gáll István). Móricz Zsigmond hatása különösen szembetűnő a korai művek egy részénél (*Vasárnap délután, Tavaszi délibáb, János tüzet rak* stb.). Vállalt örökség ez, melyet Csurka István azzal is kifejezésre juttatott, hogy 1960-ban közreadott egy válogatást, saját bevezetőjével, Móricz Zsigmond novelláiból *(Mese a zöld fűvön)*. Főként Móricz korai korszakának írásai, ezek hangulata, írójuk szemlélete vonzotta ekkor. Az az idillisztikus szemlélet- és megformálásmód, mely például a *Hét krajcár*ban és más novellákban is megfigyelhető. Alapvető nála ekkor a lírai érzület és szemlélet; tiszta, felhőtlen, boldog világ jelenik meg ezekben a novellákban *(Tavaszi délibáb)*; egy-egy mű szinte egy-egy költői képnek is megfelel. Csurka István lírai módon veszi birtokba a valóságot, ám ez az elsajátítási mód valami többre és másra is utal.

Elsősorban a korabeli valóság minőségére, azaz, rejtetten, nem kifejtve, az 1950-es évek légkörére, az időszak mélyen embertelen vonásaira, idegenséget, otthontalanságot jelentő, emberi önazonosságot nem kínáló atmoszférájára. A *Tűzugratás* idilljei így éppen erről mondanak ítéletet közvetve és áttételesen azzal, hogy az író hőseit a falu természeti közegébe helyezi. Ezek az általában fiatal emberek együtt lélegeznek a természettel, a tárgyi világ emberi közelségbe kerül, s az érzelmek is egyszerűek, áttekinthetők. E bonyodalommentes világ ábrázolásában közrejátszik bizonyos nosztalgikus érzés is, melyet úgy is nevezhetnénk, hogy „a városba szakadt értelmiségi" vágyódása az egyszerű és áttetsző világ után.

Az idill a legtöbb írásban azonban nem teljes. Ebben is a móriczi hatás érezhető, s az a szemlélet, amely a *Hét krajcár* világába is belopja a valóság igazi durva, „véres" elemeit. Így a *János tüzet rak* vagy a *Vasárnap délután* idillikus világát is átszínezi, ha még nem is a tragédiák sötétje, de valami halvány diszharmónia. E novellákkal párhuzamosan pedig megszülettek azok a művek is, amelyek már nem szűrten adták a valóságot, már nem az idillbe való menekülést jelképezték, hanem a szembenézést. Ezekben a novellákban, elbeszélésekben már kisebb szerepet játszik a paraszti tematika. Előtérbe kerül viszont a Csurka Istvánra olyannyira jellemző kontraszt: a látszatok és a valóság szembeállítása, s e kettő egymásrahatásának megjelenítése. Az ötvenes évek világa, atmoszférája itt már nem áttételeken keresztül jelenik meg, hanem a maga közvetlenségében adja a novellák tartalmi hátterét. Éppen e kettősségből, e viszonyból — a jelenség és a lényeg végérvényes elválásából — épül föl a *Metamorfózis* című hosszabb elbeszélése, vagy a történelmi díszletek között játszódó *Savonarola és Machiavelli*. Mindkettő egyértelműen tragikus színezetű és hangoltságú. Különösen az előbbi, mely egy balladisztikus történetet mesél el a 19. század elejéről, az erőszakos katonatoborzásokról. A történet két szálon fut; az egyiken a múlt balladai, sötét színekkel ábrázolva jelenik meg; a másikon a jelen, amelyben ezt a történetet meghamisítva, népszínműves stílusban adják elő a falu lakói a művelődési házban.

Mindez azt is jelzi, hogy Csurka Istvánnak — életkorából is eredően — más volt indulása, és más volt viszonya is korához, mint az előtte járó generáció sok tagjának. Érintette őt is a „fényes szelek" euforisztikus légköre, de ezzel párhuzamosan lett tanúja a törvénytelenségeknek, a falusi padlássöpréseknek is. Ambivalens érzület alakult így ki benne: kötődött — mint a fiatalabb nemzedék közül sokan — az új eredményekhez, illetve azokhoz az eszmékhez, melyek a kezdetekkor tiszta formájukban jelentek meg; másfelől azonban már pályakezdésekor láthatóvá vált számára az eszmék torzulása, a korszak egyre inkább hazugságra épülő világa. Ebből az ambivalens viszonyból érthető meg igazán, hogy Csurka István korai munkáiból miért is hiányzik a korra sokszor jellemző „hurrá-optimizmus" szemlélete, sőt, már első novelláiban is a bírálat hangja az alapvető. Például a *Kombinált por* című műben, melyben a beszolgáltatási rendszer embertelen, életpusztító vonását rajzolja meg egy parasztcsalád és a rendszer képviselőjének kitűnő portréján keresztül. A *Testámentum* pedig egy idős tanító alakjában már általánosító értelemben vázolja azt az értékpusztítást, amely az országban folyt, s amellyel az értékek — emberi-anyagi értékek — válogatás nélkül hullottak ki a jelen

rostáján, ha bármiben kötődtek a múlthoz, illetve a múlt olyan elemeihez, melyeket akkor nem tartottak progresszívnek.

A *Tűzugratás* című kötetnek azonban az előbb felsoroltak mellett volt még egy harmadik rétege is: az idetartozó novellák groteszk megformáltságukkal, írójuk ironikus szemléletével tűnnek ki. Egészséges humor rejtőzik egyik-másikukban, egy-egy hatásos jelenetből vagy jelenetek sorából épülnek föl. Példaként a diákéletet friss színekkel megrajzoló, anekdotikus ízű *Hőscincérek vacsoráznak*, a *Részeg áriák és duettek* főleg inkább monológokból építkező elbeszélését vagy a *Nász és pofon* szintén diák környezetben játszódó moralista történetét említhetjük meg. Csurka István 1956 előtti munkásságának jellemzőit összefoglalóan tükrözi e korszakának egyik legszebb, legkidolgozottabb írása, *A mélység vándora*. Itt találta meg azt a formát, mely alkatához, szemléletéhez a leginkább illett. A novella váza — mint amolyan moralista példázaté — allegorikusnak tűnik első pillantásra. Pásztor Mihály, a szalontai paraszt a „tengerek mélyéből" indul el egy igazi, szabadabb élet felé, ám mielőtt megérkezne, belepusztul a „kisnyomású szabadságba". *A mélység vándora* tartalmilag tehát nem sok újdonsággal szolgál; mégis, a tragikus téma és a megformálás, kidolgozás frivolsága, groteszk elemei olyan különös formát hoztak létre, mely az adott korszakban jóformán páratlan volt. Csurka István úgy volt a szegények, kiszolgáltatottak elkötelezettje, hogy személyes pátoszát a groteszk, a humor felszíne mögé rejtette, s ezáltal hitelesebbé is tette. A fenségest a hétköznapival, a tragikust a komikussal vegyítő különös szemlélete, stílusa már első könyvében maradandó alkotásokat eredményezett. S ezért lehet igazuk azon kritikusainak, akik pályáját a kezdetektől úgy értékelik, ahogyan Réz Pál: „Csurka előtti Csurkáról nem beszélhetünk. Rögtön a maga hangján szólt." S valóban, így lehetséges, hogy Csurka István munkásságában nem láthatunk törést, szemlélete gyakorlatilag megszakítások nélkül ezt a folytonosságot tükrözi. 1956 tragédiája meghatározó volt pályáján. Az újraindulásnál ugyan érzékelhető volt novelláiban bizonyos esztétikai-műfaji tétovaság, egészében azonban újabb kötetei azt az utat folytatták, melyet a *Tűzugratás*sal elkezdett. Sőt, a megrázkódtatás sokkal később volt lemérhető, mert dokumentumait — kisebb írásait, novelláit — csak 1964-ben adta közre, *Hamis tanú* című regénye (1959) pedig még nem adott közvetlenül hírt erről.

A *Hamis tanú* különleges helyet foglal el az életműben. Különleges már azzal is, hogy egyetlen regénye (a későbbi *Moór és Paál* legfeljebb kisregénynek tekinthető), de azzal is, hogy ebben a prózai művében tudatosan törekedett a világirodalmi eredmények hasznosítására, kísérletezett újszerű formai megoldásaival. A mű azonban poétikai szempontból sikerületlen maradt, s e tény — a pálya további alakulását is tekintve — meghatározó jellegű volt. Csurka István a *Hamis tanú*ban próbálta megalkotni azt a nagyobb, átfogóbb epikai formát, mely saját bevallása szerint is mindig foglalkoztatta, de amelyet igazában soha nem tudott meghódítani a maga számára. 1977-ben, egy nyilatkozatában ezt pontosan meg is fogalmazta: „El tudok képzelni igazi regényt, folyamatokat, de türelmem nincs hozzá, feleslegesnek is érzem a mesélést, ezért nem írok regényt. Sok regénytervem van.

Izgat ez engem. Kielégítetlen vagyok, hogy nem írtam meg a magam regényét. De valamilyen belső okának is kell lenni, hogy mindig félre tudom tenni."

A *Hamis tanú* éppen e „belső okok", Csurka István alkati predesztinációja miatt lett megoldatlan, bár méltatlanul elfeledett regény. E műben nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy az egész ötvenes évekbeli magyar társadalomról adjon keresztmetszetet; faluról, városról, az értelmiségtől a parasztságig minden rétegről, miközben a korra jellemző atmoszférát, életérzést igyekezett megérzékíteni, anélkül, hogy valójában egyetlen középponti hős köré szőtte volna a történet fonalát. A regénynek van ugyan főszereplője, de nem abban az értelemben, hogy a történet szálai egyetlen lehetséges, kiemelkedő hős köré fonódnak, aki mintegy sűrítetten hordozza magában és magával a korszak lényeges problémáit. Tulajdonképpen már ez a megoldás is újszerű a korábbi esztétikai-poétikai elvárásokhoz képest, de Csurka István a „hősnélküli" történet formai megoldásában tovább ment. A regény monológok sorából épül föl, írója tanult a tudatfolyamos technikától, párhuzamos belső beszédek egymás mellé helyezéséből alakította ki a mű szerkezetét. A probléma az, hogy a regény akár lényeges, akár csak éppen pillanatnyi epizódszerepet betöltő — alakjai egyenrangúvá, azonos értékűvé, egyformán hangsúlyossá váltak. A felépítésből adódó nivellálódás pedig egyszerűen fölbomlasztotta a szerkezetet. Az egyes belső monológok nem töltenek be különleges szerepet a regényszerkezet kialakításában, de a történet előrehaladását segítik. A lehetséges egyéni változatú narrációs nézőpontjuk semmit nem tesz hozzá az epikai váz gazdagításához, a történet földúsításához, a regény többsíkúvá tételéhez. Árulkodó ebből a szempontból, hogy ha Csurka István időkezelését közelebbről megvizsgáljuk, kiderül, a *Hamis tanú* a leghagyományosabb, ponttól pontig haladó, lineáris szerkezetre épül. A tényleges nézőpontváltások hiányán pedig a mű „tétje" fordult meg. Az epikai váz, a történet ugyanis legalább olyan banális, közhelyszerű, mint középszerű hőseinek sorsa. Hol lehet élni Magyarországon, falun vagy városon; mi a kornak megfelelő „modern életforma"? — teszi fel a kérdéseket a regényben Csurka István. Ám e semmitmondó kérdések mögött rejtőznek a regény valóságos problémái, azok a részben nemzedéki indíttatású kérdések, amelyek Csurka Istvánt eddigi pályáján mindig is foglalkoztatták. Bojtor László, a főszereplő alakjában valójában azt vizsgálja, miért lett az ötvenes évek fiatal nemzedéke azzá, ami, miért nem tudta beváltani az önmagához fűzött reményeket. „Hogy lehet ez?... Kitisztul előttem a kép, előttem is szaladnak, többen is. Nem lettem első... Valaki megfogja a karom, s rám szól: harmadik... Pedig első esély voltam..." fogalmazódik meg tételesen is a regény befejezésében. Az író azonban mégsem ilyen tételszerűen ítélkezik, sem a korról, sem hőseiről. A főszereplő legalább annyira tehet sorsa alakulásáról, mint amennyire a kor is szorítja őt. A regény igazi nagy problémája így tulajdonképpen az a középszerűség, centrum nélküli élet, megzavarodottság, amely Csurka István sugallata szerint ezt az egész nemzedéket sújtja, s amelyből nem is lát reális kivezető utat.

A *Tűzugratás* és a *Hamis tanú* után jelent meg a *Százötös mellék* (1964) című novelláskötete, melyben az 1956-ot követő időszak írásait gyűjtötte egybe. Innen

számíthatjuk a tipikus csurkai hősök és alaphelyzetek kialakulását, még inkább kiteljesedését, még ha a *Százötös mellék* tartalmazott is néhány olyan művet, amelyek valójában nem jellemzők írójukra. Attól a világtól, melyet már eddig is létrehozott, így tér el abszurd, allegorizáló formakeresésével a *Nyílt törés*, *A csillár* és a *Lakók és ripacsok* (ez utóbbiról így vélekedett említett interjújában: „Teljesen elüt az én stílusomtól.") A kötet egyik legjobb, s így méltán híressé és emlékezetessé vált novellájában viszont megalkotja a csurkai hős archetípusát; *Az uszálykormányos* főszereplője már jellegzetesen az 1956 utáni önpusztító csurkai figurák közül való. S megjelenik e típusnak egyik változata, a lóversenyvilág figurája is *(Egy fogadó lelkivilága)*. Kialakul novelláinak sajátos színtere: a lóversenypálya mint egy tágabb, általánosabb eseménytér. S ekkor válik végérvényessé a csurkai novella néhány fontos, alapvető vonása is. E ponttól így tulajdonképpen nincs is értelme a pálya időrendi nyomonkövetésének, hiszen mindig csak néhány alapmotívum, téma variációját figyelhetjük meg írásműveiben, s ezért célravezetőbbnek tűnik inkább egyes témakörök, formai kérdések elkülönítése, mint az egymás után sorakozó kötetek jellemzése.

A *Százötös mellék*től kezdve két nagyobb témakörből szerveződik írói világa. Az egyik — amelyben főleg, saját kifejezésével élve, a „létezés-technika" változatait, lehetőségeit járja körül — elsősorban az értelmiségi lét problémáiból tevődik össze a másik leginkább szociografikus témakörnek nevezhető, de csak a tematikát illetően, mert a művek egyébként mentesek minden szokásos dokumentarista eszköztől, megformáltságuk egyértelműen szépprózai (például *A járdaszegély mellett*). A kazánfűtők, konyhalányok, utcaseprők világa ez, amely felváltotta a korábbi paraszti környezetet. Most derül ki, hogy Csurka István — életrajzából is eredően (egyszerre volt gyermek- és ifjú éveiben városi és falusi) — mennyire otthonosan mozog mindkét világban: a szerkesztőségek, a rádió, a filmgyár értelmiségi, és a társadalom perifériájára szorultak közegében egyaránt. Megerősödik a (Móricz Zsigmond-i hatás után) másik nagy példaképnek, Nagy Lajosnak a hatása is. S ez az időszak, amikor kialakítja önmaga legendáját is, a lóversenyző, kártyázó, bohém Csurka István mítoszát; azaz, mintegy saját életét is megkomponálja. Nem jelentéktelen mozzanat ez, részben kihat írói működésére is, de ami fontosabb, élet és mű sajátos egységbe rendeződik így. S végül ekkor alakul ki róla — mindezek következtében is — az a kép, mely szkeptikus, cinikus írónak mutatja.

A 60-as, 70-es években, egymást követő köteteiben elszaporodnak a lázadozó, önpusztító személyiségek. Megint egyfajta menekülésnek lehetünk tanúi novelláiban. Hősei, mint maga az író is, az 1956-ot követő dermedt csendben nem képesek sem elfogadni a valóság újrarendeződő erővonalait, nem képesek beilleszkedni, de igazából változtatni sem tudnak rajta. Ellenálló gesztusuk kimerül az ellenkezés pótcselekvésében, látványos, önpusztító szerepekbe torkolló attitűdjében. Kivonulnak az őket körülvevő valóságból, úgy érezvén, hogy igazi tétek, szenvedélyek csak ebben a második, általuk teremtett valóságban léteznek, már csak itt maradt lehetőségük önmaguk kipróbálására, már csak ebben a világban vannak igazi történések. A *Nyílt törés* fiatalembere saját lábát töri el, hogy fölfigyeljenek rá, foglalkozzanak

vele; *A csillár* férfi szereplője összetöri lakását — egy élet munkájának eredményét —, hogy új életet kezdjen; *Az uszálykormányos* egyetemista hőse kidobatja magát az egyetemről, csak hogy történjék valami. Bakucz, az *Egy fogadó lelkivilágá*nak főszereplője pedig már teljesen átadja magát a kvázi-cselekvések narkotikumának. Csurka István hősei elesett, kiszolgáltatott figurák, akiknek a lázadása valójában értelmetlen, mert iránytalan, cél nélküli, s ezért leginkább önmaguk ellen fordulnak. A megjelenítés tárgyilagossága soha nem hagy kétséget afelől, hogy Csurka István nem hárítja kizárólag a társadalomra a felelősséget. Az elrontott sorsok, életek általános motiváltsága mögött mindig ott rejtőzik az egyéni felelősség *is*. Ezért is hiteles az a moralista indíttatású kérdés, mely a legtöbb novella mélyén ott húzódik: a „hogyan éljünk" kérdése, mely a „hogyan lehet" és a „hogyan kellene" élnünk kérdését is magában foglalja. Kisregényében, a *Moór és Paál*ban (1965) azzal a fajta politizálással számolt le, mely a világot csak leegyszerűsített ellentéteken keresztül képes megragadni. A szektásan, dogmatikusan gondolkodó és a reakciós kispolgár alakját egyaránt nevetségessé tette, mintegy érzékeltetve, hogy az élet ilyen dichotomikus felfogása maga nevetséges. Tartalmi, morális szempontból van egy lényeges eleme a műnek: az a motívum, mely egy novellájában (egyébként a kisregénynek egy betétdarabja ez) is megfogalmazódott *(A kibelezett)*, s amely a *Ki lesz a bálanya?* című drámájának befejezésében is feltűnik: a fiatalabb generációk iránti szkepszise, melyben az nyer kifejezést, hogy az új életérzés bár szabadabb, de egyúttal üresebb is, nincs — bárhogyan értékeljük is — valódi irányultsága. Moór és Paál egy letűnt világot képviselnek, mely egyformán nevetséges, de helyükre nem lép senki és semmi, ami legalább valamiféle önazonosságot nyújtana. Az új világrend az, amely valójában kibelezett, s szereplőit morális légüres tér veszi körül. A látszólag cinikus, szkeptikus Csurka István álarca mögött valójában a moralista aszkétikus indulata munkál, nem minden ironikus-groteszk felhang nélkül. Későbbi novellájában például, *A jegyüzér*ben (*Kint az életben*, 1972) a kisstílű csaló példaképe Saint-Just. Tipikusnak mondható az itt jelzett tartalmi képlet: a hősök élik az életüket, ahogy lehet, kisebb-nagyobb erkölcstelenségekben vesznek részt, miközben önmagukban híven őriznek egyfajta, a művekben általában közelebbről nem meghatározott belső morális kényszert. A „fényes szelek" hatása ez a csurkai novellisztikában, gondolkodásmódban.

Összefoglalóan egy különös könyvben kísérletezett ennek megörökítésével. Összefoglaló, mert az egész „bohémvilágot", a pótcselekvésekbe menekülő világot igyekezett úgy megjeleníteni, hogy mind az egyéni, mind a társadalmi oldalt egyszerre ábrázolja. Az *Így, ahogy vagytok!* (1972) nem önálló kötete volt, hiszen Rákosy Gergellyel közösen írták, mégis igen jellemző Csurkára; sajátos dokumentuma ez írói törekvéseinek, részben tartalmi, részben formai szempontból. A könyv *Bevezetés*ében már megfogalmazódik a lényege is, az a cél, amelyért megszületett: „A lóverseny — akár tetszik, akár nem — társadalmi jelenség. Egy ilyen — jobb meghatározás híján — szórakoztató intézmény működése, működésének feltárása, ha csak kis mértékben is, de hozzásegíthet — Magyarország felfedezéséhez." Tételesen itt szerepelt először, hogy a játékszenvedély, a lóversenyzés és egyebek

Csurka István számára modellhelyzetek, melyekben — éppen kiélezettségük miatt — az emberi lét, s konkrétan az itt-lét jelenségeit, problémáit vizsgálhatja. Az *Így, ahogy vagytok!* a „versenyjelenséget" több oldalról mutatja be. Vannak történeti, szociografikus-dokumentarista részei, fölbukkannak benne anekdoták, novellák (például újraközli az *Egy fogadó lelkivilágát*), más szépprózai szövegek, értelmező jellegű fejezetek. Az eltérő poétikai sajátságokat mutató szövegrészek látszólag túlzottan is heterogén képet mutatnak. De csak látszólag, mert a különféle részek szerves epikai egységbe rendeződnek az átfogó szemlélet révén. Zenei kifejezéssel élve, polifón szerkezetű a könyv, melyben az eltérő típusú szövegek nem kioltják, ellenkezőleg, erősítik egymás hatását, miközben az adott témát a szerzők minden oldalról körüljárják. A *Kint az életben* (1972) című novelláskötetében öt olyan novella található, melyek témában, szereplőik révén szorosan összefüggenek *(Négy gólya, Főfal, Tisztálkodástól tisztálkodásig, Villongások a betegszobában, Kint az életben)*. Színművészeti főiskolás élményeit, az 1950-es évek e sajátos aspektusú légkörét alakította ezekben érvényes formává, megint csak modellhelyzetben — a főiskolások zárt közösségében. E ciklusban tulajdonképpen egy kisregény rejtőzik, noha az egyes darabok önállóan, önmagukban is teljes alkotások. Összességükben azonban még inkább érvényesek. A modellhelyzet konkrétan jellemvizsgálatot takar — ki hogyan viselkedik végletes helyzetekben, s ez a magatartás hogyan viszonyul a külső környezethez, illetve hogyan deformálódik a külső környezet hatására. E kettősségben — egyén és környezete — Csurka István azt mutatja be, milyen tényezők befolyásolták a felnőtté érés folyamatát Magyarországon az 1950-es években. E novellákban alighanem többet és szemantikailag rétegzettebben sikerült ábrázolnia, mint korábbi regényében, a *Hamis tanú*ban. S ami még fontosabb, olyan formai megoldást sikerült találnia, amely az írói alkatnak s a témának egyszerre felelt meg. Egyszersmind újabb bizonyítékát adta annak is, hogy korlátait — ami a nagyobb epikai formákat illeti — képes egy másik oldalon föloldani, s epikus világképének adekvát formát találni.

Milyen világképi s főleg poétikai jellemző vonásai vannak Csurka prózájának? A világkép döntő mozzanata a groteszk és ironikus szemlélethez való vonzódás. Ez adja egész munkásságának az alapját, jóllehet ő maga a groteszkről például így nyilatkozott: „Lehet, hogy furcsán, meglepően hangzik, de én a groteszkkel szemben a humor pártján állok. A groteszk rendszerint egy intellektuális mutatvány csupán, a humor pedig egy ősi emberi képesség — a legemberibb világnézet." Az idézet, a kijelentés valóban meglepő, hiszen a groteszk és a humor nagyon is szoros kapcsolatban van, illetve lehet egymással, nem is szólva arról, hogy milyen sok írásában jelentkezik e szemléleti forma. Kétségtelen persze, hogy prózájában dominánsabb az irónia és a humor. Ironikus szemlélete, magatartása mindig kétféle attitűdből tevődik össze: a távolságtartásból és az együttérzésből. Csurkánál ez úgy módosul, ami a hangsúlyokat illeti, hogy iróniáját mindig áthatja a már jelzett humor és egyfajta érzelmesség. Többek közt ez a magyarázata annak, hogy ritkán él a szatíra jóval élesebb, keményebb eszközeivel. A distanciateremtés és az együttérzés novelláiban, regényeiben különös módon oszlik meg: a távolságtartás elsősorban mindig alakjai szituációját érinti, s csak oly mértékben a

szereplőket, amilyen mértékben ők maguk is teremtői e helyzetnek. Mert Csurka Istvánt valójában a szituáció, a közeg érdekli, melyben különféle figurái különbözőképpen reagálnak, igyekszenek „túlélni" azt a helyzetet, melybe belekerültek. Ebből — s a tehetség természetéből adódik —, hogy Csurka István prózájára, novelláira különösen — túl e műfaj általános karakterén — drámaiság jellemző, például: *Kombinált por, A harmadik, Óvári és Sóvári, A téli tüzelő* stb. Lényeges eleme ábrázolásmódjának, hogy — különösen novelláinak — alig-alig van külső, elmesélhető története. Eseménytelenek, s ebben a vonatkozásban „nem szólnak semmiről". Egyik legszebb példája e novellatípusnak *Fél perc* című írása, mely rövidségében is képes egy kalauz tudatán keresztül egész sorsokat, jellemeket megjeleníteni, sőt, a befogadóban olyan asszociációs sort megindítani — ahogy Varga László jegyzi meg —, amely a novellának egészen külön, már nem is ábrázolt szemantikai dimenziókat biztosít. Csurka István epikájának általában nincs, vagy alig körvonalazható a konkrét tere. Valóságos tere, cselekménye egészen másképp jelenik meg, másképp pereg le. A legpontosabban ezt maga az író fogalmazta meg az *Egy fogadó lelkivilága* című novellájában, a lóversenyzés kapcsán: „Az igazi versenyt a fogadók lelkében futják." A benső, a lélek tehát a novellák s regények játéktere még akkor is, ha ezt sokszor külső eseménysor fedi. Mindez magyarázza epikájának a külső formai elrendeződését is. A lélek mint tér, a kollíziókban való ábrázolás, a szituáció kitüntetett szerepe szinte eleve kizárja a tradicionális epikusi eszközöket: műveiben alig találunk például leírást, külső környezetrajzot, hagyományos, kívülről közelítő jellemábrázolást; legfeljebb csak jelzésszerűen.

Prózai írásai, az előző formai jegyekből is következően, nagyobb részt jelenetekből épülnek föl, vagy éppenséggel, novella esetében, maga a mű egyetlen nagyobb jelenet. A novellaszerkezet e sajátos alakulásából is következik, hogy a külső formában a párbeszéd vagy a monológ veszi át a főszerepet. Novelláiban az epikusi „keret" előbb jelzett „hiányosságai" révén igen fontos szerepet kap a beszéd. A dialógusok, a ritka „köztes szövegek", a leírások nyelve, stílusa egészen egyedi. Ez az epikai nyelv ironikus, sokszor nyakatekert, sőt, nemegyszer eltér a nyelv szabályaitól, legalábbis a szigorúan vett nyelvvédő szempontok szerint. Ám a szabályoknak ellentmondó grammatikai-stilisztikai szerkezetek a jellemző hatásúak és kifejezőek. A nyelv és a nyelvi játék fontos humorforrása epikai alakzatainak. E stílus kialakításában Csurka István nemcsak nagy példaképeinek köszönhet sokat, de hasznosította azokat a hagyományokat is, amelyek a magyar epikát 1945 előtt jellemezték. Sokat tanult a magyar próza ma már kihalásra ítélt, méltatlanul lebecsült műfajától, a tárcanovellától is. A műfaj is sokat köszönhet művelőjének: Csurka István ezt a valaha népszerű, szórakoztató, de mindig mestermunkát igénylő formát képes volt új élettel telíteni. Magyar Nemzetbeli írásai a műfaj általános karakterisztikumát — aktualitás, politikum, ugyanakkor igényes szépprózai forma — egyéni színekkel ruházták föl. Sokszor e rövid, publicisztikusnak szánt írások felszíne mögött egy-egy igazi novella húzódik meg. A szemlélet és formálásmód ilyen azonossága azt jelenti, hogy szerzőjük nem tesz különbséget a műfajok között; s mint tárcista úgyszólván egyetlen a mai magyar szépprózában.

Csurka István művei egy tömbből faragottak. Részben magyarázzák ezt a korábbi jellegzetességek, de az is, hogy Csurka István ritkán él első pillantásra is nyilvánvaló formai eszközökkel, például időbontással, az epikai síkok váltogatásával, s nyelvi-stilisztikai játékai sem alkotnak külön, önálló réteget az egyes művekben. De magyarázza ezt az is — főleg a novellák esetében —, hogy Csurka István műveire jellemző egyfajta jelenidejűség. S itt megint csak prózájának fölfokozott drámaiságához érkezünk el, ugyanis a műveknek ez a mozzanata sokkal inkább a drámaisággal, drámaszerűséggel van összefüggésben, mintsem azzal a sokszor hangsúlyozott, ám eléggé együgyű magyarázattal, mely szerint Csurka István az úgynevezett jelen kihívására válaszoló író.

A hatvanas évek végén, hetvenes évek elején egymás után láttak napvilágot prózai kötetei: az eddig említetteken kívül ez időben jelentek meg *A ló is ember* (1968), *Kint az életben* (1972) című novelláskötetei, valamint a *Hét tonna dollár* (1971), melyben filmregényeit, forgatókönyveit gyűjtötte egybe. A későbbiek során azonban valamelyest átrendeződött munkásságának szerkezete. A hetvenes évek közepétől kisepikájának mennyisége csökkent, illetve a már jelzett tárcaprózája erősödött föl. Ezzel párhuzamosan megnövekedett drámaírói munkássága, mind drámái számát, mind súlyát illetően.

Írói fejlődése, pályájának alakulása arról tanúskodik, hogy Csurka István nemzedékéből, illetve a nemzedékét közvetlenül körülvevő korosztályokból azon kevesek közé tartozik, akik sikerrel jutottak túl az őket ért társadalmi-történelmi megrázkódtatásokon, mert képesek voltak élményeiket érvényes formában kifejezni.

*Kiadások*

Tűzugratás. 1956. — Hamis tanú. 1959. — Százötös mellék. 1964. — Moór és Paál. 1965. — A ló is ember. 1968. — Nász és pofon. 1969. — Így, ahogy vagytok! (Rákosy Gergellyel) 1972. — Hét tonna dollár. 1971. — Kint az életben. 1972. — Egy fogadó lelkivilága. 1976.

*Irodalom*

*Bodnár György:* Korunk közepes hőse és a belső monológ. Csurka István: Hamis tanú. Kort 1959. 446—450. és *B. Gy.:* Törvénykeresők. 1976. 402—411. — *Jovánovics Miklós:* Csurka István: Hamis tanú. ÉI 1959. 31. sz. — *Fenyő István:* Fiatal novellisták. Csurka István: Hamis tanú, Tűzugratás. *F. I.:* Új arcok — új utak. 1961. 137—142., 147—156., 205—210. — *Veres Péter:* Levél az Új Íráshoz. ÚÍ 1961. 747—748. — *Abody Béla:* Csurka István: Százötös mellék. Látóh 1964. 508—510. — *Bakó Endre:* Csurka István: Százötös mellék. Alf 1964. 479—480. — *Fenyő István:* Csurka István: Százötös mellék. A Könyv 1964. 221. — *Horgas Béla:* Csurka István: Százötös mellék. Kort 1964. 1665. — *Molnár Gál Péter:* Vasárnapi novellák. Nszab 1964. máj. 17. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Csurka István: Százötös mellék. Vig 1964. 370—373. — *Tőzsér Árpád:* Csurka István: Százötös mellék. ISz 164. 639—640. — *Faragó Vilmos:* Csurka István: Moór és Paál. ÉI 1965. 41. sz. — *Hermann István:* A cinizmus bírálata és felmentése. ÚÍ 1965. 227—230. — *Lehoczky Gergely:* Csurka István: Százötös mellék. MMűhely 1965. 11. sz. 58—59. — *Marton László:* Csurka István három könyve. ÚjLátóh 1965. 83—89. — *Pándi Pál:* Szatíra vagy szkepticizmus? Nszab 1965. aug. 14. és *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 292—297. — *Albert Pál:* Korunk képe. ÚjLátóh 1966. 91—95. — *Simon Zoltán:* Mozaik kritikák. Csurka Istvánról. Alf 1964. 4. sz. 86. — *Illés Lajos:* Csurka István. ÚÍ 1966. 11. sz. 58—61. és *I. L.:* Kezdet és

kibontakozás. 1974. 339—347. — *Bor Ambrus:* Csurka István: A ló is ember. MNemzet 1968. aug. 19. — *Farkas László:* „Csurka, semmi irodalmat nem tesz a kötetébe?" ÚÍ 1968. 11. sz. 126—127. — *Kenyeres Zoltán:* Komolyan vett játék. Nszab 1968. szept. 17. — *Lengyel Péter:* Az Élet és Irodalom látogatóban Csurka Istvánnál. ÉI 1968. 23. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 466—473. — *Abody Béla:* Csurka István. ÉI 1969. 14. sz. — *Abody Béla:* Tengerparti jegyzetek. Nszab 1969. aug. 9. — *Almási Miklós:* Mai fiatal novellisták. Élő irodalom. 1969. 355—380. — *Beke Albert:* Csurka István: A ló is ember. Kort 1969. 1149—1152. — *Faragó Vilmos:* Az író is ember. *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 227—230. — *Gáll István:* Csurka István: Nász és pofon. MH 1969. nov. 13. — *Papp Zoltán:* Csurka István: A ló is ember. Ttáj 1969. 1. sz. 78—79. — *Szabó B. István:* A ló és az ember Csurka István munkáiban. Kr 1969. 4. sz. 38—44. — *Benkő Ákos:* Csurka István: Nász és pofon. Ttáj 1970. 2. sz. 181—183. — *Kántor Lajos:* Az átváltás pillanata. *K. L.:* Alapozás. Bukarest, 1970. 367—373. — *Simon Zoltán:* Csurka István: Nász és pofon. Alf 1970. 7. sz. 85—86. — *Vajda Gábor:* A cinizmus mint társadalombírálat. ÚjSymp 1970. 59. sz. 23. — *Szalay Károly:* Csurka István: Hét tonna dollár. MH 1971. máj. 22. — *Alexa Károly:* Csurka István: Kint az életben. Nszab 1972. aug. 5. — *Alföldy Jenő:* Válogatott novellák. ÉI 1972. 44. sz. — *Földes Anna:* Az egyenjogúságról — két szólamban. *F. A.:* A nő szerepe: főszerep. 1972. 52—63. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Csurka István: Kint az életben. Kr 1972. 9. sz. 27—28. és *H. R. G.:* Kritikák, esszék, tanulmányok. 1984. 128—132. — *Merényi Varga László:* Csurka István: Kint az életben. Ttáj 1972. 12. sz. 67—68. — *Olasz Sándor:* Csurka István: Kint az életben. Kort 1972. 1843—1844. — *Vasy Géza:* Csurka István: Kint az életben. Nszava 1972. aug.20. — *Gáll István:* Csurka István: Így, ahogy vagytok! MH 1973. febr. 24. — *Marx József:* Lovakról — líra nélkül.ÉI 1973. 5. sz. — *Réz Pál:* Osztás után? Csurka Istvánról. *R. P.:* Kulcsok és kérdőjelek. 1973. 392—409. — *Varga István:* Csurka István: Kint az életben. Alf 1973. 3. sz. 81—85. — *Mezei András:* Megkérdeztük Csurka Istvánt — mi a butaság szerepe? ÉI 1974. 52. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük. 1976. 12—16. — *Erdődy Edit:* Csurka István: Ecce homo. Lit 1976. 3—4. sz. 200—216. — *Galsai Pongrác:* Szabálytalan arcképek: Csurka István. ÉI 1976. 31. sz. és *G. P.:* 12 + 1 fő. 1978. 38—54. — *Márkus István:* Csurka István: Egy fogadó lelkivilága. Nszava 1976. nov. 27. — *Pomogáts Béla:* Csurka István világa. MH 1976. nov. 21. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Csurka Istvánnal. Je 1977. 109—121. és *B. B.:* Délutáni beszélgetések. 1978. 106—139. — *Szávai János:* A novellista Csurka. ÚÍ 1977. 7. sz. 105—108. és *Sz. J.:* Zsendül-e a fügefa ága? 1984. 170—177.

## MOLDOVA GYÖRGY
## (1934)

### *Írói indulása*

A mai magyar próza egyik leghatásosabb, s egyben legvitatottabb képviselője. „Moldova Györgyöt szeretik vagy utálják, az égbe emelik vagy a sárba húzkodják, mohón falják vagy ingerülten félretolják olvasói vagy kritikusai. Senki sem közömbös iránta" — jellemzi az író helyzetét Gáll István. Folyamatosan gyarapodó, terjedelmes életművét számbavéve elsőként a változatosság, a műfaji sokféleség tűnik fel: Moldova nemcsak novellista és regényíró, szatírák és groteszkek szerzője, hanem kitűnő riporter is. Riporteri és szociográfusi munkássága talán még szépirodalmi műveinél is élénkebb visszhangot keltett.

Már első két novellája — az *Ördögh Feri és a tizenkét házak* és a *Mandarin, a híres vagány* is feltűnést keltett megjelenése idején, 1955-ben. A két írás nyolc év múlva jelent meg ismét *Az idegen bajnok* című kötetben. *Az idegen bajnok* tíz hosszabb-rövidebb írása már előrevetítette Moldova írásművészetének eltéveszthetetlen jellegzetességeit, illetve ellentmondásos, vitatható vonásait. Ha a kötetet alkotó tíz írás mellé helyezzük az 1966-ban megjelent *Gázlámpák alatt* című kötet novelláit, előttünk vannak a moldovai témák, konfliktusok, figurák és szituációk. S már ezekben az írásokban felfedezhető az a küzdelem, amelyet Moldova az epikus formákkal vív saját írói alkatához való hozzáidomítása végett — hol több, hol kevesebb sikerrel.

„Az elbeszélés nehézségei"-vel küszködik Moldova, aki az elbeszélők legősibb fajtájából való: legszívesebben történeteket mesél. Ennek a típusú elbeszélőnek elsődleges, mindenek felett való a cselekmény, a történés, az esemény. Hősei igazi epikus hősök: nem belső világuk — érzéseik, gondolataik, a világról való reflexióik — segítségével ismerszenek meg az olvasó előtt, hanem a világban való aktív mozgásuk, cselekvésük útján. Ennek az ősi elbeszéléstípusnak megfelelően Moldova elbeszélőtechnikája akkor a legsikeresebb és legtermészetesebb, amikor keretes elbeszélést alkalmaz; megteremti tehát a mesélés szituációját, s egyik szereplőjével mondatja el a történetet. A részeges H. Kovács (Hazudós Kovács) vagy a többi, kocsmában iddogáló, vagy egy másik személynek őszintén megnyilatkozó hős ízesen, élőbeszédszerűen ad elő; a keretes forma, az élő szituáció, a hallgatóság feltételezése pedig természetszerűen helyezi előtérbe a cselekményt, a történést. H. Kovács történetei (melyekből már a *Gázlámpák alatt*ban is olvashatunk egyet) gyakran a legenda vagy a mese hangján szólalnak meg. H. Kovács egy másik híres hazudós mesélő: Háry János kései, elfajzott városi rokona.

Általában kevésbé sikeres az elbeszélés hangjának, tónusának megtalálása, amikor nem szereplőivel meséltet, hanem személytelenül mondja el a történetet. Ez történik egyik kötetének címadó elbeszélésében *(Az idegen bajnok)*, a később önálló kötetben is megjelentetett kisregényben *(Magányos pavilon)*, s tulajdonképpen ezzel a módszerrel készültek későbbi regényei is. A személytelenség, amely

ezeket az írásokat jellemzi, nem engedi kibontakozni Moldova mesélő — azaz: mindig egy elbeszélő személyt és hallgató személyeket feltételező — tehetségét; nem felel meg alapvető írói alkatának. Ezekben az írásokban az író a teljes érzelmi passzivitást, a visszafogott, hűvös semlegességet választja. Nem mond véleményt; érzéseit, gondolatait nem ismerjük. Első novelláiban *(Ördögh Feri, Mandarin, Kalina Pál)* még más volt az író és az ábrázolt világ közti viszony. A *Kalina Pál*ban visszaemlékezésként, egyes szám első személyben mondja el a történetet, hangsúlyozva az író személyének státuszát is; az író-elbeszélő szerepéből címezve az üzenetet: „Egy kicsit talán elszakadtunk, de lesz még idő, Pali bácsi, hogy itt hagyom a sok hóbelevancot, és elmegyek, felmászok maga mellé az ülésre..." A *Mandarin*ban vagy az *Ördögh Feri*ben, noha az elbeszélés nem egyes szám első személyű, az író érzelmileg nem közömbös; a hőseivel való belső azonosulás nyilvánvaló. Mondhatnánk azt is, hogy Moldovát írói alkata a valóságközelségre rendelte. Ha teljességgel vállalja a mű fikció-voltát, elbeszélése elveszti természetességét, művivé, csinálttá válik, s kiütköznek azok a hiányosságok, amelyeket a mesélő-forma sikerrel közömbösített.

Sajátos ellentétben áll ezzel a visszafogott, semleges narrációval a romantikus szélsőségekben burjánzó cselekmény. Művei népszerűségéhez és olvasottságához — többek közt — ez is hozzájárul.

### *Hőstípusok*

A *Magányos pavilon* és *Az idegen bajnok* elbeszélései a Moldova-életmű egyik lehetséges irányának első útjelzői. Ezeknek az elbeszéléseknek a középpontjában mindig a magányosan küzdő férfi típusa áll; aki kívül vagy szembenáll a társadalommal. Ez a gondolati struktúra bizonyos társadalomkritikai jelleget kap; a kritika éle és iránya azonban nem mindig világos; lévén, hogy a hős szembenállása, magánya, küzdelme sincs kellően motiválva — sem eszmeileg, gondolatilag, sem pszichológiailag. Az Ügy, amelyért ezek a hősök küzdenek, elvont fikcióként van csak jelen; a *Menekülés* című elbeszélésből nem derül ki például, hogy hősét, Zörgő Rafaelt — aki a *Sötét angyal*ban tér majd vissza — vajon mi késztette arra, hogy 1956-ban fegyvert fogjon: a puszta kalandvágy, vagy egyéb érzelmi, illetve intellektuális indítékok? Cselekvésüknek háttere homályban marad; egyedül a cselekvés mikéntje — a kitartás, az állhatatosság, a végsőkig való elszánás minősíti a hősöket. Az alakok itt nem belső törvényszerűségeik szerint cselekszenek, hanem egy meglehetősen egysíkú séma lehetőségei közé szorítva. S cselekvéseik hátterében elvontan — létezésüktől mintegy függetlenül — áll az Eszme, amellyel a hős nem érzelmi vagy intellektuális, hanem sokkal inkább *vallásos* viszonyban áll. Vagyis a hős egyszerűen *hisz* cselekvése szükségességében és helyességében; s ez a hit, illetve az állhatatosság erkölcsi minősége emeli Moldova magányos hőseit a morális létezés szférájába. Ez vonatkozik az ávósokat élete kockáztatásával mentő Schmidt Flóriánra éppúgy, mint Zörgő Rafaelre — és későbbi, regénybeli leszármazottaikra.

A moldovai hős egy másik alaptípusának cselekvése a társadalmi felemelkedést célozza. Már az *Ördögh Feri* és a *Mandarin* is ebben az irányban mozogtak a társadalmi lét erőterében: a telep, a Tizenkét Házak világa valamiféle lehúzó, posványos környezetként jelenik meg; aki itt marad, menthetetlenül belesüllyed ebbe a közegbe — kiemelkedni csak az tud, aki idejekorán elmenekül. Kétségtelen, hogy Moldova egyik írói erénye éppen ennek a külvárosi környezetnek és légkörnek az ábrázolásában volt; szemléletének frisseségében és természetességében, amellyel szemrevételezte, felmérte gyermekkorának világát. Ez a szemlélet emlékeztet Gelléri Andor Endre hasonló tematikájú írásaira; amennyiben a szegénység, a nyomor Moldovánál is kissé idillikusra színeződik; vagy legalábbis a visszaemlékezés költőisége rávetül a sivár és olykor kegyetlen valóságra. „Az utolsó szögletig pontosan, szemléletesen, mégis lírai ihletettséggel ábrázolja a külvárost. A tárgyak, a helyszínrajz precizitásán keresztül a Tizenkét Házak világának szigorú, sokszor vért követelő törvényeit, sőt: e kegyetlen életforma visszás szépségét, romantikáját is sejtetni tudja" — írja Moldova írói indulásáról tanulmányában Tarján Tamás.

Ördögh Feri kiszakadása a külvárosi, telepi létformából — melyet az író alsóbbrendűnek érzékeltet — szimbólumértéket nyer az író megformálásában, s az írói szándékra is utal: „Ha ő nem énekel a Tizenkét Házakról, akkor nyomtalanul múlik el az élet, soha senki nem fogja tudni, milyen verejtékes munka volt a jövőt kifaragni, hogy ment rá itt minden ember élete. Más erről énekelni nem tud, mert másnak nem ismerősek az esték, hogy itt úgy sötétedik, hogy egyre melegebb lesz, a házak pedig árnyékukkal rákönyökölnek a másikra."

A *Gázlámpák alatt* írásainak egyik fő témája a társadalmi felemelkedés — a *„Szegények fölfelé"*, hogy egyik, árulkodó novellacímét idézzük. Ez a fajta szándék és cselekvés a novellák egy részénél még egyértelműen pozitív erkölcsi minősítéssel szerepel; egy régi életformából való kiszakadás, s egy újnak a nehéz, gyakran gyötrelmes megteremtése adja a figurák társadalomban való mozgásának a kereteit. Azonban már itt is megjelenik ugyanez a — fölfelé irányuló — mozgás negatív visszahatásaival együtt. *A Jeszmás fivérek* felfelé törekvése árulás is az ott maradottakkal szemben; megtagadása a családnak, az elbocsátó környezetnek, hűtlenség, hálátlanság a kiemelkedést segítő szülőkkel, testvérrel szemben. A funkcionárius lányának segítségével karriert csináló Jeszmás fiú, aki nem ismeri meg többé szüleit és testvéreit, a *Malom a pokolban* hősének, Flandera Jánosnak az előképe. A felemelkedés itt nem a pozitív értékek felé irányuló szándék, hanem elvtelen karrierizmus. A legkisebb Jeszmás fivér azonban a folytonosságot, a hűséget képviseli a hűtlenekkel szemben — akárcsak a mesében.

Az első novelláskötetben még nem volt egyeduralkodó, de már a *Gázlámpák alatt* (1963) novelláinak alapvető jellegzetessége lesz az *érzelmesség*. A meseszerűség teszi lehetővé, hogy az író a realitás fölött lebegtesse hőseit. A novellákban feltűnő figurák vagy jók, vagy rosszak — leginkább jók és szánalomra méltók —, s édes-bús élettörténetük adja egy-egy novella anyagát. Az író szerencsés kézzel adagol itt idillt és tragikumot; az idill nehezen születik meg, s a hozzá vezető szenvedés el is fakítja rózsaszínű mázát; inkább beletörődő, csüggedt fanyarsággal ellenpontozza a

szerencsés végkifejletet (*A házmester lánya, A fattyú, A bolond Vilma, Cigány Mari*). A hősök a boldogság felé törekednek s ezt gyakran ott kapják meg, az élet véletlen ajándékaként, ahol nem is remélték volna. *Az igazi asszony* megcsalatott férje és felesége egymásban keres vigaszt; *A fattyú* hőse a gyűlölt, látni sem akart, idegen fiúban talál életre szóló társat, családot. Legmeghatóbb talán *A bolond Vilma* suta, szánalomra méltó szerelmespárja; a közös nyomorúság és szenvedés köti össze a párt, kívül az egészségesek és boldogok világán. A boldogság (a hősök életének célja) nem mindig a szerelem; olykor csak egy sötét ruha, vagy éppen az egyetem elvégzése. Ha nem is teljesednek be ezek a kisebb-nagyobb vágyak, a kisszerű, szürke életnek is a küzdés, a magasabbra törekvés, a felemelkedés vágya ad morális töltést. A tárgyak szemléletes, kifejező képe, az események drámai megjelenítése és a bujkáló líra jellemzi Moldova legjobb novelláinak stílusát. „Moldova lírája nem hangulatkeltő közjátékokból árad, hanem a tárgyak képéből, az események rajzából és a rendkívüliség iránt mutatkozó vonzalmából. Ez utóbbiért szokták romantikusnak nevezni. Hemingwayről írta egyik kritikus-honfitársa, hogy romantikája a harmadik és negyedik dimenzióba emeli a kétdimenziós leírást. Valami ilyesmit sugall Moldova lírája és romantikája is: világnézeti természetű mondanivaló hordozója, mely távlatot ad a tárgyak és események rajzának." — írta róla egyik méltatója.

### *Regények*

1964-ben látott napvilágot a *Sötét angyal*, Moldova első regénye, amely a *Menekülés* témáját viszi tovább; íróilag a kevésbé szerencsés utat választva.

Moldovát a magyar történelem közelmúltja érdekli, regényeinek anyagát — a *Negyven prédikátor*t kivéve — a felszabadulás utáni időkből, az ötvenes évekből, az 1956-os eseményekből meríti. Ezek a regények nagy ívű, nagy lélegzetű, de lényegében sikertelen kísérletek arra, hogy az egyén és a történelem kapcsolatának ábrázolása révén választ találjon arra a kérdésre, hogyan torzul el az ötvenes években a szocialista forradalom eszméje és gyakorlata; s melyek ennek a torzulásnak a következményei. A regények középpontjában általában a novellákból már megismert magányos hőstípus áll. A hívő hős típusa a *Sötét angyal*ban jelenik meg; a *feltörekvő* hősé pedig a *Malom a pokolban* című regényben. A *Sötét angyal* még viszonylag érzékletesen és — a romantikus jellegű, kalandos cselekmény következtében — érdekfeszítően írja le a hős hányattatásait; kívülről ábrázolt figurája azonban nem hitelesíti a történetet.

A kritika általában elutasítóan fogadta Moldova első regényeit. Az önálló kötetként is megjelentetett *Magányos pavilon* egyik kritikusa, Tamás Attila joggal vetette az író szemére, hogy a romantika ponyvaízű patronjait használja; megtalálható a kisregényben a párhuzamosan cselekvő hősök ellentétezése: részeg dorbézolás az egyik oldalon, példásan nemes hősiesség a másikon; szerelmi vetélytársak kerülnek egymással szembe a politikai harcban; véletlenül elejtett áruló jelek bukkannak fel. Még szigorúbb Almási Miklós a *Sötét angyal*ról (1964)

szóló kritikájában; ponyva-patronokat és gegeket idéz a regényből, s megállapítja, hogy az érdekességet ezek hordozzák, míg az eszmei váz érdektelen.

A *kívülálló* hányódó hős alaptípusa *Az idegen bajnok*ban tűnik fel Ljubomir Bezdomen személyében; majd két kisregényben, az *Akar velem beszélgetni?* és az *Utolsó esténk Szodomában* című írásokban. Ez a „kallódó értelmiségi" figurája, aki — feltehetően morális indítékok alapján — a társadalmon kívüliséget választja, megvetve a társadalom intézményrendszerén belül működő „konformistákat". Ezek a hősök a tehetség ürügyén nem csinálnak semmit; részei egyfajta, az író által érzékletesen ábrázolt, belvárosi tenyészetnek: a presszók fülledt világának.

A kívülálló ellentettje a feltörekvő hős, Flandera János, morális gátlásokat nélkülöző, a társadalmi felemelkedés érdekében mindenre, vagy legalábbis majdnem mindenre képes fiatalember. Az ő sorsát követi végig az író az ötvenes évek elejétől 1956-ig a *Malom a pokolban* és *A változások őrei* című regényekben. A regény egyik szereplője Julien Sorelhez hasonlítja őt: s valóban, Moldova a francia karrier-regények mintáját követi, amikor Flandera egyre magasabbra vezető útját egy-egy női kapcsolat mérföldköveivel jelzi. Flanderának, úgy tűnik, egyáltalán nincsenek érzései; a karrierjét elindító újságíró Ildikót lelkiismeretfurdalás nélkül cseréli fel a szexuálisan vonzó, „egyszerű" kalauzlánnyal. Amikor azonban feltűnik a személyi kultusz hírhedt alakjának, Altschulernek a lánya, Nagyezsda, véget vet ennek a karrierje szempontjából érdektelen kapcsolatnak; majd, a politikai szelek változásával, megtalálja a hozzá illő párt, a karrierista-pénzhajhász hajdani kalauznő, a férfiak révén felkapaszkodó intelligens és számító Ilona személyében.

Flandera alakja köré az író széles, de csak vázlatos vonalakkal odavetett társadalmi tablót rajzol; ingadozva az alakok tipizálása, és a kulcsregényszerűség között. A választott elbeszélő technika azonban nem engedi kirajzolódni a történeti folyamatszerűség mélyebb rétegeit: itt is csak a szereplők mozgása, cselekvése, viselkedése érzékelhető; s ezek a felszíni — értékítéletet és érzelmi vagy intellektuális motivációt nélkülöző — megnyilvánulások nem rendeződnek egységes egésszé, folyamattá. Hiányzik az egységes szemlélet rendező perspektívája, amely összefogná, s egységes jelentéssel ruházná fel az események, leírások szétesö töredékeit. Egyes részletekben érzékelhető a kor légköre; a szigorú távolságtartás, a túlzottan szűkszavú és csak a legszükségesebbek jelzésszerű elmondására szorítkozó előadásmód azonban még Moldova hangulatteremtő készségét sem engedi igazán érvényesülni.

Regényében a Flandera által képviselt magatartás-modell mellé két alapvető modellt helyez ellentétképpen az író: Altschulert, aki maga is sokat szenvedett a személyi kultusztól még a harmincas évek Szovjetuniójában, de aki sziklaszilárdan hisz az Eszmében, s minden kétség és megingás, lelkiismeretfurdalás és belső válság nélkül válik maga is a koncepciós perek kiszolgálójává. Altschuler is a „hívők" közé tartozik; ez a hit azonban már-már abszurd méreteket ölt figurájában; s inkább negativitásként jelenik meg. Még saját lánya szerint is mindent és mindenkit gyűlöl. Állhatatosságával, eszmei következetességével mégis erkölcsi fölényben van az olyan, minden rendszert gátlástalanul kiszolgáló alakkal szemben, mint a Moldovánál másutt is feltűnő Noszter Németh, az egyetemi tanár. Ugyancsak

eszmeileg elkötelezett a volt arisztokrata, majd kommunista Károlyi, akit az ötvenes években ártatlanul bebörtönöztek, de akit 1956 végül is Altschulerrel közös nevezőre hoz: mindketten a felkelők ellen fogtak fegyvert a rendszer védelmében. A regény történetileg sem elég meggyőző és hiteles; az események vagy a különlegesség, az anekdota szintjén rekednek meg, vagy túlzottan is általánosságokban mozognak. A két mellékszereplő alakja pedig — majdan *A változások őrei*nek két főszereplője olykor a képtelenségig hitetlen; az általuk képviselt magatartásforma elvont, leegyszerűsített modell, amelynek lélektani valóra váltásával az író adós marad.

A *Malom a pokolban* után, 1969-ben jelent meg Moldova talán legkétesebb vállalkozása, a *Magányos pavilon* folytatása: az *Elbocsátott légió*. A téma: hogyan élnek, mit csinálnak az elbocsátott ávósok, azok, akik élet-halál uraiból egyik napról a másikra közemberekké váltak.

A válasz talányos: nem tudjuk, a szolidaritás valóban szervezkedéssé fajult-e vagy csak annak minősült. S e talányosság abból fakad, hogy az író nemcsak ebben a bűnügyi regényekre emlékeztető történetben fejezi ki a választ, hanem — akarva-akaratlan — elérzékenyülő stílusában is. Míg hőseinek nosztalgiája érthető és magyarázható — az íróé már aligha.

A főhős belső világa, cselekedeteinek rugója itt is ismeretlen: az író egyszerűen a „magányos hős" sémáját kényszerítette rá Schmidt Flóriánra is.

Látszólag új csapásra tért az író a *Negyven prédikátor* című regényben, amely 1973-ban látott napvilágot. Ha azonban jobban megnézzük, Moldova itt is hű maradt önmagához; a történést ugyan történelmi környezetbe helyezte, de ugyanazokra a kérdésekre kereste a választ, mint előző írásaiban. „Helytállás és szolgálat: ezek a regényben megtestesülő morális alapfogalmak" — írta kritikájában Alexa Károly. Kocsi Csergő Bálint, s a vele együtt kitartó, eszméiket a szenvedések ellenére is hűségesen megtartó rab prédikátorok története tehát történelmi példázat is: a hűség és az állhatatlanság, a kitartás és a megalkuvás magatartásformáit vonultatva fel egy történelmileg hiteles szituációban. „Azt a hármas választást szeretném megírni, amit a törvényszéken elébük raktak, úgy érzem, benne van évszázadok magyar értelmiségének sorsa" — írta Moldova a *Negyven prédikátor*ban megtestesült írói szándékról. A három lehetőség: a száműzetés, a teljes elhallgatás, vagyis a protestáns eszmék terjesztésének megszüntetése, valamint a katolikus hitre való áttérés. A távoli történelem, s a hősök általánosított jellemvonásai teszik lehetővé, hogy ezek a magatartásformák példázatszerűen jelennek meg: az analógia különösen az ötvenes évekkel találó, de nem csak erre érvényes.

A regény témaválasztása önmagában szerencsés. Itt ugyanis eleve adott a hős, illetve a hősök cselekedeteinek motivációja: a *hit*, s nem érezzük szükségét további érzelmi, vagy értelmi-logikai indítékok feltárásának. A hit ebben az esetben belső késztetés — s külső ok és cél egyszerre. A regény hitelesebb, egységesebb, következetesebb, mint Moldova jelenkorban játszatott regényei: Kocsi Csergő Bálint, a hős, időben eléggé távol van ahhoz, hogy ilyen monolitikus, egy okért, egy ügyért harcoló jellemként láttassa őt az író. S mivel az ő naplóját olvassuk (melynek

alapja Kocsi Csergő Bálint valódi, történetileg hiteles naplója), az ő látásmódját és nézőpontját kell elfogadnia az olvasónak. Így a többi szereplő alakja sem kelt hiányérzetet, ami a lélektani ábrázolás hitelét, a külső cselekvés és belső világ összehangoltságát illeti. A napló nyelve finoman archaizált; illúziót kelt, de nem akarja rekonstruálni az eredeti nyelvállapotot, amely az élvezhetőség és az érthetőség rovására menne.

A *Negyven prédikátor* után Moldova ismét visszatért a közelmúlt magyar történelméhez. 1975-ben jelent meg könyvalakban — a Kortársban való folytatásos közlés után — *A Szent Imre-induló* című regény; majd folytatása, az *Elhúzódó szüzesség*. Hőse, Kőhidai Miklós gyerekként éli végig a budapesti gettó szörnyűségeit; a háború után a Szent Imre gimnázium tanulója lesz. Érettségi után az Államigazgatási Főiskolára kényszeríti őt „jóakaratú" igazgatója; tanulmányait kénytelen megszakítani, hogy családját anyagilag segíthesse, de közben behívják katonának. Egyetemi hallgatóként ismeri meg szerelmét, Margitot, aki néprajzzal foglalkozik. Szerelmük története az *Elhúzódó szüzesség*. Kőhidai Miklós, a főhős, mintha több Moldova-hősből lenne összegyúrva. Magányos hős ő is — magánya, különállása zsidóságának következménye, de szüntelenül törekszik a beilleszkedésre, magányának feloldására. A küzdelem, a valamiért való harc motivációja azonban hiányzik alakjából. Kőhidai Miklóst mindig a körülmények sodorják, sokkal inkább foglya, mint alakítója a vele történő eseményeknek.

A regény új mozzanata: a zsidócsalád kitűnően érzékeltetett atmoszférája; a gettó leírása, a jellegzetes zsidó figurák ábrázolása. Az alakok, elsősorban a főhős belső ábrázolásával ismét adós maradt az író; Miklós családja: nagyapja, anyja és ügyeskedő mostohaapja még viszonylag árnyalt figurák — az ötvenes évek típusfigurái azonban vázlatszerűek, odavetettek. A cselekménybonyolításban az író észrevehetően tartózkodik a szélsőséges fordulatoktól. Az első rész feszültségét, izgalmasságát maga a történelmi helyzet biztosítja; s a szituáció, amelybe a főhős keveredik: a gettóbeli zsidó gyerekek futárszolgálata, mely életveszélyes helyzetekbe sodorja a főhőst. A második rész cselekményének alapfonala a szerelmi történet. Itt már erősebben érezhető a lélektani ábrázolás szinte teljes hiánya. Az író nem képes a hős belső, lelki folyamatait úgy felidézni, hogy az az olvasó számára élményszerű valóságként jelenjen meg; megelégszik azok puszta, szóbeli deklarálásával, amely megmarad a tényközlés szintjén. „Kőhidai úgy érezte, ez a beszélgetés is beletartozik az előző este elindult nagy változások sorába, mintha merev szembenállása a világgal egyre inkább feloldódna, és egyszerűbbé válna az élete."

Végül is a hős sorsa megoldatlan, nyitott marad — talán újabb folytatásra vár, akárcsak Flandera története, amelyet szintén nem tudott, vagy nem akart befejezni az író. Ez a regénye is egyenetlen színvonalú, remek megfigyelések, odavetettségükben is jól eltalált mellékalakok, egyes családok, közösségek atmoszférájának, hangulatának érzékletes bemutatása mellett sok a vázlatszerűség, a kidolgozatlanság a történetben és a figurákban. A következetes végiggondoltság hiányára, a gondolati és művészi koncepció határozatlanságára vezethetőek vissza ezek a fogyatkozások.

Moldova regényeiben egyes figurák, típusok többször is — sablonszerűen — megjelennek; s jellegzetes olykor a figurák kapcsolódása is. Ezek a jellemző szituációk már az első novellaskötetben megjelentek, s az író makacsul visszavisszatért hozzájuk későbbi műveiben. A férfi—nő kapcsolat legjellemzőbb alapsémája Moldovánál a szegény fiú—gazdag lány szinte népmesei jellegű kapcsolódása. Az *Idegen bajnok*tól kezdve számtalan formában jelenik meg az a kiindulóhelyzet, amely a szegény sorsú, társadalmilag mélyebben elhelyezkedő fiú és a „jó családból való", társadalmilag magasabban álló lány kapcsolatára épül. Az *Idegen bajnok*ban a jóléthez szokott, kényelemben és bőségben felnőtt lány hagyja el otthonát, hogy megossza a nyomorúságot Ljubomirral, a társadalmon kívül lézengő írójelölttel. Hasonló a helyzet a *Malom a pokolban* Flanderája és Altschuler Nagyezsda között; a lány azonban itt a felemelkedés eszköze is. Származásbeli különbség van az *Elhúzódó szűzesség* szerelmespárjának tagjai között is; a lány anyagi fölénye azonban itt eltűnik; a fölény csak a viselkedési, szokás- és a kulturális szférákban érezhető.

A másik meghatározó kapcsolat Moldovánál: az apa—leány kapcsolat. A társadalmilag jól szituált lány mögött ott áll az apa, aki mindkét idézett esetben jelentős hatalommal rendelkező személy: bíró, aki élet és halál ura a személyi kultusz éveiben. Az apát és leányát gyengéd szálak fűzik egymáshoz: Nagyezsda és apja kapcsolata már-már irracionális. A fiú, az udvarló külső betolakodóként jelenik meg ebben a kapcsolatban, s az apával való kapcsolata igen rossz.

Moldova főhősnőinek alapvető magatartásformája az *önfeláldozás:* a moldovai hős eredendő és áttörhetetlen magányán azonban még ők sem segíthetnek. A női főszereplő mellett más, jellegzetes nőtípusok is megjelennek Moldova regényeiben és novelláiban. A *Sötét angyal* és a *Malom a pokolban* című regényekben egy érettebb, tapasztaltabb, eszes asszony vezeti be a szerelem titkaiba a főhőst. Flandera következő állomása az „egyszerű lány" (itt kalauznő) — előképe már az *Éjszakai villamos* című novellában megtalálható. Ugyanebben az írásban tűnik fel a karrierista, szexuálisan is vonzó nő típusa, hogy a *Malom a pokolban* lapjain mint Flandera harmadik szerelme jelenjen meg.

## *Szatírák*

Moldova munkásságának jelentős részét teszik ki — s az író népszerűségéhez talán a legtöbbet járultak hozzá — a szatírák. Három szatírakötete példátlan sikert ért el a könyvpiacon; az átlagolvasó számára Moldova elsősorban a *szatíráirót*, a viccek és a humor kiapadhatatlan forrását jelenti. A népszerűség — jogos.

A kérdés — hogy vajon kétféle Moldova létezik-e — nem látszik indokoltnak: nincs semmiféle belső ellentmondás Moldova, a komoly művek írója, és Moldova, a szatírák írója között. Moldova szatíráinak gondolati, eszmei váza a „komoly" művek struktúráit mintázza. Műveinek gondolati szerkezete mindkét műfaj

esetében ugyanazon tengely köré szerveződik. A magányos hős és a társadalom konfliktusa a szatírákban is megjelenik — ilyen például Blaskó mérnök alakja a *Gumikutyá*ban. A társadalmi forradalom itt is mint alapvető erkölcsi vízválasztó jelenik meg: iskolapélda erre az *Az elefánt, amely részt vett a háborúban*. Ez az elefánt is Moldova magányos hőseinek sorába tartozik: a forradalomhoz való hűsége anakronisztikussá válik, a hatalom félreállítja, megszabadul tőle, ám — s ez már szatírai fordulat — amikor szükség lenne rá, már hiába kér segítséget az elpuhult, csak az élvezeteknek élő elefánttól.

Igazi szatíratémát szolgáltatnak a hűség és állhatatosság ellenpéldái, teljesen negatív lenyomatai; így a mindenfajta rendszert kiszolgáló ember remek gúnyrajza, a *Sztraznyicki, a magyar apa* című írás. Kiábrándult, keserű hangon szól Moldova a magyar társadalomról nem egy szatírájában — a legmesszebbre a *Titkos záradék* című hosszabb lélegzetű írásában megy. Itt végül is mindenki közös nevezőre kerül, a korrupt, begyepesedett, hatalmukat és jólétüket féltő káderek; az anarchista, semmiféle értéket nem tisztelő, minden és mindenki ellen lázadó ifjabb nemzedék; Roller István, a köpönyegforgatás moldovai iskolapéldája és a csodálatos módon életrekelt náci vezér...

A legjobb hagyományokra támaszkodik a moldovai *groteszk*, melyekben egy-egy abszurd alaphelyzetből fakad a sokkoló hatás: olyan írói vízió jelenik meg ezekben, amelynek belterjes leírása közvetetten, de élesen világít meg egy-egy társadalmi fonákságot. E kísérlet legjobb példája az *Elátkozott Hivatal* — az a néma egy perc örökké tart ebben a hivatalban —, a félelem, amely a személyi kultusz légkörére jellemző volt, abszurd méretekben jelenik meg itt.

Moldova egyik sikeres témája: a sport, a huszadik század egyik nagy mítosza. Nem véletlen, hogy az író rátalált erre a témára; a személyes életrajzi okokon túl, a sport a küzdés, az állhatatosság, a kitartás és a hűség egyfajta megjelenési formájává, metaforájává is vált az irodalomban. A sport-témájú írások hőse is gyakran magányosan küzd. Már az *Idegen bajnok* című kötetben is találhatunk sport-témájú írást, s a *Gázlámpák alatt*ban jelent meg Moldova egyik legjobb szatírája, *A verhetetlen tizenegy*. A korrupciót, a közéleti romlottságot itt egy allegorikus jellegű történet érzékelteti: a magyar sportélet még az őserdő jámbor, eredendően becsületes majmait is képes megosztani. A futball még a sporton belül is kitüntetett szerepet kap — nemcsak Moldovánál, hanem a társadalomban is. Saját jelentésén és jelentőségén túlmutató, metaforaszerű jelenséggé az ötvenes évek magyar társadalmában vált — s azóta is nem egy művészi alkotásban a társadalom paradigmatikus lenyomataként szerepel. *A zöld—fehér menyasszony*, a *Lami, a halhatatlan balhátvéd* a futball-mítoszon belül a Fradi-mítoszt helyezi a középpontba; ehhez a csapathoz az idők folyamán sajátos jelentésrétegek tapadtak.

Moldova szatíráinak magja mindig az ötlet, ám a kitűnő ötleteket az író nemegyszer túlhajtja, túlírja; fényük megkopik, a humor fáradttá, erőltetetté válik. Így történik ez például a rendkívül szellemes részleteket tartalmazó *Lakinger Béla zsebcirkáló* esetében is, vagy a már említett *Titkos záradék*ban.

Végezetül ki kell térnünk — a részletes elemzés igénye nélkül — Moldova munkásságának egy igen fontos területére: a riport, a szociográfia műfajára.

Kétségtelen, hogy ebben a műfajban egyedülálló teljesítménnyel dicsekedhet — riportregényei szinte sohasem látott sikert értek el a legszélesebb olvasóközönség körében (főképpen az 1975 óta írottak: *Akit a mozdony füstje megcsapott; A szent tehén*). Moldova szociográfiáiban, riportjaiban legfőbb törekvése: a valóság minél hűbb, teljesebb, minél sokrétűbb és árnyaltabb megmutatása. Ez vezérelte korai riportjaiban éppúgy *(Rongy és arany)*, mint a *Tisztelet Komlónak* és a sok vitát kiváltott *Az Őrség panasza* című, nagy igényű, egy várost, illetve egy egész tájegységet feltérképező szociográfia megírásakor. A valóságfeltárás, a dolgok és jelenségek összefüggéseinek, okainak és következményeinek pontos, következetes és kendőzetlen megmutatása moldovai szenvedélye a hetvenes évektől egybeesett a non-fiction világszerte hódító divatjával, s az olvasó valóság- és igazságéhségével, amelyet a napisajtó csak ritkán volt képes megfelelően kielégíteni. A valóságközelség, a közvetlen élettények áttétel nélküli felmutatása itt a legteljesebb módon érvényesülhet: az író elmeséli az olvasónak, hogy mit hallott, látott, tapasztalt — egy adott szakterületen vagy földrajzi egységben. A riport, a szociográfia, mely Moldovánál sajátosan ötvöződik, hiszen nagy igényű szociográfiáit is riportokból építi fel, nem csorbította az író alkotói szuverenitását, mely itt bontakozott ki a legteljesebb mértékben. Valóságos, élő hőseiből Moldova-hősöket farag; s éles szemmel veszi észre mindig a különöset, az érdekeset, a szélsőségeset — a regényszerűt.

Az író életműve továbbra is épül, gyarapszik, az azonban bizonyosnak látszik, hogy a legmaradandóbbat a „szociografikus riportregény" műfajában alkotta; ezek a munkái bizonyára értékes forrásként szolgálnak majd a távoli jövő kutatóinak is, akik a hetvenes-nyolcvanas évek magyar társadalmára lesznek kíváncsiak...

*Kiadások*

Az idegen bajnok. 1963. — Sötét angyal. 1964. — Gázlámpák alatt. 1966. — Magányos pavilon. 1966. — Akar velem beszélgetni? 1967. — Az Elátkozott Hivatal. 1967. — Rongy és arany. 1967. — A „Lakinger Béla" zsebcirkáló. 1968. — Malom a pokolban. 1968. — Az elbocsátott légió. 1969. — Tetovált kereszt. 1969. — Hajósok éneke. 1971. — Tisztelet Komlónak. 1971. — A változások őrei. 1972. — Negyven prédikátor. 1973. — Titkos záradék. 1973. — Ferencvárosi koktél. 1974. — Az Őrség panasza. 1974. — A Szent Imre-induló. 1975. — Elhúzódó szűzesség. 1976. — Ellenszél. 1977. — Akit a mozdony füstje megcsapott. 1977. — Magyar atom. 1978.

*Irodalom*

*Fenyő István:* Fiatal novellisták: Moldova György. *F. I.:* Új arcok — új utak. 1961. 157—170., 205—210. — *Bodnár György:* A külváros népisége. Moldova György: Az idegen bajnok. Kr 1963. 9. sz. 56—57. és *B. Gy.:* Törvénykeresők. 1976. 417—421. — *Gondos Ernő:* Moldova és a mai romantika. Kort 1963. 1. sz. 123—127. és *G. E.:* Mű és valóság. 1965. 15—25. — *Pándi Pál:* Realizmus és romantika. Nszab 1963. ápr. 20. és *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 575—580. — *Sükösd Mihály:* Moldova György: Az idegen bajnok. ÉI 1963. 13. sz. — *Tamás Attila:* Moldova György: Az idegen bajnok. ÚÍ 1963. 636—638. és *T. A.:* Irodalom és emberi teljesség. 1973. 238—244. — *Török Endre:* Moldova György: Az idegen bajnok. Kort 1963. 1103—1105. — *Ungvári Tamás:* Moldova György: Az idegen bajnok. MNemzet 1963. márc. 20. — *Almási Miklós:* Moldova: világosan és sötéten. Kort 1964. 1146—1149. —

*Bor Ambrus:* Képesség és képtelenség. ÉI 1964. 14. sz. — *Gáll István:* Moldova György. Kort 1964. 1832—1835. — *Mihályi Gábor:* Szocialista új hullám a mai magyar prózában. Fiatal írók olvasása közben. Kort 1964. 1105—1112. — *Pomogáts Béla:* Eltévedt hősök. Kr 1964. 5. sz. 58—59. és *P. B.:* Regénytükör. 1977. 231—238. — *Angyal János:* Moldova György: Magányos pavilon. ÚÍ 1966. 9. sz. 121—122. — *Bata Imre:* Moldova György: Magányos pavilon. Kort 1966. 2001—2002. — *Dorogi Zsigmond:* Moldova György: Gázlámpák alatt. Nszab 1966. okt. 19. — *Faragó Vilmos:* Romantika, realizmus, ÉI 1966. 20. sz. — *Faragó Vilmos:* Könyvek a kirakatban: Moldova György: Gázlámpák alatt. ÉI 1966. 40. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 177—178. — *Farkas László:* Moldova György. Kr 1966. 5. sz. 38—44. — *Illés Lajos:* Moldova György. ÚÍ 1966. 2. sz. 79—83. és *I. L.:* Kezdet és kibontakozás. 1974. 324—338. — *Lázár István:* Mit akarhat egy író? Vság 1966. 11. sz. 104—107. — *Faragó Vilmos:* Ki mit lát? ÉI 1967. 36. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 37—38. — *Koczkás Sándor:* Moldova György: Rongy és arany. Kr 1967. 11. sz. 88—89. — *Lázár István:* Moldova György: Rongy és arany. Vság 1967. 11. sz. 104—105. — *Nádor Tamás:* Moldova György: Gázlámpák alatt. ÚÍ 1967. 1. sz. 120—121. — *Szabó B. István:* Moldova György: Gázlámpák alatt. Kr 1967. 2. sz. 53—55. — *Tálasi István:* Moldova György: Gázlámpák alatt. Kort 1967. 2001—2002. — *Eörsi István:* A szatíra komolyságáért. Kr 1968. 3. sz. 50—51. — *Faragó Vilmos:* Egy téma — két regény. ÉI 1968. 8. sz. — *Földes Anna:* A másik Moldova. Kort 1968. 642—649. és *F. A.:* Próza jelen időben. 1976. 363—390. — *Kertész Péter:* Moldova György két kötete. ÚÍ 1968. 4. sz. 121—122. — *Kun András:* Vázlat Moldova Györgyről. Alf 1968. 67—70. — *Molnár Gál Péter:* Szatirikusok, humoristák, tréfálkozók. Nszab 1968. jan. 17. — *Bikácsy Gergely:* Két Moldova van. ÉI 1969. 50. sz. — *Bor Ambrus:* Bőrbe dörzsölt tinta. MNemzet 1969. nov. 23. — *Diószegi András:* Pletyka az elbocsátott légióról. Kr 1969. 7. sz. 62—64. — *Gáll István:* Riportok, novellák a máról. MH 1969. nov. 20. — *Kenyeres Zoltán:* Az új Moldova-regényről. Nszab 1969. márc. 26. — *Kőszeg Ferenc:* Két vagy három Moldova. Tláj 1969. 556—561. — *Kristóf Attila:* Három könyv lépcsőzetén. MNemzet 1969. jún. 1. — *Kurucz Gyula:* Torz alakok heterogén környezetben. ÉI 1969. 27. sz. — *Nácsa Klára:* Moldova Györgyről. Kr 1969. 4. sz. 44—50. — *Ungvári Tamás:* Szatíra és regény. MNemzet 1969. febr. 23. — *Szabó B. István:* Az elbocsátott valóság. Nszab 1969. máj. 29. — *Wéber Antal:* A pokol útjai. Kort 1969. 1821—1822. — *Marafkó László:* Moldova György: Tetovált kereszt. Je 1970. 276—277. — *Pomogáts Béla:* Moldova György: Tetovált kereszt. Kr 1970. 3. sz. 52—54. — *Stenczer Ferenc:* Moldova György: Tetovált kereszt. Alf 1970. 6. sz. 70—71. — *Tóth Dezső:* Moldova György: Tetovált kereszt. Nszab 1970. jan. 17. — *Akácz László:* Moldova György: Hajósok éneke. Tláj 1971. 679—680. — *Földes Anna:* Romantikus riporter? ÉI 1971. 19. sz. — *Faragó Vilmos:* Tisztelet a fölfedezőknek! ÉI 1971. 49. sz. — *Gáll István:* Moldova György: Tisztelet Komlónak. MH 1971. nov. 13. — *Héra Zoltán:* Egy város, írói szemmel. Nszab 1971. dec. 19. — *Ilia Mihály:* Moldova György: Hajósok éneke. Nszab 1971. máj. 29. — *Márkus Béla:* Moldova György: Hajósok éneke. Alf 1971. 11. sz. 78—80. — *Mátyás István:* Moldova György: Hajósok éneke. Je 1971. 953—954. — *Vasy Géza:* Moldova György: Tetovált kereszt. Kort 1971. 993—996. — *Agárdi Péter:* Moldova György: Tisztelet Komlónak. Kort 1972. 308—310. — *Alexa Károly:* Moldova György: Negyven prédikátor. Kort 1972. 1996—1998. — *Alexa Károly:* Moldova György: Tisztelet Komlónak. Kr 1972. 1. sz. 25—26. — *Bereczky László:* Moldova György: Tisztelet Komlónak. TársSzle 1972. 3. sz. 89—90. — *Duba Gyula:* Mese és valóság. *D. Gy.:* Valóság és életérzés. Bratislava—Bp. 1972. 74—79. — *Farkas László:* Bányászballada. ÚÍ 1972. 1. sz. 124—125. — *Nácsa Klára:* Esték Komlón. Vság 1972. 2. sz. 99—100. — *Simon Zoltán:* Moldova György: Az Elátkozott Hivatal. Kr 1972. 9. sz. 27. és *S. Z.:* Változó világ, változó irodalom. 1976. 192—196. — *Alexa Károly:* Negyven prédikátor viharban. Kort 1973. 527—528. — *Bárdos Pál:* A történelem igaz tanulságai. Nszab 1973. okt. 20. — *Faragó Vilmos:* Prédikátorok könyve. ÉI 1973. 41. sz. — *Gábor István:* A változások regényei. MH 1973. márc. 10. — *Gáll István:* Julien Sorel esete a személyi kultusszal. ÚÍ 1973. 2. sz. 117—121. és *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 191—211. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Moldova György: Negyven prédikátor. Kr 1973. 11. sz. 26. és *H. R. G.:* Kritikák, esszék, tanulmányok. 1984. 261—266. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Moldova György: A változások őrei. Kr 1973. 1. sz. 30—31. — *Illés Jenő:* Moldova György: Negyven prédikátor. MH 1973. dec. 8. — *Kőszegi Frigyes:* Az Őrség öröme. Nszab 1973. máj. 8. — *Olasz Sándor:* Moldova György: Negyven prédikátor. Tláj 1973. 12. sz. 94—96. — *Pozsgai Zoltán:* Őrség, merre mész? Életünk 1973. 247—255. — *Rónay László:* Moldova György: A változások őrei. Nszava 1973. febr. 3. — *Simon Zoltán:* Moldova György: A változások őrei. Alf 1973. 4. sz. 82—83. — *Szakolczay Lajos:* Moldova György: Az Őrség

panasza. Kort 1973. 2026—2027. — *Bárdos Pál:* A recept titka. Nszab 1974. máj. 30. — *Jankovics József:* Látomás a történelemről. Napj 1974. 9. sz. 9. — *Kulcsár Szabó Ernő:* Metszet és pillanatkép. Moldova György: Negyven prédikátor. Alf 1974. 7. sz. 8—14. — *Varga István:* Plurima mortis imago. ÚÍ 1974. 2. sz. 120—121. — *Alexa Károly:* Indulatos jelentés. ÚÍ 1975. 5. sz. 107—108. — *Bakos István:* Emberek, tájak, értékek az ország két szélén. Vság 1975. 5. sz. 99—101. — *Futaky Hajna:* Moldova György: Az Őrség panasza. Je 1975. 471—474. — *Keresztényi Nándor—Lázár István:* Az Őrség változásai. ÉI 1975. 5. sz. — *Lázár István:* Fél év a Baksaszeren. ÉI 1975. 3. sz. — *Mátyás István:* Moldova György: Az Őrség panasza. Nszava 1975. febr. 1. — *Reményi József Tamás:* Moldova György: Az Őrség panasza. Kr 1975. 10. sz. 22—23. — *M. Szebeni György:* Moldova György: Ferencvárosi koktél. Kort 1975. 498—499. — *Tamás István:* Vallomások az Őrségről. Nszav 1975. febr. 1. — *Tarján Tamás:* Moldova György. It 1975. 311—337. — *Udvarhelyi András:* Moldova György: Őrségben. Fo 1975. 4. sz. 89—90. — *Zappe László:* A humánum üzenete. Nszab 1975. dec. 7. — *Berkes Erzsébet:* Sztori vagy history? ÚÍ 1976. 8. sz. 113—115. — *Bikácsy Gergely:* Két regény — egyetlen történelem. ÉI 1976. 10. sz. — *Czére Béla:* Moldova György: A Szent Imre-induló. Nszava 1976. jan. 3. — *Földes Anna:* Moldova György: A Szent Imre-induló. Kort 1976. 994—997. — *Pomogáts Béla:* Moldova György: Akit a mozdony füstje megcsapott. Kort 1976. 2005—2006. — *Szász Imre:* Könyvespolcom. Moldova György: A Szent Imre-induló. MH 1976. jan. 4. — *Tamás István:* Olvasói és írói óhaj: a riport. Nszab 1976. szept. 4. — *Tóth Piroska:* Moldova György: A Szent Imre-induló. Alf 1976. 10. sz. 72—73. — *Vörös László:* Moldova György: A Szent Imre-induló. Ttáj 1976. 7. sz. 91—93. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Moldova György: Akit a mozdony füstje megcsapott. Kr 1977. 1. sz. 20—21. — *Lázár István:* Sínen vagyunk? ÉI 1977. 23. sz. — *Székelyhidi Ágoston:* Moldova György: Akit a mozdony füstje megcsapott. Fo 1977. 12. sz. 81—82. — *Tamás István:* A vasút regénye. Nszab 1977. máj. 26. — *Almási Miklós:* Szatírát vegyenek! Nszab 1978. szept. 17. — *Földes Anna:* A Moldova-jelenség. ÉI 1978. 42. sz. — *Oltyán Béla:* Történelem, mítosz, parabola évtizedünk magyar epikájában. Ttáj 1978. 3. sz. 49—55.

# A HATVANAS ÉVEK PRÓZAÍRÓI

## SZÁMVETÉS ÉS ÚTKERESÉS 1956 UTÁN

Az irodalom egy-egy korszakának s ezen belül egy-egy műfajának reálisan értékelhető összképét természetesen több együttélő írónemzedék munkájának összessége — nyilvánvaló egymásrahatása, hasonlósága és különbözősége — adja. Különösen fontos ez irodalmunk legutóbbi szakaszában, amikor az összkép időleges hiánya — az ötvenes években — éppúgy politikai okokból irodalomtörténeti jelentőségűvé vált, mint a hatvanas években a századelő óta sosem látott-hallott teljes színskála és összhangzat.

Csupán a rendszerezés kényszere miatt vizsgáljuk külön — lehetőség szerint egyeztetett kronológiai és tartalmi-tematikai sorrendben — az 1956 után pályára lépő új írók munkásságát, tudva, hogy eredményeik és kudarcaik csak idősebb pályatársaik hasonló irányú törekvéseivel összefüggésben minősíthetők érvényesen.

A kronológiai és tartalmi sorrend szerint, az 1956-os népfelkelést követően kétségtelenül a legfontosabb a valóságot közvetlenül megjelenítő prózairodalom megrendült hitének és hitelének megerősítése, a szocialista eszményeket valló és vállaló, társadalompolitikai elkötelezettségű realizmus folyamatosságának helyreállítása volt. Határozott szemléletű, markáns tehetségű fiatal írók — Galambos Lajos, Szakonyi Károly, Kertész Ákos, Gáll István, Bertha Bulcsu, Gerelyes Endre és mások — léptek fel 1958—62-ben e program jegyében, de önmagukban ezt a nagy feladatot aligha teljesíthették volna meggyőzően, ha nem támogatták volna őket Illés Bélától Darvas Józsefig az idősebb írók, példájuk lehetett Dobozy Imre, Cseres Tibor és mások aktuális, politikus munkássága, s főként: ha a szocialista elkötelezettségű, realista próza életerejét nem igazolta volna fényesen a hatvanas évek első felének néhány remek regényszintézise: Sánta Ferenc: *Húsz óra*, Darvas József: *Részeg eső*, Cseres Tibor: *Hideg napok*, Fejes Endre: *Rozsdatemető* című műve.

Hasonlóképp a hatvanas évek közepén fellendülő új szociográfiai hullám aligha ért volna olyan magasra és nehezen tört volna utat például a *Magyarország felfedezése* reprezentatív fórumáig egyedül az új szociográfusírók — Csoóri Sándor, Csák Gyula, Mocsár Gábor, Végh Antal, Kunszabó Ferenc és mások — izgalmas műveivel. De ismét rangot adott e műfajnak — az összehasonlítás távlatával együtt — például Féja Géza: *Sarjadás*, Kodolányi János: *Második baranyai utazás*, Darvas József: *Orosházi változások*, Erdei Ferenc: *Város és vidéke* című műve, a magyar falu és a városi életforma legnagyobb történelmi-társadalmi

változását regisztrálva élénkítette az új népismereti igényt az újra megszólaló Tamási Áron, Veres Péter, Szabó Pál, s ezen az ágon olyan remekmű is született, mint Illyés Gyulától az *Ebéd a kastélyban.*

Az epikai világkép és stílus modernizálásának a hatvanas évek második felében szembeötlő kísérletei sem kapcsolhatók kizárólag ekkor föllépő, újító írók, esszéisták — Hernádi Gyula, Gyurkó László, Kardos G. György, Vitányi Iván, Konrád György, Maróti Lajos és mások — munkásságához. Éppen ez a kísérletező, újító nyelv jellemzi Déry Tibor újabb művét, a *G. A. úr X-ben*től a *Képzelt riport*ig, ekkor jelennek meg — csak néhány példát említve — Örkény István modern groteszkjei és egypercesei, Karinthy Ferenctől az *Epepe,* Mészöly Miklós új regényei és „szövegei", sőt újra felbukkannak Szentkuthy Miklós meghökkentő kísérletei is.

A hatvanas-hetvenes évek fordulóján — az egyes áramlatok, tendenciák, „iskolák" folytonossága mellett — az irodalmi közvéleményben előtérbe került a tényleges nemzedékváltás problémája. Fiatal, tehetséget mutató írók sokasága tűnt fel — egyelőre szétszórtan, rendszertelenül —, és egyidejűen erősödött a társadalmi-olvasói igény a másféle életélmények és körülmények között felnövekedett fiatalok, új korosztályok életének hiteles ábrázolására. Kérlelhetetlen szempontok is sürgették a váltást: ebben az évtizedfordulóban távoztak el olyan, a múlt irodalomtörténeti korszakait a jelen irodalmával elevenen összekötő mesterek, mint Kassák Lajos, Füst Milán, Tersánszky Józsi Jenő. Elmentek a szocialista magyar próza veteránjai: Illés Béla, Lengyel József, Gergely Sándor és Kahána Mózes. Gyors egymásutánban zárult le az egykori népi író mozgalom vezetőinek életműve: meghalt Tamási Áron, Kodolányi János, Veres Péter, Szabó Pál, Erdei Ferenc, Darvas József s végül Németh László. Néhány nagy kivétel — Illyés Gyula, Déry Tibor, Vas István, Illés Endre — mellett hirtelen a minapi „derékhad"-nak kellett hozzásúlyosodnia az irodalomban és az irodalmi életben a senior-szerephez. És a prózában — jórészt teljesíthetetlen nagy ígéretekkel — elmorzsolódott a „megújulás nemzedéke" is; fájdalmasan korán meghalt Szántó Tibor, Kamondy László, Szabó István.

A hetvenes évekre bizonyosan eljött egy új prózaíró nemzedék fellépésének ideje, sőt, a kritika megállapításai szerint már meg is késett: nem számában és nem a megjelenés idejében, de a jelentős, eredeti, nagy művek alkotásában — ez a felszabadulás utáni harmadik hullám.

## SOMOGYI TÓTH SÁNDOR
(1923)

Somogyi Tóth Sándor az emberi lélek tükrében vizsgálja a társadalom mozgását és konfliktusait. Az érdekli, hogy az egyén és a társadalom kölcsönössége, összeütközése a személyiség miféle változásait idézi elő. Éppen ezért a lélektani regény elemző módszereit kell használnia. Az analízist frissíti fel a modern próza belső monológokban és filmszerű vágásokban szervező eljárásaival. Nemcsak vizsgál és ábrázol, ítélkezik is: a szocialista humanizmus eszményeihez méri hőseit, a privátvilágba húzódó közömbösség ellen emeli fel szavát. A személyiség fejlődéséről vagy eltorzulásáról írván, erkölcsrajzot ad. Moralista író, a magyar próza „új hullámának" etikai eligazítást nyújtani kívánó törekvéseihez igazodik.

Hosszabb tanári gyakorlat után kritikusként és szerkesztőként indult, első regényével meglehetősen sokára jelentkezett. A *Gerinctörés* (1959) önéletrajzi jellegű írás: arról ad képet, hogy egy falusi szabómester fia a társadalmi emelkedés érdekében miként kényszerül megalkuvásra, alakoskodásra a Horthy-korszak sivár éveiben. Baracs István tanulni szeretne, tanítóképzőbe készül. A műveltséget és az emelkedést azonban morális javakkal kell megváltania, idomulnia kell az úri világ cinikus erkölcseihez. Az intézetben keserves vergődés vár rá, ambíciója önbecsülésével és igazságszeretetével kerül konfliktusba. István egyszerre lesz szolgalelkű és lázadó: menekülési kísérletekbe fog, de nincs ereje őket végrehajtani. „Soha ilyen erősen nem érezte — olvassuk —, hogy ha meg akarja őrizni önmagát, azonnal menekülnie kell. Mégsem kelt föl, hanem megadóan fúrta fejét a vánkosába." Végül mégis a lázadást választja, s felfedezi, hogy sorsát nem pusztán a külső világ kényszere alakította ki, hanem saját megalkuvásának gyengesége is. Önvizsgálatot tart, erkölcsi számvetést végez, s a lázadás etikus indulatában választ új életelveket. „Mert nem az a fontos, hogy hatalomban éljünk, hanem hogy szabadon és tisztán — önmagunk előtt." E végső felismerés megnyugvást sugárzó vallomásával, egyszersmind ígéretével zárul a regény.

A *Gerinctörés* elsősorban az írói fejlődésben, a pálya alakulásában játszik szerepet. Somogyi Tóth saját kamaszkorának sérüléseivel és vívódásaival vetett számot, belső felszabadulásának élményét idézte fel, eszményeket tisztázott. E számvetés és tisztázás mintegy az indulás lélektani feltétele volt. Egyúttal azonban egy figyelemre méltó írói érdeklődés és igényesség születésének pillanata is. A regény az útkeresés gyöngéit viseli, a kamaszlélek ábrázolásának biztonsága, a pszichológiai és morális igényesség azonban már Somogyi Tóth későbbi művészi erényeit előlegezi.

Ezek az erények bontakoznak ki a fejlődés következő fokozatán, a *Gyerektükör* (1963) című regényében. Ismét egy kamasz fiú és a „felnőtt" világ konfliktusaival találkozunk. Homlok Andris, a történet tizennégy éves hőse, e konfliktus során válik játékos kamaszból felelős, erkölcsi állásfoglalásra képes emberré. Andris fejlődését a szülői házban zajló összeütközés készíti elő. Apjának ugyanis választania kell egy hivatali visszaélés leleplezése és eltussolása, vagyis a kötelesség és a kényelem, feletteseinek megtorlása és jóindulata között. Felesége óvatosságra

kérleli, visszavonulásra és hallgatásra szeretné bírni. A család békéje felbomlik, épségét a szülők morális természetű összeütközése veszélyezteti. E morális összeütközésben két társadalmilag tipikus magatartás küzdelmére figyelhetünk: a Homlok család vitáiban kötelességérzet és megalkuvás csap össze. A konfliktus megoldására és a családi béke helyreállítására végül is Andris vállalkozik. Apja mellé áll szövetségesnek, támogatja azt az elhatározását, hogy felfedi a visszaéléseket, s ezzel mintegy erkölcsi biztonságot ad neki, választásának helyességét igazolja.

A *Gyerektükör* pedagógiai regény, a nevelés kérdéseiben nyilvánít véleményt. A felnőtteket kívánja figyelmeztetni arra, hogy a társadalmi gyakorlatban történő érvényesülésük nélkül, a felnőttek személyes példamutatása híján vajmi keveset érnek azok a nemes eszmények, amelyeket az ifjúság elé állít az iskola. Andris eszmélkedése is azzal kezdődik, hogy töprengeni kezd a „felnőtt" világ kijelentéseinek és cselekedeteinek különböző voltán. „A felnőttek — írja egyik dolgozatában — azt követelik, hogy őszinték legyünk egészen. Őszintének lenni nagyon nehéz. A felnőttek se őszinték. És nagy ködöt kavarnak maguk körül, hogy mi ne lássuk őket." A pedagógiai mondanivalóval cseng egybe a regény társadalomkritikai jelentése. A szülők konfliktusa, mint mondottuk, erkölcsi tartalmat hordoz; hasonlóképpen morális jellegű a gyermeki és a felnőtt világ összecsapása is. A felnőttek magatartását bíráló kamasz egyszersmind az egészséges erkölcsi érzéket és a szocialista társadalom közösségi eszményeit képviseli. Őket állítja szembe a társadalomban tapasztalt képmutatással és megalkuvással. Ezt az írói szándékot közvetíti a választott elbeszélő forma: a regény ugyanis Homlok Andris tudatának tükrében ábrázolja az eseményeket és a konfliktusokat. Ez a módszer nem csupán arra való, hogy az olvasót beavassa egy kamasz belső világába, vagy elszórakoztassa a gyermeki észjárás hiteles ábrázolásával, hanem a kritikai pozíció megteremtését szolgálja. Andris egészséges ítélkezése ugyanis már önmagában a közéleti eszmények mögött morálisan lemaradó rétegek bírálatát jelenti. Somogyi Tóth mindamellett a közösségi eszmények érvényesülésének reális lehetőségére is rámutat. Andris erkölcsi érzékét nem pusztán az elvont igazságok nevelték, hanem osztályfőnökének, a személyes kudarcok között is igaz embernek és példás pedagógusnak maradó „Fáraónak" személyes példája is.

A *Gyerektükör* jobbára még mindig csak ígéret. Somogyi Tóth hősei kissé vázlatosak, Andris kivételével kevéssé elevenek, és a stílus sem emelkedik az átlagos elbeszélő szint fölé. Következő regénye: a *Próféta voltál, szívem* (1965) nemcsak azért jelesebb alkotás, mert gondolati, kritikai igényében fölülmúlja az író korábbi műveit, hanem azért is, mert teljesebben bontakoztatja ki lélekábrázoló, szerkesztő és elbeszélő képességeit.

A *Próféta voltál, szívem* egy társadalmilag káros magatartásforma intenzív kritikai ábrázolását valósítja meg. Főhőse, Szabados Gábor, egykor sikeres újságíró, az elmegyógyintézetben tekint vissza életére, próbálja kibogozni összeroppanásának motívumait. Fiatalon az országos emelkedés lázában élt, forradalmárnak indult, „prófétának" tudta magát. A szektás vezetés demoralizáló hatására, a történelem vargabetűinek láttán azonban kiábrándult eszményeiből és az érettük való küzdelemből. Mint annyian, ő is a személyes érvényesülés és

kényelem aprópénzére próbálja felváltani a fiatalon vállalt közéleti igazságokat. Elidegenült eszményeitől, korábbi önmagától s egy kétes etikájú hedonizmusban — saját szavaival: a „királyi közérzetben" — keresi, ha nem is a boldogságot, legalább az elviselhető életet. Somogyi Tóth kritikája két irányba vág: egyrészt a társadalom felé, amely nem volt képes fenntartani az eszmények teljes hitelét, másrészt saját hőse felé, aki nem volt hajlandó küzdeni azért, hogy megőrizhesse önmagát és eszményeit. Szabados ennek megfelelően komplex jellem, összetettebb információt hordozó figura. Valaha komolyan vette forradalmár küldetését, vállalta a cselekvést és a felelősséget, s őszinteségét később sem veszítette el. Kiábrándulva sem öltött magára álruhát, mint kollégái, akik magasztos szólamokkal palástolják haszonlesésüket. Ezért érvényesülhet az ő szavaiban az a kritika, amelyet Somogyi Tóth gyakorol a megalkuvás és a törtetés felett. Ez azonban csak személyiségének egyik rétege. Tragikus figura, aki nem vállalja a tragédiát, inkább felületes cinizmusba menekül. Noha cinizmusa nem lehet személyiségének tartalma, hiszen a valódi cinikusok sorsa nem az elmegyógyintézetbe vezet, mint az övé. „Cinikus" magatartása inkább védekezés: minthogy nem vállalja a tragédiát, nem kereste a helytállást, magára öltötte a cinikus felelőtlenséget. A szerep pedig lassan magábaolvasztotta, felfalta eredeti személyiségét.

Szabados az erkölcsi relativizmus kényelmét hirdeti, fölényes dialektikával tagadja a munka, az emberi kapcsolatok, általában az elkötelezettség és az erkölcsi normák értelmét. Iróniája felelőtlen magatartását védelmezi. „Az iróniára fölszúrod az igazságot, és félretolod az útszélre, hogy ne zavarjon... A gúnnyal megváltottad a szégyent. Ha az ember maga is elítéli azt, amit csinál, úgy érezheti, hogy lerázta a felelősséget. Azt hiszem, nálad erre való az irónia" — jellemzi őt igen helyesen több alkalommal is felesége, Kriszta. Sorra megtagadja az emberi értékeket és rendre tönkreteszi személyes kapcsolatait. Felelőtlen és céltalan szerelmek, önző vagy idegbeteg asszonyok között keresi az örömöt, vagy legalább az érzékek mámorát. Ám talmi és hazug kapcsolataiban csak tompa közönyre talál. Feleségét viszont, akitől mégis biztonságot és szeretetet remél, cinizmusa következtében végleg el kell veszítenie. Eszmények és kapcsolatok híján egyre jobban belebonyolódik az elidegenedett és értelmét vesztett élet rideg szövevényeibe. Életét sikertelennek látja, a felelősséget azonban elutasítja magától, s sikertelenségét az emberi létezés alaptörvényének állítja be. Kiábrándult „cinizmusa" és személyiségének felbomlása kölcsönösségbe kerül, egymásra hat. Így jut elroncsolt idegekkel, összeroppanva és kiüresedve az elmegyógyintézet ápoltjai közé. Ám összetörve, önbecsüléséből kiforgatva sem keresi a katarzist, nem vetkezi le cinizmusát: helyzete éppen ezért menthetetlennek tetszik, sorsa bukás ugyan, de nem tragédia.

A cinizmus teljes elhatalmasodását, a perspektívavesztés folyamatát Somogyi Tóth a tudatregény korszerű módszerével mutatja be. Belülről közelíti meg hősét: részben a szanatórium orvosa előtt elmondott monológjaiban, részben pedig azokban a filmszerűen szervezett visszaemlékezésekben, melyek a végső bukás előtörténetét beszélik el. Az első eljárás az újságíró önelvesztésének és összeomlásának érzékeltetését szolgálja, a második az előzmények, a voltaképpeni belső dráma

előadására való. Az ideggyógyász előtt elmondott vallomások vagy a végiggondolt előzmények szituációja ugyanakkor hitelessé, sőt, szükségessé teszi a laza asszociációkban szerkesztett előadást. A választott elbeszélő módszer ebben az esetben nem kívülről, az irodalmi divat felől hatol be az anyagba, hanem az anyag természetes rendező elvéül szolgál. Ez a belső megközelítés egyszersmind elidegenítést is jelent. Az újságíró egyénisége, magatartása és nézetei ugyanis sokkal inkább megmozgatják így az olvasó kritikai érzékét, mintha az író maga látta volna el kommentárokkal a figurát. Ennek az elidegenítésnek szerencsésen választott közege és módszere az irónia. A kommentár nélkül előadott, egyszersmind állásfoglalásra mozgósító jelenetek és nézetek arról tanúskodnak, hogy Somogyi Tóth ironikus szemlélettel közeledett Szabados alakjához.

A *Próféta voltál, szívem* talán legfontosabb művészi eredménye ez a következetesen, érzelmes felhígulás nélkül képviselt irónia. Az ironikus szemlélet természetesen nemcsak Szabados ábrázolásában jelentkezik, hanem a regény teljes emberi galériáját érinti. A cselekmény tágas mozgástere ugyanis alkalmas arra, hogy az író egész portrésorozatot adjon társadalmunk, közelebbről a kulturális élet különböző típusairól. Ezeket a típusokat Szabados szemével látjuk: az ő iróniája ebben az esetben a szerző kritikáját jeleníti meg. Somogyi Tóth ugyanis éppoly leleplező iróniával mutatja be hősének kollégáit, ivócimboráit és szeretőit, mint magát Szabadost. Ironikus szemlélete érvényesül Kriszta vagy ennek új választottja: a dölyfös és öntelt karmester ábrázolásában is. A romlatlan tisztaságot ismét egy gyerek, Szabados Gábor fia személyesíti meg. A regény sivár és eszmények nélkül élő világában ő jelenti a teljesebb személyiség, az őszinte ember ígéretét. Ennek az ígéretnek a felvillantása is azt igazolja, hogy Somogyi Tóth regénye nem dezillúziós közönyben, hanem moralista elkötelezettségben született.

Ugyanez a moralista szenvedély fűti a *Szerencse vagy halál* című színdarabot (1967). E dráma kerete — több sikeres darab mintájára — egy bírósági tárgyalás: a felelősség drámáját látjuk. A felelősség vizsgálata kétféle magatartást és életvitelt állít szembe egymással, mindkettőnek vannak részleges igazságai, ezek főként egymás bírálatában öltenek alakot, a teljes igazságot azonban egyikük sem képviselheti. A „teljes igazság" a darab egészéből olvasható ki. Somogyi Tóth azt hirdeti, hogy az emberek nem nézhetik közönyösen egymás sorsát, hogy cselekvő szolidaritással és türelmes emberséggel kell egymáson segíteniök. A különben tételszerű absztrakcióval kidolgozott dráma ettől az etikai mondanivalótól nyeri erejét.

Somogyi Tóth Sándor nagy figyelemmel hajol a fiatal nemzedék, sőt a gyermekek világa fölé. Az érdekli, hogy az útnak induló generációk miként fogják megoldani azokat a morális természetű kérdéseket, amelyek a „felnőttek" társadalmát foglalkoztatják. A *Gyerektükör* után *Gabi* (1969) című regényében is a gyermekek elfogulatlanságát állítja szembe az idősebb nemzedék történelmileg kialakult életrendjével és gondolkodásával. A *Próféta voltál, szívem* tanúsága szerint a „felnőttek" társadalmában nem talált igazi hősöket, nem talált olyan emberi egyéniségeket, akik tiszta indítékok alapján cselekedtek volna. Már ott is Szabados Gábor kisfia mutatta egy tisztultabb morál lehetőségét. Ezt a morált s az alapjául szolgáló természetes gondolkodást képviseli Gabi is. Az író meggyőződése szerint

az igaz emberség a gyerekekben bontakozik ki, bizonyára ők fogják megvalósítani a jövőben a szocialista társadalom nagy emberi célkitűzéseit. A gyermeknek ez a szemlélete Dickens óta szinte általános a regényirodalomban: a társadalmi létben tapasztalt morális lazulás és torzulás ellenében a gyermek képviseli a tisztább emberséget, a természetes értelmet, az ép ösztönöket. Valójában rousseau-ista tradíció újrafogalmazásáról van szó, amely természetesen kiegészült a szocialista pedagógia várakozásával és bizalmával az alakulóban lévő emberi tudat iránt. Gabi nagy szeretettel megrajzolt figurájának is a rousseau-i módon felfogott természetesség az igazi értéke és ereje. Somogyi Tóth Sándor egy fiktív napló feldolgozása révén mutatja be ifjú hősét, a gyermek látószögéből ítéli meg a hatvanas évek magyar társadalmának helyzetét, belső folyamatait. A *Gyerektükör* szemléleti és stiláris eredményei a *Gabi*ban értek be igazán. Összegző regényt olvasunk, amely szemléleti frisseségével, ötletes nyelvi humorával is kitűnik. Eredményeit kamatoztatta az író 1973-ban megjelent ifjúsági regénye: *A gyerekek kétszer születnek* is, amely a kamaszkor válságairól és lázadásairól mondott nagy pedagógiai érzékkel előadott történetet. Somogyi Tóth Sándor mint publicista is jelen van a magyar irodalmi életben, vonzó személyességű írásai ilyenkor is a társadalomban végbemenő folyamatok morális tisztulását kívánják elősegíteni.

*Kiadások*

Gerinctörés. 1959. — Gyerektükör. 1963. — Próféta voltál, szívem. 1965. — Szerencse vagy halál. 1967. — Gabi. 1969. — A gyerekek kétszer születnek. 1973.

*Irodalom*

*Faragó Vilmos:* Tóth Sándor: Gerinctörés. Kort 1959. 947—949. — *Berkes Erzsébet:* Somogyi Tóth Sándor: Gyerektükör. Kort 1963. 1908—1909. — *Németh Tibor György:* Somogyi Tóth Sándor: Gyerektükör. ÉI 1963. 24. sz. — *Somogyi Sándor:* S. Tóth Sándor: Gyerektükör. Kr 1963. 1. sz. 59—60. — *Tóth János:* S. Tóth Sándor: Gyerektükör. ÚÍ 1963. 1. sz. 93—95. — *Erki Edit:* Felismert és fel nem ismert sikerek. ÉI 1964. 34. sz. — *Diószegi András:* Somogyi Tóth Sándor új regénye. Kr 1965. 8. sz. 47—51. és *D. A.:* Megmozdult világban. 1967. 558—572. — *Fehér Ferenc:* Somogyi Tóth Sándor: Próféta voltál, szívem. Kort 1965. 1837—1840. — *Fejér Ádám:* Somogyi Tóth Sándor. Ttáj 1965. 931—939. — *Földes Anna:* Eszmények és illúziók. Kort 1965. 764—769. — *Koczkás Sándor:* Korunk „nagy menő"-je. ÚÍ 1965. 11. sz. 111—117. — *Nagy Péter:* Somogyi Tóth Sándor. *N. P.:* Rosta. 1965. 433—435. — *Taxner Ernő:* Somogyi Tóth Sándor: Próféta voltál, szívem. Je 1965. 1057—1060. — *Illés Lajos:* Somogyi Tóth Sándor. ÚÍ 1966. 5. sz. 82—87. és *I. L.:* Kezdet és kibontakozás. 1974. 398—411. — *Fenyő István:* Somogyi Tóth Sándor: Próféta voltál, szívem. *F. I.:* Két évtized. 1968. 521—524. — *Pethő Bertalan:* Az ex-próféta tudata. Kort 1968. 1144—1149. — *Faragó Vilmos:* Csúnyácska paradicsom. ÉI 1969. 31. sz. — *E. Fehér Pál:* Gabi eszményei. Nszab 1969. okt. 15. — *Kiss Ferenc:* A szabadító játék regénye. (Gabi) Kr 1969. 10. sz. 3—7. és *K. F.:* Interferenciák. 1984. 222—229. — *Pomogáts Béla:* Egy moralista igazságai. Kort 1969. 1816—1819. és *P. B.:* Regénytükör. 1977. 239—244. — *Katona Éva:* Az Élet és Irodalom látogatóban Somogyi Tóth Sándornál. ÉI 1970. 42. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 341—348. — *Pethő Bertalan:* Történelmi töredék a gyerekkorból. Kort 1970. 826—829. — *Kovács István:* A Próféta voltál, szívem lengyelül. Alf 1971. 2. sz. 95—96. —*Gáll István:* Somogyi Tóth Sándor: A gyerekek kétszer születnek. ÉI 1973. 34. sz. — *Kiss Ferenc:* Somogyi Tóth Sándor: A gyerekek kétszer születnek. Kort 1973. 1692—1695. — *Varga Lajos Márton:* Somogyi Tóth Sándor: A gyerekek kétszer születnek. Nszava 1973. nov. 10. — *Németh László:* Olvasónapló. Somogyi Tóth Sándor: Próféta voltál, szívem. Ttáj 1974. 9. sz. 3—4.—*Zay László:* A gyerekek kétszer születnek. MNemzet 1974. júl. 21.

## FEJES ENDRE
(1923)

Fejes Endre egész életművében makacsul ragaszkodik ahhoz a megválaszolhatatlan kérdéshez, amelyet már első novelláiban feszeget: felelős-e az ember azért, ha a létfeltételek szorításában beszűkül, és lassan elveszíti emberi értékeit? Elbeszéléseiben és regényeiben azokat a konfliktushelyzeteket ábrázolja és próbálja általános érvényű példázatokká formálni, amelyeket szűkebb hazájában, „az ezerszer áldott nyolcadik kerületben" mindennaposaknak ismert meg. Munkások és kispolgárok sikertelen élete, az öncsalás és a szerepjátszás módozatai, értékek lassú pusztulása bontakoznak ki történeteiben; érték és létezés konfliktusát példázva és a szabadság lehetőségét keresve a szükségszerűségek világában.

Első írásait két kötetben gyűjtötte össze: *A hazudós*ban (1958), a *Vidám cimborák* 1966-ban jelent meg. Mindkét kötet novelláit legfontosabb regényének, a *Rozsdatemető*nek (1962) megjelenése előtt írta, de egy részük csak a regény sikere után látott napvilágot. Ezeket a korai írásokat általában az áttörést hozó könyv előkészületi munkáiként értékelte a kritika, önálló jelentőséget nem tulajdonítva nekik. Mai szemmel olvasva is nagyjából ez a benyomásunk, mégis, a két kötet jó néhány írása a tematikai és formai rokonvonások mellett önálló, érett alkotásként értékelhető.

A korai novellák egy részében érték és valóság polarizáltan, tiszta konfliktushelyzetben áll szemben egymással, más írásokban az író ugyanilyen kiindulásból árnyaltabb, realisztikusabb valóságábrázoláshoz jut el.

Az első modellt legtisztábban példázó novella, *A hazudós* stílusa Gelléri Andor Endre „tündéri realizmusára" emlékeztet. Az emberi érték — a mesélő tehetségben, az alkotó fantáziában megnyilvánuló szabadság — itt önálló világot alkot, amely, bár a valóságon túl van és törvényei nem egyeztethetők össze a realitás törvényeivel, érvényes erő, amely nem szenved vereséget. A mesemondó Hazudós szerelmét visszautasítja ugyan az álmodozást kinevető, fölényes lány, s inkább egy jómódú fiúhoz megy feleségül, mégis az ő meséivel neveli később a gyermekét. Az egész novella szövegében, a mindennapi valóságot idéző részekben is uralkodik a tündéri, meseszerű stílus, ami az érték állandó jelenlétét és érvényességét jelzi: „Mikor lehullott a hó, és a tér szélén álló parányi óvoda faépülete átváltozott mesebeli kunyhóvá, beköltöztünk a Luther utcai kis cukrászdába... Kint, az ólomszínű égből hullt a hó, fehér pajzsokat cipeltek a hátukon a villamosok, és lassan, nesztelenül gurultak az autók, vigyázva a város csendjére."

A *Vigyori*ban változik a kép: az álmok hatalma már nem érvényesül. A valóságkép árnyaltabbá válik, de kiábrándultabbá is. Az emberi érték jelen van ugyan a világban, sőt, emberség, barátság, szerelem sokkal mindennapibban valóságosak, mint *A hazudós* meseatmoszférájában — de éppen ezért sokkal kiszolgáltatottabbak is. A hétköznapok monotóniája tönkreteszi Vigyori és az esztergályoslány szép, tiszta szerelmét, s végül csak a könyörület szülte barátság marad érintetlen, ami a gyámoltalan fiút és pártfogóját, az öreg munkást összeköti.

Hasonló folyamatot ábrázol a *Kéktiszta szerelem* is, azzal a különbséggel, hogy a szerelem itt eleve súlyos konfliktushelyzetben születik: egy házasság felbomlásával. A válóper huzavonái és a gyerekért vívott értelmetlen harc elveszik a kezdetben szenvedélyes szerelem erejét, és a sorsszerűen kialakult áldatlan helyzet három jószándékú, becsületes ember életét teszi tönkre. Hiába volt szép, „kéktiszta" Preisz Feri és Mária szerelme, a kiharcolt esküvő már csak sivár, szürke házasélet nyitánya lehet. Az elbeszélés Fejes egyik legszebb műve: finom, költői realizmussal érzékelteti a három ember őrlődését, életük elromlásának lassú, végzetszerű folyamatát.

A szerelmi csalódás az alapmotívuma az *Élő Klára* és *A bűvész* című írásoknak is, de ezek hőseit már ironikus távolságtartással ábrázolja Fejes. Az *Élő Klára* esztergályoshőse azt hiszi, hogy rábeszéléssel és anyagi előnyökkel befolyásolható a szerelmi érzés. Csak a szükségszerűségek, az anyagi realitás „ésszerű" elvei szerint képes gondolkodni s értetlenül áll a szerelem „ésszerűtlen" fordulataival szemben. Érzéketlenségében meg akarja vásárolni Élő Klárát, a szép cigánylányt, s ezzel tragikus halálának okozója lesz.

*A bűvész* Valentin Oszkárja viszont éppen ellenkezőleg, szerelmi illúzió áldozatává válik. A bűvészkedő, szájharmonikázó öregúr a Hazudós poétikus alakjának karikatúrája, aki összetéveszti a valóságot szépelgő, kispolgári álmaival. Mikor kiderül, hogy bálványozott, fiatal felesége, akinek évekig udvarolt reménytelenül, kényszerből ment hozzá és megszökött a nászéjszaka előtt, csak mosolyogni tudunk tragikomikus szerencsétlenségén.

A korai novellák nagy részében az elemi emberi érzésekhez fűződő lelki szabadság, a szeretet és a képzelet voltak a legfőbb emberi értékek. Ebben a két írásban a gondolkodás két, egymással ellentétes torzulása teszi lehetetlenné, hogy ezek az értékek érvényesüljenek: a földhözragadt, önző érzéketlenség és a világtól elszakadó álmodozás. Érett műveiben Fejes azt kutatja, hogy a gondolkodás eltorzulása hogyan függ össze az emberi sors alakulásával; milyen kölcsönhatásban állnak egymással a gondolkodás és az életünket meghatározó külső események?

Mocorgó, aki egy riportszerű beszélgetésben mondja el hányatott élete történetét, az álmodó Fejes-hősökkel éppen ellentétes jellem. Kisszerű ügyeskedő, akit egyetlen rögeszme mozgat: zsibárussátrat akar nyitni a Teleki téren. De még ez sem a saját ötlete: kamaszfejjel határozta el, amikor egy sátras kereskedősegéd elszerette a kedvesét. Történelmi határhelyzetek során megy keresztül: katonaszökevény a világháborúban, véletlenül belekeveredik egy anarchisztikus, fél-bűnöző ellenállócsoportba, és részt vesz egy zsidó család megmentésében. A háború után vállalkozásokkal próbálkozik, de megbetegszik, és menyasszonyát elszereti az egyik legjobb barátja. Egy munkahelyi konfliktus miatt börtönbe kerül, ahol megtanulja a csalás mesterségét. Végre rámosolyog a szerencse, és nehezen összekuporgatott kis tőkéjéből fölállíthatja a sátrát — amit az első napon elvisz a vihar.

Mocorgó jellegzetes balek, aki mindenben a rövidebbet húzza. Ő maga így általánosítja sorsának tanulságát: „mindig mindennek a proli issza meg a levét". A világ hamar megtanítja arra, hogy kudarcaiért ne keressen magának elégtételt, mert

úgyis az ügyesebbé és az erősebbé az igazság. Már gyerekkorában elfogadja az életnek ezt a vélt törvényét, és soha nem jut eszébe, hogy megkérdőjelezze. Sorsának nyomorúságát gondolkodásának nyomorúsága tetézi. Ez teszi igazán kiszolgáltatottá.

A *Vonó Ignác* című elbeszélés szűkszavú, tárgyias krónika. Hőse egy hadirokkant OTI-altiszt, akinek gondolkodását alávetett helyzete határozza meg. Példaképe és orákuluma a főnöke, Del Medico Antal tanácsos, akinek még a beszédfordulatait is átveszi. Áhítatos figyelmének a háború után veszi hasznát, amikor megismerkedik egy volt apácával. Egy deklasszált földbirtokos szerepét játszva feleségül veszi az asszonyt, s így végre azonosulhat azzal a társadalmi közeggel, amelyet évtizedekig csodálattal bámult. Hazugságra épített élete 1956-ban omlik össze, amikor felesége rokonai vissza akarják perelni nem létező birtokait.

Ez a két hosszabb elbeszélés mind gondolatilag, mind formailag a *Rozsdatemetőt* készíti elő. Mindkét írás hosszabb történelmi periódust ível át egy-egy ember élettörténetében, s hőseiket a gondolkodás beszűkülése jellemzi. A *Rozsdatemetőt* előlegezi bennük a felelősség erkölcsi dilemmája is, amely a történelem determináló erejének és az ember döntési képességének feszültségében bontakozik ki.

Formailag a riport-jelleg és a krónikaszerű tárgyiasság utal a regényre. A riportban, a krónikában mint epikai modellben Fejes legfontosabb írói erénye érvényesül: a valóságkutató szenvedély. Ez a formai megoldás lehetővé teszi, hogy direkt ítélkezés nélkül *nyomozzon* a hősei sorsát alakító okok után, anélkül, hogy akár a mindentudó ítélkezés, akár a túlzottan megbocsátó azonosulás végleteinek hibájába esne. Az író itt még csak alakítja a saját forma-modelljét, amit a helyenként zavaróan vázlatos megformálás jelez. Főként a *Vonó Ignác* tűnik több helyen kidolgozatlannak, ott, ahol a szerző tömörségre törekedett, s a cselekmény hézagait a szűkszavú jellemzés sem tölti ki igazán.

Tudatosság, szabadság és társadalmi determináció problémájának maradandó értékű megfogalmazása a *Rozsdatemető*. Az ember kiszolgáltatottsága csak a gondolkodás által győzhető le — ez a könyv Pascaltól való mottó-idézete. De a gondolkodás hiánya nem éppen a kiszolgáltatottság következménye-e? Eljuthat-e a tudatosságig a körülmények szorításában élő ember? — veti fel a kérdést a *Rozsdatemető* írója.

A regény gyilkossággal indul. Ifjabb Hábetler János szóváltás közben megöli sógorát a rozsdatemetőben, a gyári roncstelepen. Erről a sivár életeket idéző metaforikus helyszínről indul el az írói nyomozás, amely Hábetler tettének indítékait kutatja. Megismerjük családja két nemzedékének kilátástalan, beszűkült életét az első világháborútól a hatvanas évekig. Idősebb Hábetler János, miután hazatér a frontról, családot alapít. Egy felettese segítségével szűkös fizetésű altiszti álláshoz jut, s ennek jövedelméből tartja el feleségét és négy gyermekét. Az asszony, Pék Mária, papucs alatt tartja a nehéz eszű, bután becsületes férfit, zsarnoki szeretettel uralkodik rajta és gyerekeiken. A család életét a vegetatív összetartás ösztönös elve határozza meg, ami lehetetlenné teszi, hogy bárki kilépjen a kis közösség szűk keretei közül, vagy akár csak elgondolkozzék rajta, hogy mi lehet ezeken a kereteken túl. A korszak nyomorúsága csak fokozza a gettószerű

bezárkózást. Az öreg Hábetler gondolkodását, aki orákulumként tekint feletteseire, klisékbe töri a katonai szellem, s természetes becsületességét szervilizmussá torzítja. A gyerekek ebben a légkörben nőnek fel, s hiába van bennük több szenvedély és tehetség, mint szüleikben, igazi Hábetlerekké válnak ők is. A két fiatalabb lány, Eszter és Hajnalka tehetsége elsikkad, Jani kérdező indulata destrukcióvá torzulva tehetetlen dühkitörésekben nyilvánul meg. A történelmi sorsfordulók tragikus csapásokkal érintik a családot (Jani szerelmének, a zsidó Reich Katónak elhurcolása, Jani hadifogsága, az öreg Hábetler B-listára tétele), de nem hatnak kialakult reflexeikre és belterjes gondolkodásukra.

A „nagyvilág"-gal szorosabb-lazább emberi kapcsolataik révén kerülnek érintkezésbe Hábetlerék. Életformájuk egészségtelenségét jelzi, hogy nincs olyan ember, aki tartós családi kapcsolatban tudna maradni velük. A mozgékonyabb és értékesebb udvarlókat Pék Mária elmarja lányai mellől, s a későbbi férjek sem maradnak meg a családban. Még ők is túl dinamikusak és törekvők Hábetlerékhez képest, ha torz formában nyilvánul is meg ambíciójuk. Híres István, a legidősebb lány férje törtető természetével, politikai karrierizmusával üt el a családtól, a két dzsentri-férj pedig szélesebb látókörével, tanulási ambíciójával — bár Zentay kétes egzisztencia, Szuha Miklós pedig még Hábetleréknél is passzívabb. Zentay lénye provokációt jelent Hábetlerék számára, mert erőfeszítése, amellyel társadalmi hátrányát igyekszik behozni, szembesíti őket saját tehetetlenségükkel. Ezért lesz éppen ő Jani dühének áldozata.

A regény kulcsfigurája Jani, aki érzi, hogy családjának életében valami nincs rendben, de nem tudja megfogalmazni, hogy mi a hiba, s nem tud olyan célt kitűzni magának, ami kiemelhetné lehúzó környezetéből. Lélektani csapdában vergődik, mert úgy látja: feloldhatatlan ellentmondás feszül tisztesség és érvényesülés között. Egyformán bántja őt sógorainak gátlástalansága és a Hábetlerek buta tehetetlensége. Plebejus gőggel hánytorgatja fel húgainak „flancosságát", de nem talál olyan pozitívumot, amely alternatívája lehetne az anyagiak üres hajszolásának. Ösztönösen valamilyen eszmét keres a világban — innen ered állítólagos „anarchizmusa". Ezért rokonszenvez az altisztből lett kommunista Seres Sándorral, s védi meg családja gúnyolódásától, amikor együgyű, nyelvi hibáktól hemzsegő levelét olvassák. De Seres nem lehet a számára példakép, mert butasága erősen megkérdőjelezi eszme-hitének tartalmasságát. Az ő szájában csak klisék a nagy jelszavak, túlságosan emlékeztetnek az öreg Hábetler katonás-nemzeti szólamaira. Seres példája inkább azt bizonyítja Jani számára, hogy a kisembernek még eszméje sem lehet, mert azzal is nevetségessé válik, hiába őszinte a hite.

Jani a maga módján gondolkodik, családjából egyedül ő töpreng el közös sorsukon, de töprengése csak fokozza elkeseredését. A tehetetlenségérzet váltja ki belőle a gyilkos indulatot, amikor a deklasszált Zentay a szemébe vágja, hogy abban a társadalomban sem tud érvényesülni, amelyik a kedvét keresi.

Hábetlerék tisztességes emberek, és sok értékes vonás van bennük. De ami igazán tiszteletreméltó a jellemükben — a becsületesség, az összetartás, a családszeretet —, az mind az emberi élet primitív, vitális szintjén működő érzelmi érték. Pék Mária és Hábetler olyan helyzetben alapított családot, amelyben ezek az intenzív, a jellembe

mélyen belegyökerező emóciók a létfenntartást szolgálták. Később azonban a magasabb, emberibb igények kialakulásának akadályává váltak és zárt vegetációvá formálták a családot.

A könyv megjelenése idején (1962) heves viták folytak a *Rozsdatemető* determinizmusának jellegéről. Megvádolták Fejest „biológiai determinizmussal", de volt olyan vélemény is, amely a mottó-idézet alapján az ember létbevetettségét példázó egzisztencialista regényt látott Hábetlerék történetében. A regényt pártoló kritika viszont azt igyekezett bizonyítani, hogy Fejes a marxizmussal harmonizáló, dialektikusan felfogott társadalmi determinizmussal ábrázolta hőseit. A filozófiai absztrakciónak ezen a szintjén aligha értelmezhető ez a könyv. Fejes nem a szükségszerűség és szabadság valamilyen filozófiai megfogalmazását modellálta, hanem egy élethelyzetet ábrázolt olyan művészi formában, amelynek legnagyobb erénye éppen a nyitottság. Elfogulatlanul, mégis érezhető rokonszenvvel eleveníti meg hőseinek sorsát, anélkül, hogy annak mindentudó magyarázója akarna lenni. Nem kapunk egyértelmű választ arra, hogy a család széthullása szükségszerű folyamat-e, vagy mulasztások, erkölcsi tunyaság következménye. A válaszadás az olvasó dolga. Ha Fejes „megoldotta" volna ezt a problémát, akkor a *Rozsdatemető* csak ideologikus példázat lenne, így azonban maradandó műalkotás.

A művészi siker egyik legfontosabb tényezője a kiforrott epikai forma, amelyben a szerző legjobb novelláinak eredményei értek be. Fiktív dokumentumanyagból értekező, jegyzőkönyvszerűen tárgyilagos családregényforma ez, amelyben a legnagyobb jelenetek (többnyire családi viták, veszekedések) kiemelkednek a szenvtelen regisztrálás folyamatából és drámai feszültségűvé forrósodnak. (Az egyik legjobb példa erre a zárójelenet: Jani és Zentay gyilkosságba torkolló szóváltása.) Egyszerű, hatásos motívumok ismétlődései szervezik a szöveget, amelyek a család életének monotóniáját, Hábetlerék fejlődésképtelenségét érzékeltetik. Ilyenek: az ismétlődő ünnepi étrend (rántott hal és túrós csusza keresztelőkön és esküvőkön), Pék Mária dajkaéneke, az öreg Hábetler monológjai stb. Hatásuk titka az, hogy éles kontrasztban állnak az egymást sűrűn követő, pontosan datált és tárgyilagosan regisztrált családi és történelmi események sodrásával. Az ismétlődő motívumok egy része (Hábetler és Seres frázisai, a Hábetler főnökeitől ajándékba kapott bútorok föl-föltűnése, a „jó brügecsi vörösbor") a történet kiindulópontjára utal vissza: Hábetler brügecsi származására és az altiszti környezetre, mint a család gondolkodásmódját kialakító hatásokra. A regény szövegében ezzel végig jelen van az a környezet, amely az első impulzusokat adta a hábetleri mentalitás kialakulásához.

Említettük a kritikai vitát, amely a könyvről folyt a hatvanas évek elején. Ez a polémia inkább irodalompolitikai és ideológiai jellegű volt, mint irodalomkritikai. A jelenség magyarázata az, hogy a regény az irodalmi élet konszolidálási folyamatának első szakaszában jelent meg, amikor a kritikai gyakorlatban még nem alakultak ki az új szokások és reflexek. Egy ilyen „kényes" témát boncolgató mű kiválóan alkalmas eszköz volt a különböző álláspontok megütköztetésére, a kispolgáriság problémájával és az esztétikai-ideológiai „kétfrontos harc" elveinek tisztázásával kapcsolatban. (Néhány jellegzetes cím a kritikákból: *A Port Royaltól*

*a Nagyfuvaros utcáig, A Rozsdatemető filozófiája, A Rozsdatemető és az átmeneti kor ellentmondásai*). A könyv inkább ürügye és példaanyaga volt a vitának, mint igazi tárgya. Mivel azonban a dogmatizmussal szakító, tisztán irodalmi szempontú kritika megteremtése is aktuális feladat volt, néhány valóban tárgyszerű bírálat is született a könyvről. A regény az erős kritikai visszhang mellett nagy közönségsikert és nemzetközi sikert is aratott; több nyelvre lefordították.

A regény után Fejes évekig hallgatott, csak korábban írott novelláiból adott ki egy kötetre valót. 1969-ben jelenik meg a nagy érdeklődéssel fogadott *Jó estét nyár, jó estét, szerelem*. Korábbi műveiben az író általa személyesen jól ismert világot ábrázolta: „az ezerszer áldott nyolcadik kerületet" és az onnan elszakadt, külföldre vándorolt munkások kolóniáit. Most más környezetbe is elviszi az ugyancsak innen származó tragikus sorsú hősét: a hatvanas évek gazdagodó Magyarországának csillogó köreibe, a Belváros, a nagy szállodák, a balatoni nyaralók világába.

Ez a regény is egy végzetszerű gyilkosság története, ugyanúgy, mint a *Rozsdatemető*. Egy rendkívüli utánzóképességgel megáldott munkásfiú görög diplomatának adja ki magát, és csinos lányok egész sorát csábítja el ebben a szerepben. Végül az egyiket, aki leleplezéssel fenyegeti, félelmében meggyilkolja. Szélhámosságainak indítéka nem anyagi nyereségvágy; hasznot soha nem húz kalandjaiból. A szépség vágya hajtja: azért csal, amiért a Hazudós hazudott. Úgy érzi, el van zárva a csillogó nagyvilágtól, s ezzel a színjátékkal kárpótolja magát hátrányos társadalmi helyzetéért.

A miliőrajz és a lélektani ábrázolás gyengéi mélyebb okra vezethetők vissza. A *Jó estét nyár, jó estét, szerelem*ben is a meghatározottság problémáját igyekszik megfogalmazni Fejes, csak éppen nem tisztázta, hogy mit tart determináló erőnek az ábrázolt környezetben. Nem az értelmezés szintjén mutatkozik zavar — láttuk, hogy a *Rozsdatemető*ben sincs „értelmezve" a determináló erő —, hanem az ábrázolásban. Viktor és a többnyire kispolgári környezetből származó lányok egy rejtélyes társadalmi mechanizmus áldozatai, amely eltorzítja gondolkodásukat, és kölcsönös szerepjátszásra kényszeríti őket. De erről a mechanizmusról csak pár közhelyes tárgyi elem és néhány viselkedési sztereotípia tudósítja az olvasót.

A következő regény, a *Szerelemről bolond éjszakán* (1975) az író legszemélyesebb indulattal megírt műve a *Rozsdatemető* mellett. Már pályája elején foglalkoztatta Fejest az otthont kereső, világcsavargó munkások története, amint egy 1963-as ÉS-interjúban említette. Két epizód is megjelent a regényből a *Vidám cimborák* kötetben, ezek azonban nem kerültek bele a végleges szövegbe. (*Etűd I., II.*) Egy hosszabb vállalkozás első darabja a regény, ahogyan az alcím — *Az első éjszaka* — is jelzi.

A könyv a csavargóregények modelljét követi. Egy sokat próbált Tisza Kálmán téri vagány, Zimonyi meséli egy alkalmi szerelmes éjszakán, hogyan hányódott két barátjával a II. világháború után Nyugat-Európában. Párizsba készültek a Palesztinába tartó zsidó transzportokkal. Őket azonban nem érdekli a zsidó haza álma, csak a saját szerencséjüket akarják megcsinálni. Elismert vezérük, a zseniálisan találékony és erős akaratú Rósz Gyuri irányításával a legkülönfélébb módokon próbálnak tőkéhez jutni, a sportvállalkozástól a kisebb-nagyobb fekete

üzletekig, apróbb bűncselekményektől sem riadva vissza. De a szerencse nem szegődik hozzájuk. Rengeteg szenvedés árán egy fillér nélkül jutnak el a francia határra — ahonnan egy zsidó transzporttal visszatoloncolják őket Németországba.

A történet atmoszféráját az otthontalanság élménye határozza meg. A háború utáni Európa szétesett világában kötődések nélkül kallódnak Zimonyiék. A hazájukat elhagyták, s a jövőjükről csak ködös elképzelésük van. Új otthont akarnak teremteni maguknak, de hiányzik belőlük az igazi vállalkozói elszántság. Rósz fanatizmusa, amellyel homályosan megfogalmazott célja felé tör, csak torzképe az igazi otthonkereső szenvedélynek; inkább csak a mozgás vágya, a „mást!" alaktalan ösztöne hajtja. A közeg, amelyben mozognak, ugyanolyan kaotikus, mint vágyaik és gondolataik. A hontalanok táborainak világában megszűntek a garanciák és az áttekinthető együttélési normák, s az emberi kapcsolatokat a puszta érdek határozza meg. Aki itt él, nem őrizgethet magában érzelmeket, belső értékeket, mert azok ballasztként akadályozzák az életben maradásban.

A történet főszereplője, Rósz kivételes ember, aki megkísérli a lehetetlent: úgy próbál alkalmazkodni a lágervilág kegyetlen törvényeihez, hogy közben mégis megőrizze személyiségértékeit. Intenzív érzelmek élnek benne, tele van esztétikai nosztalgiákkal és hatalmas tanulási vágy hajtja. Meg van győződve róla, hogy az igazán emberi élet elképzelhetetlen kultúra nélkül. Értékei azonban nem nyilvánulhatnak meg tetteiben, mert a létküzdelem őt is önzésre és keménységre kárhoztatja. Életvitele alig különböztethető meg a rablógyilkos Vezér Jancsiétól.

Rószék történetében a külső-belső zűrzavar elkerülhetetlenül zülleszti le az embert. Nincs olyan érték, amelyben meg lehetne kapaszkodni, mert a háború barbársága minden hitet tönkretett. Ezért közömbösek Rószék a zsidó országalapítás terve iránt, amely az egyetlen közösségteremtő erő lehetne a hontalanok számára. De a zsidótudat is csak üres rögeszme azoknak, akik elszakadtak a vallási hagyománytól. A szenvedés közös élménye nem bizonyul igazi összetartó erőnek, de ugyanilyen üresnek bizonyul az otthon ideálja is, amelyben Rószék hinni akarnak, és nem érvényes érték a kultúra sem. Rósz ambiciózus félműveltsége azt bizonyítja, hogy a műveltség is darabjaira hullott a háborúban.

Ha Fejes regényének igazi tárgya az erkölcsi indifferencia és az értékvesztés állapota lenne, akkor egy botrányos világállapot művészi megfogalmazását nyújtaná, mint Tadeusz Borowski vagy Mészöly Miklós hasonló tárgyú írásai. Ehhez azonban hiányzik a könyvből a kellő írói távolságtartás. Fejes mintha maga is belebonyolódna a történet erkölcsi dilemmáiba, s mintha ugyanaz a tehetetlen elkeseredés dolgozna benne, mint hőseiben. Ezért sok helyen elveszti uralmát a szöveg fölött, amelynek atmoszférája hol a szentimentalizmus, hol a cinizmus végleteihez közelít. Főleg Zimonyi összekötő monológjaiban érezhető ez a labilitás, de néha a epizódokat is ellaposítja az író hajlama a ponyvaszerű sarkításra. A *Szerelemről bolond éjszakán* mégis izgalmas regény, a történet sodrása erős, a jellemek markánsan körvonalazottak, s a rövid mondatos, pergő párbeszédek sokszor drámai erejűek.

Fejes későbbi műveiben nem érte el a *Rozsdatemető* színvonalát, ám eredetiségével, társadalom-leleplező hevületével a mai magyar próza egyik markáns alkotója. A *Rozsdatemető*, jóllehet valóságrajzának hitelét sokan bírálták, fontos és kezdeményező mű, hiszen írója a kor magyar társadalmának olyan mélyrétegeit ábrázolta, melyet a korábbi alkotások harmonikusnak mutattak, nem tárták fel ellentmondásait, drámai feszültségeit. Fejes Endre ehhez a világhoz, ehhez a réteghez kötődik, ennek küzdelmes életét ábrázolja új és új nézőpontból.

*Kiadások*

A hazudós. 1958. — Rozsdatemető. 1962. — Vidám cimborák. 1966. — Jó estét nyár, jó estét, szerelem. 1969. — Kéktiszta szerelem. 1971. — Szerelemről bolond éjszakán. 1975. — Gondolta a fene. 1977.

*Irodalom*

*Kelemen János:* Fejes Endre: A hazudós. Kort 1958. 7. sz. 148—149. — *Fenyő István:* Fiatal novellisták. *F. I.:* Új arcok — új utak. 1961. 170—182. — *Jovánovics Miklós:* Fejes Endre: Rozsdatemető. ÉI 1962. 51. sz. — *Bíró Ferenc:* Az emberi méltóság jegyében. Fejes Endre: Rozsdatemető. Ttáj 1963. február, 8. — *Farkas László:* Fejes Endre: Rozsdatemető. Je 1963. 283—285. — *Galsai Pongrác:* Írói ítélet az ítélettelenségről. Vil 1963. 243—247. és *G. P.:* A besurranó szerkesztő. 1976. 211—221. — *Ilia Mihály:* Tehetség próbája. Fejes Endre: Rozsdatemető. Ttáj 1963. február, 8. — *Illés László:* Fejes Endre: Rozsdatemető. Kort 1963. 297—299. és *I. L.:* Józanság és szenvedély. 1966. 468—472. — *Katona Éva:* Az Élet és Irodalom látogatóban Fejes Endrénél. ÉI 1963. 46. sz. és Látogatóban. Szerk. *Erki Edit.* 1968. 352—358. — *Komlós János:* Stílus és világnézet. Nszab 1963. márc. 24. és *K. J.:* Nyitott szemmel. 1969. 198—207. — *Kovács Sándor Iván:* Mozaikok a freskóhoz. Fejes Endre: Rozsdatemető. Ttáj 1963. február 8. — *Mátrai László:* A Porte Royaltól a Nagyfuvaros utcáig. Kort 1963. 954—955. — *Mesterházi Lajos:* Írás és olvasás. Nszab 1963. márc. 1. — *Papp Tibor:* Nehéz egyensúly. MMűhely 1963. 6. sz. 62—65. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Fejes Endre: Rozsdatemető. Vig 1963. 302—305. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 459—464. — *Simon Zoltán:* Vita egy regény körül. Alf 1963. 5. sz. 90—92. — *Szabolcsi Miklós:* Szocialista irodalom — ma. Fejes Endre: Rozsdatemető. Kr 1963. 3. sz. 3—8. — *Szakonyi Károly:* A Rozsdatemetőről. Kort 1963. 953—957. *Szabolcsi Miklós:* Válasz Szakonyi Károlynak. Kort 1963. 957—858. — *Tabák András:* A Rozsdatemető. A Könyv 1963. 3. sz. 27. — *Térfy Tamás:* Fejes Endre: Rozsdatemető. ÚÍ 1963. 249—252. — *Várady Imre:* Két jó regény és egy eltévedt Kossuth-díj. KatSzle 1963. 314—318. — *Erdős László:* Még egyszer a fogalmak értelméről. Kort 1964. 934—938. — *Gion Nándor:* A Rozsdatemető színvonala fölött. Fejes Endre: A hazudós. Hid 1964. 337—339. — *Gyurkó László:* Fejes Endre. Kr 1964. 4. sz. 40—46. és *Gy. L.:* A negyedik ember. 1964. 161—180. — *Hellenbart Gyula:* A Rozsdatemető és a társadalmi erkölcs. ÚjLátóh 1964. 349—357. — *Hermann István:* Lehet-e művészet totalitás nélkül? Fejes Endre: Rozsdatemető. ÚÍ 1964. 1120—1129. — *Térfy Tamás:* A Rozsdatemető filozófiája. Kr 1964. 4. sz. 46—50. — *Benkő László:* A Rozsdatemető stílusáról. MNyr 1965. 42—45. — *Forgács László:* A Rozsdatemető és az átmeneti kor ellentmondásai. Kr 1965. 5. sz. 3—10. és *F. L.:* A mindenséggel mérd magad. 1973. 345—366. — *Gondos Ernő:* Fejes Endre: Rozsdatemető. *G. E.:* Mű és valóság. 1965. 101—121. — *Horváth Mária:* A stílus rozsdatemetője-e a Rozsdatemető? MNyr 1965. 166—173. — *Martinkó András:* A Rozsdatemető ürügyén... MNyr 1965. 445—451. — *Simon Zoltán* A művészi stílus, avagy a stílus művészete. Fejes Endre: Rozsdatemető. Alf 1965. 6. sz. 52—54. — *Szabó György:* Megrozsdásodott stíluskritika. Kr 1965. 4. sz. 34—41. és A szocializmus irodalma. 1966. 185—201. — *Dorogi Zsigmond:* Fejes Endre: Vidám cimborák. ÚÍ 1966. 10. sz. 119—120. — *Martinkó András:* Fejes Endre: Vidám cimborák. Kr 1966. 8. sz. 55—56. — *Stenczer Ferenc:* Fejes Endre: Vidám cimborák. Alf 1966. 9. sz. 77—78. — *Fejér Ádám:* Fejes Endre. Ttáj 1967. 280—286. — *Gion Nándor:*

Türelmetlen krónikák. Fejes Endre: Vidám cimborák. ÚjSymp 1967. 20—21. sz. 27—28. — *Szántó Miklós:* Művészi közelítés a szociológus szemével. Vság 1967. 6. sz. 1—7. — *Faragó Vilmos:* Az ember a történelemben. ÉI 1968. 52. sz. — *Földes Anna:* A „hábetlerizmus" felfedezése és kritikája. *F. A.:* Húsz év — húsz regény. 1968. 318—335. — *Balassa Péter:* Fejes Endre: Jó estét nyár, jó estét, szerelem. Kr 1969. 11. sz. 36—38. — *Follinus Gábor:* Fejes Endre: Jó estét nyár, jó estét, szerelem. TársSzle 1969. 10. sz. 106. — *Juhász Béla:* Erőtlen folytatás. Jó estét nyár, jó estét, szerelem. Kr 1969. 11. sz. 39—41. — *Kabdebó Lóránt:* Olvasás közben. Fejes Endre: Jó estét nyár, jó estét, szerelem. Napj 1969. 2. sz. 10. — *Seres József:* Fejes Endre: Jó estét nyár, jó estét, szerelem. Fo 1969. 2. sz. 90—91. — *Szabó B. István:* Fejes Endre útiránya és új regénye. Jó estét nyár, jó estét, szerelem. ÚÍ 1969. 3. sz. 120—24. — *Tóth Dezső:* Riportregény az illúziók bűneiről. Nszab 1969. jan. 29. — *Vörös László:* Fejes Endre: Jó estét nyár, jó estét, szerelem. Ttáj 1969. 366—367. — *Kántor Lajos:* Az átváltás pillanata. *K. L.:* Alapozás. Bukarest 1970. 364—373. — *Vass József:* Fejes Endre: Jó estét nyár, jó estét, szerelem. Alf 1970. 1. sz. 78—80. — *Simon Zoárd:* Fejes Endre: Jó estét nyár, jó estét, szerelem. Életünk 1971. 2. sz. 192. — *Gondos Ernő:* Fejes, Berkesi és a szociológia. Kr 1972. 10. sz. 2. — *Pándi Pál:* Fejes Endre: Mocorgó. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 359—365. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Az ember tisztelete. Nszab 1973. jún. 17. és *H. R. G.:* Kritikák, esszék, tanulmányok. 1984. 148—152. — *Koroknai Zsuzsa:* Miért nem ír, aki tud? ÉI 1973. 20. sz. — *Szigethy Gábor:* A Fejes-ügy. Fejes Endre: Rozsdatemető című műve megjelenése után 10 évvel. Kr 1973. 8. sz. 23. — *Bálint Éva—Veres András:* A sikerképtelenség környezetrajza. Vság 1974. 8. sz. 58—74. és *V. A.:* Mű, érték, műérték. 1979. 255—299. — *Faragó Vilmos:* Kalandregény, katarzissal. ÉI 1975. 24. sz. — *Fenyő István:* Élet helyett tengődés. Napj 1975. 10. sz. 9. — *Kulin Ferenc:* Fejes Endre: Szerelemről bolond éjszakán. Kr 1975. 9. sz. 28—29. — *Tarján Tamás:* Fejes Endre: Szerelemről bolond éjszakán. Kort 1975. 1841—1843. — *Vörös László:* Fejes Endre: Szerelemről bolond éjszakán. Ttáj 1975. 12. sz. 78—79. — *Zappe László:* Regény — figyelmeztetőül és vitaindításra. Nszab 1975. jún. 28. — *Zappe László:* Fejes Endre, a Rozsdatemető írója. It 1976. 589—610. — *Pomogáts Béla:* Oknyomozó családregény. *P. B.:* Regénytükör 1977. 169—177. — *Gáll István:* A láttatás művészete. Fejes Endre. *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 111—113.

# GÁLL ISTVÁN
(1931—1982)

A születés és a halál időpontja között mindössze 51 év... Prózaíró számára rendkívül rövid idő. Különösen az, ha tudjuk: Gáll István első regénye 32 éves korában jelent meg, későn indult, nagyon lassan dolgozott. Tervek sokasága foglalkoztatta, sokszor hangoztatta: legalább hetven éves koráig kellene élnie regényterveinek valóra váltásához. „Prózaírónak a legnagyobb csapás, ha korán meghal. A prózaírónak hosszú életűnek kell lennie. Főleg a regényírónak... Ha ötvenéves koromig meghalok, az tragédia lesz, mert félbemaradt író maradok... Az íróasztalom tele van dossziékkal, regénytervekkel" — válaszolta Bertha Bulcsunak egy interjúban, 1973-ban.

Nem találta meg könnyen műfaját sem: eleinte verseket, majd verses elbeszélő költeményeket írt, csak jóval később regényeket és novellákat. Műveit sokszor átírta; csiszolgatta, alakítgatta történeteit, míg végleges formát talált számukra. Szerkesztői munkája mellett kritikusként is jókora feladatot vállalt magára: rendszeresen figyelemmel kísérte nemzedéktársai és az új tehetségek munkáit. Betegsége, a Bechterew-kór szintén sok idejét és energiáját rabolta el: „az egész életet kitölti" — panaszolta többször.

Tizennégy könyve jelent meg harminc év alatt: 1954-ben *Garabonciás diák* címmel az első, és halála után, a hátrahagyott műveit tartalmazó *Éjszakai csöngetés* volt az utolsó 1984-ben. E kötet *Életem, műveim* (1981—1982) című fejezete — melynek magnószalagra mondott önvallomása volt az alapja — egész pályáját összefoglalja. Szinte irodalomtörténészi pontossággal határozza meg helyét a kortárs prózában, feleleveníti élete döntő élményeit, kortársaihoz fűződő kapcsolatait, prózai eszményeit, világirodalmi példáit. Számos megnyilatkozása közül ez az egyik legfontosabb, s az utóbbi évtizedek rangos írói szociográfiái között kell számon tartanunk.

Tatabányán, a gazdag 1919-es hagyományokat őrző bányászvárosban töltötte gyermek- és ifjúkorát, a munkásmozgalom igen hamar élő valósággá vált számára. Családja révén sok meggyőződéses kommunistával került kapcsolatba, s a felszabadulást már kiforrott szocialista világnézettel, az új világba vetett hittel élte át. Lelkesen és aktívan vett részt az országépítés vidéki feladataiban, élénk politikai érdeklődése minden poszton, élete minden szakaszában megnyilvánult. Tapasztalatai, élményei egyre komorabbá váltak, több éves határőrszolgálata idején saját maga is átélte a személyi kultusz torzulásait, az új vezetők tapasztalatlanságát, vezetésre való alkalmatlanságát. A későbbi tudatos prózaíró nagy hasznát vette éber megfigyelőkészségének, a katonáktól hallott történetek, a változatos tiszti magatartások, a rendkívüli életsorsok feljegyzésének. A megélt napi események, a családban megismert vezetőtípusok bukkannak fel első írásaiban.

A népi irodalom, a „népben-nemzetben gondolkodó irodalom" alkotásai voltak meghatározó olvasmányai, s amikor írni kezdett, a realista irodalom eszménye lebegett szeme előtt. Ő is a társadalom hiteles ábrázolására törekedett, a krónikás objektivitásával kívánta bemutatni korát. Meggyőződése volt és maradt, hogy a

magyar irodalom nem mondhat le az ábrázoló, leíró epikáról, szembesülnie kell a múlttal, a századelővel, a jelennel, a sok nehéz és elintézetlen üggyel, amely a társadalomra nehezedik.

Az életmű áttekintése során pontosan kirajzolódnak legfontosabb témakörei. A tatabányai munkásmozgalmi múlt, a 19-es veteránok emlékei, a gazdasági válság nehéz évei szolgáltatták az anyagot számos novellájához és regényéhez. A háborús frontesemények, a háború után meginduló új élet kavargó, mozgalmas epizódjai jelennek meg műveinek egy részében. A legtöbbször megírt élménykör a katonaság. Aknászként szolgált a legválságosabb években a déli határszélen, a laktanyai élet, a gyakori riadók, a megtörtént tragédiák gyakran térnek vissza írásaiban. Az ötvenes évekbeli politika torzulását, az 1956 tragédiájához vezető félreértések, hibás döntések, bűnök ábrázolását tartotta legfőbb írói feladatának. Az egyén és közösség viszonya, az új embertípus kialakulása foglalkoztatta, s ezek a kérdések minden művében újra és újra megjelennek. 1956 kataklizmája, tragédiája mellett az azt követő konszolidáció zökkenőinek, nehezen gyógyuló sebeinek ábrázolása is fontos rétegét alkotja munkáinak.

Az 1945—1957 közötti évtized hiteles megörökítése mellett mindvégig erőteljesen foglalkoztatták az írói mesterség kérdései. Saját írói tevékenységét is állandó kommentárokkal kísérte, írói gondjairól számos interjúban nyilatkozott. Az irodalom szerepéről, helyéről, az új művek befogadásának élményeiről, a próza útjainak elágazásairól esszékben, kritikákban fogalmazta meg tűnődéseit. Ez a témakör is több könyvének anyagát teszi ki. Ilyen irányú érdeklődése járult hozzá a fiatal írók műveiből, novelláiból készült antológiák szerkesztéséhez is (*Naponta más*, 1969; *Fénytestű szerelmesek*, 1974; *Gondolatolvasó*, 1976).

Élményanyagát sokszor feldolgozta, egy-egy témáját előbb csak rövid novellákban, jellemrajzokban, riportszerű írásokban közelítette meg, majd kibővítette az eseménysorokat. Újabb szálakat szőtt a már egyszer megírt történetbe, régi szereplők más szerepben tűnnek fel, életük további szakaszai is előtérbe kerülnek. A helyszínek szinte minden novellájában, regényében hasonlóak, sokszor teljesen azonosak: a tatabányai bányásztelep házai, utcái, környező hegyei mellett a déli határmenti kis falvak válnak az olvasó számára ismerőssé. A szereplők többsége a Magos család tagja, Magos László, aki hol őrvezetőként, hol pártmunkásként, hol kamaszként bukkan elő az írásokban, az író vonásait viseli, szinte alteregója. Talán egyik kortárs magyar prózairónál sem fordul elő a témák, szereplők, helyszínek, problémák ilyen gyakori ismétlődése. Ez részben érdekes kísérlet, részben azonban a monotónia veszélyét is magában rejti. Minden kritikusa szóvá teszi, mennyire kötődik saját élményeihez, s mennyire fontos számára az „epikai hitel". Ő maga is érezte, hogy többször átírt sok novellája, néhány regénye előtanulmány, vázlat egy nagyobb epikai műhöz. Egy-egy történelmi helyzet, egy különös életsors többszöri megírása végül legjobban regényében, *A ménesgazdá*ban (1976) találja meg értelmét, nyeri el végső, változtathatatlan alakját.

Első regénye, a *Patkánylyuk* (1961) „szórakoztató szocialista regény": egy volt Horthy-tiszt disszidálása okán lezajló nyomozás eseményeit tárja elénk a bűnügyi regények logikája szerint. Érdekek és egyének tragikus összeütközése izgalmas

cselekményben követhető nyomon. A bonyodalmak pozitív és negatív figurák között szövődnek, a hősök nem eléggé egyénítettek. De számos jól pergő párbeszéd, pontos helyszínrajz, a kor nyomasztó hangulatának apró tények felvillantásával történő érzékeltetése jelezte Gáll István prózaíró képességeit.

A *Kétpárevezős szerelem* (1962) című kötetét az író az „elbeszélés-ciklus" műfaji megnevezéssel látta el. Ettől kezdve foglalkoztatta a ciklikus szerkesztés, a visszavisszatérő szereplők, kérdések sajátos elrendezéséből, egymásra következéséből adódó írói többlet problémája. A Magos család idős 19-es veteránjai mellett a sztrájkot szervező középnemzedék, a felszabadulás után pártmunkásként, vezetőként dolgozó bányászok, az ő 1956-ban más útra térő fiaik élete bontakozik ki a zsúfolt cselekményű, hosszú elbeszélésekből. Az ötvenes évek jellegzetes figurái: ávósok, katonatisztek, kiszolgáltatott titkárnők, 1956 után bandákba verődött huligánok kerülnek kiélezett helyzetekbe, életveszélybe a leírt történetekben. A címadó novella is túl hosszúra méretezett, s nem haladja meg a kor átlagtermését. A novellákban összesűrített, illetve olykor terjengősen előadott életanyagból a következő regény, a *Csapda* (1966) formált korszerű műalkotást.

A *Csapda* helyszíne is Tatabánya (költött néven, bár sok művében nem is ad más nevet szeretett városának). Ebben már nagyon élesen fogalmazza meg az őt foglalkoztató kérdést: milyenné váltak a vezetőnek kinevezett munkáskáderek? Tudtak-e élni a kezükbe kapott hatalommal? Jól sáfárkodtak-e a rájuk bízott feladattal? Hol, miért csúszott ki lábuk alól a talaj? Mennyiben felelősek a fentről kapott hibás döntések szolgai végrehajtásáért? Mit tehettek volna másként? Meddig fogják szenvedni hibáikat, sokszor jóvátehetetlen intézkedéseiket beosztottaik?

Sánta Ferenc *Húsz óra* című könyve egy évvel a *Csapda* megjelenése előtt váltott ki nagy visszhangot olvasók és írók között. Gáll csaknem teljesen hasonló szerkezetű munkája más környezetben működteti a *Húsz óra*ban bevált írói módszert: lineáris cselekményvezetés helyett az idősíkok váltogatásával, a nézőpontok állandó elmozdulásával követi nyomon a főhős életútját, keresi annak legfontosabb állomásait. Egy kivételes adottságú, bátor forradalmár, Bársony Imre alakja rajzolódik ki előttünk, aki köré halála után legendák fonódnak. Benne testesülnek meg a felszabadulás után vezetővé lett káderek összes jó és rossz tulajdonságai, cselekedeteinek felidézésével lepereg előttünk egy munkásváros néhány évének minden jelentős eseménye: új bánya nyitása, szerencsétlenségek, letartóztatások, heroikus küzdelmek és kisszerű bosszúállások. Az ötvenes évek korlátlan hatalmat adtak a vezetők kezébe, a regény megírásának idején már jóval demokratikusabb a város irányítása. Kurucz elvtárs, Bársony utódja más típusú vezető, a kortárs, hasonló tematikájú magyar próza talán egyik legrokonszenvesebbnek ábrázolt párttitkára.

A *Csapdá*ban felvillanó események nem mindegyikét követte elejétől végig az író, nem minden alakja került reflektorfénybe, sok szál elvarratlan maradt. Ezeket a hiányokat pótolja a *Rohanók* (1968) című kötet novellafüzére, sok ismerős főhőssel. 1942 és 1968 között játszódnak az egyes novellák, többségük cselekménye szétfeszíti a novellakereteket, bőbeszédűek, ismétléseket tartalmaznak. A kötet

érdekessége az, hogy a realista ábrázoló, leíró, krónikás hang mellett az író itt próbálkozik első ízben a groteszk, ironikus hangvétel kialakításával. A *Szegény Domi* szélsőséges figurájának megrajzolásán kívül a hangyák világában játszódó parabolisztikus *Zöldségeskert* című elbeszélés és az *Özönvíz* című rádiókomédia tanúskodik erről. A kötet legjobb darabja az *Így van ez jól* című írás, amely 1963-ban jelent meg a Kortársban, s több mint egy évtized múlva szó szerint került be *A ménesgazda* című regénybe, annak egyik fontos, jellemző fejezeteként. Ez a részlet kitűnően érzékelteti az 1949—50-es évek politikai légkörét, kafkai képtelenségeit, és „epikai hitele", hatásos megformálása révén dokumentumértékén túl írói teljesítményként is jelentős.

1968-ig született írásainak főhősei szinte kivétel nélkül bányászok, határőrök, pártmunkások, katonatisztek, elvadult fiatal galeritagok; témájuk többnyire sztrájkszervezés, frontesemények, üldöztetés, 1956-os határátlépések, a katonaélet emlékezetes riadói, határsértők utáni hajsza, éjszakába nyúló pártértekezlet. Csupa közéleti téma, a társadalmi átalakulásért folyó küzdelem eseményei, melyeket a politikai tisztázás igényével közelít meg az író. A magánéletnek alig-alig jut hely, csak futó kapcsolatok, néhány aggódó anya, az 1956-ban szembekerülő apa és fia jelennek meg a művek világában. Az emberi élet egyik központi mozgatója, az irodalom egyik leggyakrabban ábrázolt témaköre, a szerelem teljesen háttérbe szorul.

Éppen ezért meglepetésként hatott az 1970-ben megjelent *A napimádó* című regénye, amely egy idillikus szerelmi, házastársi kapcsolatot örökít meg. Élményanyagát az író feleségének élettörténete szolgáltatta. Itt is lemond a lineáris cselekményvezetésről. Egy álmatlan éjszaka keretében idézi fel az emlékeket, újszerű regénytechnikai megoldást teremtve. Juli, a jogász feleség zsidó család gyerekeként élte át a háborút. Szörnyű élményei máig kísértik. A razziák, egy pajtása halála, az éhezések emléke elegyedik az 1945 utáni hónapok nyomorával, otthontalanságával. Első férje révén bekapcsolódik a pártmunkába, az ő disszidálása után rendszeres rendőrségi zaklatásoknak van kitéve, csak keservesen sikerül diplomát szereznie. Második férje, Robi mellett harmonikus életet sikerül teremtenie; nyugodt, szép korszakukat, boldogságukat csak Juli betegsége árnyékolja be. Robi emlékei is fel-felvillannak az éjszaka folyamán. A többi Gáll-műből ismerős bányászváros világa, munkások és értelmiségiek életsorsa szolgál háttérül a férj jelenlegi helyzetéhez: ma már ő is vezető értelmiségi, s munkáján kívül Juli jelenti számára a legfőbb értéket.

A háború után felnövekvő nemzedék által átélt szinte minden fontos eseményt leltárba akar venni az író. A mű ezért zsúfolt, mozgalmas, folyton új és új információkat görgető. A szereplők mégsem mosódnak egybe, s a regény szerves műalkotássá válik, érdekes technikája és mély mondanivalója révén. Az effajta meghitt, játékos, gyöngéd kapcsolat, amely a házaspárt egymáshoz fűzi, ritkán jelenik meg a kortárs prózában. Igaz, a hétköznapok egyszerű örömeit, kis csodáit sokkal hálátlanabb írói feladat megjeleníteni, mint a viharos szenvedéseket, tragikus szakításokat. Gáll mégis vállalkozik rá. Mértéktartó, visszafogott stílusa távol tartja a kispolgári érzelgősségtől, szentimentalizmustól. A regény felemelő

erkölcsi példa a sok kiábrándult, elrontott élettársi viszonyt megformáló prózai mű között.

Néhány évig, 1970 és 1975 között csak folyóiratokban publikált Gáll István. Birkózott megírásra váró anyagával, sokszor egész fejezeteket újraírt készülő műveiből. A küzdelmes évek termése 1975-től jelent meg könyv alakban: *Az öreg* című kisregényt 1976-ban követte az *Április bolondja* címen közzétett újabb két kisregény s ugyanebben az évben jelent meg *A ménesgazda.*

A három kisregény témaköre szinte teljesen azonos az eddigi művekével: az 1945-ös forduló kiélezett helyzetei, a párt által kiemelt káderek helytállása és kudarcai, az 1951—1953 között aknászként szolgált határőrök tapasztalatai formálódnak művekké. A legjobban megformált mű *Az öreg.* A régi munkásmozgalmi harcos figurája — melyet annyiszor próbált műveiben ábrázolni — itt főhősként lép elő. Kívül került a mindennapi élet forgatagán, egy világtól elzárt szivattyútelepen dolgozik, s fiatal, ebben a rendszerben felnőtt munkatársát ismerteti meg múltjával, őt nevelgeti. A cselekmény izgalmait és feszességét egy baleset körülményei okozzák, de itt már a túlburjánzó, zsúfolt cselekménynél fontosabb a gondolati tartalom. Az író által ismert sok-sok tiszteletre méltó régi bányász, megszállott forradalmár, kommunista alakja ötvöződik az öregben, akit a társadalomért tenni vágyó, türelmetlen, mindvégig tisztességes, s a csalódásoktól megkeseredett magányos embernek ábrázol. Lélektanilag és történetileg is hitelesen.

A másik két kisregény a felszabadulás idején játszódik. Az *Április bolondja* helyszíne egy liberális, becsületes nagybirtokos kastélya, s a Rády-testvérek összecsapását örökíti meg. ...*a csillagokig* című kisregény egy visszataszító, jellemtelen nyilasvezér élettörténetét és dicstelen halálát beszéli el. Gáll István szokatlan hangon írta meg mindkettőt: groteszk, gunyoros stílusát csiszolja bennük. Ebben az időben már gyakori ez az ábrázolásmód a kortárs magyar prózában, az ő munkái azonban inkább még csak kísérletek.

Az átütő írói sikert *A ménesgazda* (1976) című regény hozta meg. Nemcsak a kritika, saját maga is ezt tartotta legérettebb, legkiforrottabb alkotásának. Egy évtizednél hosszabb ideig írta, nagy műgonddal alakítgatta, míg a végső formára talált. A személyi kultuszt megörökítő regények és novellák — Galgóczi Erzsébet, Déry Tibor, Rónay György, Örkény István, Karinthy Ferenc és mások művei között *A ménesgazda* is fontos korjelző regény. Gáll életművében a *Patkányluk* és a *Csapda* című, hasonló időben játszódó, hasonló mondanivalójú regényekkel együtt trilógiaként is felfogható, hiszen mindhárom regényben azonos korszak (1945—1951) pontos ábrázolását tűzte ki célul, a kulcsfigurák és modellhelyzetek szinte laboratóriumi, zárt körülmények között történő vizsgálatával mutatja ki e kor emberroncsoló hatását.

*A ménesgazda* cselekményének ideje mindössze pár hónap. Népgazdasági érdekből egyelőre szükség van a határmenti faluhoz közeli méntelepre, ahol a lovakkal volt horthysta tisztek törődnek, visszaszerzik az ország különböző részeibe hurcolt tenyészállatokat, s szakszerűen bánnak velük. A telep vezetésével egy cselédfiúból lett kádert, a szakképzettség nélküli, csupán pártszemináriumot végzett jószándékú fiatalembert, Busó Janit bízza meg a járási irányító hatóság. Az

élesedő osztályharc meghirdetésének idején azonban tűrhetetlenné válik a volt tisztek, a szocializmus esküdt ellenségeinek közösségét fenntartani, s bár a tisztek állandó fenyegetettségben élnek, Busó Jani mégsem hiszi el, hogy bekövetkezhet a telep felszámolása. A regény a méntelep emberei és a Jani közötti konfliktusokon kívül betekintést nyújt a falu életébe is. Busó Mátyás, Jani bátyja téeszelnök, ő is szakismeretek nélküli vezető. Mindketten függnek a helyi és a járási pártvezetéstől, s mindnyájan alá vannak rendelve egy kiismerhetetlen, egyre követhetetlenebb hatalmi politikának.

A személyi kultusz lidércnyomásos hangulatot árasztó, komor világában ütköznek össze a jól egyénített főhősök. Az író itt úgy válogatta, rangsorolta, szerkesztette anyagát, hogy a Rákosi-korszak bonyolult világának hiteles képét tudta megteremteni. Az őt állandóan izgató kérdéseket itt sűrű életanyagon, kriminél izgalmasabb cselekmény keretében sikerült felmutatnia. A régi és az új világ közötti feloldhatatlan ellentétek, a családi és közéleti feszültségek, a szakképzetlen vezetők kezébe adott hatalomból eredő visszásságok, az új társadalom építésében elkövetett, nehezen helyrehozható, máig is ható torzulások és tragikus tévedések mind helyet kaptak a regényben. Bemutatja azonban az eszmében hívő, becsületes és elkötelezett emberek belső konfliktusait, a közösségteremtés kínjait is.

Hősei hús-vér alakok. Többféle vezetői magatartást képviselő emberek — Gáll István minden írásában szerepelnek az új vezetők. Busó Jani jóhiszemű, jóindulatú, átlagos képességű káder, aki szakképzettség és kellő emberismeret híján nem tud tekintélyt szerezni beosztottai előtt, a rábízott feladattal kínlódva próbál megbirkózni, de kudarcot vall. Magánéleti kapcsolatait sem sikerül rendeznie, keveset ért a körülötte zajló eseményekből. A politikai hatalom roncsoló mechanizmusát csak halála pillanatában sejti meg: „tudta, hogy jóvátehetetlen dolog történt". Jellemét nem leírásokból, hanem tetteiből, töprengéseiből, a többi szereplőhöz való viszonyából ismerjük meg. Áldozattá válásáért nemcsak a történelmi korszak és a rendkívüli körülmények felelősek, hanem önmaga is.

Bátyja, Mátyás is az új vezetők jellemző típusa. Téeszelnökként többnyire gondolkodás nélkül együttműködik a politikával, kemény kezű, kíméletlen, célratörő, igazában szilárdan hívő ember. A korszellemhez szolgáltat adalékot szemlélete, gondolkodásmódja. „Család, gyerek, meleg vacsora. Azt hiszed, ez a mi dolgunk? Mi a párt katonái lettünk, Jani, amit csinálunk, ahhoz egész ember kell, a szívünk, a vérünk, minden moccanásunk... Nézz körül! Fáklyásmenet ez a szocializmus? Az a nyavalyát! Verekedni köll, ma, holnap, holnapután." — fejti ki öccsének többször is. Ő veszi észre azt is, hogy „rövid pórázon tartanak minket. Mi vagyunk az előtérben, az ilyen-olyan funkcik, elnökök, vezetők, de mögöttünk ott vannak *azok* — A második vonal. És azoknak messze ér a kezük. És nem kötnek semmit az orrunkra." Csaknem hasonló részletességgel ismerjük meg a párttitkárt is, akinek rokonszenves figurájával Gáll több művében találkozhattunk már. Az elkötelezett szocialista meggyőződésű hősökkel szemben álló tisztek ábrázolása is árnyalt, sokoldalú. Szakértelmük, az állatok szeretete, munkabírásuk, szervezettségük, katonás életmódjuk révén sokszor kivívják ellenfeleik (és az olvasók) rokonszenvét. Állandó bizonytalanság- és fenyegetettségérzésük jogos és indokolt,

értelmetlen halálukat tragikus veszteségnek, fölösleges áldozatnak láttatja az író. Múltjuk által meghatározott, a rendszert elfogadni nem tudó emberek, nem csupán arc nélküli, reakciós, pusztulásra ítélt tömegként ismerjük meg őket.

A regény helyszíne szinte alig tágul a falun és a méntelepen távolabbra. Többszörös összezártságban — határszél, körülkerített méntelep — élnek az emberek, s e mikrovilág mégis képes érzékeltetni a tágabb külvilágban zajló eseményeket is. Az alakok ábrázolása, az áttekinthető szerkezet, a lineáris cselekményvezetés, tömör leírások, mozgalmas háttérrajzok, a történelmi hitel és a mának szóló indulat legjobb realista regényeink közé emeli *A ménesgazdát*. A szociográfiák, visszaemlékezések mellett az első regények között volt, amelyek az ötvenes évek hazug, manipulált légkörét mutatták be, a jobb és igazságosabb rendbe vetett hittel történt, nehezen jóvátehető visszaélést ábrázolták. A regény megjelenése óta, a hetvenes években elszaporodó, hasonló tematikájú művek ismeretében sem csökkentek érdemei, úttörő szerepe a közelmúlt történelmének oknyomozó feltárásában elévülhetetlen. 1977-ben Kovács András sikeres filmet készített belőle. Hamarosan második kiadása is megjelent. A kritika is nagy elismeréssel fogadta, s felfokozott érdeklődéssel várta Gáll István további műveit.

Néhány év múlva, 1980-ban jelent meg a *Vaskor* című novellafüzér. Gáll István állandó törekvése volt olyan novellaciklus szerkesztése, amely egy gondolati szálra fűzve elemez hasonló helyzeteket és konfliktusokat. *A ménesgazdá*ban is ábrázolt roncsoló politikai mechanizmus vizsgálata fűzi össze e novellákat. A szocializmus vaskorában, az ötvenes években játszódik valamennyi. Tárgykörük a határőrök, az aknászok élete. Ezt a tárgykört Gáll Istvánnál senki sem ismeri jobban, senki sem ábrázolta pontosabban, hitelesebben. Kimeríthetetlen forrásként élt benne e zárt világban szerzett élményanyaga: a rideg laktanyai körülmények, a veszélyes határmenti szolgálat órái, az ország minden részéből összetoborzott katonatársak otthoni emlékei, a közösen átélt — sokszor tragikus — kalandok, hadműveletek. Ezek megjelenítésén túl azonban mindig érzékeltetni tudja a külső világ, az ország helyzetét is, a politikai perek hangulatát, a napi anyagi gondokat, a politikai változásokat. Két ciklusba rendeződnek a novellák, kifejező című mindkettő: *Aknákon, Kalendárium.*

Az *Aknákon* című ciklus sok jó novellája közül a megrendítő *Végtisztesség* emelkedik ki. Egy özvegyasszony fiát hadgyakorlaton baleset éri, meghal. Az előírás tiltja, bajtársai mégis hazaviszik a holttestet falujába. Ezt a történetet a megformálás puritánsága, drámai tömörsége a legjobb kortárs magyar novellák közé emeli. A többi elbeszélés is a végsőkig lecsiszolt, egyetlen fölösleges kifejezést nem tartalmazó műalkotás. A tárgyilagos, szenvtelen krónikás hang kiáltó ellentétben áll a leírt megalázó, tragikus eseményekkel, az „ez is megtörténhetett' felrázó tanulságaival. A krónikás jelleget a *Kalendárium* című ciklus tovább fokozza. Az alcímek itt a hónapok nevei, s minden hónap mellett a hozzájuk kapcsolódó népi bölcsességek, valamint az egy-egy hónapra rendelt mezőgazdasági teendők olvashatók. Ezután következnek Magos István őrvezető — alias Gáll István — szűkszavú naplófeljegyzései az 1953-as esztendőről. Érdekes közéleti krónika ez. Például: „Dúl a koreai háború ... Meghalt Sztálin ... Kivégezték

Amerikában a Rosenberg házaspárt ... Megszűnt a kitelepítés, az internálás, a kuláklista ... 6:3-ra vertük az angolokat." De ez csak vékonyka szál, amely lazán összefűzi az egyes hónapok címe alatt olvasható novellákat. A naplófeljegyzések közé ékelt elbeszélések többsége a határmenti laktanyaélet hétköznapjait idézi fel. Éjszakai riadók izgalmait, felrobbanó aknák okozta tragédiákat, falusi talponállókban elhangzott beszélgetéseket elevenítenek fel, félresikerült nőügyeket írnak le, tisztek bosszújáról, zsarnokságáról mondanak el egy-egy jellemző esetet.

Csak a tények beszélnek, s úgy vádolják a kort, hogy egyetlen kommentár sem hangzik el a novellákban. Sokat küzdött az író, míg ezt a stílust, szemléletet, formát kialakította. Célkitűzéséhez híven bebizonyította: nemcsak a realista regény, hanem a művészileg megformált realista novellák is korszerűek, ha nehezen értelmezhető világunk megismeréséhez, megfejtéséhez, önismeretünkhöz adnak segítséget.

A *Vaskor* utolsó három írása önéletrajzi jellegű: az író szülőföldjéről, családjáról, ifjúságáról, munkájáról vall bennük.

A *Vaskor* novellafüzérének kortárs irodalmunk kiemelkedő művei között van a helye. Dokumentumértéke, kivételes gonddal kimunkált szerkezete, jellegzetes arcképei *A ménesgazdával* egyenrangú alkotássá teszik, s a közelmúltunk hiteles ábrázolását vállaló realista próza maradandó novelláskötetéként kell számon tartanunk.

Az érvényes, időálló művek teremtésének folyamata egész életében foglalkoztatta Gáll Istvánt. Olvasóként, alkotóként, folyóiratszerkesztőként egyaránt tapasztalnia kellett a prózában végbemenő változásokat, új törekvéseket. Szívesen vállalkozott a modern prózáról folytatott eszmecserékre, sok interjúban boncolgatta nemzedéktársai és az utánuk következő fiatal írók műveinek alapkérdéseit. Csaknem negyedszázadon át rendszeresen írt kritikákat a legfrissebb prózai kötetekről. Az előtte járó írók hozzá közel álló regényeiről hosszabb—rövidebb esszék sora került ki tolla alól. Új írókat mutatott be mini-portrék, műelemzések formájában.

1981-ben *Hullámlovas* címen egybegyűjtötte kritikai termésének jelentős részét. A kötet jól tükrözi Gáll István írói eszményeit, ízlését, érdeklődési köreit. Lengyel József, Déry Tibor, Örkény István, Mándy Iván, Mészöly Miklós, Szeberényi Lehel, Vészi Endre, Karinthy Ferenc egy-egy művének találó elemzése után nemzedéktársainak alkotásait hozza közel az olvasóhoz. Érzékeny, elmélyült kritikus. Saját gondjaival való bíbelődése közben nyitottan fogadja más írók törekvéseit, művekben megtestesülő célkitűzéseit. Többféle közelítési módot vegyít kritikai-esszéírói módszerében: tárgyilagos leírások váltakoznak személyes vallomásokkal, a hiányok panaszlását a pompás részletek kiemelése követi. Sokat tett a modern magyar próza elismertetéséért, erényeinek tudatosításáért. *Új nemzedékek* címen közölt seregszemléi értékfelfedező képességét, nyitottságát bizonyítják. Kormos István a fiatal kezdő költők pályáját egyengette nagy szeretettel, Gáll István az ifjú prózaírók számára nyújtott „idősebb testvéri" segítséget. Nagy várakozással és elismeréssel biztatta Nádas Pétert és másokat a gyerekfejjel átélt ötvenes évekbeli élményeik megörökítésére, Császár Istvánt, Simonffy Andrást,

Hajnóczy Pétert a társadalomba beilleszkedni nehezen tudó hősök lélekrajzának elmélyítésére, új területek meghódítására. A legtöbb szellemi izgalmat Esterházy Péter művei jelentették számára, ezt az olvasói élményét rögzíti nevezetes *Péter, küzdjünk meg?* című esszéje. Ebben a *Termelési regény (kissregény)* mellett számos új prózaíró munkáját is elemzi, s az új epika befogadásának, értelmezésének izgalmas szellemi élményét nyújtja. Távol áll ugyan tőle az ironikus kívülállás, a groteszk világlátás, de az új írók igazságait, erjesztő hatását készséggel elismeri. „Nem véletlen — írja —, hogy az alanyiság vallomást megkönnyítő formáját is személyességük megsokszorozásával, történetük ködösítésével és mitizálásával, elidegenítő keretregénnyel, ironizálással, stiláris játékossággal vagy alteregóik elszemélytelenítésével mindent eltávolítottak önmaguktól, annyira fájdalmas az önvallomás."

Az esszé felidézi Gáll Istvánnak a Mozgó Világ című, a fiatal tehetségeket felkaroló fórumért folytatott küzdelmeit is. A *Hullámlovas* című kötet másik fontos írása a Varga Lajos Mártonnal folytatott eszmecsere *Az irodalom válságáról*. A beszélgetés alapjául *Jegyzetek a mai prózáról* című tanulmánya szolgált (ez bővült tovább, s van jelen a kötetben *Péter, küzdjünk meg?* címen). Valóságos programtanulmány ez Gáll írói módszereiről és az új nemzedékek prózájának befogadásáról, önreflexió és helyzetjelentés egyszerre.

1982-ben újabb két kötete jelent meg: az egyik, a *Kalendárium*, válogatás az előző novellagyűjtemények anyagából: hagyományos témaköreit, élményeit, kedves hőseit mutatja be.

A *Karcolgatunk* a régebbi írásokból a kissé groteszk hangvételűeket, a szatírákat, karikatúrákat gyűjti össze, s újabb alkotásai közül azokat, amelyekben új hanggal, új módszerekkel kísérletezik. A kötetből kiderül, hogy a groteszk, ironikus megközelítés, a szabálytalan műfajok sem idegenek Gáll Istvántól. Nemcsak a krónikás leírásokat csiszolta egyénivé, hanem új stílust is tud teremteni, s ki tud lépni megszokott témaköreiből is. Eddigi műveiben kívül állt a történeteken, bemutatta hőseit, ő maga nem jelent meg közvetlenül. E kötetben nagyon sok az egyes szám első személyben fogalmazott írás, a személyes részvételt, a beleszólást erősítő mozzanat.

Új műfajjal kísérletezik: a történeti látomással *(Saulus-Paulus)*, fantasztikus-szatirikus novellát ír egy önimádó, kiskirályoskodó közéleti személyiségről, sok találó vonással, ötletet ötletre halmozva teszi őt már-már kegyetlen kíméletlenséggel nevetségessé *(Kaff-ka)*. Joggal jellemezte ezt az írást nem egy kritikusa „egy nagy szatíra lehetősége"-ként. A kétféle alkotói énnel viaskodik *Bal-fauszt* című írásában, a jelen kisszerű hétköznapjait regisztrálja *A Nagy Kaland*. Megannyi kísérlet, különböző hangnemek vegyítésének próbálgatása a *Karcolgatunk*. Arra a fazekasműhelybeli polcra emlékeztet, ahol az alkotó kéz nyomát a kész műveknél jobban látni engedő, nem végleges formájú, kiégetetlen tárgyak sorakoznak. Sok az izgalmas lehetőség, sok az új forma, ismerősek, szépek a vonalak — de még nem jutottak el a végső tökély, a befejezettség állapotába.

Hogy miként folytatódtak volna ezek a kísérletek, mivé formálódtak volna — nem tudhatjuk már meg, az író pályája éppen újabb alkotói korszaka kibontakozásának kezdetén szakadt meg véglegesen.

Halála után, 1984-ben jelent meg az *Éjszakai csengetés* című kötete, anyagát Csontos Sándor és Módos Péter gyűjtötték össze hátrahagyott kéziratairól. Folyóiratokban már megjelentek mellett ismeretlen novellák, néhány katonatörténet és az írói lélek rejtelmein élcelődő *A szörnyike* mellett itt is az ötvenes évek máig ható rossz emlékei törnek fel *(Éjszakai csengetés)*. Ismert novelláiból építette föl a *Hárman* című tévéjátékot, *A pillangós csempe* című jelenet a maszekolás körül szikráztatja fel egy munkásszálló lakóinak indulatát. Fantasztikus rádiókomédiája *(Le a fáról)* és a hangok zűrzavarában élő ember kínjait megörökítő hangkomédia *(Trutymó)* mellett *Ákelkur?* című rádiójátéka érdemel figyelmet. Az öregedő rádiódramaturg új életet akar kezdeni, de ez nem sikerül — számtalanszor megírt téma, sok műfajban maradandó alkotásokat termő probléma ez. S bár tömör, jól megformált, fordulatos Gáll rádiójátéka, nem nyújt többet a kortárs irodalomból már jól ismert alkotásoknál.

A kötet legerősebb és legizgalmasabb írása az *Életem, műveim* című önvallomás, pályakép. Valamennyi önéletrajzi emlékezése közül ez a mű foglalja össze a legjobban életútját, s a háború után eszmélő alkotó értelmiség egy rétegének sorsát.

*Kiadások*

Garabonciás diák. Pécs, 1954. — Patkánylyuk. 1961. — Kétpárevezős szerelem. 1962. — Csapda. 1966. — Rohanók. 1968. — A napimádó. 1970. — Az öreg. 1975. — Április bolondja. 1976. — A ménesgazda. 1976. — Vaskor. 1980. — Hullámlovas. 1981. — Karcolgatunk. 1972. — Kalendárium. 1982. — Éjszakai csengetés. Sajtó alá rend. Módos Péter. 1984.

*Irodalom*

*Vajda Miklós:* Gáll István: Garabonciás diák. ÚI 1954. 35. sz. — *Bokor László:* A közéleti hős nyomában. Gáll István: Kétpárevezős szerelem. Patkánylyuk. ÉI 1962. 19. sz. — *Kardos Pál:* Gáll István: Patkánylyuk. ÚÍ 1962. 403—405. — *Szederkényi Ervin:* Gáll István: Kétpárevezős szerelem. Je 1962. 554—557. — *Gondos Ernő:* Napirenden: a modernizmus. Kort 1963. 313—316. — *Erki Edit:* Gáll István: Csapda. TársSzle 1967. 6. sz. 114. — *Faragó Vilmos:* Gáll István. ÉI 1967. 14. sz. — *Faragó Vilmos:* Politika, erkölcs, irodalom. Gáll István: Csapda. ÉI1967. 6. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 104—106. — *Juhász Mária:* Gáll István: Csapda. Kort 1967. 660—662. — *Ilia Mihály:* Gáll István Rohanók. Kort 1968. 2008—2009. — *Vasy Géza:* Gáll István: Rohanók. TársSzle 1968. 10. sz. 113. — *Faragó Vilmos:* Várakozó Magyarország. Gáll István: A napimádó. Éi 1970. 16. sz. — *Kenyeres Zoltán:* Gáll István: A napimádó. Kr 1970. 7. sz. 49—50. — *Szabó B. István:* „. . . mert ő az én történelmem." ÚÍ 1970. 8. sz. 123—125. — *Sükösd Mihály:* Fiatal novellisták. *S. M.:* Küzdelem az epikával. 1972. 274—279. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Gáll Istvánnal. Je 1973. 873—855. és *B. B.:* Délutáni beszélgetések. 1978. 221—247. — *Bányai Gábor:* Műhelybeszélgetés Gáll Istvánnal. Nszab 1974. febr. 3. — *Erki Edit:* Munkásirodalom? Beszélgetés Gáll Istvánnal. Kr 1975. 9. sz. 18—19. — *Funk Miklós:* Csendes szigorúsággal. Gáll István: Az öreg. ÚÍ 1975. 9. sz. 115—116. — *Funk Miklós:* Jegyzetek egy nagy szatíra lehetőségeiről. Je 1975. 1108—1110. — *Mátyás István:* Gáll István: Az öreg. Kr 1975. 5. sz. 28. — *Vámos Miklós:* Egy konok köműves. . . ÚjFo 1975. 2. sz. 107—109. — *Bárdos Pál:* Gáll István: A ménesgazda. Nszab 1976. okt. 30. — *Bécsy Ágnes:* Gáll István: A ménesgazda. ÚjTük 1976. 47. sz. — *Czére Béla:* Gáll István: Az öreg. Fo 1976. 1. sz. 86—87. — *Domokos Mátyás:* A pályatárs szemével. Válaszol Gáll István. Kort 1976. 1650—1655. és *D. M.:* A pályatárs szemével. 1982. 102—115. — *Faragó Vilmos:* Gáll István: A ménesgazda. ÉI 1976. 48. sz. és *F. V.:* Mi újság? 1979. 122—125. — *Fenákel Judit:* Beszélgetés Gáll Istvánnal. Ktáros 1976. 485—486. — *Mátyás Győző:* Gáll István: Az öreg. Kort 1976. 484—485. —

*Monostori Imre:* Gáll István: Április bolondja. ÚjFo 1976. 3. sz. 97—101. — *Pomogáts Béla:* Gáll István: Április bolondja. MH 1976. szept. 5. — *Rónay László:* Gáll István: A ménesgazda. Nszava 1976. nov 13. — *Béládi Miklós:* Realizmus redivivus. ÚÍ 1977. 6. sz. 102—106. és *B. M.:* Válaszutak. 1983.334—343. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Gáll István: A ménesgazda. Kr 1977. 2. sz. 20—21 — *Erdődy Edit:* Gáll István: A ménesgazda. Je 1978. 241—244. — *Gyertyán Ervin:* Mítoszok és ellenmítoszok. Gondolatok A ménesgazda filmváltozatáról. Nszab 1978. okt. 15. — *Havas Ervin:* Az író politikus is. Beszélgetés Gáll Istvánnal. Nszab 1978.jan. 8. — *Kovács András:* Gáll István alakjai. FilmSzínhM 1978. 13. sz. — *Sőtér István:* A ménes és gazdái. ÚÍ 1978. 9. sz. 102—103. és *S. I.:* Gyűrűk. 1980. 526—530. — *Szász Imre:* Gáll István: Az öreg. Rohanók. *Sz. I.:* Háló nélkül. 1978. 29—32., 194—203. — *Bata Imre:* Gáll István két regénye. Nszab 1980. júl. 1. — *Béládi Miklós:* Gáll István: Vaskor. Je 1980. 960—963. és *B. M.:* Válaszutak. 1983. 343—347. — *Berkes Erzsébet:* Jegyzetek Gáll Istvánról. ÚjFo 1980. 2. sz. 48—52. — *Brogyáni Judit:* A vaskor — és ami utána történik. Műhely 1980. 4. sz. 3—8. — *Kádár Péter:* A ménesgazda után. Interjú Gáll Istvánnal. ÚjFo 1980. 2. sz. 28—36. — *Nádor Tamás:* Nemzedékek. Interjú Gáll Istvánnal. *N. T.:* 33 × 10. 1980. 144—161. — *Tüskés Tibor:* Gáll István: Kétpárevezős szerelem. *T. T.:* Mérték és mű. 1980. 293—297. — *E. Fehér Pál:* A kiváló olvasó. Nszab 1981. okt. 4. — *Fenyő István:* A múlt végleges lezárásáért. ÚÍ 1981. 1. sz.111—113. — *Baróti Géza:* Gáll István: Kalendárium. MNemzet 1983. jan. 16. — *Császár István:* Gáll István: Kalendárium. ÚjTük 1983. 9. sz. — *Horpácsi Sándor:* Gáll István: Karcolgatunk. Alf 1983.1. sz. 76—78. — *Nagy Imre:* Gáll István: Kalendárium. Je 1983. 821—824. — *Olasz Sándor:* Gáll István: Karcolgatunk. Kort 1983. 1162—1163. — *Seres József:* Gáll István: Kalendárium. Nszava 1983. márc. 19. — *Simon Zoltán:* Gáll István: Kalendárium. Alf 1983. 8. sz. 74—76.

## SZAKONYI KÁROLY
(1931)

„Nem előleget »osztogatok«, hanem megírt, jó novellákat nyugtázok készséggel, mikor Szakonyi Károlyról írok... Szakonyi pályájáról jóslásokba bocsátkozni éppoly olcsó és [bebizonyíthatóan] felelőtlen dolog volna, mint a jóakarat köntösébe álcázott biztatgató vállveregetés. Azt tartom jónak, amit eddig megírt, és azt üdvözlöm" — írta Lengyel József 1961-ben. Bármennyire elutasította is a jóslást e megfogalmazás, Lengyel szavai mégis prófétikussá lettek, telibe találtak, hiszen az Új Írásban s másutt feltűnést keltő írások (*A fogoly; Idegen házban* stb.) valóban az akkori fiatal írónemzedék egyik legtehetségesebbjének pályaívét előlegezték.

Nem töretlen s még kevésbé egyenletes szintű ez az írói pálya; a 60-as évek második felétől mintha érzékelhető lenne egyfajta rutin és elbizonytalanodás, tétova keresés is a novellista Szakonyinál. Drámái viszont — olykor szinte belső vitában a novellák némely tünetével — mintha más, pozitívabb, bár szintén nem egyenes vonalú fejlődéstendenciát vallanának. Szakonyi eddigi munkássága fontos szál a 60-as évek során újraerősödő realista irodalmi törekvésekben. A szocialista életforma, erkölcs ellentmondásos lehetőségei, a mai emberi magatartás és személyiség belső dilemmái érdeklik elsősorban, s ezt a „témakört" és ars poeticát erősen lírai—érzelmi (bár korántsem ösztönös) hangoltságú stiláris-művészi módszer realizálja — így lehetne összefoglalni egyetlen, leegyszerűsítő mondatban Szakonyi 60-as évekbeli teljesítményének jellemzését.

Első kötetének címadó novellája (*Középütt vannak a felhők*, 1961) óta jellemző vonása Szakonyi prózájának az önéletrajzi ihletettség, a gyermek- és katonakorbeli, valamint a korán átélt háborús élmények erős jelenléte. Az *Ezüsthasú halak* című írásban a háborús emlékek hatása alatt a felnőtté váló, éretté-felelőssé emberesedő főhős szinte az egész e tájt induló prózaíró nemzedék önvallomását is megfogalmazza. A *Rövid utazás* pedig maradandó érvénnyel idézi a faluból eljött s oda visszalátogató férfi, az elszakadási indulatok és a visszahúzó nosztalgia, az életformaváltás érzelmi konfliktusai között vívódó fiatal értelmiségi vallomását. Az emberi életsorsok s főleg az elromló, devalválódó sorsok iránti éles-érzékeny írói figyelem, az emberi értékpusztulást kiváltó körülmények realista kritikája, az értékpusztulás kiváltotta szomorú-szép fájdalom kerül a Szakonyi-írások tengelyébe. A „negatív" ívelésű cselekmény többnyire „pozitív" világképet, szocialista erkölcsiséget tükröz, még „pozitív hős" híján is. Az *Idegen házban* című novella például a munkás életformáját és közösségi-baráti kötöttségeit a pénzhajhász, „fogyasztói" életvitel érdekében feladó, kispolgáriasodó fiatalembert rajzolja meg. Fejes Endre, Moldova György 60-as évek eleji írásaival van közeli rokonságban a pályakezdő Szakonyi szemlélete, de egy, az övékéhez képest kevésbé romantikus világkép jellemzi őt. A „különleges", a „perifériku" élethelyzetekből kibontakozó egyértelmű erkölcsi üzenet fűti át például a *Túl a városon* című elbeszélést. Az artista mély lírai sorsrajza és önkritikus vallomása az emberi folytonosság- és értéktudat megkapóan szép tudatosítása: „Az ember nem tagadhatja meg soha önmagát. Csak belesodródik valamibe. Hosszabb vagy rövidebb időre. Az, aki régen volt, mindig

ott él benne, elnyomva, megalázva... De vannnak olyan éjszakák, amikor halkan beszélgetni kezd vele, csak meg kell hallgatni."

Az első kötet e kulcsnovellájáról kapta címét a második könyv *(Túl a városon, 1964)*: ez utóbbi legjobb írásai amazzal tartanak szerves rokonságot. Az *Emberi üdvözlet* kiemelkedő szépségét, már annak idején is méltatott, de egy évtized múltán sem elhalványult fényét az emberi lélek torzulásában is kifejeződő „társadalmiság" világnézetileg, pszichológiailag és művészileg egyaránt hiteles ábrázolása adja. Az 50-es évek első felének katonaéletére — a politikai feszültségekből következően is — jellemző rossz légkör, az emberi önzés és érdektelenség, az embertelenséget szituáló környezeti okok teszik realista módon „érthetővé", motiválttá Botos honvéd kórossá növő kisebbrendűségi érzését. S ekként az írói nézőpont nemcsak egy pszichodrámát alkot, nem is csupán a sikertelenség és magány kegyetlen hatalmaskodásba fordulásának kompenzációs lélektani és társadalmi tipikumát emeli művészivé, de egyúttal felelősségre és önismeretre szorítóan kényszeríti az olvasót is katarzisra. Míg Szakonyi számos korábbi novelláját némi anekdotisztikus kihegyezettség vagy érzelmes ellágyulás terheli, addig a 60-as évek első felének legjobb írásait olyan szűkszavú líraiság, sejtetéssel és kontúrokkal övezett drámai atmoszferikusság jellemzi, amely már vitathatatlanul egyénivé formálta az író arculatát.

Ez az itt kiérlelt, modell-érvényű novellatípus azonban olyan egyensúlyi állapotot jelöl, amely nemcsak „már", hanem „még"-ponton is van, nemcsak fejlődési eredmény, hanem viszonyítási alap is a későbbiekhez. Kétségtelen ugyanis, hogy Szakonyi erősen etikus érzékenységű, lírai atmoszférájú novellamódszere már a második, de főleg a harmadik kötetben vitatható jelenségektől is terhelődik. Megbomlik a legjobb írásokat jellemző belső feszesség, a líraiság lírizálásba, az atmoszféra-érzékenység szétoldódó hangulatiságba, az erkölcsi igényesség olykor moralizálásba vált. A *Túl a városon* című kötet *Vallomások novellában*-ciklusa, de főleg *Két története* már ezt bizonyítja: a *Férfiak* (1965) és a *Porcelán baba* (1967) című kötet írásainak jelentős része még inkább.

Sokszor persze nehéz határozottan szétválasztani és minősíteni a különböző jelenségeket, hiszen gyakran éppen az érték és újdonság fordul visszájára: az az írói nóvum, ami a humánus-erkölcsi értékeknek az ötvenes évek irodalmához képest oly időszerű, érzelemteli megújulásában jelentkezik, de amely az érzelem és hangulat, a lelkiség és rezdülés egyoldalúvá válásával, sajnos, könnyen veszíthet is emberi markánsságából, realizmusából. Az *Akvárium*, a *Keress a napban*, *A szíjjártó*, a *Lent Rómában*, a *Cirkusz*, *A halsütő* nemcsak érzelmessége, de némi elvont moralizálása, didaktikus vagy sejtelmes, de egyként hiányos társadalmi-művészi motiváltságú üzenete miatt erőtelen írás. Míg a jó írásokban *(Még négyen jöttek*, *Ködben a tavon* stb.) a finom lélekrajz a kor társadalmi konfliktusainak lényegét képes láttatni s ez jellemzi a legjobb Szakonyi-drámákat is, addig a vitathatóbbakban mintegy önállósul az érzelem s ezzel esztétikai funkciója is megbillen. A kortárs kritikus Szakonyiért drukkoló aggódása mondatta B. Nagy Lászlóval a későbbi írások által még jobban igazolt bírálatot a második kötetről: „összhatása nyugtalanító. Szakonyi írói eszközei sokat finomodtak, de írói világa

nemcsak bensőségesebbé, árnyaltabbá — szűkösebbé is vált: az *Emberi üdvözlet* átütő erejét a kötet egyetlen darabja sem éri el." S ez fogalmaztatta meg az igényt is: Szakonyi „novella-művészete a mögöttes jelentésben is föltétlenül gazdagodnék, általánosabb érvényűvé válnék, ha a közvetlen ábrázolás határait a témától függően tágabbra szabná."

Az emberi értékpusztulást, kitaszítottságot, a „devalválódást" egyre inkább szomorú áhitat és részvétteli sejtelmesség kíséri, elég csak összevetni a szinte azonos témájú, első és harmadik kötetbeli novellákat (a *Rövid utazás*t és *A szíjjártó*t; a *Túl a városon*t és *A cirkusz*t). Nem pusztán írástechnikai, stiláris megtorpanásról van szó: a 60-as évek dereka, második fele már „bonyolultabb" valóságot kínált írói élményül: ehhez a korábbi — mégoly kiérlelt, hiteles — módszer kevésnek bizonyult. Azt mondhatjuk: módosította, „eltérítette" a lélektani realista kisnovella korábbi harmonikus arculatát.

A *Porcelán baba* (1967) és a *Francia tanya* (1969) című kötetek tematikailag nem hoztak lényegesen újat, tovább érvényesül itt is az eddig jellemzett értékek pozitív és negatív oldala. A *Porcelán baba* váratlanul kiugró szépségű írás: Móricz balladás-drámai hangvételének, Kosztolányi hangulat- és szimbólum-novellisztikájának stilushagyományait egyaránt ötvözi ez a fájdalmas szépségű, szívszorító tragikumú emberiség-elégia. Ugyancsak jó érzékkel választott címadó írást az 1969-es kötethez: a korábbi nagy katonanovellák színtjét elérő írás ismét egy, az 50-es évek első felében elromló emberi sorsot idéz. A kornak — minden tragikus torzulással együtt is — alapvetően az emberi értékek össztársadalmi „realizálását" kezdeményező szocialista tendenciája, illetve a novellahős erkölcsi választás értékű — a hazaszeretet és közösségi cselekvésvágy motiválta — háború utáni visszatérése képezi az írás szemléleti-tárgyi keretét; ez adja a megalázottság és a kisemberi elesettség iránti részvét humánus pátoszát.

A két kötet írásainak számszerű többsége azonban erőtlenebb. Túlbeszéltté válik az egyébként bensőséges *Céllövölde*, mely a Szakonyinál oly gyakori cirkusz- és művésztémát variálja; sejtelmesen, szimbolikusan lebegővé a *Föld alatti üregek*, sőt már-már az érzelgősség határára is eljut Szakonyi (*Tél, Átkelés a tavon, A napban egy sirály, Antroposz* stb.). A kispolgári hazugságok, az álságok elleni lázadás a társadalmi-emberi „alulmotiváltság" miatt kiüresedővé, túlstilizálttá fakul. Így az érett, a szocialista világképű, korszerű realista Szakonyi-művek kapcsán — bármennyire fájdalmasnak, de — lényegileg jogosnak bizonyultak a 60-as évek második felében és végén elhangzott — például Szabolcsi Miklóstól megfogalmazott — erősebb kritikai bírálatok.

Nem hozott lényeges változást e tekintetben a 70-es évek eleje sem, de a dráma, a színpad iránt mind intenzívebben érdeklődő Szakonyi mintha maga is egyre inkább érezné a tartalmi-írói megújulás szükségességét. S azt is, hogy a megújulás útja nem a társadalmi konfliktusok még következetesebb érzelmi „kioldása", hanem ellenkezőleg, a konfliktusok új dimenzióinak megnyitása, a mai valóság novellába vagy drámába kívánkozó ellentmondásainak élesebb fényű átvilágítása. Ez utóbbi ihlette már Szakonyi legelső darabját s azóta majd mindegyiket; ez a világkép teszi,

hogy a — persze nem mindig egyforma színvonalú — drámák olykor burkolt, máskor nyílt vitát (s nemcsak érintkezési felületet) teremtenek a novellákkal.

A hetvenes évek első felében a korábbiakhoz képest jóval kevesebb új novellával jelentkezett Szakonyi Károly. Rövidebb — miként Faragó Vilmos nevezi őket — „vasárnapi tárcanovellái" többnyire köznapi, megrendítő emberi pillanatokat örökítenek meg érzékeny humanizmus és harmonikus forma jegyében. Öröm és fájdalom, tisztesség és csalárdság, kitartó munka és a bensőséges családi otthon vágya — e témák, érzések, élmények a korszerű irodalom számára is elévülhetetlen emberi alapértékek melletti elkötelezettségre vallanak. A dehumanizálódás, értékvesztés és -válság, a nihilizmus szaporodó tünetei közepette pedig hangsúlyozottan „számunkra való" társadalomlélektani és irodalmi vállalkozás ez Szakonyi műhelye jóvoltából. (Újabb novellái *Tudatom, jól vagyok* címen jelentek meg 1976-ban.)

*Kiadások*

Középütt vannak a felhők. 1961. — Túl a városon. 1964. — Férfiak. 1965. — Porcelán baba. 1967. — Francia tanya. 1969. — Ítéletnapig. 1969. — Tudatom, jól vagyok. 1976.

*Irodalom*

*Lengyel József:* Levél az Új Íráshoz. ÚÍ 1961. 547. és *L. J.:* Tükrök. 1967. 160—161. — *Jovánovics Miklós:* Szakonyi Károly: Középütt vannak a felhők. ÉI 1962. 8. sz. — *Sík Csaba:* Két fiatal novellista. Je 1962. 1. sz. 121—124. — *Szabó Ede:* Szakonyi Károly: Középütt vannak a felhők. ÚÍ 1962. 1. sz. 85—86. — *Vasi János:* Az Emberi üdvözletről. ÚÍ 1962. 1143—1144. — *Bor Ambrus:* Szakonyi Károly: Túl a városon. ÉI 1964. 38. sz. — *B. Nagy László:* Szakonyi Károly: Túl a városon. Kr 1964. 11. sz. 60—61. és *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966. 420—424. — *Borbély Sándor:* Szakonyi Károly: Túl a városon. Alf 1965. 1. sz. 84—85. — *Gáll István:* Szakonyi Károly. Kort 1965. 1. sz. 143—146. — *Héra Zoltán:* Szakonyi Károly: Túl a városon. ÚÍ 1965. 1. sz. 119—120. és *H. Z.:* Irodalmi tudósítások. 1965. 341—347. — *Illés Lajos:* Szakonyi Károly. ÚÍ 1965. 8. sz. 34—37. és *I. L.:* Tizenkét portré. 1966. 425—433. — *Taxner-Tóth Ernő:* Szakonyi Károly. Je 1965. 387—392. — *Faragó Vilmos:* Megidézett novellisták. Szakonyi Károly: Férfiak. ÉI 1966. 7. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 203—208. — *Váróczi Zsuzsa:* Szakonyi Károly Férfiak. Je 1966. 571—573. — *Forgács Józsefné:* Szakonyi Károly novellái. Alf 1967. 8. sz. 79—84. — *Fülöp László:* Szakonyi Károly: Férfiak. Kort 1967. 152—154. — *Takács Péter:* Szakonyi Károly: Porcelán baba. Alf 1968. 3. sz. 78—80. — *Tóth János:* Magányosság. Szakonyi Károly: Porcelán baba. ÚÍ 1968. 10. sz. 127—128. — *Váróczi Zsuzsa:* Szakonyi Károly: Porcelán baba. Je 1968. 476—478. — *Fábri Anna:* Van-e a dolognak humoros oldala? ÉI 1969. 22. sz. — *Kabdebó Lóránt:* Változatok egy társadalmi közhelyre. Szakonyi Károly: Francia tanya. Napj 1969. 12. sz. 10. — *Koczkás Sándor:* Szakonyi Károly: Francia tanya. Nszab 1969. jún. 7. — *Simon Zoltán:* Szakonyi Károly: Francia tanya. Alf 1969. 9. sz. 69—70. és *S. Z.:* Változó világ — változó irodalom. 1976. 165—167. — *Lázár Ervin:* Az Élet és Irodalom látogatóban Szakonyi Károlynál. ÉI 1970. 21. sz. és Látogatóban. Szerk.: *Lengyel Péter.* 1971. 451—458. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Szakonyi Károllyal. *B. B.:* Meztelen a király. 1972. 155—173. — *Agárdi Péter:* Szakonyi Károly első évtizede. Kort 1976. 807—811. — *Gáll István:* Szakonyi Károly: Tudatom, jól vagyok. ÚÍ 1976. 10. sz. 109—111. — *Tarján Tamás:* Szakonyi Károly: Tudatom, jól vagyok. Kr 1976. 11. sz. 27—28.

# KERTÉSZ ÁKOS
(1932)

Kertész Ákos több műfajú író: munkásságában éppúgy megtalálható a filmforgatókönyv, a dráma és a hangjáték, mint a novella és a regény. Hajlamai azonban — mint önmagáról írja — mindig is a nagyepika, a regény felé vonzották. Szépprózai műveinek döntő részét a kisregények, regények alkotják. Ahogy a szerző által jelzett hajlamok a formát, úgy határozták meg a személyes sors eseményei a témavilágot: Kertész Ákos művei munkáskörnyezetben játszódó történetek. Mégsem munkásíró, a szónak abban az értelmében, hogy szociográfikus, naturalista helyzetképeket nyújtana olvasójának az elmúlt évtizedek munkásosztályának életéről. Legjobb alkotásai a szerzőt kiemelik a munkásíró — nem éppen hízelgő — szerepköréből.

Pályáját novellákkal kezdte, első írása 1958-ban, ezt követően 1962-ben már kötete jelent meg *(Hétköznapok szerelme)*, mely egy kisregényt és tizenegy novellát tartalmazott. A könyv kialakulatlan írói eszközöket, a tematikának nem mindig megfelelő ábrázolásmódokat tükröz. Különösen a későbbi fejlemények ismeretében azonban egy valamit határozottan kijelenthetünk: Kertész Ákos tulajdonképpen egész eddigi munkásságában egyetlen témához ragaszkodott. Nevezetesen a felelősség, az ember önmagával szemben vállalt vagy éppen nem vállalt felelősségének kérdéséhez. Ezt a problémakört vázolja föl már az első kötet jónéhány novellájában *(Új ember, Szakítás)*, s főleg a címadó kisregényben, a *Hétköznapok szerelmé*ben. Az ábrázolásmódban, a megjelenítésben még sok bizonytalanságot érzékelhetünk. Ekkori novellái hol egyfajta realista szemléletben és stílusban fogannak, hol szimbolikus-szürrealista „közérzetnovellák" *(Tánczene éjfélig, Holdfény)*. A novellák jelentősége abban határozható meg, hogy ezekben járta körül Kertész Ákos azt a témavilágot, tárgyi környezetet, melyet ekkor még nem tud biztonsággal ábrázolni, s melyhez eszközeit sem alakította még ki, de mely már jelzi írói világának határait és lehetőségeit. Ahogy egyik kritikusa, Márkus Béla jelezte, e novellák műhelyforgácsoknak tekinthetők, érezhető bennük a többre és másra való készülődés mind a formában, mind a szemléletben. Olyan erkölcsi képleteket vázol föl az író — a kisregényben és a novellák egy részében —, melyek igazi formájukat, tartalmi megfogalmazásukat majd a későbbi művekben kapják meg. Az első novellák, valamint a *Névnap* (1972) című kötet írásai (ez utóbbiak jórésze megírásuk dátuma szerint ide, a hatvanas évek elejére tartozik) eléggé egysíkúak, egyformák, a középpontban álló erkölcsi kérdéseket nem képesek a maguk mélységében megrajzolni, nyelvi megformáltságuk szegényes. Az első kötet legigényesebb műve, a kisregény azért emelkedhetett a többi írás fölé, mert benne Kertész Ákos mintegy összefoglalja addigi tudását, érzékeltetve — bár még nem megvalósítva — a téma összes lehetőségét, sokrétűségét. A *Hétköznapok szerelme* már a címével is jelzi a többértelműséget. Jelzi a hétköznapok szeretetét, s ott rejtőzik benne az egyik főhős életére (házasságára) vonatkozó utalás is. Az erkölcsi probléma kezdetben — úgy tűnik — mint generációs kérdés vetődik fel: az egyik főszereplő idősödő munkásember, a másik fiatalabb, és annak beosztottja. A

kisregényből azonban kiderül, hogy nem nemzedéki ellentétekről van szó. A fiatal munkás, Holkó Albert ellenszegül annak az életformának, melyet a munkássors formái, erkölcsei, szokásai írtak elő számára, s keresi e létformából való kitörés lehetőségét. Gesztusai rádöbbentik az idősebb munkást, Szenes Jánost is, hogy élete valóban nem maga szabta, hanem a közösség által előre meghatározott vágányokon halad, s házassága is e monotónia áldozata. A többre vágyás és a megelégedés, a formákba való nem is tudatos beletörődés ellentéte feszíti a két főszereplő viszonyát. Az is kiderül, hogy hiába dolgoznak együtt, jóformán semmit sem tudnak egymásról. Holkó Albert tragédiáját az okozza, hogy valójában nem tud reális és értelmes módot találni a kitörésre, sem önmaga, sem főnöke számára. A szimbolikus bárjelenet arról győzi meg őket, hogy a számukra távoli, „csillogó világ" — melyet megoldási módnak tekintenek — ugyanolyan tartalom nélküli, szokásrenden alapuló, mint az ő — bár más jellegű — világuk. Szenes János életét egy pillanatra fölkavarja a fölismerés, de a környezet — egy rendőr alakjában — visszatéríti házasságát a megszokott formák közé, a fiatalember pedig a családás és belátás után belenyugszik sorsába: házat épít, azaz, azt az életformát éli tovább, amely ellen korábban lázadozott. Ahogy Gáll István írta róla: „A *Hétköznapok szerelme* még göcsörtös és didaktikus történet." Mégis fontos abból a szempontból, hogy először itt bukkan föl Kertész Ákosnál olyan hős, aki a megszokott sors ellen lázad, de nem tud — mert világlátása korlátozott —, s nem is akar — mert nem lát maga előtt igazi alternatívát — sorsán változtatni. A hangsúly azonban e kötet írásaiban még a környezet meghatározó jellegén van, amely nem ad lehetőségeket a változtatásra, s a hős magatehetetlensége kevésbé kap szerepet. A *Hétköznapok szerelme*, s benne Holkó Albert így is a *Sikátor* Bognár Vincéjének és a *Makra* Makra Ferencének az előképe, elsősorban a problematika jellege és a témavilágot megjelenítő szemlélet azonossága folytán.

A pályakezdés jelentősebb műve a *Sikátor* (1965), melyben az író magasabb szinten foglalta össze azt a témakört, amelyet novelláiban és kisregényében még csak előlegezett. A parasztfiúból gyári munkássá váló Bognár Vince alakjában már igazi jellemrajzot adott, s a háttérben pontosan érzékeltette az 1940-es évek végére és az 1950-es évekre jellemző társadalmi környezetet is. Itt válik nyilvánvalóvá, hogy Kertész Ákost a munkásság és az élet problémái nem elszigetelten, önmagukban érdeklik; látóköre, érdeklődése jóval szélesebb. Kiviláglik az is, hogy a sajátos környezet csak mintegy példázatként érvényesül a történetalakításban. A szerző legalább annyira fontosnak tartja hősének alkati, jellembeli, pszichológiai rajzát, mint társadalmi meghatározottságát. A társadalomrajz hátterében úgy fest tökéletes jellemrajzot főhőséről, hogy sem a társadalmi valóságot, sem a választott karakter hitelességét nem sérti meg. A regény cselekménye tulajdonképpen igen sovány: Bognár Vince házasodási kísérleteit követhetjük nyomon, melyek végül tragédiába torkollnak. A regény igazi tétje, hogy miért történik ez. Kertész Ákos Bognár Vince alakjában az egyén, a személyiség felelősségét hangsúlyozza, jelezve, hogy azt kétségtelenül alakíthatja a társadalmi környezet, de alapvetően mégsem befolyásolhatja. Bognár Vince az első igazán bűnös hőse Kertész Ákosnak; bűnös a görög tragédiák értelmében, mert végzetes vétséget követ el: nem képes dönteni

saját sorsa alapvető kérdéseiben, s ez a döntésképtelenség egy ember halálát és saját élete végzetes kisiklását okozza. Kertész Ákos Bognár Vince alakjában nem alkotott nagyformátumú hőst; a korszak átlagos munkásfiguráját jelenítette meg, azt a paraszti származású embert, aki a történelmi-társadalmi változásokkal a városba sodródik, de megőrzi korábbi — sok esetben etikus, de a megváltozott környezetben már nem életképes — gondolkodásmódját, életszemléletét. A *Sikátor* két főhőse múlt és jelen hálójában vergődik; mindkettő jobb sorsra érdemes, de egyikük sem képes kitörni a számukra elrendeltetett élet sémáiból. A szerző igen jól érzékelteti azt a lélektani szituációt, melyben a se ide, se oda nem tartozó, de a magánélet formáit is meghatározó erkölcsi törvényeket még a múltjából, a faluból hozó főhős bűnössé válik azáltal, hogy nem képes új módon élni, elszakadni az évszázados életformaalakítás módozataitól. Ez az „új mód", új életforma azonban — s itt válik igazán eredetivé Kertész Ákos mondandója — nemcsak a múlt és jelen formáinak egyoldalú szembeállításának sémájából áll. Bognár Vincének valóban nincs választása: belső vétségei — melyek részben a múlt, a paraszti életforma sajátságaiból erednek — olyan bűnök, melyeket a társadalmi közvélemény inkább erénynek nevezne. Bognár Vince tehát környezete szerint tisztességes úton jár, mégis tragédiát okoz. Így bűnösnek is és ártatlannak is látjuk — akit a körülmények szorító hatása tett olyanná, amilyen.

Talán még fontosabb a *Sikátor* szerepe Kertész Ákos pályáján, ami a regényformát illeti. A mű egészének kompozíciója a realista epika hagyományos felépítését követi, valósághű társadalmi háttér előtt reális, pszichológiailag motivált emberek cselekszenek. Idővezetése, cselekménye egyenesvonalú, történetmondó epika, bár ez a történet valójában eléggé szűkös ehhez a típusú regényépítkezéshez. Újdonsága, legalábbis a pályaíven belül, hogy Kertész Ákosnak itt sikerül először kialakítania egy sajátos, eredeti elbeszélő technika első elemeit. Korábbi novelláira és a *Hétköznapok szerelmére* jellemző volt, hogy az elbeszélői nézőpont rendszerint a történeten kívül helyezkedett el, mintegy a szerzői mindentudást jelezve, s bármennyire érezhető volt is Kertész Ákos rokonszenve hősei iránt, az elbeszélés szemszöge mégis csak külső maradt, egyértelmű ítéletet hordozva az ábrázolt világról és szereplőiről. A *Sikátor*ban azonban már egy bonyolultabb elbeszélő perspektívával van dolgunk. Jelzi ezt a regény nyelve, grammatikája; megszaporodnak a sokszorosan összetett mondatok, melyek sokkal több, összetettebb információt hordoznak, a legfontosabb, bonyolultabb társadalmi és lélektani szituációkat képesek kifejezni. A narrációs viszony szempontjából a leglényegesebb, hogy a szerzői leírások és a párbeszéd-jellegű részek mellett gyakoribb a regény szövegében a függőbeszédszerű mondatalakítás. Kertész Ákos így képes elérni azt, hogy hősének tudati állapotát is érzékeltesse, ugyanakkor a függőbeszéd eltávolító hatása következtében kívülről és belülről egyszerre szemlélje a magateremtette figurát és világot. A bonyolultabb mondatszerkesztés és stílus így válik egy összetettebb világkép tartalmi részévé. A *Sikátor* azonban sem formai, sem tartalmi tekintetben nem képes még azt az ellentmondásoktól feszülő, gondolatilag és formájában is lebilincselő epikát létrehozni, melyet majd a *Makra* képvisel. Oka lehet ennek a regény bizonyos mértékig való túlírtsága, az, hogy a

középponti problematika, erkölcsi konfliktus igen lassan bontakozik ki, több, anyagában és megformálásában azonos jellegű „próbát" kell kiállnia a hősnek. Azaz, a mű egyik alapfontosságú jellegzetessége, a drámaiság, a mű tétje kallódik el a hosszadalmas cselekménybonyolításban. Kompozicionálisan, mivel a főhős személye meghatározottságainál fogva nem bír el minden, a szituációból eredő gondolati terhet, az író rákényszerül, hogy a mellékszereplők számát megszaporítsa, illetve olyan szereplőket is felvillantson, akiknek nincs vagy igen kevés a tényleges szerepük a regény menetében, s akik csak példázatszerű kompozíciós helyet kapnak a mű szerkezetében.

Kertész Ákos eddigi pályájának legkiemelkedőbb műve, amelyben a *Sikátor*ban kialakított formát, s a szemléletben gyökerező gondolatiságot legösszetettebb módon ábrázolta, a *Makra* (1971). A mű által felvetett kérdés ezúttal is erkölcsi: a hogyan lehet, hogyan kellene élni kérdésre keresi a feleletet. Makra Ferenc alakjában az író olyan hőst teremtett, akinek alakjában ezen erkölcsi kérdések szinte minden oldala, lehetséges megközelítési módja megjelenik. E bonyolult, ellentéteket hordozó személyiség révén válik lehetővé az író számára, hogy a realista regénytípuson belül újszerű formát alakítson ki.

A *Makra* művészi tömörítéssel beszéli el ezt a sorsot és bukást. A történet meghatározott időben: 1955-ben, majd tíz esztendei szünettel, 1965-ben játszódik. A főhős sorsából vett két metszet egymásnak mintegy tükörképe: mindkettő egy váratlan dühkitöréssel és lázadással kezdődik, és mindkettő vereséggel ér véget. Mindkét metszet egy szerelem keletkezését és felbomlását állítja a történet középpontjába. Makra fellázad a körülötte tenyésző kispolgári világ ellen, vállalni akarja a maga igazabb lehetőségeit, aztán megrémül tőlük és feladja a küzdelmet. Első alkalommal a szabadabb és tartalmasabb emberi sorsot, második alkalommal magát az életet. A második eseménysorozat az elsőt ismétli, csak éppen az ember, a személyiség, amely mozgatja az eseményeket, időközben összeroppant a megalkuvások súlya alatt. Először négy erős férfit is összever, másodszor már csak egy asszonyt. Először Valit szereti, aki mellett igazabb lehetne, megvalósíthatná magát. Másodszor Editet, aki legfeljebb érzékeit és illúzióit csigázhatja fel. És ama első bukásban, amellyel elutasítja magától a tartalmasabb életet, rejtve ott van a második veszélye is, midőn végleg feladja a küzdelmet, a reményt.

A regény két fele egymást magyarázza, egymásnak felel. És ezzel Kertész Ákos mondanivalóját erősíti fel: mindenkinek felelősséget kell vállalnia önmagáért, nem szabad elárulnia önmagát, a maga igazabb emberségét és képességeit. A *Makra* morális igazsága ebben az üzenetben ölt alakot.

A *Makra* egyik újdonsága a főszereplő alakjához kapcsolódik. Kertész Ákos Makra Ferenc figurájában igazában antihőst ábrázol, hiszen — többen is felhívják rá a figyelmet, így Gáll István és Almási Miklós is — a tradicionális regényhősökkel szemben nem a „kitörés", a lázadás, a „tagadás" pozíciójából közeledik a világhoz; éppen ellenkezőleg, azzal, hogy szinte már mániákusan igyekszik környezetéhez alkalmazkodni, szokásrendjét, szokásokon alapuló erkölcsi törvényeit megtartani még akkor is, ha azok természete ellen valók. Az őt körülvevő valósághoz való viszonya tehát állító, pozitív jellegű. A regény újszerűsége e megfordított

viszonyban ábrázolja a hős bukását, bizonyítván egyúttal azt, hogy a makraferencek világához nem lehet ily módon közelíteni. Nem lehet ezeket az erkölcsi alapelveket vállalni anélkül, hogy az ember erkölcsileg, fizikailag meg ne nyomorodna, pusztulásba ne sodródna. Makra is erkölcsi vétséget követ el, amikor nem vállalja önmaga jobbik lehetőségeit, hanem megpróbál helyette beolvadni környezetébe: azaz, nem vállalja saját autonómiáját, s ezzel — ha más módon is, mint a *Sikátor* Bognár Vincéje — bűnössé válik. Bűnössége azonban összetett tényezők együttes eredménye. Kertész Ákos ugyanis jól érzékelteti, hogy Makra bűne nemcsak alkati, jellembéli meghatározottság, s nemcsak a környezet formális erkölcsi parancsokat közvetítő szerepében nyomozható, hanem abban is, hogy semmi sem segíti őt a másként-élésben, legjobb képességeit környezete nem hagyja kibontakozni. Ha akarata ellenére is ellenszegül a környezete tradicionális erkölcsi törvényeinek (ezt a regényt indító verekedés, a brigád lógósaival való vita jelzi), környezete csodabogárnak, deviánsnak tartja. De az önmaga jobb lehetőségeire, az autonómia vágyára ráébresztő Vali sem kínál igazán reális utat számára. Kettős választás előtt áll így Makra Ferenc: dönthet, hogy vállalja-e vagy sem a tradicionális erkölcsi, etikai képletekkel való leszámolást, vagy a Vali képviselte morális magatartást fejleszti önmaga számára való, emberi autonómiává. Végül is egyiket sem választja, harmadik úton indul el, amikor megfutamodik a döntéskényszer elől, s önmagáról lemondva az egyetlen létező erkölcshöz, a konvencionális morálhoz igyekszik kapcsolódni, mint kizárólagos életlehetőséghez. Tragédiája, hogy rá kell döbbennie arra, hogy ezzel az etikai tartással valójában nem lehet élni, a tradíció, a konvenció már nem az életet segíti, csak a pusztulást idézheti elő. Ez a felismerés készíti elő a regényben Makra Ferenc öngyilkosságát, amely így tudatos választás eredménye: annak beismerése, hogy rossz választásai következményeképpen már csak egyetlen etikus gesztusra maradt lehetősége. Makra személye — a *Sikátor* hőséhez hasonlóan — a bűnösség mellett tehát az ártatlanság mozzanatát is magában hordozza, hiszen — mint láttuk — sorsának alakulásáért környezete is felelős. Ami a *Makra* főszereplőjét minden más Kertész Ákos által teremtett hős fölé emeli, az ellentmondásos, de tudatos személyisége; az a képessége, hogy önmagát és környezetét s benne saját helyzetét mindig képes pontosan felmérni, még akkor is, amikor önmaga ellen cselekszik.

A kiváló személyiségrajzon túl a *Makra* társadalmi-történelmi analízist is ad. Bár — mint a *Sikátor*ban — Kertész Ákos itt sem törekszik semmiféle epikai extenzivitásra, nem vázol semmilyen széles társadalmi körképet, tablót, s az egyéni történeteken túl éppen csak utal a nagyobb történelmi eseményekre (1956-ra például), Makra Ferenc sorsában mégis jól érzékelhetők az 1945 utáni Magyarország belső változásai, s még inkább a változások hiánya. Kertész Ákos nem hagy kétséget afelől, hogy itt a konfliktust végül is alapvetően az okozza, hogy a társadalmi szerkezet változásai ellenére is a formákat kitöltő erkölcsi törvények, parancsok változatlanok maradtak, vagy ha módosultak is — mint Vali és a művészkör tagjai esetében —, azok csak lehetőségeket kínálnak, de nem igazi megoldást. Makra személyén át Kertész Ákos egy egész korszak képét és légkörét

képes érzékeltetni, s ez a kép meglehetősen komor; jóllehet nem válik hangsúlyossá, mert az író szándékosan a személyiség problematikáját állította az előtérbe.

A regény felépítése, narrációja, nyelvi, stilisztikai megformáltsága Kertész Ákost pályája csúcsán mutatja. A *Makra* kisebb és nagyobb strukturális elemei azt jelzik, hogy a regény tudatosan és következetesen komponált mű.

A regény két részből áll: e két rész egymáshoz való viszonya is Makra Ferenc belső állapotára utal, mint ahogy a narráció változásai is. Hagyományos építkezésű, lineáris cselekményvezetésű műnek indul, ám a rövid bevezető után időbontást alkalmaz az író. Jellemző, hogy az időbeli „zavar" a főhős életében oly nagy szerepet játszó Vali figurájának fölbukkanásakor jelentkezik először, mintegy érzékeltetve, hogy Makra életének katalizátora a hős szubjektív idejét s a regény cselekményének idejét is megváltoztatja. A második rész pedig még zaklatottabb ritmusú. Az idősíkok váltogatásával párhuzamosan a főhős lelki, erkölcsi dilemmáinak választási kényszerei is nyilvánvalóakká válnak. A legszembetűnőbb, hogy Kertész Ákos elbeszélésmódja mennyire bonyolulttá, érzékennyé vált; s így a legfinomabb lélektani motívum kifejezésére is alkalmassá. Továbbfejlesztve az előző regény technikáját, megteremtve egy nagy formátumú hős figuráját, már nem kényszerül sem a szerzői kommentárok beékelésére, sem a mellékszereplők számának szaporítására. Makra Ferenc már olyan személyiség, aki az író legelvontabb etikai, filozófiai koncepcióit is képes hitelesen hordozni. S így a regény egyenes ívűbb, tömörebb, erősebben a hős figurájára irányított lesz. Másként alakul így az elbeszélés módja is, mint a *Sikátor*ban vagy korábbi műveiben, s eltérően a korszak legtöbb alkotásától. A *Sikátor*ban már kísérletezett azzal a megoldással, hogy a főhős személyiségét egyszerre láttassa kívülről és belülről. A *Makra* már a legellentmondásosabb viszonyokat, kapcsolatrendszereket is képes a maguk teljességében feldolgozni, s így a narráció szempontja, perspektívája e szerint módosul. Az elbeszélői nézőpontot az alakítja, hogy Makra milyen szituációba keveredik. Az elbeszélésben a fő hangsúly Makra tudatára esik, de a regény mégsem tudatregény. Kertész Ákos hősét egyszerre látja és láttatja kívülről és belülről is. A regény nyelvi grammatikáját kizárólagosan a függőbeszéd uralja, s az inkább auktoriális kommentárok is fölveszik ennek az elbeszéléstechnikának a jellegzetességeit. A függőbeszéd a narrációs perspektívában a főhős szempontját tükrözi elsődlegesen, de megőrzi az eltávolítás lehetőségét is. Kertész Ákos így hiteles egyensúlyt talál a tudatra irányuló szövegek, a perszonális jellegű betétek és a tisztán szerzői elbeszélés között. Jelzi a szerzői azonosulást a főhőssel, de megtartja együttérzése mellett a távolságot is. Az ábrázolás szerint így a hősnek „Egyazon mondaton belül van igaza, és téved tragikusan nagyot" (Gáll István). Nyelvileg ez olyan grammatikai jelenségekben érzékelhető, mint a *Makra* többszörösen összetett mondatai, melyek olykor oldalakon keresztül kígyóznak, állítást, tagadást egyszerre tartalmaznak, az elbeszélői viszony kettősségét hordozva. Nem lényegtelen szempontként említhető meg még az is, hogy Makra a nyelvhasználatot illetően is különös képet mutat. Keveredik benne a stilizált irodalmi nyelv és az áttételek nélküli köznyelv, s ez az elbeszélői nézőpont

megválasztásának módjára vezethető vissza, amely a regény élőbeszédszerűségét, s így nyelvi-tartalmi hitelességét is erősíti.

A *Makrával* körülbelül egyidőben születő művek — *Névnap* (1971), *Üvegkalitka* (1968) —, melyeket a *Névnap* (1972) című kötetében gyűjtött össze (e két kisregény mellett novellákat és az *Autók és utak* (1967) című hangjátékot is közreadva), valamint a folyóiratokban később publikált novellái — *A világ rendje* (Új Írás, 1975), *Pillanatkép* (Kortárs, 1973) és egy kisregény, a *Kasparek* (Új Írás, 1972) egyike sem éri el a két korábbi regény, különösen a *Makra* színvonalát. Kompozíció-technikailag most is a nagyobb epikai művek *(Névnap, Üvegkalitka, Kasparek)* a kidolgozottabbak, de ami a formai és tartalmi jellegzetességeiket illeti, nagyjából ismétlései az előző műveknek. Legkevésbé az *Üvegkalitka* című kisregény, melyben más narrációval él: a mű jóformán kizárólag dialógusokból épül fel, szerkezetét tekintve drámai szituációsorozatnak felel meg. A *Makrával* leginkább rokon szemléletű a *Névnap,* melynek alaphelyzete ugyanazokat az erkölcsi kérdéseket exponálja, mint a regény. A főszereplő házaspár kapcsolata attól rendül meg, hogy egyikük — egy véletlenül adódó helyzetben — nem vállalja, hogy a szokáserkölccsel szembehelyezkedjen, s inkább feleségét is meghazudtolja, csak hogy alkalmazkodjék környezete hagyományaihoz. Az alaphelyzet — bár szatirikus vonásokat is mutat — végül is vígjátéki; a *Névnap* így két értelemben is jó példa a *Makra* utáni művekre: részben jelzi, hogy Kertész Ákos ragaszkodik ugyanazoknak a kérdéseknek a megfogalmazásához, mint a korábbi alkotásaiban, de egyelőre nem talál újabb szempontokat ehhez, s így a formai (stílus, narrációs technika) és tartalmi ismétlések egyúttal kevésbé súlyos üzenetet hordoznak. Nem képes megteremteni azt a nyitott szerkezetű, többféle befogadási alternatívát nyújtó alkotást, melynek — mint a Makránál — etikai problematikája egyszeri olvasással nem rendezhető megnyugtatóan. A *Névnap* különösen jelzi, hogy a helyzetkomikumra alapozódó műben a korábbival azonos kérdések is mennyire elhomályosulnak, jelentőségüket veszítik. Vagy — mint a *Kasparek*ben — maga a téma túlságosan könnyed, s az elbeszélés ehhez mérten anekdotikussá válik, a szemlélet pedig leegyszerűsödik a környezet és az ennek valóságával szembeszegülő, a szokásjogok ellenére a természetes élet szabadságát választó öreg szemetes ellentétére.

Ezen újabb művek azt jelzik, hogy Kertész Ákos megtorpant eddigi „elrendeltetett" és választott témájánál, ez azonban azt is magában hordozza, hogy társadalmi környezete és a problémafelvetés módozatai is megváltoztak, s erre egyelőre nem volt képes az igazán megfelelő megközelítést és formát megtalálni.

*Kiadások*

Hétköznapok szerelme. 1962. — Mindennap élünk. 1962. — Sikátor. 1965. — Makra. 1971. — Névnap. 1972.

*Csanád Béla:* Kertész Ákos: Hétköznapok szerelme. Je 1962. 684—686. — *Bíró Endre:* Kertész Ákos: Sikátor. TársSzle 1965. 12. sz. 128. — *Fábián Katalin:* Kertész Ákos: Sikátor. Kort 1966. 1500—1502. — *B. Nagy László:* Kertész Ákos: Sikátor. Kr 1966. 1. sz. 58—59. és *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966. 428—432. — *Alexa Károly:* Kertész Ákos: Makra. Nszab 1971. aug. 3. — *Bor Ambrus:* A vívódás tisztessége. MNemzet 1971. aug. 29. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Kertész Ákos: Makra. TársSzle 1971. 12. sz. 95—96. és *H. R. G.:* Kritikák, esszék, tanulmányok. 1984. 239—243. — *Gáll István:* „A mindenséggel mérd magad!" ÚÍ 1971. 10. sz. 122—125. és *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 181—190. — *Jankovics József:* Kertész Ákos: Makra. Ttáj 1971. 964—965. — *Kis Pintér Imre:* A teljes élet parancsa. ÉI 1971. 30. sz. és *K. P. I.:* Helyzetjelentés. 1979. 43—46. — *Rigó Béla:* Kertész Ákos: Makra. Kort 1971. 1980—1983. — *Vasy Géza:* Kertész Ákos: Makra. Kr 1971. 9. sz. 54—56. — *Almási Miklós:* Egy hiányérzet társadalomtörténete. Kort 1972. 624—632. és *A. M.:* Kényszerpályán. 1977. 383—395. — *Bertha Bulcsu:* Kertész Ákos. *B. B.:* Meztelen a király. 1972. 193—213. — *Szabó B. István:* Kertész Ákos: Makra. Kr 1972. 2. sz. 25—26. — *Farkas László:* Kertész Ákos: Névnap. Kr 1973. 10. sz. 24—25. — *Szilárd János:* A főszereplő — a történelem. Kertész Ákos: Névnap. Kort 1973. 1184—1190. — *Tarján Tamás:* Vállalni önmagunkat. Kertész Ákos: Névnap. Kr 1973. 4. sz. 22—23. — *Vasy Géza:* Kertész Ákos: Névnap. Nszab 1973. jún. 22. és *V. G.:* Pályák és művek. 1983. 198—200. — *Bálint Éva—Veres András:* A sikerképtelenség környezetrajza. Vság 1974. 8. sz. 58—74. — *Földes Anna:* Szűk ruhában. *F. A.:* Próza jelen időben. 1976. 197—217. — *Pomogáts Béla:* A megalkuvás kudarca. *P. B.:* Regénytükör. 1977. 254—261.

## BERTHA BULCSU
(1935)

Élményanyaga a dunántúli, balatonmelléki falvak és az épülő gyárak világához kötődik. Életútját kétkezi munkásként kezdte, majd tanult, újságíró lett. Az Esti Pécsi Napló, a Dunántúl és a Jelenkor szerkesztőségében dolgozott. 1967-ben a fővárosba költözött, hosszabb ideig az Új Írás szerkesztője volt. Első novellái *Lányok napfényben* (1962) című kötetében jelentek meg. Fiatalokról írt, akik a munkában és a szerelemben ébrednek rá arra, hogy önmagukért és társaikért felelősséget kell vállalniok. S a tudatos cselekvésben válnak felnőtté, találják meg helyüket. „Fontos kérdésre ad választ, nagy szavak nélkül, kevés szóval, meggyőzően, szépen" — üdvözölte Illés Béla a kezdő írót az Új Írás hasábjain 1962-ben.

A *Lányok napfényben* írásainak homlokterében az emberi munka ábrázolása áll, középpontban a munkát végző emberrel. Nem a novella klasszikus szabályai szerint felépített írások ezek — Bertha Bulcsu csupán „ellesi" a hosszabb történés egy-egy mozzanatát —, „csattanójuk" mégis egyértelmű. Emberi határhelyzeteket mutatnak meg ezek az írások: a felelősségvállalás, a rádöbbenés pillanatait. Meditatív, lassú felvezetéssel indít az író, gazdag élettapasztalata segíti a munka- és magatartásformák pontos ábrázolásában. Hősei légüres térben élő, robotoló munkások, kiket egy-egy válságos pillanat mozdít ki megnyomorított, öntudatlan helyzetükből, így válnak másokért cselekvő emberekké. Bertha Bulcsu a határhelyzetet, az átalakulást, a belső, személyekre kiszabott rádöbbenést figyeli. Az ábrázolási elemek csomópontként sűrűsödnek a szándék köré. Líraiság és publicisztikus hevület az azonosulást kívánja szolgálni, néha stílustörést is okozva. A történetek egyediségükben is etikai problémahordozókká súlyosodnak, de nem egyszer erkölcsi tantételek maradnak, s a sablonszerűség rontja a mondanivaló hitelét *(Egy ember megmozdul; Fuvarosok; Fekete-fehér villanás; Citerás; Zsóka búgócsigái; Elakadnak a vonatok)*. A teljes emberre való figyelés írói gesztusa eredményezi a kötet legjobb írásait. A balladisztikus hangvételű *Jégnovella*, *Az öregember és a tél* egy-egy miniatűr remeklés, a *Lányok napfényben* kamaszos bája, *A halakat nem lehet kipusztítani* életakaratot hirdető, önéletrajzi elemekkel átszőtt lírája emlékezetes élmény, s letisztult hangról tanúskodik.

Korai novellisztikájának talán legértékesebb darabja *Az Őthey lány*. Első helyre került a *Harlekin és szerelmese* (1964) című kötetben. A stílus egyenletes fényű, a didaxisnak semmi nyoma. A világháború értékrendjében élő, megvakult, kicsinyes tábornok és „indiánarcúvá" merevedett felesége kénytelen tudomásul venni az érzelmek nevében lázadó, sugárzó szépségű lányuk döntését. A sematizmus által sablonná sekélyesített közösségi munkamorál itt egy új erkölcs- és magatartásformává tágul, s a „lázadás mosolyának" kontrasztjaként megjelenő összetört tábornokné néma, kéztördelő tehetetlensége esztétikummá váltan hitelesíti az új életforma életrevalóságát. Hiszi, nem hiszi a tehervonatok mozgását fülelő tábornok: végleg elvesztette a világháborút.

A vízió képei, a babona és realitás szerencsés keveredése avatja balladás példázattá az otthonához ragaszkodó Nyuszt, a hajóács történetét, sugallva, hogy a vaskalapos, bürokratikus változtatni akarás értékeket pusztíthat *(Forró szél jön)*.

E két írás, valamint a kissé „tanárosra" sikerült, de az írói eszközöket (emlékképek felvillantása, a pillanattá zsugorított idő ábrázolása) mesteri módon kezelő *A rend fokozatai* feledtetik a kötet gyengébb elbeszéléseit.

Új színt jelent a történelem szorongatásában élő, biztonságérzetét vesztett ember ábrázolása *(Fehér csend; Szomjan haltak a szilvafák; Nyugtalan Európa; Féltestű szerelmesek)*. Elmosódott kontúrok, szürrealisztikus betétek, álomszerű jelenetek váltják egymást ezekben az írásokban. Gazdagodott az írói kifejezésforma.

A *Füstkutyák* (1965) című regény egy szövetkezet életét jeleníti meg, ám erősen más tónusban, mint a téma megszokott feldolgozásai. Már a regény főhőse, Krizek János is különös egyéniség, nem az ismert paraszthősök közül való, inkább Krúdy Gyula vagy Gelléri Andor Endre figuráinak rokona. És a történetnek is van egy különleges, szinte szürrealisztikus rétege. A szövetkezet hétköznapi históriáját az elbeszélésnek egy víziós-álomszerű vonala egészíti ki, mintegy rárajzolva az alaptörténet naturalisztikus színeire. Ez a titokzatos, szürrealisztikus réteg a valóság és az emberi lélek bonyolultságát érzékelteti. Azt, hogy az emberi sorsok egymásba kuszálódtak, a cselekvések hátterében bonyolult lélektani mechanizmusok rejlenek. A regény nem tudta teljesen egymásba dolgozni a két réteget, ám így is érdekes kísérletként tarthatjuk számon. Bertha Bulcsu egy olyan téma és egy olyan szociális környezet lírai és víziós megjelenítésével próbálkozott, amely hagyományosan a valósághű, szociográfikus ábrázolás körébe tartozott, s Sánta Ferenc *Húsz órá*jával rokonítható.

A dunántúli kis falu a szövetkezetek egyesítésének ellentmondást nem tűrő idejét éli a hatvanas évek elején. Az emberek szájíze keserű, a naponta visszajáró múltból örökölt értékrend és a szorongató tapasztalat görcsös ellenállásba fordul. Az agitáló „nadrágos" emberek sorra vallanak kudarcot. Új üzemegység-vezető érkezik. Mögötte egy derékba tört közösségteremtő kísérlet (családja széthullott); első útja a kocsmába vezet, otthonosan könyököl a bádogpultra. Gyanakodva fogadják, első éjszaka kő csattan az ablakán, rajzszeget talál a pohár fenekén. Hiszi, hogy mindez nem lehet véletlen, hamarosan rémeket lát. Munkamódszere is szokatlan: ceruzát, jegyzetlapot parancsol a brigádvezető kérges tenyerébe, lefoglalja a közösből lopott krumplit.

A történés kerül előtérbe, Bertha Bulcsu ügyesen szövi az eléggé egysíkú cselekményt, néhol már-már krimiszerű ügyeskedéssel. Az ital mellett formálódó cimboraság viszi a gőzös fejű társaságot éjszakai orvhalászatra. A kaland Krizeknek csaknem az életébe kerül. Kalandregényekbe illő epizód, hogy önbíráskodással — mintha az író az alkotó munkára való elszántságot is bizonyítani akarná — vesz kemény elégtételt életére törő társain, csuromvizesen, hullafáradtan is sorra verve valamennyit. Az új főnök megteremtette tekintélyét, már csak a járási párttitkár erélyes figyelmeztetése hiányzik, s a történet — vele együtt az egyesített termelőszövetkezet s Krizek János sorsa — egyenes vágányra kerül. A falu feslett hírű asszonya brigádot szervez, fény derül a közösség

nyomasztó titkára, a lopott gabona megkerül, a munka is meglódul. Szlanák, a főbűnös — aki Zsifkóval, a megtévedt brigádvezetővel ellentétben, úgy tűnik, javíthatatlan — a Drávába fullad szökés közben, s a lelki szennytől és kétes elemektől megtisztított falu fölszabadult levegővételét a Krizek számára ingerlően kedves, szorgos-dolgos Fésűs Marika pirulós anyai mosolya teszi teljessé.

Az író érdeklődése ezután ismét a fiatalság nemzedéki élményeihez, illetve saját művészi gondjaihoz fordult. *A nyár utolsó napja* (1968) című kötetének elbeszélései az ifjúság életérzését vizsgálják, a közönyösség veszélyére hívják fel a figyelmet. Egyszersmind számot vetnek a személyes tapasztalatokkal és gondokkal. Azzal, hogy az újságíró munka és az irodalmi siker gyakran felületes és könnyű megoldásra csábít. Ennyiben e novellák önvizsgálatot is jelentenek. Bertha Bulcsu saját közönyét és rutinját is mérlegre teszi bennük, s hangot ad annak a vágyának, hogy a lírai figurák után a felelős és cselekvő emberség hőseit teremtse meg. Ez a felelős emberség persze küzdelmet követel; azt, hogy az ember megszabaduljon attól a belső mechanizmustól, amely a személyiség közönyét és a művészi munka rutinját eredményezi. A küzdelemhez erőforrások kellenek, olyan erők, amelyek belülről, a lélek felől szervezik az előrejutást. Bertha Bulcsu két lehetőséget rajzol fel, kétféle etikát, amely megszervezheti a személyiség önmegvalósítását. Mindkettőt egy-egy kisregény mutatja be.

Az első változatot *A bajnok élete* (1969) dolgozta ki. Ennek hőse a sportoló, aki minden erejét és tehetségét a sikernek, a bajnokság elnyerésének áldozza. Aszkétikus fegyelemmel él, konok célratöréssel szakítja ki magát múltjából, családjából, társai közül. Káli Gyula a következetes küzdelem hőse, az író mégsem reá szavaz. Nagyon jól látja, hogy a sportoló fegyelmezett akarata, ha eléri is a tervezett eredményt, nem az emberi személyiség megvalósítását szolgálja. Ellenkezőleg, a célnak rendeli alá az embert és a szabadságot. Megfordítja az értékek rangsorát: a győzelmet a boldogság elé helyezi. „Történetem hőse — mondja az író — feljut a tökéletesség bizonyos magaslataira, de mint ember, vesztésre áll."

A sportoló útja ennél fogva zsákutcába vezetett. A helyes irányt a másik regény jelöli meg: az *Át a Styx folyón* (1969). Bertha Bulcsu ebben a könyvben találta meg azt a hőst, aki a küzdelem etikájának igazi példaképe lehet. Aki a bajnok „elidegenedett" célratörése helyett a szükséges történelmi cselekvést vállalva tervezi és valósítja meg céljait. Ez a pozitív hős Elek István, az 1919-es magyar Vörös Hadsereg tanárból lett századparancsnoka. A szolnoki csatában harcol a román intervenciós hadsereg ellen, katonáival összeforrva próbálja megállítani az ellenség rohamát. Elek István a történelmi érdekeket, a szocialista forradalom és a nemzeti fennmaradás ügyét egyként szolgáló forradalmár típusát testesíti meg. Eszméi vonzóak, magatartása hősies, sorsa azonban tragikus. Helytállása személyes választásból következik, ezért vértanúságában is személyiségének legigazabb lehetőségét valósítja meg. Alakjában az emberi teljességet és elkötelezettséget, a forradalmiságot és a humánumot egyesítő társadalmi etika nyer kifejezést.

A társadalmi etika kidolgozásának nemzedéki értelme volt, Bertha Bulcsu saját generációjának eszményeivel vetett számot. S a számvetéshez fel kellett dolgoznia a nemzedék eredeti élményeit is, azokat, amelyek gondolkodását és eszméletét

meghatározták. A *Tűzgömbök* (1970) című regény végezte el ezt a feladatot. Érezhetően önéletrajzi elemekből építkezik, gyerekhősének kalandos sorsában az író egykori élményei kaptak epikus alakot. Thali Ambrus ábrándjai és játékai közül érkezik el a valósághoz a háború utolsó hónapjaiban. Kezdetben a béke szigetén él, a dunántúli falut sokáig megkíméli a háború. Aztán egyszerre felbomlik az idill, bombák hullanak, menekülők özönlenek. Bertha Bulcsu, mint az epizódokban építkező klasszikus kalandregények szerzői, kis hősének háborús vándorlását, hányattatását mutatja be. Végigvezeti a háború utolsó szakaszának színterein, falun és városon, a front közelében és az óvóhelyek világában. E vándorlást egy végső válságba került ország képe veszi körül. Ennyiben a *Tűzgömbök* azok közé a regények közé tartozik, amelyek az ország háborús történetét és magatartását mérték fel. Bertha Bulcsu nemcsak nemzedékének tapasztalataival vetett számot, hanem a nemzeti történelem egy válságos szakaszával is. Az elvégzett kettős számvetés minősíti az írói vállalkozást.

E regény értékét erősítik későbbi novellái is, *A nyár utolsó napja* (1968) c. kötet írásai. A magatartás lényege maradt, de átalakult némileg az írói szemlélet. Az életformaváltással megjelenik a városi téma *(Pasztellszínű falak)*, de a vidék s a Balaton továbbra is uralkodó *(Ilyen az egész életed; Ma halvacsora; Út a révig)*, de élénk emlék a háború *(A béka halála)* s a közelmúlt *(Vezér érkezik)*. Látása illúziótlanabbá válik, felbukkan az idegenség élménye. A Lint-novellák főhőse (Lint, a bizonytalan közérzetű tárcaíró) az író alteregója *(Lint gyermekkora; Ilyen az egész életed)*. A ciklusok fegyelmezettebbek *(Álmok a víz felett; Illés szekerén)*, stílusa letisztultabb, hangja megszigorodik, s a groteszk ábrázolástól az ironikus hangvételig gazdagodó skálán szólal meg az író. Az életigenlést nem adta fel, nihilizmusba sehol nem fullad. Egyik szép novellájában *(Elveszejtett bakák tánca)* kamaszodó gyermek találkozik a nyers valósággal. Harta József kollégiumi diák egyszerre éli meg a boldogság titkos ígéretét, s egyszerre a kegyelemből való kihullást. A sokszor ábrázolt történet Bertha Bulcsu tollán újjászületik. Hangulatteremtő erő, líraiság, drámai felépítés szerencsésen simul a társadalmilag és történetileg is körülhatárolt eseménysorhoz. A felnőtté válás pillanatának kiábrándító és mámorító élménye az író ihletének leggazdagabb forrásából táplálkozva, s biztos kézzel megformálva lesz emlékezetes.

A szenvedélyes közéleti érdeklődés, a személyes kiállás igénye avatja jelentőssé publicisztikáját. Személyes vallomás és pontos szociográfiai felmérés igényéből született a Magyarország felfedezése sorozatban megjelent *Balatoni évtizedek* (1973) című kötet. Írói interjúi műfajteremtő értékűek. Baráti beszélgetések ezek majd egytől egyig, bevezetései hangulatteremtő erejűek, szándéka soha nem erőszakolt, munkái irodalomtörténeti forrásként is értékesek. Ízlésétől függetlenül minden stílust megértően vesz tudomásul, figyelme az országon belüli teljes magyar irodalomra terjed *(Meztelen a király*, 1972; *Írók műhelyében*, 1973; *Délutáni beszélgetések*, 1978).

*Kiadások*

Lányok napfényben. 1962. — Harlekin és szerelmese. 1964. — Füstkutyák. 1965. — A nyár utolsó napja. 1968. — Át a Styx folyón. 1969. — A bajnok élete. 1969. — Tűzgömbök. 1970. — Meztelen a király. 1972. — Balatoni évtizedek. 1973. — Írók műhelyében. 1973. — A Teimel-villa. 1976. — A kenguru. 1976. — Délutáni beszélgetések. 1978.

*Irodalom*

*Tüskés Tibor:* Bertha Bulcsu: Lányok napfényben. Je 1962. 881—882. — *Fábián Zoltán:* Bertha Bulcsu: Lányok napfényben. Kort 1963. 779—781. — *B. Nagy László:* Bertha Bulcsu: Lányok napfényben. ÉI 1963. 10. sz. — *Tüskés Tibor:* Egy nyugtalanító írásról. Je 1964. 554—558. — *Angyal János:* Bertha Bulcsu: Harlekin és szerelmese. ÚÍ 1965. 511—512. — *Borbély Sándor:* Bertha Bulcsu: Harlekin és szerelmese. Kr 1965. 4. sz. 56—58. — *Szederkényi Ervin:* Portrévázlat Bertha Bulcsuról. Je 1965. 663—668. — *Tüskés Tibor:* Írói előrelépés. ÉI 1965. 35. sz. — *Béládi Miklós:* Bertha Bulcsu: Füstkutyák. Kr 1966. 3. sz. 50—52. — *Hámos György:* Proletárszármazású mentőcsónak. Nszab 1966. jún. 12. — *Tüskés Tibor:* Bertha Bulcsu: Füstkutyák. Kort 1966. 834—836. — *Borbély Sándor:* Bertha Bulcsu: A nyár utolsó napja. TársSzle 1969. 1. sz. 97. — *Faragó Vilmos:* Fejlődő írók. Bertha Bulcsu: A nyár utolsó napja. *F. V.*: Perben — harag nélkül. 1969. 223—227. — *Gáll István:* Riportok, novellák a máról. MH 1969. nov. 20. — *Gáll István:* Egy „jóízű" regény. MH 1969. júl. 10. — *Marx József:* Bertha Bulcsu: A bajnok élete. Tláj 1969. 870—871. — *Szabó B. István:* Bertha Bulcsu: A bajnok élete. Nszab 1969. jún. 7. — *Tüskés Tibor:* Bertha Bulcsu: A nyár utolsó napja. Kort 1969. 997—998. — *Bor Ambrus:* A felszabadulás regénye. MNemzet 1970. márc. 29. — *Faragó Vilmos:* Igazságtevő játék. ÉI 1970. 14. sz. — *Kenyeres Zoltán:* Bertha Bulcsu: Át a Styx folyón. Nszab 1970. máj. 21. — *Majoros József:* Bertha Bulcsu: Át a Styx folyón. Kr 1970. 1. sz. 56—58 — *Olasz Sándor:* Bertha Bulcsu: Át a Styx folyón. Tláj 1970. 969—971. — *Pomogáts Béla:* Bertha Bulcsu: Tűzgömbök. Kr 1970. 5. sz. 50—52. — *Pomogáts Béla:* Fejezetek egy nemzedék önkereséséhez. Bertha Bulcsu újabb könyveiről. Je 1970. 490—496. és *P. B.*: Regénytükör. 1977. 290—296. — *Szabó B. István:* „. . .mert ő az én történelmem." Bertha Bulcsu: Tűzgömbök. ÚÍ 1970. 8. sz. 123—125. — *Tüskés Tibor:* Bertha Bulcsu: Át a Styx folyón. Kort 1970. 1679—1680. — *S. Boda András:* Interjú-féle Bertha Bulcsuval. Életünk 1972. 216—219. — *Horpácsi Sándor:* Látogatóban. Napj 1972. 8. sz. 10. — *Kovács Sándor Iván:* Bertha Bulcsu: Meztelen a király. Kr 1972. 8. sz. 23—24. és *K. S. I.*: Jelenlévő múlt. 1978. 322—326. — *Pomogáts Béla:* Bertha Bulcsu: Meztelen a király. Je 1972. 572—573. — *Tüskés Tibor:* Bertha Bulcsu írói útja. Kort 1972. 1154—1160. — *Alföldy Jenő:* Bertha Bulcsu: Meztelen a király. Kort 1973. 342—343. — *Faragó Vilmos:* Az író ceruzája. ÉI 1972. 51. sz. — *E. Fehér Pál:* Interjúk — novellákban elbeszélve. Nszab 1973. dec. 5. — *Ruffy Péter:* Bertha Bulcsu: Balatoni évtizedek. MNemzet 1973. nov. 8. — *Baranyi Ferenc:* Bertha Bulcsu: Balatoni évtizedek. Kr 1974. 4. sz. 19—20. — *Földes Anna:* Írók négyszemközt. ÉI 1974. 4. sz. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Szociográfiák margójára. Kort 1974. 648—651. — *Szabó B. István:* Felelősség a Balatonért. ÚÍ 1974. 10. sz. 118—119. — *Takáts Gyula:* Bertha Bulcsu: Balatoni évtizedek. Je 1974. 739—746. és *T. Gy.*: A harmónia keresése. 1979. 269—285. — *Tasi József:* Bertha Bulcsu: Írók műhelyében. Tláj 1974. 9. sz. 100. — *Tarján Tamás:* Bertha Bulcsu: Írók műhelyében. ItK 1974. 650. — *Thiery Árpád:* Az abbé külsejű kocsmáros, avagy a valóság megközelítése. Kort 1974. 616—617. — *Tüskés Tibor:* Bertha Bulcsu: Balatoni évtizedek. Tláj 1974. 9. sz. 105—107. — *Vajkai Aurél:* Bertha Bulcsu: Balatoni évtizedek. Életünk 1974. 279—280. — *Váncsa István:* Arcképek akvarellel. ÚÍ 1974. 3. sz. 119—121. — *Bozóky Éva:* Beszélgetés a „beszélgetővel". Ktáros 1975. 480—483. — *Csűrös Miklós:* Bertha Bulcsu: Írók műhelyében. Kort 1975. 667—669. — *Ács Margit:* Bertha Bulcsu: A Teimel-villa. MNemzet 1976. aug. 15. — *Fenyő István:* Bertha Bulcsu és Simon István interjúiról. *F. I.*: Figyelő szemmel. 1976. 488—491. — *Földes Anna:* Gyermekszemmel, felnőtt ésszel. *F. A.*: Próza jelen időben. 1976. 282—286. — *Gáll István:* Elmélkedés a kenguruságról. Je 1976. 566—568. és *G. I.*: Hullámlovas. 1981. 218—223.

## JÓKAI ANNA
(1932)

Jókai Anna 1966-ban jelentkezett első novellapublikációival. Ezt követően az 1968 és 1977 közötti időszakban öt regénye, négy elbeszéléskötete jelent meg és ért meg több kiadást; két, regényből átdolgozott drámáját (*Fejünk felől a tetőt*, 1969, *Tartozik és követel*, 1971) a szolnoki Szigligeti és a budapesti Thália Színház játszotta. Népszerű íróink közé tartozik. Nemcsak az olvasóközönség, hanem a kritika is hamar felfigyelt arra a kíméletlenül őszinte hangra és morális elkötelezettségre, amely pályakezdése óta jellemzi az írónőt.

Jókai Anna írói érdeklődése mindvégig az itt és most konkrét, aktuális társadalmi valósága felé fordult. Műveinek színterei a hétköznapok, szereplői azok a szociológiai kis- és nagycsoportok — családi, baráti kör, munkahely, iskola —, amelyek egy mai magyar átlagpolgár életének és gondolkodásának minőségét elsősorban meghatározzák. Modernsége éppen a nagy problémaérzékenységgel megválasztott életanyagban rejlik és nem az elbeszéléstechnikai megoldásokban. Novellái, regényei szövegének rendszere, az elbeszélés maga hagyományosnak mondható, a formával és nyelvvel kapcsolatos kísérletezés kezdetben idegen tőle. Figurái egyrészt olyan „kisemberek" vagy értelmiségiek, akik a hogyan élünk? és hogyan kellene élnünk? kérdésekre keresik a választ, másrészt olyanok, akiket a rákérdezés és a tudatosság hiánya minősít. Az élet valódi arculatának, gondjainak, lehetőségeinek megmutatása, az újra és újra gyökeret eresztő illúziók leleplezése, a ráébresztés szándéka vezérli az írónőt művészi pályáján.

Első regényét, a *4447*-et (1968) egyöntetű elismeréssel fogadta a kritika, méltatva a realisztikus eszközökkel megformált, eleven jellemeket, a hiteles atmoszféra-teremtést, a fordulatos cselekménybonyolítást és a drámai szerkesztést. A regény anyagát tekintve Fejes Endre *Rozsdatemető*jéhez áll közel. Egy, a társadalom perifériájára szorult, szinte csak a vegetálás szintjén létező réteg — az adott viszonyok között teljességgel anakronisztikus kispolgárság — életéről, szokásrendjéről és gondolkozásmódjáról kapunk képet. A cím annak a lebontásra ítélt rozzant józsefvárosi háznak a helyrajzi száma, amely a regény 1964-ben játszódó cselekményének majdnem kizárólagos helyszíne. A ház jelentése túlnő a cselekmény keretein, és egy meghaladott életforma csődjének szociológiai jelképévé válik. Négy generáció lélegzik együtt ebben a házban a családfő, Nusi néni önkényuralma alatt (csak a fontosabb szereplők felsorolására szorítkozva): Karolin anyó, a még mindig büszke, egykori nevelőnő, Nusi néni anyja, Nusi néni, alkoholista férjével, Szapper úrral, Jani és Eszter, Nusi néni gyerekei, valamint a negyedik generáció első képviselője, Eszter gyereke. A *4447* tehát nemcsak egy társadalmi réteg, hanem egy család regénye is. A regény hőseinek élete hazugságokra, ostoba látszatokra és a látszatok őrzésére épül, mindannyian saját rögeszméik, saját kicsinyes, földhözragadt vágyaik rabjai. Nusi néni életének értelme maga a ház.

A külső körülmények megváltozásával, a ház lebontásával az ő élete mitsem változik, a felkínált modern lakás helyett egy sötét, mocskos fészket választ

magának, hogy a kisajátításkor több pénzt kapjon. Nusi néni szinte már fokozhatatlan ostobaságát, szűklátókörűségét, primitív érzelemvilágát nagyszerűen jellemzik a szájába adott mondatok, a lelkivilágát a maga ijesztő meztelenségében leleplező monológok. Jellemének szuggesztív megformálásával az írónő az adott életforma mozdulatlanságát, megváltoztathatatlanságát sugallja.

A regényben megjelenik a harmadik generáció is. Ők már máshogy akarnak élni, mint Nusi néni, igyekeznek kitörni a rájuk hagyományozott mentalitás szűkös keretei közül. Egyetlen dologban biztosak mindketten: úgy nem lehet élni, ahogy anyjuk él. „De valakinek meg kell szakítania a sort, valakinek ki kell szállni a ringlispilből" — mondja Jani. Az elutasításon kívül nincsenek fogódzóik, nem képesek önállóan alakítani életüket, így csak sodródnak. Az észrevétlenül rájuk telepedett múlt, a családi környezettől kapott viselkedésminták és saját gyengeségük lehetetlenné teszik egy új élet tudatos megvalósítását. Eszter a szerelembe menekül sivár élete elől, de hamar kiderül, az a szerelem csak az ő szentimentális fantáziájában létezik, csak vágy és nem valóság. Férjétől elválik, teljesen magára marad. Vidéki tanárnő lesz belőle, holott festőművészi pályáról ábrándozott. Jani az értelem, az akarat hősének szerepében tetszeleg maga és környezete előtt. Nem sokáig, hiszen az ő sorsa is megfeneklik. Munkahelyén felmondanak neki, az egyetemre sem kerül be, alkalmi munkákat vállal a piacon. Mikor megkapja katonai behívóját, boldog: végre mások lesznek felelősek érte. A házat lebontják; a család — ami csak nevében az, ami — széthullik, a látszatok lelepleződnek. Jani és Eszter, sorsuk megoldatlanságával, tehetetlenségükkel, ha más néven is, de ott kísértenek Jókai Anna több novellájának, regényének hátterében. A kíméletlen, elidegenítő ábrázolás, a naturalista megoldások, az egyszerű, funkcionális stílus a *Kötél nélkül* (1969) című novelláskötetre éppúgy jellemző, mint a *4447*-re. Már ebben a két első kötetben megfigyelhető az a tárgyias, objektivitásra törekvő írói módszer, amely — ha néha ki is egészül a jelképteremtés sajátos eszközeivel — alapvetően változatlan marad a pálya további állomásain. Jókai Anna írásai többnyire egyetlen rétegből, az elbeszélt életanyagból tevődnek össze. A cselekmény kitölti a művek keretét, belőle közvetlenül megfejthető, értelmezhető az írói üzenet. A jellemek, a konfliktusok mindig magából a cselekményből, a dialógusokból bontakoznak ki.

Vigasztalan, szomorú világ, szerencsétlen sorsú, megnyomorodott lelkű emberek jelennek meg a novellák lapjain, komor színekkel festve. Az írónő teremtette hősök már nem tudnak a régi beidegződések szerint élni, de még nem találják az utat egy új értékek nevében megvalósuló értelmes, harmonikus élethez, így mindennapi gondjaikkal, vergődésükkel, tétova próbálkozásaikkal társadalmunk szemléleti, etikai, életmódbeli dilemmáit is tükrözik. A pozitív figurák, az ellenpólus — az *Általános foglalkoztató* Anna nénijét kivéve — hiányzik. Anna néni az egyetlen, aki figyel az őt körülvevő emberekre, aki nem zárkózik önzésébe, aki megpróbál segíteni.

A *Tartozik és követel* (1970) hősei, Miklós és Ildikó ifjú házasok. Kapcsolatukból két magatartásforma, életszemlélet és érzelmi beállítottság bontakozik ki. Ildikó a végletekig határozott és céltudatos ember, számára az élet minden mozzanata előre

kiszámítható és eltervezhető. Miklós vele szemben lágyabb vonásokkal megrajzolt jellem, az életet a maga kiszámíthatatlan örömeivel együtt élvezni akaró figura. Ildikó elsősorban a ráció, a megfontolás embere, Miklós inkább az érzelmeké, a szenvedélyeké. De nemcsak ők maguk, hanem jellemüket döntően befolyásoló múltjuk, eltérő neveltetésük, gyermekkori élményeik is szembekerülnek egymással Öregmiklós és Tercsi alakjában. Öregmiklós a szeretet, a gyengédség, a megértés légkörében nevelte fel Miklóst, aki mindezeket az értékeket őrizve akarja életét megvalósítani. Ildikót nyomasztják gyermekkori emlékei, menekül előlük és anyja elől is. Tele van elfojtott gyűlölettel, indulatokkal. Miklós, ha megváltoztatni nem is tudja, de ráébreszti saját felelősségére: „Vállalni kell. Minden életet, amely hozzánk surlódik, vállalni. Nincs kibúvó" — mondja Ildikó. A baj csak az, hogy ezt a vállalást homlokegyenest másképp képzeli el, mint férje. A személyes problémákon túl persze meg kell küzdeniük azokkal a nehézségekkel, amelyekkel a fiataloknak általában: az önálló otthon megteremtésével, anyagi gondokkal, az előbbre jutással a munkahelyi ranglétrán. A valódi problémák ellenére a két fiatal küszködése mégis magánügy marad. A kritika már a *4447* kapcsán szólt az irónó morbiditás iránti hajlamáról. Az első regényben még megvolt ezeknek a morbid elemeknek (Karolin anyó, Szapper úr, Jenci) a funkcionális hitele, itt azonban, a *Tartozik és követel*ben inkább csak önmagukért, külsőségeikben vannak jelen (Tercsi, Trudika). A jellemábrázolás, a szándékoltan disszonáns jellemek ellenpontozásának technikája nem teljesen megoldott, így az az irónó első regénye utáni fokozott elvárásnak csak részben tudott megfelelni.

*A labda* című kötet (1971) a címadó kisregényen kívül novellákat tartalmaz. Jókai Anna láthatóan igyekszik írói világát tágítani, a jellegzetesen nagyvárosi figurák után itt megjelennek a vidéki kisváros alakjai, az értelmiségi hősök kerülnek a történetek középpontjába. A régi tematika is jelen van: a család *(A családi kör)*, és az iskola *(Mimóza, Szép, kerek egész)*.

*A labda* főhősnője, Jajcza Melinda egy vidéki művelődési házban vállal gondnoki állást, így kísérelve meg a menekülést magánéleti és munkahelyi kudarcai elől. Nyugalmat akar, egy olyan szigetet maga körül, ahol a múlt emlékei nem fájnak és az emberek nem tépik fel az elszenvedett sérelmek még mindig lüktető sebeit. De hamarosan fel kell ismernie, sem a múlt, sem a jelen valósága elől nem futamodhat meg, az életből nem léphet ki. A megtalált megoldás, a tettek válasza azonban csak ideiglenes, a hősnő újra csapdába esik, egy bizonytalan szerelmi kaland és egy baleset összekuszálja az élet egyszer már majdnem kibogozott szálait. A történések a maguk és nem a vágyak logikáját követik. Jajcza Melinda gyönge jellem, a kisszerűségen csak néhány tiszta pillanatában tud felülemelkedni. A környezet rajza, a vidéki művelődési ház értelmiségi figuráinak ábrázolása művészileg erőtlen. A kisregény nem mentes a megformálás következetlenségeitől sem, hol komikus, csak a legkiélezettebb helyzetekben egyértelmű, hol tragikomikus — állapítja meg a kötetet elemző Alföldy Jenő.

A *Téli eszték* tanulsága szerint az ember illúziók nélkül elveszti önmagát, emberi tartását. Az irónó egyrészt tragikusba, másrészt ironikusba hajló szemlélete a kötet többi darabját is jellemzi. A kötet legsikerültebb, művészileg legjobban megkom-

ponált darabja a *Piramis*. Egy tökéletesen mai társadalmi jelenség, egy újfajta hierarchia kialakulását követi nyomon. Miféle érdekkapcsolatok kötik össze és mifélék választják el egymástól a hierarchiában egymás alá, illetve fölé rendelt embereket? Mennyire van jelen a múlt — meggyökeresedett viselkedésmintáival, tudattartalmaival — ebben a hierarchiában? Ezekre a kérdésekre keresi és mutatja fel az érvényes választ Jókai Anna.

A *Napok* (1972) megjelenésével új alkotói periódus kezdődött pályáján, hiszen ez a regény — az írói intenciót, az életanyagot és az ábrázolás módszereit tekintve — eddigi legnagyobb vállalkozása.

A mű tartalmát maga az írónő így foglalta össze: „Férfihős biológiai- és jellemfejlődése első személyben, átélésszerű folyamatos jelenben, egyúttal az adott személyiség által befogható történelmi tabló 1930-tól napjainkig, s mindehhez divatjamúlt hosszú terjedelem, a főszereplő egyes tudatállapotaihoz igazodó stílus." Az ábrázolt életanyag kibővülésével a mű belső dimenziói is kibővültek, az új témaválasztás új elbeszélőtechnikát kívánt. A főhős, Oláh Viktor életét és a kort, amelyben élt, az eseményeket tükröző, azokra reflektáló tudatának változásain keresztül követhetjük nyomon. A *Napok* sajátos tudatregény. Oláh emberi és társadalmi szituációját a folyamatos jelen kizárólagos idősíkjában mutatja meg, a múlt képei, az emlékek is a szakadatlan jelenbe ágyazva tűnnek fel. A szerzői narráció teljesen hiányzik a regényből, mindenről Oláh egyes szám első személyű „kommentárjain" keresztül szerzünk tudomást. Oláh személyében a történelmi térbe és időbe helyezett ember áll előttünk, az az ember, akinek élete hitek és csalódások dialektikájára épül, így alapvető élménye az értékek relativitása, a társadalmi mobilitás. Oláh a változásoknak kitett ember. Túlélni és gondolkodni egyszerre akar, az egymást követő kiábrándulások ellenére is azt az igazságot keresi, ami ma és holnap egyaránt érvényes.

A műben két, egymással ellentétes folyamat fut párhuzamosan. Egyfelől azt látjuk, hogy Oláh élete mind gyorsabban hullik szét, egyre kevésbé résztvevője és alakítója saját sorsának, gondolkodása asszimilálódik esetlegessé, kisszerűvé való életéhez. Leszakad a világról, s a világ is róla, magánéletének csigaházába zárkózik. Felfogásmódjába lassanként átszivárognak azok a szüleitől hallott frázisbölcsességek, amelyek ellen kamaszkorában még szenvedélyesen lázadt. Ez az életút nem éppen a fejlődés pozitív értékmozzanatokat feltételező irányába mutat. Másfelől azonban szembetűnő az is, hogy Oláh felismer bizonyos dolgokat, és ezek a felismerések még akkor is „megtörténtek", ha a tudat és az élet minősége között feszültség támadt. Csak a halála előtti időszakban jut el odáig, hogy átlátja egész sorsát és megfogalmazza: „Azt hiszem, a titok az, hogy hogyan képes az ember teljes erőbedobással cselekedni a tökéletlen jelenben, amikor a tiszta öntudat már sokkal magasabbra világít." A felismerések és az élet megvalósítása nem kapcsolódnak egybe, nem fedik egymást: a már gondolkodó kamaszfiú ahhoz még túl fiatal, hogy a saját életét élje, a halála előtt újra gondolkodó ember előtt már bezárultak az élet lehetőségei. Mindezeket az ellentmondásokat figyelembe véve a *Napok*at nem nevezhetjük — legalábbis a hagyományos értelemben — fejlődésregénynek. A hős változása az időben — az itt nagyon is konkrét történelmi időben

— nem igazi emberi kiteljesedés. Az életút egésze és a mű egésze viszont azt példázza, hogy „nem a napokban van a történet, hanem a nap-ban, nem az öntudatlanságban, hanem a felismerésben, az élet annyit ér, amennyit belőle feldolgozott. Nem ami velünk történik, hanem ami általunk történik, csak annak van érvénye" — ahogy Bata Imre írta.

A regény a 20. századi történelmünk legválságosabb periódusát íveli át. Az embert próbáló korfordulók úgy vannak jelen, ahogy Oláh Viktor átélte őket, tehát a történelem szubjektív képeként, motiváló háttérként. Az ábrázolási módszerből adódik, hogy a főhős történelmi tapasztalatainak érvényességi köre meglehetősen szűk.

A *Napok* Jókai Anna legnagyobb igényű prózai munkája, noha az esztétikai megvalósulás nem mindenben követi az írói szándékot.

A *Szerelmeink, szeretteink* (1973) az írónő harmadik novelláskötete. Az első két kötetből már jól ismert élethelyzetek bukkannak fel újra. A valóságismeretből fakadó történetek a részletek hitelessége ellenére is gyakran megmaradnak a leegyszerűsítő tanulságok, a tételesség szintjén *(Valami jó, Emlékirat)*. „A hősök változatlanul a vergődők, a szerencsétlenek közül kerülnek ki. Hétköznapjaik sivár egyhangúságából »valami jó« után vágyódnak, többnyire hasztalanul, így a kudarc alapélményükké válik. A félresiklott életek, holtpontra jutott vágyak tömeges társadalmi jelenségként tűnnek fel, ez pedig az írói szemlélet egysíkúságához vezet" — jegyzi meg Wéber Antal. A kötet legkiválóbb novelláiban *(Kísérlet, Selyem, Izabella, Szeretteink, szerelmeink)* emlékezetes, hús-vér jellemeket formál az írónő, biztos lélektani tudással, finoman ironikusba hajló szemlélettel.

Oláh Viktor a *Napok*ban rádöbbent: „A feladatban vagyunk egyenlőek, nem az eredményben." Ez a felismerés tovább lüktet a *Mindhalálig* (1974) című regényben, az élet feladatként való értelmezése és vállalása alkotja e művek gondolati-etikai alapszövetét. Mindkét regényben — természetesen a főhősök személyiségének, élethelyzetének megfelelően eltérő hangsúlyokkal és módosuló tartalommal — a vállalás etikája kerül Jókai Anna érdeklődésének előterébe.

A *Mindhalálig* az írónő talán legszebb könyve. Szakít az eddigi műveket karakterizáló naturalista szemlélet- és ábrázolásmóddal, jellemformálása, problémaelemzése elmélyül, írói eszközei gazdagodnak.

A regény főhősét, Törtel Géza írót életének egy válságos időszakában személyes és művészi krízishelyzetében látjuk magunk előtt. A mélyreható, a teljes egzisztenciát megrendítő válság átmeneti állapotából végül is — önkínzó gyötrődések után — megszületik az új mű reménye, amely egyben az élet értelmes folytatásának a reménye is. A regény szerkezetében három réteg épül egymásra: a cselekmény jelenének konkrét ideje — mindössze egyetlen délután —, konkrét tere: Törtel Géza új lakása; a felvillanó emlékképekből kirajzolódó múlt mozaikja, valamint a gondolattöredékekből az emberi és művészi sors törvényeit vallató reflexiókból álló harmadik réteg. Törtel Géza lelkében kétféle elkötelezettség és felelősségérzet ütközik össze: egyszerre érzi magát az élethez és művészethez tartozónak, és ez a kettős kötés a művészet alapkérdéseit érintő dilemmájának lényege. A művész útját a kiválás, a „mindenki együtt és külön én" irányába

árulásnak érzi, hiszen így az életet és a szenvedőket hagyja cserben. Felmerül benne az a gondolat is, hogy többet nem ír, mert mindazt, amit tudott, elmondta már. Feleségéhez fűződő ellentmondásos kapcsolata csak megerősíti belső konfliktusait. Gizellát nyomasztja férje tehetsége, melynek fényében elkeseritően kicsinynek látja magát, kétségbeesett vádaskodásaival saját életét, saját tevékenységét, orvosi hivatását próbálja igazolni. A sok lelki vívódás után Törtel eljut a tudatos cselekvés vállalásáig: az írás erkölcsi kényszerből fakadó cselekedet lesz számára ezután. Az új, megszenvedett igazsággal képes meghaladni addigi élete horizontját: „Nem fontos, hogy értik-e. Nem fontos, hogy szeressenek. Más, más, ami fontos."

*Kiadások*

4447. 1968. — Kötél nélkül. 1969. — Fejünk felől a tetőt. 1969. — Tartozik és követel. 1970. — A labda. 1971. — Napok. 1972. — Szeretteink, szerelmeink. 1973. — Mindhalálig. 1974. — A reimsi angyal. 1975.

*Irodalom*

*Bessenyei György:* Jókai Anna: 4447. Kort 1969. 492—493. — *Faragó Vilmos:* Bűvkörök. ÉI 1969. 16. sz. — *Fülöp László:* Jókai Anna két könyvéről: 4447, Kötél nélkül. Alf 1969. 7. sz. 75—77. — *Gáll István:* Két könyv — két siker. MH 1969. márc. 27. — *Pákolitz István:* Jókai Anna: Kötél nélkül. Je 1969. 949—951. — *Pomogáts Béla:* Jókai Anna: 4447. Kr 1969. 9. sz. 55. — *Varga Zoltán:* Regény egy kispolgári Hábetler-családról. Híd 1969. 772—775. — *Vargha Kálmán:* Kárhozottak és nyugtalanok. Jókai Anna: 4447. Kötél nélkül. ÚÍ 1969. 4. sz. 125—126. — *Bor Ambrus:* Írói tartozás, írói követelés. MNemzet 1970. márc. 22. — *Fülöp László:* Jókai Anna: Tartozik és követel. Kort 1970. 1503—1505. — *Gábor István:* Nusi néni monodrámája. Szính 1970. 1. sz. 29—31. — *Gáll István:* Regény a fiatalokról. MH 1970. ápr. 26. — *Juhász Béla:* Jókai Anna: Tartozik és követel. Alf 1970. 6. sz. 68—70. — *Majoros József:* Jókai Anna: Tartozik és követel. Kr 1970. 7. sz. 50—51. — *Solymos Ida:* Kisiklott sorsok. Napj 1970. 8. sz. 10—11. — *Abody Béla:* Cédulák fiatal írókról. ÚÍ 1971. 4. sz. 122—127. és *A. B.:* Félidő. 1973. 228—238. — *Alföldy Jenő:* Illúziók nélkül. ÚÍ 1971. 11. sz. 127—128. — *Bata Imre:* Jókai Anna: A labda. Kort 1971. 1502—1503. — *Doboss Gyula:* Útkeresés. ÉI 1971. 33. sz. — *Erdődy Edit:* Jókai Anna: A labda. Kr 1971. 10. sz. 47—49. — *Görömbei András:* Jókai Anna: A labda. Alf 1971. 9. sz. 86—88. — *Hajdu Ráfis:* Jókai Anna novelláiról. Nszab 1971. júl. 6. — *Kardos József:* Arcképvázlat Jókai Annáról. Ttáj 1971. 1. sz. 70—73. — *Nagy Ilona:* Párbeszédekben elemzett sorsok. Napj 1971. 9. sz. 10. — *Thiery Árpád:* Jókai Anna: A labda. Je 1971. 1051—1052. — *Földes Anna:* Lázító látleletek. Jókai Anna portréjához. Kort 1972. 300—307. és *F. A.:* Próza jelen időben. 1976. 171—196. — *Berkes Erzsébet:* „Vagy úszom, vagy elmélyedek." Kr 1973. 4. sz. 27. — *Czére Béla:* Epikus teljesség és naplóforma. Napj 1973. 4. sz. 9. — *Faragó Vilmos:* Nézz a tükörbe! ÉI 1973. 34. sz. — *Földes Anna:* Viktor — én vagyok! ÉI 1973. 5. sz. — *Hajdu Ráfis Gábor:* A napok valósága. Kr 1973. 4. sz. 28. — *Imre László:* Jókai Anna: Napok. Alf 1973. 4. sz. 77—79. — *Kardos József:* Jókai Anna: Napok. Kort 1973. 846—847. — *Bányai Gábor:* Ami valódi és ami igaz. ÚÍ 1974. 5. sz. 124—127. — *Balogh Ernő:* Jókai Anna: Szeretteink, szerelmeink. Alf 1974. 7. sz. 117—118. — *Imre László:* Jókai Anna: Szeretteink, szerelmeink. Ttáj 1974. 1. sz. 95—96. — *Majoros József:* Szeretteink, szerelmeink. Fo 1974. 9. sz. 88—89. — *Tarján Tamás:* Jókai Anna: Szeretteink, szerelmeink. MH 1974. dec. 4. — *Tüskés Tibor:* Jókai Anna: Szeretteink, szerelmeink. Kort 1974. 1. sz. 152—153. és *T. T.:* Mérték és mű. 1980. 382—385. — *Bata Imre:* Jókai Anna: Mindhalálig. Kr 1975. 2. sz. 26. — *Kis Pintér Imre:* Irgalmatlan látszatok. ÉI 1975. 12. sz. és *K. P. I.:* Helyzetjelentés. 1979. 51—62. — *Olasz Sándor:* Jókai Anna: Mindhalálig. Ttáj 1975. 5. sz. 79—80. — *Szász Imre:* Könyvespolcom. Jókai Anna: A reimsi angyal. MH 1975. nov. 30. — *Szávai János:* Jókai Anna: Mindhalálig. Je 1975. 765—766. — *Földes Anna:* Jókai, a novellista. ÉI 1976. 4. sz. — *Fülöp László:* Jókai Anna válogatott novellái. Alf 1976. 3. sz. 66—69. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Fölény nélkül. Nszab 1976. jan. 17. és *H. R. G.:* Kritikák, esszék, tanulmányok. 1984. 208—212.

*Mensáros Zoltán* (1921) egyetlen könyve a nagy feltűnést keltő *Böjti szél* (1968) című regény, mely a második világháborúban játszódik egy vidéki városka katonai kiképző laktanyájában. A téma szorosan kapcsolódik Ottlik Géza *Iskola a határon*jához. Mensáros Zoltán azonban nem a nagyregény széles tablóját festi, hanem inkább rendkívül tömörít, éveket és évtizedeket húz össze, az időben egymástól távol eső eseményeket egymás mellett pergeti, szívesen alkalmazza az idő felbontását is, s ennek következtében regényének színtere kitágul, egyszerre idézi a jelent és a múltat.

Két főhőse van a *Böjti szél*nek, Kömlődi zászlós, aki fiatal korában rendkívül nehéz körülmények között nevelkedett, és nagy nehezen sikerült megszereznie a tanítói oklevelet, melyet aztán felcserélt a hivatásos katonaság okmányaival; a másik központi figura Tahy Gáspár hadnagy, aki frissen vasalt uniformisban, telve tetterővel érkezik a kisvárosi pályaudvarra. Eleinte megpróbál azonosulni tiszttársaival, akik szívesen vadászgatnak a közeli erdőben, udvarolgatnak a csinosabb lányoknak, s tulajdonképpen „játsszák" a katonaságot ezen a békés vidéken, melyen még az ellenséges repülők is csak éppen átrepülnek. Ezek a tisztek is kitűnően eltalált figurái a Horthy-hadseregnek. Barlay alezredes, aki unja már az egészet, s szeretné valahogy megúszni a katonaságot, de persze szívesen veszi, hogy mint a körlet parancsnoka, ő a városka egyik központja. Szűcs őrnagy, a segédtiszt, az igazi „hivatásos" katona, aki nem tűr fegyelmezetlenséget, és kérlelhetetlenül törtet előre a katonai ranglétrán. Kömlődiben egyre többször vetődik fel a kérdés: tulajdonképpen mit is keres ezek között. Hiszen nem tud azonosulni velük, s nem is fogadják be maguk közé, hóbortos különcnek tartják, mert fonográfjával járja a környéket és régi énekeket gyűjt. Gyűjtésével megszerzi ugyan a szakmai körök elismerését, de elveszti tiszttársai jóindulatát. Több ízben kapcsolatot keres és talál is az értelmiségi ellenállással, de túlságosan zárkózott, magába tekintő és cselekvésre képtelen ahhoz, hogy ezen a szálon menekülést találjon. Öngyilkos lesz. Temetésére egyedül Tahy Gáspár utazik el, aki közben ugyancsak mélységesen megcsömörlött a katonaélettől és környezetétől is. Ő azonban alapvetően gyáva ahhoz, hogy bármit cselekedjék. Ezért is hat megdöbbentő erővel az a kijelentése, melyet a temetésről visszatérve vág a segédtisztből parancsnokká előlépett Szűcs szeme közé: „Nem akarok katona lenni!" A szerencse mellészegődik: az ezredorvos döntése alapján Pestre küldik felülvizsgálatra, s ott felmentik a további szolgálat alól. A katonaság kiközösítette magából az alkalmatlanokat. Vagy pontosabban: a gondolkodók, akik vagy szívük vagy eszük kényszerére figyelő szemmel tekintettek maguk köré, szűknek találták a Horthy-hadsereg mundérját, megérezték ennek az életnek a végzetes kisszerűségét és üres voltát. A gyengébb idegzetűeket maga alá temeti ez a gépezet, a cinikusabbak azonban megtalálják a menekülés útját.

Mindehhez nagyszerű díszletet választ és teremt az író. A regénybeli kisváros valóban él, élő, egyéni alakok népesítik be, szemünk előtt látjuk testi valójában valamennyit. És amilyen a városka, olyanok a polgárai is, akiket csak a maguk kis érdekei, vágyai foglalkoztatnak. A háborút, a közeledő orosz hadsereget csak a néha-néha berregve elhúzó repülőgépek képviselik. A front itt csak képzeletben létezik, mint a „hőstettek" mezeje, ahová azonban még a leghivatásosabb katonák

sem sietnek. Lassan, lomhán mozognak itt az elmék, ugyanúgy, mint félszázaddal korábban Kaffka Margit regényeiben, szűk a szemhatár, fojtogató a gondolkodásmód korlátoltsága, mint Németh Lászlónál. Ezt a valóban kisszerű környezetet, elmagányosodó világot nagyszerűen rajzolja meg Mensáros Zoltán, akinek egyetlen regénye igazi írói telitalálat.

A *Böjti szél* rétegei, stílusváltásai és különféle, gazdagon jellemzett típusai azt sejtetik, hogy írójának gazdag életanyag áll rendelkezésére ahhoz, hogy a lét más dimenzióit is adekvát módon ábrázolhassa.

*Raffai Sarolta* (1930—1989) kísérelte meg a *Hetek* lírikusai közül elsőként, hogy a próza s a dráma műfajaiban is bizonyítsa tehetségét. Alig egy évre rá, hogy első verseskönyve megjelent (*Részeg virágzás*, 1966), prózakötettel, mégpedig regénnyel lepte meg olvasóit. S bár a *Részeg virágzás*t többnyire jóindulatú kritikai visszhang kísérte, az egyértelmű elismerést, szerzőjének a tényleges írói rangot ez a prózakötet hozta meg.

*Egyszál magam* című regényében (1967) Raffai Sarolta személyes életsorsának egy szakaszát szorította az epikai ábrázolás műfajtörvényei közé. A tanyasi-falusi tanítónő élményvilágát — amelyből a *Részeg virágzás* lírai vallomásai is megszülettek —, meglepő biztonsággal, az epikai formaalakítás kívánalmainak megfelelően, kellő távolságtartással emelte át Kuti Anna történetébe. A regény címe találóan előlegezi, sűríti magába a hősnő élethelyzetét. Kuti Anna a mintegy másfél évtizedre kiterjedő cselekmény folyamán — bár munkahelye, családja, sőt, kislánya van —, mindvégig „egyszál maga" marad; alkata, ízlése, eszményei mindmind elválasztják szűkebb környezetétől. Magáramaradottságának okai egyfelől az őt körülvevő világ romlottságában, másfelől saját cselekvésképtelenségében rejlenek. Fiatalon kötött házassága hamar kátyúba jut. Katonaságból hazajött férjét, Molnár Gábort, az ötvenes évek káderpolitikájának megfelelően, fiatal kora ellenére iskolaigazgatóvá nevezik ki. Molnár gátlástalanul visszaél funkciójával; mindent összeharácsol, amire lehetősége nyílik: lakást, drága lakberendezést, autót; beosztottjait állandó rettegésben tartja, kicsapongásaihoz nőpartnereit a tantestületből válogatja össze. Mellette Kuti Annának a szenvedés, az áldozatszerep jut, illetve akaratlanul is bűnrészesség a vagyonszerzésben, ugyanis nincs ereje kitörni helyzetéből. Döntés- és cselekvésképtelensége miatt a járás oktatási vezetője iránti szerelme is beszennyeződik. Végső elkeseredésében a megoldást férje meggyilkolásában véli megtalálni.

Határozatlanság, elszigeteltség- és magányérzet jellemzik Raffai Sarolta második regényének, a *Morzsahegyek*nek (1974) a főhősét is. Ambrus Péter szakmunkástanuló Kuti Annához hasonlóan társtalanul, barátok nélkül igyekszik megszokni munkahelyét, a tanműhelyt. Igaz, számára a szűk család, özvegy édesanyja és édesanyjának élettársa, mindig menedéket jelent az ellenséges világ elől. Igazi menedékül azonban mindkét regényben a szerelem kínálkoznék, de az írói ábrázolás szerint egyik sem oly erős intenzitású, hogy a két regényhőst — Annát, illetve Pétert — ellenfeleik fölé emelhetné, vagy legalább kiszakíthatná életkörülményeik hálójából. Az írói szándék kíméletlennek, eredendően rossznak tünteti föl a hősöket körülvevő mikrovilágot, olyannak, amelyben az emberi élet

egyik legfontosabb értéke, a szerelem is előbb-utóbb csődbe jut. Persze, a két műbeli világ között — jóllehet alapjellegükben, szereplőik viszonyrendszerében, belső értékrendjükben sok a rokon vonás — jelentős különbségek vannak. Az *Egyszál magam* Kuti Annája köré valósághűen, organikus összetettségben, a részletekben is motiváltan szerveződik a regényvilág; a *Morzsahegyek* Ambrus Pétere köré elmosódó határokkal, nagyvonalú vázlatossággal, az írói elgondolás képletszerűségében; ott a mellékszereplőknek is saját arcuk, jól megkülönböztethető jellemük, a cselekménybonyolításhoz kellőképpen motivált szerepkörük van, itt elnagyolt, jellemükben kevéssé megformált, sematikus alakok. Míg Molnár Gábor viselkedésében, erkölcstelen cselekvéseiben ugyan gonoszságra törő, de eleven életerőt érzünk, addig a *Morzsahegyek* Tanfőnökének alakjában csupán a megtestesült gonoszság élettelen szoborszerűségét. A tantestület tagjai egyéniségüknek, jellemüknek, illetve jellemtelenségüknek megfelelően különbözőképpen reagálnak Molnár Gábor intrikáira; Sisákék csoportja arctalan. Anna és Döme szerelme a főhős életének szerves részeként, epizódról epizódra, a cselekmény nélkülözhetetlen mellékszálaként nyer bemutatást; a Fiú és Eszter közötti viszony ábrázolása betét-jellegű, autentikusságát nem a regényszerkezet, hanem a főhős kamaszkora szavatolja. Az *Egyszál magam* elsőszemélyű elbeszélésmódjában természetesnek hat a szubjektív hevület, és biztosítja az írói szemlélet egységességét. A *Morzsahegyek* a harmadik személyű elbeszélésmódból következően eleve epikusabb nyugalmú, higgadtabban elemző; a szubjektív hevület hiánya azonban az átfogó, egységteremtő írói szemlélet hiányát is jelenti, s a mű szerkezeti aránytalanságait engedi érvényesülni. Ott egy megélt, végiggondolt konfliktussorozat jelenetei követik egymást és haladnak egyre szűkebb perspektívák között a gyilkosságba torkolló végkifejlet felé, itt a lassú, meglehetősen vontatott cselekménybonyolítás, laza koherenciájú időkezelés, szűkös gondolati reflektáltság gyöngíti a kamaszlélek benső világának ábrázolását.

Raffai Sarolta mindkét regényében valós és időszerű társadalmi problematika ábrázolására vállalkozott. A vidéki értelmiség, illetve egy munkás-kisközösség gondjait érzékeny tollal, lobogó átéléssel fogalmazta meg. Epikai formaalakítása, írói nyelve nem árulkodik sem kísérletező hajlamról, sem újító szándékról. Nem követ divatos prózairányzatokat sem. A társadalmi valóság minél hitelesebb — szóhasználata szerint: „kíméletlen" — bemutatását tartja legfontosabb írói feladatának. Ennek megfelelően a nyelvi megformálásban, stílusban egyszerűségre és tömörségre törekszik. Nyelvi megjelenítő ereje nem annyira a mű egészében, mint inkább annak egyes részleteiben, a konfliktushelyzetek dramatikus-színpadszerű jelenetezésében mutatkozik meg.

A fentiek jellemzik novellisztikáját is. *Rugósoron* (1971) és *Egyszeri kaland* (1975) című köteteinek novellái általában a család és a munkahely hétköznapjait jelenítik meg. Szülők és gyermekek viszonya, a házastársak megromlott kapcsolata, közösségbe beilleszkedni próbáló fiatalok ösztön- és tudatvilága foglalkoztatják legintenzívebben az írót. A novellák tematikai rokonságuk, párhuzamosítható konfliktushelyzeteik ellenére sem rendeződnek szerves, súlyos gondolati egységet hordozó kötetekké. A szerkezeti megoldatlanságok, a nyelvi megmunkálatlanság,

az áttekintő rendezőelv, valamint a művészi fegyelem hiánya egyenetlen színvonalúvá, szétesővé teszi mindkét kötetet. Talán emiatt érezzük, legalábbis regényeihez képest, Raffai Sarolta novellisztikáját kevésbé erőteljes karakterűnek.

*Bor Ambrus* (1921) viszonylag későn indult ez az írói pályán. Közvetlenül a háború után megjelent fordítását (R. M. Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*, 1946) követően csak 1957-től kapott ismét szerepet az újjászerveződő irodalmi életben.

Negyvenévesen jelentkezett első önálló kötetével, *A nagykorúság órája* (1961) című elbeszélésgyűjteménnyel. A könyv novelláit közös motívum köti össze: olyan sorsfordító pillanatot, döntő felismerést él át mindegyik főhős, amely után már nem gondolkodhat, élhet ugyanúgy, mint azelőtt. A választás sosem pusztán a magánélet szféráján belüli döntés; mindig valós történelmi-társadalmi környezetbe ágyazódik. A szereplők sorsa ily módon szélesebb, árnyaltabb háttér elé kerül — életútjukban tipikus magatartásformák méretnek meg. A címadó elbeszélés egy „jó családból" származó fiatalember felnőtté érését rajzolja meg, aki 1944 telén katonaruhában várja bevetését. A novellában a középosztály eszményei, életfelfogása is megméretik — s az apa alakjában — kiüresedését, felbomlását is érzékelteti az író. Az eszmék megváltozását, átértékelődését példázza a másik novella is, amelynek tanár-figurája a cselekvő állásfoglalásig jut el: üldözött diákját elbújtatja a nyilasok elől, s ezzel valószínűleg életében először helyezkedik szembe a törvénnyel *(Tanár és tanítvány)*.

A kötet legemlékezetesebb írásaiban a háború — egész életét meghatározó — élményével néz szembe az író. Ezekben az elbeszélésekben jól érezhetők az életrajzi elemek; a szerzőnek személyes köze van hőseihez. A szikár egyszerűséggel elmondott történetekben látszólag apró események, mindennapi tárgyak nyernek mélyebb jelentőséget.

A *Marseillaise* című novellában egy francia hadifogolynak ajándékozott cigaretta jelképezi az ember végtelen megalázása, a hódító háború esztelensége elleni lázadást. Az *Emberek a határon* egyik hőse a Németországba való kitelepítés előtti karácsonyestén verset mond a katonai körletben s Gyóni Géza szavai hirtelen más dimenzióba csapnak át: „... nem ő volt az, aki szavalt, valaki más; hajcsár korbácsa alatt jajduló rabszolga, zsoldba kényszerített ember üvöltötte a szabadságáért: Cézár, én nem megyek!"

Első regénye (*Világfutók*, 1962) is ebből az élményanyagból táplálkozik. A cselekmény a háború végóráit és a béke első esztendejét élő Németország szétbombázott városaiban, óvóhelyein és sivár menekülttáboraiban játszódik. A főhőst, Ormos Endrét védett polgári életformából ragadta ki 1944 őszén a katonai behívó. Katonaszökevényként, majd csellengő, jövőjét vesztett túlélőként vegetál a front elől nyugatra menekült magyarok mikrotársadalmában. Végül megundorodva saját osztályának önző, a történelmi leckéből semmit nem tanuló képviselőitől, hosszú vívódás után hazaindul Magyarországra; vállalja az újrakezdés minden kockázatát. „Egyedül kell ítélni önmagunk felett, magunknak kell ledobnunk a terheinket, magunknak kell tudni, hogy hazugok a világfutó ordasok, s hogy mi vagyunk együvé valók, akik millió kis akarással akarunk valami nagyot."

Sokban hasonlítanak az első novelláskötet súlyos választások elé állított hőseihez az 1966-ban megjelent újabb elbeszélésgyűjteménynek, az *Üvegszekrény*nek főszereplői. Ám az ő életükben óvatlanabb pillanatokban, szinte a maguk számára is észrevétlenül következik be a válság, érkezik el a kritikus pont. Az író szerint sorsuk jobbra vagy rosszabbra fordulásáért csakis saját erkölcsi éberségük vagy tunyaságuk a felelős. Ahogyan maga Bor Ambrus fogalmazza meg egyhelyütt, elbeszélései „célnovellák", bizonyos morális tételek igazolására törekszenek. Szándéka rokonszenves és érthető, legerősebb novellái azonban mégis azok, amelyekben kevésbé nyilvánvaló a cél. Ilyen homályosabb, finomabb szövetű írás a *Mindennapos ügy*. Egy középkorú házaspár — talán kényelemből, talán a férfi önzése miatt — nem vállalja a születendő gyermeket; az asszony abortuszra megy. Az elbeszélés csupán az értelem által szabályozott, a szigorú célszerűségre alapozott életvitel megbillenését ábrázolja. A megrázó erejű történetben a pár hiába próbál könnyedén átsiklani ezen a „mindennapos ügyön", hiába gondolja, hogy amiről nem beszélünk, az nincs. Az asszony, ha csak fizikailag, ha csak szervezetével is, de fellázad az érzelemnélküliség ellen. Az író csupán sejteti, hogy mi történt; a szereplők állandó mellébeszélése feszültséggel telíti az elbeszélést. Hasonlóan sűrített atmoszférájú novella a *Kistefu*, amelyben a fiú egyszerűen elküldi, kiebrudalja a lakásból szüleit, amikor szüksége lesz az ő szobájukra is.

A *Szekér a dombtetőn* vagy a *Déli főzelék* című elbeszélésekben jól szemlélhetjük az író kitűnő érzékét hőseinek nyelvi jellemzéséhez. Az első novellában a paraszt tömör, természetes és alázatos beszéde, a hadnagy fensőbbséges, ellentmondást nem tűrő hangneme pontosan megfelel társadalmi helyzetüknek és emberi magatartásuknak. Ugyancsak telitalálat az említett másik írás érzéketlen, törtető figurájának beszédmódja, a pattogó, rövid mondatok, a számonkérő kérdések és elutasító válaszok.

Harmadik novelláskötete, a *Genezáret* (1970) fülszövegén Bor Ambrus egyértelműen fogalmazza meg írói feladatát: „Úgy gondolom, nincs időm szép történetekre, fél- és negyed-konfliktusokra. De azt hiszem, kortársaimnak, embertársaimnak sincs sok ideje. Mesékre sincs, és arra se, hogy eredményeken elringatózzanak. Évtizedeink és jelenünk ellentmondásaival kell szembenézni, számadásra kell az idő." Nem látványosságra, nem tetszetős megoldásokra törekszik; elgondolkodtatni, használni akar, mégpedig itt és most. Szándéka megvalósításához a novellát tartja a legalkalmasabbnak. „Ez a műfaj már nem tűri a mellébeszélést, a mentegetőzést, a magyarázatot, a fölösleges ékítményt" — írja. Eszközei valóban mindig a lehető legmértéktartóbbak, stílusa egyszerű, pontos, szikár. Legsikerültebb írásai a jól kiszámított kompozíciónak, az események megfelelő adagolásának köszönhetik feszességüket. Ilyen kitűnő, drámai erejű elbeszélés a *Kis mezei futás* — groteszk, de megrázó történet a nyilasterror torz világáról —, a *Huszonnégy jérce* az ötvenes évek abszurd igazságtalanságairól vagy a *Fénypontok, szerda*, amelynek hőse a tengerparton találkozik egykori vallatójával.

E kötetének jó néhány írása mai témát dolgoz fel; a nagyvárosi értelmiség mindennapjainak céltalanságát, sivárságát ábrázolja, arra figyelmeztet, hogy a

viszonylagos jólét, a külsőségek megjavulása nem jelenti természetszerűleg a belső ürességet, tartalmatlanság feltöltődését is. A címadó elbeszélés vagy a remek *És ha mégsem mennénk Muranóba?* címet viselő novella figurái képtelenek önálló gondolkodásra, eredményes lázadásra. Csak a társadalmi elvárásoknak tudnak megfelelni, sztereotipiák, közhelyek szerint cselekszenek.

*Fejezetek a fiúért* (1969) című regényéhez egy újsághír adott témát. Garázdaságért, lopásért börtönbe kerülő ifjú hőse történetével időszerű társadalmi kérdéshez kívánt hozzászólni. Czirok Miklós rendezetlen családi háttérrel, közömbös barátok, munkatársak között egyedül marad egy súlyos szerelmi csalódás után. A szerző tiszteletreméltó elfogultsággal áll ki a fiú mellett; a közönyös környezetet, a csupán az anyagi értékeket bálványozó társadalmi közelfelfogást teszi felelőssé a hasonló tragédiákért.

Hosszú történeti időszak hibáival, megkövesedett elhallgatásaival, előítéleteivel vet számot *Útlevélkép háttérrel* (1972) című regényében. Szót akart emelni „a leplezkedés, a hallgatás és ténykozmetika, a címkézés, az osztálykorlát-rögeszme, az ezekkel az állam és társadalom alagsori és pincefolyosóin űzött megfélemlítési kísérletek ellen. Az önmegfélemlítés, az idétlen önsajnáltatás meg a feltételes reflexszé tökéletesített szorongás-neurózisok ellen is" — vallott szándékáról. Az 1969-ben játszódó történet értelmiségi hőse, Veres Máté súlyos történelmi teherként cipeli magával származásának, egykori tévedéseinek ballasztját. Biztonságosnak hitt világát mélyen felkavarja, amikor tapasztalnia kell, hogy életrajzának ezerszer tisztázott sötét foltjai még mindig felhasználhatók sakkban tartására és zsarolására. Kétségei és vívódásai egy bonni kiküldetés során tetőződnek. Találkozása kint élő barátaival és egykori szerelmével a hazájával való szakítás lehetőségét kínálják számára. Végül szigorú és könyörtelen számvetés után mégsem ezt az utat választja. Bár hazatérését követően zaklatása megszűnik, a befejezést mégsem érezhetjük teljességgel megnyugtatónak; küzdelmében szövetségest nem, legfeljebb támogatókat talál.

A regény mintegy összegzése a szerző korábbi munkásságának. Lapjain sorra feltűnnek a már jól ismert hősök, típusok. Odavetett utalásokkal, egy-egy jellegzetes nyelvi fordulattal szereplőinek egész életútját képes felvillantani. Régebbi írásaihoz képest stílusa indulatokkal telítettebbé válik. Veres töprengéseit belülről ábrázolja; a külső történések leírása és az általuk keltett gondolatfolyamatok, belső monológok egymásra vetítődnek. Szívesen él filmszerű megoldásokkal: az idősíkok fölborulnak, az események az emlékezés logikáját követik.

Közírói tevékenysége párhuzamosan haladt írói pályájával. A publicisztikát sosem tekintette másodrendű műfajnak. Újságcikkeiben makacsul vissza-visszatért olyan nyomasztó társadalmi gondokhoz, mint az alkoholizmus, a fiatalkori bűnözés, a vidék és a főváros egyenlőtlen fejlődése, a népesedés csökkenésének aggasztó tünetei vagy a társadalmi értékrend káros torzulásai. Többízben szót emel a helyes és szép magyar nyelvhasználat és stílus érdekében. Szenvedélyes esszében érvel a magyar nemzeti öntudatot súlyosan megnyomorító sommás „utolsó csatlós" bélyeg ellen. A nemzeti önérzet témáját járják körül azok a közéleti írásai is, amelyekben mérlegre teszi a hazájukat elhagyó magyarok indítékait.

Külön kötetben gyűjtötte össze azokat a cikkeit, amelyeket mérvadónak ítélt, és — fölhasználva az esetleges egykori viták érveit, ellenérveit, újabb tapasztalatait — kiegészítette őket (*Perújítás*, 1975).

Műfordításaival és tanulmányaival sokat tett a német kultúra hazai megismertetéséért. Vonzalma és érdeklődése elsősorban Heinrich Böll műveinek fordítására ösztökélte, akinek elkötelezett erkölcsiségében a magáéhoz hasonló írói magatartást fedezett föl. Böll sokszínű, zsúfolt és meghökkentő prózájának avatott tolmácsolója. Feladatának tekinti a nyugatnémet író egész életművének magyar nyelvre való átültetését. Fordítóként és utószóíróként közreműködött a Böll novelláit és esszéit válogató kötetek létrehozásában (*Doktor Murke összegyűjtött hallgatásai*, 1965; *Mifelénk*, 1969). A nagyszabású regények sorozatából a *Csoportkép hölggyel*t tolmácsolta 1973-ban.

Jelentős fordítói teljesítmény volt Robert Musil két novellájának *(Grigia; Tonka)* és Siegfried Lenz *Németóráj*ának átültetése. Ő fordította — számos egyéb mellett — Anna Seghers műveit (*A bizalom*, 1970; *Mexikói történetek*, 1971) és Erich Kästner kedves gyermektörténeteit (*Az emberke*, 1966; *Emberke meg a kislány*, 1969).

*Rákosy Gergely* (1924) a későn érő és induló írók közé tartozik. Már elmúlt negyven éves, midőn első novelláskötete, a *Mondok mást* (1967) megjelent. Nemzedékének fiatal íróit már a műhely foglalkoztatta, őt még az élet, a termelő munka, a megélhetés. Mások mögött már könyvek állottak, irodalmi küzdelmek és művészi viták, ő még vidéki irodákban, állami gazdaságokban vitatkozott a termelési módszerekről, perelt az ésszerűtlen intézkedések ellen. Mezőgazdasági mérnökként dolgozott, a műszaki ember valóságérzékével és józanságával ítélte meg tapasztalatait. S minthogy nemritkán találkozott olyan döntésekkel, amelyek ellenkeztek a józan értelem elemi követelményeivel, groteszk fantáziával rajzolt karikatúrát élményeiről. Kisregényei: *Az óriástök* (1969) és *A kolorádóbogár* (1969) a szatíra Ilfre és Petrovra emlékeztető kíméletlenségével mutatták be a gazdasági élet fonákságait. E regényeknek a magyar szatirikus irodalom megújulásában is szerep jutott. Közéleti indulat, találó kritika és groteszk ábrázolás hatotta át Rákosy szatíráit, a hatvanas évek magyar prózájának személyes változatát alakítva ki.

*Az óriástök* cselekménye egyenes vonalú, alakjainak igen jól egyénített arca van, csupán egyetlen fantasztikus motívum billenti át a szatírába a valóságosnak tetsző történetet, az emeletes ház nagyságúvá nőtt óriástök-motívum. Ennek a groteszk és jelképes szerepet betöltő növénynek a kialakítására a járási vezetők kényszerítik a „tikmanyosfalvi" termelőszövetkezetet, s az óriástök nemcsak az ötvenes évek „politikai növényeinek", a gumipitypangnak és az alföldi éghajlatra ráerőltetett gyapotnak a rokona, egyszersmind a voluntarisztikus gazdaságpolitika, mi több, a Rákosi-korszak szimbóluma. A szatíra írója ugyanakkor azt is jelzi, hogy a józan értelem és a munkaszeretet — ennek képviselői Dömök, a téeszelnök és Gáty, a fanyar humorú agronómus — képes arra, hogy a minden realitásérzéket nélkülöző politikát visszaterelje abba a mederbe, amelyet az értelemnek kell megszabnia.

*A kolorádóbogár* szatírája ennél keserűbb, a regény által rajzolt kép a lázálmok szorongató vízióihoz hasonlatos. A történet menetét megszabó mindenható

Ürgeöntő Hivatal valóságos állam az államban, amely nemcsak az elnevezésében megjelölt feladatot végzi el, hanem külön, titkos telepein ürgék millióit is felneveli, nehogy eredményes munkája következtében előbb-utóbb fel kelljen számolnia önmagát. Ahogy Gáll István mondja: „az Ürgeöntő Hivatal mitikusan felnagyított modellje a beképzeltségnek, az erőszaknak, az értelmetlenségnek, az öncélúságnak, a hatalomnak. A rossz hatalomnak. A néptől elidegenedett, a valóságtól elrugaszkodott, az önmagában értelmet lelő bürokratizmusnak." Ez az öncélú és irgalmat nem ismerő képtelen bürokrácia nehezedik rá a regény agronómus hősének életére, s teszi tönkre saját beosztottait, saját embereit is.

A groteszk fantáziával biztos és fölényes valóságismeret társult. Rákosy Gergely nem hiába járta ki az „élet egyetemét", évtizedes vidéki tapasztalata nyomán számtalan valóságos történetet és hiteles emberi alakot ábrázolhatott. Novelláiban, amelyeket Veres Péter is elismerő figyelmére méltatott, ezt a valóságismeretet aknázta ki, midőn az emberi kapcsolatok alakulásáról, az emberi együttélés konfliktusairól rajzolt árnyalt és eleven képet. E novellák, az *Elmarasztalva: Brigitte Bardot* (1968) című kötet írásai árulták el, hogy a groteszk képzelet és a biztos valóságismeret mellett érzékeny lírája van. Hogy figyelemmel és részvéttel fordul a kisemberek sorsa, gondjai és kudarcai felé. S hogy érdeklődésének valódi törvényei szerint a kisemberek életének értelmét, boldogulásának lehetőségét kutatja. Mert valójában nem a gazdasági élet szervezésének és irányításának alakulása foglalkoztatta — jóllehet annyira szakszerű képet adott erről, hogy hivatásos közgazdászok is megirigyelhették volna anyagismeretét —, hanem a kisemberek sorsa és küzdelme. Maguk az emberek, akik meghozzák vagy végrehajtják a gazdasági intézkedéseket, és elszenvedik a téves döntések következményeit.

Műveiben éppen ezért együtt van jelen a szatirikus hajlandóság és a részvét, az irónia és az érzékeny figyelem az emberi gondok iránt. Szatírái azokat veszik célba, akik akadályokat gördítenek a munka és a fejlődés elé. Figyelme és részvéte a dolgozó emberé. Azoké, akik őszinte hittel végzik munkájukat, alakítani akarják a közösség életét. Ez a kettős ábrázolás: az ironikus bírálat és a megértő figyelem szövi át regényét, a *Tigrisugrást* (1970) is. Kiss Magdi, a regény hőse, már sorsának révbe jutása után idézi fel zaklatott életét. Sokáig semmi sem sikerült neki, a családban, az iskolában, a barátnői között sorozatos kudarcok érték. Gyermeki álmait nem sikerült valóra váltania; unalmas, rosszul fizetett munkával foglalkozik egy hulladékgyűjtő telepen, korrupt és erőszakos munkatársak között. Sorsának kudarcai és nyűgei elől a házasságba menekül, férje, Belováry Tamás azonban öntelt és lusta fiatalember, akit csak a pénz és az érvényesülés érdekel. Gyermekkora és ifjúsága után így házassága is csődbe jut. Úgy érzi, nincs ereje ahhoz, hogy még egyszer feltápászkodjék a csapások után. Öngyilkosságot kísérel meg, megmentik, s a kórházban éri élete nagy fordulata. Egyik munkatársa látogatja meg, egymásba szeretnek, és a második házasság végre meghozza számára az értelmes munkát, az otthont és a szeretetet. Pedig nem könnyű életre vállalkozik. Falura költöznek, egy szövetkezetben dolgoznak, s közben folytatják élettani kísérleteiket. Meg kell küzdeniök az eredményekért, az otthonért, az emberek

megbecsüléséért. Kitartó munkával és hittel mindez sikerül. Magdi értelmes célok szolgálatában találja meg boldogságát, valósíthatja meg a benne rejlő képességeket.

Magdi sorsában ember és társadalom kölcsönös viszonya is alakot ölt. Törekvései és küzdelmei, kudarca és sikerei köré meglehetősen széles társadalmi képet rajzol a regény. És ennek a képnek erősen kritikai jellege van. Rákosy Gergely a szocialista társadalom közéleti és erkölcsi eszményeit vallja, s őket kéri számon Magdi környezetén. Szatirikus indulattal leplezi le a züllést, az ostobaságot és a történtést. Ám ugyanilyen szenvedéllyel mutat rá az értelmes munka, a közösségi erkölcs és az emberi szolidaritás példáira. Rákosy Gergely igaz embereket állít szembe az önzés és a butaság példáival. Magdi második férjét, Gyulát és falusi barátait. Az ő vonzó emberségükben ölt alakot az az erő, amelyet korunk vitái „a mindennapok forradalmiságának" neveztek el. A regény hősének sorsa végül is révbe jutott. A megbékélés magaslatáról tekinthet vissza megpróbáltatásaira. A visszatekintés helyzete szabja meg ezért a regény hangját és szerkezetét. Az események nem időrendben követik egymást, hanem az emlékezet belső rendje szerint. Magdi mintegy számadást végez, szemlét tart sorsának fordulatai felett. Az egymással összefüggő, egymásnak válaszoló eseményeket jegyzi le, s ezért nem a kronológia rendjében halad. Emlékezéseiből nemcsak a történet, egy asszonyi sors mai története bontakozik ki, hanem a mesélő főhős mai tudata is. Múlt és jelen, küzdelem és megnyugvás egymást váltó játéka alakítja ki a történetet.

Szatírába illő felháborodás és lírai jellegű személyesség szövi át a *Fülüket lebegtető elefántok* (1971) és a *Hepiend* (1975) című kötetekben megjelent elbeszéléseket is. A hagyományos novellaformát felbontja az indulat, pontosabban új elbeszélő forma jön létre, amelynek a montázsra emlékeztető karakterét a köznapi életben tapasztalható groteszk fonákságok és ijesztő embertelenségek leleplező ábrázolása az eleven színekkel festett, máskor karikatúraszerű vonásokkal felvázolt figurák és az írói felháborodás szinte publicisztikus kirobbanásai alakítják ki. A narrációnak ezeket az egymástól nem egyszer igen elütő elemeit Rákosy nem is akarja egységes anyaggá gyúrni, a tárgyias leírás és az indulatosan személyes kommentár szinte „nyersen" kerül egymás mellé, éppen ez a montázstechnika hozza létre az elbeszélések belső feszültségét, drámaiságát, amely még a lírai jellegű írásokat is szenvedélyes tiltakozássá teszi. Rákosy Gergely ugyanakkor nyilvánvalóvá teszi azt is, hogy tiltakozása valódi értékek nevében történik, a közönyt, az erőszakot, harácsolást utasítja el, s a közösségi társadalom igazi értékeire hivatkozik.

A szatirikus regények, illetve a szatirikus és lírai színekkel átszőtt elbeszélések után Rákosy Gergely két újabb elbeszélő formával; a mozaikos szerkesztésű személyes beszámolóval és a dokumentumokból, pontosabban „áldokumentumokból" felépített szatirikus kisregénnyel tett kísérletet. Az első formát *Ziii-zúúú...* című terjedelmesebb elbeszélése (megjelent az *Általában hallgatunk* című kötetben, 1973) mutatja. Ebben az önéletrajzi mozzanatokból összerakott lírai-epikai montázsban, mondhatnók így is: pamfletben, az irodalmi, a kulturális és a gazdasági életben tapasztalható felháborító visszásságokkal állítja szembe saját művészi etikáját, amely szerint kitartóan és igényesen végzett alkotó munkával kell

a társadalomban vagy éppen az irodalmi életben tapasztalható értelmetlenség, önzés, szélhámoskodás ellen küzdeni. A másik elbeszélő formaváltozatot *A daru* (1976) című kisregényben dolgozta ki; ebben Rákosy Gergely korai szatíráinak leleplező szenvedélye újul fel, csak talán még vitriolosabban, még haragosabban. Maga a cselekmény egy emelődaruval történt üzemi baleset krónikája, ahogyan ez a groteszk krónika a balesetet követő hivatalos ügyiratokból, pecsétes papírokból, kihallgatási jegyzőkönyvekből kibontakozik. A szatíraíró ezúttal is a bürokratikus gazdaságirányitás tehetetlen és káros mechanizmusát leplezi le, de nemcsak felületi jelenségekkel, esetleges visszásságokkal száll szembe, hanem az egész gondolkodásmóddal, magatartásmodellel, gazdálkodási szisztémával is.

Későbbi írásai általában ugyancsak az erősen személyes és publicisztikus kifejezésmódot, illetve az egymástól rendkívül különböző epikai és publicisztikai motívumokat sajátos montázsba állító technikát követik. Válogatott elbeszéléseit *Általában hallgatunk* (1973) és *Ziii-zúúú* (1982) című köteteiben rendezte sajtó alá, hangjátékait és forgatókönyveit *Szarvashiba* (1980), a lóversenyekről, a fogadók „miniatűr társadalmáról" — Csurka Istvánnal közösen — írott riportkönyvét *Így, ahogy vagytok* (1972) címmel adta ki.

*Vitányi Iván* (1925) a honi tudományos élet sokoldalú munkásaként ismert. Muharay Elemér egykori növendékeként elkötelezett védelmezője a népi kultúrkincsnek, a hatvanas évek közepétől rokonszenvvel fordult az életformaváltás és új zenei ízlés jegyében fogant beat-kultúra felé, foglalkozott esztétikával, pszichológiával, zeneelmélettel, írt filozófiáról, ismertek filmelemzései, társszerzője történészi szakmunkáknak. Vitairataival, cikkeivel jelentős művelődéspolitikai tevékenységet fejt ki; publikációinak száma a félezret is jóval meghaladja.

Eddigi egyetlen szépírói kísérlete, a *Széltenger* című regény 1969-ben látott napvilágot. A könyv a hatvanas évek regényirodalmában nagy népszerűségnek örvendő oknyomozó jellegű prózához kapcsolódik: az 1944-es esztendő ellenállási mozgalmát idézi fel. Az oknyomozás, a múlt „megírásának" igénye összekapcsolódik a regény másik szándékával. A személyes számvetésen túl Vitányi Iván — figyelve a megváltozott időre — a forradalmiság etikai viszonylatainak, a forradalmár magatartás újrafogalmazásával is megpróbálkozik. Könyve kísérlet a személyes és közösségi múltat irányító etika megfogalmazására, s a nemzedékében nagy részben máig élő társadalom- és emberformáló hit áttestálására.

Az elbeszélő és a szerző — az önéletrajzi jellegnek megfelelően — egyazon személy. Vitányi Iván résztvevője volt az ellenállási mozgalomnak, a regénybeli ábrázolás látószöge az övé, ez adja az élmények személyes hitelét, az előadás elevenségét. A legismertebb történelmi személyek (Horthy, Bajcsy-Zsilinszky) szükségszerűen saját nevükön szerepelnek, a mozgalom ismert és ismeretlen tagjai az író által alkotott néven, kik közül az olvasó — történelmi ismereteinek, búvárkodó hajlamának megfelelően — többeket azonosíthat (pl. Abonyi: Somogyi Miklós, Forbáth: Pálóczi Horváth Lajos stb.), de az értékelésben ez a tény semleges. A könyv maga fiktív levelek (avagy egyetlen, részekre szabdalt levél) sorozata, többnyire a Lajcsikának szólított Lajos Jutkához. Lajcsika az elbeszélő — a cselekmény idején a 19-ik esztendejében járó főhős — élő lelkiismerete. A törékeny

képzőművész-növendék a mozgalom perifériáján áll, beszervezni sem sikerül igazán (bár, mint később megtudjuk, ebben forradalmár apja féltése is közrejátszik), regénybeli szerepe mégis meghatározó. Az ő kérdései késztetik a főhőst cselekedeteivel való szembesülésre, szerepének állandó átgondolására. A levelekben nemcsak a címzettnek vall, szinte magyarázkodik, de saját számvetését is végzi. Miért tettem (tettük)? Volt-e értelme? Ezt a számvetést erősítik — megszakítva a levelek folytonosságát — a pszichológia, filozófia, etika határvidékén elhelyezkedő meditatív betétek, mint megannyi önreflexiós mozzanat. A főhős nem csupán résztvevő, de meditációiban kísérleti alanynak is tekinti önmagát. Önmegfigyeléseit (miként viselkedik az ember, ha vallatják, ha szerelmes) igyekszik általános érvényű tételekké emelni. E didaktikus részek arra szolgálnak, hogy az érzelmi azonosulás ellenpontjaként az objektívnek szánt értelmi szféra vizsgálódási pontjait is kijelöljék.

A cselekmény színhelye a háború végi Budapest, illetve Sopronkőhida. Ebben a térben vonultatja fel alakjait (egykori társait) az író. Ábrázolásmódja egyszerre bensőségesen érzelmi és logikailag letisztult. Szakít a forradalmi romantika régtől kiürült sémáival, a regény szereplői hiteles figurák. Fiatalok és idősebbek, szeminárium-szerűen tudóskodók és gyakorlatiasak, hűséges szerelmesek és kicsapongók, riadtak és szinte ostobán vakmerőek; nézeteikben a Biblia és a brosurák tanai keverednek, egyszerre tanulják az illegalitás szabályait és egyszerre kérdőjelezik meg azokat. Akad közöttük munkás és értelmiségi, magyar és külhoni, a felvállalt gondot örökül kapó és saját családja ellen lázadó fiatal. Veszekednek, kibékülnek, de feladatuk tudatában egyek: álmodozva és cselekvően egy új társadalmat akarnak, egy tökéletesnek reméltet. A korban ehhez az első láncszem a felkelés előkészítése és kirobbantása lenne. Kevesen vannak, határozatlanok is néha, a hatalom bizalmatlan és tehetetlen, a terv nem sikerülhet. Szálasi jön, a börtönök, az ütlegek s a tépelődés. Miért tettem? Érdemes volt? Elegendő-e az etikai példaadás? Megtenném-e újra?

Ebben a keretben — mintegy a felvetődő kérdésekre való válaszkeresés közben — próbálja érvényre juttatni Vitányi Iván a központi értékként kezelt közösségi érzést és tudatot, mely saját és nemzedéktársai cselekedeteinek, gondolkozásának értékrendjét egy életre meghatározta. Jellemet próbálóan nehéz időben, de megadatott számukra, hogy felnőtté válásuk egyidejű lehetett az első közéleti lobogás élményével. A szerencsésen megválasztott metaforikus címmel jelzett, az idővel és a történelemmel való szembenállás reménye adta meg számukra a közös cselekvés tiszta pátoszát. Ez a pátosz a regényben is megjelenik; az olykor túlzottan patetikus hangot szerencsésen ellenpontozza a regény nyelvezetén átütő irónia.

*László Anna* (1926—1981) mint fényképész kezdte pályáját, 1950-ben a Színházművészeti Főiskolán szerzett dramaturgi oklevelet. Színháztörténeti írásokkal jelentkezett, *Hevesi Sándor* (1960) című monográfiája alapos kutatások nyomán mutatta be a kiváló színházi rendező és színházigazgató tevékenységét. Írói munkássága kettős vonzásban alakult: részben a realista elbeszélés hagyományait követte, dokumentatív szándékkal rajzolt képet a magyar társadalom korszakos változásairól, elsősorban az önmagukat, társadalmi szerepüket kereső

asszonyok sorsáról, részben a társadalmi tapasztalatok gondolati általánosítására, parabolikus megfogalmazására törekedett. Hosszabb időn keresztül a köznapi életjelenségeket figyelte, az egyszerű emberek életéről gyűjtött adalékokat, hogy később magasabb nézőpontból tekintse át a társadalmi konfliktusok bonyolult szövevényeit. A kétféle írói szemlélet, magatartás és módszer mindazonáltal szervesen összefügg: az epikus példázatok a valóság elemző ábrázolására épülnek, ennek az ábrázolásnak pedig a példázatos fogalmazás ad intellektuális, illetve etikai távlatot.

*Szilveszter éjszakája* (1959), *Nincs mindenre paragrafus* (1961) és *Harkály a vizen* (1965) című novelláskötetei, illetve *Várjuk kedden* (1963) című regénye általában az emberi együttélés, gyakran a családi élet morális jellegű konfliktusát ábrázolják. A megfigyelések pontossága, az asszonyi lélek ismerete hitelesítette a képet, amelyet a felszabadulás utáni magyar társadalomról, közelebbről az új értelmiség életéről adott. *A hitehagyott* (1967) című regényében egy magára maradt asszony keserű tapasztalatainak ábrázolása révén mondott ítéletet az ötvenes évek megalkuvásairól, erkölcsi botlásairól. *Zárójelentés* (1969) című regénye egy csődbe jutott emberi sors ábrázolásával mutatta be a megromlott emberi kapcsolatok, az önzés és a közöny szomorú következményeit. Írásainak több alkalommal is érettkorú értelmiségi asszony a hőse, aki fiatalos lelkesedéssel élte át a felszabadulást követő történelmi újrakezdést, a napi politikától azonban csakhamar eltávolodott. Inkább az alkotó munkában próbálja szolgálni a közös érdekeket, csakhogy mire elérkezik a fiatalkori tervek valóra váltásának ideje, szomorúan tapasztalja, hogy gondjai megsokasodtak, munkabírását és vállalkozó kedvét lassan felemésztette a mindennapi robot, a családi élet. László Anna küzdő és kiábránduló asszonyai előbb-utóbb számvetésre kényszerülnek, ez határozza meg az epikus alakítás módját is: a történetet minduntalan a múlt képei szövik át, időszerkezetük azokhoz a benső erőfeszítésekhez igazodik, amelyeknek a teljesebb önismeretet kell kiküzdeniük.

A *Gyász tarkában* (1973) és a *Felépítjük Bábel tornyát* (1976) című kötetek elbeszélései között már a mitológiai, illetve történelmi paraboláknak van meghatározó szerepe. László Anna tudatosan választja kifejező eszközének az antik mítoszokat, Héphaisztosz vagy Ikarosz történetét. A mítoszokat ő is „ősképletek" gyanánt használja fel, mint mondja, a mitikus történetek: „Ábrák, amelyek immanensen benne vannak a világban. S ezek a modellek a különböző korokban a különböző térben másként-másként, mégis rokonian érvényesülnek. Egymáshoz hasonló erővonalak húzódnak a századok hátterében." Felhasználja és átértelmezi a mitikus hagyományokat, etikai, sőt politikai jelentést sűrít történeteibe, az ő Knósszosza és labirintusa például a hatalmi elfajulás jelképe. Még Daidalosz mitikus alakja révén is huszadik századi tapasztalatokra utal, a labirintust építő tudós „mérnök" ugyanazt a bűnt követi el, mint Dürrenmatt fizikusai: tudását és tehetségét egy embertelen hatalom szolgálatába állítja, ezért kell bűnhődnie. A *Felépítjük Bábel tornyát* című kisregény hasonló módon tükrözteti egymásba az ősi mítoszt és a korunkbeli tapasztalatot: a fiatalok, akik elhatározzák, hogy szakítva szüleik életmódjával, igazi alkotó emberi közösséget

hoznak létre, ugyanúgy járnak, mint bibliai elődeik: alkalmi társadalmuk az önzés, az erőszak áldozata lesz.

A mitológiai köntösbe öltöztetett epikus példázatok azokat a kételyeket fejezik ki, amelyekre László Anna a huszadik század történetét szemlélve jutott. Közösségi bizalmáról utolsó nagyobb művében: *Vaspólya* (1979) című riportsorozatában tesz ismét vallomást. Ez az erős társadalmi visszhangot keltő riportsorozat az utolsó nagy gyermekparalízis járvány áldozatainak sorsáról számol be, valóságos „mikrotársadalomról" ad hírt, amelynek tagjai betegen is tartalmas életet tudnak teremteni. Az ábrázolás dokumentatív realizmusa, az egymástól is eltérő emberi sorsok egyénítő megjelenítése jelöli ki ennek a könyvnek a helyét az utóbbi évek legjobb szociográfiai munkái között.

E könyvek mellett László Anna egy színdarabot (*Tizennyolc éves*, 1963) és több sikeres hangjátékot (*Egy keresztespók tapasztalatai*, 1968; *Ma este játszunk*, 1969; *Árhullámok*, 1973; *Hová megyünk?* 1973; *Körön kívül*, 1976; *Megmérettél*, 1976; *Asszonyok esti vágyakkal és refrénekkel*, 1980) írt. Utolsó írásait a *Tükörsor* (1984) című kötetben gyűjtötték egybe.

*Sipkay Barna* (1927—1968) későn induló, tragikusan korán lezáruló írói pálya birtoklója; 36 éves volt, mikor első novellája, a *Gesztenyék* megjelent, s pár év alatt egy kisebbfajta üstökös ívét futotta be. Nem az elhunytat megillető túlértékelés mondatja ezt velünk: Sipkay fél évtizednyi termékenysége a realista magyar próza sodrásának egyik fontos — ha nem is centrális — árama, könyvei a beérkezés szépségét és a továbblépés, a gazdagodás ígéretét jelzik. Annak az írói magatartásnak az értékét, amely a meleg emberség, a szocialista erkölcs érzékeny képviselete, a korszerű népiség, a lírai finomságokig árnyalt lélektani hangoltság, az otthonteremtő és személyiségalakító emberi közösség igézete jegyében formálódott. Nem a nagy drámai küzdelmek bemutatása, hanem inkább az életekben és lelkekben formálódó, de legtöbbször konfliktusokban érlelődő szocialista humánum szolid-szép ábrázolása jellemzi Sipkay műveit, ez a felelős emberi-írói érzékenység határozta meg nem látványosan újító, de láthatóan érlelődő prózáját. A szocialista életforma emberi-lelki hajszálerezeteinek ihletett átvilágításával járult hozzá a 60-as évek derekán a realista irodalmi önismeret kibontakozásához.

A *Messzi harangszó* (1963) című kisregény szatírával, iróniával és komor lírával egyaránt átszőtt történet egy falu felszabadulás utáni életéről. Az öreg téeszelnök, Navalcsik — hogy Faragó Vilmos találó jellemzését idézzük — „a vígeposzok bumfordi humorával meséli el egy szabadságba csöppent magyar falu hihetetlen eseményeit". A humoros kedvesség mindvégig jellemzi Sipkay műveit, de ez nem jelenti a komor, tragikus színek idillizáló feloldását. Nem is engedné ezt az erkölcsi komolyság, az elesettek, szegények, megalázottak szenvedéseit vállaló (tehát nemcsak szánakozva megíró) kemény írói erkölcsiség. *A világ peremén* című Miskolcon bemutatott — félig sikerült — dráma tragikus konfliktusa ugyanúgy bizonyítja ezt, mint a *Hajnali hinta* (1964) novellái. Ez utóbbiak Sipkay legjobb, legmaradandóbb alkotásai: az élet apró villanásai és az élet-halál határhelyzetének választásra késztető próbatételei az emberi humánumot juttatják győzelemre. *A zenélő óra*, a *Sveszterek*, az *Egy liter kadar*, az *Egy kocsi megreked* és a

*Szentjánosbogár* balladai tömörséggel s mégis sötét végzetdráma nélkül érvelnek az emberi értékpusztulás tragikuma, illetve a kiharcolt erkölcsi tisztaság társadalmi példát sugalló ereje mellett. Móricz népisége él tovább ezekben a kis kompozíciókban, a szocialista világnézet jegyében. Sipkay legjobb írásai Sánta Ferenc, Szabó István és a korai Galambos novellisztikájával ölelkeznek: az átalakuló paraszti világ konfliktusait idézik.

A nagyobb terjedelmű műfajhoz azonban már kevésbé futja írói ereje. A *Határtalan élet* (1964) két ember egymást keresztező életsorsában két osztályt, réteget, a karrierista kispolgár és a kitaszítottságában magányossá váló proletár figuráját szembesíti. A fiatalok előítélet nélküli, munkás és önkiteljesítő élete Sipkay eredendő emberi és írói alkatával tart rokonságot, de a túlírt, olykor naturalizmussal és romantikával, lélektani ellentmondásokkal és pontatlanságokkal terhelt regényszöveg gyengíti a humanizmus esztétikai érvényét. Hasonló a helyzet a *Gyűlölet, éjszaka, szerelem* című kötet (1965) írásainak többségénél: az erős expresszivitást olykor képzavarok, egyszerűsített moralizálás, önismétlések torzítják. A legszembetűnőbben a *Boldogtalan boldogság* (1966) sikertelensége igazolja — negatív módon — Sipkay rövid prózai „predesztináltságát"; a jellegzetes novella- vagy egyfelvonásos-szituáció nagyepikává duzzasztva komoly atmoszférikus-tárgyi-szerkezeti zavarokat okoz.

A karcsú kisregény Sipkay igazi műfaja: itt érzi magát leginkább otthon, ez a legalkalmasabb keret a melegszívű emberség jegyében megfogalmazódó realista történetek számára. A *Nyakamban az élet* (1968) színvonalas, olvasmányos alkotás egy felnőtté, férfivá és tudatosan gondolkodó emberré érő kamasz vidéki nyaráról. A 60-as évek végén irodalmunkban tipikussá — az akkor induló fiatal írónemzedékben is centrálissá — váló kamaszperspektíva a mai magyar társadalom ellentmondásaira, a közösség- és emberségteremtés gondjaira vet éles fényt — komor-ironikus, gyermeki bölcsességgel. A posztumusz *Rágalom* (1968) is jellegzetes témát emel a közéleti realizmus áramába, a régi-konzervatív és az új, a gátlástalan „fogyasztói" kispolgárság mérkőzését az életformaváltás, a szocialista morál térnyerésének vajúdásaiban élő falun.

Nem tudni, merre fejlődött volna tovább Sipkay írói módszere. A *Rágalom* feszült közéletiségének vonalán-e, amely azonban a teátrális romantika veszélyét is felidézte, vagy pedig inkább az intimebb, líraibb novellák szálán. Az vitathatatlan tény, hogy posztumusz novelláskötete *(Valaki a ködben,* 1969) nagyon sokféle, különböző időből fentmaradt, más-más színvonalú írást tartalmaz. Sánta-utánérzés *(Eltűnő ember)*, moralizáló tézisnovella *(Valaki a ködben)*, a didaktikus sci-fi *(Századvég)*, tárcaszerű pillanatkép *(Alkalmi pult)* és mesei példázat *(Sárkányölő)* egyaránt van itt, jelezve a bátorkedvű műfaji kísérletezés gazdagságát. Igazán jó írás azonban csak egy van, a felelősségre döbbentő *Valamikor egy tónál.* „Ne kiáltsa ki az ember a szenvedését másnak, mert akkor tele volna a világ jajgatással" — mondja az elbeszélés egyik hőse; nos, Sipkay éppen a fájdalmak, a szenvedés kimondásával, egy korszerű morál igényes normájával „gyógyítja" — amennyire az irodalom gyógyítja — a világ sebeit.

*Galsai Pongrác* (1927—1988) jellegzetesen „irodalmi író", aki nem fiktív elemekből építi fel műveit, hanem a tények és reflexiók sajátos együtteséből, melyben a reflexív elem az erősebb, s a tényeket mindig áthatja az esszéisztikus lebegés, mely előadásmódjának választékos eleganciájából és a valóságelemek sajátos csoportosításából táplálkozik. Előadásmódjának legfontosabb jellegzetessége a lebbenő önirónia, rendszerint „kívülről" figyeli önmagát, s nagy gonddal rajzolja meg környezetének alakjait, akik többnyire ifjúságának íróbarátai. Velük együtt kezdte Pécsett pályáját (a városról néhány bensőséges rajzot köszönhetünk Galsai Pongrácnak), melyben kezdettől ott a „nagy" mű lehetősége, mely végül is nem született meg, talán azért sem, mert otthonosabb a „kis" műfajokban: a tárcában, szabálytalan emlékezésekben és mindenekelőtt az esszében. E területen Galsai Pongrác egy nagy hagyomány folytatója, nála azonban az esszé nem az ideálkeresés és nem is a tanítás eszköze, hanem sajátos „pótlékműfaj", inkább novella, melyben nem a cselekmény vagy a jellemek alakulása a megoldandó írói feladat, hanem a megidézett író vagy művész alakjának minél hitelesebb, érzékletesebb megjelenítése. Egy-két láttató jelzővel, anekdotába hajló történettel alakítja ki a hitelességnek azt a légkörét, amely egyszerre alkalmas hőse irodalmi és emberi jellemzőinek érzékeltetésére. Gyakran és eredményesen él az eltávolítás eszközeivel, nemcsak a már említett iróniával, hanem az emlékezet bizonytalanságának nyomatékosításával is, ez utóbbi azonban paradox módon inkább növeli történeteinek valóságos hitelét.

Életművének legértékesebb alkotásai irodalmi esszéi és portréi, s az esszéisztikus elem az uralkodó azokban a portréiban, életrajzaiban is, melyeket színészekről írt (*Bajor Gizi játékai*, 1971; *Öltözőtükör*, 1971; *Csortos Gyula*, 1972). Jellemábrázolására és szemléletmódjára elsősorban a „ködlovagok" gyakoroltak elhatározó befolyást. Ugyanakkor azonban kimondva-kimondatlanul hatott rá a modern regény fokozott lélektani érzékenysége is, portréinak hőseit nagy beleérzéssel és megértéssel idézi vissza.

1974-ben jelentette meg szabálytalan műfajú könyvét *Egy hipochonder emlékiratai* címmel. E műben egyes szám első személyben idézi vissza életének fontos, olykor meghatározó eseményeit, melyeknek többsége valami módon mindig kapcsolatban van a halállal, az elmúlással. Az ember tragikus sorsa, a bizonytalan végkifejlet azonban nem drámai hangoltsággal jelenik meg ebben a könyvében sem, inkább kedélyes, már-már anekdotikus stílusban néz szembe az élet törvényszerűségeivel, s mindezt úgy teszi, hogy látszólag szabálytalanul lávázó emlékezés-sorába belopja egy fejlődésregény lehetséges vázát is, melyben az elbeszélő áll szemben a történelemmel, s az ő tudatának fénytöréseiben jelennek meg előttünk személyes létének eseményei. Elbeszélő és reflexív elemek keverednek e művében, s a kétféle előadásforma szerencsés szintézist alkot, nem nélkülözve a humort, a Galsai Pongrácra oly jellemző önirónia, de az elgondolkodtató, már-már filozofikusnak mondható létértelmezési kísérleteket sem. Könyvében és önkommentárjaiban is elmondja, hogy „a halálfélelem: életszeretet". A jól megélt, derűs életnek örömét érezzük azokban a részletekben is, melyek az elmúlásról szólnak, hiszen majdnem

mindig tévedhetetlen minőségérzékkel mutatja meg, melyek azok a művek, hagyományok, amelyek diadalmaskodnak a feltartóztathatatlanul múló időn is.

*Maróti Lajos* (1930—1982) a művészetek és a tudomány kölcsönös vonzásában kezdte írói pályáját. Középiskolai tanulmányaival párhuzamosan intenzíven foglalkozott zenével is. Érettségi után négy esztendeig filozófiát hallgatott a bencés rend szemináriumában, majd fizikát és matematikát végzett az egyetemen. Első tanulmányaiban — az sem véletlen, hogy esszékötetének *Kettős kötésben* (1966) lett a címe — és verseskötetében magától értetődő természetességgel tett kísérletet a tudományos világkép meghódítására és minél teljesebb lírai kifejezésére. Két verseskönyvében (*Villódzó fények énekelnek*, 1959; *Pantomim*, 1964) az avantgárd formanyelvével is kísérletezett, de talán fontosabb ennél az a mód, ahogy a lét teljességét igyekezett értelmezni verseiben, megrajzolva egy olyan személyiség önarcképét, akinek gyökerei a kivehetetlenül messzi múltba nyúlnak, de kiteljesedését a jelen és a jövő hozza majd el. Kivált tanulmányaiban hasznosította természettudományos ismereteit. Elsők között figyelt fel a külföldön egyre nagyobb hullámokat verő „két kultúra"-vitára, és több ízben figyelmeztetett arra, hogy a műveltség kettészakítása, a természettudomány és a filozófia szembeállítása voltaképp az emberi gondolkodás hagyományos egységének mesterséges és tragikus tudathasadását jelenti. A maga esszéírói munkásságával igyekezett eleinte adalékot szolgáltatni arra, hogy a „két kultúra" pragmatikus szembeállítása voltaképp a gondolkodás elkényelmesedésének eredménye. Kristálytiszta világossággal felépített művekben mutatta be korunk tudományának logikáját és struktúráit, és nagy gondot fordított arra, hogy a különböző tudományágak módszereinek rokon vonásait kiemelje. Igen tanulságosak voltak azok az írásai, melyekben korunk egy-egy nagy tudósának portréját vázolta fel a magyar esszéhagyományok legszebb eredményeinek tudatos felhasználásával (*Einstein*, 1963). Ezek az írásai voltaképp érdekes kísérlet műhelydokumentumai: Maróti Lajos újra és újra azt próbálta megfogalmazni, hogy a modern irodalom és általában a korszerű művészetek hogyan illeszkednek a mai tudományosság bonyolult rendszerébe. A *Kettős kötésben*, majd a *Múló idő nyomában* (1971) tanulmányaiban egységes, szerves világkép megteremtésére törekedve rajzolta meg a modern kor általa érzékelt dimenzióit. A mai ember életformáját — fejtegette a *Kettős kötés*ben bevezető írásában — a technika fejlődése határozza meg, a művészeteknek is alkalmazkodniuk kell tehát ehhez az új lehetőséghez. A gondolkodást, annak hajdani virtuális egységét a természettudományok aprózzák fel, míg a lélek az általa mindig vágyott egységet és harmóniát a művészetekben találhatja meg, s küzdheti ki újra. A művészetek és az irodalom azonban nem járhatják eddigi, hagyományos útjukat, integrálniuk kell a tudomány eredményeit is.

Eleinte úgy látszott, hogy *A világtalan* (1967) című kisregénnyel csak ötletszerű kirándulást tett a szépprózа területére, hogy kipróbálja a parabola hatékonyságát és teherbírását. A következő évben azonban az akkori idők egyik legtöbbet vitatott regényét, *A kolostor*t jelentette meg, s egyszeriben az intellektuális irányban tájékozódó próza egyik sokat emlegetett képviselőjévé vált.

„Az ember, már öregen, még egyszer kiszáll a tengerre — idézi az író *A világtalan* alapgondolatának megértetéséül *Az öreg halász és a tenger* fontos szavait —, s megfogja a Nagy Halat, de mire hazaér vele, a cápák lerágják a húsát." Aztán mintegy „lefokozva" a gondolat heroizmusát, hozzáteszi még: „De mi van, ha nincsenek cápák?" Mert a látását fokozatosan elveszítő Göröcs Géza mérnök életében valóban nem jött el a vágyott Nagy Hal, s nem volt a cápáknak mit lerágniok. Azaz csak kis cápák jöttek: kis haszonlesők, a mindennapok vámszedői, akik már-már a mérnök húsát rágták le, s kis híján őt taszították a végső kétségbeesésbe. Göröcs életének egy ideig az adott értelmet, hogy építtető társainak megbízásából ő intézhette az építkezés ágas-bogas ügyeit. De magának is érzékelnie kellett, hogy lassan ritkulni kezdett körülötte a levegő. Kisszerű emberek vették körül — akik közül az egyik legesendőbb Lujza, a felesége, aki csak azért nem csalja meg rendszeresen, mert az alkalmak hiányoznak. Ha Göröcs Géza gyenge ember, bizonyára az öngyilkosságot választotta volna, s akkor sorsa annak vált volna példázatává, hogy a társadalom kérlelhetetlenül eltapossa a gyengéket, kiszolgáltatottakat. A mérnök azonban talpon maradt. Nem állt erősen a talajon, léptei bizonytalanok voltak, s újra meg újra tapogatva kellett megkeresnie a helyes irányt. De megtalálta! S az olvasóban mindegyik úttalálása után megfogalmazódik a kérdés — mely a kisregénynek talán legfontosabb, társadalmi érdekű mondanivalója —: mi is tulajdonképpen az emberi élet igazi tartalma? Göröcs Gézát betegsége megfosztotta hivatásától, emberi kapcsolataitól, addigi életformájának külső és belső kereteitől. Hirtelen a tehetetlenség mély szakadékába zuhant, még az öngyilkosság kísértése is felrémlett benne egy pillanatra. Egyedül maradt — még környezete, barátai és felesége sem változtathatnak ezen. Maróti Lajos tanítása szerint megváltását kinek-kinek magában kell kiküzdenie. Göröcs Gézát lelkiereje, az értelmes munka és a szüntelen tevékenykedés vágya mentette ki a lélek örvényeiből: mert volt ereje keresni és meg is találta azt a feladatot, melynek elvégzéséhez nem kellett látnia, amelyhez nem volt szükséges a kéz, a mozgás, csak a szellem frissesége, a tudás értéke. Ez a munka: a tanítás. „Mert a szem csupán szerve a látásnak — mondja ki a regény legfontosabb tanítását a mérnök —. És nem maga a látás." És a hirtelen megrokkant, megöregedett ember, akire oly váratlanul szakadt rá az éjszaka, előbb csak tapogatva, bizonytalanul, aztán egyre határozottabban és biztosabban megindult azon az úton, melyen mindnyájunknak haladnunk kell, amelyen megvalósíthatja és kiteljesítheti önmagát. Azok között a lehetőségek és adottságok között, amelyeket az élet kínált számára. Elfogadva őket, nem lázadozva, nem tiltakozva. Ez azonban nem a kiszolgáltatott belenyugvás gesztusa, hanem az élet realitásainak ésszerű elfogadása. S épp ezzel kerekedik kedvezőtlen körülményei fölébe Göröcs Géza. Mert az élet igazi tartalma — ez Maróti Lajos válasza *A világtalan*ban —: realitásainak elfogadása, minden helyzetben meglelve az emberhez méltó cselekvés és alkotás lehetőségét.

*A kolostor* (1968) hősei épp az emberellenes, az őket magukat és cselekvéseiket egyképpen korlátozó közeg ellen lázadnak fel, amikor egymás után elhagyják a rendházat, és ismét laikusok lesznek. Húsz fiatalember érkezik a kolostorba, s egyszerre öltöznek be novíciusnak. Vállalják a szentnek vélt hivatást. Úgy látszik,

hogy hamarosan nagy megpróbáltatások várnak rájuk, hiszen az a hír járja, hogy az állam és az egyház között kenyértörésre került sor. A fiatalemberek patetikus gesztussal vállalják a végső megpróbáltatásokat is. Vértanúságukra azonban nem kerülhet sor, mert a rend megmarad, s ők is megmaradhatnak noviciusnak. Előbb-utóbb azonban rá kell ébredniük, hogy a szent hivatás útjára nagyon is esendő emberek kalauzolják őket, és sorsukat az élet alig-alig szabályozza, hiszen a rendház szűk folyosóira vajmi ritkán talál utat a napfény. Sötétben élnek, értelmetlen vagy annak érzett hagyományok között, kiszolgáltatottan, tőlük független erők kényének, kedvének. Tanáraik között remek figurákat villant fel az író. Megjelenik a katedrán az igazán nagy, országos méretű tudós, a magányát az alkohollal kompenzáló másodrendű tehetség; a korlátolt konzervatív s a lelkes modern. Igazi nagyság azonban egyikükből sem sugárzik, egyéniségük sem itatódott át a vállalt hivatás szentségi jegyeivel. Inkább önző, csak a maguk céljait és vágyait minden áron megvalósítani akaró s vágyó emberek ők, akik a világos fejű fiatalemberekben egyre több kétséget támasztanak: valóban jó élethivatást választottak-e, van-e egyáltalán papi elhivatottságuk.

Tarró Vilmos, aki abban a pillanatban, hogy az ősi rend noviciusává vált, nevét is elvesztette, Béda testvérré személytelenedett. Elsősorban a természettudományok iránt vonzódik, s a korszerű műveltség fényében egyre több nyitott kérdésére várná a választ. A regény végén ráébred arra, hogy nincs hivatása, hogy követnie kell azokat a társait, akik az idők folyamán örökre becsukták maguk mögött a rendház vaspántos kapuját. Fellázadna, de rá kell eszmélnie, hogy nincs mi ellen. Harcolni szeretne Alfonz atya fasiszta nevelési elvei, a besúgáson és feljelentésen alapuló mentalitása ellen, de a döntő pillanatban megérzi, hogy Alfonz atya is, a többiek is félnek. A belső bizonytalanság félelme ez. Hiányzik belőlük a kegyelem adománya, s ezt pótolják kisszerű praktikáikkal, elvtelen intrikáikkal. Ezért is kell elbukniuk — tanítványaik előtt. Mert nem Luciusz az, aki nem állja ki a próbát, amikor csókolódzik a csinos tanítónővel, s nem is Ervin testvér, aki fellázad az értelmetlen és embertelen rend kényszere ellen. Voltaképp Alfonz atya, a növendékek spirituálisa bukik meg a képzeletbeli vizsgán, s vele a rend vezetői, akik a látszatot igyekeznek fenntartani, s úgy hiszik, érintetlenül őrizhetik és adhatják tovább ma is a lélek megfélemlítésén alapuló hagyományt. Béda testvér visszavedlik Tarró Vilmossá, s vele még tizennyolcan hagyják el a rendet. Ketten maradnak, de azok is megrokkanva, meghasonlott lélekkel. A regény utolsó részében sorra merülnek fel a régi noviciustársak, immár mint öregedő, pocakos férfiak, akik — az egy Luciuszt kivéve, aki gyanus kalandokba bonyolódik züllött társaival — valamennyien beleilleszkedtek az életbe, megtalálták boldogulásukat. Ki így, ki úgy. De valamennyien a maguk emberségének törvényei és lehetőségei szerint. És ebben a motívumban az író mintegy továbbépíti *A világtalan*ban felvetett kérdésre adandó választ is.

*A kolostor* a maga módján ugyancsak parabolisztikus írás. Az író által teremtett határhelyzetben voltaképp a kor egyik legfontosabb és legidőszerűbb problémája, a személyi kultusz kérdése fogalmazódik meg. S a regény végén így összegződik a tanulság: „Ha egy testület, mely az önkéntes fegyelem elvére épült, összetéveszti a

tett fegyelmét a gondolkodás gúzsba kötésével, szükségképpen a selejtet szelektálja magának..." Ennyiben *A kolostor* történelmi tanulsága kétségtelenül szkeptikus. Maróti Lajos a személyi kultusz mechanizmusát igyekszik ábrázolni a szerzetesi élet beltenyészetében. Csak negatív vonásait ábrázolja szuggesztíven, mert azt akarja elsősorban kifejezni, hogy a fanatizmus szükségszerűen okozza az egyéni és a közösségi élet tragédiáját. Ilyesformán az író voltaképp az eszközök felől közelíti meg századunk tragikus eseményeit. Miközben újra és újra tételszerűen hangsúlyozza a humanitás és a morál problémáit, *A kolostor*ban olykor épp az érző, alkotó és cselekvő emberek rajza szegényedik, halványul el. Az írót életük s cselekedeteik csak mint egy tétel igazolása érdeklik. A kolostort a cselekmény hátterének, kulisszájának ábrázolja. Azok a problémák izgatják benne igazán, melyek egyként jellemzőek minden zárt közösségre, a színhely különössége — mely kitűnő írói trouvaille — olykor elsikkad. Túl sok sorsot, alakot kellene mozgatnia ahhoz, hogy a teljesség illúzióját keltse, így kénytelen bizonyos kérdéseket nyitva, egyes sorsokat, cselekményszálakat elvarratlanul hagyni. Tarró Vilmosén kívül egyetlen jellem sem válik igazán plasztikussá, s kivált a befejező részben érezni felesleges sietséget.

Érdeme Maróti Lajosnak, hogy *A kolostor*ban egy olyan jelenséget ragadott meg és ábrázolt, mely akkortájt az egész európai regényírást megtermékenyítette, s hazai epikánkban is tovább gyűrűzött. A hatvanas évek kezdetén ugyanis egyre erősebbé vált az egyház intézményszerűségének és intézményeinek írói bírálata. Reinhold Schneider *Tél Bécsben* (1957—1958) című regénye épp úgy ezek ellen a visszásságok ellen íródott, mint a korábban neokatolikusként számon tartott Graham Greene *Egy kiégett ember*e (1960) vagy kivált Heinrich Böll sokat emlegetett *Egy bohóc nézetei*je (1963). S ugyanebbe a sorba tartozik Thurzó Gábor *A szent*je (1966) vagy más vonatkozásban — az önvizsgálat eszményét tragikus távlatba tágítva — Rónay György *Esti gyors* (1963) című regénye. Írók, akik korábban katolikusnak vallották magukat, pamfleteket írtak a neokatolikus gondolat ellen, s olyan nagytekintélyű művészek, mint Roger Peyrefitte, magyarul *Különös barátságok* címmel megjelent regényében már azt a kérdést is felveti, nem szül-e szükségképpen erkölcstelen, aberrált kapcsolatokat az az egyházi nevelés, melyet az évszázadok praxisa szilárdított meg. (Ezt egyébként Maróti Lajos is érinti *A kolostor*ban, hiszen Piusznak, az egyetlennek, aki látszólag a szerzetesi életre alkalmas, sorsát az pecsételi meg, hogy homoszexuális kapcsolatokkal vádolják.) Maróti Lajos annyiban viszi tovább ezt az ekkoriban sok változatban felmerülő problémát, hogy hőseinek sorsát a szocializmus közegében igyekszik felvázolni és megoldani. S ha e megoldást kissé elnagyoltnak, itt-ott vázlatosnak vélhetjük is, mindvégig érezni a regényben a tisztább és igazabb emberségért vívott írói harc becsületét és hitelét.

*A kolostor* elbeszélő módszerének egyik érdekes sajátossága volt, hogy tudatosan megválasztott, de modell-értékű kis közösség mikrovilágát ábrázolva jutott el olyan erkölcsi kérdések felvetéséhez, melyek szinte az egész európai regényirodalomban felmerültek különféle változatokban. Hasonló törekvés vezette az írót, amikor a *Hippi akvárium*ban (1970) a fiatalság egyik rétegének életfelfogását, életvitelét ábrázolva megteremtette a beatregény magyar megfelelőjét. E művében

kísért a klisészerűség, de a jelenség, a hippiéletmód erkölcsi veszélyeinek ábrázolása hibátlan.

*Abody Béla* (1931) mögött változatos életút áll: az ötvenes években az Írószövetség Fiatal Írók Munkaközösségének főtitkára, valamivel később lektor a Magvető Könyvkiadónál, majd irodalmi vezető; 1956 után ipari és általános iskolában tanár, ezt követően az Élet és Irodalom munkatársa, színházigazgató a Vidám Színpadon, lapszerkesztő. Ezen közben számtalan szerepet vállal a rádió és a televízió nyilvánossága előtt, korántsem mindig irodalmi köntösben: kabarékban, szórakoztató műsorokban működött közre.

Irodalmi műfajai hasonló változatosságot tükröznek. Az ötvenes évek elején tanulmányaival, kritikáival tűnt föl, ezeket gyűjtötte egybe *Indulatos utazás* (1957) című kötetében. Következő könyve azonban már novellagyűjtemény volt (*Párbeszéd a szenttel,* 1960), s ettől kezdve újabb és újabb könyveinek egyre nehezebb megállapítani valóságos műfaját: tanulmányokat, kritikákat, publicisztikai írásokat közöl bennük. *Nyomozás* (1970) című drámagyűjteményének például csak egyik felét képezik maguk a művek, a kötet másik felét a róluk írt emlékezések alkotják. Megjegyzendő az is, hogy e kötetek gyakran csak részben tartalmaznak újabb anyagokat; Abody szívesen közli újra régebbi műveit is, mintegy új kontextusba helyezve őket. A szépirodalom és az irodalmi kritika mellett szívesen foglalkozik zenekritikával is, elsősorban az opera műfajában. „Műfajtalan" író tehát, s ezt maga is vállalja, mikor egy helyütt így ír: „Nem leltem szabályos és egyetlen műfajomra még mindig? Nem is nagyon akartam." Vagy másutt, a *Nyomozás*ban:„... az arányérzék, a gótikus formatervezés sosem volt erényem. (Ma sem az: e könyv végleges, perdöntő bizonyítéknak tűnik.)" Eddigi munkásságának mégis ez a formátlanság, műfaji változatosság az igazi érdekessége. Abody szabályos, műfajilag meghatározott művei ugyanis kevésbé fontosak és értékesek, mint az ezek között születő vegyes műfajú írások. Az a különös karakterisztikuma munkássága egészének, hogy legtöbbször a mű tárgya jelentéktelenné, érdektelenné válik, míg szerzőjének viszonya e tárgyhoz elsődleges jelentőségűvé lép elő. E viszony, a személyiség és gondolkodásmódja kerül előtérbe, s a tárgy mindehhez csak a hátteret, az apropót szolgáltatja. Abody — mint több helyütt is megjegyzi — „szellemi önéletrajzot" ír.

Első könyve, az *Indulatos utazás* is tükröz már valamit ebből a sajátos felfogásból, noha műfaji értelemben ez a kötete a legegységesebb. Az 1953 és 1956 között született írások nagyobb része tanulmány, kritika s ezeket egészíti ki néhány publicisztikai mű, vitairat. Értéke, hogy a művek központi gondolata, sajátsága a sematizmus és a dogmatikus irodalomszemlélettel való szembenállás. Különösen érzékelhető ez a Darvas Józseffel *(Túllicitálásról és ellenállásról)* való polémiában vagy a Horváth Mártonnal vitatkozó írásában *(Hozzászólás a platform-vitához)*. Az általánosabb, az irodalom és az irodalompolitika átfogóbb kérdéseivel foglalkozó cikkek mellett a legerőteljesebben érvényesül ez a szemlélet a Juhász Ferenc költészetét elemző tanulmányaiban *(Juhász Ferenc újabb költeményeiről, Még egyszer a Juhász-kérdésről)*, ahol is a költő korai, népköltészeti ihletésű lírája után kibontakozó útkeresését veszi védelmébe, méghozzá nem politikai-ideológiai,

hanem elsősorban esztétikai-poétikai szempontokat véve figyelembe. Abodynak ebből a korszakából alighanem ez a tanulmánya az, amely maradandónak bizonyulhat. A tanulmánykötetre jellemző azonban, hogy szó- és fogalomhasználatában igen sokszor a korabeli szellemi állapotokat tükrözi, maga is — ha az uralkodó jellegtől eltérően is — egyfajta leegyszerűsített gondolkodásmódhoz ragaszkodik. Tettenérhető ez abban is, hogy a szellemes, olykor csípős megfogalmazásokat rendre elnyomja a túlzottan nagy apparátussal való munka, a túláltalánosítás, ideologizálás. Jellemző ebből a szempontból a Csohány Gabriellről szóló cikke, amely amellett, hogy a szóban forgó verseskötetről bebizonyítja gyengeségét, az adott személyt és művét úgy kezeli és bírálja, mint jelentős alkotókat és életművüket szokás *(Csohány Gabriella: Dal az emberekről)*. Későbbi, nem szépirodalmi gyűjteményei (*Saulus vagy Paulus?*, 1968; *Félidő*, 1973) már jóval eklektikusabbak: nagyobb részüket adják a riportok, publicisztikus írások a legkülönfélébb témákról. Ezekben — s a kötetek karakterét is ezek alakítják ki, határozzák meg — már Abody személyisége és életrajza a fontosabb, még akkor is, amikor például Déry Tiborról vagy Füst Milánról ír *(Levél a szerkesztőnek, A gondolkodás látványa)*. E vegyes műfajokhoz igazodva a hangvétel oldott, szubjektív, megerősödnek a szemléletében mindig is jelenlévő hajlamok a groteszkre, szatírára, megszaporodnak a szellemes, ám nem mindig mélyen szántó észrevételek. Ebben az időszakban, a hatvanas években alakul ki véglegesen Abody „műfajtalan" műfaja. Szépirodalmi alkotásai sorát a *Párbeszéd a szenttel* címmel novellagyűjtemény nyitja, melynek egyes darabjai — három kivétellel — 1956 után, az évtized végén születtek. Jobbára értelmiségi környezetben, értelmiségi szereplőkkel játszódnak az egyes történetek, melyeket írójuk mintegy a történelem szálára fűzött föl. Ez a kronológia az 1930-as évek Magyarországától közvetlen az 1956-os tragédiát követő időszakig tart. Úgy is mondhatnánk, a novellák egy része — a harmincas éveket és a háborút idézők — történelmi alkotások, hiszen olyan világot idéznek, melyről Abodynak semmi, vagy csak nagyon kevés közvetlen élménye lehetett. Mivel e művek a valóságábrázolás szándékával készültek, epikai hitelük az élményszerűség hiánya miatt sokszor erősen megkérdőjelezhető. Ugyanezen ok miatt a külsőre realista színezetű írások valójában inkább a példázatosság felé hajlanak *(Párbeszéd a szenttel, Lélekvesztőn)*. Hasonló tapasztalható néhány, az elbeszélés jelenében — tehát az ötvenes években játszódó — novellában is *(Orvosságok)*. Ezekben a művekben Abody morális kérdésekre keresi a választ, legtöbbször az emberi helytállás és tisztesség fokozatait, különféle módozatait járva körül. Elbeszélői világában modellszerű szituációkat hoz létre. Van azonban a novelláknak egy csoportja, amely eltér a korábban említett művektől. Jellemzőjük a hiteles anyagkezelés és atmoszféra teremtés, oldott hangvétel, s a groteszkre, szatírára fogékony szemlélet. Az epikai szituációk jobbára apró mindennapi tényekből alakulnak ki, s ezekben Abody biztosan mozog. A morális vizsgálódás csak e hétköznapi, furcsa történetek mögött húzódik meg, nem billentve ki a novellát a példázat felé. Nem véletlen, hogy a *Mindent bele!* (1970) című kötetébe — melyben humoreszkjeit, szatírikus írásait, karcolatait, apró útirajzait gyűjtötte össze — mind az öt novellát újra fölvette *(Ajándék, Kölcsön, Szerelmes szép délután,*

*Izgalmak, Sok csomag)*, kiegészítve őket még két, hasonló hangvételű művel *(Véradás, Életmentés)*. Az újabb kötet bizonyítja, hogy Abody a novellaműfajban akkor nyújt irodalmi értéket, amikor eredeti szemléletéhez, a szellemes, groteszk, szatirikus világlátáshoz hű marad. A *Mindent bele!* többi írása viszont publicisztika, érdeklődést legfeljebb azzal kelthetnek, hogy rávilágítanak szerzőjük sajátos gondolkodásmódjára, arra a viszonyra, ahogy tárgyát kezeli. A kötetben két rádiójátékot is publikált *(Szegény jó Billy, Hatszázöt kísérlet)*, ezek azonban a *Nyomozás* című drámagyűjteményében is megjelentek, ugyanabban az évben.

Drámai műveiről ugyanaz mondható el, mint novellisztikájáról; nagyjából ugyanazoknak a problémáknak a megfogalmazásai vagy újrafogalmazásai (a *Lélekvesztőn* című novella drámai átirata *Lélekvesztő* címmel). E művek általában korrekt munkák, ám az igazi drámai erő hiányzik belőlük. A gyűjteményből a *Császárné új ruhája* című alkotás emelhető ki; szatirikus hangvétele, ötletes felépítése a régi mesét parafrazeálva az ötvenes évek hiteles torzképét adja. A kötet igazi érdekességét azonban a művek közé iktatott visszaemlékezések jelentik; ezekben Abody nemcsak drámái születési körülményeiről ír, hanem az adott kor sokszor vázlatos képét is megrajzolja. Kortársairól, például Czibor Jánosról, kapcsolatairól, barátságairól szól: tulajdonképpen önéletrajzot ír, melyet a drámák olykor-olykor csak félbeszakítanak. Igazi műfajának éppen ez a „beszélgető", emlékező önéletírás nevezhető. Ezekből egy nemzedék — az ötvenes évek elején-közepén indult írók — sorsa, lehetőségei és veszteségei, tragédiái is kibontakoznak. Abody szerteágazó munkásságának egésze korántsem tudja e nemzedék életét úgy és olyan erővel ábrázolni, mint például Csurka István a *Ki lesz a bálanya?* című drámájában, de szimbolikus értékű, hogy a mű egyik szereplőjének modellje éppen Abody Béla volt.

*Gyurkovics Tibor* (1931) műveinek egyik leggyakrabban visszatérő motívuma egy családos ember házasságon kívüli szerelmi viszonya. A férj-feleség, szülő-gyermek kontaktust ez az ellentétes irányú erős vonzás roncsolja, feszélyezetté, olykor egyenesen formálissá teszi. A szerelmi kapcsolatot pedig a családi kötelezettségek keresztezik. Mindenki magányossá válik. A magány a közvetlen, természetes kapcsolatok kihűlésében, a társak közötti „inkongruenciában", sőt összeütközésekben nyilvánul meg, amit a résztvevők egyrészt áldozatként sínylenek meg, másrészt rossz lelkiismerettel, a megbánás és a tehetetlenség elegyes érzésével élnek át. A szerelmi háromszög motívumát sok más, Gyurkovics műveiben fellelhető viszonytípussal helyettesíthetjük be, de az „én és ő" közötti intim, magánemberi kapcsolatokban megnyilvánuló idegenség, kontaktushiány ábrázolását az író kezdettől máig életművének központi feladatául vállalja.

Maga választotta írói feladatát az *Elcseréljük egymást* (1973) kötet novelláiban sikerült leginkább színvonalasan teljesítenie. Szerelmi háromszögek, gyenge összetartó erővel bíró családi együttesek, magányos tanárnők és tanárok, alkoholista orvosnő, izoláltságából állásvállalással kitörni akaró pszichológus, albérletben élő adminisztrátornők népesítik be írásait. Hősei randevúra vagy vendégségbe mennek, alkalmi szerelmi kapcsolatokba menekülnek, céltalanul

barangolnak a nagyvárosi utcákon, szórakozóhelyeken ülnek, vagy kórházi ágyon fekszenek.

Gyurkovics ebből az életanyagból építi fel írói világát. Sajátos alkotó módszeréről zsákutcába vezető életútjukra (esetleg haláluk előtt) visszatekintő hőseinek monológjai árulnak el legtöbbet. A kései számvetések készítői önkényesen tallóznak életükben. Évtizedeket átugranak, lényeges eseményeket épp csak megemlítenek, apró életrajzi tényeknek tulajdonítanak nagy fontosságot, kinagyítva, esetleg ismételgetve azokat. Élettörténetük keret, amelyben a költői képzelet szabadon mozog. Gyurkovicsot nem az epikai elem, hanem az általa indukált asszociációs mező érdekli, amelyben lírikus módján, merész leleménnyel szemelheti ki az emberi kapcsolatokat szétmaró magány megérzékítésére legalkalmasabbaknak vélt motívumokat. Novellái történetekbe foglalt, vagy alakokból, helyzetekből kibontakoztatott, de a költő fölényével elrendezett motívumsorok.

A novellák életanyagát — középpontban a szerelmi háromszög motívumával —, valamint a költői invenciónak az epikai elem feletti uralmát *Ne szeress, ne szeress* (1970) és *Mindennapi szerelmünket add meg nekünk ma* (1974) című regényeiben is megtaláljuk. De a lírikusi attitűd, amely a hatásos és beszédes részletek kiválasztásához és a kihagyások nagyvonalú alkalmazásához segítette őt novellisztikájában, regényeit szétfolyóvá, terjengőssé teszi. Nem sikerül bennük elkerülnie az érzelgősség és affektálás veszélyét sem, amely mindenkit fenyeget, aki az extázis és gyötrődés végletei között hányódó hősök intim érzelmi kapcsolatainak regénnyé terebélyesedő, egzaltációjukkal azonosuló leírására vállalkozik.

„Azért lettünk költők, mert embernek nem váltunk be": így fogalmazza meg Gyurkovics lírikusi gyakorlatának alapelvét, a rendetlen bűnbánat költészetének ars poeticáját, amelynek jegyében lehet fogadkozni, odaadását és sóvárgását kifejezni a szeretetért, fel lehet oldódni nagy hőfokon (főleg a szerelmi elragadtatásban) vagy megépíteni a részvét hídját a két ember közötti szakadék fölött. De nem lehet az elmagányosodás előidézőjének, illetve tehetetlen fenntartójának bűntudatától és a szeretethiány okozta kínoktól végleg megszabadulni. Az emberi kapcsolatokat elsorvasztó magány élménye Gyurkovics verseiben ezernyi apró életrajzi tényben objektiválódik. Másrészt kiindulópontul szolgál egy szenvedélyes temperamentum végletes gesztusokban, indulatkitörésekben, túlzó-torzító víziókban és keserű szentenciákban való szertelen kitárulkozásához. Gyurkovics költőként indult és — a vállalkozás szintjén — életműve gerincét verseskötetei alkotják. Ám lírai termésében viszonylag kevés az olyan teljesítmény, amelyet nem szeplőznek kínos nyelvi melléfogások, formahibák, igénytelenebb, erőtlenebb megfogalmazások, nem terhelnek töltelékelemek, és amely ezért méltó lehetne legjobb művei rangjához.

Művei másik leggyakrabban visszatérő motívuma a gyermek szembesítése a felnőttel. *Rikiki* (1971) és *Üveggolyó* (1973) című köteteiben nosztalgikus emlékei, a gyermekkor mítoszai azt az életszférát elevenítik meg, amelyben nem érvényesülnek a novellákban, regényekben, drámákban ábrázolt világ ártó erői. Kiskorú hősei képesek közömbösíteni birodalmukban az idősebbek kártételeit, de a rossz szülők, a hitvány emberek, a háború ejtette súlyosabb sebek nem hegednek be

nyomtalanul, egy adott életkoron túl pedig a felnőtt világ magába oldja a gyermeki életszférát, összezúzza annak értékeit. Gyurkovics Tibor otthonossága a gyermeki érzés- és gondolkodásmódban, finom érzéke az idősebbek és fiatalok közötti feszültségek feltárásához indokolttá teszi, hogy gyermektörténeteit „felnőtt-novellái" rokonaiként életműve legjavához soroljuk.

*Isten nem szerencsejátékos* (1973) című regénye középpontjában is a gyermek-felnőtt viszony egyik határesete, egy nevelési helyzet áll. A regény paptanár főhőse a felnőtté válás küszöbén állandó erőpróbákkal, rendkívüli élményekkel védetté akarja tenni tanítványait a gyermeket felnőtté lefokozó, elidegenítő, egyéniséget és közösséget romboló erőkkel szemben. Az önmaga felülmúlására, közösségteremtésre tett kétségbeesett kísérletnek, amelynek a diákok eszközei és részben áldozatai is, hitele és közösségi pátosza van. A nevelő elit kultusza, transzcendens irányultsága, akaratának állandó görcsös megfeszítettsége, aszkétikus erkölcse azonban kihívja a katasztrófát. Az író nem ad plasztikusan körvonalazott harmadik megoldást, hanem megörökíti az emberi esendőség, a hedonisztikus, langyos életvitel, a szellemi igénytelenség és a vele szembefeszülő tévesztett akarat antinómiáját. A regény szilárd vázát a vádlott paptanár és a vizsgálóbíró dialógusa adja.

*Ember Mária* (1931) polgári foglalkozása újságíró — s szépirodalmi alkotásait is szerencsésen kísérik a publicisztikai látásmód bizonyos eszközei és sajátosságai: cselekményükbe sok nem-fikciós elem, önéletrajzi részlet vagy történeti dokumentum épül bele. Problémalátásuk is a jószemű újságíróra vall, a *Magamnak mesélem* és a *Hajtűkanyar* kivételes és esetleges helyzetet leírva — dokumentálva — világít rá szokatlan szögből és szokatlan fénnyel az adott történelmi korszakra.

Első regénye (*Magamnak mesélem*; 1968) főként eredeti, érzékeny beállítása révén kelthet figyelmet. Még tettein innen, születése pillanatában ragad meg egy típust, egy tragikus tévútnak annyira a kezdetéről szól, hogy szereplői, legyenek akár eszes vagy naiv, lelkes vagy cinikus ágensei a történetnek, nemigen sejthetik, minek a részvevői. Az alaphelyzetet még inkább felemássá teszi, hogy tulajdonképpen travesztált leányregényt olvasunk, egy nyári táborozás történetét, kis szerelmekkel, veszekedésekkel, barátságokkal és kajláskodásokkal: csakhogy e tizenkét nap arra hivatott, hogy a NÉKOSZ vezetőképző táborának részvevőit agresszív gyorsasággal fanatizálja, s felkészítse lélektelen intézkedések engedelmes végrehajtására. A regény meg is szenvedi ugyan szűkre zárt hermetizmusát, a korforduló szuggesztív kényszerének és emberellenes lehetőségeinek ábrázolása némi sápatag és érzelmes színezetet kap egy fiatal lány tizenkét napjának elbeszélésébe sűrítve — mégis kevés mű szólt hasonló tisztánlátással és érzékenységgel a keletkező új korszak, közösség és réteg vonzásáról és veszélyeiről.

Második regénye, a *Véletlenek* (1971) kevésbé sikerült alkotás. Fiktív történet, amelyik szándéka szerint a csalódásnak lenne a krónikája; a sikeres és a sikertelen életek egyaránt elvesztették eszményeiket, csupán a hol erősebben rezignált, hol erősebben impulzív tevékenykedés jegyében folynak. S szétbomlanak persze az emberi kapcsolatok is, akár mert a hajdani idők kényszerű eufóriájának hatására jöttek csak létre, akár mert nem viselték el a személyiségek és sorsok túl radikális

megváltozását. A *Véletlenek* kisebb-nagyobb zökkenőkkel tulajdonképpen egy ekként keletkező új szerelmi kapcsolat keletkezését és elromlását beszéli el: két régi ismerős újra találkozik és válik el ismét. Végső soron azonban nem is nyújt többet e szerelem szerencsés és balszerencsés véletleneinek elbeszélésénél. A múlt valóban háttér marad csupán, a jelen hivatali eseményei és alakjai pedig érdektelenül szokványosak; nem nemzedék-regény, inkább csak társasági történet.

Harmadik regényében visszatér a nem-fikciós irodalom látás- és ábrázolásmódjához, sőt a korábbinál sokkal merészebben alkalmazza annak eszközeit (*Hajtűkanyar*, 1974). S visszatér Ember Mária műveinek alapkonfliktusa is, az egyén és a közösség, a befogadás és a kitaszítottság kettőssége — de most a történelem tragikus súlyt ad neki.

Alaphelyzete ennek is kivételes és kétértelmű: azok a debreceni zsidók, akiket 1944. június 27-e és június 30-a között Auschwitz helyett egy ausztriai táborba deportálnak és mezőgazdasági munkán a végsőkig szipolyoznak, mindvégig azt hiszik, hogy a pokol egyik legmélyebb körébe jutottak, a legrosszabb pillanataikban nem sejtik, mennyire kegyeltjei az egyszeri szerencsének. A történelmi igazságot most azonban már nem bízza rá Ember Mária a köztudatra: az elbeszélést állandóan rövidebb-hosszabb dokumentumok szakítják félbe, részletek korabeli újságokból, beszédekből, levelekből, parancsokból és jegyzőkönyvekből. S cselekményének menete is aláhúzza e dokumentatív jelleget: az egyes szám első személyű elbeszélés a történelmet beszéli el, a debreceni zsidó-családok kitaszíttatását, lágerbe hurcoltatását és megmenekülését.

Mégis, az írónő joggal hangsúlyozza a címlapon, hogy ez a könyve is „regény": mert amennyire epikumát önéletrajzi élményekre és történelmi dokumentumokra építi, annyira az egyedi emlékek és a személytelen iratok is sorssá válnak; a *Hajtűkanyar* nem az iszonyatok valamilyen eseménysorra felfűzött krónikája, hanem egy közösség története, s nem is kizárólag a zsidóságé, hanem mindenkié, aki részese az emberi történelem szörnyű anomáliájának.

A regény persze csak azt beszéli el, amit a kisfiú láthatott vagy hallhatott; de az epizódok sora végül folyamatos történetet alkot, a megalázás és a megfosztás egymásra következő stációit írja le, naivságát pedig az hitelesíti, hogy mindenki naiv volt, senki sem sejtette, mi történhetik még, s főként nem azt, amiről a dokumentumok számolnak be.

Naivitása és brutális élményanyaga ellenére is ekként lesz általános érdekű, erkölcsi tartalmú regény. Nem a szenvedések leltára, hanem morális krónika, melynek pillanatképeit az üldözöttek érzékenysége láttatja, s csaknem minden epizódja önmagában is szívszorító. A történeti cselekmény egyéves keretén belül a könyv egésze ilyen epizódokból és beszélgetésekből áll össze: a gyerek riadt és értetlen szorongással éli át, hogyan válik üldözötté, hogyan fosztatik meg egyre több mindentől, hogyan taszíttattatik ki a város, a magyarság közösségéből — s kell aztán erején felül küzdenie a puszta életéért is egy olyan rendszerben, amelyik a társadalomból is, az emberekből is legrosszabb impulzusaikat akarja és tudja előhívni.

A *Hajtűkanyar* persze szűkebb értelemben is egy közösség regénye: az üldözöttek és áldozatok közösségéé, amelynek még a kivételes helyzetben sem adatik meg több, mint hogy szorongás és remény között hányódva tartsa fenn magát és érje meg egy abszurd helyzet belső konfliktusait, az emberek lassúbb-gyorsabb felmorzsolódását — a normális élet eltorzult visszfényeit.

Igazi célja azonban tágabb érvényű, s messzemenőkig igazolja formai leleményét. Az érzékeny epizódok és a tárgyi dokumentumok, a naivitás és a nagyon is biztos tudás, a lírai ihletés és a brutálisan súlyos események állandó szembesítésének eredeti kompozíciója többet mond a hóhérok és az áldozatok, a jóakaratú gesztusok és az embertelenné züllött statiszták históriájánál: morális krónikája azt tudja ábrázolni, hogyan szüntetik meg egy korszak szörnyű eszméi és abszurd törvényei a gondolkozás, a viselkedés és az erkölcs elemi értékeit is, és hogyan kényszerítik rá magukat az egész nemzet, minden egyes ember életére.

*Gerelyes Endre* (1935—1973) valósággal berobbant az irodalomba *Kilenc perc* című elbeszélésével, majd a *Kövek között* (1961) novellagyűjteményével. Vasutasok és bányászok között nőtt fel, s alig múlt tíz esztendős, már ő maga is rendszeresen munkát vállalt a nyári szünetekben a szülőfalujához közeli erdőgazdaságban. Ilyesformán rendkívül gazdag élményanyaggal indult pályáján, egy olyan munkásréteg érzéseit és gondolkodásmódját ismerte alaposan, mely jórészt kívül esik az írók érdeklődésén. Korai elbeszélései ezért is hatottak olyan frissnek, izgalmasnak. S mert gondolkodó író volt, és szenvedélyesen érdeklődött az irodalom műhelykérdései iránt, e történeteit modern hangszereléssel adta elő: dinamikusan, kihagyásokkal, újra és újra a tetőpontra emelve a cselekményt, szerencsésen illesztve a személyes jelenlét szubjektív, elhitető erejét a környezet csak éppen jelzésekben felvillanó objektiváltabb hátterébe. A kritika bizonyára joggal emlegette első elbeszéléseivel kapcsolatban Hemingway nevét, hiszen nemcsak a *Kilenc perc* két ökölvívója csépeli egymást a kiütés lázas pillanatáig, hanem mindegyik novellájában akad hasonló pillanat, minden hőse életében eljön a perc, amikor térdre rogy, és számolni kezdenek fölötte. Nyilván maga a módszer hozza ezt magával: Gerelyes Endre a végsőkig feszíti a húrt mindegyik novellájában. Mintha a jellemek teherbírását próbálgatná. A *Kövek között* rendkívül változatos témavilága, mely a háborús élményeket éppúgy magába foglalta, mint a legmaibb történeteket, s ezekben a belső monológot épp oly szuggesztíven alkalmazta, mint az írói magyarázatok szélesebben gyűrűző technikáját, azt sejttette, hogy a későbbiekben letisztul majd világa, kiírja magából a hatásokat — elsősorban Mándy Iványét és Moldova Györgyét —, s megalkotja a mai témájú nagy regényt.

A *Töprengés az éjszakáról* (1963) azonban már válságról árulkodott. Bizonyára része lehetett ebben annak a sok félreorientáló kritikának is, melyekről gúnyorosan ír egyik önvallomásában. „Mostanában ernyedten, nyugtalanul élek — írja —... védtelennek, gyöngének érzem magam." E vélt gyöngeségét nyilván magában tehetsége természetében is hordta, s ez vetül ki a kötet olykor szerkezettelen, sokféle műfajban kísérletet tévő írásaira. Eszménye az olyanfajta nagyívű novella, mint Fukazava *Zarándokéneke*, melyről rendkívül érdekes, a maga ars poeticáját is felvillantó vallomást írt *(Így írni)*, ám ritkán sikerült töretlenül megőriznie a

novellák bevezetésében megütött hangot, sokszor érthetetlenül kibicsaklott írás közben, mintha nem lett volna biztos magában sem. Kevés olyan egységes, befejezett művet sikerült alkotnia ekkoriban, mint a *Kegyetlen történet*, melyben ismét visszaidézte ifjúkora tájait, hangulatait, s azokat a kemény, karakán embereket, akik nem kértek, de nem is adtak kegyelmet. Iszonyú indulatok robbannak ebben az elbeszélésben, s a lélek ismeretlen tájait fedi fel az az egyre tragikusabbá mélyülő szakadék, mely a falu és az újonnan idekerült állomásfőnök gondolkodásmódja között húzódik. A dráma elkerülhetetlen, de nem felemelő, mert ezzel is érezteti az író, hogy nagyon sokat kell még tenni az itt élő emberek gondolkodásmódjának megtisztításáért.

Gerelyes Endre hitt abban, hogy az emberi küzdelmeknek van értelme, hogy érdemes újra és újra nekirugaszkodni, még ha első pillanatban megmászhatatlannak látszik is a morális beidegződések sziklafala. A *Káin, a Ki vagy te? — Ábel.* (1967) című kötet bevezető elbeszélése épp ott emelkedik meg, ahol az Úr ellentétbe kerül magával az emberrel. Nem azzal, akit a maga képére és hasonlatosságára teremtett, hanem a másikkal, aki már megszokta az elhagyatottság gondolatát, s megtanult küzdeni a jóért. Még akkor is, ha szinte áthatolhatatlanul veszi körül a magány búrája. Mert Gerelyes Endre hősei egyre magányosabbakká válnak. Néha felvillan ugyan az életükben egy-egy idilli fény, mint a *Mitől fél az ember?* egyes jeleneteiben s már-már kitörnek abból a bénító bizonytalanságból, mely jellemző közege ekkori írásainak. „Úgy érzem — írja önvallomásnak is, de írói habitusának jellemzéséül is a *Vakáció*ban —, hogy egyre szűkülő körben és egyre gyorsabban haladok egy riasztó centrum felé." S hősei épp úgy e felé a tragikus, kilátástalan centrum felé sodródnak, mint ő maga, s lelkükben ugyanúgy meg-megvillan a kikerülhetetlen vég iszonyú érzése, mint a tragikus sorsú íróéban.

Gerelyes Endre elbeszéléseiben s nagyhatású cikkeiben is az életformaváltás és az erkölcs átalakulásának nyitott kérdéseit vetette föl. Nem keresett feloldozást hősei számára, inkább azt akarta megmutatni, hogy a hagyományosnak vélt világrend felbomlása tragikus elemeket is hordoz, s egyes rétegek tudati átalakulása messze elmarad a lehetőségek mögött. Jelképesen is értelmezhetjük *Nevetve pusztult el szegény* című elbeszélését. A történetet, mely két elemből, az elbeszélő emlékeiből és egyes múltbeli események konkrét megjelenítéséből áll össze, a gyógyíthatatlan betegséget magában hordó Ferber elmúlásának története fogja keretbe. Véletlenül csöppent a három fiú közé, akik gyermekes csínyjeikben, verekedésekben, dévaj tréfákban tombolják ki céltalanságuk szorításait. Ferber, aki néha teljesen váratlanul nevetőrohamokkal küzd, merőben más, véletlenül tudják meg róla, hogy gyermekkorában Auschwitz poklát is megjárta, innen gyógyíthatatlan betegsége. Befogadják maguk közé, de hamarosan kiderül, hogy a furcsa, társra vágyó emberke „idegen test" közöttük: megjelenésével felbomlik a közösség, az egyik fiú tovább akar tanulni, a másik egyre többet foglalkozik az emberi felelősség kérdésével, s világosan érzi, életformát kell váltania, csak a harmadik, a bikaerős Sanyi véli úgy, hogy életének hagyományos keretein fölösleges változtatnia. Ferber halála után szövetségük elveszti értelmét, mert az elbeszélés azt sugallja, hogy minden közösségnek csak a felelősség, a másokért vállalt áldozat adhat kohéziót. A

szakadás nem tragikus, de az egyértelmű, hogy egy adott élethelyzetben mindenkinek döntenie kell s e döntése egyben további létmódjának meghatározója.

A döntésnek ezt a kényszerét foglalja mitológiai keretbe az író *Isten veled, Lancelot!* című kisregényében, amelyben az ősi brit mondát értelmezi át. Az 1973-ban megjelent műben érezhetően szakítani akart korábbi elbeszélő modorával: távlatosabb, egyetemesebb, nyitottabb struktúrát teremtett, mely lehetőséget adott arra, hogy ne csak az események közvetlen leírására vállalkozzék. Egy ideig követi a monda menetét, a befejezésben azonban egyéni leleménnyel megváltoztatja a históriát, s lehetőséget ad hősének: vagy mondai küldetését teljesítse be, vagy maradjon egyszerű, hétköznapi ember, aki a névtelenségben a hétköznapok egyszerű tettei által örökíti meg nevét. Az ő Lancelotja az utóbbi változat mellett dönt: kigyógyulva a Merlin kiszabadításáért vívott csata halálosnak látszó sebeiből „eltűnik", megházasodik, gyerekei lesznek, s egyre távolabb kerül a monda nagyszerű, valójában azonban emberellenes tartalmaitól.

Gerelyes Endre Lancelotja nem eszményi hős, hanem a helyét és szerepét kereső huszadik századi ember alteregója, aki életének döntő pillanatában ráébred arra, hogy nem kihívnia kell a sorsot, hanem egyszerű, pátosztalan létmóddal meg kell azt változtatnia. Megfordul a mese hagyományos értelme, ez a Lancelot szakít legyőzhetetlen lovagsága eszményével, hogy hétköznapi, névtelen ember lehessen, „akit nem is olyan rég Lancelotnak hívtak", de aki ebben az új élethelyzetében mégis megteheti azt, amit egy lovag nem tehetett: maga köré gyűjtheti szeretteit, megtaníthatja őket a szabadságra, s elfeledtetheti velük a félelmet.

A szabadságnak, a félelem nélküli életnek ez az ideálképe fontos és időszerű példázattá avatta Gerelyes Endre utolsó művét. Tragikus hirtelenséggel megszakadt pályájának legfontosabb üzenetét hagyományozta benne: vállalnunk kell esendő emberségünket, mert ez az igazi hősiesség, s csak így találhatjuk meg azokat az eszményeket, melyekért érdemes élnünk.

ABODY BÉLA

*Kiadások*

Indulatos utazás. 1957. — Párbeszéd a szenttel. 1960. — Saulus vagy Paulus. 1968. — Nyomozás. 1970. — Mindent bele! 1970. — Félidő. 1973. — Úton-útfélen. 1976.

*Irodalom*

*(András Sándor):* Abody Béla: Indulatos utazás. IÚ 1957. 3. sz. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Abody Béla: Indulatos utazás. Vig 1957. 117—122. — *Kemény György:* Abody Béla: Párbeszéd a szenttel. ÉI 1961. 5. sz. — *Bakács Tibor:* Abody Béla: Saulus vagy Paulus. Életünk 1968. 161—162. — *Faragó Vilmos:* Abody Béla: Saulus vagy Paulus. ÉI 1968. 15. sz. és *F. V.:* Perben, harag nélkül. 1969. 431—435. — *Hajnády Zoltán:* Abody Béla: Saulus vagy Paulus. Je 1968. 1068—1069. — *Illés László:* Kritikusok teljesítménye. Nszab 1968. júl. 25. — *Lóránd Imre:* Abody Béla: Saulus vagy Paulus. Ttáj 1968. 857—858. — *(Rusznyák Márta):* Abody Béla: Saulus vagy Paulus. MNemzet 1968. ápr. 28. — *Wéber Antal:* Abody Béla: Saulus vagy Paulus. Kr 1968. 6. sz. 56. — *Erki Edit:* Az Élet és Irodalom

látogatóban Abody Bélánál. ÉI 1969. 17. sz. és Látogatóban. Szerk.: *Lengyel Péter.* 1971. 444—450. — *Faragó Vilmos:* „Jól gazdálkodom?" Abody Béla: Nyomozás. ÉI 1970. 35. sz. — *Simon Zoltán:* Abody Béla: Nyomozás. Kr 1970. 10. sz. 50—52. és *S. Z.:* Változó világ, változó irodalom. 1976. 160—164. — *Lukácsy András:* Abody Béla: Mindent bele! MH 1970. márc. 26. — *Faragó Vilmos:* Sorskutatás. ÉI 1973. 25. sz. — *Ungvári Tamás:* Abody Béla: Félidő. MNemzet 1973. jún. 8. — *Wéber Antal:* Abody Béla: Félidő. Kr 1973. 8. sz. 21—22. — *Erki Edit:* Kritikusok műhelyében: Abody Béla. ÉI 1975. 33. sz. — *Galsai Pongrác:* Szabálytalan arcképek: Abody Béla. ÉI 1976. 39. sz. — *Pomogáts Béla:* Utazzunk Abodyval! MH 1976. okt. 3.

## BOR AMBRUS

### *Kiadások*

A nagykorúság órája. 1961. — Világfutók. 1961. — Üvegszekrény. 1966. — Fejezetek a fiúért. 1969. Genezáret. 1970. — Útlevélkép háttérrel. 1972. — Perújítás. 1975. — Rövidítések és jelek. 1976.

### *Irodalom*

*Koczkás Sándor:* Művészi feszültség — korszerűség. ÉI 1961. 34. sz. — *Szabó György:* Egy tragédia két statisztája. Bor Ambrus: Világfutók. ÉI 1962. 28. sz. — *Szappanos Balázs:* Bor Ambrus: Világfutók. Kort 1963. 461. — *Darázs Endre:* Öt új könyvről tömören. ÚÍ 1966. 9. sz. 124—125. — *Faragó Vilmos:* Kellem, idill, katarzis. Bor Ambrus: Üvegszekrény. ÉI 1966. 27. sz. — *Kelemen János:* Az író nyomoz. Bor Ambrus: Fejezetek a fiúért. ÉI 1969. 38. sz. — *Benkő Ákos:* Bor Ambrus: Fejezetek a fiúért. Ttáj 1970. 1. sz. 86—87. — *Bárány László:* Bor Ambrus: Genezáret. Kr 1971. 6. sz. 59—60. — *Bertók László:* Bor Ambrus: Genezáret. Je 1971. 568—569. — *Bikácsy Gergely:* A fájdalom színe. Bor Ambrus: Genezáret. ÉI 1971. 5. sz. — *Lovrity Endre:* Bor Ambrus: Genezáret. Ttáj 1971. 270—272. — *Szalay Károly:* Bor Ambrus: Genezáret. MH 1971. febr. 27. — *Ungvári Tamás:* Bor Ambrus: Genezáret. MNemzet 1971. febr. 14. — *Antal Gábor:* Bor Ambrus: Útlevélkép háttérrel. MNemzet 1972. dec. 31. — *Szakolczay Lajos:* Bor Ambrus: Genezáret. Kort 1972. 654—655. — *Gábor István:* A változások regényei. MH 1973. márc. 10. — *Marx József:* A múlt mai szemmel. ÉI 1973. 1. sz. — *Reményi József Tamás:* Öt regény. Napj 1973. 11. sz. 10. — *Berkes Erzsébet:* Bor Ambrus: Perújítás. MNemzet 1975. nov. 30. — Fordítók műhelyében. Bor Ambrusnál. ÉI 1975. 46. sz. — *Fenyő István:* Bor Ambrus Statiszták című novellájáról. *F. I.:* Figyelő szemmel. 1976. 523—525. — *Szalay Károly:* Könyörgés önérzetért. Fo 1976. 9. sz. 85—87. — *Tamás István:* Felnőtt szól felnőttekhez. ÉI 1976. 9. sz. — *H. R. G.:* A kísérlet jelentése. Nszab 1977. jan. 12. — *Kabdebó Lóránt:* Bor Ambrus: Rövidítések és jelek. MNemzet 1977. márc. 6. — *Petrőczi Éva:* Bor Ambrus: Rövidítések és jelek. Kort 1977. 1493—1495. — *Szávai János:* Bor Ambrus: Rövidítések és jelek. Kr 1977. 9. sz. 22—23. és *Sz. J.:* Zsendül-e a fügefa ága? 1984. 187—190. — *Tamás István:* Táviratok az emberről. ÉI 1977. 4. sz.

## EMBER MÁRIA

### *Kadások*

Magamnak mesélem. 1968. — Véletlenek. 1971. — Hajtűkanyar. 1975.

### *Irodalom*

*N, Sándor László:* Ember Mária: Magamnak mesélem. MH 1968. aug. 9. — *G[ábor István]:* Ember Mária: Véletlenek. MNemzet 1971. aug. 15. — *Lengyel Magda:* Konstruált véletlenek. ÉI 1971. 34. sz. — *N. Sándor László:* Ember Mária: Véletlenek. MH 1971. máj. 15. — *Budai Katalin:* Ember Mária:

Hajtűkanyar. MH 1974. dec. 14. — *Földes Anna:* Számadás. ÉI 1974. 36. sz. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Az embertelenség ellen. Nszab 1974. szept. 17. — *Havas Ervin:* Ember Mária: Hajtűkanyar. Kr 1975. 2. sz. 29. — *Száraz György:* Egy előítélet nyomában. Gondolatok egy könyv olvasása közben. Vság 1975. 8. sz. 60—82. — *Szekér Endre:* Ember Mária: Hajtűkanyar. Fo 1975. 3. sz. 93.

## GALSAI PONGRÁC

*Kiadások*

Bajor Gizi játékai. 1971. — Öltözőtükör. 1971. — Csortos Gyula. 1972. — Egy hipochonder emlékiratai. 1974. — A besurranó szerkesztő. 1976. — 12 + 1 fő. 1978. — Antanténusz. 1979. — Nézzük a tévét. 1979. — Záróra a Darlingban. 1986.

*Irodalom*

*Ábel Péter:* Galsai Pongrác: Bajor Gizi játékai. MH 1971. márc. 20. — *Faragó Vilmos:* „Mire vagy hipochonder?" ÉI 1971. 19. sz. — *György Eszter:* Galsai Pongrác: Bajor Gizi játékai. Kr 1971. 7. sz. 56—58. — *Molnár Gál Péter:* A szerző tükre. ÉI 1972. 2. sz. — *M. G. P.:* Színészarc és színészvallomások. Nszab 1972. júl. 19. — *Szekrényesy Júlia:* Pótolhatatlanság. ÉI 1972. 36. sz. — *Szigethy Gábor:* Galsai Pongrác: Öltözőtükör. Nszab 1972. jan. 5. — *Molnár Gál Péter:* Az élet könyve. Nszab 1974. máj. 4. — *Wéber Antal:* Galsai Pongrác: Egy hipochonder emlékiratai. Kr 1974. 9. sz. 26. — *Molnár Gál Péter:* Irodalom — oldalnézetből. Nszab 1976. aug. 11. — *Zelk Zoltán:* A besurranó író. ÉI 1976. 35. sz. — *Alföldy Jenő:* A besurranó novellista. ÉI 1977. 6. sz. — *Kiss Ferenc:* Galsai Pongrác: A besurranó szerkesztő. MNemzet 1977. jan. 30. és *K. F.:* Interferenciák. 1984. 314—316. — *Sánta György:* Besurranni nehéz... Kort 1977. 456—458. — *Abody Béla:* Szabályos arckép Galsai Pongrácról. Kort 1980. 928—934.

## GERELYES ENDRE

*Kiadások*

Kövek között. 1961. — Töprengés az éjszakáról. 1963. — Ki vagy te? — Ábel. 1967. — Isten veled Lancelot! 1973. — Tigris. 1975. — Kilenc perc. (Sajtó alá rend. Simonffy András) 1985.

*Irodalom*

*Illés László:* Gerelyes Endre: Kövek között. Nszab 1961. dec. 18. *I. L.:* Józanság és szenvedély. 1966. 430—432. — *Veres Péter:* A „stílus". Kort 1961. 468—469. és *V. P.:* Olvasónapló. 1962. 63—66. — *Bakó Endre:* Gerelyes Endre: Kövek között. Alf 1962. 3. sz. 135—135. — *Jovánovics Miklós:* Gerelyes Endre: Kövek között. ÉI 1962. 8. sz. — *Koczkás Sándor:* Gerelyes Endre: Kövek között. Kort 1962. 296—298. — *B. Nagy László:* Változatok a helytállásra. ÚÍ 1962. 401—405. és *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966. 413—420. — *Sík Csaba:* Két fiatal novellista. Je 1962. 1. sz. 121—124. — *Almási Miklós:* Gerelyes Endre: Töprengés az éjszakáról. ÉI 1963. 30. sz. — *Dersi Tamás:* Gerelyes Endre: Töprengés az éjszakáról. ÚÍ 1963. 1010—1013. — *Fülöp László:* A kísérletezés vonzásában. Alf 1963. 10. sz. 86—89. — *Gondos Ernő:* Elmélet és írás. Jegyzetek Gerelyes Endréről. Kort 1963. 1086—1090. és *G. E.:* Mű és valóság. 1965. 35—37. — *Dénes Katalin:* Gerelyes Endre: Töprengés az éjszakáról. Kr 1964. 3. sz. 60—61. — *Illés Lajos:* Bor Ambrus. ÚÍ 1965. 11. sz. 76—89. és *I. L.:* Tizenkét portré. 1966. 451—462., 492—493. — *Faragó Vilmos:* Megidézett novellisták. ÉI 1967. 50. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 203—208. — *Juhász Mária:* Négy prózaíró elbeszéléskötetéről. Kort 1968. 1489—1493. — *Juhász Béla:* Gerelyes Endre: Ki vagy te? — Ábel. ÚÍ 1968. 7. sz. 123—124. — *Kenyeres Zoltán:* Sors és felelősség. Nszab 1968. jan. 10. — *Simonffy András:* Kilenc óra. ÚÍ 1968. 8. sz. 121—124. — *Taxner-Tóth Ernő:*

Gerelyes Endre: Ki vagy te? Kr 1968. 9. sz. 60—61. — *Almási Miklós:* Mai fiatal novellisták. Élő irodalom. 1969. 355—380. — *Baranyi Ferenc:* Atomkori lovagregény. Nszava 1973. júl. 31. — *Farkas László:* Harc a sárkány ellen. ÚÍ 1973. 11. sz. 121—123. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Egy küldetés regénye. Nszab 1973. júl. 18. — *Keményffi Margit:* Magasfeszültség. ÉI 1973. 29. sz. — *Ördögh Szilveszter:* Rekviem Gerelyes Endréért. Napj 1973. 11. sz. 10. — *Simonffy András:* Isten veled, Lancelot lovag! ÚÍ 1973. 6. sz. 41—42. — *Szakonyi Károly:* „Isten veled, Lancelot." Kort 1973. 1031—1032. — *Tamás István:* Gerelyes Endre: Isten veled, Lancelot. Kr 1974. 4. sz. 24. és *T. I.:* Tizenhárom hónap. 1977. 324—326. — *Tamás István:* Megszakadt életmű. Nszab 1975. dec. 20. — *Simonffy András:* „... ő volt közöttünk a legtehetségesebb." ÚjFo 1980. 1. sz. 16—18. — *Veszprémi Miklós:* Gerelyes. ÉI 1981. 45. sz. — *Simonffy András:* Így hinni. Gerelyes Endre: Kilenc perc. 1985. 5—68.

## GYURKOVICS TIBOR

*Kiadások*

Ne szeress, ne szeress. 1970. — Rikiki. 1971. — Üveggolyó. 1973. — Elcseréljük egymást. 1973. — Isten nem szerencsejátékos. 1973. — Mindennapi szerelmünket add meg nekünk ma. 1974. — Nőből is megárt a sok. 1975. — Tintapaca. 1976. — Öngyilkosság receptre. 1977.

*Irodalom*

*Bertha Bulcsu:* Interjú Gyurkovics Tiborral. Je 1970. 195—201. és *B. B.:* Meztelen a király. 1972. 174—192. — *Cynolter Károly:* Gyurkovics Tibor: Ne szeress, ne szeress. Kr 1970. 9. sz. 55—56. — *Majoros József:* Gyurkovics Tibor: Ne szeress, ne szeress. Je 1970. 1051—1052. — *Tasi József:* A magány látleletei. ÉI 1970. 26. sz. — *Iszlai Zoltán:* Ló és gyerek. MH 1971. júl. 31. — *Demény Ottó:* Gyurkovics Tibor: Rikiki. MH 1972. febr. 26. — *Marx József:* A költő lányai. ÉI 1973. 37. sz. — *Apáti Miklós:* Gyurkovics Tibor két könyve. MH 1974. jan. 19. — *Czére Béla:* Az akarat és a szeretet áramaiban. Je 1974. 469—470. — *Hallama Erzsébet:* Három ifjúsági regény. Je 1974. 1. sz. 93—94. — *Máriássy Judit:* Nincs lélektani rejtély. ÉI 1974. 8. sz. — *Marx József:* Új prózaköltő. ÉI 1974. 11. sz. — *Monoki György:* Gyurkovics Tibor: Elcseréljük egymást. Nszava 1974. júl. 5. — *Czére Béla:* Gyurkovics Tibor: Nőből is megárt a sok. Nszava 1975. márc. 22. — *Varjas Endre:* Gyurkovics Tibor: Nőből is megárt a sok. ÉI 1975. 12. sz. — *Fábián László:* Gyurkovics Tibor: Öngyilkosság receptre. Nszava 1977. júl. 10.

## LÁSZLÓ ANNA

*Kiadások*

Szilveszter éjszakája. 1959. — Nincs mindenre paragrafus. 1961. — Várjuk kedden. 1963. — Harkály a vízen. 1965. — A hitehagyott. 1967. — Zárójelentés. 1969. — Gyász tarkában. 1973. — Felépítjük Bábel tornyát. 1976. — Vaspólya. 1979. — Tükörsor. 1984.

*Irodalom*

*Földes Anna:* Egy szekérderék letört liliom. László Anna: Nincs mindenre paragrafus. ÉI 1961. 47. sz. — *Lékay Ottó:* László Anna: Várjuk kedden. A könyv 1963. 11. sz. 28—29. — *Fábián Zoltán:* Válság és feloldás. László Anna: Várjuk kedden. ÉI 1964. 6. sz. — *Gáll István:* László Anna: Várjuk kedden. Kort 1964. 318. — *Nagy Péter:* László Anna: Szilveszter éjszakája. *N. P.:* Rosta. 1965. 425—427. — *Bor Ambrus:* Az angyal sem repül igazán. László Anna: Harkály a vízen. ÉI 1966. 8. sz. — *Juhász Mária:*

Három írónő — három kisregény. László Anna: A hitehagyott. Kort 1967. 1499—1503. — *Somogyi Sándor:* László Anna: A hitehagyott. Kr 1967. 8. sz. 59. — *Varga Lajos:* László Anna: Harkály a vizen. Kr 1967. 1. sz. 64. —*Bikácsy Gergely:* Egy papucshős zendülése. László Anna: Zárójelentés. ÉI 1970.7. sz. — *Kíséry Pál:* László Anna: Zárójelentés. Alf 1970. 8. sz. 81. — *Vihar Béla:* Kettős tükörben. ÉI 1973. 39. sz. — *Falus Róbert:* László Anna: Gyász tarkában. Kr 1974. 9. sz. 27—28. — *Pomogáts Béla:* László Anna: Gyász tarkában. Je 1974. 750—752. — *Balogh Ernő:* László Anna: Felépítjük Bábel tornyát. Alf 1976. 8. sz. 75—76. — *Hegedüs Géza:* László Anna: Felépítjük Bábel tornyát. MH 1976. ápr. 15. — *Iszlai Zoltán:* László Anna: Felépítjük Bábel tornyát. ÉI 1976. 34. sz. — *Pomogáts Béla:* László Anna: Felépítjük Bábel tornyát. Je 1977. 373—374. — *Iszlai Zoltán:* Drámai életképek. Napj 1979. 10. sz. 31—32. és *I. Z.:* A valóság közelében. 1983. 231—236. — *Göncz Árpád:* A nem-rideg tények birodalma. ÉI 1979. 17. sz. — *Kartal Zsuzsa:* László Anna: Vaspólya. Kr 1979. 10. sz. 34—35. — *Pomogáts Béla:* László Anna: Vaspólya. Je 1980. 285—287. — *Taar Ferenc:* László Anna: Vaspólya. Alf 1981. 11. sz. 95—96. — *Rákos Sándor:* László Anna embersége. ÉI 1982. 4. sz.

## MARÓTI LAJOS

*Kiadások*

Tücsök Tóni. 1958. — Villódzó fények énekelnek. 1959. — Pantomim. 1964. — Kettős kötésben. 1965. — A világtalan. 1967. — A kolostor. 1968. — Hippi akvárium. 1970. — A múló jövő nyomában. 1971. — A Parnasszus horizontja. S. a. rend. Fehér György. 1986.

*Irodalom*

*Koczkás Sándor:* Igazságok és tévedések. Kort 1960. 781—787. — *Kiss Ferenc:* Maróti Lajos: Pantomim. Kort 1964. 1156—1157. — *Somogyi György:* Maróti Lajos: Kettős kötésben. Kr 1966. 4. sz. 57—58. — *Sükösd Mihály:* Irodalmi tanulmánykötetekről. Vság 1966. 6. sz. 101—104. — *Ungvári Tamás:* Maróti Lajos: Kettős kötésben. MNemzet 1966. máj. 8. — *Falus Róbert:* Maróti Lajos: A világtalan. Nszab 1967. ápr. 14. — *Majoros József:* Maróti Lajos: A világtalan. Napj 1967. 6. sz. 10. — *Vekerdi László:* Maróti Lajos: Kettős kötésben. Kort 1967. 665—666. — *Bor Ambrus:* Kolostorokon kívül. MNemzet 1969. máj. 11. — *Bajai Ferenc:* Maróti Lajos: A kolostor. Nszava 1969. febr. 15. — *Faragó Vilmos:* Két regény. ÉI 1969. 11. sz. — *Iszlai Zoltán:* Istentől elvezérlő kalauz. Kr 1969. 5. sz. 63—64. — *Kabdebó Lóránt:* Elmélkedés a hitről. ÚÍ 1969. 7. sz. 126—127. — *Kerényi Ferenc:* Egy érdekes regényről. Nszab 1969. máj. 6. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Maróti Lajos: A kolostor. Vig 1969. 342—345. — *Bárány László:* Maróti Lajos: Hippi akvárium. Kr 1971. 3. sz. 57—59. — *Benedek István:* Hippi-filozófia. ÉI 1971. 7. sz. és *B. I.:* Pusztába kiáltott szó. 1974. 300—303. — *Kabdebó Lóránt:* Maróti Lajos: Hippi-akvárium. Ttáj 1971. 470. — *Kiss Irén:* Kalauz, idegen világokban. Napj 1971. 6. sz. 11. — *Ferenczi László:* A lemaradás veszélyei. Maróti Lajos: A múló jövő nyomában. Napj 1972. 7. sz. 11. — *Gyertyán Ervin:* Maróti Lajos: A múló jövő nyomában, Nszab 1972. máj. 4. — *Kabdebó Lóránt:* Maróti Lajos: A múló jövő nyomában. Kort 1972. 827—828. — *Koroknai Zsuzsa:* Lehet-e hit nélkül élni? ÉI 1972. 21. sz. — *Kun András:* Maróti Lajos: A múló jövő nyomában. Nagyv 1973. 944—946. — *Mezei András:* Megkérdeztük Maróti Lajost: miért hallgat mindig Einsteinre? ÉI 1974. 33. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük. 1976. 104—108. — *Földes Anna:* Kísérleti naplók, történelmi próbatételek. *F. A.:* Próza jelen időben. 1976. 249—258. — *Pomogáts Béla:* Maróti Lajos. Kort 1977. 649—652. — *Havas Ervin:* A verstől a drámáig. Beszélgetés Maróti Lajossal. Nszab 1978. nov. 19. — *Nádor Tamás:* Tíz kérdés Maróti Lajoshoz. *N. T.:* 33 × 10. 1980. 311—322.

## MENSÁROS ZOLTÁN

*Kiadások*

Böjti szél. 1968.

*Irodalom*

*Faragó Vilmos:* Elsőkönyvesek. Mensáros Zoltán: Böjti szél. ÉI 1968. 30. sz. — *Görgey Gábor:* Mensáros Zoltán: Böjti szél. MNemzet 1968. aug. 1. — *Lovrity Endre:* Mensáros Zoltán: Böjti szél. Je 1968. 860—861. — *Rónay György:* Mensáros Zoltán: Böjti szél. Vig 1968. 697—699. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 522—525.

## RAFFAI SAROLTA

*Kiadások*

Egyszál magam. 1967. — Diplomások. 1969. — Rugósoron. 1971. — Utolsó tét. 1972. — Morzsahegyek. 1974. — Egyszeri kaland. 1975. — Jöhetsz holnap is. 1978. — Legyen krizantém. 1979. — Menekülők. 1981. — Föld, ember, folyó. 1983.

*Irodalom*

*Falus Róbert:* Raffai Sarolta: Egyszál magam. Nszab 1967. ápr. 14. — *Farkas László:* Raffai Sarolta: Egyszál magam. ÚÍ 1967. 6. sz. 121—122. — *Juhász Mária:* Három írónő — három kisregény. Raffai Sarolta: Egyszál magam. Kort 1967. 1499—1503. — *Kovács Sándor Iván:* Raffai Sarolta: Egyszál magam. Kr 1967. 9. sz. 56.— *Varga Zoltán:* Kitűnő lélekrajz, tompított éllel. Raffai Sarolta: Egyszál magam. Híd 1969. 767—769. — *Juhászfia Ferenc:* Bukott diplomások. Alf 1970. 7. sz. 90—91. — *Taxner Ernő:* Utolsó tét. Je 1971. 349—353. — *Bata Imre:* Raffai Sarolta: Rugósoron. Kr 1972. 1. sz. 26—27. — *Farkas László:* Raffai Sarolta: Rugósoron. Ttáj 1972. 5. sz. 76—78. — *Kabdebó Lóránt:* Jegyzetek mindennapjainkról. Raffai Sarolta: Rugósoron. Napj 1972. 5. sz. 10. — *Marx József:* Szüntelen lobogás. ÉI 1972. 12. sz. — *Rigó Béla:* Raffai Sarolta. Kort 1972. 1639—1646. — *Seres József:* Raffai Sarolta: Rugósoron. Fo 1972. 3. sz. 90—91. — *Solymos Ida:* Raffai Sarolta: Rugósoron. Kort 1972. 652—653. — *Annus József:* Raffai Sarolta: Morzsahegyek. Ttáj 1974. 7. sz. 87—88. — *Bata Imre:* Raffai Sarolta: Morzsahegyek. Kr 1974. 11. sz. 23. — *Olasz Sándor:* Raffai Sarolta: Morzsahegyek. Alf 1974. 7. sz. 87—88. — *Sziládi János:* Raffai Sarolta: Morzsahegyek. MNemzet 1974. máj. 19. — *Tarján Tamás:* Mai magyar próza a könyvhéten. Napj 1974. 7. sz. 18—19. — *Varjas Endre:* Mellékszálakon. ÉI 1974. 28. sz. — *Vasy Géza:* Raffai Sarolta prózája. Fo 1974. 12. sz. 77—85. — *Mátyás István:* Raffai Sarolta: Egyszeri kaland. Je 1975. 1. sz. 95—96. — *B. Juhász Erzsébet:* Mindennapi történetek, általánosításokkal. Napj 1976. 9. sz. 10. — *Malonyai Péter:* Író és képviselő. Hol hever a téma? MNemzet 1976. dec. 25.

## RÁKOSY GERGELY

*Kiadások*

Mondok mást. 1966. — Elmarasztalva: Brigitte Bardot. 1968. — Az óriástök. 1968. — A kolorádóbogár. 1970. — Tigrisugrás. 1971. — Ziii-zúúú. 1972. — Fülüket lebegtető elefántok. 1972. — Általában hallgatunk. 1973. — Hepiend. 1975.

*Irodalom*

*Faragó Vilmos:* Romantika, realizmus. ÉI 1966. 20. sz. —*Garai Gábor:* Rákosy Gergely: Mondok mást. ÚÍ 1966. 7. sz. 125—127. és *G. G.:* Meghitt találkozások. 1969. 134—138. — *Végh Antal:* Rákosy Gergely egyik elbeszéléséről. ÚÍ 1967. 8. sz. 118—120. — *Veres Péter:* Hajszál a levesben. Rákosy Gergely: Elmarasztalva: Brigitte Bardot. ÚÍ 1967. 4. sz. 120—122. és *V. P.:* Jelenidő. 1968. 162—170. — *Faragó Vilmos:* Az író is ember. Rákosy Gergely: Elmarasztalva: Brigitte Bardot. ÉI 1968. 32. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 227—230. — *Faragó Vilmos:* Csúnyácska paradicsom. ÉI 1969. 31. sz.

— *B. Nagy László:* Rákosy Gergely: Az óriástök. Kr 1969. 10. sz. 62—63. — *Szabó B. István:* Peches hősök. Nszab 1969. aug. 26. — *Kelemen János:* Absztrakt szatíra. Rákosy Gergely: A kolorádóbogár. ÉI 1970. 13. sz. — *Szalay Károly:* Óriástök és Kolorádóbogár. Napj 1970. 3. sz. 11. — *Veress Miklós:* Rákosy Gergely: A kolorádóbogár. Ttáj 1970. 792—793. — *Fogarassy Miklós:* Rákosy Gergely: Tigrisugrás. TársSzle 1971. 3. sz. 91—92. — *Gáll István:* Az óriástöktől egy Tigrisugrásnyira. ÚÍ 1971. 8. sz. 111—115. és *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 155—166. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Rákosy Gergely: Tigrisugrás. Nszab 1971. febr. 16. és *H. R. G.:* Kritikák, esszék, tanulmányok. 1984. 281—283. — *Bikácsy Gergely:* Rákosy Gergely: Ziii-zúúú. ÉI 1972. 11. sz. — *Funk Miklós:* Rákosy Gergely: Fülüket lebegtető elefántok. Ttáj 1972. 5. sz. 78—79. — *Gáll István:* Rákosy Gergely: Az óriástök. MH 1972. febr. 12. — *Reményi József Tamás:* Panaszkönyv — indigóval. Napj 1972. 6. sz. 11. — *Wéber Antal:* Rákosy Gergely: Fülüket lebegtető elefántok. Kr 1972. 2. sz. 28—29. — *Apostol András:* Rákosy Gergely: Általában hallgatunk. MH 1973. júl. 28. — *Tasi József:* A felháborodó. Rákosy Gergely: Általában hallgatunk. ÉI 1973. 22. sz. — *Galsai Pongrác:* Szabálytalan arcképek: Rákosy Gergely. ÉI 1975. 35. sz. és *G. P.:* 12 + 1 fő. 1978. 149—165. — *Faragó Vilmos:* A szatíraíró optimizmusa. ÉI 1976. 24. sz. — *Nácsa Klára:* Rákosy Gergely: Hepiend. MNemzet 1976. márc. 14. — *Pomogáts Béla:* Irónia és szeretet. Rákosy Gergely: Tigrisugrás. *P. B.:* Regénytükör. 1977. 270—276.

## SIPKAY BARNA

### *Kiadások*

Az új erdész. 1956. — Messzi harangszó. 1963. — Hajnali hinta. 1964. — Határtalan élet. 1964. — Gyűlölet, éjszaka, szerelem. 1965. — Boldogtalan boldogság. 1966. — Nincs többé férfi. 1967. — Nyakamban az élet. 1968. — Rágalom. 1968. — Valaki a ködben. 1969.

### *Irodalom*

*Osváth Béla:* A világ peremén. ÉI 1963. 6. sz. — *B. Gy. F.:* Sipkay Barna: Messzi harangszó. Nszava 1964. aug. 1. — *Bakó Endre:* Sipkay Barna: Messzi harangszó. Alf 1964. 1. sz. 89—90. — *Faragó Vilmos:* Újmódi balladák — prózában. Sipkay Barna: Hajnali hinta. ÉI 1964. 19. sz. — *Hermann István:* Egy türelmetlen elbeszélő. Sipkay Barna: Határtalan élet. ÉI 1965. 4. sz. — *Sebő Ildikó:* Sipkay Barna: Határtalan élet. TársSzle 1965. 5. sz. 102. — *Bor Ambrus:* Nikotin és füst. Sipkay Barna: Gyűlölet, éjszaka, szerelem. ÉI 1966. 4. sz. — *Faragó Vilmos:* Amikor a kevés több lenne. Sipkay Barna: Boldogtalan boldogság. ÉI 1966. 49. sz. — *Lázár Ervin:* Sipkay Barna. ÉI 1967. 14. sz. — *Faragó Vilmos:* Kamasztükör. Sipkay Barna: Nyakamban az élet. ÉI 1968. 46. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 113—116. — *Margócsy József:* Két új társadalmi regény. Sipkay Barna: Rágalom. SzabSzatmSzle 1968. 3. sz. 112—114. — *Margócsy József:* Egy szerény író halálára. ÚÍ 1968. 4. sz. 113—114. — *Szalai Anna:* Sipkay Barna: Rágalom. Nszab 1968. júl. 31. — *Horpácsi Sándor:* Sipkay Barna: Valaki a ködben. Alf 1969. 12. sz. 79—80. — *Agárdi Péter:* Sipkay Barna. Kort 1976. 1642—1643.

## VITÁNYI IVÁN

### *Kiadások*

Széltenger. 1970.

### *Irodalom*

*Almási Miklós:* Vitányi Iván: Széltenger. Kr 1970. 9. sz. 50—51. — *Faragó Vilmos:* A forradalmár lelke. ÉI 1970. 5. sz. — *Farkas László:* A cselekvés romantikája. ÚÍ 1970. 4. sz. 123—124. — *Márkus Béla:* Vitányi Iván: Széltenger. Alf 1970. 6. sz. 75. — *Nacsády József:* Vitányi Iván: Széltenger. Ttáj 1970. 4. sz. 377—378.

# A KONSZOLIDÁCIÓ ÉS ÉLETFORMAVÁLTÁS

A hatvanas évek társadalmi változásai az irodalomban is éreztették hatásukat. A gyorsan alakuló valóság arra késztette e korszak fiatal prózaíróit, hogy szembesüljenek annak mélyrétegeivel. Eszközeiket nagyrészt készen kapták, hiszen épp pályakezdésükkel egyidőben irányult az érdeklődés ismét a harmincas évek tényfeltáró irodalma felé, az új szociográfiai irodalom indulásának évei ezek. Kísérletük újszerűsége elsősorban abban áll, hogy a szociográfiai módszert a szépirodalmi ábrázolással igyekeztek szintetizálni. Ezt rendszerint úgy vélték elérhetni, hogy a kor valóságos eseményeivel — például a falu szocialista átalakulásával — szembesítették írói képzeletük szülte hőseiket, akikre rendszerint nagy szándékok voltak jellemzők. Jellegzetes példái ennek az eljárásnak Galambos Lajos ekkortájt született, nagy hatású regényei. Hasonló törekvések mutatkoznak azokban a műveikben is, amelyekben az ötvenes évek közéleti válságait mutatták be (Galabárdi Zoltán első kísérletei).

E nemzedék legtöbb tagja „az ár", a kor uralkodó poétikai irányzatai ellenében igyekezett megtalálni helyét és szerepét. Szemben az örök emberi kérdésekkel szembesülő epikával, ők inkább a kor mélyvalóságával kerestek kapcsolatot, abból igyekeztek általánosítani tapasztalataikat. Nemegyszer feltámasztották az ötvenes évek némiképp kompromittált regénytípusait, hőseik munkás- és paraszti környezetben küzdenek az emberhez méltó életforma megteremtéséért. Miközben e korban nagyhatású regények, elbeszélések születtek az egyéni lét korábban elhanyagolt és gyanakvással szemlélt területeiről, e nemzedék tagjai ismét a kollektív létre irányították a figyelmet, s azt ábrázolták változatos írói eszközökkel — de leginkább a realista stílushagyomány szellemében —, milyen feszültséget indukál a rohamosan változó technikai kultúra az emberi tudatban, melyet évszázadok kötöttségei határoztak meg. Rendszerint drámai csomópontok köré építkeztek, az ábrázolás modernsége leginkább a kihagyásos szerkesztésben mutatkozott meg. Nem ritka, hogy objektívebb távolságtartással, gazdag tényanyagra támaszkodva mutatták be egy-egy tájegység változó minőségű életét (Thiery Árpád), a munkásság átalakuló életformáját (Baráth Lajos), a fiatalság múltját és jelenét (Bárdos Pál, Jávor Ottó) s a nők társadalmi helyzetét (Fenákel Judit).

Változó szokások, átalakuló erkölcsi szemléletmód és magatartás, anyagi vonatkozásban gazdagabb lét — ezek az itt tárgyalt írók epikájának legfontosabb mondanivalói, s ami ezekből természetesen következik: egyfajta nagyon is kritikus állásfoglalás azokkal az újraéledő kispolgári, magánéleti szférákba húzódó morális jelszavakkal szemben, melyeknek ártalmaira fokozott nyomatékkal irányították a figyelmet a szaktudományok is. Részben ezeket megelőzve, részben velük párhuzamosan hozta e nemzedék híradásait a változó magyar valóságból. Életművük még korántsem lezárt, néhányan közülük tartós alkotói válsággal küzdöttek, ami azonban nem jelenti pályájuk lezárulását, inkább erőgyűjtésként értelmezhetjük, hiszen a hétköznapi élet új és új nyitott kérdéseket vet fel napjainkban is, melyekkel az övékhez hasonló felelősségvállalással érdemes szembesülni.

# GALAMBOS LAJOS
(1929—1986)

Annak a realista prózaíró nemzedéknek a tagja, amelyik a hatvanas évek elején tűnt fel, s hozott friss vérkeringést a dermedt irodalmi életbe. Noha első munkái (*Hét márványplakett*, 1951; *Útközet a levegőben*, 1953; *Jurankó Pál hazatér*, 1955) már az ötvenes évek elején napvilágot láttak, még nem jelentettek művészi pályakezdetet; később is inkább ezek ellenében kellett kibontakoznia. A hatvanas évek első három esztendeje kivételes sikert és elismerést hozott a fiatal írónak; akit Remenyik Zsigmond mint fiatal, bátor, új írót köszöntött a Kortárs hasábjain.

Az ötvenes évtized a felkészülés, az élményszerzés évtizede Galambos számára. A szabolcsi kubikoscsaládból származó író változatos élete során sok emberrel ismerkedett meg — jövendő regényei hőseivel. Saját programja és élményvilága tudatosításához jelentős mértékben járult hozzá a *Dűlőutakon* című kötet élménye. 1959 tavaszát a jász-kunok földjén töltötte, keresve, figyelve a közösségi gazdálkodásra való áttérés emberi, társadalmi mozzanatait. A *Dűlőutakon* valójában szépirodalmi keretbe foglalt szociográfia. Az író szívéhez közel álló két ember — Sanyi, az agilis kommunista, és Sándor, a kiváló egyéni gazda — vitája, érvelése ad keretet a nagy társadalmi változást tényszerűen, adatok segítségével felmérő és dokumentáló írásnak.

Galambos hatvanas években született kisregényeit a közvetlen valósághoz való kötődés, azonnali hatásra törekvő publicisztikus hevület jellemzi. Célja a valóság feltárása, s a változásra, változtatásra való azonnali mozgósítás. Munkái „leleplező"jellegűek, társadalomkritikai éllel íródtak. Írói anyagát a falu, a tanyák világából meríti — leleplező, valóságfeltáró ambiciója elsősorban a múlt tovább élő maradványait, az emberek tudati elmaradottságát veszi célba. Kétségtelen, hogy a hatvanas évek elején ez a tendencia még nem volt általános, hiszen az ötvenes évek sematikus írásaiban már alig kísértett a múlt szellemi és anyagi nyomora; ezekben az írásokban a közös gazdálkodás szinte egy csapásra szüntette meg a tudati elmaradottságot is. Részben talán ennek is köszönhette Galambos a szélesebb olvasóközönség körében elért népszerűségét; a korabeli közvélemény hálásan fogadott minden olyan művet, mely kendőzetlenül szólt a társadalom nagyon is létező problémáiról — s Galambos írásai olykor valóban döbbenetes társadalmi élményeket tettek közkinccsé. Ebbeni törekvésében Galambos olyan alkotókkal rokonítható, mint *A térképen nem található* írója, Darvas József vagy Csák Gyula, a *Mélytengeri áramlás* szerzője.

A történelmi helyzet, melyben az író történeteit játszatja, a felszabadulás utáni évek, illetve a mezőgazdaság átszervezésének második korszaka: az ötvenes évek vége. Az író egyértelműen a kollektivizmus, a közös gazdálkodás mellett foglal állást, ebben látja az elmaradottság, a szellemi és anyagi nyomor felszámolásának egyetlen lehetőségét. Műveiben az újért, a fejlettebb gazdálkodásért való harcot egy-egy jellegzetes Galambos-hős képviseli. Ezek az idealizált hősök a falu tudatszintjéhez képest egy magasabb szinten állnak, s mintegy kívülállóként fogalmazzák meg a gondokat és tennivalókat. Ugyanakkor szívvel-lélekkel,

minden egyéni érdeküket félretéve szolgálják a közösséget, annak boldogulását. A közösség, mely — szerintük — nem ismeri fel saját érdekeit, eleinte ellenáll az őt boldogítani akaró magányos hősnek — sőt, gyakran gáncsot vet törekvéseinek. Galambos hősei tiszták és céltudatosak; hisznek küldetésükben, hisznek abban, hogy érdemes vállalniuk a nehézségeket és megpróbáltatásokat, azoknak a meg nem értését is, akikért feláldozzák magukat. A végkifejlet általában sejteni engedi, hogy a hős szándékai beteljesednek, vagy be fognak teljesedni a közelebbi vagy távolabbi jövőben.

A kisregényekben betöltött funkciójuk szerint alakul Galambos hőseinek foglalkozása. Ezekben a figurákban két jellemző tulajdonságnak kell érvényesülnie — a szocialista elkötelezettségen kívül: egyrészt, hogy képzettsége, ismeretei szerint is az újat, a haladást képviselje; másrészt, hogy lehetősége, tere legyen a közösség tudatának befolyásolására, alakítására. Az első kritériumnak legjobban a mérnöki foglalkozás tesz eleget — középpontban a technikai fejlődés, műszaki fejlesztés értékeivel; a másodiknak pedig a tanító hivatása, aki eleve a tudatformálás egyik letéteményese a falu társadalmában. Galambos gyakran választja ezt a két foglalkozást hősei számára; s ezzel egyfajta tradíciót is folytat, hiszen a tanító, illetve a tanítónő a falu társadalmát ábrázoló művekben már korábban is kitüntetett szerepet játszó figura volt.

Galambos regényei, bár egy idealizált, illuzionisztikus társadalomkép talaján fogantak, kétségkívül érzékeltetnek valamit a kor jellegzetes konfliktusaiból, a falusi változások természetéről. A *Gonoszkátyú* (1960) hőse fiatal kommunista munkás, legfontosabb vonása az elkötelezettség. Koós Gergely nem szívesen vállalja a tsz szervezésének nehéz és veszélyes feladatát, ám az események, összeütközések során igazi forradalmárrá érik. A *Hideg van tegnap óta* (1961) és az *Utas a Göncöl szekerén* (1962), valamint az *Isten őszi csillaga* (1962) című kisregények hőse bányamérnök, hidrológus-mérnök és mezőmérnök. A *Hideg van tegnap óta* című kisregény hősét 1956-ban egy bánya beindításával bízzák meg; az *Isten őszi csillagá*ban a kubikos családból származó, fiatal mérnök a felszabadulás utáni forrongó időszakban próbál számtalan nehézség és meg nem értés közepette új technológiák, új termények bevezetésével jobb körülményeket teremteni a volt kubikosoknak. A leghitelesebb és legaktuálisabb hőst, illetve hősöket az *Utas a Göncöl szekerén* című művében alkotta meg Galambos; a mérnök és az állami gazdaság igazgatójának a figurájában két olyan „megszállottat" teremtett, akik kiküzdött igazukért mindennel és mindenkivel — még értetlen és alkalmatlan hivatali feletteseikkel is harcba szállnak. A tét, amelyért küzdenek: az alföldi csőkutas öntözés, a hatalmas földterületek terméshozamának javítása. A regény olvasójának, és a belőle készült film nézőjének a figyelme a hősök emberi drámájáról mindinkább az általuk képviselt gazdasági problémára terelődött; a probléma került előtérbe — s kicsapva az irodalom medréből, közéleti vitakérdéssé vált.

Az elmaradottság ellen küzdő tiszta és bátor nőalakok sorában Virrasztó Erzsi az első *(Keserű lapu)*, aki az őt körülvevő korrupt, szennyes világban is megőrzi erkölcsi fölényét. Molnár Katalint, a *Szent János fejevétele* (könyvalakban:

*Mostohagyerekek*, 1964), hősnőjét szélesebb társadalmi közegbe helyezi az író: két kor, két életforma, két világnézet és két erkölcs konfliktusából kerül ki győztesen.

Galambos ezekben az írásaiban a magyar próza móriczi hagyományaiból merít a legtöbbet. Az összeütközések drámai csomópontjait keresi, s így legszívesebben párbeszédekből építkezik. Elbeszéléstechnikája is a realista hagyományt folytatja: történeteket, „sztori"-kat mesél el; a reflexivitás s a leírás nagyrészt kiszorul műveiből. Az események elbeszélésében a hatásos feszültségteremtésre, összefogott drámaiságra törekszik; történeteit lineáris időkezeléssel pergeti a végkifejlet, a drámai megoldás felé.

Jelenetező elbeszéléstechnikája, a külső ábrázolást és a cselekmény drámaiságát hangsúlyozó módszere tették alkalmassá Galambos műveit a megfilmesítésre. A *Megszállottak* (az *Utas a Gönczöl szekerén* című kisregényből Makk Károly rendezésében készült film) a magyar filmművészet egyik új ágának, a közérdekű, dokumentáris vita-film típusának első darabja volt. Film készült szinte valamennyi jelentősebb írásából, bár a *Megszállottak* sikerét a későbbiek már nem tudták túlszárnyalni.

A *Keserű lapu* (1963) című novelláskötet tartalmazza Galambos két olyan elbeszélését is, amelyekben az író újabb tematikai területek kiaknázására tett kísérletet. Az *Orosz asszony* egy tartalmatlan, kudarcba fúló házasság pszichológiailag is kimunkált rajzát adja; a *Jobb emberek vakációja* pedig a vidéki kiskirályok korrupt magatartását, a hatalommal való visszaélését leplezi le, az íróra jellemző közéleti szenvedéllyel. Elbeszélőtechnikai változás, hogy a történetet nem az író, hanem egy-egy szereplő meséli el.

Galambos kisregényei élénk vitát kavartak a korabeli irodalmi életben. A vita összefoglalására vállalkozott Almási Miklós az Új Írás hasábjain, *Galambos Lajos fejevétele* címmel. Szerinte sem azoknak a kritikusoknak nincs igaza, akik „balról" támadják Galambos regényeit, s a túlzott pesszimizmust, a túlságosan sötétre festett társadalomrajzot vetik a szemére; sem azoknak, akik esztétikai jellegű fenntartásokkal, jogosan közelednek Galambos műveihez, mint B. Nagy László, aki felszínen mozgó romantikát látott Galambos módszerében. Almási véleménye szerint az író érdeme „egy új ember, egy új pozitív hős felfedezése". Véleménye szerint „Galambos újfajta kommunista írói szenvedélyességét sem a konzervatívabb álláspontról, sem az esztetizáló igényeskedés felől nem lehet megérteni".

Galambos először a *Zsilipek* (1965) című regényében kísérelte meg összefoglalni a magyar faluról összegyűjtött történelmi-társadalmi tapasztalatait, mondanivalóit. A *Zsilipek* — szándéka szerint — egy Szabolcs megyei falu teljes képét adja a felszabadulástól a hatvanas évekig, ám megvalósulásában csupán nagyszabású, de alapjaiban elhibázott torzó. Az író a Bán családot helyezi a regény középpontjába; a családtörténettel párhuzamosan vezeti, mintegy krónikásként, a falu társadalmának történetét is, keresztül a történelem viharos évtizedein. Főhősként ismét leányalakot választ, aki nem cselekvő részese, csupán elszenvedője, áldozata a történelemnek, közelebbről: saját családjának, a gyűlölködő, szinte emberfelettien rosszindulatú, stupid és elmaradott, szinte semmiféle erkölcsi értéket nem képviselő Bán családnak. Az alakuló, de a rögös, kacskaringós úton mégiscsak előbbre jutó

falusi társadalom ellenképe, ellenpontja a semmit sem változó, erkölcsileg egyre mélyebbre süllyedő család. Az író szinte halmozza a szörnyűségeket, a hátborzongatóan véres jeleneteket a család történetében: az egyik leányát tüzes esernyővel agyonszúró, másik lányát egész életére megnyomorító apa méltó örökösei a férjeiket áztatott kötéllel verő lányok; a főhősnőt állati sorban tartó nagynéni, hogy csak a legkirívóbb eseteket említsük a regény borzalmainak kimeríthetetlen tárházából. A falu elmaradottságának, a szerzés, a vagyon egyeduralmának, a tudatvilág változatlanságának ostorozása közben Galambos elfogulttá válik: nem veszi észre azokat a hagyományos erkölcsi értékeket, amelyeket — a kétségtelen negatívumok mellett — mégiscsak tartalmazott ez a túlhaladott életforma; s amelyek olyan írók műveiben jutottak kifejezésre, mint Veres Péter és Szabó Pál.

A *Zsilipek* a kitörés lehetőségére is példát ad; Margit, az egyik lánytestvér, akit testvérei elűznek félig törvénytelen származása miatt, író lesz. Családjáról írt könyvében mindazt megírja, amit látott és tapasztalt. A tisztázás, a feltárás, a hibákkal, problémákkal való őszinte szembenézés gesztusa, mely az *elmondás*ban, a műben való objektiválódásban valósul meg, tehát itt is kitüntetett szerepet kap; akárcsak a *Szent János fejevétel*ében, ahol a faluról készült film megtekintése juttatja el az embereket az önmagukat kivülről-látás, az öntudatosodás állapotáig. A másik lehetőséget, amely mint kiút jelenik meg a regényben, a főhősnő alakja testesíti meg, aki a vak ösztönélet, a testi és szellemi nyomor mélységeiről vergődik fel — természetesen a falu haladó erőinek a segítségével is — az erkölcsi tisztaság, a tudatos létezés szintjére.

A *Zsilipek*ben az ábrázolás eltúlzott, egyoldalú, melodramatikus elemekkel zsúfolt; a regény két szála, a falu történelmének rajza nem kapcsolódik szervesen a családtörténettel. A regénynek ez a krónikaszerű része nem kellően kidolgozott, a felszínes publicisztikusság — a gyorsan pergetett események mögött nem érzékelhetőek az emberi, pszichológiai mozgatórugók. Galambos kísérlete mégis figyelmet érdemelt: egyrészt az ábrázolás kíméletlen őszintesége, másrészt műfaji törekvései okán. A *Zsilipek* ugyanis a realista nagyregény drámaibb, balladásabb változatának megvalósítására tett kísérletet; annak a regényfajtának a meghonosítására, amelyet például a — hasonló tematikájú és életanyagot feldolgozó — Nexö-regény, a *Szürke fény* képviselt.

Galambos műve azon írások sorába illeszkedik, amelyek a hatvanas évek elején-közepén a történelmi tisztázás feladatát vállalták, és amelyek megpróbáltak szembenézni — az ötvenes évek kényszerű hallgatásai és ferdítései után — a magyar nép történelmi sorsfordulóinak, a háború, a felszabadulás és a személyi kultusz éveinek eseményeivel.

A *Zsilipek* után egy írói nyilatkozat Galambos „erkölcsi és anyagi problémáiról", „magánéleti válságáról" adott hírt; a művek és a kritika pedig alkotói válságot jeleztek. A *Fekete kötés* (1966) címen megjelent elbeszéléskötet nem érte el a *Keserű lapu* színvonalát; az előző kötet eredeti és hatásos megoldásaira épülő novellák itt az ismétlés, az ön-epigonság érzetét keltik. 1966-ben bemutatták egy korai novellája alapján készült drámáját, *Későn* címmel.

Két éves átmeneti hallgatás után először a *Görög történet* című elbeszélés jelezte, hogy az író új irányba tájékozódik. A családjának áldozatul eső, szerencsétlen görög leány, Haitasz Andrea a balladás, tragikus sorsú Galambos-hősnők rokona. Az író ezúttal kevésbé egyértelmű és világos társadalmi-történeti szituációt rajzol; s ennek következtében a dráma sem tartalmaz megfellebbezhetetlen erkölcsi ítéletet. A hősnő, Andrea, Magyarországon érzi már magát otthon, s ide köti szerelme is — szülei számára viszont a hőn óhajtott repatriáláshoz csak Andrea boldogságának feláldozásán keresztül nyílik út. A konfliktus a görög tragédiák komorságát idéző, szigorú családi törvények és kegyetlen sorsszerűség nyomása alatt tart a tragikus végkifejlethez: a két szerelmes pusztulásához.

Az egzotikum mellett a történelem volt az a másik terület, amely anyagot szolgáltatott az író számára. Az aktuális közéletben tevékenykedő hősök galériájának megteremtése után most innen emeli ki azokat az alaphelyzeteket, amelyekben az aktív, cselekvő hős konfliktushelyzetbe, döntéskényszer elé kerül újabb műveiben (*Miguel Dorado kadét két vallomása*, és *Kenéz Imre kínvallatása és halála Magyarországon, 1848-ban*) az egyén és forradalom, terror és forradalmi terror, érdek és igazság, elvhűség és árulás egymásbafonódó, bonyolult problémakörei foglalkoztatják; ezekre a kérdésekre keres feleletet — önmaga számára is. Ez az új pályaszakasz az előző alkotó korszakhoz képest kiábrándultságról, a forradalmi mozgalom állása miatti elégedetlenségről, az eszmények bizonyos fokú viszonylagosságának érzetéről tanúskodik — különösen az erőszak történelmi jogosultságát megkérdőjelező, az erőszakos világban elveszettség-érzést sugalló *Tatárok* című kisregény. Új kisregényeinek az *Örök malom* (1969) címet adta; s a történelem körforgásának, az alaphelyzetek és dilemmák ismétlődésének a gondolatát hangsúlyozza a két kisregény — a *Miguel Dorado* és *Kenéz Imre* egymásra rímelő, csupán a környezet és a személyek szempontjából különböző — mozzanatról mozzanatra egymást ismétlő története. Mindkét hős ártatlanul hal meg a forradalomért, a forradalom képviselői által, mert azok árulónak hiszik őket. A kisregények végkicsengése mégsem a forradalom értelmetlenségét sugallja, hanem a forradalmi cselekvés erkölcsi parancsa mellett tesz hitet. Míg a *Miguel Dorado kadét két vallomása* csak az elvont képlet felvázolásáig jut el, a Kenéz Imre történetében már árnyaltabb, pszichológiailag is motiváltabb képet sikerül adnia az írónak a főhősről és a szabadságharc vezetőiről. A *Mit tudtok ti Pille Máriáról?* (1969) című kisregény művészileg kevésbé sikeresen oldotta meg a forradalmi cselekvés ábrázolását; túlfűtött, romantikus pátosz, melodramatikus elemek s egysíkú jellemábrázolás jellemzi az 1919-es Tanácsköztársaság eseményeit felidéző kisregényt.

A hetvenes években az író ismét novellaskötetekkel jelentkezik. Az *Azok az álmok* (1970) című kötetnek ugyan a *Rendhagyó regény tíz fejezetben és ötvennégy képben* alcímet adja a könyv — főként rövid — novellái azonban ettől még nem egységesülnek regénnyé. Az író széles tablón mutatja be novellisztikájának jellegzetes vonulatait, témáit. A történelem pillanatképei után a gyermekkor elégikus hangulatú, idilli tisztaságú jeleneteit, s a felszabadulás élményét idézi. A legeredetibb, legsikerültebb a csúfolódó-ironikus *Négykézláb* ciklus — az író

meghatározása szerint: „komédia prózában" —, melyben az író szakít romantikus jellegű, pátoszos történelemszemléletével és hőskultuszával, s gyenge, gyarló, „négykézláb" csetlő-botló „antihősöket" jelenít meg.

Aktuális témákat, magánéleti konfliktusokat feldolgozó írásaiból hiányzik az irónia, ezek inkább csak „sztorik", az író által jellegzetesnek vélt esetek, novellalehetőségek, melyeket az író olykor művészi kidolgozás nélkül vázol fel. Történetei olykor véres kegyetlenkedésbe, alig-alig felfogható gyilkosságokba torkollnak *(Hihetetlen történet)*, máskor érzelgősségbe fulladnak *(Azok az álmok)*, vagy a semmitmondás, a közhelyesség szürkeségében olvadnak össze. A *Nyílj meg ég!* (1971) című novelláskötetét is a jobbító szándék, a valóság, az emberi nyomorúság, a társadalmi feszültségek feltárásának az igénye alakította. Szociográfikus pontosság, objektivitás és szubjektív indulat együttesen van jelen ezekben az írásokban. Az író az emberi sorsok drámaiságát ragadja meg, akár a történelembe *(Kenéz Imre hányattatása és halála, Sanyó)*, akár a jelenbe helyezi történeteit *(Hollandi mártás)*.

A *Diagnózis* (1976) című novelláskötetben is folytatja ezt a szenvedélyes valóságfeltárást. A társadalmi anomáliáknak az egyénre gyakorolt roncsoló, erkölcspusztító hatása érdekli: „diagnózisai" ezeket a rossz vágányra futott emberi sorsokat mérik fel, elsősorban a külső cselekményre, a drámai összeütközésekre, a tragikus, olykor szélsőségesen kuriózumszerű eseményekre helyezve a hangsúlyt. Megdöbbenteni és felháborítani akar, s ezáltal sarkallni a változtatásra — akárcsak korábban írt kisregényeivel.

1977-ben jelent meg *Tüköráldozat* címmel három drámát egybefoglaló kötete. A három dráma három történelmi kort idéz. A *Fegyverletétel*, a *Kenéz Imre hányattatása és halála Magyarországon, 1848-ban* című prózájának színpadi változata az 1848-as időkben játszódik. A *Küszöbön állnak a hegyek* 1919 eseményeit eleveníti fel mozgalmas jelenetekben. A *Présház* szűkebb térbe, kevesebb szereplőre komponált kamaradarab, a jelen küzdelmeiről, erkölcsi megpróbáltatásairól szól; a közösségi erkölcs szigorú mértékével ábrázolva az egyén küzdelmeit, vívódásait.

*Kiadások*

Hét márványplakett. 1951. — Ütközet a levegőben, 1953. — Jurankó Pál hazatér. 1955. — Dűlőutakon. 1959. — Gonoszkátyú. 1960. — Hideg van tegnap óta. 1961. — Utas a Göncöl szekerén. 1962. — Isten őszi csillaga. 1962. — Keserű lapu. 1963. — Mostohagyerekek. 1964. — Zsilipek. 1965. — Fekete kötés. 1966. — Mit tudtok ti Pille Máriáról? 1969. — Örök malom. 1969. — Azok az álmok. 1970. — Nyílj meg, ég! 1971. — Diagnózis. 1976. — Tüköráldozat. 1977. — Három regény. Keserű lapu, Görög történet, Miguel Dorado kadét két vallomása. 1978.

*Irodalom*

*Bényei József:* Galambos Lajos: Gonoszkátyú. Je 1960. 3. sz. 104—105. — *Juhász Béla:* Galambos Lajos: Gonoszkátyú. Alf 1960. 2. sz. 122—124. — *Fenyő István:* Galambos Lajos: Hideg van tegnap óta. ÉI 1961. 47. sz. és *F. I.:* Új arcok — új utak. 1961. 229—236. — *Tamás Attila:* Galambos Lajos: Hideg

van tegnap óta. ÚÍ 1961. 956—958. — *Wéber Antal:* Galambos Lajos: Hideg van tegnap óta. Kort 1961. 778—780. — *Baranyi Imre:* Galambos Lajos: Isten őszi csillaga. Alf 1962. 5. sz. 96—99. — *Erki Edit:* Galambos Lajos: Utas a Göncöl szekerén. ÉI 1962. 50. sz. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Galambos Lajos: Isten őszi csillaga. Vig 1962. 121—122. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 465—470. — *Szappanos Balázs:* Galambos Lajos: Isten őszi csillaga. ÉI 1962. 24. sz. — *Faragó Vilmos:* Galambos Lajos: Keserű lapu. ÉI 1963. 47. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 150—153. — *E. Fehér Pál:* Galambos Lajos: Orosz asszony. Kr 1963. 1. sz. 60—61. — *Fenyő István:* Galambos Lajos: Keserű lapu. Nszab 1963. nov. 13. és *F. I.:* Két évtized. 1968. 542—547. — *Ilia Mihály:* Galambos Lajos: Utas a Göncöl szekerén. Kort 1963. 376—378. — *Remenyik Zsigmond:* Galambos Lajos. Kort 1963. 282—284. — *Simó Jenő:* Galambos Lajos: Utas a Göncöl szekerén. Kort 1963. 1. sz. 140—143. — *Tóth Dezső:* Mai életünk, újabb regényeink. *T. D.:* Életünk — regényeink. 1963. 62—68. — *Tóth János:* Galambos Lajos első novellás kötetéről. Keserű lapu. ÚÍ 1963. 1375—1378. — *Almási Miklós:* Galambos Lajos fejevétele? ÚÍ 1964. 224—227. — *Faragó Vilmos:* Az Élet és Irodalom látogatóban Galambos Lajosnál. ÉI 1964. 6. sz. — *Mihályi Gábor:* Szocialista új hullám a mai magyar prózában. Kort 1964. 1105—1112. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Galambos Lajos: Mostohagyerekek. Vig 1964. 111—116. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 471—472. — *Szabolcsi Miklós:* Egy novelláskötet és fogadtatása. Kort 1964. 1. sz. 150—152. és *Sz. M.:* Elődök és kortársak. 1964. 251—256. — *Váci Mihály:* Észrevétlen forradalmár. Galambos Lajos: Keserű lapu. *V. M.:* A zsezse-madár. 1963. 70—74. — *Illés Lajos:* Galambos Lajos. ÚÍ 1965. 201—205. és *I. L.:* Tizenkét portré. 1966. 394—403. — *Almási Miklós:* A krónikás hangján. Galambos Lajos: Zsilipek. Kort 1966. 1160—1164. — *Faragó Vilmos:* Tegnapelőtt. ÉI 1966. 7. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 82—86. — *Héra Zoltán:* Galambos Lajos: Zsilipek. ÚÍ 1966. 5. sz. 120—122. és *H. Z.:* Jó ellenfelet. 1968. 259—265. — *Martinkó András:* Galambos Lajos: Zsilipek. Kr 1966. 4. sz. 53—55. — *Vajda György Mihály:* Öt új magyar darab. Kr 1966. 5. sz. 53—54. — *Dorogi Zsigmond:* Galambos Lajos: Fekete kötés. ÚÍ 1967. 6. sz. 127—128. — *Ilia Mihály:* Galambos Lajos: Fekete kötés. Kr 1967. 2. sz. 55—56. — *Kassai Kelemen János:* Galambos Lajos: Fekete kötés. Ttáj 1967. 1. sz. 90—91. — *Szabolcsi Gábor:* Etika és elkötelezettség. Kort 1967. 998—999. — *Kéry László:* Egy régi és egy új darab. Galambos Lajos: Későn. *K. L.:* Shakespeare, Brecht és a többiek. 1968. 322—325. — *Almási Miklós:* Mai fiatal novellisták. Élő irodalom. 1969. 355—380. — *E. Nagy Sándor:* Galambos Lajos két könyvéről. Alf 1969. 9. sz. 68—69. — *Szabolcsi Miklós:* Indulatos jegyzetek a mai magyar prózáról. ÚÍ 1969. 2. sz. 104—112. — *Vörös László:* Galambos Lajos: Örök malom. Ttáj 1969. 961—962. — *Szabó B. István:* Galambos Lajos pályafordulóján. Kort 1970. 775—780. — *Annus József:* Galambos Lajos: Azok az álmok. Ttáj 1971. 565—568. — *Farkas László:* Regény cserepekből. ÚÍ 1971. 8. sz. 109—111. — *Horpácsi Sándor:* Galambos Lajos két könyvéről. TársSzle 1971. 8—9. sz. 120—121. — *Marx József:* Negyvenesek, novellisták. ÉI 1971. 17. sz. — *Takács Péter:* Galambos Lajos: Azok az álmok. Alf 1971. 9. sz. 81—86. — *Villó Ildikó:* Galambos Lajos könyvei. Fo 1971. 5. sz. 92. — *Vörös László:* Galambos Lajos: Azok az álmok. — Nyílj meg, ég! Kort 1971. 996—997. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Galambos Lajossal. *B. B.:* Meztelen a király. 1972. 214—229. — *Nagy Péter:* Fegyverletétel. Kr 1972. 2. sz. 19. — *Tarján Tamás:* Regény kontra dráma. Napj 1972. 4. sz. 4. — *Iszlai Zoltán:* Galambos emberkertje. ÉI 1976. 47. sz. — *Király István:* Galambos Lajos: Szent János fejevétele. *K. I.:* Irodalom és társadalom. 1976. 391—400. — *Kovács Sándor:* Galambos Lajos: Diagnózis. Je 1977. 374—376. — *Magyari Imre:* Galambos Lajos: Diagnózis. Alf 1977. 7. sz. 80—81. — *Zappe László:* Kizökkent sorsok. Nszab 1977. jún. 1. — *Czére Béla:* Galambos Lajos: Három regény. MNemzet 1978. dec. 17. — *Csontos Gábor:* Elbeszélések és dokumentumok. ÚÍ 1978. 4. sz. 115—116. — *Szávai János:* Galambos Lajos könyvei. *Sz. J.:* Zsendül-e a fügefa ága? 1984. 194—198.

# GYURKÓ LÁSZLÓ
(1930)

„Sosem tudtam műfajokban gondolkodni, csak a témát tudom, ami izgat, a gondolatot, ami foglalkoztat, s ehhez keresem a legmegfelelőbb formát, amiben mondanivalómat közölni tudom másokkal is" — fogalmazta meg Gyurkó László 1964-ben máig jellemző írói módszerét, alkati tulajdonságát.

Nagyobb távlatból alaposan elemezhető lesz majd a 60—70-es évek műfajkeveredéseinek, műfaji ölelkezéseinek esztétikai-irodalomszemléleti tartalma, kimutatható lesz a líra és esszé, a próza és memoár kapcsolódásának funkciója, megmagyarázható lesz miértje. Beleértve azt a szempontot is, hogy egy író munkásságán belül bármennyire szoros megfelelés van (lehet) a művészi alkotások és a publicisztika, az esszé között, azért nincs feltétlenül mechanikus gondolati-szemléleti azonosság. Írói önvallomás, önértelmezés és megtestesült regényvilág között lehet például termékeny ellentmondás az utóbbi szocialista, korszerű realista minőségének „javára", mint ahogy — ellenpéldaként — az elkötelezett ars poetica, a szándék olykor bizony nem realizálódik hiteles művészi teljességben.

Mindezt azért kellett ilyen körülményes bevezetőként megírni, hogy jelezhessük Gyurkó László helyét az újabb magyar irodalomban. Kisregényt, drámát, dokumentum-montázst, történelmi esszét, publicisztikát, szaktanulmányt egyaránt ír, emellett aktív színházi ember is (volt színházalapító, -rendező és -igazgató is) — a műfajok szerinti irodalomtörténeti elemzés akár fel is szabdalhatná munkásságát. Ám ezzel éppen Gyurkó íróságának lényege veszne el: kevés a hozzá hasonló a mai magyar irodalomban, akinél olyan szerves, eltéphetetlen lenne a kötődés az egyes műfajok között, mint nála; ami persze önmagában még nem érték. Nem pusztán, nem elsősorban alkati, alkotáslélektani kérdés ez. Sokkal inkább a gyurkói alkotásmód világnézeti-gondolati centrumának erős, mindent átható sugárzásával függ össze: Gyurkó Lászlót minden művében, minden műfajban a szocialista forradalmiság emberi, etikai, magatartásbeli, lélektani, világnézeti kérdései foglalkoztatják. Ez a szinte csökönyös „tematikai" következetesség, ez a pártos szenvedély dolgozik tehát a műfaji sokszínűség mögött, ez magyarázza az alkotások egymásra épülését, egymáshoz kötődését, egymás közti vitáját. S végül: ez a szemlélet minősíti is a műveket, az éretteket csakúgy, mint az erőtlenebbeket, a merész kísérleteket csakúgy, mint a kudarcokat. Mert ez a következetesség még a látványos kudarcot is „funkcionálja", olyan érhálózatba köti, mely Gyurkó munkásságának helyét jóval a középszerű sikerültség, a „megrendelés" eklektikus és rutinos teljesítése fölött, a modern szocialista irodalom élvonalában biztosítja.

Már legelső írásait áthatja a szocialista életforma és tudat problematikája írói ábrázolásának erősen intellektuális, s ugyanakkor gazdagon érzelemteli törekvése. Első könyve, az 1958-ban íródott s 1961-ben megjelent *Bűnösök* a fiatal értelmiség önvizsgálatát, magatartásválasztásait példázza az 1944—45-ös történelmi próbatétel keretei között: egy passzivitásával, elvont moralizálásával és üres alázatosságával a világon kívül rekedő, bajt okozó, „álhumanista" pap sorsának tükrében. A rokonszenves mondanivaló, a kommunista forradalmiság melletti nyílt kiállás

művészileg itt még leegyszerűsített, tézisszerű, némileg túlbeszélt, a figurák bizony sematikusak. De Magda és Kálmán izzó szópárbaja s az egész könyv intellektuális sodrása már mintha az *Elektra*-dráma vitái felé mutatna előre. Még inkább így olvasható a *Csütörtök* című kisregény (1963) nagy dialógusa, amelyet a vallásos moráltól való elszakadás, az értelmes közösségi életforma iránti vágy, a küzdelmes emberi magatartás hevít. Az 1956 nyarán játszódó történetben már közvetlenül tükröződnek a fiatal nemzedék útkeresési dilemmái: miként egyik esszéjének címe, ez a könyv is *Vallomás az életformáról*. Leszámolni a rossz, kényelmes életalternatívákkal, a különböző előjelű bálványállítással; az igazi szenvedés láttán rádöbbenni s rátalálni az emberi felelősségre, küldetésre és igazi szerelemre — ez a *Csütörtök* gondolatköre. A párbeszédek már élettelibbek, a figurák bensőségesebbek, mint az első könyvben, kitágult a problémavilág is, egyre inkább a Sarkadi Imre, Somogyi Tóth Sándor, Fejes Endre akkori műveivel rokon életformakérdések érdeklik (miként ezt *A negyedik ember* című kötet esszéi — például a Fejes-tanulmány is — bizonyítják). Igazi beérkezésről azonban ekkor még nem beszélhetünk. De azt már joggal jelezte az értő kritika, hogy Gyurkó nagyobb vállalkozásba is kezdhetne, képességei a teljesebb ábrázolásra is lehetőséget adnának.

Az irodalmi közvélemény *A negyedik ember* című gazdag esszékötete (1964) kapcsán figyelt fel rá igazán. Fél évtized közéleti, etikai, irodalmi érdekű — jórészt polemikus — írásait gyűjtötte itt össze, többségük máig megőrizte elevenségét. Az 1956 után felnőtté érő marxista írástudó-nemzedék egyik legmarkánsabban gondolkodó személyiségének arcát mutatja a kötet, azét a közíróét, aki a nyugati fogyasztói társadalomról vagy a szexualitás kérdéseiről, művészekről és munkásokról szólva egyaránt a szocialista minőséget kutatja. A korszerű életmódot és tudatot, ami nélkül a szocializmus nem nyithatja meg a „szabadság birodalmá"-nak kapuit. S bár némi elvont tézisszerűség, kultúrfilozófiai utópizmus terheli ezeket az írásokat, bár egyik-másik irodalmi ítéletével ma már nemigen lehet egyetérteni, aligha túlértékelhető ez az esszékötet nemcsak Gyurkó írói világképének, hanem a progresszív magyar közgondolkodás fejlődése, a 60-as évekbeli szellemi konszolidáció és radikális reformszellem szempontjából.

Ez a kötet tartalmazza Gyurkó első Lenin-írását is, mely 1963-ból datálódik. A korszerű Lenin-kép megrajzolásának való emez első nekirugaszkodást később ő maga is kritikusan ítélte meg, mivel — úgymond — bálványrombolási szándékából az „emberarcú bálvány" felépítése sikeredett csupán. Mégis joggal került ez az esszé az 1967-es *Lenin, október* című könyv élére: előlegezi a nagy esszétanulmány értékeit. A siker közéleti, ideológiai, tudattörténeti okainak felfejtése nem az irodalomtörténetírás feladata elsősorban. De annyit itt is el kell mondani, hogy a magyar prózának a 60-as évek első felében felívelő realista önismereti hulláma (Cseres Tibor, Darvas József, Fejes Endre, Mesterházi Lajos, Sánta Ferenc és mások könyvei), a személyiség és forradalom, hatalom és erkölcs viszonyát átvilágító — jórészt drámairói — vállalkozások széles sodrása hat itt is, ha más műfajban, más minőségben is.

A dokumentatív-szociográfikus és az elvont-parabolisztikus próza típusainak a 60-as évek második felében kibontakozó kettős tendenciájáról már sokat írtak. Ezt a tipizálódást azonban csak akkor tekinthetjük relatíve érvényes történeti meghatározásnak, ha nem feledkezünk meg a módszer- és stílustípusok különbségeit átmetsző világnézeti-esztétikai áramlatok természetéről. Vagyis arról, hogy a korszerű szocialista önismeret, a marxista társadalomtudományi reneszánsz eredményeitől ihletett modern intellektualitás szembefeszült mind a tárgyias-dokumentatív, mint az elvont-parabolisztikus típusokon belüli, lényegében polgári világnézetű absztrakt humanizmussal. Bármennyi objektív szál köti is például Gyurkó dokumentatív prózáját és intellektuális drámaiságát a 60-as évek derekának, második felének egymással rokonítható törekvéseihez, például Déry Tibor, Hernádi Gyula és mások munkáihoz, sőt: bármilyen erős is e rokonság szubjektív-emberi reflexiója, az irodalomtörténeti differenciálás számára e kötés műfaji-stiláris viszonylagossága és markáns szocialista világnézeti-esztétikai arculata is szembetűnő. Ez — úgy véljük — Gyurkó egész pályájára is vonatkozik; de most térjünk vissza 1967-hez.

A *Lenin, október* nemcsak marxizmustörténeti, de írói teljesítmény is: a lenini politikai-etikai döntések és az objektív történelmi folyamat mesteri egymásba ötvözése, a forradalmi cselekvés alternatíváinak emberközelbe hozása, teória és praxis, politika és erkölcs önkorrigáló mozgásának ábrázolása azért sikerült ilyen drámaira, mert a tárgyias anyagot az író szubjektív érdekeltsége is átfűti. Mert az objektív mondanivaló egyúttal a 60-as évekbeli baloldali magatartás keresésének pátosztalan szenvedélyétől is hitelesítődik, s ezzel Gyurkó az olvasót is a történelem és a kortársi társadalomfilozófiai töprengés részesévé avatja. „Író vagyok, nem történész vagy filozófus: a tudósnak tárgya a történelem, nekem segítség életem megoldására" — írja Gyurkó László, és itt, és pontosan ebben rejlik az író forradalmiság-koncepciójának lényege. A könyvesszé 1917-ig tárgyalja Lenin és a forradalom életritmusát, de a téma továbbra is szoros vonzásban tartja Gyurkót. Láthatóan a folytatás, a „még nehezebb" korszak, a győztes, intézményesült forradalom dilemmáinak megírása foglalkoztatja. Ezt tükrözik a Leninnel foglalkozó újabb kísérletek, a *Négyszemközt a forradalommal* című dokumentumgyűjtemény (1970) és a *Fejezetek Leninről* című dokumentum-oratórium is (1970). Teljes értékű választ a „forradalom utáni forradalom" kérdéseire egy másik műfajban adott Gyurkó, a *Szerelmem, Elektra* című drámában (1968).

Bevallott a „tematikai" folytonosság: ahogy Gyurkó fogalmazta, „az *Elektra* és a Lenin-könyv abban rokon, hogy mindkettőben a forradalmiság problémája foglalkoztatott". Míg az utóbbiban a dokumentumok és esszéreflexiók lírai tárgyiassága, a tények objektív pártossága „érvelt", az előbbiben az évezredes mitológiai hagyomány átfunkcionálása, a „közéleti" drámaiság megújítása teremtett adekvát közeget.

Gyurkó László *Elektra*-drámája nemcsak az életmű egyik magaspontja, hanem a felszabadulás utáni szocialista dráma fejlődésének is kiugró állomása. Nem szólva most színpadi megjelenítéséről, irodalmi alkotásként is megkapó erejű szöveg. Legkülső rétege, költői nyelvezete, a népballadás tisztaságú ritmika és az

intellektuális líraiság ötvözete már a stílus szintjén is tükrözi a mélyben munkáló drámai erő gondolati erejét. Modern népiség és filozófiai ihletettségű politikum olvad itt egybe úgy, hogy a „történetietlen" modellszituáció nem gyengíti a drámai hősök személyességét, hogy éppen az irónia hozza emberközelbe az „ontológiai" mondanivalót. Művészi vita ez az alkotás a hatalom és forradalmi erkölcs elvont dilemmáját a szocializmus értékrendjétől elhatároló parabolisztikussággal megfogalmazó drámákkal, túljut a szocializmus első hazai évtizedének eseményeit és tanulságait tételesen, publicisztikus egyoldalúsággal ábrázoló 50-es évek végi, 60-as évei eleji színművek világán is: új drámai modellt teremtett. Olyan különösséget, amelynek révén korábbi műveinek túlzottan absztrakt tételei, motívumai, a forradalmiságot körüljáró töprengései adekvát élménykört s egynemű közeget kaptak, és amelyben a szocialista forradalmiság, a lenini út konkrét, tárgyias történetéből kihámozható elvi tanulságok életszerű drámaisággal szólalhatnak meg. Max Frisch dramaturgiai elveiről értekezve mintha már 1961-ben saját drámairói módszerét kísérletezné ki: elutasítja a tértől és időtől elszakadó s ezért az emberi egyéniséget is kiüresítő expresszionista tézisdramaturgiát, de — annak tapasztalatait is fölhasználva — a „realista elvontság" felé tájékozódik. S valóban: ez a modell lesz a legalkalmasabb a forralmiság természetét, a szocialista forradalom drámai ellentmondásait maradandó költőiséggel idéző kezdeményezés számára.

A jelentésgazdagság, az asszociáció-bőség, a kimeríthetetlen mélységű mondanivaló, a sokrétegűség itt *nem* válik sem átlátszóan *direkt* allegóriává, sem parabolisztikus, több jelentésű drámaisággá: a „töprengő" forradalmi világnézet a belső művészi vibrációt is a szocialista önismeret szilárd pilléreivel építi körül. Gyurkó *Elektra*-feldolgozása valóban igen gazdag jelentésaurát teremtett, nem véletlenül írtak és vitatkoztak róla annyit a kritikusok, például Almási Miklós, Kis Pintér Imre, Koltai Tamás, Lengyel József, Létay Vera és Pándi Pál. A Nemzeti Színház-i 1968-as bemutató szövegét, nem jelentéktelen változtatásokat hajtva végre, 1972-ben az író új bemutató számára átdolgozta. A szövegérlelés eszmei, dramaturgiai, stiláris következményeit Tarján Tamás elemzi érdekesen a Gyurkóról készített drámairói pályaképében.

A hagyományos mítosz nemcsak ürügy, hanem objektíve is időszerű értelmezésre kínálkozik, sőt éppen mítosz-voltában jelent alkalmas anyagot Gyurkónak a gondolati általánosításra. A hangsúly Elektra és Oresztész forradalmi magatartásának, hatalom- és erkölcsértelmezésének elvi egységén és gyakorlati szembefeszülésén, az egység „világtörténelmi" követelményén, de egyúttal a felbomlás, a szembekerülés tragikus szükségszerűségén van. Elektra komor, aszkétikus, önfeláldozó hősiességével szinte egyedül őrzi a tüzet, amikor a zsarnokság az elnyomottakból szinte minden emberit, haladót kiöl: ő jelenti a forradalom belső érését, látens folytonosságát. Egyúttal azonban beszűkülő, önmaga ellen forduló, arisztokratikus-doktrinér forradalmisággá is torzul ez a magatartás, egyrészt mert nem a népet mozgósító, rá támaszkodó cselekvésben realizálódik, másrészt mert a győzelem után a bosszúra, a megtorlásra s nem az építésre helyezi a hangsúlyt. Jóllehet: az érdeme, hogy továbbra is őrzi a sohasem nélkülözhető elvi kérlelhetetlenséget.

Oresztész már egy új periódus más típusú forradalmiságát képviseli: nem az elvont, mindent megbocsátó, puha „népfrontosság"-ét (hiszen ha kell, ölni is tud, zsarnoköléssel kezdi ténykedését), de nem is az elsősorban a bizalmatlanságra hivatkozó fegyveres könyörtelenségét. Egy József Attila-i líratöredékből bonthatjuk ki az Oresztész-magatartás lényegét, ez béleli otthonossá a korszerű forradalmi hitvallást: „Ahol a szabadság a rend /mindig érzem a végtelent". Oresztész így fogalmaz: „Ahol a szabadság a rend, ott a törvény büntet"; Elektra viszont így: „Ha bűn büntetlen marad, nincs többé igazság". Az Elektra-modell nemcsak kompromisszumellenes következetesség s nem is pusztán kispolgári ultraforradalmiság, mint ahogy Oresztész sem egyszerűen a reálpolitikai józanság lovagja. Oresztész akaratlan gyilkossága nem az Elektrán joggal beteljesülő bűnhődés, s nemcsak azt jelenti, hogy Elektra pusztulása törvényszerű, mert vele, ilyen alapon nem lehet elkezdeni a békés építést. A drámai ütközések belső oszcillálása ennél jóval többet mond: a testvérszerelem motívumának többrétűsége is arra vall, hogy nem két pólust, steril eszmei-erkölcsi alternatívát képeznek, nem tételek illusztrációi a főhősök. Az igazi tragédia éppen az, hogy a forradalom megosztottá válik, s hogy a jövőbeli egység érdekében, úgy látszik, mégsincs más út, mint ez az önpusztító megosztottság. Oresztész együtt akarja a szabadságot és a rendet („Magam mellé ültetem a trónra. Oresztész rendje és Elektra szabadsága testvérek"), s tragédiáját éppen az motiválja, hogy nemcsak Elektra forradalmi kérlelhetetlensége elvont, de az ő rendteremtő-építő törekvése is: a forradalom csak belső ellentmondásokon, a szabadság és a rend megrendítően tragikus konfliktusain át, a tartalmas hit és küzdelem révén válik felnőtté. Ezt a történelmi tapasztalatot szövi át s erősíti fel a testvérszerelem fojtott, szép lírája s a kórus rezonőr-iróniája is. Olyan erővel, hogy a *Szerelmem, Elektra* nemcsak a nemzetközi munkásmozgalom és a hazai reform egyik kiélezett történelmi pillanatában (1968—69) kapott művészi-politikai nyomatékot, hanem — e hangsúlyt megőrizve és gazdagítva — az újabb periódusban további jelentésrétegekkel is gazdagodik.

Hogy az objektív ellentmondások vállalása és a forradalmi magatartás kiharcolása mennyire központi motívuma Gyurkó művészetének, azt *Az egész élet* című kötet (1970) is tükrözi: A *Szerelmem, Elektra;* a Lenin-oratórium és a kötetcímadó „didaktikus játék" együttolvasása új tónusokat is fölfedeztet velünk a darabokban, egymásra felelő motívumokat is felerősít, értelmez. Hiszen az Elektra és Oresztész közti viaskodás Lenin és elvtársai, Lenin és az alternatívák sokszor tragikus, de mégis a világforradalmi folytonosságot érlelő konfliktusába torkollik a dokumentumdrámában. Majd — a testvérszerelem motívumának vonalán is — a személyiség megőrzésének, a szerelem és élet forradalmi lényege állandó újrateremtésének, a Nő és a Férfi párviadalban történő egymást-emelésének tézisjátékában *(Az egész élet)* nyer folytatást. Ez utóbbi azonban már felidézi a műfajigondolati tisztázatlanságból, a kiüresedő költői „filozofálásból" eredhető művészi kudarc veszélyét is.

Az 1970-es évtized Gyurkó László színházteremtő vágyai — korántsem konfliktusmentes és teljes eredményű, de színháztörténetileg feltétlenül figyelemre méltó — realizálódásának időszaka. Írói munkásságát is elsősorban ez a szenvedély

határozza meg ekkor: a Huszonötödik Színház, majd az általa rövid ideig vezetett Népszínház elkötelezetten politizáló szellemiségű, szocialista avantgárd arculatú játékstílusa, brechtiánus dramaturgiája ölt testet fel- és átdolgozásaiban. Az erős esszéista-moralista alkatnak a művészi bensőségesség szempontjából feltűnő — a tételességben és az elvontságban testet öltő — kétségtelen veszélyeit Gyurkó nem mindig tudta leküzdeni. Talán ez is magyarázza, hogy *Az egész élet* után újra a régi vagy közelmúltbeli mítoszhoz nyúlt, ezt érezve legmegfelelőbb nyersanyagnak saját és korszerű írói mondanivalójához.

A *Don Quijote*-dráma, az *Aranyborjú*, a *Kőmíves Kelemenné* egyaránt azt jelzi, hogy a témaválasztás, a gondolati problematika is módosult a 60-as évek közepénmásodik felében uralkodó élménytípushoz képest. Gyurkó László 70-es évekbeli fojtott pátoszú, groteszk és mégis közéleti szenvedélyű színpadi művei a szocialista forradalmiság és reformmagatartás, az önmegőrzés és rugalmas alkalmazkodás, az áldozat és közösség, az életforma és szocialista morál dilemmáira kérdeznek. Azokra a kihívásokra, amelyek sok vonatkozásban valóban új és nehéz kérdései lettek a makrojellegű átalakulások, a nagy megrázkódtatások első másfél-két évtizedén túljutó (de korántsem az ellentmondásmentes, „problémátlan", lineáris fejlődés korszakába lépő) társadalomnak.

Megfrissülő publicisztikája, esszéírása is a korszak „hogyan élni"-irodalmához, a kultúra és életmód viszonyát faggató szocialista értelmiségi progresszióhoz köti Gyurkó Lászlót. Komor, felelős, olykor egyenesen tragikus felhangú *politizáló* ihlete e kincstáriság-ellenes művészi irányzat értékeinek tartós folytonosságát, modern hitelét, valóság iránti érzékenységét és megújulási képességét is bizonyítja. Ezt tükrözi a műhelyében már ekkor érlelődő, de majd csak 1979-ben napvilágot látott esszéregény, a szintén mitológiai és világirodalmi motívumokra rájátszó, ugyanakkor ízig-vérig korszerű *Faustus doktor boldogságos pokoljárása* is. Ennek elemzése, értékelése azonban már kívül esik e munka keretein.

*Kiadások*

Bűnösök. 1961. — Csütörtök. 1963. — A negyedik ember. 1964. — Lenin, Október. 1967. — Szerelmem, Elektra. 1968. — Az egész élet. 1970. — Négyszemközt a forradalommal. 1970. — A búsképű lovag Don Quijote de la Mancha szörnyűséges kalandjai és gyönyörűszép halála. 1973. — Aranyborjú. 1974. — Utak. 1977. — Halálugrás. 1978. — Faustus doktor boldogságos pokoljárása. 1979.

*Irodalom*

*Bokor László:* Gyurkó László: Bűnösök. ÉI 1962. 12. sz. — *Gáll István:* Gyurkó László: Csütörtök. ÉI 1963. 33. sz. — *Kéry László:* Gyurkó László: Bűnösök. Kort 1963. 1744—1745. — *Térfy Tamás:* Gyurkó László: Csütörtök. ÚÍ 1964. 255—256. — *Abody Béla:* Gyurkó László: A negyedik ember. Vság 1965. 3. sz. 107—108. — *Sós Imre:* Gyurkó László: A negyedik ember. MNemzet 1965. febr. 21. — *Süközd Mihály:* Gyurkó László: A negyedik ember. Kort 1965. 498—500. és *S. M.:* Küzdelem az epikával. 1972. 261—267. — *Wéber Antal:* Két fiatal kritikus. Kr 1965. 4. 61. — *Berend T. Iván:* Gyurkó László Lenin-könyvéről. Vság 1967. 11. sz. 102—104. — *Csetri Lajos:* Lenin, Október. Ttáj 1967.

1111—1114. — *Előry Éva:* Új könyv Leninről. TársSzle 1967. 12. sz. 129—131. — *Héra Zoltán:* Esszé Leninről és a forradalomról. Nszab 1967. nov. 18. — *Koroknai Zsuzsa:* Korszerű Lenin-portré. ÉI 1967. 41. sz. — *Tóth János:* Gyurkó László: Lenin, Október. ÚÍ 1967. 11.sz. 124—125. — *Varga József:* Gyurkó László: Lenin, Október. Kort 1967. 1832—1835. — *Kalmár Éva:* Szerelmünk — Elektra. Kr 1968. 7. sz. 40—41. — *Pomogáts Béla:* Portré és példa. Je 1968. 213—216. — *Somlai Péter:* Kortársunk: Lenin. Kr 1968. 4. sz. 34—37. — *Lázár Ervin:* Az Élet és Irodalom látogatóban Gyurkó Lászlónál. ÉI 1969. 27. sz. és Látogatóban. Szerk.: *Lengyel Péter.* 1971. 429—434. — *Levendel Júlia:* Elektra Elektra és Oresztész Oresztész. Vil 1969. 428—433. — *Almási Miklós:* A demokrácia gyakorlása. Kr 1970. 7. sz. 38—42. — *Bor Ambrus:* Gyurkó László: Négyszemközt a forradalommal. MNemzet 1970. ápr. 19. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Gyurkó László: Az egész élet. Nszab 1970. júl. 23. — *Kis Pintér Imre:* Szerelem: hűség, szerelem: forradalom. ÉI 1970. 28. sz. — *Koltai Tamás:* Vállalni az ellentmondást. Kort 1970. 1994—1995. — *Koroknai Zsuzsa:* Öt könyv Leninről. 1970. 16. sz. — *Pályi András:* Az egész élet. Ttáj 1970. 967—969. — *Pándi Pál:* Gyurkó László: Szerelmem, Elektra. Vita Lengyel Józseffel. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 395—404. — *Földes Anna:* Társadalmunk demokratizmusáról van szó. *F. A.:* A nő szerepe: főszerep. 1972. 202—215. — *Pályi András:* Keddi beszélgetés Gyurkó Lászlóval. MH 1974. szept. 10. — *Szabó Ede:* Fiatal íróink helyzetéről. Vita Gyurkó Lászlóval. *Sz. E.:* Otthonunk a művekben. 1974. 281—295. — *Mezei András:* Megkérdeztük Gyurkó Lászlót: miért kell magunkat befalazni? ÉI 1975. 23. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük. 1976. 51—55. — *Agárdi Péter:* Gyurkó László első évtizede. Kort 1976. 961—965. és *A. P.:* Korok, arcok, irányok. 1985. 355—360. — *Nagy Péter:* A búsképű lovag Don Quijote. Kr 1973. 3. sz. 31. — *Tarján Tamás:* Kőmíves Kelemenné balladája. Kr 1975. 5. sz. 29—30. — *Tarján Tamás:* Forradalmi színház. *T. T.:* Kortársi dráma. 1983. 290—306.

*András László* (1919—1988) élete rendkívül izgalmasan, kalandosan alakult, olyannyira, hogy egy születésnapi köszöntőben Orbán Ottó joggal tette föl a kérdést: „hírhedett kalandor"-e elsősorban, vagy esszéíró, műfordító, regényíró? Negyven éves koráig nem írt szépprózát, mindenféle foglalkozást megpróbált külföldön töltött évei alatt, börtönben, koncentrációs táborban, az idegenlégióban szerezte keserves élettapasztalatait, óriási emberismeretét. 1946-ban tért haza Magyarországra, néhány írása meg is jelent, de 1949-től kiszorult az irodalmi életből. 1959-ben kezdett rendszeresen publikálni, önálló művei előtt számos antológiát adott ki a spanyol költészetből, több műfordításkötete jelent meg a modern spanyol irodalomból, sőt, Garcia Lorcáról tudós esszét is megjelentetett. Első saját kötete, mely kisregényeit és elbeszéléseit tartalmazta, *Reménytelen szerelem* címmel jelent meg 1965-ben. Az írások mindegyike egyes szám első személyben íródott, s valamennyi erkölcsi problémákat boncolgat, a mai társadalmi gondokat jeleníti meg olyan emberek életének bemutatásával, aki átélték a második világháborút, az 1945 és 1949 közötti mozgalmas korszakot, az ötvenes éveket, s az 1956 utáni konszolidáció jellemző élethelyzeteit. Valamennyi írásra ironikus, távolságtartó, csipkelődő stílus jellemző, sajátos humor színezi a tragikomikus helyzetekbe kerülő hősök önmagukat bemutató monológjait. Már e kötet írásaiban birtokában volt a modern írói eszközöknek, s nem érthetünk egyet a kötet egyik kritikusával, aki a változó színhelyek és a sokszínűség ellenére hőseit egysíkúnak ítélte. A *Halott teve* (1968) című regényben az írás folyamatát elemzi a főhős, Szalai Mihály, aki meghalt barátjáról ír regényt. Krimi és kalandregény ez a mű, amelyről maga a szerző vallja: „A kaland és a nyomozás ürügy csupán arra, hogy erős nagyítású mikroszkóp alatt kíséreljem meg élve boncolni a gondolkodást." Gondolkodásra késztető, erősen intellektuális alkatú író András László, aki jól össze tudja egyeztetni a gondolkodás és a szórakoztatás kívánalmait. Több művében is központi kérdésként elemzi az írás, alkotás folyamatát, szabályos detektívregény formájában hívja szellemi kalandokra olvasóit, töprengésre késztet, gondolkodni kényszerít. A detektívregény formai jegyein kívül az esszé műfajának legjobb sajátosságait ötvözi izgalmas cselekménybonyolítással, az írói teremtés műhelygondjait ábrázolja plasztikusan több munkájában is. Legjobb művei között a tudományos fantasztikus regény műfaját választó *Jelentés a központnak* (1973) című könyvét tarthatjuk számon. A hetvenes évek második felében nemcsak szépprózai műveket — köztük izgalmas, lírával átszőtt, derűs és önironikus önéletrajzi regényt: *Titkos küldetés* (1978) — publikált, hanem irodalomtörténeti tanulmányokat, esszéket is, főként a spanyol irodalomból merítve tárgyát. Madách Imre remekművének, *Az ember tragédiájá*nak később könyvvé kikerekedő elemzésein kívül jelentős műfordítói tevékenységét, egyetemi oktatói tevékenységét kíséri figyelem.

*Jávor Ottó* (1925) első elbeszélései az ötvenes évek vége felé jelentek meg, keserű világszemléletéről, pesszimista lelkiállapotról adtak hírt. Jávor Ottó minden idegszálával, erejével a rossz ellen harcol, azt mutatja föl különböző alakváltozatokban, de közben írói szemlélete megkeményedik. Homályosuló világába csak ritkán világít be a megértés napfénye. A *Rossz káderek* (1963) elbeszélései, majd a

*Vonuljatok ki, chansonok* nagyobb igényű története (1965) talán ezért is nem érhette el célját. Túl sok bennük a kimondott vagy az elhangzott keserűség. „A fájdalom olykor annyira elszorítja a torkot, hogy a feltoluló hangnak is megváltozik hiteles, eredeti akusztikája."

Pedig különös érzékkel veszi észre azokat a helyzeteket, amelyekben nem érvényesek az emberiség kötelező normái, s újra meg újra belevág az epikáját mozgató egyik legfontosabb kérdés: a boldogság és boldogtalanság analízisébe. Leheletnyi apróságból, egyetlen találó megfigyelésből kerek csattanós történetet formál. Ezért is teljesebbek és hitelesebbek elbeszélései, míg regényeiben (így az 1969-ben megjelent *Az ember és a város*ban is) olykor elragadja, felesleges túlírásokra, túlmagyarázásokra készteti keserű indulata.

Legjellemzőbb, önmagáról, világszemléletéről és alkotásmódjáról legtöbbet eláruló első kötete a *Talajvíz* (1968), melybe elbeszéléseit gyűjtötte. A nyitány, az *Árvák* című novella, igazi telitalálat. Herrari, az artista vidékre menekül kisfiával a háború elől. Ám hiába, tábori csendőrök igazoltatják egy vidéki vendéglőben. Azzal védekezik, hogy a fiát viszi vidékre, ő maga pedig artista. Be kell mutatnia egyik legnehezebb mutatványát. Végül mégis elviszik, hiszen felháborító, hogy ilyen erős ember a front mögött húzza meg magát. A fegyencesek kocsira tuszkolják, a fia pedig ott marad a vendéglő előtt. „A szél megduzzasztotta nagykockás bohócnadrágját, fölemelte és hátához csapkodta a sál végét. Olyan volt, mint egy szép porcelán figura, melyet csillogó vitrinbe kell állítani, de olyan is, mint egy törpe bölcs, aki már belenyugodott, hogy mindig hallani fogja az ágyúdörgést, és egész életében nézi az üres országutat."

A *Talajvíz* hősei majdnem kivétel nélkül ott állnak az országút szélén, és a messzeségbe révednek. Fülükben ott dübörög még most is a rettegés orgonaszava, s ez elől nem tudnak menekülni. Predesztinálva vannak a szenvedésre és a magányra. S ez az eleve elrendelt írói szemléletmód sokszor nem engedi kibontakozni őket. A *Kileng az iránytű* című elbeszélésben, amely már-már egy kisregény vázlata, Jávor Ottó megírhatta volna a felszabadulás utáni értelmiség történetét, legalábbis annak egy részét. Hősei azonban túlságosan is magányukba záródtak ahhoz, hogy egyetemes, sokakat érdeklő kérdésekről tudnának szólni. Sorsvonaluk nem keresztezi egymást, némán élnek egymás mellett, magukba gyűrik mondanivalójukat, s még a tragédia percében sem ocsúdnak.

Jávor Ottó erőssége alakteremtő képessége, az a formáló erő, mely képessé teszi, hogy egy-két szóval hiteles típust teremtsen, vagy éppen egyedi figurát alkosson nyersanyagából. Kitűnően mozgatja ezeket az alakokat, s egy-két találó vonással atmoszférát, jellemző környezetet teremt köréjük. Némelyik írásában *(Viribus unitis)* talán a kelleténél nagyobb jelentőséget tulajdonít a környezetnek, máskor pedig mintha túlságosan is a lelki összetevőkre fordítaná csak figyelmét *(Talajvíz)*, és ez olykor azt eredményezi, hogy a novella egyensúlya megbillen, közege nyugtalan vibrálásba kezd, mint a hibás filmszalagon ábrázolt események. Pedig inkább minden túlságosan is ki van számítva a szalagon.

Néhány igazi drámai, súlyos elbeszélése (a már említetteken kívül elsősorban a *Labda a tóban*) jelzi, hogy Jávor Ottó tragikus alkat, aki érzékenyebben figyel a

negatív jelenségekre, és szívesebben ábrázolja az esett, szomorú sorsú embereket, hogy így neveljen az igazság és a becsületesség fontos voltára.

*A csíkvári kerengőről* (1972) című novelláskötetben az író különböző típusú írásokat, novellákat, karcolatokat gyűjtött egybe. A címadó, egyetlen helyszín köré felépített, századokon átívelő mozaikszerű novellafüzér a történelmi folytonosságot, a nemzeti lét messzirenyúló gyökereit érzékelteti, lírai szépségű meditációiban. Az egyén múltját, a gyermek- és ifjúkort szubjektív visszaemlékezések elevenítik fel. Az író beleérző részvéttel ábrázolja a kisemberek, a társadalom peremén élők világát is: hol balladás tömörségű, hol impresszionisztikus ecsetvonásokkal megrajzolt élet- és zsánerképekben.

*Thiery Árpád* (1928) hosszú ideig újságíró volt; előbb a Szabad Szónál, majd különböző Veszprém és Baranya megyei orgánumoknál működött. Itt, a mindennapos gyakorlatban rengeteg emberrel találkozott, sok témát volt alkalma feldolgoznia, s különös érzéke fejlődött ki a nem mindennapos históriák, az izgalmas események iránt. 1961-ben színművét *(Bokáig érő víz)* bemutatta a Pécsi Nemzeti Színház. Ezután jelent meg első kötete, az *Isten veled, háború* (1962), melyet ugyancsak áthat a különös, a nem mindennapi helyzet izgalma. Kiss Péter — és itt a névválasztás is jellemző, hiszen az író azt akarja érzékeltetni, hogy hőse nemcsak tetteivel, de már nevében is tipikus alak — megszökik hadtestétől a második világháborúból, s elindul haza a feleségéhez, akihez annyira vágyott a nehéz időben. Otthon azonban meg kell tudnia, hogy az asszony egy németnek lett a szeretője. Kiss Péter elkergeti. És ez természetes is lenne, ám feleségét mégsem érezzük mindenestől vétkesnek, hiszen mindig, minden ölelésben is csak a férjét szerette, s amikor köréje fonódott a kékszemű német karja, úgy érezte húnyt szemmel, hogy a férje öleli. Mindig az emberével volt, és vele maradt gondolatban, jóllehet a kandi falusiak úgy hitték, hogy megcsalja. A teste talán hűtlen volt, de a lelke tiszta és hűséges maradt. És ezért lesz Kiss Péter számára is végzetes tragédia, hogy az asszonyt egy akna megöli, s épp az ő karjában hal meg. Úgy érzi, élete elveszítette értelmét. Kedvetlenül lődörög, még azt sem fogja fel teljes mélységében, hogy a háború förgetege lassan elvonul a feje fölül, s lassacskán új világ körvonalai bontakoznak ki körülötte, melyben neki is meglenne a maga helye és szerepe. A kisregény befejezésében azonban az író finom gesztussal mégis éreztetni tudja, hogy a reménytelenségnél erősebb a remény, mely ebben a megkínzott emberben is kialakítja majd a cselekvés kényszerét.

Az *Isten veled, háború* nem kiforrott alkotás, a sok hasonló témájú magyar regény mellett nem hoz igazán újat és megrendítőt. Mégis figyelni kellett írójának helyzetteremtő erejére, arra a képességére, mily magától értetődő természetességgel kezeli a párbeszédeket mint a cselekmény mozgatóit. Már ebben a művében is utalt arra egy-két jelzés, hogy Thiery Árpád különös affinitással figyeli a mindennapokat. Ennek a szenvedélyes szemlélődésnek és kutatásnak lett dokumentuma a *Bábel volt Véménd!* (könyv alakban 1971-ben jelent meg, előbb a Jelenkor közölte folytatásokban), mely a megújuló magyar szociográfiának is egyik rangos dokumentuma volt. Az író visszaszáll a kis közösség történelmi múltjába, amely részben magyarázza jelenét is, hiszen Véménden, mely a törökdúlás idején szinte

megsemmisült, előbb német telepesek, majd a visszaszivárgó magyar lakosok, azután idetelepített székelyek és isaszegiek keveredtek, megőrizve nemzeti hovatartozásukat, gyűlölködve, acsargó rosszindulattal tekintve egymásra. 1947-ben a németek egy kis batyuval a hátukon elhagyták otthonukat, kitelepítették őket, s ez a tény, ha lehet, még fokozta a széthúzást és torzsalkodást. 1951-ben jegyezték fel az első nemzetiségi vegyes házasságot, s ettől kezdve mintha olvadni kezdett volna a gyűlölet jege. 1960-ban alakult meg a helyi termelőszövetkezet, s az elnökválasztás előtt még egyszer fellángoltak a nacionalista érzések. Aztán nagy szótöbbséggel Rott Antalt választották meg elnöknek. Véménd, mely azelőtt tipikus példája volt a nemzetiségi és soviniszta ellentétek miatt megosztott, fejlődni szinte képtelen kisközösségeknek, új útra tért. A megbékélést, a kiegyezést, a gyűlölet és harag elmúlását a közös munka hozta meg. Ezekben az években — részben a *Magyarország felfedezése* sorozat jóvoltából — új lendülettel kezdte számba venni a szocialista Magyarország jellemzőit a szociográfia. Thiery Árpád műve, noha jellemzően szociográfiai témát dolgoz fel, mégsem tartozik mindenestől ebbe a vonulatba, hiszen a szociográfus, a tényeket latra tévő tudós álarca mögül minduntalan kivillan a szépíróé is, aki egy-egy jellemző szóval, drámaivá élesített jelenettel érzékelteti, hogy számára a hagyományos műfaj nem egyszerűen a valóság felfedezését jelenti, hanem egy sajátos írói kísérlet lehetőségét is.

Részben a szociográfiai megfigyeléseknek köszönhető, hogy a Szépirodalmi Könyvkiadónak a felszabadulás huszadik évfordulójára kiírt pályázatán díjnyertes regénye, az *Évszakok* (1970) elsősorban éppen gazdag életanyagával keltett elismerést. A keretes szerkezetben játszódó cselekmény során öt évszakba ágyazva visszaálmodja a múltat, ami ezúttal nem más, mint a saját küzdelmes sorsa. Előbb a Don-kanyarban látjuk, majd a felszabadult országban, ahol bányászként dolgozik, aztán pártmunkás lesz. Részt vesz az agitációkban, szemrebbenés nélkül vállalja a népszerűtlen, nehéz feladatokat, s közben a magánélete — noha az író ennek is fontos motiváló szerepet szán — meglehetősen elsikkad. Csak néha jelenik meg az életében a szerelem, amely idilli oldódást ad. Míg azonban Flóra jórészt cselekvésre képtelen, Magda mellett már egészen boldog is lehetne, hiszen ő maga is érlelődött, változott az idők során, „tudta, hogy mit akar, és tudta, hogy mi a fontos. Tudta, hogy minden nap nehéz, mintha örökös újrakezdés volna..." Ám éppen ekkor vágja el sorsa fonalát a személyi kultusz egy törvénytelen gesztusa: azzal vádolják, hogy Jugoszláviában járt és kémkedett. Internálják, és Máté úgy érzi, megroppant benne valami. Szótlanul jár-kel társai között, s szinte bénult lélekkel tűri a mindennapok egymásutánjában megújuló szenvedéseket. Aztán elkövetkezik végre a pillanat, amikor a hirtelen összehívott hadbíróság gyorsan újratárgyalja ügyét, s egyszerre ismét mindent újrakezdhet. De teljesen újra kell kezdenie. Mert Magda, aki gyerekét nevelve hűségesen várt rá, elköltözik, volt barátai elhagyták, neki magának kell, félig még bénult lélekkel, de igaza rendíthetetlen tudatában, megharcolnia boldogságáért. Az író épp a kisregény keretével, a megismételt bevezetéssel jelzi, hogy ez végül sikerült. Mert Máté mégsem maradt magára, ott érezhette tettei és döntései mögött azt az erőt, amely nemcsak az ő, de az egész ország sorsát is más irányba kormányozza.

Az *Isten veled, háború* és az *Évszakok* elsősorban a hétköznapi életben rejlő rendkívülit mutatták be eleven, színes előadásban, többszörös csattanók, tetőpontok közbeiktatásával. Thiery Árpád e művei egy jórészt ösztönösen ráhibázó írót sejtettek, akire erősen hatott az akkoriban megismert és széles körben népszerű Hemingway írásművészete, hiányzott azonban belőle az igazi egyénítés képessége, s így bármily érdekes és vonzó történeteket dolgozott fel is, végül is megragadt a konvenciónál. Már az *Évszakok*ban érezni lehetett, hogy választ elé került, s továbbfejlődésének kulcsa abban rejlett, sikerül-e nyersanyagából általános érdekű, jellemző művészi alkotást gyúrnia, melynek mozgatója nem a könnyedség és a párbeszédek rutinos egymásra vágása, hanem szereplőinek egyénítése, s tetteikben a kor általános kérdéseinek érzékeltetése.

Következő művei azt mutatták, hogy ez az írói váltás, ha nem is nehézségek nélkül, sikerült. Regényei: a *Gladiátorok kora* (1971), a *Hosszú szökés* (1974) és a *Szerelmes korallok* (1975), s elbeszéléseinek kötete (*Művelt oroszlánok*, 1972) lényegesen bonyolultabb világot ábrázolnak, melyben hősei nemcsak állásfoglalásra kényszerülnek, hanem jellemük is folyvást alakul, fejlődik, s mögöttük újra meg újra felsejlenek a század jelentékeny eseményei. Művészi vonatkozásban talán a *Gladiátorok kora* volt a legérdekesebb, melyben a Tanácsköztársaság végkifejletét ábrázolta. Főhőse, Wolf Antal, a szemünk láttára lesz öntudatos munkásemberből a forradalom céljait és eszményeit mélyen átérző, gondolkodó személyiség, aki habozás nélkül vállalja a nehézségeket, s eredménnyel teljesíti kisebb-nagyobb megbízatásait. Mellette hozzá hasonló, egyszerű bányászok sorakoznak, akikből hiányzik talán az ő tettereje, de valamennyiükben megvan a forradalmi elszántság és az önfeláldozás képessége. Mind tiszta, emelkedett szellemű lények, akik, ha pillanatnyilag vereséget szenvedtek is, eszményeiket érintetlenül viszik tovább az ismeretlen jövőbe. A regény eseménysorát szervesen egészíti ki Milka és Wolf Antal fellobbanó szerelme. Az író látható gonddal igyekezett olyan egyensúlyt teremteni regényében, mely a pozitív és negatív hősök különböző törekvésein alapszik, utóbbiak azonban halványak, megjelenítésükben érezni a sztereotípia mozgató rugóit.

A *Művelt oroszlánok* elbeszélései is azt bizonyítják, hogy Thiery Árpád igyekezett a korábbinál hűségesebben követni a hétköznapi történéseket. Novelláiban megnőtt a véletlen szerepe: ahogy a mindennapokban sem oldódnak meg az események, írásai is nyitottak maradnak, bennük többféle kifejlet lehetőségét hagyja meg. A kötet első ciklusában érdeklődésének központjában az emberi tudat fejlődésének, illetve visszamaradásának jelei állnak, hősei esendő, olykor világukat tudatosan behatároló lények, akik nem tudnak, nem is akarnak kiszakadni hagyományaikból. A második ciklus különböző történeteit Frank alakja fogja össze. Látszólag cél és értelem nélkül hányódik a különféle események peremén, valójában azonban azok közé az emberek közé tartozik, akik éberen figyelnek maguk körül, s készségesen fogadnak be minden pozitív ösztönzést. Ezeknek az elbeszéléseknek a jó értelemben vett kaland az igazi eleme, a hely, az idő és a jellemek egymásba fonódva sodródnak a változatosan ábrázolt események kavargásában. Frank mindenestől különbözik azoktól a „művelt oroszlánok"-tól,

akiknek egyetlen vágya, hogy jól éljenek, s fölöslegesnek éreznek minden célt, minden emberi tettet. Éppen ebben a különbözőségben érezzük át ennek az izgalmasan egyénített — bár irodalmunkban nem előzmények nélkül való — alaknak mélyebb jelentését, jövőre utaló vonásainak példaszerű voltát.

Hogy milyen mélyen foglalkoztatták Thiery Árpádot az egyszerű, alkotó hétköznapok, jól példázzák a gazdag tényanyagot és írói találékonyságot szerencsésen ötvöző riportjai is, melyek *A rend* (1961) címmel jelentek meg kötetbe gyűjtve. Jó érzékkel választja ki megszólaltatott alakjait — akiknek élete, akárcsak hőseié, érdekes, változatos —, találó helyzetekben beszélteti őket.

*Galabárdi Zoltán* (1928) pályája feltűnést keltő, sikeres regényekkel indult. Közvetlenül az 1956-os események tragikus végkifejlete után a szocialista irodalom apálya és fokozatos „magához térése" idején nemcsak nyíltan vállalta a közvetlen politizálástól vissza nem riadó, hitelesen agitatív realizmust, de műfajilag is újított: bővérű szatirákkal, népi humortól, pártos indulattól, világnézeti igényességtől és leleplező kritikai éleslátástól egyénített regényekkel jelentkezett. A *Papsajt* (1958) és a *Cigányút* (1959) nagy lélegzetű, mulattató s ugyanakkor „véresen komoly" szatírák az 50-es évek viszontagságairól, a cikk-cakk politikát kihasználó bal- és jobboldali karrierizmusról, a népellenes bürokratizmusról. A görbe tükör, amit Galabárdi a társadalom elé tartott, felerősítő fényvisszaverőnek is bizonyult. A könyvek kritikusságát, vélt vagy tényleges egyoldalúságait annak idején többen kifogásolták, némi funkcionárius-ellenességben is elmarasztalták. Ha nem is teljesen jogtalan, de alapvetően téves volt ez a megközelítés: inkább a komikai erő harsányasága, a szatírai leleplezés olykor szinte szájbarágó politikai direktsége s a túlméretezettség az, ami a mai olvasóban keletkező, egészében jó élményt némileg gyengíti. Azóta tulajdonképpen más műfajokban sem múlta felül Galabárdi az e szatirikus nemben elért saját jó teljesítményeit, alkata, írói módszere mintha eleve a hagyományos típusú, pikareszk jellegű szatirikus realista nagyregényre predesztinálná. A későbbi művek alapján talán nem teljesen jogtalan ez a megállapítás.

A szatirikus regényeket ugyanis „komoly" könyvek követik Galabárdinál, de már sikerrel. *A Kígyókő* (1960) a polgári csábításnak engedő volt „népi káder", valamint a dogmatikussá torzuló funkcionárius szembesítésével időszerű társadalmi témába vágott. A szocialista szándék azonban — a túlírtság, sematikus erőtlenség miatt — nem tudott kiteljesedett nagy realista regénnyé érlelődni. Vitathatatlanul jelezte mégis — s ez történeti értéke — azt a centrális életteny, modell-szituációt, amely a 60-as évek első felében, immár magasabb színvonalon, feszesebb, érettebb könyvekben, Sánta, Somogyi Tóth, Darvas, Csurka, Mesterházi és mások műveiben a „megbillenő" kommunista értelmiségi figurájában tipizálódott. A naturalizmus és a politikai elkötelezettség ügyetlen tendenciózussága okozza a 700 oldalas *Átkozottak* (1961) felemás voltát. A spontán életszerűség és a szélesívű társadalomrajz írói igénye csak félsikert hozott: megrázó a 30-as évekbeli érzéketlen „keresztény-nemzeti" szellem falusi országlásának bemutatása, de a púpos szobrász-kisfiú extrém életének és pusztulásának már-már morbid leírása szélsőségessége okán gyengíti a társadalmi-világnézeti üzenet hitelét s erősíti

a közvetlen politikai állásfoglalást sugalló dialógusok kongó tézisszerűségét. Amikor viszont a szatírához tér vissza Galabárdi, mindjárt otthonosabban ír; ha kissé didaktikus is a *Mózes* (1963), ha néhol szájbarágó is a munkások közt is a reális veszélyt jelentő kispolgáriasodás szatirikus leleplezése, a kedves-derűs történet kétségtelenül olvasói élményt nyújt.

A kedvelt témákat azonban mintha „kiírta" volna magából Galabárdi. A 60-as évek derekának új típusú, bizonyos értelemben bonyolult valósága az írói világlátás és problémafelvetés iránt is módosult igényeket támasztott. Irodalmunk fejlődésében ekkorra már az erővonalak némi átrendeződését, a realizmus gazdagodását, s emellett a modern törekvések pozitív „kihívásainak" megélénkülését tapasztalhatjuk. Galabárdi Zoltán pályáján is egyfajta fordulat jeleit érzékelhetjük. Kisregénye, *A világ rendje* (1963) az eddigi széles ívelésű, cselekményes-anekdotisztikus módszer helyett a belső emberi világ ábrázolására tesz kísérletet; az önző kisparaszti életforma „lélektani" válságát, illetve e válságnak a szocializmus talaján immár emberséges oldási lehetőségeit bizonyítja. Sőt, a hat év múlva kiadott *Megjegyzem...* című kötetben az 1963-ban még 126 oldalas szöveg 25 lapos novellává karcsúsodott, jelezve a fegyelmező írói önismeret elmélyülését.

Változást tükröz a *Jégvirág* című regény is (1965): a korábban jelesül direkt politikai konfliktusok helyett itt már inkább az életformák ütköztetése a jellemző; a régi kispolgári-kuporgató morál és a proletárok közösségi érzéséből sarjadó modern erkölcsiség feszül szembe egymással a fiatal pár házasságának szétesésekor. Szóvá tehető ugyan egyik-másik figura motiválatlansága, valamint az, hogy az öreg kommunista barátnak, mint szinte az egyetlen biztonságot-bizalmat nyújtó „pozitív hősnek" az alakja némileg egyoldalú társadalomképet tükröz. De feltétlenül üdvözlendő a korábbinál feszesebb, korszerűbb ihlet, a rokonszenves mondanivaló és az igényes olvasmányosság.

Folytatható tendencia lett volna ez, Galabárdi azonban megtorpant. A *Megjegyzem...* (1969) című novelláskötet címadó írása szétesős, csapongó, korszerűtlenül moralizáló írás; erőtlen szatíra *Az utolsó bakonyi betyár* is. Az 1919-es történetet feldolgozó rövid *Egyszeregy...* (1969) is inkább töredéknek tekinthető. De talán erőgyűjtés, felkészülés is volt újabb művekhez.

1976-ban megjelent, *Rókatánc* című novelláskötetének darabjai a régi Magyarország társadalmának anakronizmusát idézik *(A jelentés)*; érdekes jelenetekben elevenítik fel a második világháború, a felszabadulás időszakát *(Scherzo, Ágyú négyig)*, s a felszabadulás utáni társadalmi változások emberformáló hatásának érzékeltetésére is kísérletet tesz, gyakran választva novellahősként a harcoló katonákat, honvédeket.

*Solymár József* (1929) a társadalmi érdekű realizmusnak a hatvanas évek első felében tapasztalható felívelése későbbi elágazásokat előlegezett. Csak a világkép szocialista minőségének tudatossá érlelődése, a valóság új ellentmondásainak „felvállalása" és az írói tehetség szakítószilárdsága biztosította a realizmus további folytonosságát, gazdagodását. Nem kevesek útja más irányba mutatott. Voltak, akik — felismerve a saját alkati-módszerbeli „predesztináltságukat" — a dokumentum, a publicisztika (nem eleve értéktelenebb) műfajára találtak. Mások

írói munkássága megcsappant, válságba jutott. Solymár József útja egy harmadik „modellt" jelöl: a nagy termékenység mögött az „olvasmányirodalom", a középszerű-közhasznú-szórakoztató társadalmi próza tendenciává szélesedése áll. Nem szabad azonosítani ezt a giccsel, lényegesen más a „poétikája" és értéke. De az azért kétségtelen, hogy az írói fegyelem — Solymár által önkritikusan is szóvá tett — gyakori fellazulása és a vitatható művészi világkép a könnyebb megoldásoknak kedvezett.

A *Megöltek egy leányt* című első kötet (1962) írásai, filmnovellái között a korszerű munkásábrázolás lehetősége is felvillan, de már itt jellemző a drámaiság romantikus és naturalista szétoldása, s könnyű sablonok, a zsurnalizmus, az intellektuális üresség eluralkodása. Didaktikus-moralizáló történetek (*Vakulástól látásig*, 1962; *Koronázás Csepelen*, 1963; *Jó emberek örököljék a világot*, 1963) követik egymást. Itt válik állandó — és problematikus, a realizmus elerőtlenedését is bizonyító — írói módszerré az apokrif napló, a levelezés, az önéletrajz mint elbeszéléskeret. S itt döbbenhetünk rá leginkább, hogy a kor értelmiségi hősének „emberiségtávlatú" és személyes dilemmái mily könnyen partikularizálódhatnak írói hitel nélkül. Álmodernkedés, felszínesség, túlbeszélt erkölcstézisek gyengítik a szubjektíve mégoly őszintén akart közéleti-társadalmi mondanivalókat (*Vigasztalás magamnak*, 1964.) A derű és humor jóízű, bár csupán szórakoztató jellegű olvasmánnyá hangolja át a következő köteteket, például: *Üdvözlet a hitvallóknak* (1965), *Lány útlevéllel* (1967), *Az isten szeretője* (1968), *Örökimádás* (1968) és a *Madonna két élete* (1970).

Modern, jellegzetesen mai falusi környezetben játszódik *Aranka napjai* (1974) című regénye, melynek főalakja fellázad a hagyományos — vagy annak hitt — erkölcs létformái ellen, s olyan életkereteket akar teremteni, amelyben a legnemesebb eszmények, a kölcsönös megértés és szeretet uralkodnak. Jól bonyolított cselekményét filmszerű vágások, élénk párbeszédek teszik érzékletessé.

*Fülöp János* (1929—1983). Amikor a 60-as évek elején oly örvendetesen elszaporodtak a valóság „közvetlen" ábrázolását, a munkások világának irodalmi „körüljárás"-át vállaló művek, pozitív példaként hivatkoztak a kritikusok Fülöp János írásaira. A jelentős újságírói múlttal és gyakorlattal, személyes fedezetű munkásélménnyel rendelkező író máig e sokat emlegetett néhány *korai* alkotása révén érdemel elsősorban említést a felszabadulás utáni magyar irodalom történetében.

*Tövis* című, 1961-es kötete hiteles munkásábrázolásával keltett figyelmet, ezen belül is elsősorban a *Botond* című kisregénnyel. Ha némileg szétesö is az írás, ha talán háttér nélküli, motiválatlan is a hősök cselekvési tere, ha egyoldalú is egyikmásik figura, az 50-es évek elejének sematikus „központi" munkáshőséhez képest lényeges előrelépésről tanúskodik e mű. Nem pusztán tematikai, hanem esztétikai érvényű megörökítése annak a változásnak, amit az új közösségek teremtésének és a személyiség kiteljesítésének küzdelmes folyamatában a szocialista brigádmozgalom jelent. Ahogy Tóth Dezső annak idején megfogalmazta: „épp a munkáskörnyezet aktuális tényeinek vállalásával tudja az örök szerelmi konfliktus mai

változatát hitellel megformálni." Ígéretes, balladás erejű írás az 1956-os kommunista áldozatokról szóló *Özvegyek*.

A munkástéma színvonalas és érett írói megoldásainak magasabb követelményeivel azonban már nem tudott lépést tartani Fülöp. Ebből a szempontból visszalépésnek minősíthető az ún. *mozgalmi olvasmányirodalom* — pedagógiailag és direkt politikailag esetleg mégoly hasznos, de az irodalmi fejlődésfolyamaton kívül kerülő — tendenciájának megerősödése (*Március*, 1963; *Kelenhegyi hajnal*, 1965; *Tavaly ilyenkor*, 1965 stb.). Értékesebb az a másik törekvés, amely a dokumentumirodalom szélesedő sodrához köti műveit, így a Móricz Zsigmond egykori riportjainak színhelyét újra bejáró publicista mai valóságbeszámolója (*Visszatérni jó!* 1962) és az *Angyalföldi krónika* című történelmi-helytörténeti dokumentumkönyve (1970). *A hadács* (1980) című regényében a múlt század hazai munkásmozgalmának történetét idézte fel.

*Pálfalvi Nándor* (1931) írásművészete közvetlenül tapad a hétköznapi élet eseményeihez és tanulságaihoz. Ez a didaktikus szándék néhol gyengíti előadásának hitelét. *Papírház* című kisregényében azt mutatja meg, hogy a világháború éveiben kudarcra volt ítélve minden teremtő emberi szándék. A *Szeretni akartam* (kisregényei e közös címmel jelentek meg 1960-ban) már merőben más környezetben azt bizonyítja, hogy az élet hétköznapjaiban születhetnek csak igazi, hiteles emberi érzések. A *Csoda Lomboson* (1967) megintcsak időszerű példázat: a vezetők emberi gyengéivel visszaélők ironikus történetében a korszak labilis emberi tartásával vetett számot. A regényből sikeres film is készült. Az *Üvegtetőben* (1968) a *Szeretni akartam* problematikájához tér vissza a kicsit leegyszerűsített szerelmi háromszögben vívódó hőseinek sorsát követve. A *Fatehén* (1973) viszont érzékletes szatíra, kis hétköznapi diadalok és bosszúságok könnyed rajza.

*Salamon Pál* (1930) újságíróként kezdte pályáját, s kezdetben irodalmi riportjaival keltett figyelmet. 1960-ban az Alföldben megjelent novellája óta (*A pisztoly*) rendszeresen publikál. Írói érdeklődésének tárgya az elmúlt ötven év történelmében formálódó ember. Első írásait még az erkölcsi problémák kezdetleges felvetése jellemzi, de későbbi írói fejlődése során a modoros, tételes életlátástól fokozatosan eljutott a valóság fontos törvényeinek felismeréséig. Előadásmódja tényekre szorítkozó, sokszor jelzésszerű, amelyet azonban gyakran megtör az individualista moralizálás s fölkelti az írói magatartásban rejlő szerepjátszás gyanúját. Első novelláskötete, az *Útban magunk felé* (1963) azt a kérdést boncolgatja, elegendő-e a rossz közérzet puszta felismerése az ember igazibb életének kialakításához. Érvényes választ ugyan nem tud adni, de első regényében, *A tábornok lányában* (1964) már nemcsak a felelethez, de az okok feltárásához is sikerül közelebb jutnia.

A tábornok lányát gyermekként ismerjük meg a felszabadulás évében. Lelkében a múlt nehéz és lerázhatatlan örökségét hordozza: apja volt horthysta katonatiszt. A fiatal lány jóeszű, törekvő, de lelki-erkölcsi teherbírása kisebbnek bizonyul, mint amennyire az ő helyzetében szükség volna. Ez a bizonytalan erkölcsi tartás végül is megakadályozza a segítségnyújtásban azokat, akik önzetlenül feltámadó emberi

felelősségérzetből melléje állnak. Az író ezzel a megoldással nemcsak a kort, hanem az egyént is felelőssé teszi hőse bukásáért.

Történelem és emberi sorsok kölcsönhatásának vizsgálatából született Salamon Pál 1966-ban megjelent kötete, a *Sasok és denevérek* is, amely három kisregényt tartalmaz. *A vak kapitány*, azaz Nedelkovics Ferenc tragédiájának oka is kettős: az egyik a háború, a másik magában a főhősben rejlik. Tanúi lehetünk annak, hogyan indul neki a világnak, s hogyan morzsolja szét életét a történelem, amely számára hétköznapi jelenségekben mutatkozik meg. Salamon ebben az írásában is az emberi gyengeség és a lelki-fizikai megsemmisülés ok-okozati összefüggéseit tárja fel: az ellenállásra való képtelenség főhőse életének szükségszerű tragikumát eredményezi. A kötet másik kisregényében, *Az erdőn át*ban szintén tragédiába torkolló emberi sorsokat követhetünk végig, de itt az író finom lírával érzékeltetni tudja: az erkölcsi-fizikai bukás nem szükségszerű. A *Temetés után* mondanivalójában eltér a két előző írástól. Hőse kamaszfiú, aki apjával együtt eltemeti mindazt, amit a világban rossznak tart, s nem hajlandó elfogadni többé a számára eddig kötelező erkölcsi normákat, tartalmatlan emberi kapcsolatokat. Ellenállási formái még gyengék, kamaszosak, de már magukban hordozzák egy emberibb élet biztató jövőjének lehetőségét.

Ennek az írói optimizmusnak már nyoma sincs Salamon 1970-ben megjelent *Provincia* című regényében. Hőse Szilveszter László gimnázumi történelemtanár: elvált, magányos ember. Még nem tudta elfelejteni a háborúban elszenvedett gyötrelmeket, de szereti hivatását, diákjait, és határozott nevelési elvei nem engedik kompromisszumokba keveredni. A látszólagosan békés hétköznapok során azonban az észrevétlenül sűrűsödő konfliktusok hatására egyre jobban elszigetelődik, s sem a múltjában, sem pedig jelenében nem talál megoldást. Az író e legjobban sikerült regényében olyan atmoszférát teremtett, amelyben nemcsak egyik vagy másik szemszögből érzékelhető tárgyának esztétikuma, hanem maga az egész esztétikummá válik, művészetté lényegül át.

*Várkonyi Mihály* (1931) első kötetének nyitó novellája így kezdődik: „Ketten voltunk barátok: éhes, nyúlt kezű, kószáló vitatkozók. Koppanva tört össze néptelen utcák esti csendje a végtelen sétáinkon: sóvárgó szemekkel bámultuk a horgolt csipkefüggönyökkel takart rózsafényű szobák titkait. Telve voltunk titkokkal." (*Kenyér és kereszt*, 1960). A munkásélet mindennapjainak friss szemű, antisematikus ábrázolásával joggal figyelmet keltő író e novellájában *(Fintorgók)* a derűs—komor, fiatalos proletárforma átköltőiesítése csakúgy szembetűnő, mint a hitelességét veszélyeztető modorosság, túllírizáltság.

Várkonyi több írását is ez a kettősség jellemzi: egyrészt megkapó rajzát adja a munkában, az egymásrautaltságban megtestesülő szép erkölcsiségnek (például *Meleg napok, Az apró* stb.), másrészt viszont egyoldalúan érzelmi-lírai marad osztályelvűsége, munkás tematikai érdeklődése, sőt, a kötetcímadó írás laposan optimista szimbólumba fut.

A *Hajnali szerep* (1964) munkásnovellái jórészt már inkább csak közepes tárcák, jelentősebbnek csak az *„A" szektor* és a koncentrációs tábori élményt modern látomásban sűrítő *Máglyatűz* tekinthető. A *Legenda a vonaton* című filmnovella

(1962) a rendezés más közegében kapott nagy művészi nyomatékot, jóllehet prózaként is fontos írás (1968); Várkonyi Mihály pályája azonban sokáig mindenképpen a kifáradás, az útkeresés jeleit mutatta. Az 1973-ban megjelent *Válás* című kötetet a valóságlátás és intellektualitás elmélyülésének elmaradásából következő ellentmondások minősítik: a korábban egyoldalúan érzelmi tónusú „munkásirodalom" itt azáltal akar megemelkedni, hogy a lét „általános kérdései"-nek, az „egyetemes" szenvedésnek a vizsgálatára vállalkozik. Nem átütő eredményességgel: a felszíni realizmus és a felszíni-hangulati absztrakció egyaránt nélkülözi a centrális társadalmi folyamatok korszerű realista írói feldolgozását, átélését.

*Sobor Antal* (1933) háborús tematikájú novelláival tűnt fel a hatvanas évek elején. Voronyezs mellett, 30 fok hidegben megőrül Mihálusz, a zászlós századparancsnok. Azt képzeli, hogy katonái egyenként eltávozást kérnek éjszakára, falujukba, s ő jóságos tisztként meg is adja nekik az engedélyt reggelig. Mikor fölöttesei Miháluszért jönnek, s dermedt képzelgéséből magához tér, döbbenten látja: az éjjel katonái mind megfagytak, „s a végtelen fehér hóra kiültek az éjszaka sárga hullafoltjai". Sobor Antal máig legemlékezetesebb, legjobb írásának, *Az éjjel hazamentek a katonák* című novellának ez a parafrázisa talán képes némileg érzékeltetni az elismerést joggal kiváltó művészi erőt.

Sobor Antal pályáját egyelőre nem jellemezheti a fordulatokkal és változásokkal is „dolgozó" irodalomtörténeti periodizálás, minősítés; egyívű, nem túl széles dimenziójú próza az övé. Az *Ég alatt kanyargó utak* (1964) elsősorban az idézett novella révén keltett feltűnést, de értékesek munka témájú írásai, bensőségesre hangolt „ifjúsági' történetei is. A jobbakat feszült drámaiság, az erőtlenebbeket viszont idillbe hajló, lírává oldódó hangulatiság jellemzi Sobor későbbi műveiben is. A *Nyulak délutánja* (1968) című kötetben olvasható *Kegyetlen ősz* című kisregény vitathatóan romantikussá és verbálissá növeszti a háborúvégi önmarcangoló-önvádló-önpusztító testvérkeresés megrázó történetét. Hiteles 50-es évekbeli történetként olvassuk viszont a *Signor Carettit*, az emberi értékek veszendőbe menése feletti fájdalom epiko-lírai vallomását. Az írások többségében azonban már szomorú, fojtott ködbe oldódik az emberi részvét. Nem igazán sikeres két kisregénye sem. *Az utolsó nap* (1970) egy gyermek szemével láttatja a vidéki kisváros ostrom alatti tragikus életét, sok maradandó arc villan fel, de az egészben kevés a lényegesen új, eredeti mondanivaló. Ugyanez a helyzet a háborús tematikai főszólamot tovább variáló *Heten a hídon* (1972) esetében: tiszteletre méltó a terror, az erőszak, az elembertelenedés írói kritikája, de ilyen megoldásban, ilyen elvont etikai sugallattal s ilyen motiválatlan, terjengős szerkesztéssel már némileg korszerűtlennek, elkésettnek tűnik ez a könyv.

*Baráth Lajos* (1935) első kötetének *(Ember fehér bottal,* 1962) nyitó írásában mondja Cserei, a rokonszenves bányásztitkár: „Bennünk van még a régi is, de már az új is. Egyszerre mind a kettő..." Az író egész eddigi munkásságának lényegébe, érdeklődésének centrumába világít ez a mondat: a kétkezi munkások komor hétköznapokban, tragédiákban, küzdelmekben, valamint szépségekben és boldog pillanatokban egyaránt bővelkedő életét, éltük olykor földrengésszerű átala-

kulását, a szocialista életmód sokszor konfliktusokon át előrehaladó térhódítását, az életformaváltás emberi-társadalmi dilemmáit ábrázolta íróként. Aligha túlértékelhetően dicséretes szándékkal, hiszen olyan időszakban lett a munkásélet írója, amikor a korábbi évek sematizmusa magát a munkástémát is szinte lejáratta sokak szemében.

Baráth Lajos pályakezdése a proletárok, mindenekelőtt a Miskolc környéki bányászok világának otthonosan mély, belső ismeretét bizonyítja, ez az alapja a meleg emberséggel, gyöngédséggel átszőtt figurák megkapó hitelességének. A stílus is bizonyít: például a magának élő, zord bányászfiút, Pikolót *(Harag)* még a tárgyak is szeretettel ölelik körül („az ácsolatok és a csillék régi ismerősként surrantak mellette tovább, kabátja szára után nyúltak s barátkoztak a fakuló szövettel"). A kritika azonban joggal tette szóvá — a „nyitás" feltétlen méltatása mellett — e korai írások túlzott életképszerűségét, tárcaszerűségét, anekdotisztikus kihegyezettségét, olykor túlcsorduló, heppiendbe bicsakló líraiságát is. Nyilvánvaló volt: tovább kell lépni, az idillizálás nem lehet a korszerű munkásábrázolás fő módszere.

A *Házak tábla nélkül* (1963) és *A díszhal* (1963) című kisregények már nemcsak terjedelmileg, de a koncepcióban is jelentős előrelépést mutatnak. Itt már valóban a fenti idézetben megfogalmazott életformaváltás, a munkások előtt álló erkölcsi-emberi lehetőségek közötti választás, az *új* elfogadásából származó konfliktusok és a kispolgáriasodás, a karrierizmus veszélyei írói tudatosításának lehetünk tanúi — a realizmus vitathatatlan jeleként. A komor proletárönismeret azonban nem érlelődik maradéktalanul sikeres esztétikummá. Az elsőként említett könyvben kitűnő fejezetek keverednek erőtlen, görcsösen fogalmazott részletekkel, az utóbbiban pedig a novellatéma kisregénnyé duzzasztása csak a szélsőségesen romantikus, extrém, sőt patologikus motiválás és a némileg szájbarágó (címben is jelzett) metaforikus „megemelés" révén „sikerült".

Mintha megszállottan keresné az újat az író, úgy tűnik, nem hagy magának időt a kidolgozásra. A *Lopakodó prédikátorok* című kötet (1966) novelláinak többsége sajnos utánérzése az első kötetbeli eredményeknek: közepes írások ezek nehéz sorsú emberek mindennapi életéről; hol tárcaszerűségük, hol viszont anekdotikus befejezésük a zavaró. Még a legjobb, legmegrázóbb írás, *A Kuszenda-lányok* című kisregény is túlírt. Hogy mennyire, azt maga Baráth Lajos is felismerte, hiszen öt évvel később átdolgozva, jelentősen megkurtítva, szikárabbá formálva újra kiadta. Hasonlóképpen szembesíthetjük az új telepet építő munkások életéről és kálváriájáról szóló *Tűz és korom* című kisregényt (1967) a már korábban említett, hasonló témájú 1963-as kisregénnyel. A második, újabb feldolgozás nemcsak Baráth Lajos eddigi legjobb könyvét eredményezte, de jelentősen gazdagította a közéleti érdekű szocialista irodalom 60-as évekbeli fő sodrát is. Bár elsietett, némileg idillizáló itt is a befejezés, bár néhol feltűnő a túlbeszélés és a szimbolikussággal terhelt líraiság, egészében színvonalas, jó regény: drámai képsorozat egy belsőleg összetartó, de nem homogén, a megpróbáltatásokban repedező-újraerősödő közösség életéről, a munkásérdekek felelős, bürokráciaellenes képviselete jegyében. Míg a téma korábbi feldolgozását *statikus* hősök és

helyzetek egymásutánja, némi passzivitás jellemezte, itt már — Kabdebó Lóránt meggyőző érvelése szerint — a közösségi küzdelemtől motivált önteremtés dominál. Az emberek drámai *cselekvőként*, alanyként élik át az életalakítás gondjait, örömeit és fájdalmait.

Újabb regényeiben az írói eszközkészlet megújításával kísérletezik Baráth. A szándék jogos. Felismerte, hogy a munkásélet, az életformaváltás aktuális gondjainak korszerű ábrázolására már egyre kevésbé vállalkozhat a hagyományos módon: elsősorban nem a munkás*téma*, hanem a hiteles szocialista *világkép* minősíti a pártosságot. A megvalósulás azonban egyelőre még nem hozott érett eredményt, nem tudta megismételni — magasabb, korszerűbb esztétikai szinten — a *Tűz és korom* teljesítményét. A *Külső körön* (1970) mesterkélten túlintellektualizált könyv, a sporttörténet erőltetett bibliai párhuzama a szándék ellen fordul, gyengíti a regényt, mint ahogy nem sikerült egységessé ötvözni egy másik kísérlet, a *Sortűz* (1971) dokumentatív és leíró-epikus síkjait sem.

Látható: a dokumentatívan konkrét-egyedi és a parabolikusan extrém-elvont végletek között keresi Baráth Lajos realista szemléletének regénypoétikai fedezetét. E keresés mögött a korszerű világlátás, az érett szocialista intellektus kiművelésének tiszteletre méltó, jogos igénye áll. *A félelem földje* (1975) című regény műfaji változatosságot visz Baráth Lajos életművébe: ez a történelmi regény a XVII. század első felének parasztmozgalmairól ad színes képet.

*Fenákel Judit* (1936) novelláinak, regényeinek világát kezdettől fogva erős tematikai kötöttség jellemzi: jórészt magányos fiatalemberek és nők küzdenek a kisvárosi lét beszorítottsága, fullasztó légköre, morális csapdái ellen egyéniségük, szocialista morális meggyőződésük megőrzéséért és kiteljesítéséért, a személyes boldogságért és a közhasznú életformáért. A *Két utca lakója* (1960) című első kötet még túlérzékeny, szinte érzelgős írásai is már ezt jelzik: a mikszáthi pályakezdés lírai novelláit idéző *Legenda* emelkedik ki közülük. Az egyetemista és már értelmiségi sorsokat, az ötvenhatos emberpróbáló válságot és a megrágalmazott, becsapott fiatal nő — Fenákelnél oly tipikus — küzdelmét e kötet még kissé sematikusan ábrázolja, de a közéleti igényesség és érzékenység joggal vonta e kötetre a kritikusok figyelmét.

Később terjedelmesebb elbeszélésekké, kisregényekké szélesedtek és mélyültek el a szocio-novellák (sokszor egyes szövegtömbök is átemelődtek). *Az élet vidám dolog* című második könyv (1963) *Negyedévesek*je az első kötet *Forrófejűek*jéből származott, az *Akvárium*, ez az 1945 utáni álnagypolgári életformát, társadalomellenes és személyiségnyomorító nagyzolást átvilágító kisregény pedig az első kötet *Mindenféle emberek*jéből. A *Vetkőztető* című kötet (1970) címadó írása is mintha a korai *Bonyolult ügy*ből nőtt volna ki. Ez a tematikai folytonosság a realizmus gazdagodásával jár együtt: a belső árnyalás javul és mélyül, az érzelgősség eltűnik, s mindezek következtében művészileg is érik Fenákel rokonszenves társadalmi mondanivalója, kiállása az elesettek mellett, ösztönzése a hatékony — a konvenciókat átszakító, a személyiség emberi önértékét a másokért-cselekvés szenvedélyében megtaláló — emberi eszmény vállalására. A legszebben talán a második kötetbeli *Elkésett szerelem*, a megtiport munkás felmagasodását megíró

*Az élet vidám dolog*, a negyedik kötet címadó kisregénye (*Tíz nap vidéken*, 1967) és a *Vetkőztető* című könyv Széll Margitja realizálja Fenákel felelős társadalmi üzenetét.

A motívumok és figurák ismétlődése, variációs gazdagsága egy másik oldalról viszont problémákat is jelez. Azt mindenekelőtt, hogy a kisvárosi beszorítottság, az emberi kisszerűség témája nemcsak tárgya a jó írásoknak, de — monoton, ismétlődő jelenléte okán — némileg gátlója is az írói világkép tágulásának. A szenvedélyes közéletiség nem ritkán — műfajtévesztéssel — publicisztikává csupaszul; a nagyobb lélegzetű vállalkozáshoz nem mindig elegendő az írói tapasztalat és nyersanyag (*Akvárium*); a modernség, az intellektualitás iránti helyes törekvés pedig időnként mesterkélt helyzetekbe, erőltetett, motiválatlan, bombasztikus ötletekbe bicsaklik (*A könyvelő és a többi ember; „Ki felel Sára Vince haláláért?" A kétéltű*). A mégoly tiszta, mély humanista mondanivalót bizony lerontja itt-ott a henye megformálás, a közhelyes moralizálás vagy az átlagosság némileg átlagos ábrázolása (*Lili utazásai*, 1973). Pedig Fenákel Juditban felhalmozódott annyi írói erő és élmény, hogy erőltetett modernizálási kísérletek nélkül is jelentősen megújítsa — erős közéleti töltése és morálja révén népszerűséget is hozó — realizmusát.

Közéleti kérdésekkel foglalkozik a szerző *Dokumentumok U. M.-ről* (1975) című fiktív dokumentumregényében. Az izgalmas személyiség-rekonstrukció során a kor fontos erkölcsi és etikai törekvéseivel vet számot, s az emberi élet kisszerűségével a nagyratörő szándékok megvalósulásában rejlő lehetőségeket állítja szembe ösztönző, életalakító példákként.

*Polgár András* (1937) igen érdekes, szikár, élesre vágott párbeszédekkel és monológokkal dúsított regénnyel, a *Vakrepülés*sel (1965) kezdte pályáját. A magánéleti konfliktust földolgozó, két ember kapcsolatát tárgyaló könyv megírásán erősen érezni Hemingway hatását. A *Tolókocsi*ban (1969) összefogott két kisregényben már inkább hagyatkozik fantáziájára, s érdekes képet rajzol az élet bizonytalanságairól. S az életszerűség még megkapóbban érvényesül *Anna, te vagy?* (1970) című regényében. A cselekmény átfogja e század sok borzalmát, embertelenségét, s megkapó hitellel érzékelteti, hogy a reflexeinkké vált félelmet csak a másik emberrel szembeni nyitottság és a szeretet hétköznapi gyakorlata győzheti le. Az *Apuka* (1972) épp ennek az érzésvilágnak a hiányából vezeti le a tragédiát, a fiatal munkás halálát, s ugyanannak a rétegnek beszűkült életszemléletét ábrázolja, melyet Fejes Endre jelenített meg a *Rozsdatemető*ben.

Polgár András regényeit gazdag életanyag, a megírás biztonsága s az érdekességre való törekvés jellemzi. Eközben azonban a kor időszerű erkölcsi és emberi kérdéseit is felvillantja s felelősen keresi azok megoldását. Sikeres televíziós játékok és színművek szerzője.

*Bárdos Pál* (1936) már első elbeszéléseivel (*Nyolc lány meg a sárkány*, 1959) és regényével (*Zűrzavar*, 1962) a realista hagyományok folytatójának mutatkozott. Súlyos élményanyagából hol egy különös figura, hol egy nem mindennapi helyzet bukkant a felszínre. Ő azonban többnyire elkerülte az extremitás csábító kísértéseit, s elsősorban az adott téma morális tartalmát igyekezett minél mélyebben és

hitelesebben ábrázolni. Legtöbb történetének érdekes, vibráló feszültséget kölcsönöz a hang lebegő frivolsága, mely érdekes ellentétben van a téma súlyos komorságával, sokszor drámai erejével. Ez a kettősség hatja át a *Különös ismertetőjele a félelem* (1967) című regényt és az *Estétől reggelig* (1966) kötet elbeszéléseit.

A *Különös ismertetőjele a félelem* munkaszolgálatosok között játszódik, tehát a hazai és a világirodalom egyik már-már tipikusnak nevezhető helyzetét idézi fel újra. Az alakok, figurák azonban, akikkel benépesíti ezt a jól ismert, iszonyatos és embertelen közeget, mindenestől eredetiek, akik azt a vágyukat, hogy túléljék a szenvedéseket, nem hősi harc árán valósítják meg, nem is lemondás és a szenvedések vállalásának keserű alázatával, hanem napról napra ügyeskedve, minden percért megküzdve, de azokból hasznot is húzva. Vági Imre zsidó munkaszolgálatos még a legnehezebb helyzetekből is kivágja magát furfangos eszével, és azzal a felismerésével, hogy a pénz hatalma nagyobb, mint a félelemből vállalt eszméké. Előbb csak a maga hasznát keresi, és arra ügyel, hogy az ő gyomra legyen tele, a többiek nem nagyon érdeklik. Ám minél több igazságtalanságnak és szenvedésnek lesz a tanúja, annál inkább megerősödik benne az az érzés, hogy a többieken is segítenie kell. Csetlik-botlik, s közben szívós tudatossággal igyekszik könnyebbséget szerezni a nálánál is gyengébbeknek, kiszolgáltatottabbaknak. Végül mégis elbukik. Azt sem tudni, hol, s azt sem, hová temették. De sorsa példája marad a rettegő s e rettegésből is erényt kipréselő kisembernek, aki a maga furfangos eszével túljárva a fegyverek igazságán, egyben le is leplezte és nevetségessé is tette azok látszatigazságát.

A teljes igazságot akarja kiküzdeni magának az *Estétől reggelig* címadó elbeszélésének mérnök hőse is. Nem az értelmiségi mérnök típusa, a munkások között él, s szeretné megérteni problémáikat. Nemcsak a körülményekkel kell megvívnia, hanem önmagával is. Ki kell szakadnia az alkohol bűvköréből, szakítania kell Klárival, az üres, hazug, ámde nagyon szép démonnal. Egy pillanatra az ő életében is megvillan az üde tisztaság és szépség Márta alakjában, azután az asszony ki is lép életéből, de megerősíti abban a hitében, hogy a jó ügyért, az igazságért vívott harcot minden erejével és tehetségével vállalnia kell.

Ez az egyetlen, jól felépített novella is jelzi, hogy Bárdos Pálnak kezében van az élet nyersanyaga, jól ismeri legfontosabb jellemzőit, s megvan a tehetsége a válogatáshoz is. Néha csábítják még a romantikus túlzások *(Kedvesnővér)*, máskor a kitűnő témáról a szaggatottság kedvéért túlságosan keveset mond el *(Veréb)*. Világa azonban érdekes és hiteles; hű képét adja az élet egy szeletének.

Eszközeinek gazdagodásáról és szemléletének tágulásáról vallott a *Négyszáz forint* (1971) című elbeszéléskötet, mely két uralkodó érzéskör ábrázolásával fontos előrelépést jelentett Bárdos Pál pályáján. Az elbeszélések egy része ironikus hangnemben tárgyal hétköznapi jelenségeket, apró emberi gyengeségeket. Az írótól idegen minden nagyobb gesztus, emelt hang. Egy helyütt ki is fejti, hogy szerinte az irodalom egyik legfontosabb feladata, hogy csak sejtesse a megoldást, az írónak nem szabad recepteket adnia, hanem olyan világot kell ábrázolása tárgyául választania, mely nyitott marad a történet befejezése után is. A jelenségek egy részét

nem tudjuk megmagyarázni, legfeljebb körüljárni, s mert nézőpontunk rendszerint nem foghatja be a teljességet, ezért értékelésünk is korlátozott — ezt a gondolatot sugallják a *Fagypont alatt* ciklus elbeszélései.

A címadó ciklusba gyűjtött novellák apróbb-nagyobb közéleti visszásságokat, ügyeskedéseket, kis jellemtelenségeket ábrázolnak, melyek rendszerint nem okoznak nagy tragédiát, sebhelyük mégis megmarad, mérgezik a közéletet s az emberi bizalmat. A *Mint a pára* összefogottan, pontosan, hitelesen ábrázolja egy kisváros vezetőinek összefonódását, azt a szinte áttekinthetetlen egymásra utaltságot, mely kiindulópontja lesz a nagyobb vétkeknek. Ebből az elbeszélésből növesztette ki Bárdos Pál *Az elintézetlen ügy* (1974) című regényét, amely elsősorban felelős etikai magatartása, ökonomikus szerkesztése miatt érdemel figyelmet. A főhőst kiküldik szülővárosába, hogy próbálja maradásra bírni az ottani üzem főmérnökét, aki beleunt munkahelyének légkörébe, s szakértelmét máshol akarja kamatoztatni, ahol nem kell részt vennie a mindennapi torzsalkodásokban, a névtelen feljelentő levelek intézésében. Az egyes szám első személyben előadott történet főalakja szívesen tér vissza ifjúsága színterére, abban a hitben él, hogy újraálmodhatja a múltat, meglelheti azokat az erkölcsi és emberi fogódzókat, amelyek oly sokat jelentettek számára gyermekkorában. Hamar rá kell ébrednie azonban, hogy vállalkozása kudarcra van ítélve: oly sok elágazása van a látszólag egyszerű esetnek, oly erősen fonódnak össze a vezetők, oly kitartóan és ügyeskedve segítik egymást, hogy nincs lehetősége leleplezni őket, hiszen egy nagyobb robbanás a fontos üzem termelésének megszűnésével járna. Nyomozó útja során különféle emberekkel ismerkedik meg; s miközben dolgavégezetlenül utazik vissza kiindulási helyére, arra gondol, hogy kiszakadva az emlékek vonzásából végre igazán szabad lett. Nehezen és fájdalmasan kiküzdött szabadság ez, de ment minden nosztalgiától, minden előítélettől, s így a jövő értékeire koncentrálhat.

A *Különös ismertetőjele a félelem* világát és nézőpontját tágította ki *Az első évtized* (1975) című regény, mely telve van önéletrajzi elemekkel. Bárdos Pál e művében a gyermek szemével nézi a munkatábor, a lágerélet borzalmait, melyek e homályosan látó gyermek számára nem is olyan borzalmasak, hiszen olyan helyre vitte a szerencse, ahol aránylag emberi körülmények uralkodnak: a táborparancsnok tisztában van azzal, hogy a németek elveszítették a háborút, s arra törekszik, hogy átmentse magát. De ez a közeg is telve van apróbb-nagyobb emberi megalkuvásokkal, jellemtelenségekkel, s a regény főhőse egyre távolabbra tudja már magától az érintetlen, védett gyermekséget, melyet maga alá temetett a kiszámíthatatlan, végzettel terhes élet. *Az első évtized* így nemcsak a fájdalmas gyermekség regénye, hanem a még kilátástalanabb érlelődésé is, az „elveszett illúziókat" ábrázolja benne az író, látszólag érzelmek nélkül, tömör, lényegre törő előadásával mégis egyetemes felelősségünkre ébresztve.

*Tabák András* (1938) alig múlt el húsz esztendős, amikor megjelent figyelmet és érdeklődést kiváltó első novelláskötete, a *Szól a sziréna* (1960). Különös, kicsit romantikus, reményvesztett, de elszánt kitartással a lélek békéjét és a boldogságot kereső hősei sokféle változatban példázzák sorsukkal, hogy még a reménytelenségen, a pillanatnyi gyengeségen is úrrá lehet az igaz emberség és a nemes

eszményekbe kapaszkodó kitartó hűség. Mily csüggedten téblából például odahaza a leszerelése utáni első napon Feri, mikor meghallja, hogy Gizi már nem szereti, mással jár jegyben. S mikor megismerkedik Körösztössel, aki hozzá hasonló, egyszerű ember, s tanító szeretne lenni, mégsem tud rá haragudni. Érzi, hogy a másik fiú is tiszta szándékú, az is szeretettel közeledik a lányhoz *(Felhők)*. S látszólag milyen nagy kerülővel talál rá a lélek megnyugvására Bordács, *A kontyos lány* című elbeszélés középkorú főhőse! Neki is joga lenne a boldogsághoz, hiszen felesége elhagyta, s élete azóta oly sivár és egyhangú. Mégis le tud mondani a lányról fiatalabb munkatársa kedvéért. És épp ez a gesztus példázza, hogy Tabák András hősei a nehéz körülmények között is tisztán és érintetlenül őrzik a lélek érzékenységét.

Pedig az író sokszor meglehetősen ember- és jellempróbáló körülményeket teremt figurái teherbírásának próbájául. Kicsit tételszerű *Gúzsbakötve* (1961) című regénye például újabb történelmünk egyik legnehezebb, legellentmondásosabb időszakában, 1955-ben és 1956-ban játszódik, s egy gyári kollektíva életének szűrőjén át mutatja be, milyen fontos a hűség, melyet e gyár munkásai, értelmiségijei őriznek szívükben, s amely képessé teszi őket, hogy az egymásba kuszálódott történelmi erővonalak mentén is helyesen tudjanak tájékozódni, s megőrizzék mindazt, amit addig teremtettek. „Hát együtt vagyunk... Bizony hamarabb is megtehettük volna" — mondja a regény befejező lapjain az egyik munkásszereplő. Még dörögnek az ágyúk, még bizonytalan minden, de ez a pár szó már a közösség termékeny erejét példázza.

Tabák András hősei soha nem a könnyű utat választják, vállalják a küzdést, a nehézségeket, csakhogy érintetlenül őrizhessék magukban mindazt, amit ők az élet vezérlő eszményeinek vallanak. Ezt a gondolatot példázatszerűen is kifejti a *Kakas Aszklepiosznak* (1963) című kötet címadó elbeszélésében. Szókratészt nem lehet megfélemlíteni s megvesztegetni sem. Mert ha nem vállalná a halált, ha egyetlen gesztussal nem dobná oda életét, hogy megóvhassa mindazt, amiért élt és alkotott, nem volna értelme létének. Mint ahogy az író tanítása szerint a kockázat vállalása nélkül, a kisszerűség köreiben megragadva egyetlen ember életének sincs értelme, senki nem fejtheti ki magából legigazibb tehetségét és hivatását.

A kritikusok szinte kivétel nélkül rámutattak arra, hogy Tabák András rendkívül gazdag életismerettel építi fel műveit, ábrázolásmódja azonban kicsit egyhangú, s a problémáknak sem mindig hatol a legmélyére.

A tudatos írói elmélyülés bizonyítéka *Sargasso-tenger* (1965) című regénye, melynek végső célját úgy fogalmazza meg, hogy „a felszabadulás objektív ténye csak akkor válhat lehetőségből teljes megvalósulássá, ha a kívülről jött szabadsághoz az emberhez méltó belső szabadság is társul. Ez hosszú folyamat, és csak a szocialista rend szívós és tudatos tevékenységével valósítható meg. És amíg meg nem valósul, addig, amit a sóvárgó ember földnek lát, csak Sargasso-tenger marad, a szárazföld káprázata."

A *Sargasso-tenger* tehát a múlttal való szembenézés tudatos kísérlete, s mint ilyen, abba a hatalmas regényfolyamba illeszkedik, mely a második világháború után alakult ki, s kivételes remekműveket is felszínre hozott. A háború utolsó két

évét egy öt-, majd hatéves kisfiú szemén keresztül látjuk, akinek apja egyik napról a másikra munkaszolgálatra kényszerül. Hiába igyekszik anyja és környezete eltitkolni előtte a valót, finom idegrendszerével megérzi, hogy neki magának is meg kell változnia, s hűnek kell maradnia ahhoz, aki oly hirtelen szakadt ki életéből, az édesapjához. S e sokszor torkot szorítóan hiteles, igaz gyermeki harc végül megtermi eredményét, arra figyelmeztetve az olvasót: ha mi magunkban nem őrizzük meg a gyermekek tiszta hitét, sosem fogjuk megóvni a legszebb és legnemesebb eszményeket.

A regény ábrázolásmódja is jelentős fejlődést jelez Tabák András pályáján. A finom belső monológok, a film montázs-technikájának mértéktartó, de a fontos pillanatokban hitelesen ható átvétele azt jelzi, hogy az igényes tartalomhoz sikerült adekvát formát is teremtenie.

*Berkesi András* (1919) irodalmi riportokkal, novellákkal először 1957 után jelentkezett. Első két regénye — *Októberi vihar* és *Vihar után* — 1958-ban és 1959-ben látott napvilágot. Krónika formában kísérelt meg bennük számadást készíteni a jelen (az 1956—57-es időszak) történelméről. Kardos Györggyel együtt írta a *Kopjások* (1959) című kémregényt a Nyugat-Európában működő magyar hírszerző szervezet tevékenységéről, egyik vezető képviselőjének múltjáról. A hatvanas években sorra jelentek meg Berkesi újabb regényei: kémtörténetek, illetőleg a huszadik századi magyar történelmet megelevenítő művek. Ezekben az években lesz rendkívül népszerű; regényei nem egy esetben százezren fölüli példányszámban látnak napvilágot. Igen termékeny író, az 1956 utáni időszak egyik legterjedelmesebb életművét alkotta meg. A kritika általában a szórakoztató irodalom közelebbről meg nem határozott kategóriájába sorolta műveit. Ezeknek igen alapos, mélyen szántó elemzésére vállalkozott Agárdi Péter, választ keresve az ilyen típusú alkotások sikerének okára.

Regényvilága meglehetősen homogén, műveinek szervező elvei lényegében mindig ugyanazok, valóságfelfogása és értékfelfogása, értékrendje sem mutat alapvető eltéréseket, ezért életművének taglalásakor figyelembe vesszük mind az írói pálya szakaszait, mind a művekben ábrázolt világ sajátosságait. Az első csoportba az 1956-os események fiktív krónikáját, két első regényét soroljuk. A művek másik csoportját alkotják a kémtörténetek, melyeket elsősorban a bűnügyi nyomozás logikája szervez. Berkesi regényeinek harmadik rétegét több tényező (mindenekelőtt a nyomozati elv) rokonítja az előzővel; ezekben a művekben egy-egy figura sorsában elevenedik meg az újabbkori magyar történelem, a hatvanas évek konszolidációjának világa, a múltból eredő meghatározottságok és az 1956 után felnőtté váló nemzedék mentalitása.

Az *Októberi vihar* és a *Vihar után* történelmi távlat nélküli művek, politikai eseményekről tudósítanak krónika formában, fiktív szereplőkkel. Az epikai közlés publicisztikai jellegű: mind a történteket kommentáló elbeszélő szövegében, mind az egyes szereplők megnyilatkozásaiban. Ahogy Fenyő István kritikájában megállapította: „Szereplői ... általában csak szócsövek, problémainterpretátorok." A történelem eseményei az elbeszélő számára jól áttekinthetőek, egyértelműen elkülönülnek a jó és rossz cselekedetek, az elbeszélt történet azt kívánja

példázni, hogy a káoszból miképpen bontakoznak ki a jó erői. A szituációk, a szereplők döntései lényegében nem egyebek, mint az előzetes írói szándék illusztrációi.

Első, paradigmatikusnak tekinthető kémtörténete a *Kopjások*, amelynek cselekményrétegében a Nyugat-Berlinben működő emigráns magyar kémszervezet vezetőjének, Rajnay Ákosnak emlékiratát ismerheti meg az olvasó. Az emlékező technika egy minden erkölcsi skrupulustól mentes személy föltárulkozását teszi lehetővé. Az író elképzelése szerint hőse a magyar úri világ jellegzetes képviselője, a gonosz démonikus megtestesülése. A magyar irodalmi hagyomány, illetve a mentalitástörténet alapján ez a figura sok tekintetben nem látszik hitelesnek, inkább rokonítható a totalitárius diktatúra gépezetével belülről azonosuló emberrel, akinek determinisztikus felfogásában nincs helye személyre szóló humánumnak. Az olvasónak helyenként az a benyomása támadhat, hogy az elbeszélő maga sem tud szabadulni az életrehívott Gonosz nyomasztó hatásától.

A többi kémregény (*Sellő a pecsétgyűrűn*, *FB-86*, *Küszöbök* stb.) is a kriminalisztika logikáját követi: titkosszolgálatok küzdenek egymással, mindenre elszánt ügynökökről és hálójukba gabalyodott emberekről van szó, az olvasó tulajdonképpen egy leleplezés folyamatába van beavatva. A műfaj sajátosságainak megfelelően gazdag a cselekmény rétege, sok minden történik ezekben a regényekben, gyakran változik a helyszín, sok a szereplő; az események jelentős része nagymértékben eltér a megszokott hétköznapi élet világától. A feszültséget mindenekelőtt az tartja fenn, hogy az akciók részleteit, hátterét, esetleg végrehajtóit a történet befejezéséig nem ismerjük. Az író nagyfokú kombinatív készséggel bonyolítja a cselekményt, a leleplezés nemcsak bűnügyi jellegű, hanem egyben politikai-morális szempontú ítélkezésre is alkalmat jelent számára, az elbeszélt történet minden esetben közvetít politikai tanulságot is.

Bizonyos értelemben új szakasz kezdődik Berkesi pályáján a hatvanas évek közepén: a politikai események közvetlen rögzítése és a titkosszolgálatok harcaként felfogott történelem után a huszadik századi magyar társadalom és saját korának néhány dilemmáját kívánja bemutatni, a szociális környezet részletesebb megrajzolásával, s a társadalmi folyamatok érzékeltetésével. *Húszévesek* (1965) című regényének a nemzedéki kérdés a központi magja. Az új társadalom fiatal nemzedékének képviselője, Ősze Miklós szembekerül anyjával, aki öntudatos kommunista funkcionárius, és ugyanakkor hívő katolikus. A kérdést a regény a múlt öröksége és a megváltozott jelen közti kikerülhetetlen — és tragikus következményekkel járó — összeütközésként fogja fel. Későbbi társadalomtörténeti és erkölcsi problémákkal foglalkozó regényeiben (például *Pisztrángok és nagyhalak, 1967; Akik nyáron is fáznak*, 1971) is múlt és jelen diszkontinuitásán van a hangsúly, a művek felépítése sok tekintetben (cselekményesség, fekete-fehér jellemek, kalandos elemek) emlékeztet a kémtörténetekre. Az író nagyszabású történelmi tabló készítéséhez fogott hozzá *Siratófal* (1973) című regényével, amely egy munkáscsalád életét kíséri végig az első világháború előtti korszaktól századunk közepéig. A klasszikus családregény számos elemét fölhasználó *Siratófal*ban az Iványi család sorsát az ötvenes évek elejéig követjük, amikor Iványi

Péter, az öntudatos kommunista koncepciós per áldozataként életfogytiglani börtönbüntetést kap. Az igazságtalanságot kommunista meggyőződésből elfogadó hős az ítélet kihirdetése közben mintha egy hangot hallana: „Ne csüggedj. Maradj meg kommunistának. Harcolj az igazságért, mert a te igazságod a párt igazsága."

Berkesi regényeinek elbeszélője fölényben van az ábrázolt világgal szemben, ítélkezik róla, pontosan tudja, mi a rossz és mi a jó, így a befogadóhoz való viszonyát paternálisnak nevezhetjük. Másrészről viszont mindentudása és mindenhatósága nagyfokú szubjektivizmushoz vezet. A 20. századi magyar történelem az író átírásában számos vonatkozásban más, mint a valóságos; különösen az egykori uralkodó osztályok viselkedését, gondolkodásmódját ismeri kevéssé, ezeket a figurákat démonikusra torzított vonásaikkal ábrázolja. A regények világképe a gonosz és a jó polarizáltan szembeállított értékei szerint épül fel: valaki vagy gazember, vagy pedig öntudatos szocialista hős, illetőleg az igaz út felé haladó tévelygő. A sötétség és a fény kirekesztőleges szembeállítása a manicheizmus radikális dualizmusára emlékeztet. Poétikai szempontból Berkesi regényei az elbeszélés múlt századi konvencióját követik, valóságfelfogása a klasszikus realizmussal rokon. Az elbeszélésmód megszokottsága, áttekinthetősége, a krimiszerűség és világképének egyszerűsége feltehetően nagy mértékben hozzájárulnak népszerűségéhez.

*Szilvási Lajos* (1932) a magyar szórakoztató irodalom művelői között talán a legnépszerűbb, olvasottságával legfeljebb Berkesi András vetekedhet. Pályája első szakaszában újságíróként dolgozott különböző szerkesztőségekben.

Termékeny szerző; igen fiatalon publikálja első regényeit. Szinte évenként jelenik meg tőle (ebben az időszakban) egy-egy újabb mű. E regények (*Fény a hegyek közt*, 1956; *Csillaghullás*, 1960; *Appassionata*, 1961; *Egyszer volt szerelem*, 1961; *Nem azért született*, 1962) laza ciklusba rendeződnek. A történetek a második világháborúban s az azt követő évtizedekben játszódnak, kalandos, fordulatos cselekményvezetésűek, nem leplezett céljuk az erkölcsi példaadás, de ez nem mindig párosul történelmi hitelességgel. Ifjúsági regényciklusról van szó tulajdonképpen, s így ha az erkölcsi példamutatás gesztusát alapjában véve értékelnünk kell is, e művek mégsem érhetik el céljukat, mert nem festenek igazán hű képet a korszakról, a környezetről.

A hatvanas évek közepétől műveinek tematikája bizonyos fokig megváltozik. Szilvási erőteljesebben a jelen felé fordul, egyéni sorsokat igyekszik bemutatni. Hősei többnyire fiatal, főleg első generációs értelmiségiek, akiknek hányatott életét próbálja ábrázolni. E regények sorát az *Albérlet a Síp utcában* (1964) nyitja, s a témát ciklusszerűen folytatja a *Ködlámpa* (1967), a *Születésnap júniusban* (1969), a *Légszomj* (1970), a *Vízválasztó* (1972) és az *Ördög a falon* (1973).

E hallatlan termékenységű pálya mindmáig talán legismertebb és legnépszerűbb regénye — 1967-ig négy kiadásban, nagy példányszámban jelent meg — az *Albérlet a Síp utcában* című regény. De a mű talán a legjellegzetesebb Szilvási-regény is, mely összes regényírói sajátosságát magába sűríti. Ezek között elsődlegesnek tűnik Szilvási újságírói múltja. A jó újságíró ösztönével megérzi, milyen problémák, társadalmi kérdések, konfliktusok foglalkoztatják az olvasókat, s ezeket be is emeli

műveibe. Ismeretanyaga is kétségtelenül nagy az éppen adott témában. Mindezt azonban egyszerűsítetten ábrázolja. Az *Albérlet a Síp utcában* című regényben például felmerül az ötvenes évek nagy katasztrófája, mint a hatvanas évek fiatal értelmiségije, Dr. Kelemen András orvos kisiklott életének okozója. Felvillan a korszak számos, valóban jelentős kérdése is: az életformaváltozás, a funkcionáriusi karrierizmus, az ország gazdasági helyzete (tanyavilág, az orvoshiány stb.), a társadalom erkölcsi közállapotainak züllése. Ez a regény is, hasonlóképpen többi művéhez, felszíni képet ad a valóságról. A valószerű környezet, a létező problémák mind azt imitálják, s igyekszenek elhitetni az olvasóval, hogy a legsűrűbb valósággal találja szembe magát; ez a valóság azonban a regények világában már meglehetősen meg van nyesegetve, le van egyszerűsítve. Soha nem „véres" világ ez, a dolgok, a konfliktusok mindig megoldhatók, a főhős a legmélyebb válságból is talál kiutat. A tragédiák szele csak körbelengi a szereplőket, de nem sújtja földre őket. Három forrásból táplálkozik ez az írói szemlélet, mely a regényekben a történetet alakítja. Az újságírói nyomozás módszeréhez, a valóságismerethez társul a profi bestseller szerző tudása arról, hogy egy bizonyos olvasói igény és szemlélet a világot szereti puszta antinómiákban felfogni. Ilyen antinómia például a kommersz romantikus regények vagy a westernek mintájára a magányos hős — aki lehet egy kicsit züllött is, de mindenképpen férfias, erkölcsileg alapvetően pozitív és értékes jellem — és a valóság ellentéte. A harmadik forrás az ideológikum: az a szemlélet, mely nem engedi a tragédiákat bekövetkezni, mely a problémákat leküzdhetőnek, a világot megismerhetőnek tételezi, az élet értelmét a másokért való cselekvésben jelöli meg. Visszavezethető ez az ideológia tulajdonképpen az ötvenes évek sémájához; csak annak egy finomított változata. Ott nyíltan és egyértelműen a párt vezető szerepére, a szocializmus magasabbrendűségére helyeződött a hangsúly, mely egyúttal azt is jelentette, hogy a társadalmi problémák maguktól megoldódnak. A Szilvási-képlet, mint láttuk, ennél valamivel bonyolultabb, kendőzöttebb: az élet tényei is teret kapnak, látható, hogy az egyéni sorsok nem feltétlenül egyenesvonalúak, ám az erkölcsi megnyugvás mindig áthatja a művek befejezését. Hatásuk titka, hogy a befogadó úgy érezheti: saját mindennapi élete eseményeivel, kisebb-nagyobb bajaival szembesülhetett — a valóságot látta, de fel is oldódhatott, hiszen nem késztették elmélyülésre, s végül még a megoldást is kezébe adták a „boldog véggel" együtt.

A Szilvási-művek általában fordulatosak, s főleg cselekményesek. Fordulaton most azt is értve, hogy a történetekben sok a véletlenszerű, a kimódolt, előre kiszámított, indokolatlan cselekvés, jelenség. S bár immár nagyobb gondot fordít az egyénítésre, hősei motiváltságára, lelkiállapotainak érzékeltetésére — melyek tetteikre szolgálhatnának magyarázattal —, a szereplőket valójában mégis az írói szándék és elhatározás vezeti. Különösen érzékelhető ez a szegényes alakításmód a szereplők párbeszédeiben, melyek egységesen szürke, minden jellemző vonástól mentes szövegek. A stílusra, a nyelvi megformáltságra ez a megállapítás általánosan is igaz. A művek különböző rétegeinek lebontása után így nem marad más, csak a történet, melynek minden alárendelődik, s amelynek egyetlen igazi célja, hogy az olvasót bármi áron befolyása alá vonja.

## ANDRÁS LÁSZLÓ

*Kiadások*

Reménytelen szerelem. 1965. — Halott teve. 1968. — Jelentések a központnak. 1973. — Titkos küldetés. 1978.

*Irodalom*

*Kis Tamás:* Élmény és alkotás. ÉI 1965. 35. sz. — *Sipos István:* András László: Reménytelen szerelem. Kr 1966. 3. sz. 64. — *Faragó Vilmos:* Krimi. ÉI 1968. 12. sz. — *Rusznyák Márta:* András László: Halott teve. MNemzet 1968. ápr. 14. — *Varjas Endre:* Kis csavar. ÉI 1973. 34. sz. — *Bor Ambrus:* Fohász és fortély. ÉI 1978. 2. sz.

## BARÁTH LAJOS

*Kiadások*

Ember fehér bottal. 1962. — A díszhal. 1963. — Házak tábla nélkül. 1963. — Lopakodó prédikátorok. 1966. — Tűz és korom. 1967. — Külső körön. 1970. — Sortűz. 1971. — A félelem földje. 1975. — Örökség. 1976.

*Irodalom*

*Illés Béla:* Baráth Lajos: Házak, tábla nélkül. Kort 1962. 785—786. és *I. B.;* Pipafüst mellett. 1967. 479—481. — *Szabolcsi Gábor:* Egy kisregény olvasása után. Napj 1962. 4. sz. 9. — *Fábián Zoltán:* Baráth Lajosról és magunkról. Kort 1963. 936—939. — *Juhász Mária:* Baráth Lajos: Házak, tábla nélkül. Kort 1963. 1270—1273. — *Koczkás Sándor:* Baráth Lajos: Házak, tábla nélkül. ÚÍ 1963. 1015—1017. — *Fenyő István:* Baráth Lajos: A díszhal. Kr 1964. 2. sz. 54—56. és *F. I.:* Két évtized. 1968. 553—558. — *Kenyeres Zoltán:* A tisztaság szimbóluma: a falu s a gyár. ÉI 1964. 6. sz. — *Pomogáts Béla:* Baráth Lajos: A díszhal. Ktáros 1964. 363. — *Faragó Vilmos:* Könyvek a kirakatban. Baráth Lajos: Lopakodó prédikátorok. Amikor a kevés több lenne. ÉI 1966. 49. sz. — *Kabdebó Lóránt:* Variációk egy témára. Baráth Lajos: Tűz és korom. Napj 1966. 3. sz. 11. — Baráth Lajos-bibliográfia. Miskolc, 1967. — *Székelyhidi Ágoston:* Baráth Lajos: Lopakodó prédikátorok. Kr 1967. 1. sz. 57—58. — *Tóth János:* Baráth Lajos: Tűz és korom. ÚÍ 1967. 6. sz. 120—121. — *Végh Antal:* Ember és táj novellában. ÚÍ 1967. 4. sz. 119—121. — *Kabdebó Lóránt:* Baráth Lajos: Tűz és korom. Ttáj 1968. 1. sz. 82—83. — *Gombkötő Gábor:* Baráth Lajos: Külső körön. Forrás (Tatabánya) 1970. 3. sz. 86—88. — *Kelemen Péter:* Baráth Lajos: Külső körön. Kr 1971. 3. sz. 59—60. — *Kulcsár Ernő:* Baráth Lajos új regényéről. Alf 1971. 9. sz. 88—89. — *Kun András:* Baráth Lajos: Sortűz. Kort 1971. 1504—1505. — *Majoros József:* Dávid király és az atléták. ÉI 1971. 6. sz. — *Marx József:* Bányászok. ÉI 1971. 22. sz. — *Tasi József:* Baráth Lajos: Külső körön. Nszab 1971. ápr. 21. — *Tasi József:* Baráth Lajos: Sortűz. Nszab 1971. júl. 21. — *Funk Miklós:* Az író és a történelem. ÚjFo 1975. 2. sz. 115—116. — *Kabdebó Lóránt:* A szülőföld regénye. Napj 1975. 12. sz. 9. — *Szabó Ede:* Erdély — Móricz után. ÉI 1975. 27. sz. — *Agárdi Péter:* Baráth Lajos első évtizede. ÚjFo 1976. 2. sz. 134—135. — *Bertha Erzsébet:* Baráth Lajos: Örökség. Alf 1976. 10. sz. 71—72. — *Kabdebó Lóránt:* Arcok a ma történelméből. Napj 1976. 12. sz. 9. — *Wéber Antal:* Baráth Lajos: A félelem földje. Kr 1976. 4. sz. 32. — *Greguss István:* Jegyzetek Baráth Lajos új novelláskötetéről. ÚjFo 1977. 3. sz. 147—150. — *Győri László:* Baráth Lajos: Örökség. ÚjFo 1977. 2. sz. 142—146. — *Kelemen János:* A tétlenség hősei. ÉI 1977. 51. sz. — *Tarján Tamás:* Baráth Lajos: Örökség. MNemzet 1977. jan. 9.

## BÁRDOS PÁL

*Kiadások*

Nyolc lány meg a sárkány. 1960. — Zűrzavar. 1962. — Estétől reggelig. 1966. — Különös ismertető jele a félelem. 1967. — Négyszáz forint. 1971. — Az elintézetlen ügy. 1974. — Az első évtized. 1975. — A kancsal és a démonok. 1979.

*Irodalom*

*Kéry László:* Bárdos Pál: Nyolc lány meg a sárkány. ÉI 1960. 20. sz. — *Kis Tamás:* Bárdos Pál: Zűrzavar. ÉI 1962. 36. sz. — *Faragó Vilmos:* Romantika, realizmus. Bárdos Pál: Estétől reggelig. 1966. 20. sz. — *Faragó Vilmos:* Jellemek próbája. ÉI 1967. 31. sz. — *Kiss Lajos:* Bárdos Pál: Különös ismertető jele a félelem. Kort 1968. 489—491. és *K. L.:* Az esztétikum keresése 1975. 339—345. — *Kiss Lajos:* Bárdos Pál: Négyszáz forint. Ttáj 1971. 1160—1162. — *Gáll István:* „Kívülálló maradtam..." ÚÍ 1972. 1. sz. 126—128. — *Nyerges András:* Bárdos Pál: Négyszáz forint. Nszab 1971. szept. 8. — *Simon Zoárd:* Bárdos Pál: Négyszáz forint. Fo 1971. 6. sz. 91. — *Mátyás István:* Bárdos Pál: Négyszáz forint. Je 1972. 480. — *Szász Imre:* Könyvespolcom. Bárdos Pál: Az elintézetlen ügy. MH 1975. márc. 15. — *Bikácsy Gergely:* Két regény — egyetlen történelem. ÉI 1976. 10. sz. — *Kardos József:* Bárdos Pál: Az első évtized. Kort 1976. 997—998. — *Szabolcsi Gábor:* Kételkedés és újrarendeződés. Nszab 1979. nov. 14. — *Alföldy Jenő:* A boszorkányok megégethetők. ÉI 1980. 8. sz.

## BERKESI ANDRÁS

*Kiadások*

Októberi vihar. 1958. — Vihar után. 1959. — Bunker. 1960. — Berkesi András—Kardos György: Kopjások. 1960. — FB-86. 1960. — Magány. 1961. — Játék a tisztességgel. 1964. — Sellő a pecsétgyűrűn. 1964. — Húszévesek. 1965. — Viszontlátásra, Harangvirág. 1965. — Pisztrángok és nagyhalak. 1967. — Küszöbök. 1969. — Alkonydomb. 1970. — Akik nyáron is fáznak. 1971. — A 13-as ügynök. 1972. — Siratófal. 1973. — Hűség. 1974. — Szól a kakas már. 1975. — Különös ősz. 1977.

*Irodalom*

*Gáll István:* Berkesi András: Októberi vihar. Kort 1958. 5. sz. 873—874. — *Fenyő István:* Berkesi András—Kardos György: Kopjások. Kort 1960. 997—998. — *Fenyő István:* Berkesi András: FB-86. *F. I.:* Új arcok — új utak. 1961. 25—29. — *Z. Szalai Sándor:* Berkesi András: Magány. ÚÍ 1962. 538—540. — *Gáll István:* Bűvös körök. Kort 1963. 1. sz. 156—157. — *Tóth Dezső:* Berkesi András és új drámája, A kör bezárul. ÚÍ 1963. 349—352. — *Bor Ambrus:* Negyvenezer vevő, százezer olvasó. ÉI 1964. 36. sz. — *Z. Szalai Sándor:* Berkesi András: Játék a tisztességgel. Kort 1964. 983—984. — *Faragó Vilmos:* A népszerűség próbája. ÉI 1965. 26. sz. — *Gáll István:* Az Élet és Irodalom látogatóban Berkesi Andrásnál. ÉI 1965. 27. sz. — *Oltyán Béla:* Berkesi András: Húszévesek. Kort 1965. 1331—1333. — *Loránd Imre:* Eszmei célok — írói eszközök. Berkesi András: Pisztrángok és nagyhalak. Je 1968. 70—75. — *Loránd Imre:* Kellemes kortársaink — a bestseller írók. Kr 1969. 10. sz. 37—42. — *Mészáros Tamás:* Szocialista krimi? Lélektani krimi? Színház 1969. 1. sz. 17. — *Bakó Endre:* Berkesi András: Alkonydomb. Alf 1970. 11. sz. 94—95. — *Agárdi Péter:* Berkesi András: Siratófal. Kr 1974. 6. sz. 24—25. és *A. P.:* Korok, arcok, irányok. 1985. 347—354. — *Bikácsy Gergely:* A Berkesi-trilógia. ÉI 1977. 51. sz. — *G.Kiss Valéria:* Egy népszerű író. Alf 1977. 8. sz. 60—66. — *Lukácsy András:* Berkesi András: Siratófal. MH 1977. jan. 9.

## FENÁKEL JUDIT

*Kiadások*

Két utca lakója. Szeged, 1960. — Az élet vidám dolog. 1963. — Akvárium. 1966. — Tíz nap vidéken. 1967. — Vetkőztető. 1970. — Lili utazásai. 1973. — Májustól májusig. 1974. — Dokumentumok U. M.-ről. 1975. — Az igazi Nagy Nő. 1976.

*Irodalom*

*Ilia Mihály:* Fenákel Judit: Két utca lakója. Ttáj 1961. 2. sz. — *Kiss Lajos:* Az első kötet után. Ttáj 1962. 6. sz. — *Antal Gábor:* Fenákel Judit: Az élet vidám dolog. ÉI 1963. 34. sz. — *Juhász Mária:* Három írónő — három kisregény. Fenákel Judit: Tíz nap vidéken. Kort 1967. 1499—1503. — *Nacsády József:* Fenákel Judit: Akvárium. Ttáj 1967. 311—313. — *Kiss Lajos:* Fenákel Judit: Vetkőztető. Kort 1971. 997—999. — *Gáll István:* „Kívülálló maradtam..." Fenákel Judit: Vetkőztető. ÚÍ 1972. 1. sz. 126—128. — *Bányai Gábor:* Mai utazások. Nszab 1973. nov. 13. — *Földes Anna:* Az asszony és az ő dolgai. Fenákel Judit: Lili utazásai. ÉI 1973. 41. sz. — *Tarján Tamás:* Esetek. Napj 1973. 11. sz. 9. — *Juhász Mária:* Fenákel Judit: Lili utazásai. Kort 1974. 321—323. — *Varjas Endre:* Cserepek, csírák. Fenákel Judit: Májustól májusig. ÉI 1974. 12. sz. — *Kiss Lajos:* Szenvedély és ábrázolás. Fenákel Judit. *K. L.:* Az esztétikum keresése. 1975. 352—363. — *Bozóky Éva:* Beszélgetés Fenákel Judittal. Ktáros 1976. 2. sz. 99—101. — *Csató Károly:* Fenákel Judit: Dokumentumok U. M.-ről. Fo 1976. 4. sz. 92—93. — *Labányi Ágnes:* Mucsai művészvilág. ÉI 1976. 51. sz. — *Zappe László:* Egy nehéz sors regénye. Nszab 1976. márc. 12. — *Baranyai Zsolt:* Fenákel Judit: Dokumentumok U. M.-ről. Ttáj 1977. 1. sz. 88—89.

## FÜLÖP JÁNOS

*Kiadások*

Az első győzelem. 1951. — A Bakonyban. 1955. — Tövis. 1961. — Botond. 1962. — Visszatérni jó! 1962. — Március. 1963. — Kelenhegyi hajnal. 1965. — Tavaly ilyenkor. 1965. — Rendületlenül. 1966. — Angyalföldi krónika. 1970. — Fülemüle. 1974. — A hadács. 1980. — Szerelem hava. 1981.

*Irodalom*

*Szabó Ede:* Fülöp János: Tövis. ÉI 1961. 31. sz. — *Kelemen János:* Fülöp János. ÉI 1962. 14. sz. — *Krajkó András:* Fülöp János: Tövis. ÚÍ 1962. 795—797. — *Lukácsy András:* Alapozás. ÉI 1963. 9. sz. — *Szappanos Balázs:* Fülöp János: Március. ÉI 1963. 30. sz. — *Kántor Lajos:* Történelem — negatívban. IgSzó 1969. 619—621. — *Vasy Géza:* A külvárosok népe. Fülöp János: Angyalföldi krónika. ÉI 1970. 16. sz. — *Balogh Ernő:* Regény — beváltatlan ígéretekkel. Ttáj 1982. 5. sz. 66—68. — *Valachi Anna:* Nők iskolája? ÉI 1982. 10. sz.

## GALABÁRDI ZOLTÁN

*Kiadások*

Papsajt. 1958. — Cigányút. 1959. — Kígyókő. 1960. — Átkozottak. 1961. — Mózes. 1963. — A világ rendje. 1963. — Jégvirág. 1965. — Egyszeregy... 1969. — Megjegyzem... Az utolsó bakonyi betyár. 1969. — Hetvenkedők. 1972. — Rókatánc. 1976.

*Irodalom*

*Seres József:* Galabárdi Zoltán: Cigányút. Kort 1959. 945—947. — *Szabolcsi Gábor:* Galabárdi Zoltán: Papsajt. Kort 1959. 631—633. — *Goda Gábor:* A magyar szatíra mestere. ÉI 1960. 5. sz. — *Fenyő István:* Három regényíró portréja. *F. I.:* Új arcok — új utak. 1961. 29—46., 71—75. — *Tóth Dezső:* Amit egy regényről el kell mondani. Galabárdi Zoltán: Kígyókő. ÉI 1961. 26. sz. — *Kerékgyártó István:* Galabárdi Zoltán: Átkozottak. Kort 1962. 1574—1576. — *Tóth Dezső:* Galabárdi Zoltán. ÉI 1962. 14. sz. — *Antal Gábor:* Galabárdi Zoltán: Mózes. ÉI 1963. 23. sz. — *A. G.:* A szatíra is lehet mulatságos. A Könyv 1963. 5. sz. 22. — *Fenyő István:* Galabárdi Zoltán: Mózes. Kort 1963. 1429—1431. — *Imre Katalin:* Galabárdi Zoltán: A világ rendje. Kr 1964. 3. sz. 57—58. — *Nyerges András:* Galabárdi Zoltán: A világ rendje. A Könyv 1964. 2. sz. 62. — *Tabák András:* Egy öreg paraszt „tudathasadása". ÉI 1964. 10. sz. — *Antal Gábor:* Galabárdi Zoltán: Jégvirág. Je 1965. 1067—1069. — *Héra Zoltán:* Regény az árulásról. *H. Z.:* Irodalmi tudósítások. 1965. 113—117. — *Antal Gábor:* Galabárdi Zoltán: Megjegyzem. Nszava 1969. aug. 16. — *Gáll István:* Egy író — két könyv. MH 1969. okt. 23. — *Haraszti Miklós:* Szemlélődni vagy alakítani? Galabárdi Zoltán: Megjegyzem. ÉI 1969. 40. sz. — *Mátrai-G. Botond.* Bujdosók a Tisza partján. Nszava 1972. okt. 11.

## JÁVOR OTTÓ

*Kiadások*

Rossz káderek. 1963. — Vonuljatok ki, chansonok. 1965. — Talajvíz. 1968. — Az ember és a város. 1969. — A csíkvári kerengőről. 1972.

*Irodalom*

*Bokor László:* Jávor Ottó: Rossz káderek. ÉI 1963. 40. sz. — *Borbély Sándor:* Jávor Ottó: Vonuljatok ki, chansonok. Ttáj 1966. 328—330. — *Juhász Mária:* Négy prózaíró elbeszéléskötetéről. Jávor Ottó: Talajvíz. Kort 1968. 1489—1493. — *Faragó Vilmos:* Nyolcvan elbeszélés. *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 192—196. — *Marx József:* Négyből tizenkettőt: marad egy. ÉI 1973. 10. sz. — *Solymosi András:* Jávor Ottó: A csíkvári kerengőről. Alf 1973. 5. sz. 78. — *M. Szebeni Géza:* Jávor Ottó: A csíkvári kerengőről. Kr 1973. 2. sz. 21—25.

## PÁLFALVI NÁNDOR

*Kiadások*

Mint fához az ág. 1958. — Szeretni akartam. 1960. — Csoda Lomboson. 1967. — Páter a bárban. 1970. — Fatehén. 1973. — Jelentés félútról. 1976. — Rohanás. 1976.

*Irodalom*

*Nyerges András:* Pálfalvi Nándor: Mint fához az ág. ÉI 1958. 18. sz. — *Újhelyi János:* A francia. Ősbemutató a Hungária Kamaraszínházban. Alf 1963. 4. sz. 66—68. — *Gali Sándor:* Pálfalvi Nándor: Páter a bárban. Nszab 1970. szept. 9. — *Falus Róbert:* Pálfalvi Nándor: Rohanás. Nszab 1976. szept. 7.

## POLGÁR ANDRÁS

*Kiadások*

Egy ember, aki nincs. 1964. — Vakrepülés. 1965. — Tolókocsi. 1969. — Anna, te vagy? 1970. — Gyula vitéz télen, nyáron. 1970. — Apuka. 1972. — Nyulak a ruhatárban. 1972. — A szembesítés eredménytelen. 1973. — A fütő. 1973. — A fürjtojás. 1974. — A Szépség háza. 1975. — Didergő nyár. 1978. — Nyolcvankilenc nap. 1978.

*Irodalom*

*Dorogi Zsigmond:* Polgár András: Vakrepülés. ÚÍ 1965. 9. sz. 128. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Polgár András: Apuka. Kr 1972. 6. sz. 24—25.

## SALAMON PÁL

*Kiadások*

Útban magunk felé. 1963. — A tábornok lánya. 1964. — Két ember. 1964. — Provincia. 1970.

*Irodalom*

*András László:* Salamon Pál: Útban magunk felé. ÉI 1963. 42. sz. — *Héra Zoltán:* Salamon Pál: Útban magunk felé. ÚÍ 1963. 1402—1404. — *Horváth Zsigmond:* Salamon Pál: Útban magunk felé. Kort 1963. 1907—1908. — *Bor Ambrus:* Torzkép és múmia. Salamon Pál: A tábornok lánya. ÉI 1964. 33. sz. — *Dorogi Zsigmond:* Salamon Pál: A tábornok lánya. ÚÍ 1964. 1533—1535. — *Gondos Ernő:* Salamon Pál: A tábornok lánya. Ttáj 1964. 12. sz. 10. és *G. E.:* Mű és valóság. 1965. 57—64. — *Laky Mária:* Salamon Pál: Útban magunk felé. A Könyv 1964. 365—366. — *Kéry László:* Salamon Pál: Magadra kiálts! Bemutató a Katona József Színházban. ÉI 1964. 43. sz. — *Lukácsy András:* Salamon Pál: Két ember. ÉI 1964. 27. sz. — *Pándi Pál:* Salamon Pál: Magadra kiálts! Nszab 1965. nov. 3. — *Sándor Iván:* Salamon Pál: Magadra kiálts! Kort 1965. 2011—2012. — *Lukácsy András:* Drámatechnika. ÉI 1967. 18. sz. — *Barta András:* Salamon Pál: Provincia. MNemzet 1970. dec. 25. — *Belohorszky Pál:* Salamon Pál: Provincia. Kr 1971. 6. sz. 60—61. — *Kamocsay Ildikó:* Egyenes beszéd. ÉI 1971. 4. sz.

## SOBOR ANTAL

*Kiadások*

Ég alatt kanyargó utak. 1964. — Nyulak délutánja. 1968. — Az utolsó nap. 1970. — Heten a hídon. 1972. — Füst a fák fölött. 1976.

*Irodalom*

*Fogarassy Miklós:* Sobor Antal: Ég alatt kanyargó utak. Kort 1965. 1167—1168. — *Pályi András:* Sobor Antal: Nyulak délutánja. Je 1968. 373—374. — *Juhász Mária:* Négy prózaíró elbeszéléskötetéről. Kort 1968. 1489—1493. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Sobor Antallal. Je 1970. 531—535. — *Zentai Mária:* Sobor Antal: Az utolsó nap. Ttáj 1971. 374. — *Király Katalin:* Sobor Antal: Heten a hídon. Kr 1972. 9. sz 30. — *Seres József:* Sobor Antal: Heten a hídon. Életünk 1972. 285—287. — *Wéber Antal:* Füst a fák fölött. Kr 1980. 2. sz. 31.

## SOLYMÁR JÓZSEF

*Kiadások*

Megöltek egy leányt. (A kanadás. A hadiözvegy.) 1962. — Vakulástól látásig. 1962. — Jó emberek örököljék a világot. 1963. — Koronázás Csepelen. 1963. — S. J. — András Ida: Új Gilgames. 1963. — Vígasztalás magamnak. 1964. — S. J. — Zolnay Pál: Négy lány egy udvarban. 1964. — A harmadik jelrendszer. 1965. — Üdvözlet a hitvallóknak. 1965. — Párbeszédek a szerelemről. 1966. — Lány útlevéllel. 1967. — Az isten szeretője. 1968. — Emeletes ágyak. 1969. — Örökimádás. 1969. — Madonna két élete. 1970. — Aranka napjai. 1974.

*Irodalom*

*Bálint Gyula:* Solymár József: Megöltek egy leányt. Ttáj 1962. 11. sz. 9. — *B. Nagy László:* Solymár József: Megöltek egy leányt. Kort 1962. 1896—1897. — *Béres Gyula:* Solymár József: Vakulástól látásig. Somogyi Írás 1963. július, 55—57. — *Morvay István:* Solymár József: Jó emberek örököljék a világot. ÉI 1963. 38. sz. — *Bor Ambrus:* Író vagy agronómus. Solymár József: Vígasztalás magamnak. ÉI 1964. 45. sz. — *Bor Ambrus:* Biztató vázlatkönyv. Solymár József: Üdvözlet a hitvallóknak. ÉI 1966. 3. sz. — *Faragó Vilmos:* Solymár József: Lány útlevéllel. ÉI 1967. 27. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 188—191. — *Fábri Anna:* Solymár József: Örökimádás. ÉI 1969. 38. sz. — *Kamocsay Ildikó;* Franciska hagyományai. Solymár József: Madonna két élete. ÉI 1970. 21. sz. — *Tóth Bálint:* Hitetlen híradás. Solymár József: Aranka napjai. ÉI 1975. 13. sz.

## SZILVÁSI LAJOS

*Kiadások*

Középiskolások. 1953. — Riadó a tárnák felett. 1955. — Fény a hegyek között. 1956. — Bujkál a hold. 1960. — Csillaghullás. 1960. — Appassionata. 1961. — Egyszer-volt szerelem. 1961. — Nem azért született. 1962. — Albérlet a Síp utcában. 1964. — És mégis őrizetlenül. 1964. — Kinek a sorsa? 1964. — Fekete ablakok. 1965. — Ködlámpa. 1967. — Ott fenn a hegyen. 1967. — Kipárnázott kaloda. 1969. — Születésnap júniusban. 1969. — Légszomj. 1970. — Vízválasztó. 1972. — Ördög a falon. 1973.

*Irodalom*

*Földes Anna:* Néhány szó az öngyilkosságról. Szilvási Lajos: Középiskolások. IÚ 1954. 4. és 5. sz. — *Almási Miklós:* Fény a hegyek között. Csill 1956. 1023—1024. — *Mihályi Gábor:* Szilvási Lajos: Csillaghullás. ÉI 1960. 17. sz. — *Maróti Lajos:* Kalandregény vagy ponyva? ÉI 1961. 21. sz.— *Ordas Iván:* Szilvási Lajos: Appassionata. Ktáros 1961. 753—754. — *Horváth Zsigmond:* Szilvási Lajos: Nem azért született. ÉI 1962. 47. sz. — *Kondor László:* Egy író két regénye. Szilvási Lajos: Albérlet a Síp utcában, És mégis őrizetlenül. ÉI 1964. 27. sz. — *Borhy Anna:* Krónikai pontossággal. ÉI 1965. 21. sz. — *Loránd Imre:* A népszerűség, a közízlés és a kritika. Je 1966. 1140—1143. — *Bessenyei György:* Szilvási Lajos: Egyszer-volt szerelem. Kr 1967. 1. sz. 60—61. — *Török András:* Legendák és tények. Szilvási Lajos: Kinek a sorsa? Életünk 1967. 1. sz. 154—156. — *Loránd Imre:* Közéleti problematika bestsellerben. Ttáj 1968. 471—473. — *Taxner-Tóth Ernő:* Kipárnázott olvasmány. Jegyzetek Szilvási Lajos Kipárnázott kaloda című regényéhez. Kr 1970. 7. sz. 33—35. — *Tasi József:* Szilvási Lajos: Légszomj. Kr 1971. 6. sz. 61—63. — *Bikácsy Gergely:* Titkok. ÉI 1973. 42. sz.

## TABÁK ANDRÁS

*Kiadások*

Szól a sziréna. 1960. — Gúzsbakötve. 1961. — Kakas Aszklépiosznak. 1963. — Sargasso tenger. 1965.

*Irodalom*

*Illés Béla:* Tabák András: Szól a sziréna. ÉI 1960. 26. sz. és *I. B.:* Pipafüst mellett. 1967. 459—461. — *Fenyő István:* Pályakezdők. *F. I.:* Új arcok — új utak. 1961. 246—255. — *Kovács Sándor Iván:* Tabák András: Gúzsbakötve. ÚÍ 1962. 670—672. — *Bokor László:* Tabák András: Kakas Aszklépiosznak. Kort 1964. 1507—1508. — *Imre Katalin:* Tabák András. A Könyv 1965. 368—369. — *Faragó Vilmos:* A megidézett múlt. Tabák András: Sargasso tenger. *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 76—79.

## THIERY ÁRPÁD

*Kiadások*

Boldog emberek. 1958. — Megmozdult a föld. Veszprém, 1960. — Vörös szikrák. 1960. — Bokáig érő víz. 1961. — Isten veled, háború. 1962. — Viharban. 1964. — Évszakok. 1970. — Bábel volt Véménd! 1971. — Gladiátorok kora. 1972. — Művelt oroszlánok. 1972. — Szerelmes korállok. 1974. — Hosszú szökés. 1974. — Sorsvázlatok. 1975.

*Irodalom*

*Csányi László:* Thiery Árpád: Bokáig érő víz. Je 1961. 466—467. — *Bessenyei György:* Thiery Árpád: Isten veled, háború. Kort 1962. 1414—1415. — *Pákolitz István:* Thiery Árpád: Isten veled, háború. Je 1962. 552—554. — *Mihalik Zoltán:* A Nagyvárosi rekviemről. Je 1964. 364—366. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Thiery Árpáddal. Je 1969. 1063—1067. és *B. B.:* Meztelen a király. 1972. 43—57. — *Arató Károly:* Thiery Árpád: Évszakok. Je 1970. 600—601. — *Benkő Ákos:* Regények a felszabadulásról. Ttáj 1970. 788—791. — *Bor Ambrus:* Szépség, szigor, tisztaság. MNemzet 1970. ápr. 12. — *Demény Ottó:* Thiery Árpád: Évszakok. MH 1970. máj. 22. — *Földes Anna:* Egy történelmi sorsforduló regényei. Kort 1970. 1666—1674. — *Hajdu Ráfis:* Egy sikeres pályázat. Nszab 1970. máj. 6. — *Keményffi Margit:* Tizennégy éve. ÉI 1970. 16. sz. — *Majoros József:* Thiery Árpád: Évszakok. Kr 1970. 6. sz. 46—48. — *Szabó B. István:* „. . . .mert ő az én történelmem." ÚÍ 1970. 8. sz. 123—125. — *Szekér Endre:* Thiery Árpád: Évszakok. Fo 1970. 3. sz. 93—94. — *Tüskés Tibor:* A történelmi évforduló és egy regénypályázat díjnyertes művei. Ktáros 1970. 495—500. — *Bor Ambrus:* Régészeti lelet — a XX. századból. MNemzet 1971. szept. 12. — *Bessenyei György:* Thiery Árpád: Bábel volt Véménd! Kort 1972. 313. — *Gáll István:* A magyar valóság kutatói. ÚÍ 1972. 5. sz. 116—119. — *Gáll István:* Gladiátorok vagy hősök? MH 1972. júl. 1. — *Kahána Mózes:* Olvasmányos történelem. Nszab 1972. júl. 27. — *Laczkó András:* Thiery Árpád: Gladiátorok kora. Je 1972. 862—863. — *Mátyás István:* Thiery Árpád: Gladiátorok kora. Életünk 1972. 470—471. — *Pomogáts Béla:* Bábel békéje. Je 1972. 1. sz. 83—85. — *Szalai Pál:* Szomorúság. ÉI 1972. 51. sz. — *Horpácsi Sándor:* Teljesebb élet és szomorúság. Napj 1973. 5. sz. 10. — *Simon Zoltán:* Thiery Árpád két könyve: Gladiátorok kora, Művelt oroszlánok. Kort 1973. 848—849. — *Arató Károly:* Thiery Árpád: Hosszú szökés. Je 1974. 1051—1052. — *Horgas Béla:* Tizenévesek. ÉI 1974. 28. sz. — *Pomogáts Béla:* Thiery Árpád: Művelt oroszlánok. Je 1974. 568—570. — *Csulák Mihály:* Gyerekek magukra hagyatva. Ktáros 1975. 548—550.

## VÁRKONYI MIHÁLY

*Kiadások*

Kenyér és kereszt. 1960. — Legenda a vonaton. 1962. — Hajnali szerep. 1964. — A tanú. 1967. — Ne szólj szám? 1969. — Válás. 1973. — A pályán. 1976.

*Irodalom*

*Kis Tamás:* Fiatal novellisták a munkáséletről. Várkonyi Mihály: Kenyér és kereszt. ÉI 1960. 51—52. sz. — *Fenyő István:* Pályakezdők. *F. I.:* Új arcok — új utak. 1961. 236—245. — *Bor Ambrus:* Jót — jól. Várkonyi Mihály: Hajnali szerep. ÉI 1964. 16. sz. — *Bessenyei György:* Várkonyi Mihály: Hajnali szerep. Kr 1964. 8. sz. 61—62. — *Tausz Katalin:* Kijelentő mód. ÉI 1973. 37. sz. — *Csáki Judit:* Várkonyi Mihály: A pályán. Kr 1976. 10. sz. 26—27.

# AZ ÉLETFORMAVÁLTÁS MŰFAJI KÖVETKEZMÉNYEI: AZ IRODALMI SZOCIOGRÁFIA MEGÚJULÁSA

A szociográfia mint irodalmi műfaj, a harmincas években élte első virágkorát. Fejlődése akkor is kétpólusú volt, voltak jeles művelői, akik a parasztság hétköznapi létének tényeit csoportosították, tárták fel adatszerű pontossággal. Ezek a tényleírások döbbentették rá az értelmiséget, hogy a nemzet gyökerének hitt parasztság milyen iszonyú körülmények között él, s hogy Magyarország valóban „hárommillió koldus telke". Felháborodott újságcikkek, bírósági eljárások, pénzbüntetések és elzárások jelzik ezt az első korszakot, amelyben kifejezetten szépirodalmi igénnyel írt szociográfikus művek bizonyították a műfaj kimeríthetetlen tartalékait. Illyés Gyula korszakalkotó *Puszták népe* című írása mutatta legteljesebben az ábrázolás kitágításának lehetőségeit, s jelölte ki az általánosítás egyik lehetséges módját, de más élményköröket mozgósítva, más indítások nyomán Márai Sándor ugyancsak „felfedező" könyvet jelentetett meg az *Egy polgár vallomásai*val. A tényfeltáró szociográfia irodalmi értékelése megosztotta a 30-as évek kritikáját, nem kevesen vitatták, van-e létjogosultsága a műfajnak a szorosan értelmezett szépirodalomban. Azt azonban nem lehetett vita tárgyává tenni, hogy mindkét indíttatású szociográfia a hazai politikai élet legsúlyosabb, megoldatlan problémáját, a földkérdést feszegette, annak megoldását kereste a maga eszközeivel.

A felszabadulás után a Válasz hirdetett szociográfiai pályázatot a földosztás megörökítésére. Ez nem volt sikeres. Tény azonban, hogy a megújult könyvkiadás jóvoltából először szociografikus igénnyel írt munkák is megjelentek, Nagy Lajos *Pincenaplója*, Kovács Imre könyve, az *Elsüllyedt ország*, Örkény István beszámolója, a *Lágerek népe*, vagy Bibó István esszéi a Válaszban. 1947-ben Erdei Ferenc a *Futóhomok* új kiadásának előszavában már arra figyelmeztetett, hogy a szociográfiának csak akkor van létjogosultsága az új körülmények között, ha írói „a megismerés minél megbízhatóbb tudományos módszereivel" elemzik a társadalom problémáit. 1948-ban a túlságosan is tágan értelmezett realizmus nevében szorították vissza a szociográfiát, amely mintegy hat évi időtartamra jobblétre szenderült, s fogalma csak 1954-ben merült fel újra, amikor Déry Tibor „az ország pontos szociografikus feltérképezésére" buzdította az írókat. Felhívását korántsem kísérte egyhangú lelkesedés. Vértes György vitába szállt Déry elképzeléseivel, mert — mint mondta — „a szociográfia, mihelyt nem a szociológia segédtudománya, hanem önálló kifejezési forma — demonstráció, leleplezés". A riportok, beszámolók azonban mind fontosabb szerephez jutottak, s jónéhány később elismert prózaíró is ebben a műfajban tette első, sikeres és vitatott kísérleteit.

A műfaj az ötvenes-hatvanas évek fordulóján kelt új életre, amikor a mezőgazdaság szocialista átalakításának nagy emberi megrázkódtatásai ismét a parasztság életére és gondolkodására irányították az írók figyelmét. A kérdés drámai mélységeit ismerő és átélő írók indultak „riportokat" írni — Sánta Ferenc

nagysikerű műve, a *Húsz óra* eredetileg *Húsz órás riport* címmel jelent meg a Kortársban —, s ezek a beszámolók nem egyszer hatalmas szenvedélyeket keltettek. Így lett támadások célpontja Csák Gyula *Mélytengeri áramlás*a, mely a tények mögé hatolva azt igyekezett felderíteni, mi rejlik a lelkek mélyében, hogyan reagált a paraszti tudat az eseményekre. Csák Gyulát azzal is megvádolták, hogy „megrágalmazta" a parasztságot, mivel „kétlelkűnek" ábrázolta őket. Csoóri Sándor a *Tudósítás a toronyból* előszavában, 1964-ben így fogalmazta meg író és anyaga viszonyát: „Ezt a könyvet, bármilyen furcsán hangzik is, kétségbeesésemben írtam... Talán jó, hogy megírtam, de többé nem vállalkoznék hasonló feladatokra. Miért? Azért nem, mert ha a könyvemben lappangó három-négy drámát bontom ki, akkor írom meg az igazat, történelmi, drámai értelemben egyaránt." A megújuló szociográfia írói a „repedést" ábrázolták, mely a történelmi folyamat és az egyes ember között nyílt, s tágult mind szélesebbre. A lapok szerkesztői nem szívesen vállalkoztak a tényeket ilyen fénytörésben megjelenítő írások közlésére, nem véletlen, hogy Galgóczi Erzsébet, aki maga is megszenvedte ezt az ellenállást, így fakadt ki egyik írásában: „Közösségi elvű társadalomban a valóságot tartósan sem jobbá, sem rosszabbá hazudni nem lehet. Jobbá tenni viszont csakis a társadalmi önismeret alapján lehetséges." Az igazabb, hitelesebb önismeret kialakításában játszott mind nagyobb szerepet a megújuló szociográfia, melynek fejlődését az is nagyban elősegítette, hogy az életformaváltás új és új foglalkozási ágakat szült, miközben hagyományosak szűntek meg, szorultak vissza, s az író vonzó, fontos feladatának érezhette, hogy a társadalom képének, mozgásformájának megváltozását a maga eszközeivel is kifejezze.

A hatvanas évek végén a polgárjogot nyert szociográfia intézményes kereteket is kapott az új *Magyarország felfedezése* sorozatban, amelyről joggal mondhatta el Domokos Mátyás, hogy össztársadalmi visszhangot keltett. A szociográfiában ugyanis a jelenre ismerhetett az olvasó, maga a műfaj a mindenkori egyidejűséget képviseli, szemben például a regénnyel, mely inkább visszatekintő pozícióból ábrázolja az eseményeket. A sorozat nyitó darabjában, az *Égő olaj*ban egy jelentékeny foglalkozási ág, az olajbányászat életformaváltoztató, tudat-átalakító hatását ábrázolta Mocsár Gábor, azt is felvillantva, hogy az úgynevezett paraszti életforma fokról fokra olvad bele majd ezekbe a modern ipari tevékenységekbe, anélkül azonban, hogy a paraszti tudat is rögtön követné e sok esetben kényszerű változást.

A hetvenes évek kezdetétől világszerte megfigyelhető tendencia az irodalomban, hogy az olvasóközönség fokozottan érdeklődik a tények iránt. Ahol az írók a gyakran ismeretlen valóságelemeket összekapcsolták a regényműfaj egyik leglényegesebb jellemzőjével, a mítosszal, ott hirtelen fejlődésnek indult az epika. A magyar irodalom jellemző műfaja lett ezekben az esztendőkben a tényfeltáró, mindenfajta fikciótól idegenkedő szociográfia. A gazdaság szerkezetének átalakulása, a mindinkább érzékelhető belső feszültségek a felfedezés különféle lehetőségeit kínálták, s a műfaj legjobb művelőinek igen gyakran kellett kemény ellenállással megküzdeniük, hiszen a valóság elfogulatlan feltárása közben gyakran ütköztek réteg- és csoportérdekek hálójába. A 60-as 70-es évek Magyarországának

legégetőbb nyitott kérdéseiről a szociográfia tájékoztatott, de nemcsak a paraszti életforma átalakulását ábrázolták művelői, hanem a legkülönfélébb foglalkozási ágak, rétegek problémáit is, sőt, egyre inkább az érdeklődés előterébe kerültek össztársadalmi jelenségek, az urbanizáció, a demográfia, az egészségügy megoldatlan kérdéskörei. Amikor a régi *Magyarország felfedezése* sorozat megindult, életre hívója, Sárközi György úgy képzelte, hogy Magyarország tájegységeit térképezhetik fel a vállalkozók. Az új sorozatban is akadtak olyan művek, melyek egy megye vagy járás átalakulását a mélységekig hatolva követték nyomon (Erdei Ferenc, Zám Tibor, Kunszabó Ferenc munkái).

A megújuló szociográfia két kérdéssel is szemközt találta magát. Egyrészt az események felgyorsulásával, aminek az volt a következménye, hogy sebesebben változott az ábrázolt tájegység vagy foglalkozási ág, mint ahogy megjelent a könyv, amely időszerűségét vesztette a hosszú átfutási idő alatt; másrészt a műfaj hamarosan nemcsak az irodalomnak, hanem a politikának is ügye lett. Írók, irodalomtörténészek, kritikusok és politikusok szenvedélyes vitái közepette rendezték meg például 1970-ben és 1974-ben Kecskeméten a szociográfiai konferenciákat. Bár a politikusok arra buzdították az írókat, hogy tabukat döntve törekedjenek a valóság hiteles ábrázolására, a fejlődést gátló tényezők feltárására, a rész- és csoportérdekek igen gyakran gátolták e folyamat megvalósítását, a műfaj komoly, elismert művelői kényszerültek arra, hogy visszavonuljanak, s más műfajokban fejezzék ki mondandójukat. Hiába a folyóiratok, a Forrás, a Mozgó Világ és a Valóság támogatása, a szociográfiának a szó valóságos értelmében véve áldozatai is voltak, kivált, amikor a jelenség ábrázolása, úgymond, állami érdekeket is veszélyeztetett (Zám Tibor riportjai a borhamisításról).

A felgyülemlett tényanyag, a hatalmas mennyiségű ismeret az írók egy részét arra ösztönözte, hogy elszakadva a szociográfiától, immár az általánosítás magasabb szintjén, a fikció lehetőségeit mozgósítva adjanak képet korunk valóságáról. Ez a folyamat figyelhető meg például Galgóczi Erzsébetnél, aki így fogalmazza meg e váltás szükségszerűségét egyik előadásában: „A fikcióban megjelenő világ a mindennapi jelenségvilághoz képest már lényeg." A szociográfiának mindenesetre alapvető szerepe volt s van abban, hogy az író és az olvasó is a „lényeg" közelségébe juthasson.

Valósághoz kötöttség és általánosítás, tény és fikció — ezek az alternatívák egyre határozottabban merültek föl a szociografikus műfaj művelői előtt. A valóság változásával párhuzamosan az írók egy része válaszút elé került, hiszen a hagyományok átalakulása, eltűnése, az emberi kapcsolatok minőségének átformálódása szükségszerűen járt ábrázolásbeli következményekkel. Akár jelképesnek is értelmezhetjük Mocsár Gábor *Fekete csónak* című írását. A paraszt pátriárka temetésére még egyszer és utoljára összejön a család, tagjai mintha sárguló csoportképről tekintenének ránk, abban a biztos tudatban, hogy így együtt utoljára láthatjuk őket.

A választás kényszere abban is kifejeződik, hogy jónéhány írónk, aki szociográfiával kezdte pályáját, tudatosan távolodott el a műfajtól. Vannak példák váratlan megrekedésekre és nem várt kiugrásokra, ám szinte mindenkire, akit megérintett a

szociografikus ábrázolásmód, egyaránt jellemző maradt — bármily műfajt műveljen is — az erős szubjektivitás, a nem palástolt önéletrajziság, a társadalmi indulat, a jobbító szándék s a történeti érdeklődés. Ez utóbbinak köszönhető, hogy a műfaj legjobb, igazán maradandó darabjai a paraszti életforma olyan elemeit is megőrizték az utókor számára, melyek jóvátehetetlenül elmerülnek a múló időben. Ebben a vonatkozásban a magyar szociográfia híven követi az európait, mely ugyancsak felismerte, hogy a hagyományos értelemben vett parasztság eltűnőben van, s vele együtt múlik el a paraszti életforma romantikája. Ám még hosszú ideig megmarad az a nosztalgia, melyet számunkra a „nép" fogalma jelképez megtartó gyökereivel, évszázados hagyományaival. Ez a két, gyakran egymással is feleselő érzéskör hatja át az új magyar szociográfia egy részét, s ez teszi a műfaj szerencsés alkotásait történelmi dokumentumokká.

*Antológiák*

*Vörös Márton:* A nagy kísérlet. Kiad. és bev. *Maróti Andor.* 1960. 226. l. — Hazai Kis Tükör. Magyar írók országjárása 1960-ban. Szerk. *Meggyesi János.* 1961. 475. l. — A valóság vonzásában. 1—2. köt. Szerk. *Gondos Ernő* 1963. — Tájak, gondok, emberek. Kiad. *Gondos Ernő.* 1965. — Írószemmel. Szerk.: *Remete Tiborné* 1970. 1971. — Írószemmel. Szerk.: *Nemes György* 1971. 1972. — Írószemmel. Szerk.: *Nemes György* 1972. 1973. — Írószemmel. Szerk.: *Nemes György* 1973. 1974. — Írószemmel. Szerk.: *Remete Ibolya* 1974. 1975. — Írószemmel. Szerk.: *Nemes György* 1975. 1976. — Írószemmel. Szerk.: *Remete Ibolya* 1976. 1977. — Írószemmel. Szerk.: *Pelle János* 1977. 1978.

*Irodalom*

*Faragó László:* Falukutatók felfedezik a szociográfiát és a szociológiát. *F. L.:* Írástudók árulása. — Írástudók helytállása. 1946. 37—46. — *Csizmadia Andor:* A szociográfiai alapismeretek vázlata. Klny. a Népjóléti Minisztérium szociális tanfolyamának anyagát összefoglaló könyvből. Eger, 1947. — *Csizmadia Ernő:* Honismereti mozgalom — új falukutatás. Népi Ifjúság 1947. nov. 4. — *Krisztián Béla:* Új falukutatás. So 1947. 591—596., 722—724. — *Vértes György:* A „szociográfiai felmérés"-ről. MűvN 1954. 38. sz. — „Ellenzéki" műfaj vagy „kormánypárti". MűvN 1954. dec. 5. 39. sz. 3. — *Vértes György:* Vita a szociográfiáról. MűvN 1955. 1. sz. — *Gereblyés László:* Így volt. ÉI 1959. 36. sz. — *Katona Éva:* Egy újjáéledő műfaj problémái. Gondolatok két szociográfia ürügyén. ÉI 1961. 45. sz. — *Jáhn Anna:* Megjegyzés a szociológiai vitához. ÉI 1961. 18. sz. — *Szántó Miklós:* A szociografikus irodalom fellendülése. MFilSz 1961. 253—258. — *Pándi Pál:* „Hazai tudósítások". Nszab 1962. okt. 7. — *Bata Imre:* Az irodalmi szociográfia szüksége. Alf 1963. 10. sz. 53—57. és *B. I.:* Ívelő pályák. 1964. — *Féja Géza:* A társadalomrajz tegnap és ma. Vság 1963. 6. sz. 60—63. — *Gondos Ernő:* Újabb séta a szociográfia körül. Ttáj 1963. 11. sz. 6. — *Hegedűs András:* Azonosság és különbözőség. Kort 1963. 12. sz. 1844—1852. — *Kiss Ferenc:* A szociográfia lehetősége. Ttáj 1963. 9. sz. 1—2. — *Kiss Ferenc:* Még egy séta a szociográfia körül. Ttáj 1963. 12. sz. 3—4. — *Lázár István:* Föl-földobott kő. Vság 1963. 6. sz. 64—80. — *Csák Gyula:* Tudósítás a tudósítókról. Jegyzetek Csoóri Sándor: Tudósítás a toronyból című könyve ürügyén. Kort 1964. 493—496. — *Erdei Ferenc:* A mai irodalmi szociográfiáról. Kort 1964. 831—834. — *Faragó Vilmos:* Nehéz műfaj. Kort 1964. 663—665. — *Féja Géza:* Jegyzetek egy műfaj történetéhez. Kort 1964. 661—663. — *Gondos Ernő:* A szociográfiai tanulmány és a publicisztika védelmében. Vság 1964. 7. sz. 87—88. — *Lázár István:* Élménygyűjtés és szolgálat. Vság 1964. 1. sz. 56—62. — *Miklós Pál:* Megjegyzések Varga Károly tanulmányához. Kr 1964. 12. sz. 42—45. — *Mocsár Gábor:* Válságtünet? Válságtermék? Kort 1964. 997—999. — *Varga Károly:* „Discours de la méthode." Adalékok az irodalmi szociográfia és a szocializmus viszonyáról szóló vitához. Kr 1964. 3. sz. 24—30. —

Vita az Írószövetségben az irodalmi szociográfiáról. ÉI 1964. 10. sz. — *Bori Imre:* Irodalmi szociográfia — szépirodalom. *B. I.:* Eszmék és látomások. Novi Sad 1965. — *Kiss Ferenc:* Napjaink irodalmi szociográfiája. Kort 1965. 1143—1151. és Élő irodalom. 1969. 447—468. — *Tímár György:* Nincs mese. ÉI 1968. 21. sz. — *Gyurkó László:* Magyarország felfedezése — készülőben. Vság 1969. 5. sz. 75—76. — *Konrád György:* Magyarország felfedezése — készülőben. Vság 1969. 5. sz. 76—77. — *Lázár István:* Magyarország felfedezése — készülőben. Vság 1969. 5. sz. 77—78. — *Sükösd Mihály:* Magyarország felfedezése — készülőben. Vság 1969. 5. sz. 78—79. — *Darvas József:* A régi Magyarország felfedezésétől az újig. Vság 1970. 3. sz. 56—63. — *Féja Géza:* Magyarország felfedezése. ÚÍ 1970. 11. sz. 93—98. — *Berkovits György:* Változatok a szociográfiára (1945—1975). Vság 1975. 5. sz. 46—61. — *Zappe László:* Valóság és irodalom a hetvenes évek prózájában. Nszab 1977. máj. 15. — *Berkovits György:* A szociográfia magatartása. Mozgó Világ 1978. 6. sz. 3—12. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Nekünk valóság kell. Nszab 1978. ápr. 1. — *Hajdu Ráfis Gábor:* „Semmi móriczzsigmondi vonulat". Kr 1978. 12. sz.

# AZ ÚJ „MAGYARORSZÁG FELFEDEZÉSE"

1945 utáni könyvkiadásunk egyik legsikeresebb, egyszersmind élénk irodalomközéleti visszhangot keltő vállalkozása a *Magyarország felfedezése* című könyvsorozat. A sorozat első darabja 1970-ben jelent meg, ezt évente két-három, 1975-ig összesen tizenhárom kötet követte.

A cím jó három évtizeddel korábbi előzményre utal vissza: a harmincas évek rövid életű, de emlékezetes könyvsorozatára, amit a Válasz egykori szerkesztője, Sárközi György indított útjára — ugyancsak *Magyarország felfedezése* címen — 1937-ben. A puszta címazonosságon túl azonban egyéb, lényegibb jellegzetességek is összekötik a hajdanvolt s e mostani vállalkozást. Irodalomtörténeti szempontból mindenekelőtt a műfaji hovatartozás kérdésköre. Kérdéskört kell mondanunk, mert jóllehet mind a régi, mind az új sorozatban megjelent munkákat a szociográfia címszava alá szokás sorolni, maguk a művek korántsem keltik egy határozott arcélű, egységes műfaj benyomását. Legalábbis olyan műfajét, amely az irodalom más műfajaihoz hasonlóan, létrehozta volna a maga legsajátabb, mondjuk így: modellérvényű alkotásait.

Ha figyelembe vesszük a harmincas évektől máig az összes alkotást, amelyet szociográfiának nevez az irodalmi köztudat, nem nehéz megállapítanunk, hogy rendkívül sokarcú, igen-igen változatos alkotásfajtával van dolgunk. Persze, ez a változatosság egyfelől a műfaj képlékenységét, belső gazdagságát jelzi, másfelől viszont a műfaji parttalanság veszélyét rejti magában. Természetesen, ebben a majd félszázadot átfogó termésben akadnak az átlagból kiemelkedő, műfaj- és irodalomtörténeti szempontból jelentős művek. Csakhogy jelentőségüket nem egyértelműen, vagy éppenséggel nem azoknak a jellegzetességeknek köszönhetik, amelyek a szociográfia úgynevezett specifikus műfaji meghatározói s amelyek a műfaj nagyobbik hányadára érvényesek.

Elég fellapoznunk az egyes műveket méltató kritikákat, hogy kiderüljön: mennyire más-más indítékból tartatik valamely alkotás mint szociográfia jónak, sikerültnek vagy kevéssé sikerültnek. Némi túlzással azt mondhatni: ahány megközelítés, ugyanannyi érvrendszer és magyarázat.

Nem meglepő, hogy eddig nem született általánosan elfogadott, műfajelméleti igényű meghatározás a szociográfiáról. Addig általában egyeznek a vélemények, hogy a szociográfia afféle köztes- vagy keverék-műfaj: a szociológiatudomány és a szépirodalom határmezsgyéjén helyezkedik el. Nem tisztán szociológia, de szociológia is, nem tisztán irodalom, de irodalom is; bizonyos mértékig eleget tesz a tudományos egzaktság követelményének, de tényanyagát az írói eszköztár formává emeli.

A bevallottan irodalomesztétikai kérdés félreérthetetlenül épp ezen a ponton vethető fel: valóban formává emeli-e az írói eszköztár a kiválasztott valóságanyagot? Azaz: valóban formaképző műfaj-e a szociográfia, miként azt a hatvanas évek elején művelői már kimondták? Ha igen, akkor minő jellegzetességek teszik önálló irodalmi műfajjá? Továbbá: milyen esztétikai értékrendbe illeszthetők e művek s hol a helyük a magyar próza fejlődéstörténetében? Hogy a felvetett

kérdésekre adekvát választ adhassunk, és a szóbanforgó sorozat egyes darabjait irodalomtörténeti érvénnyel közelíthessük meg, célszerűnek látszik az előzményeket, ha mégoly vázlatosan is, áttekintenünk.

*Műfajtörténeti visszapillantás*

Az új *Magyarország felfedezése* már indulásakor tudatos örököse, jó sáfára kívánt lenni a harmincas évekbeli hagyománynak. Hagyományon, miként erre a sorozatcím utal, elsősorban a Sárközi-féle vállalkozást lehet s kell értenünk, de korántsem csak azt. Sárköziék vállalkozása ugyanis egy szélesebb medrű folyamatnak volt hullámverése, s mint ilyen, magán viseli a folyamat sajátos jegyeit, de anélkül, hogy kimerítené azokat. Szorosan műfajtörténeti szemszögből pedig meglehetősen kevés tanulsággal szolgál, hisz kiteljesedését a hivatalos kultúrpolitika megakadályozta: tervezett tíz kötetéből mindössze három jelent meg. Közülük is csak kettő a szóbanforgó sorozatban, a harmadik már az Írás és Szolgálat Munkaközösség gondozásában látott napvilágot. A műfaji előzményeket számbavevő vizsgálódást tehát a sorozaton kívül megjelent művekre is ki kell terjeszteni, sőt, célszerű az elébb említett társadalmi folyamat egészére visszapillantanunk.

*Előzmények a két világháború között*

E társadalmi folyamat alapjellegét a húszas években az az ideológia adja, amit neokonzervativizmusnak nevez a történettudomány, s amely a 19-es forradalom bukása, majd a fehérterror után lényegében mindvégig jellemzi a bethleni konszolidáció esztendeit. A neokonzervativizmus iránymegjelölő, szemléletformáló és bizonyos mértékig programadó munkája, Szekfű Gyula *Három nemzedéke* 1919 őszén készült el, és 1920 elején jelent meg. Az sem véletlen, hogy a történelmi Magyarország összeomlását követő bénultságban épp azok az uralkodó osztályhoz tartozó neokonzervatív érdekcsoportok eszméltek leghamarabb, amelyek már jóval 1919 előtt fölmérték, hogy az ország legsürgősebben megoldandó társadalmi problémája a föld- vagy parasztkérdés. Természetszerűleg, ők a megoldatlan földkérdést s a vele járó társadalmi konfliktusokat nem gyökeresen felszámolni, hanem elkerülni, óvatos reformok útján megelőzni kívánták. Ennek érdekében tervezték meg egész tevékenységüket, ezt szem előtt tartva alakították ki reform-elképzeléseiket. Pozícióféltő, valójában a hatalom megőrzését célzó, a szó eredeti értelmében konzervatív reformpolitika volt ez, amely tényleges változásokat alig eredményezett. Mégis, szociográfiatörténeti aspektusból voltak figyelmen kívül nem hagyható mozzanatai. Igen jellemző például, hogy a politika egyik tipikus képviselője, Heller István miniszter három egymás utáni kormányban is megőrizte vallás- és közoktatásügyi tárcáját, s már 1920-ban meghirdette a népfőiskolák felállításának szükségességét. E tény önmagában is jelzi, hogy a hatalmon maradt arisztokrácia, illetve nagybirtokos osztály felismerte: óvatos

reformpolitikájának csak úgy szerezhet érvényt, ha mielőbb kiépíti a maga intézményrendszerét. Ez a felismerés, illetve törekvés nyilvánult meg abban, hogy a Falu Országos Szövetség rögtön a huszas évek elején erőteljes szervezésbe kezdett és rövid időn belül két intézetet is létrehívott: a Magyar Társaság Falukutató Intézetét, valamint a Magyar Sociographiai Intézetet. Ez utóbbi alapjait egy 1921-ben indított országos felmérés vetette meg, amely az ország összes magyar falujára kiterjedt. Említésre érdemes továbbá, hogy ugyancsak a Falu Országos Szövetség, követve a háború előtti Gazdaszövetség nyomdokait, számos tanfolyamot, előadássorozatot szervezett. 1925-ös tanfolyamán az alábbi témakörökben tartottak előadásokat: *Falupolitika, A falu közigazgatása, Adópolitika és falu, A falusi érdekképviseletek, A falu kultúrája, A falu az irodalomban, A falu és az ifjúság.* Természetesen, e témakörök előadói, Steinecker Ferenc, Weisz István, Czirmann Antal, Marschal Ferenc, Czettler Jenő, Budai Barna, Sandó Károly, mind olyan agrárszociológusok, agrárpolitikusok voltak, akik a hivatalos reformpolitika jegyében gondolkodtak, s később sem kapcsolódtak a radikális reformkövetelésekhez. Maga a Szociográfiai Intézet is a hivatalos falukutatás központjává vált, funkciója kimerült az anyaggyűjtésben.

E mellett a hivatalos, kormánypárti faluvizsgálat mellett a húszas évek közepén kezdett kialakulni egy másik falumozgalom, amely korántsem a kormány megfogalmazta-előírta elvek szerint kívánt falukutatást művelni. Az irányzat első jellegzetes csoportosulása Szabó Dezső körül verődött össze. Nem véletlenül. Szabó Dezső ugyanis igen gyorsan, a húszas évek legelején felismerte az ellenforradalmi rendszer igazi természetét és elhatárolta magát a kormányzati elittől. Egymagát hitte az Ady nevével jelölt forradalmi örökség letéteményesének s mert az újra berendezkedő államhatalom éppen ezt a forradalmi örökséget vetette el, Szabó Dezső ellenzékbe szorult. A stabilizálódó neokonzervativizmussal szemben vélte megtalálni saját társadalmi pozícióját, és a jobboldali radikalizmus jegyében vehemens kirohanásokban támadta a bethleni konszolidációt, az egész hivatalos Magyarországot. Magától értetődő hát, hogy a rendszerből kiábrándult, új eszmei utakat kereső fiatalság körülötte csoportosult leggyorsabban. Így alakult meg 1925-ben, főleg erdélyi és felvidéki értelmiségiekből, valamint egyetemi hallgatókból a Bartha Miklós Társaság. Jóllehet a csoportosulás kezdettől fogva sem eszmeileg, sem politikailag nem volt egységes, indulásakor mégis átgondolt, célratörő, új, nemzeti radikális programot hirdetett meg. Eszmei nyitottságát jól illusztrálja az a tény, hogy tagjainak egy része Bajcsy-Zsilinszky Endre agrárpártjával állt kapcsolatban, s az Előőrs című lapban publikálta írásait, más része pedig rokonszenvezett a marxizmussal (ekkor, a 20—30-as évek fordulóján kapcsolódott be munkájukba József Attila is).

A falumozgalomnak ebbe a vonulatába sorolható még a Szegedi Fiatalok, a Fiatal Magyarság, a Pro Christo Mozgalom és a Széchenyi Szövetség tényked ése, még akkor is, ha tudjuk, hogy őket Teleki Pál patronálta, és kezdetben valóban a reform-konzervativizmus jegyében működtek. Faluszemléletük azonban lényegesen különbözött a hivatalos kurzusétól: nem csupán a nagybirtok-kérdés, a fokozatokban végrehajtandó földreform érdekelte őket, hanem a paraszti

életforma egésze. Úgy vélték, a paraszttársadalom hagyományos értékvilágot őriz, amit az iparosodás, a polgárosodás közepette is meg kell tartani, meg kell menteni, mégpedig a jövendő érdekében, hiszen — vélték — a parasztság a nemzeti lét alapja. Néprajzi fogantatású, folklorisztikus szemléletük persze nem volt mentes a szabódezsős parasztromantikától, az „örök paraszt", a „romlatlan őserő", a „magyar faj" mítoszaitól. Mégis: ezek a csoportosulások, társaságok, egyletek fogták össze azt a fiatal értelmiségi réteget, amely a harmincas évek elején határozottan szembefordult a neokonzervatív irányzattal, felmérte a társadalom reális helyzetét és az évtized második felében új, nemzeti radikális programjavaslatokkal állt elő. Igaz, radikális szemléletük érlelődését nagymértékben elősegítették, ha tetszik, siettették külső tényezők. Elsősorban a magyar társadalmat is megrázó világgazdasági válság. Ekkor, a húszas-harmincas évek fordulóján nyilvánvalóvá vált, hogy a hagyományőrző falu korántsem azonos a feltételezett idilli világgal; a parasztság sem egységes, tagolatlan osztály, éles szakadékok húzódnak egyes rétegei között, és igencsak nagy tömegei jutottak az agrárproletárság sorsára. Ha tehát a valóságos falu megismerése és a társadalmi állapot megváltoztatása a cél, akkor új falukutatási módszerekre és a gyökeres változásnak medret szabó programokra egyaránt szükség van. Szintén a radikalizálódásnak kedvezett, hogy a Bethlen-kormány bukását követő pártharcokból éppen az a Gömbös-frakció került ki győztesen, mely maga is az újítás-megújhodás igényével lépett föl, és hivatalos irányzattá látszott emelni a nemzeti radikalizmus gondolatát. A fentiekből mégsem vonható le az a következtetés, miszerint a korszak értelmiségi-szellemi áramlatai automatikusan követték volna az ideológiai-politikai mozgásokat, s hogy a neokonzervatív-radikális hatalmi-politikai váltás egy csapásra maga után vonta volna a szellemi irányzatváltozást is. Ennél jóval bonyolultabb társadalmi folyamatok egymáshoz kötöttségét kell feltételeznünk. Az összetettség jól érzékelhető a korszak egyik legszínvonalasabb folyóiratában, a Magyar Szemlében. Ez a folyóirat a Bethlen-csoport hivatalos orgánuma volt, szerkesztési alapelveit a neokonzervatív ideológia határozza meg. Azonban a Gömbös-kormány hatalomra kerülése után fokozatosan engedett vonalasságából és teret adott a radikálisabb ellenzéki megnyilvánulásoknak, sőt, integrálni kívánta az új nemzedék forrongó eszmerendszerét. Ezzel magyarázható, hogy lapjain nyilvánosságot kaptak a Szegedi Fiatalok írásai, vagy a Fiatal Magyarország körébe tartozó Szabó Zoltán és Kovács Imre cikkei, tanulmányai is. Megintcsak a szellemi mozgalmak árnyaltságát jelzi az *Elsüllyedt falu a Dunántúlon* című, Kemséről írt faluszociográfia, amely a Pro Christo Diákok kutatásait összegezte, Teleki Pál indította útjára. Matolcsi Mátyás *Az új földreform munkaterve* című könyve elé pedig Szekfű Gyula írt előszót. S bár az említett két munka mindenképpen a szociográfia műfajtörténeti előzményei között tartandó számon, az igazán jelentős munkákat termő időszak akkor következett be, amikor a radikális gondolkodású fiatalság csalódott a gömbösi reformígéretekben s elfordult azoktól, és szakított a reformkonzervativizmusban megrekedő ellenzékiséggel is. A Márciusi Front szerveződésének időszaka ez, tágabban a harmincas évek második fele. Ekkorra értek be, jó tíz esztendős előzmények, kísérletezések, nekibuzdulások után, a

radikális ifjúság törekvései, és létrehozták a szociográfia műfajának máig reprezentatív műveit. Mindőjüket szemrevételezni ezúttal nem szükséges. Csakis azokat említjük, melyek az új Magyarország felfedezése sorozat egyes alkotásaihoz műfaji mértékül, viszonyítási alapul szolgálnak.

E művek egy része a Sárközi tervezte sorozatban, másik része a Szolgálat és Írás Munkaközösség gondozásában, harmadik része pedig sorozaton kívül jelent meg. Kétségtelen, hogy Sárközi György kezdeményezése ígérte a legtöbbet. *Magyarország felfedezésének* gondolata azonban nem tőle származik; vallomása szerint „ez a gondolat a magyar sorskérdésekkel foglalkozó írók körében vetődött fel", ő — mint az Athenaeum Kiadó cégvezetője — a sorozat szerkesztését és kiadását vállalta. Az 1936 nyarán kidolgozott felfedezés-koncepció tájegységenként adta volna az egész ország társadalomrajzát, mégpedig tíz író — Boldizsár Iván, Erdei Ferenc, Erdős Jenő, Féja Géza, Illyés Gyula, Kodolányi János, Kovács Imre, Németh László, Ortutay Gyula, Szabó Zoltán — részvételével. Sajnos, a tervezett tíz kötetből mindössze három készülhetett el, illetve jelenhetett meg: Erdei Ferenc *Futóhomok* (1937), Féja Géza *Viharsarok* (1937) és Szabó Zoltán *Cifra nyomorúság* (1938) című művei. Ez utóbbi, jóllehet a felfedezés-sorozat számára készült, hatósági beavatkozás következtében már a Szolgálat és Írás darabjaként nyomattatott ki. Ugyancsak ebben a katolikus beállítottságú sorozatban látott napvilágot Szabó Zoltán egy másik műve, *A tardi helyzet* is (1936), valamint Kovács Imre *A néma forradalom* című kötete (1937). Sorozaton kívül jelent meg Illyés Gyulától a *Puszták népe* (1936), Veres Pétertől *Az Alföld parasztsága* (1936), Darvas Józseftől *A legnagyobb magyar falu* (1937). Ezek az alkotások a szociográfia különféle változatait képviselik. A *Futóhomok* és a *Cifra nyomorúság* állnak legközelebb a tudományos vagy tudósi szociográfiához, míg a *Puszták népe* a leginkább „költői", a leginkább irodalmi alkotás. De tisztán csak tudományos vagy tisztán csak irodalmi műnek egyik sem tekinthető. Műfajkeverék jellegükkel szemben nem maradt érzéketlen a korabeli kritika. A *Futóhomok*ot méltatva Móricz Zsigmond Erdeit „laboratóriumi kutató tudósnak" nevezte, aki „egy tanult és képzett szociológus agyvelejével ... térképfelvételeket ad a meglevőről", s aki — és vele együtt az egész fiatal írógeneráció — „annyira kikapcsolta magából az irodalmi célkitűzéseket, hogy a szépirodalomtól semmi mást nem akar tanulni, csak stílust". Németh László a *Puszták népé*ről és *Az Alföld parasztságá*ról írott kritikai esszéjében arra mutatott rá, hogy bennük „összenőtt esztétikum és szociologikum"... remekmű voltukat az írói megformálásnak köszönhetik, hiszen Illyés „tiszta, konkrétumoktól csillogó prózát", Veres Péter pedig nem „tudományt", hanem „bölcsességet" írt. A kortársi vélemények közül alighanem Gaál Gáboré mindmáig az elméletileg legmegalapozottabb s a legáltalánosabb érvényű. „A mai magyar szociográfia — írta 1937-ben — a szó szigorú értelmében nem *csak* szociológiai diszciplina, nem csak tudománytermék. Ennél jóval több, de ugyanakkor jóval kevesebb. Innen áll a pragmatikus értelemben vett tudományon, ugyanakkor azonban meghaladja a pragmatikus értelemben vett tudományt. Sajátos kentaur. Ugyanolyan mélyen gyökerezik a társadalomtudományi gondolkodásban, mint amilyen mélyen szabad irodalmi alkotás."

Műfajjellemzésének — irodalomtörténeti és esztétikai szempontból — legtávlatosabb megfogalmazása az, hogy a szociográfiában „a szociológiai anyagfelismerés és elemzés" ugyanolyan formaelem, mint az „írói divinálás". E sajátos kentaurműfaj létrejöttében „a módszeres szociológiai, azaz tudományos kutatás ugyanolyan mértékben szerepel, mint az élményeken keresztül fakadó ösztönös irodalmi kialakítás". Továbbá: „alkatában az anekdota, a helyzetrajz, a tájkép, a leírás, a dokumentáció, a riportázs, a publicisztika (csupa irodalmi elem) ugyanolyan súllyal szerepel, mint az empirikus szociográfiai felvétel tárgyleíró, statisztizáló összevetése s a szociológiai empirizáláson kialakuló szociológiai szintetizálás".

Igaz, a harmincas évek minden jelentős szociográfiájára elsősorban a tematikus kötöttség jellemző, hiszen valamennyinek tárgya a falu, valamennyi a parasztság helyzetét, valóságos életviszonyait tárja fel. Csakhogy a parasztság szociális helyzetében e művek szerzői mielőbbi orvoslásra szoruló országos bajt láttak. Bármennyire egyetlen településre, régióra vagy társadalmi rétegre irányították is figyelmüket, az egész ország, a magyarság, a nemzet jövője lebegett szemük előtt. Számukra a konkrét vizsgálódás egyrészt anyaggal, dokumentációval szolgált a leleplezésre, a részletes argumentációra, másrészt teret és lehetőséget kínált arra, hogy élesebb megfogalmazásban vigyék nyilvánosság elé az országosan megoldatlan parasztkérdést. Jóllehet számos különbség mutatható ki közöttük, mindannyiukban közös az írói magatartás irányultsága és a célkitűzés távlatossága. Az írói magatartás irányultságán azt kell értenünk, hogy e szociográfiák szerzői nem csupán cáfolhatatlan tényállást kívántak felmutatni, hanem egyúttal a tettre serkentés, a változtató cselekvésre ösztönzés feladatát is vállalták. Műveiket felelősséggel kimondott beleszólásnak szánták a kormány meghirdetett reformpolitikájába. Ebből adódik s ezzel magyarázható e munkák erős társadalomkritikai, sőt ellenzéki hangvétele. Célkitűzésüket tekintve pedig nem akartak kevesebbet, mint a fennálló társadalmi rend megváltoztatását, a létező „rossz" Magyarország felváltását egy jobb Magyarországgal. Innen érthető, hogy adat- és tényértelmezéseikben, következtetéseikben általános érvényűségre törekedtek. Okkal írta róluk megintcsak a Korunk szerkesztője, Gaál Gábor: „anyagát mindig, mindegyik az irodalmi formákat jellemző totalitással és lezárással próbálja megközelíteni. Valamennyi zárt világ s mint minden forma: hasonlat az egészről. Egy mai rész-Magyarország képe valamennyiben az egész Magyarországra utal. Mind kompozíciós egység..."

Nos, az ilyen értelmű „totalitás", mondjuk inkább: teljességigény mindenekelőtt visszavonhatatlan műfajelméleti következményekkel járt. Egyfelől a szociográfiának mint tudományos diszciplinának megszüntette ama belső ellentmondását, hogy amennyiben teljességre törekszik, nem jut tovább a folyamatos tény- és adathalmozásnál. Ebben a vonatkozásban a két világháború közötti szociográfia meghaladta mind a századelő Jászi Oszkár, Somló Bódog, Braun Róbert nevével jelölt progresszív örökségének pozitivizmusát, mind a kortárs Dimitrie Gusti-féle román szociológiai iskola eredményeit. Másfelől viszont, éppen a teljességigény érdekében, le kellett mondania a tisztán tudományos kifejezésformáról, s a szigorúan fogalmi kifejtés helyett az irodalmi formateremtés eszköztárához

folyamodott. Tudomány jellegét csak annyiban őrizte meg, amennyiben az összeegyeztethetőnek bizonyult az irodalmi kifejezésmóddal. Nem véletlen, hogy az előbbiekben tudós szociográfiának nevezett *Futóhomok* szerzője, Erdei Ferenc 1941-ben már azt tette szóvá a Kelet Népében, hogy a magyar szociográfiákból hiányzik a tudományos rendszeresség és módszeresség, és ennek következtében a harmincas évek társadalomvizsgálata „nem tudott az irodalmi érvényességnél mélyebbre ereszkedni". Ez az „irodalmi érvényesség" azonban időtállónak bizonyult, és ma éppenséggel a *Viharsarok*ban, a *Puszták népé*ben, *A tardi helyzet*ben, *Az Alföld parasztságá*ban látjuk az irodalmi szociográfia első és igazán jelentős, mértékadó példáit. Természetesen, a felsoroltak mellett számon kell tartanunk a kevésbé irodalmi jellegűeket is, a *Cifra nyomorúság*ot, a *Futóhomok*ot vagy Erdei rendszerező, szociológiai alapozottságú monográfiáit is, a *Magyar falu, Magyar város, Magyar tanyák, Magyar paraszttársadalom* című műveit.

A két világháború között kialakult magyar szociográfia eme két alaptípusa, illetve típusváltozatai mintegy tovább élnek az új *Magyarország felfedezésé*ben. Az új sorozat darabjai közt is vannak olyanok, amelyeknek alapjellegét a tudományos módszeresség adja, s vannak, amelyeknek fő sajátosságait az írói, sőt szépírói formaalakításban kell keresnünk. Ezt megelőzően azonban célszerű röviden vázolnunk a műfaj 1945—1969 közötti alakulástörténetét.

### *A szociográfia helyzete 1945-től a sorozat megindításáig*

A harmincas évek végén a szociográfia „nagy hulláma" megtört, a megjelent művek szerzőit perbefogták, sajtókampányt, bírósági eljárást indítottak ellenük. A Márciusi Front 1938 tavaszán elerőtlenedett és nemsokára felbomlott, a falukutató mozgalom „széttisztult", elterebélyesedett részben a baloldal, részben az erősödő jobboldal irányába. Az 1939—1944 között keletkezett, szociográfiai szempontból szóbajöhető művek átlépték a műfaj határait vagy a szépirodalom, vagy a szociológia felé.

Közvetlenül 1945 után fellendülni látszott mind a szociológia, mind a szociográfia. A háborúból felocsúdó ország első megjelent könyvei között találjuk Darvas József *Város az ingoványon* (1945), Kovács Imre *Elsüllyedt ország* (1945), Nagy Lajos *Pincenapló* (1945), Örkény István *Lágerek népe* (1946) és *Amíg ide jutottunk* (1946) című műveit, amelyektől nehéz volna elvitatni a szociográfiai ihletettséget. Megalakult az első magyar szociológiai tanszék, a születő népi kollégiumok meghirdették a honismereti mozgalmat, a fiatalok szociográfiai táborozásokon vettek részt, a Szabad Nép tízezer új falukutatóról cikkezett. A Valóságban megjelent az első elméleti jellegű írás is, amely a megváltozott társadalmi körülmények között sem tartotta fölöslegesnek a szociografizálást. A tanulmány szerzője, Márkus István „új szociográfiai módszer kidolgozását" sürgette; úgy vélte, elsősorban „módszeres falu-monográfiákra (és persze mezőváros-szociográfiákra) volna szükség", azokat követheti „az egyes problémák nagyobb tájegységen, vagy az ország több vidékén párhuzamosan folyó, összeha-

sonlító vizsgálata". (Márkus István: *Az új falukutatás* problémái. Valóság, 1946. 6—9. szám, 51—60.) Ugyancsak a tudományos alapozású szociográfia művelésé-hez látta elérkezettnek az időt Erdei Ferenc: „Ma elsősorban nem arra van szükségünk — írta a *Futóhomok* új, 1947-es előszavában —, hogy többé vagy kevésbé irodalmi eszközökkel általában feltárjuk a valóságot, hanem sokkal inkább arra, hogy a megismerés minél megbízhatóbb tudományos módszereivel elemezzük a társadalmi, gazdasági, kulturális problémákat." (*Futóhomok*. 2. kiadás, Előszó. Bp. 1947.)

Elkezdődtek hát a szociológiai kutatások; a frissen alapított (1945) Valóságban és a Forumban (1946), valamint az újra indult (1946) Válaszban olyan riportok, riportázsok, a társadalmi változásokat nyomon követő, publicisztikus hangvételű beszámolók láttak napvilágot, amelyek a szociográfia megújhodását sejtették. Azonban a kezdeti fellendülés csak rövid ideig tartott; a kibontakozás elmaradt s a fordulat évével lezáródó időszakasz (1945—1948) jelentős szociográfiai művek létrejöttéhez kevésnek bizonyult. Könyvvé kerekített társadalomrajzot mindössze egyetlenegyet tarthatunk számon, Sándor András *Övék a föld* című kötetét (1948), amely a Fejér megyei földreformról, illetve az azt követő változásokról számol be. A folyóiratpublikációk közül következetes szociográfiai nézőpontról tanúskodnak az Erdei-tanítvány Márkus István írásai. *Urak futása* (1945), *Földosztás Gebén* (1945), *Martonvásári vázlat* (1946), *Egyszerű feljegyzések* (1947) című tanulmányai, valamint Bibó István politológiai jellegű, a szociográfiától korántsem idegenkedő esszétanulmányai jelzik a műfaj értekező prózába hajló lehetőségeit.

A koalíció ígéretes esztendeit azonban olyan évtized követte, amely nem kedvezett sem a szociológiai kutatásoknak, sem a szűkebben vett irodalmi szociográfiának. A szociológia a szocializmus viszonyai közé nem illő áltudomány-nak minősült, tanszékét megszüntették, a NÉKOSz-t feloszlatták, a Valóság 1948-ban, a Válasz 1949-ben szűnt meg. A Forumból 1949 nyarától kiszorult a szociográfiai rovat, majd 1950-től már a folyóirat sem jelenhetett meg. Az irodalmi szociográfia az ún. „realista művészet" nevében feleslegesnek minősíttetett; újjáélesztése elé a művelődéspolitika emelt sorompókat. Hiába buzdította Déry Tibor írótársait 1954-ben „az ország pontos szociografikus feltérképezésére", a szociográfiával szembeni elutasító hivatalos magatartás csak 1956 után, a konszolidáció éveiben változott meg. A hivatalos álláspont megváltozásában vitathatatlan az írók kezdeményező szerepe, de az új, realista pártpolitika is lehetővé tette a szociográfia s a szociológia, egyáltalán a valóságkutatás, az empirikus társadalomvizsgálat rehabilitálását.

Az induló Kortárs már 1957 őszén közölte Darvas József Orosházáról szóló társadalomrajzának új kiadásához szánt bevezetését (Előszó *A legnagyobb magyar falu* és az *Egy parasztcsalád* új kiadásához. Kortárs, 1957. október, 271—291. 1957. december, 593—618.), 1958-ban újraindult a Valóság, 1959 nyarától az Élet és Irodalom is teret adott szociográfiai riportoknak. Azonban a műfaj tényleges újbóli szárbaszökkenéséről — az irodalom általános fellendülésének részeként — a hatvanas évek első felében beszélhetünk. Az antológiák és az önálló kötetek gyors egymás utáni megjelenése persze természetes visszahatás volt az ötvenes évek hamis

realizmus-követelményére. Néhány év alatt számos könyv terjedelmű szociográfiai munka látott napvilágot, bizonyítva a műfaj életrevalóságát, jelezve lehetőségeit: *Hazai kistükör* (1961), *A valóság vonzásában* (1963), *Tájak, gondok, emberek* (1965), *Szemmértékkel* (1967), Kodolányi János — ifj. Kodolányi János: *Második baranyai utazás* (1963), Csák Gyula: *Mélytengeri áramlás* (1963), Csóri Sándor *Tudósítás a toronyból* (1963), Gergely Mihály: *Ez a mi korunk* (1963), Féja Géza: *Sarjadás* (1963) stb.

E munkák nyomán egészséges pezsgés indult meg a szellemi életben, és újfent napirendre került a szociográfia műfaji mibenlétének tisztázása. *A valóság vonzásában* című antológia bevezető tanulmányában Gondos Ernő a műfaj történetének az áttekintésére vállalkozott, Hegedűs András cikkei (Valóság, Kortárs) pedig arra ösztönözték az eszmecsere résztvevőit, hogy megkíséreljék tisztázni a szépirodalmi igényű szociográfia és a tudományos szociológia azonosságait és különbözőségeit.

Szociológusok és írók, más-más indítékból ugyan, de egyaránt szükségesnek vélték szociográfia és szociológia pontos elhatárolását. Előbbiek azt hangsúlyozták, hogy a szociográfia nem léphet fel önálló tudományként, tudományos megbízhatóságot számonkérni tőle nem lehet; egyetlen kritériuma az írói hitelesség, ami egyszersmind azt is jelenti, hogy egyértelműen irodalmi műfajnak tekinthető, s mint ilyennek jogában áll saját „koordináta-rendszerben" vizsgálni a társadalmi jelenségeket (Varga Károly, Kritika, 1964. 4. sz.). Az írók természetszerűleg a személyes alkotói szempontokat helyezték előtérbe, mondván, hogy „az író észreveszi azt is, ami a sematikus kérdőívekből kimarad" (Féja Géza, Valóság, 1963. 6. sz.), vagy ahogy a parázsabb nézetkonfrontációkat kiváltó *Mélytengeri áramlás* szerzője, Csák Gyula fogalmazott: az írónak s az irodalomnak „saját belső szempontjaira kell ügyelnie" (Kortárs, 1964. 3. sz.).

A hatvanas évek második felében a szociográfia „kiátkozott" műfajból nemcsak megtűrt és művelhető, hanem kívánatos és támogatott, sőt, nélkülözhetetlen műfajjá emelkedett. Vele párhuzamosan a szociológia is visszanyerte tudománystátuszát, s bár korántsem konfliktusmentesen, az évtized végén, a hetvenes évek elején — intézményesült. Az MTA Szociológiai Kutató Intézetének létrejöttét egyetemi tanszékek megszervezése követte, a különféle irányú szociológiai kutatások pedig kifejlesztették a maguk bázisintézményeit.

A szociológiai kutatás és a szociográfia művelői számára — újraindulásától kezdve (1958) — a Valóság biztosított állandó fórumot. Aztán a hatvanas évek közepétől már szinte valamennyi irodalmi folyóirat szívesen közölt szociográfiát. A társadalmi állapotok kendőzetlen bemutatását célzó írásokat — mint Zám Tibor *Hortobágyi jegyzetek* című munkáját (1966), amely a Hortobágyi Állami Gazdaság vezetése körüli visszásságokat leplezte le, vagy Végh Antal *Állóvíz* című tudósítását (1968), amely a Szabolcs megyei Penészlek megdöbbentő elmaradottságának okait feszegette — továbbra is viharos viták kísérték. E meg-megújuló vitáknál azonban fontosabb talán az, hogy a műfaj a tematikai és módszerbeli gazdagodás időszakába érkezett. A hagyományos falu-témájú szociográfiák mellett megjelentek az első város- és munkástárgyúak, illetve az értelmiség helyzetével foglalkozók

is (*Vasszínű égbolt alatt*, szerk. Meggyesi János, 1961; Gondos Ernő: *Jónás és a cet Óbudán*, 1968; Sükösd Mihály: *Értelmiségi terepszemle*, 1969). Tematikai sokszínűség és módszerbeli változatosság jelentős eredményeiről azt követően beszélhetünk, hogy a szociográfia — hasonlóan a szociológiához — megkapta a maga sajátos intézménykeretét: a *Magyarország felfedezése* című sorozatot s a hozzá kapcsolódó ösztöndíjrendszert.

A sorozat újraindítását, az MSZMP egyetértésével és a Művelődésügyi Minisztérium támogatásával, a Magyar Írók Szövetsége kezdeményezte. A kezdeményezésben, az ismét fölmerülő aggályoskodások megszüntetésében, a félreértések tisztázásában, egyszóval a könyvsorozat útjának egyengetésében elévülhetetlenek Darvas József érdemei. Ő, mint az Írószövetség akkori elnöke, elszánt következetességgel, eléggé nem méltányolható bölcs diplomáciával védelmezte az irodalmi szociográfia önálló műfajstátuszát. Országos nyilvánosság előtt védte meg Végh Antal penészleki tudósítását, s kijelölte az indítandó könyvsorozat célkitűzését, feladatait. „A cím — írta 1968-as, apologetikus hangvételű cikkében — jelzi, hogy mi e sorozat célja: írói eszközökkel feltárni, milyen a mai magyar valóság. Szigorúan reális számvetést tenni arról, hogy mit értünk el; mik az eredmények, a hiányok, mulasztások, hol tartunk a szocializmus építésében s mik a feloldandó ellentmondások. Tehát: segíteni a jövő megtervezését." Úgy vélte, a szociográfia a szocializmus viszonyai között nem „ellenzéki fogantatású", hanem igenis „kormánypárti", s a hajdani sorozathoz „az igazmondás szenvedélyessége" kötheti, mégpedig oly módon, hogy „kevesebb legyen az impresszionista riportlátás és érvényesüljön a marxista tudatosság, a sokoldalú, ha tetszik, tudományos igényű elemzés... A szemléletben persze — tette hozzá —, hiszen írók írják ezeket a köteteket, nem tudósok" (Kortárs, 1968). Egyértelmű és egyúttal hivatalosnak mondható állásfoglalását később árnyaltabban fogalmazta meg annak érdekében, hogy a sorozat megindítása elől mielőbb elháruljanak az utolsó ideológiai-irodalompolitikai akadályok is. Kérdéseket tett fel úgy, hogy azok magukba foglalták a lehetséges választ: a szocialista szemléletű szociográfia igenlését. „Ez a szociografizáló indulat — írta — nem annak a felfogásnak a maradványa-e, amely túlzottan nagy jelentőséget tulajdonít az irodalomnak? Voltak olyan korszakok, mikor az irodalom arra kényszerült, hogy a politika helyett is politizáljon, de vajon ez ma már nem a múlté?" (Valóság, 1970).

Nos ilyen, részben a nyilvánosság előtt, részben a szűkebb irodalmi vezetésben lezajlott viták után 1970-ben, az ország felszabadulásának negyedszázados évfordulója tiszteletére, könyvesboltokba került az új *Magyarország felfedezése* sorozat első darabja, az *Égő arany*. Szerzője, Mocsár Gábor, már korábban bizonyította, hogy a szociográfiának kidolgozott módszerű, egyéni szemléletű elkötelezettje. *Tanyavilág — bomló világ* (Taar Ferenccel együtt, 1964) és *Nálunk vidéken* (1967) című munkáiban a tanyavilágról, szövetkezetekről és mezővárosokról, az elvándorlásról, az életformaváltásról és ezeknek kulturális, tudati hatásairól közölt tanulmányokat, társadalomrajzot. Módszerét a tények megismerésére és kiválogatására alapozta azzal a nem titkolt szándékkal, hogy a vidéki életforma átalakulási folyamatába beavatkozzék, publicisztikus hevülettel kimon-

dott javaslatai meghallgatásra találjanak. Az *Égő arany* a szocialista magyar nehézipar egyik legfiatalabb ágát, az alföldi kőolaj- és gázkitermelés történetét hivatott bemutatni. Megjelenésekor valóban a felfedezés erejével hatott: egy új iparág országrészt átalakító, táj- és emberformáló hatásáról nyújtott hiteles, átfogó képet. Szerzőjének alapmagatartásáról olyan mondat árulkodik, amely akár az egész sorozat mottója lehetne: „Az író, aki a társadalom mozgásának és állapotának leírására vállalkozik, az emberre figyeljen elsősorban." Természetesen, ez a kívánalom a sorozat egyes köteteire más-más mértékig helytálló, és más-más aspektusból érvényes. Bizonyos azonban, hogy szinte valamennyit épp ez az „emberre figyelés" emeli írói-irodalmi rangra. Az *Égő aranyat* mindenképpen. Mocsár Gábor ugyan ezúttal sem mond le a tény- és adatszerűségről, de a tényeket-adatokat úgy válogatja meg és úgy csoportosítja, hogy általuk az olajbányászok sorsába nyerjünk bepillantást. Szépírói tehetségét mintha szándékosan visszaszorítaná, hogy ne a nyelvi megformálás hasson, hanem a feltárt tények puritánsága. Módszerének még egy figyelemreméltó vonását célszerű kiemelni. Azt, hogy a társadalmi átalakulást érintő kritikai megfigyeléseit, bíráló észrevételeit tompítottan, nem ritkán helyeslő gesztusokkal körülvéve szövegezi meg, s mérsékli korábbi publicisztikus hevületét is. Mintha a konkrétumok mögötti teljesebb, hitelesebb igazságot fürkészné, s ez perspektivikus társadalomszemléletre enged következtetni. Tárgykezelését mindenesetre a felelős gazda szemlélete, körültekintő gondossága hatja át. Fontos ezt hangsúlyozni, mert e jellegzetességet tekintve, az *Égő arany* fordulópontot jelent a műfaj alakulástörténetében. Míg a harmincas évek szociográfiái a fennálló rendszerrel szemben egyértelmű vádiratként jelentek meg, és a hatvanas évek első felének szociográfiáiban is ott érezhetők a felmutatás-leleplezés gesztusai, a kimondás szenvedélye és szenvedélyessége, az *Égő aranyban* mindennek nyomát sem lelni. Itt a műfaj már teljességgel elveszítette vádirat-jellegét, és egy tárgyilagosan nyugodt, mondhatni otthonos vizsgálódás jegyeit mutatja.

Még inkább így van ez a sorozat következő darabjai esetében, különösen Varga Domokos és Erdei Ferenc munkáiban. Míg Mocsár Gábor úgyszólván „kívülről" közelíthette meg témáját s csak könyve anyagának gyűjtése során szerezhetett jártasságot az olajbányászatban, addig Varga Domokos „belülről", a szakmabeli otthonos tájékozottságával írja le választott tárgykörét. *Erdőkerülőben* című könyvében (1970) az otthonos vizsgálódást fölényes tárgyismeret könnyíti; az olvasót egy szakképzett erdőmérnök kalauzolja el az ország erdőségeibe Békéstől Szigetközig, a Mátrától az Őrségig. Varga Domokost is, akárcsak Mocsárt, egyformán érdekli az erdőkitermelés és a benne dolgozók sorsa. Figyelmeztet arra, hogy erdő- és vadgazdálkodásunkban mulasztások vannak, sürgetőek a tennivalók. Az „emberre figyelés" szervesen hozzátartozik szemléletéhez, a kétkezi dolgozók életkörülményeinek alakulását megkülönböztetett figyelemmel követi nyomon. Alkalomadtán nem mulasztja el tudtunkra adni, hogy az erdei munkások keresetének növekedése nem tartott lépést a népgazdaság „szerencsésebb szektoraiban bekövetkezett fejlődéssel". Szelíden szókimondó a *Vizek könyve* című munkája is (1976), amely az ország vízgazdálkodásának vonja meg mérlegét.

Ugyancsak felelősségteljes közgazdászi szemléletről tanúskodik Erdei Ferenc vaskos kötete. A *Város és vidéke* (1970) egy erősen gyakorlati érzékű tudós s egyben higgadt politikus munkája. Erdei szűkebb szülőföldjének, Szeged és környékének, a makói tájegységnek urbanizációs folyamatát elemzi tudós felkészültséggel. Szeged, Hódmezővásárhely, Makó, Szentes és Csongrád múltját, jelenét és távlatait taglalja azzal a szándékkal, hogy kimutassa: az urbanizáció a jövő kikerülhetetlen útja, de csak úgy, ha a városiasodás nem elpusztítja, hanem integrálja a „vidék" értékeit, a falusi hagyományvilágot. Módszerét a változatosság jellemzi, mert a legkülönfélébb szaktudományok eredményeit hasznosítja. Nyelve célratörő fogalmi gondolkodást tükröz, szándékosan nem irodalmias, de nem is túlzottan elvont vagy elméletieskedő. Az igényes köznyelvet szerencsésen ötvözi a tárgy megkívánta értekezői nyelvvel, néha — például családja történetének rajzában — az oldottabb, líraibb hanghordozás sem idegen tőle.

Arra, hogy a szűkebb szülőföldet, a választott tájegységet nem csupán a társadalomkutató tudós módszerességével lehet hitelt érdemlően bemutatni, hanem másfajta szociográfusi eljárásokkal is, számos példával szolgál ez a könyvsorozat. A *Város és vidéké*hez képest mondhatni szépírói megközelítéssel készült a *Nagyváros születik* (1975). Szerzője Tüskés Tibor, voltaképpen Erdeiével azonos témát dolgozott fel, midőn Pécs modern nagyvárossá fejlődését követte nyomon. Erdei Szeged és vidéke iparosodását, urbanizálódását szociológusi felkészültséggel, az agrárpolitikus országos látkörével írta meg; Tüskés Tibor a modern Pécs születését a művelődéstörténet európai keretei közé helyezve rajzolja, és pillanatra sem feledkezik meg az „emberre figyelés" szociográfusi kívánalmáról. Különböző korosztályú és különféle rétegekhez tartozó pécsiek véleményét veti össze saját tapasztalataival, megfigyeléseivel, s e sokféle látás ötvözetéből kerekíti ki a teljes, hiteles városképet. A dunántúli kultúrvárost okos, fegyelmezett szenvedéllyel vallja magáénak.

Megint más módszer, s főként másfajta írói attitűd rejlik Végh Antal *Erdőháton, Nyíren* című könyvében (1972). Már a penészleki tudósítás bizonyította, hogy írójának szemlélete sokat őriz a hajdani falukutatók rámutató-mozgósító szenvedélyességéből, a valóságfeltárás „aszketikus dacosságából". Az *Erdőháton, Nyíren* szintén szenvedéllyel, itt-ott tüzes indulattal megírt könyv. Végh Antal szűkebb pátriáját, Szabolcs-Szatmár megyét járja be, tapasztalatait az éles szemű riporter élmény-melegével veti papírra. Penészlekről, Újfehértóról, a két Paládról, Mátészalkáról és Nyíregyházáról, az országrész hatvanas évekbeli közállapotainak elmaradottságáról közöl mellbe vágó adatokat, megdöbbentő tényeket. Értelmezésüket, körültekintő analízisüket, országos összefüggésrendszerbe helyezésüket azonban nem tekinti feladatának. Pillanatfelvételein élesek a kontúrok, véleménynyilvánításaiban szókimondó, nem ritkán a nyerseségig őszinte. Az olvasó számára pillanatig sem válik kétségessé, hogy azokért pöröl, akiknek mostoha életviszonyait országos nyilvánosság elé vitte.

Hasonló plebejus elkötelezettség nyilvánul meg Moldova György szociográfiáiban. Egyik könyvének már a címe jelzi alapviszonyát választott témájához: *Tisztelet Komlónak* (1971). Ez a mecseki szénbányászok világáról, élet- és

munkakörülményeiről tudósító társadalomrajz tragikus emberi sorsokba enged bepillantást. Írójának a bányászélet minden lényeges összetevőjére, mozzanatára kiterjed a figyelme, megszólaltatott bányászhőseinek portréit talán épp ennek köszönhetően érezzük oly hiteleseknek. Apró részletekig menő gondossággal rajzolja elénk Moldova az őrségi falvak életét is. *Az Őrség panaszá*ban (1974) — amely egyébként nem a *Magyarország felfedezése* sorozatban, hanem a Magvető Kiadónál jelent meg —, múlt és jelen szembesítődik körültekintő alapossággal; megidéztetnek az egykori kulákkitelepítés epizódjai; a falvak elnéptelenedésének, elöregedésének tényei — az elhagyott házak, bezárt boltok, a gyerekek nélküli utcák — nemcsak a máról, a holnapról is sötét képet festenek.

Egy-egy sajátos arculatú tájegység monografikus rajzát kapjuk Bertha Bulcsu, Kunszabó Ferenc, Lázár István és Zám Tibor köteteiben. Kunszabó a *Sárköz* (1972) hagyománygazdag világát fedezi fel, Bertha Bulcsu a Balatonért érzett gondjairól vall a *Balatoni évtizedek*ben (1973), Zám Tibor Bács-Kiskun szövetkezeti demokráciájának működésére kíváncsi s a magnóval rögzített beszélgetések nyersanyagát dolgozza át olvasmányos könyvvé (*Bács-Kiskunból jövök*, 1973). Lázár István *Kiált Patak vára* című monográfiája (1974) a Bodrogpartra kalauzol. Talán ezen a könyvön érezhetni leginkább a szociográfia totalitásigényét. Lázár István négy évi szüntelen dokumentálódása során, úgy tetszik, mindent számbavett, amit erről a zempléni tájról a statisztika, a földrajz, a történelem, a néprajz, a régészet, a demográfia, a közgazdaságtan, a közigazgatás és a szociológia segítségével megtudhatott. Anyagát a fölmerülő kérdések tisztázásának szándékával rendszerezte és oknyomozó szemlélettel, az esszé hajlékony nyelvén fogalmazta szerves egésszé.

Az éveken át tartó, hol tárgyilagos-higgadtabb, hol szenvedélyesebb hangvételű eszmecsere nyomán ismét világossá vált a szociográfia kétirányú műfaji kötöttsége. Egyfelől az, hogy noha a szociográfiaszerző rendszerint nem törekszik tüzetes és egzakt tudományosságra, mégsem mondhat le a tudomány eszközeiről, hisz felhasználja különféle dokumentumok, történeti és néprajzi források, aprólékos statisztikák, kérdőívek s a helyszíni megfigyelés adatait. Másfelől viszont a szépirodalomhoz fűzik szoros szálak, tekintve, hogy anyagkezelésében a Gaál Gábor emlegette „írói divinálás" jut központi szerephez. Másképpen szólva a jó szociográfia nem ragad meg a tények és adatok feltárásánál, illetve azok puszta közlésénél, hanem tudatosan alkalmazza az irodalmi megjelenítés eszközeit: a leírást, az epikus jellegű történetelmondást, a dialógust, a lélekrajzot, sőt olykor a lírai hangütés sem idegen tőle. Éppenséggel eme kétirányú műfaji kötöttséget, a benne rejlő lehetőségeket megfontolva a hatvanas évek derekán nem kevesen vélték úgy, hogy a szociográfiától várható a prózai műfajok, elsősorban a novella és a regény megújulása. Ezt a reménykedő vélekedést mindenekelőtt a gyors egymásutánban megjelenő művek táplálták. Némelyikükről — mint a *Sarjadás*, a *Mélytengeri áramlás* vagy a *Tudósítás a toronyból* — okkal állította a kritika, hogy a regény határterületein helyezkedik el. Ugyanis e művek, túl azon, hogy magukon viselik a vitában tisztázott kétirányú kötöttségeket, vagyis a műfajkeverék sajátos jegyeit, nyelvi-stiláris egységgé szerveződnek, mi több: szigorú tárgyiasságukat az

írói szemlélet egységesítő ereje hatja át, s egymástól elütő valóságelemeik között központi rendezőelv teremt kohéziót. A hagyományos műfajok oldaláról megintcsak ezt a vélekedést látszott igazolni az a tény, hogy számos, akkor eseményszámba menő regény és novella, megőrizve a fikciót, egyszersmind a nem fiktív szociográfiai riport valóságfeltáró módszereit is alkalmazta, illetve hasznosította (*Húsz óra, Sötét angyal,* valamint Galgóczi Erzsébet és Moldova György jónéhány hatvanas évekbeli novellája). Nem volt tehát alaptalan a kritikusi jóslás: a megújuló szociográfia meg fogja újítani a próza válságba jutott műfajait.

Másfél-két évtized távolából azonban jól látható, hogy a várt műfaji vérátömlesztés nem következett be. Az epikai ábrázolásmód nem maradt ugyan érintetlen a hatvanas évek szociográfiai hullámcsapásaitól, de igazán jelentős műveket hozó felfrissülését nem a szociográfiának köszönheti. A létrejött epikai műformákon, elsősorban a jelképes megjelenítés nagyepikai alakzatain: a parabola-regényen, az áltörténeti regényen, az esszéregényen, illetve ezeknek különféle egyedi színezetű változatain — Déry Tibor *A kiközösítő*jétől Mészöly Miklós *Saulus*áig, Sánta Ferenc *Az ötödik pecsét*jétől Örkény István *Tótékj*áig — nem mutatható ki a szociográfia megtermékenyítő hatása. De a realista hagyományt továbbvivő epikai alakzatok — Fejes Endre *Rozsdatemető*jétől Gáll István *A ménesgazdá*jáig — sem azokat a lehetőségeket teljesítették ki, amelyeket a szociográfia műfaji képlékenysége felkínált. Tévedés volt hát azt hinni, hogy a szociográfia valamiféle „felkészülés" az igazi szépprózára. A hatvanas-hetvenes évek szociográfiái, kiváltképpen az új *Magyarország felfedezése*-sorozat kötetei azokat igazolták, akik egy önálló prózai műfaj széles és nagy perspektívájában bizakodtak.

## CSOÓRI SÁNDOR
(1930)

Csoóri Sándor prózája költészetével párhuzamosan bontakozott ki, a modern versért való küzdelem részeként, némelykor e célnak egyenesen alárendelt szerepben, máskor a hozzá közelítés kitérőjeként. Indulása éveiben — újságíróskodása zsengéitől eltekintve — nem is írt prózát. Erre akkor szánta el magát, mikor — második verskötete, az *Ördögpille* (1957) után — úgy érezte, hogy megrekedt. „Fáradt, nyugtalan és kallódó voltam általában. Hajnalonta megalázó halálfélelmekre riadtam" — írja erről az időszakról *(Nomád napló)*. Hogy ebből a veszteglésre kárhoztató helyzetből kimozdulhasson, folyamodik a prózához, annak több műfajában is szerencsét próbál, kudarc sehol sem éri, néhány műfajban pedig nyomban elsőrendűt alkot. Mindenekelőtt szociográfiáiban.

A *Tudósítás a toronyból* (1963) több, egymástól jellegben is elütő írást tartalmaz, de jellegadó műfaja a szociográfikus esszé. Mintája a *Puszták népe* volt, de anyaga, a termelőszövetkezetbe immár másodszorra beszervezett parasztság élete, merőben más. A hozzá való írói viszonyt is teljesen újjá kellett teremteni. Az átszervezés emlékei még frissek: sérelmek, sebek, keserűség mindenütt, s a költőt fiúi együttérzés köti az emberekhez, akikről ír. S ami elkezdődött, nem sok jót ígér: a balfogások egymást érik, béna a munkakedv s a tortúrák sorsokká kövülnek. Csakhogy a költő azt is tudja: más út nincs, az adott szerkezetben kell boldogulni. S mivel ez a szerkezetnek is érdeke, Csoóri az életkedv doktoraként tudósíthat arról is, amiről más írók jobbára hallgattak.

Csoóri tudósításai a műfaj hagyományos követelményeinek is megfelelnek, a sorsfordulóját élő parasztság napi gondjairól, az új keret gyöngeségeiről, a megélhetés, a munkakedv alakulásáról is eredeti észrevételeket közölnek. Alapgondja azonban a fordulat okozta traumák kibeszélése. Viszonya ezekről szólva is tudósító és értelmező.

Csoóri öntörvényű műformát alkotott e szociográfiákban, a műfaj létjogát is igazolta általuk, s az áhított modern vershez új erőforrásokat mozgósíthatott, s így bátorító figyelmet is támasztott. Az 1956 után szétzilálódott, majd újjáalakuló irodalomba voltaképpen e könyve révén érkezett be. Népszerűségét is ez alapozta meg. Magasabb értelemben is: az amúgy is külön utakra ágazó Belvárosi Társaságból, a „gyűszűbe" beszélés unott rítusaiból „a társadalmunkkal folytatott, írásban rögzített, nyílt párbeszéd" fórumára érkezett (*A költő és a majompofa*, 1966). A szociográfia műfaja maga is megerősödött, új változatokat hajtott ekkor, a hatvanas évek elején, s termett jelentős műveket is, de a *Tudósítás a toronyból* kivételes jelentősége így is bizonyos maradt, a vonatkozó gazdag irodalom erről egyértelműen tanúskodik.

A helyét kereső s szándékait igazolni igyekvő tehetséget 1962-ben más szerencse is érte: egy íróküldöttség tagjaként három hetet tölthetett Kubában. Műve, melyet erről az útról írt — előbb a Kortársban jelent meg (1963), aztán könyvben is *Kubai napló* címmel (1965) —, e kettősség jegyében született: a hívő és okos figyelem jegyében. A *Kubai napló* a politizáló kedv uralma ellenére is szépírói mű, és

szerzőjére vall. Az empíria igézete a politizáló ihletnél is erősebb. Esemény, ámulásra késztő élmény itt a repülés, London látványa, a nők parázsló szépsége, táncuk pompás vitalitása. Az *okos* figyelem természetesen el is különül a látványtól, ha hajlamaitól idegen szenvedélyt észlel — a fölös tapsolás, a kakasviadalok eufóriája láttán —, tárgyszerű közlése is kitünteti, hogy nem lelkesedik.

A szabadságnak egy mélyebb és átfogóbb eszményéért vívja már ekkor a maga gondolati küzdelmét Csoóri. Védi a tehetség, a munka, a jóság jogát, az élet őselemeivel való rokonság álmát, fürkészi ennek érvényesülési lehetőségeit egy kötetlenebb létben, olyan szabadságban, amely ösztönök és értelem egymást teljesítő összhangját biztosíthatja. A *Kubai napló*ban elemeiben, néhol tételesen is már jelen van mindez, de prózája más műfajait is ez a szándék hívja életre. Így egyetlen regényét, az *Iszapesőt* is.

Az *Iszapeső* 1965-ben jelent meg a Kortársban. Egy rejtélyre keresi a választ: „Miért menekült egy húszéves lány az öngyilkosságba?" A magyarázat eleinte nagyon is egyszerűnek tetszik: az apja miatt, aki kemény, elvadult paraszt, a téeszbe sem tudták beszervezni, elkülönülése a falutól egyre elszántabb, különléte értelmének bizonyítása embertelen munkára, fegyelemre kényszeríti. Ezt követeli lányaitól is. Az egyiket, aki vét a normák ellen, kitagadja az udvarló rossz híre miatt, a másik bontakozó szerelmébe is beletapos. Ez a másik, akit Máriának hívnak, nem érez erőt a kitörésre: a csatornába öli magát. A falu egybehangzóan az apát okolja, hogy más ok is lehetséges, a szerző sem hiszi, de kikérdezi az érdekelteket, s végül ama magyarázathoz jut, hogy Máriának a lelki függés, a gyanúk, kötöttségek kibeszélésére, feloldására való képtelenség, egyszóval a *szabadságra* való éretlenség miatt kellett elpusztulnia.

A nyomozás az apa felől is a szabadságra való képtelenség gondolatához jut, a kör hibátlan. A történet azonban nem nyer mélyebb dimenziót, mert a figurák zártsága nem teszi lehetővé tényleges dráma kibontakozását. A ballada-alkotás nyilvánvaló szándékának árt a meditáció, az utólagos tűnődések, tanácsok. Az értelmező műveletek ránőnek a primér epikai elemekre, mert az utóbbiak szegényesek, s igazában csak az apa barbársága ölt érzékletes formát.

Csoóri Sándor regényével egyidőben a próza más műfajait is művelni kezdi, kisebb írásai *A költő és a majompofa* címen 1966-ban könyvben is megjelennek. Általuk a költő legsajátosabb műformája születik meg, s kezdi el folyamatos gyarapodását. Három év múlva új kötetnyi gyűlik össze, s *Faltól falig* (1969) címen meg is jelenik, s aztán 1974-ben ismét újabb írásaiból adhat ki egy immár nagyszabású gyűjteményt, címe: *Utazás, félálomban.*

*A költő és a majompofa* írásaiban a tehetség tornáztatásának, mindennapi jelenlétének gondja a tematikában a legszembeötlőbb. A látszatra jelentéktelen improvizációk a meddő képzelgéstől vonják el a tehetséget, s késztetik önmaga differenciáltabb megismerésére, a mikrokozmoszt nyitják ki, a viselkedésformákat bontják fel, hogy bensejükben az észlelés, a képzelet felismerő, kapcsolat-, távlatlétesítő képessége finomabb, pontosabb, eredetibb működésre képezhesse magát. A gyakorlat növeli az önbizalmat, a siker fokozza a vállalkozókedvet, a tematikába benyomul a háború és béke kérdése, a költészet, a képzőművészet — s a

tehetség most már minden témát a személyes kapcsolat különös erőterébe tud állítani.

A *Faltól falig* esszéiben fölerősödve és gyakrabban jelennek meg a szabályszerű, dresszírozott magatartásformák ellenpéldái, s bennük a zártnak érzett alaphelyzet szétfeszítésére alkalmas tartalmak. Ha oldalszakállt növeszt, a símaság elleni tüntetés lehetőségeként interpretálja. A játék, a kaland, a különcködés ezért vonzza: a felszín alá kényszerült gondolatok feszítőerejét jelezhetik. Ha távolról és közvetve — mint a beatnikekkel való találkozás esetében —, ettől csak eseményszerűbb lesz a korrespondencia *(Apostoli saruk)*.

Csoóri az anarchizmustól magát már a *Kubai napló*ban is elhatárolta, s természetesen itt is tudja, derűs fölénye is erre vall, hogy a világ vasvillaszemeire rá sem hederítő fickók szuverenitása csak *első* feltétele a szabadságnak. Tudja, hogy a külsőségekkel tüntető lázadás menekülés, s az igazi szabadság csak bensőbb vívmányokon nőhet fel, s a kockázat, a merész döntés is csak úgy ér valamit, ha *tétje* van. Enélkül katarzis sem lehetséges.

A *dráma* és a *katarzis* fogalmával, közelségének tudatával új elem jelenik meg Csoóri esszéiben. Ennek kapcsolata a szabadságigény korábbi megnyilatkozásaival *(Kubai napló, Iszapeső, Apostoli saruk, Önarckép oldalszakállal)* szoros, az új szabadságfogalom mégis új minőséget képvisel: a gond, a felelősség egész tömbjeinek felmerülését és összekapcsolását, a történelmi, társadalmi és poétikai kérdések felgyorsult beáramlását a gondolkodásba. Mindez természetesen nem a műfajok öngerjesztő buzgalma jóvoltából, hanem a költő szerepének, vállalásainak szükségletei révén történt.

A fejlemények ilyen okszerű kapcsolódása a pálya külső eseményei felől is belátható. A *Tudósítás a toronyból* munkálataival párhuzamosan népballada feldolgozásával is kísérletezett, így került szorosabb kapcsolatba a folklórral. E kapcsolatot természetesen a költészetünkben lezajlott nagy metamorfózis felől s a modernség önmaga számára célbavett eszményének világításában élte át. Aztán, a hatvanas évek derekán Kósa Ferenc és Sára Sándor társaként *Ítélet* című filmjükhöz készülve a Dózsát szülő világ mai embereivel, tájaival is megismerkedik, s élő mivoltában ismerheti meg a mezőségi, a gyimesi, a moldvai folklórt. Ezek az élmények egymással összeforrtan alakítják költészetében a lírai hős arculatát, s töltik fel, érlelik ki az esszéket. Költészetében és esszéiben ugyanaz a magatartás formálódik, csak a versekben átfogóbb íven és a hullámzás ritmusa szerint, az esszékben közvetlenebbül tüntetve ki empíria és gondolat kapcsolatát. Grúziában járván, a mitológiai táj láttán s hallván, hogy a Prometheusz-legenda grúz eredetű, a köveket leíró képek érzéki varázsából természetes átfejtés révén jut el a bontakozó magatartásminta felismeréséhez. „. . . föltételezem, hogy ilyen eget földúló forradalmár nem születhetett sík vidéken, édenkerti tájon, csak ott, ahol az elemek botrányos harca — jég, víz, szél edzi a szellemet. Tüzet lopni az égből egyébként is csak ott lehet, ahol ég és föld érintkezik" *(Grúzia kövei)*. A Csoóri-esszé ezután egyre tudatosabban ennek az ég és föld között megfeszülésnek, ilyen keménységre képesítő emberségnek lesz a laboratóriuma.

A filmek, melyeknek létrejöttében Csoóri társszerzőként közreműködött, egy más műnem törvényei szerint, de ugyanazt a művészi szándékot valósítják meg, mint a versek és az esszék. A forgatókönyvek önmaguk is tükrözik ezt a közösséget, s nem jelzésszerűen, hanem kidolgozottan, szervesen és idéző erővel. Kivált az *Ítélet* s a *Nincs idő* forgatókönyvére érvényes ez. Ezek a munkák — a magyar film egy új irányzatának partitúrái, illetve dokumentumai —, valamint egy meg nem valósult forgatókönyv szövege 1972-ben *Forradás* címmel könyvalakban is megjelentek. Csoóri és Kósa Ferenc közösen jegyezték ezt a könyvet, s kihámozni belőle a Csoórira valló elemeket nem is lehet, nem is kell. A Csoóri-mű alapszándékaira valló néhány lényeges vonás azonban ebben az összefüggésben nyerheti el a helyét. Mindenekelőtt a hősök, melyeket e forgatókönyvek mintáznak, s a szörnyűség, melyet el kell szenvedniük.

A népköltészethez való kötődés egyik szála szintén a ballada. E kapcsolatrendszer kiépítésének elsőrendű műfaja pedig ismét az esszé. Általa tudja egy vitairat izgalmával előadni ama felfedezését, hogy szemben a múlt századi magyar költészet feloldásra szomjas hajlamaival, a ballada a görög drámák szigorával beszél bűnről és bűnhődésről. Az irodalomtörténet, a balladakutatás idevágó eredményeit remek érzékkel vonja be eljárásába. Támaszkodik Kemény Zsigmondra, Németh Lászlóra is, kivált reformkori irodalmunk selypegő finomságairól s dörgő pátoszáról szólva. Alapforrása azonban a balladák irgalmatlan valósága, melyben „mindig a legteljesebb vágy kerül uralomra, bukik el anélkül, hogy föloldást találna bármiben. A halált s az igazságot igen, de a kétségbeesést vagy a közbeeső reményt nem ismeri a balladát alakító indulat... Fogyhatott, morzsolódhatott az ország, a valóság ellenében mi mindig megkerestük a fennkölt kibúvókat." A balladában tehát a sorshoz szabott érzékenységet és következetességet ismeri fel Csoóri, ősmintáját annak a drámai hangoltságnak és szembenéző bátorságnak, melyre magát neveli, s amelyért — szemben az öncsalás elméleteivel és gyakorlatával — egész poétikája hadban áll.

Csoóri kétfelől törekszik céljához, a modern vers létjogának beláttatásához: a kortársi költészet vívmányai s a népköltészet példái felől. A hatvanas évek derekán már készen áll a gondolat-törzs, mely aztán esszék egész sorában hajt új ágakat. Nagy Lászlóról szólva írja: egyetlen hagyományos stílus sem „lobbantott ki magából akkora fényességet, mint amekkora a népköltészet és a szürrealista költészet összetalálkozásakor kilobbant" *(Faltól falig)*. A népdalt is e „fényesség"-re szomjas szemmel, az ég és föld között kifeszülő szellem érzékenységével tanulmányozva meglepő példák sokaságára talált. *Faltól falig* című kötetének címét is egy csángó asszony panaszából vette: „Akkora bánatra jutottam, hogy faltól falig sírtam... már-már ártatlanságomból is kitagadtam volna magamat." Ezek a falak — írja Csoóri — „a bezártság, a tehetetlenség ütközői" is.

E munka Csoóri költői világképének további alakulása szempontjából is nagy jelentőségű, mert az ősi és a mai, a paraszti és az értelmiségi kultúrák egymásbaszövéséhez kínált biztos alapot. A lehetőség öröme a *Darázskirály* már idézett méltatásában is kifejeződött, s már ott is *bartók*inak mondja ezt a szimbiózist: Európa alatti ösztönök és magasműveltség összefogását. Szavai is

elárulják, de közli is, hogy Németh László nyomán jutott e fogalomhoz, ám a bartóki mű élménye benne így is és szükségképpen sajátos, szuverén életre kelt. Részint azért, mert a beat-költészet szertelensége és láza őt is csábította, s Eluard, de még García Lorca példája sem oldozhatta el az ábrándtól, hogy maga is Corso-szerű költő lehessen. A bartóki eszménybe tehát nála ez az előzmény is integrálódott. Ekkorra már megjárta Amerikát, megismerte a metropoliszok dermesztő szenzációit, s higgadt is annyit, hogy magában s kívül a természet zsugorodását érzékelni tudja. Mindezek következtében s a népköltészetre kövült előítéletek eloszlatása után Csoóri számára revelációként nyílt meg a népköltészet és a nép világa.

Az a belátása, hogy a paraszti kultúra a létezés alapügyeinek teljes értékű jelrendszere; hogy vígságaihoz, gyászaihoz képest sok a modern ágaskodás, meddő attrakció *(Nomád napló)*, s édességeire, savaira mai kultúránk is rá van utalva, Csoóri figyelmét e kultúrát megőrző nép mai sorsára fordította. S ezzel a kaland és a szertelenség hajlama eddig nem ismert gondok nyomása alá került, a küzdelemre, szembenézésre edzett tehetség szembetalálta magát a sajátosan rászabott, reá is háruló mondandók szövevényével.

Költőként élvén át ezt a helyzetet is, e mondandót sem publikációra váró közigazságokként hordta magában, hanem gondolkodása gyökerei felől fényre igyekvő felismerésekként. In statu nascendi, tehát a szülésre készülődés állapotára vall az a tény, hogy mestersége alapja, a nyelv felől indul. A kép elsőrendű alakzata Csoóri stílusának. Esszéiben ennek okát s értelmét is felfedte. Reverdy meghatározását, mely szerint „A kép a szellem tiszta alkotása" *(Faltól falig)*, többször is idézi, s prózájának képgazdagsága is tanúsítja, hogy a konvenció-iszony a kiürült, lejáratott fogalmak ellenében mennyire a képekre volt utalva, ha szándékaival azonos kifejezésre törekedett. Most azonban, mikor a nép költészete nyomán sorsa és történelme is eléje tolul, úgy érzi, a kép önmagában kevés a szerepre, mely az írásra vár. Érzékletessége hatalom, az ember egész lényére hat, de „Hadd kérdezzem meg rögtön, van-e múlt idejű kép vagy jövő idejű? Csak jelen idejű van. — Lehet, hogy ez a sűrített jelenidejűség robbanóbb hatású, mint a nyelv töprengéseket és fájdalmakat sodró ereje, de nem bizonyos, hogy végeredményben is ugyanaz. Már csak azért sem, mert a kép jobban ki van szolgáltatva az időnek: föltárul, megmutatkozik, aztán kihuny. A nyelv árnyaló és megkülönböztető képessége viszont épp az időben teljesedik ki igazán. A nyelv szakadatlan építkezik és rombol, kapcsolatot teremt ember és ember közt, ok és okozat közt."

Azért keresi Csoóri az ilyen nyelvet, mert esszéi ilyen munkát végeznek. S hogy sikerrel végezhessék, hogy teremtő viszonyba kerülhessen múlttal, jelennel, a viszony elemi kötéseit, a *szavakat* is fel kell bontania, hogy rejtett jelentésük s általa megélt értelmük, asszociációs rendszerük révén vehessenek részt a munkában.

Az *Utazás, félálomban* című esszéjében egy olyan útról tudósít, mely eleve a szorongás, a fájdalom, a kimerültség tüneteivel kezdődik. A sztrugai költőtalálkozóra igyekszik a költő, elkésve, zsúfolt vonaton, testközelben a térség átlagutasaival. Ismét egy vágás, s a költő vallató kérdése nyomán az előbbi képek kezdenek összeállni, a sejtekbe épült tapasztalatok éles kontrasztba torkollnak: a

filmíró európai színpadai, szerepei s kelet-európai sorsa feszül egymásnak, s a mi gondjaink árvasága, Európa közönye, számító racionalizmusa. S itt lép be a számunkra lehetséges megoldás eszménye: a *Cantana profana* üzenete hűségről és szabadságról. A bizonyosnak látszó minta azonban elnémul, s a költő új töprengésbe kezd arról, ami itthon övezi s arról, amit Amerikában tapasztalt. Töprengése keserű diagnózis, s reménye, hogy ami idegrendszerünkben felhalmozódott, abból még kihajthat a jövő.

Az *Utazás, félálomban* Csoórit a sorskérdések írójává avatta. Esszéinek 1974-ben megjelent új gyűjteménye is ezt a címet kapta, s ez több olyan írást tartalmaz, mely a szomszéd magyarság helyzetéről, művészetéről tudósít. *(Rózsa Sándor sírja, A megevettek királya, Elindultam világ útján...)* Ám a „tudósítás" ezekben sem szűkül soha politikai közlendőkre. A költő mindig az „idő közepén" állva, vagyis gyarapodó világképe, teljes kultúrája centrumából, sokfelé nyitott érzékenységgel kémleli a dolgok s jelenségek oldalait.

Csoóri — bár a tudományosság tanáros formáitól idegenkedik — a megismerés követelményeit nagyon komolyan veszi. S esszéiben nemcsak a népköltészettel vagy a sorskérdésekkel való találkozást, hanem a kor művészetének eseményeit is követni, feldolgozni törekszik. Nem szentel külön esszét minden olvasmányának vagy tárlatnak, amelyen részt vett, de utalásaiból nyilvánvaló, hogy a kultúra eleven áramában él.

Ahhoz képest, amennyi szerzőre és műre írásai utalnak, amennyi gondolatot, élményt feldolgoznak, tematikája e vonatkozásban szűkös is, néhány nagy elődre és élő kortársra szorítkozik. Legsűrűbben József Attilára hivatkozik, művében költészetünk legnagyobb és legmodernebb lehetőségeinek alapját ismeri fel. A költő újrafelfedezésekor még műelemzéssel is részt vesz értelmezésének munkájában *(Téli éjszaka, A költő és majompofa)*. Kimunkált szempontrendszer híján a vers lényegi vonásainak megnevezésére törekszik, s ennek során mind az intonáció értelméről, mind a vers természetéről — a lélek belső tájainak filozofikus képsora — érvényes felismeréseket közöl. Ugyanez a szándék vezeti Illyés Gyula, Veres Péter, Nagy László, Szécsi Margit, Orosz János, Szervátiusz Tibor, Marsall László, Tornai József jellemzésében. A művészi jellem és a mű sajátos természetének megragadására törekszik.

Csoóri lényegmegragadó szándéka tehát fokozatosan, szakszerű közlések, élménybeszámolók, műismertetések, vallomások nyugodt és változatos folyamatában ér el a sűrűsödési pontokig. Nincsenek kitaposott műfajai s begyakorolt módszere sincs. Az időhatárunkon belül megjelent esszékötetek legszembeötlőbb vonása épp a műfaji sokféleség. E sokféleség a hajlamok sokféleségére utal. Meglepő például, hogy a verseiben még nagyon is elvont költő milyen sűrűn és találékonyan áldoz epikus hajlamainak. Ahogy magára talál, egyre színesebben. Az *Utazás, félálomban* című esszé epikus betétjéről már szóltunk, de a kötet első ciklusának egésze is epikus vonzalmakra vall. Filmszerűen rögzített képek s lírai reflexiók foglalata a *Szalmavirág*. Benne a látvány bizarrsága épp olyan fontos, mint eszmei sugallata. A *Kiáltvány* s a következő három levél (a festőé, az újságíróé s a leszerelt katonáé) négy remekül eltalált szerepben, tehát négy változatban adja

elő az igazság, az érték és a tisztesség válságát, perzselő közelségű képekben érzékeltetve a züllés tüneteit. A levélforma szabad terepe mesélésnek, ámulásnak, eredetiségnek, iróniának. Az irónia mögötti szellem gazdagságára vall, hogy a megvetés indulatait is szikrázó játékra tudja váltani *(Kerekasztalbeszélgetés a békákról)*.

Külön műfajcsoportot alkotnak a költészet helyzetéről és hivatásáról, jellegéről, költészet és kritika viszonyáról szóló írásai. Belőlük kirajzolódik Csoóri poétikájának alakulása, java részüket a lírájáról szóló fejezetben idéztük is. S kirajzolódik a költészettől és a kritikától elvárt magatartás karaktere is. Irodalomelméleti okfejtésekbe nem bonyolódik, őt mindenben a világ jó irányú megváltoztatásának képessége érdekli: ami fölzaklató, drámai, szentségtörő; ami fölgyújtja a képzeletet, ember és világ viszonyát a maga szédítő gazdagságában tükrözi, a mítoszokban is ezt becsüli, ezért szereti a merész absztrakciókat, a néger bálványokat jobban, mint a természetelvű szobrokat; a látomás logikáját hatékonyabbnak véli, mint az okszerűséget, s a szürrealizmust is azért becsüli, mert képes a mai ember világképének egyidejű, többszólamú kifejezésére.

Az egymástól távoli, idegen elemeket egybefogó ambivalens kép bevált eszköze a mai költészetnek. Csoórinál a végletek drámai összeszikráztatása program is, de életéből, sorsából következő ösztönös hajlam is. Már a *Tudósítás a toronybant* olvasva feltűnt, hogy a fejét verselésre adó paraszt megrekedésében milyen meglepő leleménnyel véli megsejteni a költészetben szokásos válságjeleket. A *Kubai napló*ban a figyelem és a képzelet már lépten-nyomon végletekre bukkan, a civilizáció, a gazdagság s a szegénység, elmaradottság beszédes kontrasztjaira. A meghökkentően modern épületcsodák, a merész absztrakt szobrok s a városszél ócskavashalmai így kapcsolódnak össze képzeletében: „Világosan éreztem, hogy e két véglet között feszült ki az ország, és Fideléknek e két véglet között szétfeszülve kell megteremteniük az összhangot, létrehozniuk a korszerű jövőt." E két véglet írások egész sorában szegénység és gazdagság, Nyugat és Kelet ellentéteként jelenik meg, de az *Utazás, félálomban* című kötet esszéiben már az ősi és a modern, a népkultúra és az autonóm kultúrák viszonyaként. Mivel magában folytonosan éli e végletek találkozását, az ambivalencia szemléletének gyökerében rejlik. Van ennek morális konzekvenciája is, engedelmeskedése a hűség, a „nem menekülhetsz!" parancsainak.

Az ösztönökben rejlő ambivalenciát célját tudó intelligencia működteti, Csoóri a megismerés és a megnevezés nyomvonalán haladva él a képekkel. Ezért esszéi el is ütnek verseitől. A példák elbeszélő, leíró jellege, a felidézett történetek érdekessége, a pálya emlékanyaga arányosan illeszkedik az értekező, tűnődő elmélkedés, s az érvelés szakaszai közé. A képek pedig jobbára ott jelennek meg, ahol az élmény és a gondolat személyes jellege, az érzékenység és az intelligencia valami sajátos vagy tilalmas felismerést akar megnevezni. Nem lírizáló próza ez, de minden elemében releváns: érvel benne az emlék is, az érdekes történet is magasabb szándék metaforája, a vallomás gondolatot, magatartást hitelesít. A benyomásokat, észrevételeket rögzítő pillanatképek könnyedén illeszkednek a szándék érdekeihez, de a magasabb szándék seholsem olyan türelmetlen, hogy a műfaj tágas és levegős

térségének eseményeit egyszínűvé stilizálná. Élnek itt a részletek is: élvezik a gondolatvezetés nagyvonalúságát, a kétség kérdőjelei után kinyíló távlatokat. A részletek zugaiban a jókedvvel végzett munka váratlan jutalmaként sokszor messzire utaló ötletek villannak. A nekilendült okfejtés rejtvényfejtő kitérőkön időzik, s a visszatérés új meglepetés. Analógiái, párhuzamai új életszférákat vonnak a vitatott kérdés vonzáskörébe, s az elegyülés nemcsak távlatokat növel, friss izgalmat is gerjeszt. A Csoóri-esszé tágas világán belül tehát a kedély, a súly, a hőfok olyan szintváltásait, annyi érzelmi regiszter, gondolati meglepetés izgalmait élheti át az olvasó, amennyit csak regény adhat. S bármily nagy terheléssel haladjon is célja felé, erre a képességre Csoóri éppúgy vigyáz, mint ügyei hitelére.

*Kiadások*

Tudósítás a toronyból. 1963. — Kubai napló. 1965. — A költő és a majompofa. 1966. — Faltól falig. 1969. — Párbeszéd, sötétben. 1973. — Utazás, félálomban. 1974. — Nomád napló. 1979.

*Irodalom*

*Veres Péter:* Csoóri Sándorról szólva. ÚÍ 1963. 750—754. — *Csák Gyula:* Tudósítás a tudósítókról. Kort 1964. 493—496. — *Dersi Tamás:* Csoóri Sándor: Tudósítás a toronyból. ÚÍ 1964. 894—896. — *Dobozy Imre:* Utazás inkognitóban. ÉI 1964. 1. sz. — *Gerelyes Endre:* Csoóri Sándor új könyvéről. Tudósítás a toronyból. ÚÍ 1964. 363—364. — *Harsányi Zoltán:* Három könyv Kubáról. Kr 1964. 11. sz. 55—57. — *Héra Zoltán:* Megjegyzések Csoóri Sándor „falusi" tudósításaihoz. ÉI 1964. 4. sz. és *H. Z.:* Irodalmi tudósítások. 1965. 281—285. — *Lázár István:* Csoóri Sándor: Tudósítás a toronyból. Vság 1964. 2. sz. 81—84. — *Meggyesi János:* Három szociográfiáról. Csoóri Sándor: Tudósítás a toronyból. Vság 1964. 2. sz. 81—84. — *Nagy Péter:* Csoóri Sándor: Tudósítás a toronyból. Nszab 1964. jan. 10. és *N. P.:* Rosta. 1965. 384—388. — *Kiss Ferenc:* Napjaink irodalmi szociográfiája. Kort 1965. 1143—1150. — *Csák Gyula:* Magyar költő Havannában. ÉI 1966. 6. sz. — *Farkas László:* Csoóri Sándor: Kubai útinapló. ÚÍ 1966. 7. sz. 124—125. — *Illés Lajos:* Csoóri Sándor. ÚÍ 1966. 8. sz. 74—80. és *I. L.:* Kezdet és kibontakozás. 1974. 258—274. — *Lázár István:* Mit akarhat egy író? Csoóri Sándor: A költő és a majompofa. Vság 1966. 11. sz. 104—107. — *Sós Endre:* Csoóri Sándor: A költő és a majompofa. MNemzet 1966. okt. 2. — *Tálasi István:* Csoóri Sándor: A költő és a majompofa. Kr 1966. 12. sz. 52—53. — *Bori Imre:* A költő prózája. Híd 1967. 267—269. — *Fenyő István:* Csoóri Sándor: A költő és a majompofa. Kort 1967. 316—318. és *F. I.:* Két évtized. 1968. 563—566. — *Fogarassy Miklós:* Csoóri Sándor: A költő és a majompofa. Je 1967. 87—88. — *Lovrity Endre:* Csoóri Sándor: A költő és a majompofa. Ttáj 1967. 185—186. — *Solymos Ida:* Csoóri Sándor: A költő és a majompofa. Életünk 1967. 154—156. — *Alföldy Jenő:* Az ösztönökig és tovább. ÉI 1969. 29. sz. — *Berkes Erzsébet:* Csoóri Sándor: Faltól falig. Kr 1969. 10. sz. 51—52. — *Döbrentei Kornél:* Az Élet és Irodalom látogatóban Csoóri Sándornál. ÉI 1969. 46. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 420—426. — *Héra Zoltán:* Védelem és terjeszkedés. Nszab 1969. aug. 14. — *Horgas Béla:* Csoóri Sándor: Faltól falig. Vság 1969. 11. sz. 104—106. — *Juhász Béla:* Nélkülözhetetlen nyugtalanság. Csoóri Sándor: Faltól falig. ÚÍ 1969. 10. sz. 123—125. és *J. B.:* Irodalom és valóság. 1977. 300—304. — *Koczkás Sándor:* Csoóri Sándor újabb esszéiről. Faltól falig. Kr 1969. 10. sz. 53—55. — *Németh Jenő:* Csoóri Sándor: Faltól falig. Ttáj 1969. 1032—1034. — *Szekér Endre:* Csoóri Sándor: Faltól falig. Fo 1969. 4. sz. 92—93. — *Bebesi Károly:* Gondolatok Csoóri Sándor kisprózájáról, Faltól falig című könyve kapcsán. Életünk 1970. 278—281. — *Kis Pintér Imre:* Bizonyosság vagy bizonytalanság? Alf 1970. 1. sz. 80—81. és *K. P. I.:* Helyzetjelentés. 1979. 217—232. — *Cs. Nagy Ibolya:* Csoóri Sándor: Faltól falig. Alf 1970. 1. sz. 80—81. — *Zentai Mária:* Csoóri Sándor: Faltól falig. Je 1970. 277—279. — *Bozóky Éva:* Három műfaj vonzásában. Ktáros 1971. 739—742. — *Ágh István:* Az ötödik haza. ÚÍ 1973. 11. sz. 119—121. — *Berkes*

*Erzsébet:* Csoóri Sándor: Párbeszéd, sötétben. Kr 1973. 10. sz. 22. — *Cs. Nagy István:* Csoóri Sándor. Életünk 1973. 477—480. — *Alföldy Jenő:* Hamlet, vívóállásban. Ttáj 1974. 4. sz. 68—79. és *A. J.:* Élménybeszámoló. 1983. 117—136. — *Bata Imre:* Csoóri Sándor pályaívén. Kort 1974. 1. sz. 114—120. — *Belohorszky Pál:* Csoóri Sándor. Utazás, félhomályban. Kr 1974. 12. sz. 25—26. — *Faragó Vilmos:* Szerepkeresőben. ÉI 1974. 46. sz. — *Grezsa Ferenc:* Csoóri Sándor: Utazás, félálomban. Ttáj 1974. 12. sz. 79—81. — *Jankovics József:* Csoóri Sándor: Utazás, félálomban. MH 1974. okt. 12. — *Koczkás Sándor:* Megkésettség, menekülés? Csoóri Sándor pályájának értelmezéséhez. Kort 1974. 663—668. — *Pomogáts Béla:* Csoóri Sándor: Utazás, félálomban. Nszava 1974. okt. 19. — *Tornai József:* A kritikus kérdőjelei. Kort 1974. 500—503. — *Ágh István:* Jelenbe zsúfolt idő. ÚÍ 1975. 4. sz. 105—106. — *Alföldy Jenő:* Élni az idő közepében. Fo 1975. 2. sz. 88—89. — *Alföldy Jenő:* Csoóri Sándor: Utazás, félálomban. Kort 1975. 496—498. — *Berkes Erzsébet:* Vallomás és publicisztika. ÚjFo 1975. 1. sz. 127—129. — *Görömbei András:* Csoóri Sándor esszéiről. Alf 1975. 9. sz. 39—45. — *Kántor Lajos:* Otthon és idegenben. Vság 1975. 3. sz. 105—108. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Csoóri Sándorral. Je 1976. 581—596. és *B. B.:* Délutáni beszélgetések. 1978. 62—105. — *Alföldy Jenő:* Az érzékenység megtartó ereje. ÉI 1979. 17. sz. — Csoóri és a Nomád napló. *Gyurkó László, Huszár Tibor, Orbán Ottó* és *Sükösd Mihály* írásai. Vság 1979. 8. sz. 56—75. — *Illés László:* Csoóri Sándor: Nomád napló. Kr 1979. 9. sz. 29—30. — *Kiss Ferenc:* Csoóri tanszéke. Ttáj 1979. 10. sz. 38—46. és *K. F.:* Interferenciák. 1984. 259—277. — *Cs. Nagy Ibolya:* A cselekvő gondolat esszéi. Alf 1979. 8. sz. 77—81. — *Tamás Attila:* Jelen a múltban és jelen a jelenben. ÚÍ 1979. 9. sz. 85—86. — *Tüskés Tibor:* Egy nomád a huszadik században. Je 1979. 1039—1044. — *Görömbei András:* Az esszéíró Csoóri Sándor világképe. Fo 1980. 2. sz. 9—14.

*Tímár Máté* (1922) élményanyagát a paraszti világból, a világháborús megpróbáltatásokból, hadifogsága szenvedéseiből merítette, s úgy tervezte, hogy regényciklusban örökíti meg a magyar múlt és a közelmúlt egy jelentős részét, a háború utáni változásokat, azt a világot, melyet oly jól ismert. Cselekményes, sok szálon futó történeteinek formálásában Tamási Áron és Veres Péter ihletését is érezni lehet.

Első kötete 1958-ban jelent meg, a *Majoros Ádám krónikája* című regényt *Csillagok, csillagok, szépen ragyogjatok...* alcímmel egy nagyobb ciklus első darabjának szánta, de csak két kötet jelent meg belőle, a második kötet 1960-ban *Hajnal hasad, fényes csillag ragyog* címen került az olvasók kezébe. Elbeszélő tehetségét, életszerű történetformálását, színes, hajlékony nyelvét, őszinte pátoszát örömmel üdvözölte a kritika az ötvenes évek sok szürke, üres, hamis prózai kötete után.

Majoros Ádám élettörténetét nem folytatta Tímár Máté, de egyre-másra jelentette meg a falu életével, átalakulásával, saját háborús élményeivel foglalkozó munkáit: *Karcsi, a csicskás* című kisregényét, *Szőrtarisznya* (1963), *Késő virradat* (1967), *Ítéletidő* (1969), *Hadiérettségi* (1970), *Hazai harangszó* című regényeit. Művei a magyar prózai realista hagyomány folytatói, hűen tudósítanak a faluban végbement hatalmas változásokról, emberi drámákról, a téesz-szerveződés folyamatairól, az életmódváltozásról. Szívesen él az anekdota eszközével, színesen, ízesen, egyre árnyaltabb nyelvi gazdagsággal idézi elénk a mai vidék jellegzetes figuráit, bonyolult kapcsolatait.

Novelláiban is keverednek az anekdotikus és a realista elemek, s ezekben is dominálnak önéletrajzi élményei. 1960-ban *Száz tű hossza* címen jelent meg első novelláskötete, 1961-ben *Asszonycsere* címen, 1966-ban *Hogy a világ előre menjen*, 1968-ban *Eleven parázs* címen, 1972-ben *Talponálló szerelem* címen gyűjtötte össze a folyóiratokban rendszeresen megjelenő elbeszéléseit. A falut érintő aktuális problémák, társadalmi gondok, megrendítő vagy mulatságos lélektani helyzetek adják az elbeszélések magvát, sokban rokonságot tartva például Galgóczi Erzsébet hasonló tárgyú, az ország egy másik tájegységén zajló életről tudósító novelláival. Mind novelláiban, mind regényeiben mindvégig vállalja eredetileg kialakított stílusát, formavilágát, nem kísérletezik a modern próza formáival, feladatának szűkebb környezete minél alaposabb bemutatását, realista megörökítését tartja.

*Mocsár Gábor* (1921—1988) első regényei 1956-ban jelentek meg, mindkettő ugyanazon évben: *Forró napok* és *Egy párttitkár feljegyzései* címmel. Újságíróként szerzett élményeit dolgozta fel ezekben a művekben, a Szabad Nép munkatársaként járta az országot, s nagy lelkesültséggel üdvözölte az országban tapasztaltakat, a korabeli hangulatot felszínesen ábrázolta, nem érzékelte a készülődő tragédia előjeleit. Megrendítette az 1956-os tragédia, elköltözött Budapestről, Debrecenben lett újságíró. Újra járta a vidéket, megtalálta az őszinte kapcsolatteremtés eszközeit, alaposan megismerte a korszak problémáit, a téesz megszületésének fájdalmas folyamatát sokoldalúan ábrázolta riportjaiban, novelláiban, később regényeiben és szociográfiai írásaiban is. Egy ideig az Alföld című irodalmi folyóiratot szerkesztette, szándéka szerint a valóság minél mélyebb megismerését

vállaló írásoknak adott helyet, miközben maga is erre törekedett 1960-ban megjelent *Ördögdomb* című kisregényében, majd *Eltűntek a mezsgyék* (1961) című riportkötetében, valamint a szövetkezesítést feldolgozó *Nyitott tenyér* (1963) című regényében. A valóság megjelenítése kíméletlen őszinteséggel, a drámai történések hiteles megidézésével tárul az olvasók elé, a komor színeket olykor furcsa, humoros anekdoták oldják. Mocsár Gábornak korai műveitől kezdve egyre erősödött a humoros, groteszk elemekhez való vonzódása, a társadalmi problémákat ezek felmutatásával még jobban meg tudta ragadni. A tárgyilagos bemutatás igénye is oly erősen élt benne, hogy szerzőtársával, Taar Ferenccel együtt 1964-ben közzétette a *Tanyavilág — bomló világ* című szociográfiáját, amely óriási tényanyagot dolgoz fel erről a jellegzetes magyarországi problémáról, annak minden vonatkozását nagy hozzáértéssel, alapossággal elemzik; a hazai szociográfiai irodalom egyik jelentős, példaadó művévé vált ez a kötet problémaérzékenysége, sokoldalú megközelítése, emberábrázolása révén.

1964-ben megjelent *Pirostövű nád* című elbeszélésgyűjteményének figurái is korabeli magyarországi jellegzetes alakok: téesz-elnökök, a téesz által nyújtott életformához nehezen alkalmazkodó parasztok, faluról elszármazó értelmiségiek a legtöbbször szereplő hősei, mindennapi gondjaikat ábrázolja hitelesen és olvasmányosan az író.

Szatirikus hajlamát, a problémák fonákját is megmutató igényét a hatvanas években megjelent köteteiben realizálta: *Pávatoll, Illetlenek* (1965) című kisregényeiben, *Kerek egymillió, Süli-bógni* című 1968-as regényeiben. A legsikeresebben 1971-ben megjelent regényében, a *Ki vágta fejbe Hudák elvtársat?* című írásában ábrázolta a felgyülemlett visszásságokat, bürokratikus visszaéléseket, kapzsiságot, az egyéni érdek és a hatalom fonák megnyilvánulásait, a mindennapok apróbb-nagyobb bosszúságait. Komikum, humor, szatíra legjobb hagyományait folytatja ebben és más hasonló tárgyú műveiben Mocsár Gábor.

Szülőföldje iránti érdeklődését, majd szellemi szülőhazája, Debrecen iránti elkötelezettségét, ragaszkodását több szociográfiában dolgozta föl, s amikor az új Magyarország felfedezése című sorozat megindult, elsőként vállalkozott egy hatalmas terület bemutatására: a magyar olajbányászatéra. *Égő arany* című kötete 1970-ben jelent meg, máig érvényesen és színesen, izgalmasan örökítve meg ennek a tárgykörnek tárgyi, gazdasági, emberi vonatkozásait. 1962-ben a Debrecen múltjáról szóló kötetét *Szellem és századok* címen adta ki, ennek módszereit is felhasználta szociográfiai kötetében. 1967-ben közzétett *Nálunk vidéken* című kötetében riportok és elbeszélések idézik fel a Debrecen környéki falvak életének változásait.

A történelmi regény műfaja is izgatta Mocsár Gábort, s 1972-ben *Gyémántper* címen tette közzé a Zichy-gyémántokról szóló, izgalmas regényt, 1980-ban pedig Rákócziról adott ki történelmi regényt *A város és a fejedelem* címen. A *Délibábjaim városa* (1981) című debreceni szociográfiája a műfaj legjobb hagyományait folytatja és teljesíti ki.

A világháborúban szerzett élményeit és mozgalmas életének állomásait már a hatvanas évektől kezdve sok elbeszélésben idézte meg, a paraszti világon kívül ezek

az önéletrajzi emlékek voltak legfőbb ihletői. Az élményanyagból a nyolcvanas évekre formálódott önéletrajzi regény: *Egy közép-európai életrajz* címmel, Mocsár Gábor pályájának talán legjelentősebb, legátfogóbb munkája.

Mocsár Gábor kisregényei, novellái, szociográfiái a magyar társadalom, a vidék, a paraszti élet hiteles ábrázolói, munkássága nélkül sokkal kevesebbet tudhatnánk az elmúlt évtizedek égető kérdéseiről, meghatározó folyamatairól, a hétköznapokat alakító személyiségekről és az új életformát vállaló emberekről.

*Csák Gyula* (1930) pályáját újságíróként kezdte, de már igen fiatalon, az ötvenes években megjelentetett irodalmi riportokat, elbeszéléseket is a tiszántúli *Építünk* és a fővárosi *Új Hang* című folyóiratokban. Írói munkássága azonban, a kezdeti kísérletek után, a hatvanas években bontakozott ki igazán.

Regényei, elbeszélései általában hagyományos formákat követnek. A szerkezetek, elbeszélésmódok tradicionalitására utal, hogy művei történetelvűek, cselekményközpontúak; a belső szerkezetet mindig ezek határozták meg. Az elbeszélői hangvétel úgynevezett realista tónusú. A cselekmény valószerűségét hangsúlyozza, hogy történeteiben általában a külső eseménysorokra, a környezetre támaszkodik, ezek referencialitása szabja meg az alkotás jelentését. A belső, a személyiség társadalmi meghatározottságától is függetleníthető lélekrajz jóval kisebb szerepet kap. Elbeszélő műveiben így sokszor másodrangúvá válik a történet sokoldalú kidolgozása, nyelvi-stiláris megformálása, s előtérbe kerül a puszta jelentés, az írói mondandó.

Első könyve, a *Mélytengeri áramlás* (1963) a korábban említett újságírói és irodalmi-írói munka ötvözetéből alakult ki, magán viseli mindkettőnek inkább a hibáit, illetve a tapasztalatlanságból eredő kifejezésbeli, formai esendőségeit. Műfaja is nehezen határozható meg: a korabeli kritikák hol szociográfiának, hol riportregénynek, hol egyszerűen csak irodalmi riportnak nevezik. Ez utóbbi jár az igazsághoz a legközelebb. A *Mélytengeri áramlás* valójában nem több egy napilap — akár folytatásokban is közölhető — riportjánál. Ma már nehezen érthető, de ténykérdés, hogy a könyv nagy vihart kavart maga körül, elsősorban politikai-társadalmi értelemben. Csák Gyula programja ugyanis az volt ezen írásában, hogy bemutassa a magyar falusi-paraszti élet változásait 1945, illetve 1956 után. Ez a nyomozás az író számára felemás sikerrel járt: kétségkívül olyan eredményre jutott, hogy a „mélyben" a múlthoz képest változások zajlottak le, de a felszínen még sok minden mozdulatlan. Ez is elegendőnek bizonyult azonban ahhoz, hogy a hatvanas évek elején még bőven jelenvaló szektás közéleti haragot a fejére idézze. Pedig a riport inkább túl szépre sikeredett (például a termelőszövetkezet elnökének alakja), túlzottan is optimista kicsengésű. Az író szinte tudomást sem vesz arról a tragédiasorozatról, mely a magyar parasztságot 1949-től érte, majd 1956 után újra. Jellegzetes, mennyire együttérzés nélkül mutatja be a meg nem nevezett falu egyetlen „magánparasztját", ráadásul szembeállítva a tsz-parasztság retusált pillanatfelvételével. Egyáltalán, a *Mélytengeri áramlás* egyetlen hivatkozási, viszonyítási alapja mindig a régmúlt, és csak igen ritkán a közelmúlt, az ötvenes évek bűnei. A könyv felszínességéhez tartozik az is, hogy az író szerény nyelvi eszközökkel formálja mondandóját, a szövegből minduntalan kiütközik a korabeli

újságírói zsargon, s ez a szürke, merev nyelvhasználat a könyv azon értékeit is (a valóság egyes részeinek kendőzetlen felmutatása) gyengíti, melyek eltagadhatatlanok tőle.

Pályája első könyvének talán az lehet az igazi jelentősége, hogy a szerző benne mintegy előre kijelölte tematikus világát. Ennek alapvető jellegzetessége, hogy tárgyát valamilyen módon a paraszti életből veszi, a falusi, vidéki Magyarország életének mozzanatai vonzzák. Azokban a műveiben is így van ez, ahol látszólag e tematikától eltávolodik s történeteit más közegbe helyezi. Hősei, regényeinek, elbeszéléseinek főszereplői ezen műveiben is a magyar parasztságból származnak, s bár életformát váltanak, az írót akkor is e paraszti örökségnek a hatásai érdeklik. Első nagyobb lélegzetű szépprózai alkotása, a *Két karácsony között* (1966) című regénye erre is példa lehet. Csák Gyula ebben a művében tulajdonképpen a korábbihoz hasonló kérdésekre keresi a választ: hogyan él egy falu kisebb közössége, milyen erkölcsi normák érvényesek az emberek cselekvéseiben, gondolkodásmódjában, változik-e s hogyan az élet minősége a parasztemberek között. E problémák a regényben egy sajátos keretbe illeszkednek: a *Két karácsony között* tipikus hatvanas évekbeli regénynek minősül azzal, hogy mintegy oknyomozást folytat az író — mi miért és hogyan történt. Az előrevetett eredmény, azaz a történet végre arra utal, hogy a szerzőt elsősorban az odáig vezető út, a folyamat érdekli igazán. Az erkölcsi indíttatás szintén a korszak kisregény-irodalmának uralkodó jegye. Mivel itt Csák Gyula már szépprózai eszközökkel él a formálásban, a környezetrajzok, olykor a belső motivációk, jellemfestés sokkal erőteljesebb, noha gyakran hagy kívánni valót maga után a szereplők egyénítése, motiváltsága. Csák Gyula ebben a művében tesz először kísérletet arra is, hogy a zárt paraszti tematikán belül maradva ugyan, de szélesítse kitekintését más társadalmi rétegre, a parasztitól eltérő életformára is. A történet így valójában két síkon zajlik: az egyik a tulajdonképpeni történet, mely leegyszerűsítve egy nagy szerelem tragédiáját írja le, a másik az e történetet lényegében elbeszélő narrátoré, aki paraszti származású értelmiségi. A szerelmi történeten keresztül Csák azt a falurajzot bontja ki teljesebben és szereplőiben árnyaltabban, amelyet éppen csak vázolt a *Mélytengeri áramlás*ban. E rajz itt most hitelesebb is azzal, hogy a belső lélekrajzokra sokkal nagyobb hangsúlyt helyez (már csak a formából eredően is persze), de a két főszereplő fiatal tragédiája a történet során egyre inkább melodramatikus színezetet kap, s ez csökkenti a történet egészének a hitelét is. Még nagyobb poétikai-szemléleti problémákat vet fel a másik sík, a narrátor személyének a megítélése. A regény egyes szám első személyű elbeszélője olyannyira motiválatlan, hogy egy realista műben teljességgel hiteltelenné válik. Ráadásul az író érezhetően ironikus távolságtartással szemléli elbeszélő hősét, akiben a származási körülményeiből kiszakadt, s azokat immáron megérteni se képes embert ábrázolja. A kidolgozatlanság, motiválatlanság mellett feltűnő ezen értelmiségi narrátor megjelenítésében az is, hogy mintha egyfajta értelmiségellenesség munkálkodna a szerzőben; olyan erkölcsi antinómiát állít fel a nehéz sorsú falu és parasztemberek, illetve a szenvelgő és értetlen értelmiségi között, amelyre a regény világán belül semmiféle indok nincs. Ennek is következménye, hogy a mű szerkezetileg nem

képes egységesülni, a két sík mereven elválik egymástól. De elemi technikai nehézkességek is feltűnnek a szövegben: a szerteágazó történetben a narrátor olyan eseményekről és helyszínekről is első személyben kénytelen tudósítani, amelyekről nem tudhat, illetve nem lehetett jelen, s ez némileg fölfedi, hogy az elbeszélő én a szerzői intenciók s nem öntörvénye szerint beszél. Az is föltűnő, hogy a regény stílusa, a szerző nyelvhasználata olykor mennyire kiforratlan, nehézkes, színtelen; poétikus részletek váltakoznak a szövegben az újságírói rutinábrázolás szóhasználatával.

Következő regényében Csák Gyula már tovább bővíti tematikus világát: az *Ember a kövön* (1969) főszereplője egyértelműen egy értelmiségi fiatalember, igaz a háttérben itt is megtalálható a paraszti környezet, ahonnét a főhős értelmiségivé küzdötte magát. Az *Ember a kövön* némileg zavarbaejtő alkotás; a történet idejét is éppen csak ki lehet következtetni (valamikor a hatvanas évek elején-közepén játszódik), hőse ambivalens figura, ráadásul a szerzői viszony is meglehetősen meghatározatlan hozzá. A pikareszk jelleget mutató történetben, úgy tűnik, Csák Gyula egy nemzedék történetét kívánta megírni, bemutatni: azét, amely a negyvenes évek végén lépett föl, az ötvenes években volt egyetemista, s a kezdeti föllángolások után fokozottan meghasonlott a külső valóság brutális hatásaira, majd 1956 után végképp elveszítette lába alól a talajt. E nemzedéket képviseli a főhős, de ábrázolása oly mértékben groteszk-ironikus, sőt torz, hogy kezdetben még az is bizonytalan, vajon egy szélhámossal vagy egy szerencsétlen emberrel szembesül-e az olvasó. Csák azt az alapjában véve tragikus léthelyzetet, hogy — mint a hős mondja — „A világról szerzett tapasztalásaim szembekerültek a világról való elméleti ismereteimmel...", részben az irónia szűrőjén át jeleníti meg, részben a főhős szenvelgő, akaratgyenge jellemének tulajdonítja. A történet jelenében elénk táruló figura semmiképpen nem indokolja a múltbeli hitét, „kommunistaságát", valójában az egész meghasonlást. Így aztán az elbeszélés is két részre szakad: a budapesti történetek, pikareszk históriák viszonylag életszerű, valószerű alakjai, eseményei mellett hosszas eszmefuttatások, sematikus deklarációk és sematikusan ábrázolt szereplők helyezkednek el. Az írói intenció szerint valószínű, hogy a mű lényegében arról szólna, hogy ezen értelmiségi nemzedék mennyiben felelős saját maga tehetetlenségéért, s mennyiben predesztinálják erre a körülmények. A tisztázatlan írói viszony azonban sem ezt, sem azt nem képes igazán meggyőzően érzékeltetni, s végül is a szerkezet apró elemekre bomlik szét.

Hasonló széteső szerkezet jellemzi *Álomzug* (1971) című regényét, noha cselekménye nem olyan szerteágazó, mint a korábbiaké. Csák Gyula ebben a művében egy vidéki kisváros képét rajzolja meg, elsősorban a kisváros vezetőiről ad portrékat. A történet úgy indul, hogy nem lesz egyetlen kiemelt főhőse, hanem mintegy tablószerűen vázolja föl ezen emberek csoportját, ám a cselekmény menetében egyre inkább a tanácselnök alakja kerül előtérbe, akiben a megváltozott körülményekből lassan kikopó veterán figuráját kísérli meg megragadni. Itt is tisztázatlan a viszony: hol ironikus, hol már-már tragikus hangvétel jellemzi az elbeszélői előadásmódot; később az irónia el is tűnik, s a szektás, paraszti sorból kiemelt, s ezért műveletlen, nehézkes ember a mű végére megdicsőül, noha

korábban inkább az újjászületö „vármegyei szellem" szimbóluma volt. A belső lélekrajzok, motivációk ebben a regényben is sokszor homályosak, elnagyoltak, a főhős tanácselnök személye valójában nem is bírja el a történet egészét.

Legkevésbé sikerült regénye az *Örökzöld* (1975), melyben újabb kísérletet tesz a paraszti és az értelmiségi életforma együttes ábrázolására. Főhőse újra csak egy fiatalember, aki sem a származása szerinti, bár már jócskán megváltozott, paraszti léttel, sem a felszínes, csak az anyagi javakkal törődő értelmiségi életformával nem elégedett, s ezért valami mást, valami újat szeretne elérni, egy olyan minőségi létformát, mely mindkettőn felülemelkedik. Csák Gyula azonban olyan motiválatlanul jeleníti meg az egész szituációt, szereplői annyira írói sémák szerint mozognak, beszélnek, hogy a történet már eleve hiteltelen, s mikor a regény „boldog véggel" befejeződik, akkor mindez már csak megerősítést nyer: „— Minden a legnagyobb rendben... Folytatjuk az életünket úgy, ahogy elterveztük.", mondja a főhősnek segítője, második anyja, s ez önmagáért szól.

Csák Gyula elsősorban a nagyobb epikai formákhoz vonzódik, de az idők során kisebb számban elbeszéléseket, novellákat is írt. Ezekből válogatta össze a *A tolvaj és a bírák* (1974) című kötetét, melynek végére illesztette *Teréz* című drámáját is. A mindössze 11 novellából egyet emelhetünk ki: *A bálvány* címűt, mely szűkszavúságával, feszes szerkezetével hívja fel magára a figyelmet, s az is megjegyezhető, hogy e rövidebb írásban Csák többet és mélyebben tud elmondani a paraszti létről, sőt a paraszti és e közösségből kirívó más életforma összeütközéséről, mint sok más művében.

*Bontják a kemencéket* (1971) címmel — mint az alcím is utal rá: Írások a faluról — riportjait, irodalmi szociográfiához közelítő műveit gyűjtötte össze, nagy időt ívelve át, hisz a legkorábbi 1954-ből, a legfrissebb 1969-ből való. Ezen írások azonban nemcsak arra jellemzőek, amit a szerző tudatott — hogyan alakul át a magyar falu, a magyar parasztság —, hanem arra is, hogyan változott, lett árnyaltabb írójuk szemlélete is. Csák Gyula újságírói, szociográfusi munkásságához kapcsolódik a Magyarország felfedezése sorozatban közreadott munkája is, *A szikföld sóhaja* (1977), melyet az alföldi kisvárosról, Püspökladányról, gyermekkori iskolásévei színteréről írt.

*Végh Antal* (1933) a paraszti életben, majd szabolcsi tanítóskodása alatt szerezte első, meghatározó élményeit, s életprogramjául vállalta a környező valóság hiteles bemutatását, a társadalmi változások krónikáját, az élet minőségének az írások, az együttgondolkodásra késztető riportok általi változtatását. Bár már sokan feldolgozták a paraszti világot, a tanyavilág, a téeszesítés kérdéseit, a faluról városba kerülő munkások problémáit, a parasztfiúból értelmiségivé váló fiatalok gondjait, Végh Antal is ezt a tematikát vállalta. Novelláival feltűnést keltett, önéletrajzi ihletésű történetei hamar felhívták rá a figyelmet: cselekményalakító készsége, erőteljes nyelve, a falu visszásságait feltáró novellái és kisregényei az érdeklődés középpontjába kerültek.

Első regénye 1963-ban jelent meg *Kékszemű élet* címmel, ugyanebben az évben adta ki első novelláskötetét is, a *Korai szivárványt*. *Nyugtalan homok* című elbeszéléskötete 1965-ben, *Ár és iszap* című regénye 1968-ban, *Bekötő út* című

regénye 1969-ben jelent meg. Ezek a művek mind a faluban, tanyán játszódnak, hősei többsége parasztember, juhász, cigányfiú, gimnáziumba vágyó falusi kislány, téeszelnök, magányos, munkásszálláson kallódó valamikori parasztember, csordás. Egyszerű emberek, akikkel olyasmik történnek, amit nem értenek, az eseményeket legtöbbször nem maguk irányítják, kiszolgáltatottak, nehezen tájékozódnak a változó világban. Végh Antal nagy együttérzéssel, szeretettel ábrázolja ezeket az elesett embereket, kitűnően rajzolja meg környezetüket, tárgyi világukat, beszédmódjukat, szokásaikat, érzelmeiket.

Biztos kézzel válogat az anyagban, csattanós történeteit hol együttérző, szomorú hangon vagy harsány derűvel, humorral idézi fel, sok írásában a legjobb realista prózai hagyomány folytatójának bizonyul (*Sámánok* című novellája például a móriczi hang egyik legszebb új hajtása, remeke). Sokszor végletes helyzeteket, tragédiákat ábrázol, ezekben tudja felmutatni az új életforma válságait, az átalakulással járó lélektani problémákat, a tudat lassú változásait.

A valóság iránti szenvedélyes érdeklődés, a közelmúlt hiteles megörökítésére való törekvés motiválja Végh Antal riportjait is, könnyen szóra bírja beszélgetőtársait, bármilyen területen dolgoznak, bárhol helyezkednek is el a társadalmi munkamegosztásban. A mai valóság minden területe érdekli, tapasztalatait színesen, élvezetesen, sokszor nagy művészi erővel adja át olvasóinak (például az *Ökörsirató* című novellában, a paraszti világ átalakulásáról szóló kortárs írások egyik legjobbjában). Mindig az emberi cselekedet rugóit keresi, a gyökereket kutatja, a kötöttségeket és új kötéseket mutatja fel jellegzetes figuráiban, a falu zárt világából kikerülő emberekében és a mai falut befolyásoló vezetőkében egyaránt. Tárgyismerete, élményanyaga, epikai vénája nagyon sokáig csak a falusi tárgyú novellákban, regényekben mutatkozott meg, később azonban más tematika is foglalkoztatni kezdte. Megírta debreceni kollégiumi éveinek regényét: *Akkor májusban esett a hó* (1979), majd szociográfiai írások felé fordult érdeklődése. A Nyírség és Szabolcs életéről adott izgalmas, érdekfeszítő áttekintést az *Erdőháton, Nyíren* (1972) című kötetében, a szabolcsi almatermesztés gondja további riportjaiban is sokáig foglalkoztatta, ezeket *Az almafákat évente kell metszeni* (1979) című kötetében gyűjtötte össze, a magyar gazdaság egyik égető kérdését ismertetve meg olvasóival.

1974-ben jelent meg talán legnagyobb vitát kiváltó, az egész magyar közvéleményt megmozgató szociográfikus esszéje, a *Miért beteg a magyar futball?* Véleménynyilvánításra késztet, állásfoglalásra kényszerít, az egész ábrázolt világot modellértékűen tárja olvasói elé, őszintén felfedve a gondokat, megoldásra váró kérdéseket; szenvedélyes gondolkodásra és vitára ingerel.

Termékeny író Végh Antal, elbeszéléskötetein (*Aranyalma* 1971, *Ökörsirató* 1975, *Jégzajlás* 1977) kívül számos más műfajú könyvet is publikált: a *Száz szatmári parasztétel* (1978) a hajdani paraszti világ szokásait, étrendjét idézi fel. Sporttárgyú regénye, a folyóiratbeli közlés után 1980-ban megjelent *Kilencven perc*, a *Galamb és béka* című riportkötet (1982) mellett drámaírással is bekerült az irodalmi életbe, 1975-ben *Színvallatás* címmel összegyűjtött drámái közül többet is bemutattak. Fontos műfaja az útirajz is, sok országot bejárt ugyanazzal a lázas, szenvedélyes

érdeklődéssel, amellyel a magyar valóságot kutatja, s tapasztalatairól színes, mozgalmas írásokban számolt be *(Északi utakon)*.

A hetvenes évek végétől, a nyolcvanas években sok vitát kavaró közéleti szereplése, szociográfiai írásai, az állandóan változó, gazdagodó életmű megítélése már egy későbbi irodalomtörténeti munka feladata.

*Tóth Béla* (1924) írásait szintén a paraszti világból szerzett élményanyag formálja, szándéka szerint ő is ezt a világot kívánja megörökíteni, ennek változásait követi nyomon elbeszéléseiben és regényeiben. Első munkája a szegedi török meseanyagot dolgozta fel *A köszörűs kádi* (1959) címmel, ettől kezdve azonban a ma, a változó világ kérdéseit jeleníti meg. Az *Atya, Fiú, Szentlélek* című paraszti tárgyú regénynél nagyobb feltűnést keltett 1969-ben megjelent *Mi, janicsárok* című regénye, amely a NÉKOSz éveit eleveníti fel, egy faluról felkerült egyetemista fiú útkeresését, magára találását ábrázolja sok önéletrajzi elem felhasználásával. Elbeszélései *Álarcban* címmel 1976-ban, *Gyaluvonások* című regénye 1979-ben jelent meg, a hetvenes évek végétől pedig nagyszabású szociográfiába fogott, a *Tiszajárás* című munkát a Tiszatáj című folyóirat közölte folytatásokban.

*Gulyás Mihály* (1929) az abaúji szegénység körében szerezte meghatározó élményeit, s ezt a világot kívánta megörökíteni elbeszéléseiben, regényeiben, szociográfiáiban. Életrajzi regényében szülőföldje egész közelmúltját képes felelevéníteni, riporterként szerzett tapasztalatai, a változás szenvedéseit és örömeit jó szemmel érzékelő író hitelesen közvetítik a környezetében végbement átalakulásokat. Mindkét regénye 1969-ben jelent meg: *Az idő megfordul* és *A huszonnegyedik órában* címmel, s mindkettő műfaja közelebb áll a riportázshoz, mint a regényhez, igen gazdag információs anyagot közvetít a falu világáról, a miskolci szellemi életről. Önéletrajzi trilógiája 1971-ben a *Szélfúvás*sal, 1973-ban az *Átváltozás* című regényekkel folytatódott.

*Sz. Lukács Imre* (1924) szociográfiai igénnyel és indíttatással írja regényeit. Az első, a *Szegények krónikája* (1971) 1945-től 1967-ig kíséri végig hősének, Pölös Gábornak nehéz és küzdelmes életútját; a földosztástól a hatvanas évek bizakodó, tágabb horizontokat sejtető paraszti világáig. Hangja a krónikásé; szűkszavú, lényegretörő, olykor kihagyásos technikát alkalmaz az elbeszélés menetét gyorsítandó. Paraszthőseinek életútját kíséri tovább érdeklődő kíváncsisággal és pontos helyzetismerettel következő két regényében is (*Elvesztett szegénység*, 1973; *Szegények ünneplőben*, 1976), melyekben már a falu megváltozott körülményeiről, az új szokások és életforma kialakulásáról, az új élet új minőségeinek kiküzdéséről ad hírt.

CSÁK GYULA

*Kiadások*

Baráti egyetértésben. 1957. — Háromszor a tűzvonalban. 1958. — Augusztusi éjszaka. 1959. — Mélytengeri áramlás. 1963. — Két karácsony között. — Ember a kövön. 1969. — Álomzug. 1971. — Bontják a kemencéket. 1971. — A tolvaj és a bírák. 1974. — Örökzöld. 1975.

*Irodalom*

*Farkas László:* Impressziói mindenkinek vannak. Csák Gyula: Mélytengeri áramlás. ÚÍ 1962. 1145—1146. — *Király István:* Nyilatkozat személyes ügyben. Kort 1962. 1591—1592. — *Kiss Ferenc:* A bátorság ügyében. Kort 1962. 1745—1748. — *Márkus István:* A Mélytenger és áramlásai. Kort 1962. 1207—1216. — *Mocsár Gábor:* Panoptikum és mélyáram. Alf 1962. 4. sz. 82—84. — *Faragó Vilmos:* Csák Gyula: Mélytengeri áramlás. ÉI 1963. 12. sz. — *Horváth Zsigmond:* Viták, nézetek, eszmék. Alf 1963. 3. sz. 76. — *Lázár István:* Föl-földobott kő. Fiatal írók szülőföld-szociográfiái. Vság 1963. 6. sz. 64—68. — *Faragó Vilmos:* Csák Gyula: Két karácsony között. ÉI 1967. 2. sz. — *Győrffy Miklós:* Csák Gyula: Két karácsony között. Kr 1967. 5—6. sz. 85—86. — *Gyurkó László:* Csák Gyula: Két karácsony között. ÚÍ 1967. 4. sz. 125—126. — *Szalay Károly:* Csák Gyula: Két karácsony között. Kort 1968. 1169—1170. — *Abody Béla:* Az Élet és Irodalom látogatóban Csák Gyulánál. ÉI 1969. 38. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 412—419. — *Fábián László:* Kifelé a valóságból. ÉI 1969. 31. sz. — *Gáll István:* Két új regény. MH 1969. máj. 15. — *Galsai Pongrác:* Színpadi barkácsolások. Csák Gyula: A nagy kísérlet. ÉI 1970. 6. sz. — *Seres József:* Csák Gyuláról. Fo 1970. 2. sz. 89—90. — *Grezsa Ferenc:* Csák Gyula: Álomzug. Kort 1971. 1992—1993. — *Iszlai Zoltán:* Csák Gyula: Álomzug. TársSz 1971. 12. sz. 98—99. — *Jankovics József:* Csák Gyula: Álomzug. Ttáj 1971. 1163—1164. — *Marx József:* Térkép iránytű nélkül. Csák Gyula: Álomzug. ÉI 1971. 35. sz. — *Bödöcs Pál:* Új „Mélytengeri áramlás". Csák Gyula: Álomzug. Életünk 1972. 1. sz. 93—94. — *Garai Gábor:* Élet az irodalomban. Csák Gyula: Bontják a kemencéket. *G. G.:* Elférünk a földön. 1972. 197—202. — *Berkes Erzsébet:* Jegyzetek új magyar drámákról. Csák Gyula: Terézia. Kort 1974. 993. — *Futaky Hajna:* Színházi esték Pécsett. Je 1974. 434—438. — *Spiró György:* Virág a kólában. Csák Gyula: Terézia. ÉI 1974. 8. sz. — *Béládi Miklós:* Csák Gyula novellái. Je 1975. 567—570. — *Dési Tibor:* Csák Gyula: A tolvaj és a bírák. Kr 1975. 8. sz. 27—28. — *Kelemen János:* A műfaj becsülete. ÉI 1975. 11. sz. — *Németh S. Katalin:* Csák Gyula: A tolvaj és a bírák. Kort 1975. 331—332. — *Vass József:* Csák Gyula: A tolvaj és a bírák. Alf 1975. 6. sz. 91—92. — *Faragó Vilmos:* Az önéletrajz folytatása. ÉI 1976. 13. sz.

## GULYÁS MIHÁLY

*Kiadások*

Az idő megfordul. 1969. — A huszonnegyedik órában. 1969. — Szélfúvás. 1971. — Átváltozás. 1973.

*Irodalom*

*Juhász Mária:* Történelmi témák vonzásában. Kort 1969. 2005—2008. — *Kristóf Attila:* Igénytelenség a derékhadban. MNemzet 1969. jún. 15. — *Orbán Vera:* Gulyás Mihály: A huszonnegyedik órában. Nszava 1969. júl. 5. — *Szalai Anna:* A változott világ természete. ÉI 1969. 35. sz. — *Zentai Anna:* Gulyás Mihály: A huszonnegyedik órában. Je 1970. 1. sz. 88—89. — *Kiss Gyula:* Gulyás Mihály két új könyve. Ttáj 1971. 677—679. — *B. Varga Lajos:* Nyitva maradt sors. Napj 1971. 7. sz. 10. — *Seres József:* Négy regény a Kozmosz sorozatból. Életünk 1972. 474—476. — *Bata Imre:* Hűség és magány. Gulyás Mihály: Átváltozás. Napj 1973. 9. sz. 9. — *Horváth György:* Gulyás Mihály: Átváltozás. Kr 1974. 2. sz. 26. — *Gáll István:* Gulyás Mihály: A huszonnegyedik órában. *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 271—272.

## SZ. LUKÁCS IMRE

*Kiadások*

Szegények krónikája. 1971. — Elvesztett szegénység. 1973. — Szegények ünneplőben. 1976.

*Alföldy Jenő:* A krónika lehetőségei. ÉI 1971. 40. sz. — *Tóthpál József:* Sz. Lukács Imre: Szegények krónikája. Ttáj 1971. 1062—1063. — *Bikácsy Gergely:* Sz. Lukács Imre: Szegények krónikája. Kort 1972. 314—315. — *Kelemen János:* A mozaikok bosszúja. ÉI 1974. 6. sz. — *Kulcsár Szabó Ernő:* Sz. Lukács Imre: Szegények ünneplőben. Ttáj 1977. 5. sz. 94—96.

## MOCSÁR GÁBOR

### *Kiadások*

Aratáskor a Kubány vidékén. 1952. — Egy párttitkár feljegyzései. 1956. — Forró napok. 1956. — Ördögdomb. 1960. — Szellem és századok. Debrecen 1962. — Nyitott tenyér. 1963. — Pirostövű nád. 1964. — Mocsár Gábor — Taar Ferenc: Tanyavilág — bomló világ. 1964. — Pávatoll. — Illetlenek. 1966. — Fecskék és miatyánk. 1967. — Nagyerdő, kisfiú. 1967. — Nálunk vidéken. 1967. — Fekete csónak. 1968. — Kerek egymillió. 1968. — Égő arany. 1970. — Ki vágta fejbe Hudák elvtársat? 1971. — Gyémántper. 1972. — Ég alatt, föld felett. 1975. — Sziklából víz. 1975. — Kék barlang. 1978. Süli-bógni. 1979. — A város és a fejedelem. 1980. — Délibábjaim városa. 1981. — Részletek egy középeurópai életrajzból. 1982. — „. . . eleitől fogva." 1986. — Faházikók. 1987. — Minden időben. 1989.

### *Irodalom*

*Varga Imre:* Mocsár Gábor: Forró napok. Alf 1956. 5. sz. 86—87. — *Baranyi Imre:* Mocsár Gábor: Ördögdomb. Alf 1960. 3. sz. 84. — *Z. Szalai Sándor:* Mocsár Gábor: Nyitott tenyér. Kort 1963. 1745—1746. — *Tóth Dezső:* Mai életünk, újabb regényeink. *T. D.:* Életünk, regényeink. 1963. 62—88. — *Bor Ambrus:* Egy írói szenvedély gyújtópontja. ÉI 1964. 43. — *Csetri Lajos:* Mocsár Gábor: Nyitott tenyér. Kr 1964. 3. sz. 54—55. — *Kelemen János:* Tárgyilagos helyzetkép. ÉI 1964. 19. sz. — *Zám Tibor:* Mocsár Gábor—Taar Ferenc: Tanyavilág — bomló világ. ÚÍ 1964. 1278—1280. — *Dorogi Zsigmond:* Mocsár Gábor: Pirostövű nád. Kort 998—999. — *Darázs Endre:* Hét új könyvről tömören. ÚÍ 1966. 6. sz. 125. — *Somogyi Sándor:* Mocsár Gábor: Pávatoll. Kr 1966. 7. sz. 56—58. — *Bor Ambrus:* Mocsár Gábor: Pávatoll. Kort 1967. 825. — *Erdei Ferenc:* Mocsár Gábor: Nálunk vidéken. Kr 1967. 5—6. sz. 78—79. — *Faragó Vilmos:* Mocsár Gábor: Fecskék és miatyánk. ÉI 1967. 45. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 208—210. — *Imre Lajos:* Mocsár Gábor: Nagyerdő, kisfiú. Ttáj 1967. 601—602. — *Szentirmai László:* Mocsár Gábor: Nálunk vidéken. Ttáj 1967. 693—694. — *Angyal János:* Átrendeződő paraszti világ. ÚÍ 1968. 11. sz. 127—128. — *Bata Imre:* Mocsár Gábor: Fekete csónak. Kort 1968. 1320—1322. — *Faragó Vilmos:* Fejlődő írók. ÉI 1968. 42. sz. — *Faragó Vilmos:* Családregény, 68. ÉI 1968. 28. sz. — *Hegedős Mária:* Mocsár Gábor: Fecskék és miatyánk. ÚÍ 1968. 3. sz. 113—114. — *Ilia Mihály:* Mocsár Gábor: Fecskék és miatyánk. Kort 1968. 486—487. — *Imre Lajos:* Mocsár Gábor: Fecskék és miatyánk. Ttáj 1968. 377—379. — *Székelyhidi Ágoston:* Mocsár Gábor: Fekete csónak. Kr 1969. 9. sz. 54—56. — *J. Tóth Dezső:* Megjegyzések néhány faluszociológiai tanulmányról. Mocsár Gábor: Nálunk vidéken. TársSz 1968. 8—9. sz. 114—118. — *Veress Miklós:* Mocsár Gábor: Kerek egymillió. Ttáj 1968. 1155—1156. — *Ablonczy László:* Mocsár Gábor: Mindenki városa. Alf 1970. 9. 72—73. — *Bárdos Pál:* Mocsár Gábor: Mindenki városa. Ttáj 1970. 599—602. — *Bata Imre—Fábián Gyula:* Mocsár Gábor: Égő arany. Kort 1970. 1155—1157. — *Féja Géza:* Magyarország felfedezése. Mocsár Gábor: Égő arany. ÚÍ 1970. 11. sz. 93—98. — *Galsai Pongrác:* Egy íróban több szerző. ÉI 1970. 16. sz. — *Kiss Ferenc:* Mocsár Gábor: Égő arany. Vság 1970. 10. sz. 101—103. és *K. F.:* Interferenciák. 1984. 296—301. — *Könczöl Csaba:* Mocsár Gábor: Égő arany. Kr 1970. 9. sz. 45—48. — *Molnár Ferenc:* Magyarország felfedezése. Nszab 1970. júl. 5. — *Vasy Géza:* A Magyarország felfedezése sorozat első kötete. ÉI 1970. 14. sz. — *Dobossy Gyula:* Szatíra és fáradt olaj. ÉI 1971. 41. sz. — *Görgényi Ferenc:* Magyarország felfedezése. TársSz 1971. 7. sz. 90—92. — *Hatvani Dániel:* Egy felfedező műfaj nyomában. Fo 1971. 2. sz. 71—76. — *Havasi Zoltán:* Mocsár Gábor. Portrévázlat. Ttáj 1971. 258—264. — *Kis Pintér Imre:* Mocsár Gábor: Ki vágta fejbe Hudák elvtársat? Alf 1971. 12. sz. 59—60. — *Ördögh Szilveszter:* Ki vágta fejbe Hudák elvtársat? Ttáj 1971. 960—961. — *N. Sándor László:* Elnökök főbekólintása két szatírában. MH 1971. szept. 11. — *Takács Péter:* Mocsár Gábor: Égő arany. Alf 1971. 2. sz. 83—85. — *Ablonczy László:*

Mocsár Gábor: Ki vágta fejbe Hudák elvtársat? Fo 1972. 1. sz. 93. — *Bikácsy Gergely:* Mocsár Gábor: Ki vágta fejbe Hudák elvtársat? Kort 1972. 313—314. — *Csulák Mihály:* Mocsár Gábor: Ki vágta fejbe Hudák elvtársat? Je 1972. 479—480. — *Szalay Károly:* Mocsár Gábor, a szatírikus. Fo 1972. 5. sz. 81—86. — *Bakó Endre:* Mocsár Gábor: Gyémántper. Alf 1973. 9. sz. 66—68. — *Bárdos Pál:* Mocsár Gábor: Gyémántper. Nszab 1973. jún. 12. — *Kelemen János:* Politikai erkölcsdráma. ÉI 1973. 15. sz. — *Kulin Ferenc:* Mocsár Gábor: Gyémántper. Kort 1973. 1691—1692. — *Wéber Antal:* Mocsár Gábor: Gyémántper. Kr 1973. 6. sz. 11. — *Ördögh Szilveszter:* Perújítás önismeretünk ügyében. Fo 1974. 3. 79—81. — *Faragó Vilmos:* Jókedvünk hullámvölgye. ÉI 1975. 36. sz. — *Nacsády József:* Mocsár Gábor: Sziklából víz. Ttáj 1975. 12. sz. 80—81. — *Ördögh Szilveszter:* Mocsár Gábor: Sziklából víz. MNemzet 1975. okt. 19. — *Varga Lajos Márton:* Mocsár Gábor: Sziklából víz. Nszava 1975. szept. 27. — *Ablonczy László:* Mocsár Gábor: Sziklából víz. Kort 1976. 831—832. — *Belohorszky Pál:* Mocsár Gábor: Sziklából víz. Kr 1976. 3. sz. 22. — *Horpácsi Sándor:* Mocsár Gábor: Sziklából víz. Alf 1976. 2. sz. 86—88. — *Iszlai Zoltán:* A dolgok rendje. ÉI 1976. 12. sz. — *Kovács Kálmán:* Mocsár Gábor: Ég alatt, föld felett. Alf 1976. 4. sz. 81—82. — *Székelyhidi Ágoston:* „Minden félben van." Közel hajolva Mocsár Gábor világához. Alf 1977. 5. sz. 49—58.

## TÍMÁR MÁTÉ

### *Kiadások*

Majoros Ádám krónikája. 1958—1960. — Száz tű hossza. 1960. — Karcsi, a csicskás. 1961. — Asszonycsere. 1962. — A jövendő tavaszán. 1962. — Szőrtarisznya. 1963. — Hogy a világ előre menjen. 1966. — Késő virradat. 1967. — Eleven parázs. 1968. — Ítéletidő. 1969. — Hadiérettségi. 1970. — És a tizenhetedik napon... 1971. — Talponálló szerelem. 1972. — Hazai harangszó. 1979.

### *Irodalom*

*Béládi Miklós:* Tímár Máté: Majoros Ádám krónikája. Kort 1959. 967—968. — *Illés Béla:* Tímár Máté: Száz tű hossza. ÉI 1959. 39. sz. és *I. B.:* Pipafüst mellett. 1967. 442. — *Béládi Miklós:* Tehetség visszaúton. *T. M.:* Hajnal hasad, fényes csillag ragyog. ÉI 1960. 47. sz. — *Fenyő István:* Három regényíró portréja. *F. I.:* Új arcok — új utak. 1961. 46—75. — *Koczkás Sándor:* Művészi feszültség — korszerűség. Tímár Máté: Száz tű hossza. ÉI 1961. 34. sz. — *Veres Péter:* A „stílus". Kort 1961. 468—469. és *V. P.:* Olvasónapló: 1962. 63—66. — *Béládi Miklós:* Egy elrontott kisregényről. Tímár Máté: Karcsi, a csicskás. ÚÍ 1962. 414—416. — *Szij Rezső:* Tímár Máté: A jövendő tavaszán. Kort 1962. 1576—1577. *Faragó Vilmos:* Egy Janus-arcú regény. Tímár Máté: Szőrtarisznya. ÉI 1963. 23. sz. — *Oltyán Béla:* Tímár Máté: Asszonycsere. Napj 1963. 3. sz. 10. — *Tüskés Tibor:* Tímár Máté: Asszonycsere. Ktáros 1963. 239—240. és *T. T.:* Mérték és mű. 1980. 276—277. — *Lukácsy András:* Sikertelen hódítási kísérlet. Tímár Máté első drámája Kecskeméten: Élet a küszöb fölött. ÉI 1964. 51. sz. — *Nagy Péter:* Tímár Máté: A jövendő tavaszán. *N. P.:* Rosta. 1965. 368—371. — *Bata Imre:* Hét írónak hét munkája. Tímár Máté: Hogy a világ előre menjen. Kort 1966. 1324—1329. — *Faragó Vilmos:* Elkötelezettség, konformizmus és nonkonformizmus. ÉI 1966. 17. sz. — *Kőháti Zsolt:* Tímár Máté: Hogy a világ előre menjen. Kr 1966. 6. sz. 62—63. — *Faragó Vilmos:* Hidak. ÉI 1968. 3. sz. — *Faragó Vilmos:* Tímár Máté: Eleven parázs. ÉI 1968. 19. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 192—196. — *Majoros József:* Tímár Máté: Késő virradat. Je 1968. 567—569. — *Dorogi Zsigmond:* Tímár Máté: Ítéletidő. MH 1969. júl. 31. — *Bessenyei György:* Tímár Máté: Talponálló szerelem. Nszava 1972. aug. 3.

## TÓTH BÉLA

### *Kiadások*

A köszörűs kádi. Szeged, 1959. — Atya, Fiú, Szentlélek. 1962. — Mi, janicsárok. 1969. — Álarcban. 1976.

*Bajai Ferenc:* Hozzászólás két elbeszéléshez. (A sintér, Az orvosság.) Ttáj 1953. 120—122. — *Lukácsy András:* Tóth Béla: A köszörűs kádi. ÉI 1960. 21. sz. — *Csetri Lajos:* Tóth Béla: Atya, Fiú, Szentlélek. Kort 1963. 945—946. — *Ilia Mihály:* Tóth Béla: Atya, Fiú, Szentlélek. Ttáj 1963. 180. — *Szentirmai László:* Emberek az alföldi városokban. Ttáj 1967. 314—315. — *Béládi Miklós:* A sértődöttség regénye. Kr 1969. 9. sz. 43—45. — *Héra Zoltán:* Egy típus önvallomása. Nszab 1969. jún. 22. — *Ilia Mihály:* Egy író beérkezése. ÚÍ 1969. 11. sz. 123—124. — *Juhász Mária:* Történelmi témák vonzásában. Kort 1969. 2005—2008. — *Kulin Ferenc:* Egy típus önvallomása? ÉI 1969. 35. sz. — *Kurucz Gyula:* Tóth Béla: Mi, janicsárok. Kr 1969. 9. sz. 42—43. — *Fazekas István:* Tóth Béla — közelről. Ktáros 1970. 551—554. — *Kiss Lajos:* Hagyományos vagy új parasztábrázolás? *K. L.:* Az esztétikum keresése. 1975. 61—68. — *Diószegi András:* Tóth Béla embereiről. Ttáj 1976. 7. sz. 73—80. — *Ördögh Szilveszter:* Tóth Béla: Álarcban. MNemzet 1976. okt. 3. — *Seres József:* Kalandos sorsok. Napj 1976. 12. sz. 9. — *Németh S. Katalin:* Tóth Béla: Álarcban. Kort 1977. 319—320.

## VÉGH ANTAL

### *Kiadások*

Kékszemű élet. 1963. — Korai szivárvány. 1963. — Nyugtalan homok. 1965. — Ár és iszap. 1968. — Bekötő út. 1969. — Csillagösvényen. 1969. — Aranyalma. 1971. — Egyedül a kastélyban. 1971. — Erdőháton, Nyíren. 1972. — Északi utakon. 1973. — Miért beteg a magyar futball? 1974. — Galamb és béka. 1975. — Ökörsirató. 1975. — Színvallatás. 1975. — Jégzajlás. 1977. — Száz szatmári parasztétel. 1978. — Akkor májusban esett a hó. 1979. — Az almafákat évente kell metszeni. 1979.

### *Irodalom*

*Csertői Oszkár:* Végh Antal: Korai szivárvány. ÚÍ 1963. 1404—1406. — *Gáll István:* Végh Antal: Korai szivárvány. Kort 1963. 1428—1429. — *Kiss Ferenc:* Végh Antal: Korai szivárvány. Alf 1963. 11. sz. 89—91. — *Kenyeres Zoltán:* A tisztaság szimbóluma: a falu és a gyár. Végh Antal: Kékszemű élet. ÉI 1964. 6. sz. — *Szappanos Balázs:* Végh Antal: Kékszemű élet. ÚÍ 1964. 637—638. — *Katona Éva:* Variánsok egyetlen témára. ÉI 1966. 7. sz. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Végh Antal: Nyugtalan homok. Vig 1966. 118—120. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 511—514. — *Tóth János:* Végh Antal: Nyugtalan homok. ÚÍ 1966. 8. sz. 123—124. — *Darvas László:* Riportokból egy egész kozmosz. Végh Antal: Bekötő út. ÉI 1969. 33. sz. — *Gáll István:* Két regény a fiatalokról. MH 1969. máj. 8. — *Orosz László:* A mai falu képe a kecskeméti színpadon. Kort 1969. 1155—1156. — *Takács Péter:* Végh Antal: Ár és iszap. Alf 1969. 9. sz. 71—72. — *Balázs József:* Egyedül a kastélyban. Kr 1971. 11—12. sz. 106—107. — *Csűrös Miklós:* Végh Antal: Aranyalma. Nszava 1971. nov. 17. — *Doboss Gyula:* Jó szándékkal keserű. Végh Antal: Aranyalma. ÉI 1971. 47. sz. — *Galsai Pongrác:* Tóth Flóra visszatért. ÉI 1971. 26. sz. — *Mátyás István:* Végh Antal: Egyedül a kastélyban. Életünk 1972. 1. sz. 91—93. — *E. Nagy Sándor:* Végh Antal: Aranyalma. Alf 1972. 3. sz. 85—86. — *Orbán Vera:* Végh Antal: Aranyalma. Nszab 1972. febr. 8. — *Rigó Béla:* Végh Antal: Aranyalma. Kort 1972. 311—312. — *Somogyi György:* Végh Antal: Aranyalma. Fo 1972. 2. sz. 93—94. — *Seres József:* Végh Antal: Aranyalma. Fo 1972. 3. sz. 91—93. — *Bárdos Pál:* Végh Antal: Erdőháton, Nyíren. Kr 1973. 2. sz. 22—23. — *Berkovits György:* Végh Antal: Erdőháton, Nyíren. Vság 1973. 3. sz. 101—102. — *Belia György:* Végh Antal: Északi utakon. MH 1973. dec. 22. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Szociográfiák margójára. Kort 1973. 648—651. — *Hársfalvi Péter:* Széljegyzetek Végh Antal szociográfiakötetéhez. Ttáj 1973 5. sz. 73—75. — *Tamás István:* Szabolcsi tudósítás. Nszab 1973. jan. 28. — *Tüskés Tibor:* Kevés a gyerek, sok a gond. ÚÍ 1973. 4. sz. 124—127. — *Hubay Miklós:* Az eltűnt ökrök nyomában. ÚÍ 1974. 3. sz 115—116. — *Kabdebó Lóránt:* Kirándulás — tanulságokkal. Napj 1974. 2. sz. 10. — *Kurucz Gyula:* Tallózás északon. ÉI 1974. 12. sz. — *Lázár István:* Végh Antal: Miért beteg a magyar futball? Kr 1975. 3. sz. 31. — *Fenyő István:* Végh Antal két új könyvéről. Kort 1976. 1332—1333. — *Horpácsi Sándor:* Végh Antal: Galamb és béka. Fo 1976. 5—6. sz. 84—86.

# A PRÓZAI HAGYOMÁNY ÚJÍTÓI

A hatvanas évek magyar prózájának egyik jellegzetessége, hogy megrendült benne az úgynevezett „valóságirodalom" hitele, a sematizmus korszaka után eleve gyanúsnak látszott minden olyan írói törekvés, mely a hétköznapi valóságból meríti nyersanyagát, s fejlődésükben, alakulásukban, részletező módon mutatja be hőseit. A mind bonyolultabb életjelenségek között az író joggal érezte úgy, hogy a világ, melyet ábrázolni kíván, készen adja ugyan neki a szavakat, de belső változásai sokkal bonyolultabbak, nehezebben követhetők, semhogy ki lehetne iktatni az ábrázolás menetéből a bizonytalansági tényezőt, a folytonos keletkezést és elmúlást. Már Kosztolányi Dezső megjegyezte: „Tévedés azt hinni, hogy a költő érti az életet, és mint valami tanítómester, elmagyarázza. A költő nem érti az életet, és épp azért ír, hogy az írással, mint tettel, megértse." Ennek az állapotnak a tudatosításával szükségszerűen járt együtt, hogy az író a létezést formai oldaláról, az írás segítségével igyekezett megragadni. Konrád György *A látogató* című regényének elemzésekor figyeltek fel a mű kritikusai, hogy az író nem egyszeri, zárt esetet akar elmondani, hanem narratív fókuszt teremt, lehetséges, virtuális tartalmakat fog össze, s a befogadónak az a kötelessége, hogy végighaladjon az értelmezés különféle lehetőségein. A francia regény egyik antológiáját éppen Konrád György állította össze, s éppen az újregény poétikájának az az eleme termékenyítette meg őt is, de másokat is, mely szerint a nyelv nemcsak a közlés eszköze, hanem teremtő tényező is.

Ez a teremtő folyamat tetten érhető abban is, hogy ez a fajta próza lemond minden fölöslegesnek érzett, önmagáért valónak hitt leírásról, a művek minden mozzanata olykor aszkétikus önfegyelemmel szolgálja az ábrázolás hitelét. Két kulcsfogalma ennek az ábrázolásmódnak az igazság és a pontosság. Az író többnyire nem arra törekszik, hogy beszéljen témájáról, hanem hogy azt minél találóbban, minél ökonomikusabban megválasztott stíluseszközök révén megmutassa, s a következtetések levonását részben olvasójára bízza (ezek az erények jellemezték például Sükösd Mihálynak az *Ólomketrec*ben összegyűjtött elbeszéléseit, melyekkel kapcsolatban egyik méltatója eljárásának őspéldái között Julien Green *Minuit* című művére hivatkozott).

Az ábrázolásnak ez az eszköztelensége, egy-egy gesztus kinagyításának módja, a szereplők arcrebbenéseinek megmutatása és jelentőssé tétele nemcsak az irodalom övezetébe utalja az új prózai törekvések előzményeit, hanem a filmébe is: a magyar irodalom új prózai törekvéseinek, ábrázolási technikáinak mintáját olykor a modern filmművészet egy-egy mozzanata ösztönözte; vágások, premier planban való megjelenítések jellemzik a regényeket is, melyekben a kihagyott „filmkockákat" az olvasónak kell behelyettesítenie beleérző és értelmező tevékenysége révén.

Konrád György 1960-ban *A lemondás irodalma* címmel írt ismertető méltatást a francia újregényről, ezzel mintegy azt is jelezve: az új próza egyik fontos eleme, hogy sok mindenről tudatosan mond le, ami az előző korszakok regényírói számára még fontos volt. De miközben oly jelentős lesz maga az ábrázolás, s vissza-visszatérnek — mintegy az elmondottak hitelesítőiül — pontosító adatok, környezetrajzi

közlések, megfigyelhető, hogy az új prózai törekvések mily sokat merítettek az esszé megfigyeléseiből és ábrázolási módszereiből is. Akár a harmincas években, a hatvanasakban is kitűnő esszéírók azok, akik a próza új látás- és ábrázolásmódjának megteremtésével próbálkoztak. S ez természetes, hiszen az esszé születése pillanatától az újra való tájékozódás műfaja volt, mint ahogy az volt a francia új regény íróinak kezében is (Michel Butor például esszéíróként kezdte pályáját). Részben az esszéisztikus látásmód jelenléte magyarázza, hogy az ilyen típusú művek, jóllehet az ábrázolás síkján már-már egzakt pontosságra törekszenek, mégsem személytelenek, bennük az írónak az ábrázolt valóságanyaggal kapcsolatos állásfoglalása áttételesen jelenik meg. (Kitűnő példája ennek az eljárásnak Maróti Lajos *A kolostor* című regényének első része, melyben a rendházi élet leírásába rejti állásfoglalását.)

Gyakori eljárása a modern prózaírónak, hogy a tárgyilagos távolságtartással ábrázolt eseményanyagot és történelmi eseményleírásokat elvonatkoztatva modellálják. Ilyen technikával születtek Hernádi Gyula „erőszakmítoszai" (Béládi Miklós találó kifejezése), melyeknek az a legfontosabb prózapoétikai újítása, hogy az életszerű ábrázolást szürrealisztikus nyelvi fordulatokkal és geometrikus térlátással elegyítik. Ez a törekvés egyben jelzi azt is, hogy a hazai törekvések eltérően például a francia újregényéitől, nem ezoterikusak, bennük az írót a társadalmi fejlődés menetének miképtje foglalkoztatja.

Kétségtelenül vannak ennek a módszernek veszélyei is. A hazai prózairodalom ilyen irányultságú alkotásaiban nem egyszer figyelhetők meg üresjáratok, melyek során az író nehezen vagy sehogyan sem tudja általánosítani mondanivalóját. A film ábrázolási eljárásainak áthonosítása is lehet mechanisztikus, Mészöly Miklós később maga is ráébredt a megjelenésekor nagy vihart kavaró *Film* „folytathatlanságára". Tény azonban, hogy a modern magyar prózai törekvéseknek mégis nagy szerepük van abban, hogy az írókat ráébresztették a korábban kissé egyneműnek látott valóság felfoghatatlan gazdagságára, s egész irodalmunk valóságfogalmát nyitottabbá tették. Az ebben a fejezetben tárgyalt írókat csupán az a törekvésük kapcsolja egybe, hogy különféle módokon létmodelleket igyekeztek megteremteni, végső soron azonban ezek a különféle modellek is segítenek eligazodnunk és rendet tennünk a látszólag kimeríthetetlen realitásban. Míg a francia újregény jelentős képviselőinél — például Alain Robbe-Grillet-nél — alapvetőnek mondható ama törekvésük, hogy a hagyomány tagadása révén társadalmi szembenállásukat is hangsúlyozzák, a modern hazai prózai törekvések megvalósítói jórészt inkább az adott történelmi-társadalmi valóságot igyekeznek azonosuló módon értelmezni, amikor annak sokarcúságára irányítják figyelmünket.

## KARDOS G. GYÖRGY
(1925)

A hatvanas évek egyik legkiugróbb regénysikere volt az *Avraham Bogatir hét napja;* írója az ismeretlenségből lépett elő, szinte teljes prózaírói vértezetben. A szerző, aki hét évet töltött a háborús Izraelben, szolgált az angol csendőrségnél és őrmesterként harcolt az izraeli hadseregben, a magyar irodalomban páratlannak mondható életanyagot dolgozott fel ebben a regényben: az 1947-es év Palesztinájának az angol mandátum és a zsidó nacionalizmus megerősödésének szinte áttekinthetetlenül bonyolult politikai és társadalmi, emberi viszonylatait. A témát ezzel korántsem merítette ki az író: néhány év múlva jelent meg a *Hová tűntek a katonák?* (1971), végül 1977-ben *A történet vége,* melyekben a problémakör további megközelítéseire vállalkozott.

A korabeli kritika is felismerte és hangsúlyozta, hogy az *Avraham Bogatir hét napja* (1968), noha rendkívüli és érdekfeszítő életanyagot dolgoz fel, mégsem pusztán és elsősorban témájánál fogva, a hordozott információmennyiség újdonsága és érdekessége következtében aratott sikert. A kritikák szóltak a regény általános érvényűségéről, az ábrázolt politikai-társadalmi szituáció modellszerűségéről, elismerve és aláhúzva a regényben megjelenített világ történeti és szociológiai hitelességét. Kevesebbet szóltak azonban a méltatók — s ez érthető és jogos, hiszen első megközelítésben a téma újdonsága és rendkívülisége tartja fogva az olvasót — a regény poétikai sajátosságairól és ábrázolásmódjáról. Holott épp egy ilyen irányú elemzés teszi lehetővé, hogy fölfedjük: miért is több ez az írás, mint egyszerű riport, vagy híradás egy rendkívüli helyzetről, politikai-társadalmi formációról. Mert az nyilvánvaló — s a kritikai fogadtatás is felismerte — hogy Kardos G. György regényei nemcsak hogy „igazi" regények, hanem az utóbbi húsz év legkiválóbb teljesítményei között foglalnak helyet.

Kardos G. György írói módszere látszólag igen egyszerű. Eseményeket, párbeszédeket ír le jelen időben, a megtörténés kronológiája szerint: ezt a jelen idejű folyamatot ritmikusan szakítják meg a múltat idéző visszaemlékezések. Hangnemében, az elbeszélés karakterében van valami riportszerű; leírásai tárgyilagosak, objektivitásra törekvőek. Nyelvezete áttekinthető, majdhogynem puritán. Az egyszerűség, eszköztelenség azonban csak látszólagos, s igen tudatos írói munka eredménye. Ennek a fajta látszólag eszköztelen ábrázolásmódnak a lényege — mint azt az író maga is hangsúlyozta egy interjúban — a *kiválasztás;* az ezerféle mozzanatból, illetve nyelvi megoldásból annak az egynek a kiválasztása, mely az epikus céljainak leginkább megfelel. Az író soha, semmit sem bíz a véletlenre, s nem enged a mindent elmondás, a mindent megmutatás csábításának. Amit kiválaszt a végtelenül gazdag valóság mozzanatai közül, azt a lehető legpontosabban rajzolja körül — legyen az egy tárgy vagy egy esemény.

Tulajdonképpen mindhárom regény egyazon elbeszélői módszert követ; noha formailag az első két regény egyes szám harmadik személyű, jelen idejű elbeszélés, *A történet vége* pedig egyes szám első személyben íródott. Az *Avraham Bogatir . . .* és a *Hová lettek a katonák?* narrátora semleges, személytelen; az eseményeket egy

filmkamera objektivitásával és pontosságával rögzíti. Az *Avraham Bogatir*... nem érvényesíti teljes következetességgel ezt az elvet; a külső jellemzés, leírás mellett Avraham, a főhős belső világa is megmutatkozik: a narráció helyenként észrevétlenül olvad bele Avraham belső, monológszerű, félhangos-hangtalan morfondírozásába. A főszereplőknek (Avrahamnak, illetve Abednek) mindkét regényben központi szerepe van, amennyiben a kamera az ő útjukat követi, az általuk belátható élettérre irányul. (Az *Avraham Bogatir*ban ugyan tapasztalható némi elrugaszkodás ettől az elvtől is, de ez nem oly mértékű, hogy megváltoztatná a narráció egészének jellegét.) Az elbeszélő nézőpontja (a kamera látószöge) azonban szélesebb, mint a főszereplőké, hiszen a képben ők is benne foglaltatnak. *A történet vége* — az egyes szám első személyű elbeszélésmód ellenére — hasonlóan tárgyilagos, objektív hangvételű írás; az elbeszélés itt is a külvilág jelenségeire, dolgaira, s nem a belső tudattartalmakra irányul. Az elbeszélő nem mint személyiség lép be az eseményekbe, hanem mint riporter avagy kommentátor, aki külső nézőpontból szemléli az eseményeket, annak ellenére, hogy maga is résztvevője azoknak. A távolságtartást, az elbeszélő és az események distanciáját kellően indokolja egyrészt az elvi különállás, másrészt az események időbeli távolsága; az elbeszélés jelenidejűsége viszont a közvetlenséget sugallja. Mindez némi feszültséget, megoldatlanság-érzést kelt az olvasóban az elbeszélő figurájával szemben.

Mindhárom regény cselekményrétegét, illetve történéseit a hely- és időviszonyok, pontosabban a központi figurák helyváltoztatásai tagolják. Avraham Bogatir történetében a főhős utazása önmagába visszatérő, körszerű mozgás; útjának állomásai szélesítik ki a történet politikai és társadalmi dimenzióit. A kis, szövetkezeti gazdálkodást folytató falucska, Beér-Tuvia belviszonyai, a benne lappangó politikai, faji ellentétek már a teljes képet előlegezik, a „cseppben a tenger" elvének megfelelően. Avraham utazásához egy szecskavágó szolgáltat ürügyet, voltaképpeni célja azonban az általa bújtatott terrorista fiú szüleinek felkutatása. Az útja során megélt rendkívüli események, kalandok nagymértékben kiszélesítik ismereteinek, tapasztalatainak horizontját: nemcsak idegen emberekkel és életformákkal találkozik, de a mindennapi, hétköznapi élet köreiből egyszercsak belép a történelemformáló erők színterére is: kalandjai során elvetődik az Écel (zsidó terrorista szervezet) egyik főhadiszállására. Hazatérése után az ellentétek mindinkább felszínre kerülnek; az angolokkal való békés, patriarchális együttélés végképp a múlté, elkövetkezik a nyílt erőszak ideje, „Beér-Tuvia elvesztette kínosan őrzött ártatlanságát".

A *Hová tűntek a katonák?* szerkezetét is alapvetően a hely- és időviszonyok tagolják. A három regény közül — formai szempontból — ez a legegységesebb, legösszefogottabb írás. A regényidő egyetlen nap (az *Avraham Bogatir* hét napra tagolt időfolyamatával szemben), s a szereplők mozgásterülete is igen szűkre szabott: a gedérai tüdőbetegkórház falai határolják. Ez a beszűkült perspektíva a szereplők egész életére jellemző, hiszen az itt kezelt betegek — lengyel katonatisztek — szintén valamennyien gyógyíthatatlan betegek, hónapjaik, napjaik meg vannak számlálva, s így maga a kórház is csak bizonytalan ideig állhat fenn. Az elbeszélő

nézőpontja, kamerája ebben a regényben körkörös mozgást végez: Abedet, az ügyes, talpraesett, alkalmazkodó arab szolgát követi, aki mindennapos munkája során bejárja a kórházat, s leghosszabb útja sem vezet túl a falu határain. Abed központi szerepe azonban csak formális; noha a kamera az ő mozgását követi, személyisége nem nő túl a többi szereplőén, mint Avraham Bogatir esetében.

*A történet vége* jelen idejű cselekményrétege is a hős helyváltoztatására, utazására épül fel; ez az út azonban nem önmagába visszatérő, körkörös mozgást követ, mint a másik két regényben, hanem valahonnan vezet valahová, közvetlen és átvitt értelemben is. A főhős-elbeszélő útja földrajzilag a Beér-Sevától északra 15 mérföldnyire lévő katonai táborból Gedérába visz, lényegileg azonban egy életformából egy másikhoz érkezik el. S előrevetít egy még hosszabb és életbevágóbb utat, a végleges hazautazást is.

Az *Avraham Bogatir*... és *A történet vége* tehát pikareszk jellegű regények, melyekben az epizódok láncszerű fűzérét a hős személye köti össze. Az *Avraham Bogatir*... a találkozások könyve. Avraham mindennapi munkája, majd utazása során számtalan, általa már ismert és ismeretlen emberrel kerül kapcsolatba. A regény a személyközi kapcsolatok, sőt kapcsolatrendszerek rendkívül gazdag, finom részletmegfigyelésekkel kidolgozott példatára. Ez a regényszerkezet — a találkozásokra épülő akciósor teszi lehetővé, hogy az író intenciói — az előítéletességre, türelmetlenségre, illetve a nyitottságra és toleranciára épülő magatartásformák és mentalitások bemutatása — a célzatosság és didakticizmus leghalványabb nyoma nélkül valósuljanak meg a regényben, a közvetlen akciók és párbeszédek életszerű, realisztikusan feldolgozott anyagában.

Avraham állandó kapcsolataiban a múlt (az oroszországi ifjúkor és a bevándorlás utáni évtizedek) testesülnek meg; erőteljesen kitágítva a hős regénybeli létezésének szűkre szabott idő- és térbeli határait. Ennek a rendszernek a középpontjában két nőalak áll: Malka, Avraham felesége, és Anna, Avraham hajdani munkaadójának, Majerovnak orosz felesége. Az Avraham—Malka—Anna kapcsolat nem más, mint klasszikus szerelmi háromszög, noha ez nem válik hangsúlyossá a regényben. Avraham és Malka kapcsolata „klasszikusan" rossz házasság; a házastársakat csak a megszokás és a közös sors, közös szenvedés kapcsolja össze, ez azonban mindennél erősebb kapcsolatnak tűnik fel. Jellemük, gondolkodásmódjuk merőben ellentétes: Malka a földhözragadt közönségességet, szellemi tunyaságot, előítéletes gondolkodást képviseli; önálló ítéletalkotásra képtelen, sztereotípiákban, sémákban gondolkozik, életmódját, cselekedeteit a szokások és formák irányítják. Képtelen arra is, hogy átlássa saját életének, házasságának csődjét; megelégszik az egymáshoz tartozás illúziójával. Avraham, aki szuverén személyiség, morálisan cselekvő és gondolkodó lény, nem tud, nem is akar valódi kapcsolatot kiépíteni az asszonnyal; eltűri közelségét, s több-kevesebb sikerrel fékezi indulatait, ha Malka értetlensége felbosszantja.

Malka regénybeli ellenpontja Anna, aki éteri, szinte testetlen lény Avraham szemében. Anna kívül esik Avraham életének realitásain: félig az álom és a képzelet, félig a múlt világát jelenti. Váratlan találkozásuk Jeruzsálemben egy másfajta életeszményt csillant meg Avraham előtt: egy olyan élet eszményét, amelyben a

mindennapi élet gyakorlatias értékei háttérbe szorulnak a szellemi és esztétikai értékek mellett. Kettősük halk, finoman megkomponált idill, amelyben megintcsak Avrahamnak kell alkalmazkodnia az asszonyhoz, s eljátszania annak a művelt és jómodorú, mélyérzésű orosz férfinak a szerepét, amilyennek Anna látja őt. Avraham jól játszik; Krilovot szaval és hangversenylátogatást tervez Annával együtt... Az elbeszélő enyhe iróniával tekint a szerepet játszó Avrahamra, s nem engedi kibontakozni az idillt: a kijárási tilalom miatt a koncertre nem tudnak elmenni. A főhős csak később tudja meg, hogy ez volt az utolsó találkozásuk, Anna otthagyta férjét, s egy kolostor falai között próbálja megtalálni a „lélek békéjét".

A főhős tehát végletesen és végérvényesen magányos a két asszony: az „égi" és a „földi" szerelem megtestesítői között. Számos falubeli ismerőse között egyetlen igazi barát akad, Jerahmiél, aki ifjúkorának is tanúja és részese volt, s aki hozzá hasonló módon gondolkodik, a megértés és tolerancia határozzák meg magatartását. Barátságukban, kapcsolatukban azonban fontosabb szerepet tölt be a hallgatás, a csend, mint a beszéd; s bár igaz, hogy szavak nélkül is megértik egymást, a főhősnek szinte életszükséglet a beszéd, gondolatainak formába öntése. Ezért kénytelen a falun végigrohanva, magában, magával megvitatni a vele történt zűrzavaros eseményeket; ezért beszél annyit Dávidnak is. Jerahmiél szerepét felnagyítja az utolsó, tehát hangsúlyos jelenet: Avraham tudja, hogy az angolok perceken belül elfogják, sorsa megpecsételődött. S ezekben a percekben a múltat idézi fel Jerahmiélnek, életének azt a darabját, melyből már csak Jerahmiél maradt meg. A fiatalkori erotikus emlék idézése nemcsak a helyzet tragikus feszültségét oldja, hanem mintegy zárójelbe teszi mindazt, ami azóta történt — a történelem fordulásait, háborúkat, családi tragédiákat, születést és halált.

Hogy Avraham számára tulajdonképpen idegen a jelen, amelyben él, azt leányával, Rinával való kapcsolata is példázza. Az ő idegensége annál fájdalmasabb, mert tulajdonképpen hasonlít apjához; józan, gyakorlatias gondolkodású, határozott lény, aki a döntő pillanatban segít elrejteni a terrorista fiút a házkutatást végző angol katonák elől. Embersége, az üldözöttel érzett szolidaritása apai örökség — ám a kor fertőző levegője őt sem hagyja érintetlenül. Rina szövetséges és támasz is apja számára — ám magányát nem tudja feloldani; ő már egy új, erőszakos világ gyermeke, akinek semmi köze sincs Avraham emlékeihez, s ahhoz a kultúrához, melybe azok ágyazódnak.

A főhős egyik legfontosabb tulajdonsága a nyitottság, a kapcsolatteremtésre való készség. Arabokkal, zsidókkal, angolokkal egyaránt jó kapcsolatai vannak. A menekülő terrorista fiút, Dávidot is ezért tudja megszelidíteni. A fiú kezdetben agresszivitással, keménységgel vezeti le félelmét és bizonytalanságát; Avraham embersége, szolidaritása, nyugodt természetessége azonban énje jobbik vonásait csalogatják elő, s végül már ő aggódik Avraham biztonságáért: s inkább elhagyja búvóhelyét, mert ezzel, úgy véli, gazdája biztonságát szolgálja. Igen mély lelki rétegeket sejtet ez a kapcsolat, mely egyre fontosabbá válik mindkét fél számára. Avraham egyik fia meghalt a háborúban, a másik, Dan megőrült; így Dávid valamiképpen a fiút is pótolja számára: azt, akinek tovább lehet adni a tapasztalatokat, a munka fogásait, aki előtt imponálni lehet ügyességével. Dávid

Avrahamon keresztül az egész családhoz kötődik: Rinában az erő és biztonság vonzza, s a családi együttlétben az az otthonosság, amelyben talán sohasem volt része. Azonban ez a kapcsolat is brutális hirtelenséggel véget ér, mielőtt még kibontakozhatott volna — a fiú tragédiája az adott politikai helyzetben elkerülhetetlen és elháríthatatlan. Avraham heroikus gesztussal feltartóztatta ugyan a végzetet — azaz a megtorlást, ám ennél többet nem tehet; s cselekedetének feltehetően saját maga is áldozatul esik.

Avraham sorsa mindezzel együtt mégsem a tragédia kilátástalanságát példázza. Noha az egyes ember morális indíttatású törekvései eleve kudarcra vannak ítélve a történelmi erők könyörtelen mechanizmusában, az író nem fosztja meg hősét a sorsát beteljesítő és önmagával azonosnak maradó ember erkölcsi felmagasztosulásától. Igaz, ez utóbbit mindvégig erőteljesen ellenpontozza az irónia: Avraham szinte észrevétlenül, minden patetikus felhang nélkül, hétköznapi módon és magától értetődően válik hőssé. Személyiségétől távol áll minden patetikus gesztus — még Dávid félénk háláját, az Avraham erkölcsi méltatására tett tétova kísérletet („maga jó ember") is szinte durván hárítja el magától. Morális tartását nem elvek és eszmék, hanem hétköznapi józanság és jóérzés támasztja alá. Jósága, segítsége közvetlen és gyakorlatias, s épp ezért mindig célba talál, sohasem téved. Avraham erkölcsi parancsa roppant egyszerű: „Ha éhes a te ellenséged, adj neki enni, ha szomjas, adj neki inni." Ezt az egyszerű igazságot szegezi szembe a terrorista vezetők más fogalomkörben mozgó, másfajta elvek által vezérelt moráljával. Pomogáts Béla *A történet végé*vel kapcsolatban állapította meg, de erre a regényre is érvényes, hogy „Kardos G. György két fogalmi kört, mondhatnók azt is: két történelmi modellt állít szembe egymással. Az első körben nagy szavak, pontosabban jelszavak találhatók: az országalapítás, a nemzeti érvényesülés, a történelmi küldetés jelszavai; 'karizmatikus' fogalmak, amelyekre szinte valamennyi erőszakos hódítás és háborús szándék hivatkozott a polgári nemzetállamok óta. A második fogalmi körben nincsenek nagy szavak, inkább a mindennapi élet elemi tényei: munka, barátság, szerelem..." Az első fogalmi kör patetikus frazeológiája, mely Avrahamtól teljesen idegen, rendkívüli módon hat a gyerekekre és a fiatalokra, s különösen *A történet végé*ben válik meghatározó erejűvé. Erella, a tizennégy éves kislány levelei — tulajdonképpen szerelmes levelek! — hemzsegnek a frázisoktól; ez a nyelvezet olyannyira sajátjává vált, hogy emberi nyelven már meg sem tudott szólalni.

Avraham Bogatir sorsa, jelleme az általános emberi létezést, a világba vetettség életérzését is példázza. Sorsa nem specifikusan zsidó sors, pontosabban: az író nem ezeket a vonásokat hangsúlyozza. Alakjával életmintát, követhető magatartásmintát is ad a regény: a vaksors kegyetlenségének és a történelem veszélyeinek kitett egyén számára a derűs munkálkodás, valamint a részvét és segítség aktív gyakorlásának ellenszerét ajánlva. Mindez ugyan nem oldja sem a magányt, sem a tragédiák nyomát nem tünteti el — pusztán elviselhetővé, s emberhez méltóvá teszi a létezést.

*A történet végé*ben Uri, az elbeszélő áll a regény középpontjában: a külvilággal szemben — Avrahamhoz hasonlóan — ő képviseli a józanságot, előítéletmentessé-

get, emberséget. Szerepe tehát — a riporteri, kommentátori funkció mellett egyfajta rezonőrszerep is. Ez a mű épp azért nem éri el az *Avraham Bogatir*... magaslatait, mert az elbeszélő kívülállóként, a dolgok külső szemlélőjeként nem hitelesítheti kellőképpen az általa képviselt elveket; alakja nem válhat erkölcsi és jellembeli példázattá. Uri, az elbeszélő olykor kísérletet tesz az erőszak csökkentésére vagy magakadályozására, de nyilvánvaló, hogy sokat nem tehet a vad, nacionalista gyűlölettel szemben. Egyetlen lehetősége, hogy elhagyja az országot, ahol a tolerancia és a humánum értékei érvényesítésére nem nyílik mód. Mivel a konkrét cselekvésre nincs lehetőség, Uri az irónia fegyverét használja a nacionalista előítéletek, elfogultságok, primitív beidegződések, különböző tévhitek ellenében. Az irónia olykor öncélúvá válik, s úgy tűnik fel, hogy elsősorban az elbeszélő gúnyolódó, csipkelődő hajlama, s nem szemléletmódja, világlátása és erkölcsi alapállása hívja életre. Kívülállása ilyenkor tudatosan fölényérzetté válik, s az a részvét és segítőkészség, mely szinte mindvégig jelen van magatartásában (a kívülállást is ellensúlyozandó), ilyenkor mintha elhalványulna.

A cselekvő, kockázatot vállaló hős, gazdag személyiségével, múltjával, kiterjedt és bonyolult kapcsolatrendszerével az *Avraham Bogatir hét napjának* az epikai teljesség, a szuverén epikai világteremtés illúzióját adja. Személyisége szoros kapcsolatot teremt a regényvilág egymástól távol eső elemei között is, feszes, zárt szerkezet kialakítását teszi lehetővé. *A történet vége* is kitűnően megszerkesztett regény, a megjelenő figurák színes, változatos kavalkádja azonban nem szervesül — az *Avraham Bogatir*hoz hasonlóan — egységes, zárt egésszé. De az életanyag, melyet bemutat, önmagában is lenyűgözően változatos és magával ragadó, nemcsak etnikailag, hanem a bemutatott magatartásminták szerint is. Egész sorsok, életek jelennek meg egy-egy villanásra, az emberi szenvedés, testi és lelki nyomorúság ijesztő és döbbenetes, de tárgyilagos mértéktartással rajzolt példatára. Az elbeszélő-főhős kitűnő megfigyelő és sokat tud az emberi természetről. Milyen is az ember? Nem alapvetően rossz, de végtelenül gyenge és esendő — áll össze a válasz a regény pillanatfelvételeiből. Életeleme — a szomorú látszat ellenére — nem a harc és az öldöklés, hanem a békés munka.

Ugyanakkor az emberek legtöbbje tele van előítéletekkel, elfogultságokkal. Kardos G. György mindhárom könyve a nacionalista, faji előítéletesség, a félelem és gyanakvás szülte erőszak létrejöttének és mechanizmusának olyannyira pontos látleleteit adják, hogy akár egy szociálpszichológiai tankönyv példatáraként is megállnák a helyüket. Az emberi agy, emberi gondolkodás olykor abszurd torzulásait az elbeszélő nem a megértő megbocsátás, de nem is a megvetés gesztusával kezeli. Hűvös és tárgyilagos marad, akárcsak a szenvedések, a háború apokaliptikus képeinek megrajzolásánál. Célja a megmutatás, a felmutatás; a szemtanú hitelével és a gondolkodó ember felelősségével — de az érzelmi vagy intellektuális intencionálás minden nyoma nélkül. S így talán még hatásosabb, amit mond. A hatás nem utolsó sorban az anyag elrendezésének, az ellenpontozó szerkezetnek köszönhető, mellyel az író ritmikusan váltogatja a jelen és a múlt, béke és háború jeleneteit.

A legnehezebb írói feladatot Kardos G. György talán a *Hová tűntek a katonák?* megírásával vállalta magára. Lemond a feszültséget teremtő cselekményről, éppúgy, mint a csak töredékesen, fragmentumokban jelen lévő epikus folyamat vivőerejéről, mely *A történet végé*nek adott epikus sodrást. A *Hová tűntek a katonák?* időben és térben is zárt világában voltaképpen semmi lényeges sem történik. A gedérai tüdőbetegkórház éli mindennapi életét — mely külső szemmel inkább csak vegetálás, mint élet. A betegek közül ki rosszabbul van, ki jobban; van, aki épp ezen a napon búcsúzik az élettől, az orvosok, az ápoló személyzet teszik a dolgukat. A kórházban zajlanak a megszokott találkozások, beszélgetések, fogadások, ugratások, évődések — úgy, mint bármely más napon. Abed, az ügyes és tanulékony szolga mindennapos útjait követve, az ő látószögéből ismerjük meg az apró, jelentéktelen élettényeket, melyek csak a kórház eseménytelen, zárt világában minősülnek eseményeknek.

Ez a mikrovilág azonban foglalata, kicsinyített mása is a kinti világnak. A legkülönfélébb nemzetiségek — zsidók, lengyelek, arabok, olaszok — élnek itt összezárva, mint gyógyíthatatlan betegek és fásult gyógyítók. A zárt, fülledt légkör, a tehetetlenség még jobban szítja az indulatokat, a különféle előítéleteket és elfogultságokat. A gyűlölet, lenézés, széthúzás számos példája mellett felvillan egy-két pozitív emberi viszonyulás is: Abed és a zsidó Hefciba szemérmes, félénk érzelmei, a lengyel ezredes és pani Beata éteri, halálig tartó kapcsolata. A haldokló ezredes kivételes jelenség a kicsinyes, nemzeti elfogultságukban olykor tragikusan nevetséges lengyel tisztek között. Az ezredes nem gyűlöl és nem is néz le senkit — talán ezért nem szeretik őt tiszttársai. Katonás merevsége mögött emberi érzések bújnak meg; szinte ő az egyetlen, aki emberszámba veszi az arab fiút, európai udvariassággal bánik vele, s aki a fegyelmezetlen tisztekkel az emberség, az emberi méltóság törvényeit próbálja elfogadtatni. Az ezredes halálával eltűnt az utolsó igazi lengyel katona; földi maradványait tragikus roncsok veszik körül, akik a gyász pillanatában sem tudnak természetesek, önmaguk lenni, s akikre ugyanaz a sors vár. A többieket — az Anders hadsereg egységeit — már behajózták, hogy tovatűnjenek a messzi partok, a bizonytalan, ismeretlen jövő felé. A Gedérában maradottaknak már csak múltja van, emlékei vannak, hogy belátható időn belül azok is semmivé enyésszenek. Pusztulásra ítélt tárgyi emlékek lapulnak Abed ládájában, aki ily módon mégiscsak meghosszabbítja a tárgyak, s velük gazdáik utóéletét. Ide kerül az ezredes szép, bőrkötéses könyve, a *Pan Tadeusz* is, hogy az idők múlásával a lengyel nemzeti eposz is beleolvadjon a katonák által hátrahagyott holmik szürke tömegébe... A regény utolsó soraiban az író felvillant egy igen halvány és bizonytalan lehetőséget, hogy a könyv nem hal meg gazdájával, hogy a benne rejtező gondolatok eljutnak egyszer valakihez — talán Abedhez, aki lengyelül is megtanult, talán Piskéhez, a lengyel-zsidó fuvaroshoz.

A regény központi figurája tehát Abed. Személyisége nem ér fel ugyan Avraham Bogatir színes, gazdag, árnyaltan megrajzolt személyiségével, mely a múltat is magába sűríti — mégis, néhány vonásával azt idézi. Abed egész lénye, élettere, lehetőségei — a regényvilág szűkösségének megfelelően — igencsak korlátozottak. A kórházban betöltött posztja számára a karrier csúcsát jelenti; a világból szinte

semmit sem ismer a falu és a kórház falain kívül. Apró dolgok — egy szelet csokoládé, egy találkozás, egy kiruccanás a faluba — az öröm és elégedettség forrásai számára; a sértéseket, a megalázó bánásmódot alig érzékeli, olyannyira hozzászokott már. Számára magától értetődőek, természetesek az adott életkeretek, s élettervét, vágyait is a józan mértéktartás határozza meg. Tisztes, szerény megélhetés, egy egészséges és engedelmes feleség — nem terjednek, nem is terjedhetnek tovább Abed vágyai. Személyiségében az író a szunnyadó, lappangó lehetőségeket is megsejteti: alkalmazkodóképessége, természetes intelligenciája, nyelvtehetsége, s az idegen tárgyak iránti vonzalma egy olyanfajta kíváncsiságot, nyitottságot feltételez, mely túlemelheti őt környezete korlátain.

Akárcsak Avraham Bogatir, Abed is a józan realitás praktikus életeszményét képviseli és testesíti meg, noha jóval redukáltabb formában, alacsonyabb szinten. Ennek az életideálnak a központi értékei: a munka és a család. S akárcsak Avrahamot, az arab fiút is megkísérti az „égi" szerelem, melynek semmi köze sincs a hétköznapi, anyagi valósághoz: Hefciba, a szép zsidó lány a költői szépség hordozója Abed életében, rendkívüli, ünnepi jelenés — ám a fiú tudja, hogy életét a kis, egérarcú fellah lánnyal kell majd leélnie, akit jóformán alig ismer, s akinek megvásárlására szorgalmasan gyűjti a nem csekély vételárat...

A gedérai kórházban ápoltak között egyetlen gyógyult akad, a cseh-magyar-zsidó Bartos kapitány, akivel, pontosabban akinek a legendájával — *A történet végé*ben találkozunk ismét. Bartos kapitány elhajózott Izraelből, elhagyva szerelmét, a golyószóró marta arcú Malkát, akinek az alakja sajátos, groteszk módon fejezi ki a humanizmus és az életszeretet parancsát. Malka nem tragédiaként éli meg visszataszító csúnyaságát, torzságát, inkább öntudatlanul is ironikusan, a helyzet fölébe kerekedve. Az a jelenet, amelyben a lány elmeséli az ausztrál katonával való kalandját — a katona a sötétben szexuális kapcsolatot kezdeményez, de amikor meglátja a lány arcát, elfogja az iszonyat — a puritán realizmus és a groteszk helyzetkomikum remek példája. A komikusnak, tragikusnak és a groteszknek az elegyítése nem ritka Kardos G. György regényeiben. A legtöbb groteszk elemet a *Hová tűntek a katonák?* alaphelyzete hívja elő: itt egy halálraítélt, pusztuló közösség (mely ráadásul nem is igazán közösség) próbálja meg utánozni a valódi, a jövőt is feltételező életet. Ez a színjáték gyakran az élettelen bábok, marionettfigurák görcsös mozgásának hatását kelti, erősen groteszk színezettel.

Még két, az előző regényekből már megismert, fontosabb regényfigura tűnik fel *A történet végé*ben: Ároncsík, az Erdélyből elszármazott, gedérai sakter, aki számtalan, éhes gyermekének nyűgét cipelve is megőrzi játékos humorát, és Piske, a lengyel-zsidó fuvaros. Alakjában az író nemcsak eredeti, remek figurát rajzolt, hanem a zsidó kisember kiszolgáltatottságát, „örök vesztes" mivoltát általános érvényű módon jelenítette meg. Piske elpusztíthatatlan, aki mindig talpra tud állni. „Kétszer megsebesültem, egyszer meg bekerítettek a németek. Mit mondjak még? Itt vagyok. Élek." Talán jelképesnek is felfogható, hogy a hazatérő Uri lovát éppen Piske hizlalja fel. Piske egyszerű és tanulatlan, de benne is van valami ösztönös igény, vágyódás a szép, az esztétikum iránt — noha nem nagyon tudja, hol és hogyan lehet kielégíteni ezt az igényt. A *Hová tűntek a katonák?* befejező

akkordjaként a fuvaros Abeddel együtt silabizálja, s próbálja megérteni a *Pan Tadeusz* egyelőre még érthetetlen sorait, mely, akárcsak az *Avraham Bogatir* zárómozzanata, a tovatűnt gyermekkort idézi fel:

„Egy ország van csak messze földeken,
Melyben lengyelnek még öröm dereng,
A gyerekkor! Ez megmaradt — bár eltűnt —
Tisztának, szentnek, mint első szerelmünk..."

A három regény, bár egymástól független, különálló alkotások, valamiképpen mégis összetartoznak. Nemcsak a helyszín azonossága, a közös földrajzi, etnikai, társadalmi környezet, s nem csupán a visszatérő regényalakok miatt. S nem is csak azért, mert egy történelmi-társadalmi-politikai folyamat három különböző pontjáról adnak metszetszerű képet, érzékeltetve a zsidó nacionalizmus kibontakozását és agresszívvá válását egy rendkívül bonyolult, de eredetileg nem reménytelen helyzetben. Mindezeknél fontosabb az az életfilozófiának is nevezhető gondolkodásmód és morális hangoltság, mely áthatja Kardos G. György regényeit. S ez nem más, mint a kisemberek, a névtelen milliók igazsága a történelemmel szemben — mely vészt, háborút, halált hoz az emberekre. A fennmaradás, a túlélés, az élet folytatásának és folytathatóságának igazsága és szükségessége az élet alapvető parancsa — szemben a történelemformáló erők karizmatikus jelszavaival. Az élet törvényénél csak az emberiesség erkölcsi parancsa lehet még erősebb — mint Avraham Bogatir története példázza. A hősiesség, az áldozatvállalás gesztusa csak így válhat értelmes-racionális cselekedetté. Mert ez az értékrend, ez a gondolkodásmód alapvetően racionális: távol áll tőle minden, ami kívül esik a józan emberi ész, a józan belátás határain. Hogy ez a racionalizmus olykor gyakorlatias pragmatizmusként jelenik meg, azt a regényalakok redukáltabb szellemi színvonala magyarázza és indokolja. De az író még ezekben az esetekben is jelzi e tudatállapot meghaladásának a lehetőségét: a szépségre, tudásra, a megismerésre és a szeretetre való vágy és alkalmasság felvillantásával.

*Kiadások*

Avraham Bogatir hét napja. 1968. — Hová tűntek a katonák? 1971. — A történet vége. 1977.

*Irodalom*

*Faragó Vilmos:* Kardos G. György: Avraham Bogatir hét napja. ÉI 1968. 52. sz. — *Bor Ambrus:* Salom és Szalaam. MNemzet 1969. febr. 23. — *Gáll István:* Két könyv — két siker. MN 1969. márc 27. — *Réz Pál:* Kardos G. György: Avraham Bogatir hét napja. Kr 1969. 8. sz. 46—48. és *R. P.:* Kulcsok és kérdőjelek. 1973. 380—391. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Kardos G. György: Avraham Bogatir hét napja. Víg 1969. 418—419. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 526—529. — *Tóth Dezső:* Egy realista regényről. ÚÍ 1969. 7. sz. 119—122. — *Varga Zoltán:* Sikeres mű — problematikus írói szerepvállalás. Híd 1969. 770—772. — *Veres Péter:* Olvasónaplómból. Kardos György: Avraham Bogatir hét napja.

Vság 1969. 8. sz. 102—104. — *Veszprémi Miklós:* Beszélgetés Kardos G. Györggyel. Nszab 1969. szept. 21. — *Bodnár György:* Egy regénysiker nyomában. Kort 1970. 143—144. és *B. Gy.:* Törvénykeresők. 1976. 476—481. — *Pomogáts Béla:* Két regény. Je 1970. 266—273. és *P. B.:* Regénytükör. 1977. 144—151. — *Abody Béla:* Második bemutatkozás. Kardos G. György: Hová tűntek a katonák? ÚÍ 1972. 3. sz. 125—128. és *A. B.:* Félidő. 1973. 339—347. — *Faragó Vilmos:* Síkföldi Varázshegy. ÉI 1972. 10. sz. — *Gáll István:* Kardos G. György: Hová tűntek a katonák? MH 1972. márc. 11. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Kardos G. György: Hová tűntek a katonák? Kr 1972. 2. sz. 26—77. — *Kardos József:* Kardos G. György Hová tűntek a katonák? Kort 1972. 1500—1501. — *Laczkó András:* Kardos G. György: Hová tűntek a katonák? Je 1972. 760—762. — Interjú Kardos G. Györggyel. ÚÍ 1974. 6. sz. 31. — *Földes Anna:* Avraham Bogatir világa. *F. A.:* Próza jelenidőben. 1976. 219—234. — *Mezei András:* Megkérdeztük Kardos G. Györgyöt: mikor ír már regényt a mai Magyarországról? ÉI 1974. 40. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük. 1976. 70—74. — *Béládi Miklós:* A történet vége és eleje. ÚÍ 1977. 10. sz. 109—110. — *Faragó Vilmos:* Nemzetregény. ÉI 1977. 22. sz. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Kardos G. György: A történet vége. Kr 1977. 9. sz. 22. és *H. R. G.:* Kritikák, esszék, tanulmányok. 1984. 229—233. — *Iszlai Zoltán:* Egy trilógia kiteljesedése. MH 1977. jún. 26. és *I. Z.:* A valóság közelében. 1983. 237—242. — *Nácsa Klára:* Kardos G. György: A történet vége. Nszava 1977. júl. 16. — *Lázár István:* Kardos G. György: A történet vége. Fo 1978. 1. sz. 90—91. — *Pomogáts Béla:* Számvetés a történettel. Je 1978. 1. sz. 87—90. — *Seres József:* Egy különös trilógia harmadik kötete. Napj 1978. 3. sz. 34. — *Erdődy Edit:* Kardos G. György három regénye. ÚÍ 1984. 8. sz. 93—100.

## HERNÁDI GYULA
(1926)

### *Kései indulás*

Költőként indult, a Csillag egyik 1955-ös számában jelentkezett először verseivel. A folytatás azonban elmaradt; verseivel majd későbbi regényeiben, elbeszéléseiben találkozhatunk, a költő átadja helyét a prózaírónak, majd a drámaírónak. Már első novelláskötete, a *Deszkakolostor* (1959) új és eredeti tehetség megszületését jelezte: feltűnést keltett az irodalmi közvéleményben.

A kötet javarésze önéletrajzi ihletésű, személyes hangú írás, lírai hangvételű visszaemlékezés. Ezek a gyerekkor, a művésszé válás titkait kutatják; az ifjú öntudatra ébredésének pszichológiai rajzát adják. A legszélesebb hömpölygésű elbeszélés a *Hideg van*, mely pontosan, érzékletesen követi végig a gyermek és kamaszlélek bontakozását, az intellektus születését, tapogatózásait az egyre szélesebb kontúrokkal megjelenő világban, mely a zárt, forrongó belső világ híján „csak nagyon elszórtan, durva ütésekkel kopogtatott". A háború magával sodorja a felserdült fiút, s egycsapásra leegyszerűsíti annak egzisztenciális és intellektuális létélményét. A halál iszonyata, mely addig csak egy volt a világ irracionális jelenségei közül — „egyszeri, jelentéktelen" volt — most egyszerre mindent betöltő, mindenkit meghatározó közeggé válik. Ez a közeg jelenik meg a kötet első részének több novellájában is: a fogolytábor, a front irrealitásba merevült világa, amelyben érvénytelenné válik a humánum értékrendje. Az intézményesített, szervezett, társadalmilag ellenőrzött abszurditás világa ez; csakhogy a színtér és a tárgy itt még nem fikció, mint Hernádi Gyula későbbi írásaiban lesz, hanem történeti valóság, realitás. Méghozzá átélt, s megszenvedett valóság: az író szinte gyerekfejjel járta meg a háborút, a hadifogolytábor poklát, s került közvetlen közelségbe a halállal. Ez az élménye egész életművének alakulását, fejlődési irányát meghatározta.

Már ezekben a háborús novellákban megjelenik a felelősség morális kérdésföltevése. Az egyes ember kiszolgáltatottként, áldozatként s egyszersmind mint bűnös jelenik meg Hernádi világában. Mint a *Csak egy nap a világ* hőse, aki hiába reméli, hogy elkerülheti a többiek sorsát, a frontot; a szerkezet, melyet ő maga is mozgatni segített, feleségét a parancsnok ágyába, őt magát pedig a frontra löki, feltartóztathatatlanul. Az egyén nem bújhat ki a felelősség súlya alól — ez az egzisztencialista gondolat már ezekben a novellákban is megfogalmazódik.

A novellák egy másik vonulatában Hernádi Gyula a „tündéri realizmus"-t művelő Gelléri Andor Endre tanítványának mutatkozott. A társadalom peremvidékén élő figurák megjelenítésében sok az egzotikus vonás; s az ábrázolt valóság körvonalait gyakran a racionális tényeken való túlemelkedés vágya feszíti *(A csillagszekér kocsisa, Assisi Szent Ferenc)*. Ábrázolásmódját ebben az alkotói szakaszban még az alakjaival való érzelmi azonosulás, nemritkán az érzelmesség jellemzi. Első novelláskötete tehát részben azokkal az alkotókkal rokonítja, akik — mint például néhány évvel korábban Mándy Iván — új epikai anyaggal, új látásmóddal kísérleteztek: a hagyományos, realista epikus alakítást a költőiség és a

szürrealizmus eszközeivel újítva meg. Ám Hernádi prózája és prózájának líraisága már ekkor jelzi későbbi fejlődésének stádiumait, a racionális, mesterséges konstrukcióra való törekvést, az elvont intellektualizmus térhódítását az empirikus valóság „életszerű" és élményszerű ábrázolásának rovására.

Már ezekben az írásokban is megjelenik a „fiktív lejátszás" gondolata, mely Hernádi Gyula prózájának egyik alapvető formaszervező elve lesz a későbbiekben. Ez a tézis nem más, mint a természettudomány elveinek átplántálása az irodalomba: a laboratóriumi környezetben megismételhető folyamat epikai megvalósítása — egyrészt mint tárgy, másrészt mint módszer. „Fiktív lejátszás" például a *Színész* című novella alapötlete is; itt a kiöregedett színésznek egy megtörtént bűnügy jeleneteit kell újrajátszania.

A kísérlet tehát nemcsak a bevált irodalmi formák, eszközök elvetését jelenti Hernádi Gyula esetében, s az újabb kifejezőeszközök, ábrázolásmódok keresését. Művei a szó szorosabb értelmében is *kísérletek:* elvont logikai konstrukciók, ideologikumok, filozófiai vagy természettudományos tézisek irodalmi eszközök segítségével való levezetései, megoldásai. A kísérlet alapvető feltétele a pontosság; s az író nehezen is nyugszik bele a rendelkezésére álló matéria, az irodalmi nyelv s általában a fogalmak képlékenységébe. A *Hideg van* című novella kamaszhőse — aki nyilvánvalóan önéletrajzi fogantatású — például így beszél önmagáról: „Volt a beszédemben valami érdekes, valami új. A szavak összeszedésében, a fogalmak bekerítésében. Szívesen beszélgettek velem... Csináltam magamnak modellt. Zavarosan, körbe-körbe forogva jártak bennem az olvasott, kigondolt lehetőségek, de valami mindig hiányzott. Mindig az eszmei, a tudati felől indultam el, és nem tudtam összekötni a valóságos, a húsosan valóságos világgal."

Az önjellemzés találó, s előrevetíti a pálya későbbi szakaszait is. Ám az első kötet még csak csírájában jelzi ezt az utat; s itt még megmutatkozik a „húsosan valóságos világ" is. Ezért írhatta egyik kritikusa a *Deszkakolostor*ról: „Hernádi Gyula csodálatosan gazdag élményanyaga szinte predesztinálja őt a realizmus művelésére s az ekörüli kísérletezésre."

A novelláskötet után Hernádi Gyula regényekkel jelentkezett. 1959-ben látott napvilágot *A péntek lépcsőin,* amellyel az író hosszú időre a kritikusok céltáblájává vált; olyannyira, hogy — ideiglenesen — át is helyezte működését a filmírás területére. Negyedszázad távolából nézve már nehéz megérteni, miért háborodtak fel annyira ezen a közepes színvonalú, kissé érzelmes, áttetsző szimbolikájú regényen. „A nyugati, főleg francia polgári irodalom kritikátlan kiadása, úgy látszik, lassanként meghozza gyümölcsét. Egyes írók ... elolvassák ezeket a műveket és meghatódnak. Micsoda művészet, micsoda szabadság, micsoda gondolat! — sóhajtják, s ... megpróbálnak maguk is valami hasonlót írni" — háborgott a regény egyik kritikusa.

A regény annyiban valóban a nyugati irodalom csapásain halad, hogy a francia egzisztencialisták gondolatkörében mozogva veti fel a *felelősség* és a *szabadság* kérdéseit. *A péntek lépcsőin* gyenge akaratú hőse tisztában van saját kiszolgáltatottságával, a szabadság viszonylagosságával. „Ez lett a szabadságból. A híres, várva várt szabadságból. Miért vártam a szabadságot? Mit is vártam a

szabadságtól? Kést vettem a kezembe." Senki sem élhet korlátlanul a neki megadatott szabadsággal, mert „minden összefügg. Mert mindenki függ mindenkitől." Ezért tartozik az ember felelősséggel a többi emberért, ám egyúttal ki is van szolgáltatva, determinálva van a többiek által. *A péntek lépcsőin*ben a morális felelősségen van a hangsúly: s ez némi didaktikus felhanggal fogalmazódik meg a hős alakjában, aki miközben felesége gyermeket szül, egy Anna presszóbeli lánnyal megcsalja őt. A gyermek szülés közben megsérül — s a hős bűntudatot érez, úgy érzi, felelős a gyermekért. Tragédiáját a megtisztító, távlatot adó katarzis oldja elviselhetővé. Ebben a regényben elsősorban az író atmoszférateremtő képessége ragad meg. Az Anna presszó zsúfolt, fülledt légkörének, a kórház hideg személytelenségének a rajza kitűnően sikerült.

Noha a következő regény, a *Folyosók* csak hét év múlva jelent meg könyvalakban. *A péntek lépcsőin* „ikerdarabjának" és sok tekintetben az ott felvetett filozófiai, morális problémák továbbgondolásának is tekinthető. A *Folyosók* először a Kortársban jelent meg (1962), s ugyanolyan feltűnést keltett, mint Hernádi Gyula előző regénye. A mű két részre tagolódik; az első az egyes szám első személyben beszélő főhős apjának halálát mondja el, a másik rész pedig közgazdasági, filozófiai kérdésekkel foglalkozik, s egy újat akaró, bátran kezdeményező közgazdászt állít a középpontba, s a második rész — nem is sejtetten — az akkortájt ismertté váló „új gazdasági mechanizmus" elveit, elgondolásait dolgozza fel; s Liska Tibor tevékenységére, munkásságára utal — mindenfajta „irodalmiasítás," áttételezés nélkül. A regény e két része között nincs szerves összefüggés; az elbeszélő főhős csak grammatikai szinten fogja össze a szöveget. A második rész hozzáillesztése az elsőhöz nyilvánvalóan az író téziseinek bizonyítására szolgál. Az apa halálának történetében a természeti törvényeknek, magának a létnek való végleges kiszolgáltatottság mutatkozik meg. Ennek alapvető megjelenési formája maga a halál. A halállal — a betegséggel, a szenvedéssel — szemben minden ember tehetetlen. Az egyén értetlenül áll saját létével szemben, mivel az a halált is magában foglalja: „Nem értem, hogy mi van, és nem értem, hogy miért. És azt értem legkevésbé, hogyan kérdezhetek."

Az első rész családi kapcsolatrendszerének szűkszavú, szinte eszköztelen pszichológiai ábrázolása éppoly újszerűnek hatott a regény megjelenése idején, mint a második rész aktuális közgazdasági fejtegetései és filozófiai eszmefuttatásai. Az író ebben a regényben is a filozófia, az emberi létezés alapkérdéseit boncolgatja: a szabadság és a boldogság lehetőségét. A hősök — elsősorban a közgazdász László és Endre, az orvos életének — példája az emberekért, a közösségért végzett értelmes munkában láttatja a boldogság megtalálásának egyetlen lehetőségét, az egyetlen kiutat a halállal vívott kilátástalan kimenetelű küzdelemben. A regény végén Hernádi a modern Sziszifuszt említi: létértelmezése, etikája valóban a francia egzisztencialisták gondolatvilágában gyökerezik. A kritikusok a *Folyosók*ban Hernádi pályájának felfelé ívelő állomását látták, a cselekvő ember példájának felmutatása, a lét szorongató reménytelenségén túlmutató, humánus perspektíva miatt.

Mindez kevésbé egyértelműen, nyilvánvalóan van jelen a következő kötetben, mely már címével is meghökkenti az olvasót: a *Száraz barokk* 1967-ben jelent meg, s az író újabb novelláit gyűjtötte egybe.

A tartalom, a novellák szövegei sem kevésbé meghökkentőek. Hernádi Gyula szabadulni igyekszik mindattól, ami a „mesélő", a történelem-központú, jellemekre, konfliktusokra épülő novella sajátja. Nincs történet, nincsenek figurák, s így természetesen konfliktus sem lehetséges. Jogos tehát a kérdés (a *Száraz barokk*-kal kapcsolatban fel is tették a kritikusok), hogy akkor mi *van* ezekben az írásokban? Mindenekelőtt: a sztori, a mese, az alkotó képzelet teremtette figurák *tagadása*. Másképpen: az olyanfajta *megismételhetőség*, irodalmi újrateremtés tagadása, mely magát eredetinek látszik feltüntetni. Ez a törekvés egybevág a közelmúlt és a jelen európai irodalmának fejlődésvonalával: az antiregény, antidráma, antivers mindmegannyi támadás saját léte ellen. Hernádi nem külföldi példákat utánoz; noha a modern irodalom irányzatai — elsősorban a francia új regény — kétségtelenül megtermékenyítően hatottak művészetére: a *Száraz barokk* novellái belső, szerves fejlődés gyümölcsei. Egyfajta *tabula rasa* készítésének felelnek meg; a racionális logika értelmében, mely a gondolkodást elölről, s egymaga akarja elkezdeni. A novellák egy részének alapsémája a *párbeszéd*, méghozzá férfi és nő között. Semmit, vagy alig valamit mondó helyzetekben elhangzó közhelyek, néhol szentenciák; a beszélgetők csak a legbanálisabb külsőségekben különböztethetők meg egymástól.

A másik, e korszakára jellemző novellatípus a szintén banális, hétköznapi, egy személy köré sűrűsödő élethelyzeteket a tárgyilagos leírás (közlés) módszerével jeleníti meg. Mindkét típus a redukció terméke. A férfi—nő párbeszéd az emberek közti kapcsolatrendszerek legősibb, s egyben alapvető sémáját idézi; további elvonatkoztatás nem lehetséges. Beszélgetésük a legkevésbé sem dramatikus jellegű, s majdnem teljesen független a szituációtól, melyben elhangzik. (Ennyiben némi rokonságot mutat az abszurd drámával.) A mindennapok kényszerű és egyszerű közlései sem pontosak: a felmerült fogalmak *definiálása*, magyarázata képezi a párbeszédek második szintjét. A harmadik szintet azok a közlések alkotják, melyek a köznapok esetlegességén túllépve, általános, elvont jellegű léthelyzetekre vonatkozó megállapításokat, „szentenciákat" fogalmaznak meg áttételek nélkül; fogalmi nyelven, mint például a *Beszélgetés* című novellában: „Hisz istenben? — Nem hiszek. — Akkor hogy tudja elintézni önmagával ezt a heroikus pesszimizmust? — Nem heroikus. És nem pesszimizmus. Én a transzcendenciát itt keresem a világban. Az értékeket, az érvényesség rendjét ide akarom lehozni. — Maga szerint az élet érték? — Nincs más. Se előtte, se utána." Az idézet egyúttal Hernádi etikájának alaptételét is összefoglalja: ugyanazt, amit a *Folyosók* című regény hőse is képviseli. A megfogalmazás módja azonban ismét nehézségekbe ütközik. „Igen, azt mondtam, az etikának még nincs Einsteinje. Elnagyoltak, egysíkúak a fogalmaink, olyanok, mint a klasszikus fizika tételei, csak közepes nagyságrendre érvényesek."

A *definiálás* tehát ezen a — magasabb — szinten is nélkülözhetetlen. Ebből az igényből nő ki ennek a korszaknak „barokkos", gazdagon burjánzó, metaforikus nyelvezete; mely az emberi gondolkodás „száraz" sémáit, alakzatait indázza körül. Ez a nyelvezet volt a *Száraz barokk* megjelenésének idején a legmeghökkentőbb; a modern költészetben már honos és elfogadott, képit és fogalmit összekapcsoló, szabad asszociációk merész társításaitól zsúfolt stílus a prózai műfajban az újdonság erejével és antikonvencionalitásával hatott. Hernádi stílusa elsősorban logikai, gondolati folyamat eredménye; így hatása is a logika, az elvontság és csak ritkábban, másodsorban az érzékletesség, a láttató megjelenítés szféráiban érvényesül.

Ez a nyelvezet lendíti túl a jelenségszinten a már említett második típusba sorolható novellák leírásait is. Az író lemond a figurák belső ábrázolásáról — a fizikai benyomások, észleletek rögzítésének szintjére redukálja létüket. A leírásokból rajzolódik ki a szereplőket körülvevő közeg *atmoszférája*, ez, a hős alakjában tükröztetve, bizonyos közérzetélményt körvonalaz. (Ez az írói technika valóban a francia új regény eljárásait idézi.) Hogy ez rendkívül nyomasztó és sivár, vigasztalan hatást kelt az olvasóban, az csak részben, s egyes darabokban a korhangulat, az ötvenes évek társadalmi közegének az eredménye. A sivárságot maga a *redukció* árasztja, a „teljes ember" ábrázolásának kirekesztése az egyes novellákból. Hernádi a hagyományos epikai ábrázolás teljességét alkotóelemeire bontja, s egymástól élesen elválasztva, absztrahálva ragadja meg az embert, mint fizikai-biológiai jelenséget, s mint etikus lényt, a gondolkodás, ítéletalkotás letéteményesét.

De a cselekvő, konfliktus-teremtő ember (tehát a „sztori") sem hiányzik ebből az alkotói periódusából. A novella mint műfaj, s az epikus cselekmény azonban itt már élesen elhatárolódik egymástól: a sztori nem tölti ki a novellaszabta keretet, hanem mintegy illusztrációként, példázatként szerepel — gyakran csak pár mondat erejéig. A *Jelenlét* című novellában is sztorit mesélnek, egy film történetét; a jelentéktelen keretszituáció mintegy elidegeníti, idézőjelbe — tehát példázattá — teszi a filmszerű objektivitással előadott történetet. „Fiktív lejátszás" ez is, s a fiktív jelleget nyomatékosítják a lejátszást meg-megszakító értékelő, kommentáló mozzanatok; az összegzés, a példázat „tanulságának" levonása: „Edit irracionalitása összeütköztetve Zoltán abszolút humánus-racionális tartásával, véleményem szerint maximálisan az utóbbi érvényét erősíti."

Ez a mondat nemcsak a középső írói szakasz, de az egész életmű szempontjából is kulcsfontosságú. A humánum és a racionalizmus egymást feltételező ikerfogalmai ugyanis általában negatív formában érvényesülnek és igazolódnak Hernádi Gyulánál; mint ahogyan az első korszak háborús novelláiban is az antihumánus közeg irracionalitása, ennek felfokozása közvetítette a *humánum* és *racionalitás* kiáltó szükségszerűségét. Ugyanezt a képletet bontja ki az író következő regényében, a *Sirokkó*ban is: az irracionalizmus és embertelenség egymást feltételező természetét, összetartozását példázva. Ebben a regényben Hernádi Gyula az erőszak, a félelem és a kiszolgáltatottság mechanizmusait vizsgálja, konkrét történelmi közegbe helyezve hőseit. A regény az usztasa-mozgalomról, a

Sándor király elleni merénylet előkészítéséről beszél, ám mégsem történelmi regény. Jóformán semmi sem utal a korra, amelyben játszódik: az írót a történelmet alakító cselekvések belső mozgatórugói érdeklik elsősorban. A főhőst, Lázár Markót a mozgalom pihenni küldi, ám a számára kijelölt „őrzőkben" Marko spicliket sejt, s sorra kiirtja őket. Feletteseinek, úgy látszik, ez a magatartás a megfelelő: ugyanis, sorozatos gyilkosságai után a merénylők kiképző-főnökének nevezik ki.

Hernádi Gyula nem törekedett a történelmi események hű irodalmi rekonstrukciójára; célja elsősorban a folyamat *modell*jének megbízható előállítása volt, s ehhez kínáltak számára jó anyagot a Sándor cár elleni merénylet előzményei. A modell mindenfajta fasiszta jellegű, az erőszakra és a félelemre épülő társadalom kialakulásának pszichopatológiai hátterét világítja meg. A regény világa zárt, lombikszerű tenyészet, melynek minden elemét teljesen a fenti mechanizmusok határozzák meg. Ebben a közegben érvényüket vesztik a „külső" valóság, a racionális emberi gondolkodás és az ezen alapuló emberközi kapcsolatok törvényei. Hernádi Gyula igen következetesen szerkesztette meg a regényt, egy pillanatra sem lépve ki ebből a fiktív, konstruált regényközegből; nyomasztó világának minden elemét a modell törvényeinek rendeli alá.

Regényírói eszközein mély nyomot hagyott a forgatókönyvírás gyakorlata: a *Sirokkó* (1969) is eredetileg forgatókönyvnek készült. Két rétegből ötvözi a szöveget: párbeszédekből és szürrealista képsorokból komponált, szabad asszociációkra támaszkodó leírásokból, melyek azonban nem a közvetlen, képi valóság megragadására, érzékeltetésére szolgálnak, hanem a puszta megjelenítésen túli, érzelmi és intellektuális asszociációtartomány feltérképezésére, a dolgok, jelenségek belső lényegének feltárására. Az író itt is — akárcsak korábbi műveiben — a konkrét és az absztrakt fogalmak merész, gyakran erőltetett egybeötvözésére tesz kísérletet; a konkrét, fogható dolgokat az absztrakció s az elvont fogalmakat pedig konkrétumok segítségével értelmezve, definiálva: „Az ól szűk terében Lázár összehúzódik, minden leépül róla, már csak a félelem absztrakt, tiszta nedvei mossák, előfutnak rejtett csatornáikból, átszakítják a milliméteres szárazság gátjait, szájába töltik fátyolos, sós ízeiket."

A regényt a kritika nem nagy lelkesedéssel fogadta; gyanakvással szemlélte a szerző újító, s olykor valóban túlzásokba tévedő törekvéseit, kísérleteit. Mert Hernádi Gyula programszerűen kísérletezik az epikával; programszerűen tagadja meg a hagyományos technikákat, módszereket. „Egyrészt arra törekedtem — írja egyhelyütt —, hogy távoli elemek kapcsolatát összetett metaforákkal jelezzem, hogy a mellőzhető nyelvi töltelékelemet kihagyjam ... másrészt prózám érzékelő apparátusának kibővítésével, a konstruktív képzőművészeti látásmódnak megfelelő nyelvi eszközöknek igyekeztem polgárjogot szerezni." A képzőművészet mellett leginkább a film kifejezőeszközeit próbálta alkalmazni az irodalomban. A helyszínek felfokozott jelentősége; a szereplők mozgatása, a jeleneteket, párbeszédeket egymás mellé helyező szerkesztés a film műhelyeiben eltöltött évekre, a Jancsó Miklóssal való közös munkára utalnak.

*Az erőd* (1971) az író újfajta tájékozódását mutatja; ez a könyv ugyanis krimiszerű izgalommal tartja fogva olvasóját. Itt bebizonyítja az író, hogy ért a

cselekménybonyolításhoz, a feszültség felkeltéséhez és megtartásához, a váratlan fordulatokban bővelkedő „sztori" megalkotásához is. Módszere most is a hideg, tárgyilagos elbeszélői semlegesség, objektivitás; az elbeszélő helyett az ábrázolt események, jelenségek beszélnek. S ezek megintcsak az erőszak, a kiszolgáltatottság, betegessé torzult hatalom szociálpszichológiai viszonylatairól szólnak. A közeg, amelyet kísérlete tárgyául választ, egyszerre valóságos és absztrakt. Fodor András elismerő méltatása szerint *Az erőd* „nem Kelet-Európa idegeinkben még továbbélő részproblémáját, de egész korszakunk válságát: a fehér zsoldosok, katonai junták, túlhabzó gazdagság meddő unalmában perverzzé romlott haszonélvezők dermesztő bábjátékaként eleveníti meg. A Görögországba képzelt játékháború valódiságát kár volna a tényeken számon kérni. A szimptómák fertőző mérge csakugyan a levegőben van."

Hernádi nagy leleménye, hogy itt nem a valóság modellszerű elvont leírására törekszik, hanem a modellt a szélesebb regényvalóság funkcionális részeként ábrázolja. A „modell" egy gazdag görög hölgy vállalkozása; aki elhatározza, hogy az unatkozó, már minden élvezetre érzéketlen, mindent kipróbált milliomosoknak újfajta szórakozást kínál: a mesterséges háborút, mely az „igazi" háború kicsinyített, de annak minden lényegi tulajdonságát magába sűrítő mása. A jómódba belefásult gazdagok eltompult érzékeit így valódi halálveszély borzolhatja; kipróbálhatják a kiszolgáltatottság, a szenvedés különféle változatait — s ha úgy hozza a hadiszerencse, s ők kerülnek fölénybe, kiélhetik szadista ösztöneiket az ellenük harcoló zsoldosokon. A zsoldosok kiválasztása, majd egy hadijáték mozzanatainak, eseményeinek izgalmas leírása adja a regény cselekményrétegét. A váratlan fordulat, a poén a regény végén csattan: a külső valóság, az igazi társadalom belép a modell valóságába, s valósággal elnyeli, magába kebelezi azt. Hernádi ebben a művében is a szituációteremtés, a helyzetek maximális kihasználásának a mestere. Szereplői is csak ezekben a különböző, gyorsan változó helyzetekben nyerik el egyéni arculatukat; hol a várakozásnak megfelelően, hol azzal ellentétesen viselkedve. Az író ezúttal tartózkodik a nehezebben érthető, asszociatív, absztrakt leírásoktól. A jelen idejű, személytelen leírások nyelve olykor már-már a pongyolaság, az odavetettség látszatát kelti, annyira egyszerű, dísztelen; annyira csak az események, tények, jelenségek puszta nyelvi rögzítésére redukálja az elbeszélő szerepét.

### *A múlt vonzásában: mítosz és történelem*

A humánum és a racionalitás ikerfogalmainak vonzáskörében szerveződik Hernádi harmadik, *Logikai kapuk* (1974) című novelláskötete is. A kötet írásai eltérést mutatnak az előző korszak elbeszéléseitől. Központi szerepet kap a száműzött sztori, vagyis meghatározott elvek szerint alakított eseménysor, melyet itt kétfajta, egymásnak látszólag ellentmondó elv: a dokumentum és a sci-fi — a non fiction és a fikciós irodalom két szélső pólusa határoz meg. Mindkettő divatjelenség is a kötet megjelenése idején; Hernádinál azonban nem a divat kiszolgálásáról,

inkább felhasználásáról van szó. A dokumentum: a *valóban megtörtént* megismétlése; a sci-fi: az *esetleg megtörténhető* megelevenítése. Az író legjobb novelláiban e két pólus egyesítésére tesz kísérletet. A bibliát mint dokumentumot idézve elénk tárja Szodoma és Gomorrha történetének fiktív, sci-fi jellegű értelmezéseit; szintén (ál)dokumentumok formájában. Újrakölti a világirodalom egyik legnagyobb „sztoriját", Jézus történetét, a főszereplőt ezúttal női alakkal helyettesítve. Leírja — a valóban létezett — Boskovics (fiktív) időutazását; s hasonló módszerrel filmezteti le egyik hősével a mohácsi vészt. (Mindez feltételezi nemcsak az idegen szövegek változatlan beépítését, a montázstechnika felhasználását, hanem az irodalomtól hagyományosan idegen szakterületek problémáinak és szókincsének irodalmivá szervesítését is.) A történet tehát ismét betölti a novella szerkezetét — idézőjelre nincsen szükség, hiszen önmaga hangsúlyozza esetlegességét; a kézzelfogható irrealitás és a *felcserélhetőség*, behelyettesíthetőség révén. Hernádit nem úgy érdeklik a jövő titkai, mint a sci-fi írót általában; dokumentumait csak önértékük, a belőlük kiaknázható információ avatja jelentősekké, mint a fiction irodalom alkotásaiban. Az irrealitás nem az irracionalitással egyenlő — amint azt a kötet megjelenése idején kritikusai is hangsúlyozták. Hernádi ismét a gondolkodás szerkezetének, jellegének problémáit kutatja és illusztrálja kitalált vagy dokumentáris történeteivel. Ezek a történetek a matematikai levezetések pontosságával, s a logikai szabályok szerint gördülnek; s bár a kiindulópont (az *ok*) gyakran irreális, a *következmény* racionális és logikus összefüggésben van vele, vagy fordítva: a következmény létrejöttének okához is a racionális összekapcsolások útján vezet. Az aggkori végelgyengülésben meghalt tízéves kisfiú, mint okozat, abban nyer magyarázatot, hogy anyja születésekor meghosszabbította tenyerének „életvonalát"; a magas öngyilkossági arányszámot a tengerek távoli fekvésével, a „delfin-nosztalgiával" indokolja a szerző. Mindkét esetben a gondolkodási módszer alapja a távoli, egymással — látszólag — semmiféle kapcsolatban nem lévő területek közti *összefüggés* meglátása, s az összefüggés alapján a következtetés levonása. (Ez a séma mindenfajta tudományos gondolkodás és általában a *megismerési* folyamat egyik tényezője.)

A Biblia történeteit — így Jézus történetét is — racionális magyarázatokkal rántja a csodák közegéből a ráció földi birodalmába. Jéza nem természetfölötti, isteni lény, hanem átlagon felüli képességekkel rendelkező ember, sőt nő; férfit és istent csak a racionális gondolkodásra képtelen, a megszokott gondolkodási sztereotípiáktól szabadulni képtelen kortársai csinálnak belőle. (Hasonló az alapötlete az *Antikrisztus* című drámájának is; az emberi fejlődést, megismerést itt is a gondolkodási formák alacsony szintje akadályozza.)

Az író futurológiai ötletei is a gondolkodás primátusát hangsúlyozzák: a mindenható számítógép, melyet irracionális feladatra akarnak kényszeríteni, megszünteti magát *(Logikai kapuk)* — egyetlen önellentmondást tartalmazó közlés az időkollutorba táplálva magát, a világot semmisíti meg *(Homo protezienzis)*. A *fantáziából* nyert energiával Rugyev Boskovics szabadon utazik az időben; s egyes világok lakói emberi *információval* táplálkoznak... Már a fentiek is érzékeltethetik, hogy a logika és a matematikai pontosság nem nélkülözi a *játék*

elemeit sem. Hernádi „fantasztikus" novelláiban gyakran csillan fel a gondolat játékosságából fakadó humor, amely új elemként színezi, s olvasmányosabbá, „emészthetőbbé" is teszi ezeket az írásokat.

Az író tehát ismét új tartományokat hódít meg — a dokumentum és sci-fi felhasználásával — gondolatai, eszméi kifejtéséhez. Újabb novellái látszólag elvetik előző korszakának, a *Száraz barokk*nak az eszközeit. Vannak azonban olyan írásai is a kötetnek, amelyek a folytonosságra utalnak; különböző stílusok, szövegtípusok egymás mellé helyezésével. *A halál környéke* című novella öt „tétele" ötféle hangon szólal meg: egy bürokratikus, száraz nyelven fogalmazott hivatalos rendelet *(Jogok és kötelességek)* után teológiai problémát tárgyaló szöveg következik *(Az angyalok ideje)*. Harmadik tételként a már említett *Delfin nosztalgia* — az értekező próza szakszavakkal zsúfolt, szigorúan tárgyilagos stílusában. (A csattanó épp ezért olyan ellenállhatatlanul humoros.) *Az erőművész horzsolt arca* lírai szövege egymásra torlódó képekből tevődik össze, az előző korszak stíluseszményét idézi; a halál előtti állapot definiálásával az egyén, a szubjektum felől közelít az elmúláshoz. Végül a történelemmé lényegült, magasztosult egyént szólaltatja meg az író, a halálon túli, ember-mértékű (s nem teológiai) halhatatlanság dokumentumaként *(Gracchus Babeuf búcsúlevele feleségéhez)*. A montázs nem mindig áll össze ilyen látható erejű, a részletekből az egészet láttató képpé — egyes novellákban az egyedi és általános, objektív és szubjektív aspektusok, s az egyes nézőpontok, adekvát stílusok mintegy véletlenszerűen kerülnek egymás mellé, a logikai összefüggés nem bizonyul elég szuggesztívnak.

„Hernádi Gyulát legmélyebben két dolog érdekli: általában a nyelvi kifejezés, a nyelvi normák szétrombolásának módjai és a történelem mozgása s abból is különösképpen az erőszakos cselekmények, a háborúk és a forradalmak" — állapította meg Béládi Miklós *A Hernádi-paradoxon* című írásában. Iskolapéldája ennek a kettősségnek, ennek a kétirányú érdeklődésnek az 1975-ben napvilágot látott *Vörös rekviem*, amelyet Sallai Imrének és Fürst Sándornak személye, mártíriuma köré épít fel. Az ő alakjukon keresztül próbálja ismét nagyító alá venni egyén és történelem viszonyát; az egyén cselekvési, döntési, választási lehetőségeit a történelem mechanizmusában. A regény Sallai és Fürst kivégzésének dokumentumaival indul — majd a siralomházban várakozó Sallai Imre tudattartalmait vetíti elénk; annak az egy órának percekre tördelt, belső történéseit, amely a hősöket a vesztőhelytől elválasztja. Nem egy élet pereg le ebben a különösen összesűrűsödött közegben, csupán a hős életének néhány, sorsdöntő mozzanata elevenedik fel; a gyermekkor és a forradalom eseményei. Ám a szárazon pergő, tárgyilagos hangvételű párbeszédek, és a szürrealisztikus, szabad asszociációs képi megfogalmazások, leírások nem a hős egyéniségéhez, személyiségéhez visznek közelebb: „Majdnem mellékes, miről esik szó a párbeszédekben, fontosabb meghökkentőnek szánt gondolatfűzésük, s persze az, hogy nem egyénítenek, hanem témákat pendítenek meg, ötleteket dobnak fel, komoly vagy groteszk stílusban" — írta az említett cikkben Béládi Miklós.

Három, különböző minőségű rétegből áll össze tehát a regény: eredeti dokumentumokból, a visszaemlékezések párbeszédeiből és a szürrealisztikus

képeket görgető belső monológokból, pontosabban azokból a szövegekből, melyeket a hős belső monológjaként ad elő az író. E három réteg közül egyedül a dokumentumok vannak szoros összefüggésben a választott tárggyal, vonatkoznak egyértelműen a kommunista mártírok életének, tetteinek, és a történelmi eseményeknek: a forradalomnak, a kommunista mozgalomnak az összefüggésrendszerére. Hernádi ebben a műben nem ábrázolja, hanem illusztrálja a történelmi eseményeket; ám a mű alkotórészeinek esetlegessége, az alkotói önkény így is zavaróan hat.

Hernádi Gyula életművében megkülönböztetett helyet foglal el a film. Arra a kérdésre, hogy mit jelent írói pályáján, így felelt az őt kérdező riporternek, Bertha Bulcsunak: „Azt hiszem, azért kapott ilyen fő helyet az életemben, mert a Jancsó Miklóssal való találkozás tulajdonképpen egy nagyon fontos meghatározottsággá tette ezt a viszonyt. Nem egyszerűen forgatókönyvírásról van szó, hanem valamilyen célképzet elérésére történő szövetkezésről, mely szimbiózisban, tökéletes együttműködésben valósul meg, majdnem húsz éve." Első közös alkotásuk a Lengyel József elbeszéléséből írt film, az *Oldás és kötés* volt, melyet a sok önéletrajzi motívumot is felsorakoztató *Így jöttem* követett. Az ezután született filmek sora, mely ebből a „szimbiózisból" jött létre, új stílust, új filmnyelvet honosított meg, ismertté tette alkotóikat nemcsak itthon, hanem szerte a világban. (*Szegénylegények*, 1965; *Csillagosok, katonák*, 1967; *Csend és kiáltás*, 1968; *Fényes szelek*, 1968 stb.) A forgatókönyvíró Hernádi munkássága termékenyítően hatott a prózaíróra is; a szövegkönyvekből gyakran később született meg az irodalmi mű, mint például a *Kiáltás és kiáltás* és a *Sirokkó* esetében.

Hernádi prózaírói életművét a nyugtalan kísérletezés, az új utak, új kifejezőeszközök szenvedélyes keresése, s az irodalmi szöveg hagyományos felfogásától való termékeny elrugaszkodás jellemzi. Életműve folyamatosan változik, új meg új arcát mutatja, még számos meglepetéssel szolgálhat a modern irodalmat kedvelők számára.

*Kiadások*

Deszkakolostor. 1959. — A péntek lépcsőin. 1959. — Folyosók. 1966. — Száraz barokk. 1967. — Sirokkó. 1969. — Az erőd. 1971. — Logikai kapuk. 1974. — Vörös rekviem. 1975. — Az ég bútorai. 1976. — Jézus Krisztus horoszkópja. 1977. — Az elnökasszony. 1978.

*Irodalom*

*Gyurkó László:* Hernádi Gyula: A péntek lépcsőin. Je 1959. 6. sz. 117—118. — *Tóth Sándor:* Hernádi Gyula: A péntek lépcsőin. Kort 1959. 954—956. — *Fenyő István:* Hernádi Gyula: Deszkakolostor. *F. I.:* Új arcok — új utak. 1961. 184—187. — *Nacsády József:* Hernádi Gyula: A péntek lépcsőin. It 1961. 74—76. — *Kovács Ferenc:* Hernádi Gyula metaforáiról. MNyr 1962. 1. sz. 58—66. — *Tóth Dezső:* Mai életünk, újabb regényeink. *T. D.:* Életünk, regényeink. 1963. 62—88. — *Hegedűs András:* Tudományos viták és az irodalom. Hozzászólás Hernádi Gyula kisregényéhez. (Folyosók.) Kort 1964. 1948—1950. — *Almási Miklós:* Lecke a modern regény írásainak gondjairól. Futó jegyzetek Hernádi Gyula Folyosók című regényéről. Kr 1965. 2. sz. 39—41. — *Faragó Vilmos:* Könyvek a kirakatban. Hernádi Gyula: Folyosók. ÉI 1966. 45. sz. — *Bodnár György:* A Folyosók világképe. Kr 1967. 2. sz. 39-41. és *B. Gy.:*

Törvénykeresők. 1976. 443—446. — *Fodor András:* Hernádi Gyula útja. Kr 1967. 2. sz. 34—39. és *F. A.:* A nemzedék hangján. 1973. 67—87. — *Tóth János:* Regény és film. ÚÍ 1967. 11. sz. 121—123. — *Faragó Vilmos:* Írók a „pálya szélén". Hernádi Gyula: Száraz barokk. ÉI 1968. 4. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 211—217. — *Tóth Dezső:* Zsákutca. Hernádi Gyula: Száraz barokk. Nszab 1968. febr. 4. — *Tóth Dezső:* Hernádi Gyula: Száraz barokk. ÚÍ 1968. 3. sz. 116—119. — *Zsugán István:* Az Élet és Irodalom látogatóban Hernádi Gyulánál. ÉI 1968. 30. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 372—379. — *Ferenczy Erika:* Az értelmezés lehetőségei. ÉI 1969. 25. sz. — *Heller Ágnes:* Mire szolgál és mire nem szolgál a realizmus fogalma. Nszab 1969. máj. 24. — *Kenyeres Zoltán:* Elmulasztott lehetőség. Hernádi Gyula: Sirokkó. ÚÍ 1969. 7. sz. 123—125. — *Nácsa Klára:* Kísérlet és műalkotás. Kr 1969. 12. sz. 7—15. — *Pándi Pál:* Nem jó szél. Nszab 1969. máj. 13., máj. 25. és *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 405—416. — *Sükösd Mihály:* Két ellenvélemény. Milyen szél és milyen regény? Nszab 1969. máj. 24. — *Alexa Károly:* Hernádi Gyula: Az erőd. Nszab 1971. júl. 3. — *Bikácsy Gergely:* Hadijáték. ÉI 1971. 19. sz. — *Gáll István:* Hernádi Gyula: Az erőd. MH 1971. szept. 18. és *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 115—117. — *Lázár István:* A Maginot-vonal és az agresszív ösztön. ÚÍ 1971. 8. sz. 116—117. — *Pósa Zoltán:* Hernádi Gyula: Az erőd. Alf 1971. 10. sz. 85—86. — *Rigó Béla:* Hernádi Gyula: Az erőd. Ttáj 1971. 773—774. — *Kardos József:* Hernádi Gyula: Az erőd. Kort 1972. 648—649. — *Kiss Endre:* Hernádiából jöttünk... Napj 1972. 5. sz. 11. — *Sziládi János:* A főszereplő — a történelem. Kort 1973. 1184—1190. — *Ábel Péter:* Hernádi Gyula új utópiái. MH 1974. dec. 28. — *Bata Imre—Bossányi György:* Hernádi Gyula könyvéről, a történész szemével. Hernádi Gyula: Vörös rekviem. Kort 1974. 2002—2005. — *Bodnár György:* Integrált útirajzok. Hernádi Gyula: Anti-Däniken. Je 1974. 1. sz. 14—16. és *B. Gy.:* Törvénykeresők. 1976. 447—451. — *Kuczka Péter:* Hernádi és a fanti. Je 1974. 1. sz. 12—14. — *Radnóti Sándor:* Hernádi Gyula: Logikai kapuk. Je 1974. 1076—1084. — *Agárdi Péter:* Hernádi Gyula: Vörös rekviem. Kr 1975. 2. sz. 24-25. és *A. P.:* Korok, arcok, irányok. 1985. 361—365. — *Alföldy Jenő:* Hernádi Gyula: Logikai kapuk. Kr 1975. 6. sz. 27—28. — *Balogh Ernő:* „Hűtlen vagyok a hűtlenekhez." Hernádi Gyula két könyvéről. Alf 1975. 8. sz. 67—70. — *Berkes Erzsébet:* Vérkeresztség. Kr 1975. 6. sz. 19. — *Czímer József:* Április lépcsőin. Je 1975. 304—408. — *Dobai Péter:* Szabályos és szabálytalan négyzetek. Kort 1975. 1679—1680. — *Faragó Vilmos:* Vasalt négyzetek. ÉI 1975. 18. sz. — *Kis Pintér Imre:* Játékos irodalom. ÉI 1975. 4. sz. és *K. P. I.:* Helyzetjelentés. 1979. 117—120. — *Mezei András:* Megkérdeztük Hernádi Gyulát: lehet-e vörös a rekviem és a zsoltár? ÉI 1975. 14. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük. 1976. 56—60. — *Seres József:* Hernádi Gyula: Logikai kapuk. Fo 1975. 12. sz. 93—94. — *Tarján Tamás:* Hernádi Gyula: Logikai kapuk. Kort 1975. 329—330. — *Zappe László:* A hiányzó történelem. Nszab 1975. ápr. 22. — *Simon Zoltán:* Száraz barokk. *S. Z.* Változó világ, változó irodalom. 1976. 151—155. — *Balogh Ernő:* Az intellektus kalandjai. Alf 1977. 7. sz. 56—59. — *Bata Imre:* A téridő paradoxonjai. ÚÍ 1977. 8. sz. 110—112. — *Béládi Miklós:* Hernádi horoszkópjai. Je 1977. 857—858. — *Csűrös Miklós:* A novellista pályaképe. Je 1977. 408—413. — *Ungvári Tamás:* Hernádi Gyula: Az ég bútorai. MNemzet 1977. máj. 1. — *Zappe László:* Gondolatok változatai. Nszab 1977. márc. 11. — *Zappe László:* Rejtvények — megfejtés nélkül. Nszab 1977. júl. 17. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Hernádi Gyulával. Je 1977. 398—407. és *B. B.:* Délutáni beszélgetések. 1978. 274-299. — *Könczöl Csaba:* Csúsztatott szövegek. Ttáj 1978. 2. sz. 80—83. — *Reményi József Tamás:* Hernádi Gyula novellái. Kr 1978. 1. sz. 22—23. — *Béládi Miklós:* A Hernádi-paradoxon. Je 1979. 469—473. és *B. M.:* Válaszutak. 1983. 324—333. — *Berkes Erzsébet:* Kell a jó ponyva! ÉI 1979. 2. sz.

# KONRÁD GYÖRGY
(1933)

Első regénye, *A látogató* (1969) megjelenésekor olyasfajta vihart kavart, amire csak az igazán jelentős művek képesek. Egyesek újítónak látták, mások ügyes utánzónak. Akkor a szemlélet és a stílus eredetiségét, később a korszak művészi törekvéseit összegező és lezáró szerepét méltányolta a kritika. A hetvenes években Konrádot nézetei szembefordították a hivatalos magyar politikával, az ellenzéki mozgalom egyik vezető személyisége lett, ezért újabb regényei közül csupán *A városalapító* (1977) került kiadásra, ez is értelemzavaró szövegváltozásokkal. Míg nálunk Konrádot jószerivel egykötetes szerzőként tartják számon, addig az ország határain túl valamennyi műve megjelent, regényei sikert arattak, s ő ma a kortárs magyar szépprózа leginkább ismert alakja.

## *Indulása, munkássága a hatvanas években*

Konrád első írásai az Új Hang című folyóiratban jelentek meg, 1955 elején. Hosszabb-rövidebb kritikák Örkény István és Barabás Tibor elbeszélés-köteteiről, Bálint György válogatott esszéiről. Az Örkény-bírálat a legnagyobb igényű, átfogó pályaképet ad, s értékelésében az 1953-as politikai reform kulturális konzekvenciáit próbálja érvényesíteni. „A sematizmus — jelenti ki Konrád — metafizikus idealizmus. Az élettől elszakadó politikai tudat (mely éppen a vele sokszor gyökeresen ellentétes marxista-leninista világnézet rendkívül szűk, elferdített és dogmatikus értelmezése miatt szakad el az élettől) a valóságból csak annyit ismer el, amennyi sémáiba belefér..."

Nem véletlen, hogy már pályája elején Konrád az „élettől elszakadó politikai tudat"-ot tekinti legfőbb ellenfelének. Újra meg újra tapasztalnia kellett a társadalmi besorolások igazságtalanságát és embertelenségét. Előbb zsidó származása miatt az élete került veszélybe, utóbb polgári származása miatt az értelmiségi pályán való indulása. Érthető hát, hogy az 1953-as reform híve, s eszmélkedésére döntő hatással volt, hogy e reform törékenynek bizonyult. A dogmatikus ellentámadás, majd az 1956-os válság nyomán szocializmus-képe átalakult. A társadalmi ellentétek állami orvoslásának lehetőségét egyre inkább kétségesnek látta, a politikai tudatot pedig a természetéből eredően életidegen hatalomnak.

A hatvanas évek elején bontakozott ki értekező munkássága, nemzedékének egyik legmélyebben gondolkodó esszéíró tehetségeként tartotta számon az irodalmi közvélemény. Viszonylag kevés jelent meg tanulmányaiból, a mai napig kiadatlan a Nagy Lászlóról, Szentkuthy Miklósról és Albert Camus-ről írt esszéje, s csak részleteket publikált *A Thibault családr*ól és Gogolról készült terjedelmes értekezésekből. Különösen a Gogol-monográfián dolgozott sokat: Sartre Flaubert-könyvének méretei lenyűgözték, s ezt tekintette mintának. A mintegy 1500 lapra tervezett kézirat végül töredékben maradt.

Az irodalmi tanulmányok közül kettőt emelnénk ki, a francia újregényről (1960) és az *Oblomov*ról szólót (1962), melyek a későbbi regényíró problémafelvetését előlegezik. A nouveau romant az egzisztencialista irodalom teljesítménye felől nézi és ítéli meg Konrád. Úgy véli, hogy az egzisztencializmus két alapvető élménye közül a „semmi"-t átéli, de a „szabadság"-ról tudomást sem vesz az új irányzat. A cikk elsőként adott Magyarországon áttekintést az új regény legjelesebb alkotóiról, s az irányzat, kivált Claude Simon korai regényei nem kevés ösztönzést adtak Konrádnak saját írói technikájának kialakításában. Ám fönntartásait is komolyan gondolta: számára a „semmi" élménye érdektelen a „szabadság" meglétének és hiányának feszegetése nélkül.

Ezért tartotta annyira fontosnak az *Oblomov* problematikáját. Ilja Iljicset nemcsak lustasága tartja vissza a cselekvéstől, hanem a cselekvéssel járó „elidegenedés"-től való félelem is. Úgy érzi, hogy aki cselekszik, nyomban elveszíti szabadságát, beszívódik a társadalom gépezetébe, foglalkozásának eszköze lesz, nem pedig alanya, s már nem azért dolgozik, szórakozik, él, mert az kellemes vagy legalábbis szükséges, hanem mert a társadalom annak tünteti fel. „Jogos az ellenvetés — írja Konrád —, nem elmebukfenc-e szabadsághősnek tisztelni egy gunnyasztó herét? Valóban, hősnek nem kellene. Ilja Iljics... nem harcos, csak szökevény. Meg akarja óvni magát a taposómalomtól, de nem fölébe, a cselekvő tudatosság felé húzódik, hanem alája, a szervi lét, a kötetlen szemlélődés zónájába."

E példák is érzékeltetik, hogy Konrádot az irodalom történetbölcseleti üzenete érdekli leginkább. Értekezőként s később alkotóként is alkalomnak, eszköznek tekinti az irodalmat, hogy általa az emberi cselekvés, az emberi autonómia esélyeire, a történelem ellenére való boldogulás lehetőségére kérdezzen. De nem az általánosságok érdeklik (mint az élettől elszakadó sematikus szemléletet), számára a *személyiség* a kiinduló- és végpont — éppen az egyéniség ellehetetlenülése miatt érzi szükségesnek a történetbölcseleti kérdésfeltevéseket.

Konrád magától értetődő természetességgel talált rá két fő tájékozódási és megnyilvánulási területére: az irodalomra és a szociológiára. Először két szociográfiai tanulmánya készült el, közülük az első *Széljegyzetek a „huligán" arcképéhez* címmel 1963-ban megjelent, s a téma akkoriban szokásos bűnügyi és moralizáló megközelítésével szemben a szubkulturális környezet és szokásrend tárgyilagos leírására vállalkozott. Az 1965-ben írt szegénységtanulmányt nem publikálhatta, de ennek anyagát is beépítette *A látogató* szövegébe.

1965-ben Konrád szociológusi munkakörben helyezkedett el, megismerkedett Szelényi Iván városszociológussal, s közös vizsgálatokba fogtak. Első könyvük, *Az új lakótelepek szociológiai problémái* (1969) a pécsi, debreceni, budapesti és szegedi lakótelepek népességének rétegződését és szokásait mérte fel, s adott elsőként megbízható ismereteket a magyarországi lakótelepek önálló — a hagyománnyal rendelkező városrészektől független — társadalommá szerveződéséről.

A könyv egyik fejezetének problematikáját elemezte tovább *A késleltetett városfejlesztés társadalmi konfliktusai* című tanulmányuk (1971), amely a szakmai körökön túl is feltűnést keltett. Írásuk amellett érvelt, hogy a szocialistának tudott

lakáspolitika — a társadalmi juttatásként felfogott lakáselosztás — nemhogy enyhítené, inkább még fokozza a meglevő egyenlőtlenségeket. Az áldatlan lakáshelyzet pedig csak a legnyomasztóbb, de korántsem egyedüli következménye a városfejlesztő-civilizációs beruházások több évtizedes elhanyagolásának.

Az 1965-ös év más szempontból is fordulatot jelent Konrád pályáján: ekkor fogott első regényének megírásába. A gyámhatóság munkatársaként szerzett tapasztalatok, a „megalázottak és megszomorítottak" világával való személyes ismerkedés sokkal megrendítőbb élmény volt annál, semhogy tudományos feldolgozását elegendőnek érezte volna. Tudatosítani akarta, hogy a nagyvárosi perifériák nyomorúsága nem számolható fel sem önámító népboldogító elvek alapján, sem bürokratikus-hivatali úton — a rendelkezésre álló társadalmi erőforrások túl szűkösek hozzá. Méltán hitte azt, hogy az „élhetetlenek", „mindig alulmaradók" nézőpontját nagyobb eséllyel hozhatja emberi közelségbe, ha a mélyvilágot írói eszközökkel ábrázolja.

1967-ben készült el regényével, melynek tervezett címe, a *Menetgyakorlat*, utóbb módosult. *A látogató* 1969 májusában jelent meg, s a könyvhét egyik nagy sikere lett, a 6000 példány már az első napon elfogyott.

### *Számvetés az emberi lehetőségekkel: A látogató*

A szöveg egyetlen hatalmas ívű monológ: T. gyámügyi főelőadó beszámolója munkájáról, feladatairól, ügyfeleiről, intézkedéseiről, kudarcairól, eredményeiről, kétségeiről, bizonyosságairól, kísértéseiről és megalkuvásairól. Mindent az elbeszélő szemével látunk, kezdetben ironikus-cinikus távolságtartással, amely később átadja helyét a megértő-azonosuló közelítésnek. A látásmód változása arra utal, hogy a történetmondás során — amely egyúttal önmegismerési folyamat is — T. álláspontja részben módosul.

A regény cselekménye néhány mondatban összefoglalható. Megismerkedünk a hivatallal, ahol T. dolgozik, értesülünk napi teendőiről. Elkísérjük útján, amint ellátogat az öngyilkos Bandula házaspár otthonába, hogy gondoskodjék kiskorú gyermekükről, a gyengeelméjű Ferikéről. Minthogy helyhiány miatt nem tudja zárt intézetben elhelyezni, kénytelen átmenetileg az egyik társbérlő, a prostituált pincérlány, F. Anna gondjaira bízni.

Nyilvánvaló, hogy az epikus szerkezet csupán keret. Már a hivatal tárgyszerű leírása is groteszk tragédiák villanásszerű felidézésébe vált át, kiderül, hogy a kapubejárattól az iratszekrényben található fényképekig minden tárgyhoz félresiklott emberi sorsok tartoznak. Az elbeszélés tere kitágul, részben a képzeletben játszódik: a történetmondást ismételten megszakítják, „eltérítik" a kommentárok és fantáziajátékok, T. reflexiói, képzelettársításai, nappali álmodozásai. Az elbeszélt idő és az elbeszélés ideje is csak részben esik egybe; jóllehet a regénytörténés csupán T. egyetlen munkanapját rögzíti a számtalan közül, ez a nap maga az örökkévalóság, a hivatalnok egész életét reprezentálja.

*A látogató* nem szociográfia, ám társadalomrajza 1969-ben ismeretlen világról adott hírt, és megdöbbenést és elképedést keltett. Budapest elhanyagolt, pusztuló s hovatovább lebontásra váró negyedeinek nyomasztó képe bontakozik ki belőle: a szélsőségesen egyforma, szürkésbarna házak, a nyaktörő, egyenetlen lépcsők, a sötét lépcsőházak és lakások, a málladozó falak, a túlzsúfolt szobák, a közös folyosó végi árnyékszékek, a „se nem új, se nem ódon" utcák, amelyek „újonnan is rondák lehettek, avultan sem otthonosak". A szélsőséges egyformaságnak ezen a terepén nincs más kitüntetett pont, mint a piactér, négy sarkán az „engesztelés" szentélyeivel: a mozival, az áruházzal, a vendéglővel és a kocsmával.

Az itt élő emberekre végzetszerűen nehezedik a környezet: „Az út parancsol a gyalogosnak, a kapu a belépőnek, a lépcső a fölfelé baktatónak, az asztal meg az ágy, a pohár meg a kés a hazaérkezőnek." Az élet „szervezett egyöntetűsége" mellett szükségszerű, hogy „üzemzavar" támadjon. A gyámügyi előadó elsősorban olyan ügyfelekkel kerül kapcsolatba, akiknek egzisztenciális lehetőségei igen csekélyek: kisfizetésű vagy bizonytalan jövedelmű, kisiklott életű figurák — legtöbbjüknek semmi esélye sincs a kilábalásra, helyzete megváltoztatására. A képtelen, tehetetlen lebegés, ahogy a társadalom perifériáján tengődnek, szabályszerűen vált át deviáns viselkedésre, az alkoholizmustól az öngyilkosságig.

A regény jellegzetes építőelemei az „esetek" — ezek az anekdotaszerűen előadott villanásnyi életutak, kis kapszulába zárt tragédiák. A történetmondó hivatalnok időnként deviáns esetek egész sorát idézi fel gyakorlatából, már-már aggályosan szakszerű csoportosításban: az elmebetegekről, az öngyilkosokról, az alkoholistákról. A példák hangsúlyozottan esetlegesek, felsorolásuk tetszőlegesen folytatható. Külön-külön talán csak bizarr, extrém történetek, ám gyakoriságuk komoly fenyegetést jelent.

Történelem alatti világ ez, változatlan, önmagát ismétlő. A középpontban álló eset, az egykor jómódú középpolgár Bandula házaspár sorsa jelzi, hogy a mélyvilági terep sem érintetlen a történelemtől. De Banduláék is csak akkor válnak ügyféllé, amikor már kihulltak a történelemből.

*A látogató* nem az állam felelősségét feszegeti: egyéni és kollektív lélektani okokat sejtet. A számonkérő gesztus végképp hiányzik belőle — éppen ez állítja szembe a hatvanas évek elejének regényirodalmával, Darvas József, Somogyi Tóth Sándor, Sánta Ferenc vagy Fejes Endre műveivel, s teszi a hetvenes évek új prózavonulatának előfutárává. Konrádot az emberi teherbírás határai érdeklik, s ezek egyénenként mások, tehát túlságosan változóak ahhoz, hogy csupán a kedvezőtlen körülményekkel, elégtelen feltételekkel magyarázhatók lennének. F. Anna például ép lélekkel, már-már gyanúsan sértetlenül kerül ki iszonyú próbatételeiből, melyekbe mások beleroppannának. Azon múlik minden — sugallja a könyv —, hogy mit képes az ember elviselni és mennyire tud másokhoz utat találni.

Konrád regénye mégis aggodalmat váltott ki megjelenésekor. A „történelmi léptékű" világ felől nézve a történelem alatti világnak már a létezése is botránynak számított. Ahogy fél évtizeddel korábban a *Rozsdatemető*, most *A látogató* helyzetképe is a kivételesség érzetét keltette. Konrád méltán hivatkozott egyik nyilatkozatában a regény empirikus fedezetére: „Könyvem díszletvilága kopár,

szegényes; a választott helyzetből adódik ez, s nem mentegetőzöm érte, társadalmunk egyötödéé is az, közeli eltűnésére, folyamataink ismeretében, aligha számíthatunk. Miért nincs benn a négyötöd? Nincs. Regényt írtam, nem rétegződés-tanulmányt."

Félrevezető lenne az is, ha *A látogatót* csupán a nagyvárosi deviáció látleletének tekintenénk. Sokkal inkább nevezhető *szerepregénynek*. Az élet peremére szorult emberi sorsok valójában indítékok és érvek gyanánt szolgálnak a T.-t foglalkoztató, személyiségét közvetlenül érintő kérdésekhez. Van-e értelme munkájának, s egyáltalán minek van értelme? Képes-e helyt állni a rá mért próbatételekben? Mit tehet a reménytelenül „kettéhasított" világban? Egész meditációja arra irányul, hogy *önmaga* lehetőségeit tisztázza, tudatosítsa.

Első mondatai sokat tapasztalt, megkeményedett, elfáradt hivatalnoknak mutatják az elbeszélőt. De hamarosan nyilvánvalóvá válik, hogy közönye csupán póz, cinizmusa pedig kényszerű védekezés. Hivatalnok szerepét sem próbálja ideologikus dicsfénnyel övezni, helyzetét fölöttébb viszonylagosnak fogja fel: „A hivatalnoknak jelen esetben nincs gondja. Higgadtan, tartózkodón, megértő és irgalmatlan fensőbbségébe zárkózva, színe elé bocsátja az ügyfelet, ezt az izgatott és esendő lényt, aki akar valamit, vagy fél valamitől. Ha a hivatalnoknak is gondja lenne, nyomban ügyféllé lágyulna, valahol, egy másik hivatalban, az övéhez hasonló íróasztalok túlsó oldalán."

T. relativizáló szemléletét személyes tapasztalatok alakították, elsősorban a katonaságnál eltöltött évek, a háborúban elesett „győztes halottak és vesztes halottak", s feladatának, az aknamezők tisztogatásának elhanyagolható kockázata a hátországi élet fenyegetettségéhez képest. Pályájának szeszélyes görbéje is (előbb törvényszéki bíró, majd fizikai munkás a marhavágóhíd raktárában, mielőtt a gyámügyi hivatalba kerül) az emberi sors véletlenszerűségéről győzhette meg az elbeszélőt.

Talán ez magyarázza T. ambivalens nézőpontját: sem ügyfeleivel, sem szerepével nem azonosul. Ezért képes a hivatalt többféleképpen láttatni. Egy-egy pillanatra az ügyfelek szemével: nekik (a legelesettebbeknek legalább) valóban kafkai ez az épület, amelynek még a kapuján bejutni is emberfeletti feladat — mint azt az öregasszony groteszk története példázza a regény elején. De az intézmény csak kívülről hatalmas és félelmetes, belülről inkább megkopottnak és működési zavarokkal küszködőnek látszik. A felkötött állú portás is az ügyfél számára megközelíthetetlen cerberusnak tűnik, míg T. szemében csak egy szerencsétlen, szánandó emberi roncs.

A hivatalnok szerep alapvető dilemmája, hogy elvont normákhoz kell igazítania a konkrét emberi sorsokat, ami eleve reménytelen vállalkozás: az élet nem terelhető kategóriák által emelt korlátok közé. Mindezzel T. is tisztában van, tapasztalatai alapján nem hisz különösebben a hivatali beavatkozás eredményességében, a „közöny és az átlag ügynöké"-nek mondja magát a szabályozhatatlan emberek között. Még az sem bizonyos, hogy meg lenne győződve a szabályozás feltétlen előnyeiről. A társadalmi mechanizmusok teremtette mesterséges rend határozottan ellenszenves neki, saját szerepét is iróniával szemléli: „S ha az engedelmességnek

ebben a gyárában valahol üzemzavar támad, s a mozdulattevő eltér a dolgok használatának rendjétől, arra való a sarki rendőr, és arra vagyok én is, hogy néhány gyors, bevált fogással helyreigazítsuk."

T. mégis komolyan veszi szerepét: eszményien kötelességtudó hivatalnok, egész nap talpal, tájékozódik, telefonál, intézkedik. Megkísérli az aktából visszanyerni az ügyet, az ügyből az embert. Munkaköri kudarcait nehezen viseli el, hiába van tudatában a hivatal korlátainak. Tehetetlensége veti föl a szerepből való kilépés ötletét is, Ferike önfeláldozó gondozásának — Bandula helyettesítésének — képtelen-bizarr átélését. Állandósult szorongásainak egyik fő élesztője éppen az örökös szerepfeszültség, a formális-bürokratikus ügyintézéssel szemben érzett elégedetlensége.

De nemcsak erről van szó. A kísértés a szerepből való kilépésre azért olyan erős, mert — ügyfeleitől eltérően — T. *választhat*, dönthet úgy, hogy életformát változtat. Elsőként Bandula figyelmeztette önállótlanságra: „Mi ketten, ön meg én, ugyanazt a római jogot tanultuk. Hány alapelv, szabály és büntetés. Nézze, kedves kollégám, ha szabad ezt mondanom, ön még ebbe van belegabalyodva. Csak nagy ritkán gondolkozik függetlenül, ha, mondjuk, a foga fáj." Most itt az alkalom, hogy a hivatal védőszárnyai alól kikerülve, a társadalom jutalmazó és büntető intézkedéseivel nem törődve, kizárólag önmaga legyen.

T. azonban óvakodik erre az útra lépni. Fantáziajátéka felfogható úgy is, mint egyfajta önkompenzálás, kockázatmentes hősiesség. Választását — a szerep vállalását — a „csaló" rabbiról szóló parabolával próbálja indokolni. Miként a hivatását otthagyó rabbi is megtért végül, „szégyenében megizmosodva", mert az ember a semmit nem választhatja, úgy hárítja el T. is a társadalomból való kivonulás szabadságának kísértését.

Nincsenek illúziói, pontosan méri fel helyzetét: „Abban a valószínűtlen, jóra és rosszra, szabadra és tilosra széthasított világban, amelyben minden lélegzetvételt piros és zöld lámpák szabályoznak, abban a mindent, ami van, a legyen, ne legyen akarnok hitvilága szerint csoportosító figyelemben, mely oly tehetetlenül csúszik le az emberi történések vaskos kétértelműségéről . . . s amelyben maga az emberiség is két részre oszlik, az egyik ítél, a másikat megítélik, én, mióta eszemet tudom, az ítélkezők sorában álltam, hozzáteszem, bizonytalanul."

Ám ha a világ ilyen, van-e értelme választásról beszélni? T. fölöttébb szkeptikus: „Mákszemnyi befalazott légbuborékok a tehetetlenség mészkőhegyében: íme, a szabad akarat elmulasztott lehetőségei." Végül is az ember vagy a szabályozó (és szabályozott), vagy pedig a szabályozatlan féltekének polgára. Mintha az *Oblomov* problematikája kísértene: van a „taposómalom" — a tenni, amit lehet — világa és a „szervi lét", a „kötetlen szemlélődés" felelőtlen szabadsága. Itt sem kapunk útbaigazítást arra vonatkozólag, hogy merre található a „cselekvő tudatosság" birodalma.

*A látogató*ban megjelenő emberi kapcsolatokban a hivatalnok és az ügyfél többékevésbé szabályozott viselkedésmintája dominál, márpedig a hivatalnok is, az ügyfél is pontosan tudja, hogy hol a helye. Mindkettő a „normális", „felnőtt" társadalom tagja: megfelelő én-szabályozó mechanizmussal rendelkezik. A szerep

voltaképp viselkedési utasítás, amely biztonságot ad, nemcsak a szerep viselőjének, hanem a többieknek is, minthogy épp a szerep alapján tudják azonosítani.

T. sem tesz, tehet mást, mint hogy — minden kísértés ellenére — alkalmazkodni próbál a nem rá méretezett uniformisként viselt szerepéhez: „A rend, amit védek, durva, s mégis törékeny... Kiszolgálom mégis, rend, működik, hasonlít hozzám, eszközére, ismerem már a szerkezetét."

Konformista, jólnevelt gyermekeitől éppúgy viszolyog, mint a hivatal portásától, amikor az az érkező Elnöknek gazsulál. De nem említi, hogy kimutatná érzelmeit. A családi boldogság és a hivatali előmenetel olyan értékek számára, melyekért nem lelkesedik különösebben, de elfogadja őket. Igaz, rosszul érzi magát saját bőrében, szorongó lélekkel, gondolat és tett meghasonulásának ismételt bonyodalmaival fizet meg kényelméért. Mégsem rúgja fel, csupán újrafogalmazza a társadalom játékszabályait: a megvalósíthatatlan szeretet helyett megpróbálkozik legalább a jóakarattal, az igazság helyett a méltányossággal, s ha már becsületes nem lehet, igyekszik betartani az illemet.

A világ dichotóm szerkezetét és saját kétértelmű léthelyzetét tudatosító T. voltaképp „antihős". A kortárs művek közül Mészöly Miklós *Saulus*ához (1968) hasonlóan utasítja el a beavatkozás jogosultságának heroikus öntudatát, s kiindulópontja az, aminek fölismeréséhez Kardos G. György vonzó regényalakjának, Avraham Bogatirnak hét nap keserves tapasztalatára van szüksége: az abszurditás és az erőszak kiküszöbölhetetlen a mindennapok világából. T. tehát nem tesz igazságot a Hivatal és az Élet, az erőszakos beavatkozás és az öntudatlan létezés feloldhatatlannak ítélt vitájában. Megkísérli fölmérni lehetőségeit és korlátait, teszi, amit tehet, a kisebb rosszat, állandó kétségek között, de a szembenézés pátoszával.

A szerep bonyolultságával függ össze, hogy *A látogató* értelmezői különbözőképpen fogták fel a regény műfaját. Az egyik álláspont szerint a hivatalnok-szerep valójában inkognitó, a nagyvárosi nyomornegyed pedig csak ürügy ahhoz, hogy az elbeszélő leereszkedjen én-tudata mélységeibe, s a pikareszk szerkezetből következő kalandokból okulva megismerje-megtalálja önmagát. Egy másik értelmezés azért tartja szükségképpen elvontnak a főszereplő alakját, mert T. nem egyéni sorsot, nem is szerepet, hanem eszmét képvisel, általa a szabadság eszméje indul menetgyakorlatra vagy inkább vesszőfutásra, s *A látogató* voltaképp menippea, eszmeregény.

Mindegyik megközelítés a mű lényeges vonásait ragadja meg, de ezek a szerep felől is értelmezhetők. Az elbeszélő valóban nagyobb formátumú annál, mint az a hivatalnok, akinek mondja magát. Nyelve, stílusa látványosan más, mint ami egy ilyen figurától elvárható lenne. Konrád meg sem kísérli a hivatali nyelvet imitálni, sőt, egy költői képekben rendkívül gazdag, szakszerű leírásokban és bölcseleti igényű megállapításokban bővelkedő szöveget ad hőse szájába. Így óhatatlanul elvonttá, pontosabban: többértelművé válik a történetmondó személye.

Feltűnő az is — a kritika nem egészen alaptalanul rótta fel hibájául a könyvnek —, hogy az elbeszélő túlzottan komolyan veszi magát, túlságosan fölötte áll világának. Még ha elismerjük is a T. helytállásában rejlő bürokratikus ethoszt, a

korlátokba ütköző, kétségekkel küszködő hivatalnok önértékelése aligha nyújt ehhez kellő alapot. Csak az magyarázhatja a megnövekedett öntudatot, hogy az elbeszélő — mivel képes szembenézni helyzetével — felülemelkedik eredeti szerepkörén: *a dolgok kimondásával értelmiségi-emberi küldetést teljesít.* A kimondás, a néven nevezés képessége és kockázata növeli meg az elbeszélő súlyát önmaga szemében.

Így a szöveg elsődleges jelentése kiegészül, módosul. A „cselekvő tudatosság", amit hiába keresünk a regény világában, megvalósulni látszik a történeten „túl": magával a történetmondással. Nem véletlenül zárul ezzel a mondattal a könyv: „jöjjön el mindenki, aki akar, egyikünk beszél, másikunk hallgat, legalább együtt vagyunk". Ha többet nem is, de annyit megtehet az ember, hogy kibeszéli a világot.

### *Számvetés az értelmiség szerepével a szocializmusban: A városalapító*

A szociológusi munka lehetővé tette Konrád számára, hogy ne csupán Budapest egyik kerületének társadalmát ismerje meg közelről, hanem az egész országét. Szelényi Ivánnal együtt járták a vidéket, hogy képet kapjanak „a cigánytelepektől a tanácselnökökig" az emberek életkörülményeiről, gondolkodásmódjáról, lehetőségeiről. Tapasztalataik új egyenlőtlenségek létrejöttéről s a magyar társadalom dichotóm szerkezetéről győzték meg őket.

Így alakult ki az a felfogásuk, hogy a nálunk is megvalósuló „államszocializmus" gazdasági és uralmi viszonyait „racionális redisztribúció" jellemzi: a társadalom által megtermelt többletterméknek — ésszerűségre, szakmai illetékességre hivatkozó — központi elvonása és újraelosztása. Ez pedig új osztálystruktúrát feltételez, melynek „egyik pólusát a redisztributori pozíció körül szerveződő értelmiségi osztály, másik pólusát a redisztribúció jogától megfosztott, de a többlettermék közvetlen előállítását végző munkásosztály alkotja".

A „létező szocializmus" hagyományos baloldali kritikájához, az „új osztály"-elméletek korábbi változataihoz képest az az eredeti — és leginkább vitatható — Konrádék felfogásában, hogy nem a bürokráciát, hanem az önálló osztállyá nyilvánított értelmiséget, az értelmiség egészét jelöli meg a rendszer igazi haszonélvezőjeként, s állítja szembe az ugyancsak differenciálatlanul értelmezett munkássággal.

Föltehetően a hetvenes évek elején fagyossá váló politikai légkör, a gazdasági reform leállítása, és a magyar értelmiségnek napirendre térése efölött is szerepet játszott abban, hogy Konrád iróniával, sőt indulattal közelítsen „saját társadalmi kategóriájához", amely szerinte „viszonylag legkevésbé jár rosszul a társadalmi újraelosztásban, és akármilyen ideológiai fenntartásai vannak a kommunizmussal szemben, annak gazdasági hatalmi apparátusában készségesen közreműködik, sőt osztozik a tervszerű irányítás egész szellemiségében, vagy éppen maga alakította ki ezt a szellemiséget".

Újabb műveiben Konrád azt tűzte célul maga elé, hogy az értelmiségnek a szocializmusban betöltött szerepét tisztázza. Elsőként *A városalapító* című, 1971 és 1973 között írt, 1977-ben publikált regényében, majd *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz* című, a témát monografikus igénnyel feldolgozó, könyvterjedelmű esszében, melyet Szelényi Ivánnal közösen vetettek papírra 1973—74-ben, s amely magyarul először Párizsban jelent meg 1978-ban.

A regény és az esszé szellemi rokonsága nyilvánvaló. *A városalapító* címszereplő hőse egy építész, aki hivatásánál fogva részt vesz az új rend tervezésében és — ez egyúttal azt is jelenti — irányításában. Helyzetét így jellemzi: „Tervező voltam a korai szocializmus időszakában, polgárból értelmiségi lettem, rendpárti bürokrata és egy nyitott jövő ügynöke... egy személyben. Apám magántervező volt, én állami tervező, ahhoz, hogy másokról döntsön, neki pénze volt, nekem hivatalom." A szembeállítás igen hangsúlyos; az értelmiség társadalmi státusa gyökeresen más az új világban, mint a régiben.

„Tervezek: tehát vagyok", jelenti ki öntudatosan az elbeszélő, s ez — a descartesi „cogitó"-ra való ironikus utalást nem számítva is — életprogram, sőt világkép. Önmagát helyezi az univerzum középpontjába, saját tevékenységét tudja meghatározónak a társadalomban. Ebből a nézőpontból a munkások csupán „központi látszattudat árnyai... mesterségük homlokukra írva", s mérhetetlen távolságra vannak a tervező értelmiségitől: „én akkor is dolgozom, ha sétálok, ők csak, ha a gép forog, az én feladatom bonyolultabb nálam, az övék egyszerűbb, mint ők, nem bizonygatom, hogy ők vezetnek engem, nem is igénylem".

Ugyanezt a jelenséget az esszé úgy írja le, hogy a kelet-európai szocialista társadalmakban, ahol a teljesítmény mérésének profitelve nem érvényesül, a munkatevékenység során felhasznált ismeretek bonyolultsága lesz a jutalmazás kritériuma, közvetlenül mérhetően a kvalifikációs szint s a vele járó pozíció, „az értelmiség tudásával legitimálja jogát a hatalomra". Természetesen mások a két műfaj lehetőségei; a regény belülről, a hivatalnok értelmiség nézőpontja felől képes láttatni — és elidegeníteni — az új uralkodó osztály gondolkodásmódját, értékrendjét.

*A városalapító* építész hőse kellő öntudattal rendelkezik ahhoz, hogy — József Attila ismert sorait parafrazeálva — saját osztályának tulajdonítsa a munkásosztály világtörténelmi küldetését: „Nemesek és polgárok után mi csaptunk a történelem lovai közé. Eltöröltük családfa és vagyon jogát a hatalomra: döntésre ezután csak a kinevezés jogosítson." Mindkét mondat patetikusan indul és ironikusan végződik; különösen a másodikban figyelhető meg jól az elidegenítő szándék, brutálisan kimondva a küldetéstudat valóságos fedezetét. Mintha csak a „korai szocializmus" elméletének és gyakorlatának viszonyát akarná Konrád modellálni vele.

*A városalapító* a szó szoros értelmében *tudatregény*. Az elbeszélő, akinek nevét már monogram sem jelöli, egy társadalmi típus gondolkodásmódját képviseli elsősorban. Beszédhelyzete merőben más, mint *A látogatóé*: elmélkedik inkább, mint elbeszél. Álláspontját részletesen kifejti, jelleméről viszont kevés információt kapunk.

Életrajza vázlatosan áll előttünk. Építészdinasztia sarja, aki elhatárolta magát családja múltjától, s testestül-lelkestül az új világ elkötelezettje lett. A hőskorban, a „korai szocializmus", az ő ifjúsága idején, az elhivatottak önbizalmával vett részt az új társadalom építésében, élvezte a korlátlan hatalmat, amit mások fölött kapott, elszenvedte a korlátlan hatalmat, amely őt is börtönbe juttatta.

Később, a szocializmus nyugalmasabb szakaszában, lehiggadt ő is, egy vidéki város főépítészeként teszi dolgát, aggódó figyelemmel, hogy rangja, kényelme meglegyen, s elnéző türelemmel fia iránt, aki technokratának nevezi őt és lázad ellene. Nemcsak a családi kötelék teszi megértővé, hanem annak belátása is, hogy „az uralkodó értelmiség önmaga ellen nem csinálhat forradalmat, önmagában kell tehát csinálnia".

Az idő múlásával változott vélekedése önmagáról és a világról, ahogy változott a helyzete is; a szöveg ironikus hangnemét részben ez magyarázza. *A városalapító* elbeszélője azonban sokkal többet tud és főként sokkal kritikusabb szemmel lát, mint ami akár a korábbi, akár a későbbi helyzetével összefüggésbe hozható. (Ezért kockáztattuk meg, hogy a regény *hős*ének nevezzük.) Megfigyelhető, hogy nézőpontját ismételten változtatja: némelykor azonosulni látszik az új uralkodó osztály szemléletével, máskor viszont megkülönbözteti magát tőle, s a kapitalizmus baloldali, sőt marxista kritikájának eszközeit alkalmazza az új társadalom abszurd és képmutató vonásainak érzékeltetésére.

Jellemző példa erre, ahogy felhasználja és átformálja Anatole France-nak a polgári demokrácia korlátait célba vevő szellemes mondását, miszerint a törvény egyenlő mértékben engedi meg gazdagnak és szegénynek, hogy a híd alatt aludjon. (A negyvenes-ötvenes években sokat idézték nálunk mint a „formális demokrácia" vagy általában a demokrácia elégtelenségének bizonyítékát.) *A városalapító* hőse már így éli meg az emberi jogok bővülő körét: „Egyenlők lettünk nemcsak a törvény előtt, abban is, hogy nincsen termelőjavunk, a főmérnök és a portás egyaránt államhivatalnok, én százmilliós összegekről döntök, ő köszön a belépőknek, dönthet azonban úgy is, hogy nem köszön."

Az ironikus távolságtartás tehát elsősorban *a hivatalnok értelmiség tudatán túllépő* nézőpontból következik, amely számára a század nagy kísérlete, a szocialista társadalom megvalósítása inkább a fonákja felől látszik, mint a színe felől, s gondolatainak és gondoskodásának színtere, a hozzá hasonlóan megnevezetlen város, valahol Közép-Kelet-Európában, olyan, mint egy elátkozott táj, kisszerű és kiszolgáltatott: „tud kenyérrel és sóval az ostromlók elé vonulni, üdvözlő feliratot és történelmet, vezérszobrot és bűnbakot cserélni, nyári egyetemen tanulja a túlélés baromfierényeit".

Az alapvető, elutasító gesztust szinte szükségszerűen egészíti ki az elbeszélő vágyait összegező utópikus látomás a „baloldali város"-ról, ahol valóban mindenki szabadnak és egyetemesnek tudhatja magát — valahogy úgy, mint azt Marx kommunizmuselmélete jövendölte.

De *A városalapító* jelentése is több rétegű, nem merül ki szociológiai-történetbölcseleti üzenetében. A regény elbeszélőjét nemcsak osztály-hovatartozásának és politikai mozgásterének tisztázása foglalkoztatja. Megpróbál számot

vetni életének minden jelentős eseményével, szereplőjével. A szülői ház légkörével, apja temetésével, a háború tanulságaival, főnöke — az egykori forradalmár — életútjával, fia érveivel, halott felesége emlékével s a nőkkel és a velük szemben kialakított, önvédelmét szolgáló, megértő-kívülálló magatartásával. Számára a város fizikai-érzéki valóság is, nem csupán értelmiségi létének keretet és értelmet adó jelkép.

A különböző jelentésrétegek azonban nincsenek egyensúlyban egymással. A szociológiai-történetbölcseleti fejtegetések nemcsak érdekességük miatt sikerültebb részei a könyvnek, hanem nyelvileg is a leginkább kidolgozottak. *A városalapító* jóval radikálisabb kísérlet a tudattartalmak analitikus megjelenítésére, mint a korábbi regény, művészi megformáltsága viszont meg sem közelíti *A látogató*ét. Feltűnő kompozíciójának bizonytalansága, az utolsó fejezeteket kevés szál fűzi az előzőekhez.

*A városalapító* műfaji és stiláris újításait — az egymást kizáró nézőpontok szándékos összezavarását, a metafora megnövekedett szerepét, az esszészerű elmélkedés túlsúlyát az epikus szerkezettel szemben — a kritika túlnyomó része mesterkéltnek találta. Teljes elismerést keltett viszont Konrád nyelvteremtő fantáziája, leleményes aforizmáinak és találó hasonlatainak bámulatos gazdagsága.

*Kitekintés: Konrád művei a hetvenes évek végén*

Itt csak utalhatunk Konrád pályájának további alakulására. A hetvenes évek derekán beutazta Nyugat-Európát, járt az Egyesült Államokban, s újabb tapasztalatai alapján megkísérelte újraértelmezni a közép-kelet-európai kis népek történelmi útját, kultúráját, megszokássá szilárdult hagyományait. „Kelet-nyugati útigondolatai" utóbb könyvvé álltak össze, amely *Az autonómia kísértése* címmel jelent meg Párizsban 1980-ban.

Konrádot elsősorban a térség különleges, köztes helyzete érdekli: „A nyugati és keleti kultúra találkozása ez. A keleti filozófia szerint belefogni sem érdemes. A nyugati szerint a vállalkozást siker koronázza. A kelet-európai szerint meg kell próbálni, de tudni kell, hogy veszteni fogunk." Úgy véli, hogy a nagyhatalmak ismételt erőpróbáinak áldozatul eső kis népek mentalitása szükségképpen vált ilyenné.

Hasonló gondok foglalkoztatják Konrád harmadik, 1975 és 1978 között írt regényének, *A cinkos*nak (angol kiadása: 1982) hősét, T.-t is, aki épp olyan rezignáltan s mégis eltökélten menetel végig a 20. századi magyar és kelet-európai történelem fő színhelyein, mint ahogy névrokona tette *A látogató* történelem alatti világában. Háború, büntetőszázad, hadifogság, politikai munka és karrier, koncepciós per, Nagy Imre kormánya, újabb letartóztatás, civil élet és végül önkéntes száműzetés egy elmegyógyintézetbe — ezek T. életútjának állomásai.

A korábbi regényekkel szemben *A cinkos* valósággal tobzódik az eseményekben: T. mindenütt ott van, ahol történik valami. Konrád célja immár az, hogy a — hol forradalmi, hol reformer, hol pedig ellenzéki beállítottságú — magyar baloldali

értelmiség próbatételeit ne elméleti dilemmákként ábrázolja, mint *A városalapító*-ban, hanem a történelmi kataklizmák és erkölcsi csapdák mindig választást, mindig áldozatot követelő, gyakorlati kényszereként.

*Kiadások*

A látogató. 1969. — A városalapító. 1977.

*Irodalom*

*Albert Pál:* Író született. IÚ 1969. 13. sz. — *Benkő Ákos:* Egy elhamarkodott bírálatról. Fo 1969. 5—6. sz. 137—138. — *Marianna D. Birnbaum:* An armchair picaresque: the texture and structure of George Konrads The Case Worker. Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe. 1969. 61—85. — *Fábri Ervin—Fonó György:* A könyv és a Bank. Kort 1969. 1955—1964. — *Faragó Vilmos:* Jajkiáltás. ÉI 1969. 19. sz. — *Fehér Ferenc:* Konrád György: A látogató. Kort 1969. 1489—1495. — *E. Fehér Pál:* Adalékok egy siker természetrajzához. Nszab 1969. máj. 21. — *E. Fehér Pál:* Válasz egy levélre. Nszab 1969. máj. 23. — *Ilia Mihály:* Konrád György: A látogató. Ttáj 1969. 772—773. — *Kabdebó Lóránt:* Meditáció egy divatos könyvről. Konrád György: A látogató. Napj 1969. 10. sz. — *Kenyeres Zoltán:* Egy hivatalnok pokolra száll. ÚÍ 1969. 8. sz. 125—127. — *Konrád György:* Első könyvem elé. Ktáj 1969. 5. sz. 2. — *Kristóf Attila:* Három könyv lépcsőzetén. MNemz 1969. jún. 1. — *Mészáros Vilma:* A látogató dilemmája. Kr 1969. 12. sz. 32—37. — *Nácsa Klára:* Kísérlet és műalkotás. Kr 1969. 12. sz. 7—15. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Konrád György: A látogató. Vig 1969. 486—487. — *N. Sándor László:* Konrád György: A látogató. MH 1969. máj. 29. — *Sükösd Mihály:* Konrád György: A látogató. Kr 1969. 5. sz. 44—46. és *S. M.:* Küzdelem az epikával. 1972. 268—273. — *Szász Imre:* Books in the Street. NHQ 1969. 36. sz. 152-157. — *Thomka Beáta:* Kisiklott mozdulatok kiállítása. ÚjSymp 1969. 53. sz. 25. — *Varga Zoltán:* Művészi szinten — „selejtes" emberekről. Híd 1969. 1029—1032. — *Hajdu Ráfis:* A kritika iskoladrámája. Nszab 1970. febr. 22. — *Pomogáts Béla:* Két regény. (Konrád György: A látogató.) Je 1970. 266—273. — *Solymos Ida:* Kozmikus megbízatás. Naplórészletek egy kérdéskörhöz, Konrád György A látogató című könyve ürügyén. Fo 1970. 1. sz. 91—92. — *Vitányi Iván:* Konrád György: A látogató. *V. I.:* Második prométheuszi forradalom. 1971. 138—141. — *Bálint Éva—Veres András:* A sikerképtelenség környezetrajza. Vság 1974. 8. sz. 58—74. — *Bojtár Endre:* Az irodalmi mű jelentése. Konrád György: A látogató. ItK 1978. 227—238. — *Tallár Ferenc:* Értékválság és prózaforma. Medvetánc 1983. 2—3. sz. 33—48. — *Veres András:* Az autonómia esélyei. (A 60-as évek szépprózájának szemléletváltozása.) *Kósa László—Szegedy-Maszák Mihály* (szerk.): Irodalomtörténeti és művelődéstörténeti tanulmányok. ELTE 1985. 301—318. — *Faragó Vilmos:* A városalapító. *F. V.:* Mi újság? 1979. 129—131. — *Thomka Beáta:* Konrád György: A városalapító. Híd 1979. 1205—1214.

*Gulyás János* (1927) viszonylag későn kezdte írói pályafutását. Elbeszéléskötetei-ben, illetve kisregényeiben lírai elemekkel átszőtt, Krúdy és a Cholnokyak hagyományait követő írásokkal jelentkezett. Szívesen kísérletezik az idő és tér felbontásával, az álom, a képzelet és a valóság szintézisével. Első kötete, a *Séta az időben* (1968) már a címében is utal erre a kísérletre. A kötet minden írásában annak a csodának a titkát kutatja, amely minden embert egyszeri, megismételhetetlen lénnyé varázsol. Legérdekesebb problémája az idő, azok a döntő pillantok, melyek örökre meghatározzák az ember sorsát. Különös hangulatú képekkel, távolról egymás felé közelítő asszociációkkal próbálja hősei sorsában az egyedit és törvényszerűt megtalálni. A gyerekkor, a háború és a szerelem témái kísérik végig műveit, például a *Dél van* (1969) című kötet elbeszéléseit is. A „dél" jelképes jelentésű, a születés és halál közötti határvonalat jelöli. A novellákban az emberi életnek ezt a szakaszát tekinti végig; a gyerek, a felnőtt, a kamasz és az öreg szemszögéből átélve egy mindent elpusztító háborút követő létezést. A harcok és borzalmak a szereplők emlékeiben merülnek fel, de sokszor még nehezebb pillanatokat idézve, mint amilyenek azok a tragikus valóságban voltak.

Krúdy írói egyénisége ihlette a *Délutáni hajós* (1971) című elbeszéléskötetét is. A novellákat Ismail Braun, e modern Szindbád alakja fogja egybe. Életét emlékek, sejtelmek és rejtélyes kapcsolatai irányítják; a történetekben elmosódnak a hétköznapok eseményei és a csodák közti határvonalak. Bolyongásai során az eltűnt boldogságot kutatva lassan kibontakozik előttünk egy hiteles emberi sors, tragikus előzményeivel és a belőlük következő keserű következtetésekkel. Az író eredeti szemszögből állítja elénk a valóságot: az utazást, a tájakat, az emberi érzések világát. A metaforikus képekből, lírai hangulatokból szőtt háttérből kibukkanó főhős hol repülőgéppel, hol gyalog, kötéllel a nyakán, oldalán szomorú kecskéjével már-már maga is impresszionista látomássá lényegül. Kevésbé álomszerű hősök a főszereplői a *Repülő szombatok*nak (1972), mely két kisregényét tartalmazza. A történetek írói felvázolása itt is szokatlan, hiszen a könnyűvérű Colin — a kötet másik, azonos című kisregényének hősnője — egy szerencsétlenül járt fiatalemberrel keresi különös helyzetek, hangulatok és emlékek között hányódva az élet értelmét. A valóság egymásra vetített részleteit játékos fantáziával és filozófikus elmélyültséggel rajzolt költői képek teszik nyitottá. A *Bizonytalan vendég* (1972) című műve eltér korábbi köteteitől. Negyvenegy írása — két novella és egy kisregény kivételével — voltaképpen prózavers. Első személyű, elbeszélő írásai: egy különös, valósággá álmodott világ képei. Ebben a művében tovább fokozza a vándorló modern Szindbád áttételeződését: egy szelíd bokszoló alakjában, egy mozdulatlan, ablaknál üldögélő magányos férfiban, s a hajdani szülőföldre visszavágyó, talajtalan figurában. Gulyás János írásait az eredeti látásmód és a szokatlanságában is élvezetesen megszerkesztett történetek teszik egyénivé.

*Albert Gábor* (1929) három könyvet írt — s mindhármat más műformában. Az első hagyományos novelláskötet, a rákövetkező egyes szám első személyben előadott, oldott prózájú én-elbeszéléseket — illetve szerepelbeszéléseket — tartalmaz, a harmadik pedig a tudatregény egyik modern változatát követi. Holott tehetségének természete és érdeklődésének iránya szerint éppen nem proteuszi

alkat: tematikailag is csak mérsékelt változatosság jellemzi, a történet szabad alakítása, a képzelet és az elbeszélés önmagában való öröme kevésbé vonzza. Akármiről ír: a nyilas időkről, diákok életéről vagy a mindennapok melodramatikus szerelmeiről; akárkinek: egy ütődötten gonosz öregasszonynak, vagy Achilles fiának a szerepében szól — majd mindig egyazon központi kérdés, egyazon ideologikussá általánosított élménytípus tér vissza műveiben. Az ő pályáján tehát a műfaj változását mintha éppen a kérdésfeltevés küszködő azonossága indokolná; művei ismétlődő, nem is egyenletes sikerű kísérletek egy lényegében azonos életélmény és életlátás megfogalmazására. Kísérleten természetesen nem a mindegyik műforma technikai nehézségeinek legyőzését kell érteni, hanem inkább azt, hogy kérdésessé vált: közvetlenül elbeszélő-e még egyáltalán bármilyen történet, vagyis teremthető-e még érvényes narratív műforma?

Első kötete (*Albérleti szobák*, 1966) alapjában a hagyomány felől indult el: zárt, egyenes vonalú, racionálisan megformált és előadott elbeszélések. Tematikájuk 1945-től 1956-ig terjed, de a legtöbb a diákkorról, vagyis az ötvenes évek félelemvilágáról szól. S egészének is a félelem, a szorongás, az üldözöttség az alaptónusa: 1945-ből egy katonaszökevény bujdosását beszéli el, az albérletről albérletre hányódó diákok talán éppen szűk térbe zárt szorongásukat bosszulják meg kegyetlen vicceikkel, s még egy öreg raktáros és egy fiatal lány kicsit groteszk vonzalmának történetéből is leginkább arról olvasunk, hogyan üldözi őket a külvilág. Joggal írták a kötet jószemű kritikusai, hogy ezekben az elbeszélésekben a környezet mintha mégse lenne tökéletesen reális, hogy mind a tíz novella valójában vallomás (sokat egyes szám első személyben fogalmaz), s nem is annyira a történetet vagy az alakokat, inkább az „életstílust" kívánják megeleveníteni.

Következő könyve (*Az istentagadó*, 1969) egyértelműen ebbe az irányba halad tovább. Elbeszélései nyíltan vállalnak bizonyos parabolikus jelleget, a négy monológ mindegyike példázata, változata mintegy Albert Gábor most már világosan megfogalmazható központi témájának: az ember és a brutális történelem kollíziójának, az ember veszélyeztetettségének és sodortatásának. Hősei valóban sodródnak, akár allegorikusan, akár konkrétan értsük is e szót: Achilles fia hiába tör a manipulatív végzet, törvény vagy történelem ellen, egyre ravaszabb csapdákba esve, eltorzult személyiséggel beteljesíti azt, egy öregasszony zavaros szófolyamából pedig a képzelt és valóságos üldözések és üldöztetések szánalmas kálváriájában tönkrement életek rajzolódnak ki. Legjobb elbeszélésének (*Vesszőfutás*) hőse a szó szoros értelmében is sodródik: a monológ több középpontú cselekményét a futás, a menekülés lihegő ritmusára kezdjük lassan áttekinteni; az egyes, végül összekapcsolódó epizódok pedig mintha pillanatra kinagyított emlékei, jelenetei lennének az ember örökös megaláztatásának, elsodortatásának, vesszőfutásának.

Egészében a kötet mégis kevésbé harmonikus, mint a megelőző. Új vonásai persze érdekesek: az egyik novellában a zsánerkép megfestése sikerül kitűnően (*Hintz néni*), a másikban ama kusza, félelemteli nosztalgiának a stilisztikai megérzékítése, amely az embert a természet és a tárgyvilág közegébe menekítené bele (*Sub pondere*), s még a legkevésbé meggyőző címadó novellában is emlékezetes

marad a travesztia nyelvi fölénye. Inkább alapelképzelésük, műformájuk látszik kérdésesnek: a *Vesszőfutás* kivételével mintha nem szerencsésen vegyítenék az élmény, az életérzés közlésének vágyát a példázatosság szándékával, parabolának túlságosan is közvetlenek, vallomásnak vagy történetnek pedig túlságosan is irányzatosak, helyenként enyhén kimódoltak.

Annál következetesebb és szélsőségesebb a harmadik könyv formakísérlete (*Kagylóhéjban*, 1974). Megalkotásában Albert Gábort feltehetően Thomas Bernhard, a kortárs osztrák regény- s drámaíró példája is segíthette; poétikája a — látszólag — megformálatlan anyag és a — látszólag — stilizálatlan közlés nyers közvetlenségével kíván hatni. A regény egésze majdnem egyetlen, alig tagolt mondat, mely zaklatott ritmusban köröz, nem is a halál, hanem a meghalás központi témája, a meghalás nyomora és groteszk nagysága körül, „ezzel is bizonyítva talán — vonatkoztathatnánk magára a műre az egyik fejezet lezárását —, hogy a misztikum és a nyers élet mennyire nem ellentétesek, sőt, az élet leglényege csakis ilyen misztikus pillanatokban vagy ilyen pillanatok folyamatos sorában érthető meg, csak ilyen gesztusokban fejezhető ki".

A színtér egy kórház, az itteni felbukkanó események, történések, alakok (mert egységes cselekmény, valóságos jellem nincsen a regényben) fogják egészen laza keretbe a leírások és emlékezések egymásból nyíló, egymásba torkolló áradatát.

Tárgyiasult világ — de első személyben íródott, és kompozícióját, hajszolt ritmusát annyira leplezetlenül a szenvedély, a szenvedés irányítja, hogy az író ennek minél közvetlenebb és intenzívebb, akár azt is mondhatnánk: minél vadabb érzékeltetése kedvéért választja a végletesen zárt határhelyzetet, és mond le az alakok vagy a sorsok megrajzolásáról; tárgyiasult világ — de végső soron lírai regény, ha líraisága nem nélkülöz is bizonyos groteszk vagy akár morbid tónust.

*Kertész Imre* (1929) későn, negyvenhat évesen jelentkezett első regényével (*Sorstalanság*, 1975). A könyv igazi felfedezés volt: a *Sorstalanság*ot olyan szerző írta, aki fölényesen birtokolja a modern próza eszközeit, kitűnően szerkeszt, újat tud mondani még az olyan, kimerítettnek látszó témáról is, mint a zsidóüldözés és a koncentrációs táborok. Kiérlelt, egységes, teljes és határozott körvonalú világképet közvetít, a magyar próza azon vonulatához csatlakozva, melyre a gondolati, az intellektuális megközelítés, a filozofikus általánosítás, az absztrahálás igénye a jellemző.

A regény főhőse fiatal fiú, ő meséli el a történetet; az ő szemszögéből és az ő értelmezésével, kommentálásával elevenednek meg az események. Maga a cselekmény, a mű eseménytörténete a fiú kálváriáját: elhurcoltatását, lágerbeli életét, csodával határos életbenmaradását és hazaérkezését beszéli el; egyes szám első személyben, lineárisan haladva az időben — látszólag egyszerű, minden raffinériától mentes elbeszélő prózában.

A század „botránya" — Pilinszky János közkeletűvé vált szavával — Kertész Imre könyvében épp az ábrázolás visszafogottsága, s a főszereplő gyermeki, ugyanakkor álnaiv nézőpontja következtében lesz döbbenetes erejű kordokumentum, s egyben rendkívüli élességű szociálpszichológiai esettanulmány is, mely éles fénnyel világítja meg sokszázezer ember lágerbe hurcolásának és elpusztításának

pszichikai, emberi hátterét. A lágerből hazatért fiú így próbálja megmagyarázni a mit sem tudó otthoniaknak, miért is volt egyáltalán elviselhető a borzalmak sorozata: „Az idő segít. — Segít?... miben? — Mindenben, — s próbáltam elmagyarázni, mennyire más dolog például megérkezni egy, ha nem is egészen fényűző, de egészében elfogadható, tiszta, takaros állomásra, ahol csak lassacskán, időrendben, fokonként világosodik meg előttünk minden. Mire egy fokozaton túl vagyunk, magunk mögött tudjuk, máris jön a következő."

A regényben ez a folyamat tárul fel, mely a főszereplő által megtett külső és belső út állomásaiban tárgyiasul; a még kedélyesen mosolygó rendőrtől kezdve — akinek a zsidók összefogdosása láthatóan terhes, nemszeretem feladat — a buchenwaldi táborig. Az egyre fenyegetőbbé váló állomásokat a gyanútlan ifjú mindig képes valamiképpen a maga számára megmagyarázni, racionalizálni. „Természetes" — ez a regény kulcsszava, ez a szó tér vissza minduntalan a főhős gondolataiban.

Ez a folyamat egybeesik az elbeszélő felnőtté válásával; a gyermeki állapotból — mely a gyanútlanság és a tudatlanság állapota — a megélt tapasztalatok a tudás birtokába juttatják, mely nem más, mint a felnőttség. A regény hármas tagolású, a nyitányszerű első rész és az epilógusszerű befejezés veszi közre gerincét: a Németországban eltöltött idő történéseit. Az első rész a „normális", racionális világban: az otthon, az iskola — majd később a kényszermunkahely —, a rokonság és a szomszédság emberi közegében mutatja meg az elbeszélőt. A beavattatás szertartása az apa távozásával, munkatáborba indulásával kezdődik: a fiú lesz a családfő, a magára maradt mostohaanya támasza. A felnőtt tapasztalatok körét tágítja az első erotikus-szexuális élmény, az első csók — majd a tanulást abbahagyni kényszerülvén, az első munkahely.

Mindezek a tapasztalatok még beilleszthetők az elbeszélő racionális világképébe. Itt még, ha jogfosztottan és megbélyegzetten is, de emberként, egyénként létezhet és érezhet; ez a fajta létezés szűnik meg, amikor megérkezvén Auschwitzba, megfosztják nemcsak ruháitól, hajától, de nevétől is: ettől fogva csak egy szám s egy test, s hamarosan megtanulja, hogy minden mást alá kell rendelnie annak, hogy élelmet szerezzen e test számára.

A visszafogott tárgyilagosság különösen a haláltáborban játszódó részben válik félelmetes erejűvé. Az embertelen, a kifejezhetetlenül iszonyú válik itt természetessé, emberléptékűvé — legalábbis a főszereplő tudatában. Ez a folyamat egyszerre abszurd — innen a regény kegyetlen iróniája — és emberien szükségszerű. A regény egyik legfontosabb mondanivalója, hogy ehhez a folyamathoz nemcsak a hóhérok, hanem az áldozatok lépései is szükségesek voltak; a haláltáborok gépezete nem működhetett volna az ő készséges belenyugvásuk nélkül. Az elbeszélő nem vállalja az ártatlan, vétlen, passzív áldozat sorsát; nem vállalja e végigélt sors szükségszerűségét. Rájön, hogy „mi magunk vagyunk a sors". Az elbeszélő egy másik lehetséges értelmezés szerint is „sorstalan": a nem zsidó magyarok között a zsidósága teszi őt „más"-sá, idegenné, majd megbélyegzetté; a más nemzetiségű zsidók közt viszont magyarsága lesz a megkülönböztető jegy, a „más"-ság forrása.

Hazatérése után a fiú új életet nem akar kezdeni, mondja, s nem akarja elfelejteni sem — hiszen nem is lehet — mindazt a tapasztalatot és tudást, aminek birtokába

jutott. „Ahogy körülnéztem ezen a szelíd, alkonyati téren, ezen a viharvert és ezer ígérettel teli utcán, máris éreztem, mint növekszik, mint gyülemlik bennem a készség: folytatni fogom folytathatatlan életemet."

Ennek a típusú folyamatrajznak és pszichológiai ábrázolásnak a mintapéldája Ottlik Géza regénye, az *Iskola a határon*. Nem közvetlen hatásról van itt szó, sokkal inkább az élmények, az átélt és feldolgozott életszelet hasonló jellegéről. A katonaiskola zárt világa és bonyolult, rejtett vagy nyílt erőszakszervezetei, az ott átélt szenvedések látszólag nehezen vethetők össze a náci haláltábor sokkal egyértelműbb és nyíltabb, magát az emberi életet is semmibe vevő apparátusával.

A *Sorstalanság* után Kertész Imre *A nyomkereső* (1977) című kötetével jelentkezett, melyben két kisregényt adott közre. Hasonló gondolati és stiláris igényesség, összefogott, feszes szerkesztés, csiszolt és rendkívül árnyalt stílus jellemzi mindkét művet — ám a *Sorstalanság* rendkívüli érzelmi-gondolati és intellektuális hőfokát, feszültségét nem tudta ismét elérni.

*Sándor Iván* (1930) a hatvanas évek színházi kultúrájának eseményeit követte nyomon, a magyar színházi élet nagy egyéniségeiről írott portrévázlataiból állította össze *Arcok, szerepek* (1971) című kötetét. Korai elbeszélések után színpadi művekkel jelentkezett, 1958-ban *A huszonötödik órában* című drámával, majd 1959-ben a *Kölcsey* című történeti játékkal, s ezeket a műveit újabb színjátékok követték: 1959-ben *Az R. 34-es repülőjárat* című tragédia, 1960-ban a *Senkiföldje* című egyfelvonásos, illetve az *Akinek a visszhang válaszol* című „játék és ars poetica", 1961-ben a *Két nemzedék*, 1965-ben a *Faragd meg a fejfád!* 1967-ben a *Tiszaeszlár*, 1969-ben a *Kvartett*, 1970-ben a *Próba*, 1973-ban *Az áldozat hegyén* című darabok. E műveiben a félmúlt magyar történelmének drámai konfliktusait jelenítette meg, s az emberi magatartás etikai integritásának védelmében emelte fel szavát.

Első nagyobb epikus műve 1967-ben *Hullámok* címmel jelent meg, majd 1969-ben adta közre *Földközelben* című regényét, ez a műve már a későbbi analitikus elbeszélőt ígérte, aki szociológiai és lélektani módszerekkel alapozza meg azt a regényvilágot, amely egyszersmind egy zaklatott emberi lélek belső drámájának színpada. A regény olyan embereket állít az olvasó elé, akiket — az író nemzedékéhez hasonlóan — alaposan próbára tett a történelem, és akik e próbákat megállották ugyan, mégis nehezen gyógyuló sebeket szereztek a megpróbáltatások során. Sándor Iván történetének záróakkordja elégikus, az elégikus visszatekintés mindazonáltal közösségi felelősségtudatról, a kötelességteljesítés konok moráljáról tanúskodik: elveti a hamis illúziókat, elutasítja azt az emberi magatartást, amely nélkülözi a termékeny kételkedést, s — József Attila máig érvényes kifejezésével élve — a „belülről vezérelt" emberi személyiség, az autonóm erkölcs mellett tesz hitet. Hasonló elvek öltenek epikai testet az *M. L. esetei* (1972) című kisregényben is, amely egy emberöltő történelmének drámai mozzanatait jeleníti meg. Hőse, Menyhárt Lajos kommunista jogász, aki az illegális mozgalom harcosából ügyész és bíró lesz a felszabadulás után, s miközben a jogrend nevében másokon ítélkezik, lassanként saját emberi integritását s ezzel együtt önbecsülését veszíti el. A regény a hatalom és az erkölcs szembekerülésének következményeiről folyó vitához szól hozzá a maga eszközeivel, s arra figyelmeztet, hogy a feltételek nélkül vállalt

szolgálat milyen erkölcsi veszélyekkel járhat. Sándor Iván annak az embernek a tragikus magányáról beszél, aki egész életét az igazságszolgáltatásnak áldozta fel, s eközben veszítette el a saját igazát.

Ennek a felelős emberségnek és autonóm erkölcsiségnek a kialakítása foglalkoztatja esszéiben, tanulmányaiban is, így a tiszaeszlári „vérvád" történetét és utóéletét feldolgozó *A vizsgálat iratai* (1976) című munkájában. Sándor Iván mindig érdeklődéssel és felelősséggel hajol a múlt fölé, a nemzeti történelem eseményeinek pontos értelmét és időszerű tanulságát keresi. Jól tudja, hogy a múlt a jelenben él tovább, s ismeri azt a rejtett hálózatot, amely egymáshoz kapcsolja egy emberi közösség: nemzet és társadalom tegnapi és mai dolgait. Meggyőződése szerint az irodalom egyik fontos feladatát mindig az jelenti, hogy mintegy gondozza és erősítse a kollektivitás történelmi emlékezetét. A múlt vizsgálatának ilyenkor jelenidejű és időszerű értelme van: a történelem tanulmányozása és vallatása írói cselekvést jelent, s ennek a cselekvésnek a jövő alakításában van szerepe. „Nem volt — írja egy tanulmányában — a huszadik századnak sem olyan nemzedéke, amelyik, ha lehetett, a forradalmat, ha nem, legalább a közgondolkodás tisztogatását ne azzal indította volna, hogy próbált elszámolni tapasztalataival. A visszanézés gesztusa ilyenkor cselekvés és nem merengés. A figyelő alkalmassá formálja magát és korát azoknak a hatásoknak megértésére, alakítására, amelyek a mindennapokat irányítják. Mert más az emlék és más az emlékezés. Az emlék, mielőtt emlék lett, esemény volt, az emlékezés tehát a helyreállítás erkölcse; azt az életsűrűséget keresi, amelyből a jelen eseményrendszere is kinő." A „helyreállítás erkölcse" kap regényvilágot alakító szerepet azokban a műveiben is, amelyek a magyar történelem három „kritikus dátumának" — 1849-nek, 1944-nek és 1949-nek — az eseményeire keresnek elemző magyarázatot: ezek *A futár* (1976), *A helyszín* (1979) és a *Ködlovas* (1983).

*A futár* az 1848—1849-es magyar szabadságharc lefolyásának és elbukásának bonyolult szövevényét közelítette meg, ahogy a végeredmény: a vereség az egymással birkózó érdekek és egymást semlegesítő erők küzdelméből végül is kialakult. Ez az írói szándék szabta meg a regénykoncepciót. A forradalomtól távol: Temesvárott indul a történet és mindvégig Erdélyben folyik, nemzetiségi vidéken, nemzetiségi ellentétek, gyűlölködések és küzdelmek keresztezési pontján. E küzdelmeket a kor történeti dokumentumaiból ismerte meg Sándor Iván, főként Csutak Kálmán honvédezredes *Adatok az 1848/49 évi szabadságharc-, különösen az Erdély havasai ellen vezetett hadjáratról* című, 1868-ban megjelent emlékiratából, amely a román felkelők és a magyar sereg között az Erdélyi Középhegységben folyó harcokról számolt be. Az egymás ellen feszülő erők, az egymással vetélkedő érdekek, az egymást keresztező és kioltó történelmi akaratok bonyolult szövevényét Erdély „kísérleti telepén" vizsgálja. Az 1848—49-es események: a temesvári zsidók kiűzése, a magyar sereg harcai, a román felkelés, a magyar-román megegyezés kísérlete és végzetszerű kudarca, a tragikus abrudbányai események és végül a vereség, amely magyarnak és románnak egyaránt szolgaságot hozott, az egymás ellen viselt küzdelemben kis híján elvesző kelet-közép-európai népek *közös* történetét mutatja be. A „történelmi térnek" azonban általánosabb jelentése van.

Ebben a regényben valóban a Duna-völgyi népek sorskérdéseiről esik szó; arról, hogy külön érdekeiket milyen makacsul, milyen végzetes következményekkel próbálták egymás ellenében érvényesíteni, hogy a történelem „ravaszsága" és a nagyhatalmak fondorlatos politikája következtében hogyan lehetett kijátszani őket egymás ellen, arról a szerencsétlen és csak közös bajokat okozó helyzetről, amelyet — Bibó István nyomán — a Dunatáj „történelmi nyomorúságának" nevezhetünk.

Sándor Iván nagy erénye, hogy az általános kelet-közép-európai történelmi igazságot úgy volt képes példázatos módon megfogalmazni, hogy nem csorbította közben a történelmi kép épségét. Hogy a célzatosság és a parabolaalkotás érdekében nem tett a tényeken, a történelmi rekonstrukción és a regényvilágon erőszakot. Ezt a regényvilágot nagyrészt a főhős: Eősi János rokonszenves és eleven emberi egyéniségének ábrázolása teremtette meg. Eősi a „történelmi térhez" tartozik, de némiképp a felrajzolt modellen kívül áll. Családja a „zsidózó" székelyek közül származott, akik a szombatosok ivadékai voltak, és valóban kívül álltak valamennyi erdélyi nemzetiségi-vallási kategórián. Erdélyi-bánsági zsidó-magyar identitása révén Eősi János is némiképp kívül áll a nemzetiségi hovatartozás által determinált történelmi helyzeten: csatlakozása a magyar szabadságharchoz személyes választás eredménye, szabadon választja elkötelezettségét, a küzdelmet, végül a vértanúhalált. Alakja nem tipikus és nem általános, hanem „különös", ezért az ő sorsából jobban beláthatók és értékelhetők a „történelmi tér" meghatározó ellentmondásai. A történelmi vizsgálat következetessége és az elkötelezett cselekvés hiteles ábrázolása emeli Sándor Iván regényét a hetvenes évek jelentős epikai eredményei közé.

*Sükösd Mihály* (1933) művelődéstörténész, esszéíró és szépíró, s e látszólag egymástól különböző érdeklődési területek írásművészetében szerencsés szintézist nyertek. Ábrázolásmódját megtermékenyítették a modern prózairodalommal kapcsolatos tanulmányai, melyeknek tanulságát szerencsésen kamatoztatta elbeszéléseiben és regényeiben; érdeklődését jelentősen kiszélesítették azok a kutatásai, melyeket a mentalitástörténet terén végzett, szépíróként is a magatartás okait igyekszik feltárni és értelmezni.

Novellistaként az *Előjáték* (1959) című antológiában jelentkezett, s 1960-ban megjelentette első önálló elbeszéléskötetét, az *Ólomketrec*et is. Biztos, tudatos íráskészség, modern ábrázoló erő jellemezte a kötet legtöbb írását. Jól szerkesztett, tömör elbeszéléseiben arra a kérdésre kereste a választ, hogy a magyar értelmiség különböző típusai hogyan viselkedtek a történelmi kataklizmák idején. Már ezekben a novellákban szembetűnő volt, hogy nem jellemeket, hanem típusokat teremtett, s bennük igyekezett megjeleníteni egy-egy gondolkodásforma szerkezetét. Hőseinek egyénisége, sajátos jellege némiképp elsikkadt e törekvése megvalósítása közben, az epikus elemeket keresztezték, némelykor gyengítették esszéírói törekvései.

Személyesebb, élményszerűbb világot teremtett a *Fától fáig* című regényében (1962). A személyességet a nem palástolt önéletrajzi elemek jelentik. A tizenegyéves Méliusz Péter a regény főhőse, aki 1944 legvégének zavaros, számára alig-alig áttekinthető eseményei között igyekszik fogódzót keresni. A fiú egyedül utazik

Pestre, átél egy hatalmas légitámadást, majd Muharon húzódnak meg apjával, s ott éri őket a felszabadulás. A regény azt a folyamatot ábrázolja, ahogy a történelem felgyorsult, tragikus eseményeit átélve Méliusz Péter maga is megérik, s tudata peremén homályosan felsejlik, hogy nem elég átélni az eseményeket, nem elég elfordulni a rossztól, hanem a magunk szerény lehetőségei szerint tenni is kell ellene valamit. Finom, allegorikus jelenet segítségével ábrázolja az író hősének e felismerését: Péter apjának segédkezik egy sebesült orosz katona megmentésében, s ekkor ismeri meg a jócselekedet ízét, személyiségformáló erejét. „Eszköztelenül, gesztusokban, félszavakban, hangulatrebbenésekben tudja ábrázolni az emberi kapcsolatokat — írta a regény méltatásában Rónay György —, a kisfiúét anyjához, apjához, a katonához, a kislányhoz, vagy elhurcolt kis barátjához; mélyen, maradandóan belénk tud vésni — de mindig a rézkarc tűjének leheletes könnyedségével, japáni rajzok gyöngéd súlytalanságával — képeket, alakokat, jeleneteket..." A nagy történelmi események csak hátterét szolgáltatják Méliusz Péter megfigyeléseinek, melyek egy érlelődő gyermek nézőpontjából születnek, e háttér azonban még ezen a szűrőn át is félelmetesen hiteles, drámaian feszült.

A *Fától fáig*ban Sükösd Mihály annak az értelmiségi nemzedéknek a kamaszkorát ábrázolta, amely gyermekfejjel élte át a fasizmus korszakát, a felszabadulás éveit, életkora még nem tette lehetővé, hogy magával sodorja a fényes szelek lendülete, de megélte, teljes drámaiságában és megcsalatottan a személyi kultusz időszakát, s csak 1956 drámai eseményei után kapott szerepet, teret, lehetőséget képességeinek kifejtésére. Elbeszéléseiben *(A megérkezett, Útközben)* ennek a nemzedéknek a sorsa és érlelődésének folyamata bontakozott ki; ezek, akárcsak regényelméleti dolgozatai, és *Értelmiségi terepszemle* (1969) című kötetének tanulmányai egy még megírandó nemzedéki regény körvonalai. Sükösd Mihály ideálképe olyan korszerű regénymodell volt, mely megnyugtató egyensúlyát hozza a modern világ- és magyar irodalomnak, s felhasználja a megélénkült szociológiai és pszichológiai kutatások eredményeit is. Fontos feladatának tekintette megválaszolni azt a kérdést, miért és mikor tért el a magyar regény fejlődése az európaiétól, s részben Kolozsvári Grandpierre Emil és Sőtér István regényelméleti tanulmányainak eredményeit továbbfejlesztve és kiegészítve jutott arra a megállapításra, hogy az önéletrajzi jelleg túlhangsúlyozása, a hangulati ábrázolás és a költői stílus erőltetése akadályozta meg a teljes értékű cselekményrajz megvalósítását, az arányos szerkesztést és a reális jellemek megteremtését (*Változatok a regényre*, 1971; *Küzdelem az epikával*, 1972).

Regényei és elbeszélései ekkoriban olyan kísérleteknek minősülhetnek, amelyekben egy nagyon tudatos, világirodalmi igénnyel fellépő alkotó igyekszik kipróbálni a teljesség kiküzdésének epikai lehetőségeit. Tanulmányaiban nyomatékosan hangsúlyozta, hogy a magyar regényírás személyességét — melyet túlhajtottnak érzett — a korszerű regényalakzatok meghonosítása, elsősorban a dokumentum- és az esszéregény terelheti a tárgyias ábrázolás irányába. Mindkét lehetőséget kipróbálta. *A kívülálló* (1968) történetét a terrorista különítményes Prónay Pál naplójából merítette. A regény főhőse azonban nem a véreskezű Prónay, akit Horthy Miklós a nemzetközi felháborodás láttán „ejtett", hanem Vancsura

Mihály, aki a Tanácsköztársaság idején fontos szerepet kapott, a tanácshatalom bukása után azonban áruló lett.

*A kívülálló* ebben az alakban modellálja az árulás természetrajzát. Sükösd Mihály választott epikus eszközeivel is érzékelteti ezt, hiszen az események leírásában ragaszkodik a tömörítéshez, ám annál pontosabban és hitelesebben jeleníti meg e figurát, aki félelemből és bőre mentése végett vállalja szerepét. Az első pillanattól kezdve érezzük azonban, hogy csak eszköz, akit manipulálnak fogvatartói szennyes céljaik megvalósítása érdekében. Vancsurának az volna a feladata, hogy az Ausztriába menekült Kun Bélát hazacsalogassa, Prónay Pál ugyanis ezt a „fogást" érezné élete koronájának, nem véletlenül hordja mindig magával Kun Béla egyik fényképét. Üldöző és üldözött esélyei nem azonosak ebben a játszmában, a véletlen — mely ebben a regényben igen fontos tényező — mégis megakadályozza a különítményesek tervének valóra váltását, Vancsura — akit mostanáig hitegettek, azzal ámították, hogy küldetése bevégzésével Olaszországba mehet feleségével — szerepe véget ér, Prónay maga lövi le.

A *Vizsgálati fogság* (1973) már az esszé- és dokumentumregény megoldásait szintetizálta. (Hogy az író számára elsősorban a regénypoétikai megoldások voltak az igazán fontosak, az is jelzi, hogy a téma kidolgozásánál alig volt figyelemmel arra, hogy hasonló történetet dolgozott föl Thurzó Gábor *Az oroszlán torka* című kisregényében.) Igen érdekes megfigyelni, hogyan helyezte Sükösd Mihály az előző művében is érintett emberi magatartásmintákat egy merőben új epikai keretbe. Vancsura áruló volt, a *Vizsgálati fogság* jobboldali miniszterelnöke, Szapáry is az. Vancsura árulása azonban teljesen egynemű, a saját bőrét mentve vált a féktelen terrorizmus eszközévé. Szapáry jelleme jóval bonyolultabb képlet: évszázados hagyományok és beidegződések, osztálya megmentésének vágya állítja a németek oldalára, s ezért vállalkozik arra is, hogy éjszakai órákon felkeresse a nagykövetet, s információkat cseréljen vele. Vancsura és Szapáry is reménykednek, úgy hiszik, hogy küldetésük végeztével megoldhatják egyéni sorsukat, s bevégezhetik történelmi küldetésüket. Valójában azonban, aki árulásra vállalkozik, önmaga végzetét okozza — erre tanít mindkét regény.

A *Vizsgálati fogság* nemcsak Szapáry miniszterelnök regénye, hanem a két világháború közötti magyar politikai életé is. E politika külső és belső összetevőiről és meghatározóiról, mechanizmusáról analitikus mélységgel és pontossággal adott számot az író. Szerkesztése tömör és ökonomikus: az események két síkon peregnek, a múltban és a felszabadulás után, amikor Szapáry börtönében, tárgyalása szüneteiben újra szembesült tetteivel és azok következményeivel. Sükösd Mihály kitűnően érzékelteti, hogy ezt a fajta gondolkodásmódot, ezt a történelmi szerepértelmezést nem lehet igazolni, de megváltoztatni sem. Szapáry eleve téves pozícióból szembesül önmagával és nemzetének azzal a múltjával, melyet részben ő teremtett. Nem képes megérteni, hogy felelős a történtekért, nem érez lelkifurdalást, mert olyan hamis tudattal rendelkezik, mely nem egyetlen személyt és nem egyetlen vezetőt jellemzett abban a meghaladt korban, hanem mindenkit, aki akkor vezető szerepre vállalkozott. Az általánosítás lehetősége mindvégig bennerejlik a *Vizsgálati fogság*ban, s megvalósulása annál hitelesebb, mennél egyénibb,

karakterisztikusabb vonásokkal jeleníti meg Sükösd Mihály e politikust, akinek személyében egy tragikus, úttévesztett politika is inkarnálódik. Abban a döbbenetes, rendkívül feszesen szerkesztett pillanatban, amikor ráébred, hogy csak eszköz volt a szövetséges kezében, nem kiabál, nem tiltakozik, nem omlik össze. „Fegyelmezi magát", ahogy ősei — akik Dózsa Györgyöt hajdanán kivégezték a szegedi piacon — is tették. Hiába tűnik fel mellette időről időre a regényben a „fiatalember", aki alighanem a lelkiismerete, vagy a személyiségében rejlő jobbik lehetőség, Szapáryban az évszázados beidegződések, elhárító ösztönök működnek, s ezek determinálódnak. Részvétlenül figyeljük sorsa végkifejletét, de nem feledjük léte tanulságait.

Hogy Sükösd Mihály számára milyen fontos az elbeszélő modorral való kísérletezés, s mily makacsul igyekszik meglelni az egyéniségéhez leginkább illőt, az általa kifejezni vágyott valóságanyaggal adekvátat, talán az is jelzi, hogy *Ítélet előtt* (1975) című kötetének prózai írásait két csoportba gyűjtötte. Az elsőben közölte az „elbeszéléseket", melyeket a „szövegek" követnek, e vallomásokból, fantáziából egybeállt, a múltat és a jövőt egyaránt idéző alkotások, melyek közül kiemelkedik az *Ítélet előtt*. Ebben sikerült legteljesebben megvalósítania ideálját, a nyitott elbeszélést, melyben legalább olyan fontos az a kérdés: mi lett volna, ha...?, mint az: mi volt, amikor...? Egy sajátos, befejezetlen és befejezhetetlen idődimenziót teremtve, megválaszolatlan és megválaszolhatatlan kérdések sorával orientálja az olvasói tudatot, hogy az az övéhez hasonló nyitottsággal és felelősséggel keresse a választ a sors kihívásaira.

*Lázár Ervin* (1936) akkor jelentkezett első írásaival, amikor a hatvanas évek konszolidált légkörében a hétköznapiság felé fordult a figyelem, s a kollektivitás eszméje helyett a személyiség, illetve annak a közösséggel való kapcsolata került a gondolkodás előterébe. Az élet látszólag leegyszerűsödött formája újféle tájékozódásra adott lehetőséget, a közvetlen környezet dolgai lettek fontosak, a jelen idő emberének magatartása ejtett gondolkodóba. Lázár Ervin éthosz helyett a mindennapi élet tisztességéhez szükséges moralitást keresi, jelenségekre csodálkozik, olyan helyzetek után kutat, ahol megfigyelhetők az emberi viselkedés aktuális gesztusai. Így próbál küzdeni az emberségért a közönyös világgal szemben, ezért használja a hagyományos, cselekményes epika eszközeit s a maga alkotta különös, szép nyelvet. Mindezek segítségével hozza létre azt az egységes világot, amelynek játékszabályai könnyen felderíthetők, s ha már ismertté váltak, az addig külső szemlélő kénytelen őket magára is érvényeseknek elfogadni. Nagy érzelmi hatása ebben a mindenkit résztvevővé varázsoló közvetlen hangban, a mese fortélyainak modern alkalmazásában van. Jelrendszere sajátosan egyéni: meséi, egyetlen regénye és mesenovellái a hozzá legközelebb álló Milne vagy Saint-Exupéry által kialakított mesehagyományt követik. Lázár Ervin alapvetően felnőtteknek, felnőttekről beszél egy benne bújdosó és általa kiteljesedő gyermek kérdései, reakciói segítségével.

Hogy ez a mániákus kérdésfelvető képes a szokványostól elütő módon kérdezni, az új válaszokhoz is juttatja, s az érzelmek felől közelítő szemléletmód ennek alapján erőteljes értékhierarchia felépítését teszi lehetővé. Az értékek zárt rendszere

lesz műveiben a fő mozgató erő, miközben olyan szituációkat vizsgál, ahol kiderülhet, hogy az ember vállalja-e adottságait, mer-e tisztán, őszintén élni, képes-e akarni a jót, van-e ereje tenni valamit a számára fontos dolgokért. Ennek az értékrendnek csúcsán az általa igaznak, érvényesnek, természetesnek tartott dolgok, cselekedetek, az ilyen sajátosságokkal jellemezhető élet áll. Mivel Lázár Ervin legjellegzetesebb stílusalakító eszközeinek egyike a vizualitásra törekvő, láttató írásmód, a legfőbb értéket kifejező jóság szimbóluma is egy szín, a kék lesz. Kék az egész Masoko Köztársaság *(A Masoko Köztársaság)*, még a zene is kék benne, mert a lehetséges, bár jogfosztott igaz életet vallja magáénak, kék minden a *Ló a házban* című novellában, mert arról a boldogságról beszél, ami felé sem kicsinyeskedéssel, sem erőszakkal nem lehet közeledni, kék Veréb apjának a szeme is, mely olyan, „mint a nagyon tiszta ég, néha meg olyan, mint az acél", hisz az ő lényéből áradó erő segít jónak maradni *(Veréb a Jézus szívében)*. Ha nem a szín, akkor a szem, az arc árulkodik: Illés Ézsaiás arcán a beavatott szem észreveszi a hazugság pöttyét *(A búbos pacsirta)*, s *A doktor vikendje* főhőse is kénytelen beismerni, már nem olyan, mint „valamikor" nagyon régen, amikor még tiszta volt, „pöttyök nélküli". A mese általános rendjének megfelelő módon az erkölcs világából való jóság esztétikai formát ölt, szépségként jelenik meg a gyermekmesékben *(Szegény Dzsoni és Árnika)*, de nem így a mesenovellákban, ahol különválasztja a szépség nélküli jóságot (s ez a gyakoribb: *Bukfenc és törökülés, A Föld szíve)* és a jóság nélküli szépséget *(Egy lapát szén Nellikének)*. A szépségnek a novellákban nem ellenpólusa a rút, a jósággal sem a gonoszság szegül szembe. Az eldologiasodó létezés, a minden különösebb krízistől mentes nyugalmi állapot nem kényszerít állásfoglalásra, nem az ellentétes és kihívó tulajdonságokat csalja elő az emberekből, sokkal inkább terel a szürkeség, közöny, a figyelmetlen felületesség felé. Lázár Ervin könyveiben ezért nincsenek egyértelműen példaként állítható vagy elítélhető hősök. Helyette egy elképzelt, sóvárgott, harmonikus világ ideálképe merül fel, melynek rendjét a jóság szabja meg, és emberek, akiknek köznapi gesztusai hol jobban, hol kevésbé jól igazodnak ehhez a rendhez.

Hogy a gesztusok értékét mérni tudja, az emberi viszonyulásokat veszi alapul. E téren éppúgy fontos embernek dologhoz, tárgyhoz való viszonya, mint kapcsolata embertársaival. A *Ha okos vagy, mint a kígyó* szobrászhőse nem csinálhat jó szobrot, mert hiányzik belőle az a humánum, amely összebarátkoztatná az anyaggal. Veréb rájön, az embereket elkülöníti egymástól az, mennyire nyúlnak szeretettel a tárgyakhoz *(Veréb a Jézus szívében)*. De jellemzi az embert kapcsolata egy bolhával, pókkal *(Állattörténeteim)*, hisz csak így válhat kapcsolata teljessé környezetével. Lázár a legegyszerűbbnek tűnő viszonyulásokról beszél, de ezeknek háttér jelentésére hívja fel a figyelmet. A hatsoros *Pávárbeveszévéd* fintor arra, milyen lehetetlen két ember között a megértés, de a bűvész kapcsolatteremtési próbálkozása is kudarcba fullad, a közönség tudás helyett az ámítás pártját fogja *(A bűvész)*. „Általában mindennel törődni kellene. Hogy ne hagyjanak cserben a dolgok" — mondja az *Utazás* hőse; szívből, természetesen közeledni egy másik létezőhöz azonban éppúgy nem tud, mint a *Furcsa kövek Géniánál* férfi alakja. Lázár szerint a szándék nem elegendő, a cselekedetek értéke hozza csak felszínre az

emberi tulajdonságokat. S az aktív akarás nála eredményhez is vezet: a várost meg lehet menteni, ha minden lakója egyformán fontos benne *(A város megmentése)*, vagy ha a „törvényen kívüliek"-kel szembe mer valaki szegülni az igazság nevében *(Isten választott embere)*. Mélyről fakadó közösségtudatát, a megválthatóságba vetett bizalmát a *Szegény Dzsoni és Árnikában* így fogalmazza meg: „Te mondtad, hogy nagyon-nagyon kell akarni. Akkor is, ha nem biztos, hogy sikerül."

Az értékrendszer bemutatásában különböző motívumok jutnak nagy szerephez. Ezek közül legfontosabb a szeretet, a másik féltése. Jól szeretni rendkívül nehéz dolog: a kislány gyilkossá válik, mert mindenkivel egyformán viselkedik *(A kislány, aki mindenkit egyformán szeretett)*, de nem szeret igazán az sem, aki feleslegesen pazarolja el érzéseit *(A gyűjtögető)*. Szeretni nála annyi, mint önmagunkat is kicsit feladva a másiknak segíteni, vállalni az ezzel járó kellemetlenségeket, gyakran kiszolgáltatottá válni, csalódásokat elviselni, azaz felelősként élni. Így lesz Prométheusz az emberi melegség felelőse *(Tűz)*, így próbálja értelmessé tenni egy másik létező életét *A kuka* villanyszerelője. A szeretet ellen elkövethető legnagyobb bűn az *álarcviselés*, a hibás beidegzések nélküli őszinteség helyett a látszattartalmak vállalása. Lázár Ervin babonásan fél a szürke világ csapdáitól, ezért találja fontosnak a játékot, ezért játszik ő is unos-untalan helyzetekkel, emberekkel, s az ehhez elengedhetetlenül szükséges nyelvvel. A játék nemcsak elfeledteti az egyhangú életet és széppé varázsolja az unalmas napokat, hanem kihívást is jelent az ember számára, aki játék közben kénytelen feladni a dolgokhoz való passzív viszonyulását és a cselekvés álláspontjának elfogadására kényszerül. Ami a valós életből hiányzik, az itt valósággá válik, s mert a játéknak mindig logikája van, ezért szabályai kötelező érvényűek lesznek *(Stregovác, A csapda, Retemetesz, Társasjáték)*. A játéknak tehát egyik funkciója a *megméretés*, ez a szükséges rossz ahhoz, hogy az emberi teherbírás kiderülhessen. „Minden érzelem csak az árulás lehetőségével ér valamit" *(Játék álarcban)*, azaz minden csak a veszélyeztetettség tudatában válik minőséggé. A valódi megméretés próba, az embertől magától függ az eredmény. De Lázár szerint az ember ezt éppoly ritkán veszi észre, mint ahogy elmegy az élet csodás, megváltó pillanatai mellett is. Egyetlen regénye (*A fehér tigris*, 1971) olyan krízis-szituációt hordoz magában, amely alapvetően választásra kényszeríti a főhőst, Makos Gábort. A fiatal mérnök korábban közönséges ember, de a hozzászegődő és csodás tulajdonságokkal rendelkező tigris olyen lehetőségeket teremt, melyekkel valahogyan élni kell. Makos a kihívást elfogadja, ám nagyszerű helyzetével visszaél: nincs ereje a felajánlott jót véghez vinni, az egyszerűbb megoldásokhoz fordul, erőszakkal kíván győzni. Az eszköz, amivel egy ismeretlen hatalom megajándékozta, magasabb rendű annál, hogy a férfi élni tudjon vele, a szürkeséghez szokott ember nem képes kihasználni kiváltságos helyzetét a célnak megfelelően. A tigris csak szimbólum, igazából nem is valós létező, nem lehet lefényképezni, nincs neve. Inkább az ember jobbik énje, a lehetőségeket fogja össze egy képben.

Az emberi természet kettős mivoltát Lázár Ervin mindig szem előtt tartja. Az érzékeny, tisztaságra törekvő én kiszolgáltatottá válik saját maga előtt is, oly védtelen, legyűrik az elhatalmasodó indulatok. Erre jön rá a két, Káint és Ábelt

egyaránt önmagának tudó testvér közül Ferenc az *Ördögűző*ben: „Az ember nem engedheti el magát. Semmit sem kap ingyen. Minden jóra törő cselekvéshez, minden szép emberi viszonylathoz fegyelem kell, lemondás." Kísérti valami az embereket, s ha ráéreznek a rájuk törő kísértésre, küzdenek is ellene *(Bukfenc és törökülés)*, sőt, sok Lázár-hős maga nevezi meg az eszményt, amiért élni érdemes volna. Tenni azonban legtöbbjük képtelen.

Művei morális magjának kifejtésére formát is talál, megújítja, a mai fül számára is élvezetessé teszi a mesét. Nem erkölcsi tanulságot példáz, hanem a mindennapi életre vetíti a varázslat logikus magyarázatát, játékossága az élet teljességét kívánja közelebb hozni. Meséi intellektuális tartalmúak, amelyek az évek során az érzékeltetés más-más árnyalatában fejeződtek ki. Az első kötet (*Csonkacsütörtök*, 1966) hangját az emberbe vetett boldog hit, az élet feltétlen szeretete, az elnézés álláspontja határozza meg. Az író legközvetlenebb megszólaltatója Illés Ézsaiás, ez a csendes, gátlásos, de mindenhez szeretettel nyúló figura. Ez a kötet még egységes, nem úgy, mint a következő (*Egy lapát szén Nellikének*, 1969), melybe becsúszik, de még külön ciklust alkot félelmének néhány megnyilvánulása. A korábbi érzelmes, néha majdhogynem érzelgős hang helyébe az irónia, s az ezzel váltakozó groteszk lép (az utóbbi jellemzi *A fehér tigris*t is). A visszatérő figura itt Simf, maga is botladozó, kiegyensúlyozatlan lélek, aki a többi hőshöz hasonlóan könnyen elköveti a konformizált világ tévedéseit. A regény már a csalódott ember kiábrándultságát mutatja, a *Buddha szomorú* (1973) pedig az abszurd kegyetlenségének jegyében fogalmaz meg jelenségeket. Az *Öt szentimentális történet*, *A nagy madár* vagy *Az anyajegy* az idealizált világgal szemben olyan durva sötétségét mutatja az életnek, amellyel szemben az író szándéka esélytelennek látszik. S mintha ezt ő is így érezné: egyelőre felhagyott felnőtt-történeteinek írásával, az utóbbi időben tiszta világú gyermekkönyvei jelennek meg. Mondandója azonban itt sem kevesebb, csak más szinten magyarázza a számára ellenszenves jelenségeket *(Gyere haza, Mikkamakka!)*.

Meséinek és novelláinak alapvonásai megegyeznek, ezért is jellemző műfaja a mesenovella. Írásaiban teljes összhangot képez irreális és reális, csak a másik jelenlétében válik érthetővé valószínűtlen és racionális. Ha egy-egy elem a képzelet világából kerül elő, a mesemondás menete rögtön beilleszti a történetbe: mindig a részlet, soha nem az egész lesz valószerűtlen. Az író ebben — ugyanúgy, mint a felsorakoztatott jellemek, ellentétesen ható erők esetében — egészséges egyensúlyt tart. Esetrajzai emberközpontúak, egy gesztus, magatartás vagy személyiségvonás teremti a novellákat. Soha nem stilizál, egyszerű, spontán, mégis míves nyelven ír: formát keres a gondolathoz, miszerint lázadni kell a beidegződések, az érzékelést, szenvedélyeket tompító megszokás ellen. Ezért a szótorzítás, szócsonkítás, ikerszógyártás, ezért a bolondos rímek és mondatfűzések *(Hóban, Mese Julinak, Társasjáték, Szerelmes történet)*. Ámde a játékosság csak könnyebbé teszi az életet, idillt nem teremt. Az írások alaphangja a szomorúság, mely nemcsak hangulati tényező, de értékítélet is. Lázár Ervin kérdez, s kérdezősködése hol nosztalgikus emlékezésbe csap, hol fáradt elfogadáshoz juttatja, hol elkeseredett tiltakozáshoz vezeti. Mindez miért? Mert rádöbben, a számára fontos értékek lassan az emberi

tudat perifériájára kerülnek, természetes élet csak nagy erőfeszítések árán valósulhat meg, a tiszta létezés már nem életképes, összeütközésbe került természet és társadalom, egyén és közösség. Hiába a játék, a harmóniára vágyó ember tudja, mégha a gyermek naiv hitét őrzi is magában, hogy képzelete békés képei helyett félelmei nyernek igazolást. Lázár a problémákat nem a társadalmi-politikai élet nyugtalanító, új jelenségeiből vezeti le, sokkal inkább az emberi természetre mint alapvető tényezőre koncentrál. Az *Ibolyalebeszélő* beszél az emberről, aki már nem az igazságot, csak annak illúzióját akarja, s beszél arról az ártatlanról, aki vagy áldozattá válik, vagy elveszti tisztaságát. Valós választási lehetőség senki előtt nem áll, a személyiség védelmét csak az egyes ember sajátos Masoko Köztársasága láthatja el. Lázár Ervin képzeletbeli birodalmát a gyermekkor ösztönös érzékenysége, derűlátása, bizalma lepi el. S ő ezt nemcsak őrizni, mások előtt feleleveníteni akarja, de szándéka a morális kategóriák tisztázása is, hogy ebben az értékhatárokat elmosó korban legyen mindig mérték, legyen mindig mihez viszonyítani.

*Huszty Tamás* (1926) első elbeszélései a *Tizenhatan* (1954) és az *Ébredés* (1959) című antológiákban jelentek meg. 1959-ben adták ki *Játék a múzeumban*, egy évvel később az *Akinek padba vésték a szívét* című regényét.

Problémalátására, írásmódjára egyaránt az ötvenes években egyre intenzívebben ható egzisztencializmus gyakorolt elhatározó befolyást. Hősei nyitottan, elesetten, szorongva bandukolnak az élet országútján, olykor szinte megbénítja őket az a tudat, hogy soha nem lehetnek boldogok. Éles fényben, a tér kimetszett síkjain bolyonganak, mozdulataikat kimereviti a részvétlenül figyelő írói tekintet kamerája. Olykor elég lenne egyetlen szó, egyetlen dallam, hogy áttörhessék magányuk burkát, de ezt a szót, ezt a dallamot épp a döntő pillanatban felejtik el, mert az ember sokkal könnyebben lehet boldogtalan, s nagyon nehezen tud kitörni a konvenciók béklyóiból. Egy-egy oldódó pillanatban érintkeznek az elromlott sorsú emberek, hogy aztán elszakadjanak egymástól, s reménytelenül keringjenek űr-magányukban a nekik rendelt csillagpályákon.

ALBERT GÁBOR

*Kiadások*

Albérleti szobák. 1966. — Az istentagadó. 1969. — Kagylóhéjban. 1974. — Útvesztők, verőfényben. 1979.

*Irodalom*

*Vargha Kálmán:* Albert Gábor: Albérleti szobák. Kr 1967. 2. sz. 63—64. — *Takáts Gyula:* Albert Gábor: Albérleti szobák. Je 1968. 189—190. — *Gáll István:* Albert Gábor: Az istentagadó. MH 1969. okt. 9. — *Kis Pintér Imre:* Teher alatt. ÉI 1969. 46. sz. — *Vargha Kálmán:* Albert Gábor: Az istentagadó. Kr 1969. 12. sz. 56—57. — *Majoros József:* Az önmegvalósítás küzdelmei. Napj 1970. 8. sz. 10. — *Simon Zoárd:* Albert Gábor: Az istentagadó. Alf 1970. 9. sz. 80—81. — *Kis Pintér Imre:* Unalmas könyvek. ÉI 1974. 46. sz. és *K. P. I.:* Helyzetjelentés. 1979. 7—15. — *Sőtér István:* Jegyzet Albert Gábor regényéről. ÚÍ 1975. 11. sz. 105. — *Szász Imre:* Könyvespolcom. Albert Gábor: Kagylóhéjban. MH 1975. márc. 8.

## GULYÁS JÁNOS

*Kiadások*

Séta az időben. 1968. — Dél van. 1969. — Délutáni hajós. 1971. — Colin.—Repülő szombatok. 1972. — Bizonytalan vendég. 1974. — A sárkány nyelve. 1977.

*Irodalom*

*Kristóf Attila:* Gulyás János: Séta az időben. MNemzet 1969. febr. 16. — *Kurkovszky László:* Emlékező novellahősök. ÉI 1969. 29. sz. — *Vasy Géza:* Gulyás János: Séta az időben. Nszab 1969. márc. 4. — *Horpácsi Sándor:* Gulyás János: Dél van. Alf 1970. 9. sz. 81. — *Kristó Nagy István:* „Csak történnek velünk a dolgok". Napj 1970. 1. sz. 11. — *Vasy Géza:* Emlékekből élni. ÉI 1970. 11. sz. — *Gáll István:* Két regény — két szólamban. MH 1971. jún. 10. — *Rácz-Székely Győző:* A nyugtalanság számkivetettje. Gulyás János: Délutáni hajós. ÉI 1971. 41. sz. — *Bikácsy Gergely:* A pillanat kalandjai. ÉI 1974. 20. sz. — *Vekerdi László:* Gulyás János: Bizonytalan vendég. Ttáj 1975. 1. sz. 85—88. — *Bikácsy Gergely:* Fekete remények. ÉI 1977. 38. sz. — *Kőháti Zsolt:* Gulyás János: A sárkány nyelve. MNemzet 1978. jan. 1.

## HUSZTY TAMÁS

*Kiadások*

Játék a múzeumban. 1959. — Akinek padba vésték a szívét. 1960.

*Irodalom*

*Fenyő István:* Huszty Tamás. *F. I.:* Új arcok — új utak. 1961. 202—204.

## KERTÉSZ IMRE

*Kiadások*

Sorstalanság. 1975. — A nyomkereső. 1977.

*Irodalom*

*Ács Margit:* Kertész Imre: Sorstalanság. MNemzet 1975. júl. 27. — *Czére Béla:* Mítosz és valóság. Nszava 1975. aug. 23. — *Lenkei Júlia:* Kertész Imre: Sorstalanság. Kr 1975. 8. sz. 30. — *Reményi József Tamás:* Egyes szám első személyben. Napj 1975. 8. sz. 9. — *Sinka Erzsébet:* Rémszürke napok. ÉI 1975. 28. sz. — *Szász Imre:* Könyvespolcom. Kertész Imre: Sorstalanság. MH 1975. máj. 17.

## LÁZÁR ERVIN

*Kiadások*

Csonkacsütörtök. 1966. — Egy lapát szén Nellikének. 1969. — A fehér tigris. 1971. — Buddha szomorú. 1973. — A hétfejű tündér. 1973. — Bikfi-Bukfenc-Bukferenc. 1976. — Berzsián és Dideki. 1979. — Gyere haza, Mikkamakka! 1980. — A Masoko Köztársaság. 1981.

*Irodalom*

*Vargha Kálmán:* Két könyv — nyolc éven felülieknek. ÚÍ 1965. 6. sz. 127—128. — *Angyal János:* Lázár Ervin: Csonkacsütörtök. ÚÍ 1966. 11. sz. 120—121. — *Faragó Vilmos:* Könyvek a kirakatban. Lázár Ervin: Csonkacsütörtök. ÉI 1966. 40. — *Juhász Mária:* Lázár Ervin: Csonkacsütörtök. Alf 1967. 6. 75—77. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Lázár Ervinnel. Je 1969. 682—688. és *B. B.:* Meztelen a király. 1972. 9—28. — *Faragó Vilmos:* Bűvkörök. ÉI 1969. 16. sz. — *Fogarassy Miklós:* Lázár Ervin: Egy lapát szén Nellikének. Kr 1969. 10. sz. 61—62. — *Majoros József:* Lázár Ervin: Egy lapát szén Nellikének. Ttáj 1970. 588—589. — *Faragó Vilmos:* A szürkülő tigris. ÉI 1972. 14. sz. — *Gáll István:* Mi lakik bennünk? MH 1972. ápr. 8. és *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 229—233. — *Kőháti Zsolt:* Lázár Ervinről, első regénye kapcsán. Napj 1972. 12. sz. 10. — *Sinka Erzsébet:* Lázár Ervin: A fehér tigris. Alf 1972. 11. sz. 70—72. — *Tüskés Tibor:* Lázár Ervin: A fehér tigris. Je 1972. 859—861. és *T. T.:* Pannóniai változatok. 1977. 211—229. — *Varjas Endre:* Az ember nélkülözhetetlen tigrise. ÚÍ 1972. 9. sz. 124—127. — *Ács Margit:* Miért kiáltották ki Masoko Köztársaságot? Ttáj 1974. 10. 75—77. — *Faragó Vilmos:* Csodakert. ÉI 1974. 18. sz. — *Galsai Pongrác:* A szív képtelenségei. Nszab 1974. márc. 30. — *Imre László:* Lázár Ervin: Buddha szomorú. Kort 1974. 1336—1337. — *Tüskés Tibor:* Lázár Ervin: Buddha szomorú. Je 1974. 467—468. — *Vámos Miklós:* Jókedvemről. ÚÍ 1974. 6. sz. 110—111. — *Mezei András:* Megkérdeztük Lázár Ervint — miért fegyverkezik az ibolya? ÉI 1975. 34. sz. és *M. A.:* Megkérdeztük. 1976. 94—98. — *Sarkadi Ilona:* Mikkamakkáékkal Zordonbordon ellen. ÉI 1976. 19. sz. — *Vidor Miklós:* Új magyar gyermekirodalom. Kr 1976. 1. sz. 24—25. — *Nádor Tamás:* Lázár Ervin. *N. T.* 33 × 10. 1980. 281—289.

## SÁNDOR IVÁN

*Kiadások*

Az R-34-es repülőjárat. 1962. — Tiszaeszlár. 1967. — Hullámok. 1967. — Földközelben. 1969. — Xantus János. 1970. — Arcok, szerepek. 1971. — M. L. esetei. 1972. — A vizsgálat iratai. Tudósítás a tiszaeszlári per körülményeiről. 1976. — A futár. 1976. — A helyszín. 1979. — Ködlovas. 1983.

*Irodalom*

*Faragó Vilmos:* Erkölcsregény. ÉI 1967. 48. sz. — *Meixner Béla:* Sándor Iván: Hullámok. Ttáj 1968. 184—185. — *Gáll István:* Sándor Iván: Földközelben. MH 1970. jan. 22. — *Majoros József:* Sándor Iván: Földközelben. Je 1970. 602—603. — *Pomogáts Béla:* Sándor Iván: Földközelben. Ttáj 1970. 1170—1171. — *Szalai Pál:* Földközelben? ÉI 1970. 12. sz. — *Esztergomi László:* Sándor Iván: Xantus János. MH 1971. jan. 9. — *Taxner Ernő:* Sándor Iván: Xantus János. Je 1971. 955—956. — *Kőröspataki Kiss Sándor:* Színházról — többféleképpen. Kort 1972. 2011—2012. — *Tarján Tamás:* Esetek. Napj 1973. 11. sz. 30. — *Varjas Endre:* Sors nélkül. ÉI 1973. 31. sz. — *Földes Anna:* Egy forradalom tanulságai. ÉI 1976. 23. sz. — *Kabdebó Lóránt:* Jelenetek bonyolult történelmünkből. Napj 1976. 10. sz. 10. — *Lengyel Balázs:* Sándor Iván: A futár. MNemz 1976. jún. 27. — *Pomogáts Béla:* Vizsgálat történeti térben. ÚÍ 1976. 11. sz 111—112.

## SÜKÖSD MIHÁLY

*Kiadások*

Tudós Weszprémi István. 1958. — Dickens. 1960. — Ólomketrec. 1960. — Fától fáig. 1962. — Franz Kafka. 1965. — A kívülálló. 1968. — Értelmiségi terepszemle. 1969. — Hemingway világa. 1969. — Változatok a regényre. 1971. — Küzdelem az epikával. 1972. — Vizsgálati fogság. 1973. — Kilátó. 1974. — Ítélet előtt. 1975.

*Rónay György:* Az olvasó naplója. Sükösd Mihály: Ólomketrec. Vig 1960. 691—692. — *Fábián Katalin:* Sükösd Mihály: Ólomketrec. Kort 1961. 1. sz. 142—144. — *Rónay György:* Az olvasó naplója. Sükösd Mihály: Fától fáig. Vig 1962. 627—628. és *R. Gy.:* Olvasás közben. 1971. 473—476. — *Tamás Attila:* Sükösd Mihály: Fától fáig. Kort 1963. 1. sz. 144—145. — *Benedek István:* Sükösd Mihály Kafka-tanulmánya. Kr 1966. 2. sz. 64. és *B. I.:* Lélektől lélekig. 1970. 159—166. — *B. Nagy László:* A könnyebb ellenállás. *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966. 387—399. — *Almási Miklós:* Regényíró vagy esszéista? ÚÍ 1969. 5. sz. 112—115. — *Faragó Vilmos:* Az ember a történelemben. *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 139—144. — *Görömbei András:* Sükösd Mihály: A kívülálló. Alf 1969. 3. sz. 133—135. — *Hernádi Miklós:* Az Élet és Irodalom látogatóban Sükösd Mihálynál. ÉI 1969. 7. sz. és Látogatóban. Szerk. *Lengyel Péter.* 1971. 402—416. — *Vadas József:* Sükösd Mihály: A kívülálló. It 1969. 453—456. — *Varga Zoltán:* Az árulás tettenérése. Híd 1969. 1032—1035. — *Vekerdi László:* Sükösd Mihály: Értelmiségi terepszemle. ISz 1969. 668—670. — *Kenedi János:* Sükösd Mihály: A kívülálló. Kr 1970. 6. sz. 55—57. — *Szegedy-Maszák Mihály:* Két író világa. Sükösd Mihály: Hemingway világa. Nagyv 1970. 130—132. — *Dersi Tamás:* Sükösd Mihály: A kívülálló. *D. T.:* Thália magyarul tanul. 1971. 88—115. — *B. Mészáros Vilma:* Sükösd Mihály: Változatok a regényre. Kr 1972. 5. sz. 27—28. — *Pomogáts Béla:* Sükösd Mihály: Változatok a regényre. Nagyv 1972. 1413—1415. — *Vadas József:* Elméletek az irodalomról. ÚÍ 1972. 11. sz. 123—126. — *Láng Gusztáv:* Küzdelem az előítélettel. Sükösd Mihály: Küzdelem az epikával. Ttáj 1973. 6. sz. 75—77. — *Pomogáts Béla:* Sükösd Mihály: Küzdelem az epikával. Je 1973. 1037—1042. — *Wéber Antal:* Sükösd Mihály: Küzdelem az epikával. Kr 1973. 3. sz. 29. — *Kulcsár Szabó Ernő:* Metszet és pillanatkép. Alf 1974. 7. sz. 8—14. — *Szigethy Gábor:* Sűrített történelem. Sükösd Mihály: Vizsgálati fogság. ÚÍ 1974. 4. sz. 121—123. — *Szávai János:* Sükösd Mihály: Kilátó. Kr 1975. 8. sz. 24. — *Szegedy-Maszák Mihály:* Az esszéíró dilemmája: élmény vagy teória. Nagyv 1975. 1750—1753. — *Kulcsár Szabó Ernő:* Sükösd Mihály: Ítélet előtt. Kr 1976. 6. sz. 23. *Tüskés Tibor:* Sükösd Mihály: Fától fáig. *T. T.:* Mérték és mű. 1980. 342—347.

# ÚJ NEMZEDÉKEK A PRÓZÁBAN (KITEKINTÉS)

*A próza megváltozott feltételei*

A mai magyar próza helyzete és képe a költészetétől sokban különbözik. „Az 1970-es években — írja Dérczy Péter — a magyar irodalomban egy egészen rendkívüli esemény játszódott, illetve játszódik le még ma is, olyan esemény, mely csak egyszer fordult elő a magyar irodalomtörténetben, méghozzá a századvég-századelő Magyarországán: a próza megdöntötte a líra konvencionálisan uralkodói hatalmát. Ez a forradalom akkor is, ma is, egy fiatalabb írógeneráció nevéhez fűződik." Igaz, a folyamat korántsem zajlott zökkenőmentesen, ennek a nemzedéknek is sokféle belső bizonytalansággal és külső értetlenséggel kellett megküzdenie, a kényszerpályákkal terhes felkészülési idő túlságosan is sokáig tartott, s a tehetséget visszaigazoló fontos könyvek inkább csak a periódus második felében láttak napvilágot. Összefügghet ez a kortárs irodalmunk általánosabb bajaival, amelyek ezt a tárgyilagos kifejezésre törekvő műfajt közvetlenebbül befolyásolják. S összefügghet a hagyományához való sajátos viszonyával is. Prózánk legnagyobb hatású vonulatai ugyanis nem annyira az esztétikai megformáltságtól, mint inkább az ábrázolt, kifejezett vagy gondolatilag sűrített, tényszerű *valóságinformációtól* kapták izgalmukat; legjobb elbeszélőink elsősorban a megismerés eszközének, s kivált a nemzeti és társadalmi önismeret forrásának tekintették műfajukat. A hagyományok tehát elsősorban arra ösztönözték az írókat, hogy közvetlenül reagáljanak a jelen problémáira, vállalják a maguk eszközeivel a nagyobb közösség érdekképviseletét. S bár az elmúlt harminc évben a magyar irodalomnak ez a belső, alkati igénye még a művészetpolitika külső, nyomatékosan realizmust szorgalmazó elvárásaival is találkozott, egyszersmind az is egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a mai magyar valóság más jellegű és bonyolultabb problémáihoz szűkös a szóbanforgó tradíció formakincse, típus- vagy értékrendszere, a prózában gyökeresen új kezdeményezésekre volna szükség.

A hatvanas évek első felében néhány évig még hinni lehetett, hogy a magyar próza intenzívebbé válik, s ezáltal valóban mindinkább birtokba veszi a jelen megváltozott történelmi valóságát. Vagy legalábbis némi távolságot nyerve a közelmúlt gyorsan pergő történelmi eseményeitől és megrázkódtatásaitól: megkísérli velük a szembenézést. Ma már világosan látszik, hogy ez a fajta epikus folytonosság megszakadt, hogy nem következett be a várt fellendülés. A nagyobb közönségvisszhangot kiváltó, emlékezetes vitákat kavaró művek száma megcsappant, s az írók érdeklődése is csökkent történelmünk és társadalmunk nagyobb arányú folyamatai vagy konfliktusai iránt.

A hetvenes évek azután felszínre hoztak más, jellegzetesen visszahúzó tendenciákat is: az irodalom és főleg a próza bizonyos elszigetelődését lehetséges közönségétől vagy a szellemi élet más törekvéseitől. Nem mintha nem születtek volna a hetvenes évek elején is fontos és érdemes művek, s nem mintha a próza föladta volna annyit emlegetett társadalmi pozícióit. Mindössze — úgy tetszik — prózánk ekkor már szkeptikusabban értelmezi mind a társadalom, mind pedig önnön lehetőségeit.

E felemás helyzet létrejöttének alapvető okait most is a magyar társadalom módosult történelmi feltételeiben, lényeges szerkezeti változásaiban kell keresnünk, ami egyben, mondhatnánk, közvetett bizonyítékot is szolgáltat a próza továbbra is rendkívül szoros valóság-meghatározottságára. Az 1956 után meginduló politikai konszolidáció és az ezt követő anyagi gyarapodás, életszínvonal-emelkedés felvetett ugyan bizonyos életforma-problémákat; mégis, döntően az ország fejlesztésének gazdasági szemléletét szorgalmazta, anyagi, technikai, igazgatási és szakértelembeli kérdéseket állított előtérbe, igen sokszor a szellemi és morális megközelítések rovására is. Együttjárt ezzel a belső társadalmi rétegmozgások rendkívül erős lefékeződése. Az ötvenes évek elejének soha nem látott mértékű réteg-mobilizációját — azt a jelenségegyüttest, amely az irodalomban az életformakeresés egész problematikáját kiváltotta — ismét a struktúrák megmerevedése követte. A hatvanas évek derekára a magyar társadalom új hierarchikus viszonyainak a kialakulása és megszilárdulása lényegében be is fejeződött. Az ezután jelentkező írói nemzedék helyzete így a korábbiakéhoz képest több szempontból is különösnek mondható. Részint, mert ezek a nemzedékek voltak az elsők, akik beleszülettek Magyarország megváltozott társadalmi-politikai rendjébe. Legalábbis eszmélkedésük, tudatos életük már egyértelműen erre az időszakra esik, számukra tehát a szocializmus hazai változata objektív és evidens valóság. Másrészt íróvá érésük legfőbb és meghatározó élménye éppen az újra kialakult társadalmi hierarchiák zártsága és merevsége lett. Helykeresésük, majd szembenézésük, sőt szembehelyezkedésük e struktúra monolit erőivel sokuknál konkrét egzisztenciális gondokhoz, az írói érvényesülés elhúzódásához vezetett, de szinte valamennyien megtapasztalták az önérvényesítés sikertelenségéből következő tehetetlenség-érzés bizonyos fokozatait, vagy a társadalom alakításába való cselekvő beleszólás nagyon is kézzelfogható, sokszor intézményes akadályait.

Márpedig az is az újabb magyar próza történetéhez tartozik, hogy 1965-től ezeknek a fiatal íróknak a folyamatos jelentkezése új színt, szemléletváltozást hoz a magyar próza egészén belül. Fokozatosan átvéve a kezdeményezést, meghódítva az irodalmi fórumokat, 1970-től az irodalmi termésben való részesedésük, szerepük egyre jelentősebbé és mennyiségileg is meghatározóvá válik. Nyilvánvaló összefüggésben azzal a ténnyel, hogy az előző nemzedékek törekvései megtorpantak, alig folytatódtak; meghalt Sarkadi Imre, Veres Péter, Szabó Pál, Darvas József, Lengyel József, Németh László és Déry Tibor, hosszú ideje hallgat Ottlik Géza és Sánta Ferenc. A hatvanas évek sikeres íróinak többsége nem tudta tartani korábbi színvonalát s akik tartották is, többnyire megállapodtak. Kevés olyan újító, meggyőző ellenpélda akad, mint például az esszéíró Csoóri Sándoré, a

fáradhatatlanul kísérletező Mészöly Miklósé, vagy a novellisztikájukat megújító Örkény Istváné, Mándy Iváné, Galgóczi Erzsébeté. A korábbi nemzedék nagyobb visszhangot keltő, kései jelentkezése mellett, mint például Kardos G. György regényei, az *Avraham Bogatir hét napja*, *Hova tűntek a katonák? A történet vége*, s Konrád György *A látogató*ja, vagy Kertész Ákos *Makrá*ja — figyelmet keltő prózatörekvések születtek az országhatáron túli magyar irodalmakban is. S persze a hetvenes évek elején bontakozott ki a legújabb nemzedékek ellentmondásos átlagtermése, s az évtized vége felé jelentek meg azok a vitathatatlan értékű műveik, melyek nagymértékben átrendezték a korábbi prózastruktúra erővonalait.

*Szuverenitásigény mint nemzedéki közérzet*

Marosi Gyula mondja egy interjúban, hogy „...ez a nemzedék lényegileg negatív alapról szerveződött", s ez a körülmény alighanem minden másnál szemléletesebben világíthatja meg a szubjektív tehetség és az elért esztétikai teljesítmények ellentmondásának feszültségét. Ismét az íróvá érés idejének aggasztó elhúzódásáról van szó, arról a különös jelenségről, hogy legalábbis a nemzedékek magjának a jellemző ismérveit, koherenciáját nem annyira pozitív eszmei, esztétikai programok szolgáltatták. Egységük inkább szociológiai helyzetük viszonylagos közösségéből fakadt, mindenekelőtt abból, hogy a magyar társadalom gyökeres változásai következtében az utóbbi évtized írói már nem annyira valamely társadalmi réteg vagy jellegzetes miliő képviselőiként jelentkeztek; nem annyira egy szűkebb valóság fedezetével, esetleg emancipációs programjával, sokkal inkább magányos értelmiségiként érkeztek az irodalomba. S az esetek nagy részében az írói érvényesülés minimális feltételeiért, a nyilvános megjelenésért is idegőrlő és indokolatlannak érzett küzdelmet kellett folytatniok. Az ellenérzést velük szemben részben nyílt és aktuális társadalomkritikai fellépésük váltotta ki, részben az a korábbi prózatörekvésektől többé-kevésbé eltérő gyakorlatuk, amely a társadalmi problémákat nem a hagyományos magyar próza ismert osztály- vagy rétegtípusaival, hanem következetesen az egyén szemszögéből, a humánus szférára szűkítve közelítette meg. A közös sors és közös igény a személyes élet őszinte ábrázolására ezután meglepően hasonló írói reakciókat, magatartást hívott életre. Műveikben központi kérdésként, átütő erővel jelentkezett a nemzedéki élmény, s kisugárzása az esztétikai szféra más vonatkozásaiban is erőteljesen érvényesült: a témák, helyzetek, írói eszközök is nagymértékben egységesültek. Önportréikból kollektív hőstípus bontakozott ki: a szuverén életvitelre vágyó, de önmegvalósítása formáit nem találó, magát a társadalomban fölöslegesnek érző hobó vagy pikaró, lézengő, kallódó értelmiségi fiatal. Újszerű, vallomásos közérzet-irodalom jött így létre, amely motívumaiban rendkívül tényszerű, s többnyire a jelen magyar valóságához kötődött, de amely ezt a valóságot az értelmiségi létforma morális kérdésfelvetéseire szűkítette le. Az élmény végső soron az *értelmiségi szerep* társadalmi gondjaiból, a személyiség szuverenitásának vélt vagy valóságos, de felette jelenvaló veszélyeztetettségérzetéből táplálkozott, s az építő társadalomkritika igényével lépett fel; a

formális életvitel, a bürokratikus-hivatalnok szemlélet, a társadalmi lét tartalmavesztett rítusai és intézményei ellen tiltakozott. Ám az is az epika lehetőségeinek további szűkülésével járt, hogy ezt az értelmiségi problematikát a nemzedék művei nem közvetlenül, hanem többnyire *áttételesen* dolgozták fel; a fiatalság helykeresésének, társadalmi beilleszkedésének motívumaival. A konfliktust általában perifériku s élethelyzetekben fogalmazzák meg, modellszerűen is a fiatalok és felnőttek generációs ütközései jelképezték az egyén és társadalom kettősségét. S jelképes értelméből következően, fölötte általánosan. A kiindulópont itt is az önmegvalósítás erkölcsi értékszempontja; ezt a nézőpontot egészen a 20. századi létezés filozofikus közhelyeiig tágítva, szemben állva a munkamegosztás szigorával, a személytelenséggel, a töredékes létezéssel, s nosztalgikus vággyal a teljes élet után. A teljességigény és a partikuláris létezés érzelmi-lírai konfliktusait fogalmazták meg tehát.

A magyar próza korábbi informatív és nagyepikus törekvéseivel, vagy a hatvanas évek társadalmi és morális problémaelemzéseivel szemben ez a nemzedék szinte tüntetően a hétköznapokba, a kis világok naturalizmusába vonult vissza, nem utolsósorban azért, hogy még egyértelműbben fejezhesse ki önmaga helyzetének szkeptikus megítélését, elszigeteltségét a valóságot alakító tényleges erőktől és nagyszabású folyamatoktól. Eleve lemondva a világ és valóság tágabb és gazdagabb megközelítésének igényéről, s az ehhez nélkülözhetetlen gondolati-szellemi fölényről, maguk is fokozták elszigeteltségüket; írói biztonságuk s személyiségük nyilvánvaló fejlődése nem hozta meg számukra hosszú ideig a jelentős epikát. Továbblépésük kudarcaiból a legerősebb tehetségek is nehezen tudtak gyakorlati tanulságokat levonni. Pedig hamar kiderült, hogy a nemzedék helyzetének felemássága mindenekelőtt a vállalt társadalmi feladatok nem elégséges írói végigviteléből adódik, az élmények epikus általánosításának töredékességéből, hiányaiból, vagy ahogyan ezt Béládi Miklós megfogalmazta az 1975-ös debreceni prózavitán: „Ez a nemzedék sikeresen dokumentálta, hogy hogyan érzi magát a valóságban, de azt, hogy a valóság hogyan érzi magát — erről tőlük, épp tőlük eddig még keveset tudtunk meg."

Mindeddig nemzedékről beszéltünk, noha ez a szó irodalomtörténeti kategóriaként nyilvánvalóan nem szerencsés, lévén egyszerre formális és túlzóan általánosító, s alig ad lehetőséget további árnyalásra. Használatát főleg az indokolta, hogy az a szűkebben értett írócsoport, amelynek szociológiai helyzetét, valóságélményét, szemléletét vagy írói tájékozódását lényegében hasonlónak ítélve általánosítottuk, a korszak többi pályakezdését is befolyásolta. A nemzedék szó használatát kifejezetten gyakorlatias meggondolások indokolták: ezek az írók a közelmúltban gyakran kerültek azonos vagy azonosító megítélés alá: a „fiatal írók"-ról szóló vitákban, különböző rendezvények során. S jóllehet többnyire nem önszántukból kezdeményezték ezeket, a közös fellépések mégis bizonyos csoportjelleget is társítottak törekvéseikhez. *Úgy* lett a fiatal irodalomból, s divat is. Írótalálkozókra került sor Lillafüreden 1969-ben és Balatonberényben 1974-ben, irodalmi folyóiratok ankétokat szerveztek róluk (Új Írás 1969. 7. és 8., Kritika 1973. 1., 2. és 3, az Alföld 1974. 3. és 1976. 6. különszámai), antológiák jelentek meg

műveikből (*Mozgó Világ*, 1971; *Naponta más*, 1969; *Ahol a sziget kezdődik*, 1971; *Eső a szilfák levelén*, 1975; *Add tovább!*, 1976; *A medveölő fiai*, 1981). 1973-ban megalakult az Írószövetségen belül a Fiatal Írók József Attila Köre, 1974-ben folyóirattá alakult a Mozgó Világ.

Közben — ha lassan is — körvonalazódni kezdett az újabb szemléletváltozás, nyilvánvalóvá lett, hogy a nehéz vajúdás nem volt egészen hiábavaló. A hatásra következő ellenhatás törvénye szerint a nemzedék legjobbjai — vagy úgy, hogy saját magukból teremtettek hagyományt, vagy úgy, hogy visszanyúltak irodalmunk más, diszkrétumokban meglévő, lappangó formaintencióihoz — megteremtették maguknak azokat a szilárdabb elbeszélői nézőpontokat, melyek teljesebb világkép, egyszersmind új prózaalakzatok létrehozására is alkalmasak voltak. Stilizáló megoldásokkal, a regényműfaj grammatikájának radikális átformálásával, új ontológiai alapok érvényesítésével sikerült a valósághoz való újszerű viszonyukat megjeleníteniük. „A döntő mozzanat feltétlenül abban a poétikai-szemléleti gesztusban van — írja Kulcsár Szabó Ernő —, amely elhárítja azt a makacs illúziót, mely szerint a valóság közvetlenül, tehát tagadva az epikai kód esztétikai meghatározottságát, netán e konvencionális jelrendszer spontán birtoklásának öntudatával is — megragadható." Ezzel természetesen meg is szűnt minden „nemzedéki" karakter, és ki-ki a maga választotta úton halad tovább. Új és még újabb nemzedékek léptek színre más és más konszenzusokkal, nagy többségükről korai lenne még véleményt mondani. Helyzetük, teljesítményük megítélése az irodalomtörténet később megírandó fejezeteinek lesz feladata.

### *Tényirodalom*

Bármennyire is központi jelentőségre tett szert ez a nemzedéki közérzet, a korszak új prózatörekvéseinek leírásakor célszerűbb figyelembe venni a hagyományos esztétikai—poétikai kategóriákat. Részben, mert maga a prózatermés is eleve sokrétűbb és gazdagabb, részben, mert a nemzedéki vallomások közül is csak a művészileg hitelesek maradhattak fenn az időben, csak azok a művek, amelyeknek vonatkozásrendszerét érvényes világkép szervezte meg. Prózánk hagyományosan valóságábrázoló törekvései számára — az irodalomtörténet tanúsága szerint — szinte mindig az össztársadalmi felemelkedés értékszempontjai szolgáltatták ezeket a világképszervező „szilárd pontokat": a polgárosodás, újabban a szocialista eszmények, általánosabban: egy határozott, racionális-humanista fejlődéseszmény. A magyar valóság súlyos gazdasági és kulturális elmaradottsága, ellentmondásossága, erkölcsi—társadalmi feszültségei ezen a világképen belül is nemcsak lehetővé, de kívánatossá tették az extenzív tájékozódást: az egyes jelenségek szociografikus feltérképezését, problémaérzékeny feltárását, a nemzeti fejlődés számára nélkülözhetetlen, tényszerű, emberi információk gyűjtését. Ugyanakkor a folklór és a tényirodalom korjelenség is, számos egymástól is alapvetően különböző modern prózai irányzat él a dokumentatív ábrázolás eszközeivel.

Annál meglepőbb, hogy erre a nagy múltú műfajra kezdetben alig vállalkoztak a nemzedék írói, sőt, elmondható, hogy a periódus első felének prózája „tényszegény", a magyar társadalom állapotáról, szociális viszonyairól kevés adatot, szociográfiailag értékelhető információt tartalmaz.

*Ördögh Szilveszter* írói jelzései a mai paraszti életről, parasztszülők és értelmiségi fiaik összeütközéseiről frisseségük ellenére sem közelítik meg súlyban és hatásban a népi írók korábbi, majd Csoóri Sándor, Galgóczi Erzsébet kortárs látleleteit (*A csikó*, 1973). *Csörsz István* talált ugyan egy periférikusságában is jelentős csoportot — félig hippi, félig bűnöző fiatalokat —, mentalitásuk, ideológiáik elemzésével a nemzedéki élmény mögé is konkrétabb és szélesebb társadalmi hátteret rajzolhatott volna, nála azonban az értelmezés elfogultsága a dokumentáció érvénye ellen dolgozott (*Sírig tartsd a pofád*, 1971). *Czakó Gábor* szintén az ifjúság erkölcsi tudatosságát szondázta riportkönyvében, de az albérlet, korrupció, párválasztás, a fiatalkori bűnözés morális zavar-jelenségei nála is megmaradtak a veszély-jelzések szintjén, sem valódi arányaik bemutatására, sem mélyebb általánosításukra nem vállalkozott (*Indulatos jelentések*, 1973).

A hetvenes évek közepétől azután a tényfeltáró irodalom fellendülésének s egyre szélesedő térnyerésének lehetünk ismét tanúi. Nem annyira a *Magyarország felfedezése* sorozat keretein belül, bár itt is születtek figyelemreméltó művek. *László-Bencsik Sándor: Történelem alulnézetben* (1973) című könyve például egy munkásközösség belső életéről szól, *Berkovits György: Világváros határában* 1976-os felmérésében pedig a Budapest körüli népességtömörülés, negyvennégy község szociális problémáit elemzi. A megújuló szociografikus érdeklődés számára néhány irodalmi lap adott műhelyt; a Valóság, a Forrás, az Élet és Irodalom és legmerészebben a Mozgó Világ vállalta föl a valósággondokat, közölt mélyfúrásokat és riportokat. A fiatalokat, érthető módon, a legfeltűnőbb társadalmi anomáliák vonzzák, a beilleszkedés akadályai, a hátrányos helyzetű öregek, fiatalok, szegények vagy betegek sorsa, de szó esik a fogyasztói életvitel, a pénz utáni hajsza züllesztő hatásairól, a becsületes munkavégzés rangvesztéséről, a hagyományos értékorientációk érvényt vesztése következtében előállt mentális zavarokról. Berkovits következő, *Terepszemle* (1980) című könyvében sokféle témával és módszerrel kísérletezik, írásai egységét nemcsak a dokumentáris hitelesség, hanem az elkötelezetlen és elfogulatlan ténytisztelet erkölcsi követelménye is szavatolja. *A szociográfia magatartása* című elméleti tanulmányát a *Folyamatos jelen* (1981) című szociográfia-antológia közölte.

A műfaj legjelentősebb művésze *Csalog Zsolt*. Művészt mondunk, mert az ő kezében a tényfeltárás megszokott kellékei és módszerei — a magnó, a kérdezés, problémalátás, vágás és szerkesztés tudománya — egyszersmind művészi eszközök is. Valóságábrázolása, legjava munkáiban, nemcsak a dokumentumanyag szintjén hiteles, hanem sajátos esztétikai holdudvarral is rendelkezik, képes a katarzisra is. Igazi hangját Csalog is nehezen találta meg. Kezdettől fogva a „kisemberek" világa érdekelte, sokáig novellákkal próbálkozott. De már novelláskötetein — *Tavaszra minden rendben lesz*, 1971; *Temető ősszel*, 1977 — is lelki beleérző tehetsége a figyelemreméltó. Ebből fejlesztette ki sok munkával és nagy műgonddal

a teljesen az előbeszédre hagyatkozó monológformát, amelyet „dokumentumportré"-nak nevezett el, s ahol a modell mögött a szerző *látszólag* teljesen eltűnik: „az egyszeri karakterek — írja —, az életsorsok rajzán túl népes közösségek világát tudom láttatni így, az egyedi hitel igényével, de egyszersmind azt a látásmódot is be tudom mutatni, amellyel modelljeim helyzetüket átélik". Bárki legyen is a riportalany, cigányok (*Kilenc cigány*, 1976), parasztasszony (*Parasztregény*, 1978) vagy munkások (*A tengert akartam látni*, 1981), Csalogot az életminőségek érdeklik. Bravúros módon képes a külsőségekben felmutatni a hősök személyiségét legmélyebbről meghatározó tényezőket: az erkölcsi értékrendet, a megélhetésért, fennmaradásukért vívott küzdelmeik mellett a szerelemmel, halállal és a lét más elemi kérdéseivel való találkozásuk pillanatait is. Így azután a portrék mindig keserves, kegyetlen világát bensőséges líraiság is árnyalja, ami nemcsak a szerzői azonosulásból fakad, hanem életszeretetből, az emberi méltóság feltétlen tiszteletéből is.

Nyilván a minél összetettebb bemutatás igénye vonzza Csalog Zsoltot a nagy formák felé. *Parasztregénye* (melyet már 1973-ban befejezett, csak kiadót nem talált rá sokáig) azért is lehetett a periódus egyik legkiválóbb könyve, mert elmosódnak benne a műfajhatárok: a magnószövegben *művet* olvasunk, autentikus szépirodalmat. Muharos Bálintné Matvej Eszter élettörténete egyszerre egyedi és általános, valóságfeltárás és emberi sors, riport egy alföldi falu társadalmáról, egyszersmind ítélet is az utolsó félszázad történelméről.

Más jelek is utalnak arra, hogy a cigányság léte és ellentmondásos helyzete napjainkban egyre komolyabb társadalmi és irodalmi problémává válik. A *Parasztregény* mellett a hetvenes évek másik olyan irodalmi műve, amely új valóságterületek felfedezésének az eleven izgalmát hozta: cigányregény. *Lakatos Menyhért* irodalmunkban először egyszerre tudta a két kultúra ütközéspontján originálisan belülről s mégis távolságot tartva szemlélni a hazai cigányságot. Könyve (*Füstös képek*, 1975) néhány cigányközösség életét mutatja be a második világháború előtt. Az író korántsem használja ki a téma lehetőségeit, és a tragédiás hangoltságú emberi—társadalmi tablót jócskán felhígítja a kalandregény igénytelenebb fordulataival. Lakatos későbbi könyveivel is a cigányság kulturális örökségét igyekszik gazdagítani: egzotikus keleti mesével (*A hosszú éjszakák meséi*, 1979), vagy rövid életképekkel (*Csandra szekere*, 1981).

De a tényekre építő, extenzív írói tájékozódás számára kezdettől létezett egy másfajta változat is: szemben a szociográfiák szinkron közelítésével, lehetséges volt a hiteles tények diakron szemlélete. Elméletben túlságosan is kézenfekvő lehetőségként; annál is inkább, hiszen a nemzedéket legmélyebbről meghatározó élmény éppen az identitás kétségessé válása lett, és — innen nézve — bármiféle azonosságtudatra törekvés megkövetelte a hagyományok, a múlt újraértelmezését; végső hitelét pedig szükségképpen a folytonosság újbóli megteremtésétől remélhette csak. A hetvenes években új, jellemző irodalmi toposz született: az *apakeresés*. Ám a közelmúlt magyar történelmét annyira áthatották a képtelen csapdahelyzetek, a jóvátehetetlenül nehéz traumák, hogy az apák — ha visszajöttek — szótlanul jöttek vissza a történelmi kataklizmákból. Csak nagy késéssel, sokféle tényező

hatására, bátortalanul jött létre az a szükséges fölény, amely már megengedte a magyar közelmúlt nemzetközi horderejű eseményeinek a megközelítését, a tárgyilagos emberi és nemzeti önvizsgálatot. Az ideológiai enyhülés, a történettudomány pozíciónyerése mellett Cseres Tibor, Nemeskürty István és más írók kezdeményezései, Jancsó Miklós, Kovács András, Sára Sándor filmjei hatására is a hetvenes években mind több emlékirat, memoár, forrásanyag látott napvilágot. Dokumentáris és írói értékeivel egyaránt kiemelkedő *Simonffy András* „történelmi kollázsregénye", a *Kompország katonái*, mely 1981-ben jelent meg. Simonffy pályája bizonyos értelemben jelképessé vált az újabb magyar próza legendáriumában. Az ő első könyve jelezte (már címével is: *Lázadás reggelig*, 1965) először félreérthetetlenül a közérzetváltozást, olyannyira, hogy máig a periódusváltás határköveként emlegetik. Második novelláskönyve (*Egy remek nap*, 1972) íróilag is pontosította „a már és még nem" lelki határhelyzetét: egyfelől az igény nyomatékos fenntartását a közérdekű társadalmi feladatvállalásra, másfelől az illúzióvesztést, a megbízatás elillanását, a hagyományos közösségi értékek ellehetetlenülését, kiüresedését és eljelentéktelenedését. Legjobb írása: *A medveölő fia* nosztalgikus—ironikus allegóriában fogta össze a jellegzetes tüneteket. Simonffyt is elérte a korai kiugrás végzete, később mások nála hitelesebben formálták meg ezeket a gondokat, következő művei (*Idegen városban*, 1976; *A világnagy zsíroskenyér*, 1977) az erősebb mezőnyben gyengének bizonyultak. Méltó megoldásra végül a *Kompország katonái* szintézisében talált, éppen azáltal, hogy fikciót tényekre fordított, s szigorú dokumentációval szembesítve a vallomást, megírta édesapja, Simonffy-Tóth Ernő egykori vezérkari őrnagy második világháborús élettörténetét. Kinyomozta és megszólaltatta az események még élő koronatanúit, kikereste a szakmunkák vagy a megmaradt családi iratok idevágó passzusait, s töprengve fölöttük, kommentálta és elemezte is a világháborúból való kilépés tényleges és lehetséges esélyeit. Könyvében sikerült személyes érdekűen is általánosabb érvényű következtetésekre jutnia. Egyrészt árnyaltabb, emberszabásúbb képet adott az ország sorsfordító éveiről, másrészt megcáfolt néhány, a köztudatot sokáig bénító erkölcsi előítéletet, a tények igazával elégtételt szolgáltatva a magyar ellenállás méltatlanul elhallgatott vagy lekicsinyellt személyiségeinek.

A tények — tudvalevően — makacs dolgok. S bár az új nemzedékek nem használják ki eléggé a bennük rejlő nagy lehetőségeket, azért van okunk a bizakodásra is. A legújabb jelentkezők közül *Tar Sándor*, *Géczy János* és *Csengey Dénes* írásait sejtjük fokozottan figyelemreméltónak.

### *Személyes társadalomkritika*

Beleértve tehát a tényirodalom kiemelt vonulatát: bízvást leszögezhetjük, hogy újabb prózánk túlnyomó többsége realista igénnyel és indítékokkal íródott, a realizmus poétikai és stílus-konzekvenciáit is nyomatékosan vállalva. Túl azon a társadalomformáló, -jobbító akaraton, amely az irodalmi művet eleve közösségi tettnek minősíti, a nemzedék íróinak többsége közvetlen valóságábrázolásra is

törekszik, érzékenyen és kritikusan reagál az időszerű társadalmi jelenségekre. Az információt az érzelmekkel hitelesítve, az emberi szférában általánosítva, ezek az írók lényegében a magyar epika hagyományos, leíró vonulatához kapcsolódnak, s legjobbjaiknak komoly esélye van a nagyformátumú társadalomkritikai epikára, mert szemléletük friss, éles és megejtően elfogulatlan. Ez a legfőbb erényük is: a valóságérzékelés pontossága és őszintesége, az önismeretre törekvés; a sémákkal, patentekkel, előítéletekkel és illúziókkal való leszámolás. Igazán jelentős mű azonban ezen a törekvésen belül kevés született, s ennek fő okait (ha eltekintünk az írók helyzetének korábban már részben érintett külső feltételeitől és alkotáslélektani motívumaitól) tünetszerűen és szigorúan az írott anyag felől három jellegzetesen negatív tendenciában lehetne összefoglalni. Első a jelentős téma hiánya, az, hogy a nemzedék valóságábrázoló kísérletei jobbára megrekednek a periférikus élethelyzetekben, hogy idegenkedve mindennemű fikciótól szinte kizárólag a saját életrajzukat írják. A másik ismétlődő hiba a nagyobb áttekintés, az epikus távolságtartás és gondolati fölény hiányából adódik: még a legerősebb tehetségek sem igen tudták elkerülni a naturalista anyagkezelés, sőt a publicisztikus, tanító célzatú narráció csábításait. S végül, írásaikban a társadalmi problematika többnyire az értelmiségi mentalitás, magatartás feltételeire szűkül. Egy részletesebb elemzés könnyen igazolhatná, hogy ezeknek az írásoknak a belső értékhierarchiáját általában az *egyéniség* mint legfőbb erkölcsi érték szervezi meg. E szemlélet számára kitüntetetten pozitívvá válik az önmagával azonos hős, vagyis az a jellegzetesen értelmiségi, tudatos és alkotó személyiség, aki helyzetét, körülményeit pontosan bemérve, szuverén reakciókra képes, le tudja vonni felismeréseinek morális következményeit is. Azért *kitüntetetten* pozitív, mert az írói kérdésfelvetésekből következően sok esetben zárójelbe kerül, vagy másodlagossá válik a figura tartalmi kötődése, hogy voltaképpen mi is az, amit a hős szuverénül képvisel.

A valóságábrázoló, társadalomkritikai törekvések általunk elemzett jellegzetességeit legközvetlenebbül és legteljesebben *Császár István* munkássága mutatja fel. Három könyve — *Fejforgás*, 1971; *Feljegyzések az utolsó padból*, 1973; *... és más történetek*, 1975 — voltaképpen egyetlen, lazán összefüggő novellafüzér; történetei között a központi hős és az azonos szemlélet teremt kapcsolatot. Császár „nem irodalmi" író, ő az, aki „nem cserélné el a sivár valóságot ezer kiagyalt történetért". Egész prózáját a vallomásos őszinteségre és az élőszó kötetlen formáira építi. Ösztönös és elemi tehetség, valóságlátása pontos és érzékletes. Motívumanyagát a kívülálló távolságával is szemléli, ironikus áttételességgel értelmezi. A novellák valóságszerepeit így szuverén személyiség fogja egységbe, fölénye érzelmi, de megélt, megszenvedett, hiteles fölény. S ahogyan Császár ráérez az önéletrajz úgyszólván egyetlen fikciós lehetőségére, az egyben ritka szerencsés példája is az epikus formateremtésnek. Szerepként éli meg a maga életét, mintegy szükségből teremtve erényt: a mindennapok apróbb-nagyobb emberi bonyodalmaiból kényszerűen is a létezés egészére von le tanulságokat. És ez a forma — java írásaiban — mélyről adekvát a tartalommal, azzal az alapvető élménnyel, amely eszmeiségét, kétségein is átütő erkölcsi bizonyosságát meghatározza. Császár feloldhatatlan feszültséget lát a társadalmi szerepek vonatkozásában — Veres

András szavaival élve — a *funkció* és *pozíciók* között. S ha a szuverén magatartás a társadalom felkínálta szerepekben, erre kijelölt életformákban szokatlanul körülményessé, netán lehetetlenné válik, akkor szükségképpen álcázni fogja magát, s indifferens, mellékes egzisztenciákban, hobókban, kocsmai filozófusokban — s talán — igazi írókban testesül meg. Mert Császár figurái kétségeik és ironikus kiábrándultságuk mögött azért biztosan tudják megbízatásukat, az emberi értékek védelmét, már-már intézményes felelősségüket az egyéniség, a teljes élet vágyáért és nosztalgiáiért; s tudják azt is, hogy küzdeniük kell a hamisság, a csinált művészet, vagy a „körülmények" rontó ereje ellen, minden ellen, ami az életet és ideáit veszélyezteti. Császár hősei, alteregói tehát inkognitóban járnak, annyira tiszták, hogy álarc nélkül alighanem életképtelenek lennének. Voltaképpen két konfliktuslehetőségük van, Császár István mindkettőt megírja, de egyiket sem bontja ki nagyobb arányaiban. Képződhet ellentét a személyiségen belül. Ha szerep és lélek egymás ellen fordul, akkor az egzisztencia megoldatlansága, a személyiség belső tragikuma nagyítódik fel *(Fejforgás)*. Másrészt a hős kiszorulása a társadalmi munkamegosztásból, társadalmilag nem adekvát szerepe: már puszta létezésével is kritika. Szelídségében is erkölcsi hatalom *(Feljegyzések az utolsó padból)*. Ez a belső következetesség létrehozhat nagyformátumú irodalmat is. Császárnak ehhez — úgy tetszik — csak nyitottságát és motívumait kellene kibővítenie.

Csakúgy *Marosi Gyulának* is, akinek indulatai a nemzedékből talán leginkább szembetűnően közéleti töltésűek. Marosi szenvedélyes, nyugtalan alkat, írásai konkrét és időszerű gondokat vesznek célba, érzéki epikával, részletezően valóságközeli, nemegyszer naturalista jelenségrajzzal. *A hétszázadik napon* (1970) című novelláskötete úgyszólván leltárba szedte a nemzedék tüneti panaszait, még sok elfogultsággal. Azóta nagyot mélyült, elemzőkészsége ironikus távlatot kapott. Második kötetének (*Motívumnak jó lesz*, 1976) két kisregénye szatirikus groteszkké fokozza ezt az iróniát, látlelet a kicsinyesen hamis megalkuvásokról; a pamflet hatáseffektusaira épít, sokkoló indulatokkal.

S bár nyilvánvalóan jelentős tehetség, várt kiteljesedését harmadik elbeszélésgyűjteménye, az 1980-as *Mélyütés* sem hozta meg. Mégis — úgy véljük — ez a ritkán és nehezen megszólaló író az eddig kapottnál nagyobb figyelmet érdemel. Nemcsak azért, mert Császár mellett Marosi írta a nemzedéki élmény leginkább tényszerű, definitív változatait: minden műve a beszorítottság élményével viaskodik, vád és lázadás a kisszerű világ, a személyiségformáló hitekre, férfipróbákra, nagy érzésekre érdemtelen, sivár környezet ellen. Azért is, mert Marosi eredendően epikus alkat, akinek igazi gondja nem a közérzet kivetítése, hanem olyan hiteles élethelyzetek felmutatása, melyek magukban hordják, s lényegükből, szükségszerűen teremtik meg az egyre gyötrelmesebb emberi feszültségeket. Zárt novellákra törekszik tehát, melyben minden figura erkölcsi pozíciója viszonylagos. Csakhogy a látszatéletek érvénytelen eseményeiben nincsenek valódi, méltó szenvedélyek, s kivált nem lehetségesek a nagyszabású konfliktusok. Marosinak ennélfogva az életprobléma egyszersmind legbensőbb írói problémája is, úgy éli meg azt mint az irodalom csődjét, az epika folytathatatlanságát, a létező valóság kifejezhetetlenségét. Innen erednek aránytalan gesztusai is, kísérletei a helyzetek mesterséges

megemelésére. Ám realitásérzéke végül is kíméletlenebb: a lázadó hőst is megsemmisíti, önnön egzisztenciáját is kétségbe vonja. Ezért lesz mindenkinél keserűbb, már-már az elhallgatás kikerülhetetlenségét fontolgató. Holott volna útja, jelzi látszólagos visszavonulása a köznapi témákhoz, a stiláris aprómunkához. Ezek az utolsó írások ugyanis azzal válnak hangsúlyossá, amiről nem szólnak, mert az író romantikusan ragaszkodik emberszabású eszményeihez, ezért felhangosítja őket mint hiányt, éppen a némaság jelzéseivel érezteti minden mást háttérbe szorító, tüntető jelenlétüket.

Az erkölcsi komolyság, az epikus kifejezésért az anyagával vívott küzdelem jellemzi *Vathy Zsuzsa* prózáját is. Sokféle formával kísérletezett: önéletrajzi, parabolikus vagy abszurd mesére stilizált hangütéssel — legjobb lehetőségeit azonban ő is a közvetlen valóságrajzhoz kötődve valósította meg. Stílusa áttetszően tiszta és tárgyilagos, személyisége lényegéhez tartozik a hűség és bizalom, de a könyveiből kirajzolódó világ egyre komorabb (*Erőterek*, 1970; *Adjál nekem vasfogat*, 1973; *Lúdtalpbetét Adonisznak* 1977; *Az ősi háztető*, 1980). Ember- és környezetismerete széles körű, mégsem annyira a valóságábrázolás érdekli, hanem ennek ürügyén az emberi kapcsolatok minőségére figyel. Az élet jelentéktelen eseményeiről szól, átlagemberekről és banális szituációkról ír, hogy azután az árnyalatokban, az alig észrevehető gesztusokban, hangsúlyrezdülésekben is felmutassa az emberi viszonyokat alakító-meghatározó érzelmeket: az örömöt, részvétet, fájdalmat, tehetetlenséget, sőt a tragikumot. S mindenekelőtt a szeretet törékenységét.

Az epikus alakítás e módszerének nem mindennapi nehézségét mutatja az is, hogy igazán maradandó, nagy formát létrehozni senkinek sem sikerült. Vathy Zsuzsa legjobb elbeszélései, jóllehet bensőségesek, de erőtlenek. Mellette számos hasonló törekvést említhetünk, néhány novella vagy regényrészlet erejéig egészen kiváló teljesítményeket, de olyan elbeszélő nemigen akad, aki mélyrehatóan tagolni, strukturálni tudná a ma jelenségvilágát, aki tehát ebből a nem igazán megemésztett, képlékeny nyersanyagból csak rá jellemzően karakteres prózavilágot képes lett volna kiépíteni. Az egyén és a társadalom adott konfliktusát persze mindenki igyekszik egyéníteni, vagyis alkatához hasonítani; mégis szimptomatikus a személyes élményekhez való ragaszkodás, ami többnyire a gyermekkor jellegzetesen kiemelt tematikájában a leghitelesebb — ehhez ugyanis megvan már a felnőttkor távlata. De továbblépve is, ha élettapasztalatait az író nem általánosítja — rávetítve például egy másik, már preformált valóságdimenzióra —, akkor a legjobb esetben is csak markáns önéletrajzot írhat. *Horváth Péter* gyerektörténetei megragadóak, ő a groteszk, a szürreális felé viszi el a nosztalgikus önéletrajzot, s azt fejezi ki, hogy az álmokat valóra kellene váltani (*Egéridő*, 1976; *Öcsémnek szeretettel*, 1980). *Szentgallay Géza* a cselekmény felé sarkít, kicsit Hemingway-re emlékeztetően kommentár nélkül ad autentikus szemelvényeket az ötvenes évek krónikáiból, sugallva egyben, hogy valódi közösségek nélkül nem jöhet létre személyiség sem (*A hosszú távirat*, 1969; *A terep*, 1977). *Temesi Ferenc* sokféle trükkel, formai leleménnyel — s nagy műgonddal — próbálja elidegeníteni, áttételekbe bújtatni az önvallomást, de ez csak annyiban sikerül, hogy nála az

élettények és lírai hangulatok mellett még az egyéniség keresésének szellemi fejlődésrajza is kirajzolódik (*Látom, nekem kell mennem*, 1977). *Tárnok Zoltán* (korábban *Farkasházi Zoltán* néven publikált) a nagyvárosi élet minden értékperspektívától elidegenedett, önmagába zárt helyszíneit keresi, a magány és reménytelenség, a kiüresedett emberi kapcsolatok végleges helyzeteit festi naturalisztikusan, olykor sodró érzékletességgel (*Végjátékok*, 1977).

Az eddig felvázolt kép akkor sem módosul lényegesen, ha a korosztálynak azokra az íróira is figyelünk, akik nagyobb igényű műfajjal is próbálkoztak, s vállalkoztak a regényírásra. Szinte mindőjük írt antológiába kívánkozó, jeles kisprózát is, a nagyobb kompozíciók azonban — lényegükből következően — félreérthetetlenül az esztétikai megformáltság gyengéit demonstrálják, egyértelműen hozzák felszínre az „átmeneti" korszak mélyebb és rejtett tényezőinek, belső, valódi erővonalainak átgondolatlanságát, az epikus világot megszervező szilárd nézőpont, érvényes világnézet hiányát vagy elégtelenségét. *Kurucz Gyula* írásaiban nem tagadhatjuk az igényességre való törekvést, számos megközelítésből — *Nohát meséljünk*, 1970: meseregény; *A ködfaragó*, 1976: karriertörténet, *Négy csend között a hallgatás*, 1977: erkölcsrajz; *Kicsi nagyvilág*, 1978: gyerektörténet az 56 előtti magyar faluból; *Léggömbhuszárok*, 1981: az értelmiségi közérzet parabolája — ugyanazt az alapproblémát, az értelmes élet igényét, eredendő tisztaságvágyát variálja. Egészében mégis menthetetlenül felületes marad, nyolc megjelent műve után sem hozott létre olyan epikus világot, melyben kikerülhetetlennek éreznénk egyénisége belső logikáját, vagy amely nem-ismert, netán revelatív információkat közvetít. *Kolozsvári Papp László* ez idáig legfigyelemreméltóbb regényében (*Az alkoholista halála*, 1980) kifinomult lélektani érzékenységgel, esszéisztikus betétekkel és az idősíkok bonyolult egymásrajátszásával térképezi fel egy teljes életre törekvő, különleges képességű ember sorsát. A megalkuvásra képtelen hős belepusztul ellenséges környezete szorításába. Paradigma lehetne belőle, ha az író motiválni tudná hőse nagyságát s ha nem azonosulna vele maga is, feltétel nélkül.

A nemzedéki témát is megkísérelték különös környezetrajzzal intenzívebbé és társadalmilag konkréttá fogalmazni. *Csörsz István* legjobb írásaiban például az inkognitóban létezés válik életidegenné, hamis szereppé (*Visszakézből*, 1974). *Asperján György Vészkijáratbejárat* (1975) című regénye a munkásszállások nyomorúságainak invenciózusan naturalista festésével szintén a méltatlan környezet nivelláló, visszahúzó erejét hangsúlyozza. *Módos Péter* korábbi, első könyve (*A futás*, 1969) az élmény egyik forrásvidékén, egyetemista fiatalok között lokalizálja a helykereső nyugtalanságot. *Munkácsi Miklós* pedig indulatos — többnyire harsogóan agresszív — olvasmányos történeteiben a házibulis, kallódó, periférikus életvitelt a társadalmon kívül élő lumpen, bűnöző alvilág extrém alakjaiig terjeszti ki (*Késdobáló*, 1974).

Munkácsi műveiben — kevés kivétellel — a nemzedéki téma öncélúvá válik. Lektűr lesz belőle, fordulatos, csattanós sztori, mely nem is igényli az esztétikai hitelességet. A kommersz persze óhatatlan velejárója a művészeteknek — más formákban is jelentkezik, végül is sokféle séma lehetséges. *Újhelyi János* regényei álproblémáikkal híven kielégítik a divatos társadalmi elvárásokat, személyes

élményt csak a falusi gyerekkorról írva tud felcsillantani (*Feketevágás*, 1977). *Lugossy Gyula* a francia újregény sztereotípiáit retorikus-bombasztikus stílussal elegyítve részletezi a feleslegességérzés közhelyeit (*Lézengő*, 1972). *Vámos Miklós* színvonalasabb prózát ír: szelíd iróniával, gördülékeny cselekménybonyolítással idézi fel a beilleszkedés konfliktusait (*Borgisz*, 1976; *Én és én*, 1979).

Nem volna teljes ez az áttekintés, ha nem utalnánk az új pályakezdéseknek a nemzedéki élménytől többé-kevésbé függetlenül epikus kísérletezésére is: részint a hagyományos kisrealizmus továbbélésére — *Annus József*, *Sziládi János*, *Ács Margit*, *Bisztray Ádám*, *Iszlai Zoltán* és mások munkáiban —, másrészt olyan szociografikus önéletrajzi tényanyagot feltáró, költői szenvedéllyel átlelkesített művekre, mint *Tamás Menyhért* megrázó vallomása a bukovinai csángók bélyeges seregéről (*Vigyázó madár*, 1981), vagy *Holdosi József* látomásos cigánykrónikája (*Kányák*, 1978). Említenünk kell *Kis Ervin*, *Szentmihályi Szabó Péter* és *Nagy András* történelmi regényeit, *Krasznahorkai László* kiforrott, teljes epikai világot és eredeti regényformát teremtő művét, a *Sátántangót* (1984), *Sebők János* mélylélektani irracionális feszültség-élményének fikciós, félelmes világgá kivetítését (*Sárkányviadal*, 1980). Soroljunk fel végül néhány írót azok közül, akik már jelentkeztek figyelemreméltó írásokkal, de tehetségük tényleges megítélésére még nincsen elegendő alapunk és távlatunk: *Bán Zsuzsa*, *Békés Pál*, *Kiss Irén*, *Kutasi Gyula*, *Márton László*, *Mózes Lajos*, *Onagy Zoltán*, *Sarusi Mihály* és *Wéhner Tibor* nevét írjuk ide.

### *A beilleszkedés képtelensége: Hajnóczy Péter abszurdjai*

A nemzedéki élmény legteljesebb — maradandó — epikus formáját Hajnóczy Péter életművében kapta meg. Éppen azzal, hogy Hajnóczy túllépett a generációs problémán, és az élménymotiváció, a benne rejlő kérdésfelvetések logikáját következetesen kibontva az abszurdumig végigvitte, egy általánosabb érvényesség szintjére emelte fel. Életműről kell beszélnünk, mert ennek a kivételesen tehetséges és kivételesen erkölcsös írónak a pályája tragikusan korán lezárult; egyike lett a magyar irodalom sajnos nem kevés, fájdalmas fenoménjeinek, akiknél a vállalt magatartás komolyságához az esztétikán túli érv, a személyes sors nyomatéka is hozzátartozik. „Ha volt s marad ködlovagja a 70—80-as években kibontakozó irodalmunknak — búcsúztatta a harminckilenc évesen meghalt írót Mészöly Miklós —, Hajnóczy Péter mindannyiunk közül az élen fog maradni." Élet és mű azonossága, teljes egymásrautaltsága Hajnóczy esetében tehát nem frázis, hanem paradigma: akár a lényeget tekintjük, akár a külsőségeit. 1942-ben született, s szinte mindvégig kissé törvényen kívül és kölcsönruhákban létezett: az inkognitóban élő értelmiségi szerepében. „Körülbelül egyéves koromig lelencházban éltem, onnan vittek el nevelőszüleim, harmincéves voltam, amikor megismertem az anyámat. Esti tagozaton érettségiztem, voltam ládázó, kabinos, szentképügynök, modell, kazánfűtő, dolgoztam kőművesek mellett, voltam betűszedő inas, szénlehordó, dolgoztam dinamittal, nyersanyagkutatásnál stb." — írta első kötete, az 1975-ös *A*

*fűtő* fülszövegére. Egyoldalúan: mert az életrajz teljesebb változatából nem hiányozhat a Vérmezőn jakobinusként kivégzett távoli ős árnyképe; és az sem, hogy a vékonyka könyvet tizennégy év érvényes terméséből válogatta. De nemcsak írói elfogadtatásáért kellett ennyit várakoznia. Következő könyvei — *M*, 1977; *A halál kilovagolt Perzsiából*, 1979 és az 1981-es *Jézus menyasszonya* — mind egy-egy további stációja a megkezdett útnak, a világgal való keserves küzdelmének, a poklokra alászállás egyre mélyebbről és tompábban hangzó, szívszorító és jóvátehetetlen dokumentumai.

Hajnóczy művészetének kizárólagos problematikája tehát a magányos szuverenitás és az adott valóság feloldhatatlan konfliktusa. Alapsémája neki is az egyetlen központi hős, aki nem találja helyét a világban, s aki szorongó létbizonytalanságától, egyáltalán kétes egzisztenciájától szabadulni igyekezve minden módon megpróbál beilleszkedni, megpróbál megfelelni a világ *feltehető* elvárásainak. Kezdetben — a Márai-ciklus novelláiban — Hajnóczy is a társadalmi periférián marad, de már itt feltűnik az epikus erő, amely néhány vonással drámahelyzetet rajzol, és jelződik a szituációkat értelmező ráció fölénye, amely egyszerre láttat belülről és kívülről, s elkerülve minden érzelmességet: úgy azonosul a hőssel, hogy azt egyszersmind ironikus távlatba is helyezi. S megfogalmazódik a Hajnóczy-írások belső bizonyossága is: a valóság rejtélyes mozdíthatatlansága, mely eleve kudarcra ítéli a hős minden kísérletét, lehetetlenné téve számára a tényleges cselekvés minden esélyét. Az epikai paradoxon a Hajnóczy-hőst is kafkai világba kényszeríti: miközben tehetetlensége feloldását a konfliktusra összpontosító rögeszmésen tárgyilagos reflexióktól reméli, szükségképpen álcselekvésekbe bonyolódik, a személyiség méginkább iránytalanná válik. Iránytalanná, de nem súlytalanná. S alighanem itt tér el Kafkától: Hajnóczy műveit mindvégig szokatlanul intenzív társadalmi-közösségi indulat hatja át; hősei nemcsak individuumok, hanem többek maguknál, *küldetésük* van. Tragikumuk éppen a belső kényszerből, erkölcsi bizonyosságból származik, hogy eszményeket *kell* érvényesíteniük olyan valóságban, amely nem emberi értékekre épül, s ezért szükségképpen deviánsnak minősít minden érzelem-igényt. A szellemi-érzelmi minőség e szempontból lényegtelen. Olyannyira, hogy a hősök maguk sem ismerik igazi céljaikat. A fűtő a Kleistet parafrazeáló példázatban fél liter tejért harcol, a jussáért intéz kiáltványt az ENSZ-főtitkárhoz, a pápához, a szuperhatalmak államfőihez és I. István magyar királyhoz, azért, mert „különösnek tartja", hogy döntéseiket az érdekeltek megkérdezése nélkül hozzák; a jószándék őrületbe fordul: Kolhász Mihály végül a testével próbálja a rideg világot fölmelegíteni. *A véradó* „a szűkölködő emberiség javára" ajánlaná kifogyhatatlanul áradó vérét, mígnem különös képességét egész környezete megengedhetetlen bűnnek minősíti. Legjelentősebb kisregényében Hajnóczy már totálisnak ábrázolja a tragédiát, megteremtve és kibontva végleges írói eszközeit. *A halál kilovagolt Perzsiából* sajátos grammatikai feszültség-mezőben játszódik: egy végsőkig redukált, partikularitásának kiszolgáltatott tudat vívja harcát az önnön létét meghosszabbító, általánosabb érvényű emlékeivel és rémlátásaival, valóságos és fantasztikus vízióival. Témája most is a cselekvésképtelenség, a kisregény egyetlen kétségbeesett tudatállapotot

ábrázol, ahol a dráma tétje már csak a tudat puszta fennmaradása. Az írói teljesítmény attól bravúros, hogy Hajnóczy két idősík egymásravetítésével *történetet*, a függő beszéd kvázi szenvtelen leírásaival pedig *fölényt* imitál: megteremti az epikus látszatot. A kisregény igazi újdonsága, hogy benne a hős már fölismerte belső szabadságát, az önazonosság-vállalás lehetőségét is. A tragédia ettől válik véglegessé: immár tényleg választhat a valóságos alternatívák — az emberségtől elidegenedett világ és a valóságtól abszolút módon elidegenedett értékek (önmaga) — között. Mindkét választás pusztulást jelent: az első szellemit, a másik fizikait. A férfi odázza a döntést, de mert már tudja, hogy reménytelenül, ezért a pillanatnyi haladékot adó pótcselekvésekkel áltatja magát: az alkohollal és küldetésével, az irodalommal, melyek a konfliktus szempontjából ekkor már lényegtelenül egyenrangúak.

Ami még hátra van: az a szkepszis fegyelmezett abszolutizálása, artikulált demonstrációja. Torzókban és remek pillanatképekben (*Temetés, Kétezer, A veseszörp* stb.). Utolsó írásaiban sokasodnak az idegen betétek — újságkivágatok, képek, különféle montázsok, vendégszövegek —, a „minden megtörténhet" formaanalógiái. *A parancs* című kisregény századosa a sötét városban bolyongva egész életét és rendkívüli képességeit tékozolja el azzal, hogy vár egy parancsot, amely nem érkezik meg soha. S végül a *Jézus menyasszonya* hőse már iróniát sem ismer: sorsa a vegetációig való lezüllés; vágya, hogy beépülhessen a pusztításra és halálra épült abszurd világrendbe. Álmában a Szűzanya obszcén és perverz nőalakokként mutogatja magát, a megváltás helyett a világ elítélésének jelképévé lesz. De Hajnóczy Péter infernális jövőképének is a morális kétségbeesés a cantus firmusa: a beilleszkedés még így sem sikerül, a hős gyilkos akarna lenni, s áldozat marad, a csecsemőket a patkányok falják föl...

### *Szükségszerűség és szabadság: Nádas Péter epikája*

Hajnóczy Péter az érvénytelent érvénytelen mivoltában érvényesként mutatta fel, Nádas Péter még többre vállalkozott: a megmutatás mellett a megértésre is. Egyszerre törekedett a megélt valóság belső és külső feltérképezésére. Nagy formátumú egyéniség, akiben a különleges írói tehetség szenvedélyes igazságkereséssel társul, megvesztegethetetlen erkölccsel és kivételes intellektussal, ezért is kivált sajnálatos, hogy jelentőségét a szélesebb közvélemény máig nem eléggé ismeri. Mindig is az egészet akarta, a látható valóság mögött munkáló bonyolultabb, tektonikus erőterek rejtett rendszereinek felszínre hozását, így pályája is rendhagyónak mondható. A jelentől indult, a társadalmi meghatározottságokat azután a történelem felől értelmezte. Szívósan építve-mélyítve magát, végül a személyiséget legarchaikusabban befolyásoló ösztönök szintjéig jutott, a kifejezésformákban is kikísérletezve egy lehetséges szintézis alapelemeit. „Az áthatások rendszere érdekel — nyilatkozta egy interjúban —; amely a múlt nyomásaként jelentkezik... és telve van olyan észrevétlen utalásokkal, amelyek mind a jövőre vonatkoznak; az érzelmi előrejelzések rendszere érdekel; egy olyan, ha tetszik,

irodalmi dimenzió érdekel, amelyben a történelem és a képzelet, a mitosz, a sejtelem, az érzékiség és az értelem egységet adhat."

Eleve szituációelemzéseivel tűnt ki, úgy is, mint nemzedéke egyetlen olyan írója, aki a morális gondokat következetesen általános társadalmi összefüggésekkel motiválta. Két könyve — *A Biblia* (1967), *Kulcskereső játék* (1969) — a gondolatilag sűrített, klasszikus magyar novella folytatójának mutatta. Vérbeli epikusnak, aki Kosztolányira emlékeztető formai fegyelemmel, veretes nyelvvel és szkeptikus erkölcsiséggel közelítette az ötvenes évek Magyarországának tragikus erkölcsi feszültségeit, mindenekelőtt a hatalom és kiszolgáltatottság konfliktusát, majdnem tévedhetetlen lélektani érzékkel tájékozódva a sűrű és sokjelentésű valóságanyagban. Hőseinek mozgásterét szigorú determináció szabja szűkre, maguk ennek a meghatározottságnak egyszerre alakítói és áldozatai. Az író ügyeikben tárgyilagos marad, éppen mert a személyiség reakcióinál inkább figyeli az életet irányító láthatatlan mechanizmusokat.

Elfogulatlan, de sohasem részvétlen, „hidegen szenvedélyes" — írta róla Szörényi László. Érzékibe fordítva a szükségszerűséget, elbeszéléseiben „mint egy halom hasított fa, hever egymáson a világ"; alapélménye azonban neki is a morális szabadság, az a bizonyíték erejű kivétel, amikor — ismét József Attilát idézve szabadon — fölfeslik a törvény szövedéke. Kisregényeiben mindent megszabó normarendszerek válnak a hős felismerése által érvénytelenné. *A Bibliá*ban a fanatizmus, *A bárány*ban egy kültelki antiszemitizmus totális értékrendszere törik meg egy lélek ellenállásán. A morális értéknek ez a kitüntetett felfogása Nádas világképében irodalmunk hagyományos szellemi beállítódását követi. Ottlik Gézától, Móricz Zsigmondon át akár Ady Endre mentalitásával is rokonságba hozható. Bizonyos értelemben e tradíció válságállapotát idézi fel első szintézis igényű alkotásában, az *Egy családregény vége* című 1973-ban írt és 1977-ben megjelent (1979-ben németül és svédül is kiadott) regényében. Az író szakít a lineáris meseszövéssel és időkezeléssel, a történet — egyén és történelem drámája — a három főalak három különböző értékvilágában és epikus dimenziójában egyidejűleg zajlik, jelentését a biblikus jelképek és allúziók mélyértelművé és általánossá szélesítik ki. Középpontjában a világot érzéki-érzelmi szinten felfogó, minden irányban nyitott és ártatlan gyereklélek áll, aki egyszerre tétje és áldozata apja és nagyapja egzisztenciális és megoldhatatlan, kíméletlenül kiélezett összecsapásának. Kettejük küzdelme voltaképpen két önmagában koherens világrend harca: a nagyapa abszolútumokban, istengondban és emberszabású mítoszokban gondolkozik, az ezredévek-formálta teleologikus szellem reprezentánsa. Az apa világa viszont kizárólag a praxis; ő a racionális, a létező valóság, a tények, okok és okozatok embere; tudván már a dolgok eredendő viszonylagosságát; azt is, hogy bármely jelenség kizárólag az adott konkrét helyzet érdekeiből minősíthető. Magát is alárendeli a történelmi szituációnak — Nádas a Rajk-per valóságos idejére sűríti a regényeseményeket —, hamis tanújává lesz a főbenjáró koncepciós pernek. De a *bűn* irracionális tényezője döbbenetesen beavatkozik a létező világba: hatására felcserélődnek a szerepek: a nagyapa hite összeroppan, kétségbe kell vonnia az erkölcs erejét, az apa praxiselve pedig abszurdumba fordul, a bűn mindkettőjüket

fizikailag is megsemmisíti. A gyerekhős állami intézetbe kerül, ahol a meghasonlás és kiszolgáltatottság a teljes tagadás — nem tudni, lázadás vagy megsemmisülés — végpontjáig sodorja. Az *Egy családregény vége* tehát epikus hitellel erősíti fel a mérvadó értékrendszerek érvényvesztését, de Nádas legfőbb célja ezután is olyan tartós és kikezdhetetlen alapok keresése marad, melyekről az ember szabadságát garantáló értékrend mégiscsak felépíthető. Ezért is szigorú szkepszissel folytatja az előítéletekkel való leszámolást, mindenekelőtt az elbeszélés módjaival, az írói közlés intenzívebb formáival kísérletezve. Ezek az írások (melyek ismét csak tetemes késéssel kerültek 1979-ben *Leírás* címmel kötetbe) a metafizikus közeget részesítik előnyben, művészi szempontból is sokban problematikusak: meggyőző erejű darabok váltakoznak nemegyszer túlteoretizált, vagy túlfinomított szövegekkel. Drámatrilógiájában — *Takarítás*, 1977; *Találkozás*, 1979; *Temetés*, 1980 — viszont már megfigyelhető az újfajta építkezés, a *tiszta lapról* való indulás igénye, a test, a hangok, ritmusok, látványok pontosan artikulált, ősi rítusainak a drámába való interpretálása. Nádas Péter publicisztikájával és jelentős esszéivel is kiemelkedik a nemzedékből.

### *Stilizált világteremtés*

Nádas Péter *Családregénye* nemcsak azért jelentős, mert az ötvenes évek egyik legsúlyosabb történelmi és morális konfliktusát bontja ki, kiemelkedő abban is, hogy sajátosan átmeneti helyzetében több olyan utat is jelez, amelyeken elindulva a próza jellegzetes hiba-jelenségei — a lapos naturalizmus és a moralizálás görcse — túlhaladhatók. Így potenciálisan felveti a nagyformátumú történeti epika esélyét, a magyar történelem egyes korszakainak, vagy olyan sűrűsödési pontjainak a tényszerű ábrázolását, ahonnan a jelen önszemléletére vonatkozó tanulság is levonható. A nemzedék adóssága e területen is nyilvánvaló.

Termékenyebbnek látszik viszont egy másik megközelítés: a történeti tények (vagy még általánosabban: a valóság tényei) stilizáltan felnagyított, nyomatékosan atmoszférateremtő érzelmi általánosítása. A kortárs magyar prózában Mészöly Miklós, Mándy Iván vagy Konrád György kísérletezett érzelmi stilizálással, s Ottlik Géza alkotott jellemzően egyéni változatot. De a nagy ősök között van Krúdy Gyula is, akinek életműve önmagában is példázhatja ennek az alkotói irányultságnak a rendkívüli lehetőségeit.

Ilyen jellegzetes stilizáló törekvésekkel jelentkezett a korszak néhány kiváló tehetsége: *Lengyel Péter*, *Bereményi Géza*, *Balázs József*, sőt bizonyos megszorítással *Esterházy Péter* is.

*Lengyel Péter* első novelláskönyve viszonylag korán, 1967-ben jelent meg *Két sötétedés* címmel. Már ebben pontos és tudatos stiliszta, aki eszményítve is tényszerű érzékletességgel idézi föl gyerek- és kamaszkora jellegzetes helyszíneit. Úgy ad pillanatképeket társakról, eseményekről, hogy az elbeszélő distanciát teremtve inkább csak szemlélőként vesz részt az elbeszélésben. 1969-ben sci-fi regényt írt: az *Ogg második bolygója* olvasmányosan és poétikusan veti föl az erő és

emberség örök konfliktusát (német és japán nyelvre is lefordították). Tehetsége az ezt követő két regényben bontakozik ki igazán. 1970-ben írta meg a *Mellékszereplők*et, amely — nem a szerző hibájából — csak tízéves késéssel, 1980-ban kerülhetett az olvasók kezébe. Holott, ha idejében megjelenik, alighanem nagymértékben befolyásolta volna nemzedéke sok más íróját is. A *Mellékszereplők* volt ugyanis az első hiteles szembenézés az annyiszor emlegetett nemzedéki rossz közérzettel, irodalmi híradás az ötvenes—hatvanas évek fordulóján élő fiatalok *csendes* lázadásáról. Lengyel Péter — Ottlikon, amerikai és spanyol elbeszélőkön iskolázott eszközei birtokában — éles vágásokkal, időmontázzsal, áttetsző, tiszta tárgyilagossággal, szinte szenvtelenül eleveníti meg az 1961-es budapesti egyetemi miliőt. Látszólag nem értékel, a főhős kicsapatása nem kap nagyobb hangsúlyt, mint egy házibuli hangulata; valójában minden mozzanatra éberen figyel, s félmondatokkal, emléktöredékekkel szituálja történelemmé az emberi gesztusokat. Esztétikai minőséget mégsem elsősorban ez a valóságanyag teremt, hanem a tényekhez mint tulajdonához ragaszkodó író megszállott komolysága, az a meggyőződés, hogy az élet tényei a személyiség számára önértéküktől függetlenül is létfontosságúak. Ezt az újfajta életérzést — amely a kisregényben bár félreérthetetlenül, de csak töredékesen, olykor utalásszerűen s némi modorossággal volt jelen — bontja ki aztán Lengyel a következő nagyigényű kompozíciójában. A kilenc éven át írt, 1978-ban megjelent *Cseréptörés* egyszerre vállalja mint témát és mint formaelvet a személyes történelem újrateremtését. Főhőse, Bárán János önazonosságát múltjában keresi meg, tisztázni akarja a sorsát meghatározó valódi élményeket és elemi tényeket, helyére akarja tenni a valahol megszakadt, kisiklott folyamatot. A biztonság apja halálával veszett el, s ezért a hős térben és időben visszafelé a Donkanyarig (s öntudatlan kisgyerek koráig) rögeszmésen nyomozza az apához vezető dokumentumokat, ama konok hittel, hogy az idők előítéletei és hordalékai mögül előcsillanó autentikus érzelmekben egy érvényesebb történelemmel találkozik, amelyből önmagát (s talán a világot is) végre megértheti.

A *Cseréptörés* sem hibátlan mű — egyes részletei túlírtak, olykor magánérdekűek —, mégis hamisítatlan, különleges légköre van. Sugárzását nem is csak a rendkívüli műgondnak köszönheti, amivel az író mintegy költői fénybe képes emelni az önmagában szürke vagy banális dolgokat is. Igazi forrása ennek világnézeti, az író egész világát átható mélységes bizonyosság, hogy az emberi méltóság nincsen alávetve a körülmények rontó hatalmának. Nem a meghatározottságot tagadja, hanem azt a szabadságot állítja, amit meghatározottságaink pontos fölismerésével mindenkor és holtbiztosan megnyerünk. Egyszerre illúziótlan és derűs regény tehát, sőt objektív, holott nyilvánvalóan részrehajló; egyoldalúan csak az azonosulás lehetőségei után nyomoz.

E pontból nézve *Beréményi Géza* világa másfajta tartást körvonalaz, annak ellenére, hogy a két írói érdeklődés meglepően sok hasonlóságot mutat. Beréményi alapélménye is a személyiség megosztottsága, epikus anyaga a személyes mitológia, s fő törekvése, esélye neki is a lírai történelem. Csakúgy bensőséges, érzelmes s egyben adatszerűen tárgyias, pontos prózát ír, dokumentálva a fiatalkor meghatározó élményeit. Ám nyugtalanabb alkat, első, feltűnést keltő elbeszéléskötete is

diszharmonikusabb. *A svéd király* (1970) ugyan még szintén csak keserű önportré az ismert motívumokból: a hős kényszerűen elhúzódott gyerekkoráról, áldicsekvéseiről, skizofréniájáról, arról, hogy álmait, vágyott, nagy érzéseit, vagy elképzelt, veszélyes életét rendre cáfolja jelene kijózanító valósága. De Bereményi ezekkel az álmokkal cáfolja a valóságot is: groteszk effektusokkal a valóságos és fantáziavilág különféle síkjainak a megtévesztően egyidejű és egyenrangú egymásra vetítésével sajátos — idő és tények fölött lebegő — érzelemállapotot teremt. Hangja kezdettől tárgyszerű, tiszta és őszinte, jelentőssé mégis csak a kötet utáni írásaiban válik, amikor felfedezi önmaga történelmét. Nemcsak arról van szó, hogy a historikus szemlélet dinamikussá eleveníti addigi merev helyzetjelzéseit. Fontosabb a váltás tartalmi nyeresége: hogy a magyar közelmúlt megannyi esetleges ténye, a tárgyilagos szemlélet számára bizvást jelentéktelennek tűnő mozzanata, *mint történelem*, általánosabb érvényre emeli a személyes mitológiát. Kibontakozhat az író éles elemző készsége is, mert Bereményi Géza kimeríthetetlen epikus anyagot talál ezekben a dokumentumokban, amelyek immár kizárólagosan és visszavonhatatlanul a személyiség érzelmeitől kapják meg súlyukat, valódi arányaikat. Valamennyi műfajában (dráma, musical, dalszöveg) mégsem nosztalgikusan, inkább tragikus hangoltsággal ír, nem az azonosság, hanem a diszkontinuitás élményeire összpontosít. Benne a szorongás, a személyes bűntudat a végképp elmulasztott lehetőségekért, s benne a törvény szükségszerűsége is, mert megfordíthatatlan minden, ami történelem.

1978-ban megjelent *Legendárium* című regényét Bereményi Géza is szintézisnek szánta. Művének olyan adekvát formaelvet talált, mellyel egy családregény ürügyén úgy írhat a történelemről, hogy nem közvetlenül róla, hanem az emlékezet kiszínezte legendáiról mesél, s innen rálátás nyílik mindazokra a valóságos mechanizmusokra is, amelyek a magyar múlt sokféle sorsdöntő eseményét szinte már sematikusan legendává emelték. Többé-kevésbé kényszerűen, az önfenntartás érdekében is történt ez, hogy a család „életében sűrűn váltakozó rendszerek és korszakok mindegyikében" is lehetséges legyen valamiféle, akár hamis állandóság. Bereményi úgy leplezi le játékos iróniával a legendát, hogy megmaradjon legendának. S bár az író képzeletet és valóságot, jelent és jövőt, lírát és epikát egymásra játszva tehetségének legjobb teljesítményét adta a könyvben, igazi célját — „az igazságig keresztülhazudni magunkat" — mégsem sikerült teljesen megvalósítania. Részben, mert szkepszise a történelmet is kikezdi, nem tudja a családi fotoalbum pillanatfelvételeit (minden szereplő más szólamot használ) kitüntetett közösségi értékekhez, pozitív eszményhez viszonyítani. Másrészt meg éppen a regény kiemelt fontos pontján, a hetvenes évekhez elérve, feladja távlatát, és lírai énregényre vált. Mint műalkotás válik heterogénné, amelyben így az önmagában remekbe szabott epizódok is gyengíthetik egymás hatását.

Mindazonáltal Lengyel Péter és Bereményi Géza regényei méltán emelkedtek az irodalmunkat megújító, jelentős művek sorába, még kompozíciós problémáik is elsősorban az úttörő feladat nagyságát jelzik; azt, hogy az újabb magyar történelem hosszabb periódusát egyetlen átfogó, szuverén és hiteles vízióba foglalni — még a legjobbak írói erejét is próbára teszi. Az írói fölény hiányát, a világát epikusan is

megszervezni képes érvényes érzelmi minőség megkerülhetetlenségét a legélesebben *Csaplár Vilmos* munkássága veti fel. Benne ugyanis a nyelvi érzékenység, a tagadhatatlan tehetség már-már látványosan nincsen arányban eddig elért eredményeivel. Kereső író, aki a „hőstelenség" és az „önmegvalósítás" nemzedéki gondjait mint gondolati problémát is önemésztő szigorúsággal vizsgálta meg, s tudatosan vállalta központi formaproblémájának is. Groteszkbe hajló, dús fantáziával, érzelmes kisrealizmussal jelentkezett (*Lovagkor*, 1971), hogy aztán az esztétikai szemlélettel tételesen is szembeállítva a „lehetséges őszinteség", az önmegismerés programját a privát vallomástól a stilizált mesevilágon (*A királylány szivacskabátja*, 1974) és parabolákon át a gondolati-érzelmi sűrítés egyre radikálisabb hatáseffektusaival kísérletezve, ő is eljusson a történelmi távlatlátás igényéig (*Vásárlóink figyelmébe ajánljuk a Zaporozsec 968-as típusú gépkocsit*, 1975; *A kék szem és a rózsaszínű mellbimbó históriája*, 1980). Csaplár azonban nem a morális, hanem a társadalmi meghatározottságok felől kiindulva ábrázolja az érdemleges cselekvéstől megfosztott hős szorongásait. De mind determinisztikus történelemábrázolása, mind pedig az ezt ellensúlyozni szándékozó fantasztikus, groteszk megoldásai erőtlenek, általános, olykor steril helyzeteket körvonalaznak. Nem érezzük mögöttük a teljes világnézet, a benső meggyőződés fedezetét, inkább a változó teoretikus meggondolásokat, melyek többnyire elnyomják a művészi invenciót. Pedig szövegeinek „textúrája", érzéki megjelenítő képessége, plaszticitása kétségtelen írói tehetséget mutat.

Mindenáron elkerülni igyekezve a lírizáló prózát (egyik műhelytanulmányában a moralista irodalom kategóriáinak a kiüresedését elvben is leszögezte), Csaplár voltaképpen a megismerés szenvedélyes szenvedélymentességével stilizálja írásait; olyannyira, hogy a megismerés tárgya számára mintegy már másodlagos. Hasonló tünet az emlékezés túldimenzionálása. *Fábián László* az ifjúság nosztalgiáit, eltűnt idejét nyomozva — őszinte hangja, szép részletei ellenére — modorossá válik; könyvei túlságosan is irodalmiasnak tetszenek (*Hazatérő lovam körmén...*, 1976; *A paradicsom szörnyű gyermekei*, 1977; *Alig hallom a harangszót*, 1978). Még inkább túlburjánzó, elvont és bevallottan öncélú *Oláh János* emlékezésáradata (*Közel*, 1977; *Visszatérés*, 1979), ahol a módszer — Proustot idéző, de szétesö tudatfolyamként — tárgya rovására önállósul. Az aránytalanságot itt sem szüntetik meg a prózavers tömörségű költői epizódok, a sokszoros áttételekből helyenként kihallatszó valódi fájdalom. Különlegesen eredeti változatnak mondható viszont *Pályi András Tiéd a kert* (1979) című könyvének néhány elbeszélése, éppen mert a míves gonddal kialakított egyéni stílus képes szépen kimondani a rútat és megvetendőt, sőt a gyerekemlékekben megidézett, egyszerre brutális, édes és gonosz világgal leszámolva, a küzdelmet jelképessé emeli, identitásdrámává általánosítja. *Odze György* írásai (*Ténymásolatok*, 1978; *Tőled függ*, 1980) szintén a biztonságot adó, de hamis értékrendből való kiszakadás alapsémáját variálják, de mivel nincs bennük öntörvényű lélek, ezért prózája, érzékenysége ellenére sem találta meg még a személyes történelem saját lehetőségét. *Bólya Péter* első könyveiben (*Az eltűnt szoba*, 1975; *A felelős*, 1979) felcsillant valami a nemzedéki

sztorikat krúdysan legendásító atmoszféra esélyeiből, de a pályája a lektűr felé kanyarodott el.

E prózatípusok — láthattuk — sokféle irányultságot, írói tájékozódást megengednek, olyannyira, hogy egymás mellé sorolásuk netán önkényesnek tetszik. Mégis közös bennük, hogy műveik fő forma-alakító tényezője a központi lírai alany, aki a maga hangoltságát, látomásait, életérzését aktívan terjeszti ki a tárgyi világra, amellyel így mindenekelőtt mint önmagával találkozik. S bár a tárgyi horizont a művészi invenció erejével arányosan szinte tetszőlegesen szélesíthető, az epikus alakítás alapmozzanata mindig az én-kép álcázása és stilizálása.

Minden szempontból végletes példát ad erre *Tandori Dezső* prózája, amely zárt világával, mániás következetességével egyedülálló, az összes többi változattól gyökeresen különböző alkotómódszert körvonalaz. Tandori önmaga kedvére ír, tudatosan figyelmen kívül hagyja az olvasók kialakult elvárásait, oly mértékben megterheli, túlfeszíti az irodalmi közlést, hogy írásai többnyire túllépik már az esztétikai értelmezhetőség határait. Többnyire, mert szövegeinek a műfaji hovatartozása is erősen vitatható: jegyzetek, fragmentumok, képzelt és valódi naplórészletek, témavázlatok, esszéisztikus kommentárok, olvasmányidézetek, esetleges allúziók keverednek bennük a leghagyományosabb meseszövéssel, novella-, vagy regényimitációkkal. A magánérdekű élettények aprólékosan részletezett, rejtvényszerűen tördelt jelenségrajzát nyelvi, tipográfiai ötletek és játékok tarkítják. S bár ebben a kavalkádban jócskán akadnak kifejezetten epikus és fikciós effektusok, mégis az az érzésünk, hogy Tandori Dezső prózájában is költészete felfedezéseit és fogásait alkalmazza. Voltaképpen Tandori-jelenségről kellene beszélnünk. Mindenesetre e próza egészére éppúgy illik Kenyeres Zoltán jellemzése: „racionalista dadaizmus", mint Balassa Péteré: „hallatlanul személyes, egyenes konfesszionális művel állunk szemben". Akárcsak lírájában, a szemlélet egységét itt is az író ontológiai szkepticizmusa teremti meg. Tandori egyetlen lényeges mondanivalója a dolgok és összefüggéseik mélységes viszonylagossága. Nem bízik a személyiségben, sem az emberi kapcsolatokban, és kivált nem a hiteles kommunikációban, mert meggyőződése, hogy nem lehetségesek az általánosan érvényes ítéletek. Világát tehát kihívóan leszűkíti a van-ra; a személyes élet mindennapos, apró — önkényes és véletlen —, ám kétségbevonhatatlanul létező tényeit igyekszik roppant apparátussal rögzíteni. A tények persze kimeríthetetlenek, az önéletrajzból az író hihetetlen termékenysége ellenére is csak töredékeket kapunk. A fikcionáltságot jobbára a narrátor távolságtartó iróniája és a hős változó álneve — D'Oré, D'Array — jelzi. A téma — az író-műfordító és felesége egyhangú munkás életvitele, amelyet könyvek, játékok, emlékfoszlányok, nyaralások színeznek — valójában inkább keretbe foglalja csupán a hősnek és környezete megszemélyesített tárgyainak — gomboknak, játékmackóknak, később a lakásba befogadott verebeknek — bensőségesen bonyolult együttélését. A tárgyak itt barátok, a koalák és verebek — noha külön-létük van — képesek a résztvevő megértésre, mert mentesek és mentesítenek a diszharmonikus külvilágtól. Tudnak egymásról, közösek az élményeik, velük beszélgetve az író magával beszélget: velük és bennük újrateremtődik a paradicsomi állapot. Tandori Dezső eredeti tehetség,

hatása a kortárs irodalomra megtermékenyítően széles körű. Könyvei mégis egyenetlenek, kivétel nélkül túlbeszéli őket. Ezt a rendkívüli érzékenységet és áttekinthetetlenül sok árnyalatot és összefüggésrendszert görgető, abbahagyhatatlan önvallomást végső sorban valamilyen elzárkózó és felfokozott önszeretet, sőt önélvezet hatja át, miközben olvashatunk benne felejthetetlen, esendően emberi részleteket is az alkotás gyötrelméről és boldogságáról, elégikus töredékeket magányról és elmúlásról, sejtelmeket a létezés szomorú szépségéről (*„Itt éjszaka koalák járnak"*, 1977; *Miért élnél örökké?* 1977; *A meghívás fennáll*, 1979; *Valamivel több*, 1980; *Helyből távol*, 1981).

Különös, de tény, hogy a stilizáló aktus a magyar próza leghagyományosabb, mondhatni röghöz kötötten valóságról informáló, közösségi értékrendben gondolkozó vonulatát is képes volt megújítani, pontosabban modern prózaként újrateremteni. *Balázs József*nek sikerült e gazdagon kimunkált anyagra építkeznie, történeti-társadalmi meghatározottságaiba ágyazva fölerősíteni a maga vízióját egyén és történelem erkölcsi drámájáról. Három regényében — *Koportos*, 1976; *Magyarok*, 1975; *Fábián Bálint találkozása Istennel*, 1976 — ezt a drámát írta meg, művészileg is hitelesen. Szilárd fogódzót tehát Balázs is a történelemben talált, de anyagát olyan gondolati-érzelmi viszonyrendszerbe helyezte, hogy mindvégig közvetlenül is a konkrét és életteljes valóságközelben marad. S annál természetesebben kapcsolódhat a népi tradícióhoz, mert szemléletét és motívumanyagát — a parasztközösségek történelem alá szorult életformáját — Balázs is intim, személyes élményként kapta készen szülőföldje — Kraszna, Szamos, Tisza határolta — isten háta mögötti tájain, népi emlékeiben. Lemondva a külsődleges ábrázolásról, az író kihagyásos, filmszerű látással balladásra hangolja ezt a közeget. Lényegére csupaszítja: mesebeli szegénységre, kiszolgáltatottságra és konok erkölcseire. Értelmezése a magyarság, a nemzeti sors egyik lehetséges képviselőjévé nagyítja fel ezt a civilizációtól szinte még érintetlen szegényparaszti világot, hogy azután zártságát jelképessé, már-már parabolikussá emelve helyezze a 20. századi történelem, a világégések örvényeibe. Megváltoztatva ezáltal a környezet eredeti értékperspektíváit is: hőseit nem a társadalmi felemelkedés szokványos szempontjaival szembesíti, hanem a történelem más irányú logikájával, kegyetlen tanulságaival.

Egy primitív, már-már egzotikus valóságközeg esetleges rítusai és jellemző külsőségei között egyetemes érdekű történések, tragédiák játszódnak le — így summázhatjuk egyetlen mondatban a trilógiát. Közös bennük még a teljes kiszolgáltatottság, egy életforma erkölcsi botránya, az, hogy a szenvedőknek nincsen reális tudásuk sem önmagukról, sem a világról. A *Koportos* főhőse útjavító cigány, aki a rendelkezésére álló tartalma vesztett sémák, kiüresedett rítusok között is méltó végtisztességet akar adni meghalt feleségének. Csak a megrendülése igazi, a megrendülés kifejezésére nincsenek formái. Elszántsága a hamis külsőségeket is megnemesíti, erkölcsi győztesként bukik el. A *Magyarok*ban ez az erkölcsi erő megoldhatatlan helyzetbe kerül. A világháború-sodorta maroknyi parasztközösségnek cinkossá kell lennie, ha élni akar. Balázs József regényével a magyar történelem súlyos és gyötrelmes konfliktushelyzeteire utal, kérdése: lehet-e

vajon embereket vagy embercsoportokat elítélni olyan méltatlan helyzetekért, amelyeknek ők ugyan részesei, de nem okai, amelyeknek valójában ők is kiszolgáltatottjai, áldozatai. A harmadik regényben a történelem győz. Fábián Bálintban tudatosul bűne és nyomorúsága egyaránt. Élete-halála lesz példa, hogy ez a paraszti naiv kultúra a történelem bonyolultabb folyamataival szemben erkölcsileg is elégtelennek, s így egészében életképtelennek bizonyul.

Balázs bravúrja, hogy képe nemcsak *valódi*, stilizáltságában is, hanem mindig konkrét szituációban van, még ha e helyzetnek — a mindenkori valóságnak — sohasem közvetlenül kiszolgáltatott. Mitológiája ezért megejtően eleven, minden ízében valóságos, bár egyes írói megoldásai indokolatlanul túlzók, elnagyoltak. Műve korlátait mégsem annyira ebben, sokkal inkább éppen legfőbb leleményében sejtjük: stilizálása természetében. Abban, hogy ez a megtalált forma és motívumvilág olyannyira természetes és egyszeri. Más területen az írót naiv szemlélete, anyagának ösztönös bája még aligha igazítja el. Újabb regényei ezt az írói válságot tükrözik, mélyen Balázs eddigi színvonala alatt (*Az ártatlan*, 1977; *Szeretők és szerelmesek*, 1978; *A torcellói Krisztus*, 1981).

### *Az én megsokszorozása: Esterházy Péter erőterei*

Esterházy Péter önmagából teremtett olyan lehetséges konszenzust, amely egy minden eddiginél teherbíróbb epikus formát, teljes világképet is megengedett. Mondhatnánk, hagyományt teremtett, valójában igen sokféle irodalmi hatást integrált téveszthetetlenül sajáttá. Fellépése szélesebb körben tudatosította a magyar prózaírásnak azt a radikális fordulatát, amelynek irodalomtörténeti következményeit még aligha lehet belátni. Az már bizonyos, hogy ez a fordulat alapjaiban érintette irodalmunk kialakult önszemléletét. Jelzik ezt az Esterházy-művek körüli egyre erősödő elfogult és szenvedélyes viták; csakúgy, mint más kortárs írókkal szemben is tapasztalható olvasói idegenkedés, művészetük befogadásának nehézségei.

Sokan eleve a magyar hagyománnyal való szembefordulásként vagy valamiféle posztmodern kísérletezésként könyvelték el az újabb nemzedék java részének a stílustörekvéseit. Pedig ezek a — Nádas, Hajnóczy, Lengyel, Beréményi, Tandori, Esterházy vagy mások által kimunkált — hatáselemek akár poétikai eszközeiket, akár a belőlük kibontakozó világképeket tekintjük, korántsem előzmény nélküliek. Nemcsak világirodalmi példák ösztönözték az újszerű formákat, hanem a magyar prózában régóta rejtőző másféle tradíció is. Utaltunk már rá: a valóságról közvetlenül informáló központi epikus vonulat mellett Kemény Zsigmondig visszavezethetően, ha csak diszkrétumokban is, de folyamatosan él egy másik formaintenció, amely Krúdyn, Füst Milánon, sőt Kosztolányin át vezet a szóban forgó írókat leginkább meghatározó mesterekig: Ottlik Géza, Szentkuthy Miklós, Mészöly Miklós közvetlen hatásáig. Valójában ennek az irodalomképnek a szokatlan térhódításáról és kiteljesedéséről van szó, s vele az irodalom funkciójának átértelmezéséről, érzékenyebb esztétikai jelrendszer s általa olyan konszenzus

megteremtéséről, amely akaratlanul is zárójelbe teszi a valóságábrázoló epika két fő tartópillérét: a közösség közvetlen képviseletét és a lineáris fejlődés elvét. Ez a prózaváltozat végül is a nyelv, a kifejezés, a kialakult irodalmi és ideológiai formák megszüntethetetlen és megkerülhetetlen relativitásának az élményéből született, s ebből következően a par exellence esztétikai alakítás lehetséges mozzanatait állította érdeklődése középpontjába, legfőbb témájává is maga az elbeszélés módja vált.

Az alapkérdés továbbra is a személyes identitás, mindössze erős szkepszissel a szokványos közlésmódok, leíró formák iránt. Esterházy Péter is kísérletet tesz újfajta kommunikációs csatornák létrehozására, egymást fölerősítő bonyolult utalásrendszerekkel, önépítő grammatikai terek viszonyba állításával. „A szónak nincs jelentése, csak szóhasználat van" — e félmondata rendkívül pontosan utal az indítékra, amelyből végül leglátványosabb formai megoldása következik: a személyiség megsokszorozása. Esterházynak tulajdonképpen minden fontosabb hőse valamiképpen írói alterego, de egyik sem teljesen az. Az író ez esetben nem a személyiségét vetíti rá a világra, hanem megfordítva: a kívülről adottnak, lezártnak látszó világot bizonytalanítja el azzal, hogy szerepekre tördeli, hogy azután a sokféle maszkkal, magatartásmintával elvállalt azonosság jegyében — „e kacsintás örökkön örökké" mi vagyunk — belülről mutassa fel a döntő különbözéseket. Mindig a mentalitások ütköztetésével, az azonosulás és nem-azonosulás, személyesség és személytelenség, meghatározottság és szuverenitás e kettős viszonyrendszerében láttatva önmagát, sugallva egyben a realitásokat nem tagadó tényleges szabadság esélyét is, azt, hogy „A világ és ő — ez kettő". Mindez persze csakis kivételes tehetséggel, beleérző-képességgel és nyelvteremtő fantáziával volt lehetséges. Képességeit már első könyve — *Fancsikó és Pinta* (1976) — bizonyította. Gyerekhőse anakronisztikus érzékenységgel, elemző ésszel regisztrálja az egyformán szeretett szülők viszályában a számára érthetetlen, más nagyságrendű világ konfliktusait. A maga naiv helyzetéből igyekezvén megoldani ezeket, képzeletben megháromszorozza magát, alakmásokat talál ki, hogy azonosulhasson. S bár érdemben aligha befolyásolhatja a magasabb ügyeket, saját igazához végig ragaszkodva lélekben mégiscsak felnő a feladathoz: a dactól eljut az együttérzésig, a gőgtől ama tudásig, amely képes „egyszerre szeretni és látni" is.

Esterházyt elkerülték az indulás gondjai, huszonhat évesen már megkapta a megérdemelt írói elismerést. Indulása mégsem volt látványos kiugrás, ehhez túlságosan is visszafogottan kezdte a pályát: megmaradva a mesterség biztos fedezékében, a nyelvi árnyalatok és az anyagkezelés elbűvölő technikájába rejtve szemlélete eredetiségét, s jelezve a távolságot is író és műve között. Második kötetében — *Pápai vizeken ne kalózkodj!* (1977) — a „forma" lehetőségeivel merészen kísérletező író lépett színre, benne Esterházy lénye esztéta képességeit teljesítette ki, stílusművészként a nyelvi kifejezés érett mestereként mutatkozott be, proteuszi alakváltó és beleélő tudománnyal. Bravúros könyvet írt, dévajt, érzékit, leleményeset, de mintha a virtuozitásért föladta volna a teljességet teremtő akaratot.

Az elemzett szemléleti áttörést Esterházy harmadik könyve vitte végbe. A *Termelési-regény (kisssregény)* (1979) páratlan teljesítmény és páratlan kihívás,

minden bizonnyal korszakunk magyar prózájának kikerülhetetlen viszonyítási pontja. Bár nem éppen az előzetes várakozásoknak megfelelően, de vele megszületett az a nagyregény, amely a jelent — egyént és történelmet — egyetlen összefüggésrendszerben — homogén világképben általánosabb érvényre emeli. Mint minden nagyregényben: itt is a praxis és az eszmények mérkőznek egymással, s hogy a tét tét legyen, Esterházy személyes élete dokumentált gyakorlatát teszi meg hiteles praxisnak. Ama eltökélt szándékkal, hogy benne és vele szemben is állíthasson mindenkire érvényes eszményeket. A személyes élet egyetemes érdekűvé stilizálása az irónia-fokozatok távolságteremtő effektusainak már-már elképesztően invenciózus kihasználásával történik: az író különböző maszkokba öltözködve más és más műfaji, grammatikai erőterekben, fikciós közegekben önálló regényalakokként, egymást reflektálva párhuzamosan többféle életben éli az életét. Az alapséma kézenfekvő: Esterházy ikerregényt ír, egyfelől — egy az ötvenes évek „termelési regényének" sematizmusára hangszerelt, a sematizmussal ironikusan azonosuló — vérbően szatirikus társadalomparódiát; másrészt e kisregény regényét, amelyben az Eckermann-kosztümbe bújt alterego kommentálja árnyaltabb iróniával a Mester — Esterházy Péter — és szűkebb családja, közössége viharos múltjának és konszolidált jelenének történeteit. Az epikus horizontot a szerző számtalan leleménnyel tágítja nagy ívűvé. A főszövegben nyilak és indexszámok utalnak az életrajz bizonyos mozzanataira, különös asszociációs kapcsolatokat létesítve: hol a paródia erőtere hangosítja fel a rezdülési élményt, hol a tréfa komorul el a súlyos tények mélyértelmű érveitől. Az asszociációs köröket továbbgyűrűzteti Esterházy nagy műgonddal szerkesztett, kimeríthetetlen montázstechnikája: szövegeit nemcsak közismert toposzokra, sokféle konvencióra rímelteti, de beépít egyenes idézeteket is; jelölve vagy jelöletlenül passzusokat vesz át parlamenti jegyzőkönyvekből és irodalmi művekből, mintegy a tényekkel is bizonyítva a fikciót, végig érzékelteti az életet meghatározó történelmi távlatot is. De minden meghatározottságot állítva és elismerve, Esterházy könyve derülátó perspektívába helyezi az élet-problémát. A tény még nem végzet, ellentmond neki a személyiség kicsiny, de elidegeníthetetlen szabadsága, hogy valóságtól függve, általa és ellenére is autonóm. „Nincs mozdulatlan kor, ha én *vagyok*" — vitázik a hős Mikszáth Kálmánnal személyesen — amint a könyv egésze is a létigét hangsúlyozza, hogy a *vagyok, vagyunk* is evidencia legyen.

A *Termelési-regény* után Esterházy nagyszabású vállalkozásba kezdett: *Bevezetés a szépirodalomba* címmel több regényből álló kompozíciót írt (1986).

### *Parabola-változatok*

Ha a valóság bizonyos értelemben cserbenhagyja az írót, vagyis nem produkál dinamikus társadalmi mozgásokat, a felszínen is látványos feszültségeket, ha közvetettebb viszonyba kerül a „nagy történelemmel", vagyis ha erői, tendenciái, ellentétei rejtettebben munkálnak és részben a látható társadalmi praxis mögött — akkor az írók számára is óhatatlanul kényszerűséggé, s így eséllyé válik az

élettények *gondolati* elemzése és általánosítása. Nyilván ezzel is magyarázható az a különös állapot, hogy a kortárs írók jórészének gondjává vált a parabola: viszolyognak tőle és vonzódnak hozzá. Kétélű műfaj, amelynek buktatója nem annyira a kiváltó gondolatélményben rejlik, sokkal inkább az alkalmazott jelképrendszerben, motívumanyagban és nyelvi közegben, amelynek a *tézist* vagy valamilyen ironikus, áttételes, groteszk-fantasztikus szemlélettel kell a realitás jelenségszférájától nyomatékosan elszakítania, vagy éppen revelációs valóságként közvetítenie.

Persze a parabolán nem allegóriákat kell feltétlenül érteni, hanem a gondolkozás elvonatkoztató és sűrítő effektusainak a művekben való fokozottabb jelenlétét, valamiféle deduktív kiindulást, amikor az író — talán nem is tudatosan — bizonyos prekoncepciókkal formálja anyagát, mintegy rávetítve kialakult meggyőződése eredményeit. *Czakó Gábor*nak például nincsen önmagát spontánul megszervező motívumanyaga, ezért az ő munkássága szokatlanul élesen veti fel a gondolat és valóság feszültségeit. Mondhatnánk: a hivatást igen, de a mesterséget nem kapta készen. Nyolc könyvében szinte mindig másfajta módszerrel és technikával kísérletezett, azonos élményhez keresve az illő, nagyobb arányú prózaformákat. Teljesítménye ezért is meglehetősen egyenetlen, s művei többségében a realista és a tételszerű közlés dichotómiája vezet értékingadozáshoz. Mindenesetre valóságlátásánál sokkal fontosabb alkotó, valóságteremtő képzeletének láttató elevensége, melyhez elemző intellektus és ironikus kedély is társul. Gondolkozása filozofikus, eszményt adó, olykor már utópisztikusan pozitív értékekre beállított; markáns, talán túlontúl is erős egyéniség. Bármiről írva: az emberi élet célja érdekli mindenekelőtt, ha valakiről, róla leírható, hogy moralista, a nemzedéki élményt is a szubjektív morál fényével, kérlelhetetlen imperatívuszával világítja meg. Néha egyenesen didaktikus szándékkal osztja fel művei eleven világát jókra és rosszakra: teljes életet élőkre és a praxis kiszolgáltatottjaira. Mert a gyakorlat, az önérdek hálójában vergődők Czakónál súlytalanok, erkölcstelenek. A praxis — így értve — nem tűri el a szuverenitást, a hős vagy kivonul belőle, vagy fellép ellene, különben eszközévé válik. Még ha szembefordulása többnyire tragikus is, az író társadalomkritikája e ponton éles, sőt végletes, Czakót mégsem annyira a helyzet, a körülmények elemzése foglalkoztatja, sokkal inkább a személyiség belső struktúrája. Meggyőződése, hogy az ember nincs kiszolgáltatva helyzetének: hogy önmagáért minden körülmények között felelős. Valamiképpen minden műve az öncsaló, önámító létezések ellen íródott. *A szoba* (1970) főhősét még súlyos külső erő zülleszti el, a lakásínség, a minimális létfeltételek hiánya bizonyítja rá méltatlanságát. Az *Emberkert* (1971) állatmeséiben Czakó a klasszikus parabolához fordul, szatirikus panoptikumot fest a vegetatív, torz életekről, hogy aztán *A Megváltó* (1974) érzelmileg felfokozott, stilizált belső monológjával egyetlen látomásban, modern parabolikus modellben szikráztassa össze a látszatot és a lényeget. Némileg idealizált próza ez, de feszes, tiszta, érzéki nyelvvel, végletes szarkazmussal; expresszivitását, gondolati telítettségét a következő két regény már nem éri el. Ezekben — *Csata minden áldott nap*, 1975; *Iskolavár*, 1976 — az író hangsúlyosan is realista motivációra építi a hősök küzdelmét erkölcsi önmeg-

valósításukért. Nem túl szerencsésen, mert sokban tételesek, valóságképük leszűkített. Tehetsége a részletekben, a kis-formákban magávalragadóbban, salakmentesebben érvényesül. A *Sorrendben* (1981) című kötetében drámaíróként is bemutatkozik, néhány elbeszélését pedig bizvást tekinthetjük a gondolati próza mesterdarabjainak. Legkiérleltebb regénye a *Várkonyi krónika* (1978), egy elképzelt falu megannyi hús-vér figurájában voltaképpen az alapvető emberi magatartásformákról fest színes tablót. Jóízű humor, báj és szeretet hatja át a könyvet, Czakó benne boldogságfilozófiáját fejti ki, bensőséges örömmel játszva ki a civilizációs ártalmak ellenében az igazi kultúra természetes szellemi értékeit.

*Ördögh Szilveszter* gyöngén sikerült második könyve — *Koponyák hegye* (1976) — a biblikus szenvedéstörténetet aktualizálja, az ő Jézusa szándékosan árultatja el magát, hogy megerősítse a hitet. *Bizony nem haltok meg* (1979) című regényében, a múlt jelenlétét nyomatékosítandó, egy történetileg konkrét síkot kever a mítoszival. Míg azonban Czakó Gábor vagy Ördögh Szilveszter esetében végig jelen van — akár kulcsként is — a világmagyarázat pozitív alternatívája, addig a periódus többi hasonló törekvését az általános értékválság, a transzcendencia hiánya szervezi meg. *Kornis Mihály* figyelemre méltó könyvét, a *Végre élsz* (1981) című kötetét kell először említenünk. Benne ugyanis a plebejus elemekkel (zsidó kispolgári rekvizítumokkal, mai gyerekzsargonnal és mozgalmi frázisokkal) fűszerezett bizarr humor, miközben hamisítatlan groteszk minőségekre is képes, mintha még egy szélesebb körkép — létparabolává általánosított családtörténet — előmunkálataiból is ízelítőt adna. Kornis a személyiség teljes azonosságzavarát variálja, a kommunikáció lehetetlenségével az emberi kapcsolatok képtelenségét, a valóság teljes érvénytelenségét sugallja; azt az állapotot érzékelteti, amikor már az áldozat is bűnössé válik. *Halleluja* című drámája tovább árnyalja ezt a képet: a hamis tudatok párhuzamos tragikomikus vergődését. Hasonló jellegűek *Ungváry Rudolf* — eddig még csak antológiákban közölt — írásai.

A művészi teljesítmény — tudjuk — lényege szerint egyszeri és individuális természetű s egy formát vagy módszert lehetetlen mások rovására általánosítani. *Dobai Péter*ről szólva mégis megkockáztatjuk, hogy *elméletben* alighanem ő találta meg az egyik legkorszerűbb, szokatlanul teherbírónak látszó prózatechnikát, mindenesetre olyat, amellyel gondolat és valóság töretlenül egységbe hozható. Gyakorlata azonban eddig nemigen igazolta a lehetőségeit. Dobai költőnek indult, filmekkel kísérletezett. Radikálisan értelmiségi alkat, írásaiban végletesen kiélezi az absztrakció és a konkrétum eredendő feszültségét. Szellemi tájékozódását intenzíven befolyásolták a modern baloldali személyiség- és társadalomelméletek, elvont következtetéseit önkényesen vagy invenciózusan, ám érzéki-expresszív jelenségrajzzal dúsítja. Regényeiben Dobai is a történelemből keres koherens hivatkozási és valóságanyagot. S itt is szélsőségesen: fiktív és nagyvonalú történetkoncepcióit eredeti történeti dokumentációval igyekszik közvetíteni. Olyan regényszituációkat teremt tehát, amelyben közvetlen megfelelés van az empíria és az elmélet között, s ezért a valóságos történeti összefüggésükből kinagyított, hitelesen korhű, vagy korhűnek vélt részlet-motívumok végső soron a szerző fiktív történelemértelmezését erősíthetik. Dobai idológiáját a hatékony társadalmi

cselekvés imperatívuszára építi. *Csontmolnárok* (1974) című regénye az 1848—49-es szabadságharc Bem tábornok köré gyűlt emigránsait követi önkéntes törökországi száműzetésükbe. Az író Bemet utópisztikus szocialistának és forradalmárnak ábrázolja, regénye arról szól, hogyan porlik el a forradalom utolsó esélye, nem is a külső akadályok, mint inkább a belső széthúzás, kisszerű előítéletek, meddő moralizálás zátonyain. A *Tartozó élet* (1975) a második világháború magyar viszonyaira adaptálja ezt a problematikát: jóval hígabban, már-már parodizálva is a témát. Elvrendszere közhelyszerű, erőltetett. Úgy tetszik, Dobai eddig még nem tudta a meglelt prózaformát jelentős emberi-társadalmi tartalmakkal telíteni. Részben, mert erőszakos gondolkozó, akinek szellemi elfogultsága vagy felületessége eleve konfliktusba kerül a választott történelmi anyaggal. Másrészt: élményei maguk is többnyire könyvízűek: hatásukat inkább jó stílusérzékkel és érzelmességgel növeli. Dobainak alighanem azt az élményt kell megtalálnia mindenekelőtt, amelyben személyisége egész fedezetével megnyilvánulhat. A hetvenes évek második felében megjelent könyveiben egyszerre találunk erre biztató (*Játék a szobákkal*, 1976) s kevésbé biztató (*1964 — Sziget*, 1977; *Lavina*, 1980) jeleket.

A formaelvben rejtező nagy lehetőséget, amit Dobai történelmi regényei csak körvonalaztak, végül is *Spiró György* nagyszabású munkája valósította meg. Természetesen Dobaitól függetlenül, mert Spiró kezdettől konokul a maga külön útját járta. Nemzedékének alighanem ő a legsokoldalúbb írója: számos jeles színművet írt, s a verset, esszét, kritikát, műfordítást egyformán magas szinten műveli. Versei és *Kőszegők* című tragikomédiája *História* címmel 1977-ben önálló kötetben is megjelent. Feltűnést azonban ő is egy általtörténeti regénnyel — a *Kerengő* (1974) című parabolájával — keltett, amelyben egy lélekgyilkosság különös mechanizmusát, invenciózus és szatirikus esszéstílussal, a magyar századforduló stilizált kultúrhistóriai miliőjére vetíti rá. Voltaképpen az eszme nélküli létezésről írt negatív utópiát. Zseniálisan gúnyos modellt talál az elviselhetően embertelen és intézményes kisszerűségre, olyat, amelyben a hősök szuverenitásigényét a praxis rémuralma érvényteleníti. A *Kerengő* szereplői egytől egyig helyzetük végleges foglyai: nem látva reális alternatívát a társadalmilag értékes cselekvésre, aktivitásuk szükségképpen álcselekvésekre és narkotikumokra irányul, ezáltal önmaguk termelik újra és újra a bénítóan bonyolult és értelmetlen konvenciórendszert, a valamennyiüket céltalan fogságban tartó társadalmi gyakorlatot. Ám e könyvében a modell modell marad, Spiró éppen mert mindvégig fikciós effektusokra épít, nem tudja a regényt a lombik-íztől, steril mivoltától megszabadítani. Következő nagyregénye, *Az Ikszek* (1981) azért lesz kimagaslóan jelentős alkotás, mert benne az író konfliktusát tényanyagra vetíti, jóllehet hajszálra ugyanazt a társadalmi csapdát járja körül.

„A nagy kérdés — nevezi néven gondját —, amely évszázadok óta jelen van irodalmunkban, többé-kevésbé meg is fogalmazva: hogyan lehet ábrázolni a világ (a történelem) konfliktusait és folyamatait egy olyan országban, ahol a világtörténelmet nem csinálják?" Vagyis születhet-e nagy művészet (kivált: epika) olyan közegben, ahol a nagy tetteket legfeljebb ha elgondolni, de *élni* nem lehet? E kihívásra *Az Ikszek* azzal válaszol, hogy történeti eseményt helyez történeti

miliőbe. A regény „minden idők legnagyobb lengyel színészének", Wojciech Boguslawskinak a vergődését írja le a Napóleont legyőző világhatalmak felosztotta Lengyelországban, az 1815 után orosz fennhatóság alá került lengyel bábkirályságban. Arról szól, hogyan viaskodik egy zseniális, nagyszabású hős a létét meghatározó világtörténelemmel. Mert persze a történelem *Az Ikszek*ben is ürügy. Spiró ugyan roppant gonddal ügyel a dokumentáció hitelességére, de csak azért, hogy annál hatásosabban érvényesíthesse szemlélete kirívó anakronizmusát. Egészében a maga megrendült, mélyen szkeptikus 20. századi intellektusát játssza rá a Szent Szövetség éveinek lengyel politikatörténetére. Nem enged radikális történetfilozófiájából, mely szerint élet és cselekvés azonos, az ember lényege annyi, amennyit önmagából társadalmilag megvalósított. Egyszerűbben szólva: Spiró az életet kizárólagosan a politika szférájára redukálja, és ezt a szférát alapvetően emberi létküzdelemként, mélyen jelképes értelemben irreálisan, sőt monumentálisan jelentőssé fokozza. Regénye játékterét tehát minden egyébtől elvonatkoztatva a társadalmi praxis egyetlen dimenziójára szűkíti le, amelyhez képest a potenciális emberi aktus — érzés, képzelet, gondolkozás, a művészet is stb. — szükségképpen csak életpótlék, másodlagos. Csak amennyire ezek tették válhattak: csakis annyira lettek legitimek; így *Az Ikszek* tárgya, konfliktusa, tétje is ez a legitimizáció.

S mivel a praxist a mindenkori magasabb érdekek kényükre-kedvükre manipulálhatják: *Az Ikszek* aprólékosan motivált társadalomrajzában is létrejön a korábbi regény csapdahelyzete: hogy bármi cselekvés csakis a fennállót erősítheti. Spiró írói telitalálata az, hogy hőse nem a hamis valóság ellen harcol, a színésznek mindössze egyetlen célja van: játszani akar. Bárkit kiszolgálna, minden megalkuvásra vállalkozik, mégis el kell buknia. Mert Boguslawski a rosszat is jól játssza, egyetlenegy dologra képtelen, arra nincs hatalma, hogy *rossz művész* legyen. Igazi szakember, aki éppen ezért — szuverenitásával — nem fér el az adott világban. Bukása sem látványos, voltaképpen tehetetlenségébe fullad bele, a magányába, hogy nem talált még ellenfelet sem. Spiró nyelve tényközlő, alig árnyalt, szinte hivalkodóan művészietlen és köznapi. Nemegyszer önkényesen torzít, hőse mégis embernek és művésznek egyformán hiteles, élő figura; regénye ezért is lett irodalmunk egyik sokértelmű példázata.

# AZ ESSZÉÍRÁS

Bár az esszé mint önkifejezési tudatforma igen rég jelen van a világirodalomban, pontos műfaji meghatározása mindmáig nem ismeretes. A leírások, értelmezések, melyek természetét igyekeznek körülhatárolni, egyetlen jellegzetességében értenek egyet: eszerint egyfajta kötetlenség, a kifejezés szabadsága jellemzi. Még a modern műfaji meghatározások is figyelmeztetnek arra, hogy nem lehet pontosan elhatárolni az esszét, a tanulmányt és a kritikát; ezek bármelyike minősülhet esszéisztikusnak, ha személyesek, s kifejeződik bennük egyfajta morális igény (ami egyben arra is emlékeztet, hogy a műfaj keletkezésébe az úgynevezett moralitások is belejátszottak).

Más törekvések jellemzik a francia és mások az angol esszét. Azért épp e kettőt említjük, mert ezek gyakoroltak elhatározó befolyást a magyar esszé nyelvének, szemléletének kialakulására. Angol nyelvterületen épp oly természetesen nevezik esszéknek T.S. Eliot tárgyszerű tanulmányait, mint Virginia Woolf személyes hangú, polemikus kedvű írásait. A század francia esszéműfajára ugyanakkor Proust és Bergson tett nagy hatást, a mechanikus idő szétrombolásával, egyfajta kötetlen, az emlékezetet is mozgósító írástechnika mintává emelésével.

A magyar esszé történetének egyik virágkora a múlt századra esik; ekkor jelentek meg Péterfy Jenő és Riedl Frigyes sok vonatkozásban ma is példaszerű írásai, s az ő hagyományukat közvetítette a Nyugat nagy nemzedékének esszéíróihoz, Babits Mihályhoz, Kosztolányi Dezsőhöz és a többiekhez Ambrus Zoltán. E korban azonban már nemcsak az irodalmi témákkal foglalkozó esszéírás volt a jellemző, hiszen joggal nevezhetjük esszéknek Lyka Károly művészettörténeti analíziseit, legalábbis azoknak egy részét, Jászi Oszkár társadalomtudományi elemzéseit, Gombocz Zoltán nyelvészeti dolgozatait, vagy éppen Szabó Ervin olyan típusú írásait, mint a *Jegyzetek a magyar forradalomról*t. Abban a nagyszabású vállalkozásban, amely Kenyeres Zoltán válogatásában jelent meg (*Esszépanoráma*, 1978) joggal szerepelnek filozófusok (Zalai Béla), zeneművészek (Bartók Béla, Kodály Zoltán), történészek (Szekfű Gyula) és néprajz-tudósok (Györffy István), de akár esszének minősülhet Fejér Lipót egyik-másik írása is.

A magyar esszé történetének és szerepfelfogásának megváltozásában döntő hatása volt az első világháborúnak, az előtte kialakult és megszilárdult világkép szétesésének. „Az újfajta magyar esszé — írja Cs. Szabó László — program és kiáltvány nélkül, szinte észrevétlenül kezdett kialakulni az évtized vége felé, egyszerre többünkben is." A rendkívül bizonytalan, sokat és joggal vitatott

„esszéíró nemzedék" elnevezés csak később jött divatba. A húszas évek végén mindenesetre már működött a „hétfőiek" szövetsége, Halász Gábor, Hevesi András, Cs. Szabó László és Szerb Antal baráti köre, melynek tagjai „Proust, Joyce, Babits vonalán Bergson unokái" voltak. Az ő esszéműfajuk legjellemzőbb és legtalálóbb önmeghatározását Cs. Szabó Lászlónál találjuk: „Reng a föld... Az irodalom kihúzódik a szilárd, átfogó alapformákból. A csillagok alá megy tájékozódni..." E vallomásszerű műfajmagyarázat is jelzi, hogy a szaktudományos filozófiai és szépirodalmi tudatformák közül ezek az esszéírók az utóbbi elsőbbségét vallották meghatározónak. Magyar mintáik alig-alig voltak, jóllehet tudatosan vállalták Babits örökségét. Szenvedélyesen olvasták Unamuno, Eugenio d'Ors és Ortega y Gasset műveit, melyekben „német filozófiai képzettségüket nemes latin eleganciával alkalmazták történelmi, társadalmi és stílustörténeti problémákra." De legalább ilyen mértékben tanultak eleganciát Aldous Huxleytól, ironikus tiszteletlenséget a Bloomsbury-kör tagjaitól, Lytton Stracheytől és Virginia Woolftól s a magyar romantika esszéíróitól, Eötvös Józseftől, Pulszky Ferenctől, Trefort Ágostontól és a világutazótól, Bölöni Farkas Sándortól, akit Hatvany Lajos ásott ki a feledésből. Cs. Szabó Lászlónak meghatározó olvasmánya volt Cocteau kis könyve, a *Rappel à l'Ordre*, amelyet Hevesi András ajánlott figyelmébe, s amely mindnyájukat végképp eltántorította Szabó Dezső stílromantikájától.

A „hétfőiekkel" egy időben, de más égtáj alatt kezdte példaadóvá váló esszéírói pályáját Illés Endre, a méltatlanul elfeledett Kerecsényi Dezső, és a Nouvelle Revue Française esszéinek egyik legnagyobb hatású hazai közvetítője, Gyergyai Albert, akinek kivételesen fontos szerepe lett a francia szellemiség hazai megismertetésében.

Teljesen más póluson, más ideálokat vallva a magáénak, de ugyancsak a hagyományos világkép válságának, szétesésének tudatában kezdte esszéírói pályáját Németh László, aki később — egyik 1935-ös írásában — így határozta meg esszéinek ösztönzését: „Körhintán Homérosz sem tudott volna énekelni. Meg kellett előbb állítani a forgó örvényt... Szétnézni, égtájakat keresni, a földet, ahova kidobott, körüljárni." S egy másik, ugyancsak legfontosabb törekvéseiről sokat elárulló önjellemzése a *Tanú* egyik korai számából: „...a kor igazi múzsája: a szorongó tájékozatlanság. Hajótöröttek vagyunk, akik a csillagokat nézzük, abban a hitben, hogy van part és a csillagok vezetnek. Nem akarok tanítani. Az esszét a nyilvános tanulás műfajának tekintem; egy lélek égtájakat keres, s közben égtájakat segít megtalálni..." Ennek a szándéknak még tágasabb, még szélesebb perspektívájú megfogalmazását találjuk Illyés Gyulánál, aki ugyancsak meghatározó személyisége lett az esszéírásnak, beoltva azt a társadalmi felelősség eszményével: „...állhatatosan munkálkodni, hogy a jót, a hasznost minél többen, végül mindenki a széppel és a kellemessel azonosítsa. Hogy a szellem s annak napvilága ne csak kevesek kiváltsága legyen. S eltűnjék itt is a gát és távolság."

Ami e sokféle kiindulású, törekvésű, szándékú magyar esszében ekkor közös volt, az az „örök éberség" szellemi készenléte, „a nyelvi, politikai és társadalmi űr" betöltésének szándéka és a „szellemi dermedés" ellen vívott harc eszménye. Ezek a gondolatok éltek tovább, s egészültek ki új minőségekkel a harmincas évek elején

indult fiatalok esszéiben. Közülük néhányan szerepelni szoktak az esszéíró nemzedék névsorában (Bóka László, Sőtér István), szerencsésebb azonban a „harmadik nemzedék" elnevezéssel jelezni hovatartozásukat.

Míg a második nemzedék, de különösen a „hétfőiek" esszéírására a szellemtörténet is hatással volt, s a fiatalok — jóllehet felismerték a szellemtörténeti irányzatnak azt a nagy pozitívumát, hogy egyéb tudományágak eredményeinek integrálására is lehetőséget ad — látták azt a veszélyt, melyre Babits Mihály is figyelmeztetett *Szellemtörténet* című, 1932-es tanulmányában: az intuíció esetleges önkényességeit. Az esztétikai érték felmutatásának szándéka alapvetően fontos igénye volt a második nemzedék esszéistáinak is, a harmadik nemzedék tagjai azonban fokozott érzékenységgel fordultak a művek erkölcsi értékei felé. Bár a húszas évek végén indult esszéisták minduntalan — metaforikus értelemben — a csillagvilággal igyekeztek szembesülni, Babits nyomatékosan hívta fel figyelmüket arra, hogy nem a csillagokra tekintenek, hanem csak a felhőkre. A náluk fiatalabbak, a válságokkal fenyegető harmincas években eszmélkedők, történelmi és társadalmi helyzetük nyomása alatt náluk jóval érzékenyebben igyekeztek megtalálni az irodalmi jelenségek társadalmi begyökérzéseit. Jóllehet ebben a korban is valóság maradt az ideálok nélküli élethelyzet, az új esszé szenvedélyesebben keresett példákat olyan jelenségek között, melyekből talán hiányzott a Szerb Antal által mércéül eléjük állított „mánia", annál fontosabbnak látszott viszont mértékadó, klasszikus egyensúlyuk, nyugalmuk és harmóniájuk, melyek a megromlott világ virtuális ellenpéldájának minősülhettek. Szemlélettágító hatást gyakorolt rájuk Kerényi Károly esszéinek az a felismerése, hogy a klasszikus szellem a harmincas évek közegében is újraélhető, valósággá tehető. Mint minden új programmal jelentkező generáció, a harmincas évek fiataljai is más égtájak felé tájékozódtak, mint elődeik. „. . . az új irodalmiság ügye — írta a korán elhunyt Kenyeres Imre — rombolást és a régi téglákból új építkezést követel. Magasabb rendű formákat, mint amik között élünk." E romboló és teremtő szándékot jelezték a mind szenvedélyesebb nemzedéki viták, de maga az a tény is, hogy ez a nemzedék már tudatosan magyar elődöket keresett a maga számára, s önnön sorsának példázatait találta meg a századvég és századelő tragikus íróiban, a „ködlovagok"-ban, akikről kötetnyi esszét írtak legtehetségesebb képviselői, kik közül külön is érdemes kiemelni a fiatalon elhunyt Lovass Gyulát és Örley Istvánt.

Abban a beszélgetésben, melyet Siklós Istvánnal folytatott *Római muzsika* című kötetének megjelenése után, Cs. Szabó László sok mindent elmond az esszé természetéről. Fejtegetéseiből nyilvánvaló lesz, hogy a húszas évek végének esszéje spontán volt, benne nem érvényesült tervszerű elgondolás s a szépprózа termékenyítette meg, attól nem is vált el élesen. A harmincas évekbeli esszét már inkább jellemezte a tudatosság, akár mint olyan törekvés, hogy az időben szétszórt jelenségeket a tudat szintjén vonja össze az író s a tényeket feleltesse meg egymásnak, akár mint egy demokratikus nevelői, szemlélettágító igény, mely Illyés Gyulát jellemezte, akár az eltökélt „nemzetalapító" szándék, mely Németh László esszéinek egy részében nyert szemléletes kifejezést. A kétféle szándék szintézisére már nem volt lehetőség, jóllehet a harmincas évek vége felé a műfajt egyre inkább

jellemezte a közvetve vagy közvetlenebbül érvényesülő elkötelezettség, melynek kifejeződésére a szociográfia által feltárt megdöbbentő tények hatottak leginkább. Bár a szociográfia körül nagy harcok dúltak az irodalomban akár ellene, akár mellette foglalt állást az író, a világ értelmezése immár lehetetlennek látszott a társadalmi-történelmi realitások tudomásul vétele nélkül. Aligha véletlen, hogy olyan nagyhatású esszéista, mint Halász Gábor, végül is eljutott az újrealizmusig, hogy Szerb Antal a kor egymással vitázó irányzatainak „eszmei érdekközösségét" (Bodnár György) hirdette utolsó írásaiban, hogy Márai Sándor 1942-ben írt *Az író és a nemzetnevelés* című esszéjében a művészetek társadalmi szerepének kérdésével foglalkozott, s bár elhatárolta magát a „politikai divatok"-tól, végülis a műveltség nemzetnevelő erejét hangsúlyozta. A francia példák nyomán indult „harmadik nemzedék" esszéírói a „helytállás" ösztönző példáit ismerték fel az új francia irodalomban, mely a szellemi ellenállás irodalma volt egyben. A tragikus valóság egyre nagyobb teret követelt még a szeszélyesnek, függetlennek nevezett esszében is. Bálint Györgyről írt tanulmányának legvégén a kéziratban maradt *Nyugati regény — magyar regény* sokat mondó és sokat sejtető befejező sorait idézi Bodnár György: „A dráma a legsűrítettebb valóság — és ma a legtöményebb dráma is csak nehezen közelíti meg a valóság tragikus feszültségeit."

### *Esszéírói törekvések a fordulat évéig*

A II. világháborúból való ocsúdás keserű hónapjai és a veszteségek számba vétele után megindult szellemi pezsgésben az esszé is új erőre kapott. Bár jó néhány jelentékeny, a műfaj hazai történetét meghatározó esszéíró vált tragikus áldozatává a második világháborúnak, néhány évig úgy látszott, hogy a műfaj virágkora jöhet el, hiszen elsősorban a Magyarok című folyóirat körében és a Válasz hasábjain mind nagyobb teret kaptak a harmadik nemzedék esszéírói; az átrendeződő társadalmi valóság új kérdésekkel termékenyítette meg a népi írók esszéírását, a marxizmussal való szembesülés pedig — történt az bármilyen formában — olyan termékeny új szempontokkal gazdagította az esszéírást, amelyek tovább erősítették annak nyitottságát.

Az emigrációból hazatérő Lukács Györgyöt vagy Révai Józsefet — akik a marxista irodalomszemlélet és irodalompolitika legfelkészültebb szószólói voltak, ekkori műveik alapján aligha nevezhetjük esszéíróknak. A marxizmus—leninizmus a teljes világkép megteremtésének és kiküzdhetőségének reális igényét hangoztatta, s ez a törekvése hosszú ideig kizárni látszott az esszé művelhetőségének, gyümölcsöző világszemléletének tényét, hiszen a magyar esszé hangsúlyozottan a töredékes világkép jegyében kelt új életre a harmincas évek elején, s ezt a töredékességet hangsúlyozta igen nyomatékosan a világháború után megjelent esszékötetében, az *Ihlet és nemzedék*ben (1946) Márai Sándor, s ez a gondolat hatotta át *Napló*ját is, amely voltaképp lazán egymáshoz illeszkedő esszék és töredék-esszék füzére. Márai rendkívüli erővel fogalmazta meg „a nyugat alkonya" újraértelmezett változatát, amikor az *Ihlet és nemzedék* utolsó írásában *(Promethe-*

*us megváltása)* ironikusan kérdőjelezte meg azt a távlatos, új ideálokat meghirdető gondolkodásmódot, mely a társadalmi cselekvést tartotta vezérelvnek. „Európaiak vagyunk — írta —, ne áltassuk magunkat: csak a pillanatban tudunk élni, mert a pillanatban tudunk meghalni. S csak annak hiszünk, aki a pillanatban tud bennünket megváltani." Lukács György vitázott e szemléletmóddal, mely az irodalom hatókörét is korlátozni látszott. Ugyanakkor tagadhatatlan az a tény, hogy Lukács, amikor a világirodalom szemszögéből közelített a magyarhoz, s azt beszűkültnek, provinciálisnak érezte — szemben például Illyés Gyula törekvéseivel, aki éppen fordítva: a magyar irodalomból indulva érzékelte annak világirodalmiságát —, sokszor maga sem használt az egészséges kibontakozás ügyének.

Így például megakasztotta Hamvas Béla esszéírói munkásságának kiteljesedését az az éles bírálat, mellyel az ő törekvéseit illette. Hamvas egyike volt azoknak a gondolkodóknak, akik korán megismerkedtek az egzisztencializmussal. Abból a felismerésből, hogy az ember a halállal szembesülve a végnek kiszolgáltatott, azt a következtetést vonta le s tette munkásságának vezérelvévé, hogy a költészet a lírai beleérzés eszközeivel teremthet kapcsolatot a feltételezett transzcendens világrenddel. Első gondolkodói korszakában a kereszténység világszemléletével azonosult, későbbi írásaiban a vallások nagy közösségének jegyében gondolta végig a történelmi és emberi fejlődés esélyeit.

Hamvas Béla a harmincas években sokat tett a modern angol és amerikai irodalom befogadása ügyéért. Későbbi esszéiben érvelésmódja szeszélyesebb, stílusa eruptívabb lett, mert hite szerint a tudomány nem alkalmas a lényeg megragadására, a ráció sokszor vezette csődbe az emberiséget. A beleérzés, a gondolat fogantatásának átforrósodó pillanata hozhatja csak meg a ráismerés megvilágosító örömét.

Lukács György helyesen ismerte föl Hamvas Béla racionalizmus-ellenességének gyengeségeit. Bírálatával azonban hozzájárult ahhoz, hogy beduguljon egy olyan forrás, amely a világirodalom és a bölcselet korszerű elemeit közvetítette. A negyvenes években írt Hamvas-esszék, majd szerzőjük elhallgattatása hozzájárultak egy legenda születéséhez, melyet csak növeltek az utóbbi évek világméretű válságai. Ezek ismét ráirányították a figyelmet a krüzeológia egyes eszméinek időszerűségére. Magát Hamvast azonban — jóllehet hatalmasra duzzadt kéziratos hagyatékát még alig ismerjük, műveinek kiadása csak napjainkban kezdődött — nem nevezhetjük krüzeológusnak, hiszen a válsággal szemben egy olyan lehetséges emberi alternatívát kínált, mely a szubjektum vonatkozásában adhat megoldást.

Ha e kor kezdetben igen gazdag esszétörekvéseit figyeljük, mindenekelőtt a hagyomány újraértelmezésének kísérleteit látjuk fontosnak, a műfaj története szempontjából újítóknak.

Szabó Lőrincet aligha sorolhatjuk nemzedéke nagy esszéírói közé, a negyvenes években mégis néhány nagyszerű darabját írta e műfajnak. Sárközi Györgyről, Radnóti Miklósról és Illyésről rajzolt képe az analízis gondosságával és alaposságával készült. Esszéisztikus bennük az a mód, ahogy létszemléletét fejti ki — némiképp a *Tücsökzené*ben elmondottakkal analóg módon —, s az a törekvése is, hogy — a remek Sárközi-esszében — egy-egy téma kapcsán nemzedéke fő lírai

törekvéseivel is számot vet. Lírájában is, esszéiben is önmaga kimondott és kimondatlan kérdéseivel nézett szembe, következtetéseit a „lírai én"-re vonatkoztatva jutott el ahhoz a felismeréshez, hogy a műalkotás mértéke — alkotója már kifejlett, vagy még az adottságaiban rejlő tehetsége.

A Nyugat esszéhagyományának egyik legkövetkezetesebb őrzője, a nyugtalan, kísérletező szellemű, mindig szellemes Bóka László 1947-ben adta ki *József Attiláról* szóló írását, mely alcíme szerint is esszé, s visszautal a műfaj kezdeti „kísérlet"-jeligére. Bóka számára 1945 előtt Ady volt a mérték. Sok esszéje, kivált azok, amelyekben egy-egy jellemző átértékelési kísérlettel szállt szembe, a marxista irodalomszemléletet is megtermékenyítette. A *József Attila*-esszé rendkívül érzékeny, a költő lírájáról sok új ismeretet közlő írás, amely azonban inkább egy visszatekintő alaphelyzetből értékeli témáját, s kimondva-kimondatlanul a Nyugat törekvéseit érzi József Attila szempontjából is meghatározónak.

Igen jelentékeny, sok vonatkozásban úttörő kísérletnek mondhatjuk Rónay György *A regény és az élet* (1948) című esszétanulmányát, amelyben érződik a társadalmi-történeti szempontok figyelembevételének igénye is. A bevezetőben a szerző nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a társadalom és a történelem eseményei nyújtják számára azt a vezérfonalat, amely fejtegetéseinek iránymutatója, s arra törekszik, hogy a műfaj analízisének mikéntjét az emberi teljesség, tehát egyfajta bölcseleti irányulás szellemében valósítsa meg: „S amily természetesen következik a regény dekomponálódása az ember fogalmának, a valóság fogalmának s magának a társadalomnak széteséséből — írja a többi között —: éppoly természetes, hogy e széthullás apokalipszise után, mint az emberi mivoltát s világa emberi valóságát, vele a regény is emberi s közösségi hivatását hangsúlyozza ismét: a realizmust, az ábrázolt világkép emberi teljességét — s egyáltalán a megismerés, a connaissance, a regénynek lélektani kísérleti eszközzé degradálása helyett az ábrázolást —, a regény autonóm értékét. Hogy azután az ábrázolt világ határai meddig terjednek, attól függ, mit tartunk realitásnak, mit emberi teljességnek. Ezen a ponton pedig a regény problémája a filozófia problémájával találkozik."

A nyugatos hagyomány, az esszé kötetlenségének, szép megformálásának igénye jellemezte Cs. Szabó László esszékötetét, a *Két part*ot (1946) éppen úgy, mint Devecseri Gábor *Az élő Kosztolányi*ját (1945), Kardos László Szerb Antalról írt esszéjét (1946), s e hagyomány lezárásának érezzük mai távlatból Sőtér István antológiájának, a *Négy nemzedék*nek (1948) bevezető tanulmányát és miniatűr portréit, melyeknek egy része annak is bizonysága volt, hogy az esszének létjoga lehetett volna a későbbi időszakban is.

Az a nagyobb terjedelmű esszé, melyben nemzedékének, az „újholdasoknak" akkori költészetszemléletét és irodalomképét összegezte Lengyel Balázs (*A mai magyar líra*, 1948), részben Halász Gábor, Szerb Antal, Komlós Aladár és Bóka László addig megjelent esszéinek, tanulmányainak következtetéseit fejleszti tovább, részben azonban egyesíti az irodalomtörténeti portré és az esszé szempontjait, s ezzel egy később kifejlődő monográfia-típus alapvonalát teremtette meg. Kötetének bevezetésében annak az erkölcsi nézőpontnak a szükségességét és termékenyítő voltát hangsúlyozza, mely nemzedéke irodalomértelmezésének egyik

vezéreszméje lett, s amely ugyanúgy jelen lesz majd Somlyó György, Nemes Nagy Ágnes és Rába György esszéiben, mint a később esszékkel jelentkező Rákos Sándor írásaiban.

Az esszé mint megközelítési, ábrázolási módszer, két egészen magában álló vállalkozás kifejezés- és szemléletmódját is áthatotta. Jellegzetesen esszészerű műalkotás Füst Milán *Látomás és indulat a művészetben* (1948) című szabálytalan esztétikája, mely — mint a címe is hangsúlyozza — elsősorban az esszét jellemző érzések jegyében, a szépirodalom eszközeivel igyekezett praktikus eligazítója lenni a nagyközönségnek és Füst Milán nem csekély számú rajongójának. Az esszére utal vissza az a meggyőződése is, hogy a művészet nyersanyaga maga az élmény, amelyet a fantázia alakít művé. Látomás és indulat így értelmezett kettősségéből „ered a művészetekben való legfőbb örömünk", mondja az alkotás természetével foglalkozó részben.

Ezekre az évekre esnek Szentkuthy Miklós nagy esszéi is, melyeknek többsége a Válaszban jelent meg. Már *Az egyetlen metafora felé* (1935) írásai jelezték, hogy merőben egyéni módon értelmezi az irodalom és a valóság, illetve kor és kultúra viszonyát. *Műveltség és irodalom* (1947) című esszéjében annak a meggyőződésének adott hangot, hogy a kultúra organikus képződmény, s az alkotót az emberiség által felhalmozott kultúrjavak egészének kell áthatnia. Az igazi műveltségű alkotó fölényes biztonsággal kamatoztatja ismereteit, mert azok életfunkcióvá váltak. Erre a felhalmozott és szenvedélyesen kamatoztatott ismeretanyagra ismerhetünk Weöres Sándorról vagy Szabó Lőrincről írt esszéiben.

1945 őszén vállalt Hódmezővásárhelyen óraadó tanárságot Németh László, s műhellyé varázsolt önkéntes számkivettetése az 1948-as tanév végéig tartott. Itt talált ihlető környezetére az a pedagógiai szenvedélye, mely egész életében jellemezte. Már az Illyés Gyula ösztönzésére írt tanügyi reformtervezete (1945) is jelezte, hogy új s méltó témára lelt a benne kisebb-nagyobb szünetekkel kifejezésmódját és témáit kereső esszéíró, aki az ellene hangoztatott vádakat és a régebbi nézetei fölött türelmetlenül követelt önkritika megvalósítását a *Berzsenyi ürügyén* Kaposvárott elmondott emlékbeszédében hárította el, amikor kijelentette: „igazi írót s az igazi haladást nem kell félteni egymástól". Végelemzésben azonban esszéistára vallott az a mód is, ahogy hódmezővásárhelyi óráit tartotta: különböző korszakoknak a jelen, s különböző tudományágaknak egymás számára adott válaszait keresve. Az *Óraadók királyságá*ban adott számot pedagógiai kísérleteiről, amelyeket sosem sikerült végül egységes műben megfogalmaznia. De itt tudatosodott benne végérvényesen a „kísérletező élet"-nek az az emberi ideálja, amelyet *Összefoglaló a nyolcadikban* címmel fejtegetett a hódmezővásárhelyi Puszták Népe című folyóiratban.

Támadások pergőtüzében születtek Illyés Gyula írásai is ezekben az években. A türelmetlen szociáldemokrata írók jobboldali gondolatnak tett engedményekkel vádolták, a kommunista párt ideológusai pedig nyílt elkötelezettségét hangoztató megnyilatkozását várták, sürgették. Egyik írásának ezt a sokat mondó címet adta 1945-ben: *A felelősség tudatában*, s arra figyelmeztette benne a türelmetleneket, a múlttal gyökeresen szakítani szándékozókat: „A magyarságnak nincs annyi kincse,

hogy vakon — minden indulatnak — eldobálja. Nézzük meg jól, mit ejtünk a talp alá. Ha biztosítékunk van arra, hogy ez az értéke azután a mi, a szabad magyarság értéke lesz, tartsuk meg okvetlenül magunknak. Ne gyújtsuk fel a malmot, ami holnap nekünk őröl, csak azért — mert hitetek szerint tegnap másnak is őrölt." S hogy elhárítsa magától a szűkkeblűség, a pártérdekek védelmének vádját, még hozzáteszi: „Nem kívánom, hogy a tévedés ne kapja meg a figyelmeztetést, a vétek ne részesüljön megrovásban. Mindez azonban megaláztatás nélkül történjék, hogy ezek az emberek is bele tudjanak egyenesedni az új életbe. Még az esetleges vétkeseket is — ha becsületességükben nincs okunk kételkedni — úgy kell vétkeiktől megtisztítanunk, hogy azután megnyerhessük őket. Elismerem, hogy ez önző szempont, de egy ügy s egy nép önzéséé, magáé az életé. Az igazság serpenyőjébe a hamar ítélet előtt mérjük bele az értéket; annak is van súlya."

Amikor Paul Éluard 1948-ban Magyarországon járt, a Zeneakadémián rendezett, őt köszöntő ünnepségen Illyés Gyula mondott beszédet. Ebben ugyanezt a gondolatot fogalmazta meg: „A rendcsinálás, a szó igazi értelmében, veszélyes foglalkozás, a költészetben is, a társadalomban is." Hitet tett az avantgárd mozgalmak pozitív társadalmi és irodalmi szerepének eszménye mellett is, tehát azt a szellemi nyitottságot védelmezte, mely hamarosan veszélybe került, s az esszét is egy időre megbénította.

### *Az esszé megőrzésének kísérletei*

Abban a néhány évben, míg a sematikus irodalomszemlélet jegyében születtek az irodalmi tanulmányok és elemzések, az esszé aránylag szűkebb körbe szorult vissza. Gátolta létét az a szemlélet is, amely a nagy írói életművek feldolgozását csak nagy monográfiák formájában tudta elképzelni.

Az esszé hagyománya azonban sokkal erősebb volt, semhogy végképp megszűnt volna irodalmi kifejezésforma lenni. Az ötvenes években is őrizte ezt a hagyományt Sőtér István, aki ugyan regényeiben részint Lukács György tanácsa nyomán igyekezett szakítani a szürrealista stílus lebegésével, de az irodalomról szóló írásaiban, ha óvatosabban, lekerekítettebben is, de megőrizte a *Játék és valóság* szemléletmódját. Bóka László egyetemi katedrájáról az esszé megbecsülésére nevelte tanítványait, akik közül jó néhányan később a műfaj új életre keltőihez csatlakoztak, s az irodalomról írt tanulmányaiban is fel-felvillannak az esszére oly jellemző ötletek.

Nagyon kevesen voltak azonban olyanok, akik írói tevékenységükben is hűek maradhattak e hagyományhoz. Megfigyelhető, hogy néhány évig az esszé nem az irodalom, hanem egyéb művészeti ágak fontos és jellemző önkifejezési formája volt. A zenei lapok hasábjain rendszeresen írta nagyszerű munkáit Szabolcsi Bence, aki — Péterfy és Csáth Géza nyomán — Tóth Aladárral a zenei esszét nálunk is meghonosította, s ahhoz példás felkészültséggel, lebilincselő anyagismerettel megírt szakmunkáiban is ragaszkodott. Bár címük alapján csak a szűkebb szakma érdeklődését kelthették föl olyan írásai, mint az Új Zenei Szemlében 1950-ben

megjelentetett *Adatok az új népdal történetéhez*, vagy *A XIX. század magyar romantikus zenéje* (1951), ezekben az általa korábban is rendkívül magas fokon művelt esszéstílus kapott teret, az 1955-ben megjelent, a zeneköltő „rehabilitációja" szempontjából oly jelentős *Bartók Béla élete* pedig ezeknek az éveknek egyik legszellemesebb, legszebb, iskolát teremtő esszéje volt. Akadémiai székfoglalóját *Liszt Ferenc estéje* címmel tartotta 1954-ben. Nemcsak az öregkori Liszt-művek elemzése szempontjából közölt új ismereteket, hanem azt is bizonyította, hogy az esszé-műfaj alkalmas a magas színvonalú tudományos anyag elhitető erővel történő közlésére. Munkásságában szerves szintézisbe fonódott a zene és az irodalom. Amikor harmadik, átdolgozott kiadásban is megjelent *A zene története* (1958) című munkája, Szabolcsi Bence már biztosan tudta s öntudatosan vallotta, hogy az esszé látásmódja akár korszakok átfogására és értelmezésére is alkalmas. E meggyőződését táplálhatta *Európai virradat* című összefoglaló műve is, amelyben egy nagy zenetörténeti korszakot úgy mutatott be, hogy az összképbe szervesen illeszkedett az általa tárgyalt kor irodalma és festészete is. (A könyv igazi recepciója második kiadása, 1961 után kezdődött, az első kiadás megjelenése idején, 1949-ben az esszéstílus gyanakvást is szült.)

Az esszé hagyományai más művészettörténeti ágakban is megőrződtek ekkoriban. Termékenyítő hatása volt Genthon István művészettörténeti írásainak, amelyekben nemcsak a különféle stílusirányzatok és művészeti törekvések ismertetése kapott nagy hangsúlyt, hanem munkáinak kifejezésmódja is őrizte a műfaj jellemző elemeit.

A műfordítás elmélete és gyakorlata alakította ki Devecseri Gábor esszéstílusát (irodalmi esszéi is megjelentek; elsők között idézte Babits Mihály örökségét). Az *Odüsszeia* és az *Iliász* tolmácsolása közben ismét szembetalálta magát azokkal a nyitott kérdésekkel, melyek az antik hagyomány újraértelmezésére és újraélhetőségére vonatkoztak, s amelyeket egyik mestere, Kerényi Károly vetett fel oly hatásosan. Míg költészete a sematizmus iskolapéldája volt ezekben az években, ekkor és később írt antik tárgyú esszéi a műfaj maradandó darabjai.

Az esszéforma megőrzésében kivételesen fontos szerepe jutott Illyés Gyulának. Az 1948-ban írt Éluard-esszét követően Racine-ról (1949), majd egy év múlva *A Ludas Matyi igaz történetéről* szólt, amelyben nyomatékosan emelte ki az igazság megőrzésének, kiverekedésének példaszerű megnyilatkozását. S mintha a művészet igazságát akarná maga is kiverekedni — még a „taktikus" minősítést is nyíltan vállalva — ekkoriban írt esszéiben, *A pesszimista versekről* írt vitázó és vitát keltő esszéjében éppen úgy, mint a *Babitsról — fiataloknak* című művében, amelyben két nagyon fontos, a Nyugat lírikusai elleni támadásokat motiváló irodalmi kérdésről is véleményt mondott: a „poeta doctus" fogalmáról és az elefántcsonttorony metaforájáról. Nincs műveletlen költő, mondta szenvedélyesen, és nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy az elefántcsonttorony meglétének ténye kezdetben lázadást jelentett a fennálló világ konzervativizmusa ellen. Az „igazság"-tevés az eszménye akkor is, amikor kiváló, megvilágító bevezetést írt Szabó Lőrinc verseskönyve elé (*Boncoljuk-e magunkat elevenen?* 1955), visszaemelve e sokat támadott lírikust irodalmunk folytonosságába, s ott az őt megillető helyre. Mind

többet írt ekkoriban nemzedéktársairól (*Sárközi György*, 1955), azokról, akikkel eszmei közösséget vállalt (*Veres Péter*, 1955), majd megkísérelte a Nyugat újraértékelését is (*A Nyugat vége*, 1955).

Természetes önkifejezési formája maradt az esszé — s ez a tény egyben a műfaj megmaradását is segítette — a Vigilia körének. Itt jelentek meg Sík Sándor írásai, amelyekben a többi között nagy költőink Isten-élményét elemezte, Rónay György esszéi (Móricz Zsigmondról, Adyról és másokról), s mellettük, részben példájuk és ihletésük nyomán kezdett felnőni egy új nemzedék is, melynek tagjai közül többen az esszének is jeles művelői lettek (itt jelentkezett először Nemeskürty István a filmmel foglalkozó írásával s Dümmerth Dezső művelődéstörténeti esszével). A műfaj tudatos megőrzését jelzi az a tény is, hogy e folyóirat adott teret rendszeresen Lengyel Balázs esszéinek s Mándy Iván olyan írásainak, amelyekben nem vált el élesen az esszé és a novella.

Segítette az esszé megmaradását az a könyvkiadói gyakorlat, melynek eredményeképpen egy-egy kiadott mű elé bevezetés vagy végére utószó került, többnyire az akkor működő irodalomtörténészek és egy-egy nyelvterület szakembereinek tollából. Az utóbbiak méltatása inkább a műfordítással foglalkozó történeti fejezetbe illik, s az idegen nyelvű irodalmak recepciójának gazdagságát jelzi. Az előbbi írások többsége nem esszé, inkább ismeretterjesztő munka, de majdnem mindegyikben megfigyelhetők e műfaj stílusjegyei is, jelezve, hogy a hagyomány nem szűnt meg élni, nem múlt el nyomtalanul. Nem múlhatott el már csak azért sem, mert a korszakot annyira jellemző nagymonográfiákban is fel-felvillant az esszé kötetlenebb szemléletmódja. Megőrzésének tudatos törekvése alighanem Király István munkásságát jellemezte leginkább, akinek későbbi működésében is megfigyelhető a hajlékony, látható fogalmazásra való törekvés, és a képzettársítások váratlan, elgondolkodtató párhuzamokat sugalló jelenléte.

Az Új Hang című folyóirat megindulása után egyre több fiatal irodalomtörténész jelentkezett, akik gyakorlatukban kamatoztatni igyekeztek az esszéhagyományt is. Az ő általuk írt esszéket természetesen nem lehet a műfaj régi példáival összevetni, de érezni lehetett írásaikban a kötetlenebb, dogmáktól mentes szemléletmód kialakítására tett bizonytalan törekvéseket. Az esszé feltámadásában, pontosabban: tétova feléledésében része volt a korszak általános közérzetének is. Amint a húszas évek nagy esszéírói, az 1953 körül induló fiatalok is válságérzéssel küzdöttek, erősödött bennük a felismerés, hogy nem érkezett el még az egységes világmagyarázat ideje; a történelmi-társadalmi tények egyre több súlyos ellentmondást vetettek föl, amelyek az irodalomban is tükröződtek. Jellegzetes szava lett a korszak írásainak az „indulat", amely az esszének is egyik lehetséges kiindulópontja. Ennek a termékeny, de bizonytalanságot is sugalló érzésnek jelenlétét érzékelte például még Nagy Péter kritikagyűjteményében is Abody Béla, aki a későbbiekben az esszé szélsőségesen szubjektív műfaját teremtette meg (*A műfaj becsületéről*, 1955).

Abody maga is indulatosan vetette föl azt a kérdést, vajon nem gyümölcsözőbb-e a műalkotások sokoldalú megközelítése, mint a „Kánon" alapján történő méltatása. „Semmi sem indokolja a kritikusi műfajban a tárgy természetes

korlátain túlmenő ökonómiát — írja ebben a bírálatában —. S írás közben gondolhat arra is az ítélő, hogy ha nem is egyes írásaiban, de egymás mellé tett összes írásai *alatt*, elméletének összefüggő megfogalmazását adja, a legfejlettebb elmélet rendszerén belül, de gondolatait, egyéniségét hozzáadva: saját rendszerét." Hasonló, személyiségközpontú irodalomkép hatotta át az ekkor első esszéit író Ungvári Tamás munkáit is.

Teljesen más irodalmi ideálokat követve, de az esszé irányába is nyitottan indult ekkortájt Czine Mihály és B. Nagy László pályája is, akiket inkább irodalomtörténészként szoktunk emlegetni, holott Czine stílusának plasztikus szépsége és B. Nagy írásainak szeszélyes változékonysága az esszé hatását is magán viseli. S talán nem merészség az esszéírók között is megemlíteni az ugyancsak ekkor jelentkező Bodnár Györgyöt, aki majd *Törvénykeresők* (1976) című kötetében az esszé elméletével kapcsolatban nagyon sok újat, termékenyítőt mond el.

Talán jelképesnek is mondhatjuk Illyés Gyula egyik 1956-ban megjelent esszéjének címét: *Önismeret*. „Az önvizsgálás talajához érkeztünk..." — írja ebben a többi között, s arra a megállapításra jut, hogy az elmékben „végzetesen: változatlanul hibásan" raktározódik az az ismeretanyag, amely mozgósíthatná az irodalmi műalkotások befogadásának folyamatát. Megemlíti a „szellemi tetszés" kategóriáját is, amelynek felkeltéséhez a befogadói tudatban aligha találhatunk alkalmasabb közvetítőt, mint az esszét, mely épp e tanulmánya írása idején éledt föl, s kezdte új, megszakított folytonosságát visszaállító korszakát.

### *Az esszé új korszaka*

1957-től, amikor megkezdődött az események sokkját nehezen feldolgozó társadalom lassú ocsúdása s vele párhuzamosan az irodalom átrendeződésének folyamata, hirtelen megnőtt az irodalom és a társművészetek múltja és a világirodalom iránt való érdeklődés. Ennek kielégítésében termékeny szerepet játszhatott az esszé, amely — híven magyar irodalmi hagyományaihoz — azt bizonyította létének új korszakában, hogy az egységes, harmonikus világkép felé való törekvés nem zárja ki a lét értelmezésének ilyen, látszólag szabálytalan lehetőségét sem.

Irodalmunk múltjából ismét felmerültek az esszé elfeledett, félreértett mesterei: a Nyugat „nagy" és második nemzedékének írói mind szervesebben illeszkedtek abba a folytonosságba, amely rövid időre megszakadni látszott. Megjelentették írásaikat — közöttük esszéiket is — azok az írók, akik néhány esztendeig nem vehettek részt az irodalom életében, s visszatértek a műfaj magas színvonalú műveléséhez azok, akik addig úgy vélték, szerencsésebben kamatoztathatják tehetségüket a nagy terjedelmű egyéni és korszak-monográfiák írásában. A világirodalom befogadása szükségszerűvé tette, hogy azok a nemzedékek, melyek ifjúságuk idején érzékenyen követték annak kortársjelenségeit, ismét visszaállítsák hozzá fűződő hajdani, termékeny kapcsolatukat, miközben az újrafelfedezés gyönyörűségével és izgalmával hajolhattak vissza a századvég és a két világháború közötti magyar irodalom félreértett mestereihez is.

Az ötvenes évek végének magyar esszéjét nem annyira a válságból való kiemelkedés, a „csillagok alatt való tájékozódás" igénye jellemezte, mint inkább az elődkeresés vágya. Apáikat és kortársaikat idézték vissza a második nemzedék ismét jelentkező esszéírói, példaképeiket a harmadik nemzedék író-esszéistái, s ha korábban is megfigyelhető volt a műfaj szépirodalmi jellege, e kapcsolat épp ezekben az években lett meghatározó: összeolvadni látszott a novella és az esszé, uralkodó benne a személyes elem, a vallomásos önkifejezés vágya.

1957-ben jelent meg az új magyar esszéírás egyik legnagyobb mesterének, Illés Endrének *Krétarajzok* című kötete, melyet azután is több-kevesebb rendszerességgel követtek műfajteremtő és megújító esszégyűjteményei, a *Gellérthegyi éjszakák* (1965), az *Írók, színészek, dilettánsok* (1968), az *Árnyékrajzok* (1972), a *Két oroszlán között* (1973) és *A só íze* (1976). Illés Endre maga adja a kezünkbe a kulcsot esszéírói törekvésének megfejtésére a Nagy Lajosról írt művében: „. . . az elvi tanulmányt és az emlékezést. . . nem szembefordítani kell egymással. A kettőt közös csatarendbe is lehet állítani. . ."

Illés Endre esszéi az emberi jelenség titkát fürkészik, „tudva, hogy ezek birtokában az alkotó rejtélyein is átláthat" (Bodnár György). Módszerét meghatározza a jellemre, a kifejező gesztusokra való fokozott figyelme. Ennek segítségével az elbeszélő, illetve a drámaíró eljárásával rajzolja meg portréit, s kíméletlen nyíltsággal ragadja meg azt a pillanatot, amikor a jellem kifordul önmagából, s ennek következtében nem valósulhat meg az igazi feladat: a mű. Nem tagadja morális igényét, következetes erkölcsi szigorral szembesül az emberrel és általa az alkotással. Eljárása szemlélettágító volt, s maradt máig is. Kortársait, követőit megtanította arra, „hogyan kell a lényegesről beszélni, hogyan kell következetesen elhárítani minden kívülről berángatott ‚szempontot', hogyan kell a stílushoz, mondatokhoz, szavakhoz, tehát a mesterség anyagához és módszereihez érteni, hogyan kell kacsingatások és engedmények nélkül ‚megvetni a híg egeket', s végül: hogyan kell és hogyan lehet súlyos dolgokról könnyen írni" (Rónay György).

1958-ban jelentkezett esszégyűjteményével a hajdani második nemzedék másik jeles esszéírója, Kardos László *(Művek és mesterek)*, aki részben Illés Endréhez hasonlóan, egyfajta elbeszélői modorban idézte meg a múltat s annak íróalakjait, benne azonban erősebb volt a nevelői szándék, a közvetlen hatásra való törekvés. Évtizedekig volt kapcsolatban az egyetemi ifjúsággal mint professzor, műfordítói szemináriumain nemzedékek nőttek fel, akik hozzá hasonlóan a világirodalommal való szerves és alkotó kapcsolat eszméjét vallották vezérelvüknek. Stílusa korántsem oly elegáns, mint Illés Endréé, bár alakjait ő is láttató erővel idézi föl egymást követő tanulmánykötetei ben, melyekben nem a novella és az esszé, hanem emez s a tanulmány olvad egységbe. A *Vázlatok, esszék, kritikák* (1959) írásai a beleérzés példái is, Kardos László azonban leginkább az alkotók és művek higgadt jellemzésére törekedett, s célja szerint leginkább a megszakadni látszó folytonosságot igyekezett helyreállítani. Későbbi esszéiben, kivált azokban, amelyekben önnön és nemzedéke életútjáról rajzolt képet, megerősödött a személyes, a

novellisztikus elem is, s különösen jellegadó ez azokban a kommentárokban, amelyeket levelezése egyes darabjaihoz fűzött.

Elődök, kortársak, világirodalmi jelenségek álltak az egy nemzedékkel fiatalabb írók esszéinek középpontjában is. Korántsem a teljesség igényével hadd idézzük fel az ötvenes évek végének néhány nagyon fontos esszékötetét, melyek a harmadik nemzedék ekkori esszéírói törekvéseit jelezték. 1956-ban adta ki Rónay György *A francia reneszánsz költői* című fordításkötetét, melynek bevezetője hatalmas korszakesszé. 1957-ben jelent meg Sőtér István *Világtájak* című könyve a szerző világirodalmi esszéivel. 1958-ban Bóka László *Tegnaptól — máig* címmel adta ki irodalmi tanulmányait és esszéit. Rónay György *Petőfi és Ady között* tekintette át egy korszak „szellemi életrajzát", Vas István *Évek és művek*je pedig azt az izgalmas törekvést dokumentálta, ahogy a költő-esszéíró egymással kölcsönhatásban dolgozta föl a maga számára a magyar és a világirodalom párhuzamosnak mondható jelenségeit. 1959-ben *Legendák nyomában* címmel jelentek meg Kolozsvári Grandpierre Emil írásai, amelyekben néhány nagyon fontos megfigyelést tett a magyar irodalmi gondolkodás legfőbb jellegzetességeivel kapcsolatban.

Ha e könyvek összefoglaló jellemzőit igyekszünk bemutatni, mindenekelőtt az látszik meghatározónak, hogy szinte kivétel nélkül valamennyi szerző szellemi önéletrajzát írta meg, azt a folyamatot, ahogy a hajdani „játékos Európa" bűvköréből az esszének s vele az irodalom szemléletének szilárdabb, megalapozottabb formájához jutottak el, amint erre Sőtér István célzott kötetének bevezetésében: „A játék és révület világa helyébe a szolgálaté lépett, eszmék és feladatok szolgálatáé." S e szolgálatot mindnyájan úgy igyekeztek megélni, hogy közben a világ értelmezésének egy lehetséges szemléletmódját is kikristályosították. Ennek egyik kulcsfogalma a beleérzésé, a költészet méltóságának, hasznának tudatáé. Mert — amint Vas István írta Babitsra is, de a saját generációjának irodalomértelmezésére is jellemzően — „a dal, az igazi, az énekes halála után is mindig újraszüli énekesét és egész világát". E meghatározásban alighanem az „egész világ"-ra esik a fő hangsúly: ezekben az esszékben elfelejtett és félreértelmezett korszakok szellemisége támadt föl, olyan szemléletmód, mely megőrizte a hajdan elvetett szellemtörténeti iskola figyelemre érdemes elemeit, de azt fokozott társadalmi-történelmi érzékenységgel oltotta be. „Világtájaink hívása egyre sürgetőbb — írta Sőtér István —, s nem szabad előle bedugnunk fülünket. Egy új és felelős művészet van világszerte kialakulóban. Az elkövetkezendő években több kíváncsisággal és felajzottsággal kell erre figyelnünk, mint bármikor eddig." De hogy e figyelem igazán nyitott és készséges lehessen, szükség volt először a múlt hagyományainak újraértelmezésére és befogadása lehetőségeinek megteremtésére. Erre mutattak időszerű példát az idézett kötetek, melyek némelyik megállapítását meghaladta azóta az idő, a belőlük ma is érzékelhető felelősség és igény azonban mitsem veszített időszerűségéből. A nemzedék esszéíróinak akkori törekvései szempontjából akár jelképesen is értelmezhetjük Bóka László kötetének címét: „tegnaptól", azaz a múltból indultak, „máig", azaz akkori jelenükig, hogy e kettőt egységben lássák és láttassák ismét, s hogy megmutassák bennük az előre vivő és

termékeny gondolat mindenkori jelenlétét, időszerű üzenetét. Mert még azokban az esszéikben is, melyeket portréknak nevezhetünk a legtalálóbban, érezni azt a törekvésüket, hogy nemcsak az adott író vagy korszak jellegzetességeit akarták bemutatni, hanem egy uralkodó gondolatét is, mely minden időben a fejlődést, az előre haladást szolgálta, s azért is érdemes példáját visszaidézni, mert a jelen számára úgyszintén van mondanivalója.

E néhány év esszéírásának döntő szerepe volt abban a vonatkozásban, hogy a magyar irodalomszemléletet új jelenségek iránt is fogékonnyá tette. Tartalom és forma korábban kicsit iskolás terminológiái helyébe újakat hozott, s ráirányította a figyelmet egy-egy korszak olyan filozófiai irányzataira, melyeket néhány évvel korábban még csak tudomásul sem vehetett a kor irodalma. Amikor Kolozsvári Grandpierre Emil a francia „filozófiai magatartás"-ról, vagy az egzisztencialista regényről írt korábbi írásait közzétette, voltaképp nem tett egyebet, mint visszaidézte azokat a kísérleteket, melyek során a negyvenes évek végén irodalmunk szembesült kora bölcseleti törekvéseivel. Ám ezzel egyszersmind példát sugallt: arra ösztönzött, hogy az azóta született legértékesebb gondolatokkal is érdemes megvívni a befogadás nem könnyű harcát, s arra intett, hogy e folyamatnak nem szabad kritikátlannak lennie, még akkor sem, ha nem szűnő szellemességgel küzdött az ellen a vélekedés ellen, hogy a magyar nyelv nem alkalmas filozófiai tartalmak kifejezésére.

Új igényt támasztott e kor esszéinek „stíluskultúrája" is, melyet a *Legendák nyomában*hoz írt *Utószó* még kicsit rosszalló hangsúllyal említett, utóbb azonban visszanyerte természetes jogát és szerepét. Akár Illés Endre, akár Sőtér István, Rónay György, Vas István és a többiek kifejezésmódjának elevensége, áttetszősége, szemléletessége arra figyelmeztetett, hogy az irodalomról szólni — felelősség; s nem vesztette érvényét a megállapítás: a stílus — helytállás.

### *Kiteljesedés és új fejlemények a hatvanas években*

A hatvanas évek esszéjét a szemléletmód, témavilág kiszélesedése mellett új esszéírói törekvések mind szélesebb körű jelenléte jellemezte. A műfaj megbecsülését, szerepének elismerését az bizonyította a legékesszólóbban, hogy esszéistaként is visszatértek néhányan azok közül, akik korábban már elismert művelői voltak e kifejezésformának, művészi fejlődésük során azonban időről időre más műfajokhoz pártoltak, mert azok az adott korszakban hitelesebben hordozhatták mondanivalójukat.

Az irodalmi élet s a kor magyar esszéírásának is döntő jelentőségű eseménye volt Németh László visszatérése. 1961-ben kétszer is megjelent a *Sajkódi esték*, 1962-ben a *Lányaim* majdnem kétszeresére bővített formában, majd az évtized vége felé, 1968-ban a *Kiadatlan tanulmányok*. Egy szuverén, nagy gondolkodó szembesült bennük az irodalom múltjával és jelenével, a Németh Lászlóra mindig jellemző nyugtalan érdeklődéssel, a különféle művészeti ágak és tudományos eredmények szintetizálásának vágyával, s a roppant anyagot a szenvedély erejével mozgósító

rugalmassággal (mely erényeket ő maga ugyan Sylvester Jánosban vélte felfedezni, de rá magára is jellemzőek voltak). Tanulmányainak sorában reveláló erővel valósította meg küldetését, melyet *Egy korszak alkonya* című írásában így összegzett Béládi Miklós: „Németh László nem bánkódott azon, hogy ő és nemzedéktársai kimaradtak az európai modernség hullámából és helyette másfajta feladatot kaptak, aminek magas színvonalon megfelelni semmivel sem volt könnyebb, mint formát bontani, vagy a sérelmet, ami a művészt az elmagányosodással érte, bortányokozással a társadalmon megtorolni. A maga helyén korszerűségre törekedni, követni az időt, a történeti sugallatokat, feldolgozni az új helyzeteket és ugyanakkor emlékeztetni is a múlt értékeire, egyszóval, a helyi sorsban adott lehetőségeket kihasználni — ez volt Németh László programja." S tegyük hozzá: ezt a programot akkor is igyekezett megvalósítani, amikor testi ereje hanyatlott, szellemi erőinek gyengüléséről azonban — mint azt az *Utolsó széttekintés* bizonyította, amelybe 1957 és 1970 között született írásait gyűjtötte — csak műveinek rövidülő terjedelme tudósított.

Németh László esszéiben néhány nagy hatású, a műfaj szemléletmódját is megtermékenyítő elem tűnt fel. Már 1956 előtt, betegségéből lassan gyógyulgatva megfogalmazta azt a művészi magatartásmintát, melynek leghitelesebb példáját Bartók Béláéban ismerte föl. Bartók lett a példája abban, hogy a művész szembefordulhat kora hanyatlóaknak érzett jelenségeivel, s helyreállíthatja azt a „nedvkeringést", amely a „távoli gyökerek"-hez fűzi. Ez a sokat emlegetett s mára lényegesen kitágított „bartóki modell" Németh László által megadott értelme. De emellett nem kevésbé fontos az a törekvése sem — s ez is plasztikusan bontakozik ki nagy esszéiből —, hogy megőrizve az újkori civilizáció kultúraértelmezésének egyik nagy értékét, az elemzést, a kifejezésre, az önközlés hogyanjára irányította a figyelmet. A *Megmentett gondolatok* antropocentrikus szemléletmódja a bölcseleti összegzés igényével találkozott nála, abban a tudatban, hogy a hanyatló egészséggel is be kellett teljesítenie rá mért feladatait. Ez az etikus szemléletmód Németh László esszéit a kor és az emberi hivatás elkötelezett értelmezésének adottságai felé tágította, s magát a műfajt is olyan új elemekkel oltotta be, amelyek következménye műfajtörténeti vonatkozásban sem elhanyagolható.

Aligha véletlen, hogy a sors által az íróra mért feladat, a szolgálat eszménye hatotta át Illyés Gyula esszéit is, melyeknek ekkor jelent meg kétkötetes gyűjteménye (*Ingyen lakoma*, 1964). Németh Lászlóhoz hasonlóan ő is bővítette az esszé tárgykörét, amikor ilyen jellegű írásaiban a „közösség", az „osztály", a „nép", a „nemzet" és az „emberiség" fogalmaival él, s magától értetődő természetességgel elemzi együtt és egymás mellett a magyar nemzeti és a világirodalmat (s e kettőnek különösen francia vonatkoztatási pontjait idézte nagy elhitető erővel). Hozzá hasonló meggyőző erővel senki sem szolgálta a magyar irodalom és a magyar író öntudatának ügyét. Azt akarta megmutatni, hogy kis nép írója és irodalma is naggyá lehet, ha meghallja a történelem jeladását, és lehetőségei között — híven hagyományainak szelleméhez — válaszolni is tud rá. Az *Ingyen lakoma*, majd az ennek anyagát részben magában foglaló *Iránytűvel* (1975) az irodalom s a nép sorsával úgy szembesül, hogy szüntelenül hangoztatja a

megközelítés elasztikusságának, pontosságának jelentőségét, s az irodalomnak azt a létjogát, hogy ezekben a kérdésekben szépen, világosan és erővel foglalhasson állást. Ami a magyar esszé korábbi történelmében tájékozódás, öneszmélési és kifejezési kísérlet volt, az Illyés Gyula esszéiben társadalmi érdekű állásfoglalássá változott. S ha némi szkepszissel írta is: „A Betű nem talált el úgy a néphez, mint egykor a Dal", a maga esszéírói és gondolkodói tevékenységével is azt bizonyította, hogy a „betű", a próza, az esszé betűje is lehet sokak gondjainak megfogalmazója, a szellem honfoglalásának eszköze. A program, amit megfogalmazott, nem az esszé hagyományos programja volt. („Sok itt a tennivaló. Ahogyan Kölcseyék kimutatták a nagy veszélyt, s ez negyvennyolcban erőt adott. Nekünk pontosan ki kellene mutatni, hol tart ez a nép... Áldhatjuk a körülményeket. Régen volt ilyen nyugodt élete a nemzetnek. Most kellene megoldani sok mindent. Tisztázni.") Ám a kifejezés módja, a termékeny szenvedély, a tájékozódás, önnön helyének s vele a nép helyének keresése mégis a magyar esszéműfaj legerkölcsösebb, legmagasabbrendű dokumentumává avatják írásait.

A hatvanas években jelentkezett ismét esszékötetekkel a műfaj egyik legnagyobb mestere, Gyergyai Albert. Hosszú évekig csak egyetemi katedrájáról hirdette a modern francia szellem példáját, s a régi folyóiratokban eltemetve várták feltámadásukat kortársairól szóló, szeretetét, csodálatát szemérmesen rejtegető írásai. A *Klasszikusok* (1962), a *Kortársak* (1965) és *A Nyugat árnyékában* (1968) szemléletesen mutatták egy esszéisztikus magatartás szinte túlérett szépségű változatát. Gyergyai Albertet a megértés, a beleérzés, az irodalom szinte áhítatos tisztelete és szeretete jellemezte, igazi lírikus módjára engedte át magát a művekből áradó benyomásoknak, s azt a nagy klasszikus tradíciót őrizte, mely az általa oly hőn szeretett és védelmezett Babitsra és Kosztolányira is hatást gyakorolt. Hasonló értékőrző szilárdság és pedagógiai elhivatottság jellemezte Keresztury Dezső esszéit is, melyekben a magyar romantika szenvedélye éppúgy éltető erő volt, mint a világirodalmi igény és a sorsvállaló gesztus (*Örökség*, 1970).

Az esszének új jelensége volt ezekben az években, hogy a Nyugat nagy nemzedéke után megkezdődött a következő generációk mind határozottabb idézése is, amivel szükségszerűen együtt járt a műfaj történetével, múltjával, változataival való tudatos szembesülés, megnőtt az esszé becsülete és hatása. Sőtér István a *Tisztuló tükrök*ben (1966) azokat a hajdani írásait is újraközölte, amelyekben a második és harmadik nemzedék vitáinak emléke éledt föl, s ezzel nemcsak elfelejtett arcokat villantott föl, hanem feledésbe merült eszméket, irodalmi törekvéseket is, elsősorban azt a játékosságot, varázslat iránt való fogékonyságot, mely a harmincas évek esszéírását jellemezte. Mind tudatosabban tért vissza stílusának hajdani szürreális elemeihez. A játék inkább Devecseri Gábor irodalmi esszéit jellemezte, melyeket *Lágymányosi istenek* címmel gyűjtött kötetbe 1967-ben.

Az Újhold hajdani törekvései között meghatározó érvényű volt a világirodalom párhuzamos jelenségei iránt megmutatkozó fogékonyság. Az esszét korábban is művelő Somlyó György 1963-ban adta ki *A költészet évadai* később új és új köteteket életre hívó első darabját. Esszéfelfogását így fogalmazta meg: „A művészi alkotások olyan titkos írások, amelyeknek mindegyike önmagában rejti meg-

fejtésének kulcsát: s a kritikus (vagyis: a legértőbb olvasó) dolga éppen az, hogy megtalálja s másoknak is kezébe adja." Ebben a megfogalmazásban, melyet több hasonlóval egészíthetnénk ki, az a szkepszis is bennerejlik, mely mind határozottabban öltött formát a kor esszéjében: szembefordulás „a teoretikusok által gyártott kaptafákkal", az előre „kitett rőfökkel", amelyekhez „aztán hozzászabják a költeményt". Somlyó az olvasói beleérzés, az azonosulás készségét hangoztatta, a „lenyűgözöttséget", mely kicsit talán köznapibban, de ugyanannak az esszéista ideálnak újrafogalmazása volt, mely az induló Halász Gábort, Szerb Antalt s mindenekelőtt Cs. Szabó Lászlót jellemezte. Az esszé nála személyes vallomássá forrósodott, naplóvá, amelyet a művészetek iránt nyitott, azokat újraértelmezni kész személyiség írt, akit megejtett a század nagyjainak az a törekvése, mely az egyetemesség és az emberi lényeg kifejezésére irányult. Nem ítélkezett, hanem a költészet, a művészet nehezen kifejezhető, megfogható „titkát" próbálta értelmezni és kifejteni, s eközben olyan nagy írókkal és művészekkel szembesült, s tett közkinccsé, mint Aragon, Pablo Neruda, Quasimodo, Picasso vagy Chaplin. Mind tudatosabban alakított ki olyan képet a század szellemi törekvéseiről, melyek a költői „jelenség" — Füst Milánról írt esszéjének talán legfontosabb fogalma ez — köré rendeződtek, s abban az alkotás folyamatát, annak legbelsőbb tartalmait igyekeztek feltárni. Somlyó György is „csillagképek" után tájékozódott, mint a második nemzedék nagy esszéistái, ő azonban már jól megszerkesztett, pontos térképpel is rendelkezett, s elsősorban azt igyekezett közölni olvasóival, hogyan lehet e képzeletbeli térkép alapján helyesen tájékozódni a század művészeti jelenségei között. Őt is jellemezte az ítéletalkotás váratlansága, melyet szuverén fensőbbséggel honosított meg egyik mestere, Füst Milán (akinek esszékötete *Emlékezések és tanulmányok* címmel 1967-ben jelent meg), s részben ez a magyarázata annak, hogy némelyik megállapítása máig gyűrűző vitát kezdeményezett.

Bár nem az Újhold köréhez tartozott, a lap szellemiségéből sokat megőriztek Szobotka Tibor esszéi is. *Valóság és látomás* (1967) című kötetében Shakespeare-től Kafkáig kalandozott a világirodalomban, példáját mutatva annak a műfajtörténeti esszének, mely a következő korszakban lett mind jellemzőbb formája a műfajnak. Különös érzékenységgel fordult a világirodalomnak azokhoz az alkotóihoz, akikben „szabálytalanságot" vélt felfedezni, akiknek életművében fel-felvillant a váratlan, az előre ki nem számítható, a játékosság, az ötlet, amit egyetlen szóval „látomás"-nak nevezett. Némelyik esszéje a megidézés igazi művészete: alakjai szinte élnek, a finom vonásokkal rajzolt portrék háttere is eleven, jelezve, hogy igazi, „komoly" tudomány is művelhető volt ekkor már az esszé szabadságával és plaszticitásával.

Annak a tíz évnek, mely 1960-tól 1970-ig terjed, az is különös érdekességet kölcsönöz, hogy megkezdődött, majd mind határozottabban folytatódott az esszé hagyományos kereteinek kiszélesítése. Töredék-arcképekből alakított ki nagyszerű esszéfüzért Bóka László „arcképvázlatai"-ban (*Arcképvázlatok és tanulmányok*, 1962), Thomas Manntól is megihletve a napló látszólagos kötetlenségével, alkalmiságával oltotta be a műfajt *Őszi napló*jában (1965). 1964-ben jelent meg az

esszé hazai történetének egyik legizgalmasabb kísérlete, Vas István *Nehéz szerelem* (1964) című könyve, mely folytatásaival „a líra regényé"-vé bővült, 1969-ben adta ki *Jegyzetlapjai*nak első kötetét Rónay György, s a verses esszé műfajával kísérletezett Juhász Ferenc (*Mit tehet a költő?*, 1967; *Vázlat a mindenségről*, 1970).

Bóka László „arcképvázlatai"-t az teszi műfajtörténeti szempontból is érdekessé, hogy bennük az anekdotikus elemet avatta az esszé szervező elvévé. Az az arcképcsarnok, melyet emlékeiből idéz, elsősorban olyan írókat ábrázolt, akikről megfeledkezett a közvélemény, nagy részük nem is kiemelkedő, meghatározó jelensége volt korának. Bóka azonban egy-egy találó történet révén a korban rejlő véletlent ragadja meg a legplasztikusabban, s természetének fő vonását, az értékek iránt tanúsított nyitottságát igazolja. Az *Őszi napló*ban aztán visszatér az esszé egyik legkarakterisztikusabb jegyéhez, a nem palástolt személyességhez, s egy tragikus világtörténelmi pillanat előterében rajzolja meg az életről és a művészetekről kialakított képének összefoglaló vonásait.

A *Nehéz szerelem*ben Vas István is a két világháború közötti korszakot idézi föl, nemzedéke öneszmélésének éveit, majd a következő kötetekben irodalmi elveinek kialakulásáról, legjellemzőbb szellemi törekvéseiről rajzol megragadóan személyes, ugyanakkor a tényeket mindig figyelembe vevő képet. Ő maga „a líra regényé"-nek nevezi esszéfolyamát, s már a címválasztással is jelzi az anyagát átható feszültséget, melyet egyrészt a regény objektív, higgadt ábrázolásmódjával ragadott meg, másrészt azonban — lévén szó éppen a líráról — mindvégig megőrizte benne a szubjektivitás lefegyverző és vitát provokáló őszinte nyíltságát. „Nem eszményíteni, hanem kinyomozni" akarta a múltat, s abban először s mindenek fölött a maga személyes múltját, költővé érlelődésének folyamatát. A nyomozás munkáját elfogulatlanul, a kor tényeire figyelve végzi, s azt a képet igyekszik visszaállítani, mely akkori önmagát jellemezte. Ez az eljárás a regényt jellemzi. Ám ez a regény ugyanakkor magában hordozza az esszé személyes, szeszélyes mozdulatait is, Vas István ugyanazzal az ironikus és önironikus gesztussal mutatja föl a megidézett múltat, mint egyik mestere, Füst Milán tette. „Ez mind én voltam egykor" — mondja Hábi-Szádi lesütött szemmel fiának, Tahturnak, mintegy azt bizonyítva, hogy a létezés a semmire épül, s azzal szemben csak a különféle alakváltozatok vigasztalásával lehet küzdeni. Ám Vas István életregényéből hiányzik mindenfajta eltávolítás, nem ölt maszkokat, hanem kegyetlen nyíltsággal néz szembe hajdani önmagával, korával és annak legendáival. Az a „panteista lelkesültség", melyet a „nagyvárosi embervegetáció" keltett benne, maga is az esszé szemléletmódjának létrehívója, s a regény témáján túlmutatnak azok a nagyon fontos megnyilatkozásai is, melyeket az írás természetével kapcsolatban tesz, szembeszállva a „lírai infláció"-val, a könnyedség, az egyszerűségben rejlő áttetszőség létjogát és fontos voltát hangoztatva.

Rónay György *Jegyzetlapjai*ban nagyjából hasonló eljárásnak lehetünk tanúi: ő is a személyiség reflexióit fejezi ki, de nem a múltban, hanem többnyire a jelenben, s nem regényformában, hanem hangsúlyozottan töredékesen, ám e töredékek együttese mégis erősen naplószerű: mintha az élet és az irodalom legfontosabb jelenségeit folyton, tudatosan értelmező személyiség szerves önépítő tevékenységé-

be engedne bepillantást, s olyan hatalmas arányú feljegyzés-sor részleteit közölné, amely a kultúrával átitatott, a világgal kapcsolatban felelősséget érző s másokban is indukáló gondolkodó műhelynaplója. A jegyzeteit író Rónay György olykor éles kritikus, máskor megértő lírával, szelíd iróniával figyeli az élet és irodalom visszásságait, de mindenkor felelős erkölcsi következetességgel figyelmeztet emberségünk belső parancsaira.

Juhász Ferenc esszéi a műfaj szélsőséges példái. Amikor tudatosult benne az a fölismerés, hogy a lírai költőnek is „meg kell építenie a maga világegyetemét", akkor azt is vállalta, hogy erről a bensejében őrzött s kialakított világegyetemről nemcsak hatalmas létösszegző verseiben kell szólnia, hanem egy látszólag lazább, oldottabb formában is, melyet esszének nevez, s amelynek központi mondandója: mit tehet a költő olyan korszakban, amikor válságba került legfontosabb eszköze: a szó, hitelét veszítette a művészet s kiüresedett embernek emberrel való kapcsolata. A költő azonban — már csak mesterségében is bizakodva, elkötelezetten hívén annak mozgósító erejében — a nyelv s vele a líra átlényegítő erejét állítja szembe a kétséggel: „Nemcsak a haza, de a természet is attól van, hogy nyelvem megnevezi, s én attól vagyok az, aki, hogy nyelvem, az anyanyelv, a természet általános eleven ködéből, virágzó együgyű homályából a megnevezéssel... kimetszi, sugárzó fényébe vonja a dolgot, a jelenséget..."

Fogalmi nyelv és verspróza keveredik ezekben az írásokban, mintha a költő nem érezné elégnek, hogy megnevezze a fogalmakat, vagy kifejezőbbnek vélné a metaforikus nyelvezetet, mely többboldalú megközelítésre ad számára alkalmat. Koncepciója — mint erre Bodnár György mutatott rá *Világkép és költészettan — versprózában* című írásában — „múlt és jelen felé egyaránt nyitott", újra meg újra azt hangoztatja, hogy el kell vetnünk a költői irányzatok és stílusok kizárólagosságának bénító tudatát.

A hatvanas évek egyik nagy újdonságát jelentették az úgynevezett műfajtörténeti esszék. Szenvedélyes hittevés és magasra emelt mérce jellemezte Hubay Miklós drámatörténeti esszéit (*A megváltó mutatvány*, 1966). Esszébe oldott regénypoétika körvonalai bontakoztak ki Sükösd Mihály írásaiban, hogy majd végső formájukra találjanak az 1971-ben megjelent *Változatok a regényre* című kötetben; a modern tragédia forrásait és legfőbb jellegzetességeit követte nyomon az új magyar esszé egyik legsokoldalúbb, legizgalmasabb kérdéseket felvető művelője, Ungvári Tamás (*Modern tragikum — tragikus modernség*, 1966). Mindhárom szerzőben közös a szerves világirodalmi kultúra, módszerük azonban az esszé más-más hagyományaihoz kapcsolódik. Hubay Miklós a Nyugat második nemzedékének esszéideáljaihoz kötődik, s bár szenvedélyes formában veti fel a kérdéseket, érezni műveiben a „játékosság" jelenlétét, igézetét is. Sükösd Mihály az esszé tárgyszerűbb, irodalomtörténeti változatában alkotta legjobb műveit. Ungvári Tamás szemléletmódjára mindenekelőtt az angol esszé hagyománya gyakorol befolyást. A Bloomsbury-kör esszéíróinak módjára közelít a művészet jelenségeihez, meghökkent, vitákra ingerel. Irodalomszemléletére elsősorban az a felismerése gyakorolt elhatározó befolyást, hogy a felgyorsult világban, a sokat emlegetett „gyorsuló idő" korában az irodalomnak, az elméletnek is nem sejtett sebességgel

kell új ismereteket meghódítania a maga számára. „Az egész mai magyar irodalom hétmérföldes léptekkel haladja meg korábbi hibáit" — írta *Mai irodalomszemlélet* című tanulmányában, s őt magát is az ismeretszerzés és -közlés mohó vágya jellemzi leginkább. „Az eltűnt személyiség nyomában" (1966-ban megjelent esszékötetének címét kölcsönözve) haladva, az esszé személyes változatával életközelbe tudott hozni nagy alkotókat, jelentékeny megtermékenyítő életműveket (*Ikarusz fiai*, 1971), világirodalmi jelenségeket. A pillanat sugárzásában megszületett ötlet egyik mestere, szellemesen, könnyedén csapong a magyar és a világirodalom legkülönbözőbb korszakaiban.

Míg az esszéműfaj ezen, új képviselői inkább a Nyugat-esszéhagyományát folytatták, *Csoóri Sándor* első esszékötetében (*A költő és a majompofa*, 1966) a sors, az ítélkezés gesztusa a legélesebb. Illyés Gyula esszéinek egyenesági örököse volt s maradt, de termékenyítően hatottak rá Bálint György kisprózai írásai is. Már ebben a kötetében feltűnik későbbi esszéinek egyik legmarkánsabb jellemzője: a vitás kérdések kiélezésének szándéka, mely majdnem minden írását közüggyé teszi.

A hatvanas években ismét nagykorú lett az új magyar esszé. E vázlatosan tárgyalt törekvései, melyek inkább csak az írói esszé jellemzői e korban, arra mutatnak, hogy a műfaj határai jelentékenyen kitágultak, s részben ezáltal alkalmas lett a művészet, sőt a lét kérdéseinek vizsgálatára is. Módszerére és szemléletmódjára termékenyítően hatott a más művészeti és tudományágakban is meghonosodott változata (példaképpen idézhetjük Ortutay Gyula néprajzi kiindulású, Szilágyi János György antik művészeti tárgyú, Szabó Árpád gondolkodástörténeti, Huszár Tibor szociológiai, Mérei Ferenc pszichológiai, Nyíri Tamás antropológiai és teológiai esszéit), s az a tény, hogy a tudomány világa is integrálta (Poszler György mind határozottabban önvallomásos esszéire érdemes utalnunk). A hetvenes évek kezdetére már általánosan elfogadott, fontos világértelmezési lehetőségek megvalósítója volt a korábban elvetett esszé, s nem véletlen, hogy a következő évtizedben, amikor egy-egy korszak irodalomszemléletét jellemezte a szaktudomány, abban meghatározónak érezte s mutatta az esszé-műfaj szerepét is. A műfajjal való számvetés fontos dokumentumai voltak Bodnár György elméleti tanulmányai, melyek a vizsgált tárgy természetének megfelelően olykor maguk is esszéisztikusak (*Törvénykeresők*, 1976).

### *Az esszé és az emberi egyensúly*

A hatvanas évek esszéjének fontos új fejleménye volt, hogy egyre többször és mind eredményesebben kísérleteztek a műfajjal azok a marxista irodalomtudósok és gondolkodók, akik felismerték: a közösségi gondolat túlerőltetése, türelmetlen sürgetése kiélezte az egyedi ember létének nyitott kérdéseit. A maguk tudományterületein igyekeztek választ találni ezekre a kérdésekre, kialakítani azokat a magatartásbeli paradigmákat, melyeket a mind határozottabban teret hódító egzisztencialista gondolkodás a létből kivetett, magára maradt, a halálnak, végnek kiszolgáltatott földi lény állapotának törvényszerűségeiként mutatott fel. Mivel

ebben a korszakban a marxista antropológia még csak kezdeti lépéseit tette meg, ezekben a történelmi és társadalmi adottságokat figyelembe vevő tanulmányokban is érződik egyfajta kísérleti jelleg, mely szemléletüket, érvelésük módját, olykor megírásukat is az esszével rokonítja.

A legnagyobb erővel, maradandó hatással Király István könyveiben, tanulmányaiban érvényesül az esszé nyitottsága. Korai írásaiban már kimutatható annak a minőségeszménynek uralkodó jelenléte, mely Németh László gondolkodását is áthatotta, s ezt tovább erősítette az az elhatározó befolyás, melyet Ady Endre költészete tett rá. Az irodalomtudós Adyban lelte meg az emberi példát, a szegények és kiszolgáltatottak társadalmi végkifejlete szerint optimista szolgálatának eszményét, a kultúrfilozófus pedig olyan fogalmakat közvetített, mint a társadalom szélére szorított, de nemes adottságokat birtokló, s azokat megfelelő történelmi és társadalmi adottságok között megvalósító „peremember". Széles körben hatott az a gondolata, hogy a 19. század vége óta az európai gondolkodást két magatartásforma uralma jellemzi: az egyéni létbe visszahúzódó, alapvetően pesszimista irányultságú „éjszakai emberé", akinek ellenpárja az eszméiért következetes harcot vállaló, szemét a köz javára függesztő, történelmi távlatban gondolkodó „nappali ember". Király István szemléletében folytonos gazdagodás mutatkozik: míg kezdetben kicsit türelmetlenül s vitathatóan ítélte meg az egyedi lét kérdéseivel vívódó írói magatartás példáit, utóbb ezeket is a fejlődés fontos láncszemének látta és mutatta meg, s így termékeny szempontokkal járult hozzá a marxista antropológia kialakításához. *Ady Endre* (1970) című monográfiájában, mely a magyar esszéstílus legjobb, maradandó hagyományait támasztja föl, s gazdagítja érdekes, eredeti vonásokkal, azt fejtegeti, hogy az igazán nagy szellemek e kétféle magatartásformát egyesíteni tudják, s magasabb fokon alakítják ki szintézisét. Ady egyszerre tudott a remény és az ember tragikumának lírikusa lenni, végelemzésben azonban kiküzdötte a maga számára azt a forradalmi világképet, melynek elemzése, alakváltozatainak nyomon követése Király István munkásságának alapvető célja, szemléletének mozgatója. Tanulmányainak és esszéinek sorából reményelvű világszemlélet alapvonalai sejlenek föl, melynek igazolását a „hétköznapok forradalmiságában" éppúgy megtalálja, mint a forradalmi hagyományok folytonosságában. Tevékeny pedagógusként nemzedékek sorába oltotta bele ezeket az elveket, melyekkel a magyar esszéhagyományt is új, termékeny, továbbgondolást érdemlő szempontokkal gazdagította.

Remény és reménytelenség, történelmi távlatú optimizmus és a fejlődés gondolatának elvetéséből táplálkozó pesszimizmus vitája jellemzi a hatvanas évek végének, s a hetvenesek kezdetének esszéit. A marxizmus szembenézett a század gondolkodástörténetének útvesztőivel. A távlatvesztés érzésével, a lét végzetszerű negativitásának sokféle formában kifejezésre jutó élményével vetett számot Ancsel Éva *A megrendült öntudat mítoszai*ban (1974), amelyben bölcseleti kiindulópontból vizsgálja „az új emberi arc" kimunkálásának útját. Bírálja azokat a művészi elképzeléseket, melyek szembeszállnak „a jelentés zsarnokságával", s lemondanak a művészi ítélkezés lehetőségéről. Megkülönbözteti a humanizmus pátoszát vállaló ítéletalkotást attól a kegyetlen szigorúságtól, amely „menthetetlennek ítél embert,

világot egyaránt", mert a különböző művészetek legfontosabb üzenetét abban látja, hogy értéket teremtenek, s magukban hordják azokat az emberi lehetőségeket, melyeket vagy koruk vagy az utókor válthat valóra.

Ugyanebbe a gondolatkörbe tartoznak Almási Miklós esszéi is (*Ellipszis*, 1967; *A látszat valósága*, 1971). Vizsgálódásaiban termékenyen egyesíti az esztétikai és etikai nézőpont kínálta lehetőségeket. „E sorok írójának az a meggyőződése — írja az *Ellipszis* bevezetőjében —, hogy korunk és különösen a szocializmus előretörése az utóbbi évtizedben rendkívül élesen vetette fel az etika átformálásának szükségletét, s ezzel együtt az aktív kultúra kiépítésének kikerülhetetlenségét." Az „aktív kultúra" fogalma visszatér ekkori esszéiben: olyan modellt jelent, melynek szerepe van a társadalom alakításában s a hétköznapoktól a szellem ünnepnapjaihoz ver hidat. Igyekszik átértelmezni olyan hagyományos fogalmakat, mint a humanizmus és antihumanizmus, s azt a művészi magatartást állítja előtérbe, amely a bénultság elleni harc vállalásával a „megváltás" lehetőségét is sejteti (*A humanizmus mai antinómiái*). Ez az alkotó magatartás nem elégedhetik meg azzal az „egynézőpontú" ábrázolásmóddal, melynek veszélyeit az avantgardizmusban mutatja meg Almási Miklós. „Míg a realista művész ma is a totalitást keresi — írja *A látszat valóságá*ban —, ábrázolt sorsait hozzáférhetővé teszi a mindenoldalú megközelítés számára, és minden oldaláról akarja megmutatni, addig a dekadencia úgy hat, hogy a művészeket egyetlen nézőpont totalitásának bemutatása sarkallja. A „minden oldalról való megmutatás", a zavarba ejtő, mégis célra orientált sokféleség lesz mindinkább esszéinek mozgatója, világirodalmi analíziseinek legfontosabb eleme.

„Lazán egymás mellé illesztett esszék" füzére Hermann István *A személyiség nyomában* járó „drámai kalauz"-a (1972), amelyben a dráma több évezredes útját tekinti végig, s azt a folyamatot nyomozza, ahogy a műfaj különféle emberi viselkedésformákat jelenített meg, állított ideálul egymástól eltérő történelmi, társadalmi körülmények között. Esszéiben ugyancsak felsejlik az emberiség előtt álló két lehetőség: a cselekvés és a belenyugvás, s Hermann István szellemes és eredeti okfejtéssel szavaz az előbbi mellett.

Izgalmas „kísérlet", s ezzel visszautal az esszéműfaj egyik legfontosabb belső jellemzőjére Szabolcsi Miklós *A clown mint a művész önarcképe* (1974) című könyve. Azt a folyamatot követi nyomon, melynek során a „bohóc" sok évezredes művészi díszítő eleme, motívuma a művész önarcképévé vált, helyzetérzékelésének kifejezőjévé, s ezzel mint jelfogalom is megváltozik: „...a jel kiszakad eredeti kontextusából, és egy másik hálózatba illeszkedik: a polgári rendben helyétvesztett, helyét, funkcióját kereső művész magatartásának jelzői közé sorakozik". A gazdag világirodalmi és -művészeti példatárat mozgósító műnek fontos jeltudományi tanulsága is van, hiszen azt bizonyítja, hogy a toposzoknak egyszerre van hagyományos és koronként változó eleme. Szabolcsi Miklós esszéje a modern művészet kibontakozásának sajátos nézőpontú megjelenítése, s egyben az ember és a művész elidegenedésének krónikája.

Az alkotó, a tevékeny, a közért munkálkodó ember megjelenítésének, kutatásának ideálja fontos, olykor meghatározó eleme a hatvanas-hetvenes évek marxista

esszéírásának. Ekkor bontakozott ki például Fenyő István munkássága, akinek a műfajjal való szerves kapcsolatát reformkori tanulmányai alapozták meg. Ezek során szembesült a magyar esszéhagyomány egyik legfontosabb rétegével, Eötvös József, Pulszky Ferenc és mások írásaival, s ilyen irányú készségeit új elemekkel gazdagították azok az elmélyült írásai, melyeket a Nyugat harmadik nemzedéke munkásságának szentelt. *Vas István*ról szóló könyvében e kétféle indítás szerencsés szintézisbe került, de ugyanezt mondhatjuk el például *Két évtized* című kötetének esszéiről is.

### *A legújabb magyar esszé*

A közelmúlt birtokbavétele, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Füst Milán és a többiek műveinek rendszeres kiadása azt sugallta, hogy végérvényes kép alakulhatott ki a hetvenes évek magyar esszéírásának legfontosabb előzményeiről. Amikor azonban megjelentek Kassák Lajos *Csavargók és alkotók*ja (1975), Fülep Lajos írásai, különféle folyóiratokban elszórva a harmincas években oly nagy hatást tett Hamvas Béla esszéi, nyilvánvaló lett, hogy e hagyomány a sejtettnél sokkal gazdagabb, új meg új meglepetéseket tartogat, eddig nem járt utak követésére csábít. Ezt a meggyőződést erősítette a két világháború közötti korszak elfeledett esszéíróinak (Lovass Gyula, Örley István) felfedezése, s még inkább a műfaj kiváló művelőjének, Kenyeres Zoltánnak háromkötetes *Esszépanorámája* (1978), amely 1900 és 1940 között tekintette át a műfaj történetét, s annak különböző törekvéseit hitelesen tárta az olvasók elé. Bekerültek a hazai magyar irodalom vérkeringésébe a határainkon túli magyar irodalomnak olyan kitűnő esszéírói, mint Sütő András, Duba Gyula, Határ Győző, Cs. Szabó László és mások.

Az esszéhagyomány legjelentékenyebb örökösei, egyenrangú művelői, a második és harmadik nemzedék tagjai egyre-másra jelentették meg esszéköteteiket, mely érett tökéletességben mutatta műfaji törekvéseiket. Sőtér István ebben az évtizedben gyűjtötte kötetekbe a magyar és a világirodalommal foglalkozó esszéit és tanulmányait; Rónay Györgynek ekkor jelentek meg kiemelkedő esszégyűjteményei, közöttük *A nagy nemzedék*, 1971 és az *Olvasás közben*, 1971; kötetbe szedte esszéit Takáts Gyula *Egy kertre emlékezve* címmel 1971-ben; 1976-ban Képes Géza jelentkezett esszéivel: *Az idő körvonalai*, 1976; majd megkésve napvilágot láttak Jékely Zoltán esszéi is *A Bárány vére* című kötetben, 1981-ben, s megkésettnek mondhatjuk Szabó Magda esszéit is, a *Kívül a körön* (1980) írásait, amelyek a nagy magyar esszéhagyományhoz hajolnak vissza, s azt gazdagítják egy tudatosan a múltat idéző, annak értékeit a köztudatba emelő személyiség reflexióival. A műfaj története szempontjából legalább ennyire fontosak azok a törekvések, melyek az új esszéíró nemzedék irodalomszemléletét jelzik.

Érdekes vonása e korszak esszéinek a történelmi önismeret igénye. Nemcsak a történettudomány, az irodalom is igyekezett a maga eszközeivel tisztázni önnön legértékesebbnek tartott, továbbgondolásra érdemes hagyományait. Ez a történeti kiindulású, de az esszé lendületével és személyességével megvalósuló számvetés jellemzi például Major Ottó írásait. Az *Arcok és maszkok* (1975), majd az *Értelem és*

*szenvedély* (1980) a huszadik század lezáratlan történelmi-társadalmi-irodalmi kérdéseit állítja a középpontba. Korai írásainak eszmetisztázó törekvéseit fejleszti tovább bennük Major Ottó. Abban a tudatban, hogy „az esztétika társadalmi értékelmélet", azokat a fogódzókat és életműveket tárgyalja vonzó személyességgel, amelyek értékeket hordoznak, ugyanakkor megtermékenyíthetik mai szemléletünket is.

E lezáratlan korszak esszéírói között mások is tudatosan kötődnek a múlthoz, de az ő írásaikban megfigyelhető az újra törekvés, mely részben a fokozott portréközpontúságban, részben a megnevezés pontosságára való törekvésben nyilvánul meg. Olyan korszakokban, amikor értékzavarok mutatkoznak, megnövekszik a szó, a kifejezés súlya, a fogalmi pontosság igénye. Mészöly Miklós írja *A tágasság iskolája* (1977) című kötetének egyik „notesz"-lapján: „Szigorúságból és víziókból építkezni", s ez a szándék hatja át az ő esszéi mellett Nemes Nagy Ágneséit, Pilinszky Jánoséit, Beney Zsuzsáéit, Orbán Ottóéit. Ottlik Géza, miközben majdnem hasonló szavakkal fogalmazza meg az író hivatását, részint át is értelmezi az esszét, s azt teljesen integrálja az írói életműbe, az önkifejezés egyenrangú műformájaként.

Az esszét nem hagyták érintetlenül a nyelvfilozófia felismerései sem. A „legműveltebb" esszéírók olyan hatalmas ismeretanyagra építkeznek, melyet ha nem kötnek is nevekhez, részben meghatározza a műalkotáshoz való viszonyukat. Az esszékben is fontos szerepe lesz a műalkotás értelmezésének, jóllehet az írók egy részében egyre élesebben jelentkezik a szkepszis: a szó túlságosan bizonytalan ahhoz, hogy alkalmas legyen a dolgok, a jelenségek egyértelmű megnevezésére. „Hatni pontosságban magára hagyni" - e szinte aforisztikus kijelentéssel érzékelteti Mészöly Miklós a pontosságra törekvés nagy nehézségeit. Ám ezek a felismert akadályok — melyek részben abból adódnak, hogy e korszakban megerősödött a felismerés, hogy a tudat és a jelenségvilág között kapcsolatot teremtő nyelv nemcsak összeköt, hanem elválaszt is — mégsem a „csend" és a „hallgatás" állapotát erősítették, még olyan alkotókban sem, mint Pilinszky János, aki korábban épp a szó tökéletlensége, konvencionalitása miatt idegenkedett a „beszéd"-től. Sőt, ezekben az években jelent meg — rendszeresen írt esszéi és jegyzetei mellett — *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című könyve (1977), mely művészetelméleti dialógus. Pilinszky esszéit, prózai írásait általában az jellemzi, hogy bámulatos világossággal és egyszerűséggel tud szólni a legbonyolultabb dolgokról is. Elődeinek egy részéhez hasonlóan — kivetett ember módjára tájékozódik a csillagok alatt, ő azonban úgy értelmezi a létet, mint egyetlen, nagy beteljesedés felé törekvő folyamatot, amelynek természetét gyarló emberi tudatunk segítségével nem ismerhetjük fel, a szavaink, fogalmaink is tökéletlenek ahhoz, hogy egyértelmű dialógust folytathassunk vele. De épp a felismert többértelműség mutat ezekben az írásokban az esszé természete felé. „Fedőszavak" segítségével létesít kapcsolatot Sheryl Suttonnal, de a lét egészével is. Művészetszemléletében is megfigyelhető az esszéisztikus kötetlenség: elveti a mesterséggé lefokozott irodalom fogalmát, s a „teremtő kitalálás" ideálját állítja elénk. Ez a fogalom Pilinszky János értelmezése szerint a véletlen és a mögöttes törvényszerűségek szimultán megra-

gadására alkalmassá tévő írói megközelítést jelenti, azaz egyesíti a gondolatot és a lírát, az esszé két fontos jellemzőjét.

Pilinszky János esszéit a bennük szervesen megnyilatkozó világnézet mellett az teszi jelentősekké, hogy bennük mindig az „egész" természetét akarja megragadni, s eközben érezhetően idegenkedik mindenfajta elvonatkoztatástól, rendszeralkotástól; kifejezőbbnek, a lényeg természetét inkább megragadónak véli a metaforát. A minőséget időtlen eszménynek írja le, ami mentes minden „helyi"-től és „provinciális"-tól, ugyanakkor azonban a legegyszerűbb, leghétköznapibb tényekben tetten érhető. A helyes tudás éppen ezért annak a teljességnek birtoklására törekszik, melyből hiányzik a részleteknek a bősége, ezek ugyanis elfedik a lényeget. Eszménye szerint az irodalomnak szakítania kell a tudományoktól ellesett elvontsággal, s vissza kell térnie ahhoz a létszemlélethez, mely például Homéroszt vagy Shakespeare-t jellemezte. „A valóságot sem teremteni, s lemásolni nem tudjuk — írja —, de a teremtő kitalálásban benne van a megkerülhetetlen hasonlóság és a nélkülözhetetlen teremtő elem... A makrokozmosz és a mikrokozmosz átcsúszott a természettudósok kezébe."

Ennek a megközelítésnek jellemzője egyfajta időtlenség, a költő ilyen létrendbe vetíti ki „azokat a gondolatokat, amelyek pedig valójában az emberiség töprengésének időbeli eredményei" (Bodnár György). De ezzel olyan emelkedett értelmezését adja a mindenkori művészeteknek és művészi tevékenységnek, ami az esszén túlmutatva a világ és az emberi élet értelmezésének tárgyköréhez vezet.

Nemes Nagy Ágnes a *64 hattyú* (1975) bevezetésében viszont éppen a szemlélet konkrét időhöz való kötöttségét, az értelmezés tudatosságát hangsúlyozza. A költő — írja — „...eltűnődik versélményein, megpróbálja elemezni, rendezni őket. Eközben nem egyszer úgy jár el, hogy nagyon is hasonlatossá válik Bruges városának közigazgatásához: megpecsételi a vízi madarak csőrét. Ezt a hasonlatosságot azonban nem röstellem. Úgy gondolom, a versnek nem árt a tudatosság pecsétje."

E „pecsétre" már csak azért is szüksége van elemző tevékenysége, műhelymunkája eredményeinek vagy eredménytelenségeinek tudatosítása közben, mert — Pilinszky Jánoshoz részben hasonlóan — felismerte, hogy a tudat és a tudattartalmakat hordozó szókincs között nagy a szakadék. Ezt azonban nem azzal igyekszik áthágni, hogy metaforikus látással ad képet a „lényeg"-ről, épp ellenkezően: a negatívumokat a líra új törekvéseivel szembesíti, s építés-tagadás mindenkori kettősségéből bontja ki a modern művészet jellegzetességeit. A „nyelv lázadását" is természetes folyamatnak látja: századunk lírai forradalmaiban a konvencionális nyelvhasználat tagadta meg önmaga előzményeit. E tudás megfogalmazásával voltaképp visszaállítja az esszé folytonosságát, hiszen hasonló kérdéssel vívódott már Kosztolányi Dezső is, s Nemes Nagy Ágnes válasza mintha rímelne az övére: „Attól tartok, nem mondhatok mást, minthogy írni nem lehet, de kell." Ebben a parancsszerű „kell"-ben rejlik a teljesebb válasz lehetősége, melyet az irodalom egészének kell még szigorúbb önszemlélettel, önreflexiója erősítésével és hatékonyabbá tételével megtalálnia, vagy kiküzdenie a maga számára felmentésül és igazolásul.

Egyfajta válaszlehetőséget sugallnak Tandori Dezső esszéi. *Az erősebb lét közelében* (1981) azt hangoztatja: mikor a huszadik századi magyar költészetről igyekszik szólni, voltaképp „igen bizonytalan tárgyat elemez", s ennek tudatában elutasít magától minden „szak"-szerűséget, hogy a kíváncsi olvasó termékeny nyugtalanságával és szeszélyességével kalandozhassa be századunk líráját, s alakítson ki a maga használatára olyan kategóriákat, melyek végül mégis egyfajta rendszer körvonalait sejtetik. „Az olvasó szempontjait helyeztük előre" — mondja könyve *Tárgy vagy ürügy?* című fejezetében, s ezzel jelzi is módszerének jellemzőjét: noha tisztában van az irodalom megközelítésének nehézségeivel, a huszadik századi magyar líra önszemléletének és önértelmezésének nyitott, megoldatlan kérdéseivel, elvet mindenfajta korlátozást, hogy a költészetet saját eszközeivel és módszerével — hódítani kész, mindig változó és változtató nyugtalanságával — írhassa le. A választott tárgy és az esszé megközelítési módjának e szerencsés találkozása a magyarázata, hogy Tandori Dezső esszéiben az a hagyomány támad új életre, mely Babits és Kosztolányi irodalomról szóló írásait jellemezte leginkább, de az ő tudásukat és világképüket már nem fogadja el mércének, hanem „nyíltság és hangoltság", tehát a teljes beleérzés jegyében teremti meg a maga irodalomképét.

Hogy miként dolgozza föl az esszéíró a Nemes Nagy Ágnes által sugallt paradoxont („. . . írni nem lehet, de kell"), az bizonyára alkati kérdés is. Akadhat olyan válasz is, mint Mészöly Miklósé, aki *A tágasság iskolája* (1977) *Érintések* ciklusában a lét felismert töredékességére maga is töredékes formát választva igyekezett felelni, s meglelni azt a rést, melyet a szavak „vágnak" a zavaros tudatban, hogy „átzuhanhasson" egy olyan térbe, „ahol minden fegyelmezetten, véglegesen tovább nem részletezhető kimeríthetetlenséggel *variábilis* — és nem olyan kisszerű, mozdíthatatlan, mint ezek az átmeneti hullámok itt". Aki Mészöly Miklós „iskolájába" jár — jó néhány kitűnő mai esszéírót említhetünk, például Balassa Pétert, Szörényi Lászlót és másokat —, az mindenekelőtt újra megtanulhat tőle jól kérdezni, azaz az irodalom eszközeivel visszatérni a filozófia kiindulásához. E filozófiai magatartást termékeny önreflexió és kétkedés jellemzi, mely — akárcsak a Mészöly által szenvedélyesen vallatott avantgárd művészetek — nem szenvedhet amnéziában, meg kell találnia annak az „egyszerű világosság"-nak állapotát, melynek meglétét így foglalja össze nemzedéktársainál: „Ultraparadox konzervativizmus — leginkább Nemes Nagynál, Rábánál, Pilinszkynél. A tiszta rációval legyűrni próbált homály (bonyolultan még Pilinszkynél is, a *tudatos* személyesbe koncentrált metafizikum révén) — már valóban helyet ad az *egyszerű világosság* zavarba hozó másfajta homályosságának, mellőzve az abszurd és szürrealista logikát."

Mészöly Miklós esszéiben újra meg újra felbukkan az „életszerű véletlen" eszméje. Ezzel tagadja a regény, s általában az irodalom szemléletének hagyományos struktúráit: az élet maga sem tűri a túlságosan előkészített, megindokolt helyzeteket, s az események nem feltétlenül logikusan követik egymást a végkifejlet felé. Ideálja szerint az írónak a tudat-folyamatot be kell szőnie az ábrázolt külső és belső történés-folyamatba, s emellett a látószögnek, az írói nézőpontnak is „fluktuálnia" kell. Ezeknek a követelményeknek a jelenléte jellemzi majd Mészöly

Miklós újabb epikus műveit, de megfogalmazásukkal az esszé hagyományos nézőpontját is megváltoztatta. A Mészöly előtti magyar esszét elsősorban a múlttal való termékeny kapcsolatkeresés gesztusa jellemezte, olykor váratlan, továbbgondolásra érdemes szempontok felvetése révén; vagy a megélt élettartamok értékelése sugallt egyfajta értékítéletet. Mészöly (és részben Nemes Nagy Ágnes) esszéje viszont inkább a jövő felé nyitott, s paradigmatikus érvénnyel fogalmaz meg olyan felismeréseket, melyek az írói válságtudatból, illetve a megváltozott művészetszemlélet elemeiből fakadnak. A személyes értékítéletek általános érvényű projekciója és az erkölcsi nézőpont átértékelésére tett kísérletei már a magyar esszéhagyomány felbomlásának jelei, melyek egyben műfajteremtő szerepet is töltenek be esszéirodalmunkban. Az általa megvalósított mikrorealizmus — mint Alexa Károly találóan írta — „egyszerre modor és módszer, szemlélet és bölcselet". E szemléleti elemek egysége az esszé és a filozófia újszerű találkozásának, egymást segítő és erősítő törekvéseinek újfajta minőségét sejtető izgalmas példái.

Az újabb magyar esszének van olyan ága is, mely szorosan kapcsolódik a hagyományokhoz, s azokat gazdagítja különféle szemléleti jegyekkel. A hetvenes évek elejétől egyre nagyobb teret kapott az a nemzedék, mely az egyetemen Sőtér István és Bóka László esszéideáljaiból kapta a legtöbb útmutatást, majd Illés Endre esszéinek bámulatos könnyedsége, eleganciája tanította meg a kötetlen, mégis felelős szemlélet példájára. Még előttük jártak s hatottak is rájuk azok a kicsit megkésetten induló esszéisták, akik az ötvenes évek elején fejezték be tanulmányaikat, s akkor nem művelhették kedves műfajukat. Fodor András esszékötete, *A nemzedék hangján* (1973) e mesterségesen késleltetett generáció irodalomszemléletének összefoglalását adta, s ezt mélyítette tovább az értékelés hangsúlyainak erősítésével a *Futárposta*ban (1980). Nemzedéke íróiról születtek Galsai Pongrác novellába hajló legjobb esszéi is. Tudatosan tágította látásmódját ebbe az irányba *A besurranó szerkesztő* (1976) című kötet portréiban. Galsai esszéiben a személyesség és tárgyszerűség vonzó szintézisének lehetünk tanúi; bennük a költőiség, a finomság és a nosztalgiával ötvözött irónia az uralkodó elem. Egy-egy láttató jelzővel, kifejezéssel elénk tudja idézni hősei emberi és művészi jellemét. Nemcsak azokat idézi a személyes jelenvalóság lírai többletével, akiket ismer; olvasmányemlékeit úgyszintén életre galvanizálja, s nagyszerű beleéléssel hozza tapintható közelségbe eltűnt idők ízlését, szokásait, irodalmi nézeteit, elveit. Igazi szenzációt jelentettek Domokos Mátyás esszéi. Irónia, képromboló bátorság és hagyománytisztelet, a magyar irodalmi múlt alapos ismerete és világirodalmi látókör, irodalomtudósi megbízhatóság és szellemes változékonyság hatotta át írásait. Valóságos irodalmi botrányt keltett az az esszéje, melyben a „versírógép" gátlástalan működése kapcsán alaposan megtépázta a lírai nagyhatalom voltunkról hangoztatott mítoszt. Domokos Mátyás szemléletmódjára az az elfelejtett tragikus sorsú nemzedék gyakorolt elhatározó befolyást, melyet „ködlovagok" néven tartunk számon. Ugyanakkor azonban műfajmegújítónak is nevezhetjük, hiszen a Lator Lászlóval közösen írt *Versekről, költőkkel* (1979), majd *A pályatárs szemével* (1981) esszéi azt az élményt fejezik ki a ráismerés primér hevületével, ahol a nyitott befogadó találkozik a művészetekkel, s átéli azok szépségét. A verssel való

ismerkedés „intim öröme", az érintetlenségében is jellemnövelő pillanat, amit Domokos Mátyás igen fontosnak tart, s mihelyt úgy érzi, hogy e találkozást prekoncepciók akadályozzák, tüstént működni kezd benne az elhárítás ösztöne. Megközelítései és versértelmezései rendkívül sokoldalúak, s bár kevés megértéssel viselkedik a „tudományos" igényű elemzéssel szemben, maga is az elmarasztalt tudomány teljes fegyverzetében közelít a műalkotásokhoz és a költői személyiségekhez. Tanulságosak és meggondolkodtatóak asszociációi és sokrétű a világirodalmi háló, melynek segítségével a magyar műfaji törekvéseket méltatja. *A pályatárs szemével* műfaját ő maga így határozza meg: „négykezes tanulmány". Valójában persze e kötet látszólag szervezetlen beszélgetései is esszék, amelyeket együtt és egymásra visszhangozva írnak kérdező és válaszoló, s bár négykezesük nem kottából olvasott hangjegyekre épül, mégis a kortárs magyar művészet minden fontos kérdését fölvetik, s azokra izgalmas, személyes válaszokat keresnek és adnak. A kötet bevezetésében egy Domokos Mátyás szemléletére és igényére rendkívül jellemző kifejezést olvashatunk: „az igazság gravitációja" köré szervezi párbeszédeit, amelyeknek fő eleme a nyitottság, a minden irányzat értékeit befogadni kész elemző magatartás. Ez nem jelent kritikátlanságot, hanem arra nevel létével, hogy a művészeteket nem érthetjük és értékelhetjük kizárólagos szempontok alapján. A „kollektív esszéregény" műfajával a hagyományok megbecsüléséért szenvedélyes pert folytató Domokos Mátyás — és vele beszélgető társai is — belépett az esszéműfaj megújítói közé.

Újítónak nevezhető az a mód is, ahogy Sík Csaba szimultán módon szemléli és mutatja be az irodalom és a képzőművészet jelenségeit, olyan koherens művészettörténeti látásmód alapjait teremtve meg, amelynek kezdeményei ott rejlettek például Péterfy Jenő zenét és irodalmat összekapcsoló esszéiben. Sík Csaba Bóka László tanítványa volt, neki köszönhetjük Bóka *Válogatott tanulmányok* (1966) című kötetét, melynek egyik legfontosabb vonása, hogy segített az esszé folytonosságának visszaállításában. Maga Sík Csaba egy *Brancusi*ról készített könyvecske (1972) után *A Parthenon lovain innen és túl* (1979) címmel gyűjtötte kötetbe esszéit, melyekben a műfaj legjobb hagyományait élesztette föl, s elsősorban termékeny képzettársításaival keltett nagy figyelmet. Már a *Mindenkori mesterek* (1977) című válogatás jelezte: elsősorban arra törekszik, hogy a művészetek életalakító erejét és a mindennapokat megszépítő hatását ragadja meg. Megőrizve a történeti folyamatosság igényét, azt a pillanatot akarta tetten érni, ahogy megkezdődik a képzőművészet irodalmi befogadásának pillanata. Esszészemléletének előterében éppen ezért az élmény áll. Egyszerre mutatta meg a művészi alkotással szembesülő költő élményét, és annak a nyitott olvasónak az azonosulni kész magatartását, aki az irodalom útján lehet a képzőművészet értője és fogékony ismerője. Megtermékenyítő hatást tett rá Ortegának a kultúrát és a játékosságot ötvöző szemléletmódja, de többször figyelmeztet arra, hogy e játék végeredményben komoly tevékenység kezdetét jelenti, melynek végpontjában a művészetekkel való azonosulás képessége alakulhat ki. A „felfedezés öröme és élménye" az a vezérfonal, melyre esszéírói tevékenysége felfűzhető, s ez az igénye köti a Nyugat nagy íróinak esszéhagyományához.

Bóka László közvetlen tanítványi köréhez tartozott Kenyeres Zoltán is, akinek könyvei és tanulmányai arra mutatnak példát, miként lehet a műveket a tudomány teljes fegyverzetében megragadni a szinte érintetlen, élményre szomjas olvasónak. Egyik legremekebb, iskolát teremtő esszéjében *(Jelentés egy püspöklila könyvről)* nemcsak a megismerés és a megértésért vívott küzdelem egyes állomásait ábrázolja, hanem novellisztikus elemeket is belesző előadásába, azt igazolva, hogy az esszé épp olyan joggal nevezhető szépirodalmi, mint irodalomtudományi módszernek.

*A Gondolkodó irodalom* (1974) már a címével is jelezte, hogy Kenyeres Zoltán ideálja nem a szeszélyes, kiszámíthatatlan eszmélkedések árán kiküzdött pillanatnyi megvilágosulás, inkább mélyebb, tartalmasabb, a folyamatok és a történelem által hitelesített irodalomkép megvalósítása. Mint Lukács György irodalmi gondolkodásának alapos ismerője, jól tudja, hogy Lukács is esszékkel, „kísérletekkel" kezdte pályáját, sőt, az esszé, mint a gondolkodás tükörképe, későbbi műveiben is tetten érhető. Kenyeres Zoltán tőle a gondolkodás fegyelmét tanulta, Bóka Lászlótól, Sőtér Istvántól és a Nyugat harmadik nemzedéke többi esszéistáitól a tájékozódás nyugtalan igényét s olyan filozófiai kérdésföltevés képességét örökölte, mely legtöbb művét izgalmas, kortörténeti dokumentummá teszi, hiszen bennük rendszerint azt vizsgálja, hogyan keresi és találja meg az irodalom különböző korszakok számára a maga adekvátnak érzett válaszát. Szemlélete nyitott, s olyan irodalmi törekvéseket is magától értetődő természetességgel integrált irodalmunk folytonosságába, mint Weöres Sándorét a *Tündérsíp*ban (1983).

Hasonló iskolázottság s a kelet-közép-európai irodalmak közös vonásainak olykor szubjektív, de mindenkor izgalmas megfogalmazása hatja át Bojtár Endre töprengő esszéit is (*Egy kelet-európéer az irodalomelméletben*, 1983).

Az az esszéhagyomány, amelyet Németh László képvisel, midőn a műfajt magát a nyilvános tanulás és tanítás eszközének tekintette, és Illyés Gyuláé, amely e műformát is alkalmasnak tartotta a nemzet legfontosabb kérdéseivel való szembenézésre és önazonosság-tudatának erősítésére, úgyszintén karakterisztikusan van jelen mai irodalmunkban. Különös erővel és hatással fejeződnek ki ezek a gondolatok Csoóri Sándor esszéiben, de Kiss Ferenc egymást követő tanulmánykötetéből is kirajzolódik a küzdelmes folyamat, amelyben eszmék feszülnek egymásnak és vívják harcukat elismertetésükért. Bár Kiss Ferenc tanulmányai és művei inkább irodalomtörténeti portrék, bírálataiban és vitacikkeiben a személyes és közösségi lét nagy kérdéseivel szembenézni vágyó, s azokra választ kereső esszémódszere sem elhanyagolható tényező.

Csoóri Sándor számára az irodalom élete, a nemzeti önismeret kérdésköre és a népi hagyományok fölélesztése parancsolónak érzett szükségszerűsége azok a célkitűzések, amelyeket állandóan felszínen tart, s amelyek megfogalmazásával gyakran kelt szenvedélyes vitákat. Számára az esszé korántsem olyan „alkalmi" műfaj, mint volt Nagy László vagy Kormos István számára, jóllehet az utóbbi két lírikus is kiváló esszéista, de e műfajban mégsem primér élményeiket fejezték ki, inkább reflexióikat (Nagy László) és az irodalomról kialakított példaszerű képüket

(Kormos István) fogalmazták meg. Csoóri Sándor költészete és esszéírói munkássága azonban állandó és elválaszthatatlan kölcsönhatásban van egymással.

A *Faltól falig* (1969) egyik esszéjében arról írt, hogy az emberi lélek mélyén „kárhozatos kettősség" van. A „gondolkodó elmék" életünk szorongató préseiben hajlamosak arra, hogy ösztöneiket hívják segítségül, míg az ösztönlények épp fordítva: „a megvilágosodás ritka és nagy pillanatait várják, az értelem eléjük csobbanó mentőövét". Bár ezt az aforisztikus meghatározást természetesen ellenpéldákkal lehet megkérdőjelezni, az esszéíró Csoóri Sándorra mindkét állapot igen jellemző: kisebb rögtönzéseiben, naplószerű feljegyzéseiben inkább az ösztönösség ereje ragad meg, de a nagy kérdésekkel szembenézve az értelmet hívja segítségül, még akkor is, ha esszéinek egymásutánjából inkább egy véget nem érő dráma felvonásai bontakoznak ki. Ennek részben esszéstílusa a magyarázata, mely végletesen kiélezett, magával ragadóan szuggesztív és metaforikus. Írásainak kohéziós ereje abban a hitében rejlik, amit így fogalmazott meg: „A hit: erő; s az erő a visszafordíthatatlant is visszafordíthatja."

Bár majdnem mindegyik esszéjében érezni a költő jelenlétét, képteremtő fantáziáját s a lényegre való törekvését, igaza van legrészletesebb méltatójának, a gondolataira leginkább visszhangzó Kiss Ferencnek, amikor arra figyelmeztet, hogy ezek az írások nem „lirizálnak". Bár Csoóri Sándor hangsúlyozza, hogy gondolatainak sodrására bízza magát, és soha nem hisz a prekoncepciók megvilágosító erejében, azért minden esszéjében érezni egy-egy uralkodó gondolat, eszmény jelenlétét, egy politikai és irodalmi kategóriákban gondolkodó szuverén személyiség ítéletalkotásának friss izgalmát. Ítéletei sosem a rendszeralkotás igényéből fakadnak. Élő, olykor fájdalmas kérdésekre keres választ, s módszerére leginkább a képek feleseltetése a jellemző, mert — Reverdy gondolatát idézve fogalmazza meg —: „A kép a szellem tiszta alkotása."

Legnagyobb hatású esszékötetében, a *Nomád napló*ban (1978) a szellemi nyitottság magatartása talán a legjellemzőbb. Egyszerre van jelen írásaiban a számára ösztönzéseket jelentő világirodalom s a magyar szellemi, művészeti élet megannyi jelensége. „Az Én legmélyebbre szorult rétegeiben, ama sokat emlegetett ősalapban — írja e sokféle árnyalat születését és igényét magyarázva — ott parázslik a vágy, hogy a sokrétűség minden árnyalatát átélhessük." Ezt a vágyat, ezt a dinamikus életlátást és -értelmezést valósítja meg esszéiben. Ember és minőségközpontú lét- és szemléletmód megvalósításának esélyét érzi az irodalomban s általában a művészetekben, s ennek az eszménynek a jegyében lesz mondanivalója közösségi érvényű, az erkölcseit és értékeit kereső korban: eligazító.

Ha az esszé-műfaj még kiaknázatlan, de lassan tudatosuló lehetőségeit vizsgáljuk, említenünk kell végül az irodalomfilozófiai esszé újrafeltámadását *Baránszky-Jób László* írásaiban. Amint régebbi, esztétikai munkáiban kifejtette, a művészet lényegét az „értékélmény" alapján ragadhatjuk meg. A művész felfokozott, teremtő állapotában megváltozik a szavak hagyományos jelentése és új értelmet kapnak. Ezt a jelentéstöbbletet kell átéreznie az olvasónak is, s Baránszky-Jób László esszéi pontosan erre tanítanak, amikor stílusokkal vagy nagy írói életművekkel (Kosztolányi, Szabó Lőrinc) szembesít.

Az új magyar írói esszéírás története tükrözi újabb irodalmunk történetének főbb jellegzetességeit. Ebben az összefoglalásban nem törekedhettünk teljességre, inkább a műfaj történetének legfontosabb törekvéseit és megújításának legizgalmasabb kísérleteit igyekeztünk áttekinteni. Talán e vázlatos „seregszámla" is jelezheti, hogy az esszé rövid csipkerózsika-álmából felserkenve még sokáig lehet az írók fontos önkifejezési eszköze és az irodalommal való találkozásunk eligazítója, segítője.

# A MŰFORDÍTÁS 1945—1975 KÖZÖTT

A külföldi irodalmak figyelemmel kísérése és megismertetése mindig jellemzője volt a magyar irodalmi életnek. Az élő nyelvekből való műfordításnak is több évszázados a múltja; s a holt nyelvekből (például latinból) történő átültetések egészen a középkorig nyúlnak vissza. A latin sokáig közvetítő szerepet játszott: még a 18. században élt dán Ludvig Holberg *Niels Klim*jét is latinból fordították magyarra. Az angol eredetiből készült I. Jakab *Basilikon Doron*jának (1599) fordítása nem sokkal megjelenése után, 1612-ben, s az amerikai irodalom elsőként magyarra átültetett műve (Increase Mather: *On the Spread of the Gospel Among the Indians of New England,* 1688) 1694-ben jelent meg Kolozsvárt.

Nagy fellendülés következik be a műfordításban a 19. század elején: Országh László szerint maga a *műfordítás* szó is az 1830-as évek táján jelenik meg, hogy az irodalmi igényű átültetéseket megkülönböztesse az iskolai fordításgyakorlatoktól. A fordítások egyén és közösség számára egyaránt hasznosnak bizonyultak: a hazai közönség művelődését elősegíteni vágyó fordítók, akik az itthoni irodalmi élet provincializmusa ellen is küzdöttek, az idegen munkákból okulva egyúttal saját mesterségbeli tudásukat is gyarapították.

Nem győzték tehát hangsúlyozni a műfordítás jelentőségét a magyar irodalom nagyjai, még ha olykor túlzásokba estek is: Vörösmarty szerint „Shakespeare jó fordítása a leggazdagabb szépliteratúrának is felér legalább a felével"; Babits a fordításban a nemzetnek nyújtott ajándékot; Tóth Árpád szolgálatot lát; s napjaink jeles műfordítója, Vas István azt állítja, hogy a fordítás a leghazafiasabb műfaj.

Mi tehát ennek a — Babits szavaival élve — „legmenthetetlenebbül magyar" műalkotásnak, a műfordításnak, szűkebben véve pedig a prózaműfordításnak a szerepe a felszabadulás utáni magyar kultúrában?

Ha a kérdést a mennyiség felől közelítjük meg, a válaszadás nem nehéz: mint a statisztikák kimutatják, a magyar olvasók kezébe kerülő művek körülbelül fele a világirodalom alkotásaiból kerül ki. Ez a tény két szempontból is figyelemre méltó. Egyrészt azt jelzi, hogy a külföldi irodalom már csak a lefordított művek nagy számából következően is igen nagy súllyal van jelen a magyar irodalmi életben. Másrészt viszont ez a magas szám felhívja a figyelmet a minőség kérdésére: nem mindegy, hogy az idegenből átültetett művek milyen színvonalú fordításban kerülnek olvasóik kezébe.

Jóval nehezebb azonban a műfordítások hatását felmérni. Ez ideális esetben azt eredményezi, hogy a lefordított művek szervesen beépülnek a befogadó ország

irodalmi tudatába. S ha ebben az esetben a művek befogadásáról beszélhetünk, rögtön meg kell különböztetnünk az olvasók „passzív" befogadását az írók, alkotók „aktív" befogadásától. Bár mindkettő igen jelentős tényező egy adott kor irodalmi életében, ez utóbbi recepció azért különösen fontos, mert azt tükrözi, hogyan olvaszt magába a kortárs magyar irodalom világirodalmi jelenségeket, áramlatokat, milyen hatásokat, intertextualitást lehet egyes alkotóknál kimutatni.

A műfordítás: másodlagos irodalmi kommunikáció. Ebben a kommunikációs láncban három szereplő van: a műfordító (másodlagos szerző, aki az elsődleges kommunikáció befogadója volt), a lefordított mű és a fordítás olvasója, befogadója. A sémához két további tényező is tartozik: a mű szövege mögött rejlő valóság és hagyományrendszer, melyet természetesen az eredeti, az elsődleges kommunikációban készült műből kell a lefordított műbe átmenteni. Ez okozza a fordítás egyik nehézségét: ki kell bontani és lehetőség szerint továbbítani kell azt a történelmi, társadalmi és irodalmi hátteret, mely az eredeti mű anyanyelvű olvasója számára eleve adva van és ismerős. Az elsődleges kommunikáció hátteréül szolgáló valóságot egy másik valóságba, a befogadó irodalomába kell állítani. Mindezt úgy, hogy a fordítás magát a szöveget, annak stilisztikai jellegzetességeivel együtt megőrizze. Sokkal többről van tehát szó, mint egy-egy idegen nyelv kifogástalan ismeretéről. S ha már a nyelvtudásnál tartunk, érdemes Gyergyai Albertet idéznünk: „A jó magyar fordítónak elsősorban magyarul kell tudni..." És itt újabb paradoxon következik: a fordítónak tökéletes magyarságú szöveget kell megalkotnia, de ugyanakkor éreztetnie kell az olvasóval, aki az idegenszerűséget keresi, hogy fordítást olvas...

Mint a későbbiekben látni fogjuk, a műfordítás kérdéseinek, elméletének Magyarországon csekély az irodalma, s ez még fokozottabb mértékben igaz a prózaműfordításra: mintha a regény- vagy elbeszélésfordításra némi nyelvtudással bárki alkalmas lenne.

E közhiedelemmel szemben lássunk két ellenvéleményt. Először Németh Lászlóét, aki így fogalmazta meg a prózafordító feladatának nehézségét: „Mondatról mondatra, kifejezéstől kifejezésig védi anyanyelvét, arra azonban nincs szabadsága, hogy az idegen mondatok öleléséből kibújjon, s azért, hogy a gondolatot jobban derékon kaphassa, messzebb húzódjék tőle." Szabó Ede a prózafordítás állítólagos kötetlenségét cáfolja, amikor rámutat: „...már tudjuk, hogy a próza látens formabősége sem igen kisebb a versénél, s kötetlensége csak látszólagos. Törvényszerűségei, belső formái rejtettebbek, külső formái sem mindig szabályosak, könnyen felismerhetők, de ez egyáltalán nem jelent alaktalanságot, lazaságot, s a fordítónak könnyebbséget, sőt! Épp mert a próza törvényei bujkálóbbak, bonyolultabbak, s nagy formátumai miatt számosabbak is, azt is mondhatnánk, hogy ez a »kötetlenség« sokszor még jobban próbára teszi a műfordító hallását, stílusérzékét, nyelvi erejét, fegyelmét vagy fantáziáját, mint a vers kötöttsége..." (*A műfordítás*, 1968). Ugyanő különbséget tesz a nagyregény és a kisregény fordítójának munkája között: míg az előbbinél a fő feladat az, hogy az eredeti nyelven írott „dóm" tanulmányozása után hasonlót kell létrehoznia más

nyelv építőanyagával, a kisregénynél az intenzitás, a sűrűbb levegő megőrzése, áttétele igényel külön gondot.

Láthatjuk tehát, hogy a prózaműfordítás, mely reproduktív s egyúttal kreatív tevékenység, rátermettséget és mesterségbeli tudást egyaránt igényel a fordítótól. De ha a fordítás — a másodlagos kommunikáció — végeredményét akarjuk szemügyre venni, az egyéntől — a fordítótól — vissza kell térnünk kommunikációs sémánkhoz, melynek egyik tényezője sem független a nagyobb társadalmi vonatkozásoktól: mindhármat befolyásolja a politika, a művelődéspolitika, a kulturális intézményrendszer, a gazdasági helyzet: kik fordítanak, mit fordítanak (illetve mit adnak ki a könyvkiadók), kik és mit olvasnak. Ezért, ha a felszabadulás utáni prózafordítások helyzetéről akarunk beszámolni, s arról általános képet adni, röviden át kell tekintenünk a művelődéspolitika irányelveit érvényesítő kulturális intézményrendszert, a fordítók szociológiáját, a fordításkritika helyzetét, a könyvkiadás adatait, s az olvasásszociológiai felmérések tanulságait.

A felszabadulást közvetlenül követő években a könyvkiadás még a régi keretei között funkcionált: a kiadóvállalatok anyagi érdekeltségén túl a fordítók személyes érdeklődése, vállalkozó kedve is szerepet játszott a lefordítandó művek kiválasztásában. Az érdeklődés azonban, mint az előző időszakban is, meglehetősen egyoldalú volt: elsősorban az európai nagy irodalmakra irányult. Változást a könyvkiadók államosítása hozott. A művelődéspolitika, mely az egész kulturális intézményrendszer irányítását végezte, a műfordítás tematikáját is megszabta. Elsősorban a Szovjetunió és a népi demokráciák irodalmának megismertetése volt a cél: a hiányok pótlása a klasszikus irodalom terén, és a kortárs, a szocialista társadalmat ábrázoló művek minél teljesebb bemutatása. Csökkent az Európa-központúság is: fordítani kezdték Ázsia, Afrika, Közép- és Dél-Amerika irodalmát. 1945 és 1959 között például 55 klasszikus és új kínai mű fordítása jelent meg. A baráti országok irodalma esetében a fordítandó szövegek kiválasztása csaknem kizárólag hivatalos úton, az egyes országok írószövetségeinek ajánló listája alapján történt. E kiválasztás szempontjai gyakran figyelmen kívül hagyták az irodalmi értékeket. Az ötvenes évek elejének gyakorlatára visszatekintve Kardos László a Nagyvilág első számában (1956 október) „olvasói szenvedély"-ről beszél, „mellyel a felszabadulás első éveiben a szovjet irodalomhoz közeledtünk". Ennek az olvasói — és tegyük hozzá: kiadói — szenvedélynek „történeti plusza" („az olvasmányokban saját jövőnket kerestük") mellett felhívja a figyelmet a „történeti mínuszra" is: „. . . elhalványult előttünk ennek az irodalomnak, új életünk tanító előképének művészi szépsége, esztétikai jellege". Majd később hozzáteszi: „Dokumentumokat kerestünk és láttunk művészi alkotásokban."

A felszabadulás után szép számban jelentek meg az orosz klasszikus regények, elsősorban Lev Tolsztoj, Turgenyev, Gogol, Goncsarov, Szaltikov-Scsedrin művei. Dosztojevszkijt azonban a könyvkiadás az ötvenes évek közepéig mellőzte; ettől kezdve viszont komoly kultusz alakult ki körülötte.

A népi demokratikus országok klasszikus és kortárs irodalmának nagy mértékű kiadása mellett ugyanebben az időszakban igen sok régebbi francia, angol és német alkotás jelent meg. Elsősorban a 19. századi nagy realista írók (Balzac, Dickens,

Thackeray) regényei és elbeszélései kerültek az olvasók kezébe. Az újabb nyugati irodalmat kizárólag néhány baloldali író (André Stil, Roger Vailland, H. E. Aldridge, Martin Andersen Nexő és mások) művei képviselték.

A kortárs nyugat-európai és amerikai irodalom áttörése már 1956-ban megkezdődött. A Nagyvilág említett első számába, melynek bevezetőjét Lukács György írta, a prózai műveket többek között Dylan Thomastól, Hemingwaytől, Roger Martin du Gard-tól és Moraviától válogatták, és ez a folyamat néhány hónapos megszakítással tovább folytatódott Leonhard Frank, William Saroyan, Graham Greene és mások közlésével. Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején a Nagyvilág úttörő munkát végzett a magyar irodalmi tudat világirodalmi horizontjának megteremtésében: visszamenőleg pótolta nemcsak az ötvenes, hanem a harmincas-negyvenes évek nagy alkotásai fordításának hiányát is, s a kortárs világirodalmat úgyszintén nyomon tudta követni. A nyitás jellemezte a könyvkiadást is. 1955-ben megalakult az Európa Könyvkiadó, melynek egyetlen feladata a külföldi irodalom kiadása lett. Zsebkönyvsorozata, a Modern Könyvtár, a Magvető Kiadó Világkönyvtárával együtt egy sor Magyarországon ismeretlen jeles alkotót mutatott be az olvasóknak.

A folyóiratok és a könyvkiadás együttes erővel pótolta tehát a dogmatikus elzárkózás okozta kimaradást, s teremtette meg azt a termékeny folytonosságot, mely a műfordítást az 1945 és 1948 közötti évekhez fűzte (például Cocteau, Gide, Hemingway, Henry James, Joyce és Kafka regényeinek kiadásával), egyszersmind hozzákezdett a kortárs irodalmi áramlatok megismertetéséhez. Hogy csak néhányat említsünk ezek közül: ígéretes kezdeményezések után nagyrészt a hatvanas évek tették ismertté Magyarországon az egzisztencialista irodalmat, a Gruppe 48-at, az angliai „dühös fiatalokat", az amerikai beat-irodalmat és a francia újregényt. A hetvenes évek közepére tehát a magyar prózaműfordítás úgyszólván szinkronba került a világirodalom jeles alkotásainak születésével.

A kortárs világirodalom hirtelen beáramlása és divattá válása az ötvenes-hatvanas évek fordulóján ugyanakkor nem kívánatos kísérőjelenségeket is hozott az irodalmi életbe. A sokáig kielégítetlenül maradt érdeklődés túlzottan a világirodalmi, különösen a nyugati országokból származó művek felé fordult. *A magyar író helyzete* című írásában Németh László már 1961-ben rámutatott arra, hogy a kortárs világirodalom kihívása, mely serkentő hatású is lehet, „gyilkos, nehéz versenybe" szorítja a magyar írókat, s ennek a kihívásnak nem lehet csupán azzal eleget tenni, hogy egy másik civilizációban kiérlelt írói eszközöket átplántálnak a magyar irodalomba. Igazi, világirodalmi szintű értéket csak a hazai valóságban gyökerező, eredeti mondanivaló korszerű megfogalmazása hozhat létre.

A kortárs nyugati irodalom előtt felnyitott zsilipek a műfordítások áradatát indították meg, és számos új fordító kezdett el tevékenykedni. De ez már a második hulláma volt az új fordítógárda fellépésének, hiszen már 1948 után friss erőket kellett bevonni, akik a megváltozott kiadói politika irányelveinek megfelelően a népi demokratikus országok irodalmából fordítottak. A műfordítás — és különösen a prózai — egyre inkább szakmává, mesterséggé vált. Ezt a mesterséget

azonban nem könnyű elsajátítani, mert, mint ahogyan Anton Popović írja: „A műfordító egyszerre kevesebb is, meg több is az írónál. Kevesebb, mert művészete másodlagos; több, mert közös nevezőre kell jutnia minden olyan íróval, akit fordít, ismernie kell mindazt, amit ők tudtak, össze kell tudnia kapcsolni az analitikus gondolkodást azzal a művészi képességével, hogy előre meghatározott szabályok szerint alkot, s az eredeti mű szövegét új kontextusba állítja" (*A műfordítás elmélete*, 1980). Ezt a kompetenciát azonban nem minden fordítónak sikerült elérnie. A felszabadulás utáni első évtizedben egyes nyelvterületek — főleg a környező országoké — nem rendelkeztek még a szükséges megbízható fordítógárdával, ezért gyakran előfordult, hogy egy-egy jeles külföldi mű hazai elismerését, befogadását a tökéletlen tolmácsolás gátolta.

A műfordítás-irodalom megnövekedésével egyre gyakoribb jelenség a hivatásos műfordító, eltűnőben van az író-műfordító, aki saját ízlésének sugallatára maga határozta meg, kitől mit fordítson. Ellenpéldákat azért mindig találunk: nemcsak Németh Lászlóét, akit a dogmatizmus kultúrpolitikája kényszerített arra, hogy saját művei helyett „Tolsztoj inasaként" fordításaival jelentkezzék, vagy az egy időben szintén kényszerű hallgatásra ítélt Déry Tiborét, aki hosszú pályája során Schiller, Hauptmann, Strindberg, Gide, Hemingway, Pirandello és Gorkij műveit ültette át magyarra. Jeles műfordítóként tartjuk számon többek között *Illés Endrét* (Maupassant, Stendhal), *Szentkuthy Miklóst* (Jane Austen, James Joyce, Laurence Sterne, Jonathan Swift), *Rónay Györgyöt* (Franz Kafka, Heinrich Böll, Honoré de Balzac, Anatole France, Jean Marie Le Clézio, André Malraux, Antoine de Saint-Exupéry, Virginia Woolf, Evelyn Waugh), *Sőtér Istvánt* (Emily Brontë, Graham Greene, Ernest Hemingway), *Ottlik Gézát* (Charles Dickens, Ernest Hemingway), *Szabó Magdát* (John Galsworthy), *Szobotka Tibort* (George Eliot, James Joyce, John Galsworthy, Sinclair Lewis, Gertrude Stein) és *Tandori Dezsőt* (Karl Kraus, Robert Musil, Johann Wolfgang Goethe, Sylvia Plath).

A próza műfordítás magyarországi irodalmi tekintélye viszonylag friss keletű: Ferenczi László szerint egyértelműen Gyergyai Albert Proust-fordításához kötődik, mely a harmincas években jelent meg. Lehetetlen felsorolnunk mindazokat a műfordítókat, akik prózai művek átültetésével szereztek maguknak elismerést: a teljesség igénye nélkül, egész vázlatosan csak néhány tucat nevet és az általuk fordított szerzőket tüntethetjük fel. Elsőként *Szöllősy Klárát*, Mihail Bulgakov, Anton Csehov, Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, Thomas Mann fordítóját, akinek *Gyalogszerrel* című antológiája a prózaműfordító egyenrangúságáról tanúskodik.

A világirodalom avatott tolmácsolói között tartjuk számon *Antal Lászlót* (Albert Camus, Alexandre Dumas, Franz Kafka, Navarrai Margit, Stendhal, Émile Zola), *Bajomi Lázár Endrét* (André Malraux, Robert Pinget, Raymond Queneau, Romain Rolland), *Bart Istvánt* (George Gordon Byron, Truman Capote, Henrik Ibsen, Ernest Hemingway), *Bartos Tibort* (Truman Capote, Joyce Cary, John Dos Passos, George Eliot, Thomas Hardy, Jerome David Salinger), *Belia Györgyöt* (Dumitru-Radu Popescu, Liviu Rebreanu), *Benedek Istvánt* (Jean-Jacques Rousseau), *Benedek Marcellt* (Honoré de Balzac, Anatole France, Roger Martin du Gard,

Guy de Maupassant, Alfred de Musset, Émile Zola), *Benyhe Jánost* (Guy de Maupassant, Jorge Amado, Albert Camus, Miguel de Cervantes, Stendhal), *Csatlós Jánost* (Denis Diderot, Alexandre Dumas, svéd írók), *Csuka Zoltánt* (Ivo Andrić, Miroslav Krleža), *Dudás Kálmánt* (Miroslav Krleža, délszláv írók), *Elbert Jánost* (Jean Kross, Jerome David Salinger, szovjet írók), *Göncz Árpádot* (E. L. Doctorow, William Faulkner, Edward Morgan Forster, William Golding, David Herbert Lawrence, Somerset Maugham, John Updike). *Gimes Románát* (Kazimierz Brandys, Zbigniew Herbert, Sławomir Mrożek), *Gyergyai Albertet* (Louis Aragon, Albert Camus, André Gide, Gustav Flaubert, Jean Giraudoux, Marcel Proust), *Görög Líviát* (Simone de Beauvoir, Anatole France, Georg Heym, Robert Merle), *Julow Viktort* (Francis Bacon, Henry Fielding), *Justus Pált* (Jean-Richard Bloch, Makszim Gorkij, Wladimir Pozner, Jean-Paul Sartre, Viktor-Boriszovics Sklovszkij), *Györffy Miklóst* (Hermann Broch, Johann Wolfgang Goethe), *Kéry Lászlót* (Samuel Butler, William Congreve, William Wycherley), *Karig Sárát* (Mihail Bulgakov, Atanasz Dalcsev, Georgi Rajcsev), *Kertész Imrét* (Sigmund Freud, Peter Hartling), *Makai Imrét* (Makszim Gorkij, Anton Csehov, Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, Mihail Solohov), *Szabó Eleket* (Plutarkhosz, Walter Scott, Irvin Stone), *Murányi Beatrixot* (Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Breza, Stanislaw Lem), *Pődör Lászlót* (Simone de Beauvoir, Cesare Pavese, Antoine de Saint-Exupéry, Boris Vian), *Rayman Katalint* (Simone de Beauvoir, Heinrich Böll, Stephan Hermlin, Jorge Semprun, Marguerite Yourcenar), *Réz Ádámot* (Jane Austen, William Cooper, Edward Morgan Forster, Jaroslav Hasek, Bernard Malamud, Robert Merle, John Steinbeck, Mark Twain), *Réz Pált* (Simone de Beauvoir, Hans Fallada, André Gide, André Malraux, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun), *Róna Ilonát* (Jane Austen, Herbert Ernest Bates, Charlotte Brontë, Graham Greene, David Herbert Lawrence), *Szabolcsi Évát* (Carlo Levi, Vasco Pratolini, Marcello Venturi), *Szávai Nándort* (Louis Aragon, Honoré de Balzac, Albert Camus, Mme de Lafayette, Valery Larbaud, Henry Millon de Montherlant, George Sand, Virginia Woolf), *Székács Verát* (Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Marquez, Juan Carlos Onetti), *Szijgyártó Lászlót* (Truman Capote, William Faulkner, Ford Madox Ford, Günter Grass, Stefan Heym, Norman Mailer), *Telegdi Polgár Istvánt* (Dino Buzzati, Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Italo Svevo, Marcello Venturi), *Wessely Lászlót* (Iszaak Babel, Simone de Beauvoir, Anton Csehov, Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, Ilja Grigorjevics Ehrenburg, Ilf-Petrov, Mihail Solohov, Ivan Vazov) és *Zsámboki Zoltánt* (Natalia Ginzburg, Alberto Moravia).

A könyvkiadók államosítása változást hozott a kiadók szervezeti felépítésében. Kialakult az a szokás, hogy szerkesztők és kontrollszerkesztők irányítják, segítik és ellenőrzik a műfordítókat. Javításaikkal, átírásaikkal nemcsak a félrefordítások, a „leiterjakabok" ellen küzdenek, hanem az irodalmi és nyelvi normákon kívül művelődéspolitikai, kiadói követelményeket is érvényesítenek. Komoly eredménye a magyar könyvkiadásnak, hogy — egyes távoli irodalmakat kivéve — nyersfordításból ritkán készülnek irodalmi fordítások.

Sajnálatos ellentmondása azonban a magyar könyvkiadásnak, hogy míg soha nem látott mennyiségű fordításra van igény, a műfordítók anyagi és erkölcsi megbecsülése oly csekély, hogy már-már kontraszelekciót idéz elő.

Szerencsére mindig vannak olyanok, akikre ráillenek Gyergyai Albert 1952-ben írott sorai: „Az igazi fordító tulajdonképp azért fordít, amiért a vérbeli utazó is útra kel: hogy felfedezzen egy addig még ismeretlen tartományt, hogy új élményt találjon, hogy kitágítsa életét, hogy magát és nyelvközösségét új szellemi kincsekkel gazdagítsa."

Az erkölcsi megbecsülés hiányáról tanúskodik az az űr is, melyet a műfordítás-kritika terén tapasztalhatunk. Sem a vers-, sem a prózaműfordítások nem kapják meg szellemi életünkben az őket megillető visszhangot: a fordított művek kritikusai, recenzensei legfeljebb egy-egy obligát dicsérő jelzővel, jó esetben mondattal regisztrálják a műfordító nevét. Nincs a műfordításnak jelentős elméleti irodalma sem. Az Írószövetség műfordítói szakosztályának *Műfordítás* című kiadványán kívül csak néhány művet említhetünk: a Rákos Sándor szerkesztésében megjelent *Tanulmányok a műfordításról* (é. n.), Szabó Ede már említett művét, Kardos László és Rónay György esszéköteteit, valamint az 1981-ben megjelent *A műfordítás ma* című tanulmánykötetet, melyet Bart István és Rákos Sándor szerkesztett. Magyar fordításban rendelkezésre áll a nyitrai Anton Popovic idézett műve, *A műfordítás elmélete* (1980). Néhány író-műfordító tanulmánykötetében rábukkanhatunk a műfordítás elvi és gyakorlati kérdéseivel kapcsolatos fejtegetésekre, így például Németh László, Rónay György és Vas István könyveiben.

A műfordítások jelentőségét igen érzékletesen világítják meg az 1945—1975 közötti könyvkiadás adatai és azok az olvasásvizsgálatok, melyek a külföldi irodalmaknak az olvasók körében történő befogadását elemzik.

Mint már említettük, a műfordítások mennyiségileg is nagy szerepet játszanak irodalmi életünkben: arányuk a könyvkiadás területén csaknem azonos az eredetileg magyar nyelven írott irodalmi művekével. Dr. Varga Alajosné adatai szerint (*A magyar könyvkiadás 30 éve 1945—1975*, 1975) Magyarországon ebben az időszakban összesen 8624 külföldi szépirodalmi művet adtak ki (és 10 342 magyar művet), de a külföldi művek példányszáma valamivel meghaladta a magyar irodalmi alkotásokét: összesen 131 millió 823 ezer példányban jelentek meg, míg a magyar művek 125 millió 761 ezerben. Az eredeti és fordított művek fenti aránya általában az egyes évekre is jellemző, kivéve az 1950-, 1959-, 1965-, 1971-es évet, amikor maguk a külföldi művek is meghaladták számukban a kiadott magyar művek számát. Ami a példányszámokat illeti, az időszak egészére vonatkozó arány a legtöbb esetben érvényes az egyes évekre is: a külföldi művek nagyobb mennyiségben jelentek meg, mint az eredetileg magyar nyelven írottak (itt az 1945—48-as évek, valamint 1951 és 1967 kivétel). Ha csak a prózai műveket tekintjük, a műfordítások helyzete még erősebb. A fordított művek száma mindig meghaladja a magyarokét (kivéve az 1945—49-es évek átlagát), s ugyanezt az időszakot kivéve a példányszámuk is mindig magasabb.

1945—59 között a lefordított szépirodalmi művek terén 1214 művel az orosz és szovjet irodalom vezet, majd a francia, az angol, a német és az amerikai irodalom

következik. Messze lemaradnak a környező államok irodalmából készített fordítások: a legtöbbet fordított cseh és szlovák irodalom is csak 83 művel képviselteti magát, míg még az ötödik helyen álló amerikai alkotások száma is 255 volt. A hagyományos, háború előtti sorrend tehát csak annyiban módosult, hogy az orosz és szovjet irodalom feltört és az élre került; a viszonylag nagy számban kiadott többi irodalom — köztük elsősorban a környező országoké — alapjában nem ingathatta meg az európai nagy irodalmak hegemóniáját.

Az 1960—1974-es időszakban a sorrend nagyjából változatlan, de az orosz és szovjet művek száma már nem olyan kiemelkedően magas — ebben minden bizonnyal az is szerepet játszik, hogy egy sor klasszikus mű kiadását addigra már pótolták. Az orosz és szovjet irodalom első helyét jelentő 905 mű után a francia irodalomból fordított 770 mű következik. Az 1970—74-es évekre vonatkozólag rendelkezésre áll olyan statisztika is, mely csak a regények és elbeszélések részesedését tünteti fel. Az arányok itt is azonosak: az öt évben átlagosan évenként 44 orosz és szovjet mű jelent meg, a francia irodalom 32, az angol 25, az amerikai 23, az NDK és klasszikus német 12, az NSZK 5 művel következik.

Pillantsunk be néhány példa erejéig a könyvkiadás száraz adatai mögé, hogy jobban érzékelhessük a külföldi irodalom jelenlétét. Az angol irodalomból fordított művek között Defoe *Robinson Crusoe*-ja viszi el a pálmát több mint 900 ezer példánnyal, 19 kiadással. A második legnépszerűbb mű Emily Brontë *Üvöltő szelek* című regénye, melyet 1945—1978 között tizenhatszor adtak ki, és több mint 840 ezer példányban jelent meg. A listavezetők mögött jóval kevesebb példányban, de még mindig jelentős számban következnek Somerset Maugham novellái (358 ezer), Robert Louis Stevenson *Kincses szigete* (353 ezer) és Jonathan Swift *Gulliver*je (345 ezer). Graham Greene *A csendes amerikai* című regénye az egyetlen újabb mű, mely hasonló nagyságrenddel szerepel (342 ezer).

Az olasz irodalomból a leggyakrabban Giovanni Boccaccio *Dekameron*ját adták ki — kilencszer — összesen 333 ezer példányban, ezt követi Giuseppe Tomasi di Lampedusa *Párduc*a 6 kiadással, 268 ezer példányban. Nagy mennyiségben jelentek meg Dino Buzzati, Collodi, Alberto Moravia, Cesare Pavese, Luigi Pirandello és Vasco Pratolini művei is.

Az amerikai irodalomból Ernest Hemingway *Öreg halász*a (15 kiadás, 489 ezer példány) és John Steinbeck *Érik a gyümölcs*e (9 kiadás, 410 ezer példány) vezetik a listát. Theodore Dreiser, Howard Fast, Eric Knight, Jack London és Thornton Niven Wilder regényei előtt, de igen nagy példányszámban láttak napvilágot az újabb alkotások is, mint például Truman Capote, Joseph Heller, Norman Mailer és Jerome David Salinger művei.

Ami a lengyel irodalmat illeti, Bolesław Prus és Władysław Stanisław Reymont háború előtti népszerűsége töretlenül tovább él a felszabadulás után is. A hatvanas években páratlan sikert aratott Jerzy Andrzejewski *Hamu és gyémánt* című regénye, melyet ötször is kiadtak, s Kazimierz Brandys, Sławomir Mrożek és Tadeusz Różewicz műveit úgyszintén jól ismerik Magyarországon.

Világirodalmi tudatunk távoli földrészeket is átfog már a könyvkiadás jóvoltából, így például Közép- és Dél-Amerika irodalmának számos jeles alkotása

vált közkinccsé főleg az utóbbi két évtizedben. A *Száz év magány* világhírű kolumbiai alkotójának, Garcia Marqueznek művein kívül említsük meg, hogy a kubai Alejo Carpentiernek 6 könyve, a guatemalai Asturiasnak és a perui Vargas Llosanak 5—5 műve jelent meg. A brazil irodalmat főleg Jorge Amado képviseli, akitől 13 könyvet adtak ki, némelyiket ötször is. A mexikói Carlos Fuentes, Octavio Paz és Juan Rulfo, az uruguayi Juan Carlos Onetti nevét is a népszerű és ismert szerzők között tartjuk nyilván.

A könyvkiadásban végbement nagyarányú változások ellenére az olvasói szokások nagyjából megegyeznek a háború előttiekkel, legalábbis ami a kölcsönzési gyakoriságot illeti. Mándi Péter adatai szerint (*A könyv és közönsége*, 1968) a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban 1964-ben, és a jogelődjében 1934-ben végzett felmérések összehasonlítása azt mutatja, hogy a leginkább olvasott külföldi írók névsorában nincs sok módosulás. Míg 1934-ben az első tíz helyet H. G. Wells, Jack London, Galsworthy, L. Sinclair, Stefan Zweig, Th. Mann, Zola, id. Dumas és Maupassant foglalta el, 1964-ben a sorrend a következő: Zola, Balzac, Th. Mann, Verne, L. Sinclair, Hemingway, Hugo, Feuchtwanger és Lev Tolsztoj. Négy író — L. Sinclair, Th. Mann, Guy Maupassant és Zola — tehát mindkét listában szerepel, s az 1934-es listavezetők, ha már nem is az első tíz helyen állanak, de előkelő helyezést kapnak a harminc évvel későbbi olvasottsági felmérésben is. 1964-ben megjelennek viszont a kedvelt írók között: Solohov, A. Tolsztoj, Szimonov, Ehrenburg, valamint Hemingway, Steinbeck, Graham Greene, Dürrenmatt, A. Seghers és Moravia. Volt olyan vizsgálat is, mely a házikönyvtárak összetételére volt kíváncsi (Kulcsár Júlia—Mándi Péter: *Könyvek otthon*, 1983 — a vizsgálatot Gereben Ferenc irányította 1978-ban). A felmérés nem választotta külön a magyar és külföldi irodalmat. A leggyakrabban megtalálható idegen szerző Verne volt (a 7. helyet foglalta el), utána a kilencedik Hemingway, tizedik Stendhal, tizenegyedik Lev Tolsztoj, tizenkettedik Hugo, tizenötödik Dosztojevszkij és tizenhatodik Gorkij.

A külföldi irodalom befogadását viszonylag könnyű nyomon követni az olvasóknál, ha csak a könyvkölcsönzések és könyvvásárlások mennyiségi mutatóit nézzük: ezek kétségtelenül általában tudatos választásról tanúskodnak. Azt azonban, hogy tényleges befogadás történt-e, csak nagy körültekintéssel végzett kérdőíves felmérések (mint amilyen Józsa Péteré volt Perec *A dolgok* című regényének fogadtatásával kapcsolatban) tudják megmondani.

Sokkal bonyolultabb a befogadás kérdése az írók esetében, akiknél a külföldi művek hatása esetleg beépül saját műveikbe. Lehetetlen minden ilyen recepciót nyomon követnünk: feltárásukhoz egy-egy alkotó műveit sokoldalú és mélyreható elemzésnek kellene alávetnünk. Így csak néhány sorban utalunk egy-két fontosabb jelenségre. Mindenekelőtt meg kell azonban jegyeznünk, hogy a világirodalom megismerésének és befogadásának a műfordítás hasznos, de nem kizárólagos eszköze: jó néhány író (mint persze számos olvasó is) eredetiben olvasta — sőt esetleg mint Németh László Tolsztojt — maga is fordította azokat a szerzőket, akiknek hatását később műveikben fellelhetjük.

Minden irodalom történetében, még a legnagyobbakéban is, voltak olyan korszakok, amikor egy vagy több irodalom jelenléte érezhetően megnőtt és jelentősen befolyásolt egész írógenerációkat. A század harmincas éveiben például az amerikai regény — Dos Passos, Faulkner, Hemingway és mások művei — vonta bűvkörébe a francia irodalom nem egy kiválóságát. A magyar irodalom 20. századi történetében a világirodalom permanens hatásáról beszélhetünk, még a viszonylagos elzárkózás korában is, mert ekkor például a nagy orosz klasszikusokhoz fordultak mintáért. A hatvanas évek nyitásának következtében újabb ösztönzéseket kapott irodalmunk Nyugatról és Keletről egyaránt. Nemcsak a kései Joyce- vagy Kafka-recepcióra gondolunk itt, vagy arra a Dosztojevszkij-hatásra, mely közvetve is, Malraux, Sartre vagy Camus művein keresztül is érvényesült, hanem az elérhetővé, megismerhetővé vált kortárs irodalom befolyásának természetes velejáróira. Csak emlékeztetni szeretnénk arra, hogy milyen óriási követő tábora volt Hemingway-nek, milyen általánossá váltak egyes szerkesztési technikák, a belső monológ, az idő felbontása, milyen frissítő hatással volt a modern szovjet próza, és hogyan gazdagodtak regényírói eszközeikben a magyar szerzők az új angol és francia irodalom befogadásakor.

# A DRÁMAÍRÁS ÉS A SZÍNHÁZI ÉLET MEGÚJULÁSÁNAK ELSŐ ÉVEI: 1945—1949

A felszabadulás minden európai nép irodalmában fordulópont. A korszakváltás társadalmi megrendülés is, amit az ellenállás és kollaborálás, a tűrés és lázadás ütközése préselt ki, és ez a drámai élettények és témák olyan gazdag választékát hozta a köztudatba és az irodalomba, mely elől nem lehetett kitérni. Azokban az országokban, ahol jelentős ellenállási mozgalmak alakultak ki, a felszabadulás a végigvitt harc dicső előtörténete: a francia ellenállásból így nőtt ki már a felszabadulás előtt egy jelentős — jóllehet filozófiai téziseiben vitatható — drámairodalom. Ugyanakkor a felszabadulás *tartalma* — a szabadság másnapján — azonnal kérdésessé vált. Ami világos volt a harc idején — kérdés lett a fegyverek elcsitulása pillanatában: mi lesz a demokráciával, a társadalmi megújulással, az ellenállásban résztvevők morális és politikai egységével? Ezek a kérdések drámai éllel jelentkezvén, kedvezően lendítették e műfaj háború utáni történetét.

A magyar közállapotokat ezen a téren sajátos ellentmondás jellemezte. Egyfelől 1945 — szemben a nyugati országokkal — egy reális társadalmi átalakulás perspektíváját és gyakorlatát hozta, ami a mi esetünkben egyet jelent a többszáz éves „hivatalos" történelem felmondásával és egy valóságos szociális megújulással. Másfelől ez a forradalmi változás „hirtelen" következett be, mivel nálunk nem alakult ki jelentős ellenállási *népmozgalom*, s így a történelmi újrakezdés szinte nullpontról volt kénytelen elindulni: nemcsak programját kellett máról holnapra előteremtenie, hanem eddigi életének politikai-szellemi és morális revízióját, az önismeret regenerációját is ki kellett alakítania. Ez az ellentmondás önmagában még kedvező is lehetne a dráma számára: minden hirtelen robbanás a drámai megformálás felé segíti rendezni az életanyagot. A műfaj belső hátránya azonban ott bukkan elő, hogy ekkor kellett áttörnie a drámaírás és színházkultúra többszáz éves lemaradását is. A felszabadulás fordulata itt is szerencsés feltételeket teremtett legalábbis a *lehetőségeket* illetően — szinte készen nyújtotta az áttörés lehetőségét. Természetesen ezek a kedvező és kedvezőtlen feltételek első pillanatban a haladó erők „naivitásától" kísérten, jobbfelől pedig mint a restaurálás szabad terének illúziója és gyakorlati kísérlete jelentkezett. Politikában — de művészetben is — ez hozta a frontok, áramlatok, stílusok és eszmények kuszaságát. E pár év „fésületlenségének" épp ez a harci sokszínűség volt vonzóereje — és korlátja.

A kedvező feltételek sorában első helyen említjük a politikai küzdelmek nyíltságát, a közélet felszabadulását: minden színházi-drámai fellendülés közös történelmi rugója a nyilvánosság, s a felszabadulást követő néhány év nemcsak

politizálta a tömegeket, hanem kialakította azt az igényt is, hogy saját társadalmi életük gondját lássák viszont a színpadon is — s jegyváltással, vagy tapsaival a politika alkotói is legyenek. Zsolt Béla *Nemzeti drogériája* (1947) vagy Déry Tibor *Tükör* (1946) című darabjának bemutatója és nézőtéri tapsa politikai demonstráció is volt — nemcsak az író és a színház, hanem a nézőtér felől is. Ezzel nemcsak az *új közönség első hullámát* avatta be a színházi élménybe, hanem megteremtette a színházzal szemben táplált polgári előítéletek összeomlásának előfeltételeit is. Kiderült, hogy a színház nem langyos levegőjű vasárnapi iskola vagy nívósabb orfeum, hanem *vitafórum,* műhely és egy új életforma alakításának szerves része. Ezért lehetett a felszabadulást követő években a színház egyik legfontosabb *irodalomalakító műhely;* hatása messze túlmutat az úgynevezett színházi életen, nemcsak a politika, hanem a szorosabban vett irodalmi élet felé is küldi impulzusait. Mutatja ezt az a körülmény is, hogy a romokban heverő fővárosban már az első évben tizenkét színház működött, s ha ez a szám magában foglalja is a kérészéletű színházi vállalkozásokat, mégis mutatja az irodalom és kor „műfajérzékenységét". A felszabadulást követő második évadban alakulnak ki azok a színpadok, melyek az első három-négy év stabil keretei lesznek: az a tizenkét-tizenhárom színház, mely otthont nyújt az új magyar színi életnek.

Természetesen ezek a színházak magánkézben működő intézmények voltak, műsorpolitikájukat — esetleges baloldali orientációjú igazgatóik, rendezőik igyekezetén túl — alapvetően a polgári színház-struktúra határozta meg. Mégis, ez az ellentmondásos helyzet csak fokozta a színház kultúraszervező, közönséget orientáló szerepét. Vonzotta a szellemi, olykor pedig kifejezetten a politikai érdeklődést.

Az érdeklődés hullámhegyét mutatja az a körülmény is, hogy az 1949-es államosítás idejére csökkent ez a heves figyelem, és néhány színház már 1948-ra elvesztette közönségkapcsolatát: kimerültek azok a szociológiai, művészi és koncepcionális források, amelyeket a felszabadulás válsága és a *polgári* demokratikus műsorpolitika nyújtott, s a felderengő anyagi csőd egy új színházi és drámai modell szükséglete felé mutatott. Az 1949-es államosítás így nem egy mesterséges beavatkozás a színházfejlődésbe, hanem ez szinte szervesen következett a közönségérdeklődés lanyhulásából, a műsorkoncepció és a szervezeti felépítés korszerűtlenségéből.

A színház felé forduló közfigyelem másik összetevője, hogy a Horthy-korszak alatt be nem mutatható jelentős drámai alkotások hirtelen, szinte robbanásszerűen jutottak a közönség elé: esemény lett a színházi élet. Balázs Béla, Bíró Lajos, Déry Tibor, Gábor Andor, Gergely Sándor, Háy Gyula, Kassák Lajos művei kerültek egy csapásra színpadra, s ezek közül a drámák közül nem egy már nemzetközi karriert tudott maga mögött. Másrészt a színházak a haladó polgári művészet, majd a szovjet irodalom ugyancsak évtizedek óta felhalmozódott csúcsteljesítményeinek sorozatos bemutatásával eseménnyé tudták tenni a színházba járást. Olyan bemutatókra figyelhetünk fel, mint a minden tekintetben úttörő jellegű *Koldusopera,* vagy az *Éjjeli menedékhely* és a *Viharos alkonyat* (mindhárom 1945-ben!).

A Nemzeti, a Művész Színház, a Belvárosi Színház akkori programjai valóban izgalmas, színes és színvonalas színjátszást ígértek. A kommunista és marxista művészek szellemi befolyása ezen a téren érvényesült a legerősebben: Major Tamás, Gellért Endre, Gobbi Hilda, Hont Ferenc, Várkonyi Zoltán olyan pezsgést tudtak teremteni a színi közéletben, mely biztosítéka lehetett művészetfejlődésünknek. Persze a felszabadulás utáni évek általános politikai helyzetképe a színházpolitika terén is nyomot hagyott, s e szellemi pezsgés csak az első években, s akkor is csak a jelentősebb színi vállalkozásokban volt jellemző tendencia. A jobboldali befolyás erősödésével, az inflációval, a gazdasági alvilág offenzívájával párhuzamosan — főként a színházi derékhad és utóvéd — egyre nagyobb teret engedett részint a liberális polgári közönyt, a megújhodástól való elfordulást hirdető műveknek (Saroyan: *Így múlik el az életünk*), főként azonban a könnyed bulvárdaraboknak, igénytelen zenés kabaréknak. A polgári befolyás gerincét nem annyira a nívós szerzők képviselték: Márai Sándor (*Varázs* című darabját játszották 1945-ben), Zsolt Béla szellemi kisugárzása eléggé szűkkörű, a népies irodalom polgári orientációjú vagy a politika jobbszárnyán rossz hírbe keveredett művészei nem kaptak színpadot. Az arányok kezdtek eltolódni a polgári konzumszínház felé. A minőség áttörésének első sikerei után a polgári művészet második vonala igyekezett megszerezni a közönséget. Ezt az irányzatot állította meg s fordította vissza az államosítás.

Ebben a helyzetben azonban maradtak ma már alig érthető fehér foltok, ki nem aknázott minőségi tartalékok. Nemcsak az ötvenes évekből ismerünk ugyanis be nem mutatott drámákat, hanem ebből az időszakból is. Különböző politikai okokból távol maradt a népi írók jelentős csoportja, Tamási Áron csupán egy darabjával, Illyés Gyula *Lélekbúvár*jával (1948) szerepelt és ezzel szinte ki is merül a névsor. Nem került színre *A tű foka* (1944), sem Németh László jelentős — bár ellentmondásos gondolati építkezésű — darabjainak ekkor készülő sorozata sem. Darvas József *Szakadék*ja (1942) sem jutott színpadhoz, ami pedig az újrakezdés, a demokratikus megújulás egyik jelentős támogatója lehetett volna. Még furcsább, hogy a kommunista Balázs Béla jobbára csak emigrációban írott műveivel kapott színpadot, két drámája is kéziratban maradt, a *Cinka Panná*t (1948) pedig — némi joggal — éppen a kommunista kritika illette súlyos elmarasztalással (a Csillagban). Hasonlóképpen elakadt Déry Tibor *A tanúk* (1945) című drámájának bemutatója. Ezekben a tünetekben már a későbbi kultúrpolitika ellentmondásai jelentkeztek: a drámai fellendülés fő vonalának biztosítása nem párosult a sokszínűség, a gondolatok és stílusirányzatok sokféleségének gondozásával. A politikai harcok taktikai lépései túl közelről befolyásolták a „mit igen" választását. Ezek a felderengő korlátok azonban egy össztendenciájában gazdag és pezsgő színházpolitika kísérői, mellékjelenségei voltak, melyek csak bizonyos pontokon lépték túl a „hibahatárt".

Milyen konfliktustípusokat teremtett ez a néhány forradalmi esztendő? Három csoportot emelhetnénk ki. Az egyik: a múlt önvizsgálata, történelmi és morális

revíziója. Ebbe a típusba tartoznak részint a liberális vagy radikális polgári írók drámái: Illés Endre a *Mostoha* című darabja után írt *Hazugok*ja (1948), Németh László ekkor kéziratban maradó *Mathiasz panzió*ja (1940—45), valamint a baloldali és kommunista művészek darabjai: Déry *Tükör*, *A tanúk* (1945), Kassák Lajos *És átlépték a küszöböt* (1945), Bíró Lajos naiv végkicsengésű *Felszállott a páva* (1945) című 19-es társadalmi elemzése. A második típusba a történelmi felelősség és árulás, hivatás és szolgalelkűség, a „parancsra tettem" és elhivatottság dialektikájának parabolisztikus ábrázolásait soroljuk. Azt a drámatípust, mely filozófiai képleteivel általánosabban, szinte kizárólag a morál körében veti fel a felszabadulás előtti magatartások revízióját. (Felkai Ferenc: *Pilátus*, 1946; Sőtér István: *Júdás*, 1946—47), valamint Németh László ekkor keletkezett drámai sorozata: az *Eklézsia-megkövetés* (1946), *Széchenyi* (1946), a *Husz* (1948). De ide sorolhatnánk Balázs Béla Kodállyal együtt írt centenáriumi darabját, a *Cinka Pannát* is, mely ugyanennek a kérdéskörnek kommunista látásmóddal történő exponálása: a forradalmi hűség és a mozgalom ellentmondásának elemzése. A harmadik konfliktuskör a felszabadulás második lépcsőjével való szembenézés: mit ad és mit kér a jelen, milyen társadalmi változásokat hozott s milyen lépésekre kényszerít a jelenben feszülő alternatívák sora. A skála itt is széles, a polgári lét önigazolásától (Márai Sándor: *Varázs*, Zsolt Béla: *Nemzeti drogéria*) a demokrácia és reakció első összecsapásának ábrázolásáig (Gáspár Margit: *Új Isten Thébában*, 1946; Háy Gyula: *Romok*, 1946; Déry Tibor: *Itthon*, 1947). Ide tartozik az e korszakot lezáró politikai dráma első jelentkezése is: Gyárfás Miklós—Örkény István *Zichy palotája* (1949), és Mándi Éva *Hétköznapok hősei* (1949) című darabja is. E három konfliktus-típus természetesen csak nagyjából jelzi a világnézet és téma, irodalmi irányzat és életanyag összefüggéseit. Mégis, ezek a konfliktus-típusok és látásmódok hosszabb időre megszabják a drámafejlődés útját: ha egyes változatai búvópatakként el is tűnnek — mint majd a parabolisztikus történelmi tanmesék —, újra előbukkannak 1957 után, s néha vezető szerephez is jutnak.

### *A múlt revíziója*

Ha e vázlatos címfelsorolást áttekintjük, azonnal szembetűnik, hogy bár a döntő súlyt a múlt revíziója képviseli, ezek sorában milyen kevés a valóban radikális önvizsgálat, a nemzeti és egyéni felelősség tragikus végigelemzése. Déry *Tükör* című drámáján és a be nem mutatott *A tanúk* című darabján kívül nem született ilyen, a múltat kíméletlen alapossággal feltáró és lezáró alkotás. Egy nemzet drámairodalmának fejlődése szempontjából persze elegendő lehetne egy-egy ilyen csúcsteljesítmény is, hiszen az igazán jelentős alkotások — a döntő katartikus élményt teremtve — át is emelik az irodalmi fejlődést azon a küszöbön, melyen túl már új távlatból merülnek fel létének kérdései. Megítélésünk szerint azonban ez az önvizsgálat nálunk inkább lappangó és rejtőzködő alakjában központi témája volt ugyan a drámaírásnak (lényegében az első két konfliktustípus ezzel foglalkozott), de ebben a lappangó témakezelésben *akkor* nem tudott megszületni a múlt

demokratikus önkritikája. A kritika és önvizsgálat megtorpant a legfájóbb kérdések küszöbén, és csak 1958 után, a drámafejlődés újabb ágán került újra előtérbe ez a konfliktuscsomó, őszintébben és tisztítóbb erejű kíméletlenséggel. Ezért tartjuk a felszabadulás utáni drámafejlődés egyik központi alkotásának Déry három darabját. Akkor is, ha a művészi teljesítmény nem éri el *A befejezetlen mondat* világirodalmi rangját, mégis itt születik meg az a modell, melyhez a tíz-tizenöt évvel későbbi megújulás visszatér majd.

A *Tükör*, ha nem igazán kiemelkedő alkotás is, mégis talán az egyedüli kísérlet a magyar drámairodalomban arra, hogy egyetlen drámai csomópontba gyúrva állítsa elénk a liberális polgárság és a kommunista mozgalom politikai, emberi és morális szembefordulását, ugyanebben a konfliktusban — mindkettőjük más és más osztályfeltételekből következő — történelmi gátlásait. Déry az egyszerűsítő képletek csábítását kikerülve mutatja be a Bíró család morális zsákutcáját. Arisztokratikus ízléssel — helyesen utasítják el a fasizálódó úri osztály magatartásmódját, cinizmusát és amoralitását, azt is láttatja azonban, hogy ez a morális arisztokratizmus még a határozott „nem" kimondásához is kevés, s egyenesen akadállyá változik, mikor tettekre kerülne a sor. (A Bíró ennek a morális arisztokratizmusnak nevében tagadja meg a menekülést jelentő éjszakai szállást, egyszerűen fel sem ismeri a szituációt.) Így azután vakság és a belőle következő tehetetlenség révén a Bíró és Viktor más-más motívumok révén, de majdnem bűnrészese lesz a kommunista diáklány elfogatásának. A dráma példaszerű ereje abban rejlik, hogy a két társadalmi pólus gyengéit egymásra vonatkozásukban, majdnem közös eredetükben mutatja meg. A korabeli kritika elítélően kérdőjelezte meg ezt a figurát, mint a kommunista mozgalmat csak szektás oldalról bemutató alakot. Ma már látjuk, hogy Déry — ha íróilag nem felsőfokon is — jó ösztönnel tapintott rá a korszak alapvető történelmi és emberi gyengéire. Vera magatartásán, kapcsolatteremtő készségén, merevségén, világképének korlátain is múlott, hogy az ellenállás nálunk nem lett igazi népmozgalom. A polgári uralkodó osztályt jellemző történelmi tehetetlenségnek így szinte tükörképeként jelentkezik a baloldali mozgalom önmagát befalazó gyengesége. Így válik a darab az egész társadalmat átfogó, valóban történelmi sorsfordulót elemző nagy drámává.

A realista dráma születésének lehetünk tanúi, a nagy formátumú, történelemmel mérő drámai építkezésnek. Déry formailag is igyekszik szakítani a posztnaturalista dramaturgiával, bár sokszor csak felszínen, formális eszközökkel. Ugyanakkor az már nem rajta múlott, hogy folytatója nemigen akadt. A nagyvonalúan korszerű és társadalmi elkötelezettségű dráma csak egyedi alkotásokban él tovább, áramlat nem lesz belőle. 1949 előtt az irodalmi közhangulat nem kedvez ennek, később a sematizmus kezdődő tendenciája gátolja.

Ezt a drámatípust azonban egyaránt fékezi a múlttal való szembenézés szégyenlőssége, a kollektív bűntudat, valamint a baloldali vagy kommunista mozgalom naivabb önszemlélete. Ezért ha Déry drámáit a kor csúcsteljesítményei között tartjuk is számon, a kor jellegzetes műveit parabolisztikus—történelmi darabok sorában kell keresnünk. Az önvizsgálat a téma itt is, de erkölcsi áttételben: mint az önmegváltás lehetetlensége vagy elárultatása tragédiája jelentkezik. A

probléma mögött nem nehéz felismerni a történelmi önvád és önigazolás különböző elegyű rossz lelkiismeretét, azt a ki nem mondott, de érzékeltetett kérdést, hogy miért is maradtunk Hitler utolsó szövetségesei. A krisztusi sors, az önmegváltás és elárultatás passiójátékai végülis arra a Déry által kimondott kérdésre keresik a morális választ, miért is nem tudtuk magunkat felszabadítani. Sőtér *Júdás*a, Felkai *Pilátus*a vizsgálja e konfliktust, de ebbe a sorba tartozik — más előjellel — Pap Károly 1944-es *Mózes*-e is, valamint Németh László „hivatás"-tragédiáinak sora: az *Eklézsia-megkövetés*, a *Husz*, az *Apáczai* és a *Széchenyi* is. Sőtér az árulás pszichológiai folyamatát ragadja meg, Felkai az ítélkező helytartó kényszerű, hivatalból kötelező embertelenségének szükségszerűségét vizsgálja. Júdás is, Pilátus is úgy állnak szemben Krisztussal, mint akiről tudják, hogy ártatlan, ezért látszatra, politikai szükségszerűségből cselekszenek, az író azonban látni engedi, hogy e szükségszerűség csak az emberi gyengeség külső burka, felmentést nyújtó palástja. Csakhogy Sőtért az árulás immoralitásának leleplezése vezeti, míg Felkai rendkívül jólszabott drámai apológiájában a kényszerű együttműködés kikerülhetetlenségének bizonyítását vállalja. Ami Sőtérnél végső soron emberi lealjasodás, az Felkainál politikai racionalitás: nem lehet mást tenni. Sőtér mint a szellemi ellenállás részese, határozottan tagadja azt a 45 körül divatos álláspontot, melyet Anouilh *Antigoné*ja példáz a legvilágosabban; hogy a politikus óhatatlanul tragikus figura, mivel kikerülhetetlenül rosszat is kell tennie, s el kell nyomnia az emberi szabadságot. Felkai viszont a kötelesség nevében menti fel a morális árulást. Sőtérnél is érezni azonban, hogy igazi problémája az önmegváltás lehetetlensége, de ennek a lehetetlenségnek társadalmi forrásait már nem tudja — talán az ítélet kegyetlenségétől, a nemzeti önérzet megsértésétől visszariadva — kimondani. Tehát már az induláskor, a közelmúlt revíziójánál kezdenek kuszálódni a szálak, a kíméletlen leszámolás — néhány jeles kivételtől eltekintve — elmarad, és inkább tragikus, elítélő önigazolás felé halad a drámairodalom.

Más irányban kereste a nemzeti önmegváltás általánosítását Németh László ekkor írott darabjaiban: a forradalmár küldetés, keserves apostolság tragikumát és a történelmileg adott közeg tehetetlenségi nyomatékának mozdíthatatlanságát. A Misztótfalusi-történetet feldolgozó *Eklézsia-megkövetés*, valamint a *Széchenyi* egyaránt a küldetés emberformáló erejének, és a kényszerű apostolságnak tragikuma: a küldetés nemcsak felemel, de el is pusztít — s a pusztító közeget a magyar valóság akár idegen elnyomásból következő *(Széchenyi)*, akár hazai természű *(Apáczai, Eklézsia)* korlátoltsága teremti. Németh László nem a felszabadulás tényével vitázik, hanem csak kételyeit fejezi ki a demokratikus megújulás radikális lehetőségeit illetően. Ebben azonban két mozzanat keveredik: egyfelől az ideológus Németh László kíméletlen önvizsgálata, másfelől a privát élmény fényében felfedezett történelmi tanulság — a prófétasors tragikuma, a magyar fejlődés eltúlzott, de túlzásában sok igazságot rejtő — apostolokat pusztító sajátságának felfedezése. E két mozzanat fonódik össze ezekben a drámákban, de úgy, hogy végösszegük túlemelkedik az egyedin, az író személyes válságának élményén, s az ideológiai fenntartásoknak, jobboldali programoknak inkább önkritikája, mint megfogalmazása kap bennük hangot. A magyar apostolok,

próféták, forradalmárok sorsát nem is a „hatalom" vagy az idegen elnyomás pecsételi meg (Misztótfalusi felvilágosult törekvéseit a nagyúr, Bethlen Miklós támogatja), hanem a pályatársak, a vélt szövetségesek, és lehetséges befogadók középszerűsége, rövidlátása és kicsinyes intrikája. Még Huszt is szövetségesei adják ki — ellenségeivel még csak elbánna valahogy. Némethnél tehát a történelmi irányváltoztatás — most társadalmi megújulás értelemben — mint nagy, megoldhatatlan kérdőjel rajzolódik ki; e megújulás belső nehézségeit ábrázolja — a nemzet derékhadának mozdíthatatlanságát. Az ítélet kétségkívül szkeptikus — ha az akkori jelenre vonatkoztatjuk a történelmi parabolát —, meggondolandó marad, mint történelmi konfliktus, s furcsa módon, innen, egy akkor még ideológiailag korántsem partner tollából merül fel először a forradalom belső ellentmondásosságának tragikus kifejlődése. Előrejelzés? Korántsem. De a társadalmi megújulás ellentmondásainak egyik csomópontjára mégis ő bukkant rá.

Ugyanez a konfliktus, a múlt lezárása és annak lezárhatatlansága jelentkezik Balázs Béla *Cinka Pannájában* is: a spontán forradalmár morális zsákutcájának ábrázolásával. A darab kétségkívül nem tartozik a kor élvonalbeli írásai közé, még Balázs Béla életművében sem csúcsteljesítmény, mégis tünetszerű írás: előlegez néhány későbbi, ekkor még csak nem is sejtett tragédiát. Ocskay brigadéros, a zabolázatlan temperamentumú kuruc vezér, aki éppen ezzel a fékezhetetlen lobogásával lesz a plebejus seregek sikeres vezére, ettől az irányíthatatlan temperamentumtól űzve lesz szerelmes a labanc grófnőbe, mondja fel az úri vezetés hadi fegyelmét, s az ügy árulója lesz. Balázs Béla rokonszenve érezhetően körülfonja ezt a figurát, még anarchizmusát is elfogadja, de világosan láttatja, hogy hőse kettős zsákutcába rohan, feltartóztathatatlanul: sem a nép nem tudja követni ezt a minden fegyelemre képtelen vezért, sem a felső úri vezetés nem bízhat benne. Talán ez a képtelen sors lobbantja fel benne a labanc grófné iránti szerelmet, ami egyébként drámailag is gyengén épül a darab szövetébe. A konfliktus azonban valóságos: Ocskaynak el kell vesznie, s ez a tragikum a darab megoldatlanságán, romantikus túlzásain is átsüt. Balázs Béla ugyanis még csak sejtelemként fogalmazza meg a kommunista mozgalom később már nagyranövő alapkérdését, a közvetlen demokrácia, a spontán forradalmiság és a mozgalmi fegyelem ütközésének konfliktusát.

A drámai megoldás — a magyar neoromantikus (de a forradalmi romantikával is vitázó) dráma indítása is lehetne, ha lírája és romantikája mély történelmisége ellenére nem lenne korszerűtlen és folytathatatlan.

A múlt vizsgálata azonban nemcsak a jelen szempontjából izgalmas: zártabb drámai problémaként, szűkebb szociológiai horizonttal polgári önkritikaként is megjelenik: legjobb formában Illés Endre *Hazugok* című vígjátékában. Ami Dérynél a polgárság morális tehetetlenségeként fogalmazódott meg, az Illés Endrénél egy szatirikus tételben jut kifejezésre.

Háy Gyula *Romok*ja (1946) is csupán egy politikai jelenség publicisztikus megragadása: a volt uralkodóosztály manővereit, az újjáépítést akadályozó, sőt a romokból anyagi hasznot húzó, volt tőkések manővereit leplezné le. A darab közepes, inkább felszínes „zeitstück", rendőri üggyé egyszerűsíti azt, ami súlyosabb gond: ez az összeesküvés még a drámában is csak azért bontakozhatott ki, mert az ország politikai lelkiismerete is romokban hevert, s az ellenőrök kevesen voltak. Mégis, a darab, publicisztikai töredékességével együtt, egy új drámatípus hangján szólalt meg: a politikai dráma programatikus jelentkezése volt. A gesztus elvont és vázlatos — későbbi fogalommal: sematikus —, a „tendencia" kifejtésére elegendő csupán. E drámatípus Háynál is, de a későbbieknél is (Kassák Lajosnál, Gyárfás Endrénél, Fehér Kláránál) sohasem tisztán jelentkezik; elegyedik a „társadalmi dráma" konvencióival, de a politizáló szenvedély lappangó törekvése sokszor felszínre bukkan. Így lesz előképe ez a tendencia az 57 után kialakuló, most már határozottabb karakterű, műfajilag is elkülönült politikai drámáknak.

A „hogyan tovább" mint politikai kérdés nemcsak a kommunista írók színpadán keresett választ. A népieseknél sajátos messianisztikus távlatban realizálódott: Tamási Áron az osztályokat közelítő emberi szeretet meseszerű, szinte paradicsombéli vonzalmára építi a *Hullámzó vőlegény* című vígjátékát. A népies antikapitalizmus romantikája mellett éppígy világosan domborodik ki az erőszakot elkerülni képes „magyaros" észjárás, kaláka-szellem mint társadalmi perspektíva. A darab inkább népi játék, politikuma csupán felhangjaiban tört utat magának. Nem politikai dráma a fogalom műfaji értelmében, mivel azonban a jelen útkeresésének vitájába szól bele, önkéntelenül is azzá változik. Ugyancsak a továbblépés irányát keresi Németh László *Mathiász panzió*ja: amit a forradalmak pedagógiája — különböző társadalmi okok miatt — nem tud elvégezni főként a nemzeti középrétegek tehetetlensége, korlátoltsága miatt, azt a „minőség" emberileg közvetlen nevelésével kellene kialakítani. Ez a panzió a „szabadon engedéssel" neveli lakóit, így alkot sáncot a modern civilizáció agresszívabb és erőszakosabb karriertípusával szemben. De Németh becsületes művész, ennek a kísérletnek nemcsak elszigeteltségét, tehát általánosíthatatlanságát látja, hanem csődjét is: Hódy professzor mindkét fia elkallódik e nevelés révén. E modell csak illúzió, társadalmi formátumú nevelésre, egy mozgalom formáló erejére van szükség, hogy az embereket önmagukhoz, új emberségükhöz vezéreljük.

Ez utóbbi választ, tudniillik egy mozgalom nevelő-emberformáló erejének — az egyetlen hatékony pedagógiai megoldásnak — ellentézisét Kassák Lajos egyetlen színpadra került darabja, az *És átlépték a küszöböt* (1948) című drámája mondja ki. Ez sem politikai dráma — inkább gorkiji, o'neilli stílusötvözetben született társadalmi analízis — s mint művészi alkotás, középszerű mű. Értékét a helyes válasz első, bizonytalan megfogalmazása adja. A dráma első két felvonása egy családi pokol naturalista rajza, egy ős-rozsdatemetői képlet: a kispolgári-lumpen életforma terrorja alól egy gyermek sem tud menekülni. Kitörnek ebből a kelepcéből, de mivel nincs tartásuk, egyéniségüknek nincs ellentálló ereje, előbb-

utóbb visszahullanak az apa zsarnoksága és a családi élet üres keretei közé. Egyetlen gyermeknek sikerül a menekülés, Pirinek, aki kommunista lesz, és bár a Horthy-detektívek üldözése miatt, mégis kiröppen a házból, szakítva ezzel az életformával. Kassák Lajos csak látszólag ír történelmi darabot — a téma a harmincas évek munkáséletének rajza, valójában ő is a „hogyan tovább" vitájához szól hozzá. Számára a döntő a létformák rajza, innen a dráma megoldatlansága, a monoton, ismétlésre épülő dramaturgia, az unalmas életet unalommal érzékeltető kifejezésmód. Ám számára az életforma a döntő kérdés: lehet-e segíteni ezeken az embereken, s vajon milyen erő képes megváltoztatni ezt az életritmust? Később még jónéhányszor visszatér ez a kérdés, Karinthy Ferenc *Ezer év*ében, Fejes Endre *Rozsdatemető*jében. Kassáknak egy közepes dráma kiváló utalásában sikerült előremutatnia: a megoldást csak egy valóságos felszabadító társadalmi mozgalom hozhatja. Feltűnő azonban, hogy a nagy újító Kassák formai reformokra sem vállalkozik, pedig a darab kínálna ilyen lehetőségeket is. Így a magyar drámai modernizmus — a parabolisztikus törekvések stagnálása és a formai újítások bátortalansága miatt — továbbra is késik.

A politikai-társadalmi dráma a fordulat évével nyer új orientációt. Nemcsak a színházi struktúra változik meg az államosítással, nemcsak egy új közönség áramlik a nézőterekre, hanem a színház társadalomban betöltött—betölthető szerepe is újrafogalmazódik: az emberalakítás egyik első számú fórumává lép elő. Ennek az új szerepnek vannak forradalmi következményei és a dogmatikus realizálásnak korlátokat emelő szerkezeti torzulásai. Az új feladat elsősorban ezt, az alig megszületett műfajt követeli, s ez frissítő erővel jelentkezett az első években, akkor is, ha minőségben nem jelentett előrelépést. A politikum, a színpad társadalmi fórummá változtatása, a hétköznapi élet egészséges beáramlása a színpadra mindig serkentő hatású volt, ha ez a politikum a mindennapokban élő ember döntéseiből felépülő totalitásként bomlik ki a néző előtt. Így volt ez Georg Büchner, Brecht vagy Gorkij esetében is. A politikai dráma új hulláma azért futott rossz vágányra, mert az alulról felfelé és felülről lefelé áramló kérdések és válaszok dialektikáját nem tudta ábrázolni. A politikum elvont térré változott sínei eleve adottak, küzdelmei részfeladatok megoldásából állnak. Ehhez a modellhez kellene alkalmazkodnia a politikai drámáknak. Először is a jelennel való igényes, „érted harcolok" pátoszát — e drámatípus éltető elemét — csak bizonyos korlátok között, majd egyre kevésbé tudta életszteni. Maradt a politikum apologetikus értelmezése, ami nem drámai alapanyag, még kevésbé drámai szemléletmód. Másrészt a művek politikai-társadalmi tendenciáját rövidlejáratú és partikuláris jellegű igazságokból, konfliktusokból építették fel, szemléletmódjukat a jobbára taktikai és nem stratégiai, vagy méginkább történelmi igazság dialektikája szabta meg. Így aztán ezekből a részproblémákból építették fel össztársadalmi modelljeiket, csakhogy ezzel a felnagyítással még saját körükön belül sem tudták igazolni érvényességüket, még kevésbé tudták hitelessé tenni össztársadalmi vonatkozásban emberi tartalmaikat. Ez a partikuláris szemléletmód lett aztán e drámatípus kibontakozásának legfőbb akadálya, de érdemes előre jelezni, hogy már Urbán Ernő *Tűzkeresztség*e (1952) megpróbálta áttörni ezt az elvárást, majd az 1955-től kezdődő drámai

fellendülés, s végül az 1957 utáni korszak szűntette meg ezt a korlátot, bár e műfaj alapvető kérdéseire akkor sem talált igazán maradandó megoldást.

Három új hangvételű darabbal indult ez az új hullám: Mándi Éva: *Hétköznapok hősei*, Gyárfás Miklós—Örkény István: *Zichy palota* és Fehér Klára: *Idézés bűnügyben* című darabjával. Ezek közül valamelyes drámai érték csak a Gyárfás—Örkény vígjátékban kereshető, a másik kettő inkább a kor szociológiai, mint művészi jellemzője. A modell — maliciózusabban: a séma — mindháromban közös: egy dolgozó közösség életét megzavarja az ellenség, a jóindulatú, de rövidlátó ingadozókat is majdnem bajba sodorja, de aztán leleplezik a befurakodót és minden megjavul. A heppiend voltaképpen eleve be van táplálva a darabok szerkezetébe: a társadalmi konfliktus rendőri üggyé egyszerűsödött. A *Zichy palota* egy népi kollégium életébe visz; legalább mulatságosan, néhány diákcsíny kapcsán — az egyik fiú menyasszonyát csempészi be a fiúkollégiumba — készíti elő az egyszerűsített kifejletet, s minden sematizmus ellenére is érezni a kollégiumi forradalom légkörét, azt a naiv és megható pátoszt, ahogy ezek a fiatalok csinálták-élték forradalmukat. S voltaképpen még némi ironikus társadalomkritika is helyt kap a színek között, hiszen az egész kollégium vezérének fogadja el a nagyszájú, ultra-szektás Kulcsárt, akiről majd kiderül, hogy osztályidegen... Mándi Éva darabja hosszú időn át modell maradt: „a" munkásdráma mintájaként emlegetődött, jóllehet ez a dilettáns alkotás művészi gyengéi miatt sem a vasöntők életéről, sem a munkaversenyek „beindulásáról" nem tudhatott. Minden új ábrázolásmódnak van „próbajárata" — a politikai drámának is. A baj ott volt, hogy e művek félmegoldásait és hamis hangvételét a drámai konferenciák, írói tanácskozások kanonizálták, míg pozitív törekvéseiket — például Gyárfás—Örkény életszerű figuráit — mint követhetetlen ábrázolásmódot, elutasították. Ezzel az egészséges arányok eltorzultak, s az indulás később esetleg kibontakozható művészi csírái a művekben és az irodalmi közhangulatban is kétes irányba kezdtek növekedni.

Új korszak küszöbéhez érkeztünk tehát: e darabok már a „váltás" szülöttei. Fejlődésünk egészséges ellenerői csak később, nehéz irodalmi és politikai harcok következményeiként jelentkeznek majd. De a történelem iróniájára gondolva az is elképzelhető, hogy e nélkül a radikális átállás nélkül nem kerülhetett volna sor Urbán Ernő *Uborkafájára*, vagy Karinthy Ferenc *Ezer évére*, s talán Gyurkó László *Elektrájára* sem. Minden irodalmi és főként történelmi fordulat az értékek teremtése közben értékpusztító is, a hibák akkumulációja a művészet fejlődése szempontjából legalább olyan tanulságos lehet, mint ahogy az értékek monoton felhalmozódása néha bénítóan is hat. De ettől a történelemfilozófiai belátástól ezek a drámák még nem lesznek jobbak, s az általuk elindított fejlődés nem lesz kevésbé ellentmondásos.

# A SEMATIZMUSTÓL AZ ÚJ MAGYAR DRÁMÁIG: 1949—1975

A drámai műfaj rendkívül alkalmas — hatásának közvetlensége miatt — mindenfajta politikai-ideológiai eszme hirdetésére akár áttételes, akár közvetlen, didaktikus és agitatív formában. Alkalmas erre természetesen minden más műfaj is — a dráma azonban azáltal, hogy élőszóval tömegekre képes hatást gyakorolni, azaz az egyéni, elszigetelt olvasás helyett a színház kollektív élményét képes adni, sokszorosan felülmúlja a könyv-műfajok lehetőségeit. A hatást növeli az élőszóhoz járuló látvány is, esetleg további társművészetek: a zene, a tánc bekapcsolódása. Kihasználták a színházak ezt a hatást a középkorban is: a misztériumjátékok, moralitások a keresztény tanítást, a katolicizmus tanait a közvetlen élmény, az érzelmi hatás segítségével sulykolták a nézők lelkébe — s szolgálták természetesen a nézők erkölcsi épülését, jámborságra való nevelését. A dráma minden korszakban kifejezett eszméket; hangot adhatott politikai és ideológiai irányzatoknak: ám nem közvetlenül, hanem áttételesen. A közvetlenül politizáló színház a modern kor, a 20. század terméke: az avantgárd színház közvetlen politikai erővé akart válni. A szovjet avantgárd színházi kísérletek mellett elsősorban a német színházi törekvéseket (Piscator, Brecht) kell említenünk.

A sematikus irodalomszemlélet, a korszak nyílt követelései az irodalommal szemben minden műfajt béklyóba vertek, s megakasztották azt a természetes fejlődést, amely, úgy látszott, 1945 után megindult. A regény s a líra is kárvallottja volt ennek az irodalompolitikának; de talán még ezeknél is rosszabb helyzetbe került a dráma, hiszen — épp a közvetlen hatás, s az agitáció lehetősége miatt — itt még a legkisebb „kisiklásra" sem nyílt lehetőség, a legkisebb eltérésre sem a deklarált elvektől és követelményektől. Drámairodalmunk fejlődését szinte egy egész évtizedre visszavetette a sematizmus; s tulajdonképpen — egy-két elszigetelt kísérletet nem számítva — csak a hatvanas évek második felétől kezd magára találni, leküzdeni a hátrányokat, s felzárkózni az európai fejlődéshez. 1949-től, a sematizmus beköszöntével a drámák mennyisége is hirtelen megcsappan. A korszakra általában a minden irányban beszűkült horizont volt jellemző. Erősen megrostálták a közelmúlt és a régmúlt irodalmi örökségét; kizárólag azokat a műveket, alkotókat hagyva meg (mintegy) példaképül, melyek hiánytalanul kifejezték, illetve szolgálták az uralkodó irodalompolitika céljait. 19. századi drámai örökségünkből például anatéma alá került Madách: *Az ember tragédiája*, mely csak 1955-ben kapott ismét színpadot. Leszűkült a kortárs dráma horizontja is: a nyugati, „formalista" alkotások éppúgy kívülrekedtek a hazai repertoáron,

mint az egzisztencialista világkép jegyében fogant darabok, vagy a kommersz, szórakoztató művek. A szocialista avantgárd öröksége is zárójelbe lett téve; sem a szovjet, sem a német, sem az amúgy is gyér számú, ismeretlenségre kárhoztatott magyar avantgárd színházi kísérlet nem kaphatott hangot az ötvenes évek elején. A szűk repertoár Shakespeare, Molière, Gorkij műveiből állt össze; s nagy számban játszották kortárs szovjet szerzők darabjait. A magyar klasszikus dráma reprezentáns képviselője a *Bánk bán* volt, s játszották még Szigligeti és Csiky Gergely műveit. A két háború közti magyar dráma s a századvégi szerzők is kiszorultak a színpadról; az utóbbi időszakot szinte csak Móricz Zsigmond paraszti tárgyú darabjai képviselték.

*A dráma tematikája*

A politikai és kultúrpolitikai vezetés az irodalmat — s természetesen a színházat is — közvetlenül a politikai célok szolgálatába akarta állítani; legfontosabb értékmérőként a hasznosságot jelölve meg. Ennek a célnak a következményeként a művektől elsősorban azt várták el, hogy közérthetőek, egyszerűek legyenek, s minél hatásosabban magyarázzák el az olvasónak, illetve a nézőnek, hogy mit és miben kell hinnie, hogyan kell cselekednie. Egyetlen üdvözítő módszerként a realizmus fogadtatott el, s szabályozták a feldolgozandó témák körét is: elsősorban a szocialista építésben jelölve meg az ábrázolandó tárgyat. A kötelező pozitív hős jellemzőit így fogalmazta meg Révai József: „Az új magyar szocialista-realista irodalom pozitív hőse az ötéves tervet megvalósító dolgozó ember legyen, közéleti munkájának, érzelmi világának teljes gazdagságában. Csak ilyen irodalom teljesíti nagy feladatát: népünk, ifjúságunk nevelését munkára, önzetlenségre, hősiességre, hazaszeretetre."

A fő témakör tehát a mezőgazdaság átalakulása, az iparosítás meggyorsítása, a termelés növelése. Ezen kívül aktuális gondként feldolgozták a nők munkába állításának — vagy bizonyos munkákra való alkalmazásának kérdését; az ifjúsági és békemozgalom kérdéseit is.

A követelményeknek eleget tenni igyekvő íróktól már 1949-ben megszülettek a sematikus dráma első példányai: Mándi Éva már említett darabjai, Földes Mihály: *Mélyszántás* (1949) és Fehér Klára *Idézés bűnügyben* című darabja. Horváth Márton *Íródiplomaták* című cikkében, mely a Szabad Népben, majd a Csillagban is megjelent, határozott hangon megvédte Fehér Klárát a dilettantizmus vádjával szemben, s kinyilatkoztatta, hogy a szocialista realizmushoz szükségképpen a naturalizmuson át vezet az út, „És mi lesz a »színvonallal«, a »naturalizmus veszélyével«, a magyar irodalom minőségi hagyományaival? Az lesz, hogy az »arisztokratikus színvonalat« fel fogja váltani a magasabb rendű, fejlettebb, *demokratikus színvonal*" — hangzott el a veszélyes doktrína.

Az 1951—52-es évadot a kulturális politika mégis úgy könyvelhette el, hogy ebben az évben a drámairodalom óriási lépést tett előre. Három kiemelkedő művet említ a referátum: Urbán Ernő: *Tűzkeresztség*, Sándor Kálmán: *A harag napja* és

Illyés Gyula: *Az ozorai példa* című drámáit. Ezek a művek — elsősorban Illyés történelmi drámája — kétségtelenül kiemelkednek a teljesen színvonaltalan művek átlagából; fejlődésről azonban nem beszélhetünk ezekben az években.

### *A sematikus dráma szerkezete*

A sematikus dráma felépítését, a cselekménybonyolítást és a jellemfejlődést az egyenesvonalú előrehaladás, az egyértelműség, és az igazi drámai konfliktus hiánya határozza meg. A *haladás* eszméje, mely természetszerűen uralkodott az egész irodalomban, egyoldalúan és leegyszerűsített módon érvényesült. Minden témát, jelenséget, ábrázolandó tárgyat *a régi* és *az új* társadalmi-politikai értékkategóriáinak kettőssége határozott meg; az egyértelműen rossz, a helytelen, a gyűlöletes, az üldözendő a *régi*; a pozitív s egyedül üdvözítő pedig *az új*. Ennek a két kategóriának az időbeli megfelelője a múlt és a jelen, illetve a jövő, mely a minden ízében tökéletes társadalom létrejöttének az ideje. A drámák gondolati felépítését, a szereplők polarizálódását is ez a két kategória határozza meg; ennek a múlt-jövő ellentétnek, illetve irányultságnak kell kifejeződni a cselekménybonyolításban és a jellemfejlődésben is.

A sematikus irodalomszemlélet, a sematikus irodalom gyakorlata minden műfajban visszavetette a természetes fejlődést, s merőben külső szempontokat, s irodalomtól idegen követelményrendszert próbált meg az alkotókra kényszeríteni. Ez a követelményrendszer az irodalmi művet legsarkalatosabb és legérzékenyebb pontján, igazságértékénél támadta meg, tette quasi lehetetlenné. Éppen a sokat emlegetett cél, a realizmus követelménye, s a hiteles valóságábrázolás fordult menthetetlenül visszájára: az irodalom (s a művészet) eszközzé degradálódott a politika kezében, s így nem állt módjában hitelesen ábrázolni azt a valóságot, amely nem felelt meg az elvi, ideológiai elképzeléseknek, ideáloknak; a deklarált valóságnak, hiszen a valóság *hiteles* megjelenítése óhatatlanul e politika leleplezője, elhibázottságának bizonyítéka lett volna. Ezért volt hiábavaló az a kampány is, amelyet már 1951-től folytatott a sematizmus ellen Révai József; életszerűbb, árnyaltabb, teljesebb valóságábrázolást követelve a magyar íróktól. A sematizmus okait az írók szubjektív adottságaiban (elsősorban valóságismeretük hiányosságaiban) keresték, s nem pedig a művekkel szemben támasztott külső igények sajátosságaiban, s magában a dogmatizmus politikai-társadalmi körülményeiben.

A sematizmus nem egyformán érintette az egyes műfajokat. A lírában, ahol a szubjektum megnyilatkozása, az alkotó belső világának, gondolatainak, érzéseinek kivetítése a lényeg, még előfordulhatott (s olykor elő is fordult), hogy a sematikus irodalompolitika ellenére is esztétikailag is érvényes alkotások születtek; az alkotó őszintesége, belülről fakadó, átélt mondanivalója ugyanis a verset olykor hitelessé tehette. Azok a műfajok, melyek megkívánták az objektív ábrázolást, már képtelenek voltak a hiteles, értékes művek létrehozására. S a prózai műfajoknál is inkább képtelen volt erre a dráma; melynek színpadi létezése különösen fonákká, önmagában létező ellentmondássá vált. Az előadott dráma ugyanis teljes

mértékben objektiválja az ábrázolást; a narrátor, a mesélő szubjektív nézőpontja is hiányzik, s a mű, a fikció *valóságként* jelenik meg, térben és időben, a „világot jelentő" deszkákon (természetesen itt most a realista, illetve naturalisa színházról van szó) — azaz a nézőben a valóság illúzióját kívánja felkelteni. A sematikus dráma szinte abszurd önellentmondásként létezett az ötvenes években a színpadon: egyrészt a közérthetőség követelménye miatt a naturalista színpadi hagyományokat folytatta (a színpadkép, a szereplők beszéde, mozgása, gesztusai stb. a valóság utánzásának jegyében alakultak), ám ezekkel az eszközökkel egy sohanemvolt valóságot jelenítettek meg, a józan észnek és tapasztalatnak ellentmondó jellemeket, cselekedeteket stb.; olyan világot tehát, melynek realitása, érvényessége merőben a jövő ábrándképei, vágyálmai szintjén helyezkedett el. Ez a kép annyiban volt csak érvényes, amennyiben a való életben is ugyanezek a torzítások érvényesültek: a sematizmus demagógiája, s a benne uralkodó didaktikus szándék a tudathasadásos valóságban működő demagógiát követi.

*A sematikus hős*

A dráma kezdetén a mű szereplői az elképzelt, jövő felé irányuló, múltból jövőbe vezető „út" három pontján helyezkednek el. Az egyik szélső póluson a pozitív hős: ez a pozitív hős rendszerint a párttitkár; esetleg a városból falura érkezett munkáskáder; a kommunista ifjúmunkás stb. Olyan valaki tehát, aki kételyek nélkül képviseli a párt politikáját s mindent alárendel a nagy Célnak. Földes Mihály *Mélyszántás* című téeszdrámája végén így foglalja össze a darab mondanivalóját: „Kis Gáspár, a traktorista, jó szakember, jó *párttag*, jó harcosa a magyar jövendőnek. Nem sokat beszél róla ő maga sem, sem mások — de cselekedetein és az általa öntudatossá tett emberek cselekedetein keresztül is lépten-nyomon éreznünk kell a *Szovjetunió sorsdöntő szerepét*, harcos nagy Pártunk és Rákosi elvtárs vezetését. Így győz a dolgozó parasztság a maradiság felett, így szorítja vissza az ellenséget s így *halad előre győzelmesen a tszcs-k ügye*."

A pozitív hős tehát iránymutató, vezető szerepet tölt be a drámaszerkezetben: az ő hivatása, hogy az ingadozókat vagy tudatlanokat a helyes útra terelje. Az ő alakján keresztül érvényesül az „eszmei mondanivaló". Az ő tisztük az ellenség leleplezése, ártalmatlanná tétele is. Az ellenség a negatív szélső póluson helyezkedik el. A paraszti tárgyú darabokban ide tartoznak a volt kizsákmányolók (tiszttartó, jegyző stb.) és a kulákok; a termelési drámákban pedig a szabotőrök. Ellenség, illetve negatív hős lehet a pártutasítást nem teljesítő mérnök (Háy Gyula: *Az élet hídja*, Mándi Éva: *Hétköznapok hősei*). A negatív hősök tudatosan, s általában fondorlatos módon akarják útját állni a központi szerepet játszó jó ügynek; legyen az a téeszcsé szervezése vagy megerősítése, vagy a hídépítés határidő előtti befejezése, vagy egy újítás keresztülvitele. A darab folyamán mesterkedéseik, mellyel a szocializmus és a párt ügyének ártani próbálnak, rendre lelepleződnek a pozitív hősök segítségével. A *Mélyszántás*ban például kiderül, hogy a volt tiszttartó mérgezi sorra az állatokat a faluban; a *Tűzkeresztség*ben az ártalmatlan, féleszű

szolgáról kiderül, hogy volt csendőr, aki most is gyilkolni kész; a *Hétköznapok hőseiben* a régi típusú mérnökről, hogy a szocializmus ellensége, aki titkos aknamunkát folytat a merész újítások bevezetése ellen, s szabotálja a termelés növelését. A korszak mesterségesen szított, állandó, hisztérikus „éberség"-e fejeződik ki ezekben a leleplezésekben; az a mód, a hogyan ürügyet, illetve bűnbakot találtak az egyre nyilvánvalóbbá váló gazdasági bajokra.

E két, statikus pólus között helyezkedik el az a hős, illetve hősök, akik a fejlődés dinamikáját viszik bele a műbe. Ez a hős végül is — a pozitív hős segítségével — eljut a pozitív pólusra, a párt politikájának, a szocialista építés feladatainak a teljes és feltétel nélküli igenléséig, s az abban való aktív és lelkes részvételig. A *Hétköznapok hőseiben* a hitetlenkedő, bizonytalan munkáskollektíva válik az újítás lelkes hívévé; s arra is rájönnek, hogy egyéni boldogulásuk is a közös munka, az újítás bevezetésének függvényében alakul. *Az élet hídjában* az a régi típusú individualista munkás, aki saját, egyéni boldogulását tekintette elsődlegesnek, s a szintén csak a családjának élő „szűk látókörű" feleség rájön, hogy első a közösség, legfőbb, mindennél előbbrevaló feladat a jelképessé, a jobb jövő zálogává magasztosuló híd felépítése. A téesz-drámák tipikus hőse az „ingadozó középparaszt", aki a darab végén természetesen belátja — a jó példa, a körülmények hatására —, hogy minden becsületes ember helye a téeszben van. A *Tűzkeresztség* Ható Ignáca, akit egy félreértés távolít el a szövetkezettől, ráébred, hogy ha kívülmarad, előbb-utóbb az ellenség uszályába kerül; s a hősies párttitkárnő is hozzásegíti őt, hogy visszataláljon az igaz útra. Szabó Pál *Nyári zápor* című darabjának, Földes Mihály *Mélyszántás*ának hősei a darab végére belépnek a közösbe; félretéve kezdeti aggályaikat, melyeket az események sorra megcáfolnak.

Az „ingadozó hős" nem volt szívesen látott szereplő a sematizmus színpadán. Sarkadi Imre *Út a tanyákról* című drámáját, melyben az író — a lehetőségekhez képest — árnyaltabban és hitelesebben próbálta meg a parasztság helyzetét, a korszakváltás konfliktusait ábrázolni, számos bírálat érte. „A kapitalista rendszerben felbomló parasztság drámáját időtlennek tekinti. A tszcs Sarkadi ábrázolásában csak Fekete Antal életének teljes összeomlásához képest vonzó" — hangzott a kritika. (Az MDP Előadói Iroda Kultúrpolitikai Munkaközösségének vitaindító téziseiben.) Aki tehát túllépett a sematikus hős kliséfigurájún, s a hős valódi jellemvonásait, indítékait, cselekedeteinek mélyebb mozgatórugóit is ábrázolta, az egyszeriben „időtlen"-nek minősült.

Háy Gyula is visszakozni kényszerült a „kettős kötöttségű hős"-ről kifejtett elméletével kapcsolatban (*Nyílt levél Major Tamáshoz — a drámai hősről.* Csillag, 1950. október.), s elveti korábbi álláspontját, mely szerint a hős egyszerre kötődhet a múlthoz és a jövőhöz. Végezetül arra a megállapításra jut, hogy „pozitív drámai hősnek tehát csak azt ismerhetjük el, aki e felé a legyőzhetetlenség felé halad (akár eljut oda a drámában, akár csak közeledik hozzá), akiben tehát elhal a régi, és létrejön az új, és aki segít elmulasztani a régit és létrehozni az újat".

A *Mélyszántás* főhőse, Bak Jóska szegény cselédsorból fejlődik, hirtelen és váratlanul, öntudatos traktoristává. A kritika külön meg is dicsérte a darabot a fejlődő hős jó kiválasztása miatt. Bak Jóska átváltozása, a teljes elesettségből és

alávetettségből való hirtelen kiemelkedése igen frappánsan példázza a sematikus drámáknak azt a mozzanatát, melyet csak a *csoda* jelentéstartalmaival lehet körülírni.

A darabokban a hősöknek olykor *emberfeletti* feladatot kell teljesíteni: *Az élet hídjá*ban például a hídépítőknek az amúgy is irreálisan rövid határidő előtt kell befejezniük a munkát; a *Hétköznapok hőseiben* egy nőnek kell a legnehezebb férfimunkát elvégeznie, amitől eleinte ő maga is visszariad. A *Tűzkeresztség*ben az egyik szereplő ki is mondja a „csoda"-szót — a párttitkárnő hirtelen, fantasztikus felgyógyulásával kapcsolatban. Mindeme „csodák" azért történhetnek meg, mert a szereplők hisznek a Pártban — s amit a Párt akar, az előtt nem lehet semmiféle akadály.

### *A konfliktus*

A drámáról folytatott viták egyik fontos kérdése a drámai konfliktus volt. Különösen a körülötte zajlott szovjet viták után fordult felé a figyelem. Révai József *Színház- és filmművészetünk kérdéseiről* tartott előadásában (1952) hangsúlyozza, hogy a szocialista dráma sem nélkülözheti a konfliktust; hiszen nemcsak a régi és az új, a kapitalizmus és a szocializmus ütközhet meg, hanem a szocializmuson belül is adódhatnak konfliktusok. „És az új élet építése tele van konfliktusokkal, az élet tele van olyan emberekkel, akik küzdenek az újért és győznek az újért való küzdelem közben." Azonban azt is kinyilatkoztatja, hogy „az élet, az új élet, noha teremthet drámai helyzeteket, már megszünteti a tragédia feltételeit: az újért harcoló hős nem bukhat el a régi erők elleni harcban".

Révai József ebben az előadásában kitér arra is, hogy az írók gyakran mondvacsinált ál-konfliktusokat írnak meg — s ezt is a sematizmus számlájára írja. Igaz volt természetesen, hogy *Az élet hídja* című darab konfliktusa erőszakolt. Példaként lehetne említeni a hasonlóképpen a legjobbak között említett *Tűzkeresztség* konfliktusát is, ami abból adódik, hogy Ható Ignác, a főhős megsértődik a hirtelen határozó tészelnökre, s nem mondja meg, hogy a tragikus vétséget képező darálóhoz, mint bűnös magántulajdonhoz, tulajdonképpen semmi köze sem volt.

A *Tűzkeresztség*, Urbán Ernő darabja, az ötvenes évek falujának teljes társadalmi színképét felrajzolja — ha csak a sematizmus torzító, egyszerűsítő ecsetvonásaival is —, s különféle konfliktuslehetőségeket és típusokat vonultat fel. A közvetlen konfliktus nem a két szélső pólus között robban ki, hanem többszörös áttételen keresztül érvényesül. Ható Ignác, a volt mintagazda és a csoport közé a kulák Sohár Lidi ravasz áskálódása ver éket. Ható így eltávolodik a pozitív pólustól, s a negatív felé közelít. Ez az eltávolodás a *nemzedéki konfliktus* kirobbantója is lesz; mely a sematikus dráma egyik leggyakoribb konfliktustípusa. Ható Imre, a fiú ugyanis agronómusnak készül, s a párttitkárnő leányának udvarol — így az egyéni gazdálkodás szűkös perspektívája számára elfogadhatatlan. A *fiatalság*, az ifjúság szinte minden drámában mint önérték jelenik meg, mint olyan tulajdonság, mely eleve feltételezi a pozitív pólushoz való tartozást; aki fiatal, az automatikusan az új, a jó ügy, tehát a szocialista építés élharcosa is. Az öregek —

nemhiába a múltban töltötték életük nagy részét — legtöbbször már az ingadozók közt, és negatív figurákként jelennek meg. Gyakori a *családon belüli* konfliktus (Háy Gyula: *Az élet hídja*, Urbán Ernő: *Tűzkeresztség*, Földes: *Mélyszántás*), mégpedig az *apa-fiú* szerepek között. A családon belül a *nőknek* általában negatív, vagy legalábbis visszahúzó, a régit konzerválni akaró szerep jut; elsősorban a paraszti tárgyú darabokban. (Ható Ignácnak és a Sarkadi-darab hősének, Fekete Antalnak a felesége egyaránt kuláklány, kiterjedt és aktív kulákrokonsággal.) Sarkadi drámájában nemcsak ideológiailag és politikailag, de erkölcsileg is elbukik a feleség; Hatóné alakjában csak a magántulajdonhoz való ragaszkodás és a vallásos érzület marasztaltatik el. A nőknek ezt a visszahúzó, politikailag káros szerepét ellensúlyozandó születtek nyilván azok a pozitív hősnők, akik gyakran a férfiszereplőket megszégyenítve bizonyították okosságukat, hősiességüket s rátermettségüket a munkában (Urbán Ernő: *Gál Anna diadala*, 1951).

A *Tűzkeresztség* azon ritka művek közé tartozik, melyekben konfliktus robban ki a pozitív hősök között is: mégpedig a tizenkilences veterán téeszcsé elnök, s az új időket képviselő, középkorú párttitkár, az okosságot, a párthoz való hűséget és a női tapintatot szerencsésen egyesítő Rozika között. Rozika tudja, hogy már nem elegendő, s főként nem célravezető a forradalmi indulat, mely olykor az öregebb kommunistákkal egysíkúan láttatja a jelen dolgait. A közvetlen összecsapás végülis Rozika és a téeszből a rossz példa hatására kilépni szándékozó parasztok között zajlik le. A párttitkárnő helytáll, és hősiesen megvédi az istállót, majd elsimítja a még meglévő ellentéteket is, s végül megbocsát — a Párt nevében — a „botladozó" Ható Ignácnak.

Ezek a művek dramaturgiailag a Móricz, Gárdonyi képviselte hagyományhoz kapcsolódnak. Míg ott legtöbbször az a tét, hogy a szerelmesek avagy házastársak a bonyodalmak után ismét egymásra találjanak (azaz a kezdeti harmónia után kirobban a konfliktus, bonyodalom keletkezik, mely végül feloldódik, s helyreáll a harmonikus állapot), itt a téesz-darabokban a csoport és a hős egymásratalálása vagy újra-egymásratalálása a dráma tétje.

A munkástémájú daraboknak, a termelési drámáknak nemigen volt mihez kapcsolódniuk. A magyar drámairodalom fel tud ugyan mutatni munkáshősöket (például Füst Milán, Molnár Ferenc, Bródy Sándor darabjaiban) — ezekben a művekben azonban nem a termelés, a munka áll a középpontban, nem ez határozza meg a figurákat, hanem valamely magánéleti konfliktus. A hagyományok hiánya is okozhatta, hogy a termelési drámák — melyek általában üzemekben, építkezéseken játszódnak, a tétjük valamely újítás vagy termelési eredmény sikeres elérése — még a paraszttárgyú drámáknál is gyengébben sikerültek (Mándi Éva: *Hétköznapok hősei*, Háy Gyula: *Az élet hídja*, Hunyady József: *Bányászbecsület*, 1951).

### *Drámák a békeharcról és az ifjúsági mozgalomról*

A paraszt- és munkástémájú darabok mellett a sematikus drámák harmadik témaköre a nemzetközi békeharc. Ezek a drámák az aktuális politikai helyzet eseményeit dolgozták fel, természetesen a napi politika kívánalmainak megfelelő

nézőpontból. A Nyugatról fenyegető veszély, a hidegháborús légkör, a fenyegető atomháború, a nemzetközi békemozgalom s a koreai háború szolgáltattak témát ezekhez a darabokhoz, melyek általában külföldön játszódnak, s ahogyan Siklós Olga írja monográfiájában: „Aktualitásuk is szertefoszlott, mert *csak* aktuálisak voltak." A típus első fecskéje Mágori Erzsébet: *Diplomaták* című darabja volt (1950), — mely érdektelen és unalmas formában vitte színre a diplomáciai karba befurakodott imperialista kémtevékenységet folytató ellenség, és az új szellemű diplomaták, a haladó, pozitív politikai erők küzdelmét. Háy Gyula *Erő* című művének az atomenergia békés felhasználása, Szász Péter: *Két találkozás* című darabjának a VIT és a békeharc, Tabi László: *Kártyavár* című színművének pedig a koreai háború áll a középpontjában.

Az 1949-től 1956-ig tartó korszakban különösen nagy szerepet szántak az ifjúságról és az ifjúságnak szóló daraboknak. Szovjet mintára a színházi struktúrát is ennek megfelelően alakították át: külön Ifjúsági és Úttörő Színházat hoztak létre, melyek a fiatalabb és serdültebb korosztály szórakoztatását, nevelését szolgálták.

Az úttörő korosztály részére készült Fehér Klára: *Becsület* (1950) és Gergely Márta: *Úttörőbarátság* (1951) című műve — melyek didaktikus, a felnőttdarabokhoz hasonló eszközökkel, s hasonlóan didaktikus módon közelítettek a gyerekek világához.

Viszonylag független maradhatott a sematizmus követelményrendszerétől az időn és téren kívüli *mesejáték*. A korabeli gyermekszínpadon Gáli József: *Erős János* című darabja (1951) népmesei elemekből építkezik, s a hazaszeretet érzéséről szólt a fiatal nézőközönségnek.

### *A történelmi dráma*

A múlt ábrázolása, a történelem mint téma csak másodrendű feladatként lett kijelölve az íróknak: „A múlt ábrázolása is fontos, mert a múlttal azt hirdetjük népünknek, hogy mi kommunisták, akik a szocializmust építjük Magyarországon, nem az égből pottyantunk le . . . hanem a magyar történelem szülöttei vagyunk. De ez sokkal inkább a közvetett nevelés eszköze, és nekünk nemcsak erre, hanem a közvetlen nevelés eszközeire is szükségünk van . . ." mondta Révai József a *Színház- és filmművészetünk kérdéseiről* szóló előadásban. A múlt, a történelem eseményei tehát, hasonlóképpen a jelenhez, csupán eszközként szolgálhattak az író kezében ahhoz, hogy igazolja a jelent. A történelem a jelenhez vezető út, eseményeinek az ad értelmet, hogy a jelenbe torkollanak; vagyis a szocialista társadalom talaját készítik elő. Így elsősorban a népmozgalmak, a népforradalmak számítottak „haladó hagyomány"-nak a korszak ítélete szerint.

A korszak szinte egyetlen értékes drámai kifejezésformáját Illyés Gyula teremtette meg. Az *Ozorai példa* (1952) és a *Fáklyaláng* (1952) a szabadságharcból veszi tárgyát. Illyés hosszan érlelte mondanivalóját, mely e két drámában nyert végső formát; a *Petőfi és Bem* című filmnovella (1949), a Csillagban megjelent *Két férfi* című filmregény készítette elő a *Hazafiak* című drámát (1952), melyet *Ozorai*

*példa* címen a Nemzeti Színház mutatott be, Gellért Endre rendezésében. A *Fáklyaláng* első változata *Tűz-víz* címmel íródott, s egyfelvonásos formájában el is hangzott a rádióban; majd az Új Hangban egyfelvonásos drámaként látott napvilágot, *Kossuth próbája* címmel. Illyésnek ezekben a darabokban úgy sikerült szuverén, esztétikailag is érvényes drámai világot teremtenie, hogy közben eleget tett a korszak ideológiai s a formai megoldásokat illető követelményrendszerének is. „Az *Ozorai példa* nemcsak eszmei indítékaiban, hanem a sokalakos, történelmi hitelességre törekvő drámai kompozíció eljárásában is korának szülötte" — állapította meg Illyésről szóló tanulmányában Béládi Miklós. „A realista tömegdráma típusába tartozik, és úgy igazodik a kor, az ötvenes évek elejének drámaeszményéhez, hogy nagyszerűen alkalmazza saját céljára a rendelkezésre álló eszközöket, lehetőségeket."

A *Fáklyaláng* drámai pillanatokat rögzít: a szabadságharc bukása, a világosi fegyverletétel előtti napokban játszódik. Maga a tárgy is biztosítja tehát a drámai feszültséget, melyet különösen a II. felvonásban, Kossuth és Görgey klasszikus magasságokba emelkedő összecsapásában sikerül Illyésnek felszikráztatnia. A bukásnak, a kudarcnak itt is előremutató, optimista kicsengéssel kell megjelennie; ezért is készülhetett a műhöz az utójáték, melyben Józsa, a névtelen milliókat szimbolizáló népi hős zarándokol el az öreg Kossuthhoz Turinba, igazolandó a forradalmár magatartását, melyet Kossuth képviselt, a reálpolitikus, érzelemnélküli Görgeyvel szemben. Az az új, elsősorban a népre tekintő, a kisemberek névtelen millióinak nevében szóló plebejus hazafiság fogalmazódik meg itt is, amely az *Ozorai példában* is kifejezésre jutott.

A korszak harmadik említésre méltó drámája, melyet annak idején a legnagyobb teljesítmények között emlegettek, az 1919-es Tanácsköztársaságnak állított emléket (Sándor Kálmán: *A harag napja*, 1952). Nem nélkülözte a drámai erőt, s jól pergő jelenetekből épült fel. A politikai, világnézeti konfliktust egyetlen családon belül, egy testvérpár összecsapásán, szembeállásán át mutatja meg az író. Az események ábrázolása azonban magán viseli a kor történelemszemléletének torzító bélyegét.

### *A dráma 1953—1956 között*

Az 1953-as politikai fordulat az egész irodalomban éreztette hatását; s a dráma, lévén közösségi műfaj, talán még frissebben reagált a politikai élet változásaira. A színházak műsora színesebbé, gazdagabbá vált. A magyar drámairói hagyományból színre került Bródy Sándor: *A tanítónő* című darabja, s 1956-ban *Az ember tragédiája* is. A színházakban ismét polgárjogot nyert Csehov, Ibsen, bemutatták García Lorca híres darabját, a *Bernarda Alba házát*, Sartre-tól a *Főbelövendők klubját*, majd 1956-ban Anouilh és Pirandello műveit is. A kortárs drámairók közül az addig teljesen háttérbe szorított Németh László darabjait játszották nagy sikerrel.

Bár külön korszakként tárgyaljuk az 1953-tól 1956-ig terjedő évek drámatermését, ez nem azt jelenti, hogy éles cezúra lenne a két korszak között. A drámai

műfaj maga nem szabadult meg a sematizmus béklyóiból; nem újult meg a műfaj belső, poétikai, dramaturgiai jellegzetességeit tekintve. S a színházak műsorát végignézve azt is meg kell állapítanunk, hogy a játszott darabok nagy része még mindig az előző korszak gyenge sematikus darabjaiból kerül ki; s az új darabok között is bőven akad ilyen. A változást egyrészt a *műfaji gazdagodásban*, az előző korszakból hiányzó műfajok megjelenésében kell megjelölnünk, másrészt pedig az 1953-tól nyomon követhető tartalmi változásban kell látnunk. A júniusi párthatározat egyfajta zsilipet nyitott fel az irodalom előtt is, bizonyos kereteken és határokon belül, de megkezdődött az addigi politika bírálata; szemben az azidáig egyöntetű, apologetikus hangnemmel. Az íróktól intézményesen követelt hiteles valóságábrázolás lassan és részlegesen, de kezdett lehetővé válni: másként fogalmazva, megnőtt az igazság kimondásának lehetősége. A korszak néhány kiemelkedő darabját elsősorban nem esztétikai értéke folytán kell számon tartanunk, hanem az általa képviselt igazságérték következtében. Természetesen nemcsak a drámairodalomra érvényes ez: a líra és az epika területén is ez a sajátságos értékeltolódás ment végbe: nem annyira a mű belső, esztétikai, művészi sajátosságai szolgáltak értékmérőül, hanem — visszahatásként az előző korszak torzításaira — a művek által képviselt igazság, a *kimondás*, a megnevezés bátorsága, mellyel — olykor a politika helyett is — az írók tudatosították és megfogalmazták olvasóiknak az elmúlt évek jelenségeit, eseményeit. A demagóg hazugságok után, melyeket a színpadról és a szónoki emelvényekről hallhatott a közönség — felhangzik végre a tapasztalati valóságra is tekintő, őszinte szó.

### A vígjáték és a szatíra

Az első korszakban szinte alig született vígjáték; Gyárfás Miklós *Hatszáz új lakás* című próbálkozását is kemény bírálat érte, mondván, hogy a darab konfliktusa mondvacsinált.

A politikai légkör enyhülése, az 1953-as kormányprogram a vígjátékirodalom kibontakozásának is kedvezőbb lehetőséget biztosítottak. A munkástémájú vígjátékok megpróbáltak túllépni a sematikus kereteken és konfliktusokon. A sematikus, fekete-fehér jellemű, ideológiailag-politikailag determinált hősöket fokról fokra váltják fel az emberszabásúbb szereplők. Megjelenik például a vándormadár típusú munkás, akiből a vígjáték folyamán válik öntudatos munkásember (Forgács István: *Vándormadarak*, 1955); a munkásból lett igazgató, aki visszaél a kezébe kapott hatalommal (Csizmarek Mátyás: *Bújócska*, 1954, Ságodi József: *Lakásszentelő*, 1955); a családi életben maradi elveket valló munkás (Gergely Márta: *Gyengébb nem*, 1954). Kedves és eredeti figurát teremt Sós György *Pettyes* (1954) című vígjátékában; a szerencsétlen, kétbalkezes újoncot üde humorral, emberi rokonszenvvel ábrázolja. A mű paraszti környezetben méri fel az 1953-as esztendő politikai változásainak hatását. A szatíra, melynek lételeme a leleplezés, a szókimondás, szintén csak az 1953 utáni, oldottabb légkörben kelhetett életre. A szatíra felvirágzásához nem kis mértékben az is hozzájárult, hogy —

szovjet példa nyomán — az irodalompolitika maga is felszólította az írókat a szatirikus irodalom művelésére. Gyengébben sikerült kísérletek mellett (Háy Gyula: *Három nehéz nap*, 1952; *Varró Gáspár igazsága*, 1954) Urbán Ernő *Uborkafa* (1953) című szatírája és Déry egyfelvonásosa, a *Talpsimogató* (1954) képviseli maradandóan a korszak szatírairodalmát.

Urbán Ernő úttörő szerepet vállalt azzal, hogy elsőként fordult a szatíra eszközeivel a sztálinizmus néhány politikai-társadalmi jelensége, módszere ellen. S noha az *Uborkafa* sem hibátlan, tökéletes mű, szerzője bő szatirikus vénáról tett tanúságot; műve egyrészt hatalmas közönségsikert, másrészt éles vitát váltott ki. A téma Gogol: *A revizor*ára emlékeztet; egy korabeli magyar kisváros hatalmaskodó vezetőinek üzelmeit leplezi le Sántha Cézár, a beszélő nevű főhős üstökösszerű karrierjének történetén keresztül. A korabeli kritika elmarasztalta az írót abban, hogy negatív hősei légüres térben mozognak: hogy nem érződik körülöttük a „szocializmus pozitív közege". Pedig Urbán Ernő — a szatíra természetével ellentétben — felvonultatja a pozitív oldalt is, a jóhiszemű kommunistákat, akik útját próbálják állni Sántha Cézár, Bolla tanácselnök garázdálkodásának.

Az *Uborkafa* abban tér el a korabeli bíráló hangvételű szatíráktól, vígjátékoktól, hogy nem marad meg egy adott jelenség, „hiba" kipellengérezésénél. Bírálja a korrupciót, a hatalommal való visszaélést és a bürokratizmust is — ám az írónak sikerült Ecsellő község figuráiban, apparátusában, s a Szörnevál vállalat működésében általános érvényű modellt teremteni. A kritikák természetesen nem reagálhattak erre az általános érvényűségre — sőt, kétségbe vonták a bírálat létjogát, feltéve a kérdést: „Ilyen a mi népi demokráciánk?" Okkal védte meg a szatírát Nagy Péter, amikor így írt Urbán Ernőről szóló tanulmányában: „Azt kérik-e hát számon Urbán Ernőtől, hogy a rossz mellett miért nem mutatja meg a jót is? De ez a követelés egyet jelentene a szatíra műfaji kiherélésével, egyet jelentene azzal a farizeus eljárással, hogy szavakban követeljük a szatíra létrejövetelét, a gyakorlatban pedig megtagadjuk azt."

A darab általános érvényűsége több szinten is kifejezésre jut. Bolla tanácselnök kiskirályoskodása, „személyi kultusza" a legfelsőbb párt- és állami vezetést modellizálja. Bolla is, Sántha Cézár is a „népből jöttek". S a korabeli terminológia szerint — elszakadtak a néptől; hatalmukkal visszaélnek; a törvényeket is a maguk javára fordítják. Sántha Cézár egy véletlen félreértés által lesz a Szörnevál helyettes igazgatója, s mint ilyen, a szőrgyűjtés helyett az egyszerűbb utat választja: minden szőrös állatot megnyír. A nyírás, a kopasztás aktusa maga is szimbolikus erejű: a parasztság megnyomorítását, „megkopasztását", a kényszerű beszolgáltatásokat, a padláslesöpréseket asszociálja. Tágabb értelemben pedig az ésszerűtlen rablógazdálkodás, a gyors, látványos látszateredményeket produkáló, távlatok nélküli, kapkodó gazdálkodás, a hozzánemértés, szakszerűtlenség metaforája. Kitűnően érzékelteti a darab az ötvenes évek hazug légkörét, a valóság és a deklarált eszmék közti ellentmondást, a politikai és társadalmi élet demagóg frazeológiáját:

„Fölvirradt a napunk, víg szüretnek napja,
Isten hozott Bolla, mindannyiunk apja!"

— éneklik a falubeliek, s a nézőtéren nyilván mindenki egy másik „mindannyiunk apjára" gondolt.

A korszak másik kiemelkedő szatírája Déry *Talpsimogatója*, melyet 1954-ben mutatott be a Nemzeti Színház. A *Talpsimogatót* nemcsak a bátor szókimondás, a bírálat emeli a korszak egyik legjobb színpadi alkotásává, hanem az is, hogy Déry ebben a műben korábbi, avantgárd formatörekvéseihez kapcsolódik — bár sokkal óvatosabban, mint fiatalkori kísérleteiben. Mégis, a realista színjátszás általánossá vált gyakorlatát üdítően töri meg a *Talpsimogató*, mely hangsúlyozottan *színpadi játékként* jelenik meg, s nem mint a valóság illúziója. A szereplők a nézőket is bevonják ebbe a játékba; akárcsak Déry korábbi avantgárd kísérleteiben. A *Talpsimogató* az elvtelen karrierizmus, a képmutatás, a kaméleonszerű törtetők magatartásának lelki, belső összetevőit tárja fel. A cselekmény egy kollégiumban játszódik. A falusi, naiv kislány, Kati beleszeret a jellemtelen törtetőbe, Okos Elemérbe, aki el is venné őt feleségül, hogy ezzel káderlapját javítsa. Ilus, a „rendes pesti prolilány" azonban nem hagyja annyiban a dolgot: ő szervezi a cselekményt, azaz a tréfát, amellyel a tanulócsoport tagjai ráébresztik Katit, hogy Elemér csak a káderlapját szereti. Két jelenetet is eljátszanak a nehezen ébredő Katinak: az elsőben Rendes professzorként tart előadást, s kergeti önellentmondásba a professzor vélt nézeteit mindenáron hangoztatni akaró Okos Elemért. Majd az egyik lány jelenik meg, mint Kati polgári származású mamája — mire Okos azonnal fölmondja a nemkívánatosnak hitt kapcsolatot.

Déry felhasználja tehát a *Talpsimogatóban* a klasszikus vígjátéki, sőt bohózati hagyományokat, s szerencsésen ötvözi az avantgárd stilizált színpadi világával. A szereplők egy-egy típust testesítenek meg, mint Molière komédiáiban, egy-egy karakterisztikus jellemvonás kinagyításával, hangsúlyozásával. Maga Okos Elemér ravasz, a gyengék bizalmába beférkőzni tudó simulékonysága is molière-i reminiszcenciákat ébreszt; s még inkább Ilus, a proletárlány talpraesett, cserfes, szókimondó alakja. Az ő szájába adja az író a darab legfontosabb monológját: „A hatalomvágy egyike azon lelki jelenségeknek, melyek teljesen kiforgatják az embert becsületes természetéből. Lassan ölő méreg, mely sorjában vágja ki az emberből előbb az udvariasságot, a tapintatot, majd a részvétet, a szeretetet s a becsületet; végül ember helyett egy kétfenekű bőrdob marad, melyben már csak a tömött belek pufognak..."

A *Talpsimogató* nyelvezete is más, mint a korabeli művek hétköznapi beszédét utánzó, keresetlenségre törekvő színpadi nyelve. Az ironikus-játékos cselekménybonyolítás ironikus-játékos, stilizált színpadi nyelven valósul meg. A szereplők nyelvezete is egyénített; a különböző típusok, karakterek szájába más és más stílusú szöveget ad az író. A nyelv maga is a szatirikus leleplezés eszköze: Okos Elemér a korabeli publicisztikai-ideológiai áltudományos zsargont beszéli, mely ismerős volt a nézőnek az irodalmi lapok hasábjairól is. „Egyetemi tanárnak készülök, hogy szerény képességeimmel intenzíve és extenzíve szolgáljam népem felemelkedését" — mondja Katinak Okos Elemér. Az általa képviselt magatartáshoz, jellemhez szervesen tartozik ez a hazug, demagóg, üres frázisokat pufogtató nyelvezet — mely szintén lelepleződik a darabban. Okos Elemérről, aki „éberen őrködik a forradalmi

proletariátus hegemóniáján", kiderül, hogy marhakereskedő gyermeke — semmi köze sincs a proletariátushoz.

A korszakban számos, jobb-rosszabb színvonalú szatíra, illetve szatirikus vígjáték született. Közülük nagy sikert ért el Sólyom László: *Holnapra kiderül* című darabja, amely a bürokratizmus és az önálló, kritikus, racionális gondolkozást béklyózó dogmatizmus, vakhit fölött tör pálcát. Említésre méltóak Háy Gyula szatírái, melyek szinte példázatszerűen tartalmazzák a személyi kultusz különböző visszásságait, kóros kinövéseit. Vészi Endre darabja (*A titkárnő*, 1955) elsősorban a nők sajátos problémáin keresztül ábrázolja kritikusan a korszak társadalmi-politikai jelenségeit.

## A társadalmi dráma és a szociografikus riportdráma

Az 1953—56-ig terjedő időszakban a társadalmi drámákat is a tematikai gazdagodás, s a hagyományos témák elmélyültebb ábrázolása, a sematizmustól való fokozatos szabadulás jellemzi. A *paraszti* tematika, a „téesz-darabok" közül kiemelkedik Sarkadi Imre *Szeptember* (1955) című drámája, melyben az író a paraszti világ átalakulását úgy rajzolja, hogy már az emberi mozzanatokra is figyel. Az író csehovi hangulatú, elégikus képekben festi egy parasztcsalád széthullását. Nem fájdalmas s nem is drámai konfliktusokban kirobbanó ez a változás, melyet a darab megjelenít; inkább csak ironikusan szomorkás, olykor idillbe hajló. A régi itt szelíd belenyugvással adja meg magát a diadalmasan előretörő újnak; a kis tanya engedelmesen olvad bele a hatalmas tangazdaságba, amelyet majd — a folytonosság jegyében — az öreg tanyásgazda fia fog igazgatni. Mégis új szemléletet, új valóságlátást, igazabb társadalomrajzot ad itt Sarkadi, hiszen a régi és az új, az egyéni és közös gazdálkodás nem a rossz és jó erkölcsi kategóriáinak felel meg. Sarkadi a régi életforma pozitív mozzanatait, erkölcsi értékeit, továbbélésre érdemes jellegzetességeit is megmutatja az öreg tanyásgazda alakjában, a becsületes szorgalmat, az állhatatosságot, a hűséget.

Az úgynevezett „termelési dráma", a munkástéma lendülete az 1951—52-es évad gazdag termése után alábbhagy; a következő évad egyetlen bemutatója, mely e témakörbe tartozik, Barát Endre sematikus darabja, a *Fekete arany* (1953). A következő években teljesen el is tűnik ez a drámatípus; kivételként Vészi Endre *Fekete bárány* című drámáját említhetjük, mely noha 1955-ben íródott, csak 1957-ben kapott színpadot. Vészi Endre műve már túllép a munkástematika sablonjain, s az árnyaltabb pszichológiai ábrázolás, a társadalmi problémák iránti érzékenység, a személyi kultusz törvénytelenségeinek bírálata a korszak legjobb munkástémájú színművévé emeli. Vészi darabja mellett kell említeni Fekete Gyula: *Májusi felhők* (1956) című drámáját is, mely hasonlóképpen a reálisabb munkásábrázolásra ad példát.

Kiemelkedik a kor átlagterméséből, s tematikájában is újat hoz Török Tamás *Dél keresztje* című darabja, melyet Szegeden mutattak be 1955-ben (később *Esperanza* címen játszották). A színmű Dél-Amerikában élő, emigráns magyarok

sorsát festi, lírai hangulatú, finoman kimunkált képekben. A hazavágyódás és a hontalanság drámája ez; melyben a szerző elkerülte a „nyugati világ" ábrázolásának sémáit.

Bátor szókimondásánál és a téma újdonságánál fogva volt úttörő jelentőségű Gáli József drámája, a *Szabadsághegy* (1956), melynek bemutatója október 6-án volt a József Attila Színházban, s a korhangulat, a pattanásig feszült politikai helyzet is megnyilvánult általa. Ebben a kevés szereplős, zárt kamaradarabban a szerző elsőnek szólt a megelőző évek konstrukciós politikai pereiről, s arról, hogy kommunisták is áldozataivá váltak a törvénytelenségeknek.

Új színt, új drámai látást és ábrázolásmódot hozott Karinthy Ferenc *Ezer év* (1955) című drámája. A riporter Karinthy szólal meg ebben a műben, az, aki riportútjai során döbbenettel vegyes felháborodással tapasztalta meg, fedezte fel tisztuló szemmel a magyar valóságot: az évezredes elmaradottság, a testi és szellemi elnyomorodás vészes tüneteit, melyeket ezidáig nem illett, nem lehetett észrevenni, s különösen megírni. Az *Ezer év*ben a dramaturgia központi szerepet ad a bírósági tárgyalásnak, mely oknyomozásszerűen fedi fel a kiskorú Szabó Anna tettének, a gyermekgyilkosságnak okait, gyökereit, körülményeit. A bírói szemle során riportszerű elbeszélésekben tárul fel a faluról Pestre érkezett két nővér s a szomszédasszony, az idősebb vasutasné sorsa. Ez a sors szöges ellentétben áll a sematikus drámák öntudatos, fejlődő, a munkának élő munkásnőalakjaival; Júlia és Anna élete úgy folyik, mintha nem történt volna semmiféle társadalmi változás. Kiszolgáltatottak, tudatlanok, akiket helyzetük kényszerít bele a gyermekgyilkosságba, bábaasszonnyal való cinkosságba. Áldozatok ők és nem bűnösök — derül ki a vizsgálat nyomán. S kiviláglik az is, hogy maga a törvény, a gyermeket lányként is világra hozni kényszerítő, korabeli törvény teremtette ezt a helyzetet: a félelmet és a kiszolgáltatottságot nem megszünteti, hanem fokozza. A bíró, az ügyész, a népi ülnök különböző módon képviselik a törvényt: Ludányi, a bíró emberségesen, toleránsan, Marwitz, a rideg vénlány mereven, dogmatikusan és embertelenül. A drámai konfliktus nem valóságos szituációban bomlik ki, hanem a bírák beszélgetésében realizálódik. S jóllehet a hangsúly a múltbeli elmaradottságon van, melyet még nem sikerült felszámolni, s nem a jelenbeli állapotok tarthatatlanságán, az *Ezer év* is — dokumentarista módszerénél fogva — a Rákosi-korszak bűnösségéhez szolgáltatott megrázó adalékokat.

## A történelmi dráma

Megszaporodott ez időben a közelmúlttal, a történelmi félmúlttal foglalkozó drámák száma. A felszabadulási drámapályázat számos alkotót késztetett drámaírásra; ezek a művek magukon viselik az alkalomszerűség jegyeit; illusztratívak, s patetikus dicshimnuszai a felszabadulás eseményeinek. A történeti hitelesség is csorbát szenved e művekben; sokkal nagyobb szerepet adva a harcokban a Kommunista Párt képviselte ellenállási mozgalomnak, mint amekkora az a valóságban volt. Formájukat tekintve leginkább a politikai krimi fordulatos,

izgalmas cselekménybonyolítását követik; többnyire erőltetett, kiagyalt szituációkkal, amelyek nélkülözik mind a lélektani hitelességet, mind a történeti-társadalmi realitást (Sándor Kálmán: *A senki városa*, 1955; Gyárfás Miklós: *Forr a világ*, 1953 és *Koratavasz*, 1955; Halász Péter: *Három kívánság*). Drámai tömörséggel és pszichológiai árnyaltsággal eleveníti fel 1919-et Nagy Lajos egyfelvonásosa (*Új vendég érkezett*, 1954).

A régmúltat felelevenítő művek nagy részére az illusztrativitás, a didaktikus pátosz, a romantikus eszményítés a jellemző, mellyel a jelen számára fest követendő példaképeket a nemzeti múltból (Kárpáthy Gyula: *Zrínyi*, 1954; Hollós Korvin Lajos: *Hunyadi*, 1956; Őrsi Ferenc: *Testvértüzek*, 1955).

Előrelépés a történelmi dráma műfajában is történt. A történelmi félmúltban játszódó művek közül Hubay Miklós két darabja, a *Magyar nyár* (1954) és az *István napja* (1955) említendő, melyek az értelmiség szerepét, felelősségvállalását, politikai és társadalmi választásait, morális döntéseit vizsgálják. A történelmi dráma Illyés és Németh László műhelyében lesz igazán naggyá. A korszak két kiemelkedő műve, Illyés *Dózsá*ja és Németh László *Galileï*je nemcsak megformáltságuk, míves nyelvezetük, a jellemek, az alakok hitelessége és a drámai szerkesztés miatt váltak fontossá a magyar dráma történetében. Hanem azért is, mert mindkét mű, noha a messze múltból veszi tárgyát, a jelenről és a jelennek is szól: a korszak ellentmondásai, társadalmi, politikai válsága fogalmazódik meg bennük — nem az aktualitások közvetlenségével, hanem áttételesen, a jelenségek mélyére hatolva. A *Dózsá*ban, mely 1954-ben jelent meg és 1956 januárjában mutatták be, Illyés azt az utat folytatja következetesen, amelyen első történelmi drámájával, az *Ozorai példá*val elindult. Ám a *Dózsa* már egy elkomorult történelemszemlélet, kiábrándultabb és balsejtelmekkel küzdő lélekállapot gyümölcse. A mű alaphangja nem a továbblépés, a jövőközpontú optimizmus, hanem a tragikus pátosz. Dózsa, Illyés felfogásában, nem elsősorban parasztvezér, a paraszti osztályharc vezetője, hanem nemzeti hős, aki arra lenne hivatott, hogy megszervezze kései Hunyadiként a török elleni nemzeti harcot. Bukása, a felkelés vérbefojtása tehát nemcsak egy osztály tragédiája, hanem nemzeti tragédia lesz. Ennek a gondolatnak a kifejtése érdekében az író nem ragaszkodik a történelmi események tankönyvszerű hitelességéhez; a tényeket, eseményeket saját céljai szerint használja fel. A dráma körül kibontakozott vita során a kritikusok ezt a történelmi hűséget is számonkérték, mint ahogyan azt is, hogy az író nem mutat kiutat, nem előlegezi — a *Fáklyaláng* befejezéséhez hasonlatosan — a majdani győzelmet.

Ugyanebben az évben mutatták be Németh László *Galileï*jét, mely 1953-ban íródott. Nemcsak színházi eseményként volt ez kiemelkedő, hanem politikaiként is. „A bemutató — október 20-án a Katona József Színházban — nagyon nagy sikert aratott, valóságos ünnep volt. Az egyik földszinti páholyban, egész közel a közönséghez, ott ült Révai József, akitől az első biztatás származott a darab megszületéséhez, ott volt Darvas József, a népművelési miniszter, Jóború Magda, az oktatásügyi miniszter első helyettese... Kétségkívül csúcspont volt ez a bemutató Németh életében s a magyar művelődés történetében; hosszú, türelmes

munka, sok szenvedés eredménye. Vidámabb s emberibb jövő jelenének látszott" — írja a bemutatóról Németh László életrajzírója, Vekerdi László.

A *Galilei*vel Németh László történelmi arcképcsarnokának képeit szaporítja: az *Eklézsia-megkövetés*, a *Husz János*, a *Széchenyi* mellé sorakozik. A kiemelkedő történelmi személyiség itt is szemben áll a kisszerű, elmaradott jelennel — ám ezúttal megalkuszik, kompromisszumot köt, hogy személyét megmentse a jövő, a tudomány számára. Van-e értelme a megalkuvásnak? Vállalni kell-e hitünkért, nézeteinkért a megpróbáltatásokat, a kínt, a szenvedést is? Meddig terjedhet a megalkuvás — teszi fel a kérdést Németh László Galilei híres pöre kapcsán.

Németh László 1949 és 1957 között keletkezett drámái közül a *Petőfi Mezőberényben* (1954) keltett nagyobb visszhangot. Ez a mű más megvilágításba helyezte Petőfi halálát, felvetve a felelősség kérdését is. A rádióban elhangzott egyfelvonásost Bóka László támadta meg a Szabad Nép hasábjain, majd Illyés Gyula a darab mellett kiálló cikke után Horváth Márton nyilatkozott elítélő értelemben. Illyés Gyula Németh művét védve egyúttal az irodalom nagykorúsága, s az alkotó szabadság mellett tört lándzsát — hivatkozva a szovjet írók második kongresszusán elhangzottakra is. „Petőfiről, a férfiról drámát írni — óriási feladat. A kedvet ettől elvenni épp ezért igen könnyű. Némethé az érdem, hogy annyi giccs és séma után ebbe belevágott."

Németh László történelmi drámáiban sikeresen elegyíti a drámaiságot és a gondolatiságot. Kétségtelen, hogy a magyarázó hajlam, a „pedagógiai furor", mellyel Németh az egész történelem újra-értelmezésére, újra-magyarázására törekedett, olykor tehertétellé válik. De legjobb darabjaiban — a *Galilei*ben, a Görgeyről szóló *Az árulóban* vagy a *II. József*ben sikerült megtalálnia a drámaszerűség és az esszéisztikus kitérők szerencsés arányát. Drámái megalkotásakor nem a formai újítások keresése, a drámaműfaj megújítására való törekvés, hanem az igazság kimondása vezette. *García Lorca színpada* című tanulmányában írja, hogy kezdetben, még a *Tanú* írása idején, egy olyan új műfajról álmodott, mely „egyszerre XX. századi, tömegekhez szóló és nagy költészet... Ez az új műfaj csak a színpad deszkáiból nőhet ki." Az elkövetkezendő évek azonban nem teljesítették be ezt az írói programot. „Én magam, bár se szeri, se száma az efféle arisztophanészi drámatervemnek, végül is azokat a témáimat írtam meg, amelyek nem robbantották szét a valóság jelképévé lett polgári ebédlőt vagy parasztszobát, sőt egy lépést még hátráltam is; a történelmi dráma műfaját támasztottam föl, amelyet Szabó Dezső ifjúkoromban már a romantika itthagyott pelenkájának nevezett." S hogy miért alakult így, arra az író maga adja meg a választ: „A mi nemzedékünkre jellemző, bizonyos apostolkodó hajlam mellett: a kísérletező kedv elapadása. Ha fiatal korunkban kísérletezünk is a formákkal, ezt csakhamar a mondanivaló szenvedélye váltja fel, még azoknál az íróknál is, akik nem érzik a világmegváltás eszközének magukat."

## Az ifjúsági és mesedráma

Az enyhültebb politikai légkör az ifjúsági- és mesedarabokban is éreztette hatását. Hárs László 1954-ben bemutatott úttörődarabja, a *Titkos őrs*, már figyelembe veszi a gyermeknézők adottságait; valóban hozzájuk és róluk szól, s kritikusan ábrázolja az elbürokratizálódott úttörőmozgalmat. A kritikus szemlélet, a bátor hang még a mesedrámákba is beszivárgott. A kitűnő rádiójátékok szerzője, Török Tamás *Eltüsszentett birodalom* (1953) címmel írt darabot a *Csillagszemű* című népmese alapján. A mű valójában népmesei köntösbe öltöztetett politikai szatírát takart: a zsarnok királyt legyőzi a nép. Igazi tündérmesét vitt a színpadra az idős költő, Heltai Jenő: a *Szépek szépe* (1955) című, líraian szép, fordulatos, bájos mesedrámája a Hamupipőke közismert témáját dolgozza fel, ám ez sincs híjával a jelenre irányuló, aktuális mondanivalónak; abban az időben, amikor a származás oly sokat jelentett a társadalmi életben, Heltai nevetség tárgyává teszi a származás iránti előítéletet. Történelmi témát dolgozott fel Hegedüs Géza a *Mátyás király Debrecenben* című, verses anekdotájában (1953).

A serdültebb ifjúságnak szánt történelmi témájú darabok közül Remenyik Zsigmond: *Kard és kocka* című darabja már csak azért is említésre méltó, mert ezzel a darabbal szólalt meg hosszú idő után az író. Noha a darab az ifjúsági korosztály igényei szerint íródott, érződik rajta a mester keze nyoma: a színpadon igazi drámai feszültség van, valódi jellemek csapnak össze egy történelmi szituációban — mely az „eszmei mondanivalót" is didaktikus belemagyarázások nélkül, természetesen hordozza.

### *Az átmeneti időszak drámairodalma*

Az ötvenes évek végén az egész irodalmat sújtó bénaság a drámairodalomra is kiterjedt. Az alkotók egy része hallgatott; többeket pedig bebörtönzött a megtorló hatalom. A történelmi kataklizma utáni dermedtség csak évek múlva — a politikai konszolidáció megszilárdulásával — oldódott fel. Az 1957—1959-ig terjedő években egyrészt a könnyed, az élet mindennapos ügyeit szórakoztatóan, de kissé felszínesen feldolgozó vígjátékoknak, másrészt a politikai aktualizálás, az agitatív közéletiség drámáinak kedveztek.

Az első típus épp politikai semlegessége miatt volt fontos a kor kultúrpolitikájának, s azért, hogy az apró, „emberi" dolgokra terelje a figyelmet, hogy könnyedségével feledtesse a közelmúlt tragédiáját. A másik típus célja épp ellenkező: az idetartozó művek a politikai agitációt szolgálják, egy meghatározott nézőpontból, a hatalomnak való elkötelezettség pozíciójából közelítenek a forradalom eseményeihez.

A könnyed vígjátékoknak nyilván azért is volt sikere, mert a közönség az utóbbi évtizedben nem sok alkalmat kapott a felszabadító nevetésre — az 1953—1956-ig terjedő korszak szatíráitól eltekintve. Ezt az igényt elégítették ki Fehér Klára és Tabi László színművei.

Igényesebben közeledett a vígjáték műfajához Gyárfás Miklós, aki nem elégedett meg a helyzetkomikum adta lehetőségekkel, hanem *Lomb ezredes mennybemenetele* (1958) című darabját abszurd ötletre építette fel. Két évvel később bemutatott darabja, a *Kisasszonyok a magasban* (1959) már jellemábrázolási erényeit is megcsillantja.

## Az agitatív politikai dráma — kísérletek az epikus színház megteremtésére

A színház közvetlen agitatív hatását aknázzák ki azok a drámák, amelyek kísérletet tesznek az 1956-os események drámai ábrázolására. Dobozy Imre: *Szélvihar* (1957), Mesterházi Lajos: *Pesti emberek* (1958) és Darvas József: *Kormos ég* (1958) című darabjai a legnevezetesebbek ebből a sorozatból. Ezek a művek sok közös vonást tartalmaznak. Mindegyik darab teljes, részletes társadalmi-politikai körkép fölvázolására törekszik; az érdekeknek, pártállásoknak, a lehetséges magatartásoknak a lehető legszélesebb spektrumát rajzolják fel. Teljességre törekednek a történelmi előzmények bemutatásában is; ezért mindegyik dráma cselekménye több évet, illetve évtizedet fog át. A *Szélvihar* és a *Kormos ég* a családon belüli konfliktusokat helyezi a dráma középpontjába; a hatást fokozza, hogy egymáshoz közel álló emberek kerülnek a barrikád két oldalára. A dráma szereplői itt is a pozitív és a negatív pólus körül rendeződnek, akárcsak a sematikus drámában, de némileg reálisabban jelenítenek meg egyes valóságos típusokat. A vízválasztó az októberi eseményekhez való viszonyulás: ekkor méretik le, ki mit ér, kiben mi lakozik. A *Szélvihar*ban például a volt tiszttartóról kiderül, hogy míg színleg a rendszer híve volt, s beilleszkedett a társadalomba, alig várta, hogy visszaülhessen a birtokba; a *Kormos ég*ben is többen lelepleződnek, — így például a főszereplő, az író, akiről kiderül, hogy karrierista, vagy a feleség, akiben a kaland, a színes élet utáni vágyakozás erősebb, mint a férje iránti ragaszkodás. A drámákban színre lépő kommunista vezetők a „hibák kijavításának" az igényét és szándékát illusztrálják. Darvas *Szélvihar*jában a téeszelnök a népből jött, a nép érdekeit képviseli, de egy elembertelenedett hatalom nevében, s őt magát sem érdeklik maguk az emberek. Ez a „néptől elszakadt vezető" típusa, aki azonban a döntő percekben, amikor az ellenség fegyverével szemközt támadásra kényszerül, megbánja, amit tett. Hasonló pozíciójú a *Kormos ég*ben Joó András, bár az ő negatív szerepét igen enyhíti az író — s inkább a körülmények áldozataként jeleníti meg. A *Kormos ég* és a *Szélvihar* konfliktusa is hasonló formát kap: mindkettőben apa és fia kerül szembe: a fiúk fiatalos lelkesedésükben csatlakoznak a felkelőkhöz, de később csalatkoznak döntésükben; a *Szélvihar* parasztfiúból lett főhadnagyát gyilkos golyó éri, a *Kormos ég* Joó Lacija pedig a rendőrségre megy, hogy feladja magát. Számtalan mellékfigura tarkítja a palettát; különösen a *Kormos ég* rendkívül zsúfolt darab. Joó Sándor alakjában Dobozy típust teremtett: — a vívódó, helyét és szerepét kereső, a társadalmi bajok gyökereit kutató értelmiségi típusát. Ez a magatartásforma, ez az élethelyzet jelenik majd meg Darvas József *Részeg eső*jében; árnyaltabb pszichológiai ábrázolással, az öngyilkosságba

menekülő Balla Géza és a továbblépés ígéretét hordozó Szóláth Béla alakjában. Mesterházi Lajos és Dobozy Imre későbbi darabjai is ezt a problematikát folytatják — több moralizálással, kevesebb politikai aktualitással.

Ezek a drámák tehát az ember és a történelem viszonyát vizsgálják: a közelmúlt, azaz a felszabadulás utáni másfél évtized történetét. Általában fordulópontokat, döntésre, választásra késztető eseményeket ragadnak ki az időfolyamatból, s ezek gyújtópontjában vizsgálják meg hőseiket. Ez az alapvetően *epikus szerkezet* és időkezelés ekkor már megjelent a magyar színpadokon — az 1957-től bemutatott Bertolt Brecht vagy például Pavel Kohout műveiben. A szerzők gyakran alkalmazzák az időfelbontás technikáját is: a szereplők visszaemlékezése mintegy megelevenedik a színpadon. Különösen széles időfolyamatot ölel fel a *Pesti emberek*, melyben a hét szereplő sorsát 1941-től egészen 1957-ig kíséri végig a szerző. E mű azért is érdemel külön említést, mert 1958-as, Néphadsereg Színházbeli bemutatója ritka színházi sikert hozott. A sikerhez hozzájárulhatott a darab újszerűsége, a szokatlan időkezelés is, a színpad felbontása, tehát az egyértelműen realista színpadfelfogással való szakítás.

Bár az úttörő kezdeményezést Mesterházi darabjától nem lehet elvitatni, a *Pesti emberek* nem válhatott korszakjelző művé a magyar dráma fejlődésrajzában. Egyrészt a mű alapkonstrukciójának, kiinduló helyzetének erőltetettsége, hihetetlensége következtében. A darab felbontja az időt és a színpadi teret, és ezen belül realista igénnyel, a valóság illúzióját keltve mozgatja figuráit. Kivétel a rikkancs, aki érzelmes-patetikus prológot, illetve epilógust mond a dráma elején és végén, figurája tehát absztraktabb, mint a többi szereplőé, akik viszont sokkal inkább egy-egy lehetséges politikai magatartás, hovatartozás, pártállás illusztrációi, mint emberi jellemek. A színpadon egy stilizáltabb, absztraktabb színpadi ábrázolás igénye ütközik meg a realista és naturalista konvenciókkal. Hiányzik a műből az az irónia és távolságtartás, ami lehetővé tenné ezt a fajta ábrázolást; ehelyett az érzelmesség, olykor a patetikus hangnem uralkodik.

Sokkal nagyobb sikerrel használta fel az epikus dráma eszközeit néhány év múlva Fejes Endre — a közvetlen politizálás kötelmeitől mentesen, sőt, igen éles társadalomkritikai tartalommal. A *Rozsdatemető* (1963) először regényként aratott elsöprő sikert; részben a téma újdonsága — a társadalom peremén vegetálók életének változatlansága —, részben a szokatlan epikai forma miatt.

A Thália Színház Kazimir Károly rendezésében vitte színre a regényből készült színművet, mellyel az író arra a kispolgári rétegre akarta felhívni a figyelmet, amely évtizedek óta változatlan szokásokat, erkölcsi normákat vall a magáénak, életmódja nem változik. A töredezett narrációjú, mozaikokból összeállított regény szinte kínálkozott a színpadi megjelenítésre, mely Brecht és Dürrenmatt hatásának nyomait viseli magán.

A kritikák erősen bírálták a regény világképét, számonkérve rajta a pozitív társadalmi erők ábrázolását. Bár a színpadi változat sem okozott a kritikusok körében osztatlan sikert; az előadás az évad egyik legnagyobb színházi sikerét hozta. Fejes Endrének egyéni hangot, egyéni stílust sikerült találnia az újszerű téma, az igazságértékénél fogva eleve érdeklődést keltő életanyag szociografikus

hitelességű ábrázolásához. A színpadi naturalizmust — a hétköznapiság hangsúlyozott megmutatását — az író a stilizáció különböző eszközeivel ellensúlyozza.

Fejesnek — az epikus színházi törekvések során első ízben — sikerült társadalmilag is érvényes egyéni sorsokat ábrázolni a színpadon. Különösen sikeres a műben az első generáció, Pék Mária és idősb Hábetler János figurája.

### *A hatvanas évek színháza*

A kényszerű megtorpanás után az irodalom, s így a drámaírás is kezdett magára találni. Néhány éven belül virágzó drámairodalom bontakozik ki, minőségileg és mennyiségileg egyaránt felülmúlva a korábbi korszakokat. Az addigi egysíkúságot a témák és műfajok tarka sokfélesége váltja fel. Különösen a hatvanas évek derekán — az 1962-től 1968-ig terjedő időszakban — születnek kimagasló alkotások és jó előadások; a magyar dráma ez idő tájt megkísérli behozni az európai drámával szembeni lemaradását, s ha ez nem sikerül is, egyes alkotások eljutnak Európa színpadaira. A dráma, mely mindig a műfajok mostohagyermeke volt, ezekben az években érvényesebben és korszerűbben szól az adott korról, mint a próza. A hatvanas éveknek a szintézis igényével írott regényeiről utóbb kiderült, hogy csak az adott kor akusztikája adott számukra a valóságosnál nagyobb jelentőséget. A virágzás annak is volt köszönhető, hogy a dráma reagált a legélénkebben és legérzékenyebben a világirodalom, a világszínház rezgéseire, melyek, ha későn is, de a kényszerű és hosszú elzártság után végre elérték hazánkat is. Ez érthető, hiszen a drámai műfaj elválaszthatatlan annak konkrét megvalósulásától, a színháztól; s a színház, látványjellegénél fogva, sokkal nemzetközibb, mint a könyv; így sokkal könnyebben töri át a nyelvi korlátokat.

Már az ötvenes évek végétől megújult színházaink repertoárja is. Színre kerültek eddig nem játszott orosz szerzők darabjai: Pogogyin: *Arisztokraták*; Visnyevszkij: *Optimista tragédia*, Leonov: *Hóvihar* című darabjai. Óriási hatása és sikere volt Bertolt Brecht darabjainak, melyek az idáig tiltott gyümölcsnek tekintett *modern*ség ízét hozták az erre már kiéhezett közönségnek a hazai színpadokra. A nyugati drámairodalom Félicien Marceau: *A tojás* (1957) című művével tört be a magyar színpadra; a hatvanas években aztán sorra műsorra kerültek a kortárs nyugati szerzők, lassan behozva az évtizedes lemaradást. A közönség megismerkedett Arthur Miller, O'Neill, Tennesse Williams, Jean Paul Sartre, Max Frisch és García Lorca drámáival. A hatvanas évek második felétől a Thália Stúdió a modern dráma kísérleti műhelyeként szolgált; itt talált otthonra az akkor még igen újnak és merésznek számító abszurd dráma, így Beckett *Godot*ja (1967); itt mutatták be Örkény István *Tótékj*át. Mindez nem jelenti azt, hogy a drámairodalom fejlődése a hatvanas években zavartalan lett volna. Sok esetben évek teltek el, míg egyes drámák színpadra, közönség elé juthattak; legtöbbször politikai, ideológiai okokból. (Hogy csak egyetlen példát említsünk, Örkény: *Pisti a vérzivatarban* című drámája tizenkét évet várt a bemutatásra.)

Mint jeleztük, az agitatív politikai dráma mellett egy másik vonulat is kirajzolódik a drámairodalomban. Az ide tartozó művek kerülték a közvetlen politizálást, s a magánélet szférájába transzponálva próbálták megfogalmazni az 1956 utáni életérzést: a kiábrándultság, csalódottság, kiúttalanság és reménytelenség állapotát. E művek nagy része azonban csak később, évek múlva épülhetett be az irodalmi tudatba; az aktuális politikai helyzet nem kedvezett bemutatásuknak. Hubay Miklós *Késdobálók* (1959) című darabja egy kapcsolat válságát jeleníti meg, modern hangütéssel. Imre és Dóra, a két főszereplő tehetetlenségében egymást marja, visszafojtott indulataikat egymáson vezetik le, de sejthető, hogy a fojtott belső vibrálást külső lökések okozzák.

Az ötvenes és hatvanas évek fordulójának legjellegzetesebb szerzője Sarkadi Imre, aki talán legerőteljesebben ábrázolta a társadalom válságát. A *Ház a város mellett* (1958), az *Oszlopos Simeon* (1960) és az *Elveszett paradicsom* (1961) olyan szerző művei, aki saját, személyes drámáját: csalódásait, kétségbeesését álmodta a színpadra. A három mű közül különösen az *Oszlopos Simeon*ban fogalmazza meg hiteles drámaisággal a kor életérzését. A művet egyesek az abszurd dráma előfutárának tekintették. A drámák értelmiségi és művészhősei tehetetlenül állnak a korral szemben: kétségbeesésük önsorsrontássá torzul. Korszakjelző mű Sarkadi *Oszlopos Simeon*ja. Új látásmódot, új színpadi ábrázolás kezdetét jelzi, mely majd a hatvanas években Csurka István drámairói munkásságában válik paradigmatikus érvényűvé.

Ez a fajta dráma éppen ellenkező dramaturgiai tulajdonságokkal rendelkezik, mint az agitatív-politikai dráma, melynek elsődleges célja a történelem fordulópontjainak megelevenítése, határozott, egyértelmű ideológiai-politikai háttérrel, didaktikus szándékkal. Ezek a drámák cselekményesek, s színre viszik a különböző társadalmi erőket képviselő egyének *konfliktusait*, látványos összecsapásait; hősei között van, aki a „jót" (az ideológiailag megindokolt jót) s van, aki a „rosszat" képviseli; a válságok általában feloldódnak. A cselekmény ideje legtöbbször éveket ölel fel; nem megjelenít, hanem felidéz, tehát epikus módon kezeli az anyagot. A dráma tere is hasonlóképpen kiterjedt, sok helyszín jellemzi, mely földrajzilag és történelmileg mindig konkrét, meghatározott jelentésű.

Ezzel szemben a „válságdráma" épp cselekménytelenségével tüntet. Hősei már megvívták a társadalommal való harcukat; ennek csak jelzései vannak a drámai közegben. Nem a konfliktusokat viszi színre, hanem egy konfliktus utáni állapotot, mely statikus jellegű, s már csak a következmények elszenvedésére ad módot. Az *Oszlopos Simeon* főhőse számára is csak az anti-cselekvés, a rossz tudatos művelése marad, miután kivonult a társadalomból. Az *Elveszett paradicsom* Sebők Zoltánját is a cselekvés utáni állapotban mutatja a dráma; számára sincsen más hátra, mint bűnéért a büntetés elszenvedése — jóllehet az író egy szerelem ígéretével bocsátja útjára. Csurka komédiájának hőse, a *Szájhős* (1964) már címével jelzi, hogy itt sincs szó valóságos akcióról, csupán látszólagos tettről, mely nem válik cselekvéssé. Csurka hőse kísérletet tesz arra, hogy kilépjen abból a hálóból, melyet az utolsó

évtizedben szőtt köréje a társadalom: amely korrupcióra, megalkuvásra, hazugságra és becstelenségre kényszeríti. Ez a kilépés azonban nem sikerül; sorsának további vállalása tudatos önsorsrontás — akárcsak az *Oszlopos Simeon* hőséé —, csak éppen a *Szájhős* a társadalmon belül maradva indul a végső idegösszeroppanás felé. A cselekvés teljes hiánya jellemzi a további Csurka-darabokat is. A *Ki lesz a bálanya?* (megjelent: 1967) egy tipikus pótcselekvést, a kártyázást teszi a dráma középpontjába, s ez egyúttal megszabja a drámaszerkezetet is. A *Deficit* (megjelent: 1970) szereplői sem tudnak mit kezdeni önmagukkal; a házaspárok közti partnercsere is csak játék, s nem valóságos cselekvés. Sarkadi, Csurka, Hubay darabjai inkább kamarajellegűek; kevés szereplőt mozgatnak, általában egyetlen helyszínen. Ez a helyszín legtöbbször szobabelső — tehát a magánélet színtere. Idejük, ha némileg sűrítetten is, de lényegében a játékidővel megegyező időtartamot ölel fel, az egyes felvonások, illetve részek között egy-két nap telhet el legfeljebb; a *Ki lesz a bálanya?* egyetlen éjszaka leforgása alatt játszódik le, nem elmesél, felidéz, hanem megjelenít, nem történést imitál, hanem állapotot, atmoszférát és hangulatot visz a színpadra.

Hősei között nincsenek pozitív és negatív hősök. Megszűnik a fekete-fehér, jó és rossz ideológiailag irányított polarizációja. Külső konfliktusok nincsenek, nem ellentétes nézeteket valló ellenlábas szereplőkkel, hanem önnön démonaikkal viaskodnak, s e démonokkal való harcból általában vesztesen kerülnek ki.

Az agitatív politikai drámák általában kerülték az iróniát, a kétértelműséget, a bizonytalan hangsúlyokat; hangvételük gyakran patetikus. Gyakoriak a hősies gesztusok és a látványos, már-már melodramatikus hatások. A szöveg nemegyszer tartalmazza eszmék, ideológiák közvetlen, olykor didaktikus kifejtését. S mivel ideológiai-politikai alapozású, természetesen átveszi a sematikus drámától a célelvűséget, a múlt, jelen, jövő egyenesvonalú irányultságát; bár árnyaltabban viszi színre az egyes konfliktusokat, a színpadi történés a jövőbe mutat, még akkor is, ha a múlt — most már elmondhatjuk — tragédiákkal, tévedésekkel terhes.

Ezzel szemben a válságdráma végérvényesen lezárt jelenidejűségéből nem nyílik kilátás a jövőre. A hősöket a jelen nyomasztó kilátástalanságában legfeljebb a szerelem reménye élteti, ez nyújthat számukra valamelyes reményt és vigaszt (*Elveszett paradicsom; Késdobálók*). Konfliktusaik általában drámai módon oldódhatnak meg: nincs számukra más út, mint a halál (*Ki lesz a bálanya?*), vagy a józan értelem, a racionalitás feladása (*Szájhős, Oszlopos Simeon*). A szöveg és a gesztusok hangsúlyozottan köznapiak, nélkülöznek mindenfajta pátoszt; ám a hősök gyakran filozofálnak, gyakran fejtik ki nézeteiket életről, halálról, emberi kapcsolatokról, jóról és rosszról.

Sarkadi és Csurka drámáinak eszmei indíttatása, s az általuk kifejezett világkép; a kétségbeesés és a perspektívátlan önemésztés gesztusai az akkori reménytelen történelmi-társadalmi helyzetből fakadtak. Ennek a létállapotnak a megjelenítése ugyanakkor a korabeli világirodalmi áramlatokra, dramaturgiai törekvésekre is visszhangzott. Felismerhetők olyan vonások a válságdrámákban, amelyek — ha nem is az abszurd, de a később kibontakozó groteszk dráma irányába vezetnek. Mindenekelőtt az ábrázolásmódban, az írónak az anyaghoz való viszonyában

figyelhető meg változás a hagyományos dramaturgiájú darabokhoz képest. Az egyértelműség, egyneműség helyett a modern dráma többértelmű, ambivalens. A groteszk és abszurd világlátás és értelmezés mindig kettősségekben, dichotómiákban fogalmazható meg, sírás és nevetés, tragédia és komédia, komikum és tragikum egyszerre, egyidejűleg vannak jelen. A groteszk drámaíró kineveti és sajnálja hőseit; hittel, érzelmekkel, patetikus gesztusokkal ruházza fel őket, s mindezt nevetségessé is teszi a színpadon. Jellegzetes és sokatmondó Csurka első darabjának, a *Szájhős*nek az alcíme: „szánalmas komédia" — mely ezt a kettősséget próbálja megjelölni. S ez a látásmódváltozás természetesen a műfajt is alapjaiban változtatja meg: a modern dráma nem ismer „tiszta" műfajokat, sem vígjátékot, sem tragédiát. A modern dráma másik vonása az extremitások, a végsőkig vitt helyzetek kedvelése — mely olykor (az abszurd esetében) a képtelenségig fokozódhat, s a dráma egész világát meghatározhatja. Csurka és Sarkadi hősei még reális, társadalmilag körülírható közegben mozognak; tetteik pszichológiailag motiváltak. Ám egyes mozzanatok (az *Oszlopos Simeon*ban a büdösbogarak, a *Szájhős*ben a csontváz) extremitásukkal groteszk hatást keltenek.

## A társadalmi és pszichológiai erkölcsdráma változatai

A hatvanas évek első felében az egész magyar irodalom a morális kérdések, az erkölcsi problémák megoldásának jegyében alakul. A korszak nagysikerű regényei — Sánta *Az ötödik pecsét*je, Fekete Gyula: *Az orvos halála*, Sarkadi: *A gyává*ja, vagy épp a drámairodalomba is átkerült *Részeg eső* mind az erkölcsi tisztázás jegyében fogantak. Az erkölcsi kérdésfeltevés általánossá válásának egyik oka nyilvánvalóan abban keresendő, hogy az ötvenes években erre egyáltalán nem volt lehetőség; csak az ideológiai-politikai megközelítés volt lehetséges. Ennek fordítottja — tehát az, hogy ideológiai-politikai problémák, jelenségek, események méressenek meg az erkölcs mércéjével — a hatvanas években újnak, szinte merésznek hatott. Az erkölcsdrámák számtalan változata él a hatvanas években: ezek a változatok természetesen nem különíthetők el egymástól élesen, a határt nehéz meghúzni az egyes típusok között.

A történelmi számvetés igénye a hatvanas évektől gyakran fogalmazódik meg morális hangsúllyal — az egyén felelősségét kutatva a közelmúlt véres és tragikus eseményeiben. Tulajdonképpen az agitatív politikai dráma folytatása ez a drámatípus: ezt a szerzők (Dobozy, Mesterházi, Darvas József, Berkesi András) azonossága is jelzi. Rényi Péter a *Dráma és erkölcs* című tanulmányában összehasonlítja a két drámatípust. „A politikai dráma — állapítja meg —, a nyílt osztálykonfliktusnak megfelelően, arra a kérdésre összpontosítja a fő figyelmet, hogy ki hogyan viszonylik a társadalmi haladás legalapvetőbb kérdéseihez." Az erkölcsdrámában viszont „már nem a szocializmus és a kapitalizmus közötti választás a rendező elv, hanem az, hogy hogyan alkalmazkodik az egyén azokhoz az új viszonyokhoz, amelyeket politikai elhatározásával már vállalt". Mesterházi: *Tizenegyedik parancsolat* (1960), Berkesi András: *A kör bezárul* című műve, Darvas

József: *Részeg esője* (1964), Dobozy Imre: *Holnap folytatjuk* (1962) című darabja ezt a sémát testesítik meg; Mesterházi darabja inkább a magánélet köreiben próbálja megfogalmazni a szocialista erkölcs parancsait — azt a bizonyos tizenegyediket is; Darvas, Dobozy, Berkesi történelmi perspektívába helyezik az egyént; a történelmi cselekvés felelősségét, erkölcsi vetületét világítva meg, a szocializmusnak való elkötelezettség alapállásából.

A *pszichologizáló erkölcsdráma* kerüli a közvetlen politizálást; a társadalmi környezet csak közvetetten van jelen, s elsősorban az életmód, az életforma, a köz- és magánéleti erkölcs konfliktusait ábrázolja. A szerelem tisztasága, az őszinteség, a kompromisszum nélküliség, a teljes élet utáni vágy fogalmazódik meg ezekben a művekben — akárcsak a korszak prózai termésében. E drámatípus legjobban sikerült darabjai: Szakonyi Károly: *Életem, Zsóka* és *Ördöghegy*, Kamondy László: *Vád és varázslat*; Illés Endre: *Rendetlen bűnbánat* (1963) és *Türelmetlen szeretők* című művei. Legtöbbjük a klasszikus háromszögsémára épül fel. A pszichológiai erkölcsdráma hősei vívódó, helyüket kereső figurák; de — ellentétben a válságdrámákkal — múltjukat, szerepüket tisztázni próbálják, s jövőjük sem teljesen reménytelen. A tiszta, megalkuvások nélküli élet utáni vágy fogalmazódik meg ez időben Pályi András: *Tigris* (1963) című darabjában is, mely érettségi előtt álló fiatalok konfliktusait viszi színpadra.

A polgári drámahagyományokat folytató szerzők is az erkölcsi tisztázás igényével írják új darabjaikat a hatvanas évek elején. Egy sor dráma hasonló dramaturgiai megoldásra épül fel; ezt a megoldást „leleplező" technikának is nevezhetnénk. A drámában ugyanis általában egy hipokrita erkölcsű főhős lepleződik le. Aki a dráma elején feddhetetlennek tűnt, a végére, fokról fokra megmutatja igazi arcát. (Thurzó Gábor: *Záróra*, 1963; *Hátsó ajtó*, 1963; Illés Endre: *Homokóra*, 1962; Szabó Magda: *Kígyómarás, Leleplezés*, 1963; Kállai István: *Kötéltánc*, 1963; Dobozy Imre: *Holnap folytatjuk*, 1962). A politikai kaméleon, aki minden változást fenntartás nélkül kiszolgál, lelkiismeret-furdalás nélkül elárulva mestereit, barátait, családját; a mártír-rokonból gátlástalanul tőkét kovácsoló család; a magát a rendszer áldozatának feltüntető, de alapjában véve tehetségtelen és csak a látszatoknak élő művész — ilyen és ehhez hasonló jellemrajzok, portrék rajzolódnak ki ezekből a drámákból, amelyek a hagyományos, polgári dráma tradícióját viszik tovább. Jellegzetes konfliktusuk a *nemzedéki* konfliktus: az idősebbeket általában a fiatal nemzedék képviselői leplezik le: vagy a fiúk az apákat (Dobozy: *Holnap folytatjuk*, Thurzó: *Záróra*) vagy a fiatal lányok az idős szeretőt, illetve férjet (Illés Endre: *Homokóra*, Thurzó: *Hátsó ajtó*) — ez utóbbi esetben nem az erkölcsi fölény, hanem a gátlástalanság győz.

A *vígjáték*-irodalom meglehetősen szegényes ebben az időszakban. Németh László *Utazás*a (1962) is inkább csak nevében az; szatirikus-gunyoros társadalomrajz, melyben az író — saját élményeitől ihletve — egy vidéki tanár szovjetunióbeli útjának társadalmi és tudatbeli következményeit ábrázolja. Ebben a műben is erős a leleplező tendencia; csak itt nem a főhős lepleződik le, hanem a környezete — a főhős maga a megvilágosodás, a felismerések folyamatán megy keresztül. Az *Utazás* nagy visszhangot váltott ki, s óriási közönségsiker volt; nem utolsósorban a

darab nyíltan politizáló, őszinte hangja miatt. (Hasonlóképpen optimista kicsengésű, bizakodó végkövetkeztetésre jut Németh másik ezidőtájt született társadalmi drámája, a *Nagy család* (1963), melyben az író társadalmi utópiáinak szocialista változatát alkotta meg.)

## A történelmi dráma

Részben a politikai erkölcsdrámához kapcsolódik; amennyiben a történelmi félmúlt eseményeihez nyúl vissza, s az egyén felelősségét kutatja, választási lehetőségeit, s azok erkölcsi konzekvenciáit teszi mérlegre. Történelmi visszapillantó jellegüknél fogva itt is említhetjük Dobozy Imre: *Eljött a tavasz* (1968) című drámáját, mely a jelenben játszódik, de a szereplők — egy bajtársi találkozó résztvevői — felelevenítik a múltat, hogy kiderítsék egy törvénytelen kivégzés felelősét. A múlt újrajátszása, a jelen és múlt szembesítése, a felelősség kiderítése folyik Hubay Miklós tragédiájában is (*Szüless újra, kedves*, 1962). Hubay több művében is visszanyúlt a második világháború, a fasizmus tragikus éveihez. A *C'est la guerre* úttörő jelentőségű mű: már 1958-ban előlegezte azt a groteszk, komikust és tragikust elegyítő ábrázolást, mely a későbbi esztendőkben válik elfogadottá a magyar színpadon. (Jellemző a darab alcíme: Tragédia könnyűzenével, egy felvonásban.) A műből később Petrovics Emil írt operát. A zene központi szerepet játszik egy másik Hubay-műben is, melyet a magyar musical első, ám erőteljes hajtásaként üdvözölhetett a kritika: az *Egy szerelem három éjszakája* (1960), Vas István verseivel és Ránki György zenéjével nemcsak a színpadon, hanem filmen is átütő sikert aratott. (1961-ben a Petőfi Színház mutatta be a darabot.)

A történelmi dráma műfajában kiemelkedő jelentőségű volt Illyés Gyula: *Kegyenc* című darabjának megjelenése, illetve bemutatása. Bár a *Kegyenc*et 1963-ban már közölte a Kortárs, a dráma csak 1968-ban kapott színpadot — különböző kultúrpolitikai meggondolások miatt. „A *Kegyenc* bemutatása olyan eszmei és lelki örvényeket kavart volna, amelyek nemcsak a szocializmus érdekeit, hanem Illyés szándékait is sérthették volna. Akkor még frissek voltak az 56-os tragédia okozta sebek, még nem fejeződött be a lelkek konszolidációja..." írta *A Kegyenc bemutatója után* című írásában Pándi Pál. A *Kegyenc*et Illyés Teleki László tragédiája nyomán írta; célja az volt, hogy kiemeljen a feledésből egy halott művet, felszabadítsa azt az „időzített szellemi erőt", amelyet egy rendkívüli, de még „tapasztalatlan litterary gentleman ebbe a különös munkába ágyalt". S hogy ez a szellemi erő a legidőszerűbb volt kiszabadítása idején, azt épp a darab előadása körüli huzavona jelzi. A drámatörténeti fordulat, a nemzeti dráma oltárán végzett áldozat a legjelenidejűbb, legaktuálisabb mondanivalót rejtette. Illyés ebben a darabban mondja el, amit a személyi kultusz éveiről, az eltorzult hatalomról, a hatalmat szolgálókról elmondani akart. „Nincs még egy műve, mely ennyire példázatszerű lenne" — állapítja meg Béládi Miklós. „A cselekmény életszerű emberi összeütközésekből épül, de minden mozzanat jelképes értelmet, általánosító jelentést hordoz. Ez az alapvető formai meghatározottság magyarázza, hogy a

darab erőszakoltság nélkül beszél felváltva, illetve egyszerre történelmi múltról és jelenről." A *Kegyenc* iker-darabja a Teleki tragédiáját feldolgozó *Különc* (1963), melyet 1972-ben mutatott be a veszprémi Petőfi Színház.

A történelmi dráma másik nagy reprezentánsa, Németh László is új darabbal jelentkezett a hatvanas évek elején: *A két Bolyai* 1961-ben került színre, nagy sikerrel. A hatvanas években sorra mutatták be korábban íródott, de színpadra nem került műveit is. 1963-ban történelmi drámái kötetbe gyűjtve is megjelentek, köztük először látott napvilágot *Az áruló.*

Illyés darabjai, a *Kegyenc* és a *Különc,* a *Tiszták* (1970) című drámájával együtt, melyben az író az albigens eretnekmozgalomnak állított emléket, egy később rendkívül termékeny és népszerű drámatípusnak: a hitvitázó-történelmi drámának szolgáltak mintául. Ez a drámatípus a hetvenes években virágzik, s népszerű marad a nyolcvanas években is. A *Tiszták* is úgy szól a múltról, hogy a jelen égető gondjairól is beszél; elsősorban a kis népek sorsáról, megmaradásukról, illetve pusztulásukról.

## A dokumentumdráma

A hatvanas évek elejétől az irodalom egyik fő funkciója a valóság megismertetése, a valóság tényeinek minél pontosabb és őszintébb feltárása. Nem új ez a tendencia az irodalomban: már az ötvenes években, 1953-tól is megjelent; a műfaj őse Karinthy Ferenc *Ezer év* című darabja volt. 1956 törése után ismét felelevenedik — nagyobb lehetőségekkel — ez a valóságfeltáró szándék. Nem elsősorban a drámában, hanem mindenekelőtt magának az *irodalmi szociográfiának* a térhódításában, mely korábban tiltott műfaj volt. A hatvanas évek nagy regénysikerei közül Sánta Ferenc: *Húsz óra* című regényének eredetileg *Húsz órás riport* volt a címe; s valóságos gazdasági, politikai események szolgáltatták az anyagot Galambos Lajos regényeihez is.

A műfaj hazai népszerűsödéséhez hozzájárult a dokumentumdráma elterjedése a világszínpadon: nálunk Peter Weiss és Hochhut révén ismerte meg a közönség. A dokumentumdráma sok szempontból a történelmi drámával rokon, amennyiben történelmi eseményt dolgoz fel. Míg a történelmi dráma nem ígéri az események pontos, valósághű rekonstruálását, hanem megelégszik a fontos mozzanatok (események, történelmi személyiségek stb.) történeti hűségével — addig a dokumentumdráma azt az illúziót akarja kelteni a nézőben, hogy a színpadon a megtörtént történelem elevenedik meg. Ennek érdekében gyakran használ eredeti dokumentumokat, s szerepeltet *narrátort,* aki mint cselekményen kívüli személy, a krónikás szerepét játssza: elmeséli, elmondja, kommentárokkal kíséri a megelevenedő történetet.

A műfaj egyik legsikeresebb alkotása Darvas József: *A térképen nem található* (1969) című darabja, melyet Végh Antalnak a Valóság című folyóiratban megjelent, Penészlek faluról szóló szociografikus írása ihletett. Darvas drámája nagy port vert fel — akárcsak Végh Antal riportjai; a tudati elmaradottság és szegénység, testi és szellemi elnyomorodottság riasztó képei ellen az érintettek — a falu lakói —

hevesen tiltakoztak. A darab ezt az elkeseredett, sértett reakciót vizsgálja: két újságírót kísér végig, akik a sértett faluban nyomoznak a cikk igazsága, a valóságos tények után.

A műfajban a hatvanas évek végén több dráma is született — egyik sem volt igazán sikeres.

A történelmi dokumentumdráma műfajában kísérletezett Gosztonyi János; *Tiszta szívvel* című darabja József Attila életét vitte színpadra. Sándor Iván a *Tiszaeszlár*ban (Miskolc, 1967) a hírhedett per anyagát használta fel drámai nyersanyagként; Gerencsér Miklós a Tanácsköztársaság és a Nagy Októberi Szocialista Forradalom eseményeit próbálta tények, adatok segítségével rekonstruálni (*134 nap*, 1965; *Parancs*, 1967). Száraz György első darabjának, a *Vezérkari főnök*nek (1968) hőse Stromfeld Aurél; a feszült helyzetek, a jól pergő cselekmény, összetett jellemrajz egyik legsikerültebb történelmi drámájává avatja.

Sükösd Mihály első drámája, *A kívülálló* a Tanácsköztársaság után játszódik (1969). Nem annyira a külső események érdeklik az írót, mint a belső történés, a hős, a forradalommal azonosulni nem tudó Vancsura jellemfejlődése.

### *Új törekvések a hatvanas években*

A hatvanas években több irányzat, több drámairói, színpadi törekvés indult útjára, illetve folytatódott; nem utolsó sorban a külföldi drámairodalom, a világszínház fejlődésének, változásainak sürgető késztetésére. Az abszurd és groteszk dráma térhódítása volt a legjelentősebb változás a hazai színpadon.

### A „hazai abszurd"

Az irányzatot, mely az ötvenes években forradalmat hozott a színházba, s amely egy Ionesco-egyfelvonásossal (*A kopasz énekesnő*, 1950) vette kezdetét, többféleképpen is elkeresztelték: a műfaj első teoretikusa, Martin Esslin nyomában abszurd drámának és színháznak emlegetik; de hívják antidrámának is, ahogyan egyik kritikusa Beckett: *Godot-ra várva* című darabját nevezte. A kézikönyvek hangsúlyozzák, hogy ez az irányzat nem egységes: tagjai nem alkotnak csoportot — ám egyes sajátosságok félreérthetetlenül jelzik az e művek paradigmatikus összetartozását, irányzattá való szervesülését. Külön szokás emlegetni — eltérő jegyeik miatt — a „kelet-európai abszurdot" — mindenekelőtt a lengyel Mrożek és Gombrowicz, a cseh Václav Havel, Bohumil Hrabal műveit. Az abszurd dráma az egzisztencializmus filozófiájának termőtalaján fejlődött: az emberi létről, az életről való elvont gondolkodást vállalva alapvető feladatának. Az emberi lét végességével, a halál elkerülhetetlenségével szembenéző emberi lény sorsa azonban nem tragikusan reménytelenként, vagy az erőfeszítésekre sarkalló heroikus pesszimizmus Camus-i látószögéből jelenik meg az abszurdok színpadán, hanem a tragikumot és a reménytelenséget a komikum, a nevetségesség mozzanataival

elegyítve, illetve ellenpontozva. Egy francia teoretikus, E. Jacquart az abszurd színházat a „kinevetés", a gúny színházának nevezi („théatre de la dérision") — s az elnevezés, különösen néhány francia alkotó tekintetében, igen találó.

Nem térhetünk ki részletesebben az abszurd színház, illetve dráma jellemvonásaira, csak röviden jelezzük, hogy az abszurd jelleg erősen kötődik a *groteszk* ábrázoláshoz, látásmódhoz, s hogy a kelet-európai változatot elsősorban ez a groteszk látás kapcsolja az irányzathoz — s kevésbé a világnézeti, filozófiai alapozás.

Az abszurd dráma Magyarországon sem szervesült határozott arcélű irányzattá; mint ahogy a nyugati abszurdot, pontosabban a francia abszurdot is egyes, különálló szerzők sporadikus, egymástól független működése jellemezte. Maga Örkény István, az irányzat legjelentősebb alakja sem vallotta magát az abszurd művelőjének, szívesebben vállalta a groteszk jelzőt. (A hatvanas években ebben az is közrejátszhatott, hogy az abszurd ideológiailag rendkívül elítélendő irányként, művészi zsákutcaként volt elkönyvelve.) Amit Örkény hozott a magyar színpadra, mégis meghatározó szerepet játszott: a színpadi nyelvet újította meg, újfajta látásmódot honosított meg: a groteszket emelte a műalkotás elsődleges esztétikai, egyszersmind világnézeti meghatározójává, s ezáltal újfajta érzékenységre, újfajta műértésre szoktatta a magyar közönséget, amely már elszokott a bonyolultabb kódrendszerű színpadi alkotásoktól. A groteszk látásmód és ábrázolás tulajdonképpen Örkény működése nyomán nyert polgárjogot, s a hatvanas évek végén, majd a hetvenes években megtermékenyítette a hagyományos formákba egyre inkább belemerevülő magyar drámát. Örkény mellett néhány szerző drámai életművében, illetve életművük egy részében az abszurd dramaturgia és a groteszk ábrázolás oly mértékben meghatározó, hogy ezeket egy közös paradigma alá sorolhatjuk: nevezetesen Eörsi István, Görgey Gábor, Gyurkovics Tibor műveit, s részben Páskándi Géza drámáit.

A hatvanas évekbeli magyar abszurd legfőbb jellemzője, mely megkülönbözteti a nyugati — a Beckett, Ionesco fémjelezte abszurdtól, hogy nem veszíti el a társadalmi érdekeltségét, mely, ha olykor elmosódottan is, de jelen van a művekben. Igen erősen Örkénynél; kevésbé Gyurkovics Tibornál, áttételesen Görgey Gábornál, közvetlenül, olykor publicisztikus energiáktól fűtötten Eörsi Istvánnál. Nem a „létbe vetett" ember állapotát elemzik tehát e darabok, mint nyugati kortársaiké — hanem a társadalomban és a történelemben élő ember kiszolgáltatottságára, létállapotára figyelnek. Központi probléma a művek jelentős részében — akárcsak a hatvanas évek egész magyar irodalmában — a hatalom és az egyén viszonya: az erőszak és kiszolgáltatottság alaphelyzetei jelennek meg itt, akárcsak a műfaj első fecskéjében: Mészöly Miklós *Az ablakmosó*jában.

Mészöly színművei, *Az ablakmosó* és a *Bunker* nem hibátlan alkotások; de újszerűségük, a korszak legmodernebb törekvéseihez való kapcsolódásuk folytán mégis kiemelt hely illeti meg őket a modern magyar dráma történetében. *Az ablakmosó* 1957-ben, a *Bunker* 1959-ben íródott; utóbbi Miskolcon kapott színpadot, néhány év elteltével, 1963-ban; majd 1966-ban Augsburgban. A párizsi rádióban 1968-ban hangzott el. Mostohább színpadi sorsra jutott a *Bunker*,

legalábbis Magyarországon: három lengyel bemutató után (1967 és 1977) 1985-ben mutatták be. *Az ablakmosó*ban Mészöly Miklós az egyéniség, a személyiség válságának, veszélyérzetének adott hangot, s ábrázolta színpadon az egyénnek a személytelen, erőszakos hatalommal szembeni kiszolgáltatottságát. A darab 1957-ben, tehát már a személyi kultusz tapasztalatainak birtokában íródott. Ugyanaz az élmény hívta életre, mint a gyökeresen más drámaeszményt megvalósító *Kegyenc*et, Illyés Gyula darabját, mely szintén az egyéniség önfeladásáról beszél, egy őrült, irracionális hatalom árnyékában.

*Az ablakmosó*ban ábrázolt helyzet, noha az író szándéka szerint meghatározatlan időben és meghatározatlan helyen játszódik, meglehetősen konkrét: a fiatal, szegény pár nemrég házasodott össze; nincs semmijük — azért sincs, mert a fiú, aki színész, nem hajlandó számára elfogadhatatlan szerepeket játszani. Nyilvánvaló, hogy a sztálinizmus éveiről van szó, méghozzá egy kelet-európai országban. Az ábrázolt léthelyzet tehát történelmileg és társadalmilag determináltan fogalmazódik meg: a fiatal pár közege inkább realisztikus, mint absztrakt, az ablakmosó viszont allegorikus figura, s maga a játék is allegorikus, melynek segítségével az író érvényesíti az általános érvényű mondanivalót. Példázat tehát ez a mű, példázat arról, hogyan képes megrontani a hatalom a boldogságot, tönkretenni a szerelmet, a magánélet autonómiáját.

*Az ablakmosó*ban a címszereplő egyfajta — közelebbről meg nem határozott — külső hatalom jelképe; orvul behatol egy fiatal házaspárhoz, megtiporja szuverenitásukat, szétdúlja boldogságukat. Módszere nem a közvetlen erőszak, hanem a manipuláció; annak a látszatnak a fölkeltése, hogy ők maguk akarják sorsukat. Az író nem a kispolgári boldogságot félti ettől a — jelképes — hatalomtól, mint azt néhány korabeli kritika vélte, hanem az emberi méltóságot, az egyén belső autonómiáját, mely ebben a darabban a szerelem, a család mikrokozmoszának autonómiáján keresztül jelenik meg. Az ablakmosó önmaguk lényegétől akarja megfosztani a két fiatalt, azáltal, hogy méltatlan szerelmi kapcsolatokra kényszeríti őket, szinte a hipnotizőr hatalmával.

Az író a burleszk eszközeivel: bábszerű, merev mozgással, marionettszerű játékkal jelzi a hipnotizáltság állapotát, a fiatalok önmaguk-vesztését, szemben az Ablakmosó érkezése előtti állapot életszerűségével, s a színpadi beszéd játékosságával, költőiségével. (A hatás értékéből levon, hogy a fiatalok nem manipulálhatóak, hanem hipnotizált állapotban tesznek eleget az Ablakmosó követelésének; aki így sokkal inkább egy irreális világ mágikus erővel rendelkező küldötte, mint egy valóságos — bármilyen — Hatalom képviselője.) A helyzet, a színpadi szituáció Örkény *Tótékj*át előlegezi: ott is egy külső hatalom küldöttje tör be egy család szuverén és boldog életébe, s noha teljesen más indítékokkal, de szétdúlja azt, s megfosztja a családfőt az emberi méltóságtól. Hangsúlyoznunk kell ugyanakkor, hogy Örkény merőben más, kiérleltebb és egységesebb színpadi világot és drámastílust teremt, mint a minden előzmény nélküli kísérlet összes nehézségét és bizonytalanságát felvállaló Mészöly.

A *Bunker* abszurditása nem irracionális, az ábrázolt helyzet a megtörténhetőségek, a lehetőségek körén belül helyezkedik el. Egy évtizedek óta tartó háborúban

játszódik a cselekmény, egy bunkerban, ahol négy katona él együtt; hozzájuk is a külvilág jön el, két öregember és egy fiatal lány képében. Ők lendítik ki a négy katonát az elembertelenedés, elgépiesedés állapotából: az arctalan, egyforma alakok rálelnek saját magukra, s azzal, hogy a négy közül hárman fellázadnak a bunkerlét embertelen, bár összkomfortos monotóniája ellen, visszanyerik embervoltukat, autonómiájukat is. Az író pszichológiailag hitelesen rajzolja meg a négy katonát, ám a bunker-lét olyannyira eltorzította e figurákat, a Közlegény kivételével —, hogy ábrázolásuk óhatatlanul groteszk jelleget kap. A katonák próbálják megőrizni a normális, értelmes élet látszatát; eleget tesznek bizonyos formaságoknak, imitálják a munkát (söprés), betartják a szabályokat. Éppen ez adja a helyzet groteszkségét; hiszen létüknek, katonavoltuknak semmi értelme sincs, ottfelejtették őket a véget nem érő, anarchikus öldöklésben. A darab világa rokon azon science fiction-ek világával is, melyek a Nagy Pusztulás utáni világ elrettentő képeit festik. Az író azonban nem pusztán az olvasó idegeinek borzolása céljából választotta ezt a helyzetet, hanem azért, mert ez felel meg leginkább írói szándékainak: egy zárt modell létrehozásának, melybe a külvilág sehonnan sem hatol be, s így a benne levők elszemélytelenedtek, elgépiesedtek. A bunkerből kifelé figyelő katonák Beckett hőseinek is rokonai; Clovnak és Hammnak, akik reményt vesztve figyelik messzelátójukkal a halott természetet, ahol nem csírázik már ki a mag, s nem mozdul semmi. A *Bunker* és *Az ablakmosó* tehát hasonló helyzetet alkalmaz kiindulópontként (hermetikusan zárt közösség) — ám a kibontakozás már ellentétes módon történik. Míg *Az ablakmosó*ban a külvilág betörése negatív következményekkel jár — a személyiség autonómiájának elvesztésével —, addig a *Bunker*ban épp a fordítottjáról: a személyiség visszanyeréséről, az elgépiesedés elleni lázadásról van szó.

Színháztörténeti jelentőségűnek szokták nevezni a Thália Színház 1967-es Örkény-bemutatóját, amikor az Őrnagy és a Tót család először elevenedett meg a színpadon. A vélemények erősen megoszlottak afelől, hogy a *Tóték* abszurd, groteszk avagy realista színpadi mű. S a konszenzusnak ez a szinte teljes hiánya nem véletlen: Örkény darabja sokrétű, többféleképpen értelmezhető, több síkon mozgó darab. A cselekmény konkrét, történelmileg meghatározott időben és térben játszódik; szereplői a pszichológiai realizmus szabályai szerint is érvényes figurák — legalábbis egy bizonyos pontig. Az író azonban túllép ezen a ponton; s a *túlzás*, egyes mozzanatok végsőkig csigázása, „ad abszurdum" vitele olyannyira torzítja a színpadi valóságot, hogy az már csak a groteszk, sőt, az *abszurd* közegében lesz értelmezhető. Örkény abszurdja azonban nem a nyugati abszurdok világértelmezésén nyugszik: épp ellenkezőleg, ő a racionalizmus nevében és szemszögéből keresi meg a történelem és az élet abszurditásait, groteszk helyzeteit. Az ő abszurdja elválaszthatatlan a nemzeti történelem és a kelet-európai lét tudatállapotától és világképétől; nem az emberiség elvont, absztrakt létállapota érdekli, hanem egy történelmileg pontosan körülhatárolható, időben és térben meghatározható jelenségcsoport. „Kelet-európainak lenni maga is abszurd helyzet" — állapítja meg egyhelyütt; s ez az alapszituáció a legképtelenebb, racionálisan meg nem fogható, egyszerre tragikus és komikus helyzetek, események, figurák tárháza. Tragédia és

komédia, kinevetés és elsiratás kettőssége a történelemhez való viszony ambivalenciájából is fakad: az emberi részvét és a kritikus kívülállás kettősségéből, mellyel Örkény a magyar történelem „vérzivatarát" szemléli. Színpadi művei ennek a történelemlátásnak, a nemzeti történelemmel való szembesülésnek a variánsai; a nemzeti léttel és karakterrel való vívódás lenyomatai. Különböző dramaturgiai megoldásokkal való kísérletsorozat egyben Örkény drámai életműve.

A *Tótékban* még sok a hagyományos elem; a cselekmény feszültsége, a szereplők cselekedeteinek motiváltsága, a konkrét hely és idő — mely azonban modellértékűvé, általános érvényű szituációvá válik. A *Tóték* tragikomédia, de inkább játszható komédiának — sőt bohózatnak, mint tragédiának; a harsányan komikus groteszk elemek adják meg a mű alaphangját. A színpadon Tótékat a líraibb, pátoszt és komikumot elegyítő *Macskajáték* követte. Ebben a műben az író a realista tér- és időkezelés, a lineáris cselekmény helyett egy laza, szabad asszociációkra épülő, a szereplők belső életét kivetítő dramaturgiával dolgozik. A következő művekben Örkény felhagy a hagyományos, pszichológiailag megformált, egyénített drámai hősök szerepeltetésével: Pistije nem egy, hanem négy alakban létezik a színpadon; s a *Pisti a vérzivatarban* (1979) többi hőse sem egyénített, hanem sokkal inkább jelképes figura, akiknek funkcionális helyük van a drámában: létüket a Pistihez való viszony határozza meg. Az egységes cselekmény helyett itt is széttöredezett, mozaikszerű jelenetsor eleveníti meg a magyar történelmet. Az elkötelezettség — az egyik legjellegzetesebb kelet-európai adottság — elvont parabolája lett a *Vérrokonok* (1974) című darab; s a kelet-európai lélek és életmód megbocsátóan szatirikus példázata, az előbbinél jóval hagyományosabb formában, a *Kulcskeresők* (1974). Utolsó darabja, a *Forgatókönyv* (1979) a cirkusz dramaturgiáját használja fel a történelem véres és tragikus „cirkuszainak" színreviteléhez.

Ha fel is hívtuk a figyelmet Örkény hazai előzményeire, arra, hogy Örkény nem a semmiből, elődök nélkül érkezett — s itt Mészöly Miklós darabjai mellett elsősorban Csurka groteszk komédiáira s Hubay tragikomédiáira gondolunk —, a groteszk hangvétel és az abszurd színház dramaturgiájának hazai elfogadtatása, a közönség széles köreiben való elterjesztése, s a műfaj legnagyobb hazai és külföldi sikerei Örkény István nevéhez fűződnek. A *Tóték* a kritika kezdeti bizonytalankodása, olykor visszafogottsága után — valóságos diadalutat járt be a magyar és külföldi színpadokon; e diadalútnak olyan állomásai is voltak, mint a párizsi Fekete Humor fesztivál nagydíja. Hasonló világsikert ért el a *Macskajáték* is.

A drámaírók az abszurd színház — illetve ennek enyhébb hazai változatának — többféle típusát munkálták ki. Történeti szemlélet és szatirikus társadalmi mondanivaló jellemzi Görgey Gábor színpadi kísérleteit.

Görgey Gábornak *Rokokó háború* (1967, Kaposvári Csiky Gergely Színház) című, az abszurdba hajló groteszk példázatát számos bemutató követte: legsikerültebb és legsikeresebb a *Komámasszony, hol a stukker?* (Thália, 1968) című darab volt. Absztrakt modellszituációban a hatalom szociálpszichológiai modelljét, az erőszak, a félelem és a kiszolgáltatottság képleteit rajzolja fel ebben a szerző —

egyes osztályokat, illetve embercsoportokat megszemélyesítő, tipizáló, karikaturisztikusan eltúlzott figurák segítségével.

*Lélektani abszurd*nak nevezhetnénk a Gyurkovics Tibor által művelt típust; az alaphelyzet, a színpadi közeg itt hangsúlyozottan köznapi és realisztikus. A szereplők párbeszéde azonban gyakran túllép a valóságoson, a naturálisból átlendül az abszurdba. (*Nagyvizit* című darabját 1970-ben *Öregek* cím alatt mutatták be.)

A *társadalmi szatíra* műfajához állnak közel Eörsi István darabjai; egyaránt merítve a brechti technikából, a dürrenmatti szatíra eszközeiből és az abszurdoktól. Legsikeresebb műve — a *Sírkő és kakaó* — brechti songokkal tűzdelt, groteszk játék egy zsarnok öregasszonyról és a zsarnokságot készségesen kiszolgáló kispolgári házaspárról; a *Megmentett város* szélesebb ívű társadalmi parabola, melyen erősen érződik a dürrenmatti ihletés; a *Hordók* az erkölcsi felelősség kérdését veti fel a fasiszta zsidóüldözés kapcsán, tragikomikus, groteszk szituációkat teremtve.

Az abszurd elemekkel fűszerezett társadalmi szatíra képviselőjeként említendő Szabó György is (*Szekrénybe zárt szerelem*, 1969).

## A politikai tézisdráma

A hatvanas évek második felében indult útjára Magyarországon a *politikai tézisdráma*. Legjelentősebb képviselői Hernádi Gyula és Gyurkó László; s a műhely, mely otthont adott törekvéseiknek, a 25. Színház. Az első jelentős tézisdrámát, Gyurkó *Szerelmem, Elektra* című művét a Nemzeti Színház adta elő 1968-ban; ezt bemutatók sora követte: a műfaj virágkora a hetvenes évekre, főképp a hetvenes évek első felére esik.

Ez a drámatípus már évtizedek óta elterjedt a világ drámairodalmában. Közismert ókori témák, mítoszok, történelmi események, klasszikus drámák modern parafrázisai, anakronisztikus átköltései szép számmal találhatók a XX. század drámairodalmában; Giraudoux-tól Sartre-on át Dürrenmattig; a teljes felsorolás kiterjedhetne századunk legjelentősebb drámaíróira. Az Elektra-témát különösen sokan dolgozták fel; a magyar előzmények közül említsük meg a kevésbé ismert Sarkadi-töredéket (1946), s a külföldiek közül Anouilh és Sartre drámáját. Gyurkó a 25. Színház számára átdolgozta a *Szerelmem, Elektrát*; s ez a második bemutató már az eszmei-ideológiai célok mellett színházi törekvéseiket is reprezentálta.

Gyurkó is, akárcsak Hernádi, a forradalmi cselekvés, a forradalmi harc erkölcsi vetületét, a hatalom természetét, a forradalmak történelmi mechanizmusát vizsgálja. Ez az irányultság, ez az eszmei tájékozódás kétségkívül összefügg a hatvanas évek pozitív társadalmi mozgalmaival: melyek — Che Guevarától a nyugati diákmozgalmakig — felrázták a világ közvéleményét. Az elvont, filozofikus téma modellszerű példázatokban fogalmazódott meg mind Hernádi, mind Gyurkó kezén; az elvont tételességet, a filozófikus, ideologikus tartalmakat

mintegy ellensúlyozva különböző külsődleges, színházi eszközökkel. A politikai tézisdráma — természetesen — politikai színházban valósulhat meg; olyanfajta színházban, mely közvetlenül hat a közönségre, mozgósítja és tanítja a nézőt. Feltételez tehát egyfajta közvetlen kapcsolatot a közönséggel, bevonja őt a darab cselekményébe. Ezt a célt nemcsak a 25. Színház próbálta megvalósítani, hanem Hernádi Gyula darabjainak színpada, a Pécsi Nemzeti Színház is. Egyfajta *közösségi* színház létrehozására törekedtek tehát.

A politikai tézisdráma színpadi megvalósulásának másik jellegzetessége — melyet a Piscator-féle politikai revüszínház is felhasznált — a *látványelemek* fontossága, kulcsszerepe; a társművészetek, az ének és a tánc, s általában a *mozgás* szerepének a megnövekedése. Ez különösen Gyurkó és a 25. Színház működésére érvényes, de Hernádinál is fontos szerepet játszik. A közös *tánc* és *ének*, a szabályozott, koreografált mozgás többféle funkciót teljesít. Egyrészt visszautal a forradalmi hagyományra; a különböző forradalmi mozgalmak egyik fontos eleme a közös ének és tánc mint közösségkovácsoló erő, s olykor mint az érzelmekre ható propaganda eszköz. A színpadon zajló ének és tánc másrészt nemcsak a tematikus megjelenítést szolgálhatja — kifejezőereje révén alkalmas a metaforikus, szimbolikus tartalmak megjelenítésére is (az egység, a politikai erő tudatának megjelenítése stb.) s végül alkalmas a mai nézőre való didaktikus hatás érzelmi úton való elérésére is. Hernádi például ezt írja rendezői utasításként *A tolmács* (1976) című darab befejezéséhez: „Olyan dinamikusan kell énekelni a közismert dalt (Geyer Flórián daláról van szó), hogy a közönség a szereplőkkel együtt énekelve vonuljon kifelé az előcsarnokba."

Nem hagyható említés nélkül az a fontos kapcsolat, mely Gyurkó és Hernádi színházát a korabeli filmművészet, nevezetesen Jancsó Miklós úttörő jelentőségű törekvéseihez kapcsolja. Jancsó filmjeinek forgatókönyvírója Hernádi Gyula volt. Jancsó filmet készített a *Szerelmem, Elektra* alapján; máskor a filmvászonról érkezett téma a színházba: a Huszonötödik Színházban Jancsó rendezte nagysikerű filmjének, a *Fényes szelek*nek színpadi változatát Hernádi Gyulával együtt. Kölcsönös és termékenyítő volt tehát ez a kapcsolat: elsősorban a látványelemek kimunkáltságát köszönheti a színház Jancsó művészetének, akinek a tömegek koreografikus mozgatása s e mozgás által különböző érzelmek és gondolatok képi megfogalmazása az egész európai filmművészetre kiható újítása volt.

Gyurkó darabja tehát újfajta színházeszmény iránti igény bejelentése volt; gondolatvilágával pedig egyrészt a korszak politikai mozgalmaira, másrészt a magyar irodalom hatvanas évekbeli kedvelt problematikájára: hatalom és erkölcs viszonyának kérdésére visszhangzott. Az újdonság idővel megkopott; a 25. Színház megmaradt eszményei, törekvései, s színpadi eszközei mellett, s ez óhatatlanul is önismétléshez, üresjáratokhoz, rutinszerű megoldásokhoz vezetett. A Don Quijote parafrázis (Gyurkó: *Don Quijote de la Mancha szörnyűséges kalandjai és gyönyörűszép halála — a Búsképű lovag*) túlságosan is didaktikusra sikeredett, de az előadás igazi közösségi élmény volt — mint az 1974-es *Madách* című produkció is, mely *Az ember tragédiája* elemeiből építkezett. Kevésbé sikerült produkció volt — s már a színház hanyatlását jelezte — a *Kőmíves Kelemenné* című darab, mely érdekes

ötletet bont ki: a közismert és sokszor feldolgozott (ismét Sarkadit kell közvetlen elődként említenünk) népballadának középpontjába Kőműves Kelemennét helyezi: hősnője önként vállalja az áldozatot az eszme érdekében. Gyurkó is arra az elvont kérdésre próbál példázatával válaszolni, amit Sarkadi kutatott, még a negyvenes évek végén: mi a fontosabb, mi az elsődleges, az eszme vagy az ember?

Hernádi színháza kevesebbet bíz a látványra, ám sokkal több teret ad az intellektuális fantáziának, a gondolatok szabad játékának. Az ő modelljei nem annyira példázatok, mint inkább demonstrációs szerkezetek, amelyeken a szerző a forradalmi cselekvés bonyolult történelmi folyamatait jeleníti meg. Történetei általában fiktív történetek — s nem közismert irodalmi-történelmi toposzok —, melyekben fontos, tág teret kap a fantasztikum is. Nála sohasem egy ember áll a középpontban, mint Gyurkónál, hanem maga a forradalmi, cselekvő tömeg — a tömegből kiemelkedő, kirajzolódó arcok a forradalmár egy-egy típusát rajzolják körül (*Falanszter*, 1972; *Antikrisztus*, 1973; *Vérkeresztség*, 1975; *Csillagszóró*, 1976). Hernádi művei az emberi értelem, a racionalitás, s általában: az emberi, társadalmi haladás lehetőségeit és korlátait kutatják; társadalmi ellenutópiák tehát. Későbbi darabjai már inkább a történelem szélsőségeit vagy extrém jelenségeit ragadják meg, felhasználva a blődli, a történelmi revü, a bohózat, a varieté elemeit is (*Hasfelmetsző Jack*, 1979; *Lélekvándorlás*, 1979). A színház, mely addig Hernádinál a „forradalom szentélye" volt, Tarján Tamás találó megállapítása szerint — ez utóbbi darabok esetében „mulatóvá lesz, vagy beköltözik a mulatóba. Nem a szabadság, szépség szentenciáit szórja, hanem poénokat, vicceket." Az átváltozás (s az egész irányzat kifulladása a hetvenes évek közepére) nemcsak az író újítási szándékát, az előző korszak kiféradását jelzi, hanem kétségkívül kapcsolatban áll a hetvenes évek vége felé egyre inkább eluralkodó szkepticizmussal, történelmi-társadalmi csalódással, borúlátással, a haladó forradalmi színházi mozgalmak kifulladásával is.

### *A hetvenes évek*

Bár a hetvenes évek kezdete nem jelent éles korszakhatárt a drámairodalom fejlődésében, az egyes változások a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején érnek be, s adnak más karaktert a drámai műfajnak.

A hetvenes évek első felét mindenekelőtt a korábbi, dinamikus változások elcsendesedése, egyfajta apály jellemzi. A groteszk és abszurd látásmód és ábrázolás első, sokkszerű újdonsága már a múlté; a groteszk lassan az irodalom köznyelvévé válik, melyet jól beszélnek az alkotók s lassan a közönség is. Általános jelenség, hogy a dráma áttételesebbé válik, nem közvetlenül, hanem kerülő úton közeledik a kor társadalmi problémáihoz. Maga a társadalom is a stagnálás, a látszólagos mozdulatlanság időszakát éli: nincsenek nagy, látványos változások: a gazdasági és politikai helyzet látszólag kiegyensúlyozott, a viszonylagos gazdasági fellendülés, a relatív jólét és gyarapodás hulláma azonban erkölcsi, társadalmi, emberi stb. negatívumok hordalékát hurcolja magával, s a későbbi válság csíráját rejti. Ezek a

negatívumok is a hetvenes évektől kezdenek tudatosodni s artikulálódni az irodalomban. A negatív irányba ható társadalmi változásokat, a feszültségeket az alkotók rossz közérzettel veszik tudomásul; de egyelőre nincs, nem is lehet rálátásuk ezekre a folyamatokra. Ezek azok az évek, amikor a kritikusok türelmetlenül hiányolják a hatvanas évek irodalmának lendületét, friss társadalmi érzékenységét és társadalomkritikáját, s hiányolják és türelmetlenül kérik számon az alkotóktól az igazi, nagy, átfogó társadalmi regényt, mely a kor problémáit, lelkületét visszhangozza. S ezt kérdi a drámákról szólván is a kritikus: „Hol marad a korszakos, az összefoglaló erejű darab?"

A hetvenes években a történelmi drámáé és a vígjátéké lesz a vezető szerep. A társadalmi mondanivaló, a korproblémák e műfajban is csak áttételesen, közvetetten jelennek meg; a társadalmi dráma műfaja erősen visszaszorul, mint ahogyan a közvetlen, vagy példázatokon keresztül művelt politizálás is. A drámairodalom dinamikusabb kibontakozásának, a kísérletezés, az új formák és technikai megoldások kipróbálásának a megmerevedett, rugalmatlan színházi struktúra is gátat szabott. A színházak általában — kevés kivételtől eltekintve — félnek a kockázattól, s ritkán vállalkoznak új magyar darabok bemutatására. Számos vita zajlik a hetvenes években az új magyar drámáról — a kritikusok az írókat drámaírásra, a színházakat e drámák bemutatására ösztönzik, nem sok sikerrel... A konzervatív hivatásos színház helyett gyakran az amatőr mozgalom vállalta a kísérletezés, az újat próbálás kockázatát. Néhány budapesti és vidéki amatőr csoport színjátszói izgalmas és úttörő vállalkozásokkal élénkítették a színházi életet: működésüket jelentős események fémjelzik, s számos nyugati modern szerzőt ismertettek meg a közönséggel. Az amatőr színházak több színész- és rendezőegyéniséget adtak a későbbi években a nagyszínházaknak — felfrissítve így a színházi élet áporodott szellemét.

Az új drámairodalom legfeltűnőbb tartalmi sajátossága: a kisszerű, távlat nélküli hősök megjelenítése, a banális, szándékoltan földhözragadt cselekmény, a konfliktusnélküliség vagy a nevetségesen kisszerű konfliktusok. Almási Miklós *A hétköznapiság kritikája* címmel foglalta össze gondolatait a hetvenes évek társadalmi drámáiról. Meghatározása azonban kiterjeszthető a történelmi dráma egy válfajára is: a történelmi komédiákra és tragikomédiákra (vagy — Boldizsár Miklós kifejezésével — „komitragédiára"), melyekben a nagy formátumú történelmi hős helyett kisszerű, komikus vagy groteszk alakok mozognak. A drámák világának beszűkülése, a mikrokörnyezetre való redukciója részben a társadalom tudati fejlődésével való elégedetlenség, a kritikai attitűd következménye. Szakonyi Károly, Csurka István vígjátékaiban szerencsétlen, perspektívátlan kisemberek mozognak — akik azonban nincsenek állapotuk tudatában.

A dráma világának beszűkülése, a jelenségek, szituációk bagatellizálása az abszurd drámának is sajátja; s így ezt a hatást sem hagyhatjuk figyelmen kívül. Az abszurd dráma hőseinek léte eleve redukált, olykor a minimumra szűkített szűk világ (gondoljunk Beckett mozgásukban is korlátozott hőseire); létezésük kilátástalansága, perspektívátlansága azonban nem társadalmilag motivált, hanem ontológiai-antropológiai fogantatású. Hasonlóképpen az abszurd dráma sajá-

tossága a *banalitás*, a közhelyszerűség dramaturgiai elvvé emelése; a hangsúlyozottan jelentéktelen, apró életjelenségek, dolgok abszurd felnagyítása. Ez a tendencia nálunk elsősorban Gyurkovics Tibor darabjaiban jelenik meg, aki sikeresen alkalmazza az „egymás mellé beszélés" párbeszéd-technikáját is groteszk vígjátékaiban. Nála jelentkeznek a legerősebben az abszurdoknál gyakori motívumok: az öregség, a betegség, a szenvedés és a halál, mint a lét végességének, ugyanakkor nevetségesen groteszk voltának az alapvető állapotformái.

Ismét hangsúlyoznunk kell — akárcsak a hatvanas évek drámairodalmának esetében — a különbséget a hazai és az európai abszurd között. A hazai abszurd — illetve groteszk — drámában a kisszerűség, a banalitás társadalmilag is motivált, így társadalomkritikai éllel jelenik meg — elsősorban Örkény István, Csurka István, Szakonyi Károly műveiben. A társadalmiság még Gyurkovics Tibornál is föllelhető — aki a legjobban kötődik a nyugat abszurd világához. A hősök kicsinysége, problémáiknak hétköznapisága és létük perspektívátlansága nem az általános emberi létezés, hanem speciálisan magyar vagy közép-európai társadalmi létük velejárójaként jelennek meg, legyenek bár szűklátókörű, egoista, buta kispolgárok (Szakonyi: *Adáshiba*), munkásból lett vezetők (Szakonyi: *Hongkongi paróka*), céljukat, talajukat vesztett értelmiségiek (Csurka István: *Versenynap*, *Nagytakarítás*), vagy lumpenek (Csurka: *Házmestersirató*).

Sorolhatnánk realista hangvételű drámákat is, amelyekben ugyanez a problematika jelenik meg; legélesebben a regényből lett dráma, Kertész Ákos: *Makrája* veti fel a kisszerűség kérdését — egy tehetséges munkás figurájában mutatva fel a teljes élet iránti igény és a hétköznapiság irányába vonzó tényezők tragikus végkifejletű konfliktusát. A munkásság beszűkült életvitelének kórképszerű rajza Kertész Ákos következő darabja, a *Névnap* (1972), melyből nagysikerű tévéjáték is készült.

A történelmi drámák egy részében a travesztáló jelleg, a hétköznapiság, kisszerűség megmutatásának tendenciája érvényesül, másik, jelentősebb részük azonban épp az ellenkező irányba mutat: az emberi nagyság, a heroizmus, a teljesség példáit mutatják fel. Illyés Gyula, Sütő András, Páskándi Géza, Száraz György, Szabó Magda, Hubay Miklós darabjaiban a nemesebb eszményekért harcbaszálló és a harcban elbukó ember történelmi példázatai jelennek meg, folytatva a magyar nemzeti dráma élő hagyományait.

## A történelmi dráma

Mint azt többen is hangsúlyozták a hetvenes évek történelmi drámájával kapcsolatban, a múlthoz való fordulás nem feltétlenül menekülés a jelentől: az egyes történelmi jelenségek, események, folyamatok színrevitelével a szerzők — áttételes módon — saját koruk kérdéseire keresték a választ. A történelem itt nem pusztán ürügy aktuális gondolatok kifejezéséhez, de nem is elsősorban a nemzeti múlt újjáteremtése, bukásukban is nagyszerű történelmi személyiségek példájának felmutatása a célja, mint Illyés Gyula vagy Németh László darabjaiban. A jelenre való utalás itt a példa gondolati ívének tanulságában, általános érvényűségében

rejlik — a közvetlen allegorizálás, aktualizálás helyett. A történelem tehát — lényegében — a maga szuverenitásában, önérvényűségében jelenik meg, elsődlegesen mégsem a történelmi hitelesség a megjelenítés kritériuma.

A történelmi drámák divatja, a számos külföldi minta mellett, elsősorban az erdélyi magyar írók példája nyomán terjedt. Ez a példa talán magyarázata is a történelem iránti szokatlanul nagy érdeklődésnek — amelyet a jelen iránti érdektelenség legfeljebb indirekt módon indokol. A hatvanas évektől az erdélyi irodalom egyre szélesebb körökben válik közkinccsé Magyarországon is. Erdélyben — eltérő helyzetüknél fogva — a hagyomány, a múlt, a történelem más hangsúllyal, más felhangokkal, mélyebb és tragikusabb színekkel jelenik meg, mint nálunk. Az erdélyi történelem, a létért és a fennmaradásért folyó szüntelen küzdelem, a kultúra megőrzése és a vallás megújításának harcai drámai hősök egész arcképcsarnokát hagyták örökül; innen választotta hőseit: Misztótfalusi Kis Miklóst, Apáczai Csere Jánost, a két Bolyait Németh László is.

A hetvenes évek drámairodalmában fontos szerepet játszanak a két erdélyi író: Sütő András és Páskándi Géza művei. A később Magyarországra települt Páskándi Géza történelmi darabjai (*Vendégség*, 1971, *Tornyot választok*, 1974) és Sütő András trilógiája (*Egy lócsiszár virágvasárnapja*, 1974; *Csillag a máglyán*, 1975, *Káin és Ábel*, 1978) — noha a magyarországi irodalom körén kívül esnek, hatásuk nem hagyható figyelmen kívül azért sem, mivel például Sütő darabjának első bemutatója Kaposváron volt, megelőzve a romániai bemutatót (Kolozsvár-Napocai Állami Magyar Színház, 1975). A történelmi drámának azt a válfaját, melyet Páskándi Géza és Sütő András tettek népszerűvé, a szakirodalom szinte egybehangzóan a „hitvitázó dráma" elnevezéssel illeti. Mint az elnevezés mondja, e drámákban hitvita folyik, azaz, különböző gondolatrendszerek összecsapása képezi a konfliktust. Cselekvő hős helyett vitázó hősök állnak a középpontban; tettek helyett gondolatok, eszmék körül zajlik a dráma. „A hatalom-problematika helyébe ezekben az években a hit-problematika lépett" — írja összefoglaló tanulmányában Tarján Tamás. A megállapítás túlságosan is kategorikus: a hitvitázó drámákban a hit és hatalom problematikája együtt, egymással összefonódva jelenik meg. Sütő darabjának hőse, Kolhaas Mihály az önkényeskedő és zsarnok hatalommal kerül szembe, igazságát keresve; s a hatalom törvényességébe vetett hite okozza vesztét is. A trilógia második darabja, a *Csillag a máglyán* épp arról szól, hogy milyen következményei lesznek annak, ha a győztes, új hit hatalomra kerül, s gyakorolja is a hatalmat. A *Vendégség*, Páskándi Géza darabja a hatalomnak kiszolgáltatottak manipulálhatóságáról szól: a besúgó és a besúgott ugyanazon külső hatalom szorításában vergődik, tehetetlenségük egyforma, csak az erkölcsi magasabbrendűség különbözteti meg őket egymástól.

A történelmi dráma egyik jellemző motívuma — Tarján Tamás találó megfigyelése szerint —, a „testvér-motívum" az a szerkezet, melyet két egymást részben kiegészítő, részben egymással szembenálló hős határoz meg; az eszmék, hitek szembenállását az ő konfliktusukban szemléltetve. Ezt a fajta drámaépítést alkalmazta Gyurkó is a *Szerelmem, Elektrá*ban, s erre épülnek — más-más módon — Páskándi, Sütő darabjai is. Szervét Mihály és Kálvin, az ifjúkori barátok úgy

állnak szemben egymással, mint a megőrzött és szabadon továbbgondolt eszme és a hatalom rögzült, pozícióit féltő, reálpolitikus új hit képviselői. Egyazon tőről sarjadtak, akárcsak Elektra és Oresztész, vagy Illyés *Testvérek* (1972) című drámájának hősei, a Dózsa-testvérpár. A motívum legősibb toposzát dramatizálja Sütő András a *Káin és Ábel* (1978) című drámában.

## A szemlélet és az ábrázolásmód változása a történelmi drámában

Talán egyetlen drámai műfaj sem változott oly mértékben a hatvanas és a hetvenes évek során, mint a történelmi dráma. A tizenkilencedik századi, romantikus eszményítés helyett már a „hitvitázó" dráma is hús-vér embereket állított a színpadra, a maguk esendőségében és gyarlóságában. A groteszk és abszurd világszemlélet és ábrázolás hatása a történelmi drámát sem hagyta érintetlenül. Az abszurd, illetve a groteszk magyarországi apostolai természetszerűen a történelemhez is hasonló látásmóddal közeledtek; de a groteszk világlátás olykor a hagyományos, realista szándékú alkotók műhelyébe is beszüremkedett. Görgey Gábor *Törököt fogtunk* (1975) című darabja a magyar történelemben nem a magasztosat, a hősies nagyságot keresi és találja meg, hanem a groteszk kisszerűséget, a komikusat, a nevetségeset. Ez a tendencia fejlődik tovább a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején a fiatalabb drámaíró nemzedék — Spiró György, Vámos Miklós — kezén. A történelmi események groteszk vagy komikus ábrázolása összefügg a hetvenes évektől érvényesülő *dezilluzionizmus*, a történelmi *deheroizálás* irányával, mely nemcsak a drámairodalmat, hanem a történettudományt is áthatotta. S nem hagyható figyelmen kívül a nyugati dráma olyan alkotásainak hatása, mint Dürrenmatt *Nagy Romulusáé*, Anouilh történelmi darabjaié. A dezilluzionizmus, a deheroizálás szándéka hívta életre Eörsi István *Széchenyi és az árnyak* (1973) című darabját, a dezilluzionizmus jegyében született Szabó Magda: *Az a szép fényes nap* című nagy sikerű drámája. (Először rádiójátékként hangzott el, 1975-ben.) Ez a mű a hitvitázó drámatípus kritériumainak is megfelel, hiszen a régi és új hit csap össze a színen, ám a rengeteg anakronizmus, aktualizálás és a fölényes irónia erős parabola-jelleget kölcsönöznek a műnek, s a dezilluzionizmus irányába mutatnak.

Egészen eredeti, különleges színt képviselnek a történelmi dráma palettáján Weöres Sándor költői drámái. Nem „igazi drámák" ezek, hanem nagyerejű költői látomások, amelyek azonban nem nélkülözik a drámai erőt sem. Harminc évig várt a bemutatásra a *Holdbéli csónakos* (1971) című mesejáték; s nem volt sokkal szerencsésebb a színpadi sorsa a *Szent György és a sárkány históriájának* sem, mely 1972-ben kapott végül színpadot. (A két dráma a *Hold és Sárkány* (1967) című kötetben látott napvilágot.) Paraboladráma ez, s így a korszak uralkodó tendenciájába is belesimul; problematikája is a hatalom és a hit körül kristályosodik ki. Weöres színpadán azonban a valódi történelmi mozzanatokat szinte teljesen beszövi a gazdagon burjánzó, szürrealista víziókkal telített mesevilág. A voltaképpen eklektikus — lírai, drámai és epikus elemekből összetett — mű színpadra

állítását még nem sikerült hibátlanul megvalósítani, a költő látomását továbbálmodni a színpadon. Koltai Tamás találó definíciója, a „mágikus látványszínház" meghatározás a következő Weöres-darabra, a *Kétfejű fenevad*ra (1981) is érvényes. A *Kétfejű fenevad* a magyar történelemből veszi tárgyát — Buda visszafoglalásának évében játszódik, egy asszonytól asszonyig menekülő diák főszereplésével.

A *Kétfejű fenevad* epikus szerkezetű, lírai hangvételű történelmi képeskönyv, leporelló — melyben ironikus, olykor kegyetlenül szatirikus képek váltakoznak lírai emelkedettségű és drámai szenvedélyű képekkel. A mű rendkívül gazdag, sokrétű jelentésrendszeréből emeljük ki a mindenfajta hatalom és a mindenkori kisember kiszolgáltatottságának a gondolatát; a szűklátókörű sovinizmus kritikáját, az emberi léptékű, emberközpontú világ utáni vágyat a hatalom- és politikaközpontú történelem helyett. A helyszín, a cselekmény ugyan a magyar történelem eseményeiből merít, a mű — akárcsak Weöres költészete — az egész emberi létezés misztériumáról szól. A mű színpadi megvalósulása is sikeresebb volt: a kaposvári társulat előadása (1984) élményszerűen és hitelesen tolmácsolta Weöres látomását.

*A mai tárgyú vígjátékok* arculatát is erősen átszínezi a groteszk látásmód. A vígjátékhoz fordulók immár nem a Molnár Ferenc-i hagyományok útján járnak. Illyés Gyula, Örkény István, Szakonyi Károly, Csurka István — a névsor nem teljes — műveiben a népi komédia, a groteszk, a szatíra, az abszurd jellemzői mutatkoznak meg — írja a korszak vígjátékirodalmát áttekintő tanulmányában Sziládi János, aki ezt a megváltozott színezetű, összetettebb vígjátéktípust „keserves vígjáték"-nak nevezi — elsősorban Csurka vígjátékírói működése alapján. Illyés külön színt képvisel a sorban; az ő vígjátékai a népi farce, a népi bohózat feltámasztására tesznek egyedülálló kísérletet (*Bál a pusztán*, 1972; *Bölcsek a fán*, 1971).

A hazai társadalmi valóság kritikus megjelenítésére Szakonyi Károly, Csurka István, Vészi Endre darabjai vállalkoznak. Az eldologiasodás, az emberi kapcsolatok elsivárosodásának kórképét rajzolja Szakonyi Károly a nagysikerű *Adáshibá*ban, mely abszurd ötlettel fejezi ki: ezeken az embereken, ezeken a tévéműsorokon élő, anyagias, közömbös pesti kispolgárokon már az Isten sem segíthet — hisz észre sem veszik, hogy az új, furcsán halszagú albérlő maga Krisztus...

Csurka drámái továbbra is az értelmiségi lét lehetőségeivel, veszélyeivel foglalkoznak — a beilleszkedés és megalkuvás, a karrier, az önpusztítás különböző magatartásformáit jelenítik meg.

A társadalmi struktúra átrendeződése hozta magával a munkásból vezetővé lett „kiemelt káderek" problémáját. Itt már nem a népből jött értelmiségiek nehéz, olykor tragikus kimenetelű élethelyzetéről van szó, mely például Hubay Miklós *Tüzet viszek* (1973) című drámájának a tárgya, s melyből korábban Darvas József hősei próbáltak kitörni. Szakonyi Károly vígjátéka, a *Hongkongi paróka* (1974) a társadalmi diszkrimináció újratermelődését mutatja meg.

Új keletű társadalmi feszültségek állnak Karinthy Ferenc *Hetvenes évek* (1974) című művének középpontjában éppúgy, mint a realista hagyományokat folytató

Raffai Sarolta színművében (*Vasderes*, 1975). A társadalmi forradalom eszméjének a társadalmi gyakorlatban való eltorzulása, elsikkadása, vagy éppen saját harcosai által való elárulása — ez a gondolat a legpregnánsabban és legélesebben Fejes Endre színműveiben fogalmazódik meg, aki — fehér hollóként — hűséges maradt az epikus színház kellékeihez (*Cserepes Margit házassága*, 1972).

## A populáris műfajok és a dráma

A hatvanas, hetvenes évek drámája ledöntötte azokat a mozdíthatatlannak hitt válaszfalakat, melyek korábban a „komoly" drámai műfajt a populáris műfajoktól elválasztották. Az operett, a bohóctréfa, varieté, a blődli, a sanzon, a cirkuszművészet különböző válfajai kiléptek a számukra rendelt közegből, s bevonultak a színházba — mint a groteszk ábrázolás, az abszurd látásmód eszközei. Hiszen a cirkusz már jóval a dráma előtt fölfedezte a groteszk humort — s a bohóc figurája is az ember szánnivaló, de nevetséges kicsinységének a tradicionális megjelenítője. Az operett műfaja például a múlt században is bátran élt a történelmi deheroizálás eszközeivel, a fonákján mutatva a történelmi hősöket. A populáris műfajoknak lényegi tulajdonsága az a fajta leegyszerűsítő, redukált ábrázolásmód, melyet a groteszk és abszurd drámák is magukévá tettek.

E műfajok természetesen áttételeken keresztül, s nem közvetlen lényegük szerint jelennek meg a drámában. Olykor mint dramaturgiai eszköz — mint például a cirkusz világa és helyszíne Örkény: *Forgatókönyv* című darabjában. Olykor mint a mű legbensőbb lényegének adekvát formája — mint Gombrowicz: *Operett* című művében (1966; színre került 1969-ben). Gombrowicz frappáns meghatározása szerint: „az operett monumentális idiotizmusa, mely a történelem monumentális pátoszával párosul, az operettmaszk, mely mögött az emberiség nevetséges, fájdalomtól eltorzult arca vérzik — ez lenne talán az *Operett* legjobb megvalósulása színpadon". A populáris elemek beépítésének lényege tehát egyfajta *kettősség* létrehozása, két egymást kizáró, feszültséget okozó elem egymásba játszása, — mely kettősség a groteszk és az abszurd ábrázolásának is lényegi tulajdonsága. Másrészt eszköz a rejtőzködéshez, a maszkok, álarcok mögé bújáshoz, egy olyanfajta színpadi létezéshez, mely látszólag kitárulkozó és mindent megmutat — valójában szemérmesen titkolja igazi lényegét.

A magyar dráma is élt a populáris műfajok nyújtotta lehetőségekkel. Elsősorban Örkény István, aki a nagyvárosi folklórt, a viccet szervesen beépítette a *Pisti a vérzivatarban* című drámájába, s a cirkusz világába helyezte a *Forgatókönyv* cselekményét, ezzel is a közelmúlt történelmének abszurditását húzva alá. Brecht nyomán Eörsi István a brechti songokat — azaz sanzonszerű dalbetéteket — építette be darabjaiba. Legmerészebben Hernádi Gyula használta fel a populáris műfajokat történelmi blődlijeiben; valóságos történelmi mozzanatokból, tudományos és nem tudományos fantasztikumokból, bohózati effektusokból, varietéelemekből építve fel drámáit; a külső hatás érdekében olykor lemondva a következetes művészi megvalósításról.

A maszkok mögé rejtőzést, a színpadi áttételességet szolgálja egy ősrégi dramaturgiai megoldás: a „színház a színházban" is, mely különösen gyakran szerepel a hatvanas-hetvenes évek magyar drámairodalmában. A leghíresebb, s talán a legnagyobb hatást gyakorló — külföldi példa Peter Weiss *Marat halála* című darabja, mely a történelmi témát egy elmegyógyintézet lakóival játszatja el, új meg új dimenziókat kölcsönözve így a dráma szövegének. Két magyar szerzőt kell kiemelnünk, akiknél egész életművük jellegét meghatározónak tűnik a *színház a színházban* dramaturgiai megoldása: Hubay Miklóst és Gyárfás Endrét. Gyárfás a Molnár Ferenc-i vígjátéki hagyomány egyik folytatója; s így vonzódását a *színház a színházban* iránt részben ez a kapcsolat is meghatározza. Hubay Miklós, aki Gyárfáshoz hasonlóan szintén „par exellence" drámaíró, a hetvenes években kiadott *Színház a cethal hátán* című drámagyűjteményében (1974) elfelejtett, avult, régi magyar drámákat restaurál; *a Színház a cethal hátán* című drámában sikeresen alkalmazza a *színház a színházban* módszert — amennyiben Bornemissza Péter *Balassi Menyhért árultatása* című színművét saját drámájának szereplői (köztük van Bornemissza Péter is) — játsszák el. Hitvitázó dráma is ez, hiszen Oláh Miklós és Bornemissza Péter vallási, teológiai ellentéteken csap össze. A darab azonban túllép a hitvitázó drámák szokásos gondolat- és eszmevilágán — amennyiben egyrészt a nemzeti tudat ébredésére helyezi a hangsúlyt, másrészt a színházba vetett hit nagyformátumú demonstrációja.

Több műben is megjelenik a „film a színházban". Így például Vészi Endre *Hosszú előszoba* (1972) című darabjában s Csurka István *Eredeti helyszín*ében (1976) magánlakásokban folyik a filmkészítés. Az *Eredeti helyszín*ben az író bravúrosan aknázza ki a film (pontosabban: filmcsinálás) dramaturgiai szituációját. Három életformát és értékrendet játszat szüntelenül egymásba: hol egymásnak megfeleltetve, hol ütköztetve azokat: a filmesek, a háziak és a filmen megelevenedő alakok (a maszek zöldséges és rokonsága) világát. A készülő film, melynek társadalmi valósága természetesen már vígjátéki áttételen keresztül jut el a színpadra — értékmérőként is szerepel: máshogyan viszonyulnak hozzá a színészek, a tehetségtelen, fantáziátlan, hatalom- és pozícióféltő rendező, s máshogyan a tehetséges, karrieristává váló fiatal pályatárs.

A színház a színházban módszerével él a hetvenes években számos dramaturgiai újítást felmutató Illyés Gyula. A *Bölcsek a fán* című vígjáték többsíkú, különböző stílusrétegeket egymásra kopírozó színpadi világot teremt; a *Dupla vagy semmi, azaz két életet vagy egyet se* (1974) című darabban pedig bábjáték folyik.

A hetvenes évek első felében nem születtek kiemelkedő drámai alkotások, sem a hatvanas évek sikereihez mérhető előadások. A műfaj átmeneti kifáradása, a színházi struktúra merevsége, működésképtelensége mellett más okok is közrejátszhattak ebben. Úgy tűnik, a színház jelentősége, társadalmi vonzása csökkent ezekben az években; helyét — részben — a rohamosan elterjedt televíziózás és a film foglalta el. Szólnunk kell a színház hatalmas léptékű átalakulásáról is a hetvenes évek folyamán. E változások hullámai ugyan alig érték el a hazai színházi világot — a drámairodalom fejlődésének megtorpanásában a horizont elbizonytalanodása is közrejátszhatott. Arról a változásról van szó, mely egyre kisebb jelentőségűvé

zsugorította a színházban a szó, tehát a voltaképpeni dráma szerepét; s egyre nagyobb teret biztosított a látványnak, a mozgásnak, a legkülönbözőbb színpadi effektusoknak. A drámaíró és színészek helyett ebben a színházban a rendezőé a főszerep; aki a drámát — legyen az klasszikus vagy modern mű — csak partituraként, kiindulási alapként használja fel saját mondanivalóinak kifejezéséhez. A mértékadó irányzatok egy-egy nagyformátumú rendező színházához kapcsolódnak — a teljesség igénye nélkül említsük meg az iskolát teremtő, Magyarországon is nagy sikert aratott Peter Brook nevét; az angol Wilson színházát, amely Pilinszky János költői vízióit is ihlette, s amely a mozgás lelassításával ért el különleges hatásokat; az olasz Giorgio Strehlert, aki 1969-ben lett a római Teatro Stabile igazgatója, s a realista és a brechti színház propagátora Olaszországban. Rendkívül nagyhatású az európai színházművészetben Grotowski úgynevezett „szegény" színháza. Magyarországi vendégrendezéseivel nálunk is ismertté vált és hatást gyakorolt Ljubimov, a moszkvai Taganka Színház legendás hírű előadásainak létrehozója.

Újabb színházi törekvések azonban nem honosodtak meg igazán a magyar színházi kultúrában. Mechanikus külsőségek olykor átkerültek hazai színpadokra — így például Brook vendégszereplése, a Royal Shakespeare Company vendégszereplései érezhető nyomokat hagytak egyes előadásokon. A modern színház valóban átélt, belső indíttatású és nem puszta utánzásban kimerülő hatása néhány színházi műhely (elsősorban a vidéki színházak közül), egy-két még működő amatőr társulat, s az újabb drámaíró nemzedék néhány tagjának működésében figyelhető meg.

*Irodalom*

*Staud Géza:* Színházi beszámoló. Mk 1945. 4. sz. 198—200. — *Hárs László:* Színházi mérleg. Kort 1947. 3. sz. 90. — *Keresztury Dezső:* Drámák a kor szolgálatában. Vál 1947. 281—288. — *Szentimrei Jenő:* A nép a színpadon. Utunk 1947. 3. sz. 1. — *Szűcs László:* A színműíró és láthatára. Alk 1947. 5—6. sz. 42—45. — *Balázs Sándor:* Színház — színdarab nélkül. Haladás 1948. 19. sz. 4. — *Sebestyén György:* Az új magyar dráma felé. Pol 1949. 42. sz. 8. — *Somlyó György:* Színház, 1948. *S. Gy.:* Kérdés és felelet. Bp. 1949. 94—109. — *Gellért Endre:* Művészeink a szocialista realizmus útján. SzínhFilmműv 1950. 1—2. sz. 81—103. — *Horvai István:* Új magyar dráma és kritika. SzínhFilmműv 1950. 1—2. sz. 33—51. — *Major Tamás:* Feladatunk az elmúlt évad tanulságai alapján. SzínhFilmműv 1950. 1—2. sz. 5—32. — A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség I. Színházi konferenciája. SzínhFilmműv 1950. 1—2. sz. — *Hegedüs Géza—Kónya Judit:* Kortársak körképe. *H. G.—K. J.:* A magyar dráma útja. Bp. 1964. 206—239. — *Osváth Béla:* Az új magyar dráma két évtizede. Kr 1965. 6. sz. 7—18., és Élő irodalom. Bp. 1969. 49—69. — *Siklós Olga:* A magyar drámairodalom útja. 1945—1957. Bp. 1970. (Elvek és utak.) Ism.: *Gábor István,* Színház 1971. 3. sz. 44—45. — *Szigethy Gábor,* Kr 1971. 6. sz. 49—52. — *Hajdu Ráfis,* It 1972. 237—245. — A magyar színházak műsora 1949—1969. Kiad. Alpár Ágnes, Szakáts Károly. 1—2. köt. Bp. 1970. (Függelékben: A budapesti színházak műsora 1945—1949.) Ism.: *Tarján Tamás:* ItK 1972. 261. — *Berkes Erzsébet:* A „kakukktojás" története. Jegyzetek Palasovszky Ödön felszabadulás utáni működéséhez. Színház 1971. 11. sz. 45—47. — *Mándi Teréz:* A népi színház úttörője. Palasovszky színházai a felszabadulás hajnalán. Színház 1971. 11. sz. 42—46. — *Esztergás Albert:* Az egyfelvonásos. A legnépszerűbb drámai műfaj problémái. MűvN 1950. 9. sz. 8. — *Gyárfás Miklós:* Drámairodalmunk további fejlődéséről. FüggMo 1950. 20. sz. 6. — *Háy Gyula:* Levél Major Tamáshoz a pozitív drámai hősről. Csill 1950. 35. sz. 95—101. — *Lenkei Lajos:* Az egyfelvonásosok kérdéséhez. MűvN 1950. 10. sz. 18. — *Méray Tibor:* A színházi évad végén. SzabN 1950. 147. sz. 6. — *Csajági János:*

Egyfelvonásos-irodalmunk kérdéseiről. SzínhFilmművv 1951. 4. sz. 19—23. — *Földes Mihály:* A vitát kövessék a tettek. MűvN 1951. 10. sz. 25—27. — *Háy Gyula:* A drámaíró szakosztály vitáiról. IÚ 1951. 21. sz. 2. — *Háy Gyula:* Az egyfelvonásos kérdéséhez. MűvN 1951. 8. sz. 23—24. — *Hubay Miklós:* Az új vígjáték kérdései. SzínhFilmművv 1951. 9. sz. 276—279., 10. sz. 325—329. — *Semsei Jenő:* Kommunista hősök drámáinkban. MűvN 1951. 2. sz. 16—17. — *Gyárfás Miklós:* A konfliktus kérdése nálunk. SzínhFilmművv 1952. 5. sz. 193—197. — *Gyárfás Miklós:* Író és szerep. IÚ 1952. 25. sz. 7. — *Háy Gyula:* A drámaíró mestersége. ÚH 1952. 6. sz. 35—40. — *Háy Gyula:* A színdarab témája. ÚH 1952. 8. sz. 61—65. — *Háy Gyula:* Hozzászólás egy vitához. Csill 1952. 11. sz. 1382—1385. — *Háy Gyula:* Mai drámáinkról. Csill 1952. 10. sz. 1259—1261. — *Háy Gyula:* Vitassuk meg drámairodalmunk kérdéseit. IÚ 1952. 13. sz. 6. — *E. Kovács Kálmán:* Parasztdrámáink fejlődése. Csill 1952. 2. sz. 235—246., 3. sz. 358—369., 5. sz. 617—624. — *E. Kovács Kálmán:* Vita a drámai konfliktusról. IÚ 1952. 14. sz. 7. — *Major Ottó:* Az új ábrázolásáról és a drámai cselekvésről. IÚ 1952. 16. sz. — *Molnár Miklós:* Drámairodalmunk a fejlődés útján. Csill 1952. 7. sz. 843—849., 8. sz. 982—993., 10. sz. 1237—1247. — *Sarkadi Imre:* Konfliktus és jellem. Hozzászólás a drámai szakosztály vitájához. IÚ 1952. 15. sz. 6. — *Bálint Lajos:* Nem a szinopszison múlik. IÚ 1953. 25. sz. 5. — *Gyárfás Miklós:* A magyar dráma ügyének vitájához. IÚ 1953. 22. sz. 5. — *Háy Gyula:* Színházi levél néhány barátomhoz a magyar drámáról. Béke és Szabadság 1953. 40. sz. — *Hubay Miklós:* Az egyfelvonásos színmű kérdéseiről. Csill 1953. 2. sz. 245—249. — *Kende István:* A magyar drámairodalom néhány kérdéséhez. Háy Gyula „színházi levele" kapcsán. IÚ 1953. 21. sz. 7. — *Kende István:* Drámairodalmunk helyzetéről. Csill 1953. 5. sz. 674—681. — *Darvas József:* Drámairodalmunk fejlődéséről. (Részlet a magyar dráma hetének vitáján elhangzott felszólalásból.) IÚ 1954. 16. sz. 3. — *Gyárfás Miklós:* Drámairodalmunk szabadsága. SzínhFilmművv 1954. 4. sz. 155—158. — *Háy Gyula:* A magyar dráma ügyéről. IÚ 1954. 16. sz. 6. — *Hermann István:* Drámairodalmunk továbbfejlődésének egy kérdéséről, a konfliktusról. Csill 1954. 1742—1752. — *Keszi Imre:* Jó vágány? Csill 1954. 1753—1763. — *Major Tamás:* Veszélyes nézetek dramaturgiánkban. SzínhFilmművv 1954. 2. sz. 49—51. — *Czimer József:* Színházi munkánk vezetése. ÚH 1955. jan., és *Cz. J.:* Korunk színháza. Bp. 1962. 7—24. — *Gyárfás Miklós:* Jegyzetek a színházi fesztivál előtt. MűvN 1955. 25. sz. — *Hermann István:* A felszabadulás ábrázolása újabb drámáinkban. Csill 1955. 6. sz. 1293—1301. — *Hermann István:* A magyar drámáért. Tanulmányok. Bp. 1955. — *Hermann István:* Nemzeti egység és drámai irodalom. Csill 1955. 7. sz. 1640—1645. — *Illyés Gyula:* A nép nyelvéért, a nép színházáért. Egy kezdő drámaíró jegyzetei. ÚH 1955. 10. sz. 14—16. — *Futaky Hajna:* Történelmi hős — drámai hős. Dt 1956. 15. sz. 68—71. — *Hermann István:* A dramaturgiai tudatosság és színi kultúránk. TársSz 1965. 1. sz. 46—59. — *Illés Jenő:* A mai élet ábrázolása újabb drámáinkban. TársSz 1956. 4. sz. 131—138. — *Hont Ferenc:* A magyar dráma hetéről. *H. F.:* Valóság a színpadon. Bp. 1960. 168—184. (D.: 1954.) — *Rényi Péter:* Az évad végén. Új drámáinkról. Nszab 1960. 157. sz. 9., 163. sz. 7., 175. sz. 7. — *Székely György:* Gondolatok két színiévad között. Vság 1960. 4. sz. 55—58. — A mai magyar dráma helyzete. ÉI 1960. 47. sz. 11., 48. sz. 8. — *Földes Anna:* Harmadik felvonás. FilmSzínhMu 1961. 18. sz. 42—43. — *Illés Jenő:* A magyar dráma rangjáért. FilmSzínhMu 1961. 25. sz. 10—11. — *Komlós János:* Új magyar drámák a mérlegen. ÉI 1961. 9. sz. 3. — *Mihályi Gábor:* A drámai konfliktus a mai magyar színművekben. ÚÍ 1961. 5. sz. 457—462. — *Mihályi Gábor:* Zsurnalizmus a mai magyar drámában. ÉI 1961. 26. sz. 8. — *Nagy Péter:* Az új magyar dráma az elmúlt évadban. MTud 1961. 729—738. — *Osváth Béla:* A kísérletező színház. Vság 1961. 4. sz. 69—74. — *Osváth Béla:* Dramaturgiai jegyzetek — mai színműveinkhez. Kort 1961. 269—277. — *Barta János:* Bontsd a formát... Gondolatok a modern drámáról. Alf 1962. 3. sz. 98—110. — *Hermann István:* Az évad magyar drámái. Kort 1962. 1254—1258. — *Osváth Béla:* A mai magyar dráma irányai. Vság 1962. 4. sz. 35—44. — *Pándi Pál:* Néhány megjegyzés új drámáinkról. Nszab 1963. jún. 30. és Élő irodalom. Szerk. *Tóth Dezső.* 1969. 485—489. — *Rényi Péter:* Dráma és erkölcs. Négy új magyar színdarabról. TársSz 1963. 2. sz. 65—78. és *R. P.:* Vitában. 1967. 105—122. — *Hegedüs Géza—Kónya Judit:* Kortársak körképe. *H. G.—K. J.:* A magyar dráma útja. 1964. 206—239. — *Illés Jenő:* Mai dráma — mai dramaturgia. 1964. — *Koltai Tamás:* „Színházi dráma" — és drámai színház. Kort 1964. 1674—1680. — *Pándi Pál:* Közös gondunk — az új magyar dráma. ÉI 1964. 28. sz. — *Rényi Péter:* Gondolatok a kommunista hősről. ÚÍ 1964. 478—487. és *R. P.:* Vitában. 1967. 167—190. — *Rényi Péter:* Hatalom és erkölcs. ÚÍ 1964. 993—1002. és *R. P.:* Vitában. 1967. 123—146. — *Tóth Dezső:* Hatalom, erkölcs, osztályharc. Kr 1964. 4. sz. 3—13. — *Sándor Iván:* Dráma, 1964. Kort 1964. 969—976. — *Szabó György:* A magyar dráma drámája '64. Kort 1964.

1165—1171. — *Vajda György Mihály:* A magyar dráma az évad mérlegén. Kr 1964. 7. sz. 9—14. — *Földes Anna:* Eszmények és illúziók. Kort 1965. 762—769. — *Hubay Miklós:* Az emberi tett hitelessége a modern színpadon. Látóh 1965. 732—743. — *Hubay Miklós:* A megváltó mutatvány. Írások a magyar dráma ügyében. 1965. — *Osváth Béla:* Felszabadult színház — mai magyar drámairodalom. Kort 1965. 598—604. — *Osváth Béla:* Az új magyar dráma két évtizede. Kr 1965. 6. sz. 7—18. és Élő irodalom. Szerk. *Tóth Dezső.* 1969. 46—69. — *Székely György:* Témák és hősök a magyar drámairodalomban. 1957—1963. Theatrum 1965. 5—25. — *Sz. Szántó Judit:* Tartalom és forma újszerűsége a mai drámában. TársSz 1965. 8—9. sz. 115—122. — *Goda Gábor:* A vidám műfajok néhány kérdéséről. *G. G.:* Írás közben. 1966. 433—445. — *Komlós János:* Izgalmas évad, izgalmas korszak. TársSz 1966. 10. sz. 84—95. — *Mihályi Gábor:* Mai konfliktusok tegnapi dramaturgiája. ÚÍ 1966. 3. sz. 106—111. — *Nagy Péter:* Nehéz mesterség. (A mai kabaré.) *N. P.:* Két évad. 1966. 277—278. — *Sándor Iván:* Magyar dráma, 1966. Kort 1966. 1482—1485. — A szocialista színház és dráma. Tudományos ülésszak, MTA 1965. ápr. 12. *Hont Ferenc, Almási Miklós, Hermann István, Székely György* írásai. MTA I. OK 1966. 257—268. — *Almási Miklós:* Színház, 1966. Vság 1967. 3. sz. 43—50. — *K. Jakab Antal:* A dráma és a drámai. Kor 1967. 1. sz. 63—65. — *Rényi Péter:* Drámák vitája, viták drámája, *R. P.:* Vitában. 1967. 453—548. — *Almási Miklós:* Parabolák és történelemfilozófiák. Évadzárás. Kort 1968. 1332—1336. — *Berkes Erzsébet—Bőgel József:* Emlékedőben a magyar színházművészet. TársSz 1968. 7. sz. 68—74. — *Földes László:* A dráma paradoxona. *F. L.:* A lehetetlen ostroma. Bukarest, 1968. 351—366. — *Nagy Péter:* Újítók vagy szelidítők? Színház 1968. 1. sz. 3—6. — *Almási Miklós:* A jelen bújócskája. Kort 1969. 1002—1005. — *Földes Anna:* Elmélkedés a közéletiségről. Színház 1969. 11—12. sz. 1—7. — *Hermann István:* A buktatók dramaturgiája. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 257—269. — *Hermann István:* Magyar dráma 1953—1956. Élő irodalom. Szerk. *Tóth Dezső.* 1969. 219—255. — *Mihályi Gábor:* Kísérletek és eredmények. (Abszurd dráma magyar módra.) Színház 1969. 4. sz. 1—6. — *Pályi András:* Abszurd színház — magyar módra? Színház 1969. 6. sz. 53—54. — *Pándi Pál:* Évtizedünk és a magyar dráma. Élő irodalom. Szerk. *Tóth Dezső.* 1969. 469—539. — *Almási Miklós:* Közéletiség: egy fogalom válsága — vagy egy műfaj fázisváltása. Színház 1970. 2. sz. 1—5. — *Almási Miklós:* Színház — a könyvüzletben. It 1970. 286—302. — *Földes Anna:* Szívügyünk a magyar dráma. Színház 1970. 7. sz. 1—6. — *Hajdu Ráfis Gábor:* És mi lesz a proletárral? (Rivalda 68—69.) TársSz 1970. 10. sz. 85—87. — *Hermann István:* Áram és érintésvédelem. Jegyzetek egy fél év magyar drámáiról. Színház 1970. 3. sz. 1—7. — *Hermann István:* Lesz-e a káoszból kozmosz? Színház 1970. 8. sz. 1—6. — *Illés Jenő:* Magyar dráma, 1970. IgSzó 1970. 573—578. — *Koltai Tamás:* Pótcselekvők és hősködők. Gondolatok az elmúlt évad új magyar drámáiról. Színház 1970. 9. sz. 1—9. — A magyar színházak műsora 1949—1969. Kiad. *Alpár Ágnes, Szakáts Károly.* 1—2. köt. 1970. — *Mihályi Gábor:* A drámaírás és a színház viszonyáról. Kort 1970. 1341—1344. — *Siklós Olga:* Hősigény és termelési dráma. Színház 1970. 4. sz. 5—8. — *Siklós Olga:* A magyar drámairodalom útja 1945—1957. 1970. — *Dersi Tamás:* Thália magyarul tanul. 1971. — *Hajdu Ráfis:* Jegyzetek drámaolvasás közben. It 1971. 225—243. — *Hermann István:* A csinálmány és a dramaturgia. Színház 1971. 11. sz. 1—4. — *Hermann István:* Az évad tanulságai a drámák tükrében. Színház 1971. 7. 1—8. — *Osztovits Levente:* Elfogult rögtönzések aktuális témákra. Színház 1971. 12. sz. 4—5. — *Pályi András:* A színházi műhelyekről. Kort 1971. 162—163. — *Czímer József:* Színházi fehér foltok. ÚÍ 1972. 9. sz. 103—106. — *Földes Anna:* A magyar dráma és Kaposvár. Színház 1972. 8. sz. 6—11. — *Hermann István:* Antiromantika. Jegyzetek az évad magyar bemutatóiról. Színház 1972. 7. sz. 3—8. — *Kazimir Károly:* A népművelő színház. 1972. — *Létay Vera:* Igent és nemet mondani. 1972. — *Rajk András:* Kényelmetlen páholy. 1972. — *Szigethy Gábor:* Drámairodalmunk, 1971. It 1972. 855—870. — *Bécsy Tamás:* Magyar drámairodalom, 1972. It 1973. 955—974. — *Hermann István:* „Szkizofrén" színház? Jegyzetek az évad magyar drámáiról. Színház 1973. 8. sz. 1—5. — *Malonyay Dezső:* Színházművészetünk új útjai. Színház 1973. 2. sz. 35—41. — *Sziládi János:* A főszereplő — a történelem. Kort 1973. 1184—1190. — *Ablonczy László:* Magyar dráma — magyar színház. Alf 1974. 7. sz. 54—59. — *Berkes Erzsébet:* Jegyzetek új magyar drámákról. Kort 1974. 992—995. — *Gyurkó László:* Milyen színházat szeretnék? Vság 1974. 4. sz. 45—55. — *Hermann István:* Árnyak, maszkok, parókák. Drámai körkép. Színház 1974. 3. sz. 1—6. — *Hermann István:* Megújulni. Jegyzetek magyar drámákról. Színház 1974. 8. sz. 2—4. — *Kerényi Imre:* Tények, kérdések. (Válasz Ablonczy Lászlónak.) Alf 1974. 9. sz. 94—96. — *Mészáros Tamás:* Együtt a (közel) jövő színházában? Beszélgetés fiatal írókkal, író-dramaturgokkal és rendezőkkel. Színház 1974. 12. sz. 10—12. — *Ablonczy László:* Magyar színház —

magyar dráma. Alf 1975. 2. sz. 91—94. — *Bényei József:* A lényeg és az igazsága. Alf 1975. 1. sz. 87—91. — *Berkes Erzsébet:* Színházak, szerzők, örökségek. Alf 1975. 11. sz. 94—98. — *Földes Anna:* „Alakított" drámák évada. Színház 1975. 10. sz. 34—37. — *Földes Anna:* A magyar dráma vitájáról — szenvedélyek nélkül. Színház 1975. 6. sz. 34—36. — *Hermann István:* Az általános búcsú évada. Színház 1975. 8. sz. 1—8. — *Pálfy G. István:* Hagyomány és szocialista értékrend. Alf 1975. 1. sz. 92—95. — *Zsák László:* Elmélet és szemlélet a magyar színházban. Alf 1975. 11. sz. 98—100. — Vita a mai magyar drámáról. *Hermann István:* Szemléleti és stílustörekvések a mai magyar drámában. Alf 1977. 1. sz. 54—58. — *Maróti Lajos:* Kell-e a mai magyar dráma? Alf 1977. 1. sz. 59—60. — *Páskándi Géza:* Az összhang hiánya. Alf 1977. 1. sz. 60—61. — *Szakonyi Károly:* A színház — szerelem. Alf 1977. 1. sz. 62—63. — *Kertész Ákos, Székelyhidi Ágoston, Hubay Miklós, Csák Gyula, Papp Lajos, Csurka István, Hermann István, Sziládi János, Juhász István, Rajk András, Tarján Tamás, Molnár Zoltán, Rencz Antal, Szabó Magda, Taar Ferenc, Kőháti Zsolt* hozzászólása, *Hubay Miklós* zárszava. Alf 1977. 1. sz. 63—75.

# NÉMETH LÁSZLÓ
(1901—1975)

A drámaíró Németh László pályáját gazdag kritikai és történeti szakirodalom taglalja; a legfontosabb kulcsot e műfajához mégis saját reflexiói: önelemzései, nyilatkozatai, dramaturgiai, drámatörténeti tanulmányai, színibírálatai adják. Mintaképei a görög klasszikusok, közülük kivált Szophoklész voltak, de vonzódott Arisztophanész dévaj intellektuális humorához is. Kísérletező kedve elvezette a drámaírás másik, „epikus" változatához, amelynek hagyományait Shakespeare-től Brechtig betéve ismerte. A *Bolyaiak*ról írt két drámája jól példázza azt a dramaturgiai tudatosságot és kíváncsiságot, amellyel a műfaj klasszikus, illetve modern, epikus lehetőségeinek alternatíváját szemlélte. Műnemi kérdésekről lévén szó, ide kívánkozik a Németh László-drámák líraiságának, szubjektivitásának kérdésköre. Németh véleménye szerint — amelyet legalábbis alkotáslélektanilag perdöntőnek kell elfogadnunk — számára éppen személyes érdekeltsége, saját életproblémája ki- és megírásának lehetősége volt fontos a drámában. Ez persze nem jelent önéletrajzi személyességet, például a szerző és a főhős gátlástalan azonosítását. Életlehetőségek, virtuális sorsváltozatok, gondolatban végigélt variációk jelennek meg színműveiben: a tárgynak — valóságosan vagy metaforikusan — ugyan mindig van köze Németh László emberi-alkotói pályájának menetéhez, de nem a biográfiai tényekhez kötődik, hanem a sok közül az egyik elképzelhető változat logikailag és művészileg radikális végiggondolását jelenti.

A negyvenes években a színikritikus Németh László két irányban hadakozott: egyszerre küzdött a lapos, költőietlen naturalizmus és a fölszínesen kedélyeskedő, technikailag netán ügyes, de a valóságos társadalmi és szellemi gondokat megkerülő rutin-drámairodalom ellen. Móricz, Kosztolányi, Tamási irányát támogatta, a társadalmi problémaérzékenység, a költőiség és a humor értékeit méltányolta; világirodalmi kitekintésében az említett klasszikusokon kívül például Pirandello, majd Lorca újítására figyelt föl, és már korai kísérleteiben előtűnt a verses, a költői dráma föltámasztásának koncepciója, amelyet a később megismert híres Eliot-tanulmány igazolt majd számára megnyugtatóan. A kritikai elemzések fölvetik a kérdést, hogy ezekhez a nem avantgárd, de merész és modern dramaturgiai premisszákhoz képest nem hat-e a drámaíró Németh László oeuvre-je kissé megkésett jelenségként, nem inkább Ibsen kortársa-e ő, mint Pirandellóé, vagy akár Tamásié. A századforduló irodalma, kivált Ibsen, Csehov, Strindberg problematikája és technikája természetszerűleg valóban megihlette, de ezt az önmagában is sokszínű hagyományt az antikvitás, a biblia, a reneszánsz dráma örökségével, az „emberiségköltemények" egyetemes távlatosságával kapcsolta össze. Előddeit keresve nem elég a századvégre visszatekinteni, a műfaj teljes világirodalomtörténetét elméletileg és praktikusan is földolgozta magában.

A színházhoz való viszonya az idők során változatosan alakult. Eredetileg folyóiratszerűen, a Tanu folytatásaként, s mintegy helyette akarta megjelentetni drámáit, a „papírszínház" elgondolását azonban a harmincas évek második felében a Kovách Aladárral és a Németh Antal irányította Nemzeti Színházzal való,

szerződésen alapuló gyakorlati együttműködése követte. Jóval később olyan dramaturgokkal és rendezőkkel került kapcsolatba, mint Ádám Ottó, Benedek András, Osváth Béla, Gál István és mások; a főszerepeit játszó színészek közül előbb Tímár József, majd Bessenyei Ferenc állt hozzá legközelebb. 1953-ban Révai József inspirációja nyomán drámával, a *Galilei*vel jelentkezett újra szépíróként, mintegy bejelentve, hogy végéhez közeledik a hallgatás, illetve a „fordítás gályapadjának" korszaka. Bőven voltak konfliktusai is a színházzal, a színházi élettel és a kritikával. Ezeket életműkiadásának *A drámák elé* című eligazító írásában foglalta össze. Az összeütközések, függetlenül attól, hogy a sérelmei tudatát olykor túlzott érzékenysége is fokozta, legfőként azzal tettek kárt, hogy a megtervezett, végiggondolt műveinek egy része megíratlan maradt; a körülmények nemhogy nem sajtolták ki a szerzőből a drámát, ellenkezőleg, elvették tőle a kedvét. Vallomásain kívül dramaturgiájának tökéletesedése bizonyítja, hogy így is sokat tanult a színházi művészet szakértőitől, hálából műhelytanulmányaiban, például a *Kísérleti dramaturgia* két kötetében, különlegesen tanulságos, elméletírók figyelmére érdemes műelemzésekkel és eligazításokkal sietett a segítségére darabjai rendezőinek, előadóinak, általában a színházművészetnek és -elméletnek.

„Gyors, erőteljes" műfajnak nevezi a drámát, egyidőben szószéknek tekintette, amelyet arra használhatott, hogy a művészi varázslat „társadalomalakító erővé válhasson". Ami a gyorsaságot illeti, a szónak van egy másik jelentése is. Németh kritikusai olykor hibaforrásként teszik szóvá, hogy hetek, netán napok alatt írta meg egy-egy színművét; ezzel a vélekedéssel nem árt szembeállítani azt a másikat, hogy a gyors megírást legtöbbször sokéves érlelés, „kihordás" előzte meg nála. A *Galilei* vagy a *Gandhi* esetében, mint maga írja, különösen sokáig tartott az anyaggyűjtés, „a vázlat papírra vetése azonban még a társadalmi drámáknál is kettős gyönyörűség volt: egy hónapok, évek óta gyűlő feszültségnek ígért tisztító kisülést". A rögtönzésszerűség többnyire csak látszat, a „tisztító kisülés" nincs ellentétben az „építészeti biztonsággal", a líra frigyet köt a matematikával. A hatás gyorsaságát, a társadalomalakító szándékot az interpretációkban olykor a Németh-dramaturgia vélt vagy valódi konzervativizmusával hozzák kapcsolatba. Célja „prófétai és nevelői" volt (Nagy Péter), a „pusztulás vagy megmaradás... tragikus problémája" (Kocsis Rózsa) elzárta előle a játékosság, az irónia, a groteszk vagy az abszurd útját, amelyre pedig kivételes világirodalmi tájékozottsága, sőt ösztöne is terelte volna. Nemzedékének, a húszas években indult „második" generációnak tipikus gondja tükröződik ebben a dilemmában, Illyés Gyulát is a sorsproblémák fölismerése távolította el az avantgárd kísérletezéstől. Ugyanakkor egyre nyilvánvalóbbá válnak e dramaturgia korszerű, modern, máig eleven és hatékony aspektusai: intellektualizmusa, nyelvi emelkedettsége, parabolaszerűsége. Formai sokszínűsége is figyelemre méltó: bár vannak egyes korszakaiban tipikusnak, ismétlődőnek bizonyuló témái, motívumai, eljárásai, életműve a műfajok vagy a drámamodellek dolgában sem mondható szegényesnek. Csak néhány példát említve, a *Pusztulás*ban vagy a *Nagy utazás*ban a humor és a tragikomikum húrját pendítette meg; izgalmas kísérleteket tett az önállóan is megálló részek összefüggését hangsúlyozó drámai ciklus megteremtésére *(Négy*

*próféta, A nagy család)*; vers és dráma eredeti összekapcsolásával próbálkozott a *Sámson*ban és másutt.

Négy nagy szakaszban vagy tömbben lehet tárgyalni Németh drámairását, s ez a periodizáció jellemző módon megint önkommentárokra támaszkodik. Kiadatlan korai drámái műfaj- és stíluspróbái Goethe *Hermann és Dorottyá*ját, Molière modorát, Shakespeare királydrámáinak hangját utánozzák; a *Dózsa György*ben, mint maga írja, Shakespeare hatása Szabó Dezsőével kereszteződhetett. A vállalt s előbb-utóbb színpadra vagy kiadásra került művek sora a *Bodnárné*val kezdődik, de elkülöníthető drámairói korszakról 1936 *(Villámfénynél)* és 1941 *(Győzelem)* között beszélhetünk, amikor — a később kidolgozott, de ekkor fogant terveket is ideszámítva — csaknem tucatnyi színművet írt. A következő periódus az 1945-tel kezdődő tíz esztendő, a *Sámson*tól az *Apáczai*ig; végül az utolsó korszak a hatvanas évekre esik, legelőbb a Bolyai-drámák keletkeztek, utoljára a Semmelweisről szóló. Thomas Mann önjellemzéseiből ismerjük a modern művésznek azt a fejlődési képletét, amely az egyénitől az egyetemesig, a korhoz kötődőtől az örök emberiig, a lélektaniságtól a mítoszig vezető út jelentőségét emeli ki. Másféle, önálló változatban hasonló ív rajzolódik ki Németh pályáján; a családi és társadalmi problematikától a történelmi ihletésen át jut el általános emberi kérdések föltevéséig s gyakran mitologikus szellemű megválaszolásáig.

A *Bodnárné* (1931) a Nyugat táborából a népi írók akkor még inkább csak alakuló csoportjához átszegődő író vallomását tárgyiasítja. A korai mezőföldi novellák világát idézi és első regényéhez, a *Gyász*hoz hasonlít. A görögös párhuzamokra (Elektra, Klüteaimnesztra) maga Németh László figyelmeztet. Föltűnik benne Arany, főleg a *Toldi* alapeszményének továbbgondolása, de a parasztnak meghagyott és az értelmiségi középosztályba föltornáztatott testvér konfliktusában a szerző időszerű szociális gondja és etikai vívódása öltött testet. E tekintetben már ez is lelkiismeret drámája, a *Villámfénynél*-típus előzménye, még a naturalizmushoz közeli parasztdráma szcenírozásában. Voltaképpen két dráma összefűzése, mellérendelése alakítja ki a szerkezetét, az első két felvonás súlypontja a gyilkossággal végződő testvérharc, a második kettőé az anya nagyszerűen borzalmas küzdelme életben maradt fiáért. A dramaturgiai repedést a mitológiai méretűvé növesztett hősnő középpontba állításával tünteti el; mindkét tragédiában Bodnárné a vétkes és ő a vesztes. Nagyszabású alakja mellett a többieké eltörpül, s ehhez a jellemzés szkematizmusa (főleg a városi társaságé) is hozzájárul.

A paraszti tematikát az első nagy drámairói korszakában az *Erzsébet-nap* (1940—46) és a *Pusztuló magyarok* (1936—46) folytatta. A kettős datálás jelzi, hogy végső formájukat már a felszabadulás után nyerték el, így az írói pálya folytonosságának, Németh László múltjához való hűségének is bizonyítékai voltak. Az egyik a színéről, a másik a fonákjáról mutatja meg a paraszti „pusztulást", egy „sok és szép gyermekű parasztcsalád züllését", tragédiáját ábrázolva, illetve a falukutató mozgalom egynémely torz kinövéseit karikírozva. Az *Erzsébet-nap*ban a haldokló édesanya betegágya körül marakodó család hiteles megjelenítése mögött a rejtettebb célzat is földereng, ide is becsempészett Németh egy „magyar szimbólumot". A Varga testvéreket békéltető szándékkal egybeterelő

Jóska bácsi, tragikus véghez vezető jóhiszeműségével, talán a kellő emberismeret híján levő gyanútlan utópizmus erőtlenségét is példázza. A felgyülemlett múlt, a leleplező beszélgetés során feltáruló előzmények alkotják a fátumot, amelyet már nem lehet megváltoztatni: ez az analitikus technika Ibsen dramaturgiájával rokon, de a huszadik századi világirodalomban is számos analógiája van. A múlt párbeszédes rekonstrukcióján kívül Németh esszéisztikus magyarázatokat is közbeiktat (főleg a polgárosodó parasztság történetéről), ami növeli a mű intellektuális és nevelő értékét, de csökkenti drámaiságát. A *Pusztuló magyarok*ban természetesen nem a népi mozgalmat, hanem csak a mindenáron halálhangulatot keltő, „prekoncepciós és fölkészületlen" népkutatókat teszi nevetségessé. Az egyke-kérdésről például másként gondolkodott, mint Kodolányi, Fülep vagy Illyés, de a vígjátékban nem velük polemizál. Azt az álságos népbarátságot leplezi le, amelyik csak a parasztság nyomorának örül, mert ez igazolná „tudományos" előítéleteit, végül azonban csendőrséget akar hívatni a jogos népharag elfojtására. Cselekménye és szerkezete Madách *A civilizátor*ára emlékeztet: egy normálisan működő közösséget idegenek látogatnak meg, egy időre megzavarják az életforma és észjárás rendjét, de a közösség, józan ösztönei visszatértével, elkergeti az illetéktelen betolakodókat. Németh bátran él a burleszk-komikum eszközeivel is, a túlzással, az élccel, a csattanóval, a beszélő nevekkel (dr. Sírásó Károly). Közel kerül ahhoz a nyers arisztophanészi modorhoz, amelyet Tamásiban oly nagyra becsült. A darab ellenpárja, a „sznobok felé ütő" *Humanisták* nem készült el.

A harmincas évek reprezentatív műfaji változata mégsem a paraszti témakörű, hanem az értelmiségi vagy a történelmi hős vívódását középpontba állító vallomásos dráma. Az idetartozókat Németh „kelepce-darabok"-nak nevezi, s rájuk illenek leginkább a szakirodalom olyasféle minősítései, mint „társadalomnevelő ‚közösségi' drámák" (Kocsis Rózsa) vagy „az idea drámaváltozata" (Sándor Iván). A kétféle meghatározás nem zárja ki egymást, sőt, éppen a közösség emelkedéséért meg az önnön üdvösségéért folytatott küzdelem egybefonódása adja meg összetéveszthetetlen karakterüket. Alkotáslélektanilag igaz lehet, hogy saját életproblémáit akarja megírni olyan drámákban, mint a *Villámfénynél*, a *Papucshős*, egyszersmind azonban következetesen keresi személyes helyzete, életérzése általánosításának, egyetemesítésének a műfajhoz illő módját. A minőségeszmény ütközik meg ezekben a drámákban a mindenkori társadalmi praxis gyarlóságával, egy emberideál szembesül a valóságnak azokkal a feltételeivel, amelyekkel tudatos elszántsága ellenére sem tud azonosulni. De vajon lehet-e eszmény a korával szembeforduló vagy a korából kihulló ember? Németh László írói becsületességének egyik legfőbb bizonyítéka az a komolyság, ahogyan ezzel a fogas kérdéssel viaskodik. Ha különböző műveiben eltérően oldja meg a problémát, az nem következetlenséget jelent, inkább a művészi koncepció tárgyilagosságát tükrözi: eltérő, netán ellentétes nézőpontokat foglal el, különféle szemléletmódokba helyezkedik bele. Nála, mint Sőtér István írja: „A tárgyilagos ábrázolás következtében a főszereplők egyikének sincs a másikkal szemben *feltétlen* igaza." Ha tehát a jelentős személyiséget a társadalommal vagy a történelemmel ütközteti (hiszen ismert nyilatkozata szerint nála többnyire ezek

helyettesítik a hagyományos „Gegenspieler-t"), igazságosztása akkor sem elfogult: az erény túlzását, kedvelt Kemény Zsigmondjához hasonlóan, ő is véteknek tartja; idea-emberei nem egyszer saját hibájukból, leginkább az élettől, a gyakorlattól, az ösztönei szerint élő emberiségtől való idegenségük miatt kerülnek fonák, sőt groteszk helyzetekbe. A drámákban szereplő ismert típusok, hősalkatok közül azért keverednek oly gyakran egybe a szentnek és a szörnyetegnek vonásai. Grezsa Ferenc a vásárhelyi korszakhoz kapcsolja azt a folyamatot, amelynek előzményeire persze korábban is felfigyelhetünk, hogy a Németh László-i drámahős „levetkezi korábbi monstrum voltát, emberibbé alakul... Heroizmusa jól megfér emberi gyöngeségekkel ... Lelép a nietzsche-georgei piedesztálról."

A korszakot nyitó *Villámfénynél* olyféleképpen kapcsolódik a *Bűn*höz, mint a *Bodnárné* a *Gyász*hoz; Némethnek a cím metaforikus értelmét is megvilágító vallomása szerint: „egy gyorsan és nyomtalanul elfelejtett szerelem lobbanása volt a villámfény, mely a bűnből kihasította". Az értelmiségi középosztály bűntudatának és felelősségének eszméit a népi mozgalom a harmincas években már-már divattá tette, erről Kodolányi *Vidéki történet*étől Darvas József *Szakadék*jáig számos mű tanúskodik. Némethnél az értelmiség és a reá szoruló falu, a szegénység viszonyának elemzése egy házasság szimbolikusan értelmezhető válságának bemutatása révén válik absztrakcióból és korszerű programból egy lélek megszenvedett drámájává. A körorvos főhős nem „képet fest" a magyar faluról, hanem lelkiismereti ügyét tárja a nyilvánosság elé, s aszketikusnak látszó, valójában következetes morálja szerint elveit a házasság, a családi élet szférájában is meg akarja valósítani. Aszerint akarja mindennapjait élni, ahogyan gondolkodik. Szinte szükségszerűen bukkan föl a dialógusokban az Oidipusz-történet reminiszcenciája, a kettős lelepleződés mítoszi képlete: „egyetlen nap minden kiderül. Népére ő, az apagyilkos hozta a pestist; ágyasa az anyja, s gyermekei a vérfertőzés virágai." Ez az utalás nemcsak a *Villámfénynél* szerzőjének antik eredetű tragikumszemléletét nyilvánítja ki, azt tudniillik, hogy hazug dicsőségével mindig lelepleződik az, „akit ifjan az istenek tőrükbe csaltak", hanem a darab szubjektív, lírai fogantatását feledtetve mitikus méltóságra emeli a csalódott, de új, hozzáillő célratörő férfi örök drámáját, s ez még a befejező dialógus kissé didaktikus célzatosságát is elfogadtatja.

A harmincas évek második felétől kezdve sorjázó drámák többnyire ezt a gondolatkört folytatják, a csapdába került, a kelepcéből szabadulni akaró férfi lelki, szellemi kísérleteit elemzik. A *Cseresnyés* (1939) egy utópia bukását ábrázolja; „egy zsúfolt, jól kihasznált kertgazdaság" váratlanul mindenkit feszélyező módon alakul át; az utolsó mondatokban egy olyan levélről beszélnek, amely azokhoz szól, „akik nazarénusok szeretnének lenni, csak helyesebb nézettel". Az önkritikus idea-ember szép vallomása ez, az embereket nem lehet önmaguk akarata és természete ellen boldogítani, a nazarénusság mit sem ér türelem, belátás nélkül. A *Győzelem* (1941) folytatja a „tüntetés a család jóléte ellen" motívumát, valamint a szeretet, a házasság kényszerzubbonyát levetni akaró ember lírai indulatát: „Menni egyedül, mint az ordas, a szellem bitang tüzével szememben." Az ellentétes változat, a kitörni akaró férfi megalkuvása a tárgya a *Papucshős*nek. A ragaszkodás, a szeretet

is bűnné válhat, lelke jobbik felét dobhatja ki az, aki mindenáron megtartja a családias konvenciókat, az áldozatos gondoskodás kötelességszerű hagyományát. A házasság édene gandhis rezisztenciával telítődik, de a könyörület erősebb a lázadás titkos vonzalmánál, s az ironikus befejezés magamegadásra, meghátrálásra vall; a jobb, a különb veszít a nemek és a nemzedékek harcában. A tömör, célratörő fogalmazás, a vallásos, mitológiai, biblikus, történeti utalások, az aforisztikus összefoglalás meg a metaforákban megnyilatkozó képiség ezeket a dogmákat is elválasztják az avult naturalizmustól és a közönséget kiszolgáló bulvárromantikától. Meglehet, a szerző és a főhős olykor látványosan egybeolvad, a téma objektiváló távolítása elmarad, s az idea hirdetése fontosabb az esztétikai hatásnál. De még ilyenkor is a köznapiból kiemelkedő nyelven megfogalmazott, mélyen átélt gondolatokat fejt ki a tragikusnak és a komikusnak eredeti, modern vegyületében, amelyben az éles kritika fájó önirónia val egyesül.

Időrendben ugyan történeti drámák előzik meg, de a szerzői szándék és gondolatmenet szerint ebbe a sorba illeszkedik még az 1940—45-re datált *Mathiász-panzió*. A vér szerinti és a szellemi család összetett, fura kapcsolatát dolgozza föl, előlegezve az *Égető Eszter* alapgondolatát. Szülő és gyermek néha távolabb van egymástól, mint nevelő és tanítvány, de a legjobb pedagógus is hibázhat, az igényesség túlzása vétekké válhat, ha például „egy kész agyvelő a serdülőre dől s elborítja". Hódi Barna professzor gyerekeiben talán valóban az anyai örökség dolgozott, s félteni kellett őket attól, hogy középosztálybeli üres fráterek legyenek, de a drámában a túlzott várakozás bírálata is megnyilatkozik, az apai követelményeket, a felelősségérzetet mérsékelni kell. Ha a nevelők „a természet megerőszakolói", akkor növendékeik élethazugságra kényszerülnek (s itt szándékos az ibseni szóhasználat); a házasság, a család poklát, a pedagógiai szorongás gyötrelmeit érzékelteti Németh, az üdvösségéhez ragaszkodó lélek kínlódását férji és szülői mivoltában, egyben pedig a kísérlet csődjét is, amely mögött már-már megfejthetetlen, tovább elemezhetetlen talány lappang: „Az emberek természetük szerint életet vagy pusztulást hordoznak magukban." A negyedik felvonásban hangzik el Németh László egyik legmélyebb tragikummeghatározása: a tragikum nem jogeset, nem azok az emberek az igazán tragikusak, akik büntetést érdemelnek és kapnak, hanem „akiknek az istenek, a sors kelepcét vetettek . . . mert a tragikumban mindig az igazi istenek üzennek. Ők mutatják meg azt, hogy milyen semmik vagyunk." Ugyanakkor a befejezés a tragikumon túli újrakezdés hitét és lehetőségét sugallja, a tegnapelőtt és a ma, a vénlány- és az anyaszerep egyezségre lép, az ember semmiségének tétele legalábbis meginog. A közösségteremtés női ösztöne végül fölébe kerekedik a szikáran elzárkózó férfiasságnak. Végül, ismét eltérve az időrendtől, az 1953-ban keletkezett *Szörnyeteg*gel zárjuk a családi-társadalmi „kelepce-drámák" szemléjét. Sárkány professzor elődeit nem nehéz fölismerni már a korábbi drámákban. Zsenialitás és különcség itt is szembekerül, a minőség erénye korszerűtlennek bizonyul, s ebben talán némi szenvelgő önigazolás is megnyilatkozik. De Németh László jellemének, világképének, közérzetének legbensőbb lényegét sűríti magába néhány ilyesféle mondata: „ez most már örök pör. Ti azt mondjátok, ti vagytok az igazi emberek.

Én pedig azt mondom, én vagyok az ember, akit ti az éhenmaradt szívével a mitológiai múlt szörnyetegévé kárhoztattatok."

A történelmi drámák elsője remekmű. A *VII. Gergely* (1937) „búcsúvétel akart lenni az élettől", híres idézett végmondata („Szerettem az igazságot, gyűlöltem a méltatlanságot, ezért halok meg száműzetésben") méltán lett a Németh-életmű mottója. A szerző figyelmeztet, hogy a nagy pápa portréja nemcsak önigazolás, önbírálat is. Desiderius apát személyében már nem cselekvő, de reflektáló, okos Gegenspieler jelenik meg, sőt Matild ellenérveiben, korrekcióiban is sok az igazság. Ez a Németh-dramaturgia összetettségét, változatosságát jelzi, egyben arra figyelmeztet, hogy a szerzői kommentárok nem fedik mindig az oeuvre egészét. Ám azért esendőségében, kétarcúságában is a nagyságot, a váteszi előérzést és mindentudást becsüljük elsősorban Gergelyben: „Én tudom már, mi után mi jön." Vele az Isten sokáig közvetlenül beszélt, s ha ez a karizmatikus elhivatottság nem érvényesül a világban („Isten csak hevertet", mondja az emlékezetes nyíl-hasonlat után), akkor nemcsak a világgal, hanem Istennel is szembekerül. Az abszolútumra törő szellemi ember tragédiája vagy komédiája maga a beteljesíthetetlenség, az érvényesülni nem tudás, az ideát befogadni nem tudó világ szemlélete. A dráma nyelve mérsékelten archaikus, Németh — a pápa levelezésének ismeretében — az ízléses régiesítés egyik legszebb példáját nyújtja irodalmunkban. Ugyanez az 1939-ben írott *Bethlen Katá*ról is elmondható. A hősnő a regények szoborszerű görögös alakjaival rokon, tiltakozásában a Haller Lászlóval kötendő házasság ellen, nemcsak a vallásához, eszméjéhez ragaszkodó ember elkötelezettsége szólal meg, hanem a saját „hajlandóságát" restellő nemesség, a kísértéssel szembeszálló artemiszi szüzesség is. Ebben Kárász Nelli elődje, akinek majd ugyancsak ellentétes természetű férje halála adja vissza a szabadságát. Németh drámai hőseit 1945-ig a világnak összeszorított szájjal ellentmondó keménység jellemzi, s később is lassan, a maga jogos igazát védelmezve jut majd el ahhoz a toleranciához, belátáshoz, amelyet az *Iszony* végszavai, *Égető Eszter* alakja, az *Irgalom* sugároz.

„Az új világba ... egy színdarabbal estem át, amely korszaknyitányaim között tán a legkülönb", a *Sámson*ról vall így a drámaíró, a békési menhelyen keletkezett és Vásárhelyen tökéletesített darabjáról, a letört és a visszaszerzett erő, a pince és a végre megnyílt munkatér ellentétének parabolájáról. Joggal büszke a formai tökélyre, verselmélete igazolására, a művészi megvalósulás egységére. Grezsa Ferenc, Németh nyomán, pánikoktól szaggatott idillként emlegeti a vásárhelyi éveket, „őrültség" és „belátás" párbajaként. Valóban ilyen lehetett ez a korszaka, küzdött benne a többnyire férfiakhoz kapcsolt dacos világmegváltó önérvényesítés eszménye és egy szelídebb, a világhoz idomuló hajlam, amely nem a könyörtelen bírálatban, hanem a környezet nőies magához alakításában találja meg célját. A *Sámson*ban még az indulat, a leszámolás keserűsége és büszkesége dominál, a megalázott nagyság önpusztításától sem visszariadó bosszúja. A forrásokkal (a Biblia, Milton) szembesítve feltűnő, hogy Németh Lászlónál a filiszteusok elleni nemzeti harc inkább emlék és kísértés, gondolatát a szökésre biztató Jefte szorgalmazza, Sámson viszont emberi sérelmeinek egyéni megtorlását választja. Érzékenysége, magánya kerül előtérbe, tragikus tehetetlensége és latolgatásra

képtelen önérzete, Delilával szembeni férfiúi kiszolgáltatottsága és indulata. A hős, a szent, a szörnyeteg minőségei ötvöződnek benne; a föladatvállaló aszkézis elhárításában, a kitörés elementaritásában egy tartós irodalmi és történelmi hagyomány elleni lázadás kísérletét is sejtjük, Németh ezúttal a közéletiség, a népben-nemzetben gondolkodás ellenében a vérig sértett egyéniség odalára áll, még ha önkommentárjában inkább a visszatérő erő, mintsem a támadások vagy a bosszúvágy motívumát hangsúlyozza is. A verselési újítást, a metaforikusság meg a stiláris tömörség más eszközeit elemzi a kritika és az irodalomtörténet; a „tagolónak" nevezett vers olykor az ismert hangsúlyos ritmusképletekhez közeledik („Temessetek kövek, ti legjobb emberek!" — az utolsó sor például beillenék az Arany János-i tizenkettesek közé). A verses forma mélyebb dramaturgiai, poétikai, szellemi funkcióját az adja, hogy a biblikus-mitologikus tárgyat a nyelvi megformálás világában kiemeli a köznapiságból, liturgikus, vallásos jellegét hangsúlyozza, mintegy fölmagasztalja.

A már érintett *Szörnyeteg*en kívül az 1945—1955 közötti korszakban történeti drámák születnek; Németh az első hármat Vásárhelyi trilógiának nevezi, a továbbiakat a Galilei-pör néven foglalja össze. A *Széchenyi*, a *Husz János*, a Misztótfalusi Kis Miklósról szóló *Eklézsia-megkövetés*, a Vásárhelyi trilógia közös vezérmotívuma a csapdába szorult történelmi személyiség lehetőségeinek végiggondolása. A korábbi kelepcedrámák a család, a hivatás, a polgári társadalom szorításában önnön legjobb részét érvényesíteni akaró s ezért harcoló értelmiségiről szóltak, most e gond a történelem dimenziójába vetül ki, és a korával szembekerülő nagy egyéniség egyetemesebb konfliktusaként folytatódik. A hősök: meghurcolt, felelősségre vont, rossz indulatú hatóságtól ellenőrzött vagy elítélt históriai nagyságok, akik a közép-európai elmaradottság ellen harcolnak, új, korszerű eszmék képviselőiként szembekerülnek a mindenkori hatalommal vagy az előnyeihez ragaszkodó maradisággal. A Rückblicket író, majd az öngyilkosságot vallása parancsával viaskodva is vállaló Széchenyi, a zsinaton védekező, még inkább tanítását, meggyőződését védelmező Husz alakjában a hős meg a szent vonásai erősebbek, Kis Miklós drámájában Németh a látszólagos megalkuvás és a belőle fakadó önvád alternatíváját gondolja végig — hét évvel a *Galilei* előtt. Az élet vagy az üdvösség elsőbbségét, a makacs kitartást vagy az önmegőrző kompromisszum dilemmáját firtatják ezek a darabok. Az olvasmányélményeken, a művelődéstörténeti ismereteken átüt a személyes tapasztalat és indulat ereje; a forrásokat, melyeket részben Németh megjegyzéseiből, részben a kritikai irodalomtörténeti földolgozásokból aránylag pontosan rekonstruálhatunk, a vád, a panasz, a tiltakozás lírája emeli át a történeti dokumentációból a művészet szférájába. Értékrendben az „igazságszeretet" három darabja közül bizonyára a *Széchenyi* áll legelől, de például az *Eklézsia-megkövetés*beli Bethlen—Kis-dialógus is olyan szellemi feszültséget és nyelvi erőt sugároz, amelynek kevés párja van drámairodalmunkban. A történelmi dráma a korszakbírálat és a lírai önkifejezés eszközévé válik, s e drámamodell érvényességét a hatvanas—hetvenes évek hazai és erdélyi irodalma, de párhuzamos világirodalmi jelenségek is bizonyítják.

Műfordító és regényíró vállalkozásai sokáig elvonták alkotói energiáit a drámától, az 1953-ban keletkezett *Galilei* azonban új korszak nyitánya lett e műfajában, két-három év alatt összesen hat új drámát írt. A *Galilei* keletkezéséről anekdotikus történetet ismerünk, de nyilvánvaló, hogy a szerző régóta gyűjtött tudománytörténeti ismeretei és régóta érlelt erkölcsi, politikai tapasztalatai találkoznak benne. Vekerdi László írja, hogy a húszkötetes Favaro-féle Galilei kiadáson kívül „elolvasta, ami könyv Galileiről fölhajtható volt, de csak Leonardo Olschki újkori tudománytörténetéből tanult valamit"; dramaturgként Benedek András és Gellért Endre konzultált vele. Bár a bemutató 1954 politikai viharai közepette elmaradt, a kéziratról szóló vélemények alaposan megviselték az írót: ki az inkvizíció aktualizálható jelképességétől félt, ki pedig az egyház bírálatában talált hivatalosan megrendelt célzatosságtól. Úgy emlékszik, hogy a darabnak „nem volt lírai köldökzsinórja", fölszólításra keletkezett, de maga is elismeri „a vérkeveredést szerző és hőse közt". „A hasonlóság ... magából a témából fejlett ki." Galileije is az igazságszeretet áldozata; bár Kis Miklóshoz hasonlóan elfogadja a külső kompromisszumot, döntésének dramaturgiai indoklása meggyőzőbb, mélyebb értelmű, mint elődjéé, ugyanakkor lelkifurdalása is megrázóbb, mert a tudományos igazság kerülőutas érvényesítése kedvéért föláldozta a morális állhatatosságot, az üdvösséget. Egyebek között a vívódásnak, az önvádnak ez a lírai hevessége különbözteti meg Németh László *Galileijét* a Brechtétől, akiről szólva az értelmezők joggal emlegetik a „konstruktív kompromisszum" fogalmát. Németh, főleg a Torricellivel foytatott párbeszéd jelenetében, önkínzó módon a fölismerésig juttatja el hősét, hogy bár fölfedezését „természetesen semmi sem pótolhatja, a tudomány sorsa ... nincs többé egy fejhez kötve, akármilyen kitűnő is az". Niccolonine alakjában — Égető Eszter hasonmásában — a védő szeretet, az összeesküvő bensőség erejét érezteti meg, de a darab többi szereplőire, akár Galilei ellenfeleire is áll az a tétel, hogy még a „gonoszok is" azt hiszik, igazuk van. A *Galilei* — ez is jellemző Németh László magatartási lehetőségekben gondolkodó drámai szemléletére — két változatban készült el, a másik szerint a főhős föllázad az igazság védelmében, és nem vállalja a „konstruktív kompromisszumot" — így inkább Husz vagy Széchenyi rokonává válik.

A kedvezőtlen visszhangokra Németh dacosan, újabb drámák sorával válaszol. A *Szörnyeteg* (1953) annak az elitembernek a harcias önvédelme, „amelyik komolyan veszi — élni, jelezni próbálja, amiről a többiek gagyognak" — s akiből kedvező viszonyok között lángész, máskor csak szörnyeteg lehet. *Az árulót* (1954) a nagyszabású engedékenység és belátás fölénye teszi jelentékennyé. Görgeyt 1849-ben a kor egyik legnagyobb költője átkozta meg és nevezte féregnek, undok hazaárulónak; alakját, szerepét mindmáig indulatosan vitatják, Illyés Gyula drámája, Féja Géza regénye (hogy csak Németh szépíró nemzedéktársai közül válasszunk példákat) homlokegyenest ellentétes véleményt sugall róla. Katonai zsenijét az újabb szovjet kutatás (A. P. Scserbatov: *Paszkijevics Magyarországon)* adatai is elismerik. A Németh-dráma alapkérdését, a megszégyenített hadvezér életben maradását a negyedik felvonásban Reviczky, Görgey volt adjutánsa mondja ki brutális nyíltsággal: „De mégis, miféle gondolat az, ami ennek a

tudatnak az elviselésére erőt adhat..." A válasz a Görgey-szerep vállalásának szubjektív indítékára is utal: a félreértett, félremagyarázott sorsok legalább gondolkodásra serkentik a jobbakat, önismeretre tanítják a nemzetet. Görgey nagysága, s mellesleg a darab nem tragikus befejezésének indoka abban áll, hogy vállalja a rá igaztalanul kirótt szerepet. A nemzetnek bűnbakra van szüksége, azzá válik tehát a közösségért, a magyarságért, amely csak akkor viseli el a bukás tudatát, ha tovább hisz legyőzhetetlenségében. A *II. József* (1954), a *Petőfi Mezőberényben* (1954), az *Apáczai* (1955) ugyancsak az ember és a történelmi szerep meghasonlásáról szól, a jelentős személyiség hivatásának titkát kutatja. A polgárosítást a nemzeti érzékenység rovására erőltető „kalapos király", a huszonhat évesen meghalt költőforradalmár és az európai műveltséget hazájába átültetni próbáló fölvilágosult bölcs közös vonása: szemben állnak a közszellemmel, merészen újat akarnak, s éppen ezért az érdemükért bűnhődnek. A jobb minőség kudarca a világban Némethnek éppúgy alapmotívuma marad, mint az a dilemma, hogy a példákat tragikusan felnagyító gesztus nyom-e többet a történelmi megítélés mérlegén, vagy a türelmes életműépítés. Petőfijét (a róla szóló darab a legrövidebb, de talán benne fejeződik ki legtisztábban a tárgyalt korszak Németh Lászlójának választási kényszerképzete) mindenesetre belehajszolják a korai halálba, de ő maga mondja ki a szentenciát: „ha egy Shakespearet vesztene bennem a magyarság ... az még fontosabb, hogy a nép legalább egy fia erkölcsében a hitét el ne vessze". A kritika tézisdrámát, schillerizálást, tételszerűséget emlegetett e művek egy részét ismertetve, és a személyes üdvösség önvédelme olykor valóban elvontsághoz, igazi drámai hősök helyett tételek ütköztetéséhez vezet.

Utolsó nagy drámairói korszaka 1960-tól haláláig tartott. Visszatért a „papírszínház" régi koncepciójához, hosszú elemzéseket, magyarázatokat csatolt darabjaihoz. „Kísérleti dramaturgiát" művelt, változatokat írt egy-egy témára, a Bolyaiak drámáját például klasszikus arisztoteliánus vátozatban, brechti típusú epikus formában, több filmtervben és esszében dolgozta föl, még a műhelybeszélgetést is dramatizálta. Higgadtan, kívülről, némi iróniával szemlélte és boncolgatta techikai problémáit. A drámákban csökken az önéletrajzi líraiság szerepe, és megnő az egyetemes problémákat vizsgáló tudatosságé. Már korábbról ismeretesek egy új drámairói programról szóló elmélkedései, melyeknek lényege, hogy a vázlatos, „egy ember vívódására" koncentrált típus után valami regényszerű, a közösség, a természet lehetőségeit is magába olvasztó objektivitáshoz jusson el. Az *Apai dicsőség*ben és főleg *A két Bolyai*ban (mindkettő 1960-ban keletkezett, és a következő évben jelent meg a *Változatok egy témára* című kötetben) ez a megújult szemlélet egyrészt igazi ellenfelek, egyenrangú elmék és szívek szikrázó összecsapásában jelentkezik, másrészt, mint Sándor Iván elemzése rámutat, az előtér és a háttér, a vezérmotívum és a mellékmotívum finom egybeszövésében, harmóniájában. A téma alkalmas arra, hogy a Németh-életmű legfontosabb szálai fonódjanak benne össze: az apai és pedagógiai mohóság meg az önállósulni, elszakadni akaró gyermek viszonya; a hibás ember és a nagy gondolkodó ellentmondásai; a tudománytörténeti érdeklődés; ezen belül a szaktudományos egzaktság és a tudomány eredményeit az életre kiterjesztő üdvtan ellentéte; s a Gauss-párhuzam

kapcsán a magyar vidéki elmaradottság, a „csomorkányizmus" kritikája. Az epikus változat tizenöt képben évtizedek történetét fogja át, bár külön-külön minden jelenet önálló kis dráma. A műfaj brechti változatától főleg az ironikus elidegenítő hatások mellőzése különbözteti meg, az időbeli ugrások ellenére inkább a regény sajátosságait mutatja, Németh is elsősorban olvasásra szánta. *A két Bolyai* ízig-vérig drámai koncepció. János hazatérésének és a végzetes összekülönbözésnek idejére szorítja össze a cselekményt, s az emberi kapcsolatok törékenységéről, az egymásra utalt lelkeket („nagyokat" és „kicsiket") egyaránt magába szippantó törvény fátumáról szól. A békítő befejezés (János dedikációja apjának, illetve Farkas üzenete az imaginárius számokkal kapcsolatos pályázatról) egyik esetben sem jelenti az elvek harcának megszüntét, csak a két igazság eltéphetetlen összeláncoltságát, a küzdelem szükségszerűségét és permanenciáját jelképezi. (Megjegyzendő, *A két Bolyai* befejezése, mint a *Galileié* is, két változatban készült el; az egyikben az apai szeretetnek az indulat fölé emelkedése kap nagyobb hangsúlyt, a másikban, melyet az életműkiadás *A színházban előadott felvonásvég* címen aposztrofál, az anyai átöröklés naturalisztikus-determinisztikus eszméje is fölvillan.)

A vígjátékírói kedv a *Pusztuló magyarok* óta az *Utazás*ban (1961) fakad föl benne; az elméletíró esszéista is újra végiggondolja a komédia, a vígjátékírás mibenlétét, illetve mikéntjét. Az alapötletet életrajzi konkrétum pattantotta ki, a Szovjetunióban járta után a látogatás tényéért és nyilatkozataiért egyszerre támadták barátai és ellenfelei, reakciósok és kommunisták. A harmadik-utassággal kapcsolatos egykori vádak ironikus kiigazítása is fölfedezhető ebben a konstellációban. Németh műfajelméleti érveléssel bírálja az efféle művek tárgyalásának biografikus és pszichologizáló megközelítését: „minden műfaj közül a vígjáték a legabsztraktabb, vagy ha úgy tetszik, a leginkább deduktív, amin azt értem, hogy alakjait ő vezeti le leginkább a központi gondolatból, s állítja össze legkevésbé induktíve a megfigyelés felől". A célzatosság sem tehertétele, hanem erénye „az efféle játéknak: a torz, hibás reakciók kinevettetésével azokat kioltani, s egy bölcsebb, a helyzethez mért, emberséges közszellem alakulását elősegíteni" — Arisztophanész vagy Molière is erre törekedett. Karádi rosszulléte és kórházba kerülése szorongást vegyít a gúnyhoz és a humorhoz, s így tragikomikus árnyalatúvá alakítja a mű hangnemét. A kétfelé húzott vagy kétfelől meghurcolt tanár kiszakítja magát az ellentétes vonzások közül, s fölébe emelkedik illetéktelen megítélőinek: önmagára talál, divatos szóval élve belső vezérlésű ember lesz, s ez indokolja a reménykedő befejezést. A tárgy szoros értelemben vett társadalmisága, a „mai témák" (mint a hasonló című kötet is jelzi) kötik össze az *Utazás*sal a *Nagy család* (1962—64) című trilógiát. Részei közül a *Kis család* egy házasság fölbomlásával végződik, a másik kettő *(Csendes szoba, A pihenő)* a szellemi közösségen alapuló kisközösség építésének, majd fölbomlásának Németh műveiben régről ismert motívumát újítja meg. Epikus-ciklikus jellege egyszersmind az *Apai dicsőség*gel rokonítja, hősnőjében *Égető Eszter* rokonára ismerünk rá. (Az egyszer négy és kétszer három felvonás előadását Németh eredetileg két estére tervezte, nem annyira a wagneri ciklus-elv, mint inkább a folytatásos filmsorozatok

példájában reménykedve.) A hagyományos kiscsalád-modell bomlása tényként tárul szemünk elé, a nagyobb közösségek működése az egyén szempontjából elvontabb, áttekinthetetlenebb, Németh László egy közbülső, közvetítő lehetőséget mérlegel, a nem vérségi indoklású és nem fölülről tömegesen szervezett „minőségi együttélési forma" (Kocsis Rózsa) kínálhat kiutat a közösség válságából. Ez minőségszocializmus-eszményének kontinuitására és megújítására utal, hiszen a kisközösségek — s bennük a minőségi személyiségek — előnyeit-értékeit nem önmagukban szemléli, hanem abban a perspektívában, hogy a példaemberekre és a körülöttük képződő sejtekre az integrálódó társadalomnak van szüksége. A ciklushoz fűzött megjegyzéseiben Németh azt is bizonygatja, hogy a „nagy család nem ellensége a kicsinek, sőt ... védője is". Már a szereplők megválasztása, de a szocialista és a vallásos közösségről, a hit és a hitetlenség kérdéséről folytatott dialógusok is arra vallanak, hogy Németh melléktémaként a világnézeti türelem, az antiszektáriánus párbeszéd gondolatát szőtte a darabba, mintegy azt sugallva, hogy a világnézeti, ideológiai különbségeknél előbbrevaló lehet a testi-lelki-szellemi összehangolódás, a közösség kohéziója. Ellenutópiaként (de létező társadalmi tendenciák bírálataként is) születik meg 1964-ben *Harc a jólét ellen* című vígjátéka. A szellemtől elpártoló jólét veszélyeire figyelmeztet, melyek között a nemesebb igények hirdetése és az értük való küzdelem disznótorrá alakul át. Mint Vekerdi László írja: „A vígjáték a bonyolult probléma egyik — anyagi — vetületét tárta föl ... metaforaként sokkal mélyebb veszélyekre utal."

A *Kísérleti dramaturgiá*ban összefoglalt, vagy másutt megjelent, de 1960 után keletkezett drámák csoportja történelmi és mitológiai fogantatású: *Gandhi halála* (1962), *Négy próféta* (1964), *Csapda* (1966), *Colbert* (1967), *József és testvérei* (1967), *Az írás ördöge* (1969). Majdnem mindből kiolvasható a számvetés, az összegezés szándéka és — főleg az 1960-ban kezdődő betegségének jelentkezése után — az adósságok törlesztésének, az életmű betetőzésének erőfeszítése. Egyik kritikusa a kételyt tartja a zárószakasz drámai közös jellemvonásának, s egyben Németh ekkori alapélményének. Mások meggyőző érveléssel a hazai, a kelet-európai, az emberiségi sorskérdések iránt föltámadt érdeklődésben jelölik meg a korszak újdonságát. A *Gandhi halála* is többféleképpen értelmezhető. „Tolsztoj inasaként", de már jóval a Tolsztoj-fordítás előtt is foglalkoztatta Némethet az erőszak nélküli ellenállás kérdése. *A történelem eszközei* című esszében éppen Gandhi stratégiáját állítja szembe Cromwellével, aki Istene ügyének szolgálatát „ravasz gyakorlati érzékkel", a történelem fertőző közegébe való belemerüléssel kötötte össze. Gandhi kísérlete ellenben a „magas erkölcs és sikeres politika" összeegyeztetésére irányul, a „politizáló szentségre". Gandhi mártíriuma, India újabb története, és más, azóta szerzett tapasztalataink birtokában igazat kellene adnunk annak az értelmezésnek, amely a „szatiagrahát" végső soron eredménytelen harcmodornak, passzív rezisztenciának tartja, s Németh álláspontját e harcmodor megszenvedett kritikájaként értelmezi. A szerző nem egészen így fogta föl tárgyát és mondandóját: „Épp Gandhi esetében ... igazságtalan lenne csak a tragédiát ábrázolni ... mérlege végül is sokkal kedvezőbb, mint ez a kép mutatja." Trilógiában, benne happy endes darabban akarta földolgozni Gandhi életét, amely

szerinte a történelemben „egy új módszer sok kérdőjellel követett kezdetét jelenti". Végül egyedül a *Gandhi halála* készült el, ahogyan Arany hun-trilógiájának elgondolását is már csak a *Buda halálá*ból és vázlatokból, tervezetekből lehet helyreállítanunk. A Németh-darab kompozíciója mindenesetre az epikus drámai forma iránti további érdeklődését jelzi, a nyelvi stilizáció irányát ezúttal a keleties bölcsesség és egyszerűség utánzásának célzata jelöli ki.

A *Sámson* biblikus példázatosságát e korszakban egy ciklus és egy kamaradarab folytatja. A *Négy próféta* az újraolvasott bibliaélmények nyomán két fontos tanulságot állít a középpontba. Az első *Kis nép, nagy lélek* dialektikája (ez a szép antitézis áll *Az Ószövetség olvasása közben* alcímű tanulmány élén), amely talán a nemzethez szóló biztatást, a sorskérdések megoldhatóságának hitét is tartalmazza. A zsidó próféták nagysága abban áll, hogy „a csapások alatt még növeszteni is tudják a nép lelkét . . . a szétszóródottakat pátoszukkal most fűzik szorosabbra, a megsemmisülés veszélyével most szegezik szembe a hivatás, a világmegváltás reményét". De a népi-nemzeti fölemelkedés szimbólumai mögött egyetemesebb távlat nyílik; az Ószövetség vadságát, bosszúálló szellemét Németh a modern barbársággal hasonlítja össze, s a prófétákban azokat a géniuszokat tiszteli, akik egy tisztultabb későbbi szeretetvallás, vagy egyszerűbben: emberség-eszmény felé egyengették az utat. Elmélete szerint az ószövetségi erkölcs két nagy szűrője a kereszténység (Újszövetség) meg a természettudomány volt, az első megszelídítette, a második démontalanította a világot. A próféták *(Hosea, Jezaia, Jeremia, Ezékiel)* kiváló érdeme, hogy nemcsak a lelket tartották a zsidóságban, hanem erkölcseire is vigyáztak, kiemelték „a mozgástalan vadságból, a renddé dermedt kegyetlenségből". A látomásos, apokaliptikus szemléletnek, a zordon pátosznak, az emelkedett biblikus nyelvnek méltó keretet ad a tagoló versforma, amely Németh költészetéből vagy a *Sámson*ból ismerős. Más forrásokat is használ, de a verses fordítás és átdolgozás tekintetében Duhm *Israel's Prophetenje* lehetett mintája. A nevek helyesírásában is a versmértékhez alkalmazkodott. *Ezékiel könyvé*nek 37. részét, a csontmezőről szóló híres jövendölést például merész nyelvi és verstani leleménnyel magyarosítja, anélkül, hogy ódon szépségétől megfosztaná: „Halljátok meg ti megszáradt tetemek, mit ígér / az Úr. Inat von ő s húst hoz reátok, / bőrrel borít és lelket ad belétek." A részletes metrikai elemzés az ütemhangsúlyos és az időmértékes verselés elveinek merész vegyítését mutathatná ki, ez a versforma a dráma ünnepélyességéhez, rituális fenségéhez járul hozzá. A hasonlóképpen versben írott *József és testvérei* (1968) a Biblia szelídebb, emberségesebb, az Újszövetséget előlegező változatához kapcsolódik. Mégsem a szerető apa és kedvelt fiú motívumát emeli ki, hanem az irigy, gyűlölködő testvérek kényszerű megalázkodását, az érdem elismerésébe vegyülő rosszindulatot. Kocsis Rózsa szerint ez a drámatípus „az őskultúrák rituális színjátékait idézi, amely a modern színpadokon feltűnő oratóriumformával is rokonítható".

A Németh-drámák esszéizmusa, a tanulmányok és a szépirodalmi művek összefüggése régi tétel a róla szóló kritikai irodalomban. Mégis, kevés világítóbb példa akad, mint az 1966-ban kelt *Csapda*, amelyet szinte a Puskinról írott könyvecske melléktermékének tekintenek. Csakhogy az esszé az irodalomalapító

típusát rajzolja meg, a dráma pedig a kelepcébe szorított hős tragikumát fejti ki új változatban, a rossz helyre, rossz időben született nagyság végzetét. A Semmelweis-dráma *(Az írás ördöge)* sem tudománytörténeti illusztráció. Szövegmagyarázatában Németh fölsorolja azokat az izgalmas fordulópontokat, konfliktushelyzeteket, amelyek hőse életéből leginkább érdekelték; a drámaíró számára legfontosabb közülük az írástól ódzkodó nagy tudós rövid ideig tartó írásdühe, majd elhallgatása. Mi indokolhatta ezt az elnémulást? Semmelweis és Németh szerint: a látványosság megvetése, kiábrándulás a „gyönyörű szerepből", ha az visszaveti az ügyet, és több ellenséget támaszt, mint amennyi hívet; erre utal a birkamészárló Ajax mitologikus képzete is. A *Colbert*et, bár a múltból, XIV. Lajos korából veszi témáját, a társadalmi drámákkal is rokonítják. A nemesebb lélek megint vereséget szenved, meggyőződése és családja között kell választania, életében nem valósulnak meg legjobb törekvései. Mégis megmarad belőle egy „dacos mag", a „jó szándék tudata", hogy újat, értékeset akart teremteni, szolgálattá akarta emelni életét. A címszereplő számvetése a halál előtt — egyben a szerzőé is. „Kétségbeesésben" hal meg, hangzik el a darab végszava, de a mag-hasonlat a reményt, a jövőbeli igazolás ígéretét is tartalmazza, egy új világvetés lehetőségét.

*Kiadások*

Németh László színháza. 1946—1947. — II. József. Debrecen, 1956. — Történeti drámák. 1—2. köt. 1956. — Társadalmi drámák. 1—2. köt. 1958. (2. bőv. kiad. 1964.) — Változatok egy témára. 1961. — Mai témák. 1963. — Újabb drámák. 1966. — Szerettem az igazságot. 1—2. köt. 1971. — Kísérleti dramaturgia. 1972. — Drámák. 1977.

*Irodalom*

*Szende Aladár:* Németh László színházáról. Diár 1947. 39. — *Orosz László:* Németh László új drámái. Mk 1948. 249—250. — *Albert Gábor:* A Galileiről. Dt 1955. 11. sz. 77—83. — *Hermann István:* Egy nemzedék önelszámolása. Németh László: Galilei. Csill 1955. 2314—2321. — *Veres Péter:* Németh László: Galilei. Csill 1955. 433—435., és *V. P.:* Közös gondjainkról. 1955. 52—55. — *Bölöni György:* Rövid színházi jegyzetek. Németh László: Széchenyi. ÉI 1957. 6. sz., és *B. Gy.:* Nemzedékről nemzedékre. 1966. 319—321. — *Demeter Imre:* Széchenyi. FilmSzínhMu 1957. 2. sz. — *Illés Endre:* Galilei. Németh László drámája. *I. E.:* Árnyékrajzok. 1972. 196—199. — *Nagy Péter:* Németh László történelmi drámái. It 1957. 179—182., és *N. P.:* Rosta. 1965. 151—161. — *Bori Imre:* Egy lélek drámája kilenc színdarabban. Történelmi drámák. Híd 1958. 625—630. — *Rényi Péter:* Két Galilei. Nagyv 1958. 249—260., és *N. P.:* Vitában. 1967. 82—104. — *Nagy Péter:* Németh László: A két Bolyai. ÉI 1961. 17. sz., és *N- P-:* Két évad. 1966. 159—163. — *Rényi Péter:* A két Bolyai. ÚÍ 1961. 555—560., és *R. P.:* Vitában. 1967. 290—302. — *Géher István:* Kísérletek egy kísérleti dramaturgiával. Változatok egy témára. It 1962. 430—438. — *Héra Zoltán:* Németh László: Utazás. ÉI 1962. 21. sz., és *H. Z.:* Irodalmi tudósítások. 1965. 154—159. — *Hermann István:* A múlt újjáértékelése — a jövő keresése. Változatok egy témára. ÉI 1962. 14. sz. — *Király István:* Németh László: Utazás. Kort 1962. 928—934. — *Mód Aladár:* Sors és felelősség. Németh László: A két Bolyai. Vság 1962. 2. sz. 50—61. — *Rajnai László:* Németh László: Változatok egy témára. Je 1962. 1. sz. 113—116. — *Rákos Péter:* Németh László: Változatok egy témára. ISz 1962. 202—206. — *Bata Imre:* Németh László „papírszínházában". Mai témák. Alf 1963. 9. sz. 80—83., és *B. I.:* Képek és vonulatok. 1973. 338—347. — *Bori Imre:* Változatok a Bolyai-témára. Híd 1963. 259—274., és *B. I.:* Eszmék és látomások. Novi Sad 1965. 192—215. — *Grezsa Ferenc:* Mai témák. Ttáj 1963. október, 3. — *Illés Jenő:* „Mai" témák és „örök" problémák. Kort 1963.

1575—1580., és *I. J.*: Mai dráma — mai dramaturgia. 1964. 120—148. — *Lukácsy András:* Németh László: Sámson. ÉI 1963. 15. sz. — *Simon István:* Az emberi jóság nagy tragédiája. Németh László: Gandhi halála című drámájáról. Kort 1963. 1083—1086., és *S. I.*: A virágfa árnyékában. 1964. 87—98. — *Illyés Gyula:* Petőfi Mezőberényben. *I. Gy.*: Ingyen lakoma. 1. köt. 1964. 276—282. — *Nagy Péter:* Németh László II. Józseféről. ÉI 1964. 7. sz., és *N. P.*: Két évad. 1966. 270—274. — *Pándi Pál:* Dráma és történelem. Kr 1964. 3. sz. 3—9., és *P. P.*: Kritikus ponton. 1972. 603—619. — *Héra Zoltán:* A két Bolyai. *H. Z.*: Irodalmi tudósítások. 1965. 126—132. — *Osváth Béla:* Németh László dramaturgiája. *O. B.*: Türelmetlen dramaturgia. 1965. 137—155. — *Kabdebó Lóránt:* Németh László ősbemutató Miskolcon. Szörnyeteg. Napj 1966. november, 6. — *Koncz István:* A kiválóság boldogtalanjai. Életünk 1966. 3. sz. 51—64. — *Nagy Péter:* Németh László: Szörnyeteg. ÉI 1966. 41. sz. — *Sőtér István:* Németh László társadalmi drámái. *S. I.*: Tisztuló tükrök. 1966. 368—384. — *Vajda György Mihály:* Németh László: Szörnyeteg. Kr 1966. 11. sz. 51—53. — *Csetri Lajos:* Újabb drámák. Ttáj 1967. 965—967. — *Sz. Kováts Lajos:* Németh László: A csapda. Alf 1967. 1. sz. 86—87. — *Rényi Péter:* II. József. Németh László drámája. *R. P.*: Vitában. 1967. 317—324. — *Sándor Iván:* Németh László, a drámaíró. Kort 1967. 137—142. — *Létay Vera:* A döblingi komédiás. ÉI 1968. 48. sz. — *Létay Vera:* Erkölcsi igényesség és igényes erkölcstelenség. Németh László: A nagy család. ÉI 1968. 12. sz. — *Demeter Imre:* Illusztráció az álmokhoz. Németh László: Apáczai. ÉI 1969. 5. sz. — *Fekete Sándor:* Küzdelem a küldetéssel. Németh László Széchenyije a Katona József Színházban. Kr 1969. 1. sz. 3—9. — *Hermann István:* Az önelszámolás dramaturgiája. *H. I.*: Szent Iván éjjelén. 1969. 270—319. — *Jósfay György:* Könyvdráma? Németh László Apáczaija Veszprémben. Színház 1969. 4. sz. 20—21. — *Siklós Olga:* A drámaíró Németh László. Kr 1969. 6. sz. 12—22. — *Veress Dániel:* Németh László színpada. Utunk 1969. 37. sz. 5—7. — *Ablonczy László:* Az írás ördöge. Németh László drámája Szegeden. Alf 1970. 6. sz. 57—58. — *Benedek András:* Vívódó lelkek. Németh László dramaturgiája. Színház 1970. 4. sz. 29—33. — *Csetri Lajos:* Az írás ördöge avagy az igazság ördöge? Ttáj 1970. 384—387. — *Illés Jenő:* Ünnepi órák — három színházban. Németh László: A két Bolyai. IgSzó 1970. I. 367—372. — *B. Nagy László:* Németh László pályája 1945 után. Kort 1970. 1. sz. 36—49. — *Vekerdi László:* Németh László alkotásai és vallomásai tükrében. 1970. — *Ablonczy László:* A Gyász Pesten, a Cseresnyés Kecskeméten. Alf 1971. 2. sz. 93—95. — *Illés Jenő:* A drámaíró. ÉI 1971. 16. sz. — *Kocsis Rózsa:* Németh László drámaszemlélete. Kort 1971. 592—599. — *Tamás Attila:* A Galilei helye Németh László életművében. It 1971. 104—129., és *T. A.*: Irodalom és emberi teljesség. 1973. 119—151. — *Bata Imre:* Németh László kísérleti dramaturgiája. Fo 1972. 6. sz. 88—90. — *Berkes Erzsébet:* Erzsébet-nap Debrecenben. Színház 1972. 2. sz. 19—21. — *Kronstein Gábor:* Hős vagy áruló? Illyés Gyula és Németh László változatai a Görgey-témára. It 1972. 903—924. — *Magyari Vilmos:* Erzsébet-nap. Alf 1972. 1. sz. 88—91. — *Pándi Pál:* Apáczai. *P. P.*: Kritikus ponton. 1972. 619—624. — *Pándi Pál:* Jegyzetek a Nagy családról. *P. P.*: Kritikus ponton. 1972. 624—631. — *Pándi Pál:* Jegyzetek az „Áruló"-ról. *P. P.*: Kritikus ponton. 1972. 598—603. — *Pándi Pál:* Széchenyi. *P. P.*: Kritikus ponton. 1972. 594—598. — *Boda István:* Két bemutató a Csokonai Színházban. Németh László: Csapda. Alf 1973. 6. sz. 88—91. — *Bata Imre:* A Sámson. Németh László fölszabadulása. ÚjAur 1974. 2. sz. 51—61. — *Berkes Erzsébet:* Gandhi halála. Kr 1974. 1. sz. 29—30. — *Hermann István:* Gandhi gondolatvilága Németh László gondolatvilága tükrében. Színház 1974. 5. sz. 5—7. — *Sziládi János:* Két magyar bemutató. Németh László: Gandhi. Kort 1974. 498—499. — *Dersi Tamás:* Beszélgetés Németh László színházáról. Színház 1975. 6. sz. 36—39. — *Major Ottó:* Mahatma. *M. O.*: Arcok és maszkok. 1975. 450—454. — *Berkes Erzsébet:* Németh László: Colbert. Kr 1976. 4. sz. 28—29. — *Czimer József:* Németh László drámairása. Je 1976. 685—688. — *Nagy Péter:* Németh László: Széchenyi. Kr 1976. 11. sz. 19—20. — *Pályi András:* Németh László-i játékstílus. Színház 1976. 1. sz. 16—19. — *Grezsa Ferenc:* A Mathiász-panzió. Németh László első Vásárhelyt írott drámája. Ttáj 1977. 4. sz. 91—94. — *Hermann István:* A filozofikus Széchenyi. Színház 1977. 1. sz. 4—6. — *Monostori Imre:* Hit nélkül nem lehet élni. Németh László: Sámson című drámájának értelmezése. ÚÍ 1977. 5. sz. 99—104. — *Nánay István:* VII. Gergely kecskeméti feltámadása. Színház 1977. 5. sz. 12—16. — *Tarján Tamás:* Két Németh László bemutató. VII. Gergely, Bethlen Kata. Kr 1977. 5. sz. 26—27. — *Vekerdi László:* A Bolyai-dráma és a Bolyai drámák. FilmSzínhMu 1977. 3. sz. 12—14. — *Bécsy Tamás:* Színházi előadások Budapesten. Je 1978. 7—8. sz. 706—711. — *Illés Jenő:* Németh László: Pusztuló magyarok. FilmSzínhMu 1978. 9. sz. 11. — *Szűcs Miklós:* Három Németh László-bemutató. Erzsébetnap, Pusztuló magyarok, Eklézsia megkövetés. Színház 1978. 7. sz.

22—25. — *Bécsy Tamás:* Színházi előadások Budapesten. Németh László: Husz János. Je 1980. 726—730. — *Sándor Iván:* A keresés etikája és a történelmi önismeret. Két Németh László-dráma. Galilei, Az áruló. ÚÍ 1980. 5. sz. 100—106. — *Sándor Iván:* Túl a személyes sorson. (A Széchenyi-dráma.) Alf 1980. 12. sz. 65—68. — *Grezsa Ferenc:* Utószó helyett. Harc a jólét ellen. Alf 1981. 5. sz. 43—47. — *Kocsis Rózsa:* Németh László és a „modern" történelmi dráma. Napj 1981. 5. sz. 12—14. — *Nagy András:* „Én nem bízom a világot a történelemre". Németh László történelmi drámáiról. It 1982. 20—42. — *Csengey Dénes:* A hősz és a groteszk hős. A drámaíró Németh László és Örkény István. Vság 1983. 11. sz. 95—106. — *Deák Attila:* A látszat és a valóság dramaturgiája. Színpadon Németh László Sámsonja. ÚjAur 1984. 1. sz. 59—63. — *Kolozsvári Grandpierre Emil:* Mért szörnyeteg a Szörnyeteg? *K. G. E.:* Eretnek esszék. 1984. 347—356. — *Benedek András:* Vívódó lelkek. Németh László. *B. A.:* Színházi műhelytitkok. Bp. 1985. 7—84. — *Sándor Iván:* Teljesítmény- és értékproblémák. Németh László drámáinak néhány kérdése. It 1985. 1. sz. 22—39.

# ILLYÉS GYULA
(1902—1982)

Illyés Gyula már elismert költőként és prózaíróként, jóval a negyvenedik évén túlhaladva írta első drámáját. Életének második felében azonban a magyar irodalom egyik legértékesebb drámai életművét teremtette meg. A nemzet sorskérdéseivel szembenéző író a színpadot a nemzeti önismeret leginkább hatékony nyilvános fórumának tekintette. Huszonkét drámájának sokszálú gazdagságát tematikailag a nemzetének sorsáért felelősséget érző, azzal közösséget vállaló írói személyiség s az értelmes cselekvés módozatait kutató szenvedély fogja egységbe. Sorra veszi drámáiban a magyar történelem sorsdöntő helyzeteit, hogy az elmulasztott lehetőségek elemzésével új értelmű hazafiságot teremtsen, a magyarság jelenkori történelméhez adjon eligazító érveket. Történelmet is tudatosít, de történelmi tárgyú drámái egyre erőteljesebben egyetemes érvényű magatartásmódok elemzései is. Egyetemes témái viszont mindig a nemzeti sorskérdésekhez is kapcsolódnak. Tragikus következményű történelmi fordulóink illúziótlan bemutatását a nemzetet „lentről" megtartó népbe vetett bizodalom enyhíti, de mélyen szembenéz Illyés egy nép kipusztulásának esélyével is. A történelem drámái helyett egyre erőteljesebben a lélek, a személyiség történelmi csapdái foglalkoztatták: a képtelen helyzetekben kényszerű választás elé állított személyiség drámái. Ezzel párhuzamosan iktatja ki drámáiból a kezdetben gyakori, történelmet vagy társadalmi környezetet szemléletesen részletező epikus elemeket. Drámaművészete a hagyományos realista drámától a realista látszatú, de erőteljesen példázatérvényű művek felé halad. A római történelem figurái vagy a 13. századi kathárok életbevágóan mai személyes és közösségi sorskérdéseinket mutatják, máskor a spanyol nevek a kiegyezéskori Magyarországot mai aktualitással idézik.

Illyés drámáinak külön értéke a nagy kultúrából építkező racionális gondolkodás, a helyzetek körültekintő, árnyalt, érvelő elemzése, sokoldalú gondolati mérlegelése és a mindig remekmű igényűen gazdag költői nyelv. A drámaíró Illyés lenyűgöző nyelvművész: szemléletességet biztosító megnevező erő, történelmi méltóságú archaikum, színesen közvetlen népi kifejezésmód, intellektuális elemzés és líraiság, tájnyelvi ízek és érvelő körmondatok, tiszta magyarság és különféle korszakokat nyelvileg ironikusan egybemosó fanyarság, csúszómászó hajlékonyság és szállóigévé emelkedő méltóság váltogatják egymást a helyzeteknek és jellemeknek megfelelően.

Kevésbé erőteljes drámáinak szerkezete. Ritkán sikerül Illyésnek egyenes ívű, a motívumokat funkcionális egyensúlyban tartó drámai struktúrát teremtenie. Előbb életképjellegű kitérők, a történelmi igazolást bizonyító utójáték, később pedig több ízben a drámai cselekményhez csak részben kapcsolódó, az intellektuális küzdelmet érzelmileg befolyásoló epizódszereplők, olykor romantikus ízű epizódok zavarják a dramaturgiát. Ezek motiváló jellege mindig világos, de nem szükségszerűen fejlenek az adott anyagból.

Szemléletileg Illyés drámai életműve kivételesen gazdag. Önmagával is versenyezve keresi újabb és újabb küzdelemben a hiteles és érvényes válaszokat. Egy-egy

korábbi témáját később újra előveszi, olykor szinte a korábbi drámai kifejlet korrekcióját, más irányú megoldási lehetőségét dolgozza ki. Válaszai az ötvenes évek drámáiban egyértelműek, enyhe történelmi pátosszal kapcsolódnak össze nyelvileg is. A tragikumot enyhíti az, hogy Kossuth, Dózsa vagy akár a *Malom a Séden* hősei legjobb tudásuk szerint és etikusan cselekedtek. Belső vitájuk nem volt önmagukkal. A *Kegyenc*, a *Különc*, a *Tiszták*, a *Testvérek* szemlélete már sokkal keserűbb és összetettebb: a *Kegyenc* Maximusa a jónak hitt ügy érdekében cselekedve már képtelenül elhibázott életet él, a többi dráma etikus hőseinek választása pedig az előre látott pusztulás. Pusztulásuk morális értelemben hősi tett, katartikus és példa érvényű. Maximus a maga megalkuvó magatartásának önvesztő csődjével lényegében Teleki, Perella és a Dózsa-testvérek alkut nem ismerő választását igazolja. Azok legalább tiszták maradnak a pusztulásban is. Ekkor az illyési létfilozófiai válasz mélyen tragikus: szennyezett vagy tiszta halál között lehet választani. Illyés személyiségének életelvű derűje ebben az időszakban vígjátékokban kap teret: a *Bolhabál*, a *Bölcsek a fán* és a *Bál a pusztán* egyaránt a népi életerőt, életakaratot, a játékkal, derűvel nehéz helyzetekből is kiemelkedő természetességet viszi diadalra, illetve az ettől a szemlélettől elszakadt öncélú tudományosságot mutatja be megsemmisítő kritikával. Ez a kétféle — tragikus és komikus — látásmód a hetvenes és nyolcvanas évek Illyés-drámáiban szintézissé érlelődött, s egészen különleges műfaji változatot hozott létre: tragikumot, humort, iróniát, játékot elegyít. Az idős Illyés sokszor hangoztatta a derűs szembenézés erejét. A *Kháron ladikján* is a halállal szemben ezt ajánlotta. Utolsó évtizedének fanyar komédiái, feloldódó, de meg nem oldott tragédiái a méltósággal viselt kiegyezést sugallják. Azt igazolja, hogy az ember nem azt választ, amit akar, hanem ami elkerülhetetlen. Késői drámáiból hiányzik a tiszta tragikum, de hiányzik a felemelő morális tisztaság is. Olyan fajta bölcsesség osztogatja itt a kiegyensúlyozó egyezségeket, amelyik nem hősiességet akar sugallani, hanem élni óhajt. Nem mindenáron persze. A puszta létezésért mindenét feláldozó hőseit önirónijukkal semmisíti meg, de lefegyverzi a szélsőséges elvek képviselőit is a realitás szürke tényeinek tiszteletével. Dánielnek nem teljesülnek gyönyörű elképzelései, de hősi maga a küzdelem a minimumokért. A *Dupla vagy semmi* bábjátékosa beismeri a csődjét, de az is kiderül, hogy nincs teljesen igaza. A végletek vonzásában Padra a munkás középutat választja a *Kiegyezés*ben. Orbán-Orpheusz és Erika-Eurüdiké is megbékül az adottságokkal, miután sok próbán átestek. A tények végtelen keserűségének megszólaltatása ez. Senki nem járja az eszményinek ítélt utat, leginkább még megtagadva igazolják annak magasabbrendűségét, miként a *Csak igazat* képlékeny megalkuvói. Már-már azt sugallják ezek a drámák, hogy nagyobb áldozat, nagyobb bátorság a körülményekkel szembenéző megalkuvás, mint a mártíromság.

Illyés drámai életművében számos megoldatlan és kényes kérdést vetett fel. Tartalmilag példátlanul széles skálán mozog: a fajából kinőtt magyar drámája, az általudományosság, a történelmi válaszutak, a hatalom és erkölcs, a cselekvés buktatói, a nemzethalál, a kiszolgáltatottság, a szexuális paradoxon, a zsidókérdés, fajiság, a gyávaság, megalkuvás, a művészsors, a testvéri kapcsolat, az anyagiság

drámáit szólaltatja meg az értelmes élet, értelmes emberlét és közösségi boldogulás igényének aspektusából. Szinte kutatja a megoldhatatlannak tetsző feladatokat. De önmagával versenyez műfajteremtő szándékában is: nemzeti történelmi dráma, vitadráma, kópéjáték, vásári komédia, tragédia, s a legkülönfélébb változatok születnek műhelyében.

*Történelmünk sorsfordító pillanatai*

A puszták népének fia mélyen élte meg a népből értelmiségi pályára emelkedett, de a „nem menekülhetsz" érzésével a néppel mély közösséget vállaló ember erkölcsi dilemmáit. Első drámai kísérlete, *A tűfoka* (1944) a hűség és árulás ütközőpontjain keresi a nép felemeléséért való felelősség vállalásának lehetőségeit. Az úri rendbe illeszkedve tud-e többet tenni a népért, vagy akkor, ha maga is visszatér a nép közé? A drámának alig nevezhető mű egymástól hét—hét esztendei távolságban játszódó jelenetei megsemmisítő szatírával mutatják az első változat csődjét, a népi frázisok mögötti egyéni érdekek hálózatát; de megoldásnak a másik út sem meggyőző, nem tud társadalmi erőket mozgósítani, maga is kézrátétellel gyógyító parlagi prófétává válik. A harmincas évek magyar társadalmában a népből kiemelkedett ember nem találhatja meg a népért cselekvés hatékony útját. Ennek egyik fő oka az az álértelmiségi réteg, amelyik csak bitorolja ezt a nevet, egyetlen igazi célja a felfelé törekvés. A *Lélekbúvár* (1948) az áltudományosság szatírája, *A tű foka* egyik motívumát önállósítja. A haszonhúzás, érvényesülés és szemfényvesztő hazugságok ellenében mindkét darab a népért való felelősség igényével szól az alulról való építkezés szüksége mellett. A *Lélekbúvár* szinte idealizálja a természetes észjárású értelmes parasztot, a népet. A népbe vetett erős bizodalom és a népért való felelős küzdelem Illyés verseinek és prózai munkáinak erősen plebejus történetszemléletével mutat szoros párhuzamot. Az ötvenes évek elején Illyés azt a feladatot tűzte maga elé, hogy drámasorozatban ábrázolja „az új fogalmú hazafiság nagy magyar példáit". A jelen bemutatása előtt történelmünk sorsfordító pillanatait kutatta át érvényesíthető tanulságokért: 1514, 1848—49, 1861, 1944 magyar történelmi drámáit írta meg a múltat tisztázó és teremtő szándékkal, hogy tisztítsa a nemzeti tudatot, mélyítse a történelemismeretet, s hogy jelenkori cselekvésünk felelősségére döbbentsen a múlt példáival.

A sort az *Ozorai példa* (1952) nyitja. Ez a több mint negyven szereplőt mozgató, lényegében epikus mozaikokból épített mű a népi hősiesség, az öntudatlan, de tiszta és mély hazafiság felemelő példázata kíván lenni. 1848 októberében az ozorai parasztok szembefordulnak a herceggel, mert negyvennyolc vívmányaként dézsma nélküli szüretet akarnak. A „Közvélemény Asztalá"-tól érkezett nemesi forradalmár Hettyey szerint a sok-sok árulás, viszály, bukás után mindig a „földtúró nép teremtett újra hazát".

Különös tömegdráma az *Ozorai példa*. Nincs benne igazi drámai feszültség, anyaga inkább regénybe kívánkoznék. Életképek, színes epizódok helyettesítik a konfliktusokat. A sok-sok alak élő, néhány vonással is emlékezetessé rajzolt, de

többnyire idealizált, a motívumok túlságosan könnyedén igazodnak a példázat igényeihez. Börcsök szerelmi története, ingadozó-számító ideáljától az igazán hűséges lányhoz jutó útja is ráadásként hat.

Az *Ozorai példa* mellékmotívuma teljesedik igazi drámává a *Fáklyalángban* (1953). Az aradi vár kazamatájában 1849. augusztus 10-én valóban sorsdöntő dráma zajlik: Kossuth és Görgey vitájának tétje a magyar szabadságharc feladása vagy továbbfolytatása. A döntés századokra meghatározhatja egy nép történelmét. A szabadságharc a császári és cári túlerővel szemben válságos pillanatához érkezett. A kormánynak az egységes hadvezetés érdekében ki kell végre neveznie az egyetlen és teljhatalmú főparancsnokot. A minisztertanács a kormányzót, Kossuthot bízza meg azzal, hogy végszükségben ő döntsön. Az első felvonás gazdagon motiválja a második felvonás hatalmas küzdelmét, Kossuth és Görgey párbeszédét. Ez a párbeszéd magas hőfokú küzdelem, mert egy sorsdöntő ügy megítélése vizsgáztat két teljesen különböző karakterű, különböző magatartású, de egyaránt nagy formátumú személyiséget, s a maga módján mindkettőnek igaza van.

A szabadságharcot mindenáron folytatni akaró, annak győzelmében megszállottan hívő Kossuth belekapaszkodik ebbe a hajszálnyi reménybe, s ráruházza Görgeyre a főhatalmat. Ekkor érkezik meg a hír a temesvári vereségről, s Görgey most már főparancsnokként jelenti ki, hogy leteszi a fegyvert. Kossuth hiába csak a harc folytatása esetére adta a fővezérséget, most már nem tudja visszavenni azt. Küzdelmükben eddig volt bizonyos egyensúly: a hatalmat, ha csak virtuálisan is, de Kossuth jelentette, Görgey viszont erejének tudatában volt. Kossuth az igazság hitével, a nemzeti felszabadítás eszméjének vágyával, népszeretetével, megszállottságával emelkedik Görgey matematikai hidegségű igazságai fölé. Nagyobb távlatokban gondolkodik, s nagyobb hite van. Hite a végső kétségbeesés realitásokkal nem számoló, de olykor csodákra képes reménysége.

Nemcsak szív és kar szembenállása a Kossuth—Görgey jellempár. Kossuth érti a stratégiát is, bár olykor fellengzős, patetikus; mégsem csak lelkes hazafi ő, hanem a reménytelen helyzetben is a cselekvést vállaló szabadságszerető, áldozatot hozó egyéniség. Az elviselhetetlennel bármilyen áron szembeszegülő férfi. Tudja, hogy a fegyverletétel is hoz akkora pusztítást, mint a harc, csupán szégyenletesebbet és reménytelent. Szitkozódásig fajuló vitájukban a törpe, gyáva, féreg és a naiv istenkísértő jelzőket adják egymásnak. A párbeszédekből árnyaltan kibontakozó két jellemnek azonban megvannak már az egymáséval homlokegyenest ellentétes törvényeik, s aszerint cselekszenek. Nem tudják egymást meggyőzni. Nem sikerül a szív és a kar egyesítése. S az egység hiánya megpecsételi a nemzet sorsát. Az igazság elbukásával végződik a második felvonás. Ennek ellenére Illyés egy negyven esztendővel később játszódó *Utójáték*ot illesztett a darabhoz, melyben mintegy történelmi igazolást kap Kossuth. Józsa keresi fel turini magányában az agg szabadságharcost, s beszámol neki arról, hogy miképp vélekedik róla a nép, hogyan várja vissza, s arról is, hogy Görgey valóban áruló, „őfelségének" küldi szőlőjéből a legszebb fürtöket. Ez az *Utójáték* vitatható dramaturgiailag, hiszen pedagógiai közvetlensége nem ad már semmit a darabban drámai erővel kifejtett eszméhez. S

naiv, szinte romantikus mozzanattal is enyhíti annak erejét. Ekkor még Illyés reménykedése igényelte a Józsa hűségében kibontakozó szabadság-bizodalmat.

A nem sokkal a *Fáklyaláng* után készült, végleges formát 1956-ban nyert *Dózsa György* már komorabb eszmét fogalmaz. Pedig a történelmi lehetőség itt sem volt kisebb. Dózsa azzal a reménységgel hagyja magát rábeszélni a keresztes hadak vezetésére, hogy végre a nép kezébe vehesse sorsát, s ne kelljen tovább tűrnie a külső és belső sanyargatást. Dózsa azonban a nép teljes kiszolgáltatottságát látva szembefordul a szegényeket embertelenül sanyargató urakkal, a benti ellenséget nagyobbnak minősíti a kintinél. Ő komolyan akarta a teljes nemzettel megvédeni az országot, most tudomásul veszi a teljes és ellenséges megosztottságot, s parasztháborút hirdet. Zápolya azonban szövetséget ajánl neki, s Dózsa tragikus vétséget követ el, amikor újra bízik a néptől teljességgel idegen hatalom szövetségében az ország védelme érdekében. Zápolya álnokul becsapja, s iszonyú kínzások közepette öleti meg, övéivel falatja föl. Az újabb alku helyett Dózsa már inkább ezt a halált választja. Ez a dráma már nélkülözi az *Ozorai példa* optimizmusát, nem győzelem, csupán Anna szerelmes szívében őrzött eszme a szabadság. A nép sem jellemóriások gyülekezete, hanem olyan emberekből áll, amilyeneknek a történelem nevelte őket: alázkodók, életüket mentők, ha kell, azért vezérüket is fölfalók. Az ország mentése nemzeti egységet követelt volna, ez azonban az adott korban történelmi képtelenség, hiszen oly súlyos az osztályérdekek ütközése, hogy összebékülésük lehetetlen.

Az előrevetített katasztrófával Illyés az ötvenes évek közepének adott erős figyelmeztetést, a hazug harmónia ellen emelt szót — miként a *Bartók* című versében is. A néptől idegen hatalom vesztébe viszi az országot, ezzel még szövetkezni sem lehet, mert érdekei mélyen népellenesek, a rossz hatalommal való szövetség végzetes. Ehhez a keserű figyelmeztetéshez igazította Illyés a dráma történelmi anyagát. Nem fogalmaz reménységet, de a halál előtt hatalmas hőssé emelkedő Dózsa szavai próféciaként szólnak: a harc értelmét és elkerülhetetlenségét vallja. A darab a történelmi kor hangulatát, atmoszféráját életképszerű epizódokkal igyekszik visszaadni, de ezek az önmagukban eleven korfestő jelenetek lazítják is a drámai szerkezetet. S ez általában jellemző Illyésnek azokra a történelmi drámáira, amelyekben a korábrázolás realista hitelességére törekszik.

Sok vonatkozásban kapcsolódik ehhez a típushoz a *Malom a Séden* (1960) is, de ez már átmenetet is jelent egy filozofikusabb gondolati drámaváltozat felé. A *Malom a Séden* című drámájában Illyés azzal a torz és manipulált, bűntudattal gátolt nemzeti önismerettel száll szembe, amelyik a magyarságot kollektív bűntudatba igyekezett süllyeszteni második világháborús szereplése miatt, s a Hitler „utolsó csatlósa" szerepét osztotta rá. A *Malom a Séden* 1944 tavaszán játszódik, s a menedékházzá átalakított malomban Illyés összetett magyarságképet mutat be. A magyarságban a háború idején is önfeláldozóan és bátran küzdő európaiságot, kultúrát, humanizmust és szolidaritást mutatja meg. Galambos Kálmán alakjában a minden nemes értéket tisztelni és védelmezni tudó humanista jelenik meg. Rossz véleménye van a magyarságról: „Látszat-ország, látszat-hit, látszat-függetlenség, látszat-nemzet!" Így foglalja össze nézeteit, de egész habitusá-

val szembenáll a lemondással, reménytelenséggel. Meggyőződése, hogy alulról kell elkezdeni a nemzet építését: ahol négy-öt jószándékú ember erre szövetkezik, ott már megkezdődik a „korallsziget képződése". Bűnügyi történetre emlékeztetően izgalmas konfliktus keletkezik. S ebben a helyzetben vizsgázik igazán a Galambos Kálmán-i magatartás. Ő a nevelés és önnevelés prófétája: „Az emberek sírnak, becstelen a világ, hogy javítsak rajta én, a parány? Úgy, hogy ajándékozd meg legalább egy becsületes emberrel, magaddal. Nincs fölötted haza? Kezdd el azonnal az építést, ott, ahol vagy, úgy, ahogy tudod!" Súlyos ítélete van nemzetéről, de nem általánosít a lemondásig, hanem az újraéledő, újra szerveződő kis tiszta sejtekben bízik. Életét kockáztatva késlelteti a malom felrobbantását. Nem formális igazmondásához ragaszkodik, hanem a humánumhoz, a becsülethez egy jobb magyarság megteremtésének igényével. Gondolatköre kapcsolódik az *Ozorai példa*, *Fáklyaláng* és a *Dózsa György* történelemlátásához. Galambos Kálmán személyében nem ismert történeti személyiséget ábrázol itt Illyés, de igazolhatóan létező és jelentős magatartástípust.

Illyést az ötvenes évek élményvilága arra ösztönözte, hogy általános érvénnyel vizsgálja meg a jelenkor legfontosabb kérdéseit. Így talált kitűnő drámai alapanyagra Teleki László *Kegyenc* című drámájában, s írta meg belőle 1960-ban a maga Kegyencét. Ez a munka azonban ahhoz is hozzásegítette, hogy magának Teleki Lászlónak az alakjában a 19. század magyar történelmének második sorsfordító pillanatát is megragadja. Ekkor döntött amellett, hogy ez a fordulópont 1861 legyen: „Ez volt a vízválasztó. A szabadságharc — nagy reménységeivel s utólehetőségeivel — ekkor zárult le. Ami utána kezdődik, annyira más világ az előző kor embereinek, akár a halnak a levegő. E vízválasztó csúcsára — díszül is, tájékozódásul is — Teleki László alakját találtam legszebbnek." Így született meg Illyésnek Teleki Lászlóról szóló drámája, a *Különc* (1963). Teleki László Németh László-i típusú hős: oly eszményi következetességgel ragaszkodik eszméihez, hogy nagy formátumú tragikai ellenfélre sincs szükség az elbukásához, maga a sors, a méltatlan közeg fog össze ellene, s ő a megalkuvás, kiegyezés, beszennyeződés helyett inkább az önkéntes halált választja. Teleki szerint 1849-ben csak a forradalom bukott el, s nem a forradalom eszméi bizonyultak hibásnak. Ezért a magyar történelem szükségszerű parancsa a forradalom eszméinek továbbvitele. Csakhogy Teleki számára a környezete ezt minden eszközzel meggátolja. Teleki lángelméjű politikus, a Habsburg-ház legnagyobb tekintélyű ellenfele. Teleki tudja, hogy az ő életét nem a császár jólelkűsége mentette meg, hanem az az erő, amelyik még 1848-ból megmaradt: a Habsburg-ház félelme Teleki kivégzésének következményeitől. Teleki tragédiája a dráma második részében következik be: vállalja a nép őszinte kérésére a politikai szereplést, de mélyen csalódnia kell, mert azok a nemesi politikusok, akik vezérüknek akarják, igazában leszerelni igyekszenek őt a kiegyezés felé mutató kompromisszumos politika jegyében. Nincs már olyan magyar ellenállás, amelyiknek vezetője lehetne. A politikusok azzal is őt rágalmazzák, amit pedig ők maguk tesznek: a megalkuvással. Az eszméknél sürgetőbbnek mutatkoznak az anyagi érdekek, s a személyes boldogulás. Halála a magyar történelem tragikus fordulatát jelzi: megint teljesületlenül múlott el egy

lehetőség, a nemzet feladta a függetlenség igényét. Ami 1849-ben legyőzetett, most bukott el végképp. A dráma — Illyés nyomatékkal utal erre — a magyar történelmet festi, következetesen illeszkedik a történelmi drámák sorába, azonban a címe is jelzi, hogy Illyés ebben még határozottabban jelenít meg általános kérdéseket is. Teleki László azért írta meg fiatal korában a *Kegyenc*et, mert teljességgel idegen volt személyiségétől a kegyenci magatartás, s a történelem fejlődésében is káros hatásúnak ítélte azt. A maga élete szinte ellen-kegyenci sors. Illyés ezt ismerte föl, s személyében a megalkuvás nélküli morál és a politikai érvényesülés tragikus konfliktusát írta meg a 19. századi magyar történelem szövetében.

### *A lélek drámái*

Illyés történelemlátásának elkomorulását is jelzi a *Különc* vigasztalansága. Az ötvenes évek élményeinek egyik lecsapódása ez, a másik pedig az, hogy a történelmet megjelenítő drámák helyét a lélek drámái foglalják el. Ez a változás a művek karakterének átalakulásán is meglátszik. Eltűnnek a laza epizódsorok, zsánerszerű elemek, feszesebb, célratörőbb és filozofikusabb lesz a kompozíció. Bár a művek anyagában továbbra is megjelenik egy-egy történelmi kor, az ábrázolás példázatértékű sűrítettségéből is nyilvánvaló, hogy Illyést ezekben a művekben közvetlenül azok a kérdések foglalkoztatják, amelyeket a második világháború utáni magyar történelem vetett fel létfontosságúan számára, s amelyeknek egyetemes vonatkozásrendszerük is erős. Azok a nagy kérdések izzanak e drámákban, melyekkel szembetalálja magát a felelősen cselekedni akaró huszadik századvégi ember. A zsarnoksággal Illyés a személyi kultusz idején találkozott közvetlenül. Az *Egy mondat a zsarnokságról* című versében az ötvenes évek közepén azt fejtette ki, hogy a zsarnokság lehetetlenné teszi az emberhez méltó életet, mert ahol zsarnokság van a hatalomban, ott az az élet minden területére kiterjed, s a személyiséget még a halála után is a zsarnokság minősíti. A pesszimista versekről szóló esszéje, valamint Bartók-verse a valóság kivallásának feltétlen igénye mellett foglalt állást. A zsarnokság és a személyiség viszonya mélyen foglalkoztatta. Teleki László *Kegyenc* című drámájának alapkérdése — hogy meddig lehet szolgálni egy abszolút monarchiát, aki nem a közt szolgálja — megfogta, s egyéni véleményének drámai kifejtésére ösztönözte. Átvette Teleki drámájának több apró elemét, de minden lényeges mozzanatban eredeti drámát alkotott. Elsősorban azt vizsgálta, hogy mi teszi lehetővé a zsarnokságot, hogyan szolgálhatják — s ezzel növeszthetik — még nagyobbra néző emberek is, másrészt mi a határa a zsarnokságnak és a szolgálatnak? Teleki drámája más: ő a zsarnok által mélyen megalázott Maximus bosszúálló következetességét mutatja be. Illyés drámájában más értelmet kap az ötödik századi történet. Az ő Maximusa eltökélten szolgálni akarja a császárt, Valentinianust minden körülmények között, mert úgy véli, Róma jövője és léte van a császár személyéhez kötve. Rómát a császárban akarja hát szolgálni. Róma veszélyben van, s Maximus „a pokollal is szövetkeznék". Minél gyarlóbb, minél bűnösebb a császár, annál inkább mellette kell állniuk a tisztáknak, mert ezt kívánja

Róma. Maximus ilyen érveléssel az életét is odadobná, ha a császár azt kívánja. Nemcsak feleségéről, hanem fiáról, Palladiusról is könnyű szívvel lemondana a császárért. A császár azonban nem ismer határt: azt parancsolja Maximusnak, hogy önként adja át neki Júliát, utána pedig a császárnőt vegye feleségül, s ő fogassa el legjobb barátját, Fulgentiust.

A dráma harmadik részében a mértéktelen alázat folyamatosan, de drámai szaggatottsággal lázadásba fordul át. A császár mind többet kér tőle, és Maximusban felmerül a gondolat, hogy megmérgezi a császárt. A közösségi érzésből, a jogokért, Rómáért föllázadt hatalmas tömeg látványa végképp eldönti Maximus ingadozását, gyönyörködni kezd a felkelésben, szemébe mondja a császárnak a bűneit, azt, hogy iszonyúan visszaélt a hatalommal, melyet pedig egy ügy adott neki, egy föladat. Ő is benne látta önmaga megvalósítását, de most már ki kell belőle szabadítania magát, mert aki a hatalomtól elmebajt kap, annak nem lehet kegyelem. A lázadók győznek, Valentinianust megölik, még sincs Maximus számára megváltás: az őrült hatalom feltétlen alázatú szolgálatában mindent elvesztegetett már. Maximus megsemmisült a hatalom szolgálatában. A legtöbb, amit tehet: utolsó szavaival a lázadókat igazolja. Az emberség megőrzésével kell a hatalommal szemben lázadni, védekezni. A hatalmat a szolgálói teszik féktelenné.

Illyés drámájában éppen az kap hangsúlyt, hogy a türelem, alázkodás — bármely nagy célra néz is — egy mértéken felül minden értéket elpusztít. (Ez egyben a mű időszerű üzenete, hiszen a főalak mögött Révai József képe sejlik föl.) Különlegessége Illyés *Kegyenc*ének, hogy a főhős teljességgel eltévesztett eszmét képvisel jó elgondolás jegyében. Összetett jellem, tragikus alak, sorsának tragikuma mégis megnyugtató, elégtételszerű, mert olyan súlyosan vétkezett. Rosszul jó ügyet sem lehet szolgálni, ez Illyés szigorúan zárt struktúrájú, személyes indulat hevétől izzó drámájának általánosítható tanulsága. A *Kegyenc*et 1960-ban írta Illyés. 1963-ban jelent meg a *Különc*cel egy kötetben *Másokért egyedül* címmel, így is jelezvén a két darab eszmei összetartozását: hasonló kérdésfelvetésre különböző minőségű válaszok adhatóságát.

A *Különc* és a *Tiszták* (1969) eszmei érintkezése nyilvánvaló. A *Tiszták* műsorfüzetébe írta Illyés; „Egy igaz ember megoldhatatlan helyzetbe kerül, harcba keveredik, vereséget szenved, és mégis győz, a szívünkben. Mert oly hősiesen küzdött, értünk." Ez Teleki László sorsának summája is, de a *Tiszták* fő gondolata is, melyben nem egy ember, hanem egy nép kerül megoldhatatlan helyzetbe, s hősi módon elpusztul. Illyés a *Tisztákkal* az ellen a tartós vigasz ellen szól, mely szerint az igaz eszme mindig győz, csupán az egyes ember bukik el. A 13. században azonban mindörökre kipusztították az akkori világ egyik leggazdagabb szellemű népét. A kathárok vagy tiszták csak a rájuk szórt rágalmakból ismerhetők. A kathárok sorsának elemzéséhez Illyést a magyarság létkérdései vezették, melyek a hatvanas évektől egyre élesebben vetődnek föl a nemzetiségi magyarság sorsával összefüggően. De a jogfosztott közösségek egyetemes kérdésének nézőpontját választotta. A kathárok és magyarok párhuzama szószerint szólal meg a nemzethalál rémével küzdő főhős, Perella Raymund szavaiban. Perella éppen ebben a pusztulásban küzd e nép felbecsülhetetlen értékeiért, létjogáért. A nagy

veszély döbbenti rá kötelességére, hogy minél nehezebb a helyzete ennek a népnek, annál elszántabban kell kiállnia érte. A *Tiszták* az egyéni sorsokat behálózó közösségi végzettel küzd. Dramaturgiailag is példás egységben van benne a közösségi és egyéni tragikum. Egymást váltó jelenetek sorában erősíti egymást ez a két egybefonódó eszme.

A darab ily módon több drámai szálat visz végig: túlerő áll szemben a Montségur várába menekült kis közösséggel. Perella nem tartozik a kathárok közé, de mert hitük miatt üldözik őket, védelmet biztosít számukra. A kathárok En Marty püspök vezetésével nem hajlandók védekezni sem, az önfeláldozást hitük szerint boldogságnak tekintik, csupán szent eszméik továbbélését kívánják. Hiába érvel ellenük Perella azzal, hogy az eszmék sem élhetnek, ha hordozóik elpusztulnak. Perella tragédiája sok oldalról teljesedik be: miután mindenkit elveszített, még a szent könyveket sem sikerült kimentenie a várból. Sorsa beteljesedik: neki még csak az a kathár hite sincs, amelyik az értelmes halál eszméjével vigasztalhatná. A történelemben bosszú bosszút követ, a jövő mindig a győztesek ringyója. Egyetlen remény, hogy nagyon akarva az ember úgy mentheti meg a becsületét, hogy nem kínzónak, hanem kínzottnak szegődik. Tiszta elgondolásának tragikumát kénytelen bevallani: „De az is hazugság, hogy akármilyen tisztaság pusztán tisztaságával, akármilyen igazság a pőre igazságával megvédheti magát." Végtelen magára maradottságában a sors ellen lázad, mely oly vak és igazságtalan, hogy egész népet is kipusztít — ártatlanul.

A *Tiszták* feszült kompozíciójával, gazdagon motivált gondolati és érzelmi egyensúlyával, a végzettel szembenéző bátorságával hatalmas erejű dráma a tisztaság védelmében, az erőszak ellen. Az emberiség lelkiismeretéhez szól a kiszolgáltatott kis közösségek védelmében, miközben az okos önvédelem parancsát vallja, s az önkéntes és küzdelem nélküli önfeladás tragikus értelmetlenségét hangsúlyozza.

A *Testvérek*ben is csak háttér a történelem különféle emberi magatartásoknak a testvéri szeretet kötelékében való találkozásához. Dózsa György és Dózsa Gergely vitadrámája ellentétes gondolkodásmódokat, magatartásokat hoz közös nevezőre egy nagy ügy belső kényszerűségében. György, a frissen kinevezett hadvezér a cselekvés embere. Gergely papnak készül, tanítani, elmélkedni vágyik. Eltérő a véleményük a forradalomról, a lényegi kérdésről az adott helyzetben. Gergely körforgásnak látja a győzelem—bosszú—lázadás sorozatát, mert a kivívott rend már csak zsarnoksággal tartható fenn. György ezzel szemben a harcot választja, mert nem lát más lehetőséget, s nem fél a szennyeződéstől, ha szennyel kell küzdenie. György érvei mellé érkezik a megcsonkított, meggyalázott Julika, Gergely szerelme. Mindketten kelepcébe kerülnek, s a börtönben emelkednek föl lélekben igazán előttünk, az eddigi vitatársak most egymást igazolják. „Harcolni tudtunk egymással úgy, hogy nem elpusztítani, elgáncsolni akartuk egymást, hanem fölemelni. Mint a kerekes kút páros vödre, az is segítette a másikat, aki épp lefelé haladt. Úgy bízott abban." A konfliktus a történelem erőiről itt már egyértelműen a lélek tereire helyeződött át. Az egymást erősítő minőségek jelzik itt, hogy az eszmék, ügyek tisztaságát az egymást bírálni tudó szeretet növeli. Egymás

nélkül két torz utat is mutathatna ez a jellempár: lehetne virtuskodó, „izmaitól öntelt székely legény, hetvenkedő végvári huszár" az egyik, s magányos pap a másik. Sorsuk és szabadságharcuk a képességeik vitában tisztított egyesítésével emelkedett tragikumában is egyetemes példává. A záróképekben minőségeik szintézise folytán olyan magasabb emberség képviselői, amely már ügyüket is átadhatja a jövőnek. Mintegy figyelmeztetésképp arra nézve is, hogy a történelemben cselekvő személyiségnek nagy belső lelki és intellektuális ellenőrzéssel kell rendelkeznie.

A *Testvérek* magas hőfokú vitadrámai küzdelme hiányzik *Az ünnepelt*ből (1973). Illyés talán legkevésbé sikerült drámája Petőfi szabadszállási választási csődjét jeleníti meg, de a darabban nincs igazi feszültség, mert Petőfi rendíthetetlen eszmevilágát a kudarc sem kezdi ki, csalódása a messzebbre látó igazi forradalmárt csak tovább erősíti.

### *A szatírától az ironikus tragikumig*

Illyés közösségi elkötelezettségével szoros kapcsolatban van az a törekvése, hogy a társadalom boldogulását, egészséges előrehaladását, igazságos rendjét veszélyeztető kóros és képtelen jelenségeket a komikum eszközeivel is mérlegre tegye, s az elutasítás fölényét kacagva érvényesítse. Vígjátékainak első sorozata az áltudományosságot, fösvénységet, a hatalommal való visszaélést, s az aránytévesztő elfogultságot vizsgálta a humor, szatíra, játék változatos eszközeivel. A *Lélekbúvár* (1948) a mértéktelen eltúlzás, a nyílt gúny eszközeivel semmisíti meg az áltudományosság uralomra törését. Az egyéni érdekeit érvényesíteni igyekvő Szmuk doktor a legtermészetesebb emberi viselkedést is erotikus elfojtottságnak magyarázza, mélylélektannal gyógyítható betegség tünetének tekinti, képtelenül nyakatekert latin terminológiájával anyagi és szerelmi ambícióit segítő tudományos látszatot igyekszik teremteni kóros elvakultsággal. A szmukizmus fő képviselőjén könnyűszerrel diadalmaskodik a népből kiemelkedett, de a néphez aktív programmal visszatérő Dudás, aki az élet természetes rendjét állíthatja szembe Szmuk doktor abszurd jellegű elképzeléseivel. Dudás egyetlen éjszakai tanulmányozás után Szmuk összes tudományos elképzelését megsemmisíti, mert természetes józan ésszel, az aktív, cselekvő személyiség nyíltságával él. Már nem naiv próféta, mint rokona, *A tűfoka* hőse. Dudás a népben élő cselekvő ember, aki a falunak orvost, öntözőcsatornát, felvilágosult szemléletet szerez, s leleplezi a népen uralkodni kívánó „kelekótya kufár"-t.

A természetes értékek érvényesülését biztosítja a *Tűvé-tevők* (1953) című egyfelvonásos parasztkomédia is. A nép hajdan divatos, de az idők folyamán nyomtalanul eltűnt vásári komédiáinak műfaját teremti itt újjá az írói képzelet. A falu két leginkább módos gazdájának a gyermekeit akarják összeházasítani a szülők, de az egyik gazdának elvész a tűje, amivel az esküvőre az ura szakadt nadrágját akarja megvarrni. A lázas tűkeresés, tűvé-tevés bő komikum forrása, mert a nagy keresésben kiderül, hogy a gazdag zsugoriak nem egy dolgot éppen leendő nászuktól loptak el az idők folyamán. A megbántott násznép elvonul, a

zsugori gazdáné pedig a gazdag hozományt siratva huppan le a kanapéra, egyenesen bele az eddig nem talált tűbe. Az ötleteket bőven sorjáztató vidám játékban a népmesék örök törvénye szerint marad alul a zsarnok, zsugori, s felszabadulva a maguk útját járják a fiatalok. A *Tűvé-tevők*nek a vidámság a lényege, a lelki épség működése a dévajságban, a lelki torzulások kifigurázásában.

Hasonló, de összetettebb igényű műfajteremtő szándék érvényesül a *Bolhabál* (1966) című zenés kópéjátékban. Illyés ebben a magyar farce műfaját akarta megteremteni, a vásári komédiának azt a változatát, mely sok-sok játékkal, mulatsággal, a különféle komikai eszközöket merészen hasznosítva válik az igazságtevés darabjává. A farcire ige — írja Illyés a bevezetőben — azt is jelenti, hogy „lóvá tenni valakit, közderültségre, büntetésből", olyan mókázás ez, melynek komoly eszméje és tanulsága van. A *Bolhabál* témáját Illyés már a *Puszták népé*ben megírta. A pusztai lányok kiszolgáltatottsága a gazdatisztek szerelmi önkényének olyan szokás-törvény volt, amely ellen csak furfanggal, leleménnyel lehetett védekezni egyéb erő hiányában. Egy ilyen történetre épül a dráma. A Mezőkövesd környékéről részesaratónak a Dunántúlra érkező népes társaságnak sem szállást, sem munkát nem hajlandó adni a gazdatiszt, amíg meg nem kapja a lányt, akit ő magának kinézett. Ez az alapkonfliktus, melyet egy talpraesett fiatal özvegyasszony, Terus vezetésével bravúrosan old meg a társaság. Kegyetlenül megtréfálják a kéjsóvár gazdatisztet és hasonszőrű barátait. A darab bővelkedik a bővérű népi tréfában, komikumban. Az ijesztgetés különféle módozatait éppúgy kipróbálják a parasztok, mint a fondorlatos fogalmazást. Az álarcos játék, a koporsóba rejtezés, erotikus pajzánság, a padlásról való váratlan leereszkedés, kihallgatás, lerészegítés, vetkőztetés, ájulásig táncoltatás mind-mind a népi lelemény mutatója a vesztesnek látszó helyzetben is. Illyés epikusan is megjeleníti, gazdagon részletező életképekben is bemutatja az aratók világát. Külön komikai szín, hogy a bandagazda nehézkességével szemben kiemelkedik Terus leleményessége, vállalkozó kedve, s főként célravezető, a közösség érdekét nemcsak morálisan, de anyagi szempontból is megvédő magatartása.

A *Bolhabál*t Illyés népi hangvételben írta meg, a falusi népnek szánta. A téma azonban tovább foglalkoztatta, s 1972-ben városi előadásra szánva alapvetően átdolgozta. A *Bál a pusztán* (1972) ideológiailag telítettebb darab, megfogyatkoztatta benne Illyés az életképszerű jeleneteket, a bohózati motívumok egy részét el is hagyta. Már a *Bolhabál*ban is szereplő diák az antik drámák, illetve az epikus színház narrátorának szerepét is magára vette, s értelmezi, ideológiailag minősíti a látottakat, az ő képzeletében lejátszódó eseményeket. Néprajzkutató céllal, s a falusi életben megtisztulni, lélekben felemelkedni óhajtva kerül bele a *Bolhabál*ból ismert szituációba, amelyben harci programja szükségszerű: „addig is... szabadságharcosként is, a szegénységvédő betyárbandák módján is föl kell vennünk mindenütt a harcot". Az urak vetkőztető vitustánca idején is elméleti érvénnyel fogalmaz: „Nem igaz, hogy a puszta merészségnek nincs fundamentális funkciója a társadalom fejlődésében, azaz fejlesztésében!" A levetkőztetett urakat lefényképezi, s ezzel is szerényebb magatartásra kényszeríti őket, mert belekerülhetnek az újságba „egy kis ismertetéssel". Végül a megijedt urak maguk könyörögnek, hogy

„borítsanak fátylat" az esetre, csak ne legyen cikk belőle. A diák pedig a közönséghez fordulva beszél a nép jövendő felemelkedéséről. Most még kellett az értelmiségnek segítenie ehhez a győzelemhez, de eljön az az idő, amikor az emelkedés már nem a kiválás lesz a népből, hanem éppenséggel a közéje vegyülés. Az egész mutatvány értelme az — mondja a diák a közönségnek —, ha ebből a cselekvő jövő-hitből valamit a nézőkbe táplálhattak. Ily módon események és értelmezésük egysége a mű, s ebben az értelemben sokkal inkább gondolati, mint a *Bolhabál*. A darab 1936-ban játszódik, ezért a benne fogalmazott lelkesedés a népi értelmiség népért lázadását és reménységét történetileg is megjeleníti. A későbbi időben ehhez kesernyés önirónia is társul, a megcsúfolt hit felhője is rátelepszik már az egykori elgondolásra.

A harmincas években játszódik a kevésbé sikerültnek mondható *Homokzsák* (1979) is, mely egy vonatkozásban a *Lélekbúvár*hoz kapcsolódik. Abban Szmuk doktor és a plébános küzdött kizárólag anyagi érdekből a gazdag Gáboryné megnyeréséért. A *Homokzsák* komikus és tragikus elemeket vegyítve mutatja be, hogy az idős és gazdag Sótinét nem boldogítja a vagyon. Az egész életében kuporgató öregasszony hirtelen adakozóvá válik, de a családja, főként két lánya mindenáron meg akarja akadályozni a vagyonuk elherdálását, s szeretnék elmebeteggé nyilváníttatni anyjukat. A komikus előtér mögött elembertelenedést, az elanyagiasodott szemlélet homokzsákjától szellemi-lelki és gondolati szárnyalásra képtelen életeket látunk. A sok-sok eseményszálat olykor bonyolultan egybefonó darab árnyalt képet fest a harmincas évek művelt középosztályának egy rétegéről.

Az eddig említett vígjátékok történetileg meghatározott időben, a harmincas években játszódnak, történetileg körülhatárolható a szemléleti alapjuk is. Ez a meghatározottságuk erőteljesebb, mint általánosító jellegük. Illyés azt vallotta, hogy az időn is felülálló rossz emberi tulajdonságokkal örökké küzdeni kell. A 20. század legkártékonyabb gondolatficamának a fanatizmust ítélte. *Bölcsek a fán* (1970) című tragédiája „tréfában elbeszélve" a fanatizmus kártékonyságát mutatja be időkön, korokon felülálló érvénnyel. Mindenféle alkotásnak törvénye, hogy az alkotó elfogult legyen tárgya iránt, különben nem képes arra az intenzív szellemi erőfeszítésre, amelyet az alkotás létrehozása kíván. A semmi egyébre tekintettel nem lévő rögeszmésség azonban éppoly káros, amilyen örök. Illyés különösen érzékeny a közösség érdekeitől elszakadó értelmiségi fanatizmusra. A *Lélekbúvár* ennek egyik változatát mutatta be, az áltudományosságot. A *Bölcsek a fán* továbbmegy: arról győz meg, hogy az emberi fejlődésnek gátja bármely szélsőséges nézet fanatikus képviselete. A darab anyaga elsősorban a népi-urbánus viták eszmeköréből táplálkozik, de mélyen kitágítja azt, s a hagyomány és újítás, humánus és technizált világ szélsőséges ütközését ragadja meg. Az örök téma erősen összecsúsztatja az időket. A narrátor szerint 1653-ban írták és adják elő a sárospataki diákok azért, hogy a történeti stúdiumaikból levont tanulságokkal vizsgálják meg saját korukat. A darabban azonban e két idősíknál is gazdagabban szólal meg a 20. század. A remek anakronizmusok, átvetítések bő humor forrásául szolgálnak a fikció szerint az időszámításunk előtti negyedik században játszódó

darabban. Az alapkonfliktus végtelenül kisszerű: a tanár és a mérnök élethalálharcot vív egy vályú miatt. A kétszázötvenvalahány éves vályú a tanár szerint a nemzet maga, mert nemzeti hagyomány, tehát semmiképp nem lehet kicserélni. A mérnök viszont az értéktelen faalkotmányt bádogvályúra cseréltette ki. A két szembenálló fél két hivatalt is képvisel, a hagyomány és korszerűség követelménye érdekében mindkettőjüknek engedélyeznie kell az építkezést. A két szélsőséges elgondolás között a gerinctelen, de örökmozgó elnök lavírozgat, személyes érdekei szerint váltogatva véleményét. A „táj- s hagyományvédelmi ügyosztály", valamint a „technikai fejlesztés" csatája azonban kizárólag rombol. Az elnök, hogy a szakadást enyhítse, a szembenálló feleknek magas kitüntetést ad, ezt gondolja ő intézkedésnek. Ezzel a mozgékony és kártékony semmittevéssel szemben érthető a beatnik Androsz kritikája. Ő a teljes pesszimizmus, teljes semmittevés ideológiáját vallja, Confuciustól Beckettig idézi a nemcselekvő magatartás prófétáit, s maga is a becketti kuka-létet választja, hogy ne süllyedjen az elnök-tanár-mérnök egyforma mocsarába. Mert Atlasz, Maradékon és Haladikon lényegében romboló naplopók. A veszekedésben végül a marakodó kutyák és sakálok szintjére süllyednek a realitásoktól elszakadt értelmiségiek, s „vau, vau, vau!" illetve „viék, viék, viék!" kiáltásokkal vitáznak egymással. Közben a nép úgy dönt, hogy engedély nélkül, önhatalmúlag hozzákezd az építkezéshez, s kimondja az ítéletet a közegétől elszakadt értelmiségről, életidegen tudományról: ha a tudománynak nincs kapcsolata az eleven élettel, akkor hiába futott előre, olyan csupán, mint az elszakadt spárgájú gyermeksárkány, „megforog és dobatik fél percre talán magasabbra, de aztán hátra esik, s hullik csavarulva magába". A játékból nyomatékosan kiviláglik az a keserűség is, hogy a fanatizmus és álcselekvés az élet milyen szép értékeit fegyverezi le, teszi tönkre. S hogy a fanatizmus a legértelmesebb embereket is állati színvonalra süllyesztheti. Mindaz, ami egyesülve csodákat művelhetne az emberiség boldogulására, fanatikusan szemben állva az életet is veszélyezteti. Mély keserűség és irónia is megszólal abban, hogy a görög mitológia földet tartó Atlasza a mi korunkban ilyen kártékony ügyeskedővé lett.

Hasonlóan mítoszparódia is az *Orpheusz a felvilágban* (1975), Illyés „harmincon felülieknek" szánt vígjátéka. Orpheusz és Euridiké gyönyörűséges szerelmi történetét egy utópisztikus szexkommuna Orbánja és Erikája profanizálja. Nem tudták elviselni a házasságot, melynek poklából Erika-Eurüdiké a táncrendek szerint és érzelem nélkül élő szexuális és munkaközösségbe menekült. De amikor ide érkezik volt férje, Orbán, Erika tovább nem boldog, megzavarja az érzelem. Orbán azért jött, hogy kimentse innen Erikát. Az ideálisnak elképzelt közösség az egyéniségek különbözősége miatt is csődbe jut. Az impresszionisztikus képsorokból épített darab a közösség tagjainak egy-egy találkozását mutatja be, s ezek a jelenetek többnyire jelképes lelövéssel végződnek. Erika és Orbán sok szennyeződés és bonyodalom után újra egymásra találnak, s elindulnak, hogy újrakezdjék az életüket, hogy türelmesebbek, boldogabbak legyenek. Hogy a szenvedések próbái után megkíséreljék egyesíteni szerelmükben az amor sanctust, amor profanust és az amor animalist. Kifelé menet azonban Orbán szeme megakad a befelé igyekvő

csábos formájú légikisasszonyon. Ez Orbán „hátranézése". Ettől Erika összeomlik, újra vissza akar térni a közösségbe. Orbán azonban az egész emberi fajta sorsára is tekintve könyörög, hogy maradjon vele. A hajdani, s a megújított illúziók egyaránt szétesnek, mégis együtt kell élniük, mert egymás nélkül sem tudnak élni, s különkülön még rosszabb. Így illeszkedik a megbecstelenített, megtépázott emberi élet az isteni és állati közötti szférába. Az *Orpheusz a felvilágban* fölöttébb sikamlós témáról vallott „egy jobb erkölcs szolgálatában", végtelen keserű bölcsességgel.

Az idősödő Illyés Gyula határozottan törekedett arra, hogy a személyiség és a nemzet súlyos sorskérdéseit ne csak tragédiákban ábrázolja. „Múltunk tele tragédiával. De én elteltem már tragédiák tragikus ábrázolásával. Tanítani szeretnék. De nem jobb pedagógiai út-e a komornál a csak így-úgy is vidító?" — írja a *Dániel az övéi közt avagy a mi erős várunk* (1976) című eredendő magyar komédiájának terjedelmes bevezető tanulmányában. A *Dániel az övéi közt* vígjátéki bonyodalmakkal jeleníti meg a népéért óriási áldozatot és munkát vállaló 17. századi prédikátort. Dániel bibliai előképe oroszlánokkal viaskodott, s tüzes kemencéből is élve menekült. Az Angliából hazatérő magyar prédikátor is hasonló helyzetbe kerül a 17. századi magyar állapotok következtében. Nagy karriert, s a hitéért sokkal nagyobb hatásfokúan végezhető állást hagy Angliában a kiváló tehetségű pap, hogy eklézsiájának hívó szavára tanulmányútja befejeztével visszatérjen a magyar Alföldre templomot építeni. A laza szerkezetű, nézőpontokat a sokoldalú gondolati és hangulati megvilágításért szabadon váltogató drámának — gazdag vígjátéki mozzanatai ellenére — mélyen tragikus az eszméje. A teljes szellemi készültség s az odaadó munka ellenére minimális az eredmény: a márványból álmodott hatalmas templom helyén paticsból — azaz vesszőből és sárból — épül föl a templom, s még ezt sem szentelhetik fel, mert közben a vidék kegyura református vallását katolikusra változtatta, s a cuius regio, eius religio elve alapján a népnek is őt kellene követnie. Dániel a maga népéért és hitéért ezzel a világgal száll szembe, ott marad övéi között, ha kell, visszamegy a nádasokba a hitüket megőrzőkkel, elutasítja az egyszemélyes megváltás lehetőségeit. Dánielnek meg kell küzdenie az övéivel is: a nép babonás, lidércekkel, víziemberekkel viaskodik, gyanakvással fogadja Dániel újításait, a burgonya, kukorica és napraforgó termesztésének meghonosítását, a munkát segítő szerszámokat. S szembe kell néznie azzal a bitang úri világgal, amelyik ezt a népet kisemmizi. Műveltségét, tehetségét pedig elemi ügyek intézésére kell használnia. Sorsának tragikuma éppen a folyamatos lefokozódás, terveinek kényszerű idomítása a mostoha körülményekhez, a kiteljesedés lehetetlensége.

A darab pedagógiai eszméje szerint azonban Dániel hősies helytállása az egyedüli járható út, másrészt vonzó példa is. Dánielben Illyés sok vonatkozásban a maga sorsával küzdött. Dánielt kétkulacsosnak, köpönyegforgatónak, csalónak is minősítették, amikor nem értették egy-egy taktikai cselekedetét a nagy cél érdekében. Volt olyan helyzet, amikor mindenki nekirontott: szerelmi hűtlenség vádja éri, a nép a csalódását kéri rajta számon, hogy miért nem áll apja örökébe, miért nem a nádasban prédikál templomépítés helyett. Mások tehetségének elpazarolásával vádolják. Harold, az építész becsapottnak érzi magát... Pedig

Dániel céltudatosan követte a maga belső parancsát, népének felemelése volt a fő törekvése. A darabot dramaturgiailag erősen megtörő közjáték a sokféle vélekedésnek ad nyomatékot. A darab atmoszféráját az elaprózódás, folytonos lefokozódás tragikus iróniája határozza meg. Olyan kisszerűen nyomorultak a körülmények, hogy még a nyílt összecsapások is elmaradnak, a tehetetlenség iróniája és tragikuma egyszerre mutatkozik meg a körülmények sorsszerű meghatározottságában.

*Egyetemes kérdések — keserű bölcsesség*

Illyés Gyula utolsó tragédiái az egyetemes emberi kérdéseket vizsgálva is megőrzik azt a bölcs keserűségből, belátásból származó, iróniából és tragikumból teremtett összetett atmoszférát, melyet először tragédia felé hajló vígjátékaiban alkalmazott. Kísérletező kedve tematikai és műfaji értelemben egyaránt eleven maradt, s újabb és újabb meglepetéseket hozott. Bizonyos, hogy drámái nem érték el már a *Kegyenc* és a *Tiszták* művészi színvonalát, de értékes és izgalmas művészi kísérletekkel egészítették ki az életművet, szorosan kapcsolódva az életmű szervességébe. Illyés a létérdekű cselekvés írója, érthető, hogy különösen pályájának utolsó szakaszában komolyan foglalkoztatta a művészsors értelme. Mit ér a művészi munka az emberiség boldogulásának szempontjából nézve? Segített-e az annyi szenvedéssel létrehozott mű becsületesebben élni, emberibb emberré lenni? „Mit ér egyáltalán az egyén erőfeszítése az emberi végzetben? Milyen is az a Végzet?" „Értelmes-e, érdemes-e az emberi lét?" Illyés nagy gondolati verseiben többször érintette és mély filozofikus küzdelemben, a súlyos kételyeket végül legyőzve válaszolta meg ezeket a kérdéseket.

Az emberiség fausti kérdését a *Dupla vagy semmi — azaz két életet vagy egyet se* (1974) című drámájában a művészi munka értelme felől vetette föl, példázatérvényű emberiségkölteményben. Folytatta ezzel a „másokért egyedül" emberi pozíciójának drámai vizsgálatát is, hiszen az egyes embernek az emberiségért való küzdelmét állította színpadra. Kettős példázat ez, az egyik magának a bábjátékosnak a története, a másik pedig az, amit a bábjátékos a bábokkal játszat el. A Bábjátékos — minden művész alteregója — az emberiség megváltoztatását tekintette életfeladatának, kudarcai után most már lemondana erről, amikor a Fogadós a segítségét kéri: békítené össze az egymásra haragvó favágó családokat. A Bábjátékos az intézményekre hárítaná az ilyen munkát, de megjelenik a Halál végső leszámolásra. A Halál azt állítja, hogy nem lehet a világon változtatni, kár erőltetni. Ha most vele megy a Bábjátékos, akkor emelt fővel hagyhatja abba az életet, minden kudarcért a Halált okolhatja, de ha az újabb világjobbító kísérlete sem sikerül, akkor majd „megalázva, a kudarc szégyenével" kell feladnia az életet. A Bábjátékos egyetlen éjszakát kér még a Haláltól. A Halál nagylelkűen az örökéletet ígéri neki abban az esetben, ha sikerül a kísérlete. Ezzel veszi kezdetét a pirandellói ötletet kamatoztató belső példázat. A Bábjátékos figurákat, bábokat kelt életre, s velük akarja bemutatni azt, hogy igenis az ő segítségével megbékül az egymással

farkasszemet néző emberiség. A figurák azonban közbeszólnak, módosítanak a Bábjátékos szép elgondolásán, egyetlen céljuk a nagyobb haszon, ezért komikus vaksággal próbálnak embereket egymáshoz kényszeríteni, s durva eszközökkel is gátolják a spontán és szép életet. Békesség helyett azzal végződik a történetük, hogy szinte állati üvöltéssel rontanak egymásra. Hiába mondja a Bábjátékos, hogy egyetlen életük van, s arra nem ez volt előírva. Őt is eltiporják. Így aztán a Bábjátékos önként megadja magát a Halálnak: „Nyertél. Mehetünk." A két példázat itt egymásba ér, a művészet emberjavító törekvésének nincs értelme, mert az emberek nem hallgatnak rá. „Század, ezrek, ezrek és százezrek vállaltak tébolyt, nyomort, kínpadot, hogy legalább a jajongásukkal verjenek egy jobb igét a fejetekbe." S mindez hiábavalónak bizonyult. Illyés azonban nem tud belenyugodni a totális vereségbe, s — dramaturgiailag vitatható módon, mert nem a dráma anyagából szervesen kifejlesztve — némi utójátékszerű vigaszt, reménységet tesz a történethez. Az egymástól levert bábok újra éledeznek, s arról kezdenek tanakodni, hogy talán mégis a Bábjátékosra kellett volna hallgatniuk. Más szóval: a művész halála után új életre kelhetnek azok az eszméi, melyek diadalát életében nem érhette meg. Ebből a parányi vigasztalásból azonban kiérződik Illyés bölcs iróniája is, hiszen egyáltalán nem biztos, hogy akár a saját kárukon is tanulnának a bábok, s ha még egy életet kapnának, emberibb módon élnék azt.

De mi történik akkor, ha az egyetlen élet kerül veszélybe, ráadásul igaztalan vádak súlya alatt? Az igazság vállalásának a kérdése összekapcsolódik az örök üldözött és az örök inkvizítor küzdelmével. Nagy Lajos *Egyiptomi íródeák* című szatirikus elbeszélésének hőse a tudása miatt kerül közvetlen életveszélybe, de magát ostobának tettetve egyedül menekül meg a vádlottak közül. Gyávasággá lényegült magatartását okos és hivalkodó büszkeséggel adja elő. Illyés Gyula ebből merítette az ötletet annak a gondolatnak a kifejtéséhez, hogy „az áldozat akkor is világgá kiálthatja az igazságot, ha »elárulja«. Ha szégyenérzetünknél fogva ráz meg bennünket." Bizonyára a monologikus forma is az inspiráló műre vezethető vissza, hiszen a *Csak igazat* (1977) Illyés Gyula egyetlen monodrámája. Első része viszonylag szorosan követi Nagy Lajos művét. Az írnok ítélethirdetésre vár a börtönben, s ez a feszült szituáció robbantja ki belőle az önértelmező monológok sorát, melyekből analitikusan tárulkozik föl az előtörténet. Elsősorban azonban azt elemzi, vajon észrevettek-e valamit az ő okosságából, kiesett-e valahol agyalágyult szerepéből. Alakít egy olyan szerepet, melyet végtelenül megvet. Eljut a méltóságos öngyilkosság gondolatáig, de ahhoz gyáva. Tragikuma abban tetőződik, hogy magáért a puszta életért örömmel vállalja az emberhez teljességgel méltatlan, igazi önmagából semmit érvényre jutni nem engedő animális létezést. Örök hűséget fogad kínzóinak. A dráma második része ugyanennek a problémakörnek egy másik aspektusát elemzi. Az írnok önmagát letagadva mentette az életét, az ártatlanul kelepcehelyzetbe került író — a dráma második részének hőse — viszont igazának tudatában egyre jobban elfogadja a rászórt képtelen vádakat — melyek képtelenségét könnyűszerrel bizonyította — csak azért, mert ezt kívánja a közösség érdeke. A második világháború utáni népbírósági igazolóbizottság olyan közhangulatot teremtett vádjaival az író körül, hogy amikor felmentik is, szükségét érezze

annak, hogy most már önként vegye magára a megbélyegző rágalmakat. Az inkvizíció mindkét esetben elérte célját, sikerült betörnie ártatlan áldozatát, az igazság mellett valóban csak a szégyen katarzisa marad. A monodráma formát azonban szinte szétfeszíti a zsúfolt és bonyolult lelki folyamat bemutatása.

Illyés Gyulát egyre nyomasztóbban foglalkoztatta életének utolsó szakaszában — az egyelőre elsősorban a nemzeti kisebbségek, nemzetiségek sorsát sújtó — faji, nemzeti megkülönböztetés újjáéledése. Esszéiben, verseiben következetesen kiállt az egyéni és közösségi identitás megőrzésének joga mellett. Másrészt történelmünk egyik leginkább tragikus visszatérő tanulsága az volt számára, hogy a belső megosztottság tette cselekvésképtelenné sorsdöntő pillanatokban a nemzetet. *Sorsválasztók* (1982) című drámájában ez a két eszme mai társadalmunk eleven gondjaként kapcsolódik össze. A nemzeti érzés, nemzeti tudat hajszálgyökereit oly gazdagon feltérképező, az irracionálisnak tetsző kötődéseket a ráció tiszta fényénél elemző Illyés most sem kapcsolja össze árnyalás nélkül a fajt és a sorsot, de természetes emberi igényként vallja, hogy az ember lehessen az, ami. Választhassa a maga sorsát. Mai tárgyú drámája tiszteletreméltó bátorsággal kapcsolja ezt össze napjaink egyik tabuként kezelt kérdésével, a mai cionizmussal és antiszemitizmussal. A darab főhőse kiváló színész, afféle nemzeti jellemeszmény már. Szenvedélyes igazmondó, minden dolgában teljes személyiségével résztvevő egyéniség. Teljesítményének motivációja is a nemzet közösségével való azonosságának a tudata. Előítéletei nincsenek, semmi nacionalizmus nincs benne, legjobb barátja magyar rendező. Gábor azonban véletlenül megtudja egy másik zsidó származású barátjától, hogy ő elhurcolt zsidó szülők gyermeke, s nevelőszülei ezt elhallgatták előtte. A nagy hőfokú egyéniség szenvedélyes sorskeresésbe kezd. Nem a faj megszállottja ő, hanem az igazságé. Egyéniségének természetes következménye, hogy nem akar más lenni, mint ami. Tágabb környezetének méltatlan viselkedése is sodorja a szélsőséges döntés felé: ha zsidó, kimegy Izraelbe, vállalja zsidóságát. Gábor szenvedélyes sorskeresése tragédiát okoz: kivándorlási szándékától megrettent édesanyja bevallja az igazságot, mely szerint Gábor az ő édes gyermeke, de erről a férje sem tudott, mert a gyermek a Donnál elpusztult vőlegényétől született; ezt a vallomást azonban az édesanyja nem tudta túlélni, öngyilkos lesz. A gazdagon motivált, mégis meglehetősen különös történetnek erős pedagógiai célzata van. Gábor apja olyan elemi kötelességének tudta a jogfosztottak védelmét, hogy saját gyermekeként nevelte őt, pedig azt hitte, más „faj"-hoz tartozik. Az önazonosság természetes igénye nem kapcsolódhat össze a kizárólagossággal.

Általános kérdésfelvetés, realista elemek erősen tételszerű cselekményvezetése jellemzi Illyés Gyula utolsó drámai művét, a *Kiegyezést* (1983) is. A kérdésfelvetés a *Különc*évél tart közeli rokonságot, de a válasz lényegesen eltér attól, hiányzik belőle a hősi tragikum. A spanyol maszkban előadott darab levert forradalom utáni konszolidációs időben játszódik. A nyolc évi raboskodás után, a konszolidáció eredményeként börtönéből szinte diadalmenetben hazatérő forradalmár előtt nehéz választás van: egykori cellatársai között már minisztert is talál, együttműködését kérik a nagytekintélyű Padrénak, a rendszer igazolását tehát. Más részük viszont továbbra is a rendszer fegyveres megdöntésének a híve, s ehhez

kérik vezérül Padrét. Ez utóbbiak nem néznek az elért eredményekre, a körülmények változására, hanem azt vallják, hogy nem szabad kiegyezni a „vérmaszatos kezű pribékekkel", akik a kontinens legbűnösebb kamarillájához kötik a nemzet sorsát. A vitadrámában Padre mindkét féllel szembeszegül. A forradalmi utat elveti, mert nem lát hozzá erőket, s csak újabb vérfürdőt okozna. De megtagadja a kitüntetésekkel, érvényesülési előnyökkel kecsegtető elvtelen kiegyezést is, mert látja, hogy annak hívei túlnyomórészt személyes előrehaladásukat és anyagi érvényesülésüket tekintik az igazi célnak. Padre úgy igyekszik megőrizni tisztaságát és méltóságát, hogy a hivatását folytatja, a műveltség terjesztésének feladatát vállalja. Padre a maga választását hősinek tekinti. Ez azonban éppen a menyének, Mirellának a döntéséből kiolvashatóan sem egyértelmű: lényegében az elvtelen megalkuvókat támogatja. Szándéktalanul. Másrészt súlyos kérdés az, hogy egy ennyire tisztán gondolati-filozofikus drámában a magatartásmód megválasztásában ilyen fontos szerepet kaphat-e az életkor. Padre a tekintélye miatt lenne oly fontos mindkét fél számára, s elhatároló döntése a darabban bizonyos erkölcsi és gondolati emelkedettség fényét kapja, pedig ez az út csak az ő számára járható. Ezért nem képződik igazi konfliktus: a hős kitér a kényszerűnek látszó választás elől.

*

Illyés Gyula gazdag drámaművészetének legjobb darabjai — a *Kegyenc*, a *Különc*, a *Tiszták* — az újabb magyar drámairodalom első vonalát is jelzik Németh László, Sütő András drámáival együtt. Németh Lászlótól ösztönzéseket is kapott, Sütő Andrásnak ösztönzéseket is adott. Egy jelentős életművel felérő drámairói munkássága az életérdekű, szociális érzékenységű művészi cselekvés példája. Elemző gondolati gazdagsága, műfajteremtő kísérletezése, kivételes nyelvi plasztikája és ereje társul a legfontosabb és legkényesebb egyéni és közösségi kérdések bátor vállalásával. Kiteljesítette a nemzeti történelmi dráma Katona Józseffel elkezdett hagyományát, majd sajátos, realista elemekből építkező, de korokat, hangnemeket erős pedagógiai elszántsággal elegyítő példázatdrámát teremtett. Tanító szenvedélye olykor lazította dramaturgiáját is. Drámáinak gondolati íve a hősi példáktól, felemelő tragikumtól egyre inkább az értelmesen hőssé lenni már nem tudó mai személyiség tragikus iróniával és részvéttel szemlélt sorsának elemzéséig vezet. Azzal is igazabb önmagunkra döbbent, hogy az eszményi emberi magatartás megvalósíthatatlanságát példázza.

*Kiadások*

Lélekbúvár. 1948. — Tűz-víz. 1952. — Fáklyaláng. 1953, 1968. — Tűvé-tevők. 1953. — Dózsa György. 1956. — Három dráma. 1957. — Másokért egyedül. 1963. — Bolhabál. — Tűvé-tevők. 1966. — Az Éden elvesztése. 1967. — Drámák. 1—2. köt. 1969. — Tiszták. Szövegváltozatok és műhelytanulmányok. 1971. — Bál a pusztán. — Bölcsek a fán. 1972. — Újabb drámák. 1974. — Katona József: Bánk bán. Illyés Gyula átigazításában. 1976. — Embereljük meg magunk. 1977. — Sorsválasztók. 1982. — Csak az igazat. 1983.

*Darvas József:* Megjegyzések a Lélekbúvárhoz. Forum 1948. 994—997. — *Boldizsár Iván:* Illyés Gyula: Ozorai példa. IÚ 1952. 12. sz. — *Julow Viktor:* Illyés Gyula: A Fáklyaláng. Építünk 1952. 4. sz. 78—80. — *Sőtér István:* Illyés Gyula: Fáklyaláng. IÚ 1952. 26. sz. 2., *S. I.:* Tisztuló tükrök. 1966. 358—361. — *Gellért Endre:* Író, rendező, közönség. Illyés Gyula: Fáklyaláng. Csill 1953. 862—867. — *Gyárfás Miklós:* Tűvé tevők. IÚ 1953. 12. sz. — *Zolnay Vilmos:* Az élő Kossuth. Illyés Gyula: Fáklyaláng. Csill 1953. 103—108. és *Z. V.:* Beszélgetések könyvekről. 1953. 131—141. — *Barta András:* Illyés Gyula: Fáklyaláng. It 1954. 241—247. — *Fekete Gábor:* Illyés Gyula: Ozorai példa. It 1955. 74—81. — *Klaniczay Tibor:* Dózsa, vagy a magyar nép tragédiája. IÚ 1956. 14. sz. — *Nagy Péter:* Illyés Gyula Dózsa-drámájáról. IÚ 1956. 9. sz. és *N. P.:* Két évad. 1966. 73—78. — *Sőtér István:* Dózsa. IÚ 1956. 6. sz. és *S. I.:* Tisztuló tükrök. 1966. 361—367. — *Béládi Miklós:* Az új Kegyenc. Illyés Gyula drámáiról. Kr 1963. 3. sz. 8—13. — *B. Nagy László:* Szembenézni — szabadon. Illyés Gyula: Kegyenc. Alf 1963. 8. sz. 54—56. és *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966. 169—194. — *Tóth Dezső:* Másokért egyedül. Kort 1963. 1416—1421. — *Illés Jenő:* A közösségi-nemzeti tudat ébresztői. *I. J.:* Mai dráma — mai dramaturgia. 1964. 72—97. — *Kéry László:* Jókedvvel harcolni. ÉI 1963. 3. sz. és *K. L.:* Shakespeare, Brecht és a többiek. 1966. 279—281. — *Létay Vera:* A költészet és igazság fáklyalángja. ÉI 1968. 3. sz. — *Hermann István:* Történelmünk elmulasztott és rosszul megragadott lehetőségei. Illyés Gyula. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 166—212. — *M. Lázár Magda:* A Kegyenc Debrecenben. Szabálytalan naplójegyzetek egy előadás születéséről. Színház 1969. 8. sz. 20—22. — *Siklós Olga:* Népi hősök. Illyés Gyula négy drámájáról. Kort 1969. 631—642. — *Ablonczy László:* Ősbemutató Pécsett. Alf 1970. 2. sz. 92—94. — *Béládi Miklós:* Illyés Gyula: Tiszták. Kr 1970. 3. sz. 1—4. — *Fekete Sándor:* Adalék az új fogalmú hazafisághoz. Illyés Gyula: Malom a Séden. Kr 1970. 6. sz. 41—43. — *Földes Anna:* A költő színpada. Színház 1970. 5. sz. 16—19. — *Galsai Pongrác:* Malom a pokolban. ÉI 1970. 12. sz. 13. — *Hermann István:* Rekviem egy elveszett nép fölött. Illyés Gyula: Tiszták. Színház 1970. 5. sz. 10—14. — *Pályi András:* Színpad vagy szószék? Színház 1970. 8. sz. 14—17. — *Siklós Olga:* A „Malom" útja Veszprémig. Színház 1970. 5. sz. 20—21. — *Somlai Péter:* Illyés Gyula: A lélekbúvár. Színház 1970. 2. sz. 22—23. — *Tamás Attila:* A drámaíró Illyés. Ttáj 1970. 675—679. és *T. A.:* Irodalom és emberi teljesség. 1973. 197—210. — *Czímer József:* Dramaturgia és korszerűség. Illyés Gyula: Bölcsek a fán. Színház 1971. 7. sz. 12—17. — *Galsai Pongrác:* Bölcsek és eltartóik. ÉI 1971. 14. sz. — *Galsai Pongrác:* Dózsa, teljes fényben. ÉI 1971. 34. sz. — *Hermann István:* Illyés Gyula: Bölcsek a fán. Illyés Gyula vígjátéka a Pécsi Nemzeti Színházban. Színház 1971. 6. sz. 34—36. — *Szilágyi János:* Két hónap. Illyés Gyula: Tiszták. Kort 1971. 157—161. — *Tamás Attila:* Illyés Dózsa-drámájáról. Táj 1971. 973—975. — *Tarján Tamás:* Fordított előjelek. Napj 1971. 12. sz. 4. — *Ablonczy László:* Illyés Gyula: Bál a pusztán. Alf 1972. 7. sz. 88—89. — *Almási Miklós:* A Különc Veszprémban. ÉI 1972. 8. sz. — *Béládi Miklós:* A múlteremtő. Kort 1972. 1982—1991. és *B. M.:* Érintkezési pontok. 1974. 339—410. — *Berkes Erzsébet:* A becsület fegyverei. Színház 1972. 5. sz. 1—6. — *Héra Zoltán:* Illyés Gyula: Testvérek. Kr 1972. 10. sz. 10—11. — *Juhász Mária:* Testvérek. Illyés Gyula új Dózsa-drámája. Kort 1972. 1991—1995. — *Kántor Lajos:* Ihlet és történelem. Ttáj 1972. 11. sz. 36—38. — *Kiss Ferenc:* Illyés Gyula: Tiszták. Táj 1972. 1. sz. 69—73. — *Kronstein Gábor:* Hős vagy áruló? Illyés Gyula és Németh László változatai a Görgey-témára. It 1972. 903—924. — *Pándi Pál:* Illyés Gyula: Bolhabál. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 474—479. — *Pándi Pál:* Jegyzetek a felújított Fáklyalángról. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 456—461. — *Pándi Pál:* Illyés Gyula: Malom a Séden. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 461—468. — *Pándi Pál:* Illyés Gyula: Tiszták. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 479—486. — *Szigethy Gábor:* Illyés Gyula: Különc. Kr 1972. 2. sz. — *Sziládi János:* A Dózsa-testvérek. Illyés Gyula drámája a Pécsi Nemzeti Színházban. Színház 1972. 12. sz. 17—20. — *Takács Péter:* A Dózsa-hagyomány Illyés Gyula művészetében. Alf 1972. 9. sz. 7—16. — *Tarján Tamás:* Illyés Gyula: Testvérek. Illyés, a drámaíró. Napj 1972. 11. sz. 10. — *Taxner Ernő:* Törvénykereső. Illyés Gyula, a drámaíró. A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve. 9. 1971—72. 1972. 69—91. — *Almási Miklós:* Dózsa vagy (és) Dózsa? ÉI 1973. 18. sz. — *Béládi Miklós:* Szatírától a népi játékig. ItK 1973. 340—346. — *Csetri Lajos:* Illyés Gyula Dózsa-drámáiról. Táj 1973. 6. sz. 66—74. — *Czinner József:* A „Testvérek" vagy a gondolat dramaturgiája. ÚJ 1973. 4. sz. 92—102. — *Földes Anna:* Három forradalmár. Illyés Gyula új drámái. Színház 1973. 6. sz. 1—7. — *Kántor Lajos:* Szöveg és játék. Utunk 1973. 41. sz. — *Márkus Béla:* Az ünnepelt. Kr 1973. 5. sz. 19—20. — *Siklós Olga:* A könyörtelen igazság

drámája. Illyés Gyula: Az ünnepelt. Életünk 1973. 2. sz. 165—170. — *Tarján Tamás:* Illyés Gyula: Dupla vagy semmi, azaz két életet vagy egyet se. Kr 1974. 12. sz. 18. — *Tüskés Tibor:* Az új Illyés-dráma ürügyén. ÉI 1974. 44. sz. — *Berkes Erzsébet:* Illyés Gyula: Dupla vagy semmi... Kort 1975. 155—156. — *Berkes Erzsébet:* Orfeusz a felvilágban. Kr 1975. 11. sz. 21. — *Földes Anna:* A számon kért ars poetica — avagy a Bábjátékos igazsága. Illyés Gyula Dupla vagy semmi című drámája Pécsett. Színház 1975. 1. sz. 1—6. — *Hajdu Ráfis:* Újabb drámák. Kr 1975. 2. sz. 20—21. — *Laczkó András:* Illyés Gyula újabb drámái. Életünk 1975. 1. sz. 83—86. — *Láng Gusztáv:* „A motívumok mindig visszatérnek." Utunk 1975. 12. sz. — *Major Ottó:* Illyés-bemutató Veszprémben és Budapesten. (Bál a pusztán, Különc). *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 330—334. — *Major Ottó:* Illyés Gyula drámája a Vígszínházban. *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 262—265. — A „Fáklyaláng" előadásainak naplója. (Közli: *Molnár Gál Péter*) Kr 1976. 2. sz. 3—6. — *Béládi Miklós:* Dániel az övéi között — Gyulán. ÉI 1976. 31. sz. — *Futaky Hajna:* Pécsi színházi esték. (Orfeusz a felvilágban.) Je 1976. 2. sz. 145—147. — *Illyés Gyula:* Hogyan születik a színdarab? Bevezető egy eredendő magyar komédiához a szükséges kitérőkkel. ÚÍ 1976. 8. sz. 3—38. — *Koltai Tamás:* Illyés Gyula: Dániel az övéi között. Új Tükör 1976. 30. sz. 30. — *Rohonyi Zoltán:* Bánk változásai. (Illyés Gyula átigazításáról.) Kor 1976. 10. sz. 736—742. — *Tóth László:* Meghirdetett és megvalósítatlan maradandóság. (Dupla vagy semmi.) ISz 1976. 4. sz. 378—381. — A Bánk bán — Illyés Gyula átigazításában. *Bécsy Tamás, Béládi Miklós, Orosz László* írása. Látóh 1977. 3. sz. 162—178. — *Ablonczy László:* ...Mi az, mi idegünkben közeleg! Illyés Gyula drámái a „kézbevehető jövőért". Alf 1977. 12. sz. 31—34. — *Keresztury Dezső:* Illyés Gyula Különce körül. Színház 1977. 12. sz. 1—4. — *Szekrényesy Júlia:* A költő szeges öve. Csak az igazat! Egyiptomi világosság. Távozz tőlem angyal. ÉI 1977. 49. sz. — *Tarján Tamás:* A Különc a Nemzeti Színházban. Színház 1977. 12. sz. 4—7. — *Berkes Erzsébet:* Jár a malom. Csak az igazat! Színház 1978. 2. sz. 1—2. — *Bulla Károly:* Illyés Gyula: Fáklyaláng. FilmSzínhMu 1978. 46. sz. 7. — *Z. Szabó László:* Fáklyaláng. 1978. Beszélgetés Illyés Gyulával. Műhely 1978. 1. sz. 7—12. — *Ablonczy László:* Játék és történelem a színpadon. Beszélgetés Illyés Gyulával. Ttáj 1979. 10. sz. 8—16. — *Szalay Károly:* „Kegyetlen és fájdalmas igazságok műfaja." Illyés Gyula komédiái. Kort 1979. 1465—1474. — *Szekrényesy Júlia:* Kacagj, prédikátor. Homokzsák, avagy nevetni könnyebb. ÉI 1979. 31. sz. 13. — *Illés Jenő:* Illyés Gyula: Bolhabál. FilmSzínhMu 1980. 41. sz. 10—11. — *Pályi András:* Pécsi színházi esték. (Homokzsák.) Je 1980. 442—444. — *Róna Katalin:* Illyés Gyula: Dániel az övéi közt... Színház 1980. 1. sz. 15—16. — *Tüskés Tibor:* Illyés színháza. *T. T.:* Mérték és mű. 1980. 80—111. — *F. Komáromi Gabriella:* Tiszták. Gondolatok egy Illyés-drámáról. Lit 1981. 3—4. sz. 413—418. — *Almási Miklós:* Drámai sorsfordulók. Kegyenc, Különc, Malom a Séden. Életünk 1982. 1063—1068. — *Tarján Tamás:* „Testvérek": a Kegyenc és a Különc. Illyés Gyula ikerdrámáiról. Életünk 1982. 1068—1073. — *Ablonczy László:* Dráma — színpadra. Illyés Gyula: A tű foka. Alf 1983. 7. sz. 77—81. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Illyés Gyula: Újabb drámák. *H.R.G.:* Kritikák, esszék, tanulmányok. 1984. 189—194. — *F. Komáromi Gabriella:* Kegyenc. Konfliktusok egy Illyés-drámában. Lit 1984. 1. sz. 125—130. — *Czimer József:* Az utolsó dráma. A Kiegyezés születéséről. Életünk 1985. 3. sz. 198—210. — *Benedek András:* A hűség jegyében. Illyés Gyula drámái. *B. A.:* Színházi műhelytitkok. 1985. 113—142. — *Görömbei András:* A drámaíró Illyés Gyula. Alf 1985. 9. sz. 43—63.

# ILLÉS ENDRE
(1902—1986)

Illés Endre első drámai műve, az 1941-es *Történők* még pontosan igazodik ahhoz a szemlélethez, melyet a háborús évek magyar világa novelláiban kialakított. Áttételes társadalomábrázolása már drámai kísérletei előtt fordulathoz érkezik: elvont jellemanalíziseit olyan írások váltják fel, amelyekben a szatirikus ábrázolás és a szörnyű dolgok néven nevezése egyaránt bizonyítja, hogy az író a kor parancsára a közvetlen szót is vállalja. A *Történők* ilyen közvetlen szó, hiszen hősei protekciós karrieristák és korrupt urak, akik csak egymáshoz való viszonyukban képviselnek ellentétes erkölcsiséget, az írói ítélkezés mérlegén azonban ugyanabba a serpenyőbe valók. A drámai sugallat feltétele ennek az ellentétnek és egységnek a kifejezése. A műnek e létkérdésével az író két szinten is szembenéz. Első válaszát műfajválasztásával fogalmazza meg. „A *Történők* története — in statu nascendi — dráma volt. Azután mégsem lett az. A kínálkozó lehetőségek közül mégis a szatírát választottam. Vagy akár a komédiát is. Mert ha indulatos drámai beállítás helyett nevetségessé teszem őket, ha felhasítom a bőrüket, ha megmutatom, hogy kóccal és fűrészporral vannak töltve, — talán még hatásosabban leleplezhetem őket... Ha... drámát írok, az menthetetlenül odaragad azokhoz az évekhez: történelmi drámává válik" (*A fele komédia*, 1975). S ha a *Két oroszlán között* című kötetéből (1973) felidézzük fontos gondolatát — „a komédia a kétségbeesés kifejezése" —, a fogalmak útján is megközelíthetjük a mű titkát, amelynek lényege a felszíni kellem ábrázolása a kellemes felszín megjelenítésével. Ugyanaz a láthatatlan kontraszt sejthető ebben a kesernyés komédiában, amelyet a Zsuzsa-novellák tündéri tájai és a cselekményben lelepleződő hazugság teremt meg. A harmadik felvonás díszletjelzése például a következő helyszínt idézi fel: „Villa a Hűvös-völgyben, kerti terasz, májusi délután, napfény... A mélyben — hátul — kert. A teraszra narancsvörös ponyva vet árnyékot. Kényelmes nádszékek, asztalka. Az asztalkán gramofon, lemezek." A dialógusokban felbukkanó motívumok is hasonló kellemes világra utalnak: a Gellért-hegyi teniszpálya, a körvadászat, a vidéki kastély zavartalan csendje, az elegáns villa mind annak a légkörnek a megteremtését szolgálja, amely olyan vonzó volt a két világháború közötti szalondrámák önigazolását kereső és önáltató közönsége számára. Persze, e közönség eltűnése után az új néző akár szociológiai anyagot is láthat ezekben a motívumokban, s a kellemesség ezáltal is szertefoszolhat, átadhatja helyét a kendőzetlen önzésnek és élősdiségnek. A műnek ez a kiegészülése azonban az új néző tudatában csak akkor lehetséges, ha a vonzó kellemesség és a taszító mögöttes tartalmak kontrasztja eleve benne rejlik a jellemekben, a cselekményben és a szerkezetben. Ezért fontosabb Illés Endre másik válasza, amelyet Sulyok vezérigazgató megformálásában fogalmaz meg. Ez az elegáns úr végrehajtja a nálánál is nagyobb hatalmasság óhaját és utat nyit a protekciós történőknek. Amikor azonban felismeri mohóságukat, nemcsak viszolyog tőlük, hanem ellenük is fordul. Így akár a korabeli őrségváltás áldozatának is tekinthetnénk, hiszen finomsága, műveltsége és viszolygása világának farkas-erkölcseitől az adott viszonylatban értékek képviselőjévé teszi. A

döntő fordulat pontján azonban cselekedetei hirtelen szembefordítják azzal a képpel, amelyet külső jellemvonásai alakítottak róla, s előbukkan cinizmusa és összefonódása egy nagyobb korrupcióval.

A *Történők* sikert hozott a szerzőnek, második drámájában ő mégis a kockázatos új utat választotta. Az 1942-es *Méreg* már teljesen igazolja, hogy a hideg elemző és a szatirikus társadalomkritikus mellett benne rejlik a szorongó ember, és az ember szebb és jobb lehetőségéért küzdő író. Pedig témája — a hazugság — voltaképpen analitikus novelláira és kisregényeire utal. Csakhogy itt a hazugság elsősorban nem társadalmi bűn, hanem a halállal fenyegetett ember modus vivendi-je. A *Méreg* halálos beteg főhősét hozzátartozói kétféleképpen akarják átsegíteni a bizonytalan maradék időn: a kikerülhetetlen vég elleplezésével, illetve az igazság erejével. Maga a főhős végül is mindkét megoldás hatását végigéli, s akárhonnan indul el, egy kiutat lát: élni csak úgy lehet, mintha örökké élnénk. Tragédiájának ez az értelmezése az egzisztencializmusra emlékeztet, amelynek összefüggését Illés Endre töprengéseivel jó szemmel vette észre Domokos Mátyás. Ő is kiemeli, hogy Illés Endre nem egzisztencialista, de a születéstől a halál felé haladó emberi élet abszurditásával ugyancsak szembenéz. Következtetése választja el a komor filozófiától, mivel a lét reménytelenségének felpanaszlása helyett visszakanyarodik az élethez, s még a maradék-élet lehetőségeit is az örökélet távlataival azonosítja. S a hazugság és igazság, valamint az élet és halál kettőssége mellett megjelenít művében még egy harmadik kettősséget is: „Kétféle kultúra van — mondatja két hősnőjéről. — Kétféle ember. Van, aki az örökkévalóságot szereti, s van, aki az izgalmat, a pillanatot. Van, aki lebontja a kerítést, és van, aki mindent elkerít. Az egyik szereti az eszményeket, az erkölcsöt — a másik követ hengerít halottai fölé, elűzi visszajáró lelkeiket, az élők érdeklik őt, a változás."

Az időben is a *Méreg* után következő *Egyszárnyú madarak* (1943) csak látszólag kitérő, hiszen meseszerű történelmi játéka ugyanazt a gondolatot közvetíti, amit a *Méreg* a kettősségek szövevényében csak felvetett. Itt a nőalak nem a kettősségben megvalósuló teljesség megszemélyesítője, hanem e teljesség meg nem alkuvó keresője. Két férfi volt az életében: férje és annak barátja, aki életét áldozta az ő szerelmükért. S amikor mindkettőt elveszíti, hiába ostromolják új kérők, egyikben sem találja meg az ellentéteiben testet öltő teljes harmóniát: „Ismertem valakit, akinek két szárnya volt... Nem tudom elfelejteni ezt a gazdagságot, az ellentmondást, az érzékek áradását, a zavart..."

A kettősség és teljesség viszonya annyira izgatja, hogy még 1946-ban is visszatér témájához. Ez évben bemutatott darabja, *A mostoha* voltaképpen az *Egyszárnyú madarak* hősnőjének útján halad tovább. A történelmi mesében Illés Endre a chartres-i székesegyház egymástól különböző kettős tornyának szépségét tekintette eszményének, itt pedig egy Andersen-mese hasonló értelmű metaforájából indul ki. A királylány elvarázsolt fivérei közül tízet meg tud szabadítani hattyú-alakjától, a tizenegyediknek azonban egyik keze továbbra is hattyúszárny marad. De a szerző nem elégszik meg a téma újbóli, spirális megközelítésével, hanem tovább követi annak logikáját. Hogyan élt tovább a legkisebb királyfi furcsa anatómiai elváltozásával? Erre Andersen már nem felelt, s az írónak is el kellett távolodnia

ösztönző mese-emlékétől. Jellemző, hogy *A mostohában* a mesemotívum az alcímbe szorult, a mesei forma pedig, amely olyannyira segítette az írót az egyetemes jelentés kifejezésében, meg sem jelent. *A mostoha* világa hétköznapian 20. századi világ: egy középkorú mérnök családjába bekerül a fiatal második feleség, a felnőtt mostohagyermekek áldozatává lesz. Közvetlen jelentése tehát társadalomkritikai mondanivalóra utal, hiszen a cselekmény társadalmi érdekek megütközéseit követi. De miért mond le az író a társadalomkritika részletes motivációjáról? Mert igazi témája a társadalmi érdekháború független változója, a kegyetlenség. Arra a próbára koncentrál, ami elé a mostohagyerekek állítják a fiatalasszonyt, hogy bebizonyíthassák: apjuknak nincs szüksége áldozatára, életében való igazi szerepvállalásra. A hősnőt ott sértik meg ellenjátékosai, ahol még őrzi hattyúszárnyát: az adás örömében. S amikor felveszi a harcot és maga is kétkarú földi ember módjára akar visszavágni, kénytelen felismerni, hogy a földi világ megelőzte: amit ő tiszta igazságtevésnek szánt, az valójában egy kétkarú kicsinyes bosszúja volt. Töretlen ez a gondolatmenet még akkor is, ha a gyermekek kegyetlen játéka túlzottan is átlátszó, s ha a férj részvétele benne lélektanilag indokolatlan. A Zsuzsa-novellák, a *Hamisjátékosok* és az *Andris* kísérletsorozatára emlékeztet, amelyben az író a leleplező kísérlettől a kísérletező leleplezéséig, s magának a kegyetlen kísérletnek az elítéléséig jut el.

A drámaíró Illés Endre felszabadulás utáni igazi fordulata az 1949-es *Hazugok*. A hazugság itt már nem morális téma, de nem is a plusz-mínusz-értékek összetevője. A *Hazugok* hősei köznapian hazugok, akik kényelemből és önérdekből leplezik a családfő előtt, hogy egy zsaroló bemocskolta. Illés Endre pontosan fogalmaz, amikor kiemeli: „Játékom legfontosabb mondata: ‚Hallgatni kell, fiam. Amiről hallgatunk, az nincs is'." E pontos kiemeléssel azonban minősítette is darabját, amely valóban fontos kortünetet írt le, szenvedéllyel támadta a polgári hipokrízist, de egyben el is ejtette a *Méreg* hazugság-elemzését.

A *Hazugok* tehát azt bizonyítja, hogy Illés Endre élő reflexekkel fogadta a korforduló változásait, de etikai gondolatmenetének és társadalmi analízisének művészi integrációjában még félúton volt. A várható bonyolult alkotási folyamatot azonban aligha tudjuk rekonstruálni, mert az ötvenes évek dogmatizmusa — akárcsak szépprózájában — színházában is kényszerű szünetet idézett elő. Amikor 1959-ben újra színpadra lépett, már egy teljesen átalakult világ vette körül. Épen maradt reflexeinek elsődleges bizonyítéka új drámáinak megváltozott szociológiája. A villák, kastélyok, vadászatok és teniszpartik helyét elfoglalták a lakótelepi enteriőrök, a vállalati irodák, a balatoni kirándulások és a baráti összejövetelek. Nyilvánvaló azonban, hogy ezekkel az elsődleges bizonyítékokkal nem elégedhetünk meg, hiszen a szociológiai motívumok átalakulása csupán a díszletek cseréjével azonos. Az új dráma felhalmozódásának igazi bizonyítéka az etikai gondolatmenet folytatása, az új erkölcsi problémák felfedezése. Úgy látszik, Illés Endre kényszerű színházi szünetében is tovább gondolta drámáit, mert újraindulásának első színpadi megnyilatkozása, az 1959-es *Türelmetlen szeretők* azonnal egységben mutatja be az etikai és társadalmi analízist, a szociológiai díszletek és a belső dráma átalakulását. Hősei helyüket kereső, mai fiatal értelmiségiek, akik a

korforduló utáni konszolidáció legnehezebb próbája előtt állnak. Próbájuk a türelem, s bűnük és tragédiájuk forrása pedig a türelmetlenség. De vajon csupán bűnük-e? Az önelemző író cáfolja ezt, s éppen a *Türelmetlen szeretők* kommentárjában fejti ki teóriáját a plusz-mínusz értékekről: „Türelmetlenség, tépőfog, önzés, közöny — mindez darabjaimnak csak egyik fele. Mi a másik fele? A matematika ismer olyan mennyiségeket, amelyek elé kettős értékeket ír: pluszt és mínuszt... A türelmetlenség felemelő szárny is, és ez a mai fiatalság magasabbra jutott, mint az előző nemzedékek fiataljai. Persze azt is hozzátettem, hogy a türelmetlenség zsákutcába is kergetheti a fiatalokat, és ez nem bírálat — ez figyelmeztetés volt." Íme, megint egy kettősség, amelynek kifejezése a dráma legizgalmasabb mozzanata és legösszetettebb értéke. A bírálat és figyelmeztetés fogalmi megkülönböztetése csak messziről utalhat arra a válaszra, amit maga a dráma ad. A *Türelmetlen szeretők* hőseinek plusz-mínusz értékű bűne ugyanis voltaképpen az erkölcsi maximalizmus, az érzelmi meg nem alkuvás olyan foka, amely már légüres térbe vezet. Konfliktusuk feloldódása pedig egy e földi humanizmus, amelyet a végszavakban idézett József Attila-verssornak már csak össze kell foglalnia: „Aki halandó, csak halandót szerethet halhatatlanul." E gondolatmenet írói megfogalmazódása persze olyan közegben megy végbe, amelyben megtalálhatók a mai világ motívumai, a dráma időszerűsége azonban nem ezek függvénye, hanem az érzelmek forradalmáé.

A *Türelmetlen szeretők* következtetése Illés Endre életművében egyszerre mutat előre és hátra. Feltűnő, hogy a főszerepeket következő drámáiban is maximalista, fiatal hősei foglalják le. Az 1963-as *Rendetlen bűnbánat* (Vas Istvánnal közösen írott mű) egész galériát mutat be belőlük — a kérlelhetetlenek mellett felsorakoztatva a feladókat, a megalkuvókat és a józan önismeretet kiüzdő fiatalokat. Itt is a szerelemben kiüzdendő harmónia jelképezi a társadalmi magatartás eszményét, de itt nem az élettelen maximalizmus és az e földi humanizmus ellentéte szolgáltatja a drámai konfliktust, hanem a boldogságeszmény és a kiüzdött boldogság összecsapása. A *Rendetlen bűnbánat* fiatal párja végül is egy harmadikként belépő, szerelmét meggondolások nélkül vállaló, bódult kislány tragédiáján át jut el a kiüzdött boldogsághoz: „Mert azt hittem eddig, a boldogságot a véletlen szerzi meg. Most már tudom, hogy erőfeszítés kell a boldogsághoz is. És mindenhez. Tehozzád is erőfeszítés kell. Önmagamhoz is." A dráma zárójeleneteinek hangsúlya a kiüzdött jelzőn és az erőfeszítésen van. S aki ismeri Illés Endre műveit, tudja, hogy ez egy régi eszmény újrafogalmazása. Már az 1942-es *Méreg*ben ilyen sorokat olvashattunk: „Volt néhány év — mondja a dráma zeneszerzője —, Te akkor is Scarlattit játszottad, meg Rameaut és Couperint — ebbe az álomba szeretnék visszajutni! Emlékszel a ‚Madarak gyülekezetére' vagy a ‚Lepkék'-re? Mennyivel bonyolultabb, kuszább és illanóbb világ volt az, könnyű és szép dallamok ömlése, örök dallamosság, forma és rend... Részegség volt és mérték... A valóság és a vágy összebékülése — a legritkább öröm!" A második nemzedék legjobb íróinak eszménye volt ez a két világháború között, a klasszicizmus újjáteremtése, mely nem hideg formajáték, nem a szenvedélyek megkerülése és nem az egyéniség feladása, hanem a szenvedélyek legyűrése, az egyéniség megfegyel-

mezése: kiküzdött egyensúly. Akkor életveszélyes irracionalizmusok váltották ki ezt az új klasszicizmus-eszményt, a hatvanas években pedig a korforduló dilemmája hívta elő. Mert a türelmetlenség nemcsak mohóság, hanem kényelem is: készen kapott eszmények és eredmények birtokbavételének vágya, melyektől az új nemzedékeknek el kell szakadniuk, hogy sajátjukká kiküzdve visszatérhessenek hozzájuk. Illés Endre szerint ehhez kell igazi bátorság, s korunk tragikus hőse, aki szeretni, azaz önnön harcát vállalni gyáva. Erről szól az 1965-ös Illés-dráma, az *Aki szeretni gyáva*. Itt is megjelenik a meg nem alkuvó hős, aki válságok után képes lenne visszatalálni kiküzdött boldogságához. Az író etikai gondolatmenetét nem ő viszi tovább, hanem párja, a fölényes, magabiztos fiatalember, aki épp úgy átéli válságait, mint felesége, de a pokoljárást már nem vállalja. Pedig az újrakezdés még őt is megmenthetné, mint ahogy megmenti az 1969-es *Festett egek* Ádámját, aki megbántottság és bántás után, a teljes magány mélyéből rúgja fel magát, s e szavakkal búcsúzik tőlünk: „Újrakezdeni — ez az igazi bátorság. És én elölről foglak kezdeni — magamat is, a többieket is." Végszava és neve egyaránt klasszikus ősére, az emberiség történetében vándorló Ádámra emlékeztet. Kockáztatva a belemagyarázást, talán nem tévedünk, ha a *Festett egek* fiatal emberének képzelgéseiben, álmaiban és képzelt beszélgetéseiben korunk helykereső fiatalságának vándorútját sejtjük.

Az írói gondolatmenetnek és a korképnek ez az egyesítése természetesen kockázatos kísérletsorozatot feltételez, amelyben az általánosító igény olykor mesterséges konstrukciókat hív elő. Erre vall a *Homokóra* (1961) és a *Névtelen levelek* (1974) néhány megoldása. Illés Endre kísérletei azonban írói válaszkeresések a kor kihívásaira, s éppen ezért újabb és újabb kockázatvállalás ösztönzői.

A történelmi mítosszal és a mesével már sikeres próbát tett, s végül — a *Spanyol Izabellá*ban (1976) — a klasszikus történelmi dráma belső megújításában keresi a továbbvezető utat. A történelmi parabolák és az áltörténelmi játékok korában ő a legnehezebb megoldást vállalja: művelődés- és kortörténeti pontossággal idézi meg az inkvizíció kialakulását, s így mutatja be egyszerre az elnyomás anatómiáját és egy nemes ügy eltorzulásának a folyamatát. Története nem példázat, nem is allegória, hanem a pontosan rekonstruált múlt foglalata, amelyben a hajdani sorsok egyetemes távlatai teszik lehetővé a történelem tanításainak és korunk problémáinak a találkozását.

Mint szépprózai művei, Illés Endre drámái is önreflektáló író megnyilatkozásai. Novellák és színikritikák előzték meg őket, s az előbbiek az írói gondolatmenet kialakulását teszik lehetővé, az utóbbiak pedig az új műfaj kikísérletezésének a műhelyébe vezetnek be. A színikritika a fogékony szépíró számára drámatechnikai iskola is lehetett. S az is valószínű, hogy drámabírálataiban Illés Endre nemcsak a hagyományokat és új törekvéseket vette figyelembe, hanem a színházi stílusokat is, valamint a nézőközönség igényének meghatározó erejét. A harmincas-negyvenes években már ismerte a Nemzeti Színház megújulási törekvéseit és kudarcait, jól látta a társalgási színmű sikerének vegyes összetevőit, s tudta, hogy Tamási Áron vagy Füst Milán szabálytalan drámái a harmonizáló színházi közeg hiánya miatt maradtak nagyrészt műhelykísérletek.

Aligha véletlen, hogy a magát mindig pontosan elemző szerző, midőn felidézi műfaji fordulatának időszakát, író-szociológiai közegben marad, s azt a feszengő helyzetet írja le, amely a színpadra fellépő tegnapi színikritikust fogadta kollégái körében. Gondolatmenetét vizsgálva viszont nemcsak a novellák szemléletére tekint vissza, hanem műfaji fordulatának belső szükségszerűségét is megsejteti. Amikor 1967-ben Domokos Mátyással beszélgetett az Egyetemi Színpadon, életművéből tudatosan a drámaírói fejezeteket nagyította ki, s először azzal az arcképpel nézett szembe, amelyet novelláiból rajzoltak ki kritikusai: „Legelőször is hadd köszönjem meg, hogy szétfújtál egy kritikai közhelyet és legendát: a könyörtelen sebész legendáját, aki éles késekkel, a sebészi műtő éles fényeiben vagdossa fel az eléje kerülő embereket. Hogy ez a legenda megszülethetett, abban magam is bűnös vagyok. Túl sokszor írtam orvosi tanulmányaimról, a Korányi-klinikán eltöltött időmről. De én mindig csak annyit közöltem magamról, hogy kór-előzményeket, anamnéziseket fogalmaztam a klinikán, és így ismertem meg nagyon sok embert, életük egy-egy drámai pillanatában... Nem vagyok sebész. Szorongó ember vagyok, aki a többi emberért szorong. Pontosabban: a hőseimért..." Ebben az önelemzésben a polémia és a korrekció csak kiinduló pont, fontosabb annak a bonyolultabb szemléletnek a leírása, amelyet a drámai művek élesebb fénye emel ki a prózai művek környezetéből is. Mert a drámák felől nézve kétségtelen, hogy Illés Endre minden műfajában szigorú elemző, de kemény következtetései sem fedik el hitét, „hogy ember és ember között van kapcsolat, amihez nem férkőzhetik árulás, csalás, erőszak, hazugság. Amin nem fog harag, kétely és felejtés. Ami nem romlik, mint a gyümölcsök, s nem savanyodik meg, mint az édes ízek..."

Ez a gondolatmenet a kor drámatörténetéből és drámaelméleteiből is egyéni értelmezéseket hív elő. Tennessee Williams színpadáról például azt a Magyarországon kevésbé ismert drámát, amely az amerikai fiatalságnak a koreai háború utáni sokkját mutatja be, a hétköznapokban tovább folytatódó remegést, az ugrást a bepiszkolódásba, a hazugságba és a semmibe (*Két oroszlán között*, 1973), Dürrenmatt életműtörténetéből pedig azt az epizódot, amelyet *Az öreg hölgy látogatásá*nak filmre vitele idéz fel. Illés Endre nem tudja elfogadni a filmváltozat édeskés befejezését, de elutasítja az írói teóriákat is, amelyek e hamisítás közömbösítésére születtek. Számára az eredeti mű legnagyobb értéke az ellentétekre épülő gondolat megvalósulása: „a komédia a kétségbeesés kifejezése". Mint ahogy a Williams-darab happy endjét is azért fogadja el, mert egymással feleselő ízek keveréke: a keserűség és az enyhülés, a melankólia és a boldogság kívánása, a megalkuvás és az elölről kezdés, a jövő bizonyossága és bizonytalansága. Íme a hazugság témája és a plusz—mínusz-értékek felismerése, melynek fontosabb szerepe van Illés Endre gondolatmenetében, mint az általa bemutatott írók műveiben.

Az alkotói töprengés és a kritikai reflexió tehát Illés Endre drámaírói műhelyében még szorosabb kapcsolatba került, mint novelláiban és esszéiben. Korunk színházi vitáit is úgy kommentálja, hogy nemcsak a neofita modernizmust jellemzi, hanem a maga viszonyát is a műfaj újításához. Így találja meg a narrátor ősét a klasszikus

kínai *Krétakör*ben vagy Shakespeare *III. Richárd*jában. S így keres kiutat az irodalmi vagy színházi színház áldilemmájából. Beszédes tény, hogy történeti példákkal válaszol és nem keres teoretikus megoldást ott, ahol főként voluntarista elméletek születtek. Hitelesebbnek véli a gyakorlat válaszát, és a maga koncepciójának igazolására Jouvet ellenpéldáját idézi, majd pedig Móricz Zsigmond és Sarkadi Imre megpróbáltatásait. Ott azonban, ahol valóban létező elméleti problémát talál, nemcsak önelemzéseiben és kommentárjaiban, hanem drámáiban is vállalja a szükséges absztrakciót. A *Türelmetlen szeretők*ben például a közvetlen életszerűséget és a folyamatos cselekményt tudatosan feláldozza a stilizáció érdekében, amely felerősíti az alakok és helyzetek gondolati sugárzását. A mű szerkezetét is úgy alakítja, hogy újra és újra körbejárhassa szituációit, s feltárhassa a szereplők viszonyát a változatlan helyzetekhez. A *Festett egek*ben pedig a képzelt és valódi beszélgetések váltogatása teszi lehetővé a mai hétköznapi társadalmi jelenségek gondolati körüljárását, a lehetőségek és realitások, a tettek és pótcselekvések, a külső és belső harcok szembesítését. A jelenkori dráma közegében legmerészebbnek az a lépése látszik, amelynek célja a verses dialógusok újraélesztése. Vas Istvánnal közösen írt színművei, a *Trisztán* (1957) és a *Rendetlen bűnbánat* kettős érvet is szolgáltat kísérletének igazolására. A *Trisztán*ban a tiszta érzelmek kifejezője lett a vers, mely a mondában eleve megtalálta a maga természetes közegét. A *Rendetlen bűnbánat* még merészebb kísérlet, hiszen itt a verses betéteket mai köznapi jelenetek és prózai dialógusok veszik körül. Az író célja változatlan: éles, azonnal észrevehető határt vonni az eszmények és tiszta érzelmek, valamint a tisztátalan mindennapok közé, s mintegy „megemelni" hőseit a sűrűsödő pillanatokban. A *Rendetlen bűnbánat*ból azonban már hiányzik az egységesítő közeg — amelyet talán az egész mű stilizáltsága vagy képtelensége teremthetett volna meg —, s így a verses betétek nem sugallhatnak új, művészi valószerűséget. De Illés Endre nemcsak a monda időtlenségét és egyetemességét tudja felhasználni mai tartalmak művészi absztrahálására, hanem a legtágabb értelemben vett történelmi mítoszt is. „Amikor játékom hősnőjét, Orsolyát formáltam — írja az *Egyszárnyú madarak* kommentárjában —, Leonardo nőire gondoltam. És a feleletét nem tudtam miniruhában, de maxiban sem elmondani — olyan a felelete, hogy nem is annyira ruhát, történelmi kosztümöt kellett neki keresnem, inkább egy műfajt: a mesét... Vagy talán nem is mesét, inkább olyan játékot, melyre nem érvényesek a földi nehézkedés törvényei, szint, csillogást, szökőkút-porzást — és a kiserkedő érzelmekben a fájdalmat és reményt, a teljesség vágyát." A földi nehézkedés törvénye itt az élet, a társadalom és a történelem esetlegességeinek metaforája, melyekből csak akkor képes művet formálni az alkotó, ha meg tudja közelíteni az ember valamennyi dimenzióját, az időben mulandót éppúgy, mint az örök eszményit: az újra és újra kiküzdendő létezést. De ez már voltaképpen túl is vezet a formák és technikák keresésén. Mint ahogy *A mostoha* kísérleti formája, a drámai pointillizmus is inkább gondolati, mint technikai ötlet: „Jó ideje izgatott a pointillista festők színelmélete: Chevreul tanítása alapján ők a palettán kikevert színek helyett az optikai színkeverést választották... Fénnyel átitatott nagyobb színfoltokból képzeltem el a darabomat is, úgy építkezve, hogy több, külön is megálló részlet

végül összeolvad új jelentéssé. Tudtam, elég sok veszély fenyeget: például a külön lélegző részek szerteszakadnak... Hogy az egyes képek ne maradjanak külön képek: *A mostohá*ban sok belső rímpár szólt át egymáshoz. Kegyetlenség feleselt kegyetlenséggel, hallgatás hallgatással, megsebesítettek egy embert, s ő sem kímélhette azokat, akik ellene fordultak. Sikerült-e egyben tartanom mozaikkockáimat? Nem tudom." A választ most elodázhatjuk, mert e ponton nem a kritikai mérlegelés a célunk, hanem Illés Endre drámai formateremtő kísérleteinek rekonstruálása. Tovább azonban aligha követhetnénk e kísérletek látható útját. Már prózai művei is jelezték, hogy az író, aki orvosként és esszéíróként jól ismerte az új lélektani koncepciókat, tudatosan megállt a leírható lelki jelenségek határainál, mert nem a pszichikai rejtelmek izgatták, hanem a magatartás-formák és az erkölcsi értékek ütközései. Hasonló tartózkodással drámáiban is belülről építkezik: a mű sejtjeit teremti újjá, vagy még pontosabban; a születő sejtekből építi fel drámái organizmusát. Önjellemző szavaiban — „Én különben makacs kísérletező vagyok, a mindent elölről és mindent másképp híve" — ugyanaz a modernség-eszmény nyilatkozik meg, amelyből például Vas István költészete is táplálkozik. A „mindent elölről" egyszerre a hagyományvállalás és a hűséges hűtlenség programja, mely örök küzdelmet feltételez, s melynek eredménye a feszültségen és egyensúlyon nyugvó mű. És innen is a legkisebb részecskékhez jutunk, az alkotás sejtjeihez. Németh László már az első drámák után észrevette, hogy Illés Endre újszerűségének titkát a művek legmélyén kell keresni: a gondolatban és a sajátos drámai nyelvben. „Jólesik a beszédjét hallani... A színpadi tömondat-nyelv, s a jambus-emlékű áradozások közt most születik meg a magyar színpadi dikció. A mondat a többi mondat felé: egyszerű szabatos közlés; befelé, önmagában azonban egy gondolat kidolgozott képe: epigramma." Ez a belülről kiinduló újítás az Illés-drámák anyagától és közlésmódjától egyaránt elválaszthatatlan, s éppen ezért lehetett korfordulókat kifejező új művek forrása.

*Kiadások*

Hazugok. 1949. — Illés Endre—Vas István. Trisztán. 1957. — Homokóra. 1962. — Kettős kör. 1962. — Illés Endre—Vas István: Rendetlen bűnbánat. 1963. — Az idegen. 1965. — Színház. 1967. — Hármaskönyv. Festett egek. 1972. — Névtelen levelek. 1974. — A fele komédia. 1975. — Spanyol Izabella. 1976. — Hálókba bonyolódva. 1977. — Izabella és testvérei. 1978. — Kulisszák nélkül. 1—2. köt. 1981.

*Irodalom*

*Németh Antal:* Illés Endre új színműve. (Hazugok.) Vig 1949. 2. sz. 132—134. — *B. Nagy László:* Illés Endre: Trisztán. Kort 1957. 317—320. — *Kardos László:* Illés Endre—Vas István: Trisztán. *K. L.:* Vázlatok, esszék, kritikák. 1959. 408—411. — *Kéry László:* Illés Endre: Türelmetlen szeretők. Kort 1960. 129—130. és *K. L.:* Shakespeare, Brecht és a többiek. 1968. 144—148. — *Illés Jenő:* Két műfaj vonzásában. Jegyzetek Illés Endréről. ÚÍ 1963. 630—635. és *I. J.:* Mai dráma — mai dramaturgia. 1964. 57—71. — *Gyergyai Albert:* Illés Endre: Az idegen. Kort 1965. 659—662. és *Gy. A.:* A Nyugat árnyékában. 1968. 251—257. — *Nagy Péter:* Két magyar bemutató. Illés Endre: Az idegen. ÉI 1965. 9.

sz. és *N. P.*: Két évad. 1966. 406—409. — *Osváth Béla:* Illés Endre. *O. B.*: Türelmetlen dramaturgia. 1965. 172.—177. — *Vajda György Mihály:* Illés Endre: Az idegen. Kr 1965. 3. sz. 60—61. — *Nagy Péter:* Illés Endre: Rendetlen bűnbánat. *N. P.*: Két évad. 1966. 214—218. — *Csetri Lajos:* Illés Endre: Színház. Ttáj 1967. 962—965. — *Rényi Péter:* Illés Endre—Vas István: Rendetlen bűnbánat. *R. P.*: Vitában. 1967. 311—317. — *Fenyő István:* Homokóra. Komédia és erkölcsrajz. *F. I.*: Két évtized. 1968. 469—473. — *Rigó László:* Illés Endre: Színház. Alf 1968. 9. sz. 80—81. — *Sándor Iván:* Illés Endre: Színház. Kort 1968. 143—149. — *Szabó Ede:* Párbaj a hazugsággal. ÚÍ 1968. 7. sz. 117—119. és *Sz. E.*: Otthonunk a művekben. 1974. 131—136. — *Hermann István:* A tompított komédia. Illés Endre. *H. I.*: Szent Iván éjjelén. 1969. 64—76. — *Féja Géza:* Illés Endre: Festett egek. Kort 1970. 326—328. és *F. G.*: Lázadó alkonyat. 1970. 267—273. — *Hermann István:* Illés Endre dramaturgiájáról. Kort 1972. 976—978. — *Kabdebó Lóránt:* Emberek kettős világban. Illés Endre: Hármas könyv. Napj 1972. 8. sz. 10. — *Marx József:* Illés Endre: Hármas könyv. Alf 1972. 8. sz. 77—79. — *Pándi Pál:* Illés Endre: Az idegen. Homokóra. — Rendetlen bűnbánat. *P. P.*: Kritikus ponton. 1972. 439—444., 444—449., 450—455. — *Almási Miklós:* A kíméletlen megbocsátás vígjátéka. ÉI 1974. 6. sz. — *Berkes Erzsébet:* Illés Endre: Egyszárnyú madarak. Kr 1974. 10. sz. 13. — *Czére Béla:* Illés Endre: Névtelen levelek. Napj 1974. 7. sz. 7. — *Dersi Tamás:* Illés Endre: Névtelen levelek. Kort 1974. 834—836. — *Nagy Péter:* Illés Endre: Névtelen levelek. Kr 1974. 3. sz. 29. — *Szalontay Mihály:* Illés Endre színháza. Színház 1974. 6. sz. 5—11. — *Szekrényesy Júlia:* Kétszárnyú mese. Illés Endre: Egyszárnyú madarak. ÉI 1974. 36. sz. — *Major Ottó:* Illés Endre színháza. (Névtelen levelek.) — Két bemutató között — az Egyszárnyú madarakról. *M. O.*: Arcok és maszkok. 1975. 461—465., 488—492. — *Taxner Ernő:* Színházi levél Budapestről. (Illés Endre: Egyszárnyú madarak.) Je 1975. 1. sz. 73—78. — *Galsai Pongrác:* Szabálytalan arcképek. Illés Endre. ÉI 1976. 50. sz. és *G. P.*: 12+1 fő. 1978. 70—88. — *Kabdebó Lóránt:* Korjellemzés általános érvénnyel. ÚÍ 1976. 3. sz. 100—102. — *Létay Vera:* A nagy háziasszony. ÉI 1976. 11. sz. — *Majoros József:* Illés Endre: A fele komédia. Fo 1976. 9. sz. 83—84. — *Pálmai Kálmán:* Illés Endre: A fele komédia. Kr 1976. 2. sz. 22. — *Rónay László:* Illés Endre, a drámaíró. Alf 1976. 6. sz. 47—53. — *Sziládi János:* Egy hatalom születése. Színház 1976. 6. sz. 47—53. — *Tamás István:* Illés Endre: Spanyol Izabella. Kr 1976. 4. sz. 26—27. — *Bányai Gábor:* Készenléti állapotban. (Hálókba bonyolódva.) ÉI 1977. 24. sz. — *Bodnár György:* Kettősségek harmóniája. Illés Endre drámái. ÚÍ 1977. 8. sz. 90—96. — *Dersi Tamás:* Illés Endre. 1977. — *Almási Miklós:* Illés Endre: Izabella és testvérei. Kr 1978. 6. sz. 22. — *Laczkó András:* „Nem mindegy, miként élünk." Életünk 1978. 279—282. — *Sőtér István:* Illés Endre, a drámaíró. ÚÍ 1979. 7. sz. 3—10. és *S. I.*: Gyűrűk. 1980. 318—329. — *Sándor Iván:* Arckép hármas tükörben. Portré Illés Endréről. ÚÍ 1980. 8. sz. 101—103. — *Huszti Péter:* Végzetes játékok. Gondolatok Illés Endre színházáról. Kr 1981. 11. sz. 5—6. — *Szalay Károly:* Illés Endre színháza. MH 1981. jún. 7. — *Laczkó András:* A moralitás színpadán. A drámaíró Illés Endre. Napj 1982. 6. sz. 27—29.

# ÖRKÉNY ISTVÁN
(1912—1979)

1945 utáni irodalmunk egyik legsikeresebb drámaírója Örkény István. Drámaírói munkássága megújította az egy helyben topogó, a hagyományok szorításából nehezen szabaduló drámairodalmat; művei — elsősorban a *Tóték* és a *Macskajáték* — a kortárs modern dráma új horizontjait tárták fel, a világszerte hódító „abszurd színház" irányzatához kapcsolódva. Az „export-dráma" sikeres szerzői után ő volt az első magyar szerző, akinek darabjait szerte a világon (Amerikában is) sikerrel játszották és játsszák. A *Tóték* bemutatója igazi színháztörténeti esemény volt: egy új drámaírói iskolára nyitott ablakot a magyar közönségnek. Kísérletező kedve, nyughatatlan újat akarása később is a kitaposatlan ösvények felé vitte, s noha későbbi darabjai — a *Pisti a vérzivatarban*, a *Kulcskeresők*, a *Vérrokonok*, a *Forgatókönyv* — sikere már nem érte el a két Örkény-klasszikusét, ezek is nagy feladatot vállaltak a modern magyar dráma és színpad lehetőségeinek kitapogatásában, a hagyományos drámaforma és szerkezet megújításában; megtermékenyítően hatva a fiatalabb drámaírói nemzedékekre is.

Érdekes a drámai műfaj helye Örkény István életművének egészében. Számos interjúban kérdezték arról, hogy vajon elsődlegesen próza- vagy drámaírónak vallja-e magát. A szellemes, gyakran idézett válasz: „Fejlett drámaírói kézügyességgel rendelkező prózaíró vagyok." Műveinek keletkezéstörténete is azt sugallja, hogy drámái másodlagosan, más műfajú írások alapján keletkeztek; s ráadásul külső ösztönzésre: „Én a színdarabjaimat mindig mások ösztönzésére, rögtönzésszerűen írtam, sokkal könnyebben és gyorsabban, mint prózai írásaimat."

Művei keletkezéstörténetére figyelve világossá válik, hogy nála nem a műfaj, nem a forma az elsődleges, hanem a kikívánkozó mondandó, mely új meg új alakot követel magának az író tollán. S ez a mondandó tulajdonképpen mindig ugyanaz, legalábbis hasonló — ez adja életművének belső folytonosságát, következetességét, szerves egységét. A változás a kifejezésmódban van: a drámai forma különbözősége szerint Örkény művei határozott fejlődésvonalon helyezkednek el, a hagyományos drámától a nyitott dramaturgiájú, groteszk — olykor az abszurddal kacérkodó — darabokig. Örkény István úgy fogalmazta meg ezt a folytonosságot: „Például nem tudtam volna megírni a *Vérrokonok*at, ha nem előzi meg a *Holtak hallgatása*, az viszont a *Pisti a vérzivatarban* című darabomnak köszönheti létét. Hogy még pontosabban fogalmazzak: mindegyik az őt megelőző folytatása, és egyszersmind annak megtagadása is. Amiről szólnak, az a folyamatosság bennük, de ahogyan elmondják, más és más."

Mi tehát Örkény drámáinak gondolati magja, világának belső mozgatója, milyen eszmevilágban fogantak meg ezek a művek? Az elsődleges élmény, mely formát keres ezekben a művekben: az író magyarság- és kelet-európaiságának tudata, „a kis nemzet tagjának lenni" létállapot teljes átélése. „Magyarnak lenni voltaképpen egy hiányérzet. Örök keresésben élünk" — nyilatkozta. Ennek az állapotnak a kivetülése, körülírása történik meg szinte minden művében; ám nem egyforma

hangsúlyokkal. Műveinek egy része elsősorban a „milyenek vagyunk" kérdésre keresi a választ: egyfajta nemzetkarakterológia felállítására tesz kísérletet. Ilyen mű a *Macskajáték*, Örkény szavaival „a magyar way of life magyarázata", valamint a *Kulcskeresők* — mely az „álmodó nép vagyunk" gondolat-csírájából terebélyesedett drámává. Többi műve, bár nem nélkülözi ezt a gondolatkört, sokkal erősebben történelmi meghatározottságú. Ez a meghatározottság — sajátos módon — egyszerre teszi konkrétabbá s elvontabbá is ezeket a műveket. A konkrét történelmi események (a háború, a felszabadulás, a személyi kultusz évei) ugyanis alkalmat adnak az írónak, hogy etikai, erkölcsi kérdéseket vessen fel: mindenekelőtt a bűnös és az áldozat viszonyának a kérdését, a bűn és ártatlanság megjelenési módjait — melyeket a történelem meglehetősen ellentmondásossá, zavarossá tett. Míg a *Macskajáték*ban és a *Kulcskeresők*ben tehát a hagyományos pszichológia felől is megközelíthető jellemekkel van dolgunk (s áll ez a két első darabra, a *Voronyezs*re és a *Sötét galamb*ra is), addig a *Tóték*, a *Vérrokonok*, a *Pisti a vérzivatarban* és a *Forgatókönyv* jellem-absztrakciókkal, erősen absztrahált típusokkal dolgozik; nem is embertípusokkal, hanem egyes magatartások, viselkedés- és gondolatformációk színpadi alakká sűrített sémáival.

### *A hagyományos dráma: a Voronyezs és a Sötét galamb*

Örkény első drámája, a *Voronyezs*, a krasznojarszki fogolytáborban született, nyomtatásban 1948-ban jelent meg. S noha Várkonyi Zoltán, a Művész Színház igazgatója műsorra tűzte, az előadására azonban nem kerülhetett sor. A nézők csak jó néhány évvel később találkozhattak a darabbal, tévéjáték formájában.

A darabból, mely a két, egymással ellenséges oldalon álló fiatal, Pataki szakaszvezető és a szovjet tanítónő, Rája háborús szerelmének krónikája, tulajdonképpen hiányzik a drámai összeütközés: a mű néhány epizódszerű háborús kalandból áll össze. A főszereplő, Pataki viszonylag gazdagon árnyalt jellem: amolyan mindentudó, ügyeskedő, ravasz legény, minden helyzetben ügyesen feltalálja magát. Ő menti meg Ráját, a szovjet tanítónőt a magyar parancsnok megtorlásától, jóllehet ezzel saját életét kockáztatja. A romantikus szerelmi történetet a katonaélet, a háború kisebb-nagyobb eseményei keretezik; a dolgok, jellemek és események humoros, kedélyes oldalát villantva fel, mondanivalója egyértelmű: a szerelem, az emberi érzések jogát és elsőbbségét hirdeti a háború embertelensége közepette. Világossá válik a darabból, hogy Pataki, s a hozzá hasonló kisemberek nem tették magukévá a háborús ideológiát, a bolsevizmus-ellenes, háborús propagandát: áldozatként, és nem hóhérként vesznek részt ebben a rossz oldalon folytatott harcban. S a tisztek nagy része is csak amolyan ügyetlenkedő, kétbalkezes amatőr (ez számos humoros jelenet forrása) — egyedül a precíz, a csontja velejéig katona Csongrádi százados veszi komolyan a háborút. Ezt a gondolatot bontja ki majd részletesen, a tragikumra helyezve a hangsúlyt, a *Holtak hallgatása* című dokumentumdráma. A tragikum csak a *Voronyezs* befejezésében sejlik fel. A főhős a darab végén kilép a szerepéből, a darab idejéből, s

mint hírhozó jelenik meg: „Egy a kétszázezerből, aki nem fagyott meg, és nem veszett oda abban a dermesztő télben, 1943. január 13-án, amikor megkezdődött a voronyezsi offenzíva, és a magyar hadsereg sziszüphoszi sorsa elvégeztetett."

Nem volt szerencsésebb a színpadi sorsa Örkény István következő darabjának, a *Sötét galamb*nak sem. Keletkezéséről így vallott az író: „Minden korábbi drámám története majdnem azonos ritmusú. Filmnovellának készül, de nem lesz belőle film. Megjelenik kisregényként, s aztán átdolgozom színpadra. Ez történt a *Sötét galamb*bal is. 1956 után hat évig nem írhattam, ezért minden lehetőséggel megpróbálkoztam, hogy színre kerüljek." A darab végül is csak 1970-ben került a Nemzeti színpadára — amikor a szerző már a *Tóték* írójaként közismert. (A mű prózai változata, a *Glória* című kisregény is csak 1981-ben jelent meg.)

A *Sötét galamb* 1949-ben játszódik, főhősnője bányászcsaládból származó fiatal apáca, aki a zárda feloszlatása után a védett kisközösségből kikerül a zajló életbe. A darab vígjátéki fordulatokkal beszéli el Glória nővér jellemfejlődésének, átalakulásának stációit — míg végérvényesen Ilona lesz belőle. Glória nővér először családja körében, egy bányászvárosban, majd egy új, nagy építkezésen, végül Budapesten ismerkedik az átalakulóban, forrongásban lévő élettel, különböző jellemű emberekkel találkozik s kerül konfliktusba, hogy végül megadja magát a szerelem, az evilági, természetes érzések elsöprő erejének. A dráma tehát — a *Voronyezs*hez hasonlóan — epizodikus szerkesztésű, az egyes jeleneteket jóformán csak a főszereplő személye fogja össze. Az író számtalan mellékszereplőt vonultat fel: markáns jellem az egy tőből faragott méltóságteljes, hivatásának élő főnöknő; s a kedélyes-életvidám Tarné, Ilona édesanyja, aki nem nagyon érti, mi is játszódik le a félszeg, merev és ügyetlen lányban. Felemás, kevésbé kidolgozott jellem Lujzáé, aki egyszerre pajzán szerető, háromgyermekes anya és gondos háziasszony. Az a nagybendőjű, kényelemszerető operaénekes, aki olykor megédesíti napjait, a *Macskajáték* Csermlényi Viktornak egyik előképe.

Három ellentétes jellemű férfi kerül Ilona vonzásterébe: a félszeg, jelentéktelen, csúnyácska vasutas, aki komikus színeket visz a darabba; majd a bizonytalan érzésekkel viaskodó, gyenge jellemű Kisinóczi, s végül a vagány, nőcsábász, jó svádájú sofőr, aki sok vonásával a *Voronyezs* Patakijára emlékeztet. Glória végül is nála találja meg — számos hányattatás után — a boldogságot.

A *Sötét galamb* hagyományos dramaturgiájú darab: konkrét helyszíneken és időben bonyolódik a határozott vonalú cselekmény; a szereplők cselekedetei pszichológiailag motiváltak. Örkény a *színmű* meghatározást adta a darabnak, mely számos vígjátéki elemet is tartalmaz: egyaránt él a helyzet- és jellemkomikum eszközeivel. Már-már groteszk jellegű, s a későbbi Örkényt vetíti előre a volt apácák jelenete, melyben társnői Glória önbizalmát akarják visszaadni. Komikus, sőt groteszk helyzeteket teremt Glória naivitása, a világban való idegensége, tudatlansága is. A mű, noha magánéleti problémát helyez a középpontba, nem nélkülözi a politikumot sem. A történelmi, társadalmi viszonyok közvetetten, háttérként vannak jelen, természetesen a vígjátéki jellegnek megfelelő beállításban. Elsősorban az építkezés helyszínein idéződik fel hitelesen a korhangulat (nyilván

része volt ebben Örkény sztálinvárosi tapasztalatainak is): a zsúfolt lányszállás, szabados, hányatott életű lakóival, a kocsma, a feketéző sofőrök az ötvenes évek valódi arculatából is megsejtetnek valamit.

*A világlátás fordulata Örkénynél: a Tóték és a Macskajáték*

A mű születését az író így foglalta össze — némi malíciával: „A *Tóték*at eredetileg forgatókönyvnek írtam meg, Fábri Zoltán számára. Akkor aztán a filmgyárból kidobtak vele. Azt mondták, ostoba, hihetetlen, irreális hülyeség. Mivel már sok munkám feküdt az anyagban, megírtam hát regénynek, és utána dramatizáltam a regényt." A *Tóték* világsiker lett — s végül a film is elkészült (1969), Fábri Zoltán rendezésében, *Isten hozta őrnagy úr* címmel. A színdarab — egy másik interjú tanúsága szerint — Kazimir Károly baráti unszolására született meg; méghozzá nagyon gyorsan, két-három hét alatt. A bemutató a Thália színpadán 1967-ben volt. A *Tóték*kal Örkény ugyanazt a fordulatot hajtotta végre drámaírói műhelyében, amely prózájában már megkezdődött az *Ezüstpisztráng* című kötet egyik ciklusával, mely *A groteszk felé* címet viseli.

A *Tóték*ban és a *Macskajáték*ban (valamint későbbi darabjaiban is) elsődleges fontosságú, kitüntetett szerepet szán a *színpadi helyzetnek*. Azt a hatásmechanizmust vizsgálja, amely a helyzet és a szereplők között létrejön. Mindkét drámában tökéletesen, lélektanilag is félelmetes pontossággal jeleníti meg ezt a mechanizmust. A *Tóték*ban Örkény Istvánnak egy rendkívül bonyolult lélektani szituációt sikerül megragadnia, egy olyan, lélektani modellként funkcionáló mechanizmust, mely nemcsak pszichológiai, hanem történeti síkon is értelmezhető. A *Tóték* modellje igen sokrétű, több értelmű: az egymással szemben álló, vagy egymást kiegészítő jelentések állandó vibrálása adja a különleges drámai feszültséget. A dráma kétpólusú: az egyiken a Tót család, a másikon az őrnagy helyezkedik el. Közöttük mintegy összekötő kapocsként van jelen láthatatlanul a fronton harcoló Tót-fiú, akinek azonban igen fontos szerepe van a drámaszerkezetben: az ő személyén keresztül válik a Tót család kiszolgáltatottá az őrnaggyal szemben, funkciója, szerepe tehát a túszéhoz hasonló. Az őrnagy a hatalom képviselője ebben a struktúrában, hiszen a Tót-fiú, mint alárendeltje, ki van szolgáltatva jó- vagy rosszindulatának. Ez a hatalom azonban nem terjedne ki a család többi tagjára: ők önként, sőt boldogan vállalják az alávetettséget, fiuk esetleges jobb helyzete érdekében. A dráma az önfeladás folyamatát kíséri végig, feleletet keresve arra, hogy meddig lehet, meddig szabad elmenni ebben a szituációban; hol a határ, amelyet átlépve már az emberi szuverenitás, az emberi méltóság elvesztése a tét? Tót fokozatos leépülése, melynek külső jegyei: a szemébe húzott sisak, a berogyasztott térd, a szájban tartott csipogó, szokásainak feladása, az őrnagy szeszélyeinek kiszolgálása — inkább groteszk, mint tragikus, inkább nevetséges, mint megdöbbentő. Az erőszak-mechanizmus, mely Tótot személyisége feladására készteti, rejtetten, közvetetten érvényesül: a Tót-fiú, majd a család nőtagjain keresztül, akik szelíd erőszakkal lökik egyre tovább az önfeladás útján. Sosem maga az őrnagy

kényszeríti őt arra, hogy szeszélyeit kielégítse, rögeszméit kiszolgálja. Nem kegyetlen, nem durva személyiség ez az őrnagy; ám idegei felbomlóban, s kisebbrendűségi komplexusban szenved. Ő maga is kiszolgáltatott: kiszolgáltatott a háborúval, az életveszedelemmel, partizánokkal szemben. A történet színhelye, a csendes, békés mátravidéki falucska azonban semmiféle veszélyt sem rejt, így félelmei, rettegése a sötéttől és a partizánveszélytől kóros, beteges tünetként jelenik meg, mely a groteszk humor másik forrása. Tót maga a földhözragadt józanság, az őrnagy beteges képzelgések rabja. A két szélső pólus között, mintegy mediátorokként szerepelnek a nők, akik arra törekednek, hogy az őrnagy eszelős, a józan ésszel ellenkező ötleteit racionálisnak, köznapinak, magától értetődőnek tüntessék fel az olykor berzenkedő, ellenállni akaró családfő előtt. Működésük nyomán Tót végül már maga sem tudja, hogy amit kívánnak tőle, az reális-e vagy irreális. Például amikor Tót vonakodik — az ominózus ásítást megelőzendő — a szájába venni a zseblámpát, szinte reménykedve várja feleségétől a segítséget: „Tót: Hogy én ezt a holmit a számba vegyem? — Ágika: Hát hová máshová? — Tót: Csend! . . . De hiszen ez egy zseblámpa! — Mariska: Hát persze hogy zseblámpa, édes jó Lajosom!"

A két nő szerepe másfelől az is, hogy Tót viselkedését — aki a kimerültségén, álmatlanságán már képtelen uralkodni, s így olykor viselkedése inadekvátnak tűnik, például leesik az asztal alá, s megharapja az őrnagy lábát — megmagyarázza az őrnagynak, elfogadtassa vele, hogy racionálisnak tüntesse fel tehát azt, ami csak látszólag irracionális — a helyzetből fakadóan nagyon is indokolt, tehát abnormitásában is normális. De nemcsak a család, a közvetlen környezet, hanem a tágabb környezet, a falu is készségesen idomul az őrnagy eltorzult agyának fantazmagóriáihoz. Az ideggyógyász és a plébános is természetesnek fogadják el a természetelleneset, a torzat, s a falu népe nem habozik átugrálni az őrnagy tévedése nyomán árnyéknak vélt árnyékot. Az irracionális válik tehát általánossá, törvényszerűvé, s a józan ész, a racionális gondolkodás, melynek Tót mindvégig megőrzi egy szikráját — bújdosni kényszerül. Hogy Tót épp a budit választja visszavonulása színhelyéül, ez már a groteszk hatást erősíti fel.

A helyzet, mely az őrnagy érkeztével a faluban kialakul, a józan értelem hadállásaiból nézve abszurdnak tűnik: holott a történelem nemegyszer produkált — s produkál — hasonló szituációkat. (Örkény egyik első, még a háború előtt született novellája is az őrület térhódítását, a józan ész trónfosztását villantja fel kísértetiesen, látnoki erővel.) Az író nem egyes embereket marasztal el, nem ítélkezik az egyes ember felett: a bűnös az ő megfogalmazásában maga a szituáció, mely lehetővé teszi a kiszolgáltatottságot, és a hatalommal való visszaélést; az a szituáció, amelyben az egészséges elmék beteg agyakhoz idomulnak. Tót magatartása akkor válik autentikussá, önmagával azonossá, amikor az óriási margóvágóval feldarabolja az őrnagyot: ez az egyetlen módja ugyanis a helyzet megszüntetésének. Ez lesz egyúttal a dráma megoldása is: a két pólus közül az egyik kioltja a másikat. Ez a dráma csúcspontja: a feszültség, mely jelenetről jelenetre nő, itt már az elviselhetetlenségig fokozódott. A második résztől kezdve a néző számára a tragikus színárnyalat válik erősebbé — hiszen az első rész végén a félbolond

postástól megtudható, hogy Tóték fia elesett a harctéren. Mindaz az áldozat, melynek addig tehát még értelmet adhatott a fiú életkörülményeinek reménybeli javulása, egy csapásra értelmetlenné, fölöslegessé válik. A család már a testi-lelki összeroppanás határán van, amikor az őrnagy — végre — útnak indul; a család megkönnyebbül, az élet végre visszatérhet a rendes kerékvágásba. „Mostantól kezdve reggel fogunk reggelizni, este fogunk vacsorázni, éjjel aludni fogunk, és mindent úgy csinálunk, mint azelőtt" — mondja Tót. Ebbe a szituációba érkezik vissza az őrnagy — aki további három nappal akarja meghosszabbítani a szabadságát. Ezt már Tót sem lenne képes elviselni — megöli az őrnagyot.

A *Tóték*kal Örkény egy merőben új látásmódot, egy addig magyar színpadon szinte ismeretlen színházi univerzumot honosított meg. Egy olyan drámai nyelvet, amelyet a francia és angol drámaírók már folyékonyan beszéltek. Mint minden modern nyugati irányzat, az abszurd színház is csak késve jutott el Magyarországra — az ötvenes évek elzártsága után, a minden irányba egyre nyitottabbá váló hatvanas évek közepén. Az abszurd színház (számtalan, egyéb elnevezése közül említsük meg az „antidráma", és a „gunyoros színház" elnevezéseket) gyökeresen szakított a realista és naturalista hagyományokkal, s olyan elődök nyomdokait követve, mint Pirandello, Brecht, Alfred Jarry, próbálták megfogalmazni a háború után, az ötvenes években kialakuló új életérzést, új világképet. A világ és benne az ember helyzete az ő látásmódjuk szerint tragikus, reménytelen; ám megjelenési formája komikus, nevetséges. A legtöbb abszurd szerzőnél (elsősorban Ionesco, Beckett, Adamov darabjait véve figyelembe) tragikum és komikum — még hozzá annak az erősebb, durvább formája — nem külön-külön, hanem elválaszthatatlan szimbiózisban jelenik meg.

Örkény tanult az abszurdoktól — ám drámái korántsem utánzatok, hanem szuverén művek, világképe pedig gyökeresen ellentétes azokéval. „Pusztán testi-lelki felépítettségemből és idegrendszeremből következik, hogy az élet abszurd jelenségeiből nem azt a következtetést vonom le, hogy az élet abszurd, reménytelen és kibírhatatlan. Meglehetősen sok abszurd, reménytelen és kibírhatatlan helyzetben voltam már, és talán azért, mert nem a teória felől közeledem ehhez a kérdéshez, mindig megtalálom azt a parányi fénysugarat, amiért tovább érdemes élni. ... Hiszek a cselekvő emberben, általában hiszek a cselekvés életmentő voltában, noha jól tudom, hogy egyéni életünk a tragédiába torkollik, hiszen biológiailag erre vagyunk ítélve." — mondta a Hornyik Miklósnak adott interjúban. Humanizmusát tehát, mely nem engedi eluralkodni rajta az abszurd világkép reménytelenségét, az emberi élet céltalanságának, iránynélküliségének és sivárságának a tudatát — egyfajta pragmatikus, gyakorlati racionalizmus táplálja. Nála az élet abszurd jelenségei visszafordíthatók, korrigálhatók, mint ahogyan Tót is visszaállítja a normális, a racionális szabályok szerinti világrendet — bár maga a tett, a cselekvés, mellyel ezt eléri, abszurd.

Amikor a *Tóték*nak az író drámai formát adott, már megvolt a *Macskajáték* című darab prózai változata. „*Macskajáték* című drámám — mondta az író — a magyar 'way of life' magyarázata. Kerestem egy hősnőt (aki egyébként 62 éves), és megpróbáltam rajta keresztül ábrázolni azt, amit igazán magyarnak érzek: a

temperamentumot, a világgal való agresszív kapcsolatot." A *Macskajáték* voltaképpen lélektani dráma: a szituáció itt az emberi érzelmek, a szerelem, a hűség és a féltékenység körül kristályosodik ki. Az *Öregek szerelme* című rövidke írásban (1955) már feltűnik a dráma alapmotívuma. A mű prózai változatának mottója is ezt a gondolatot hangsúlyozza: „Mindnyájan akarunk egymástól valamit. Csak az öregektől nem akar már senki semmit. De ha az öregek akarnak egymástól valamit, azon mi nevetünk."

A *Tótékkal* ellentétben a *Macskajáték* egyközpontú dráma: a fókuszban Orbánné alakja áll, a többi szereplő — ellenpontként — körülötte helyezkedik el. A főhősnőt hatvankét évesen ragadja el egy viharos szerelem, melynek tárgya Csermlényi Viktor, a kivénhedt, kövér, csak a gasztronómiai élvezeteknek élő operaénekes. Orbánné családja — leánya és annak férje, valamint Nyugaton élő nőtestvére — aggódva figyelik az egyre viharosabbá váló eseményeket, de semmit sem tehetnek Orbánné szenvedélye ellen. A csalfa barátnő, Paula azonban elcsábítja Csermlényit; a főhősnő erre kétségbeesik és öngyilkosságot követ el. A vejétől kapott tabletták szerencsére hatástalanok — Orbánné feléled, s az időközben megérkezett nővérének, Gizának fergeteges „macskajátékot" mutat be a szomszédban lakó Egérkével.

Röviden így foglalható össze a mű cselekménye — s ékesszólóan bizonyítja Örkénynek azt az állítását, hogy voltaképpen mindig közhelyekből indul ki, közhelyeket ír meg. A darab váza a szerelem — féltékenység — halál örök, elcsépelt irodalmi toposzaira épül. Az író ezekkel a közhelyekkel az emberi teljességet, az emberi érzések, indulatok végtelenségét, a szenvedélyek legyűrhetetlen erejét fogalmazza meg. A darab műfajmegjelölése: tragikomédia. Az író mindvégig tökéletes egyensúlyban tartja a groteszk humort, mely olykor harsány komikumba csap át, s a tragikus pátoszt. A groteszk humor Orbánné emberi gyengeségeiből s az általa előidézett komikus helyzetekből fakad. Orbánnéban rendkívül összetett jellemet, színpadi figurát alkotott az író. Egyrészt gátlástalanul hazudik, intrikál, kicsinyeskedik, veszekszik, ha célja eléréséhez szükségesnek véli. Ez a gátlástalan perszóna azonban olyan öntörvényű személyiség, aki még hatvankét évesen is meri vállalni saját magát, meri vállalni mások szemében nevetséges érzelmeit; dacolva a konvenciókkal, a szokásokkal és az illemmel. Nem fogadja el a konvenciót, hogy a „női méltóság, büszkeség arra kötelezné, hogy feléje se nézzen a szeretett, de hűtlen férfinak, aki épp barátnőjét készül elvenni feleségül". Az ő emberi méltósága éppen abban rejlik, hogy a legképtelenebb helyzeteket is vállalja azért, hogy viszontláthassa szerelmét, aki legyen bár kövér, gusztustalan és csélcsap, mégiscsak életének legfőbb és egyetlen értelme. A mások javára való lemondás idegen tőle: szerelméért úgy harcol, mintha saját életéért harcolna, hiszen ez a szerelem valóban az életet jelenti a számára; ezért is akar megválni az élettől, amikor a helyzet végképp reménytelenné, kilátástalanná válik számára.

Majdnem önállóvá emelkedő drámai ellenpontja Orbánnénak Giza, a nővér, akit mindenekfelett kötnek a szokások, a viselkedés társadalmilag elfogadott törvényei. Orbánné szuverenitásával szemben Giza a függőséget jeleníti meg; annak dinamizmusával szemben a statikusságot. Giza jellemének statikus jellegét még

testi állapota, a tolószékhez láncoltság is felerősíti. Orbánné állandó átmenetiségben, bizonytalanságban, a zűrzavar légkörében él — Giza élete az egzisztenciális biztonság, a rend és a nyugalom légkörében zajlik. Orbánné gyakran nevetséges, Giza mindvégig tiszteletreméltó. Giza, mássága ellenére, elfogadja és tiszteli nővére tőle idegen lényét: azt tiszteli benne, ami belőle hiányzik: a kockázat vállalását.

A többi szereplő csupán egy-egy színt ad az Orbánné körüli tarka zűrzavarhoz: csak Orbánnén keresztül nyerik el funkciójukat, mint az ő érzéseinek, szenvedélyeinek tárgyai. Leánya, Ilus és férje az érzelmektől, szenvedélyektől mentes, hűvös racionalitást és intellektualitást képviselik — kontrasztot alkotva Orbánné ösztönös, spontán, az élethez elsősorban az érzelmeken és az érzéseken át kapcsolódó lényével. A józanság, a racionalitás képviselője Giza is. Van azonban a drámának egy mozzanata, ahol a racionalizmus és az ösztönösség ellentmondásosan jelentkezik. Ez a pont a hazaszeretet, a hazához való hűség kérdése. A régi dzsentri-famíliából származó két szép Szkalla-lány közül Giza a biztonságot, a kényelmet, a jómódot és a hazától való távollétet választotta, Orbánné pedig — jóllehet ő is megkaphatná mindazt, ami Giza osztályrésze — ragaszkodik az itthoni, szűkös körülményekhez. Választását maga sem tudja racionálisan megindokolni. „Ezer szál köt ide" — mondja húgának, aki joggal veti ellen, hogy ezek a szálak bizony elég vékonyak. A darab végére azonban ösztönösség és racionalizmus mintha alakot váltanának. Kiderül ugyanis, hogy Orbánnét nem a megszépített múlt, a nosztalgia tartja itt, hiszen pontosan tudja azt, amit a racionális Giza nem tud: hogy Létát, a gyermekkor elsüllyedt paradicsomkertjét a világ összes pénzével sem lehet visszavarázsolni a múltból. Orbánnét az eleven, változó lét emberi viszonylatai tartják itt: a szerelem, még ha viszonzatlan is; a barátnő, még ha elárulta is őt; gyermeke — még ha csak kötelességből törődik is vele — s talán legfőképpen Egérke, akit védeni, segíteni, gyámolítani lehet, mert még nála, Orbánnénál is magányosabb.

Orbánné alakja állandó, kettős fénytörésben jelenik meg a darabban. Tettei, viselkedése, magatartása fényében — és ahogyan kommentálja, minősíti és átminősíti ezeket a tetteket; az általa előidézett, komikus-groteszk szituációkat. Elbeszélései megannyi szerepjáték. Ezekben megváltoztatja, átszínezi a valóságot, őrizni próbálja a látszatokat — épp azokat a konvencionális látszatokat, melyek tetteiben egyáltalán nem befolyásolják. Szerepjátéka mégsem hazugság; inkább azt sugallják, hogy fölötte áll a valóság apró tényeinek. Alakja éppen gyengeségeivel, gyarlóságaival lesz teljes: az örkényi humanizmus, a megbocsátás és szeretet megtestesítőjévé. Alakjának ebben a kettősségében az abszurd drámára jellemző kontrapunktikus, ellentétező szerkesztésmód is megnyilatkozik; s ebben a szerkesztésmódban, mely itt még tökéletes pszichológiai megindokoltsággal párosul, a későbbi Örkény-hősök kettősségének előképét ismerhetjük fel.

Örkény először a *Macskajáték*ban szakított radikálisan a színpadi realizmus tér- és időviszonyaival. „Ezt a darabot úgy kell eljátszani, mintha egyetlen mondat volna. Nem tűr semmiféle lelassulást, megállást vagy színváltozást, hiszen elejétől a végéig nem más, mint zaklatott lelkű hősnőjének, Orbánnénak egyre zaklatottabb és feszültebb vitája önmagával, a nővérével, az egész világgal... Minden színhely

elejétől végéig a színpadon van" — írja Örkény a darab elején, a rendezői utasításban. A színpad tehát elvont tér, mely tetszőlegesen ábrázolhat szobabelsőt vagy presszót. A színpadon van helye a darab szerint többszáz kilométerre lévő Gizának is; akivel Orbánné gyakori és hosszas telefonbeszélgetéseket folytat. A darab ritmusát, a jelenetek rendjét tehát nem az eseményekben rejlő logika, okokozati kapcsolat, vagy az egymásutániság elve szabja meg — hanem Orbánné belső életének, pszichológiájának, reakcióinak, a sajátmagával és a világgal folytatott perlekedésnek a belső dinamizmusa. Fontos szerep jut a darabban a telefonnak — mely Cocteau óta gyakran előforduló kellék a modern színpadon.

A darab ősbemutatója 1971-ben volt Szolnokon, ezt követte az ugyancsak nagy sikerű Pesti Színház-i előadássorozat, Orbánné szerepében Sulyok Mária felejthetetlen alakításával. Számos külföldi színházban játsszák Székely Gábor rendezésében ma is, s Makk Károly kitűnő filmet készített belőle 1972-ben.

### *Változatok a történelemre*

1969-ben még egy darab került ki Örkény drámairói műhelyéből: a *Pisti a vérzivatarban*. Ez a mű azonban kerek egy évtizedig várt arra, hogy színpadra kerüljön: 1979-ben mutatta be a Pesti Színház. A mű hosszas fiókba kényszerítése voltaképpen nehezen érthető meg, hacsak nem meglepetésszerű újdonságát, merész formai megoldásait nem tekintjük gátló tényezőnek. A *Pisti a vérzivatarban* Örkény történelemszemléletének a legteljesebb foglalata: a közelmúlt történelmi eseményeiről, a magyarság sorsáról és a történelemben mozgó, cselekvő ember természetéről vallott gondolatait ebbe a műbe sűrítette az író. Mondandóihoz itt az eddigiektől gyökeresen eltérő színpadi formát keresett. Eddigi darabjaiban — noha a *Tóték* és a *Macskajáték* már a groteszk eszközeivel dolgozott s az abszurdot is érintette olykor — a színpadi alakok pszichológiai realitása lényegében csorbítatlan maradt. Pisti, a darab többször is megholt, majd feltámadt hőse nem egy konkrét személy, nem egyetlen ember, személyiség megjelenítője, nem is egy típus, vagy egy szimbolikus figura. Pisti: absztrakciója és általánosítása mindazoknak a magatartásformáknak, melyeket a különböző történelmi helyzetek indukálnak az emberben.

„E kor nekünk szülőnk és megölőnk.
Tőle kaptuk, mint útravalót,
Hogy lehessünk hősök és gyilkosok,
egy időben, egy helyütt és egy személyben.
Ki merre fordul, aszerint."

— fogalmazza meg a mottó a 20. századi történelemben élő embernek a helyzetét. Pisti tehát „egy időben, egy helyütt és egy személyben" képviseli a rosszat és a jót, egyszerre gyilkos és áldozat, bátor és gyáva. Alakjai, akárcsak a többi szereplőé — akik általában Pisti kapcsolatait személyesítik meg — elvont fikciókként léteznek a színpadon. Maga Pisti négy alakban is megjelenik: ő a Tevékeny, a Félszeg és

Kimért is. Természetszerűen a színpad is elvonttá válik. „A színpad nyitott, se függönye, se díszlete." — szól a rendezői utasítás. A színpadi idő léptéke pedig maga a történelem: egy-egy színpadi helyzet egy-egy történelmi esemény, forduló köré szerveződik. Nem áll ez az első jelenetekre, melyekben Pisti mint magánember jelenik meg, függetlenül minden történelmi meghatározottságtól. Ezek a jelenetek Örkény egyperceseinek dramatizált változatai; s a dráma szerkezetében Pisti egyszemélyes magántörténelmét vannak hivatva bemutatni. Az első felvonás — mely ezekből az egypercesekből, valamint a második világháborút felidéző jelenetekből áll össze, meglehetősen heterogén képet mutat. Egységesebb ívű a második rész, mely a felszabadulás utáni időszak történetét — elsősorban az ötvenes éveket jeleníti meg. A háborúban többszörösen is elpusztult, majd vákuumként újjászülető s fényes karriert befutó Pisti alakja már az ötvenes években alakult Örkény műhelyében. Akkor nem Pistinek, hanem Babiknak hívták, s az azonos című kisregény nemlétező hőse volt. (A *Babik* eredetileg forgatókönyvnek készült, ám nem lett belőle film; 1982-ben könyvalakban jelent meg.) Maga az alapötlet — az, hogy az ember voltaképpen tárgyainak, kapcsolatainak, a róla alkotott véleményeknek vonatkozásrendszeréből áll össze, így tehát maga az ember voltaképpen nem is fontos, elhanyagolható — már meglehetősen régi. Örkénynél azonban — elődeivel ellentétben — fontos politikai tartalommal telítődik: az ötvenes évek külsőségekben, frázisokban bővelkedő, ám a lényeges kérdésekről hallgató közéletének, a látszatok, a hazugságok és az önámítás, az őszinte hittel való visszaélés, a délibábos tervek időszakának allegorikus kifejezésévé lesz. Ebben az allegorikus megjelenítésben további, szellemes metaforák támogatják: így a sokatmondó létra-metafora: az egy lábon ingó, égbenyúló létráról pottyan le végül a vákuum-Pisti, hogy aztán ismét újjászülessék.

A befejezés csattanója már-már abszurd, végsőkig kiélezett formában fejezi ki a mindig-újrakezdés, a talpraállás, az elpusztíthatatlanság gondolatát. „Hozott szalonnával egérirtást vállal doktor Varsányiné" — hirdeti a cédula az atomháború után... A *Pisti:* a kisember megdicsőülése, aki nélkül nincs történelem. S személyes számvetés is a történelemmel — melynek kataklizmáiból az író is kivette a részét. Már a folyóiratbeli megjelenése is élénk vitát váltott ki — s a kritikák olykor megalapozott kifogásokat is tartalmaztak. Kétségtelen, hogy nem hibátlan a darab, magán viseli a *kísérletek,* az újat próbálás jegyeit. S ha az életmű egészét tekintve nem központi helyre kerül is, hatását tekintve talán a legfontosabb színpadi munkája Örkény Istvánnak. Színpadi technikáját — a hely, az idő és a cselekmény konkrét voltának, realitásának feloldását, elvonttá, általánossá stilizálását, a realista pszichológia törvényei által nem determinált színpadi hős megalkotását a fiatalabb drámaíró nemzedékek elsősorban Örkénytől tanulhatták meg. Nem maradt követők nélkül a *Pisti* mozaikos, apró elemekből építkező szerkesztése sem.

A *Pisti a vérzivatarban* után dokumentum-dráma következik Örkény színműveinek kronológiájában. A *Holtak hallgatása* című művet Nemeskürty István társszerzőként jegyzi; akinek *Rekviem egy hadseregért* című történelmi esszéje hatalmas vihart kavart. Örkény személyes élményei, saját bőrén megszenvedett tapasztalatai Nemeskürty történelmi koncepciója, széles körű tájékozottsága

segítségével rendeződtek nagyszabású színpadi látomássá a második magyar hadsereg pusztulásáról. Örkény immár nem először nyúl a témához; a *Voronyezs* és a prózai művek, a *Lágerek népe* és az *Amíg idejutottunk* után történelmi távlatból, túlemelkedve az egyéni tapasztalatok esetlegességén, próbálja megfogalmazni az oly sokáig agyonhallgatott, második világháborús nemzeti tragédia tanulságait. Ez a mű megint gyökeresen más hangot, új látást hoz az Örkény-drámák sorában: itt, talán először, félreteszi a fikció lehetőségét, a történelmi hitelesség érdekében. „A szöveg két síkon játszódik — mondja az író a szerzői utasításban —: a történelmi adatokén és a személyes emlékekén. E darab szereplői nem ismerik egymást; egyetlen közös törekvésük, hogy egy régmúlt és félig elfelejtett eseményt a mai nézővel tisztán és világosan megértessenek." (Reális, színpadi hőse tehát nincsen a darabnak — a szöveget felváltva mondják polgári ruhás színészek. Önálló szöveggel csak a néhány történelmi személyiség rendelkezik.) A dráma főhőse nem egyén, hanem maga a történelem; azoknak az eseményeknek a láncolata, melyek pusztulásba sodorták az országot. A sajátos örkényi látásmód azonban még itt is érvényesül. A tragédiában felleli a groteszket, az ország tragédiájában éppúgy, mint az egyéni életekében.

„A romlásba rohanásnak is megvan a maga logikája. A kis Magyarország hadba lépett a Szovjetunió ellen. Később, hasonló logikával, hadat üzent az Egyesült Államoknak. Mindezt nemcsak mai, hanem már akkori szemmel is föl lehetett fogni történelmi anekdotának."

*A nemzeti önismeret drámái: a Vérrokonok és a Kulcskeresők*

A *Holtak hallgatása* után egy évvel Örkény újabb drámával jelentkezett. A *Vérrokonok*at a Pesti Színház mutatta be, 1974. március 8-án. A darab előtti bevezető itt is sokat árul el a szerző szándékairól. „Ez a darab a szenvedélyről szól, hősei tehát nem a valóságos térben, hanem megszállottságuk mágneses erőterében mozognak... A szereplőket egytől-egyig Bokornak hívják, és kivétel nélkül vasutasok. Szenvedélyük közös fókusza a vasút, állandóan róla beszélnek, őérte élnek-halnak, s ha kivételesen valami egyebet csinálnak — tojást esznek vagy vörös bort vásárolnak —, azt is csak a vasút érdekében teszik."

Minthogy mindnyájan az ő javát akarják, mindegyiküknek, a maga módján igaza van. A vasút a „nagy ügy", amelyért szurkolunk, lehetőleg úgy, hogy a néző behelyettesíthesse bármivel, amire ő tette fel az életét, a hazától kezdve a valláson és a politikai eszméken keresztül egészen a labdarúgásig vagy az ultizásig.

A cél ebben a darabban is a magyarság, a magyar emberek létének, jellemének az ábrázolása — ezúttal a vasút szimbólum-rendszerének a segítségével. A darab szereplői itt is absztrakt időben és térben mozognak; itt még a történelmi helyzetek támpontja is hiányzik. Az egyes szereplők különböző magatartásformákat, típusokat jelenítenek meg. A vasút mindannyiuk életében középponti helyet foglal el; ám mind más és más módon viszonyulnak hozzá. A két szélső pólus: a fenntartások nélküli, lángoló, szenvedélyes szeretet, s az okos, higgadt, előrelátó,

racionalista magatartás. Kétségtelen, hogy Örkény a hittel és a lángolva lobogással szemben az utóbbi magatartás pártján van. Az „eszméért" saját életüket, sőt személyiségüket feláldozó, mindent annak alárendelő Bokorok áldozata, szerencsétlen ügyködése teljesen értelmetlennek tűnik; a vasút állapota katasztrofális. De a józan racionalizmus, az előrelátás, a technicista gondolkodás és a szakismeret sem dicsőül meg a darabban. Lázár István, Örkényről szóló könyvében helyesen mutat rá, hogy „a Péter minden lehetséges gondra kész feleletet kínáló csodakönyve vagy csodafeje nem kevésbé a fanatizmus, a dogmatizmus terméke: a jelenség képe igen, lényege nem változik Péternél sem". A sterilen racionális gondolkodást és fenntartások nélküli hitet, a kritikátlan rajongást egyképpen kritikusan szemléli az író. A mű bemutatója a Pesti Színházban volt, 1974-ben. Noha maga az író egy interjúban azt mondta, hogy a *Vérrokonok*at tartja a legjobb darabjának, véleményét a fogadtatás nem igazolta. S itt nem elsősorban a közönség értetlensége, a groteszk, illetve abszurd elemektől való idegenkedése játszott szerepet. A *Vérrokonok* valóban nem éri el a *Tóték* vagy a *Macskajáték* magaslatait; s nem képes felkelteni a *Pisti a vérzivatarban* által szított szellemi feszültséget, intellektuális izgalmat sem. Alakjain és cselekményén túlságosan is átüt a tézis-jelleg; a könnyen megfejthető, lefordítható szimbólum-rendszer direkt módon közvetíti az írói mondanivalót.

A következő darab, a *Kulcskeresők* (1976-ban mutatta be a szolnoki Szigligeti Színház) a hagyományosabb színpadi nyelvhez tér vissza. Körülhatárolható, összefüggő cselekménye van, hősei hagyományos értelemben vett színpadi karakterek is amellett, hogy egy-egy magatartásformát reprezentálnak. A *Kulcskeresők* érdekes keletkezéstörténetét az író egy interjúban mondta el; a darab eszerint abból a rövid nemzetkarakterizáló meghatározásból született: „álmodó nép vagyunk". A *Kulcskeresők* is tehát a nemzeti önismerettel vívódó drámák sorát folytatja; ám hangvétele líraibb, oldottabb, s ez a líraiság összefügg a szerző megértő, megbocsátó alapállásával, mely erősebbnek bizonyul a kritikai attitűdnél. A *Kulcskeresők* központi cselekményszála — Fórisék családi bonyodalma — nem alkot szerves egységet a kulcskeresés és a bezártság mindvégig uralkodó, s szimbolikusként is felfogható motívumával, mely elsősorban a különböző, egymást nem is ismerő szereplők egy helyszínen való tartásának az eszköze. Akárcsak a *Vérrokonok*, a *Kulcskeresők* is kétarcú, a mérleg két sarkát ide-oda billentő dráma: az egyik oldalon az álmodozás, a kudarcokat utólag diadallá eszményítő lelki alkat; a másikon a tényeket józanul felmérő, reális gondolkodás. A kótyagos kulcskeresők és a balszerencsés pilóta inkább váltanak ki a nézőben rokonszenvet és részvétet, mint ellenérzést; önámításuk, gyermekes lelkesedésük nem válik igazán nevetségessé. Azzá válik viszont a józan realitású riporter, akit a többiek kacagása szinte lesöpör a színről — igaz, hogy a félelmetessé növesztett, fenyegető, figyelmeztető dörömbölés hangjainak közepette.

A mű kétarcúsága abból következik, hogy az író e műben is azonosul hősei lelki alkatával: nem a kívülálló hideg kritikájával fordul feléjük, hanem a felmentés, a megértés gesztusával figyeli őket, noha nyilvánvaló, hogy a délibábkergető álmodozással szemben a kikacagott riporter reális ítélőképességének, józan

gondolkodásának a pártján van. Ám Örkény optimista életszemlélete, a mindig és mindenkor diadalmaskodó életösztön filozófiája nem nélkülözheti sem a hitet, sem a lobogó szenvedélyt, sem a realitásoktól el-el szakadó álmodozást; szimpátiája tehát a mű álmodozó, bukásból sikert csináló hősei felé fordul. Ezt a magatartást a legtömörebben a titokzatos Bolyongó szimbolikus figurája képviseli, aki a többi szereplő reális, térben és időben meghatározott, hagyományos színpadi alakjaival ellentétben nem reális figura — alakja mintha a mesék világából lépett volna a drámába.

*Tragikus befejezés: a Forgatókönyv*

Bár a legtöbb Örkény-drámát élénk visszhang, olykor éles vita követte, a legellentétesebb vélekedéseket és reakciókat talán legutolsó műve, a *Forgatókönyv* váltotta ki. Tragikus körülmények között született: az író a halálos ágyán fejezte be a kéziratot 1979 júniusában. Még ez évben megjelent könyvalakban; 1982-ben került színpadra.

A mű alcíme: tragédia. Az elvont általánosságok, majd a pesti kisvilág után Örkény ebben a darabban ismét a történelem, a magyar történelem közegét választja, akárcsak a *Pisti a vérzivatarban* című műben. Ismét a történelem buktatóinak, veszélyeinek kitett embert viszi színpadra; a választani kényszerülő, dönteni, cselekedni akaró, az ebbe belebukó és önmagával meghasonló embert. A darab körüli vitában nyilvánvalóan az is közrejátszhatott, hogy Örkénynek ez a műve a legközvetlenebbül, legerőteljesebben politizáló darab: kegyetlenül őszinte felidézése a magyar történelmi közelmúlt tragikus eseményeinek. A szerző azonban nem tesz kísérletet a tragikum feloldására, a meghasonlás, a diszharmóniák elsimítására, vagy legalábbis a kibontakozás, a folytatás lehetőségének felvillantására — mint az összes többi művében. Sőt, mintha az lenne a célja, hogy minél koncentráltabban, feloldhatatlanságukat szinte hangsúlyozva állítsa színpadra, jelenítse meg a színpadon ezeket a diszharmóniákat.

A *Forgatókönyv* bonyolultságát, zsúfoltságát fokozza, hogy hármas műfaji meghatározottsággal rendelkezik. A „forgatókönyv" cím arra utal, hogy egy film forgatókönyvéről van szó („A film hossza: 2800 méter. Időtartama: 1 óra 46 perc"). A tragédia alcím voltaképpeni műfaj-megjelölés; s végül a színhely a Fővárosi Nagycirkusz porondja és nézőtere, s tárgya egy rendhagyó cirkuszi előadás. (Csak feltételezhető, hogy Örkény filmként és drámaként egyszerre képzelte el ezt a művét — színpadra és kamerák elé. A cirkuszi előadás időpontja: 1949. szeptember 22. Rendezője, játékmestere pedig a hipnotikus erővel rendelkező Mester, aki jutalomjátékára meghívta barátait — a dráma szereplőit is. A mű főszereplője: Barabás Ádám — „Madrid legendás védője, a francia partizánok hőse, az egykori Barabás hadnagy, illegális nevén Füttyös, később romba dőlt fővárosunk újjáépítője, előbb miniszter, aztán államtitkár, a forradalmár fiatalok bálványa, aki jelenleg párizsi követ" — foglalja össze a Mester Barabás életútját. Ebbe a szereplőbe sűríti az író a történelem által felvetett, feloldhatatlan dilemmákat — megjáratva vele az elmúlt fél évszázad történelmének döntésre kényszerítő

állomásait, helyzeteit. Természetesen nem lineáris cselekmény keretében teszi ezt, hanem szabadon játszva az idővel. Örkény színpadán, s a színpadra képzelt cirkusz porondján egymásra rétegződik, torlódik a történelmi idő. A Mester varázshatalma felidézi a múltat, s a jövőt is: így lehetséges, hogy 1949. szeptember 22. felcserélődjön a Barabás életében hasonlóképpen fordulópontot jelentő 1944. szeptember elsejével; s a fókuszba állított időpontra 1956. október huszonharmadikának képei is rávetüljenek. (A múlt, a jelen és a jövő felcserélhetőségének a motívuma a *Pisti a vérzivatarban* című darabban is feltűnik Rizi, a jövendőmondó figurájában.) Barabás Ádám, aki kommunista, elkötelezett politikus, 1949. szeptember 22-én koncepciós per áldozata lesz; „egyrendbeli, folytatólagosan elkövetett hazaárulás bűntettében; egyrendbeli, folytatólagosan elkövetett népellenes összeesküvés bűntettében; többrendbeli, előre megfontolt gyilkosságra való szövetkezés bűntettében" találja őt bűnösnek a Népbíróság, és ezért halálra ítéli.

Bűnös-e Barabás Ádám? Örkény válasza paradox. Barabásban egyetlen drámai személlyé sűríti a két, lehetséges alternatívát: azt, aki megmentette az ellenálló Hódosi ezredest, s azt, aki golyót röpített a fejébe; azt, aki feljelentette barátját, Littke Lászlót, a párt elárulásával vádolva, s azt a személyt, aki őt fegyveres felkelésre buzdította. „Vagyok, aki vagyok, és az ellenkezője is önmagamnak" — mondja a záró monológban. „Most döntenem kéne: melyiket választom a kettő közül. Ha Littke ártatlan, akkor elárultuk eszményeinket. Ha Littke bűnös, akkor a bebörtönzőknek van igazuk. És igazunk volt-e Spanyolországban, Franciaországban és itthon, amikor százezreket kitelepítettünk, nem nézve, hogy barátaink-e vagy ellenségeink?"

A konfliktus tehát ebben a drámában is az eszmében való, fenntartás nélküli hit, s ezzel kapcsolatban a cél és eszköz viszonya, az egyén morális felelőssége kérdései körül kristályosodik ki. A dráma nem oldja meg, csak felveti ezeket a kérdéseket, méghozzá a végletekig sarkítva azzal, hogy egyetlen drámai hősben mutatja meg a lehetséges alternatívákat. Ez a megoldás tulajdonképpen nem engedi meg, hogy valóságos dráma, valóságos konfliktus jöjjön létre; igaza van annak a kritikusnak, aki megállapította, hogy konfliktus tulajdonképpen csak Barabás alakján belül van. A dráma végkifejlete — Barabás kivégzése, s az, hogy egyedül ő nem jelenik meg a többi szereplővel megköszönni a tapsot az előadás végén — azt sugallja, hogy a történelmi cselekvés vállalása szükségképpen bukáshoz vezet; s maga a történelem pedig cirkuszi játék, groteszk bohózat formáját ölti magára.

A dráma elemzői közt volt, aki úgy vélte, hogy a *Forgatókönyv* Örkény drámai életművének betetőzése. Ez nyilvánvalóan túlzás; megvalósítása nem éri el a szándék, a koncepció gondolati ívelését; az absztrakt teória, a politikum nem lényegül át teljes mértékben művészi valósággá, esztétikummá. Jelentőségét azonban megemeli az, hogy mintegy az író szellemi végrendelete; a halál közelsége, az „utolsó szó" jogán szóló író szavai súlyosabban és végérvényesebben csengenek, mivel megmásíthatatlanok. S így, bizonyos nézőpontból, mégiscsak betetőzés ez a mű. A *Rózsakiállítás* című kisregényben Örkény az egyedi lét, a magánember halálával, végességével néz szembe ritka őszinteséggel, s ugyanakkor groteszk fintorral tartva távolságot ettől a végtől. A *Forgatókönyv*, szélesebb horizontot

mutatva, történelmi létezésünk tragikumával vet számot — ezúttal nem az újrakezdés optimizmusára, hanem a visszavonhatatlan bűnök tragikus feloldhatatlanságára helyezve a hangsúlyt. Talán egyetlen darabjában sem mutatkozik meg ennyire élesen a közép-európai lét groteszk tragikuma, melyet minden egyes Örkény-dráma más és más oldalról közelített meg.

A *Tótékban* olyan szociálpszichológiai modell segítségével, mely az általános érvényűségre helyezi a hangsúlyt; a *Macskajátékban* líraian, az emberi érzelmeket helyezve a középpontba, mely szintén az általános érvényűség felé viszi a darabot. Kevésbé időtállóan a *Vérrokonok* szimbolikus, ám absztrakt megfogalmazásában és a *Kulcskeresők* kissé bizonytalanul működő metaforikus, példázatszerű történetében. A *Forgatókönyv* közvetlen előképe a *Pisti* — ott azonban az újrakezdésen van a hangsúly, arról szól, hogy mindig van remény a változásra és változtatásra. Pisti mindig feltámadva, újjáéledve került ki a vérzivatarból; igaz, ő a „kisember" volt, nem csinálta, csak elszenvedte a történelmet. Barabás Ádám ezzel szemben vállalja a történelmi szerepet; s a mű éppen a történelmi szerepvállalás csődjét, teljes ellehetetlenülését mondja ki az újabb kori történelmi tapasztalatok alapján. Mert már nem az a lényeg, hogy melyik alternatívát választotta a hős, a jót vagy a rosszat, mint Pisti esetében, kiviláglik, hogy bármit is választ, ártatlanságát, büntetlenségét nem tudja megőrizni. A *Forgatókönyv* tragikusan csengő akkord egy kivételes szépségű drámai életmű végén, melyben mindvégig az életöröm, az optimizmus, az emberben való hit hangjai csendülnek meg erőteljesebben és érvényesebben. A hangzás azonban így teljes, így hiteles. Gondolkodásra, saját énjével, saját szerepével való szembenézésre, lehetőségeivel való számot vetésre kényszeríti ez a mű olvasóját, s ily módon mégis a jövőbe mutat; továbblépésre, gondolati tisztázásra serkent.

Kiadások

A borék. 1948. — Voronyezs. 1948. — Tóték. 1967. — Időrendben. 1972. — Vérrokonok. 1975. — Kulcskeresők. 1977. — Élőszóval. 1978. — Forgatókönyv. 1979. — Örkény István művei. Drámák. 1—3. köt. 1982.

*Irodalom*

*Antal Gábor:* Színház. Örkény István: A zsugori. Hal 1947. 46. sz. — *Debreczeni Ferenc:* Zichy palota. Csill 1949. 24. sz. 61—62. — *Almási Miklós:* Unalmas vagy érdekes színház? Örkény István: Tóték. Kort 1967. 835—838. — *Faragó Vilmos:* Tóték. Örkény István tragikomédiája. ÉI 1967. 9. sz. és *F. V.:* Perben — harag nélkül. 1969. 347—349. — *Vajda György Mihály:* Vidám esték. Örkény István: Tóték. Kr 1967. 4. sz. 41—42. — *Marosi Ildikó:* Tóték Vásárhelyen. Utunk 1968. 13. sz. — *Nagy Pál:* Örkény István: Tóték. IgSzó 1968. 607—610. — *Boldizsár Iván:* Örkény Párizsban. Színház 1969. 1. sz. 32—33. — *Hermann István:* Az őrnagy és a többiek. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 127—134. — *Kálmán László:* Az abszurd dráma és magyar változata. Ttáj 1969. 164—165. — *Dersi Tamás:* Örkény István: Tóték. It 1970. 393—414. és *D. T.:* Thália magyarul tanul. 1971. 15—17. — *Létay Vera:* Bezzeg Örkény. Sötét galamb. ÉI 1970. 43. sz. — *Almási Miklós:* Szeszélyek. Örkény István: Macskajáték. ÚÍ 1971. 10. sz. 87—88. — *Bízó Gyula:* A Macskajáték ürügyén a drámaíró Örkényről. Színház 1971. 6. sz. 22—26. — *Galsai Pongrác:* Végre, a Macskajáték! ÉI 1971. 4. sz. 22—26. — *Osztovits Levente:* Örkény István: Sötét galamb. TársSz 1971. 1. sz. 81—83. — *Somlai Péter:* Színházi nyitány. Idegen műfaj. Örkény István:

Sötét galamb. Kr 1971. 1. sz. 36—37. — *Szántó Judit:* Elszalasztott lehetőségek. Örkény István Sötét galambja a Nemzeti Színházban. Színház 1971. 1. sz. 1—4. — *Szigethy Gábor:* Tóték — epika és dráma. It 1971. 224—259. — *Tarján Tamás:* Felnőtt játékok. Napj 1971. 5. sz. 4. — *Bikácsy Gergely:* Örkény István: Időrendben. ÉI 1972. 18. sz. — *Cselényi László:* Örkény István: Macskajáték. Utunk 1972. 15. sz. — *Fencsik Flóra:* A marosvásárhelyi Macskajáték. Színház 1972. 6. sz. 44—46. — *Földes Anna:* Örkény dramaturgiája. Drámakötetének margójára. Színház 1972. 5. sz. 44—48. — *Futaky Hajna:* Örkény István groteszkjei. Je 1972. 177—180. — *Hámos György:* A hatvan éves Örkény István öt drámájáról és egy kritikusáról. Kr 1972. 3. sz. 21—22. — *Molnár Gál Péter:* Örkény, a drámaíró. Kort 1972. 608—615. — *Pándi Pál:* Közjáték a Mátrában. Örkény István: Tóték. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 632—637. — *Szigethy Gábor:* Válasz Hámos Györgynek. Kr 1972. 3. sz. 22—23. — *Berkes Erzsébet:* Örkény István: A holtak hallgatása. Kort 1973. 3. sz. 31—32. — *E. Fehér Pál:* Örkény István: A holtak hallgatása. Kr 1973. 3. sz. 31—32. — *Iszlai Zoltán:* Igazságtalan háború. ÉI 1973. 6. sz. — *Sziládi János:* Történelmi lecke. A holtak hallgatása a Pesti Színházban. Színház 1973. 4. sz. 14—16. — *Erki Edit:* Groteszk és valóság. Kr 1974. 12. sz. 8—9. — *Földes Anna:* Örkény István kollektív önvizsgálata. A Vérrokonok a Pesti Színházban. Színház 1974. 7. sz. 4—10. — *Létay Vera:* Mondjuk, hogy vasút. Örkény István: Vérrokonok. ÉI 1974. 17. sz. — *Nagy Péter:* Örkény István: Vérrokonok. Kr 1974. 6. sz. 28—29. — Örkény Macskajátéka hat európai színpadon. Színház 1974. 6. sz. 41—47. — *Szuchy M. Emil:* Kórkép lélekrajzban. Örkény István: Tóték. ISz 1974. 764—765. — *Tarján Tamás:* Örkény István: Vérrokonok. Napj 1974. 7. sz. 8. — *F. Bárdos Judit:* Emberi korlátok és lehetőségek. Macskajáték. Vil 1975. 3. sz. 165—167. — *Koltai Tamás:* Örkény István: Kulcskeresők. Színház 1975. 12. sz. 5—8. — *Major Ottó:* A doni dráma könyvben és színpadon. *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 389—393. — *Szekrényesy Júlia:* Pőfőt kaptunk? Örkény István: Kulcskeresők. ÉI 1975. 47. sz. — *Szekrényesy Júlia:* Zsugori-színház. ÉI 1975. 43. sz. — *Tarján Tamás:* Molière— Örkény István: Zsugori uram. Kr 1975. 11. sz. 29—30. — *Bécsy Tamás:* A győzelem kulcsa. Je 1976. 804—808. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Örkény Istvánnal. Je 1976. 783—795. és *B. B.:* Délutáni beszélgetések. 1978. 429—464. — *Almási Miklós:* Örkénytől Örkényig. *A. M.:* Kényszerpályán. 1977. 337—353. — *Gervai András:* Beszélgetés Örkény Istvánnal. Színház 1977. 10. sz. 33—35. — *Kolozsvári Grandpierre Emil:* Talányos tünetek. Kr 1977. 9. sz. 15. — *Nagy Péter:* Örkény István: Kulcskeresők. Kr 1977. 3. sz. 27. — *Simonffy András:* Örkény elméletei. ÉI 1977. 3. sz. — *Ablonczy László:* Vérre menő mániák. Ttáj 1978. 8. sz. 92—95. — *Hornyik Miklós:* Interjú Örkény Istvánnal. *H. M.:* Beszélgetések. Novi Sad, 1978. 117—140. — *Kőháti Zsolt:* Az elhárítható rossz ellen. Napj 1978. 10—11. sz. 60—61. — *Wéber Antal:* Örkény István: Előszóval. Kr 1978. 10. sz. 25—26. — *Balassa Péter:* A részvét grimaszai. Örkény István művészete és a Pisti a vérzivatarban. Kort 1979. 1475—1484. — *Lázár István:* Örkény István alkotásai és vallomásai tükrében. 1979. — *Simon Zoltán:* Két drámatükör. Alf 1979. 3. sz. 75—79. — *Zappe László:* Örkény István: Pisti a vérzivatarban. Kr 1979. 4. sz. 24. — *Hankiss Elemér:* Önismeret, csak felnőtteknek. Örkény István összegyűjtött drámáiról. ÚÍ 1980. 11. sz. 80—85. — *Kocsis Rózsa:* Örkény István dramaturgiája a Kulcskeresők tükrében. Kort 1980. 791—796. — *Müller Péter:* Műnem és világkép összefüggései a kétféle „Tóték"-ban. Lit 1980. 535—545. — *Ablonczy László:* Örkény István: Voronyezs. Alf 1981. 9. sz. 95—96. — *Bécsy Tamás:* Örkény István: Drámák. Nszab 1982. máj. 29. — *Bécsy Tamás:* A dráma és a színjáték viszonya. Örkény István: Forgatókönyv. ItK 1982. 414—492. — *Nagy Péter:* Örkény István: Forgatókönyv. Kr 1982. 3. sz. 34—35. — *Varjas Endre:* Prospero a vérzivatarban. ÉI 1982. 5. sz. — *Tarján Tamás:* Örkény István: Drámák. Kr 1982. 11. sz. 30—31. — *Csengey Dénes:* A hérosz és a groteszk hős. A drámaíró Németh László és Örkény István. Vság 1983. 11. sz. 95—106. — *Tarján Tamás:* Éljen a kérdőjel! Örkény István, a drámaíró. Napj 1983. 2. sz. 24—30. és *T. T.:* Kortársi dráma. 1983. 50—86. — *Földes Anna:* Örkény-színház. Tanulmányok és interjúk. 1985. — *Kerényi Ferenc:* Az eltűnő drámai személyiség nyomában. It 1985. 289—313.

# THURZÓ GÁBOR
(1912—1979)

Thurzó Gábor drámáinak legfontosabb meghatározó eleme a közelmúlt történelme, mely mint közvetlen szituáció, drámai környezet van jelen. A második jellegzetesség a *moralitáshoz* való nagyfokú hasonlóság: az emberi lélek, a morális felelősségtudat „belső világá"-nak és a mindennapi történelemnek, az első pillantásra tőlünk független események „külső világ"-ának lényegében örökké visszatérő ütköztetése a művek alapsémája. A harmadik jellegzetesség, mely egyben műfajra utaló elem: a *komédia* szerepe. Tulajdonképpen Thurzó valamennyi színművében jelen van, a hagyományosnak mondható drámaszerkezet keretein belül, egyfajta gúny és irónia, amely csak azért nem alakul át vásári mulatsággá, komédiává, mert ezekben a szituációkban a főhős, illetve a főhősök a teljes *jóhiszeműség* és az *önirónia* között mozognak. Nem tudják pontosan, hogy mi történik velük, s ezért, ami történik, talán éppen ők a felelősek; tehát nem képesek önmagukon igazán mulatni sem. Másfelől viszont annyit minden szereplő tud, hogy a háború utáni válság, az ötvenes évek nem a „Sátán műve", illetve nemcsak az övé. Thurzó ezzel a tudatos távolságtartással hozza létre dramaturgiájának legfontosabb alkotóelemét: a tudatos, szubjektív sorsformálás lehetősége és a teljes kiszolgáltatottság, az „áldozat" szerepe közötti, mindig lebegő, mindig bizonytalan mozgást. A szerző nem ítélkezik, nem küldi sem a mennybe, sem a pokolba hőseit, mint ahogyan a moralitásokban egy anonim hagyomány az üdvrend „ellenségeit" elűzi a színről.

A színikritika által igazán sikeresnek ítélt, s a legjobb, legszínvonalasabb Thurzó-drámák ahhoz a „kollektív lelkiismeretvizsgálathoz" kötődnek, amely a szerzőnek megkülönböztetett helyet biztosít a jelenkori magyar irodalomban. Az első Thurzó-bemutató is egy ilyen típusú dráma, a *Záróra*, amelyet a Vígszínház 1962-ben mutatott be. A történet 1945 és 1958 között játszódik, szereplői egy budai gimnázium hajdani osztálya, a 30. évi érettségi találkozón. Ez a szituáció a dráma keretjátéka. A központi mag: az időben rendkívül felgyorsult, az értékrendszereket és a szemléletet többszörösen átalakító *történelem*, amely csak fenntartásokkal nevezhető igazán „történelemnek", hiszen a drámai történésrendből kiderül, hogy a méltánytalanságokkal, igazságtalanságokkal teli *múlt* az összes szereplő életében elevenen élő, távolról sem megrögzült, egyértelmű hagyomány. A dráma közvetlenül az emlékezésre, a múlt-idézésre épül; olyan „színház" keletkezik a szemünk előtt, ahol minden jelenlévő — óhatatlanul — *néző* és *szereplő* egyszerre. A történet főhőse egy Tormos Gusztáv nevű matematikus, egyetemi tanár, az ő életét rekonstruálják mozaikszerűen az érettségi találkozó résztvevői. A háború előtt Tormos — egy szegény család sarjaként — karriert csinál, beházasodik egy gazdag, zsidó nagyvállalkozó famíliába, s egyetemi katedrához jut. A háború után minden hatalomváltozást — a saját érdekei szerint — „meglovagol": elárulja hajdani professzorát, akinek kedvenc tanítványa volt, barátait, feleségét, egyszóval mindenkit, akire közvetlen környezetében támaszkodni tud. A meggyőződések sűrű váltakozása, a becstelenségek és az árulások mellett a főhős mindehhez

megfelelő ideológiát is keres: „...ami a legnehezebb: amíg magamat is meggyőzöm, hogy lépésem nem az opportunizmus, hanem a meggyőződés cselekedete". Thurzó, amikor így beszélteti hősét, az ötvenes évek sajtótermékeinek, brosúráinak rekonstruálható „éthoszát", felfogását idézi. A végtelenségig való „önbírálat" és „megtisztulás" az éppen aktuális üdvtörténeti cél érdekében — ez a hatalom kívánsága. Amikor az objektív parancs egyéni ideológiává (Tormos esetében valóságos meggyőződéssé) alakul át, akkor kezdődik tulajdonképpen Thurzó drámája. Ebben a sajátos, de távolról sem egyedi ideológiában a kor egyik létező történetfilozófiai elgondolása is szerepet kap (azzal együtt, hogy az erőszak kiszolgálóját személyében is leleplezi). Tormos így vélekedik: „Ez a korszak Nagy Konstantin korához, a kereszténység uralomra jutásának időszakához hasonló". Eszerint a nagy hatalmi és ideológiai váltások szükségszerű analógiát jelentenek: az új hatalmi kiválasztódás nevében vért, erőszakot, pusztítást.

Tormos egyéniségét a volt osztálytársak és a múltból megelevenedő történetek jellemzik, Thurzó a hajdani középiskolai osztály jelenlévő tagjai révén az újjáalakult társadalom érdekes keresztmetszetét adja. Mindannak, ami velük történt — egy kártyahasonlat alapján — *„újraosztás"* lehetne a neve. Thurzó műveiben talán az a legizgalmasabb, ahogy a „ci-devant"-ok utóéletét jellemzi. Az író nem úgy osztja ki újra a lapokat, ahogyan azt az ötvenes évek végének gyakran megjelenő sémája diktálta. Itt a hajdani nagypolgár és milliomos zsidó nyilasnak nevezi a hajdani katonatiszt feleségét akkor, amikor éppen a kitelepítéshez csomagolnak, s a család egy másik tagja éppen a pártkarrierjét egyengeti. Így aztán az egyik szereplő ironikus megjegyzése is telitalálat: „az egyik embernek szerencse, ha börtönben ült, a másiknak pedig pech, *az a nagy kérdés, mikor kell ülni!"*

Maga Tormos Gusztáv, aki egyre inkább lehetetlenné válik újabb és újabb pálfordulásai miatt, nincs jelen az érettségi találkozón. Ő csak a legvégén érkezik, amikor a vendéglőt bezárják. Thurzó egyik legjobb műve a *Záróra*, dinamikus, szenvedélyes párbeszédekkel.

Szokványos vígjáték a *Hátsó ajtó* (bemutatta a Vígszínház 1963-ban). A történet középpontjában egy Zeyk Tamás nevű geofizikus professzor áll, aki beleszeret egy kamaszlányba. A bonyodalmakkal teli történet egy villanásnyi időre bepillantást enged a korabeli belváros selyemfiúinak, „könnyű nőinek" világába is. (Ez utóbbi helyszín Thurzó írásaiban majd mindig lényeges szerepet kap, hiszen a szerző saját lakhelyét, a Váci utcát és környékét kitüntetett hellyé avatja; lásd *Belváros és vidéke* című visszaemlékezéseit, 1977.)

A harmincas évek elején játszódik *Az ürügy* című vígjáték, szereplői hajdani osztálytársak, akik alaposan eltávolodtak egymástól. A *Záróra* alapsémája itt is megismétlődik. A két főszereplő közül az egyik, Pelsőczi felügyelő a budapesti rendőrség politikai osztályán teljesít szolgálatot, Lénárd Árpád matematikus pedig az illegális kommunista párt fontos összekötője. Utóbbi Bécsből Budapestre érkezik, jóllehet 1919-ben halálra ítélték. Ők ketten hajdan egy padban ültek egy budai gimnáziumban, a „múltjuk" azonban távolról sem lineáris. A felügyelő szegény családból származó, a szöveg szerint tehetséges, ámde nem eléggé invenciózus matematikus, aki a Tanácsköztársaság idején a bolsevik rendőrség

szolgálatában állt. Amikor ott akarta hagyni a szervezetet, Lénárd keze közé került, aki véresre verette. Lénárd Árpád gazdag építkezési vállalkozó fia, aki szüleinek életformája ellen lázadva lett kommunista. Találkozásuk a Sallai—Fürst-per idején zajlik; Lénárd egérfogóba kerül, letartóztatják, sorsa hajdani osztálytársa kezébe kerül. Thurzó Gábor úgy építi fel ezt a drámát, mint egy „eleven sakkjátszmát": a két főszereplő szenvedélyes logikával elemzi a másik lehetséges lépéseit, tudván-tudva persze, hogy a játszma állása szerint ezeket nem lehet meghúzni. Thurzó az egyszerű morális alapképletet — a felügyelő nyilvánvalónak látszó bosszúját — megváltoztatja. Pelsőczi mindenképpen meg akarja menteni hajdani osztálytársát (úgy állítja be az ügyet, hogy személye csak jelentéktelen figura a kommunista párt hierarchiájában), nem érzelmi, hanem „matematikai" alapon: szerinte Lénárd jelen körülmények között vállalt halála teljesen értelmetlen lenne. Lénárd viszont a halált választja. Miután az „eleven sakkjátszmában" mindkét játékos „öngyilkos stratégiával" kísérletezik (mindketten veszíteni akarnak), végül is a halált választó Lénárd „nyer". A dráma vége a bírósági tárgyalás kezdetét jelzi. Különös logikájú művét Thurzó itt is az egyéni sorsválasztás és az objektív kényszer ütköztetésére építi. A két „sakkjátékos" figurája viszont nem eléggé erőteljes ahhoz, hogy ezt az élet-halál játszmát hitelessé avassa.

Az igazi nagy sikert a szerző számára az 1966-ban regény formában (*A szent* címmel) megjelent mű dráma-változata hozta meg: *Az ördög ügyvédje (Egy nyomozás története négy részben)*. A történet Kaszap István (a színműben Gregor István) szentté avatási procedúráját követi végig — innen a dráma alcíme. A főcím, *Az ördög ügyvédje*, a szentté avatáshoz szükséges vizsgálatot vezető személy, az advocatus diaboli neve. Ennek feladata, hogy döntsön: támogatja-e a szentté avatást kérelmező indítványt a Szentszék felé, vagy sem. A dráma főhőse, a prelátus Gregor István életére és halálára próbál fényt deríteni. A nyomozás során megvilágosul, hogy a novícius Gregor Pistát saját rendje, és elsősorban saját „lelki vezetője" (a drámában Erdélyi atya) eltávolította a rendházból, mert a fiatalembernek szarkómája volt, s a szabályoknak megfelelően így semmiképp sem lehetett volna pappá szentelni. A későbbiek során ugyanez az atya próbálja számtalan csodával bizonyítani Gregor István életszentségét. A történet idején — 1943-at írunk — a háború sújtotta országban Kaszap István óriási népszerűségre tett szert, s ezt a népszerűséget kihasználva próbál a jezsuita rend „szentet adni" Magyarországnak. Nyomozása során a prelátus kideríti, hogy Gregor István csak eszköz, pontosabban áldozat a rend, illetve Erdélyi atya kezében. A prelátus — éppen ezért — nem javasolja a fiatalember szentté avatását, de a püspök és a felsőbb egyházi hatóságok utasítására mégis „bizonyítékokkal" kell szolgálnia. Ennyi a történet magva. Thurzó a prelátus személyét állítja középpontba, az ő lelkiismereti vívódásain keresztül próbálja ábrázolni, illetve rekonstruálni a történteket. E tekintetben pontosan úgy jár el, mint egy krimiszerző. Nem véletlen, hogy a prelátus Sherlock Holmeshoz hasonlítja saját szerepét, munkatársáét pedig Dr. Watsonéhoz. Thurzó kihasználja a krimi, a nyomozás adta lehetőségeket. A dráma sikerének egyik kulcsa talán abban keresendő, hogy a közönség kifejezetten fogékony az elmúlt két évtizedben megjelent emlékiratok, dokumentumok, naplók,

szociográfiák iránt. *Az ördög ügyvédje* pontosan ugyanazt teszi, mint az ilyen típusú művek: az *emlékezetet*, a befejezett tényként lezárt, vagy éppen az elhallgatott múltat próbálja *megeleveníteni*. A *Záróra* példáján is tapasztalható, hogy ez Thurzó drámáinak legkarakterisztikusabb jegye. Ugyanakkor művében plasztikusan érzékelhető a szerző morális példatárának visszatérő gondolata: a *lelkiismeret a legfőbb erkölcsi törvény*. Minden olyan ideológia, amely a lelkiismeret-ellenes döntéseket próbálja megmagyarázni, előbb-utóbb arc nélkülivé teszi az egyént. Nincs különállás: az ember mindig azonos a tetteivel, nem függetlenítheti magát azoktól. Talán ebben a vonatkozásban illenek leginkább a moralitásba Thurzó alakjai.

Thurzó két komédiája a *Meddig lehet angyal valaki?* (Pesti Színház, 1969) és *A holló és a sajt* című darab. Az előbbi egy „neves" festőművészt mutat be, aki a saját „halhatatlanságát" szervezi éppen, az utóbbi pedig a 10. századi Itáliába helyezi a cselekményt: egy írástudatlan lótolvaj történetét, akit Lateránban pápává választanak. E komédia (amelyet egyébként még nem mutattak be színházaink) szimbolikus tanmese. Thurzó ugyanazt a módszert követi, mint a *Záróra* esetében: kerettörténetet ír; jelen esetben a komédia egyik szereplőjének, Bertram de la Chalières-nek, Hamadan ben Jazid szicíliai szaracén herceg titkárának „krónikája" ez a keret. A krónika elevenedik meg a színpadon, ám végül mégsem lehet eldönteni, hogy a lótolvajból lett II. Donus pápa létezett-e vagy sem. A „megnyugtató vég" helyett a szerző, illetve Bertram krónikás a nézőkhöz szól a dráma végén, s a közeli vendéglőket ajánlja számukra!

*Az ördög ügyvédje* mellett kétségtelenül az ugyancsak megtörtént eseményt feldolgozó dráma, *Az oroszlán torka* (Irodalmi Színpad, 1967) Thurzó legsikeresebb színpadi műve. A drámából két tévéfilm-feldolgozás is készült, az első Somogyvári Rudolffal és Básti Lajossal a főszerepben. Ez az egyetlen jelenetre épülő dráma 1946 késő őszén játszódik, éjféltől hajnali öt óráig, egy fegyház siralomházában, ahol a „miniszter" a kivégzésére vár. Thurzó a kivégzés előtti néhány órába s két ember lelkiismereti vívódásába sűríti a háborús évek borzalmait és szenvedéseit. Utolsó óráiban együtt van a miniszterrel hajdani nevelője és gyóntatója, Kornél atya. A dráma a gyóntató és a nevelő felelősségét firtatja: miért oldozta fel mindig a későbbiek során háborús bűnösként elítélt minisztert, jóllehet nem helyeselte politikai döntéseit? Kornél atya azzal védekezik, hogy ő a tudományra biztatta védencét, de a későbbiek során már nem keres mentséget. A *bűn* és a *felelősség* addig él, amíg elevenen jelen van valaki lelkiismeretében. Kornél atya felelőssége — némileg elvontabban fogalmazva — a *törvényadó* felelőssége. Ha az a személy, aki a feloldozás felelősségével van felruházva, láncolatszerűen továbbörökít valamiféle bűnt, éppen azzal, hogy alkalmazza a feloldozást, akkor a felelősség viselésének kérdése egy önmagába visszatérő kör formáját ölti. A törvényadó feloldozását vagy elítélését milyen hatalom vigye végbe? A kérdés nyitott, s Thurzó sem ad rá választ.

Thurzó drámáinak tulajdonképpeni összetartó eleme a párbeszéd. Minden beszélgetés, s ezek a beszélgetések — jóllehet a leghétköznapibb helyzetekben zajlanak — majdnem mindig példázat érvényűek. Lelki konfliktus megtestesítői a

dialógus részvevői, mégpedig általában úgy, hogy a főhős szenvedő részese ezeknek. A környezet, a dialóguspartnerek felváltva a diabolosz (rágalmazó) és a paraklétosz (vigasztaló) szerepében jelennek meg — itt is a legegyszerűbb, „legnaivabb" logika szerint. A jó és a rossz, bűn és az erény egyensúlyi helyzete — paradox módon — mindig az „arany középút" helyzetének létrehozásával borul fel. A dialógusban ettől fogva a „vigasztaló" szerepe a meghatározó.

Thurzó Gábor drámái közül három ért el igazi sikert: a *Záróra, Az ördög ügyvédje* és *Az oroszlán torka*. Mindhárom darab sikerének titka a múlt-idézés, az emlékezet ébren tartása.

*Kiadások*

Hátsó ajtó. — Záróra. 1964. — Hét színjáték. 1974.

*Irodalom*

*Illés Jenő:* Thurzó Gábor: Záróra. FilmSzínhMu 1962. 47. sz. 16—18. és *I. J.:* Mai dráma — mai dramaturgia. 1964. 239—244. — *Vargha Balázs:* Záróra. Thurzó Gábor színjátéka a Vígszínházban. ÉI 1962. 47. sz. — *Hermann István:* Megjegyzés két magyar bemutatóról. ÚÍ 1963. 11. sz. 125—127. — *Illés Jenő:* Vígszínház: Thurzó Gábor: Hátsó ajtó. ÉI 1963. 40. sz. — *Osváth Béla:* Írók a színpadon. Kort 1963. 621—624. — *Rényi Péter:* Dráma és erkölcs. Négy új magyar színdarabról. (Thurzó Gábor: Záróra.) TársSz 1963. 2. sz. 65—78. és *R. P.:* Vitában. 1967. 105—124. — *Vajda György Mihály:* Shakespeare árnyéka. Kr 1963. 4. sz. 62—64. — *Kis Tamás:* Thurzó Gábor: A szent. — Az ördög ügyvédje. Vil 1967. 117—120. — *Lukácsy András:* Törvény és magatartás. (Thurzó Gábor: Az oroszlán torka.) ÉI 1967. 13. sz. — *Zay László:* Thurzó Gábor: A szent. — Az ördög ügyvédje. TheolSz 1967. 52—53. — *Barta András:* Színházi bemutatók. Látóh 1969. 733—737. — *Hermann István:* A morális ítélőszék drámái. Thurzó Gábor. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 117—126. — *Kőröspataki Kiss Sándor:* Az ürügy Veszprémben. Színház 1969. 6. sz. 23—24. — *Létay Vera:* Mint egy hibátlan színdarab. (Meddig lehet angyal valaki.) ÉI 1969. 46. sz. — *Sós Péter:* Thurzó Gábor: Hátsó ajtó. Utunk 1970. 51. sz. — *Reményi József Tamás:* Thurzó Gábor: Hét színjáték. Kr 1975. 4. sz. 24.

# HUBAY MIKLÓS
(1918)

Hubay Miklós négy évtizedes munkásságának dramaturgiája van. Belső rendje a történelmi jelen drámai rendje szerint alakult. Ahogy gyűltek tapasztalatai, mindig egy nagyobb drámai vonzásba került, bennük ismerve fel a korszak valamely meghatározó történelmi és emberi konfliktusát. A vonzás nehezen engedett, Hubay mindig éveket töltött egy-egy drámai téma mellett. Nemcsak úgy, hogy rendre átírta-átszerkesztette korábbi színpadi műveit (az *Aranytollú madár*ból lett az *István napja*, az 1957-ben készült *Késdobálók*at 1977-ben újra írta a római bemutató tanulságai nyomán, a *Tüzet viszek* egy egész felvonással bővült, az 1970-ben bemutatott *Álomfejtés*ből, illetve az 1971-es *Analízis*ből nőtt ki 1978-ban *Az utolsó császárkeringő*..., majd 1985-ben a *Freud vagy az álomfejtő álma* című darab stb.), hanem oly módon is, hogy ugyanazt a korélményt, ugyanazt a történelmi összeütközést több alkalommal is feldolgozta, mintegy keresve a dramaturgiai alakítás legjobb változatát. Azt a valóságanyagot, és azt a színpadi formát, amely minél érvényesebben, minél hatékonyabban képes kifejezésre juttatni a történelmi tapasztalatot és az írói felismerést. Hubay Miklós több mint negyven drámai művet (főként egyfelvonásos játékot) írt négy évtizedes írói munkássága során; ez a tekintélyes életmű nagyjából öt-hat irányt szabó élmény- és drámatéma köré rendezhető. Valójában ezeknek a drámatémáknak az egymásra épülő szerves rendje szabja meg az életmű dramaturgiáját. Mindig arra törekedett, hogy a drámaírás és a színház természetes egységét állítsa helyre, írói munkásságának tengelyében mindig a dráma állt. Darabjainak igazi otthona nem a „papírszínház", hanem a valóságos színpad: nemcsak vonzalmairól és vívódásairól vall, nemcsak eleven hősöket, költészetet és erős drámai nyelvet teremt, a színpadi technikát is fölényesen kezeli. Valódi „poeta doctus" módjára ismeri és használja a modern dráma technikai változatait és fogásait: Ibsen, Csehov, Shaw, a szimbolisták, Pirandello, Brecht vagy Németh László dramaturgiáját. Mégsem utánoz, inkább átlényegít. Saját dramaturgiája van, az antidrámák korában a cselekvés színpadát képviseli. Akárcsak a klasszikusok, a drámai tett lehetőségeire építkezik. „A legszemélyesebb problémám pedig és egyre kínzóbb: 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. Ezért cselekvő hősöket keres. Abban a társadalmi környezetben, amelyet rendszerint a színpadon ábrázol, mindazonáltal alig talál ilyeneket. Hőskultusza következésképp nosztalgiává válik, romantikával kell pótolni azt, amit a valóságban hiába keres. A modern színpadi technika egy valójában romantikus alkatú szerző eszköze lesz.

Ez a romantika jól megfér azzal a tudatossággal, amely megszabja írói növéstervét s meghódítja az elméletet. Hubay nemcsak a színpadnak, hanem a teóriának is mestere. Mindig is érdeklődött az esztétika és a drámatörténet

problémái iránt; elsősorban a nemzeti hagyományok helyzete és a modernség értelmezése foglalkoztatják.

Első színpadi művei: a *Lear herceg* (1937) és az *Európa elrablása* (1939) nem kerültek közönség elé. A jövő riasztó lehetőségeivel, az európai kultúrára leső veszéllyel vetett számot bennük, a fasizmus szörnyeteg modelljét rajzolta meg. Ezek a művek pusztán ujjgyakorlatoknak tekinthetők, a valóságos pályakezdés a *Hősök nélkül* (1942) bemutatása volt a Nemzeti Színházban, de ezt a darab betiltása követte. Mint láttuk, Hubay eszménye a cselekvő drámai hős. „A drámai irodalomnak — jelenti ki *A megváltó mutatvány* című 1941-es tanulmányában — sarokköve az a szikla, amelyhez kötve Prométheusz vitatkozik az embertelen és kapzsi hatalmakkal." A *Hősök nélkül* indulatát viszont éppen az váltja ki, hogy a polgárság nem terem ilyen hősöket. Hubay történelmünk egy válságos szakaszán leplezi le a magyar dzsentroid polgárság esendőségét, minden történelmi szerepre való alkalmatlanságát. A polgárságot mitizáló elképzelésekkel száll vitába, mindenekelőtt Márai Sándor *Kassai polgárok* című darabjának nosztalgiájával. Publicisztikai feladatot vállal, a történelmi „középosztály" morális bomlását és szerepvesztését mutatja be.

A polgári színjáték megszokott alaphelyzetéből indul ki, a társalgási drámát fejleszti szatírává. A darab Isóf János, a régivágású úri politikus villájában játszódik, a konfliktust egy társasági estély vezeti be. Az úri ház előkelősége és békéje zavartalannak tetszik, ám váratlanul megjelenik a vendégek között Janika, a politikus hibbant unokaöccse: az idill hamarosan gyilkos intrikáknak és sértéseknek adja át helyét. Janika szimbolikus figura, a polgári elegancia mögött megbúvó titkolt irracionális erőket jelképezi. Isóf János egyedül marad, megcsömörlötten a polgárság erkölcseitől. A magánytól és a megvetéstől szabadulni szeretne, ezt azonban az „úri becsület" szellemében tervezi: öngyilkosságra készül. Ehhez viszont nincs elég ereje, nem tud lemondani sem az életről, sem politikai ambícióiról: élére áll a jobboldali ifjúság zavaros mozgalmainak. Tudatosan és nyíltan azokkal az irracionális erőkkel szövetkezik, amelyeknek szimbólumát: Janikát korábban még rejtegetni igyekezett.

Hubay darabja — minthogy a cselekvés elmulasztásáról szól — epikus jellegű, legfőbb erénye talán az ábrázolt társadalmi tabló teljessége és hitele. Ezek a sajátosságok érvényesülnek első — a felszabadulás után írott — drámájában: az *Egy magyar nyár*ban (1954) is. Ez a színpadi mű a magyar polgárság egy másik rétegét: a vidéki gazdag paraszt környezetet ábrázolja, megmutatván, hogy ez a réteg sem meri sorsát irányítani, nem vállal társadalmi hivatást, nem terem igazi hősöket. A dráma a végzetes 1932-es esztendőt, s Sallai—Fürst-per terrorjának atmoszféráját idézi fel. Ebben a fojtogató légkörben egyetlen tisztességes férfi akad: Nyári, a vidéki orvos, aki éppen a kommunistaellenes kampány mesterkedése következtében veszíti el a horthysta rendszer iránt táplált illúzióit, s válik a munkásmozgalom szövetségesévé. Az ő alakjában teremti meg Hubay a sokáig nélkülözött drámai hőst, aki cselekvő módon vállalja felismeréseinek következményeit. A darab széles körű történelmi tablót rajzol, a korabeli kritika ezt erénynek tekintette, ma már úgy tetszik, inkább fogyatékosság. Az a törekvés ugyanis, hogy a

színpadon a korabeli magyar társadalom teljes szerkezete jelen legyen — a jobboldali politikustól a kommunistákig — egyféle illusztratív ábrázolásra vezetett. Valóságos konfliktusai és drámai nyelvének költői ereje következtében Hubay drámája mégis a kor jobb színpadi művei közé tartozik.

Következő darabja, az *István napja* (1955) is az elevenebb dramaturgiát példázta. Arról ad képet, hogy a becsület — Isóf János konfliktusában leleplezett — fogalma miként változott meg a felszabadulás után. Cs. Nagy Albertnek, a haladó szellemű, de a hagyományos tisztesség kategóriájában gondolkodó jogásznak a családi és a társadalmi becsület konfliktusát kell megoldania. Vejéről tudja, hogy tömeggyilkos, háborús bűnös, ám a család tiszta nevének védelme egy ideig elfojtja a megtorlás akaratát. Végül a büntetlenül maradt bűnöst mégis átadja az igazságszolgáltatásnak, s így sikerül a hamis szolidaritás béklyóitól megszabadulnia. A darab eleven konfliktust ábrázol, ezt azonban nem tudta drámailag kellőképpen tömöríteni. Hubay ugyanis kezdetben egy második összeütközést is beépített drámájába: ez egy jóakaratú tanítónő és a szektás módszerekkel dolgozó kultúrpolitika között keletkezett. (Ezt a konfliktust jelenítette meg a dráma első, *Aranytollú madár* című változata.) A kritikák és a színház kívánságára e második, időszerű összeütközést el kellett hagynia, a három felvonásos keretet ilyen módon funkció nélküli jelenetekkel töltötte meg.

Drámaíró művészete igazi mivoltában 1956 után teljesedett ki, midőn személyiségének autonómiája szerint alkothatott, és nem kényszerült arra, hogy a művelődéspolitika változásaihoz igazodjék. Egy sikerületlenebb önéletrajzi ihletésű darabja — *Egyik Európa* (1957) — után ismét a cselekvés lehetőségeinek vagy elmaradásának konfliktusához tért vissza. *Késdobálók* (1957) című darabja annak az ifjú nemzedéknek a helyzetét mutatja be, amely a felszabadulás után lelkesedő bizalommal készült a világ megváltoztatására, de a történelem szorításában elvesztette eszményeit. A dezillúzió lelkiállapota egy házasság bomlásában, „odi et amo" ambivalenciájában, reménytelennek tetsző harcaiban kap ábrázolást. „Mit lehetett szeretni egy sovány, borzas műegyetemi hallgatón? — kérdezi a férj, aki külföldre készül, hogy elhagyja szerelmét, múltját, álmait —, őt nem, csak az eszményeit. Hová lettek, — mondd? Csak én maradtam itt, meghízva és cinikusan." Hubay nem tud belenyugodni abba, hogy hőseit elnyelje a cinizmus és a kiábrándulás, Dóra és Imre végül felidézik indulásukat, terveiket és megpróbálják újrakezdeni a közös életet, illetve mindazt, ami ennek erkölcsi tartalmat adott: a küzdést, a hitet. Kár, hogy a darab nem mutatja be a kiábrándulás okait és előzményeit, csupán a dezillúziós állapotot. Így voltaképpen az egy felvonásra való cselekvést tágítja ki három felvonásos szerkezetté.

A fiatal értelmiség válságát ábrázolja a későbbi *Tüzet viszek* (1974) című dráma is, amely az előbbinél mélyebbre hatolva vizsgálja egy sokat ígérő értelmiségi nemzedék megtorpanásának okait. Hubay a „fényes szellők" népi megmozdulásával érkező tehetséges színész (Soós Imre és orvosnő felesége 1957-ben történt kettős) öngyilkosságát idézi fel. Arra keres választ, hogy e nagyra hivatott népi tehetségnek miért kellett összeroppannia és elpusztulnia. A dráma hősének sorsában két kultúra ütközik össze: a hagyományos paraszti értékrend és a

nagyvárosi értelmiségi világ. Mint az író maga mondja: „ennek a két kultúrának az összeférhetetlenségét vagy a szintézisük lehetőségét próbáltam én — mint számunkra egyik legégetőbb, Nessus véreként égető történeti kérdést a drámában, a dráma eszközeivel megfejteni". A tanulságok azonban túlmennek ennek a pszichológiai és művelődésbölcseleti kérdésnek a taglalásán, azokra az indítékokra is utalnak, amelyek a társadalmi létben találhatók. Hubay a művészi élet felelősségét állapítja meg, amely ahelyett, hogy támogatta volna a tehetséget, magára hagyta, s kiszolgáltatta az intrikának, a siker körül mesterkedők cselszövéseinek. Távlatosabb módon a társadalmat is felelőssé teszi, minthogy nem adott elegendő védelmet a bizonytalanná váló, kishitűséggel küzdő ifjú színésznek, s veszélybe sodorta azokat az emberi ideálokat, amelyeknek nevében a népi tehetségek egész nemzedéke lépett a történelem színterére a felszabadulás után. A több alkalommal is átdolgozott dráma valóságos emberi és társadalmi konfliktusokat jelenít meg a színpadon, művészi kompozíciója is összefogott. A valóságos történet mintegy a drámai szerkezet mitikus magjául szolgál, hasonlóan a klasszikus görög tragédiákhoz, amelyek szintén valamilyen mitikus eseményből fejlesztették ki a drámai kompozíciót. „Ha — mondja Hubay — igaz az a híres dramaturgiai tétel, hogy a görög tragédiáknak az alapja mindig a mítosz, akkor nyugodtan mondhatnám, hogy ennek a drámai kísérletnek a megismételt erőfeszítések, amit végeztem a *Tüzet viszek* írása során egy tiszta modern magyar tragédiáért, mítoszi előzménye csakugyan a Soós Imre és feleségének a tragédiája."

A *Késdobálók* házaspárjának kudarcát az okozta, hogy — idézzük Hubayt — „hősök akarnak lenni, de a hitüknél nagyobbak a kétségeik". Ellenpéldájuk — a hit pátosza — az *Ők tudják, mi a szerelem* (1961) című egyfelvonásosban jelenik meg. Az aggastyán Berlioz szerelmét meghatott és ironikus színekkel ábrázoló játék a szerző nosztalgiájáról tanúskodik: nosztalgiáról a hősiesség, az eleven érzelmek és az emberi személyiség épsége iránt. Ezeket az eszményeket testesíti meg Sánta is, a *Csend az ajtó mögött* (1963) idős kommunista főszereplője, aki mellett ott viaskodik a korábbról ismert házaspár egy újabb változata: Pál és Eti, az öreg fia és menye. A fiatalok kiábrándultságával és rossz közérzetével szemben az apa képviseli a cselekvő, szolgálatra elkötelezett etikát. Pál és Eti a múlt sebeit tépik fel újra meg újra, házasságuk kudarcával tudnak csak foglalkozni. Sánta viszont a jövő vonzásában él, hitének ereje végül is legyőzi a fiatalok közönyét, békét szerez közöttük. Pedig ő maga is a halál előszobájában, nagybetegen végzi el ezt az utolsó feladatát. „Szókratész óta — hirdeti — mi csináltuk meg az első olyan filozófiát, amelyik nem abból indul ki, hogy úgyis meghalunk, hanem abból, hogy úgyis élünk." A létezés metafizikai kérdései helyett az élet megválaszolható kérdéseire akar feleletet adni. Hubaynak az ő alakjában sikerült — Nyári doktor után — másodízben megalkotnia azt a cselekvő hőst, akit keresett. E hős azonban jellegzetesen romantikus: modern szent, aki hitével és bizalmával váltja meg a tévelygő fiatalokat. Sánta alakja kidolgozott, a fiatalok konfliktusa azonban nehezen érthető, szellemi arcuk mögül hiányzik valóságos életük, emberi karakterük. Így a dráma, amely egyébként érdekes módon próbálta Szophoklész

*Oidipus Kolonosban* című tragédiájának koncepcióját O'Neill szuggesztív dramaturgiájával ötvözni, lényegében nem teljesítette ki igazán eszmei lehetőségeit.

Hubay nosztalgiát érez a romantikus hős iránt, mivel úgy látja, hogy korunk alig teszi lehetővé az igazi hősiességet, sőt általában elpusztítja az erkölcsüket és az integritásukat őrző teljes embereket. Ez a látomás testesül drámákká háborús egyfelvonásosaiban, az *Egy szerelem három éjszakájában* és a *Szüless újra, kedves!* ben. A *C'est la guerre* (1959) című egyfelvonásos tragédia a második világháború kegyetlenségét ábrázolja erős drámaisággal és ökonómiával. Azt mutatja be, hogy az emberséges lét szigetét miként pusztítja el az önzés és a gyűlölet. Hogy három ember: a férj, a feleség és a szökevény életét miként dúlják fel a háború ördögei: a leselkedő béna öregúr, a fiai halálát ártatlanokon megbosszuló házmesterné és a szerelmet zsarolni próbáló katonatiszt. Hubay szinte reménytelenül tekint az ember esélyeire; a gyűlölködés tenyészete és a szerelem pusztulása már a *Késdobálók*ban is haraggal töltötte el. „A raffinált gyűlölködők — mondja ebben a darabban — sohase halnak meg. Nézd meg, mennyi öreg politikus van meg hadvezér. Százévesek! A szerelmes bakák, azok igen, azok meghalnak. De a háborús uszítók, a gyűlöletgócok az emberiségben, azok mumifikálódnak és tovább élnek." A konfliktus az ép emberségű romantikus hősök és a lelkileg sérült gyűlöletgócok között létesül. Ugyanez a drámai összeütközés ismétlődik meg a háborús sorozat további egyfelvonásosaiban: a *Fiatal nők, kékben és pirosban* (eredeti címe: *Felismerés és búcsú;* 1964) és a *Mint a gyümölcs a fán* (1968) című darabokban. Hubay ezúttal is romantikus hőst keres, és tiszta hőseit a sátáni gyűlölködők áldozataivá teszi. Színpadának lényeges eleme a borzalom, amely nála egyszerre romantikus és modernista; ezt a borzalmat borítja költészetének „ködfátyolába". Hermann István helyesen jegyzi meg, hogy ezek az elemek az operalibrettó műfajában vannak leginkább a helyükön. Hubay drámairói alkata ebben az esetben a librettistákéhoz áll közel. A *C'est la guerre* — Petrovics Emil zenéjével — nem véletlenül aratott sikert az operaszínpadon.

A librettista modern műfaji kísérlete az *Egy szerelem három éjszakája* (1961) című — Vas István és Ránki György társaságában írott — musical. A műfaj nemzetközi átlagának revűszerűsége helyett ez a darab intim és költői jellegű. Mégpedig azért, mert Hubay nem zenés tanmesét akart írni, hanem azt a lírai számvetést kívánta színpadra állítani, amit nemzedéke végzett saját ifjúkorával. E számvetésben az ifjúság nosztalgiája és a kor szörnyűségeinek emléke perlekedik. Ez a kétértelműség a musical dramaturgiájával igen jól érvényesíthető, az emlék, a képzelet és a valóság játékát eredeti módon fejezik ki a zenés színpad gyakori hangulat- és stílusváltásai. A lírai intimitás, a drámaiság, az irónia és a paródia elemeit viszont a játék érzelmi egysége fogja össze. Ezt az érzelmi egységet, miként előbb a háborús egyfelvonásosokban, itt is az emberség, a költészet, a szerelem és az elpusztításukra törő gyűlölet küzdelme hozza létre. Ahogy Szabó Ede megállapítja: „Ebben a lírai szépségekben oly gazdag, sziporkázóan szellemes, megrendítően szép zenés tragédiában a szerelem és az ifjúság: »egy résnyi ragyogás az elsötétítéskor«. A banditák gépfegyverei közt a költészet, a béke és a boldogság álma virágzik." Az ifjúság és az embertelenség küzdelmének tragikus hőse Bálint, a

költő, akinek kissé elnagyoltan megformált alakjában Radnóti Miklósra ismerhetünk. Bálint és Júlia szerelme itt is a béke parányi és veszendő szigete, amit a háború erőinek végül sikerül elpusztítaniuk.

Bálint romantikus hős, de nem cselekvő ember, elszenvedi sorsát, küzdelemre alig tesz kísérletet. Az ő alakját fejleszti tovább Zoltán, a *Szüless újra, kedves* (1962) hőse, aki már nem tétlenül áll szemben a gyilkolás erőivel, ellenkezőleg, forradalmárként küzd ellenük. Zoltán egyetemi hallgató, aki illegális harcosként fordul szembe a háborúval, a jövőt szeretné siettetni és építeni. Az ő küzdő etikájának ellentéte a leányé és a professzoré: az egyik nem lát túl a szerelmi szenvedély körén, a másik csak a tiltakozás gesztusáig merészkedik, a cselekvés nagyobb kockázatától már visszariad. Minthogy nem tudják követni a fiút, szembekerülnek vele: a szeretőből Júdás lesz, a mesterből Pilátus. Talán az ő sorsukban fejezi ki Hubay legteljesebben a tökéletes hős iránt érzett vágyát és azt a meggyőződést, hogy a kor önző, megalkuvó és kicsinyes embereitől idegen minden hősi szenvedély.

Az eddigi darabok romantikus hőskeresése a modern drámának azokat a Pirandello által kezdeményezett eljárásait használja fel, amelyek az önként vagy kényszerűségből vállalt szerepek elhatalmasodásának kártékony következményeit leplezik le. (Isóf Jánosnál, a háborús játékok gyűlölködőinél vagy a *Szüless újra*... megalkuvó professzoránál.) A személyiség és a szerep viszonya mindenképpen Hubay érdeklődésének közepébe vág. Ennek a viszonynak a céltudatos vizsgálatára tesznek kísérletet újabb darabjai. E darabok mintegy megfordítják az eddig alkalmazott elgondolást: Hubay idáig azt mutatta be, hogy az ember gyávasága vagy önzése folytán miként idomul egy készen kapott szerephez ((Isóf János az ifjúság vezérének szerepéhez), most azt kívánja bizonyítani, hogy időnként a szerep is lehet a szuverenitás öltözete. „Miután — 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 léggömbjét." Nézete szerint a modern korban „az autentikus emberi cselekvés csíráit már legtöbbször az ilyen felvállalt »alakoskodásokban« találhatjuk meg".

Ennek a gondolatkörnek első színpadi próbája *A Szfinx, avagy búcsú a kellékektől* (1965) című darab. Ez a színjáték a klasszikus mítosz modern pszichologizáló és ironikus feldolgozásai közé tartozik. Nem pusztán Szophoklész *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, Oidipus megérkezése után „autentikus" cselekvés gyanánt vállalja az újabb szerepet. Azért lesz saját fiának felesége, hogy megmentse üldözői elől. Ez a dráma arra is figyelmeztet, hogy Hubay a drámai cselekvés mintáját nem egyszer a mitológiában találja meg. A modern drámairodalomban teljesen általános az archaikus és klasszikus mítoszok, a középkori legendák és parabolák felhasználása, átértelmezése és parafrázisa, Hubay egy helyen a mítoszkutató Bronislaw Malinowskira hivatkozik, aki szerint a mítosz az emberi civilizáció lényeges eleme:

élő valóság, amelyhez nem lehet elégszer visszanyúlni. „A mítosznak természetében van — állapítja meg —, hogy újra meg újra felidéződik miáltalunk. Ezért olyan érzékeny a drámaíró a mítoszokra, a mítoszok ihletésére, illetésére. Tudja, hogy ő erre médium. Mert a mítosz felidézése csak akkor igazi, ha át is éljük megint." Hubay valóban átéli és újraéli a mítoszt, sőt az antik mítosz segítségével ábrázolja az emberi személyiség és az általa választott vagy a rákényszerített szerep konfliktusát. Szerep és személyiség, látszat és igazság viszonyának megfogalmazására törekszik a *Római karnevál* (1966) is. 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 hivatásos sztárok. A „színház páriái" a maszk alatt saját sorsukat élik, önmaguk fejezhetik ki az idegen szöveg szavaival. Ez a darab nemcsak a színházak rutinírozott munkáját csipkedi meg, hanem a szereplésben megnyilvánuló őszinteségre és igazságra is rávilágít.

A szerep persze nemcsak az autentikus ember álruhája lehet, hanem a szörnyetegé is. Ezt bizonyítja Hubay zsarnok-drámasorozata: a *Nero játszik* (1968), amely korunk zsarnokságának ábrázolásaitól 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 kegyetlenségét. Hogy a fiúi szeretet a szerelmet vagy a művészetet miként használja fel saját őrült céljai érdekében. Hogy a zsarnok eltorzult személyisége miként vezet az erőszak szörnyű happeningjeihez. A Nero-drámák írója Tacitus és Suetonius „császárkrónikáiból" merített, de használta Seneca *Apocolocyntosis (Játék az isteni Claudius tökkéválásáról)* című politikai szatíráját és Petronius *Satiricon* című művét is (amelyre különben Fellini híres filmje épült). Központi gondolata Camus Caligula-drámájának eszméjével rokon, arra utal, hogy a minden felelősség nélkül gyakorolt abszolút hatalom gyilkos képtelenségek okozója lesz. Seneca a filozófusok és művészek szabadságát ajánlja a császár figyelmébe, aki aztán ezt a szabadságot ördögi logikával a „cselekvés szférájában" valósítja meg. Így lesz belőle őrjöngő gyilkos, „antikrisztus szupersztár", aki szadista mámorral élvezi a hatalom szörnyű lehetőségeit. Hubay Nerója egyszerre mutatja az antifasiszta irodalom zsarnokábrázolásának és a modern „kegyetlen színháznak" a jegyeit.

A Nero-drámák is mutatják, hogy a hatvanas évek végétől Hubay mind többet foglalkozott a történelem kegyetlen tapasztalataival. Ezek a tapasztalatok növelték meg érdeklődését az emberiség haladását, sőt fennmaradását beárnyékoló veszélyek: az atomháborús fenyegetés, a politikai diktatúrák és terrorszervezetek növekvő hatalma iránt. Ennek a hatalomnak a fejlődő technika az egyik fő eszköze, miáltal a technikai civilizáció az ember szolgájából részben elnyomásának eszközévé változott. „Régóta izgat — jelenti ki —, mint egyszerre vígjátéki és tragikus téma, az emberi személyiség kiszolgáltatottságának szinte valószínűtlen növekedési lehetősége, amit a technika fejlődése biztosít a vele visszaélőknek."A nyugati filozófia és tudomány — Bertrand Russell, Gábor Dénes —, illetve irodalom — Dürrenmatt, Orwell, Kipphard, Bradbury — mind többet foglalkozik

ennek a fenyegetésnek az esetleges következményeivel, de életének utolsó évtizedeiben hasonló gondok emésztették Déry Tibort is.

Hubay Miklós *Párkák, avagy isten füle mindent lát* (1974) és *Te Imre, itt valami ketyeg, avagy credo quia absurdum* (1973) című abszurd játékaiban fejezi ki aggodalmait, szorongásait. Ezek a művei egy fasiszta jellegű dél-amerikai diktatúra és egy anarchista merénylet képzeletbeli színpadi történetében vetnek számot a technicizált hatalom és terror szorongató tapasztalataival. Mindkét dráma az abszurdok „fekete humorát" és képtelen cselekményszövését használja. Ez a technika itt igazán hatékonyan működik, minthogy a képtelenségig feszített cselekmény, a „fekete humor" a komédia és a tragédia hangnemeinek szabad váltogatása, az együttesen alkalmazott kegyetlenség és alpáriság következetesen egy célt szolgál: a dráma közönségét kívánja tiltakozásra, ellenállásra mozgósítani. Hubay abszurd színpada mégis elüt a nyugati abszurd dráma metafizikus és ontologikus célkitűzéseitől: nem az emberi lét értelmét kérdőjelezi meg, hanem az ember történelmi létének kínzó ellentmondásaira hívja fel a figyelmet, hasonlóan a kelet-európai történelmi és politikai abszurd dráma képviselőihez.

A jelenkor politikai abszurdja mögött Hubay a történelmi előzményeket is szeretné megvilágítani. Úgy találja, hogy korunk nagy ellentmondásai abban a mélyreható társadalmi és kulturális válságban gyökereznek, amely a századforduló után kezdődött, s az első világháború kitörésével vált nyilvánvalóvá. Ez a válság nemcsak az egyetemes civilizációt és az európai kultúrát sodorta veszélybe, bénítólag hatott a magyarság nemzeti fejlődésére is. Véget vetett annak a „második reformkornak", amely erőteljes szociális és politikai átalakulást helyezett kilátásba. Helyettük az európai fejlődéstől való újólagos elmaradás következett. Abszurd drámák témája lehet az is: hogy egy elvakult és valódi szerepét régen elveszített vezető réteg miként sodor pusztító háborúba milliós tömegeket. Ezt a jellegzetesen közép-európai történelmi valóságot dolgozta fel az *Utolsó császárkeringő, avagy Ausztria a világvége laboratóriumában* (1978, első változata: *Analízis*, 1971), valamint a *Háromszoros halállal* (1971) című darab. Az első dráma Ferenc József és Freud képzeletbeli találkozásának ábrázolásában mutatja be a Monarchia groteszk agóniáját, s miként Karl Kraus vagy Ödön von Horváth színművei, arra utal, hogy az első világháború kitörése, a dunavölgyi integráció felbomlása a korszak történelmi válságának jelképes bevezetője volt. „Nincs második világháború — olvassuk a dráma zárójelenetében. — Nincs harmadik világháború. Egyetlen oszthatatlan világháború van, amelyik itt kezdődött el 1914. június 28-án délután... És azóta tart." A második dráma Tisza István meggyilkolását és az ellenforradalmi hatalom által rendezett politikai pert idézi fel, mintegy a végzetdrámák logikáját keresve az első világháborút lezáró eseményekben. Látnivaló, hogy az első világháborús témák megjelenítése ugyanahhoz az élménykörhöz tartozik, mint azok az abszurdok, amelyek a történelem jelenkori válságai nyomán születtek. Ezek is a diktatorikus hatalom és a fékevesztett erőszak játékai.

A *Játékok életre-halálra* (1968) és a *Tüzet viszek* (1971) című kötetekbe gyűjtött drámák arról tanúskodnak, hogy Hubay Miklós mind eredményesebben kísérlete-

zik a modern dramaturgia változatos lehetőségeivel. A *Római kaneválban* a pirandellói technikát használta fel, a *Nero játszikban* a „kegyetlen színház" dramaturgiájának és a mozaikos szerkezetnek adott feladatot, a *Szfinxben* Szophoklész klasszikus kompozícióját értelmezte át. A *Zsenik iskolája* (1966) című egyfelvonásosban a modern monológjáték keretét töltötte meg eredeti tartalommal. Darabjának két szereplője van: egy bőbeszédű és egy szótlan bűnöző. Látszólag az első van fölényben, ravaszságával kidolgozza a menekülés lehetőségét, amit azután brutálisabb társa használ ki. A *Párkák*, a *Te Imre, itt valami ketyeg* és az *Utolsó császárkeringő* színpadán az abszurd játéknak adott tartalmas drámai szerepet.

A különféle drámai hagyományok és lelemények alkotó felhasználásának: átélésének és átalakításának külön fejezetét jelentik azok a színpadi művek, amelyek a magyar drámatörténeti hagyománytól kapták létüket. Azokra a drámaparafrázisokra gondolok, amelyek a magyar reneszánszból, a nemzeti klasszicizmusból és a modern magyar irodalomból merítették anyagukat. Hubay nemes elkötelezettséggel hajolt mindig a nemzeti drámairodalom öröksége fölé. *Nemzeti színjátszás — drámai magyarság* című 1940-ben megjelent tanulmányában (mondhatnók azt is: vitairatában) a magyar dráma nemzeti hagyományait védelmezte, amellett tört lándzsát, hogy régi drámai örökségünk mindig jelen legyen a színpadon. Később is szenvedélyesen állt ki klasszikusaink: a *Magyar Elektra*, Katona és Madách művei mellett, s vette védelmébe a modern magyar drámairodalmat (például Sarkadi Imre hagyatékát).

A nemzeti drámahagyománnyal kialakított személyes viszonynak van szerepe az átdolgozások és parafrázisok létrejöttében is. Elsőnek *Az ember tragédiáját* értelmezte át *A bál után* című 1967-es drámájában. A Madách-parafrázis azok közé a darabok közé tartozik, amelyek az emberiség végpusztulásának szorongató rémével viaskodnak. „Az eszkaláció — mondja Hubay — a pusztulást a mindennapiság, a megszokottság színeiben lopja a közelünkbe. Ez az idill figyelmeztetni akar, nehogy későn vegyük észre: csak egyetlen emberiség volt." Ezt követte Madách fiatalkori *Csak tréfa* című darabjának, ahogy Hubay mondja: „fekete komédiájának" átdolgozása, majd Károlyi Mihály *Ravelszki* című drámájának adaptációja, végül a *Színház a cethal hátán* (1974) című történelmi játék, amely a 16. században ismeretlen szerző tolla nyomán született *Balassi Comoediát* vette alapul. Vannak kutatók (így a kolozsvári Szigeti József), akik e szatirikus drámakezdeményezést Bornemissza Péternek tulajdonítják. Hozzájuk csatlakozik Hubay is, aki nemcsak főhősének teszi meg a tudós prédikátort (a *Magyar Elektra* szerzőjét), hanem a János Zsigmond színe előtt bemutatott *Comoedia* írójának is. Egy elsikkadt magyar „Erzsébet-kor" töredékes emlékét üdvözli a nagyurak árulását és az ország pusztulását ábrázoló keserű szövegben, s írói feladatának tekinti, hogy a jövő számára elevenné tegye azt a drámai szenvedélyt, amely a *Comoediában* rejlik. A régi magyar dráma, állapítja meg, mintha egy lassan lemerülő Cethal hátán született volna: a felvirágzó magyar drámai műveltséget mindig elsüllyesztette a történelem. A magyar drámaírónak ezért nemcsak az a feladat jutott, hogy saját korának krónikása, tanúja és bírája

legyen, alá kell merülnie „abba az Atlantis Magyarországba, amely eltűnt egy Cethal hátán". A *Balassi Comoedia* ennek az alámerülésnek az eredményeként született. A dramaturgiai kísérletezés mellett a modernizálások és adaptációk Hubay Miklós személyes igényét fejezték ki: azt, hogy nemzeti drámai örökségünk hatékony erő legyen mai szellemi életünkben is.

Már a dráma-átdolgozásokhoz és adaptációkhoz írott történeti, illetve dramaturgiai jegyzetek is mutatják, hogy Hubay Miklós mint elméletíró is milyen értékes eredményekre jutott. Drámaírói tevékenységét gazdag drámatörténeti, kritikai és esszéírói munkássága egészíti ki. *A megváltó mutatvány* (1965) című kötetében a magyar drámairodalom örökségével vetett számot, sürgetve, hogy a nemzeti dráma hagyományai teljesebb szerepet kapjanak a színpadon. Ugyancsak dráma- és színháztörténeti tanulmányokat, illetve irodalmi esszéket tartalmaz *Aranykor* (1972) című kötete. Kitűnő portrévázlatban idézi fel a magyar színházi kultúra nagy egyéniségeinek, Somlay Artúrnak, Uray Tivadarnak, Balázs Samunak és Soós Imrének az alakját. Irodalmi tanulmányaiban pedig József Attiláról, Illyés Gyuláról, Sarkadi Imréről és Gulyás Pálról ad képet, ez utóbbinak a költészetét — Németh László mellett — elsősorban ő helyezte el 20. századi líránk értékei között. Tanulmányaiban egyéni esszéíróhang érvényesül, színész- és íróbarátairól személyes hitelességgel beszél, előadásmódja időnként szenvedélyes önvallomásba csap át, különösen mikor kellően nem méltányolt szellemi értékek mellett kell érvelnie.

Esszéíró hajlama érvényesül azokban a naplójegyzeteiben is, amelyek utazásai élményeit, firenzei tanári munkájának köznapi, illetve színházi és irodalmi tapasztalatait örökítik meg. Ezeket az írásait *Úton és itthon* (1970), majd *Napló nélkülem* (1978) című köteteiben jelentette meg. A szellemi panoráma, amelyet ezek a feljegyzések befognak, igen tágas. Az író tekintete könyveken, városképeken, történelmi eseményeken, művészeti alkotásokon, színházi előadásokon álllapodik meg, de találkozunk verselemzésekkel, bölcselkedő eszmefuttatásokkal is. Hubay Miklós arról beszél, hogy mi foglalkoztatta az európai értelmiséget a hatvanas években, egyszersmind beszámol saját töprengéseiről, írói gondjairól és felismeréseiről. Széles látókör, biztos írni tudás, személyes mondanivaló és nemes intellektuális szenvedély — ez alapozza meg rangját újabb esszéirodalmunk képviselői között is.

*Kiadások*

Egy magyar nyár. 1954. — István napja. 1955. — Három csésze tea. 1959. — Hősökkel és hősök nélkül. 1964. — Felismerés és búcsú. 1965. — Játékok életre-halálra. 1968. — Tüzet viszek. 1971. — Színház a Cethal hátán. 1974. — A zsenik iskolája. 1977. — A szív sebei. 1978. — Búcsú a csodáktól. 1979.

*Irodalom*

*Hermann István:* Hubay Miklós: Egy magyar nyár. Csill 1954. 955—960. és *H. I.:* A magyar drámáért. 1955. 205—215. — *Sarkadi Imre:* Hubay Miklós: Egy magyar nyár. IÚ 1954. 8. sz. 3—4. — *Mándi Éva:* Hubay Miklós: István napja. Csill 1955. 1516—1518. — *B. Nagy László:* Hubay Miklós:

István napja. MűvN 1955. 23. sz. — *Örkény István:* Hubay Miklós: István napja. IÚ 1955. 23. sz. — *Bölöni György:* Rövid színházi jegyzetek. (Hubay Miklós: Egyik Európa.) ÉI 1957. 6. sz. és *B. Gy.:* Nemzedékről nemzedékre. 1966. 321—323. — *Bogáti Péter:* A precedens: két egyfelvonásos. (Ők tudják, mi a szerelem.) ÉI 1959. 51—52. sz. — *Osváth Béla:* Két magyar bemutató. (Hubay Miklós: Egy szerelem három éjszakája.) Kort 1961. 943—948. — *Szabolcsi Miklós:* Egy szerelem három éjszakája. ÉI 1961. 5. sz. és *Sz. M.:* Elődök és kortársak. 1964. 226—228. — *Hermann István:* Csend az ajtó mögött. ÉI 1963. 18. sz. — *Illés Jenő:* Hubay Miklós: C'est la guerre.... *I. J.:* Mai dráma — mai dramaturgia. 1964. 207—210. — *B. Nagy László:* Hubay Miklós: Hősökkel és hősök nélkül. Kr 1964. 7. sz. 53—55. és *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966. 371—376. — *Nagy Péter:* A pólus két végéről. (Késdobálók.) ÉI 1964. 40. sz. és *N. P.:* Két évad. 1966. 349—352. — *Radnóti Zsuzsa:* Hubay Miklós: Hősökkel és hősök nélkül. Kort 1964. 1655—1657. — *Szabó Ede:* Hősökkel és hősök nélkül. Hubay Miklós drámája. ÚÍ 1964. 1017—1020. és *Sz. E.:* Otthonunk a művekben. 1974. 137—145. — *Nagy Péter:* Korunk perei. ÉI 1966. 42. sz. — *Vajda György Mihály:* Öt magyar darab Budapesten. (Hubay Miklós: Szfinx.) Kr 1966. 5. sz. 53—55. — *Lukácsy András:* Vidéki színház és magyar dráma. (Hubay Miklós: Római karnevál.) ÉI 1967. 30. sz. — *Létay Vera:* Néro, a véres színész. (Hubay Miklós: Néro játszik.) ÉI 1968. 7. sz. — *Hermann István:* A drámai intenzitás és librettó. Hubay Miklós. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 349—363. — *Pomogáts Béla:* Játékok életre-halálra. Ttáj 1969. 860—861. — *Réz Pál:* Istenkísértések. Színház 1969. 4. sz. 52—55. — *Galsai Pongrác:* A modell. (Hubay Miklós: Tüzet viszek.) ÉI 1970. 19. sz. — *Pomogáts Béla:* Hubay Miklós színpada. Alf 1970. 1. sz. 63—68. — *Galsai Pongrác:* Enteriőr. 1914. (Hubay Miklós: Álomfejtés.) ÉI 1971. 18. sz. — *Spiró György:* Hubay Miklós és a kétfelvonásos. Álomfejtés és más drámák. Színház 1971. 8. sz. 25—28. — *Dersi Tamás:* Hubay Miklós: Tüzet viszek. Kr 1972. 3. sz. 27—28. — *Földes Anna:* Dráma és drámaíró. (Tüzet viszek.) ÉI 1972. 10. sz. — *Görgey Gábor:* Tüzet viszek, ne lássatok. ÉI 1972. 49. sz. — *Mészöly Dezső:* Hubay Miklós drámái. ÚÍ 1972. 8. sz. 119—122. — *Pályi András:* Könyv és színház. (Hubay Miklós: Színház a Cethal hátán.) Kort 1972. 2013—2014. — *Pándi Pál:* Hubay Miklós: Késdobálók. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 427—431. — *Almási Miklós:* Dráma a dráma hátán. (Hubay Miklós: Színház a Cethal hátán.) ÉI 1973. 38. sz. — *Czére Béla:* A Színház a Cethal hátán a Nemzeti Színházban. Színház 1973. 12. sz. 3—6. — *Nagy Péter:* Hubay Miklós: Színház a Cethal nátán. Kr 1973. 10. sz. 29. — *Réz Pál:* Istenkísértések és bravúrok. *R. P.:* Kulcsok és kérdőjelek. 1973. 348—359. — *Szántó Judit:* Egy nemzedék tragédiája. Hubay Miklós: Tüzet viszek. Színház 1973. 1. sz. 3—5. — *Sziládi János:* Hubay Miklós: Színház a Cethal hátán, Kort 1973. 2030—2032. — *Czére Béla:* Isten füle. Hubay Miklós drámája a Thália Stúdióban. Színház 1974. 1. sz. 4—9. — *Rózsa Zoltán:* Néro, a szupersztár. Nagyv 1974. 1095—1097. — *Taxner Ernő:* Színházi levél Budapestről. Je 1974. 1. sz. 58—63. — *Ablonczy László:* Hubay Miklós: Színház a Cethal hátán. Kort 1975. 1510—1511. — *Bányai Gábor:* Hubay Miklós: Színház a Cethal hátán. Kr 1975. 1. sz. 25—26. — *Koltai Tamás:* A tragédia élete. ÉI 1975. 1. sz. — *Laczkó András:* Hubay Miklós: Színház a Cethal hátán. Életünk 1975. 2. sz. 181—182. — *Major Ottó:* Bécsi karusszel. (Hubay Miklós: Álomfejtés.) *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 236—239. — *Major Ottó:* Mai tragédiák. (Tüzet viszek.) — Hubay Miklós: Színház a Cethal hátán. *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 409—413., 433—437. — *Nagy Péter:* Hubay Miklós—Vas István—Ránki György: Egy szerelem három éjszakája. Kr 1976. 1. sz. 28. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Hubay Miklóssal. Je 1977. 586—598. — *Illés Jenő:* Hubay Miklós színházi műhelyében. Kr 1978. 4. sz. 22. — *Tornai József:* Egy drámaíró arcvonásai. Kort 1978. 967—968. — *Bodnár György:* Műhely és történelem. (A szív sebei.) Je 1979. 377—379. — *Pomogáts Béla:* Negyven dráma. ÚÍ 1979. 1. sz. 112—116. — *Ablonczy László:* Arckép Hubay Miklósról. Alf 1980. 2. sz. 52—57. — *Tarján Tamás:* Nemzeti dráma. Hubay Miklós. *T. T.:* Kortársi dráma. 1983. 89—108.

# GYÁRFÁS MIKLÓS
(1915)

„Kétféle vígjátékíró van. Az egyik, aki Molière szeretne lenni, a másik, aki XIV. Lajos. Azaz van, aki arra vágyik, hogy nevessenek rajta, s van, akit a tiszteletreméltóság vonz. Társadalmi vonatkozásban az ügy még pikánsabban hangzik: kinevettetni a társadalmat, vagy reprezentálni. Harmadik út nincs. Ezen jár a szocialista vígjátékíró." Gyárfás Miklós: *A derű műhelyében* (1973) című kötetének előszavából idéztük ezt a gondolatot, amelyet felfoghatunk a szerző önjellemzéseként is. Annál is inkább, mivel a „harmadik út" (amelyről időközben kiderült, hogy mégiscsak létezik) végleges vállalása előtt az előző kettőt is kipróbálta.

Első komédiája, a *Vásott apostol* (1948) inkább a molière-i típusba, a társadalmi szatíra műfajába tartozik. A klasszikus recept szerint társadalmi folyamatokat (ez esetben egy új társadalom születését) zsugorít családi méretekre. A főhős „családi szocializmus"-ötlete teremti meg a groteszk vígjátéki alaphelyzetet és módot ad a legkülönfélébb jellemek felvonultatására. A cselekmény előrehaladtával azután egyre inkább a jellemek összjátékából adódó bonyodalmak, s nem a szatíra következetes végigvitele jellemzi a darabot. Utalt is rá a korabeli kritika, hogy Gyárfás indulása rendhagyó: kirobbanó mondanivaló helyett brilliáns színpadtechnika jellemzi. Bár, ahogy Siklós Olga írja a darabról: „A groteszk szituációk sorozata jó alkalom volt mind a kapitalista gondolkodás, mind a szocialista »megtérés« kigúnyolására." Negyedszázad múltán a mű új kiadásakor Gyárfás átírta a művet, jellemző módon felléptetve a szerzőt a harmadik felvonásban. Összetettebb jelentést nyert így a zárómondat: „Légy forradalmár önmagadért és önmagaddal szemben, sose hidd, hogy véglegeset alkottál. Lázadj fel saját műved ellen, mert a világban az a szép, hogy szebbé lehet tenni."

Az Örkény Istvánnal közösen írt *Zichy-palota* (1949) és a kor jellegzetes, sőt típusalkotó „termelési komédiája", a *Hatszáz új lakás* (1951) még szintén a társadalmi visszásságok, az új születésével kapcsolatos botlások kinevettetését tűzi ki célul. Az író azonban hamarosan megpróbálkozott a közelmúlt történelmi eseményeinek komolyabb hangvételű drámai feldolgozásával. A *Forr a világ* (1953) és a *Koratavasz* (1955) című drámák, valamint egy tragédia, a *Hűség* (1954) viszonylag kedvezőtlen fogadtatása és feltehetően a szerző által is érzett belső gyengeségei hamar visszatérítik a vígjátékhoz. Történelemszemléletének naivitása, illetőleg a hivatalos elvárásokból adódó sematizmus ugyanis szembetűnőbben jelentkezik társadalomábrázoló igénnyel írt drámáiban, mint komédiáiban.

A *Lomb ezredes mennybemenetele* (1958) már ismét „franciásan" könnyed vígjáték, amely felvonultatja Gyárfás Miklós színműírói erényeit, s egyben megüti azt a hangnemet, amelyben legjobb művei íródtak. Az első néhány jelenet Gyárfásnál általában tüntetően banális, köznapi. Ebbe a köznapiságba robban bele valaki, aki tulajdonságainál vagy helyzeténél fogva tökéletesen kifordítja a szituációt. A *Lomb ezredes*ben maga a Sátán érkezik a békés paplakba, méghozzá a nyugalomba vonulás szándékával. A darab végére azonban rá kell jönnie, hogy a

makulátlan tisztességre és jócselekedetekre sem a Mindenhatónak, sem az embereknek nincs szükségük — még a Sátántól sem. Gyárfás „erényes tézisei" csak magyar vonatkozásaikban különböznek a múlt század második felének habkönnyű francia darabjaitól.

A *Változnak az idők* (1963), a *Kényszerleszállás*, (1965) az *Egérút*, (1965) az *Egy nő, akinek lelke van* (1967) világosan jelzik, hogy milyen irányban próbálja az író aktualizálni és egyben sajátjává tenni a hagyományos vígjátékmodellt. Egyre biztosabbá váló technikával (bár művészileg változó sikerrel) ismétli meg a hétköznapok realitásából a szürreálisba, a fantasztikumba lendülés bűvészmutatványát. Legjobb műveiben többszörösen érvényesül ez a játék; a valószerűnek beállított szituációról kiderül, hogy alapvetően képtelen, majd, hogy mégiscsak első ítéletünk jár közelebb a valósághoz. Néhol fantasztikus elemeket használ fel (mint amilyen a marxizmus-oktatót elcsábító angyal a *Kényszerleszállás*ban). Legtöbbször azonban megelégszik a finomabb csúsztatásokkal a valószerűtlen vagy a szürreális irányába. *A hosszú élet titka* (1966), amelynek főhőse Pikéti, a pincér, aki a legkisebb hazugságra sem képes, jó példa erre. Mulatságos bonyodalmak egész sora mutatja be, hogy az ilyen lény nem találhat helyet a társadalomban. Egyik jóakarója közli vele, hogy „csak akkor kerüli el az akasztófát, ha ezentúl néma lesz". Az alapötletében helyzetkomikumra épülő darab a harmadik felvonásra további jelentésrétegekkel bővül. Több évtized múltán látjuk viszont a szereplőket, és Pikétiről kiderül, hogy a kényszerű igazmondás megőrizte fiatalságát. A biológiai képtelenség (a megőrzött fiatalság) és a társadalmi valószerűtlenség (egy ember, aki csak igazat tud szólni) párhuzama teremti meg a kesernyésen ironikus szatíra belső egyensúlyát.

A hatvanas évek közepétől írt darabjaiban Gyárfás Miklós egyre többet vívódik műfajának, a vígjátéknak társadalmi státusával és általában a művészi igazság kérdéseivel. Színműveinek állandó szereplője lesz a Szerző, aki szembekerül az önmaga teremtette világgal, és annak gyengeségeiben, visszásságaiban saját énjének kudarcait, megtorpanásait kénytelen felismerni. Az író természetesen nem lát értékkülönbséget a vígjáték és a tragédia mint *műfajok* között. Jól tudja azonban, hogy a nevettetés, mint elsődleges célkitűzés, a felszínesebb, súlytalanabb megoldásokra, az igazi emberi és társadalmi problémák megkerülésére csábíthat. Ezért arra törekszik, hogy darabjai ne csupán komédiák legyenek, hanem kívülről is láttassák a komédia szerkezetét, valamint az író és műve viszonyát. Amint egyik legkeserűbb hangvételű darabja, a *Mizantróp 68* (1968) Orontéja mondja, olyan szatíra a célja, amelynek „kése oly szellemes, hogy friss, franciás villogása magát a műfajt is jól parodizálja". A műfajról való elmélkedéseinek félig tréfás, félig komoly „eredményeit" foglalja össze a *Tanuljunk gyorsan és könnyen drámát írni* (1968) című kötete.

Az olyan darabok, mint a *Johanna éjszakája* (1967), a *Családi játékok* (1969), vagy éppen a *Szerelemfoltozó* (1967) című rádiószatíra valamilyen formában a komédia lehetőségeit járják körül. A *Johanna éjszakája* szerkesztésmódja („színház a színházban") egy drámát és egy vígjátékot ütköztet. A dráma főszereplője az Író, aki hűen, „színpadiasan" teszi mérlegre életét; vígjátékot ír Szent Johannáról és

gyermekeivel együtt előadja azok előtt a személyek előtt, akiknek döntő szerepük volt sorsuk alakulásában. A vígjátékbeli Johannát a szentek hangja harcra buzdítja az angolok ellen; tapasztalnia kell azonban, hogy másnak hasonló „hangok" éppen az ellenkezőjét mondhatják, vagyis, hogy az igazság viszonylagos. A valódi nagy személyiség számára természetesen csak egyetlen igazság létezik — a sajátja, amelynek nagy művekben szerez érvényt. Az átlagembernek azonban nincs joga arra, hogy „hangokat halljon", mondja a keretdráma Írója. Neki az a feladata, hogy a rész-igazságokat mások rész-igazságaival egyeztesse. A Johanna-vígjáték ellenben azt példázza, hogy nincs emberi nagyság hiúság nélkül. Az Író nem arat sikert, a szembesítés kudarcba fullad. A kortárs nézők nem vállalják a műben rejlő ítéletet, s így bűnei alól sem oldozhatják fel az Írót. A feloldozást egyedül az utókor adhatja meg.

Gyárfás későbbi darabjaiban is újra meg újra feltűnik a Művész, aki tisztában van középszerűségével, de aki éppen korlátainak tudatos vállalása révén alkot néha jelentőset. Ilyen figura *A két Júlia* (1969) írója és színésze, az *Így szeretnék meghalni* (1973) vígjátékszerzője, vagy a *Beatrix* (1969) festője. „Drámatankönyvében" Gyárfás Miklós olyan jellemek kiválasztására buzdít, akik eleve valamilyen ellentmondást hordoznak magukban. A művész, aki csak a legmagasabbra törhet, miközben meg kell küzdenie környezetének és énjének kisszerűségével, ilyen ellentmondásos, tehát vígjátéki megformálásra alkalmas hőstípus. Beatrix iránt érzett szerelme a festőt egy zseniális művel ajándékozza meg, talán az egyetlennel az életében; mégis tudja, hogy mindent ehhez a szerelemhez, ehhez a műhöz kell viszonyítania. A darab finom iróniával utal arra, hogy ez a fajta hűség korunkban egyre inkább komikus rögeszmének számít. Az író *Legszentebb érzelgéseim* (1974) című gyűjteményes kötetének előszavában mutat rá ezzel kapcsolatban a jellemkomikum megváltozott szerepére. „A jellemkomikum napjainkban bonyolultabb, mint Molière idejében. Igaz, a saját mániánkhoz való ragaszkodás ma is komikus, de ugyanakkor mégis van abban valami hősies is, ha valaki ki tud tartani szerény kis önmaga mellett."

Ezekben a komédiáiban Gyárfás Miklós arra figyelmeztet, hogy mindenkiben ott lakozik a művész, aki képtelen elfogadni, hogy értékeit elorozza tőle a világ. Nem a drámai küzdelmet, a tragikus erőt, hanem a szelíd humort adja segítségül ehhez a „hétköznapi hősiességhez". A humor mögött azonban pátosz rejtőzik, akár az író által nagyra becsült Chaplinnél. Az *Így szeretnék meghalni* című darabban a Színésznő így jellemzi az élettől búcsúzó Szerzőt: „Más akartál lenni, mint voltál. Te bolond. Másképp akartál szeretni, mint ahogy lehet. Te szegény... Koldus voltál, mert ember akartál lenni. Te király." Ez a sohasem harsány, a karikírozott átlagembert mindig tiszteletben tartó humor és a magasszintű technikai tudás teszi Gyárfás Miklós műveit a felszabadulás utáni magyar vígjáték egyik jellegzetes színfoltjává.

600 új lakás. 1951. — Nem szerencse dolga. 1952. — Hűség. 1954. — Magyar Amphitryon. 1955. — Johanna éjszakája és más vígjátékok. 1967. — Tanuljunk könnyen, gyorsan drámát írni. 1968. — Családi játékok. 1969. — A derű műhelyében. 1973. — Történetek a kastélyban. 1973. — Legszentebb érzelgéseim. 1974.

*Irodalom*

*Rácz György:* Vásott apostol a Pesti Színházban. Nagyv 1948. 2. sz. 9. — *Székely Júlia:* Vásott apostol. Színház 1948. 6. sz. 6. — *Debreczeni Ferenc:* Zichy palota. Csill 1949. 24. sz. 61—62. — *Darvas Szilárd:* Gyárfás Miklós: Hatszáz új lakás. Vil 1951. 59. sz. — *Feleki László:* Így írtok ti! Hatszáz új szempont! IÚ 1951. 6. sz. 8. — *Kéry László:* Forr a világ. Gyárfás Miklós színjátéka. Ép 1953. 1—2. sz. 83—87. — *Mándi Éva:* Forr a világ. Gyárfás Miklós színdarabja. Csill 1953. 7. sz. 1075—1077. — *Hermann István:* Hűség. Gyárfás Miklós darabja a Nemzeti Színházban. Csill 1954. 1. sz. 153—157. és *H. I.:* A magyar drámáért. 1955. 189—196. — *Both Béla:* Koratavasz. A Néphadsereg Színházának bemutatója. SzínhFilmműv 1955. 5. sz. 351—354. — *B. Nagy László:* Koratavasz. Gyárfás Miklós színműve a Néphadsereg Színházában. MűvN 1955. 19. sz. 7. — *Ungvári Tamás:* Koratavasz. Gyárfás Miklós színművének bemutatója a Néphadsereg Színházban. IÚ 1955. 17. sz. — *Illés Jenő:* Lomb ezredes mennybemenetele. FilmSzínhMu 1958. 22. sz., és *I. J.:* Mai dráma — mai dramaturgia. 1964. 196—201. — *Imre Katalin:* Lomb ezredes mennybemenetele. Gyárfás Miklós darabjának bemutatója a Madách Színházban. ÉI 1958. 22. sz. — *Sándor Iván:* Lomb ezredes mennybemenetele. Kort 1958. 8. sz. 305—306. — *Hermann István:* Változnak az idők. Gyárfás Miklós vígjátéka a Madách Kamarában. ÉI 1963. 2. sz. — *Koncz István:* Család-ciklus a veszprémi színházban. Életünk 1964. 1. sz. 151—157. — *Kéry László:* Vidámság és hiányérzet. ÉI 1965. 41. sz. és *K. L.:* Shakespeare, Brecht és a többiek. 1968. 226—229. — *Lukácsy András:* Gyárfás-vígjáték Veszprémben. ÉI 1965. 7. sz. — *Lukácsy András:* Gyárfás Miklós: Kényszerleszállás. Gyárfás bohózata Kecskeméten. ÉI 1965. 51. sz. — *Sándor Iván:* Gyárfás Miklós: Egérút. Kort 1965. II. 1840—1841. — *Sz. Kováts Lajos:* Gyárfás Miklós: Johanna éjszakája. Napj 1966. december, 8. — *Lukácsy András:* A naivság nagyságáról. Gyárfás Miklós vígjátéka. ÉI 1966. 8. sz. 8. — *Lukácsy András:* Gyárfás Miklós: Johanna éjszakája. ÉI 1966. 49. sz. — *Sándor Iván:* Útkeresések — stílusok. Gyárfás Miklós: A hosszú élet titka. Kort 1966. 668—670. — *Illés Béla:* Zichy palota. *I. B.:* Pipafüst mellett. 1967. 541—542. — *Koltai Tamás:* Gyárfás Miklós vígjátéka a József Attila Színházban. Kr 1967. 12. sz. 58—59. — *Mihályi Gábor:* Egy író, aki nem akar pokolra menni. Kort 1967. 2008—2010. — *Nagy Péter:* Egy szerző, akinek lelke van. Gyárfás Miklós: Johanna éjszakája. ÉI 1967. 38. sz. — *Angyal János:* Az igény kényszerleszállása. ÚÍ 1968. 4. sz. 122—124. — *Barta András:* Színházi bemutatók. Gyárfás Miklós: Mizantróp '68. Látóh 1969. 733—737. — *Hermann István:* Vásott drámaíró. Gyárfás Miklós. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 77—86. — *Majoros József:* Magukra hagyott ötletek. Gyárfás Miklós: Családi játékok. Napj 1969. 10. sz. 10. — *Nemes Mária:* A lefegyverző irónia. Színház 1969. 11—12. sz. 47. — *Pályi András:* A Mizantróp mai színeváltozásai. Színház 1969. 5. sz. 45—48. — *Majoros József:* Hogyan játszik a család? Színház 1970. 8. sz. 31—32. — *Galsai Pongrác:* Korona a fogason. ÉI 1971. 7. sz. 12. — *Pándi Pál:* Gyárfás Miklós: Egérút. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 391—394. — *Koltai Tamás:* Szerző a ketrecben. ÉI 1973. 21. sz. — *Sziládi János:* Magyar bemutatók vidéken. Gyárfás Miklós: Történetek a kastélyban. Színház 12. sz. 13—17. — *Czére Béla:* Látszatdrámák. Gyárfás Miklós: Beatrix. Színház 1974. 2. sz. 24—28. — *Koltai Tamás:* A nyelvöltögető. ÉI 1974. 36. sz. 11. — *Mátyás István:* Gyárfás Miklós: Történetek a kastélyban. Életünk 1974. 1. sz. 73.

# MESTERHÁZI LAJOS
(1916—1979)

„Kísérleti cselekvés, mely valódi tettekre sarkall" — ebben az axiomatikus tömörségű mondatban fogalmaz programot színpada számára Mesterházi Lajos. Dramaturgiája a modern színpad törekvéseit hasznosítja. Ezek a törekvések a polgári világ válságából születtek: eredetükben e válság közérzetét, világnézeti „dezillúziót" voltak hivatva kifejezni. A formák bomlása különben is a világkép bomlását követi. Amikor tehát az expresszionizmus törekvéseiben és Pirandello „antiszínházában" megszületett a modern dramaturgia, egy társadalmi és világnézeti bomlásfolyamat érlelődött sajátos drámatechnikává.

Az új dramaturgia emellett többre is vállalkozott: a színpad és a közönség harmóniájának rendkívül akut problémáját is megoldotta. Az antik, a reneszánsz, de még a romantikus és realista polgári színház is harmonikus viszonyban volt a közönségével. A néző valóságnak hitte vagy legalábbis a valóság jelképének látta azt, ami a színpadon történik. Ez a harmonikus viszony az, amit Mesterházi „játék"-nak nevez. És igaza van abban, hogy a polgári színház — illetve ennek naturalista változata — amikor dramaturgiában, rendezésben és színházi játékban valóságnak álmodta azt, amit a közönség már régen színháznak tudott, „mutatvánnyá" egyszerűsítette a „játékot". Abban azonban nincs igaza, hogy kritikáját nem csupán a naturalista színpad, hanem a polgári színház egésze ellen irányítja, s ezzel a drámatörténet „közjátékává" fokozza le a polgári drámairást. A közönség és a színpad közti harmónia (vagyis a „játék") újjászületése csakis olyan dramaturgia alapján jöhetett létre, mely színpadnak láttatja végre a színpadot. Ez a „színházszerű színház" a dramaturgia huszadik századi forradalma. Az időfelbontás technikája, a narrátor személye csupán eszközök; a lényeges a mű és a közönség közt létrejött új viszony: a színpad és a néző közti harmónia helyreállítása.

A modern dramaturgia tehát a polgári világkép válságának formai következményeként jött létre, de mivel teljesítette a „színházszerű színház" technikai igényeit is, más — genezisének körülményeivel ellentétes — tartalmú hordozójává is válhatott: „önálló" formává alakult. Ez a jelenség egyébként sem idegen az irodalmi fejlődéstől: így kapott egyre újabb feltöltést az eposz vagy a balzaci regényforma is. A dezillúziós eredetű pirandelloi és Georg Kaiser-i színpadot — egymástól eltérő módon alakítva — így használhatta fel szocialista világnézetének szószékeként Brecht, Majakovszkij és Visnyevszkij drámairása.

Mesterházi tehát, amikor a korszerű dramaturgiát a szocialista mondanivaló szolgálatában használja fel, már eleve megkésett újításra vállalkozott. Mégis, nálunk — még Brecht, Visnyevszkij és Pagogyin sikerei után is — ez a törekvés olyannyira újdonságot jelent, hogy még a megkésett újítás is csak kísérletezés lehet. Éppen ez: a kísérletezés adja Mesterházi színpadának egyik alapelemét.

A kísérletezés persze nem csak eredményeket hozhat, s így van ez akkor is, ha valaki a „kísérleti színpad"-dal kísérletezik. Mesterházi színpada is — számos eredménye mellett — hibalehetőségeket hordoz. Hogy miféléket, azt éppen a

modern törekvéseket, elsősorban Brecht epikus színházának tanulságait legbátrabban felhasználó darabja: a *Pesti emberek* mutatja meg. Főként, ha összehasonlítjuk Brecht igényeivel.

Brecht színháza epikus ugyan, de sohasem absztrakt. Hősei, ha „játékot" játszanak is, mindig eleven figurák, helyzetei nemcsak illusztrációk. Éppen ezért kellett Brechtnek az elidegenítési effektust alkalmaznia, hogy közönsége érzelmileg ne rezonáljon a színpad eseményeire, hanem őrizze meg szemlélő és önállóan ítélkező aspektusát. A nézőben ilyenkor ellentétes lélektani erők játéka hat: a „közelítés" (vagyis az eleven helyzeteknek a cselekmény áramkörébe való bekapcsoló hatása) és az elidegenítés dialektikája ébreszt intellektuális nyugtalanságot, igazságkereső szenvedélyt — azaz idézi elő a szerző által kiváltani szándékozott aktivitást.

A *Pesti emberek* hősei viszont — a brechti hősökkel összevetve — kissé elvontnak látszanak. Már absztrakcióvá kényszerül az első jelenet is, melyben az író bemutatja a „thébai hősöket". Ezek a fiúk évek óta együtt élnek, jóban-rosszban összetartanak, s mikor megismerkedünk velük, mégis annyira ellentétes töltésű jellemekkel találkozunk, mint a kommunista László, a horthysta Deske, a humanista ideálokért lelkesedő Béla és a kapitalista prakticizmust képviselő Gyula. Az olvasóban-nézőben óhatatlanul aggály merül fel: hogyan lehetnek jóbarátok ennyire ellentétes tájolású és emberségű jellemek. A további jelenetek, a hősök sorsa arra mutatnak, hogy Mesterházi alakjai nem annyira drámai jellemek, mint inkább elvont jelképek. Azokat az utakat szimbolizálják, melyeket a háború kitörésekor indult értelmiségi nemzedék megjárt. Egy nemzedék színképelemzését elvégzi hát bennük az író, de az absztrakt hősök miatt a szituáció is veszít drámaiságából: történelmi illusztrációvá halványul. Elvont szimbólum lesz László, Béla, Deske és Gyula, s talán csak András a kivétel, Sándor pedig már csak azért sem lehet drámai hős, mert eleve kívül áll a drámán. Külföldről figyeli a hazai eseményeket, s csak utólag ítélkezik: neki csak a kommentátor szerepe jut. Különösen László alakja hiteltelen, pedig az író, aki tudta, hogy 1956 problémáját 1944 és 1949—1953 (a személyi kultusz évei) felől kell megközelítenie, benne találhatta volna meg az októberi események és a hozzá vezető korszak tragikus hősét.

A jellemek és a drámai helyzetek jelképes, illetve illusztratív természetéből következik, hogy Mesterházi műve nem váltja ki az intellektuális megrendülésekre a brechti dramaturgiában oly fontos folyamatát. Fontosabbá válnak az érzelmi motívumok, a dráma jól érzékeltet egyfajta „pesti életérzést". Ezt az életérzést fejezi ki a narrátor-rikkancs szövege is.

Mindez a *Pesti emberek* kísérlet-voltát bizonyítja. S mert ez a darab használt fel legtöbbet a formabontó technikából, a kísérletező színház kísérleti jellege is éppen ezen ütközik ki leginkább. Mesterházi többi darabját éppen csak megérintette a kísérletezés, sőt a *Másnap*ban egyenesen a hagyományos drámatechnika érvényesült. Az *Üzenet* is csak szerkezetileg közeledett a modern színpad epikus megoldásaihoz: a tér, az idő és a cselekmény felbontásában. Valójában azonban ez a megoldás is hagyományos, Shakespeare és Schiller jelenetsorokkal és mellékcselekményekkel építkező drámaszerkesztését követi, *A tizenegyedik parancsolat*ban

pedig csak a kommentár eszközét használta fel a modern dramaturgia kelléktárából. Az író lép itt ki időnként szerepéből, hogy saját erkölcsi konfliktusainak kommentátora legyen.

Dramaturgiai célkitűzését tehát csak vázlatosan, s a kísérletezés szintjén valósította meg Mesterházi. Ám az, hogy a modern színpadtechnika eszközeivel fogalmazta meg mondanivalóját, mindenképpen jelentős tett. Még akkor is, ha eredményei nem feleltek meg mindenben a „kísérleti cselekvés" — vagyis a *kísérleti színpad* programjának. Mesterházi színpadán így is igényes *színpadi kísérlet* született.

A modern dramaturgia alkalmazása mellett más fontos feladatokat is elvégzett a drámaíró Mesterházi. Goda Gábor írt Mesterházi drámáinak publicisztikai jellegéről. Mesterházi a nézők tömegeit mozgósította a politikai színház mellett. Ebben a „mozgósításban" nyilván szerepe van a korszerű színpadtechnikák alkalmazásának éppúgy, mint Mesterházi egyéb író-erényeinek; ötletességének, humorának, iróniát és feszültséget egyaránt kifejező színpadi nyelvének s nem utolsó sorban annak, hogy a közönség problémáit vetette fel, színpada tömegek kérdéseire adott feleletet.

A mű születésének idején újszerű volt Mesterházi műveinek erkölcsi kérdésfelvetése.

Az író egy új, szocialista erkölcs formálódásának lehetőségeit kutatja, a szocialista ember megszületésének vajúdását próbálja ábrázolni. „Eleget éltünk a kőtáblák súlya alatt" — mondja *A tizenegyedik parancsolat* főhőse. Új ember, új erkölcs növekszik a régiből, s a közönség azt várta, hogy a színpadról az erkölcs kérdéseire kapjon feleletet. Az új, születőben lévő erkölcs vizsgálata, problémáinak faggatása jól kifejezhető a formabontó technika eszközeivel. Ez a még kialakulatlan, kőtáblára nem merevedett morális világkép szinte megkívánja, hogy színpadon „kísérleti cselekvés" formájában konkretizálódjék. Ezt teszi lényegében Mesterházi színpadának talán legjobb teljesítménye: *A tizenegyedik parancsolat* is. A darab központjában a szerelmi erkölcs kérdései állnak; s bár az író sem tud rájuk feleletet (az utószó tanúsága szerint szándékos ez a mulasztás), megold egy talán még fontosabb, s nem kevésbé időszerű morális problémát: az elkényelmesedés, önelégültség — egyfajta „statikus magatartás" — bírálatával és elítélésével.

*Kiadások*

Csodák nélkül. 1951. — Béketarisznya. 1953. — Az ember nevében. 1955. — Hazafiak iskolája. 1956. — Fényes szellők. 1956. — Pár lépés a határ. 1957. — Pokoljárás. 1959. — A négylábú kutya. 1961. — Játék. 1961. — Egyes szám első személyben. 1964. — Magnéziumlánng. 1965. — Isten, méretre. 1966. — Férfikor. 1967. — Derűs órák. 1968. — Vakáció. 1969. — Apaszív. 1971. — A bánatos bohóc. 1972. — A hazafiság logikája. 1973. — A Prométheusz-rejtély. 1973. — Viszontlátás. 1974. — Hármasugrás. 1974. — Szólni szólítatlan. 1975.

Életműkiadás: A Prométheusz-rejtély. 1976. — A négylábú kutya. 1977. — A kardnyelő és az emberek. 1977. — Az ártatlanság kora. 1978. — Vakáció. 1979. — Pesti emberek. 1979. — Szeptemberi ízek. 1982. — Visszaemlékezések. 1984.

*Lontay László:* Mesterházi Lajos: Két szerelem. SzínhFilmmüv 1954. 332—336. — *Lenkey Lajos:* Mesterházi Lajos: Pesti emberek. ÉI 1958. 44. sz. — *K. Nagy Magda:* A „Pesti emberek" néhány problémájáról. Kort 1958. 945—947. — *Illés Jenő:* Mesterházi Lajos: Üzenet. FilmSzínhMu 1960. 20. sz. 8—10. — *Kis Tamás:* Üzenet. Mesterházi Lajos színműve a Nemzeti Színházban. ÉI 1960. 23. sz. — *Bogáti Péter:* Mesterházi Lajos: A tizenegyedik parancsolat. ÉI 1961. 10. sz. — *Nagy Péter:* Változatok egy témára. Mesterházi Lajos: A tizenegyedik parancsolat. ÚÍ 1961. 545—547. és *N. P.:* Két évad. 1966. 154—157. — *Osváth Béla:* Új dramaturgia születik. Kort 1961. 931—933. — *Waldapfel József:* Mesterházi Lajos: A tizenegyedik parancsolat. *W. J.:* Szocialista kultúra és irodalmi örökség. 1961. 355—375. — *Goda Gábor:* A „Játék" margójára. ÉI 1962. 10. sz. — *Pomogáts Béla:* Mesterházi Lajos: Játék. ÚÍ 1962. 663—665. — *Bokor László:* Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. Kort 1963. 1568—1588. — *Galsai Pongrác:* Három egyfelvonásos az Irodalmi Színpadon. Mesterházi Lajos: Ünneplők. FilmSzínhMu 1963. 19. sz. — *Hubay Miklós:* Egyfelvonásosok. Mesterházi Lajos: Ünneplők. ÚÍ 1963. 1001—1004. és *H. M.:* A megváltó mutatvány. 1965. 270—278. — *Jovánovics Miklós:* Az ártatlanság kora. Mesterházi Lajos színjátéka a Vígszínházban. ÉI 1963. 12. sz. — *Osváth Béla:* Írók a színpadon. Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora. Kort 1963. 621—624. — *Illés Jenő:* Az ember, az erkölcs és a politika. Mesterházi Lajos drámáiról. *I. J.:* Mai dráma — mai dramaturgia. 1964. 98—119. — *Wéber Antal:* Vázlat Mesterházi Lajosról. Kr 1966. 2. sz. 33—37. — *Létay Vera:* Az asztal két oldalán. Mesterházi Lajos: Férfikor. ÉI 1967. 50. sz. — *Almási Miklós:* A morál hatalma és lehetetlensége. Mesterházi Lajos: Férfikor. Kort 1968. 657—660. — *Hermann István:* Vannak-e elveszett nemzedékek? Kr 1968. 4. sz. 37—40. — *Hermann István:* A prédikátor dramaturgiája. Mesterházi Lajos. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 335—348. — *Gyarmati Béla:* Mesterházi Lajos: A tizenegyedik parancsolat. Napj 1970. 5. sz. 4. — *Pándi Pál:* Mesterházi Lajos: A tizenegyedik parancsolat. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 555—560. — *Iszlai Zoltán:* Epika — színpadon. Mesterházi Lajos: Férfikor. ÉI 1973. 49. sz. — *Illés Lajos:* Mesterházi Lajos: *I. L.:* Kezdet és kibontakozás. 1974. 208—211. — *Mátyás István:* Mesterházi Lajos: Férfikor. Életünk 1974. 1. sz. 74. — *Fenyő István:* Mesterházi Lajos: Vakáció. *F. I.:* Figyelő szemmel. 1976. 349—354. — *Szekrényesy Júlia:* Jóistent keresünk. (Mesterházi: A Prometheusz-rejtélye a Tháliában.) ÉI 1977. 9. sz. — *Ézsiás Erzsébet:* Mesterházi Lajos: Pesti emberek. MNemzet 1980. jan. 25. — *Garai Gábor:* Írószobám. Beszélgetés Mesterházi Lajossal. *G. G.:* Meghitt beszélgetések. 1980. 167—184. — *Gáll István:* Vidám tragédiák és lidérces bohóctréfák. *G. I.:* Hullámlovas. 1981. 51—61. — *Lukácsy András:* Mi lesz a Pesti emberekből? MH 1981. dec. 9.

## SZABÓ MAGDA
(1917)

Szabó Magda sokoldalú életművében igen fontos, s az évek múlásával egyre fontosabb műfajjá válik a dráma. Első színpadi műve, a *Kígyómarás* a *Disznótor* című regény színpadi változata volt; 1960-ban került színre a Jókai Színházban. A drámai műfaj természetszerűen a cselekményt és a jellemeket állította a középpontba, megfosztva a történetet a nézőpont-váltakozás teremtette pszichológiai feszültségtől. A dzsentri Kémery Paula és a szappanfőző családból való Tóth János tanító drámája a színpadon még szélsőségesebbé válik, mint a regényben. S az író, hogy „az eldöntetlen szélsőségeket eldöntse, kénytelen a feleséggyilkosságot valami rigorózus protestáns légkörből kinövő érthetetlen nihilizmussal forradalmi tetté átminősíteni. S itt cserélődik fel egy világtörténelmileg jogosult és bánki tett és egy magánügy értéke" — állapította meg a drámával kapcsolatban Hermann István.

A drámaírás mesterségbeli részét illetően azonban a *Kígyómarás* „profi" színvonalon megírt mű; a korabeli kritika elismeréssel említette a dráma cselekményvezetését, a jellemek összhangját, az előzmények drámai sűrítését, a drámaszerkezet felépítését. Mindez érvényes a következő, *Leleplezés* című drámára is, melyet 1962-ben mutattak be. Ez a színmű tematikailag *Az őz* egyik mellékmotívumához kapcsolódik; egy mártírhalált halt kommunista hős polgári családjának felszabadulás utáni utóéletével foglalkozik. A dráma belső szerkezetét a *leleplezés* aktusa, a látszatok és a valóság konfliktusa határozza meg. Az elhalt mártír anyja, özvegye és bátyja a halott álságos kultusza örvén kihasználja, kizsákmányolja annak emlékét: a feje fölé helyezett glóriából nekik is jut néhány sugár. E korrupt és jellemtelen család ellenlábasa a halott másik testvére, Eszter, aki az igazságot képviseli, s segíti diadalra, összerombolva a látszatokat. Nem idegen ez a szerkezet az ibseni drámatechnikától: a cselekmény során a múlt összegubancolódott szálainak felfejtésével fokról fokra tűnik semmivé a kezdetben valóságosnak, később hamisnak bizonyuló világ.

A hatvanas években születtek azok a hangjátékok is, amelyek — a két drámával együtt — az *Eleven képét a világnak* című kötetben láttak napvilágot. A hangjátékok sorában első helyen a *Békekötés* címűt említjük (1965), mely a *Pilátus* című regény témakörében mozog, s öregek és fiatalok konfliktusát helyezi a történet középpontjába. A hangjáték hősei, két ellentétes jellemű lánytestvér — mely jellegzetes, vissza-visszatérő alapséma Szabó Magda életművében — hosszú évekig tartó viszály után azért köt békét a darabban, hogy egyiküknek se kelljen magához vennie a közeli vaksággal fenyegetett édesanyát. A moralizáló szándék erőltetettnek, kimódoltnak tűnő drámai szituációban valósul meg, s a véletlennek is túl sok szerep jut a cselekmény bonyolításában.

A *Fanni hagyományai* és *A rab* című rádiójáték a magyar irodalmi múltból veszi tárgyát. Különösen a *Fanni hagyományai*val lépett túl az író a szűkebb értelemben vett kultúrtörténeti-ismeretterjesztő funkción. Az író Kármán József művét csak kiindulópontként használja fel: az alaphelyzetre felépített drámai kifejlet már egészen az övé. A darabban nem társadalmi rangkülönbség választja el egymástól a

szerelmeseket, hanem a Martinovics-féle mozgalom, mely tiltja tagjainak a nősülést. Fannit tehát nem a magyar társadalom hierarchikus rendje kergeti a halálba, hanem az, hogy semmit sem tud az őt körülvevő valóságról. A darab igazi hőse végül is szerelme, Tatai lesz — aki tudatosan, a politikai, társadalmi harc oltárán áldozza fel szerelmét, a magánélet boldogságát. A jelentős változtatások ellenére is, a mű érdeme, hogy „egy inkább emlegetett, mint olvasott klasszikusunkat tette élvezetesen hozzáférhetővé a széles tömegek számára" — ahogyan azt Nagy Péter megállapította kritikájában.

Kultúrhistóriai érdekességű *A rab* című rádiójáték is, valamint *A hallei kirurgus* (1963). Mindkét mű konfliktusa a tehetség, a művészi elhivatottság és a társadalom, illetve a társadalmat képviselő család között robban ki — az első a magyar Kazinczy, a második pedig Händel, a nagy zeneszerző életének egy-egy mozzanatát idézve. *A hallei kirurgus*ban a zeneszerző életének azt a pillanatát örökíti meg és sűríti drámává, amikor a gyermek Händel a polgári életeszményt képviselő apa akarata ellenére is elindul a magaválasztotta pályán, rombadöntve ezzel a tekintélyes kirurgus elképzeléseit, aki fiának is a magáéhoz hasonló, nyugodt, biztos jövőt szánt. *A rab* a rabságból hazatérő Kazinczy családtagjai körében játszódik, akik a tisztes nemesi életformára szeretnék rászorítani a költőt. Törekvésük, természetesen, kudarcot vall.

A nemzeti történelem iránti fokozott érdeklődés, mely a hetvenes évektől figyelhető meg Szabó Magda pályáján, nyilatkozik meg következő, *Az a szép fényes nap* című hangjátékában is, mely 1973-ban hangzott el a rádióban. A hangjáték alapján készült drámát a Nemzeti Színház mutatta be 1976-ban. A mű mindkét változata nagy sikert aratott, s történelemszemlélete, ábrázolásmódja, nyelvezete élénk vitára késztette a mű kritikusait. A dráma Géza fejedelem udvarába visz, s az államalapítás korának óriási társadalmi feszültségeit, a Géza fejedelem által irányított nagyarányú politikai-ideológiai változásokat sűríti egyetlen nap alatt pergő drámai cselekménysorba. Új műfaj jelent meg ezzel a drámával Szabó Magda életművében: a történelmi parabola. A helyszín Géza fejedelem udvara, s az idő Vajk megkeresztelésének előestéje. A drámai szituáció tehát indokolttá teszi a drámai összecsapásokat a különböző nézetek képviselői között; s természetessé a különböző szereplők — a várbelieken kívül magyar és külföldi vendégek — jelenlétét Géza udvarában.

Géza fejedelem tiszta helyzetet akar teremteni a nagy, korszakfordító esemény előtt, s érzelmeinek gyakran ellentmondva könyörtelenül számol le mindazokkal, akikben az új rend, a keresztény feudális állam ellenségeit látja. Vajkkal, a jövendő Istvánnal való nagyjelenete során azonban kiderül, hogy a kereszténység felvételét, a nyugati kultúrába való beilleszkedést csupán taktikai lépésnek szánja, mely az erőgyűjtést szolgálja a Nyugattal való újabb összecsapáshoz. Vajk azonban már az új eszme embere: testestől-lelkestől a lovagi kultúra, a keresztény világnézet harcos híve. A korszakváltás, a pogányság felszámolása az ő részéről nem taktikai, hanem belülről is átélt, hittel és meggyőződéssel vallott stratégiai lépés. Alakjában a történelmi szükségszerűség törvényei kapnak formát, s Gézával való összecsapása, a köztük levő — a jelenet végére már áthidalhatatlannak tűnő — szakadék a Régi és

az Új történelmi konfliktusát érzékelteti. Az új eszmék vállalása, elfogadása, erőszakos elterjesztése a megszokott Régivel szemben, melyhez érzelmileg is kötődik — ez a történelmi szükségszerűség parancsa. S ezen a ponton sugall a mű általános érvényű tanulságokat is. Géza alakja egyetlen, nagyformátumú, történelmi személyiségbe sűrítette a régi és az új dialektikus ellentétét. A fejedelem érzelmileg a múlthoz kötődik; a pogány dalok s a nyomorék gyászvitéz, Bönge éppoly közel áll a szívéhez, mint a sámán és a pogány vallás. Pusztán az értelmi felismerés vezeti a nyugati kultúra elfogadásához; annak felismerése, hogy a túlélést, a megmaradást csak a beilleszkedés biztosíthatja az egész nép számára. Kötelesség és szenvedély, azaz racionális felismerésből fakadó feladatvállalás és érzelmi hangoltság ilyenfajta konfliktusa Corneille drámáit idézi — mint arra Nagy Péter is utalt a mű színpadi előadásáról írott kritikájában. Hogy ez a konfliktushelyzet, a szükségszerűség felismerésének életbevágósága nem csupán egyszeri, hanem modellértékű drámai helyzet, mely túlmutat az adott koron, azt Szabó Magda is megerősíti egyik nyilatkozatában: „Egy spirálvonal kiindulópontját érzékeltem Géza udvarában, mely történelmünk folyamán koronként azonos görbületbe merevült, amely nem, vagy csak alig mutatott különbséget a tizedik és — mondjuk — a tizenhatodik, a tizenkilencedik, a huszadik század történelmi szituációi között."

S a parabola íve leghatározottabban éppen a huszadik század felé mutat. „Az a szép, fényes, ezer év előtti nap a mi napjaink hevétől ilyen forró: *az* a sorsváltás csak előképe, művészi transzfigurációja — manapság divatos szóval »modellje« — *ennek* a kor- és sorsváltásnak. S Szabó Magda dicséretére legyen mondva, hogy mindenféle publicisztikus könnyedség nélkül, művészileg is vérben és izzadságban kihordva tudja oly töretlenül a magas művészet hangján kimondani hitvallását: bármekkora áldozatokkal járt és jár is, bármit kelljen szenvednie egyénnek vagy családnak s a társadalomnak, az élet, a fennmaradás záloga a haladás, az új, a történelem által előírt lépés vállalása és kiteljesítése" — írta Nagy Péter.

20. századi, jelenkori a dráma szereplőinek magatartás- és gesztusrendszere, s kifejezésmódja, nyelvezete is. Ez utóbbi váltotta ki talán a legélénkebb reakciókat a mű méltatóiban, történetietlennek ítélve az író szándékolt anakronizmusait. A vitatható mozzanatok ellenére *Az a szép, fényes nap* fontos és izgalmas mű; színpadi előadása az 1976-os évad egyik kiemelkedő színházi eseménye volt.

A megmaradásért való harc módozatairól, csapdáiról szól a *Kiálts, város!* című dráma is, melyet a Csokonai születésének 200. évfordulójára rendezett ünnepségsorozaton adott elő a debreceni Csokonai Színház 1974-ben. A debreceni múlt felidézése alkalomhoz kötődött ugyan, ám a színen igazi dráma bontakozik ki: a debreceni főbíró szinte megoldhatatlan konfliktusból eredő belső drámája. A három részre szakadt országban, háromfelől fenyegetve és sarcolva, a város polgárai mindent megtesznek a megmaradásért, a túlélésért. A megmaradás azonban itt is áldozatokat követel. S a főbíró hiába próbálja megmenteni Borzán Gáspárt, aki lányának vőlegénye, leendő veje is; hiába sértené meg — nagy belső tusa után — még Debrecen város belső törvényét is, Borzán Gáspár sorsa beteljesedik. S ezzel válik teljessé a főbíró családi tragédiája is: leányát örökre

boldogtalanná tette. Eszter alakjában az egyén végzetes kiszolgáltatottsága mutatkozik meg a történelem erőivel szemben. Névtelen áldozat ő is, akárcsak vőlegénye. Őt nem a történelem érdekli, még csak nem is a Város — elsősorban saját boldogságáért küzd.

A *Kiálts, város!* nyelve finoman archaizált; ma is jól érthető, ámde egyes fordulatokban, szófűzésben, kifejezésben a kor nyelvét idézi. A nyelv is kitűnő eszköz az író számára, hogy színpadra vigye a kor levegőjét, atmoszféráját — a debreceni kálvinizmus, a puritán, önfeláldozó életeszmény szellemét.

„Szabó Magda — írta Bányai Gábor — minden történelmi esemény hátterében a szükségszerű emberi mozgatórugókat keresi: nem demitizál és deheroizál, »egyszerűen« csak beleképzeli magát egy adott szituációba. Fikciója mindössze annyi, hogy a történelmi szituáció is végső soron emberi konfliktushelyzet, a személyiség valamely próbája egy-egy meghatározott körülményű pillanatban."

Szabó Magda érdeklődése a hetvenes évek második felétől is a történelemnek ezekre a mozgatórugóira irányul. Nagy formátumú trilógiája IV. Bélát és korát idézi, ám, akárcsak *Az a szép, fényes nap* — ez a dráma is elsősorban a jelenről és a jelennek szól. Az író drámai életműve még korántsem lezárt — kísérletező kedve, sokoldalúsága, a múlt szenvedélyes szeretete és a jelenért való aggódása, úgy látszik, a dráma műfajában továbbra is adekvát kifejezési formát talál.

*Kiadások*

Eleven képét a világnak. 1966. — Az órák és a farkasok. 1975. — Erőnk szerint. 1980. — Béla király. 1984.

*Irodalom*

*Héra Zoltán:* Kígyómarás. Szabó Magda drámája a Jókai Színházban. ÉI 1960. 8. sz. — *Hermann István:* Szabó Magda drámája a Jókai Színházban. (Kígyómarás.) Kort 1960. 817—819. — *Molnár Géza:* Leleplezés. Szabó Magda drámája a Nemzeti Színház új Kamaraszínházában. ÉI 1962. 50. sz. — *Illés Jenő:* Jegyzetek Szabó Magda drámáiról. Kort 1963. 303—305. és *I. J.:* Mai dráma — mai dramaturgia. 1964. 165—174. — *Rényi Péter:* Dráma és erkölcs. Négy új magyar színdarabról. (Szabó Magda: Leleplezés.) TársSz 1963. 2. sz. 65—78. és *R. P.:* Vitában. 1967. 105—124. — *Gáll István:* Két bemutató. (Szabó Magda: Fanni hagyományai.) Kort 1965. 1000. — *Nagy Péter:* Egy örvendetes meglepetésről. ÉI 1965. 13. sz. és *N. P.:* Két évad. 1966. 415—418. — *Vajda György Mihály:* Költészet a színpadon. (Szabó Magda: Fanni hagyományai.) Kr 1965. 5. sz. 63—64. — *Lukácsy András:* Bemutatók a Dérynében. (Szabó Magda: Kígyómarás.) ÉI 1968. 19. sz. — *Bátki Mihály:* Mondják meg Zsófikának — de mit? ÉI 1971. 48. sz. — *Koltai Tamás:* Ismeretlen katona a XVII. századból. (Szabó Magda: Kiálts, város.) ÉI 1973. 41. sz. — *Magyari Vilmos:* Kiálts, város! Szabó Magda drámája és a Csokonai Színház előadása. Alf 1973. 12. sz. 72—75. — *Simon Zoltán:* Szabó Magda: Kiálts, város! Kr 1973. 11. sz. 23—24. — *Sziládi János:* Magyar bemutatók vidéken. (Szabó Magda: Kiálts, város!) Színház 1973. 12. sz. 13—17. — *Kovács Kálmán:* Még egyszer: Kiálts, város! Alf 1974. 2. sz. 87—91. — *Mátyás István:* Cáfolatlanul a kétkedőknek. (Az a szép, fényes nap.) Életünk 1976. 254—257. — *Kónya Judit:* Szabó Magda. 1977. — *Simonffy András:* Genetikai kódjaink színjátéka. ÉI 1977. 53. sz. — *Bárdos Pál:* Tudósítás és sorsdráma. Régimódi történet. Nszab 1978. jan. 4. — *Nagy Péter:* A Régimódi történet a Madách Színházban. Kr 1978. 2. sz. 29. — *Nagy Péter:* Szabó Magda: A meráni fiú. Kr 1980. 5. sz. 34. — *Tarján Tamás:* Hic sunt leones. Szabó Magda. *T. T.:* Kortársi dráma. 1983. 109—133.

# VÉSZI ENDRE
(1916—1987)

Költőként és prózaíróként már számos kötete jelent meg Vészi Endrének, mikor régi vágyát, a drámaírást is magvalósíthatta, s egy versben írt történelmi dráma (*A vashuta emberei*, 1952) után az ötvenes évek végétől, hatvanas évek elejétől több drámáját is bemutatták, majd színdarabjait, hangjátékait tartalmazó kötetei is sorra napvilágot láttak. Ha a drámákról szóló kritikákat, tanulmányokat, összefoglalásokat és elemzéseket forgatjuk, azt állapíthatjuk meg, hogy a kortárs drámaírók között Vészi Endre sokkal mostohább fogadtatásban részesült, mint azt művei indokolták volna. Igazán csak a hetvenes évek közepétől került az őt megillető helyre, s azóta méltatják érdemei szerint. Sok műfajú írónál óhatatlan az összevetés: vajon melyik műfajban sikerül mondanivalóit a legmaradandóbb művészi formába önteni? Ugyanaz a tematika és problémakör foglalkoztatja-e a drámában is, vagy teljesen más kérdéseket vet fel, mint verseiben, drámai sűrítésű novelláiban és mai életünket tükröző regényeiben? Sok kortárs író mást tartott fontosnak elmondani prózai műveiben, mint például történelmi drámáiban vagy vígjátékaiban, groteszkjeiben és rádióetűdjeiben.

Vészi Endrét valamennyi műfaji kereten belül ugyanazok a gondok foglalkoztatják: a mai ember élete, eszményei, hétköznapjai, alakuló jövője; a közelmúlt és a jelen mindennapi eseményei. Ars poeticája fontos összefoglalásának érezhetjük a következő nyilatkozatot: „A jelentéktelen, vagyis a nem jelentős több figyelmet követel magának, úgyszólván ki kell vonni a semmiből, tudni kell észrevenni, és így lesz fontossá." Kezdettől fogva, s az évtizedek múltával egyre inkább arra törekedett, hogy a jelentéktelenben keresse és mutassa fel az általános érvényűt, a szürkeség mögött vegye észre korunk valódi problémáit, a felszín ábrázolásával sejtesse meg a valódi emberi-pszichológiai drámákat.

A színház világa kora ifjúságától vonzotta, s nyilatkozataiban gyakran hangoztatta a vers és dráma közeli rokonságát saját gyakorlatában: „A versnek is, a drámának is — az epikával ellentétben — a villámlást kell kifejeznie, az elektromosságot, a vakító fényt, az idővel alig mérhető sebességet. Ezért rendkívüli gondolati és nyelvi tömörségre van szüksége mindkettőnek... A vers és dráma ilyen közel van egymáshoz az én magánesztétikámban, mivel bennem amúgy is a vers az egész világmindenség mérőeszköze, szükségesebb és elsődlegesebb még a tudománynál is." Igen fontos vallomása az is, hogy „a drámaíró mindenkinél jobban érzi önmaga felelősségét, tanúja lehet az elszabadított szellem alakváltozásainak".

Mint verseiben és prózai műveiben, drámáiban is az elvek és a magatartás ütközésének következményeit kutatja. Az emberhez méltó nagyszerű álmok és a kisszerű, földhözragadt valóság eltérő, keserű tapasztalatait rögzítő sokféle műfajú drámai kísérleteiben, a többfelvonásos művektől a rövid rádiójelenetekig minden drámai műfaj érdekli, a legsikeresebb a hangjáték műfajának megújításában. Néhány hang, feszült alaphelyzet és igen tömör párbeszédek segítségével tudja felidézni a mai embert foglalkoztató kérdéseket: elrontott szerelmi és házastársi

kapcsolatokat (*Harmadik emelet jobbra, Félszoba, Távolsági történet*), munkahelyi kudarcokat (*Időzített villámcsapás, Nyulacskáim*), a tehetetlenség kínzó gyötrelmét (*Lélek és pofon*), a magány, a kiszolgáltatottság élethelyzetét (*Passzív állomány, Az ikertárs*).

Hősei a prózai művekből már jól ismert szereplők: legtöbbször sikertelen, elrontott életű kisemberek, félrecsúszott egzisztenciák, kallódó értelmiségiek, önmagukat nem találó, magányos, szánnivaló kispolgárok, munkások, periférián élő különcök. Sok rokonságot fedezhetünk fel Mándy Iván, Fejes Endre és Vészi Endre drámahősei között: valamennyien keresik helyüket, de nem vagy igen nehezen tudnak beilleszkedni a mai társadalmi keretek közé.

A konfliktusok nem nagyszabásúak, nem nagy közösségek életét befolyásolók, de azok számára, akik átélik, fájdalmasak, megoldhatatlanok. Nem tudnak lakáshoz jutni (*Ágyak a horizonton, Félszoba, Földszint és emelet*), szembe akarnak nézni az életükre törő merénylővel (*Félhomályos zóna, Bukósisak*), meg akarnak menteni menthetetlen öreg beteget, szembeszállva csak a statisztikai eredményeket néző, cinikus professzor főnökükkel (*Statisztika*), le akarják leplezni a munkahelyi visszaéléseket (*Ember a szék alatt*), ki akarják vívni emberi értékeik elismerését (*Kirakatrendezés, Fekete bárány*), le akarnak számolni a múltból kísértő emlékekkel (*Veseroham, Ember a tetőn, Kora esti látogató*). Szándékaik ritkán válnak valóra, ritkán érnek el sikereket, de Vészi Endre eléri, hogy részvétünk, együttérzésünk a szívszorító történetek hőseié legyen. Műveit humánum és megértés szövi át, reálisan lát és láttat, drámáiból, hangjátékaiból, televíziós novelláiból jelenünkről rajzol hiteles korképet, az átmeneti korszak nehezen változó embereiről, átalakuló eszményeiről ad keresztmetszetet.

Az értelmiség gondjai is foglalkoztatják (*Árnyékod át nem lépheted*), tudatosítja a nők helyzetének megváltozását is (*A titkárnő*), egy drámájában a háború végének bemutatására vállalkozik (*A Piros Oroszlán*), az ötvenes évek roncsoló hatását is kíméletlenül ábrázolja (*Ember a tetőn, Vendég az esküvőn*), jól ismeri az élet, különösen a nagyvárosi élet minden területét. A nők alakját drámai műveiben mindig konzervatívabbnak, kevésbé megváltathatónak, a társukat visszahúzóbbnak ábrázolja, mint novelláiban. Feltűnő dramaturgiai sajátossága műveinek, hogy szinte mindegyikben arra törekszik, hogy egyetlen helyszínen, igen rövid alatt játszódjon a cselekmény, valóban villanásszerű, drámai összecsapást mutasson be. A zárt tér, az összezártság, kényszerű bezártság problémáját szinte valamennyi darabja felveti. Az évtizedek múlásával egyre inkább arra törekedett, hogy művei ne csak egyedi eseteket ábrázoljanak, hanem az általánosításra, a nagyobb összefüggések felfedezésére is alkalmasak legyenek. Az ilyen típusú művek közül kiemelkedik az előbb novellaként megírt, majd dramatizált *A tűsz zavarbaejtő halála* című hangjáték, jellemző alcíme: Tiltakozás kérdőjelekkel.

A meghatározatlan országban, időben, színhelyen játszódó, névtelen szereplőket megnevezetlen eszmék képviselőiként bemutató mű tiltakozás az erőszak, a kiszolgáltatottság, a hatalommal való visszaélés ellen, s rendkívül erőteljes művészi ábrázolása korunk veszedelmének: a terrorizmusnak, a féktelen hatalomvágynak.

Az irodalmi ihletésű művek közül a *Madarak* című, Arisztophanész vígjátékainak ötletét felhasználó komédia mellett kiemelkedő alkotás a *Don Quijote utolsó kalandja* című tragikomédiája. A 17. században játszódó történet példázat az elvekhez való következetes hűségről, kitartásról, amelyhez minden körülmény között ragaszkodnia kell az embernek. Remekül bonyolított cselekmény, az irodalmi hősökre történő rájátszás, a jelenkorra utaló sokértelműség, a vérbő helyzetkomikum, a pompás nyelvi humor avatja ezt a művet Vészi egyik legjobb drámai alkotásává. Bő teret kap benne a groteszk, szatirikus elemek szerepeltetése, az író egyik erőssége, mely a hetvenes évektől különösen gyakorivá vált drámai és prózai munkáiban egyaránt.

Kedvelt témája az alkotás, a művészi létforma, a tehetség, az önmegvalósítás. Nemcsak novellái és regényei hőséül választ írókat, forgatókönyvírókat, színészeket, hanem drámai szereplői is sokszor küszködnek a művészi siker eléréséért, mondanivalójuk hiteles megfogalmazásáért, az önkifejezésért *(Lélek és pofon, Félszoba)*.

Ugyancsak gyakran foglalkoztatja a nemzedékek közötti különbségekből fakadó konfliktus, az eltérő eszmények, életformák tragikus, olykor tragikomikus vagy mulatságos ütközése *(A konzervmester vasárnapja, Passzív állomány, Földszint és emelet, Madarak)*. Minden darabjában tudatosan törekszik arra, hogy a hétköznapi elemeket költői módon ábrázolja, a költészettel világítsa át a valóságot, s így mutasson be „sajátos fénytöréseket", „a költészet a maga látomásos logikájával létrehozza az igazságot".

A *Két komédia* (1963), *A Piros Oroszlán* (1971), a *Félhomályos zóna* (1976) című köteteken kívül novellásköteteiben is közreadott egy-egy drámát, vígjátékot, televízióra átdolgozott prózai művet, s a hetvenes években további drámai művekkel gazdagította a kortársi drámatermést. A társadalmi-politikai-pszichológiai jelenségek sokoldalú, egyéni hangú, sokszor szatirikus ábrázolása szervesen illeszkedik Vészi Endre sokműfajú alkotói életművébe és az új formákkal kísérletező drámairodalomba.

*Kiadások*

A titkárnő. 1956. — Két komédia. 1963. — Statisztika. 1965. — A Piros Oroszlán. 1971. — Félhomályos zóna. 1976. — A messziről jött ember. 1982. — Jóisten farmerben. 1985.

*Irodalom*

*Benedek András:* Vígjáték egy színmű körül. Vészi Endre: A titkárnő. IÚ 1955. 43. sz. — *Máriássy Judit:* A titkárnő. Vészi Endre színműve. IÚ 1955. 44. sz. — *Sebestyén György:* A férj és a látszat. ÚH 1955. 11. sz. 45—46. — *Abody Béla:* Vészi Endre: A titkárnő. *A. B.:* Indulatos utazás. 1957. 143—150. — *Imre Katalin:* Munkásélet a színpadon? Vészi Endre „Fekete bárány" című darabjának bemutatója a Jókai Színházban. ÉI 1957. 7. sz. — *Bogáti Péter:* Varjú doktor. Vészi Endre színműve a Madách Színházban. ÉI 1959. 46. sz. — *Sándor Iván:* Vészi Endre: Varjú doktor. Kort 1959. 957—959. — *Nagy Péter:* Árnyékod át nem lépheted. Vészi Endre színműve a Jókai Színházban. ÉI 1961. 1. sz. — *Hubay Miklós:* Néhány színházi tanulság. Gondolatok Vészi Endre Don Quijote utolsó kalandja című drámájáról. ÉI 1962. 22. sz. — *Katona Éva:* Hajnali beszélgetés. Vészi Endre színműve a József Attila

Színházban. ÉI 1963. 13. sz. — *B. Nagy László:* Don Quijote becsülete. Vészi Endre: Két komédia. ÉI 1963. 36. sz. — *Osváth Béla:* Vészi Endre: Hajnali beszélgetés. Kort 1963. 787—789. — *Pálfy István:* Vészi Endre két komédiájáról. (Don Quijote utolsó kalandja, Madarak.) Alf 1964. 481. — *Lukácsy András:* Törvény és magatartás. (Vészi Endre: Statisztika.) ÉI 1967. 13. sz. — *Lukácsy András:* Hétköznapi tragédia. (Vészi Endre: Kettévált mennyezet.) ÉI 1968. 14. sz. — *Barta András:* Színházi bemutatók. Vészi Endre: Üvegcsapda. Látóh 1969. 541—547. — *Létay Vera:* Groteszkek. ÉI 1969. 11. sz. — *Pályi András:* Színházi krónika. Vészi Endre: Üvegcsapda. Vig 1969. 345—347. — *Földes Anna:* Drámai kaleidoszkóp. Vészi Endre: A piros oroszlán. ÉI 1972. 7. sz. — *Létay Vera:* Dobozlakók. Vészi Endre: A hosszú előszoba. ÉI 1972. 18. sz. — *Nagy Péter:* Vészi Endre: A hosszú előszoba. Kr 1972. 4. sz. 29. — *Sziládi János:* Vészi Endre: A hosszú előszoba. Kort 1972. 1340—1341. — *Major Ottó:* A boldogtalanság ágyrajárói. Vészi Endre: A hosszú előszoba. *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 323—327. — *Mátrai-Betegh Béla:* Vészi Endre: Don Quijote utolsó kalandja. *M.-B. B.:* Évadról évadra. 1984. 36—40. — *Szabolcsi Gábor:* Egy illékony műfaj időálló gyűjteménye. Vészi Endre: Jóisten farmerben. Nszab 1985. jún. 6.

## KARINTHY FERENC
(1921)

A valóság iránti élénk érdeklődés, riporteri hevület, könnyedség, ember- és környezetismeret jellemzik Karinthy Ferenc munkásságát. Elegánsan vált műfajról műfajra, figyelmének szemhatára Lágymányostól a nagyvilágig terjed. Nemzedékének történelmi tapasztalatrendszerével a vállán a jelen dolgainak, jelenségeinek hivatott számontartója, elemzője.

Akad darabja, mely 30—35 ország színpadán megfordult, antológiák a klasszikusoknak kijáró tisztelettel tartják számon néhány alkotását, színházi szakember volt Budapesten és vidéken.

Tanulságos az időpont, mikor írói pályáján a dráma műfaja szerephez jutott. Generációjának eszmélkedését a háborús esztendők fojtogatták, a helykereső ösztön természetességgel fordult a tovatűnt aranykor családi emlékei után *(Szellemidézés)*, az egyén lehetőségét a tudósi magány ezoterikus világában látta *(Kentaur)*. Az alkat mélyén munkáló realista szemlélet új égtáj alá kerülve, 1945 után könnyen azonosulhatott a közösségi életelvvel. A történelemalakító szerepre is jogot formáló írói személyiség hang- és szemléletváltása túlságosan sarkosra sikeredett. A sematizmus béklyójából való szabadulás jelei Karinthy Ferenc drámaírói munkásságában is megmutatkoznak. Amikor a *Hazai tudósítások* riportjainak egy darabjából az *Ezer év* (1955) című drámát fogalmazta, kettős eredményre jutott. A korábbi esztendők kritikátlan hurráoptimizmusa után — a peremre szorult „lelki szegények" felfedezésével — eljutott egy realistább valóságszemlélethez, s az írói egyéniség felszabadításával nemzedéki számvetést is végzett. Ez a kettős belső feszültség szinte követelte a színpadi formát.

A darab történeti jelentősége ma már vitathatatlan. Magyarország fehér foltjainak feltárása írói bátorság is volt akkor. A dráma — mint azt Pomogáts Béla megállapította — az ötvenes esztendők politikai módszereivel is vitázott.

A sematizmus korszakának angyalai és ördögei után hús-vér alakokkal találkozhatott a néző. A második felvonás pergő — krimiszerűen bonyolított — dikciójában vádlón tárult fel egy történeti tehertétel. A csecsemőgyilkos Ökrösné és Bencsikné, s az együgyűségig tudatlan Szanó lányok alakja a magyar történelem és társadalom nem szívesen vállalt jelenségeire irányította a figyelmet. A dokumentumelemekből építkező dráma nemcsak az írói út fejlődésében volt jelentős. A harmincas esztendők vádló hangú szociográfiáinak útján haladva a darab az évtizeddel későbbi, emlékezetes művek felé mutatott.

Az *Ezer év* kritikai fogadtatására az óvatoskodó elismerés volt a jellemző, de az író visszavonhatatlanul csatát nyert. A *Szellemidézés* (1957) szintén kész „nyersanyagból" építkezett. De míg az ostrom idején írt regény inkább a gyerekkor miliőjét érezte fontosabbnak, a drámában Donáti Sándor (az olvasó vagy a néző az apa alakját látja benne) személyisége került a figyelem fókuszába. A szellemi „asztaltáncoltatás" célja itt is kettős volt. A zseniális alkotóerejét sakkban tartó kettős kör (a tágabb család és környezet vegetatív szinten élő, egyszerre inspiráló és fojtó légköre, valamint az országgyarapítás mámorának rekedt réztrombitáin is

átütő embertelen barbárság fenyegetése) az önvizsgálat kényszerével nehezült a személyiségre. Az élete alkonyán járó Donáti Sándor nem csupán saját ifjúkorának hiteivel és terveivel szembesült. A dráma a fiú — Karinthy Ferenc — önvizsgálata is kívánt lenni.

A szerzőnek ez a „legszínszerűbb" darabja. Nyelvi humora eleven, ennyi sokszínű, életteli alakot sehol másutt nem tudott felmutatni. Hogy a dráma mégsem lett remekmű, annak oka a főhős alakjában keresendő. Létay Vera a darab felújított változatának (1972) bemutatása után mutatott rá arra, hogy Donáti ábrázolása töredékesre sikerült. Az olvasó nem tud szabadulni a tudattól, hogy az író családját és édesapját látja, s így fel sem igen tűnik, hogy az alak zseniális voltát csak a már máshonnan is jól ismert szójátékok és a nagyon didaktikusra formált monológok jelzik. Elmarad az igazi konfliktus, a darab inkább nosztalgikus életkép, mint dráma.

Karinthy Ferenc drámairói munkásságának következő állomása egy méltán sikeres regény színpadra szánt átirata. A *Budapesti tavasz* (1965) ilyen formában sikertelen kísérlet maradt. Az alakokat nemhogy jellemezni, még körülírni sem igen tudta, a színpadi történés széteső.

Lényegesen több eredményt hozott a pályán az újabb korszakot jelző egyfelvonásosok világa: *Bösendorfer* (1966), *Dunakanyar* (1966), *Víz* (1968), *Gőz* (1968). A nemzetközi siker is jelzi, hogy Karinthy Ferenc ezekben az egyfelvonásosaiban egyetemes gondokról tudott érvénnyel szót ejteni. Az emlegetett négy egyfelvonásos szereplői partra szorult emberek. Beszédesek a helyszínek is: a bérlakás négy fala, egy útmenti, késő esti presszó a Duna-kanyarban, egy néptelen szeptemberi uszoda, egy izzóra hevített gőzfürdő. Sorsukkal elégedetlen, félsikerek nosztalgiáin csüngő, személyes és társadalmi konfliktusok tehertételeivel megvert emberek a szereplők. A *Bösendorfer* öncélú cinizmusba fulladt telefonbetyárja, a *Dunakanyar* kiüresedett, szétdúlt párkapcsolatok emlékével élő szereplői, a *Gőz* groteszkségig valószínűtlen — mégis élő — fürdővendégei, vagy a kiöregedett vízilabdázó egyaránt egy-egy sikertelen élet példázatai. A darabok közül három kétszereplős, a *Víz* öreg csatára pedig az emlékezetében élő alakokat mozgósítja Horthy Miklóstól volt feleségén át a végleg megsüketült apjáig. Ezek a művek meditatív, számvető jellegűek. Az egyedül maradt emberek magán- és közéleti drámái, vívódásai ütnek át a hol ironikus, hol szatirikus hangon. A bravúros szerkesztésű *Bösendorfer* mellett legemlékezetesebb a *Víz*. Az önéletrajzi elemekkel is hitelesített, személyes jelenlét erősíti fel az emlékezésből kicsendülő rezignációt, melankóliát, s valószerűsíti a felcsattanó mámoros dacot.

E darabok jelentős előrelépést jelentenek az írói pályán, rokonságot tartanak ezek a korabeli novellákkal, és az *Epepe* című regényével.

Az egész estét betöltő *Gellérthegyi álmok* (1970), valamint a *Pesten* (1971) és a *Budán* (1971) című egyfelvonásosok újra a történelem elemeiből építkeznek. Az utóbbi kettő szoros szálon kapcsolódik a már tárgyalt egyfelvonásosokhoz is. A *Budán* Farkas Bernátnéjának tragédiája a történelem ellentmondásaiban gyökerezik, az ötvenes években férjét bűntelenül internálták, de egyedül maradása már egy újfajtá életérzés drámai alapszituációja. A vele szembesülő ifjú agitátorok naiv

lelkesedése mögött megbúvó egyéni sorskonfliktusok egyszerre utalnak egy tévesztett történeti út buktatóira, s a saját értékrendjével szembekerülő személyiség tudathasadásos állapotára. Erőtlenebb kísérlet lett a *Pesten* című komédia. A talaját vesztett színész-igazgató sorsában érlelődő konfliktust az író nem bontja ki teljes mélységében.

A világsikerré vált *Gellérthegyi álmok* Karinthy Ferenc legigazibb drámája. Az ostrom alatti Budapest romos gellérthegyi villája egyszerre a menekülés és a rettenet fészke. Hadbíróság és a faji törvények életveszélye fenyegeti az ide menekült fiatalokat. Körülfogja őket a félelem: félnek a becsapódó lövedékektől s félnek egymástól. A kölcsönös gyanakvás s a kibontakozó szerelem kettős, ellentétes érzései állandó, vibráló feszültséget teremtenek; a darab mesteri módon szerkesztett, s dramaturgiája bravúros. Itt is a személyesség forrósága emeli filozofikus távlatokba a történést. Az apa generációjának nyelvi játékai az élet rútságát elviselhetővé varázsoló „pótlékokból" — a szorított helyzettől meghatározottan — a lehetséges létezés szinonimáivá nőnek. A félelem és az árvaság ördögi körében forgó, — a túlélés vágyától hajtott fiatalok félbeszakított, újrakezdett, mindentmegjáró játékai az esztétikum erejével ható valóságot teremtenek a köznapok fölé. A rettegés s az élniakarás kettős szorításában előttünk csupaszodik csontig a játszó személyiség. A betört ablakok s a képzelt űrből látszó tűhegynyi pont — a gellérthegyi villa „távlati" képe — közötti ívfény jelzi: a valóságból kiszakadni csak az álmok útján lehetséges, mert a való a földre parancsol. A magukba roskadó emberek sorsa mégis nyitott marad: a darabot áthatja a félelem és az ebből kinövő élniakarás. A *Gellérthegyi álmok* alighanem az egyetlen Karinthy-dráma, melyben az író a jelenségek mögötti mélységet is teljességgel tudta fölmutatni.

A szerző a hetvenes évektől visszatér a többfelvonásos darabokhoz. A jelenségek felmutatását az elemzés korszaka követi *(Hetvenes évek, Hosszú weekend)*. Megpróbálkozik új formákkal is. Ezt az utat rádiós jelenetei jelzik *(Szegény Magyarország, Korallzátony, Hangok az űrben)*. Az utóbbiak — mondandójuk szerint — az ismertetett rövid darabokhoz kapcsolódnak. Az egyik központi mag az elidegenedés *(Hangok az űrben)*, de a tematika határozottan mutat egy másik területre is. A világot járó Karinthy Ferenc sorra fedezi fel az idegenbe szakadt magyarságot. A már a *Kék-zöld Florida* novelláiban megpendített „disszidens" téma több darabjában jelentős szerephez jut. A *Szegény Magyarország*, a *Korallzátony*, a *Hosszú weekend* tartozik ide, de hasonló tematikájú a *Hetvenes évek* is.

Magány, elidegenedés és a hazától való elszakítottság együtt jelentkezik a *Korallzátony* talajtalan, hazasóvárgó, Ausztráliában élő hőseinek félmondatos emlékeiben és a *Szegény Magyarország* szereplőinek egymás mellett elsikló, értetlenségbe fulladt párbeszédeiben. E darabok informatív módon villantanak fel egy kóros jelenséget.

A *Hosszú weekend* című háromfelvonásos színmű tárgya a hetvenes esztendők első felének „külföldimádata". Bálint Edit, a könnyed s gondtalan életre vágyó magyar leány alapos leckét kap. Oscar Taylor és ide-oda csapódó barátainak társasági élete sivár, kiábrándító és posványos.

Péteri Dezső, a *Hetvenes évek* lassan már öregedő főhőse is menekül ebből a világból. Haza, Leányfalura, hogy szenvedélyének hódolhasson: a múltba réved, a rómaiak örökségét, emlékeit kutatja. Értetlenül áll a fiatalabb generáció előtt, akik számára idegenek, ridegek, nyersen számítóak. Talajtalanul kapaszkodik az emlékeibe, „hősi maszkban játszik egy komikus szerepet". Ifjú felesége elhagyja — szinte lemond róla —, veresége sem nem tragikus, sem nem fölemelő. Figurája erőtlen, igazi konfliktus nem jön létre a darabban.

Karinthy Ferenc drámairói teljesítménye fontos része jelenkori drámairodalmunknak. A műveiben fel-felbukkanó „vándorszereplők" jelzik, hogy az író egy öntörvényű világot tud magáénak; ragaszkodik hőseihez.

A bevezetőben említett riporteri, krónikási szemlélet és alkotásmód a drámai jellegű művekben is uralkodik. Karinthy Ferenc általában erkölcsi nézőpontból közelít korunk feszültségeihez, s felelős, elkötelezett magatartással, nagy elhitető erővel munkálkodik ezek feloldásán. Hősei hús-vér emberek, majdnem mindegyikük alkalmas arra, hogy személyiségükben a kor fontos, megoldatlan kérdéseit általánosítsa.

*Kiadások*

Négykezes. 1967. — Hét játék. 1969. — Pesten és Budán. 1972. — Korallzátony. 1976.

*Irodalom*

*Hermann István:* Riport és dráma. Az Ezer évről. ÚH 1956. 3—4. sz. 69—70. — *Kende István:* Karinthy Ferenc: Ezer év. Csill 1956. 399—405. — *Nagy Péter:* Karinthy Ferenc: Ezer év. Szabad Hazánkért 1956. 2. sz. 24—25. és *N. P.:* Két évad. 1966. 63—72. — *Antal Gábor:* Karinthy Ferenc: Szellemidézés. ÉI 1957. 18. sz. — *B. Nagy László:* Karinthy Ferenc: Szellemidézés. Kort 1958. 158—160. — *Illés Jenő:* Karinthy Ferenc: Ezer év. — Szellemidézés. *I. J.:* Mai dráma — mai dramaturgia. 1964. 224-230. — *Sándor Iván:* Karinthy Ferenc: Budapesti tavasz. Kort 1965. 1841—1842. — *Zelk Zoltán:* A varázslatot keresem. (Karinthy Ferenc: Budapesti tavasz.) ÉI 1965. 40. sz. — *Nagy Péter:* Négy egyfelvonásos. (Karinthy Ferenc: Négykezes.) ÉI 1966. 52. sz. — *Vajda György Mihály:* Színház. (Karinthy Ferenc: Négykezes.) Kr 1967. 2. sz. 46. — *Hermann István:* Életjáték és színpadi játék. Karinthy Ferenc. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 100—110. — *Kálmán László:* Az abszurd dráma és magyar változata. (Karinthy Ferenc: Göz.) Ttáj 1969. 164—168. — *Földes Anna:* Kétféle szellemidézés. (Karinthy Ferenc: Hét játék.) Színház 1970. 2. sz. 43—45. — *Létay Vera:* Játék a halál ellen. Karinthy Ferenc: Gellérthegyi álmok. ÉI 1970. 4. sz. — *Majoros István:* Játékos kísérletek, emberközelben. (Hét játék.) Napj 1970. 4. sz. — *Rusznyák Márta:* Híres ember L betűvel. Megjegyzések Karinthy Ferenc: Gellérthegyi álmok című drámájához. Színház 1970. 7. sz. 16—17. — *Almási Miklós:* Egyenletek. Karinthy Ferenc két egyfelvonásosa az Irodalmi Színpadon. Színház 1971. 12. sz. 17—20. — *Galsai Pongrác:* Ne ítélj korán! (Karinthy Ferenc: Pesten és Budán.) ÉI 1971. 41. sz. — *Hermann István:* Karinthy Ferenc: Hét játék. Kort 1971. 1172—1173. — *Lichtmann Tamás:* Karinthy Ferenc újabb műveiről. Alf 1971. 5. sz. 73—75. — *Létay Vera:* Irodalmi történet. (Karinthy Ferenc: Szellemidézés.) ÉI 1972. 53. sz. — *Sziládi János:* Visszaszámlálás. (Karinthy Ferenc: Pesten és Budán.) Kort 1972. 1. sz. 166. — *Bőgel József:* Karinthy Ferenc: Pesten és Budán. Alf 1973. 7. sz. 80—82. — *Földes Anna:* Kinn a dráma, benn a játék. (Karinthy Ferenc: Pesten és Budán.) ÉI 1973. 7. sz. — *Nagy Péter:* Karinthy Ferenc: Szellemidézés. Kr 1973. 1. sz. 19—20. — *Szántó Judit:* A Szellemidézés reprize. Széljegyzetek a kritikai állásfoglaláshoz. Színház 1973. 3. sz. 10—14. — *Létay Vera:* Átdolgozások kora. (Karinthy Ferenc: Hosszú weekend.) ÉI 1974. 11. sz. — *Nagy Péter:* Karinthy Ferenc: Hosszú weekend. Kr 1974. 5.

sz. 21. — *Tarján Tamás:* Karinthy Ferenc: Hosszú weekend. Napj 1974. 7. sz. 8. — *Berkes Erzsébet:* A hetvenes évek. Kr 1975. 1. sz. 29—30. — *Budai Katalin:* Lökdösődés a Tajgetoszon. Színház 1975. 8. sz. 33—35. — *Major Ottó:* Karinthy Ferenc: Szellemidézés. *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 413—415. — *Mihályfi Ernő:* Karinthy Ferenc: Szellemidézés. *M. E.:* Emlékirat helyett. 1975. 122—124. — *Szekrényesy Júlia:* Barbár ifjúság? Karinthy Ferenc: Hetvenes évek. ÉI 1975. 1. sz. — *Ablonczy László:* Megváltók nélkül.Kort 1977. 1. sz. 147—149. — *Tarján Tamás:* Színházasdi. A drámaíró Karinthy Ferenc. Napj 1982. 9. sz. 27—28. és *T. T.:* Kortársi dráma. 1983. 225—238.

# SARKADI IMRE
(1921—1961)

## *A készülődés évei*

Sarkadi első ránkmaradt teljes drámája, *A próféta* 1943-ban született. A huszonkét éves drámaíró még természetszerűleg nem képes kiforrott alkotást létrehozni. Az azonban nyilvánvaló, hogy írója művelt, érzékeny, s fejlett formakultúrával rendelkező alkotó. *A prófétát* csak Sarkadi halála után, 1968-ban, egyfelvonásosként adta elő a Madách Színház — visszautasításra találva a kritika részéről. A dráma főhőse Virág, aki egy falusi kocsmában hirdeti zavaros tanait, s ígér örök boldogságot a hozzá fordulóknak. Erre az istenhátamögötti helyre érkezik Virág volt szerelme, Mohameda, Alfréd, a férje és Karusszó, az üresfejű zsúrfiú. Mint azt a mű több elemzője megállapította, *A próféta* főhőse elődje az olyan alakoknak, mint majd az *Elveszett paradicsom* Sebők Zoltánja és az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosa. Cinikus, kiábrándult, semmiért sem lelkesedik és semmiben sem hisz; egyedüli megváltás a szerelem volna számára, amely azonban szertefoszlik. S szerelmének tárgya, Zsuzsi is mintha az *Elveszett paradicsom* Mirájának halványabb előképe volna; alakjában már benne van az a határozottsággal, eréllyel, humorral átszőtt líraiság, mely nem egy Sarkadi-hősnőnek sajátja. S feltűnik Gerzson is, a vak koldus — aki epizódszerepet kap majd a *Ház a város mellett* című darabban.

A negyvenes években az író többször is nekirugaszkodott, hogy drámai formában fejezze ki mondanivalóit. Több, bizonytalan keltezésű töredék maradt fenn (*Hannibál, a portás,* 1943—1957; *Elektra,* valószínűleg 1948—49; *Lukrécia,* valószínűleg 1948—49; *Kőműves Kelemen,* valószínűleg 1947—1953). A mitológiai, történelmi parafrázisok mellett a magyar népballadát drámává szélesítő *Kőműves Kelemen* érdemel figyelmet: ez a mű szinte teljes egészként maradt ránk, jóllehet több változatban. A változatokból az író halála után ketten is rekonstruálták a teljes drámát (Osztovits Levente és Siklós Olga), mely feléledt több évtizedes tetszhalálából, s egyszerre két színház színpadán is megjelent: a Szegedi Egyetemi Színpadon és a Veszprémi Színházban. Tarján Tamásnak igaza van, amikor Sarkadi-tanulmányában megállapítja, hogy ennek a darabnak használt az idő: „Az 'amit raktak délre, leomlott estére, / amit raktak estig, leomlott reggelre' új értelmet kapott az 1949-re, 1956-ra visszaemlékező olvasó, néző tudatában." A dráma előzménye: egy *Kőműves Kelemen* című novella, mely a Válaszban jelent meg 1947-ben. Ebben az egyik kőműves, Boldizsár növekszik démonikus főalakká, ő falaztatja be Annát — Kelemen csak eltűri az eseményeket. A drámában már Kőműves Kelemen a cselekvő hős: akarja és vállalja az emberáldozatot, mert csak így látja biztosítva a vár felépülését. A történelmi drámatöredékek után Kőműves Kelemen történetében Sarkadi Imre végre rátalált a témára, mely formát adott aktuális mondanivalójának, belső töprengéseinek. Ezek a gondolatok a történelem és az ember, az egyén és a közösség viszonya körül kristályosodtak, s végső soron a cél és az eszköz elsőbbségének kérdésére keresték a választ. Számít-e az egyes

ember, az egyén élete, szubjektuma a nagy történelmi vállalkozások, a társadalmi változások, forradalmi változások mellett? Sarkadi válasza ezekben az években, az országépítő munka minden mást háttérbe szorító, lelkes lendületében: a *nem*. Ki is mondatja Kőműves Kelemenjével: „Ostobák, barmok. Hogy miért tettem? Jöjjenek ide, nézzék meg Dévát! Ez az én művem. Ezért tettem. Századok múlva is áll. Mit számít emellett, hogy egy ember boldog vagy boldogtalan..."

A dráma másik alapgondolata — mely szintén egész életművén végighúzódik — az ember és műve közti viszony, maga az alkotás problémája. Kelemen csak a szívvel-lélekkel, lelkesedéssel végzett munkát véli olyannak, mely — képletesen szólva — megtartja a falakat; vele szemben a hűvös-racionális Boldizsár elegendőnek tartja az ész és az izmok, erő és ügyesség részvételét az alkotásban. Kettős jelentést kap tehát az allegorikus drámában Déva vára; egyrészt műalkotás, másrészt, mint társadalmi alkotás, a társadalmi-történelmi változásoknak, az országépítő munkának is szimbóluma.

A negyvenes évek végétől Sarkadi elbúcsúzik a történelmi tematikától, hogy teljes egészében a paraszti témakör, az újjáalakuló paraszti világ krónikásául szegődjék. Ebben a váltásban nyilvánvalóan közrejátszott Sarkadi népi orientációja, valóságismerete is, döntően mégis a kultúrpolitika nyíltan kifejtett követelményrendszere motiválhatta. Az *Út a tanyákról* című színmű 1951-ben született; a korszak sematikus parasztdrámáinak egyike. Több cselekményszálat próbál összefogni ebben a drámában az író, hogy lehetőleg minél szélesebb képet adjon az ötvenes évek elejének falusi társadalmáról; természetesen egy idealisztikus, inkább csak a vágyak és elképzelések, tervek birodalmában létező társadalomról. A főhős, Fekete Anti (akinek alakja s a köréje szerveződő konfliktus a *Két malom közt* című novellában jelent meg) belső változása, jellemének, világképének fejlődése a drámai mag, melyen keresztül az író a társadalmi változást, a régi és új, múlt és jelen drámai feszültségeit érzékelteti. A szorgalmas, értelmes parasztgazda kezdetben a magántulajdon, a föld foglya, s a körülötte zajló változások döbbentik rá arra, hogy ragaszkodása értelmetlen, s hogy az ő helye is a termelőszövetkezetben van. A változás olyan gyorsan megy végbe, hogy nem lehet hiteles, noha az író kísérletet tesz a pszichológiai motivációra, s ezzel az *Út a tanyákról* ki is emelkedik a hasonló tematikájú drámák közül.

A következő drámát, a *Szeptember* címűt két drámatöredék előzi meg az életműben. Figyelmet érdemelnek, mert nyomon követhető bennük Sarkadi rendkívül gyors reagálása a politikai eseményekre, változásokra; s sokat elárulnak ekkori világszemléletéből, híven mutatják azt a bizonytalanságot, mely kikezdte az addig oly egyértelműen világos, követendő társadalomképet. Feltehető, hogy ez a belső, szemléleti—gondolati bizonytalanság is oka volt annak, hogy Sarkadi nem tudta befejezni ezeket a drámákat — holott az anyag már együtt volt. A falusi társadalom erőszakos, elsietett megváltoztatásával, mint minden mást alárendelő céllal kezdetben lelkesen azonosuló Sarkadi az egyre nyilvánvalóbbá váló, jóvátehetetlen hibák láttán a folyamat belső indoklásával, szubjektív magyarázatával próbálkozik a *Párbaj* című töredékben; mely már az 1953-as párthatározat változó szeleit is érezteti. Pótor, a főhős, a téesz-szervezés — számára mindennél

fontosabb — célja érdekében törvénytelen eszközök használatától sem riad vissza: lecsukatja azt az embert, koholt vád alapján, aki — hite szerint — kerékkötője a téesz szervezésének, bővítésének. Pótor a hibákat, tévedéseket elkövető, de alapjában véve helyes célért becsületesen küzdő kommunista típusát reprezentálja — aki később belátja hibáját, korrigálja tévedéseit.

Az író Vargával, Pótor makacs ellenlábasával mondatja ki az őt is foglalkoztató kételyeket, bizonytalanságokat; megfogalmazva így egész életművének egyik alapkérdését: „Én nem mondom, gondolatnak nem rossz. Eszme, szép eszme. De hun az ember nálunk, aki meg is valósítsa? Csak szenvedtük ezt az eszmét két év óta. Hát ki a fontosabb, az eszme vagy az ember? Mi vagyunk azért, vagy az van miértünk?" Sarkadi válasza ebben az időben még egyértelmű: az eszme az első. Következő drámája, az 1955-ben íródott *Szeptember* már nem ennyire egyértelműen felel a kérdésre.

Ez a mű is a paraszti tematikát folytatja, s nem mentes ez sem a sematizmus világlátásának, ábrázolásmódjának leegyszerűsítő és valóságtorzító tendenciájától. Kétségtelen azonban — mint azt a darab méltatói szinte kivétel nélkül kiemelték —, hogy ez a mű esztétikailag jobban sikerült; szerkezete összefogottabb, jellemei motiváltak, a cselekményt az író megtisztította a külsőséges fordulatoktól, melodramatikus hatásoktól, s hagyja érvényesülni a jellemek belső, öntörvényű mozgását. „Régi" és „új" harcát ábrázolja ez a dráma is; itt azonban a régi nem egyértelműen a rossz erkölcsi és társadalmi kategóriáit tölti be. Épp ellenkezőleg: a régi paraszti életforma képviseletében felléptetett öreg tanyásgazda csupa pozitív érték letéteményese: szorgalma, állhatatossága, kitartása, becsületessége mint megőrzendő, továbbviendő értékek jelennek meg. Tanyája, mely egy élet munkájának az eredménye — így tehát *alkotás* is, melybe saját énjét, szellemét, lelkét adta bele —, azonban útjában áll az újnak, vagyis a modern, nagyüzemi gazdálkodásnak. Hogy az új sem idegenként van jelen a paraszti világban, azt azzal érzékelteti a dráma, hogy a hős saját fia, a parasztfiúból értelmiségivé felnőtt, az új eszméket és új szellemet képviselő Laci hozza el a tanyára. A folytonosságot, szervességet feltételezi a mű azzal, hogy az apa munkája mintegy beleolvad a „nagy egészbe" — a fiú által igazgatott tangazdaság hatalmas birtokaiba. S az öreg, bár nem könnyen, de belátja, hogy ez a jövő útja. „Azér haragudjak, mer ők már többet akarnak?" — mondja a darab zárómonológjában, számot vetve küzdelmes életével. — „Haragudjék az öreg a fiatalra? Régi ember az újra? Nem, arrul mán szó sincs."

A *Szeptember* első és harmadik felvonásában szinte alig történik valami; az író körüljárja alaposan figuráit, felrajzolja a helyzetet, látható élvezettel festi meg a paraszti élet zsánerrajzait. A mű líraisága, vallomásossága, a figurák, jellemek belső fűtöttsége csehovi színeket visz a paraszti miliőbe. Az idillt — mely különösen a szerelmi jeleneteknél fenyeget — sikerül kikerülnie: nőalakjai sem az eddig legtöbb írásában felbukkanó hamvas, fejlődőképes, kedves és szép parasztlány sémájára alakulnak, hanem határozottabb jellemű, markáns, kemény és élnivágyó parasztasszonyok.

1956 tragédiája végképp szétfoszlatta az idillt; azt a csalóka illúziót, hogy a társadalom — ha konfliktusokkal, nehézségekkel küszködve is — végső soron zavartalanul halad előre egy jobb, emberibb társadalom irányába vezető úton. Az 1958-as *Ház a város mellett* a kiábrándultság, a kiúttalanság állapotának — esztétikailag nem túl sikeres — rögzítése. A szemléleti változást tükrözi már a megváltozott tematika is: a paraszti világ helyett vidéki értelmiségiek a hősei ennek a műnek; középpontban egy asszonnyal, akinek három férfi, három életlehetőség, életforma között kell választania. A főhősnő és a három férfi szereplő meglehetősen elmosódottak, csupán a vidéki orvos figurája határozott körvonalú: démonikus, cinikus, erőteljes jellem, akit ösztönei kiélésében nem szabályoz sem a társadalmi közmegegyezés, sem az erkölcs, a szokás. Azt a típust folytatja, amelyet a *Lukrétia* Tarquiniusa kezdett, s amely majd az *Oszlopos Simeon*ban nyeri el legkövetkezetesebb megfogalmazását. A *Ház a város mellett* laza szerkezetű darab, a befejezés hevenyészett, cselekménye szétesö. A hősnő végül is egy Németh Lászlóra utaló gondolattal indokolva meg döntését, gyermeke és férje mellett marad. A szereplők visszahúzódnak a magánélet kisvilágába; s az előző darabok céltudatos jövőre orientáltsága helyett célt vesztett figurák: múltjuk elrontott, jövőjük bizonytalan. A mű végül is határozatlanul lebeg több gondolati mag között; a bizonytalanság nemcsak a figurák alkati sajátja, hanem az író és figurái közti viszonyt is jellemzi. A darab a kispolgári morál kritikája is lehetne, azonban az őszinte élet Bátori doktor képviseletében negatív színben, erkölcsi rosszként jelenik meg.

Az 1960-ban keletkezett *Oszlopos Simeon* témája — a társadalom peremén élő, önsorsrontó értelmiségi sorsa — már a negyvenes évek végén foglalkoztatta Sarkadit; az *Oszlopos Simeon* című kisregény írását azonban 1949-ben abbahagyta. Ez a mű hasonló sorsra jutott, mint a korszak közérzet-darabjainak, regényeinek jó része: évekig tetszhalottságra volt ítélve. Elég, ha Csurka István *Deficit*jére vagy Szász Imre regényére *(Gyertek este kilencre)* gondolunk: talaját, hitét, célját vesztett értelmiségiek önemésztő töprengéséről, vagy különböző önpusztító cselekedetekbe menekülő magatartásáról adnak hírt ezek a művek, érzékeltetve az 1956 utáni évek nyomasztó légkörét, a társadalmi vákuumot. Az *Oszlopos Simeon*ban Sarkadi azt a közeget viszi színpadra, amelyet maga is jól ismert: a nagyvárosi művészek, értelmiségiek belső, zárt világát, az alkoholmámoros estéket, éjszakákat, végenincs, értelmetlennek tűnő vitákat, beszélgetéseket, csődbejutott szerelmeket. Végül is itt kerekedik felül az alkotóban a külső elvárással szemben a belső alkotói igény. A főhős, Kis János, szobrászművész, akárcsak a *Vihar* vagy *A gyáva* szereplői. Mint azt Bata Imre megfigyelte, Sarkadinál a művészfigurák általában gyenge, bizonytalan jellemek, a velük szemben fellépő „életes" szereplőkkel ellentétben, akik határozottak, célratörőek. Az *Oszlopos Simeon* hőse is válságban van, tehetetlen; a dráma épp azon a ponton mutatja, amikor érzelmi élete, egzisztenciája és művészi léte egyszerre kerül csődbe. Kudarc kudarc után éri őt, amire Kis János az önsorsrontás, a kétségbeesés negatív erkölcsi gesztusaival válaszol. A mű teljes címe: *Oszlopos Simeon, avagy lássuk, Uramisten, mire*

*megyünk ketten.* „Látja, engem most elég sok rossz ért" — mondja Kis János a Rosszat ösztönösen megtestesítő, ördögi Vincének — „nincs pénzem, nincs állásom, itt hagyott a szerelmem — nem gondolja, hogy az ember kötelessége, hogy a körülmények pártjára álljon? Folytatni kell a rosszakat." A lehetőség a rossz folytatására az új szereplő, a társbérlőként a lakásba telepített Zsuzsi szisztematikus megrontásában jelentkezik: Kis János — akárcsak Tarquinius vagy Bátori doktor — leplezetlenül kinyilvánítja vágyait az asszony iránt, majd felkelti a férj féltékenységét. Kis Jánost utoléri a büntetés: a kétségbeesett, csalódott, megalázott Zsuzsi leszúrja őt.

A dráma éles vitát, ellentétes véleményeket váltott ki. „A vad, megfékezhetetlen ösztönök mindenhatóságára támaszkodik ez a darab, úgy értelmezve e tant, ahogy a polgári szellemű értelmiség magát kifinomultnak képzelő, a múltból mit sem tanuló szektái értik" — írta egyik kritikusa. Az értelmezők legtöbb esetben mintegy felmentették az írót a nihilizmus és anarchizmus vádja alól, hangsúlyozván, hogy az író kritikusan szemléli hősét. Az író „értelemmel túllépett már Oszlopos Simeon— Kis János világán, elítéli ezt a tartást, emocionálisan azonban köti még valami, s nem látja a valóság totalitását sem. Innen a dráma belső törése" — írja Hajdu Ráfis. A kritikák, elemzések Kis János társadalmon kívüliségét, anarchista, az erkölcsi törvényeket és a társadalmi konszenzust semmibe vevő magatartását tehát egyértelműen olyan negatívumnak érzékelték, mely a darab hitelességét is csorbítja. Hasonló nézetkülönbség tapasztalható a dráma abszurd voltát illetően is. A hatvanas évek közepén, amikor az *Oszlopos Simeon* színpadot kapott, még túl merésznek, újnak tűnhetett ez a dramaturgia, s a mű világszemlélete és kiábrándult hangulata. Ám — mint azt Tarján Tamás is megállapítja összefoglaló tanulmányában — az *Oszlopos Simeon*nak semmi köze sincs az abszurd drámához; realista, sőt olykor naturalista eszközöket is felhasználó darab. Az olyan groteszk mozzanatok, mint a büdösbogarak eltaposása, s Vincéné már-már emberen túli, emberfölötti, démoni gonoszságot sejtető jelleme, s az alakjából áradó morbid humor már-már szétfeszíti a hagyományos, realista dramaturgia kereteit. Mindez azonban inkább a színpadi groteszk, mint az abszurd utcájába viszi be az *Oszlopos Simeon*t. Ezek a mozzanatok a színházművészet új útjait kereső, tapogatódzó ábrázolási módok, technikák sorába illeszkednek, még akkor is, ha esetleg Sarkadi nem elsősorban műfajmegújítási céllal alkalmazta őket. Az *Oszlopos Simeon*t mint spontán — részleges — előzményt kell értékelnünk a groteszk műfajában. Értéke, hogy következetesen viszi végig egy adott élethelyzetből és egy jellemből adódó következmények láncolatát, egészen a tragikus végkifejletig; s eközben s ezen keresztül egy egész korszak életérzését eleveníti meg. Világirodalmi párhuzam is kínálkozik: a hatvanas években fellépő „dühös fiatalok" életmódja és világszemlélete is felcsillan az *Oszlopos Simeon*ban — amint erre Bata Imre felhívja a figyelmet.

Az *Elveszett paradicsom* című darabot általában az életmű csúcsaként értékelte a kritika: elsősorban a mű „tisztultabb" világlátásra, harmóniára való törekvése, optimisztikus végkicsengése miatt, mely az *Oszlopos Simeon*ból hiányzott. A mű főhőse Sebők Zoltán, a tehetséges, de tehetségét aprópénzre váltó orvos, aki a *Bolond és szörnyeteg* című kisregény hőse is; az ő története folytatódik a drámában:

az orvos, miután tiltott műtétet végzett szeretőjén, s az a műtétbe belehal, meglátogatja vidéken élő apját. Apja házában találkozik a rokonlátogatáson ott tartózkodó fiatal lánnyal, Mirával. Egymásba szeretnek, ám Sebők Zoltánnak vállalnia kell tette következményeit — s csak Mira állhatatos szerelmét viheti magával a jövő sötét bizonytalanságába.

Sebők Zoltán az 1945 utáni fiatal értelmiség reprezentatív képviselője. Élete, karrierje derékba tört, s nemcsak a magánéleti, erkölcsi vétség nyomán. „Én a félresikerült zseni vagyok — mondja magáról. — Minden adottságom megvolt hozzá, hogy nagyot alkossak, hogy egy Pasteurje, egy Pavlovja legyek a kornak — csak az az egy hiányzott, hogy higgyek ilyesmiben. S azt hiszem, most se hiszek." Az a hit hiányzik tehát belőle, amely a Kőművesből, Boldizsárból is hiányzott — akivel Sarkadi a munkájukat hittel végző Kőműves Kelemeneket állította szembe. Sebők Zoltán ellenpontjai: az apa és Mira, két különböző generáció képviselői. Mindkét alakban erősen érződik Németh László hatása; az öreg vidéki értelmiségi alakja s élethelyzete, aki a világ zajától távoli házában, mint egy magányos szigeten a munkájának él, s csendes szívóssággal dolgozik — tipikus Németh László-i élethelyzet. S hasonlóan ismerős figura Mira is, a lelkes, lobogó hitű, impulzív, szerelmével az idősebb férfi tragédiáját, magányát feloldani ajánlkozó lány. A bölcs, öreg Sebők a test és lélek összhangját, belső harmóniáját példázza: a szellemi és testi tevékenység összhangja, az élet szellemi és testi örömeinek a józan, mértékletes élvezése az életideálja. Mindezt a természet nyugalma, harmóniája, a növényi lét öntudatlan boldogságának a közelsége biztosítja számára. Zoltánt kiégett, önmarcangoló lelkiállapotából azonban csak Mira szenvedélyes érdeklődése képes kirántani — az értelmetlenségbe, céltalanságba az ő személye visz célt és értelmet. Szerelmének jövőbeni paradicsoma azonban elveszett Zoltán számára: ezzel kell bűnhődnie az elkövetett erkölcsi vétségért. Az apa élettapasztalatával, a sokat várt, sokat szenvedett ember élettapasztalatával inti türelemre: az újrakezdéshez soha sem késő, az okos ember a rosszat is javára fordíthatja. Hogy lesz-e ereje Zoltánnak mindehhez, s hogy Mira állhatatos szerelmére méltó lesz-e majd — azt a darab nyitva hagyja.

Az *Elveszett paradicsom* szerkezete feszes, nincsenek benne felesleges kitérők, mozzanatok, szereplők. A színen megjelenő négy mellékszereplő — Sebők Zoltán testvérei és házastársaik — színre lépése újabb szempontokkal gazdagítja a jellemek és az életforma-lehetőségek palettáját: személyükben az író a magánélet sivárságát, a megalkuvást, az őszintétlenséget szegezi szembe Mira és az öreg Sebők nyílt, áttetszően tiszta életével.

Sarkadi drámai életműve félbeszakítottságával együtt is fontos fejezete 1945 utáni drámairodalmunknak. Noha java része kísérlet, töredék, két műve: az *Oszlopos Simeon* és az *Elveszett paradicsom* időtálló értéket képviselnek. Ezt mutatja mindkettő „utóélete" is: színházi, televíziós és filmes felújításaik újra és újra sikert aratnak.

*Kiadások*

Út a tanyákról — Szeptember. 1956. — A szökevény. 1—2. köt. 1. köt. Drámák, kisregények. 1962. — Elveszett paradicsom. 1962. — Ház a város mellett. 1969. — Drámák. 1974.

*Irodalom*

*Bacsó Péter:* Út a tanyákról. SzínhFilmműv 1952. 3. sz. 132—135. — *Háy Gyula:* Mai drámáinkról. Csill 1952. 10. sz. 1259—1261. — *Szabó Pál:* Sarkadi Imre. Út a tanyákról. Béke és Szabadság 1952. 14. sz. — *Illés Jenő:* Szeptember. SzínhMozi 1955. 52. sz. 2—3. — *Bacsó Péter:* Szeptember. SzínhFilmműv 1956. 2. sz. 123—124. — *B. Nagy László:* Szeptember. Sarkadi Imre drámája a Madách Színházban. MűvN 1956. 3. sz. 5. — *Sebestyén György:* Szeptember. Sarkadi Imre drámája a Madách Színházban. ÚH 1956. 2. sz. 41—42. — *Szabó Pál:* Szeptember. Sarkadi Imre drámája a Madách Színházban. Csill 1956. 2. sz. 395—398. — *B. Nagy László:* Elveszett paradicsom. Sarkadi Imre drámája a Madách Kamara Színházban. ÉI 1961. 23. sz. 5. — *Osváth Béla:* Elveszett paradicsom. Kort 1961. 7. sz. 142—144. — *Illés Jenő:* Vívódó lelkek — nyugtalanító pályakép. Jegyzet Sarkadi Imréről. *I. J.:* Mai dráma — mai dramaturgia. 1964. 149—164. — *Szabolcsi Miklós:* Két életérzés, két egyéniség. Gondolatok Sarkadi Imre műveinek könyvheti kiadásáról. *Sz. M.:* Elődök és kortársak. 1964. 213—217. — *Héra Zoltán:* Sarkadi Imre drámái. *H. Z.:* Irodalmi tudósítások. 1965. 219—225. — *Mihályi Gábor:* Mai konfliktusok tegnapi dramaturgiája. Sarkadi Imre: Elveszett paradicsom. ÚÍ 1966. 3. sz. 106—111. — *B. Nagy László:* A peregrinus. Sarkadi Imre emlékezete. *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966. 110—168. — *Somlay Szabó József:* A kaland és groteszk összefüggései Sarkadi írásművészetében. Kort 1966. 596—602. — *Diószegi András:* Sarkadi Imre: Szeptember. *D. A.:* Megmozdult világban. 1967. 500—502. — *Egri Viktor:* Budapesti színházi jegyzetek. Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon. ISz 1967. 367—371. — *Horváth György:* Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon. Ttáj 1967. 468—470. — *Lukácsy András:* Vidéki színház és magyar dráma. Sarkadi Imre: Ház a város mellett. ÉI 1967. 30. sz. — *Nagy Péter:* Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon. ÉI 1967. 2. sz. — *Vajda György Mihály:* Színház. Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon. Kr 1967. 2. sz. 47. — *Pomogáts Béla:* Sarkadi Imre. Je 1968. 1121—1130. — *Béládi Miklós:* Az önpusztítás hősei. Kr 1969. 6. sz. 29—33. — *Hermann István:* A drámai örvénylés. Sarkadi Imre. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 320—334. — *B. Nagy László:* Sarkadi Imre. Élő irodalom. 1969. 119—163. — *Kolozsvári Grandpierre Emil:* A negyedik utazás. *K. G. E.:* Utazás a valóság körül. 1969. 625—641. — *Földes Anna:* Kétféle szellemidézés. Színház 1970. 2. sz. 43—45. — *Hajdu Ráfis Gábor:* A drámaíró Sarkadi Imre. It 1970. 547—573. — *Majoros József:* Egy tragikus küzdelem tanúvallomásai. Sarkadi Imre: Ház a város mellett. Napj 1970. 9. sz. 10. — *Ablonczy László:* Sarkadi Imre: Ház a város mellett. Alf 1971. 12. sz. 87—89. — *Galsai Pongrác:* Drámai exhumáció. ÉI 1971. 44. sz. — *Kónya Judit:* Sarkadi Imre alkotásai és vallomásai tükrében. 1971. 229 l. — *Tarján Tamás:* Fordított előjelek. Napj 1971. 12. sz. 4. — *Pándi Pál:* Elveszett paradicsom. Tíz év múltán. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 672—681. — *Pándi Pál:* Oszlopos Simeon. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 667—672. — *Sziládi János:* Visszaszámlálás. Kort 1972. 1. sz. 163—165. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Sarkadi Imre. 1973. 171 l. — *Siklós Olga:* Sarkadi Elektrája. Életünk 1973. 483—484. — *Siklós Olga:* Sarkadi Kőműves Kelemenje. Ttáj 1973. 9. sz. 26—29. — *Tamás Attila:* A cselekvő ember útjának keresése Sarkadi Imre életművében. Ttáj 1971. 356—362. és *T. A.:* Irodalom és emberi teljesség. 1973. 152—168. — *Csetri Lajos:* Sarkadi Imre drámái. Ttáj 1974. 8. sz. 88—92. — *Hermann István:* Sarkadi Imre drámái. Kr 1974. 11. sz. 20—21. — *Kemény Gábor:* Oszlopos Simeon. Lit 1974. 3. sz. 121—126. — *Nánay István:* Kőműves Kelemen. Sarkadi Imre drámatöredékének előadásai. Színház 1974. 5. sz. 20—23. — *Peterdi Nagy László:* Kőműves Kelemen. Je 1974. 682—685. — *Siklós Olga:* Sarkadi Lukréciája. Életünk 1974. 3. sz. 210—212. — *Spiró György:* Hogyan épül Déva vára? ÉI 1974. 10. sz. — *Szabó György:* Sarkadi színháza. ÉI 1974. 32. sz. — *Tarján Tamás:* Sarkadi Imre: Kőmíves Kelemen. Kr 1974. 3. sz. 24. — *Berkes Erzsébet:* Sarkadiról — felújított drámái ürügyén. Színház 1975. 11. sz. 13—16. — *Földes Anna:* Kritika helyett az Elveszett paradicsomról. Színház 1975. 5. sz. 12—15. — *Major Ottó:* Sarkadi Imre: Ház a város mellett. *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 317—320. — *Nagy Péter:* Sarkadi Imre: Elveszett paradicsom. Kr 1975. 4. sz. 30. — *Pálfy G. István:* Egy színház íróra lel? Sarkadi Imre Szeptembere a Csokonai Színházban. Alf 1975. 8. sz. 90—93.

## FEJES ENDRE
(1923)

Fejes Endre színművei jobbára prózai műveinek színpadra alkalmazott változatai, s ez meghatározza dramaturgiai jellegüket is. Egyfajta *epikusságról* van szó; másodsorban pedig az epikus drámaszövésen belül pontos funkcióval rendelkező *lírai* elemekről. Az epikusságot legjobban az a tény érzékelteti, hogy több Fejes-drámában is jelen van az *Író*, vagyis a narrátor figurája. De még abban az esetben is, ha nem találunk a szereposztásban ilyen alakot, a narrátor *funkciója*, mintegy betöltetlenül, mindenütt érvényesül. Így az olvasónak vagy nézőnek az a határozott érzése, hogy valaki elmond egy történetet, amelynek fontosabb részleteit színpadi jelenetekkel illusztrálja. A történet, amelyet az író elbeszél, leggyakrabban a nyomozás formáját ölti. Egy emberi élet (általában tragikus, gyilkossággal vagy erőszakos halállal végződő) lezárulásából kiindulva nyomoz visszafelé az időben, felderítve az ok-okozat láncolatot, amely a hős pusztulásához vezetett.

Ezt a szerkezetet a leghíresebb Fejes-mű, a *Rozsdatemető* (1962) valósítja meg a legkövetkezetesebben. A Thália Színház előadása (1963), Nagy Péter kritikáját idézve: „Az új magyar dráma felé vezető úton jelentős mérföldkő volt. Kazimir Károly rendező filmszerű hatásra törekedve adott színpadi formát a regénynek." Akárcsak a regényben, itt sem beszélhetünk tulajdonképpeni főhősről. Hábetler Jani helyzete annyiban kitüntetett, hogy az ő gyilkossága indítja el a nyomozást; voltaképpen azonban a Hábetler-család valamennyi tagja főhőssé válik a történet valamely pontján. A mű igazi mondandóját pedig a cím hordozza: miként kerülnek emberek szinte elkerülhetetlenül a „rozsdatemetőbe". Fejes Endre hősei többnyire szegény emberek, munkások, vagy a kispolgárság legalsó rétegéből kerülnek ki. Az író újra meg újra az ő sorsuk embertelen determináltságát és e determináltság dacára fennmaradó emberi méltóságukat, belső értékeiket kutatja.

A *Rozsdatemető* kitűnően megformált figurái a színpadon is lebilincselően hatnak. A mű egésze azonban mégis problematikus. Ahhoz, hogy az epikusság ellenére *drámáról* beszélhessünk, az írónak érzékeltetnie kell az ábrázolt folyamat *szükségszerűségét*, vagyis azt, hogy az első világháború lövészárkaiban kezdődő történet csak Hábetler Jani évtizedekkel későbbi gyilkosságba esésével végződhet. Míg a regényben sajátos prózai eszközökkel érzékelteti Fejes a család fölött lebegő „fátumot", a színpadon a gyilkosság véletlenszerűsége, esetlegessége domborodik ki. Nem teremtődhet így meg a sajátos „balladai hangnem", amely annyira jellemzi ezt az írót.

Fejes epiko-lírai színháza tökéletesebben valósul meg azokban a darabjaiban, ahol a főhőst mintegy osztálya pereméről választja (*Mocorgó*, 1966; *Vigyori*, 1968; *Vonó Ignác* 1969). Ezek az emberek olyan belső sérülést hordanak magukban szinte születésüktől fogva, amely gyengévé, kiszolgáltatottá teszi, eleve pusztulásra vagy kudarcra ítéli őket. Gyengeségük azonban történetük bizonyos pontjain emberfeletti erővé válik: viselkedésükkel rámutatnak környezetük embertelenségére és a szebb, emberibb élet lehetőségére. Mocorgó és Vigyori nemcsak abban különbözik a környezetétől, hogy betegesen félnek és undorodnak az erőszaktól, hanem abban

is, hogy a maguk szerény életszintjén minden megpróbáltatás ellenére megőrizték álmaikat, amelyekről nem hajlandók lemondani. Mocorgó halála ugyan tényszerűen véletlen (egy eltévedt golyó találja el 1956-ban), de érezzük: ez az ember soha, semmilyen körülmények között nem érhette volna el azt, amire vágyott, mégis teljes emberként halt meg. Vonó Ignác „komédiája" elsősorban azokra a sorsokra irányítja a figyelmet, amelyek minden történelmi változás ellenére a periférián maradnak. Vonó Ignác is költő, akár a Fejes-figurák legtöbbje. Nemcsak álmodni tud, hanem ki is tudja fejezni álmait. Ez a képessége azonban nem elegendő ahhoz, hogy megváltoztassa társadalmi helyzetét. Ez a fanyar, melankolikus vígjáték írója nyelvi erejének, jellemzőkészségének kitűnő példáit nyújtja. Helyzetkomikum azonban úgyszólván nincs a darabban, ami meggátolja, hogy valódi, bővérű komédiává bontakozzon ki. (Ami valószínűleg nem is férne össze Fejes világlátásával, írói alkatával.)

A kiszolgáltatott társadalmi helyzet és a bűn összefüggése az a kérdéskör, amely Fejes Endrét kiváltképp foglalkoztatja. Munkáshőseit éppen tehetségük, környezetükből kirívó vágyaik és igényeik terelik arra az útra, amely végül csak tragédiához vezethet. A nagysikerű *Jó estét nyár, jó estét szerelem* (1971) (a Vígszínház bemutatója: 1977) főhőse nem kér a társadalmi felemelkedés szokásos formájából. Rögtön, azonnal akarja érezni álmainak megvalósulását, még akkor is, ha az álom csak rövid ideig tart és utána vissza kell térnie a valóságba. Sokakat sikerül megtévesztenie; csak egy virágárus öregasszony látja meg arcán a bélyeget. „Te szegény vagy, kisfiam, neked ingyen adom. Arcodon szenvedés, szádon koplalás, szemeden félelem, homlokodon halál." Eljön a pillanat, amikor a Fiú nem hajlandó többé visszatérni az álmok világából: de ez a halált, a gyilkosságot jelenti számára. Egyik legjobban megkomponált, hangulatilag legegységesebb darabja ez Fejes Endrének.

„Irodalmi forgatókönyvei" közül (*Eljegyzés, Élő Klára*) kiemelkedik a *Kéktiszta szerelem* (1971). Azt vizsgálja ebben, hogy milyen esélyei vannak a valódi, mély érzelemnek a valóság ellenállásával szemben. Nagy erénye a műnek, hogy a figurák itt nem hordozzák úgyszólván a fizikumukba, lelkialkatukba írva a sorsukat. Két ember, aki valóban szereti egymást, harcol egymásért. Megpróbálnak együtt élni, de a világ egyetlen ellenséges tömbként áll velük szemben, ott ejt rajtuk sebeket, ahol a legvédtelenebbek. A „kéktiszta szerelem" kudarca nem a szegénységre vagy öröklött lelki tényezőkre vezethető vissza, hanem az emberi együttélés fájdalmaskegyetlen törvényszerűségei ítélik halálra.

Fejes a *Cserepes Margit házassága* (1972) című darabjában (bemutatta a Huszonötödik Színház 1976-ban) mintegy összefoglalja színpadi, színműírói törekvéseit, méghozzá oly módon, hogy megpróbálja önironikusan kívülről is láttatni azokat. A főszereplő itt az Író, aki megpróbálja elveinek, világlátásának megfelelően bonyolítani hőseinek sorsát. „Cserepes Margit szép lány. Komisz. Kacérkodik mindenkivel. És férje, Vitok Pál, a tisztakezű, megöli. Nem tehet mást." Ez az alapséma, amelyből azonban nem kerekedhet dráma, mert a hősök nem engedelmeskednek az Írónak. Az Író a munkást nemcsak kiszolgáltatottnak, nehéz sorsúnak, hanem az erkölcs, az igazi emberi tartás megtestesítőjének is akarja

látni. Elkötelezte magát a dolgozó emberek mellett egy életre, de érzi, hogy a realitás egyre nehezebben összeegyeztethető az eszményekkel. Márpedig az az igazi írói feladat. Saját hőse, a „tisztakezű" Vitok Pál figyelmezteti cinikusan: „a munkás is emberből van". Ahelyett, hogy megölné Cserepes Margitot, elhagyja őt barátnője kedvéért, aki tisztességének feláldozásával bár, de lakáshoz jutott. Egri Zoltán, aki az írói tervek szerint „a munkásosztály komisz gyermeke", tisztességesebbnek bizonyul, mint „tisztakezű" barátja. Az alapvető konfliktus tehát a munkásosztály és írója között feszül. A „színház a színházban" szerkezet alkalmas arra, hogy az Író vívódását érzékeltesse. Itt is nyomozás folyik, de ezúttal a munkás, mint drámai hős eltűnése tárgyában. A megoldás is krimi módjára, a szereplők összegyűjtésével történik. A kifejlet szándékosan banális: az Író nem volt képes arra, hogy felülkerekedjen az úgynevezett „valóság" lapos jellegtelenségén. Nem győzhetett, mert ha érvényesíti írói teljhatalmát, akkor valószerűtlen, életidegen játékba bocsátkozik. De nem hajlandó megadni magát, feladni eszményeit. Van-e esélye ennek az írói magatartásnak? A *Cserepes Margit házasságá*ban Fejes Endre minden korábbi darabjától eltérően a nézőre hagyja a választ.

*Kiadások*

Színművek. 1969. — Kéktiszta szerelem. 1971. — Cserepes Margit házassága. 1972.

*Irodalom*

*Nagy Péter:* Egy remek színházi estről. Fejes Endre: Rozsdatemető. ÉI 1963. 47. sz. és *N. P.:* Két évad. 1966. 235—238. — *Géher István:* Fejes Endre: Rozsdatemető. Látóh 1964. 676. — *Gyurkó László:* A Rozsdatemető — színpadon. Kort 1964. 489—491. — *Illés Jenő:* Formák, stílusok — tanulságok. Kort 1964. 328—329. — *Osváth Béla:* Fejes Endre Rozsdatemetője a Thália Színházban. Kr 1964. 1. sz. 60—62. — *Nagy Péter:* Fejes Endre: Mocorgó. ÉI 1966. 51. sz. — *Vajda György Mihály:* Színház. (Fejes Endre: Mocorgó.) Kr 1967. 2. sz. 45. — *Hermann István:* Fejes Endre: Színművek. Kort 1969. 1674—1676. — *Almási Miklós:* Köznapi tragédiáink — hátulnézetben. Kort 1970. 328—331. — *Berkes Erzsébet:* Vonó Ignác kutyabőre. Kr 1970. 44—47. — *Létay Vera:* Özv. Mákné villamosra ül. ÉI 1970. 1. sz. — *Majoros József:* Vonó Ignác, özv. Mákné és a Tanácsos úr... Színház 1970. 3. sz. 27—31. — *Molnár Gál Péter:* Voltaképpen miért is van sikere Fejes Endre színdarabjainak? ÚÍ 1970. 3. sz. 106—114. — *Osztovics Levente:* Vonó Ignác. Fejes Endre komédiája a Madách Színház Kamaraszínházában. TársSz 1970. 4. sz. 134—136. — *Földes Anna:* Lenni és nem lenni. Fejes Endre drámáiról. Színház 1971. 11. sz. 44—46. — *Koltai Tamás:* Fejes Endre: Kéktiszta szerelem. Kort 1972. 818—819. — *Némedi Eszter:* Fejes Endre: Kéktiszta szerelem. Alf 1972. 1. sz. 78—80. — *Pándi Pál:* Fejes Endre: Rozsdatemető. Mocorgó. *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 359—365., 365—369. — *Szigethy Gábor:* Fejes Endre: Cserepes Margit házassága. Kr 1972. 10. sz. 11.

## HERNÁDI GYULA
(1926)

Az 1970-es évektől bontakozik ki, s azóta folyamatosan gazdagodik Hernádi Gyula drámai életműve. A film inspirációja, akárcsak prózájában, ezen a területen is hatott: elsőként a *Fényes szelek* című, az azonos című film forgatókönyvéből írt drámáját adta elő a Huszonötödik Színház, Jancsó Miklós rendezésében (1971). A dráma egyik főszereplője a közönség, s fontos eszköze — akárcsak a filmen — az ének és a tánc, a szereplők koreografált mozgatása. Ugyancsak a Huszonötödik Színház vállalkozása volt a *Vörös Zsoltár* (1973), amely a *Még kér a nép* című film színpadi újrafogalmazásának tekinthető.

Mindezek a darabok azonban inkább érdekes színházi vállalkozások voltak, mint önálló, eredeti drámák. Az első ilyen művet a Pécsi Nemzeti Színház adta elő, 1971-ben. A *Falanszter* előadása meghozta Hernádi Gyula számára a drámairói sikert. A darab a múlt században, Amerikában játszódik: szereplői egy Fourier tanai alapján megszervezett kommunisztikus közösség tagjai. A dráma a közösség felbomlását, csődjét mondja el: léte zátonyra fut a külső fenyegetettség és a belső széthúzás, a szándékok és a célok különbözősége miatt.

A mű Hernádi szabadság-fogalmának egyik lehetséges körülírása. „Az egyenlőség és a szabadság az a két kategória, ami az emberiségnek mindig a legaktuálisabb problémája volt. Azt szeretném, ha minden írásom erről szólna" — mondta Hernádi Gyula egy interjúban. A *Falanszter* az egyenlőség és a szabadság érvényesítésének csődjét jeleníti meg — ám nem kérdőjelezi meg az eszmék történelmi távlatát. Ezek a fogalmak állnak az *Antikrisztus* középpontjában is: az utópia helyébe itt a fantasztikum lép, a szabadság lehetőségét ebben a darabban egy idegen űrhajó mindenható — ám mindenhatóságát racionális indokokra visszavezethető — utasa hozza el egy elmaradott kis délamerikai falu számára. A racionalizmus, mely a szabadság és egyenlőség záloga, azonban dogmává merevedik — s az „Antikrisztusnak fel kell magát áldoznia, hogy bebizonyítsa: nem Isten, hanem halandó ember. Csak így győzheti meg ugyanis híveit arról, hogy ő nem Isten, hanem ember: tehát, hogy az általa képviselt fejlettségi fok számukra is elérhető."

Mindkét darabban fontos szerepet játszik a tömeg; a közösség, amelyből néhány arc emelkedik ki, amelyek különböző magatartásformákat, választási lehetőségeket testesítenek meg. Ez a szerkezet a legtöbb Hernádi-darabra jellemző. (A két drámát az író átdolgozásában együtt is játszották *Utópia* címen.)

Konkrét történelmi szituációba helyezte az író a következő drámát, a *Vérkeresztség*et, melyet 1975-ben mutattak be. A „vérvörös csütörtök" eseményei természetesen csak háttérként szolgálnak a drámához, mely munkásszínjátszók próbáján játszódik. A szereplők itt is — akárcsak a *Falanszter*ben — megoszlanak; van, akit a békés próbánál jobban vonz az utcákon zajló, veszélyesebb tüntetés. A színjátszók védettsége azonban nem tart sokáig, az utca és a veszély betör a próbára. Az író a „színház a színházban" mindig hatásos módszerét alkalmazva, feszült helyzetek, váratlan fordulatok során vezeti a cselekményt a beteljesedéshez, mely, bár a forradalmárok kudarcát, bukását hozza, irreális mozzanatként a

győzelmet, az elbukottak eszméinek továbbélését is előrevetíti. „Ezt nevezi Hernádi Antigoné-princípiumnak, itt válik a mítosz a ráció hátországává; a magasabb rendű érzelmek, a gyönyörű eszme a halálba menő kommunista számára a vallásos túlvilág képzetével ér föl" — állapítja meg tanulmányában Tarján Tamás.

1976-ban három Hernádi-bemutató is zajlott: a *Csillagszóró*t Kecskeméten, a *A tolmács* című darabot Pécsett, a *Királyi vadászat*ot pedig a fővárosban mutatta be a Pesti Színház. (A *Falanszter* és az *Antikrisztus* című darabokkal együtt a *Fivérem a holnap* című kötetben, könyvalakban is napvilágot láttak 1976-ban.) A *Csillagszóró* ismét fantasztikus játék, melyben megintcsak az egyén cselekvési lehetőségeit méri fel az író, egy szélsőséges, döntést kívánó szituációban. A repülőgépet fogva tartó anarchisták is utópisztikus közösséget kívánnak létrehozni egy gazdátlan szigeten; a közösség hierarchiáját a különböző vércsoportokhoz való tartozás szabná meg, mely kivételezett helyzetet biztosítana a kisebbségnek, s lassú pusztulásra ítélné a többséget. Noha a darab végére a szereplők nagy része áldozatul esik az összecsapásoknak — a dráma, mint Tarján Tamás írja elemzésében, „a Jó győzelmével ér véget. Ez a *győztes győzelem;* líraian hitelesített történelmi optimizmus. Még akkor is, ha az atomháború ellen aligha Szokrateszben bízhatunk."

Hernádi talán legjobban sikerült drámája, s legnagyobb színpadi sikere is a *Királyi vadászat,* melynek alaphelyzetét — a mesterségesen rendezett, sportként művelt „hadijáték" motívumát — az *Erőd* című regényéből ültette át ide az író. A vadászatnak álcázott háborúsdit ezúttal Erdődy gróf rendezi a birtokain; s résztvevői a magyar arisztokrácia tagjaiból kerülnek ki. A játék során véletlenül megölik az odalátogató királyi párt: IV. Károlyt és Zita királynét. A gróf polgári hasonmásokkal játszatja el a királyi pár szerepét, akik azonban olyan jól belejönnek az alakításba, hogy nem akarnak engedelmes bábok maradni. Az eredmény a történelemkönyvből már ismert eseménysorozat — az 1921-es királypuccs, a „budaörsi csata", majd a száműzetés. A gróf meg akar szabadulni az immár fölöslegessé vált alteregóktól — ezért Károlyt az ő emberei is elkísérik a száműzetésbe, hogy a megfelelő pillanatban eltegyék láb alól. „Az alapszituáció amilyen abszurd, olyan hiteles is; csak az első néhány »ha«-t kell elfogadnunk, s máris hibátlanul illeszkednek egymásba a fogaskerekek" — írta a Pesti Színház előadásáról szóló kritikájában Nagy Péter.

*A tolmács* a 16. századi Németországban játszódik; valóságos történelmi szereplőkkel: Münzer Tamás és Martin Luther éppúgy megjelennek a színpadon, mint a legendás Geyer Flórián. Itt is a sötétség, a Bűn, a Gonoszság erői csapnak össze a felvilágosultság, a racionalizmus és az emberségesség képviselőivel: s az utóbbiak itt is elbuknának — ám Geyer Flórián deus ex machina-szerű megjelenése megfordítja a helyzetet.

Hernádi drámairói pályája a hetvenes évek második felétől gyökeres fordulatot vett. A pálya első szakaszában született darabok lényegében tézisdrámák voltak; a racionalizmus, a haladás és a szabadság eszméinek magasabbrendűségét, a forradalom győzelmének szükségszerűségét példázó művek. Következetes, logikus levezetések, melyek egy adott — racionális vagy irracionális — szituáción belül, különböző lehetséges döntések, magatartások bemutatásával igazolták ezeket az

eszméket. A hetvenes évek második felétől Hernádi ismét csak a történelemhez fordul nyersanyagért; azonban e korszakának darabjaiban a történelem mint bohóctréfa, farsangi kavalkád, burleszk, cirkuszi mutatvány és blődli jelenik meg. S a történelemnek is a sötétebbik, a kilátástalanságot mutató oldalát, a történelemformáló ember legalsóbbrendű, legnegatívabb megtestesüléseit mutatja meg. E drámairói korszaka igen sok vitára adott alkalmat, s joggal. Ám nem szabad elfelejteni, hogy Hernádi kísérletező, mindig újat próbáló, s a tévedés kockázatát is vállaló művész. Drámairói életműve — sikerültebb vagy kevésbé sikerült darabjaival együtt — jótékonyan hatott a hetvenes évek elején meglehetősen szürke képet mutató kortárs magyar drámára és színházművészetre; felrázta a vitaszellemet. S szélsőségeivel, túlzásaival azóta is eredeti színfoltja a színpad és a drámairodalom világának.

*Kiadások*

Logikai kapuk. (Novellák.) Falanszter. (Dráma.) 1974. — Fivérem a holnap. 1976. — Jézus Krisztus horoszkópja. A tolmács. 1977. — Vitam et sanguinem. (Jancsó Miklóssal.) 1978. — A hülyeség csontritkulása. 1979.

*Irodalom*

*Futaky Hajna:* Pécsi színházi esték. (Hernádi Gyula: Falanszter.) Je 1972. 448—453. — *Galsai Pongrác:* Az első dráma. (Falanszter.) ÉI 1972. 16. sz. — *Galsai Pongrác:* Jancsó Miklós erőszaktétele. (Fényes szelek.) ÉI 1972. 1. sz. és *G. P.:* Este 7 után. 1985. 124—128. — *Sziládi János:* Megkésett kritikák. (Hernádi Gyula: Falanszter.) Kort 1972. 1337—1338. — *Tarján Tamás:* Két magyar bemutató vidéken. Kr 1972. 4. sz. 30. — *Bécsy Tamás:* A „hihetetlen lehetséges". Hernádi Gyula Antikrisztusáról. Színház 1973. 6. sz. 33—35. — *Földes Anna:* A vakhit és a ráció drámája. Hernádi Gyula Antikrisztusa Pécsett. Színház 1973. 5. sz. 12—17. — *Futaky Hajna:* Pécsi színházi esték. (Hernádi Gyula: Falanszter.) Je 1973. 353—357. — *Létay Vera:* Vörös revű. (Hernádi Gyula: Vörös zsoltár.) ÉI 1973. 43. sz. — *Nánay István:* A műhelymunka utópia? Színház 1973. 8. sz. 15—18. — *Szigethy Gábor:* Hernádi Gyula: Utópia. Kr 1973. 6. sz. 26—27. — *Sziládi János:* A főszereplő — a történelem. Kort 1973. 1184—1190. — *Czére Béla:* Hernádi Gyula—Jancsó Miklós: Vörös zsoltár. Napj 1974. 1. sz. 6. — *Alföldy Jenő:* Hernádi Gyula: Logikai kapuk. — Falanszter. Kr 1975. 6. sz. 27—28. — *Bécsy Tamás:* A kettős „Vérkeresztség". Hernádi Gyula drámája Pécsett. Színház 1975. 8. sz. 15—18. — *Berkes Erzsébet:* Hernádi Gyula: Vérkeresztség. Kr 1975. 6. sz. 19. — *Czímer József:* Április lépcsőin. Je 1975. 304—308. — *Futaky Hajna:* Pécsi színházi esték. (Hernádi Gyula: Vérkeresztség.) Je 1975. 539—547. — *Major Ottó:* Az eltáncolt történelem. (Hernádi Gyula: Fényes szelek.) *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 366—369. — *Major Ottó:* Hernádi Gyula: Vörös zsoltár. *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 447—450. — *Szekrényesy Júlia:* Magasztos merevség. (Hernádi Gyula: Vérkeresztség.) ÉI 1975. 20. sz. — *Tarján Tamás:* Hernádi, ha drámát ír. Színház 1975. 8. sz. 8—15. — *Tarján Tamás:* Hernádi Gyula: Logikai kapuk. Kort 1975. 329—330. — *Almási Miklós:* Kalandorok az ambulancián. (Hernádi Gyula: Fivérem a holnap.) ÉI 1976. 26. sz. — *Szekrényesy Júlia:* A végzet is eltéríthető. (Csillagszóró.) ÉI 1976. 22. sz. — *Tarján Tamás:* Hernádi Gyula: A tolmács. Kr 1976. 5. sz. 30—31. — *Ablonczy László:* Megváltók nélkül. Kort 1977. 1. sz. 147—149. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Hernádi Gyulával. Je 1977. 398—407. — *Bodri Ferenc:* Játék és történelem. ÚÍ 1977. 7. sz. 108—109. — *Máriássy Judit:* Vita minden mennyiségben. Hernádi Gyula: Szép magyar tragédia. ÉI 1977. 30. sz. — *Mészáros Tamás:* Történelem, személyiség, látomás. MH 1977. ápr. 28. — *Nagy Péter:* Hernádi Gyula: Királyi vadászat. Kr 1977. 2. sz. 27—28. — *Szekrényesy Júlia:* Az álkirály is meztelen. (Királyi vadászat.) ÉI 1977. 1. sz. — *Zappe László:* Rejtvények — megfejtés nélkül. Nszab 1977. júl. 17. — *Nagy Péter:* Népszínház a Várszínházban. (Hernádi Gyula: Bajcsy-Zsilinszky Endre.) Kr 1978. 3. sz. 27. — *Kroó András:* Hernádi Gyula: A hülyeség csontritkulása. Kr 1980. 6. sz. 35. — *Tarján Tamás:* A történelem elmeklinikusa. Napj 1982. 11. sz. 25—29. és *T. T.:* Kortársi dráma. 1983. 199—224.

## CSURKA ISTVÁN
(1934)

Az 1945 utáni drámaíró nemzedék legtermékenyebbjei közé tartozik. Drámaírói munkássága már mennyiségében is jelentős, de minden valószínűség szerint ő alkotta a legtöbb időtálló művet is, s alighanem ebben a műnemben érte el legnagyobb sikereit. Tevékenysége igen szerteágazó, ha olyan — részben melléktermékeknek, kapcsolódó műfajnak számító — alkotásokat is figyelembe veszünk, mint a hangjátékok, tévéjátékok. Egész írói pályájának — s ezen belül drámáinak — megítélésében nem kevés gondot okoz, hogy művei megírása, illetve megjelenése és előadása között sokszor hosszú évek telnek el. A művek zártrendszerű értékelésében ez természetesen nem játszhat szerepet, a pályaív felrajzolását azonban meglehetősen bonyolulttá teszi. Annál is inkább, mert eddigi életművének két kiugró, meghatározó drámája, a *Ki lesz a bálanya?* és a *Deficit* sorsa például a következőképpen alakult: az előbbi 1962-ben keletkezett, de csak 1967-ben látott napvilágot a Magvető Almanachjában, s 1969-ben adták elő; utóbbi, több éves várakozás után 1970-ben jelent meg először, de csak az 1979—1980-as színházi évadban adták elő. A pályakép felrajzolása már csak ilyen okok miatt sem ragaszkodhat a szigorúan vett időrendiséghez.

Drámái, hangjátékai több rétegből tevődnek össze, s ez a struktúra valóban lehetővé is teszi a kedvező befogadási mechanizmust. Ez a formai-tartalmi kérdés kérdőjelezteti meg velünk azt az eléggé elfogadott és elterjedt koncepciót drámáiról, mely szerint ezek szatírák. Csurka István drámái valószínűleg nem szatírák a műfaj szerint, noha szatirikus elemeket jócskán fedezhetünk föl bennük. Az írói világkép és az adekvát formai megoldások ellentmondanak e műfaji beskatulyázásnak.

Drámái, mint minden más munkája is, azt tükrözik, hogy Csurka Istvánt mindig az egyes ember történelmi dimenziókban is ábrázolható dilemmái érdekelték. Drámái ezért tulajdonképpen mindig egyazon témának a variációi, s a tematika, a tartalom azonossága mellett a poétikai variációk, eltérő alakzatok adják érdekességét. Tartalmi tekintetben persze sokféle kérdésfeltevést különböztethetünk meg a művekben. Csurka István színművei jószerivel értelmiségi drámákat, értelmiségi dilemmákat fogalmaznak meg; jelentőségük és értékük is ebben rejlik. Ha tetszik, e drámákat tematikai sorrendbe állítva az utóbbi negyven év Magyarországát is láthatjuk. E szemléleti-tartalmi szemszögből többféle típust idézhetünk meg; a világkép és az adekvát forma szempontjából azonban egységes munkásságot regisztrálhatunk.

Csurka István számára — ha időrendben próbáljuk áttekinteni drámáit — egyre fontosabb és érdekesebb lett saját korosztályának, s ezen belül is az általa legjobban ismert rétegnek, az értelmiségnek a rajza. Ez a rajz azonban nem egyszerű állapotrajz, leírás: Csurka István mindig azt is vizsgálja, hogy kiből milyen körülmények hatására mi lesz. Azaz nem tekint el a személyiségrajztól, az újszerű jellemábrázolástól, miközben arról is beszél, milyen világ veszi körül hőseit. A *Szájhős* (1964) ennek a drámatípusnak az első változata. Dékány, a darab úgynevezett hőse, népi káder, a dráma maga azt a szituációt ábrázolja, ahová ez a

főhős eljutott: a korrupció, a cinizmus világába, melyet maga is jól lát, de a változtatáshoz nincs ereje, kívülről várná ezt a lehetőséget. Az 1956-hoz nagyon is közeli dráma az egyéni és kollektív felelősségről szól, e korai időszakban még inkább az egyénire helyezve a hangsúlyt.

Sajátos szemlélet- és szerkesztésmódnak lehetünk tanúi a drámában. Egyetlen identifikációra alkalmas ember vagy szituáció sem jelenik meg benne. Nem a sematizmus pozitív hőseire gondolunk természetesen, hanem sokkal inkább arra, hogy a darab szereplői semmilyen tekintetben sem formátumosak; még negativitásukban sem, ami egyfajta „negatív identifikációt" tenne lehetővé. A mű „hősnélkülisége" Csurka István egyik döntő élményét: a középszerűséget, a kisstílűséget, a rontásban is degradálódott személyiséget fejezi ki. „A középszínvonal maga is egy óriási seb. Olyan korban élünk, amikor ezt a színvonalat rettentő erővel sugalmazzák az emberek; a közembernek és az írónak is" — nyilatkozta egy interjújában. Csurka István majd minden drámája hátterében ott húzódik ez a felismerés, amit más szóval úgy fogalmazhatunk, hogy a lehetőségek hiányáról, illetve korlátozott voltáról beszél a szerző. A *Szájhős*ben fölbukkan minden későbbi drámájának alapmotívuma, jelentősebb problémája. De ez természetes is, hiszen a *Ki lesz a bálanya?* után íródott, azaz, egy igazi, a magyar drámairodalomban remekműnek számító mű után, annak — a korban és később is követhetetlen s ezért elvileg sikertelen — színpad- és műfajalakító kísérlete után.

A dráma a hatvanas években játszódik, bár elég kevés konkrét utalás esik arra a „fejlődésre" magára, amin a Dékány-nemzedék keresztülmegy. Csurka István mégis viszonylag pontos látleletet ad a nemzedék megzavarodásáról, és áttételesen ugyan, de a kor bonyolultabbá válásáról, összekuszálódásáról is. Csurka nézőpontjából nincs felmentő érv: Dékány számára sem, aki a legtöbb tartalmi felismerést hordozza a darabban. Az elsődleges a szerző számára itt mindenképpen az egyéni felelősség és az erkölcsi tartás kérdése.

Bár időben a *Szájhős*től távol esnek, a szorosan vett tematikai megosztás szerint rokon művek a *Nagytakarítás* (1977) és az *Eredeti helyszín* (1976). Mindkettő a „hogyan éljünk" egyéni felelősségének problematikáját variálja tovább. A *Nagytakarítás*, mely talán témáját illetően a legközelebb áll a *Szájhős*höz, csak egy ötlet szintjén dolgozza ki a témát. Az *Eredeti helyszín* azonban jól megformáltan, kidolgozottan, fajsúlyosan közvetíti a problémákat. A *Szájhős*höz viszonyítva azonban jelentős különbséget is felfedezhetünk benne; nevezetesen az egyéni felelősség mellett Csurka István itt már azonos súllyal veti fel a társadalmi felelősség kérdését is. Eltérő mozzanat az is, hogy a középszerűség, a tehetetlenség mint tudat- és társadalomformáló erő és tényező a háttérből központi kérdéssé válik. Magyarországon a tehetség vagy elkallódik, elpusztul, vagy korrumpálódik, beilleszkedik, mondja Csurka István a darab egyik főszereplőjének, Szerdahelyi Kissnek az alakján keresztül. Szerdahelyi Kiss ahhoz, hogy tehetsége szerint tudjon alkotni, kénytelen a hatalomba „adoptálódni", erkölcsileg lezülleni; hogy ezt vállalja, egyéni felelőssége. A *Szájhős* főszereplőjével szemben azonban óriási a különbség a javára: Csurka István ugyanis pontosan ábrázolja azt a helyzetet, melyben az asszisztensből filmrendezővé előlépő hősnek lényegileg nincs választási

lehetősége. Illetve csak a tehetségrombolás vagy önmaga lezüllesztése. Az író neki sem ad felmentést, de azáltal, hogy jóval erőteljesebben rajzolja meg környezetét, méghozzá kritikai éllel, egyúttal sokkal több megértéssel, rokonszenvvel is ábrázolja, mint a *Szájhős* Dékányát. Az asszisztens már áldozat is, annak a valóságnak az áldozata, amely — ha erre van szüksége — a tehetségtelenséget patronálja.

Az *Eredeti helyszín*nek, mint láttuk, már hőse is van. Ez azonban a dráma felépítésében nem játszik túlzott szerepet. Ugyanis ez a műfaji meghatározás szerint tragikomédia — mely egyébként telítve van tragikus felhangokkal, s ezt a komédiázás egyáltalán nem képes eltakarni —, már-már elképzelhetetlen menynyiségben ontja a megnyomorított emberek hadát: szinte minden szereplője így vagy úgy kiszolgáltatott ember, mindenkinek rossz a közérzete, bizonytalan. Még a hatalom kiszolgálója, a tehetségtelen rendező, Hajtmanszky is ettől szenved, ezzel küzd, s állandóan a lelepleződéstől retteg.

*Az idő vasfoga* (1968) bizonyos fokig az *Eredeti helyszín* kevésbé súlyos, felszínesebb ikerdarabja. Érdekességét az adja, hogy itt a szerepeket és helyzeteket Csurka István megcsavarta, s ezáltal a felelősség kérdése az egyénről a társadalomra hárul. A mű főszereplője Kenéz, a pesti vagány és markecoló; tehetséges ember, merész vállalkozó, s mint ilyen, a társadalmi ranglétrán — fölhagyva alvilági életével — egyre feljebb jut. A komédia „kockázata", „tétje", hogy leleplezése állandóan a levegőben lóg, míg végül is kiderül, hogy magasrangú megbízói, a hatalom képviselői mindvégig tudtak „gazemberségéről", de szükségük van rá, tehát cinkosok vele. Csurka Istvánnak ez a komédiába bújtatott társadalomkritikája a legkeserűbbek közül való, s csak sajnálni lehet, hogy a mondanivalót nem bontja ki eléggé mélyen. A dráma 1970-es kiadásában mellékelték a rendezői utószót is. Ez Kenéz figurájának, s rajta keresztül a dráma társadalomábrázolásának, illetve e lehetőség egy másik oldalára is rávilágít: „Ha az előadás szuggesztív, a nézőben óhatatlanul gyanú ébred, elviselheti-e sokáig egy ilyen tehetséges csaló, hogy legálisan kelljen megtévesztenie a világot?" A drámának ez az aspektusa tökéletesen illeszkedik az *Eredeti helyszín* bár más szituációból és nézőpontból felvetett, de mégis azonos kérdéséhez: hogyan érvényesülhet a tehetséges ember Magyarországon?!

Továbbra sem időrendben, hanem inkább a tematikai-ábrázolásbeli problémákat tartva szem előtt, három egymástól eléggé távol született drámát kell — részben együtt — tárgyalnunk: a *Ki lesz a bálanyá?*-t (1969), a *Deficit*et (1970) és a *Versenynap*ot (1977).

E három dráma összefoglaló érvényű Csurka István pályáján. Ő maga a *Versenynap*ot írta az összegzés igényével, de tisztában van vele, hogy a *Ki lesz a bálanya?* az eddigi pálya „főműve", jóllehet nem egy kritikusa elsősorban formai meggondolások alapján a *Deficit*et részesíti előnyben. Talán — az íróval egyetértésben — megkockáztathatjuk: a *Ki lesz a bálanya?* a csúcspont. Hibátlan, tartalmi és formai vonatkozásban is érett alkotás. A *Versenynap* viszont a másik kettőhöz képest jóval egyenetlenebb, kidolgozatlanabb, lényeges megoldatlan formaproblémákat mutató dráma, pedig az írói szándék szerint ennek kellett volna

mintegy felölelnie és formába szorítania azokat a kérdéseket is, melyek a *Ki lesz a bálanyá?*-ban és a *Deficit*ben ábrázolódtak.

A *Ki lesz a bálanya?* abban a vonulatban, melyben Csurka István a „hogyan éljünk" kapcsán a felelősség kérdését veti fel, közbülső helyet foglal el. Mint láttuk, az egyik szélső pont volt a *Szájhős*, melyben az egyéni felelősség problémájával, a másik *Az idő vasfoga*, melyben elsősorban a társadalmi felelősség problémájával foglalkozott. A *Ki lesz a bálanya?* ebből a szempontból egyszerre szól mindkettőről. A *Deficit* egy másik változatot képvisel, mert bár négy szereplőről, „hősről" beszélhetünk itt is, de az ábrázolási hangsúly, a kritikai szemlélet kevésbé törődik a személyiségrajzzal, az egyéni változatokkal. A *Ki lesz a bálanya?* talán éppen sajátos tematikai, szemléletbeli helyével válhatott az eddigi életmű csúcspontjává.

A *Ki lesz a bálanyá?*-ban Csurka István olyan művet hozott létre, melynek bár a magyar és a világirodalomban is vannak előzményei, mégis teljesen eredeti: négy ember ül a színpadon és cseveg kártyázás közben. Ennyi a dráma csontváza, de a játék ideje alatt négy individuum totális megnyilatkozásának lehetünk tanúi, rajtuk keresztül egy egész nemzedék sorsának, s továbbmenve, egy ország félmúltbeli és jelenkori társadalmi valóságának. Csurka Istvánt általában nem tarthatjuk különösebben formaújító írónak, ez a műve azonban erre is sok mindenben rácáfol. A *Ki lesz a bálanyá?*-ban radikálisan szakított a hagyományos dramaturgiával: a műnek sem cselekménye, sem konvencionális értelemben vett konfliktusai nincsenek, de hiányzik belőle az egyetlen, kizárólagos középponti hős is, amire a dráma épülne, s hiányzik a tradicionális drámában megszokott jellemzése is a szereplőknek. Ez utóbbiról írta Almási Miklós, hogy a dráma alakjai egyszerűen csak megnyilvánulnak, s „Ez a jellemzőkészség teljesen új hang a magyar drámában, s még modelljét, külföldi példáját is nehezen tudnánk megjelölni. Az írói jelenlét, a teljes kívülállás, az objektív-tárgyszerű bemutatás — originális." S valóban, ez a „groteszk rekviem" nem érvel, nem magyaráz semmit, csak hagyja, hogy hősei beszéljenek s egy hosszúra nyúló pókerparti ideje alatt önkéntelenül megnyilatkozzanak, feltáruljanak. A konkrét valóság csak az ő belső valóságukon keresztül lép be a drámába. A négy játékos tragédiája zárt világban zajlik le, csakhogy ez a zártság már okozat, végeredmény az ő esetükben. A hősök a külső „pestis" elől zárkóznak be kártyabarlangjukba, önkéntes száműzetésbe vonulva a kinti életből. A kint és bent egymástól elszakadva, függetlenül egzisztál. Czifra, Abonyi, Fény és Csüllögh — a négy főszereplő — így tiltakozik a kinti valóság ellen, gesztusuk azonban egyúttal menekülés is: a kártyaasztal mellett néhány órára megpróbálnak nem tudomást venni arról a világról, melyben mégis élni kényszerülnek. A játék pillanatában már mindegyikük bele is merevedett ebbe a pózba — mert ez a kivonulási gesztus, a szerző értelmezése szerint, póz is. Csurka István nem hagy kétséget afelől, hogy itt a játékszenvedély a pótcselekvés szinonímája, s hősei, miközben aszkétikusan gyötrik önmagukat és a másikat — azaz, pusztító és önpusztító torz figurák —, kisiklott emberek. Gesztusuk valamikor kétségtelen erkölcsi tartást, ellenállást jelentett, de mivel lényege szerint ez csak passzív rezisztencia volt, s képtelenek voltak a megváltódásra, az idők során egyre inkább megkopott erkölcsi tartásuk is, s a magatartás részben tartalmát is elveszítette. Így

erkölcsileg egyre jobban süllyednek, mint a legmélyebbre jutó Abonyi sorsa példázza ezt. Mindegyikük szubjektív lehetőségei alatt marad. Csurka István talán sehol nem mond keserűbb ítéletet értelmiségi hőseiről, mégis itt ábrázolja őket a legtöbb megértéssel és szeretettel, mert nemcsak egyéni felelősségüket és gyengeségüket, félelmekkel teli, riadt és mégis vaskövetkezetességű önpusztításukat látja, hanem kiszolgáltatottságukat, áldozat voltukat is. Czifra személyében egyfajta „megváltást" is megrajzol: Czifra az, aki ennek az életmódnak, szemléletnek, kiüresedett gesztusnak, pótcselekvésekbe, narkotikumba torkolló cselekvőképtelenségnek végül is levonja a konzekvenciáit, mintegy meghosszabbítja, kiteljesíti a gondolatsort, s öngyilkos lesz. S ezzel önmagát, de a többieket is leleplezi. A gesztus — mint a négy ember sorsa is — megintcsak több jelentésű: miközben visszamenőleg minősíti önmaga és társai életét, ezzel párhuzamosan — azzal, hogy ezt az utolsó esélyt nem mulasztja el — mintegy a többiek helyett is felmutatja mindannyiuk emberi értékeit. Hogy mennyire tudatos ábrázolás és írói előkészítés eredménye az öngyilkosság, azt az a jelentésréteg is bizonyítja, mely egy harmadik vonalat kapcsol be a motivációs sorba. Czifra választása ugyanis több tekintetben kényszer is: a korábban tudatosított lehetőség végső, visszavonhatatlan megvalósításához az unokaöcs megjelenése szükséges. Ez az esemény zárja le végérvényesen Czifra sorsát. De még egy további jelentésréteg bontható le a gesztusból: Czifrának nemcsak mint pusztuló individuumnak nincs már más méltó választása, hanem odakint sem hagytak számára más emberi esélyt, méltó visszavonulást. A dráma valójában itt véget ér. A másik három személy már korábban elhagyta a színteret, de Czifra halálával az ő sorsuk is nyilván megpecsételődött, ha nem is fizikai értelemben. Négyük után átveszi a szerepet az újabb generáció: az unokaöcs, Juhász és a Lány. Kettejükkel a társadalmi valóság színterén — Csurka interpretációjában — valami egészen más és új veszi kezdetét: a racionális könyörtelenség, a kiszámított önzés és kegyetlenség, s a megfontolt cinizmus embernélküli világa jut uralomra.

A legtöbben a drámának ezt a befejező részét sikerületlennek, tévedésnek tekintik, mondván, hogy nem is illeszkedik az előző részekhez. A tartalmi értelmezés azonban magyarázatot adhat e különös befejezésre. A két fiatal színrelépésével valóban egy más, az addigitól merőben eltérő új darab kezdődik tulajdonképpen. E formai megoldás tartalmi vonzatait az előbbiekben már leírtuk, ehhez még azt a gondolatot kapcsolhatjuk, mely szerint a Czifra-nemzedék nem egy tiszta generációnak adja át a stafétabotot. Ezzel Csurka István Czifrától és nemzedékétől még azt a lehetőséget is elveszi, hogy a pusztulásban legalább erkölcsi megnyugvást találjon, másfelől pedig nem ad katartikus feloldozást befogadójának sem. A „két dráma"-koncepció tehát, úgy tűnik, tudatos alakítás eredménye. A fiatalok alakja semmiféle terhelést nem bír el, beszélgetésük mögött, ha nem is megjelenítve, de mégis érzékelhetően, Csurka István megvető iróniája bújik meg. A *Ki lesz a bálanya?* „groteszk rekviemmé" válik egy generációért konkrétan, de egy emberibb világért általánosan.

Az életmű másik kiemelkedő darabja a *Deficit*. Sorsáról már korábban szó volt. Ha a *Ki lesz a bálanyá?*-hoz hasonlítjuk, a *Deficit* szerkezetében bár zártabb (s

persze, ez nem jelent minőségi különbséget), de sem formai, sem tartalmi tekintetben nem olyan revelációszerűen eredeti. A dráma jelentésvonatkozásai lényegében azonos témakörben mozognak, mint a *Ki lesz a bálanyá?*-é, de az ábrázolás nem hatol olyan mélyre. Hasonló a közvetlenebbül felvázolt társadalmi szituáció; a négy értelmiségi ember itt is állóvízben él, tehetetlenségre kárhoztatva, amely ellen csak pótcselekvésekkel képes védekezni. A pótcselekvés tárgya most nem a játék, hanem saját életük. Ám Csurka István a *Deficit*ben hősei életének kisiklásáért a társadalmi körülményeket is okolja. A dráma végén X üres hegedűtokja nemcsak a férfi pózait leplezi le, sőt, elsősorban nem őt, hiszen hegedűtokjából *kilopták* a géppisztolyt és a Kommunista Kiáltványt.

A *Deficit* alighanem kevésbé időtálló, mint a *Ki lesz a bálanya?* Az értelmiségi problémákat — X-ék beilleszkedését, kallódását, középszerre ítéltetését, igazi változtatásra való gyengeségét s végül a „világrendbe" való beletörődését — didaktikusabban jeleníti meg, kevésbé közvetett eljárással, mint a *Ki lesz a bálanyá?*-ban. Érezhető ez abból is, ahogyan a *Deficit* szorosabban kötődik bizonyos politikumhoz, aktualitáshoz. Az sem véletlen, hogy Csurka István számottevően több, úgynevezett szociológiai magyarázatot épített be a drámába, de ettől nem vált mélyebbé a generáció jellemzése. Így a *Deficit*, miközben esztétikai értékei kétségtelenek, nem lehetett lét- és világszemléleti vonatkozásban olyan általánosító érvényű, mint a *Ki lesz a bálanya?*

Harmadik, összefoglaló jellegű műve a *Versenynap*, sajátos helyet foglal el Csurka István drámái sorában. Ennek megfelelő érzékeltetésére azonban előbb számba kell vennünk a drámai életmű néhány jellemző poétikai vonását.

Csurka István műveinek egyik fontos alapja általában egy-egy ötlet, ahogy erre Galsai Pongrác hívta föl a figyelmet. Az ötlet drámáiban (de egyéb írásaiban is) katalizátor szerepet tölt be: legtöbb művének egy-egy groteszk, abszurd ötlet a kiindulópontja. Így van ez például *Az idő vasfoga* című drámájában, ahol az ötlet pusztán csak annyi: mi történik, ha egy szélhámos tehetségesebb az őt körülvevő környezeténél; ehhez hasonlóan (bár itt komolyabb esztétikai kérdések is felvetődnek) a *Ki lesz a bálanya?* is egy ötletből épül föl: mi lesz, mi történik, ha a színpadra beültetnek négy férfit, s azok végigcsevegnek egy előadást; vagy mi történik, ha — mint a *Döglött aknák*ban (1971) látható — összezárnak egy kórterembe egy úgynevezett reakciós kispolgárt és egy szektariánus népi kádert. A példasort folytathatnánk. Az ötlet jelentősége annyi, hogy erre épül rá maga a dráma, részletesen kibontva, továbbfejlesztve az ötletben rejtőző lehetőségeket, ekkor már természetesen el is szakadva e központi tartalmi mag korlátaitól. Az alap azonban meghatározó módon működik: egyrészt megszabja a művek szemléletét, hangvételét, általában a groteszk irányába mozdítva el azokat, másrészt bizonyos fokú formai zártságot, kerekdedséget eredményez. Leegyszerűsítve, a mű belső mechanizmusa a következőképpen működik: Csurka István fölvillantja a groteszk ötletet, majd a dráma menetében az ötlet lehetőségei nagyrészt egyenes vonalú előadásmódban tárulnak föl, általában a lehető legreálisabb körülmények között, s végül következik a drámai lezárás.

Egy másik jellegzetessége Csurka István drámáinak, hogy — összefüggésben az ötlet szerepével — erőteljesen naturalista megfogalmazásúak, a megfogalmazás kifejezést itt a lehető legszélesebb értelemben használva. Az összefüggés az ötlettel egészen különös, mondhatni fordított: az ötlet ugyanis mindig egy kissé absztrakciót is feltételez, kibontása, részletes felrajzolása Csurkánál naturalista környezetben, szituációkban és naturalista nyelvi-stilisztikai közegben történik. Különös kettősség jön így létre drámáiban: a groteszk-abszurd szemlélet és a naturalista előadásmód keveredik bennük. Egyik esszéjének címéből kölcsönözve a kifejezést: drámáinak többsége „realista abszurd". Műveinek korábban már említett rétegezettsége alighanem többek közt ebből a sajátságból eredeztethető, különösen ami nyelvi megformáltságukat illeti. A Csurka-dráma általában a lehető legegyszerűbb városi köznyelv paneljeiből építkezik; a művek telítve vannak az irodalmi nyelvhez képest sokszor a legalpáribb nyelvi kifordításokkal, szójátékokkal, kifejezésformákkal. Az előadásmódnak ez a rétege megintcsak a naturalista ábrázolásmódhoz közelíti műveit, sokszor el is vonva a figyelmet a mélyebb jelentésrétegek felől. Nem idegenkedik olykor kabaréjelenetszerű betétek alkalmazásától sem, s ez teszi érthetővé, hogy drámái sokféle, eltérő szintű befogadási lehetőségeket kínálnak. Ez a rétegezettség azonban nemcsak a nyelvi megformálásban nyilvánul meg; tulajdonképpen művei tartalmi „üzenetében" — a nyelvi rétegezettséghez hasonlóan — ugyanennek a jelenségnek lehetünk tanúi. Különböző, általában félrevezető műfaji meghatározásai is azt jelzik, hogy e drámák egyszerű helyzetkomikumra, jellemkomikumra épülő felszínes komédiáknak is felfoghatók, ám ha mélyebbre ásunk szerkezetükben, akkor viszont inkább a tragédia műfajához hasonlítanak. Következik ebből természetesen, hogy a műnemen belül a befogadó hiába is keresne tiszta műfajokat: Csurka István drámái nem komédiák, nem tragédiák s csak ritkán tiszta szatírák. A szatirikus ábrázolásmódnak egyébként is ellene mond néhány alapvető, karakterisztikus írói módszere. A szatíra alapvető létszemléleti formája a teljes distanciateremtés és az ezzel összefüggő totális világlátásmód. A szatirikus szemlélet ugyanis át kell hogy járja az adott világ minden részét, legkisebb elemtől a legnagyobb összefüggésekig. Ebben az értelemben totális a látásmód és totális természetesen a világállapot érzékeltetése. Csurka István drámáinak — legalábbis a legtöbbjének — kétségtelenül vannak szatirikus vonásai, de ezek általában csak egy-egy szituációt, egy-egy jellemet érintenek, sokszor pedig csak bizonyos nyelvi alakzatokban mutathatók ki. A teljes distanciateremtés általában nem jön létre műveiben. Mint novelláiban, drámáiban is a létábrázolás a távolságtartás és együttérzés keveredéséből alakul ki. S ehhez csak azt tehetjük hozzá, hogy bár ez nem poétikai jelenség, Csurka István drámáinak általában van egy érzelmesebb tartalmi rétege is, mely egyenesen ellenáll a totális szatirikus ábrázolásnak. Hőseit ugyanis egyszerre látja kívülről és belülről. A *Szék, ágy, szauna* (1972) című darabja mellett éppen ezért talán csak a *Döglött aknák* az egyetlen tisztán szatírának fölfogható műve. Itt ugyanis az ábrázolás mind a szituációban, mind az ebben részt vevő emberek alakjában valóban egy világ teljes elutasítására irányul. A „múlttól nevetve búcsúzó" emberiség példájára, Csurka István Moór és Paál alakjában egy végleg letűnt világot, s nem utolsósorban egy

kiüresedett, a jelenkori valóságra alkalmazhatatlan, mert kizárólagos dichotómiára épülő világképet szatirizál és búcsúztat egyúttal. Itt kell megjegyeznünk, hogy a komédia tematikai alapját képező kisregény (*Moór és Paál*, 1965) egy jóval korábbi szociológiai állapotot jelenít meg; a drámában Csurka István hiába helyezte formálisan az 1960-as évek végére a cselekmény időpontját, a *Döglött aknák*, bár aktualitását nem veszítette el igazán, mégis egyfajta megkésettséget is tükröz. Megállapítható egyébként a *Döglött aknák* kapcsán, hogy Csurka István sokszor enged témái megformálásában a könnyebb, felszínesebb, bár olykor éppen a felszínen sziporkázóbb, szellemesebb megoldásoknak. Szorosan összefügg ez azzal a kérdéssel, melyet művei rétegezettsége kapcsán már említettünk. A szellemes, groteszk ötletek, pergő dialógusok, viccek és szójátékok beépítése a művekbe olykor nem a dráma alapszerkezetét erősíti, hanem éppen ellenkező hatást vált ki, akadályozva a súlyosabb forma kialakítását.

A szerkezet felől közelítve a drámáihoz, azt mondhatjuk, hogy klasszicizáló a felépítésük. A struktúra hagyományosnak is minősíthető e szempontból, hiszen eléggé szigorúan ragaszkodik művei többségében a tradicionális építkezésmódhoz: legtöbb drámája térben, időben és cselekményében egységes. A játék általában egy helyszínen, rövid idő alatt, egyenesvonalú cselekményben, történetben játszódik le, s ezt az egységet általában nem bontja meg semmi. Legjobb alkotásai — a *Ki lesz a bálanya?*, a *Deficit*, az *Eredeti helyszín* — ezt az építkezési módot tükrözik. Cselekményvezetése — bár drámáinak nincs különösebb története, erre a legjobb példa a *Ki lesz a bálanya?* — általában egyenesvonalú és szereplőinek jellemzése is megszokott. Kiemelkedő viszont — a jellemzés szempontjából is — dialógusainak úgyszólván tökéletes felépítése, jellemző hatása. Szerepet játszik ebben drámáinak a már más szemszögből említett köznyelvisége. Az 1945 utáni drámairodalomban aligha találunk még egy szerzőt, aki ilyen merészen merte volna alkalmazni az „utca nyelvét" a színpadon. *Versenynap* című drámája, melynek műfaji meghatározása a szerző szerint „életmű két részben", azért foglalhat el kivételes helyet az oeuvre-ben, mert benne Csurka István mintegy önmaga tradícióin próbált meg túllépni. Megtartotta összes korábbi drámairói erényét, de azok zártságát felbontotta. Nála szokatlan módon idősíkok váltogatásával, a „cselekmény" különböző szintjeivel találkozhatunk e „két részes életműben". Legigényesebb vállalkozásai közé tartozik a *Versenynap*, de megvalósulása korábbi legjobb drámáinak színvonala alatt maradt. Többféle okra vezethető ez vissza. Az egyik, hogy — nem a tiszta műfajok kritériumát alkalmazva — a *Versenynap* csak kevéssé drámaszerű. Betétekre, részekre szakadó, felbomló formája sehogysem képes egységes egésszé összeállni. E mögött minden bizonnyal az a tudatosan elhatározott törekvés húzódik meg, amely valóban az addigi teljes életművet kívánta összefoglalni, s ez volt kiindulási pontja is. A *Ki lesz a bálanyá?*-ban a történetből és színteréből nőtt ki egy világállapot érzékeltetése, a *Versenynap*nak gyakorlatilag egy lét- és világállapot a „premisszája", s minden más ennek alárendelve, ezt erősítve kap csak szerepet. Csurka István először növeszti föl az értelmiségi problémakör motívumait eredendő világállapottá, s nem létrejövő, kialakuló, történetileg megérthető állapottá. A *Versenynap* a játékszenvedély — a lóverseny — kapcsán megint csak

rekviem egy nemzedékért, s talán minden eddiginél átfogóbb lehetett volna, ha Csurka István mindvégig és egyenletesen tudta volna megőrizni tárgyilagos kívülállását és együttérző megértését. A lírai megközelítés máskor sem volt idegen tőle, itt azonban olyan szemléleti alappá mélyült, mely egyszerűen feloldotta a drámai szerkezetet. Minden formai problematikussággal együtt is azonban a *Versenynap* Csurka István formai továbblépési szándékát jelzi, olyan kísérlet az életművön belül, mely egyben tartalmi tekintetben lezárást is jelent. A *Versenynap* ugyanis azt jelzi, hogy az értelmiségi témakör, motívumkészlet, problematika önmagában már kimerült a pályán. Az általánosításhoz, úgy tűnik, egyre inkább szükségessé vált a tematikus tágítás, ami Csurka István esetében egyáltalán nem volt nehéz, hiszen novelláiban, drámáiban mindig is ott szerepelt az értelmiségi problematika mellett, azzal párhuzamosan, a mélyben élők, a szociológiailag tökéletesen kiszolgáltatottak témaköre. A *Versenynap* után tehát az vált számára különösen érdekessé, hogy ezt a szociologizáló témakört és az értelmiségi problematikát mennyiben és hogyan képes összeötvözni.

*Kiadások*

Az idő vasfoga. 1967. — Ki lesz a bálanya? 1970. — Hét tonna dollár. 1971. — Amerikai cigaretta. 1978. — Házmestersirató. 1—2. köt. 1980.

*Irodalom*

*Nagy Péter:* Két első drámáról. (Csurka István: Szájhős.) ÉI 1964. 42. sz. és *N. P.:* Két évad. 1966. 358—362. — *Hermann István:* A cinizmus bírálata és felmentése. ÚÍ 1965. 227—230. — *Kéry László:* Két új magyar darabról. (Az idő vasfoga.) ÉI 1965. 43. sz. — *B. Nagy László:* Csurka István: Szájhős. Kort 1965. 335—336. és *B. N. L.:* A teremtés kezdetén. 1966. 424—428. — *Sándor Iván:* Csurka István: Az idő vasfoga. Kort 1965. 2009—2011. — *Létay Vera:* Írók toronyban és garzonlakásban. ÉI 1969. 45. sz. — *Abody Béla:* Intimitás vagy közügy? ÚÍ 1970. 1. sz. 116—121. és *A. B.:* Félidő. 1973. 318—328. — *Almási Miklós:* Groteszk rekviem. (Ki lesz a bálanya?) Kr 1970. 1. sz. 1—8. — *Almási Miklós:* Köznapi tragédiáink — hátulnézetben. Kort 1970. 328—331. — *Eörsi István:* Rejtély és megoldása. Kr 1970. 6. sz. 64. — *Léner Péter:* A Ki lesz a bálanya? próbáin. Színház 1970. 5. sz. 39—41. — *Bikácsy Gergely:* Amikor a farkasok nem fáznak... (Ki lesz a bálanya?) ÉI 1971. 9. sz. — *Ablonczy László:* Csurka István aknái. Alf 1971. 7. sz. 61—62. — *Almási Miklós:* Szeszélyek. Hullák a rezervátumban. (Döglött aknák.) ÚÍ 1971. 10. sz. 84—85. — *Létay Vera:* Lehetne tragédia is. ÉI 1971. 20. sz. — *Szántó Judit:* Megdöglesztett aknák. Színház 1971. 10. sz. 1—4. — *Létay Vera:* Márciusi tréfa. Csurka István: Szék, ágy, szauna. ÉI 1972. 14. sz. — *Pándi Pál:* Csurka István: Ki lesz a bálanya? *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 297—301. — *Szigethy Gábor:* Csurka István: Szék, ágy, szauna. Kr 1972. 4. sz. 31. — *Sziládi János:* Csurka István: Szájhős. Kort 1972. 1338—1339. — *Réz Pál:* Osztás után? *R. P.:* Kulcsok és kérdőjelek. 1973. 392—409. — *Major Ottó:* Moór és Paál metamorfózisa. *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 314—314. — *Létay Vera:* Cordélia otthon vacsorázik. ÉI 1976. 5. sz. — *Molnár Gál Péter:* Csurka István: Eredeti helyszín. Nszab 1976. febr. 4. — *Nagy Péter:* Csurka István: Eredeti helyszín. Kr 1976. 3. sz. 27—28. — *Bertha Bulcsu:* Interjú Csurka Istvánnal. Je 1977. 109—121. — *Simonffy András:* A csurkai faló. ÉI 1977. 8. sz. — *Tarján Tamás:* Csurka István: Nagytakarítás. Kr 1977. 12. sz. 20—21. — *Berkes Erzsébet:* Csurka István: Amerikai cigaretta. Kr 1978. 10. sz. 26—27. — *Olasz Sándor:* Moór és Paál Szegeden. Ttáj 1978. 12. 86—89. — *Almási Miklós:* Csurka István: Házmestersirató. Kr 1979. 3. sz. 32—33. — *Koltai Tamás:* Elsül-e a hegedűtök? Nszab 1979. nov. 28. — *Szekrényesy Júlia:* Hit és pofon. (Csurka István: Deficit.) ÉI 1979. 48. sz. — *Tarján Tamás:* A pálya képe. A drámaíró Csurka István. Napj 1981. 10. sz. 22—27. — *Nagy Péter:* Csurka István: Ki lesz a bálanya? Kr 1984. 11. sz. 34.

## SZÁRAZ GYÖRGY
(1930—1987)

Száraz György a történelmi dráma egyik legjelesebb hazai művelője volt. A hatvanas évek végétől sorozatban jelentette meg történelmi tárgyú színműveit, amelyek különféle korszakokban játszódnak. Mégis, az az időszak, amelyet láthatóan a legjobban (egy történész alaposságával) ismert, a 19. század magyar és európai történelme. Elvi oka is volt e korszak iránti vonzódásának: úgy vélte, hogy társadalmunk jelenlegi problémái jelentős részben 1848—49-re, illetve a szabadságharcot követő fejlődésre vezethetők vissza.

Életművében egyetlen példát találunk, amely nem ezt a kort választotta témájául. Ez a *Hajnali szép csillag* (1957) című „balladás játék". A szerző szavával „rekviem és szerelmi vallomás" ez Budapestnek. Népballadai és biblikus elemektől kezdve katonanótákon keresztül slágerszövegekig sokféle szövegtípust (imitációt vagy tényleges idézetet) felhasználva építette fel ezt a színművet, amely a főváros pusztulását és újjászületését tárja elénk. A játékot a különféle hangnemek váltakozása tagolja. Itt nincs szükség a figurák egyénítésére: az alakok az adott történelmi időszak jellegzetes képviselői, vagy jelképes hősök. A szimbolika térben és időben távoleső népköltészeti motívumok alkalmazásával tágul egyetemessé.

További drámái a történelmet átélő, alakító ember erkölcsi problémáit jelenítik meg. A történelmi igazság megítélése szerint felismerhető, s az egyénnek, ha felismerte, erkölcsi kötelessége kitartani mellette. Ez azonban nem jelenti azt, hogy feltétlenül az erkölcsileg igazolható álláspont győzedelmeskedik. Az író tudja, hogy a tisztánlátók általában kisebbségben vannak és győzelmük legfeljebb részleges lehet: esetenként nem több, mint a példaadás belső elégtétele. *A nagyszerű halál* (1974) éppen a példaadás drámája. A szerző az aradi vértanúk utolsó óráit viszi színre. A hősöknek ez a rendkívül rövid idő áll rendelkezésükre, hogy rájöjjenek: a közösség ügye és saját ügyük egyaránt elveszett. Életük igazolására nincs más esélyük, mint a halál vállalása. Száraz György ezúttal is gondosan érzékelteti, hogy az egyéni utaknak, meggyőződéseknek milyen sokféleségét kovácsolja egyetlen gesztussá a történelem. Egyesek a formális alkotmányosságban hisznek, mások a bécsi politika irányítóinak józan belátásában, ismét mások irreális kombinációkat gyártanak. Még a rezignáltan józan Damjanich sem mond le teljesen a reményről. Többé-kevésbé pedig mindannyian sejthetik azt, amit Wenckheim gróf úgy fogalmaz, hogy Ausztriának szüksége van Magyarországra nagyhatalmi státusa megőrzéséhez, ezért a kiegyezés csak idő kérdése. De ahogyan Kossuthék is halogatták a nemzetiségek jogainak elismerését, úgy Ferenc József sem siet önnön hatalmát korlátozni. A vértanúk valódi tragédiája, hogy a szükségszerűen bekövetkező politikai fordulat *késlekedése* pecsételi meg sorsukat. A dráma címe tehát keserűen ironikus értelmű.

Az *Ítéletidő* (1979) című dráma 1849 májusában játszódik Erdélyben. Középpontjában a román—magyar viszony áll. Bemutatja, miként hiúsul meg a két nép összefogása, egyesek tisztánlátása és jóakarata ellenére. Történelmi közhely, hogy a szabadságharc vezetői nem ismerték fel idejében a nemzetiségi

kérdés jelentőségét, olyan lehetőségeket szalasztva el ezzel, amely az utódok számára több generáción át nem kínálkozott újra. Száraz György azonban nem csupán ezt a jól ismert összefüggést akarta demonstrálni, hanem felteszi a kérdést: történhetett volna-e másként? Hiszen a kétféle nacionalizmus malomköve között felőrlődött mindenféle közvetítő vállalkozás. „Félek, mégsem egyetlen az igazság. Akkor nem lehetünk mind egyszerre jó románok..." Az egyik román hazafi mondja ezt; a tömegekben élő gyűlölködés, a másik fél elhibázott lépései szűkre szabják a vezérek mozgásterét is. Talán nem történhetett másként, sugallja a darab, de „csak egy a bizonyosság: hogy tulajdon népének árulója az, aki itt gyűlöletet szít a másik ellen".

A Bach-korszak végnapjainak vagyunk tanúi a *Worafka tanácsos úr* című tv-komédiában (1979). A rendőrállamiság csődjét a rendőrhivatalnok szemével, tehát belülről láttatja az író.

Meg kell említenünk *A vezérkari főnök* (1969) című dokumentumjátékát. Hiszen Stromfeld Aurél dilemmája a múlt század hőseinek döntéshelyzeteihez hasonló, illetve az elődök döntéseiből sarjadzott. „Egy nép csak az egészséges önzés alapján állhat meg a világban" — véli Stromfeld. *Ezért* csatlakozik a kommunistákhoz, akik lehetőséget adnak rá, hogy megvédje az országot; és e lehetőség megszűntével távozik, amikor győztes csapatait visszavonják a Felvidékről. A darab hibája, hogy a főhős jelleme túlságosan egysíkú. Döntések elé állítják ugyan, de ezek a döntések nem befolyásolják belső integritását, nem idéznek elő valódi konfliktust. Ez a probléma Száraz több színművében felmerül.

Az író szívesen folyamodik a történelmi parabola eszközeihez is. Ilyen jellegű művei általában groteszk vagy tragikomikus hangvételűek. A *Királycsel* (1969) Zsigmondja fiatalságának fennkölt eszményeitől rövid úton jut el a hatalom gyakorlásának legcinikusabb formájáig. Az író azonban utal arra is, hogy ez a felfogás azért célravezető, mert tartalmaz egy nagy adag történelmi igazságot. „Az embereknek nem az örökkévalóságra és nem ezer és nem száz évre kell előre ígérni, hanem holnapra és holnaputánra." A politikában az eredményesség a lényeges és ez gyakorta nem esik egybe a morális megfontolásokkal. A hosszú távon eredménytelen politika viszont nem nevezhető erkölcsösnek, s ugyanígy az elvtelen politizálás előbb-utóbb kudarchoz vezet. A darab nőalakjai példázzák, hogy a világ költőisége mégiscsak a hatalmi harcokon kívülmaradók kizárólagos tulajdona marad. Ezt láthatjuk *Az élet vize* című „komikotragédiában" is (1977), amely már teljesen fiktív környezetben, elképzelt királyi udvarban játszódik. A szerző a bevezetésben elmondja, hogy „az egzisztencializmus vitadrámáját", „Sziszifusz igazi mítoszát" akarta megírni. A régi tétel: *halál van, tehát az élet értelmetlen* antitézisét: az élet értelmes, *mert* van halál." Az örök élet szerének feltalálása nyilvánvalóvá teszi, hogy a hatalom birtoklása csak a halandók számára érték. Ráadásul ebben a világban a természetes halál helyébe a gyilkosság lép. A darab szellemesen bonyolítja az alapötletből következő szálakat; a végkifejlet azonban nem felel meg tökéletesen az előzetes írói tervnek. Nem érezzük, hogy a szereplők élete „halandó" korszakukban lett volna igazán érték.

Száraz gyakran választja hőseiül azokat a nagy egyéniségeket, akiknek életét egyetlen nagy cél töltötte be. (Batsányi *A Rókus-templom harangjai*ban, 1975, illetve Tolsztoj *A megoldás*ban, 1976.) Ugyanilyen fontos azonban számára, hogy a cél eléréséhez a személyiség megtalálja a hozzáillő eszközöket. Tolsztojjal mondatja: „csak az olyan cselekvést fogadom el, amely megfelel a lélek igényeinek". „Összhangot" követel meg ez az út a külső és belső törekvések között. Ez az összhang vezérli Batsányi lépéseit és a *III. Béla* című dráma (1977) eszmeiségét is: a cél nem minden, a célt a célhoz méltó eszközökkel kell elérni. Száraz György írói egyéniségéhez azért illik annyira a dokumentumdráma, mert alapvető törekvése egy történelmileg jelentős élet fő erővonalainak bemutatása. Ha eltér ettől a modelltől, akkor sem a tulajdonképpeni belső konfliktusokra épülő drámatípust követ, hanem, mint láttuk, parabolisztikus általánosságra tör.

Számtalan írói terve megvalósulását törte derékba korai halála.

*Kiadások*

A Rókus-templom harangjai. 1979. — Császárlátogatás. 1984.

*Irodalom*

*Barta András:* Színházi bemutatók. Évad közben. Száraz György: A vezérkari főnök. Látóh 1969. 541—547. — *Dersi Tamás;* Eseménydramaturgia. Száraz György dokumentumjátéka a Nemzeti Színházban. Színház 1969. 4. sz. 18—20. — *Galsai Pongrác:* A tétova király. Száraz György: Királycsel. ÉI 1969. 44. sz. — *Létay Vera;* Dokumentumdráma. ÉI 1969. 12. sz. — *Tarján Tamás:* Száraz György: Víztükör. Kr 1972. 5. sz. 22—23. — *Annus József:* A nagyszerű halál. Száraz György drámája Gyulán. Ttáj 1974. 9. sz. 109—110. — *Berkes Erzsébet;* Száraz György: A nagyszerű halál. Kr 1974. 9. sz. 29—30. — *Tarján Tamás:* Száraz György: A megoldás. Kr 1976. 3. sz. 28—29. — *Tarján Tamás:* Fölöttünk kard fordul. A drámaíró Száraz György. Napj 1982. 8. sz. 25—27. és *T. T.:* Kortársi dráma. 1983. 197—198.

## SZAKONYI KÁROLY
(1931)

Szakonyi Károly a novella után hamar meghódította a színpadot is, és a hatvanas-hetvenes évek sikeres drámaírójává lett. Céljának, törekvéseinek közös nevezőjét felkutatni — közvetve — első gyűjteményes drámakötete is segít.

Szakonyi Károly aligha sorolható a futurológusok közé, hiszen művei kora hétköznapjainak életanyagából és nyelvi sztereotípiáiból épülnek fel. Mégis drámagyűjteményének ezt a különös címet adta: *Irányítószám 2000* (1970). Beléptünk a 20. század utolsó negyedébe, s irodalomtörténeti tapasztalataink alapján vizsgálva figyeljük magunkat, mikor lep meg bennünket az új századvégi hangulat. Sőt, nagyapáink feltételezett szorongását képzeletben még fel is fokozzuk, mert várakozásunk immár a második ezredfordulónak szól, melyet a technikai civilizáció hatalmas távlatai, a társadalmi változások nagy reményei és az önpusztító emberiség rémképei emelnek ki a számok játékából. Valljuk be őszintén, hogy egyelőre nyomát sem találjuk sem magunkban, sem pedig korunk műveiben az utolsó századvég fáradt dekadenciájának és izgatott újra vágyásának: a 2000. évre inkább a tudomány figyel, amely számára kikerülhetetlen gyakorlati feladat közeli jövőnk megtervezése. Úgy látszik azonban, hogy a hétköznapok írója sem képes levenni tekintetét a közeledő időcsúcsról. A 2000. év Szakonyi Károly számára is mérce. Művei irányítószámának az ezredfordulót tekinti, de nem a valóság fantasztikus jövőjét jeleníti meg, hanem mintegy figyelmezteti kortársait: úgy kell élnünk, hogy akarva-akaratlan mi készítjük elő a mitizált jövőt is. S talán még azt is hozzáteszi kellő iróniával: minél közelebb jutunk az idő titokzatos csúcsához, annál anakronisztikusabbnak látszik a mi életünk.

Többes szám első személyt kell használnunk, mert az író is tartózkodik a fölényes ítélkezéstől. Írhatna gyilkos, abszurd vígjátékot is, hiszen számos helyen bizonyítja, hogy ismeri technikáját, sőt egyéni alkalmazásának módját is. Ő azonban olyan magatartást keres, amelyben a külső és belső szemlélet együtt érvényesülhet, s amely a bírálatot mentesíti a hideg analízistől. Nem csupán szelíd természetével magyarázható ez a magatartás, mert társadalomkritikai felismerései meglehetősen szigorúak. De a társadalom egyedét egy nagy összefüggés részének tekinti, amelyben az alakítás és önalakítás, a hatás és a visszahatás egyszerre függ az egyéntől és a közösségtől, a társadalmi tudattól és a gazdaságtól. Ha tehát csupán korholná hőseit és olvasó- avagy nézőközönségét, nemcsak velük lenne igazságtalan, hanem a valóság elemzésében is. Mert igaz, hogy legtöbb hőse egy újratermelődő típus megtestesítője, aki képtelen a maga életét a közösség nagy összefüggéseihez mérni és lelki-tudati tevékenységében is belülmarad az automatizált reflexek körén. De ennek helyzetét vajon csupán ízlése határozza-e meg? Olyan helyet biztosít-e számára a munkamegosztás, ahonnan áttekinthetők azok a bizonyos összefüggések? Mindennapi munkára, kenyérkeresetre, hobbyra és szórakozásra szétszabdalt élete vajon lehetővé teszi-e a teljes életet, amelyben nélkülözhetetlen a tudati és társadalmi aktivitás? Elvontan sem könnyű a válasz ezekre a kérdésekre, hiszen az illetékes szaktudományok is csupán felvetették, hogy

az ipari társadalmak munkamegosztásának következményei tovább élnek és sajátos formákban újratermelődnek a szocialista társadalomban is. Műveiből arra következtethetünk, hogy Szakonyi Károly sejti: az aggasztó tünetek fő ellenszere nem a nevelés, nem a meggyőzés és nem is az irodalom, hanem a tudatos társadalom- és gazdaságirányítás, amely nem csupán igényli a tudatos társadalmi ember eszményét, hanem meg is teremti helyét. Az írónak ez a sejtése azonban nem hőseinek felmentésében nyilatkozik meg és nem is az elvont társadalmi-gazdasági közeg bírálatában. Ha ugyanis a művei hátterében feltételezhető analízis elvezet a hatás és visszahatás, az egyén és közösség dialektikus viszonyának felismeréséig, bíráló indulatának megfordítása sem szolgálná a hiteles képet. Ezért válik műveiben az írói magatartás az állásfoglalás közvetítőjévé. Bírálja hőseit, mert az író számára a társadalom az egyénben vizsgálható. Jelzi a társadalmi munkamegosztás aggasztó hatását is, de az ítélkezés mindenféle egyoldalúságát elutasítja, midőn ragaszkodik a külső és belső szemlélet érvényesítéséhez. E szemlélet formája az irónia, amely egyben esztétikai közegbe is emeli gondolatait és életproblémáit.

A kulcsmű az *Adáshiba* (1970). Szociológiai kérdésfeltevésében csatlakozik a hatvanas-hetvenes évek magyar irodalmának egyik fő törekvéséhez, hiszen hősei a mai kispolgári lét határán élő emberek. Helyszíne: kis családi ház nappali szobája valahol Budapest olcsóbb zöldövezetében. Berendezése: típusbútorok, egy-két ósdi fotel, csecsebecsék. A szülők kicsinyes beltenyészetben élnek, problémáik legfeljebb gyermekeik életének köréig érnek. A gyermekek életének középpontjában viszont már a kocsi és a telek áll, s az elvált asszony-leány életcsődje is a távlattalanságot jelképezi. A komédia igazi középpontját azonban nem ezek a társadalmi tünetek alkotják, hanem a tévékultusz. Az *Adáshiba* színpadán a tévé a legfontosabb, pedig nincs is a színpadon: a képernyő maga a színpadnyílás, s miközben a színészek játsszák a tévénézést, mindvégig a közönségre tekintenek. A tévé így nemcsak a komédia tárgya, hanem a szembesítés eszköze is. A fogyasztott műsorszámok, a kommentárok, a közbeiktatott családi megbeszélések szinte egy szociológiai felmérés adatai. A tévé dramaturgiai szerepe viszont arra kényszeríti a nézőt, hogy magába tekintsen, hiszen a színpadi dialógus neki szól, vagy akár a tévéműsor hősének is tekinthető. Ez kétségtelen dramaturgiai bravúr, amelyet megtold a mű stílusa: a köznapi társalgási konvenciókból felépülő dialógus. Ismeretes, hogy a közhely köznapi szinten csupán közhely, művészi halmazatában azonban írói mondanivalót is közvetítő esztétikai eszköz. Pedig Szakonyi még ezzel a többlettel sem elégszik meg: felvillantja a lázadó hőst is, aki végül is hátatfordít a tévécsaládnak, s akinek elégedetlensége bizonyára új energiák forrása lesz.

Szakonyi Károly azonban nem tudott mindig ilyen ironikus hangon beszélni korunk és világunk bajairól: első drámája, az *Életem, Zsóka* (1963) még a végigkínlódott válságok belső története. Voltaképpen az 1956 utáni válságirodalom terméke, amelyben együtt van jelen a történelmi megrendülést követő morális önvizsgálat, az anyagi konszolidáció konjunktúralovagjainak bírálata és az életforma-váltás dilemmája. Más szóval ez a mű Szakonyi pályáján az *érzelmek iskolája*. Már itt is a közhely-helyzetek szolgáltatják a drámai terepet, hiszen a főhősök házassága olyan válóok miatt jut zátonyra, melyeket a „közös megegye-

zéssel" fogalma mögé szoktak rejteni; s körülöttük a link tévé-rendező, az újgazdag, a meghasonlott káder és a művészvilág vonzásába került civil leány is egy kor és egy réteg szociológiai sablonját állítják elénk. Szakonyi azonban ezekből a helyzetekből nem a közhely-vonásokat emeli ki, hanem azokat a mélyebb tartalmakat, amelyek a hétköznapi életekben is jelen vannak, de a mechanizált tudat védő burka miatt csupán nagy megrendülések idején látszanak. Ezért választotta mottóul Eluard két sorát: „Kell, hogy egy arc feleljen a világ nevére". Amit köznapibb hősnője is megismétel: „... egyszer valaki értelmet adott egy másik ember életének, de egy napon kijelentette váratlanul és nevetve és okosan, hogy az egész csak tévedés volt, buta játék... És az a másik ezzel mindent elvesztett..." Vesztesnek érzi magát a férj is, s amikor brutális játékkal szándékosan támad azoknak, akiket szeret, az önáltatásokat akarja lerombolni. A magáét és társaiét egyaránt. Ez azonban önfelmentés is, amit a legbrutálisabb önleleplezés sem tud feledtetni. Akárcsak írói árulásának bevallása: „Mire vesztegettem az életemet? Meg akartam váltani a világot! Meg akartam váltani magamat! És ki volt erre kíváncsi? Senki!... Unom, hogy szent legyek... Én akarok abban a rohadt autóban ülni..." Magyarázatot adhat-e az értékes élet kudarcára az, hogy a külvilág is önáltató? S felmenthető-e az író, aki azért árulja el önmagát, mert világmegváltó programjára senki sem volt kíváncsi? Kérdéseinkre nem a hősök további érvelése és nem is a szerző bonyolultabb töprengése adhatott volna választ, hanem az egész mű. Az *Életem, Zsóka* — amelynek főszerepében a különleges adottságú, nagyon tehetséges színésznő, Domján Edit aratott nagy sikert — az alkotói és a magánéleti szféra egymásrahatásában akarja végigkövetni a kor morális válságának folyamatát, de ahelyett, hogy egyikben vagy másikban megtalálná a mikrokozmoszt, közvetlen ok és okozati összefüggést teremt. Mert ismeretes, hogy az erkölcsi fellazulás az egész személyiséget áthatja, de a mű művilágában az élet — egyébként szükségszerű — kiemelt esetlegességei is ok és okozati viszonyba kerülnek. Csak nagyon kis áramkör jöhet így létre a drámában, hiszen Zsóka — amíg tehette — világmegváltó terveiben is társa volt íróférjének, tehát, ha nem bukkan fel a „harmadik", nincs válás és nincs írói árulás sem. Vagy: ha az íróhős nem tér le világmegváltó útjáról, házassági válsága is elmarad. Ez persze szándékos egyszerűsítés, de a lényeget épp így kifejezi: az *Életem, Zsóka* párhuzamos motívumok fonadéka, s nem a válaszok, hanem a kérdések és a szembesítés drámája. A kérdést Zsóka fogalmazza meg a mű záró mondatában: „... megtenni az utat, tisztán, miért nem lehet?" A szembesítés pedig az író-hős pusztító és önpusztító dühöngésének végső summája: „Azt mondod, állat? ...Gyere, nézz meg jobban, én ember vagyok! Olyan, mint te...ti...mindannyian!"

Az *Adáshiba* mintha ezt a félbehagyott monológot folytatná: nemcsak felszólít az önmagunkkal való szembenézésre, hanem rá is kényszerít erre: maga válik tükörré. Az író így szükségképpen kikerül az *Életem, Zsóka* belső történetéből, bár a kívülálló hideg ítélkezésétől iróniája később is visszatartja. A belső történet háttérbe-szorulása kiemeltté teszi az említett közhely-helyzeteket, amelyek a köznapi beszéd sztereotípiáival társulva valóságos közhely-dramaturgiát alkotnak. Ez persze nemcsak egy írói készség tudatosodásának a jele: az ironikus-tárgyias

ábrázolás térhódítása Szakonyi műveiben is összefügg az 1956 utáni társadalmi hangsúlyváltozásokkal. Az *Életem, Zsóká*ban megnyilatkozó szemlélet meghatározói közül a történelmi megrendülés olyan motívummá vált, melyet csak az időbeli távolság kifejezésével együtt lehet művészi hitelességgel ábrázolni. Megnőtt viszont az anyagi konszolidáció ellentmondásainak és az életformaváltás dilemmáinak a hangsúlya. Ezért szükséges az *Adáshiba* iróniájának megjelenése, ami ugyancsak szükségképpen adja át a helyet a komédia együttérzés-nélküli stílusának, amikor az írónak már nem a tévé-család bárgyúságait, hanem a karrierizmust és szerzésmániát kell ábrázolnia. Így jut el a kötet az *Adáshiba* többes szám első személyétől a *Hongkongi paróka* (1973) többes szám harmadik személyéig.

*Az Ítéletnapig* (1970) című tragikomédiának már nehezebben találjuk meg a helyét ebben az írói kísérletsorozatban, hiszen ez egy börtöncella szándékoltan anakronisztikus és időtlen világát jeleníti meg. Mégis fontos, mert továbbvisz egy ábrázolási módszert, mely korábban éppen csak felbukkant az író eszköztárában. A már említett abszurd-kísérletre hivatkozhatunk, amelynek első jele Krisztus megjelenítése az *Adáshiba* tévé-családjában. Szakonyi már itt is az abszurd ábrázolás integrálására törekedett, s a képtelen jelenetet be akarta illeszteni a naturális közegbe. Az *Ítéletnapig*ban megfordította a kísérlet irányát, s egy naturális helyzetben állította hőseit képtelen viszonyba. Az ő Börtönőre és Őrzöttje ugyanis egyaránt be van zárva a cellába, minek következtében megszűnik a szabadság és rabság viszonylata, s az elszigetelt alakok lélektani erejétől függ, hogy ki lesz a kiszolgáltatott. Az *Adáshiba* és a börtönjelenet abszurdja között tehát az a különbség, hogy az egyik csupán egy színező *motívum*ban él, a másik pedig az egész művet meghatározó *helyzet*ben ölt testet. Szakonyi kísérletének a továbbvitele bíztató, mert eszköztárából korábban éppen az a módszer hiányzott, amellyel kedélyes társadalmi ítéletét keményebbé tehette volna. Ehhez pedig nem az ábrázolási ötletek visznek közelebb, hanem a meghatározó stílusmegoldások.

Szakonyi Károly szellemes társadalmi analízisét a legkövetkezetesebben a hangjáték tudja végigvinni. Érthető ez, hiszen a drámai műfajok között a hangjáték eleve kísérleti műfaj, amely nélkülözve a látvány hatását, örök keresésre készteti az írót. Emellett a rádió óriási anyagigénye a mennyiségi kísérletezést is lehetővé teszi. Szakonyi Károly a hangjáték-műfaj egyik legsikeresebb és legtermékenyebb művelője. Kötetébe ugyan csak négy hangjátékát vette be, de akár önálló hangjáték-gyűjteményben is bizonyíthatta volna gondolatmenetének következetességét. A hangjáték-ciklus itteni nyitánya azonnal kontrasztos képet teremt az *Adáshibá*val. Míg a színpadi komédia tudatos állóképet nyújt, addig a *Verseny* (1974) egy óriási száguldás története. Ez a verseny egy újgazdag autós és egy külföldi úrvezető között zajlik, valójában azonban az anyagi javak gyűjtögetésének értelmetlen és pusztító versenye, amelyben megütközik a sivár, gyakorlatias életeszmény és a szépség szeretete is. Az *Üregek* (1975) hősei ugyancsak a kuporgató szenvedély, félelem és magábazárkózás áldozatai. Itt már nagyobb lehetőség van a műfaj szokatlanabb eszközeinek felhasználására is. Az író mind a kispolgári idillt, mind pedig a szorongást felfokozottan ábrázolja, ezért szükségképpen eltávolodik a realisztikus megjelenítéstől. Ezután egy látszólagos kitérőhöz érkezünk: a

*Portások* (1978) a mai öregek világának és gondolkozásmódjának megjelenítése. A kitérő azért látszólagos, mert az élettani gondok megannyi társadalmi problémával keveredtek, s azt sejtetik, hogy az öregségben az író voltaképpen egy egyetemes szférát fedezett fel, melyben távlatosabban tudja felidézni korunk jelenségeit. A *Milyen nap van ma?* című darab (1971) Szakonyi szándéka szerint összefoglalásnak is tekinthető. A kérdésben szereplő nap egy munkáscsalád szomorúan közhelyes életszakasza. Az író majdnem szociográfusi pontossággal követi végig tevékenységüket a reggeli ébredéstől, a bölcsődén, az óvodán, a munkahelyen, az ebédszünetben, a közlekedés viszontagságain, az esti közért-mizérián át egészen a vacsoráig. Ugyanazt a bravúrt ismétli meg, ami az *Adáshibá*nak már forrása volt, csupán más közegben. A nyelv és a dialógusok közhelyei után és azokat megtartva felfedezi az élethelyzetek sztereotípiáinak esztétikai minőségét. Annyira lezárónak látszik ez a hangjáték, hogy szinte már egy új írói útkeresést is jelez.

*Kiadások*

Férfiak. — Életem, Zsóka. 1965. — Harmincnégy ember. 1971. — Irányítószám 2000. 1976.

*Irodalom*

*Nagy Péter:* Szakonyi Károly első drámájáról. (Életem, Zsóka.) ÉI 1963. 51. sz. és *N. P.:* Két évad. 1966. 252—255. — *Abody Béla:* Fiatal drámaírók bemutatkozása. Látóh 1964. 516—519. — *Demeter Imre:* Szakonyi Károly: Életem, Zsóka! Kort 1964. 326—328. — *Farkas László:* Novellista vagy drámaíró? ÚÍ 1964. 379—381. — *Hermann István:* Három magyar bemutató. (Szakonyi Károly: Ördöghegy.) Színház 1968. 2. sz. 7—11. — *Létay Vera:* Tokbabújt emberek. ÉI 1968. 42. sz. — *Almási Miklós:* Paraboláik — tanulsággal és tanulság nélkül. Kort 1969. 328—330. — *Barta András:* Színházi bemutatók. Szakonyi Károly: Ördöghegy. Látóh 1969. 354—359. — *Hermann István:* A szellemi háromszög. Szakonyi Károly. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 403—409. — *Almási Miklós:* Viták a köznapisággal. Szakonyi Károly: Adáshiba. Kort 1970. 1329—1332. — *Gyarmati Béla:* Az Adáshiba a Miskolci Nemzeti Színházban. Napj 1970. 12. sz. 4. — *Koltai Tamás:* Pótcselekvők és hősködők. Gondolatok az elmúlt évad új magyar drámáiról. Színház 1970. 9. sz. 1—9. — *Létay Vera:* A hiba az önök készülékében van. ÉI 1970. 25. sz. — *Osztovits Levente:* Szakonyi Károly: Adáshiba. TársSz 1970. 7. sz. 92—95. — *Pályi András:* Színházi krónika. Szakonyi Károly: Adáshiba. Víg 1970. 627—629. — *Szántó Erika:* Tévé a színpadon. Jegyzetek Szakonyi Károly Adáshiba című komédiájáról. Színház 1970. 9. sz. 21—23. — *Taxner Tóth Ernő:* Színházi levél Budapestről. Szakonyi Károly: Adáshiba. Je 1970. 733—738. — *Bényei József:* Hol a hiba? Szakonyi Károly: Adáshiba. Alf 1971. 3. sz. 95—96. — *Berkes Erzsébet:* Szakonyi Károly: Harmincnégy ember. Kr 1971. 7. sz. 50—51. — *Czére Béla:* A drámaíró Szakonyi. Napj 1971. 11. sz. 10. — *Dersi Tamás:* Szakonyi Károly: Ördöghegy. *D. T.:* Thália magyarul tanul. 1971. 135—143. — *Pályi András:* Adáshibák margójára. Színház 1971. 6. sz. 41—44. — *Ablonczy László:* Szakonyi Károly: Harmincnégy ember. Alf 1972. 5. sz. 81—82. — *Pályi András:* Szakonyi Károly: Harmincnégy ember. Kort 1972. 820—821. — *Pándi Pál:* Szakonyi Károly: Életem, Zsóka! *P. P.:* Kritikus ponton. 1972. 687—691. — *Spiró György:* Budapesti paróka. ÉI 1973. 45. sz. — *Tarján Tamás:* Szakonyi Károly: Hongkongi paróka. Kr 1974. 2. sz. 30—31. — *Sziládi János:* Hongkongi paróka — előzményekkel. Jegyzetek Szakonyi drámáiról. Színház 1974. 1. sz. 9—13. — *Sziládi János:* Újrafésült paróka. A Hongkongi paróka a Katona József Színházban. Színház 1974. 4. sz. 14—16. — *Major Ottó:* Szakonyi Károly: Adáshiba. *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 256—259. — *Bányai Gábor:* Mindennapi halálaink. Irányítószám 2000. ÉI 1976. 47. sz. — *Bodnár György:* Adáshibák és vételhibák. (Irányítószám 2000.) ÚÍ 1976. 11. sz. 104—106. — *Tarján Tamás:* Szakonyi Károly: Irányítószám 2000. Kr 1976. 11. sz. 27—28. — *Zappe László:* Kérdések, válaszok, igények. Nszab 1976. jún. 13. — *Tarján Tamás:* Családi töredékek. Szakonyi Károly. *T. T.:* Kortársi dráma. 1983. 322—341.

## EÖRSI ISTVÁN
(1931)

Színműírói pályája elején Eörsi István Brechtre, Dürrenmattra és Rózewiczre figyelt leginkább. *Tragikomédiák* (1969) című kötetének előszavában csak az utóbbi kettő nevét említi, azonban legtöbb darabján a brechti modell hatása is érezhető.

Eörsi alapélménye, amely — csekély kivétellel — valamennyi színművét áthatja, az ötvenes évek világában, a személyi kultusz, a dogmatizmus esztendeiben gyökerezik. Ez a magyarázata, hogy korai színműveiben oly gyakran foglalkoztatják a történelem nyomása alatt élő kisember magatartásformái, lelkivilága. *Sirkő és kakaó* (1968) című groteszk komédiájában Piti Lajos és Lujza, özvegy Toronyné eltartói, a kiszolgáltatottság és a mindenáron jobban élni kívánó kispolgárság megtestesítői. Abban a reményben, hogy övék lesz a komfortos lakás, kezdetben gondosan ápolják az öregasszonyt, aztán „a véletlenek célszerű csoportosításával" hozzálátnak, hogy eltegyék láb alól. Sikertelen kísérleteik során ők maguk őrlődnek fel, végül hiába sikerül elérniük céljukat, a megszerzett szabadsággal nem tudnak mit kezdeni; az öregasszony — az elpusztíthatatlan hatalom jelképe — feltámad, erre a lakótársak omlanak össze, s fölöttük megjelenik az új Lajos és Lujza, hogy most már ők ajánlják föl szolgálataikat a hatalomnak. Hatalom és áldozatai spontán cinkosságának e szatírájából kiderül, hogy Eörsi István a klasszikus bohózattól az abszurd drámáig minden komédiafogást ismer, nem okoz gondot számára, hogy összeötvözze a vígjáték és az abszurd dráma elemeit, hogy megteremtse brechti ihletésű dalbetétjei és a kispolgári frázisok között a nyelvi egyensúlyt.

A brechti parabolikus színpad nyomait viseli *A megmentett város* (1968) is. A kiküldött inkvizítor, akinek az a feladata, hogy az elkárhozástól megmentse a várost, egyre több pert konstruál, végül a polgárok — elérendő üdvösségük érdekében — egymást gyilkolják le. A függöny a kihalt városra hull.

A *Hordók* című darab konkrét történelmi időben, 1944—45-ben játszódik. Gordon Iván művészettörténész a náci nyilas terror elől egyik kollégája villájának pincéjében húzódik meg, majd a külvilágban próbál elmenekülni üldözői elől, végül elhatározza, hogy — vállalva sorsát — feladja magát. Mégsem sikerül meghalnia; helyette azok pusztulnak (illetve tűnnek) el, akik megpróbálták megmenteni őt. Eörsi ezúttal a túlélés abszurd tragikomédiáját vitte színpadra, mégpedig úgy, hogy a már ismert parabola-formát kísérelte meg összeegyeztetni a hagyományos társalgási színművel. Gordon Iván alakjában is a hagyományos drámai jellem és a parabolikus karakterizálás jegyei keverednek. A *Tragikomédiák* nyelvi mozgalmasságán, ötletességén, éles pengéjű dialógusain nem nehéz fölfedezni a publicista Eörsi bravúrjait. Vannak azonban darabjai, amelyeknek nyelvi megformálásában túlságosan is érvényesül a publicisztikus könnyedség. Ilyenkor a nyelvi ötletesség nem éri el célját, a gondolat fölszikráztatása elmarad, a groteszk humor elsikkad, a színpadi elevenség megszűnik, vontatottá válik (*Egy tisztáson, Play Molnár*).

Eörsi drámairói munkásságának valamennyi karakterjegyét magán viseli a *Széchenyi és az árnyak* (1973). Széchenyi rendkívül összetett alakjából azokat a vonásokat emeli ki, melyeket alkatához, ízléséhez közelinek, az őt izgató problematika színpadi megjelenítéséhez megfelelőnek érez. Eörsit mindenekelőtt hatalom és erkölcs viszonya, a politikai cselekvés célja és lehetőségei, az önfeláldozás és tenniakarás dialektikája izgatják. Ennek megfelelően Széchenyit politikai patthelyzetben, döblingi fogsága utolsó idejében ábrázolja, kinagyítva jellemének ironikus és önironikus, sőt szarkasztikus vonásait. Széchenyit döblingi szobájában meglátogatja a bécsi kormány küldötte, pisztolyt ad neki, és rá akarja beszélni az öngyilkosságra. A darab végére Széchenyi már öt pisztoly közül választhat. E végső választás képtelenségét Eörsi összefüggésbe hozza ama korábbi választás elmulasztott lehetőségével, mikor hőse nem tudott következetesen választani, illetve dönteni a forradalom és a Monarchia között, s ami végül őrületbe kergette. Az utolsó jelenet, amelyben Falk Miksa és Kecskeméthy Aurél árnyalakjai ismét, ezúttal utoljára, megpróbálják állásfoglalásra bírni Széchenyit, a tragikus politikai tudathasadást szimbolizálja: Széchenyi hiába fújja teli tüdőből fuvoláját, a hangszer néma marad.

Ezt a tragikumában is groteszk alapszituációt Eörsi úgy vezeti fel, hogy a választott történeti keretben saját, fentebb említett problematikáját járja körül. Ezért Széchenyi-darabjában nem annyira egy történelmi személyiséget ábrázol, még kevésbé annak tragikus nagyságát, mint inkább egyfajta gondolkodást, az absztrakciókra és végletességekre hajlamos gondolatiságot. S ha történelemértelmezésének egyes mozzanatai vitára ingerelnek is, ötletgazdagsága, gondolati mélységre törekvő játékossága, verbális fantáziája, tragikomikus szituációteremtő készsége nem vitatható el.

*Kiadások*

Tragikomédiák. 1969. — Különremény. Huligán Antigoné. 1972. — Széchenyi és az árnyak. 1974.

*Irodalom*

*Hermann István:* Három magyar bemutató. (Hordók.) Színház 1968. 2. sz. 7—11. — *Létay Vera:* Szókratész és a macska. (Sirkő és kakaó.) ÉI 1968. 2. sz. — *Létay Vera:* Tokbabújt emberek. (Hordók.) ÉI 1968. 42. sz. — *Almási Miklós:* Parabolák tanulsággal és tanulság nélkül. Kort 1969. 328—330. — *Barta András:* Színházi bemutatók. (Hordók.) Látóh 1969. 354—359. — *Gerold László:* A félelem tragikomédiái. ÚjSymp 1969. 55. sz. 15. — *Kálmán László:* Az abszurd dráma és magyar változata. (Hordók.) Ttáj 1969. 164—165. — *Rigó László:* Hordók. Bemutató a Pesti Színházban. Kr 1969. 2. sz. 45—47. — *Balassa Péter:* Tragikomédiások. Kort 1971. 9. sz. 1507—1508. — *Bátki Mihály:* Antigoné farmerban. (Örökösök.) ÉI 1972. 10. sz. — *Létay Vera:* Történelmi vigyor. (Széchenyi és az árnyak.) ÉI 1973. 45. sz. — *Nagy Péter:* Eörsi István: Széchenyi és az árnyak. Kr 1973. 11. sz. 24—25. — *Almási Miklós:* Apropó, Széchenyi. Eörsi István groteszk tragédiája a Pesti Színházban. Színház 1974. 1. sz. 14—17. — *Nyakas Szilárd:* Árnydramaturgia, avagy a dramaturgia árnya? Vita Eörsi István: Széchenyi-drámájával. Színház 1974. 2. sz. 39—41. — *Tarján Tamás:* Eörsi István: Széchenyi és az árnyak. Napj 1974. 1. sz. 5.

## GYURKOVICS TIBOR
(1931)

Gyurkovics Tibor drámairói munkássága *Az Öreg* című kétrészes tragikomédiával indult (1970). Ezt megelőzően *Estére meghalsz* címmel írt ugyan egy hagyományos háromfelvonásos drámát, amit be is mutattak (1969), később azonban e művét nem vette fel gyűjteményes drámakötetébe. *Az Öreg* (új címén: *Szeretetotthon*) és párdarabja, a *Nagyvizit* (1972) sajátos drámairói világot mutat. Az előbbi egy lakásban, az utóbbi egy kórteremben játszódik. Mindkettőnek szereplői öreg, beteg emberek, akik már kiszorultak a valóságos életből s voltaképpen látszatcselekvéssel, emlékezéssel, tervezgetéssel töltik napjaikat. Mindkét színhelyen „apró" események történnek, amelyeket az írói groteszk világlátás szemüveglencséje nagyít fel, illetve állít be úgy, mintha csetlő-botló hőseinek ez volna egyedüli otthonos világuk. Ami fonák, számukra az a „természetes". A *Szeretetotthon*ban egy lakás eladása körül bonyolódnak a szálak; hol az Öreg, hol a gyerekei adnák el, persze, a másik háta mögött; a gátlástalan fiatalok magától értetődő természetességgel nyúznának le hét bőrt öreg apjukról. A *Nagyvizit*ben sem történik semmi különös, csak éppen a mozgásképtelen beteg menti meg a neuraszténiást az öngyilkosságtól. Az író állapot és viselkedés ellentétéből teremt tragikomikus szituációkat. Badari, Czigler, Fazekas és F. Tóth, a *Nagyvizit* beteg szereplői, külön-külön teljesen logikus és mindennapi dolgokat mondanak el, de mert képtelenek egymást meghallani, monológjaik egymás mellett, egyik a másik után, komikus zagyvaságként hatnak. Gyurkovics az ilyen helyzetek kimunkálására, illetve a jellemek árnyaltan változatos megteremtésére fordítja legtöbb figyelmét.

Harmadik darabja, a *Csóka-család* (1975, későbbi, kötetbeli címén: *Őszinte részvétem*) is hasonló világba vezet. Itt is az együvé tartozók széthúzása, érzelemszegénysége, önzése a tárgy, ebben is találkozunk szánni- és szeretnivaló öregemberrel. Az elhunyt hírneves professzor családja keresi az értékes hagyatékot: a félelem ellenszerének kémiai képletét. A képletet tartalmazó notesz keresése azonban csak álcselekvés, ürügy az írónak arra, hogy bemutassa, milyen kicsinyes önzéssel hajtogatja mindenki a magáét a temetésre összesereglett családtagok kórusában. Senki sem figyel a másik szavaira, s ezek az egymás mellett elhaladó, egymáshoz nem illő dialógusok, dialógusrészletek válnak a komikum forrásává. Ezt a párbeszédtechnikát már a *Nagyvizit*ben is alkalmazta Gyurkovics, itt következetesen végigviszi az egész darabon, mintegy önmaga paródiájává fejleszti és sajátos, fanyar humorral teszi hatásosabbá.

Az 1976-ban bemutatott *Isten nem szerencsejátékos* című kétrészes „drámai vizsgálatában" Gyurkovics egy bírósági kihallgatás keretei között társadalmi-morális kérdések egész sorát veszi bonckés alá. A paptanár Engelhart Simon kiélezett helyzetben tanúsított magatartásából az érdekli, hogy az miként őrzi meg gondolkodásának következetességét, honnan merít erőt, s hite mely összetevőkből épül föl. A dráma szigorú szerkezetű, dialógusai erőteljesek; szerteágazó gondolatisága Gyurkovics legjellemzőbb s legjobb színpadi művévé teszi.

*Kiadások*

Nagyvizit. 1978.

*Irodalom*

*Barta András:* Színházi bemutatók. Estére meghalsz. Látóh 1969. 733—737. — *Fáy Gábor:* Unalom és bűvészmutatvány. Színház 1969. 6. sz. 17—19. — *Létay Vera:* Mi van a szekrényben? ÉI 1969. 16. sz. — *Létay Vera:* Nehéz a közönségnek. Az Öreg. ÉI 1971. 2. sz. — *Létay Vera:* Több, mint az élet. Nagyvizit. ÉI 1972. 23. sz. — *Szigethy Gábor:* Gyurkovics Tibor: Nagyvizit. Kr 1972. 6. sz. 27—28. — *Sziládi János:* Megkésett kritikák. Kort 1972. 1339—1340. — *Vágó Péter:* A natúra és ami mögötte van. A Nagyvizit a Pesti Színházban. Színház 1972. 9. sz. 11—14. — *Almási Miklós:* Mosoly-slafrokban. Gyurkovics Tibor: Csóka-család. Színház 1975. 6. sz. 16—17. — *Czére Béla:* Gyurkovics Tibor szabálytalan drámái. Színház 1975. 7. sz. 19—24. — *Horpácsi Sándor:* Őszinte részvétem. Napj 1975. 11. sz. 4. — *Létay Vera:* Féljünk nyugodtan. Csóka-család. ÉI 1975. 9. sz. — *Major Ottó:* Nagyvizit. — Szerepek és jellemek. *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 218—221. 309—311. — *Tarján Tamás:* Gyurkovics Tibor: Csóka-család. Kr 1975. 4. sz. 31.

# GÖRGEY GÁBOR
(1929)

Görgey Gábor drámáinak műfaji elődjeként a *szatírát* és a *komédiát*, meghatározó formai elemeiként pedig a *groteszket* és az *abszurdot* jelölhetjük meg; a színpadi dialógusok groteszk szituációkra épülnek. Görgey — ha szükséges — alapos filológiai felkészültségről tesz tanúbizonyságot, pontosan kiszámítja a hatáskeltő elemek helyét. A drámák világa úgy áll össze, mint egy mozaik, ahol minden apró kockának jelentősége van, de önmagában egyik rész sem igazán jellegzetes. Ez a kompozíció meglehetősen heterogén stíluselemeket ötvöz, a montázstechnika nyomai fedezhetők fel rajta. A drámák egy része a magyar irodalom jelentős alakjainak életét és műveit dolgozza fel, a másik része abszurd játék, vagy igazi szatíra, de találhatunk bibliai parafrázisokat és „könnyed" történelmi vígjátékokat is a Görgey-művek sorában.

Ebből a címek együttesét tekintve is tarka egyvelegből a legeredetibb hangon az első, s mindmáig a legnagyobb színpadi sikert hozó *Komámasszony, hol a stukker?* című darab szólal meg. A színjáték groteszk alaptörténete szerint egy zárt térben hat ember ül együtt, akik — felváltva — egymás foglyai, attól függően, hogy éppen kinél van a címadó stukker. A helyzet abszurd. Nem tudjuk: mikor, hogyan és miért kerültek ide ezek az emberek? Miért tartják sakkban egymást? A szituációhoz hozzátartozik egy kulcs is, a helyzet szimbolikus és valóságos kulcsa, amellyel a zárt tér kinyitható, de nem nyitja ki senki. A hat figura mindegyike egy-egy sajátságos társadalmi réteget jelenít meg; s amelyik éppen „hatalomra jut" (azaz megszerzi a fegyvert), az a saját képére és hasonlatosságára akarja átformálni a többieket. Ebben a komédiában leszámol egymással az értelmiség és a proletariátus, a hajdani földbirtokos és a parasztság, de mindenki mindenkivel szövetséget is köt. A játék egy létező társadalmi vélemény-rendszer lenyomata; a valóságos indulatok és értékrendszerek tompított formában tartalmazzák a színpadi karikatúra által megjelenített helyzetet. Görgey művének végső tanulsága: ez a szimbolikus helyzet soha meg nem szüntethető, amiként a komédia szereplői is a végtelenségig váltogatják a hatalom bitorlójának és „ősi szent örökösének" szerepét. Senki sem meri és senki sem engedi kinyitni az ajtót. Görgey e műve teljes egészében a szituáció, a helyzetkomikum kínálta eszközökre épül, s a jól megírt szövegek kitűnő lehetőségeket jelentenek a színészek számára.

Ugyancsak groteszk helyzet a magva egy későbbi, jóval fanyarabb humorral megírt színjátéknak is: *Ünnepi ügyelet*. A dráma főszereplői: egy grófi családból származó, hajdan egy afrikai lepratelepen apácaként dolgozó nővér, és az ötvenes évek hírhedt pártfunkcionáriusa fiából lett orvos. Görgey a két figura múltját tárja fel a darabban: a pártfunkcionárius fia apja múltjáért vezekel, miután nem fogadja el a számára felkínált karriert. A nővér helyzete is hasonló, de az ő vezeklését a kényszer szülte. A külvilág jelzéseit a karácsonyi ügyeleten megforduló, legkülönbözőbb rendű és rangú figurák közvetítik. A két ember egymásratalálásával végződő történetet Görgey egy apró jelzéssel tovább viszi: a „háttérben", miközben az orvos és a nővér egymással van elfoglalva, egy fiatal lány öngyilkos

lesz. Az *Ünnepi ügyelet* tematikája szorosan kapcsolódik a mai magyar irodalom elsődleges forrásához: a közelmúlt és a jelenkor történelméhez.

Külön helyet foglalnak el Görgey eddigi munkásságában a Mikszáth, Csokonai és Vörösmarty életének, illetve életművének egy-egy kiragadott mozzanatát feldolgozó darabok. A *Handabasa avagy a fátyol titkai* című mű Vörösmartynak a múlt század harmincas éveiben keletkezett gúnyiratait használja fel, némileg aktualizáló vonásokkal. A *Lilla és a kísértetek* Csokonai életének valóságos mozzanatait fiktív elemekkel ötvözi. A darabban megelevenednek a *Dorottya* egyes részletei; Görgey sajátos egyveleget alkot a költő ismert verseiből (akadt olyan kritikus, aki ennek az eljárásnak a létjogosultságát eleve megkérdőjelezte); befejezésként pedig olyan megoldást alkalmaz, amely több művében felbukkan. A Csokonait megtestesítő Magyari poéta végül is elnyeri Lilla kezét, majd rövid monológban elmondja Csokonai nyomorúságos életét és halálát. A „meghaltam" típusú kijelentés a moralitás drámák sztereotíp mondatát idézi: vado mori, „elmegyek meghalni". A dráma vége, miként az *Ünnepi ügyelet* példáján is láthattuk, mindig más, mint a valóságos, a színpadon lejátszódó történet. Ez a kettősség Görgey drámaíró technikájának egyik eredeti, egyéni megoldása.

A *Mikszáth különös házassága* igazi kétszemélyes kamaradráma. A cselekmény alapjául Mikszáthnak Mauks Ilonával kötött házasságainak valóságos története szolgál. A színpadi szituáció: Mauks Ilona éppen az emlékiratait írja, s — anakronisztikus módon — jelen van a már halott Mikszáth is. A történet kettejük emlékezetében elevenedik meg. A darab kitűnően jeleníti meg Mikszáth egyéniségét, fanyar humorát. A dialógusokat Görgey Gábor jól illeszti abba a képbe, amely Mikszáthról az olvasóközönség körében máig is él. A *Komámasszony, hol a stukker?* mellett ez a legsikerültebb, s egyben legsikeresebb darabja.

A komédia hagyományaihoz kapcsolódik a XVI. századi végvári harcok idején játszódó *Fejek Ferdinándnak* című darab, amelynek műfaji megjelölése „történelmi komédia". A történet szerint egy magyar végvár parancsnoka egyezséget köt a környékbeli török béggel, hogy annak ellenségeit megöli, és fejüket a császári biztosnak eladja. A komédia itt is a szituációkból (félreértések, csínytevések) bomlik ki, de az alapmese nem eléggé fantáziadús ahhoz, hogy az egész játékot „megtartsa".

Különös, az abszurd felé hajló színpadi mű a *Cápák a kertben*. A három részre tagolódó történet bibliai parafrázis, melyben a szerző a *Komámasszony, hol a stukker?*-ben kiemelt „bezártság"-motívumot viszi tovább. A felvonáscímek különböző kultúrák kozmológiai elgondolásainak közös jelképei. Az első felvonás címe: *Tűz*. A csak felszínesen körvonalazott helyszín egy titokzatos Nagyáruház, amely egyébként hasonlít Madách falanszterére, és az ötvenes évek magyar (illetve kelet-európai) életközegéhez. Az áruházat megrohamozó tömeg — valamilyen okból — évekig nem tud kijutni onnan. Mindenütt szigorú őrség felügyel, élelem nincs, a legalapvetőbb mozgási szabadság is tiltott. Eközben a hangszóró állandóan különböző rendeleteket tesz közzé: beszolgáltatásokról, besúgásokról és a besúgók megjutalmazásáról stb. Az első rész végén tűz üt ki, s a szimbolikusan megjelenített diktatúra, a falanszter vagy pokol a lángok martaléka lesz. A második részben,

amelynek *Víz* a címe, a helyszín egy kert, s egy fürdőmedence szimbolizálja a tengert, ahol a cápa él. A darab két névtelen főhőse, a Férfi és a Nő mellett a titokzatos és azonosíthatatlan Öreg a harmadik szereplő. Ádám, Éva és Lucifer madáchi együttese abszurd történetbe olvad. A harmadik rész egy déltengeri szigeten játszódik. A Férfi és a Nő az őstermészet ölén lakozik. Később azonban kiderül, hogy a sziget luxus nyaralóhely, amely a két főszereplő birtokában van. Jacht jön értük — a titokzatos Öreg parancsnoksága alatt — s Ádám, Éva és Lucifer „kihajóznak" a történetből. Görgey megfordítja a madáchi fejlődésvonalat, s főhőseit egyfajta „paradicsomi kilátástalanságba" helyezi, ahonnan már sehová sem lehet eljutni. Végül a szerző csavar egyet a történeten: az Öreg megjelenik egy halott gyermekkel, akinek a darabbeli neve Ábel... Újfent egy lezáratlan szituáció, mely újabb abszurd helyzetek végtelen sokaságát rejti magában.

Bibliai parafrázis a *Noé* című komédia is. Sok lármával, de igazi humor nélkül zajlik ez a komédia, sem szatirikus, sem pedig az ironikus formateremtő erő nem érvényesül benne kellőképpen.

Görgey Gábor művei „könyvdrámaként", tehát kifejezetten olvasási célra *is* készültek. Mivel szerzőjük jól ismeri a színpad törvényeit, formai és technikai lehetőségeit, műveinek egy része színpadon is hatásos. Olykor azonban a téma, az ötlet mesterkéltnek, erőltetettnek tűnik, s nem képes élménytadóan, megfelelő esztétikai színvonalon közvetíteni a szerző mondanivalóit.

*Kiadások*

Komámasszony, hol a stukker? 1969. — Alacsony az Ararát. 1971. — Lilla. — Cápák. — Nyugalom. 1976. — Egy vacsora anatómiája. 1981.

*Irodalom*

*Lukácsy András:* Drámatechnika. Görgey Gábor: Rokokó háború. ÉI 1967. 18. sz. — *Létay Vera:* Haramiák tündöklése és bukása. Görgey Gábor: Komámasszony, hol a stukker? ÉI 1968. 10. sz. — *Barta András:* Színházi bemutatók. Évad közben. Görgey Gábor: Népfürdő. Látóh 1969. 541—547. — *Hermann István:* Az átlagmese, az infantilis és az abszurd. Görgey Gábor. *H. I.:* Szent Iván éjjelén. 1969. 135—140. — *Kántor Lajos:* Abszurd — magyar módra. Görgey Gábor: Komámasszony, hol a stukker? Utunk 1969. 21. sz. — *Létay Vera:* Groteszkek. ÉI 1969. 11. sz. — *Wallinger Endre:* Kaposvári színházi esték. Görgey Gábor: Handabasa, avagy A fátyol titkai. Színház 1969. 9. sz. 10—12. — *Somlai Péter:* Mi legyen a stukkerral? Kort 1970. 1167—1169. — *Galsai Pongrác:* Ádám, hol vagy? Cápák a kertben. ÉI 1971. 15. sz. — *Bikácsy Gergely:* Két komédia. Görgey Gábor: Alacsony az Ararát. ÉI 1972. 4. sz. — *Szekrényesy Júlia:* Tündér gondok — téesz gondok. Görgey Gábor: Egy fiú és a tündér. ÉI 1975. 3. sz. — *Papp Lajos:* Szórakozásaink színháza. Görgey Gábor: Komámasszony, hol a stukker? Napj 1977. 3. sz. 4.

# MARÓTI LAJOS
(1930—1982)

Maróti Lajos alkotói útja a regény- és esszéformától a rádiójátékokon át vezetett a drámához. Első színpadi műve, *Az utolsó utáni éjszaka* (1972) a történelmi újkor hajnalán kivégzett tudóst, Giordano Brunót választja hőséül. A valóságos történelmi keretek között — mint azt a meghökkentő műfaji megjelölés tudtul adja — „abszolút történelmietlen játék" bontakozik ki: Giordano Bruno az egy nappal elhalasztott kivégzése előtt megtudja, hogy a világegyetem végtelenségéről vallott nézeteiben megelőzték. Mégpedig nem más, mint VIII. Kelemen pápa. Utolsó, illetve „utolsó utáni" éjszakáján a pápa meglátogatja Brunót, és bevallja neki, hogy régóta tisztában van a Bruno-hirdette tanokkal, de azoknak bevezetésében bíborosai, püspökei, teológusai megakadályozták. Most azonban, felfedezői elsőbbségét bizonyítandó, még a máglyahalált is hajlandó vállalni Bruno helyett. Ennek a kétségtelenül eredeti ötletnek írói kivitelezését a dráma második részében érezzük igazán sikerültnek. Itt a Shaw iróniáját és dialógustechnikáját idéző gondolat-összeütköztetésekből igazi drámai feszültség teremtődik. Maróti szellemes érvrendszerrel arról győz meg, hogy a történelmi szerepek mégsem cserélhetők föl. Nem a pápa, hanem Giordano Bruno vállalja a máglyahalált, így a tudomány mártírjává válik, de történeti nagyságát — sugallja a darab — gondolkodói magatartásában, gondolkodásának autonómiájában kell látnunk.

Hogy mennyire a gondolkodás autonómiája, a megszerzett gondolkodói szuverenitás jellemformáló ereje izgatja Maróti Lajost, azt másik három színműve is tanúsítja. A *Vénasszonyok nyará*nak (1972) hatvanas években élt vénlánya, az *Egy válás történeté*nek (1977) értelmiségi hőse, *A számkivetett* (1978) című monodráma politikai emigránsa is — makacsul ragaszkodnak a gondolkodás valamiféle autonómiájához, mindannyian az alkotó gondolkodás elkötelezettjei.

Maróti groteszk drámának, történelmi játéknak, play-nek nevezi színműveit. Műfajmegjelölései mindig ki is fejeznek valami jellemzőt. E művek alapszövetét filozofikus tartalmú, meditatív jellegű párbeszédek alkotják. A Maróti-hősöket nem ragadja el szenvedély, forró érzelmi kitörések nem kerítik hatalmukba, mindig az elemző hűvösség pozíciójából beszélnek, beszélgetnek egymással. Konfliktushelyzeteik is az epikus szcenírozás lassú egymásraépüléséből fejlenek ki.

*Kiadások*

Az utolsó utáni éjszaka. 1972. — A számkivetett. 1979. — Az állam. 1980.

*Irodalom*

*Létay Vera:* Égni vagy égetni. (Maróti Lajos: Az utolsó utáni éjszaka.) ÉI 1972. 47. sz. — *Almási Miklós:* Az egyensúly drámája? Vil 1973. 2. sz. 98—100. — *Hermann István:* Maróti Lajos: Az utolsó utáni éjszaka című drámája a Nemzeti Színházban. Színház 1973. 2. sz. 10—11. — *Mátyás István:*

Maróti Lajos Budapesten és Győrben. Életünk 1973. 1. sz. 81—82. — *Nagy Péter:* Maróti Lajos: Az utolsó utáni éjszaka. Kr 1973. 1. sz. 20—21. — *Vágó Péter:* Látható hangjáték. Bevallottan és előre jelzetten indulatos kritika. (Maróti Lajos: Vénasszonyok nyara.) Színház 1973. 9. sz. 24—26. — *Major Ottó:* A nagy koncepció. (Maróti Lajos: Az utolsó utáni éjszaka.) *M. O.:* Arcok és maszkok. 1975. 363—366. — *Hajdu Ráfis Gábor:* Két magyar drámáról. (Maróti Lajos: Egy válás története.) Kr 1977. 5. sz. 27—28. — *Pomogáts Béla:* Maróti Lajos. Kort 1977. 649—652. — *Petri Ferenc:* Maróti Lajos: Egy válás története. Ttáj 1977. 6. sz. 109—110. — *Szekrényesy Júlia:* Szoba-drámák. ÉI 1977. 15. sz. — *Módos Péter:* Lehet-e kortársunk Dante? (Maróti Lajos: A számkivetett.) ÉI 1979. 1. sz. — *Nikolényi István:* Köz, élet, rajz. Ttáj 1979. 3. sz. 97—99. — *Szekrényesy Júlia:* Történelmi törmelékek. (Maróti Lajos: Közéletrajz.) ÉI 1979. 7. sz. — *Csáki Judit:* Írd és/vagy játszd. Maróti Lajos: Pályamódosítás. Nszava 1980. nov. 1. — *Hegedüs Géza:* Államtudományi esszé antik trilógiában elbeszélve. (Maróti Lajos: Az állam.) Műhely 1980. 4. sz. 109—112. — *Zappe László:* Maróti Lajos: Érdemei elismerése mellett. Kr 1980. 5. sz. 35—36. — *Tarján Tamás:* A gondolat a valóság latján. Napj 1982. 10. sz. 28—29.

# PÁSKÁNDI GÉZA
(1933)

Az író sokrétű munkásságán belül alighanem drámái tükrözik a legjobban azokat a történelmi, lélektani, világnézeti-filozófiai problémákat, amelyek pályafutása során leginkább foglalkoztatták. Műfajesztétikai szempontból is színműveiben találjuk a legtöbb kísérletezést, formai újítást, vagy éppen — a darab szellemének megfelelően — a hagyományos megoldások felfrissítését. Mindezek alapján elmondható, hogy Páskándi Géza munkásságának középpontjában színművei állanak, s hogy az egyéb műfajokban (verseiben, novelláiban, tanulmányaiban) a drámák kérdésfelvetéseit terjeszti ki más dimenziókba.

A téma és a megformálás szempontjából két alapvető típust különböztethetünk meg Páskándi színpadán. Az egyiket hagyományos történelmi drámának, a másikat abszurd (vagy az író saját szójárását véve alapul) abszurdoid drámának (színműnek) nevezhetjük. Találkozunk természetesen a két típus vonásait elegyítő átmenetekkel is.

Hagyományos történelmi drámáknak elsősorban azokat nevezzük, amelyeket Páskándi utóbb *Erdélyi triptichon* (1984) címmel gyűjtött egy kötetbe. A hősök itt létező történelmi figurák, s ennél fogva ezeknek a daraboknak a tengelyében nagy személyiségek élete, munkássága és küzdelme áll, hiszen ők maradtak meg az utókor emlékezetében. (Bár tudjuk, hogy az írót legalább ennyire foglalkoztatják a történelem névtelenjei, a kisemberek is.) Szűkebb pátriája, Erdély történelmének nagy szellemeit szólaltatja meg ezekben a „hitvitázó" drámákban, s megkísérli fellelni náluk azokat a belső konfliktusokat, amelyek a 20. század második felében is időszerűek.

Valamennyi történelmi drámája közül gondolati szempontból a legkiérleltebb, formailag a legfeszesebb szerkezetű a *Vendégség* (1971). Az alcím — *Dávid Ferenc, avagy unus est Deus?* — utal a főszereplő, Dávid Ferenc unitárius püspök életének nagy, központi kérdésére. Az írónak sikerül olyan drámai szituációt teremtenie, amely magába sűríti a „nagy ember" és a „világ" küzdelmét, méghozzá oly módon, hogy a darab kezdetén egyszerre érzékeljük a helyzet „külső" lezártságát és „belső" nyitottságát. Hamar nyilvánvalóvá válik számunkra, hogy Dávid Ferenc sorsa megpecsételődött. Az új, katolikus vallású fejedelem csak azzal a feltétellel hajlandó megtűrni az unitárius egyházat, ha az megmarad a számára kijelölt keretek között. Az agg püspököt pedig veszedelmes újítóként tartják számon, magatartása saját egyházán belül is ellenállást vált ki. Dávid „igazi bűne" azonban nem ez. „Nem akartam múzeumba tenni az egyházamat, fejleszteni, növelni akartam a hit erejével." Megismerjük utódját, a fejedelem számára elfogadhatóbb Blandrata Györgyöt, akinek az a feladata, hogy „bizonyítékokat" szerezzen Dávid bűnösségére. Blandrata azonban nemcsak áruló vagy karrierista. Személyes meggyőződése, hogy Dávid Ferenc veszélyezteti az egyházi békét, s ezzel a kisebbségi unitárius egyház létét is. „Ha már alkotmányos egyházunk van, nincs többé szükség semmilyen újításra." Elismeri, hogy a püspök lángész, de úgy érzi, hogy ez a zsenialitás káros a *gyülekezet egyházára*. Nemcsak a tisztesség és a

becstelenség áll szemben egymással (ami leegyszerűsítené a képletet), hanem két felfogás is. Az egyik alárendeli a hit szempontjait a rövidtávú politikai szempontoknak (Blandrata), a másik szerint a valóban megújulni képes hit egyben a legjobb politikai stratégia.

A darab igazi konfliktusa azonban Socino, az olasz unitárius teológus és a főhős között zajlik. Socino Dávidhoz hasonlóan „istenkereső" alkat, aki sohasem lel megnyugvást egy lezárt dogmában. Az ő keresése azonban nem az igazság meglelt ösvényének lankadatlan követése, mint a püspöké, hanem belső bizonytalanságot, kételyt tükröz. Ezért lehet fenyegetéssel rávenni arra, hogy költözzön Dávid Ferenc házába és gyűjtse össze ellene a vád alapanyagát. Dávid átlátja és vállalja a helyzetet. Élete utolsó vállalkozásának tekinti, hogy a besúgót saját hitvallására térítse. Sikerül-e ez a vállalkozás? Ez az alaphelyzet „nyitott" kérdése.

Egy újabb konfliktus Socino jellemén, tudatán belül feszül. Tulajdonképpen egyedül ő *változik*, a paraszt-szolgálón, mindkettejük ágyasán, Márián kívül. Cinikus ugyan, de bizonyos határok között. Elvei vannak és Blandrata éppen ezekre az elvekre támaszkodva képes mind mélyebbre taszítani az árulásban. Ugyanakkor azonban Dávid Ferenc is csak azért fogadja el partneréül, mert tud ezekről az elvekről. Socino kezdetben biztosítékokat követel Blandratától. „Meg akarok győződni róla, hogy a püspök úr valóban méltó-e az árulásomra?" A szintén besúgóvá lett Mária Socino zsarolásának eszköze: Socino, ha már elfogadta a megbízást, azt kívánja, hogy saját „tárgyilagos" jelentését vegyék figyelembe. Blandrata azzal fenyegeti, hogy vonakodása esetén a primitív, gyűlölködő szolgáló információira építik a vádat. Mária egyre ellenségesebb viselkedésének is van némi jogosultsága. A szolgáló a nép képviselője, akinek a feje felett vitatkoznak a szellem emberei az üdvözülés lehetséges módjairól, őt pusztán „húsnak" tekintve.

A drámai csomópontokat Socino ingadozásaihoz igazítja a szerző. Az olasz teológus egyre képtelenebb arra, hogy indokolja saját árulását, egyidejűleg egyre kevesebb a kilátása arra, hogy kimeneküljön a külső kényszer és önnön lelkiismerete harapófogójából. Már-már arra a gondolatra jut, hogy neki kell megölnie Dávid Ferencet, olyan bűnt követve el ezzel, amire „törvény is van". Mégis a terhes Máriát küldi a halálba, előlegezve így az istengyilkosságot, amelyet árulásával elkövet. Dávid csak az utolsó pillanatban árulja el titkát, amellyel Socinót a végső kárhozatba taszítja, egyetlen utat hagyva számára lelkének megmentésére: ha azonosul vele. Elárulja Socinónak, hogy fordított helyzetben *nem* vállalta volna az áruló szerepét. Ezzel világossá teszi, hogy az árulásban nincsenek fokozatok és bebizonyítja: „mégis az én Istenem az erősebb, mert amíg te árulkodtál, én vígasztaltalak". A darab több szinten kibontakozó konfliktusrendszere a befejező jelenet „néma zsoltározásában" nyer feloldást.

A *Tornyot választok vagy a Függetlenkedők* (1972) című dráma a másik nagy erdélyi, Apáczai Csere János életének egy válságos epizódját dolgozza fel. Szokott módszerével elegyíti a valóságos tényeket és szöveghű idézeteket fiktív elemekkel. Az alaphelyzet annyiban emlékeztet az előző drámára, hogy itt is egy hatalompárti és egy önálló törekvéseket valló „értelmiségi" kerül egymással szembe. Ezúttal azonban megjelenik a fejedelem is, hogy bíróként döntsön egy teológiai-politikai

vitában. Apáczai presbiteriánus, vagyis ellenfele szavával: azt akarja, hogy „ne a püspök vezesse az egyházat, hanem a zsinat". A vita arról folyik, hogy a presbiterianizmus szükségképp a „függetlenkedéshez", vagyis az egyeduralkodói hatalom elleni lázadáshoz vezet-e. Az eszmecsere kimenetele nem kétséges; II. Rákóczi György már régen döntött: „a presbiteriek útja a legjobb a függetlenkedés felé". A professzort, pedig, úgymond, a toronyból hajíttatja le, ha továbbra is hirdeti eszméit.

Apáczainak tehát ugyanúgy nincs lehetősége helyzete megváltoztatására, mint Dávid Ferencnek. Páskándi azonban nem talált megfelelő helyzetet és partnert hőse számára. Az egyedüli valóságos konfliktus a tudós lelkében játszódik, amikor szemrehányást tesz magának, hogy nem volt őszinte a hatalommal szemben, nem vállalta nyíltan az independentizmus és a presbiterianizmus összefüggését. Ez azonban kevés az igazi drámai feszültség megteremtéséhez; a darab jobbára Apáczai jellemének és eszmevilágának illusztrációjaként hat. Az író érezhette a dráma gyengeségeit, mert az új változatban *Majd a Sziták perce jő el* (1984) jelentős mértékben átdolgozta a darabot. Új szereplőket állított be és a befejezést is megváltoztatta, ismét szembesítve az immár vesztes fejedelmet a haldokló tudóssal. A darab azonban eszmei jelentősége és rész-értékei ellenére sem válhatott igazi drámává.

*A rejtekhely* (1972) Páskándi érdeklődésének másik irányát példázza. Ez a dráma a nagy francia forradalom idején játszódik, és annak ellenére, hogy Danton, Robespierre és Saint-Just is megjelenik benne, lényege nem a „nagy ember" és a történelem viszonya. Azok a típusok érdekelték az írót elsősorban, akik „magatartásbeli spekulációval", tehát „indirekt módon" befolyásolják a nagy eseményeket. A túlélő, a kisember típusai, akik csak „kibicelnek" a történelemnek, s akikből a körülmények szorítására egyaránt lehet hős és szörnyeteg. Simon varga, aki a suhanc XVII. Lajos „átnevelésére" kapott megbízást, a megváltozott helyzetben kivetkőzik emberi mivoltából, elveszíti az egyszerű emberek szokott tartását, erkölcsi mércéit. Ezért mondja Simonné férje holtteste fölött: „Ha már nem tudtál jobbat adni, miért adtál rosszabbat nekünk, Robespierre?" Visszatérő motívuma ez a Páskándi-színműveknek: az egyszerű emberek sorsát rajtuk kívül intézik. Akárcsak az Apáczai-drámában, a súlyos gondolati anyag ezúttal sem talált megfelelő, koncentrált drámai formára. A jelenetekre, színpadi effektusokra néha a túlzott didaxis nyomja rá bélyegét.

A *Távollévők* (1972) átmenetet képez az elvont-abszurdoid, illetve a hagyományos történelmi drámák között. E „tragikomikus bohózat" a Dugovics Titusz-legendára épül ugyan, de a történelmi hűség teljes mellőzésével, erősen groteszk szcenírozással fejezi ki a szerző mondandóját. A kissé közhelyszerű alapgondolatot: a háború értelmetlenségét az önmagát ismétlő, üres emberi lét kritikájáig tágítja. „A lélek azért van, hogy ne fájjon neki az igazság, nem pedig azért, hogy megszokja a hazugságot." A két főszereplő — a magyar és a török katona — ennek a gondolatnak eleven emlékművévé változtatja önmagát. Külön kell említenünk Páskándi Molière-átdolgozását *Egy ember, aki megunta a bőrét, avagy szökés a játékba* (1973). Azért került a *Távollévőkkel* és a *Haladékkal* egy kötetbe, mert az

átdolgozás alaphangját is a tragikomikus jelleg adja. Páskándi Sganarelle-je „ki akar bújni a bőréből egy szerepnyi időre". Meg akar szabadulni attól a szélsőséges determináltságtól, amely Páskándi világában a társadalmi lét egyik legkínzóbb sajátossága. Ezzel a koncepcióval a szerzőnek sikerül a Mizantróp eddig kevésbé felszínre hozott jelentésrétegeit megragadnia.

Az „abszurdoid" drámák közül a legkorábbi *A sor* (1968). A szabadság és a rabság érzetének viszonylagosságát, az egyéni psziché és a tömegreakciók közötti összefüggést boncolgatja ezekben a „beszélgetésekben". (Ez a színmű műfaji megjelölése.) A szituáció — a sorbanállás — elég egyszerű ahhoz, hogy az olvasó vagy a néző valóban a dialógusokra összpontosíthassa figyelmét. A mű szerkezete a későbbi hasonló próbálkozásokéhoz képest vázlatszerűen lecsupaszított, s ennek az előadhatóság szempontjából számos előnye van. Kevésbé mondható el ez az *Időszak, a hülyegyerek avagy a vándorköszörűs* (1970) című „tragikomikus párbeszédről". A valószerűség minden nyűgét levetkőzve játszatja el Páskándi „az értelem komédiáját avagy tragédiáját". „Az ember a helyzetek foglya, de különös fogoly" — mondja elöljáróban. „Ő maga is építi helyzeteit, amelyek foglyul ejtik." A történelmi drámákról is nyugodtan írhatta volna ezt a szerző. De ebben a szándékosan nem drámának titulált színműtípusban a helyzetek a maguk általánosítható, elvont mivoltukban érdeklik. Egyazon embertípust egyszerre két szereplő testesít meg, amelyek mintegy kiegészítik egymást. Ezek a típusok azután előre nem látható helyzetekben kerülnek szembe egymással. A helyenként kitűnően koncentrált jelenetek belső összefüggései azonban nem épülnek ki kellőképpen, így azután a mű csak párbeszédek laza konglomerátuma marad.

*A haladék vagy „ezt még kivárjuk" avagy a vándor remény alkalmai* (1974) című „valami két részben" elöljáró beszédében kifejti elméletét az „abszurdoid" színműről. Ebben vállalja „az abszurd drámatechnika használatát", amelyet azonban ki akar bővíteni, illetve más megoldásokkal keresztezni. Amit nem vállal: az abszurd filozófiája, amely az emberi létezést általában véve nyilvánítja értelmetlennek. A világban vannak abszurd jelenségek és Páskándi ezeknek a jelenségeknek a *kritikáját* tűzi ki célul. *A haladék* főszereplői, a *Férfi* és a *Nő* az egyetlen logikus abszurd tett — az öngyilkosság — előtt még el akarják játszani, hogy „van szabad akaratuk". „Mintha rajtunk múlna, csakis rajtunk, az élet vagy a halál választása." „Haladékot" adnak maguknak újra és újra, miközben a szerző vásári tarkaságban (és időnként vásári harsánysággal) vonultatja fel az élet aprócseprő dolgait, visszásságait, groteszknél groteszkebb szituációkat teremtve. Végül ismeretlen katonák ismeretlen okokból kivégzik őket, mert „nem tudták, hogy amit eljátszanak — valahol már valósággá vált — ítéletté — játékuktól, akaratuktól függetlenül..." A darab, akárcsak Páskándi legtöbb „abszurdoidja", kitűnő ötletek egész sorát vonultatja fel. Hibája viszont, hogy szerkezetileg nem kellőképpen átgondolt, sok oda nem illő motívumot, önismétlést tartalmaz, s ez megnehezíti az igényes színrevitelt. Mindennek ellenére Páskándi Géza abszurd színművei történelmi drámáihoz hasonlóan egyéni, jelentékeny teljesítményei a kortárs magyar drámának.

*Kiadások*

Az eb olykor emeli a lábát. 1970. — Vendégség. 1973. — Páskándi Géza színművei. 1974. — Színművek. 1975.

*Irodalom*

*Kocsis István:* Drámaíró-avatás és Ifjúmunkás matiné. Páskándi Géza: Külső zajok. Utunk 1968. 28. sz. — *Marosi Péter:* Benne vagyok a Brehmben. Páskándi Géza: Akik nincsenek a Brehmben. Utunk 1968. 30. sz. — *K. Jakab Antal:* Egy újjászületett mítosz. Páskándi-ősbemutató a kolozsvári Állami Magyar Színházban. Utunk 1969. 20. sz. — *Kántor Lajos:* Mitológiai és kritikai játékok. Korunk 1969. 1093—1096. — *Farkas Árpád:* Az árulás drámája. Páskándi Géza: Vendégség. IgSzó 1970. 142. — *Kántor Lajos:* Eredetiség, színpadszerűség — önálló dramaturgia. Utunk 1970. 48. sz. — *Kántor Lajos:* Hősiség és dehonesztálás... Korunk 1970. 1603—1606. — *Zirkuli Péter:* Világirodalmi rangú dráma. Páskándi Géza: Vendégség. Napj 1970. 12. sz. 10. — *Pályi András:* Magyar drámák Romániából. Színház 1972. 4. sz. 29—33. — *Földes Anna:* Páskándi-ősbemutató Békéscsabán. Tornyot választok. Színház 1973. 2. sz. 6—9.

# A DRÁMA 1975 UTÁN (KITEKINTÉS)

Az a változás, amely a prózában a hatvanas évek derekán jelentkezett és egy új generáció életérzését és világképét közvetítette, a drámai műfajban is megújhodást hozott — néhány év késéssel. A késés érthető — hiszen a drámai műfaj területén még nehezebb „betörni", mint a könyv-műfajokban; a kísérletezés, az új nevek, új színházi eszközök kockázatát hagyományosan nem szívesen vállalják a színházak. Számos és meddő vita folyt és folyik a fiatal drámaírók érvényesülési lehetőségeiről különböző folyóiratok és lapok hasábjain, színházi szakemberek, írók, dramaturgok részvételével; — úgy tűnik, nem sok eredménnyel. „Az 1970 és 1980 közötti időszakban csak elvétve s általában csakis vidéki (lehetőleg kamara) színházakban tűzték műsorra fiatal írók alkotását. Színművet tudtommal csak Spiró Györgynek volt szerencséje kiadni..." — írta egy kritikus a magyar dráma sorsán töprenkedve, az 1980-as évek elején. A helyzet a nyolcvanas évek első felében mintha jó irányú változást mutatna: a vidéki bemutatók mellett lassacskán szaporodnak a budapestiek is, s jelentős előrelépés történt legalább a könyvkiadás terén; számos drámakötet látott napvilágot. A teljesség igénye nélkül említjük meg Nádas Péter, Beremányi Géza, Spiró György, Vámos Miklós és Boldizsár Miklós drámaköteteit (Nádas Péter: *Színtér*, 1982; Beremányi Géza: *Trilógia*, 1982; Spiró György: *Békecsászár*, 1983; Vámos Miklós: *Háromszoros vivát*, 1981; Boldizsár Miklós: *Ezredforduló*, 1984).

Fontos kezdeményezés volt a rendszeresen megjelenő, a legfontosabb színházi előadások szövegét könyvalakban közlő *Rivalda* kötetei mellett — melyben az év színpadon legsikeresebb drámái láttak napvilágot — a *Fiatalok rivaldája* megjelentetése (1979 és 1980). Ezekben az antológiákban, vitatható értékű művek mellett olyan irányt mutató színművek váltak hozzáférhetővé, mint Nádas: *Takarítás*, Kornis: *Halleluja* című darabjai. A legújabb termésből adott válogatást a *Dinamit* című antológia is (1983). Közben azonban a hetvenes évek elejének „fiatal" drámaírói középkorúak lettek; s a kapukon már egy új, valóban fiatal nemzedék dörömböl — anélkül, hogy az előttük járók valóban az irodalmi köztudat szerves részévé lettek volna.

A dráma legfontosabb ihletője, úgy látszik, továbbra is a történelemmel való szembenézés marad — akárcsak a nagy elődöknél: Illyésnél, Németh Lászlónál, Örkénynél. Ez a szembenézés természetesen más tartalmú, és más a célja is. A helyét, szerepét kereső drámai hős elsősorban arra a kérdésre keresi a választ, hogy kicsoda is ő; identitását, azonosságtudatát próbálja megtalálni és definiálni. Ehhez

a történelmi félmúlthoz, az apák nemzedékéhez kell visszanyúlnia — hiszen ennek a korszaknak a közvetlen folytatása a jelen. A szembenézést, a múltidézést itt nem a történelmi felelősségtudat motiválja — a nagy történelmi sorsfordulókat ez a nemzedék vagy egészen kisgyermekkorban élte át, vagy át sem élte. Szabadon, belső szorongások, morális konfliktusok nélkül közelednek tehát a történelemhez. „Meglepő az a görcsös csökönyösség, amivel ez a generáció saját gyermekkora, családja után kutat. A magyar irodalomban még soha ennyi apjával-anyjával viaskodó fiatal nem látott napvilágot" — írja a fiatal drámairó „múltszaglászását" taglalva, a *Hiánydramaturgia* című átfogó tanulmányában Tarján Tamás. A múltat szaglásszák — nemcsak képletesen, hanem abszurddá stilizált valóságban is — Beréményi Géza kutyákká változott hősei. Az egzisztencia bizonytalanságait az apakereséssel véli megoldani Beréményi másik drámájának hőse, Halmi; az apját várja Kornis örök-infantilis hőse is. A történelmi félmúlt determinálja Nádas Péter drámáinak világát; s ez a determináció visszafordíthatatlannak látszik. Boldizsár Miklós, Schwajda György, Barna Róbert darabjaiban is meghatározó jelentőségű a fiú-apa kapcsolat, a fiúk apa-komplexusa.

A múlt-idézés, a gyerekkor és a család folytonosságának kutatása tehát a jelenre irányul. A jelenre, melyben a hős a helyét keresi; melyben megérteni akarja önmagát, vagy éppen cselekedni próbál, avagy megelégszik önmaga helyzetének definiálásával. Radnóti Zsuzsa *Cselekvésnosztalgia* című tanulmányában ezt a cselekvés-vágyat, a hősöknek a társadalmi cselekvéshez való viszonyát járja körül a legutóbbi évtized drámairodalmában. „Napjaink drámáiban ez a kérdés a középpontba került, és most már nem is a cselekvés diszharmóniáiról van szó, hanem a cselekvés hasznosságának megkérdőjelezéséről vagy egyenesen a cselekvésképtelenségről. Ezt a szemléleti változást tekinthetjük generációs életérzésnek is, hiszen a konszolidáció alapja, hogy a helyzet adottá vált, megmerevedett, és az új nemzedék zárt kapukon dörömböl, nem érzi a cselekvés értelmét és szükségességét" — állapítja meg Radnóti Zsuzsa. A cselekvésképtelenség, a cselekvés értelmének megkérdőjelezése természetesen nem új jelenség. Ezzel küszködtek már Csurka, Sarkadi, sőt Örkény darabjainak hősei is. Ám ott a cselekvésképtelenség a társadalommal való összeütközés, konfliktus után következett be; a hősök ha másban nem is, de legalábbis az önpusztításban, saját sorsuk elrontásában élték ki cselekvő energiáikat, avagy kényszerű, de nem drámai hatás nélkül való pótcselekvésben, mint Csurka *Ki lesz a bálanya?* című darabjának hősei.

Azt is hangsúlyoznunk kell ugyanakkor, hogy az új nemzedék — olykor akarata ellenére — sok szállal kötődik az előtte járókhoz; számos ponton folytatja az előző évtizedek drámairói törekvéseit, irányait. Az útkeresés, az új eszközök és formák kialakításának másik forrása, mint mindig — a külföldi dráma és színház. Ez különösen fontossá válik a hetvenes-nyolcvanas években — hiszen, mint már azt röviden említettük az összefoglaló drámafejezetben, ezekben az években tör előre a *látvány*-központú színház, ahol az írott szöveg, tehát maga a dráma másodlagossá, olykor szinte elhanyagolhatóvá válik, teret adva így a közvetlen, a nyelvet megkerülő hatásnak. Nagy szerepe van továbbra is a lengyel dráma megtermékenyítő hatásának. Mrożek, Rózewicz, Gombrowicz dramaturgiájából, színpadi

világából — illetve innen is — merített ihletett dramaturgiai újításaihoz Kornis Mihály, Spiró György, Nádas Péter, hogy kialakíthassák saját, öntörvényű, középeurópaiságukban is sajátosan magyar drámairói arculatukat.

Mit fejez ki a hetvenes és nyolcvanas évek drámairodalma? A többi műfajokhoz hasonlóan, igen erősen sugallja a társadalomban eluralkodó értékbizonytalanságot és létbizonytalanságot. Nincs biztos fogódzó, nincs határozottan körvonalazható eszmény — sem a múltban, sem a jelenben. A huszadik század történelme véres paradoxonjaival, megoldatlan, feldolgozatlan helyzeteivel és eseményeivel nyomasztja, nyűgözi a tiszta helyzetre, a társadalom és egyén viszonyának pontos meghatározására törekvő drámaszerzőt. A művek nagy többsége tehát ironikus, groteszk látásmódot közvetít; szóljon akár a történelemről, akár a jelenről. A *groteszk* mint drámai és színpadi nyelv igen elterjedtté válik; viszont háttérbe szorul a hatvanas évek nagy újdonsága, az abszurd.

Az egzisztenciális- és értékbizonytalanság az oka annak is, hogy — Vinkó József szerint — „arctalan a nemzedék. Ezért nincs közös filozófiai-esztétikai magyarázat, közös társadalmi élmény, közös cselekvési tér, közös írói törekvés. Ezért tűnhet úgy, hogy ezt a drámaírógenerációt — valljuk be őszintén — nem tartja össze semmi. Hacsak nem a legdöntőbb azonosság-élmény: a hiányérzet. (...) Kapcsolathiány, Múlthiány, Hithiány, Szeretethiány, Apahiány, Légköbméterhiány, Énhiány, Cselekvéshiány." A közös nemzedéki vonások tehát elsősorban a negatívumokból rajzolódnak elő; a világkép a hiányokból, — a drámai forma pedig drámahagyományok elutasítása, tagadása révén. A nemzedék elutasítja mindenekelőtt a „jól megcsinált ság" drámai eszményét; s akárcsak a prózában, megkérdőjeleződik a Történet elmondásának lehetősége. Megszűnik tehát az egységes, saját magával azonos cselekmény, felbomlanak a színpadi történés tér- és időviszonyai is.

*Hagyományos formák és új törekvések: a történelmi dráma*

A fiatal drámairodalom egyik, mennyiségileg is talán a legszélesebb és legtermékenyebb ága a *történelmi* tematikát folytatja — elsősorban a hatvanas évek óta virágzó *történelmi parabola* eszközeit használva fel. A hetvenes évek már elemzett történelemszemléletét a fiatalabb nemzedék is magáévá teszi: a történelmi eseményeket ironikus távolságtartással szemlélik. „Ironikus történelmi játék" — ez áll például Simonffy András: *A japán szalon* című drámája előtt (megjelent a *Fiatalok Rivaldája* című kötetben 1978-ban), mely mindazonáltal nem a történelmi események teljes átértelmezésére, átértékelésére törekszik; az események józanul reális mérlegelésével inkább a nemzeti önismeretet szolgáló művekhez csatlakozik. Hernádi Gyula nyomdokain halad Czakó Gábor mitológiai parabolája *(Aranykor);* klasszikus hagyományokhoz nyúl vissza Ördögh Szilveszter *Kapuk Thébában* című példázata. Vámos Miklós és Boldizsár Miklós ahhoz a vonulathoz kapcsolódik történelmi témájú darabjaival, mely a komikum és tragikum vegyítésével ér el groteszk hatásokat; Boldizsár Miklós „komitragédiának" nevezi *A hős avagy Zrínyi Péter horvát bán szomorú halálának története* című drámáját. A

történelmet kisszerű és nevetséges események sorának, a történelmi hősöket kisszerű jellemekként ábrázolja Boldizsár Miklós; akárcsak Vámos Miklós a *Háromszoros vivát* című játékban — mely a „képtelen krónika" alcímet viseli, s melyben a tragédiát, a tragikus elemet szinte teljesen elfedi a groteszk komikum. Vámos sokféle elemet, eszközt felhasznál drámájában: Brecht elidegenítő hatású songjait éppúgy, mint a történelmi anakronizmusok, a mai nézőre kacsintó aktualitások — olykor olcsóvá váló — eszközeit; s Hernádihoz hasonlóan ő is merít a bohózat, a kabaré, a blődli hatásos arzenáljából. Kisszerű, gyáva, dönteni képtelen, korlátolt és intrikus történelmi alakok népesítik be a játékteret, („Szín: Közép-Európa egykorú dombortérképe. A Kárpátok embermagasságú kiemelkedés, a Balaton kádnyi lyuk.") — akiknek hibájából az ország a tatárok kezére került.

A történelmi tematikában a legmerészebb dramaturgiai újítások Spiró György drámairói műhelyében születtek meg. Spiró, elégedetlen lévén a magyar drámai hagyománnyal, teljesen újat, mást akart színpadra vinni — történet, színpadi cselekmény helyett „hatalmas, őrjöngő, tébolyult látomást". Első színpadi sikere mégis hagyományos formában írt, történelmi példázat: a *Nyulak Margitja,* mely leleplező, újraértelmező gesztust tartalmazó ironikus játék IV. Béla leányáról, Margitról, akinek a darab szerint azért kellett meghalnia, mert nem akart engedni az apai önkénynek, nem akarta elfogadni a ráerőszakolt vőlegényt. (Pécsi Nemzeti Színház és Játékszín, 1978.) Általtörténelmi drámáról van szó tehát, a mondanivaló, a dráma mondandója a mai fiatalabb nemzedék életérzését és világképét fejezi ki: az autonómiára törekvést a szülők, az apák nemzedékének ellenében.

Azok a színpadi művek, melyekben Spiró megeleveníti a történelemről való „hatalmas, őrjöngő, tébolyult látomás"-ait, a nyolcvanas évek közepén még nem kerültek színre; csak könyvalakban hozzáférhetőek (*Békecsászár,* 1983), s ez nem is csoda: e művekben hatalmas tömegeket mozgat meg a szerző, színpadra vitelük meglehetős erőpróbát jelent majd a vállalkozó kedvű színháznak.

Spiró György igyekszik mindenfajta dramaturgiai hagyománytól és kötöttségtől megszabadítani a drámát, hogy a látomás szabadon gomolyoghasson... Parttalan, szabálytalan a cselekmény, szeszélyesen váltakoznak a helyszínek — nyilván ezért rokoníthatták őt Shakespeare-rel, Wispiansky-val, Krleža-val. E példák mellett említhető két magyar párhuzam is; az egyik, a Határ Győző kevéssé ismert drámai világával való rokonság talán csak véletlen analógia; a másik, mely Weöres drámai életművéhez — s különösen a *Kétfejű fenevad* történelmi kavalkádjához kapcsolja, feltehetően már nem az. Az események logikáját az emberi szándékokon is győzedelmeskedő, mindennél erősebb vak végzet határozza meg; a szereplők, a történelmi — ismert és ismeretlen — személyiségek mint egyetlen óriási gépezet részei, a történelem fogaskerekeiként vannak jelen a színpadon. Az író nem is törekszik a hagyományos értelemben vett jellemábrázolásra; hősei nem egyének, individuumok, hanem meghatározott helyzetek foglyai, akik bábuként teljesítik be a Sors akaratát; a Történelemnek be kell teljesednie.

Hannibál és Scipio, az egymással szemben álló hadak vezérei egymást jobban tisztelik-becsülik, mint saját államaik vezetőit, akik csak kihasználják őket.

Megpróbálnák elkerülni a döntő összecsapást, de a történelem — különböző, előre nem látható véletlenek során keresztül — beteljesedik rajtuk, Karthágót földig rombolják, Róma pedig naggyá lesz... Kőszegnek, a *Kőszegők* című darabban, egy császári gróf szeszélye miatt kell pusztulnia, s nem a két régi jóbarát, a hadvezér Ahmed és a várvédő Jurisics Miklós akaratából. E két dráma, noha a felelevenített kor és téma különbözik, mégis rokonságot tart egymással: mindkettő drámai középpontjában a két ellenséges vezér egymáshoz való viszonya áll. Ez a kapcsolat bizonyos mértékben strukturálja, határozott mederbe tereli a számtalan apró mozaikból összeálló színpadi történést. A vezérek, különösen Ahmed és Jurisics, kiválnak a számtalan szereplő közül azzal, hogy tetteiket pozitív indíték — kettejük barátsága — motiválja. Spiró történelmi drámáinak szereplői fel- meg eltűnnek a színpadon, állandó kavargást, kiismerhetetlenül gomolygó emberi sokaságot alkotva. A gyakran csak egy rövid jelenet erejéig megvilágosodó színpadi arcélek nem egyénítettek: A *Balassi Menyhért* és a *Békecsászár* című darabok figuráit kizárólag a bosszú, a hatalomvágy, a kegyetlenség és a szadizmus, vagy az erőszaktól való félelem mozgatja. A magyar főurak, s a mellettük föltűnő közrendi személyek egyként kegyetlenkednek, lelkiismeret-furdalás nélkül elárulják egymást és uraikat. Ismeretlen számukra az erkölcs; a rosszat nem tudva és akarva, hanem mintegy a természeti törvények erejének engedelmeskedve követik el. Az emberi életnek, s általában a humanista értékeknek semmiféle jelentősége sincs számukra. A történelem Spiró darabjaiban véres, kegyetlen harcok, öldöklő hadjáratok végesincs sora, mely újra és újra ismétlődik, értelmetlenül és konokul. S közben az értelmetlen emberi lét is újratermeli önmagát, hogy legyen kit és kinek öldökölnie az újabb és újabb háborúkban.

Ezek a színművek, noha sok bennük az anakronizmus, mégsem parabolák — mégcsak nem is parabolisztikus jellegűek. Szerzőjüket erősen foglalkoztatja a hatalom mechnanizmusa, a hatalomra jutás módozatai, a besúgók, az érdekszövetségek és érdekellentétek működése: ennek ábrázolását szinte mindegyik drámájába beépítette. Művei tehát mégsem csak az ábrázolt korszakról szólnak — de ez a korábrázolás nem is ürügy arra, hogy a máról vagy a közeli időszakokról beszéljenek. Spiró általában, általános érvényűen szól a nagybetűs Történelemről, s így a konkrét tárgy voltaképpen közömbös is számára.

„A senkiföldjén várak álltak egykor
és köztük állt az egyik — neve: Kőszeg.
Más várat, várost, népet is vehetnék,
de számomra a magyar ismerősebb.
Különben: példa nem köt. Sem személyem,
Sem nézet. Sem a történelmi hűség."

— írja a *Kőszegők* prológusában.

Drámái, noha hatalmas méreteikkel lenyűgözik az olvasót (s talán lenyűgöznék a nézőt is, ha a színházak vállalnák a darabok színpadra állításának számos nehézségét), korántsem hibátlan remekművek; inkább nagyszabású kísérletek,

mint kiérlelt, drámai művek. Berkes Erzsébet tanulmánya joggal veti fel, hogy a szerző gazdag nyelvi áradása olykor öncélú nyelvi játékokban merül ki, ötletei üresen, tartalmatlanul puffannak. A színpadra vitt negatívumok állandó ismétlődése monotonná válik; az öldöklés, vér, halál, kínzás, embertelenség állandó ismétlődése egy idő után már nem borzadályt vagy részvétet, hanem csak unalmat eredményez. Mindeme fogyatékosságok ellenére Spiró György történelmi drámái, melyek a *Békecsászár* című kötetben olvashatók, az újabb magyar drámairodalom fontos, egyedülálló kísérletei, s színpadi előadásuk — bármennyi nehézséggel járna is — bizonyára jelentős tapasztalatokkal és maradandó élményekkel gazdagítaná a színházi életet.

Spiró György, a történelmi látomások és a hétköznapi banalitások két végletének drámaírója a nyolcvanas évek elején olyan darabbal lépett a színpadra, mely hagyományos színpadi formában fogalmaz meg rendkívül aktuális, élő gondolatokat, történelemről, hatalomról, a művészet céljairól és lehetőségeiről, a színházról és színészetről. Az *Imposztor* című darab, melyhez az *Ikszek* című kitűnő regényének egyik epizódja szolgált alapötletül, 1983-ban került színre a Katona József Színházban. A darab nem utolsósorban Major Tamásnak kívánt méltó szereplehetőséget adni; s a sikernek Major alakítása is része volt, kinek utolsó színpadi szerepe lett az Imposztor; a zseniális lengyel színész, Boguslawski alakjának megformálása. A mű a múlt században játszódik. Vilnában, az orosz fennhatóság alatt sínylődő városban működik még lengyel színház, ahová egy napon megérkezik a nagy lengyel színész és színpadi szerző: az idős Boguslawski. Anyagias, önző és kicsinyes figurának mutatkozik be, ám fokozatosan feltárulnak jellemének rejtettebb dimenziói is: zseniálisan elemzi a társulatnak Molière darabját, magával ragadva a színészeket. Látszólag behódol az előadáson megjelenő orosz gubernátor előtt, ám a darab végét egy merész „imposztori" ötlettel megváltoztatja: a gubernátor fogdmegjeivel hamis vád alapján lefogatja azt a fiatal színészt, aki az uralkodó kegyét hozná — így a darab végére tervezett, nagy hódolattétel a cár képmása és a gubernátor előtt a visszájára fordul, ellenkező értelmet nyer.

Fordulatos a cselekmény, nem marad el a slusszpoén sem; a színpadon nem fikciók, hanem igazi emberek mozognak, akiknek sorsuk és jellemük van.

### *A társadalmi dráma: a groteszk változatai*

Immár lehetetlen feladatra vállalkozunk, ha a hagyományos drámai műfajok szerint próbáljuk felrajzolni a fiatal drámairodalom térképét. Akárcsak a történelmi tárgyú színműveknél, a jelen vagy a félmúlt világát idéző daraboknál is elmosódik a határ a komikum és a tragikum között; a „tiszta vígjáték" szinte teljesen eltűnik; csak olcsó, kabaré-szintű változata él tovább.

Legerőteljesebben az az irányzat rajzolódik ki, amelyet talán *társadalmi groteszk*nek nevezhetnénk. Beremányi Géza darabjai, Kornis *Halleluja* című drámája a legkiérleltebb alkotások, melyeket itt említhetünk. A groteszk,

abszurdba hajló *vígjáték*, illetve *szatíra* műfaját műveli — nem egyenletes színvonalon — Schwajda György, Kolin Péter és Vámos Miklós; tragikus, parabolaszerű változatát Czakó Gábor a *Disznójáték*ban, Bereményi a *Kutyák*ban. (Itt kell megemlítenünk még Barna Róbert darabjait, valamint Wehner Tibor „klasszikus" abszurdjait is.) Megkülönböztethetünk még egy irányzatot — mely a mikro-realizmus, sőt a naturalizmus eszköztárát felhasználva ér el groteszk, sőt abszurd hatást; Vámos és Spiró György darabjai, így az *Égszakadás, földindulás* és az *Esti műsor* a műfaj legtisztább megvalósulásai. S végül, kívül esnek mind a groteszk, mind az abszurd kategóriáin és formanyelvén Nádas Péter színművei — amelyeket talán legjobban a „szertartásdráma" terminus technicussal közelíthetjük meg. Ennek a műfajnak a gyümölcse Kornis második darabja, a *Büntetések* is.

*A társadalmi dráma* — az érdekeltek minden tiltakozása ellenére — erősen nemzedéki jellegű; s közvetlenebb vagy áttételes formákban helyzetelemzéseket, diagnózisokat ad a háború után születettek közérzetéről. Mivel a jelent a „történelmi vákuum" jellemzi, a társadalmilag is érvényes cselekvés lehetőségeinek hiánya miatt a dráma cselekményének idősíkja áttevődik a félmúltba; az írók — különböző eszközök segítségével — „behozzák" a színre a *félmúltat*. A jelen idő önmagában értelmetlenné válik; ha történik valami, csak azért történhetik meg, mert a múlt, az idő relativizálódása ezekben a művekben nemcsak dramaturgiai eszköz, — hanem gondolati, olykor filozófiai mozzanat is. A történelmi helyzet, egyén és társadalom közti diszkrepancia fejeződik ki a drámai hős milyenségében: ezek a hősök nem cselekszenek, nincs körülhatárolható jellemük, egyéniségük sem — ellentétben az apák nemzedékével.

A legtisztábban talán Bereményi darabjai fejezik ki ezt az életérzést, — s olykor direkt módon is megfogalmazzák. A *Kutyák* (1979) című groteszk játékban a félmúlt halott szereplők, személyek képében jelenik meg a színen; abszurd, erősen bizarr, realitást és irrealitást összemosó színpadi világ részeként. Ezt a kiérleletlen, inkább csak prózairói világának színpadi adaptációjaként értékelhető drámát a *Trilógia* című kötetben az 1976-os évszámmal jelzett *Légköbméter* követi — melynek nagyszínházi bemutatója is volt (Bereményi több, kiadatlan darabját amatőr együttesek játszották): — sikerrel adta elő 1978-ban a Pesti Színház. A *Légköbméter* már érezhetően ügyel az előadhatóság követelményeire, s megmutatkozik benne a színpadi gyakorlat is, melyet az író — többek közt — az olyan, nagysikerű közös produkciókban való részvétel során szerzett meg, mint a Vígszínház *Harmincéves vagyok* című előadása volt. A *Légköbméter* cselekménye szimbolikus: a lakáskeresés mint a cselekvés egyetlen lehetséges formája jelenik meg a színen (s ez is kudarccal végződik) — jelezve az ijesztően leszűkült léthelyzetet. A lakás hiánya, a légköbméterek szűkössége frappánsan szimbolizálja az új nemzedék helykeresését — ám egyúttal szociológiai-társadalmi valóságértéke is érvényesül a darabban. A lakásínséget mégsem elsősorban szociológiai és morális vetületében közelíti meg — mint a korszak számos irodalmi műve és filmje. Megközelítése túlemelkedik ezen a szinten, s világnézeti nézőpontból jelenít meg mentalitás- és magatartásformákat, a konfliktust, a nyílt összeütközést elkerülve.

A főhős, a Kiskatona is stilizált, majdnem szimbolikus figura; arctalanságában, egyetlen célra orientáltságában válik azzá. (Még ruhája is uniformizált — a katonák zöld egyenkimenőjét hordja.) Céljai a legsablonosabbak — ám egyben legemberibb célok: feleségül venni szerelmét, Erikát, családot alapítani vele, s ehhez az együttéléshez a legmegfelelőbb helyet — azaz lakást, légköbmétert biztosítani. A Kiskatona figurája csupán magatartásában, a célért alkalmazott stratégia jellegében különleges: ő a naivitás abszurditását, azaz az abszurdnak tűnő, abszurdként megjelenő naivságot, az ösztönös, természetes, társadalmilag nem manipulált gondolkodásmódot képviseli a valóságosan létező, a „társadalmi realitások"-nak alárendelt tudatállapotokkal szemben. A Kiskatona mentalitása voltaképpen azt az őskommunista, naiv forradalmi gondolatot realizálja, hogy akinek sok van, attól el kell venni, s annak kell odaadni, akinek nincs. Erre a — primitív forradalmiságra érez rá a darab egyik idős szereplője, amikor — nem lévén kellően tájékozott a társadalom aktuális állapotát illetően — a Kiskatonáról azt hiszi, hogy a Hatalom áll mögötte, s szó nélkül megosztaná vele lakását. Amint rájön a valódi helyzetre, ő is ugyanúgy megtagadja a segítséget, mint a színpadra zsúfolt hat lakás többi gazdája. Ezek a szereplők különböző foglalkozású, társadalmi helyzetű és korú emberek — közös tulajdonságuk, hogy egyik sem fiatal. Szemben a kiskatona cselekvésének átlátszóan egyszerű motivációjával, ezeket az embereket bonyolult, a múltba visszanyúló, zavaros és olykor tisztátalannak tűnő motívumrendszer mozgatja. S maga a lakáshiány is — Siposék lakásának zsúfoltsága, ahol a Kiskatonának már semmiképpen sem jut hely — a zűrzavaros múlttal függ össze: a Sipos család sorsa Fáskerti elvtárs (visszatérő Bereményi-figura) kezében van, akit az öreg Sipossal a barátságnál is erősebb cinkosság, s az egymástól való félelem múltbavezető szálai kötnek össze. A darab fiataljai jellegtelen, arcnélküli bábok: Sipos Erika éppúgy, mint a Doskocil nevű szereplő fia, akitől saját apja kéri számon az eredetiség, az egyéniség hiányát. Egy agresszív, erkölcsileg zűrzavaros, érzelmi-világnézeti előítéletek fogságában vergődő múlt telepszik rá gólemként a jelenre, az újabb nemzedék képviselőire, s fosztja meg őket cselekvési lehetőségeiktől.

Bereményi színpada is a stilizációt erősíti; rendkívül zsúfolt, hat lakásbelsőt ábrázol, melyek közül Siposéké olyan, mint egy heringes doboz — melyet akár abszurdnak is tekinthetnénk, amennyiben a valóságot is abszurdnak tételezzük. A stilizált színpadképen belül az egyes lakások már naturalisztikus jellegűek, hasonló kettősséget mutatva, mint a színpadi játékstílus, mely szintén vegyíti a stilizált és a naturalisztikus elemeket.

Bereményi következő darabja, a *Halmi*, olyan világirodalmi példa parafrázisaként született, mely évszázadok óta a cselekvés és döntésképtelenség modellje — s melynek épp a nemzedéki konfliktus az egyik sarkköve. A *Hamlet* tehát igen alkalmas alapanyagnak bizonyult az író számára, aki a darabban a nemzedéki konfliktus kibontására tette a hangsúlyt: a fiatal, alig-felnőtt Halmi kerül szembe a különböző politikai nézeteket valló apákkal (a valódi és nevelőapjával) — s rajtuk keresztül az egész felnőtt társadalommal. A fiatal hős elutasítja a korruptnak, megalkuvónak megismert társadalomba való engedelmes beilleszkedést, melyet

Halmi számára elfogadhatatlan módon, Rózner és Gyimesi, azaz, Rosenkrantz és Guildenstern konszolidált, illedelmes lázadása illusztrál. Halmi, tehetetlenségében és kiúttalanságában — melyet az író a végletekig élez — a teljes, totális tagadást választja; tagadása torz, deviáns formákban jut érvényre.

Íme a pontos, a didaktikusságig szókimondó látlelet erről a nemzedékről — melyet az egyik apa-jelölt szájába ad a szerző: „A fiú betegségét ugyanis éppenséggel az előzmények hiánya okozza. Hiánybetegség az övé. És nagyon gyakori manapság a fiatalemberek körében, akiknek nincs közösségi tudatuk. De honnan is volna, hiszen úgy nevelik őket, hogy nem csodálom, ha azt se értik, hogyan, miért és miből teremtődtek meg a jelen körülmények. Hazátlanul bitangolnak, nincs helyük, vagy ha van, nem hajlandók elfoglalni."

Az idő tehát itt is kizökkent — ám Halmi nem olyan hős, aki bármit is képes lenne helyretenni. Megszűnt a folytonosság, a múlt és jelen szerves egybekapcsolódása: — így a történelmi tudat és az én-tudat is, melynek kétségbeesett keresése Halmit deviáns, torz cselekvésformák felé hajszolja. Számára nem adatik meg a drámai cselekvés, a hamleti, tragikus sors; kisszerűségét mutatja, hogy nem a „néma csend", hanem a „néma semmi" marad utána; s díszsortüzet senki sem fog lőni felette.

Czakó Gábor (1942) első drámáját 1963-ban írta, s 1977-ben mutatták be. Ez a mű, a *Disznójáték* vérbő, s írója életkorához méltón kamaszos hevületű szatirikus parabola. Morális problémákat fogalmaz meg benne az író: a megalkuvás, a kockázatvállalás és a jogos lázadás esélyeit latolgatva. A szín egy sertésól, a szereplők pedig ilyen-olyan jellemű, bátrabb és gyávább, butább és okosabb sertések. A biztos halál vár rájuk, így tehát nem kockáztatnak tulajdonképpen semmit, ha kitörnek az ól langyos, kényelmes nyugalmából, s fellázadnak fogvatartóik ellen. Végül a gyávaság, a kényelemszeretet, a butaság kerekedik fölül, s a disznókra — bátrakra és gyávákra, önfeláldozóakra és önösökre egyaránt pusztulás vár.

Kornis Mihály már első drámájával — mely a *Végre élsz* című novelláskötetben jelent meg (1980) — az új magyar dráma legelső vonalába került. A *Halleluját* a Játékszín mutatta be 1981-ben nagy sikerrel, Zsámbéki Gábor rendezésében. Kornis Mihály merészen félredobja a hagyományos dramaturgia eszközeit, darabjában megszűnik a színpadi tér, idő és a szereplők meghatározott volta, önmagukkal való azonossága. A rendetlen, zsúfolt szobabelsőként berendezett tér jelenetről jelenetre változtatja jelentését: lakás, iroda, orvosi várószoba, vagy vonatfülke lesz, — a legcsekélyebb átrendezés nélkül. Mint ahogyan a főszereplő, Lebovics sem egyetlen, magával azonos figurát játszik; nem pontosan körülírható, meghatározott személyiség: hol kisgyerek, hol szerelmes férfi, máskor lakásügyi előadó. Az idő pedig nem múlik (a darab elején és a végén is egyaránt fél hat van) — nem is múlhat, hiszen nem lineáris, időben kivetíthető cselekvéssorról van szó, hanem egyetlen időtlen pillanatba is belesűríthető tudatállapot-mozaikokról. Lebovics, aki a kisember különböző megjelenési formáinak összefoglaló megtestesülése (mint ilyen, Örkény sokszorozódó hőseinek is leszármazottja) végigéli, végigjátssza a színen az elmúlt évtizedek magyar történelmét.

Kornis Mihály igazi leleménye, mely darabját egészen eredetivé teszi, az általa konstruált színpadi nyelv (itt is Örkényt kell alap-példaként említenünk). Hallatlanul gazdag és színes ez a nyelvezet, felhasználja a városi folklór, a kabaré és az operett nyelvét, ismert, elkoptatott nyelvi kliséket, sztereotípiákat, közmondásokat, slágereket, népszerű rigmusokat, mozgalmi dalok nyelvét, a mozgalom sloganjeit — s sorolhatnánk tovább. „Az így megalkotott drámai szöveg oly mértékben hemzseg a nyelvi sémáktól, tehát olyannyira valóságos, hogy éppen ezáltal veszti el szürke természetességét; sajátos kódrendszerré válik a színpadon" — írja a mű nyelvéről Mészáros Tamás. Ez a nyelvezet éppen közhelyszerűségében, általános ismertségében válhat a *közös történelmi tudat* egyfajta színpadi megjelenítőjévé; ez a nyelv-dramaturgia emeli ki a szereplőket az egyediség szférájából s avatja őket a kollektív tudat megtestesítőivé.

Más úton jár Schwajda György — noha darabjai szintén a „társadalmi groteszk" címszó alá sorolhatóak. Schwajda a kevés par excellence drámaíró egyike. Abban is egyedülálló, hogy szinte kizárólag munkástémájú darabokat ír; nemzedéktársainál sokkal szorosabban kötődik a hétköznapok valóságához. Ötletei — melyek központi szerepet játszanak darabjaiban — ebből a közvetlen valóságból származnak; s innen erednek jól megválasztott drámai helyzetei is; melyeket aztán ad abszurdum visz a társadalmi élet fonákságainak, igazságtalanságainak szatirikus ábrázolása érdekében. Műveinek gyengéje a túlírtság; a jó érzékkel megtalált, kiélezett társadalmi helyzetekkel nem tud gazdaságosan bánni. A színpadi ábrázolás Schwajda darabjaiban olykor egysíkú, sematikus; olykor nem lép túl a megszokott sztereotípiákon: a munkás iszik, az asszony tűr, az értelmiségi pedig korrupt és züllött. Schwajda György moralizáló író: egy elvont Eszmét, melynek a Munkásosztály forradalmi erkölcsében és gyakorlatában kellene realizálódnia, szegez szembe a végletesen, a groteszk ábrázolásmódnak megfelelően torzítottan megjelenített társadalmi gyakorlattal. Ennek a moralizáló szándéknak szimbolikus megnyilvánulása az a jelenet például, a *Mari* című szindarabból, amelyben az eltört Lenin-szobrot próbálják meg újra összerakni a munkások.

Schwajda György legsikerültebb darabja *Szent Család* című egyfelvonásosa, melyet a Katona József Színház mutatott be, 1983-ban. *Segítség* című háromfelvonásosa, mely a *Fiatalok Rivaldája* című kötetben jelent meg, ugyancsak egyfelvonásosként aratott sikert 1981-ben a Radnóti Miklós Színpadon, *Himnusz* címmel.

A groteszk forrását tehát Schwajda a különböző társadalmi osztályok helyzetében, egymáshoz való viszonyában, a társadalmi élet bizonyos mechanizmusaiban véli fölfedezni. Homlokegyenest más a helyzet azokban a művekben, melyekben épp a szituáció és a színpadi nyelv hangsúlyozott hétköznapisága, a szereplők karikatúraszerű átlagossága, a mikro-naturalisztikus ábrázolás a groteszk hatás kiindulópontja. Spiró *Esti műsor* című drámájában két szomszéd család estéje elevenedik meg a színpadon. Az író a Szakonyi Károly törte úton jár, amikor a színen a fiktív és a valóságos idő azonosságát egy működő, az aznapi esti műsort sugárzó tévékészülék biztosítja. A két házaspár beszélgetése kizárólag praktikus közlésekből, banalitásokból, sztereotípiákból áll (az elődök közt meg kell

említenünk a nyelv banalitásait először abszurd drámává stilizáló Ionescót; a későbbi drámaírók közül pedig az osztrák Franz Xaver Kroetz-t). Hőseinek életét a megszokás, a mindennapok ismétlődéseinek rutinmechanizmusai irányítják, emberi, érzelmi kapcsolataikat, életmódjukat kizárólag a kényszerítő külső körülmények határozzák meg. Ennek azonban nincsenek tudatában: szinte öntudatlanul élnek a világban, nem kérdeznek rá létükre, társadalmi szerepükre, feladataikra, lehetőségeikre — mint például Csurka hasonszerű hősei. Életük a puszta vegetációra korlátozódik; s ez alól még a legfiatalabb, még fogékony generáció sem kivétel; amely Szakonyi *Adáshibá*jában még a kibontakozás, egy magasabb rendű életeszmény felé való közeledés ígéretét hordozta. Antihősök ők, a szó legszorosabb értelmében; kispolgáriságuk sem jellegadó, megkülönböztető vonás, mint például Szakonyi idézett hősei esetében; létük nem értelmezhető sem a társadalmiság, sem a pszichologikum, sem a történetiség szféráiban.

A céltalanság, kiúttalanság, a hagyományosan kispolgárinak nevezett életforma sivársága és szűkössége jelenik meg Vámos Miklósnál is — a bohózati komikum harsányabb színeiben. Az *Égszakadás, földindulás* című darabban is hétköznapiak az élethelyzetek; az alcím: *Vígjáték egy hullával* — már jelzi az író szándékát a groteszk ábrázolásra. Ez általában sikerül is neki, olykor azonban enged a könnyebb, kabarészerű megoldások, poénok csábításának. Az *Égszakadás, földindulás*t a Veszprémi Petőfi Színház mutatta be, 1974-ben, Valló Péter rendezésében.

(Vámos *Asztalosinduló* című darabja is színre került: a Szolnoki Szigligeti Színházban, úgyszintén Valló Péter rendezésében; 1976-ban; egyfelvonásosát — *Ide meg csak reggel süt be egy darabig* — az Ódry Színpadon vitte színre Karinthy Márton.)

Rendhagyó jelensége a magyar drámairásnak Nádas Péter (1942).

„Engem a színházban nem a történet érdekel. És az úgynevezett gondolatok sem érdekelnek. Irodalom, filozófia dolga. Engem a színházban az élő testek között kialakuló viszonyrendszer érdekel. A kép, de a szónak egyáltalán nem a képzőművészeti értelmében. Az élő test mozgóképe érdekel (...) Én a nyelv zeneiségére próbáltam hagyatkozni. Olyan szubtilis nyelvi közeget teremteni, amelyben a színész arra kényszerül, hogy egész testével, testének belső összefüggéseivel beszéljen." — írta *„Egy próbanapló utolsó lapjai"* című tanulmányában a színházzal és a drámával kapcsolatos elképzeléseiről. Ez a színház- és drámafölfogás, mint az idézett két gondolatból is látszik, gyökeresen eltér a hazai hagyományoktól — beleértve a legmodernebb törekvéseket is. Elődei között elsősorban egy drámaíróként szinte alig ismert költőt, Pilinszkyt kell említenünk, akinek szertartás-színháza bizonyára közrejátszott Nádas dramaturgiájának létrejöttében, mint ahogyan a lengyel színház törekvései sem idegenek tőle. Nála — akárcsak Kornis Mihály drámakísérleteiben — a mű és annak színpadi megvalósulása, interpretációja nem választható el egymástól; az írott mű mint kotta funkcionál, amelynek lejátszása — „a testek összhangzó játéka" adja meg az értelmezési lehetőségek kereteit. Ezért is lehetséges az, hogy a mű méltatói olykor homlokegyenest ellenkező magyarázatokkal oldják fel a dráma egyes mozzanatai-

nak jelentését; szinte mindegyik értelmezés eltér egymástól. Nádas Péter olyan bonyolult, egymásra épülő jelentésrétegekből, szerkezetekből álló struktúrát hozott létre, melynek a sokértelműség a lényegéhez tartozik. Vagy inkább: jelentése nem elsősorban fogalmi-racionális úton megragadható, ha tehát a kritikus megfejtésével próbálkozik, különböző eredményekre juthat, s jut is szükségszerűen. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a *Takarítás* lényege épp a megfejtés hiánya lenne — mint ahogyan azt Mészáros Tamás írta.

A *Takarítás* előzménye egy kisregény, a *Klára asszony háza* című. A *Takarítás* három szereplője sok mindenben emlékeztet a kisregény szereplőire, ám míg ott Klára asszony, a mártírhalált halt kommunista özvegye, a háztartási alkalmazott és a szomszéd kamaszfiú még szociológiailag pontosan szituált és realista pszichológiával jellemzett, a színmű alakjai sokkal kevésbé meghatározottak. A dráma szerkezete a zenei formákhoz fordul: áriák, kettősök és triók váltják egymást, s az előadásmód a szerző által kívánt *con amore*. Nem a cselekmény, nem a jellemek alkotják a drámai szerkezetet, hanem a szereplők egymáshoz való viszonyrendszere és a múlthoz való viszonya.

Nemcsak a *Takarítás*, hanem a *Találkozás* és a *Temetés* is alapkérdésként veti fel az idő irreverzibilitásának tényét. A szereplők szövegének nagy része *emlékezés* — azaz kísérlet a múlt felidézésére. S a drámák jelen idejének akciósorait is teljességgel a múlt determinálja: a szereplők célja: a múlt valamiképpeni újra-játszása, felidézése, átélése. A *Takarítás* Klárája a fiút, Jóskát meghalt szerelmének alteregójaként neveli fel; Zsuzsát is azért hívja oda, hogy kettejük szerelmében az ő hajdani szerelmét élhesse újra. A reális színpadi cselekmény során homályosan, elszórt, apró mozaikkockákból áll össze Klára múltja, s képzeletszülte motívumokkal keveredik.

A *Találkozás*ban is a múlt újraéléséről van szó. Máriának, a főhősnek tovább kell adnia a Történetet — amely nem csak az ő saját története, hanem a történelem része is — a Fiatalembernek, hogy nyugodtan halhasson meg. Ebben a műben a jelenidejű cselekmény szinte a minimálisra redukálódik; a cím itt is pontosan és szabatosan kimeríti a cselekmény lényegét, akárcsak a *Takarítás* esetében. A darabban a múlt idősíkjának felidézése válik elsődlegessé: a múlt dimenziói szinte eltakarják, elfedik a jelent. A Fiatalember külső megjelenésében az apjára emlékeztet — az általa elmesélt szerelmi történet pedig az apja és Mária szerelmét is felidézi. Mária szobája, a helyszín pedig az a szoba (vagy legalábbis ugyanolyan) ahol az Apa és Mária szerelmi jelenete lezajlott. A találkozás során a Fiatalembernek — bármennyire nehezére esik is ez, bármennyire el próbál is bújni előle — szembe kell néznie apja múltjával. Mária mintegy feloldozza őt az apja bűne alól a rituális mosdatási jelenetben, — s így megbocsájtja az Apa vétkét.

A Történet, mely felidéződik, az ötvenes évek tragédiája. Mária, aki a megváltozott viszonyok között kemény munkával próbálja valahogy fenntartani magát, disszidálást kísérel meg. Ám provokátorok markába kerül, a vonaton elfogják, kegyetlenül bántalmazzák és három évig fogva tartják. Mikor másodszor is elfogják — ezúttal külföldi csomagok miatt —, ügyészként látja viszont titokzatos, néma szerelmi partnerét. A férfi öngyilkos lesz.

A harmadik darab: a *Temetés* már nemcsak a Történetet „veszi vissza", hanem a szereplők mégoly „lebegtetett", bizonytalan társadalmi szituáltságát is nélkülözi. Itt minden önmagával azonos: a színpad a Színpad, itt próbálkozik a Színész és a Színésznő valamiféle játékkal, előadással — miután a színpadon lévő koporsókban megpillantották saját, elkerülhetetlen (színpadi) halálukat. Maga a játék talán nem más, mint ennek a végnek a késleltetése: a helyzetgyakorlatok, mozgások, párbeszédek az idő kitöltésére szolgálnak. A Színész a gondolkodást, a Színésznő az érzelmeket testesíti meg. A Színész megpróbálja felidézni emlékeit: fiatal korából egy verőfényes szerdai napra gondol. A felidézett múltnak azonban itt semmi köze sincs a jelenhez; a folytonosságot a Színész nem tudja megteremteni. Talán éppen az a szó hiányzik ehhez, amely eszébe jutott, de amelyet nem lehet kimondania.

A múlt elbeszélhetősége, újraélhetősége, megfogalmazhatósága tehát mindhárom dráma tétje. Ez a kérdésfeltevés a drámai műfaj létének, problémájának is kifejeződési formájává válik. A Történet elbeszélhetetlensége, illetve az elbeszélés nehézségei, a szereplők múltjának homálya, melyet kísérleteikkel oly nehezen, vagy egyáltalán nem törnek át, a Történelemmel szemben álló egyén csődjére is utalnak. S ezzel egyidejűleg a színház csődjét, ellehetetlenülését tárgyiasítják közvetlen formában. Radnóti Zsuzsa és Duró Győző Nádas drámáiról szóló tanulmányaikban a három darabot összefüggő egységként elemzik, melynek három állomása a színházról való gondolkodás fejlődését is tükrözi. A folyamat a redukció irányába halad: csupaszodik a színpadi tér, eltűnik a cselekmény, a színpadi hős — hogy a *Temetés*ben az üres színpad maradjon, szerepek és történet nélkül. Azonos mozzanatok kötik össze a három művet: a megtisztítás folyamata, szertartása mindhárom műben fontos motívum; a szereplőket pedig a szerelem és halál princípiumai mozgatják. Elvontságával, bonyolult utalásrendszerével, többértelműségével Nádas trilógiája egyedülálló teljesítménye a modern magyar drámának. Olyan teljesítménye azonban, melyet a magyar színpad még mindig nem tudott megemészteni, nem nézett vele szembe teljes egészében. A *Takarítás*t és a *Találkozás*t bemutatták ugyan (az előbbi Győrben került színre, Szikora Péter rendezésében, az utóbbi a Pesti Színházban 1985-ben), a két előadás mégsem volt elegendő ahhoz, hogy Nádas mint drámaíró kerüljön be az irodalmi köztudatba. (A közönség értetlensége is oka ennek, ez azonban olyan ízlésszociológiai kérdés, melyről itt nem szólhatunk.) Holott kétségtelen, hogy mindhárom dráma elsősorban színpadra termett — könyvbéli, szövegszerű megjelenésük csupán egyetlen, lehetséges változata gazdag megvalósulási lehetőségeiknek.

Kornis második darabja, a *Büntetések*, mely a *Dinamit* című antológiában jelent meg, sem kezdte még meg színpadi pályafutását, holott ennek is a látvány a lényege, s nem a szöveg. A mű nem jelenetekből, hanem *képekből* épitkezik. A *Halleluja* groteszk víziója után, mely a nyelvnek megkülönböztetett szerepet biztosított, új utakra lépett tehát az író. A folytonosság mégis biztosított: a *Büntetések* is a középeurópai létezés egyfajta modelljét állítja fel, csak sokkal absztraktabb, általánosabb szinten, mint a *Halleluja*.

Míg a *Halleluja* egyes részleteiben, elemeiben nagyon is a konkrét, realisztikus valóságot jelenítette meg, konkrét történelmi eseményekhez kapcsolható helyzete-

ket, állapotokat idézett fel — addig a *Büntetések* egyetlen fogódzót kínál az azonosításhoz: Franz Kafka személyét, akinek szavai, gondolatai, víziói segítségével Kornis felépíti — Radnóti Zsuzsa találó kifejezésével — a maga saját „lelkiállapot-színházát". Ebből a darabból már természetszerűen hiányzik a történet (még mint hiány is!), mint ahogyan a jellemek is hiányoznak. A szerző szabad asszociációi nyomán jelennek meg a színen az egymást követő, szürrealista-groteszk látomások. Ezekkel a furcsa, olykor meghökkentő, sokkoló képekkel Kornis az emberi élet alaphelyzeteit tárgyiasítja: a születés, a párválasztás, a halál állapotait jeleníti meg. Drámájának értékét — épp látványcentrikus kifejezésmódja miatt — csak színpadi megvalósulása fogja meghatározni végérvényesen. Annyit a „partitúra" is elárul, hogy igen szuggesztív, nagyhatású előadás (előadások) lehetőségét rejti. Kornis ezzel a darabjával a legmodernebb színházi törekvésekhez kapcsolódik; s a modern magyar drámának is egészen új dimenzióit csillantja meg.

*Kiadások*

Rivalda. 69—70. Kilenc magyar színmű. Szerk. *Kardos György*. 1971. — Rivalda. 70—71. Nyolc magyar színmű. Szerk. *Kardos György*. 1972. — Rivalda. 71—72. Kilenc magyar színmű. Szerk. *Kardos György*. 1973. — Rivalda. 72—73. Nyolc magyar színmű. Szerk. *Kardos György*. 1974. — Rivalda. 73—74. Nyolc magyar színmű. Szerk. *Kardos György*. 1975. — Az oroszlán torka. XX. századi magyar egyfelvonásosok. Antológia. Sajtó alá rend.: *Osztovits Levente*. 1974. — Fiatalok rivaldája. 1979. — Fiatalok rivaldája. 1980.

*Irodalom*

*Ablonczy László:* Mai dráma — mai színház. Alf 1974. 7. sz. 54—59. — *Simon Zoltán:* Napjaink magyar drámái. Alf 1974. 7. sz. 50—54. — *Ablonczy László:* Távolság és közelkép. Az új magyar dráma az elmúlt évadban. Alf 1976. 10. sz. 88—93. — *Almási Miklós:* A hétköznapiság kritikája. Jegyzetek a hetvenes évek drámáiról. Nszab 1976. febr. 12. — *Bata Imre:* Fiatalok rivaldája. Nszab 1979. jan. 16. — *Szekrényesy Júlia:* Válaszúti tragédiák. Szính 1979. 4. sz. 31—33. — *Tarján Tamás:* Fiatalok rivaldája. Kr 1979. 5. sz. 8—9. — *Tarján Tamás:* Realizmus, pártosság, népiség a mai magyar drámában. A realizmus az irodalomban. Szerk.: *Szerdahelyi István*. 1979. 242—297. — *Koltai Tamás:* A „fiatal dráma" esélyei. Szính 1980. 5. sz. 1—3. — *Pályi András:* Fiatalok rivaldája. Szính 1980. 1. sz. 31—34. — *Bécsy Tamás:* Bereményi Géza: Halmi — avagy a tékozló fiú. Bemutató a József Attila Színház Kamaraszínházában. Je 1981. 160—166. — *Berkes Erzsébet:* Hatot vagy vakot. Jegyzetek Spiró György drámáiról. Életünk 1981. 880—889. — *Fábián László:* Hiánydramaturgia, avagy Mitől leszünk fiatalok? FilmSzínhMu 1981. 45. sz. 19. — *Koltai Tamás:* Vita Nádas Péter Takarításáról. Szính 1981. 3. sz. 33—34. — *Radnóti Zsuzsa:* Cselekvés-nosztalgia. Kort 1981. 1302—1310. — *Vinkó József:* Hiánydramaturgia. Szemléleti és stílusváltások a fiatal magyar drámairodalomban. Életünk 1981. 788—797.

# ÉLETRAJZI JEGYZETEK

*Források:* Díjasok és kitüntetettek adattára 1948—1980. Összeáll. és szerk. Magyar Józsefné. Kaposvár, Palmiro Togliatti Megyei Könyvtár, 1984.
Írói önvallomások. Összeállította Tóbiás Áron. Bp. PIM és Népművelési és Propaganda Iroda, 1971.
Kistükör. Magyar irodalomtörténeti arcképek. Szerk. Pomogáts Béla. Bp. Múzsák Közművelődési Kiadó, 1985.
Magyar Életrajzi Lexikon. 1—3. köt. Főszerk. Kenyeres Ágnes. Bp. 1963.

*Abody Béla* (1931) Budapesten született, s itt szerzett az egyetemen irodalomtanári diplomát. Tanított általános iskolában, volt irodalmi vezető a Magvető Könyvkiadóban, 1965-től 1971-ig az Élet és Irodalom főmunkatársaként dolgozott, pár évig a Vidám Színpadot igazgatta, 1978—1985-ig a Négy Évszak című folyóirat felelős szerkesztője volt, azóta a Lapkiadó Vállalat vezető publicistája. Sokműfajú író, irodalom- és zenekritikai, valamint műfordítói munkássága is jelentős. Több színművét, rádiójátékát mutatták be, számos népszerű tévéműsort szerkesztett és vezetett. 1973-ban József Attila-díjjal tüntették ki.

*Albert Gábor* (1929) író, műfordító, könyvtáros. Egyetemi tanulmányait a budapesti bölcsészkaron folytatta, 1955-ben szerzett diplomát. 1954-től az Országos Széchényi Könyvtár könyvtárosa volt, 1964-től pedig az MTA Zenetudományi Intézete könyvtári és dokumentációs osztályának vezetője.

*András László* (1919—1988) Budapesten született, a Madách Gimnáziumban érettségizett. Fiatalon részt vállalt a munkásmozgalomban, ezért az üldözések elől külföldre kellett emigrálnia. Az ott töltött hét év alatt volt börtönben, koncentrációs táborban, volt idegenlégiós; 1946-ban tért haza. Számtalan foglalkozást kipróbált, kalandos életének élményeit 1959 óta foglalja szépprózai alkotásokba. Néhány évig jelen volt az irodalmi életben, majd kiszorult onnan, dolgozott a külkereskedelemben, azután szabadfoglalkozású íróként tevékenykedett. Szerkesztői, műfordítói, esszéírói munkássága is jelentős.

*Antal Gábor* (1922) Budapesten született, első verseskönyvét 1941-ben publikálta. 1945 után újságíró lett, jelenleg a Magyar Nemzet vezető publicistája. 1969-ben önéletrajzi regényt tett közzé.

*Bajomi Lázár Endre* (1914—1987) Biharnagybajomban született, középiskoláit Debrecenben végezte, innen került 1934-ben francia—magyar szakos tanárjelöltként Párizsba. Tizenhét évet töltött Franciaországban, hazatérése után minden erejét a francia kultúra és a magyar—francia kapcsolatok kutatásának

szentelte műfordítóként, íróként és újságíróként. Sok műfajban publikált, több francia kitüntetésben részesült.

*Bakó József* (1896—1962) Nemescsén született zsellércsaládból. Cipész lett. Korán bekapcsolódott a munkásmozgalomba, tevékenyen részt vett a Tanácsköztársaság szervező munkájában, ezért börtönbüntetésre ítélték. Később elvégezte a tanítóképzőt, sok helyen tanított, nyaranta európai utazásokat tett. 1945 után a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban dolgozott, majd a Köznevelés egyik szerkesztője lett, később nyugdíjba vonulásáig könyvtárakban dolgozott. Verseken, elbeszéléseken kívül színműveket is publikált.

*Balassa Imre* (1886—1974) író, zeneíró, kritikus. Az Országos Színművészeti Akadémián „rendezői minősítvényt" szerzett (1907). A La Fontaine Társaság alelnöke, a Magyar Írók Egyesületének és a Magyar Újságírók Egyesületének főtitkára volt. Egy ideig az Állami Operaház dramaturgjaként működött. Számos kiállítást rendezett, többek között a Magyar Állami Operaház 75 éves jubileumi emlékkiállítását (1959). A zenei ismeretterjesztés egyik legjelentékenyebb művelője volt. Ő tette népszerűvé az életrajzi regényeket.

*Balázs Anna* (1907) Budapesten született. Középiskolái elvégzése után ifjúmunkás lett, bekapcsolódott a kommunista mozgalomba, részt vett a fegyveres ellenállásban. 1942-ben jelent meg első novellája a Népszavában. A felszabadulás után lapszerkesztő, újságíró, hivatalvezető volt, 1958 óta csak írásaiból él. Több mint harminc kötete jelent meg. 1956-ban József Attila-díjjal, 1972-ben SZOT-díjjal tüntették ki.

*Balázs Béla* (1884—1949) Szegeden született, eredeti neve Bauer Herbert. A középiskola elvégzése után a budapesti bölcsészkar hallgatója lett, az Eötvös-kollégiumba került. Tanulmányai befejezése után polgári iskolai tanárként dolgozott. 1906-ban Berlinben tanult, 1911—1912-ben ismét hosszabb időt töltött külföldön, hazatérése után a Fővárosi Pedagógiai Szeminárium munkatársa lett. A polgári forradalom idején részt vett a Nemzeti Tanács munkájában, a Tanácsköztársaság alatt az írói direktórium tagja volt, és a színházi ügyeket intézte a Színházi Népbiztosságon. A Nyugat köréhez tartozott, két Bartók-opera szövegkönyvét ő írta. Előbb Bécsbe emigrált, majd Berlinbe költözött át, itt részt vett a német kommunisták által irányított művészeti munkás-kultúrmozgalmak tevékenységében. 1931-től Moszkvában élt, a filmakadémián tanított, jelentős filmkritikai és filmesztétikai munkásságot fejtett ki. 1945-ben tért haza Magyarországra, a Fényszóró című színházi és filmhetilapot szerkesztette. Tanított a Színművészeti Főiskolán, irányította a Filmtudományi Intézetet. *Álmodó ifjúság* című önéletrajzi regényének munkája közben érte a halál. 1949-ben Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Balázs Sándor* (1883—1982) Nagygeresden született. Latin—magyar szakos tanári oklevelet szerzett Budapesten, majd különböző középiskolákban tanított. Vígjátékokat, elbeszéléseket írt, írói pályáját 1945 után is folytatta, sikeres önéletrajzi regénye kortörténeti dokumentum is.

*Bálint Lajos* (1886—1974) Újpesten született, kora ifjúságától a színház érdekelte, 1904-től a Thália Társaság titkára lett, majd színházi kritikusként,

dramaturgként, könyvkiadói irodalmi vezetőként dolgozott. Tevékenyen részt vett a Tanácsköztársaság kulturális életének szervezésében. 1945 után írószövetségi titkár lett, majd a Színpadi Szerzők Egyesületének főtitkáraként tevékenykedett 1953-ig. 1953-tól 1959-ig a Szerzői Jogvédő Hivatal igazgatóhelyettese volt. Több színművét mutatták be, igen gazdag műfordítói munkássága mellett publikálta önéletrajzi visszaemlékezéseit.

*Barabás Tibor* (1911—1984) korán a munkásmozgalom vonzásába került. József Attilához és Nagy Lajoshoz szoros baráti és írói kapcsolat fűzte. A háború idején négy évig volt munka- és büntetőszázadokban. 1949-ig az Írószövetség főtitkára volt, később egy ideig a Szépirodalmi Könyvkiadót vezette. Igen termékeny, sokműfajú íróként publikálta vígjátékait, kisregényeit, novelláit, életrajzi regényeit. Esszéin, tanulmányain kívül érdeklődést keltettek önéletrajzi művei is. 1953-ban József Attila-díjjal, 1954-ben Kossuth-díjjal tüntették ki. Több forgatókönyvéből sikeres film készült.

*Bárány Tamás* (1922) Budapesten született, itt érettségizett, majd a pesti és a kolozsvári egyetemen bölcsészetet és jogot végzett. Ezután könyvtári tisztviselőként, lapszerkesztőként és lektorként dolgozott. Már tizenöt éves korában megjelent egy verseskötete, de igazi területe a prózaírás lett. Regényeken kívül paródiákat, novellákat írt, számos színművét, hangjátékát és televízióra írt művét mutatták be. 1954-ben és 1969-ben József Attila-díjat, 1972-ben Gábor Andor-díjat, 1979-ben SZOT-díjat kapott.

*Barát Endre* (1907—1976) Nagykátán született. Középiskolai tanulmányainak elvégzése után gazdasági tanfolyamra járt. Pályáját költőként kezdte. 1938-tól a Friss Újság munkatársa lett. 1945 után számos heti- és napilapnál dolgozott. Csaknem negyven kötete jelent meg, több színdarabját is bemutatták. 1959-től az Ország-Világ című hetilap munkatársa volt.

*Baráth Lajos* (1935) Abaújkéren született. Sokáig fizikai munkásként dolgozott, majd a Diósgyőri Munkás című lap munkatársa lett. Az újságírás mellett sorra jelentette meg munkástémájú regényeit, elbeszéléseit. 1970-ben SZOT-díjat kapott, 1971 óta szabadfoglalkozású író.

*Bárdos Pál* (1936) Makón született, iskoláit itt és Szegeden végezte, Szegeden szerzett középiskolai tanári diplomát is. Tanított gimnáziumban és a József Attila Tudományegyetemen, 1972 óta a Magyar Rádió dramaturgja.

*Barsi Dénes* (1905—1968) Jókán született, szegény parasztcsaládban. 1926-ban tanítói oklevelet szerzett, 1927 és 1939 között Bihar megyében tanított. 1934-től alapítója és egyik szerkesztője volt a Kelet Népe című folyóiratnak. Első regénye 1941-ben jelent meg. Kétévi budapesti tartózkodás után a Tiszántúlon telepedett le, fizikai munkásként dolgozott. 1960-ban Dunaújvárosba költözött. 1962-ben József Attila-díjat kapott.

*Barta Lajos* (1878—1964) Kistapolcán született, Pécsett végezte a középiskolát, 1900-tól a budapesti bölcsészkaron tanult, de tanulmányait nem fejezte be, újságíró lett. Számos lapnál dolgozott. Színműveivel és riportjaival a szocialista eszmeiségű irodalom képviselője volt. Tevékenyen részt vett a Tanácsköztársaság irodalmi életében, ezért a bukás után emigrálnia kellett. Hosszú ideig élt Bécsben, Berlinben,

Pozsonyban, majd Londonban. 1946-ban tért haza. Írásaiért 1956-ban Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Beczássy Judit* (1888—1961) Szegeden született, Szabadkán végzett tanítóképzőt, majd Székelyudvarhelyen volt tanítónő. Balázs Sándor íróhoz ment férjhez, 1916-tól Budapesten éltek. 1921-ben megnyerte az Athenaeum Könyvkiadó regénypályázatát. 1945 után főképpen elbeszéléseket és ifjúsági műveket írt.

*Benamy Sándor* (1899—1989) Sápon született. A Keleti Akadémia elvégzése után számos kolozsvári lap munkatársaként, külföldi tudósítójaként dolgozott Bécsben és Párizsban. 1934-től Budapesten élt, kizárólag irodalmi munkásságot folytatott. 1925-től jelentek meg könyvei, több színművét mutatták be, jelentős orosz nyelvű regényeket ültetett át magyarra. Útirajzai és önéletrajzi visszaemlékezései mellett esszéket is publikált.

*Benedek István* (1915) Budapesten született. Benedek Elek unokája, Benedek Marcell fia. Orvosi egyetemet végzett, Csepelen és Kolozsvárott dolgozott 1947-ig, akkor a budapesti Országos Ideg- és Elmegyógyászati Intézet főorvosa, majd az intapusztai és simasági Munkaterápiás Elmegyógyintézet igazgatója lett. Tudományos munkái mellett számos szépirodalmi művet, művelődéstörténeti esszét publikált. Jelentős részt vállalt az ismeretterjesztésben, több műfordítása is megjelent.

*Benedek Marcell* (1885—1969) Budapesten született. Diákkorától az irodalomnak, műfordításnak szentelte életét. Magyar—német szakos tanári diplomát szerzett, sokáig tanított középiskolában. Egy évig a Sorbonne-on hallgatott irodalmat. Egyetemi tanárként részt vett a Tanácsköztársaság szellemi életében, ezután elvesztette állását. Később a Dante Könyvkiadónál és az Új Idők Irodalmi Intézeténél dolgozott, 1945-től 1947-ig Kolozsvárott tanított, és színházi dramaturgként, rendezőként kapcsolódott be az ottani Magyar Színház munkájába. Igen sokat fordított, 1947 és 1962 között az Eötvös Loránd Tudományegyetemen tanított. Számos regényt és irodalomnépszerűsítő művet írt, a magyar és a világirodalom jelentős alkotóit mutatta be. Igen sokat fordított franciából, németből és angolból. Önéletírása, színművei, cikkei mellett számtalan összefoglaló irodalomtörténeti mű szerkesztése fűződik nevéhez (pl. a Magyar irodalmi lexikon). 1963-ban Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Berkesi András* (1919) Budapesten született. Munkásként korán bekapcsolódott a munkásmozgalomba. 1945 után államvédelmi fegyveres alakulatoknál teljesített szolgálatot. 1950-ben börtönbe került, ahonnan 1954-ben szabadult. Gazdasági funkcionárius lett, egy ideig a Filmtudományi Intézetet vezette, volt filmgyári dramaturg, a Magvető Könyvkiadó felelős szerkesztője. 1958-tól jelennek meg népszerű regényei. 1959-ben az *Októberi vihar* című regényéért József Attila-díjat kapott.

*Bernáth Aurél* (1895—1982) Marcaliban született. Nagybányán Réti István és Thorma János festők tanítványaként ismerkedett meg a képzőművészettel. Sokáig élt Berlinben, 1938-ban tért végleg haza. 1948-ban újra megindította a Magyar Művészet című folyóiratot, tevékeny részt vállalt a magyar képzőművészeti élet alakításában. Képzőművészeti alkotásaiért háromszor részesült Kossuth-díjban:

1948-ban, 1964-ben és 1970-ben. Önéletrajzi regényciklusa kortörténeti dokumentum.

*Bertha Bulcsu* (1935) Nagykanizsán született, apja tanár volt. Gyermekkorát a Marcal völgyében és a Balaton-felvidéken töltötte. Gyermekfejjel élte át a világháborút. Keszthelyen érettségizett. Életútját munkásként kezdte, később könyvtárban, szerkesztőségekben dolgozott Pécsett. 1967-től Budapesten él, 1971-től 1975-ig volt az Új Írás szerkesztője, egy ideig írószövetségi titkári funkciót töltött be. Az Élet és Irodalom című hetilap főmunkatársa. Regényein, novelláin kívül fontosak riportjai, íróportréi, útirajzai is. Több drámáját bemutatták, számos művéből készült film és tévéjáték. Háromszor kapott József Attila-díjat: 1966-ban, 1971-ben és 1975-ben, 1978-ban SZOT-díjjal tüntették ki.

*Bibó Lajos* (1890—1972) Hódmezővásárhelyen született, ott kezdte fiatalon az újságírói pályát, majd különböző vidéki lapoknál dolgozott. 1919-től budapesti lapok szerkesztője, 1933-tól 1944-ig a Budapesti Hírlap és az Esti Újság főmunkatársa volt. Számos regényt publikált, több színművét játszották sikerrel 1945 előtt. A háború után visszavonultan élt Hódmezővásárhelyen.

*Bihari Klára* (1917) Nagyszalontán született. 1945-ig tisztviselőként dolgozott, azután szabadfoglalkozású író lett. 1937-ben jelent meg első könyve, egy verseskötet; 1949-től csak prózai műveket publikál. Több színművét is bemutatták. 1958-ban József Attila-díjat kapott.

*Birkás Endre* (1913—1975) Budapesten született, Pécsett végezte el az egyetem jogi karát, majd könyvkereskedőként dolgozott. A második világháborúban a Don vidékén teljesített frontszolgálatot. 1942-ben publikálta első regényét. Hazatérte után megszervezte és 1947—1962 között vezette a Központi Antikváriumot, utána az Országos Széchényi Könyvtár munkatársa volt.

*Bodó Béla* (1903—1970; írói álneve: *Franck L. Packard*) újságíró, író. A felszabadulás után a Dolgozók Világlapja és a Magyar Nap felelős szerkesztője. 1957-től haláláig az Esti Hírlapot szerkesztette. Népszerű gyermekregények szerzője.

*Bohuniczky Szefi* (1894—1969) Nagypécselyen született, Veszprémben tanult. 1926-tól jelentek meg a Nyugatban novellái és kisregényei. Eleinte álnéven publikált. Munkásságáért kétszer részesült Baumgarten-díjban: 1938-ban és 1942-ben. 1945 után visszaemlékezéseit írta és irodalmi szalont tartott fenn.

*Bóka László* (1910—1964) Budapesten született. Bölcsészettudományi egyetemet végzett, majd az Egyetemi Könyvtár munkatársa lett, később a Műegyetem könyvtárosaként dolgozott. Egyik alapítója volt az Apolló című folyóiratnak. Hat évig volt katona, majd hadifogoly, hazatérte után, 1945-től a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban lett államtitkár. 1950-től tanszékvezető egyetemi tanárként tanított az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. Pályáját költőként kezdte, később regényeket, tanulmányokat, monográfiákat, esszéket írt. 1960-ban József Attila-díjat kapott. Tagja volt a Magyar Tudományos Akadémiának.

*Boldizsár Iván* (1912—1988) Budapesten született. A piarista gimnáziumban érettségizett, Sík Sándor volt az egyik tanára. Egy ideig orvosi egyetemre is járt. Fiatalon résztvevője és szervezője lett a falukutató mozgalomnak, ő alapította a

Szolgálat és Írás Munkaközösségét, ennek könyvsorozatában jelent meg az első falukutató szociográfia, Szabó Zoltán *A tardi helyzet* című műve. Részt vett az ellenállási mozgalomban. 1945 után fontos közéleti funkciókat töltött be. 1946-ban az Új Magyarország főszerkesztője volt. Mozgalmas élete során sokféle minőségben járta a világot: diákként, tudósítóként, frontkatonaként, újságíróként, külügyi államtitkárként, miniszterhelyettesként, különböző irodalmi és társadalmi szervezetek vezetőjeként. Száznál több nemzetközi értekezleten képviselte Magyarországot, sokszáz előadást tartott a magyar irodalomról, a magyar kortársi valóságról. A PEN Club elnökségi funkciója mellett számos közéleti funkciót viselt; főszerkesztője volt a New Hungarian Quarterly című angol nyelvű folyóiratnak, 1969-től a Színház című lapnak. Sokféle műfajban örökítette meg élményeit: esszék, cikkek, tanulmányok, tévéelőadások, novellák, színművek sorában. Angol, német és francia nyelvből számos műfordítása jelent meg, elsők között fordított Kafka-novellákat. 1967-ben Rózsa Ferenc-díjat, 1970-ben József Attila-díjat kapott, 1975-ben Állami Díjjal tüntették ki.

*Bor Ambrus* (1921) Gödöllőn született. Jogi doktorátust szerzett Budapesten. Hosszú ideig ipari vállalatoknál dolgozott, 1969-től a Magvető Könyvkiadó szerkesztője, 1976-tól nyugdíjba vonulásáig, 1982-ig főszerkesztője volt. Regényei, novellái az ötvenes évek óta jelennek meg folyóiratokban, első önálló kötetét 1961-ben publikálta. Több rádió- és televíziójátékát is bemutatták; jelentős műfordító, főképpen a modern német irodalom alkotásait ülteti át magyarra. 1981-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Boross Elemér* (1900—1971) Budapesten született. Középiskolát végzett, a Tanácsköztársaság idején frontszínházakat szervezett. Számos színműve mellett verseket, elbeszéléseket, regényeket írt. Évekig munkaszolgálatos volt, 1945-től a Magyar Írók Szövetségének egyik szervezője és főtitkára lett, majd a Színpadi Szerzők Egyesületét szervezte. 1949-ig dramaturgként dolgozott.

*Borsos Miklós* (1906—1990) Nagyszebenben született. Festőként kezdte pályáját, később szobrász, grafikus és éremművész lett. 1946 és 1960 között az Iparművészeti Főiskola tanára volt. Képzőművészeti munkásságáért Kossuth-díjjal és Munkácsy-díjjal tüntették ki. Önéletrajzi műve kortörténeti dokumentum.

*Bölöni György* (1882—1959) Szilágysomlyón született. Budapesten jogot végzett, majd 1903-ban Párizsba ment, ott ismerkedett meg Adyval, akinek hűséges barátja, fegyvertársa volt haláláig. Számos lapnál dolgozott, tevékenyen részt vett a Tanácsköztársaság munkájában, utána emigrálnia kellett. Angliában és Franciaországban élt, részt vett az antifasiszta mozgalomban. 1945 után hazatért, jelentős funkciókat töltött be, egy ideig hollandiai követ volt, majd az Irodalmi Alap igazgatója lett, 1957-től 1959-ig az Élet és Irodalom főszerkesztőjeként szervezte az irodalmi életet. Gazdag műfordítói munkássága mellett számos regényt, cikket publikált, Adyról monográfiát írt. 1955-ben Kossuth-díjban részesült.

*Csák Gyula* (1930) Nyíregyházán született, Debrecenben érettségizett. Újságíróként kezdte pályáját, a Tiszántúli Néplap, a Szabad Föld munkatársa lett, 1957-től az Élet és Irodalomnál dolgozott. 1957 óta publikálja regényeit, szociográfiáit. Több színművét is bemutatták. 1976-ban az Írószövetség titkára lett.

Három évig Indiában a Magyar Kulturális és Tájékoztató Központ igazgatója volt, 1986-ban ment nyugdíjba. 1975-ben József Attila-díjat, 1978-ban SZOT-díjat kapott.

*Csalog Zsolt* (1935) Szekszárdon született. Régészetet, néprajzot, történelmet tanult, sokáig dolgozott a Néprajzi Múzeumban. Első írása 1966-ban jelent meg. Regényein kívül szociográfiai művei, dokumentumregényei keltettek figyelmet.

*Csathó Kálmán* (1881—1964) Budapesten született. Jogi egyetemet végzett, majd Berlinben folytatott színházi tanulmányokat. 1909-től a Nemzeti Színház rendezője, majd főrendezője lett. 1940-ben a Magyar Színház és az Andrássy úti Színház igazgatója volt. 1936-tól a Kisfaludy Társaság másodelnökének tisztségét töltötte be. 1945-től haláláig csak irodalmi tevékenységet folytatott, főképpen színháztörténeti könyveket publikált.

*Cseres Tibor* (1915) Gyergyóremetén született, édesapja favágó volt, majd testőr Bécsben, később Magyarországon telepedett le. Budapesten érettségizett, a kolozsvári egyetem közgazdaság-tudományi karán szerzett diplomát. Írói pályáját versekkel kezdte 1937-ben. A második világháború alatt katonai szolgálatot teljesített, a fronton átélt élményeit, tapasztalatait évtizedekkel később több regényben dolgozta fel. 1945-től 1956-ig a Viharsarok, illetve az Irodalmi Újság munkatársa volt. Első regényét 1950-ben publikálta, ettől kezdve életét az írásnak szentelte. Novellái, drámái is megjelentek, de fő műfaja a regény. *Hideg napok* című regényének és a belőle készült filmnek igen nagy visszhangja volt, a könyvet nyolc idegen nyelvre fordították le. A második világháború történetén kívül behatóan foglalkozott Kossuth személyével és korával. Munkásságáért háromszor kapott József Attila-díjat: 1951-ben, 1955-ben és 1965-ben. 1975-ben Kossuth-díjjal tüntették ki, 1986-ban a Magyar Írók Szövetségének elnökévé választották.

*Csoór István* (1910) Szeghalmon született. Géplakatos-inas volt, majd a gazdasági válság éveiben sokféle foglalkozást kipróbált, volt pincér, könyvügynök, kazánfűtő, gépész, cséplőmunkás és sok más. Írói tehetségét Móricz Zsigmond fedezte fel. 1948 óta Gyulán él. A háború előtt kiadott két regénye után 1953-ban jelentkezett új prózai kötettel. 1968-ban geodétaként ment nyugdíjba.

*Csoóri Sándor* (1930) a Fejér megyei Zámolyon született. Középiskolai tanulmányait a pápai református kollégiumban végezte. Érettségi után a budapesti egyetemen tanult. 1949-től publikál, egy ideig vidéken volt újságíró, majd az Irodalmi Újság, a Szabad Ifjúság és az Új Hang szerkesztőségében dolgozott, ez utóbbi folyóirat versrovatát vezette. 1968-tól számos film születésénél vett részt dramaturgként. Szabadfoglalkozású íróként publikálja esszéit, verseit, útirajzait, szociográfiáit. A hatvanas évek elején tanulmányutat tett Kubában, többször járt az Egyesült Államokban, a szomszédos országokban. Filmforgatókönyveket is írt. Munkásságáért 1954-ben és 1970-ben József Attila-díjjal tüntették ki, 1981-ben Herder-díjat kapott.

*Csurka István* (1934) Budapesten született, apja író és újságíró volt. Békésen érettségizett, majd a budapesti Színművészeti Főiskolán végezte tanulmányait. Korán kezdett publikálni, az írást választotta fő hivatásának. Jelentős publicisztikai munkássága mellett főképpen novellásköteteket adott ki, számos drámáját,

színművét mutatták be, több filmforgatókönyvét filmesítették meg. Szabadfoglalkozású író, évekig a Magyar Nemzet rendszeres tárcaírója volt. Kétszer kapott József Attila-díjat: 1969-ben és 1980-ban.

*Csurka Péter* (1894—1964) Békésen született, Nagyváradon jogot hallgatott. 1929-ben Budapestre települt, könyvügynök, majd tisztviselő lett, közben folyamatosan jelentek meg regényei, elbeszélései a fővárosi lapokban. Egy ideig a Friss Újság belső munkatársa volt, 1945 után is újságíróként dolgozott.

*Dallos Sándor* (1901—1987) Győrszentmártonban született, iskoláit Komáromban és Győrött végezte. 1925-től Budapesten lett újságíró. Számos műfajban publikált: egyfelvonásos színműveken, filmforgatókönyveken, novellákon kívül fő műfaja az életrajzi regény volt. 1953-ban a *Semmelweis* című film forgatókönyvéért kapott József Attila-díjat.

*Dalos László* (1924) Budapesten született, itt végezte egyetemi tanulmányait. A rádióhoz került, az irodalmi osztály lektora volt évtizedekig. Regényeit, elbeszéléseit számos folyóirat publikálta. Jelentős műfordítói munkássága is.

*Darvas József* (1912—1973) Orosházán született. Apja béres volt, korán meghalt, anyja egyedül nevelte fel négy gyermekét. 1932-ben fejezte be a tanítóképzőt, a fővárosba utazott, sokféle foglalkozással próbálkozott. Fiatal korától elsősorban író akart lenni. Korán kapcsolatba került a kommunista mozgalommal. 1932-től publikált, először verseket, majd publicisztikai írásokat, novellákat, regényeket, riportokat és szociográfiákat. 1936-tól több baloldali lap munkatársa volt. A népi írók mozgalmának radikális szárnyához tartozott. *Város az ingoványon* című könyve 1945-ben, az első könyvnapra jelent meg. 1945-től aktívan részt vett a politikai és az irodalompolitikai életben, kevés szépirodalmi művet írt. Az Írószövetségben többször töltötte be az elnöki funkciót (1951—1953; 1959—1973). Több drámáját és filmjét mutatták be. 1956-ban és 1960-ban Kossuth-díjjal tüntették ki, 1970-ben SZOT-díjat kapott.

*Darvas Szilárd* (1909—1961). Költő, humorista. A felszabadulásig nyomdász volt. Az irodalmi pályán költőként indult, írásai a Korunkban, a Szép Szóban, a Magyar Csillagban jelentek meg. A felszabadulás után főképpen humoristaként folytatta tevékenységét, csaknem minden lapban jelentek meg humoros írásai. 1947-től a Ludas Matyi felelős szerkesztője. Irodalmi paródiáiban Karinthy útját követte. Írt számos dalszöveget, operettlibrettót és filmforgatókönyvet is.

*Dékány András* (1903) Kecskeméten született. Kalandos élete során volt munkás, tengerész, újságíró, madárkutató, tisztviselő. 1932 óta publikálja regényeit, novellásköteteit, ifjúsági regényeit és színpadi műveit. 1961-ben József Attila-díjat kapott.

*Dékány Kálmán* (1921) Cibakházán született, a makói gimnáziumban érettségizett. A falukutató mozgalomban érlelődött meg az az elhatározása, hogy író, újságíró lesz. Első riportkötete harmincéves korában jelent meg. 1942-től különböző lapok munkatársa volt, 1961-től nyugdíjba vonulásáig sajtópropagandista volt a Fogyasztási Szövetkezet Pest megyei Szövetségénél. Regényeket, elbeszéléseket, riportokat írt, emellett jó néhány rádiójátékát és egyfelvonásosát mutatták be.

*Dénes Zsófia* (1885—1987) korán írni kezdett. Meghatározó élménye volt Ady Endrével való találkozása és barátsága. Egész fiatalon került ki Párizsba, ott a Világ és a Pesti Napló tudósítójaként tanúja volt a nagy művészeti forradalmaknak, Párizs művészeti életének. A Tanácsköztársaság bukása után Bécsbe emigrált. 1945 után aktívan bekapcsolódott az irodalmi életbe, több ifjúsági regénye jelent meg. Emlékezéseit, útirajzait, tanulmányait számos folyóiratban tette közzé, több kötetet rendezett sajtó alá. Budapesten halt meg, 102 éves korában.

*Dér Endre* (1922) Békéscsabán született. Sopronban szerzett evangélikus hittudományi oklevelet, majd a MADISZ békéscsabai titkára lett. Volt lelkész, tanár, szegedi írószövetségi titkár, különböző vidéki irodalmi lapok munkatársa. Írói pályája versekkel indult, később regényeket, novellákat és színműveket írt. 1956-ban József Attila-díjat kapott.

*Déry Tibor* (1894—1977) Budapesten született, polgári családban, apja ügyvéd volt. 1911-ben elvégezte a Kereskedelmi Akadémiát, egy évig St. Gallenben nyelveket tanult. 1913-tól 1918-ig tisztviselőként dolgozott. 1917-ben a Nyugat munkatársa lett. 1918 végén belépett a Kommunisták Magyarországi Pártjába, 1919-ben az Írói Választmány tagja volt. 1920-ban emigrációba vonult, Bécsben, Párizsban, Perugiában tartózkodott. 1926-ban tért vissza Budapestre, de ezt követően is többször utazott külföldre: Németországba, Jugoszláviába, Norvégiába. 1934-ben részt vett a bécsi munkásfelkelésben, majd Mallorca szigetén dolgozott, 1936-ban tért haza. 1938-ban háromhavi fogházbüntetésre ítélték André Gide szovjet útibeszámolójának lefordítása miatt. A háború utolsó éveiben bekapcsolódott az ellenállási mozgalomba, a nyilas uralom idején bujkálni kényszerült. A felszabadulás után ismét belépett a kommunista pártba, beválasztották az Írószövetség vezetőségébe. Megjelentek régebbi művei, 1947-ben Baumgarten-, 1948-ban Kossuth-díjat kapott. Az 1952-ben megrendezett kritikai vita súlyosan elítélte *Felelet* című regényét, ezt követően 1953 után az írói ellenzékhez csatlakozott. 1956 júniusában a Petőfi-körben elhangzott felszólalása miatt kizárták a pártból, 1957-ben kilencévi börtönre ítélték. Büntetését 1960-ban felfüggesztették, majd teljes amnesztiát kapott, 1962-től ismét részt vett az irodalmi életben. 1963-ban felszólalt az Európai Íróközösség leningrádi konferenciáján, majd Bécsben, Frankfurtban, Torinóban tartott nagy sikerű előadásokat. Műveit számos világnyelvre fordították le, több külföldi akadémia választotta dísztagjának. 1974-ben a Magyar Népköztársaság Zászlórendjével tüntették ki.

*Dobozy Imre* (1917—1982) Válon született, apja bognár volt. Gyermekkorát uradalmi cselédek között töltötte. Egész fiatalon kezdett írni, számos riportja jelent meg baloldali lapokban. 1945-ig katona volt. 1945 után két évig a budai járás párttitkáraként tevékenykedett, 1947-től a Szabad Föld munkatársa lett, s akkor kezdett publikálni novellákat, riportregényt, regényeket. Költőként indult, de a háború után nem írt több verset. Évekig járta riporterként az országot, tudósított a falu társadalmában végbemenő változásokról. Háborús élményeit a hatvanas évektől dolgozta fel több műfajban. 1959-től az Írószövetség titkára volt, egy ideig az Élet és Irodalom című hetilapot szerkesztette. Több művéből készült film. 1952-ben és 1954-ben József Attila-díjat, 1964-ben SZOT-díjat kapott.

*Ember Mária* (1931) író, újságíró, műkritikus, műfordító. A budapesti bölcsészkaron magyar—német szakos diplomát szerzett. 1950-től az Athenaeum Könyvkiadó lektorgyakornoka, majd az Irodalmi Újság újságíró-gyakornoka, 1951-től munkatársa. Volt tanár (1957), a Neue Zeitung munkatársa (1961) és a Pesti Műsor szerkesztőségi tagja is. 1986-ig a Magyar Nemzet olvasószerkesztőjeként dolgozott.

*Eörsi István* (1931) Budapesten született, tanári oklevelet szerzett, majd újságíró lett, sokat publikált. 1956 decemberében politikai okokból bebörtönözték, 1960-ban szabadult. Sokműfajú író, jelentős műfordító. 1952-ben József Attila-díjat kapott 1977—1982-ig a kaposvári színház dramaturgja volt. Jelenleg szabad foglalkozású író.

*Erdődy János* (1909) Budapesten született. Korán írni kezdett: versekkel, cikkekkel, novelákkal jelentkezett. Budapesti napi- és hetilapok munkatársa, 1939-től 1948-ig a Népszava rovatvezetője, szerkesztője volt, azután írásaiból élt. Drámákon, tanulmányokon kívül főképpen történelmi és életrajzi regényeket ír, műfordítói munkássága is jelentős.

*Erdős László* (1913) Budapesten született, itt érettségizett, majd nyomdászatot tanult, és elvégezte a jogi egyetemet. Korán bekapcsolódott a munkásmozgalomba, börtönbüntetésre ítélték, majd Dachauba került, ahonnan 1945-ben tért haza. Aktív részt vállalt a kulturális élet szervezésében, a filmgyárnál, a Forrás Nyomdában, az Írószövetségben és a Magvető Könyvkiadónál dolgozott különböző pozíciókban. Számos regényt publikált, kétszer jutalmazták József Attila-díjjal: 1956-ban és 1959-ben.

*Fábián Zoltán* (1926—1983) Nyíregyházán született. A felszabadulás utáni élénk irodalmi élet a fővárosba vonzotta, írásait a Csillag, az Irodalmi Újság és az Új Hang közölte. Aktív szervező munkát végzett az Írószövetségben, sok fiatal pályatársának indulását segítette. 1952-ben József Attila-díjjal, 1974-ben SZOT-díjjal jutalmazták. Alkotóereje teljében, baleset következtében halt meg.

*Fedor Ágnes* (1909) a második világháború előtt az Est-lapok munkatársa volt. A felszabadulás után a Magyar Nemzet, majd a Haladás és a Nők Lapja riportere. Színes írásai, riportjai úgyszólván valamennyi napilap hasábjain megjelentek, s 1943 óta kötetben is több ízben kiadták őket. Egyik szerzője a *Menekülés a börtönbe* című tévéjátéknak (1961) és más filmnovelláknak.

*Fehér Klára* (1922) Budapesten született, itt végezte iskoláit. 1945 után előbb tisztviselő volt, majd a Szabad Nép, később a Magyar Nemzet munkatársaként írta cikkeit és riportjait. Számos ifjúsági regény, színmű, útirajz, népszerű regény szerzője, műveit több nyelvre lefordították, darabjait is sok országban játszották. 1950-ben József Attila-díjat kapott.

*Féja Géza* (1900—1978) Léva mellett, Szentjánospusztán született. Budapesten járt egyetemre, az Eötvös-kollégium tagjaként tett tanári vizsgát. 1932-ig Esztergomban tanított. Közben több lap munkatársa volt; egyik ösztönzője lett a falukutató mozgalomnak. Önálló kötetei 1927-től jelentek meg. 1933-tól Budapesten tanított. 1937-ben megjelent *Viharsarok* című szociográfiájáért perbe fogták, elbocsátották állásából. Szépirodalmi műveken kívül több irodalomtörténeti munkát is megjelentetett. 1934-től 1944-ig a Magyarország című lap belső

munkatársa volt, 1945-től 1955-ig a békéscsabai megyei könyvtárban dolgozott. Háborús évek alatti jobboldali nézetei miatt 1945 után hallgatásra kényszerült, csak 1957-től kapcsolódott be újra az irodalmi életbe. 1960-tól a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár munkatársaként rendszeresen publikálta írásait. 1966-ban József Attila-díjjal tüntették ki.

*Fejes Endre* (1923) budapesti munkáscsaládban született. Ő is szakmát tanult, vasesztergályos szakmunkás lett. Szülei korán meghaltak, ezután 1945—1949 között nyugat-európai országokban dolgozott fizikai munkásként. Hazatérte után kezdett írni, 1955 óta publikál rendszeresen, írásaiból él. 1962-ben megjelent *Rozsdatemető* című regénye élénk kritikai visszhangot keltett. Számos művéből készült színpadi mű, film, tévéjáték. 1959-ben SZOT-díjat kapott, 1963-ban József Attila-díjjal, 1975-ben Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Fekete Gyula* (1922) Mezőkeresztesen született. Tanulmányait Györffy-kollégistaként végezte. 1945-ben aktív részt vállalt a közéletben: a közigazgatásban és a földosztásnál dolgozott. A parasztság átalakuló életéről, az újjászülető magyar társadalomról szóló írásait korán kezdte publikálni, több lap szerkesztésében is részt vett. Írásaiból él. Regényírói munkásságán kívül publicisztikai, szociográfiai tevékenysége is számottevő, több népszerű ifjúsági regény szerzője. Rendszeres rádióelőadó, aktív részt vállal az Írószövetség munkájában. Irodalmi munkásságáért háromszor kapott József Attila-díjat: 1953-ban, 1963-ban és 1973-ban, 1964-ben SZOT-díjban részesült.

*Fekete István* (1900—1970) Göllén született, tanulmányai befejezése után gazdatiszt volt, majd a Földművelésügyi Minisztériumban dolgozott, később a Mezőgazdasági Múzeum tudományos kutatója lett. 1938-ban jelent meg első, pályázatot nyert ifjúsági regénye. Több mint harminc regényt, novelláskötetet és tudományos szakmunkát írt, néhány regényéből sikeres film készült. 1960-ban József Attila-díjat kapott.

*Feleki László* (1909—1989) Szatmárnémetiben született, színészcsaládban. Újságíró lett, 1954-ig sporttudósításokat, sporttörténeti tárgyú műveket írt, ettől kezdve a Ludas Matyi munkatársa. Számos szatirikus, humoros műve mellett életrajzi regényt is publikált, írásai, aforizmái, tárcái rendszeresen jelentek meg a lapokban.

*Fenákel Judit* (1936) Budapesten született, Szegeden végezte a tanítóképzőt és a tanárképző főiskolát, egy ideig általános iskolában tanított, majd újságíró lett. Első könyve 1960-ban jelent meg, azóta rendszeresen publikálja novelláit és kisregényeit. Jelenleg a Nők Lapja főmunkatársa.

*Fendrik Ferenc* (1911—1985) Zalaegerszegen született. Fiatal újságíróként aratta színpadi műveivel első sikereit, a negyvenes évektől regényeket is publikált. A Magyar Nemzetnél és a Népszabadságnál dolgozott. Igen sokat utazott, majd súlyos betegsége megtörte pályáját. A hetvenes évektől kezdve újra megjelentek prózai művei.

*Földeák János* (1910) Budapesten született. A felszabadulás előtt könyvkötőként dolgozott. Részt vett a szakszervezeti mozgalomban. 1945-ben vállalati igazgatónak nevezték ki, 1950-től 1951-ig az Ifjúsági Könyvkiadó igazgatója volt, ezután az

Írószövetségben dolgozott. 1953 augusztusától 1954 januárjáig a Népszava Könyvkiadó főszerkesztője, 1954—1955 között az Új Hang felelős szerkesztője lett. 1955-től az Irodalmi Alap helyettes vezetőjeként, majd 1960-tól igazgatójaként tevékenykedett 1970-ig. Az Irodalmi Alap átszervezése után a Művészeti Alap irodalmi szakosztályának vezetője lett. Nyugdíjba vonulása óta is tevékenyen részt vesz az irodalmi életben. Költői és prózaírói tevékenységéért 1958-ban és 1970-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Földes Mihály* (1905—1984) Budapesten született. Fiatalon újságíró lett, a háború előtt a Népszava munkatársa volt, 1945 után több lapnál is dolgozott, többek között az Irodalmi Újságnál és a Magyarországnál. Egy ideig az Írószövetség titkára volt. Több klasszikus író művét dramatizálta, számos színművet írt. Irodalmi munkásságáért kétszer kapott József Attila-díjat: 1950-ben és 1954-ben.

*Földes Péter* (1916) Budapesten született, apja is író volt. Pályáját színházi és filmkritikusként kezdte, volt dramaturg, művelődésiotthon-igazgató, végül a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár tudományos munkatársa. Regényeiben főként a munkásmozgalom történetét dolgozza fel, jelentős alakjainak állít emléket. 1953-ban és 1962-ben József Attila-díjat kapott.

*Fülöp János* (1929—1983) Budapesten született, munkáscsaládban. Középiskoláinak elvégzése után üzemben dolgozott. Írásai 1950 óta jelennek meg, több lap munkatársa volt. 1956-tól néhány évig az Élet és Irodalomnál dolgozott. Kisregényeiért, elbeszéléseiért, riportjaiért 1962-ben József Attila-díjat kapott.

*Füsi József* (1909—1960) Hajmáskéren született. Olasz szakot végzett a budapesti egyetemen, majd 1935 és 1947 között a budapesti olasz gimnáziumban tanított. Ezután a Vígszínház lektora és dramaturgja lett. Igen jelentős műfordítói munkássága mellett számos regénye, színműve, útinaplója, tanulmánya és kritikája jelent meg, emlékezetes rádióelőadásokat tartott.

*Füst Milán* (1888—1967) Budapesten született egy bárósságot szerzett család leszármazottjaként. Eredeti neve Fürst. Nyolcéves volt, mikor apja meghalt, nagy szegénységben töltötte gyermekkorát. Tizenhat éves korától írt naplót négy évtizeden át. 1908-tól publikált a Nyugatban. 1912-ben a budapesti egyetemen jogi doktorátust szerzett, majd közgazdaságtant tanított Budapesten a felsőkereskedelmi iskolában. 1918-ban, a polgári demokratikus forradalom idején megszervezte a szellemi munkások tanácsát. 1919 után iskolájában fegyelmit indítottak ellene, s bár igazolták, 1920-ban nyugdíjazását kérte. Első verseskötete 1913-ban jelent meg. 1920 után kitanulta a szűcsmesterséget. A húszas években bejárta Európa nagyobb városait. 1947—1948 között szabadegyetemi előadásokat tartott, 1948-tól 1949-ig a budapesti bölcsészkaron az esztétika magántanáraként tanított. Sokat fordított, esztétikával, irodalomtörténettel is foglalkozott, 1951 és 1960 között előadásokat tartott a bölcsészkaron. 1949 és 1955 között kiszorult az irodalmi életből, egyetlen műve sem jelent meg. Költői művei mellett drámákat, regényeket, esszéket is írt, számos darabját mutatták be budapesti és vidéki színházakban. Háromszor kapott Baumgarten-díjat (1932, 1935, 1946), 1948-ban Kossuth-díjjal tüntették ki. 1955-től indult meg életműkiadása. 1967-ben bekövetkezett halála után özvegye irodalmi díjat alapított költőknek és prózaíróknak, a díjat az Írószövetség ítéli oda.

*Gábor Andor* (1884—1953) Újnéppusztán született. A budapesti egyetem bölcsészkarán tanult, majd újságírással és műfordítással kezdte pályáját. A tízes években sikeres kabarészerző lett. A Tanácsköztársaság után börtönbe került, majd emigrált. Bécsben a Bécsi Magyar Újságnál dolgozott, 1925-ben Párizsba, Berlinbe, később Moszkvába költözött, 1933-tól tevékenyen bekapcsolódott az ottani irodalmi életbe. 1938-tól ő szerkesztette a moszkvai magyar emigránsok folyóiratát, az Új Hangot. 1945-ben tért haza, s egyike volt a szocialista szellemű irodalom megszervezőinek. 1950—1953 között a Ludas Matyi című szatirikus hetilap főszerkesztőjeként dolgozott. 1953-ban tüntették ki Kossuth-díjjal. 1957-től a róla elnevezett díjjal jutalmazzák évente a legjobb magyar szatirikus írót, publicistát.

*Gádor Béla* (1906—1961) Nyíregyházán született. A háború előtt banktisztviselőként dolgozott, 1947-től haláláig a Ludas Matyi munkatársa volt, három évig főszerkesztőként irányította a hetilapot. Szatirákon, kabarétréfákon, karcolatokon kívül számos színpadi művet írt, ezeket is, filmjeit is nagy sikerrel mutatták be.

*Galabárdi Zoltán* (1928) Nagykutason született, mezőgazdasági cselédek gyermekeként. Gyári munkásként dolgozott Budapesten 1946-ig, 1946 és 1955 között pártfunkcionárius volt, utána a rádiónál és a Pannónia Filmstúdiónál dolgozott, azután írásaiból élt. Szatirikus társadalmi regényeken kívül számos filmforgatókönyvet írt. 1962-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Galambos Lajos* (1929—1986) Kótajon, a Nyírségben született szegényparaszti családból. Érettségi után újságíró lett, majd rádióriporter, később dramaturg. Első kötete 1960-ban jelent meg. Termékeny író volt, regényeken, novellásköteteken, színműveken kívül több sikeres film forgatókönyvének is szerzője. 1961-ben SZOT-díjat, 1962-ben József Attila-díjat kapott.

*Galgóczi Erzsébet* (1930—1989) a Győr megyei Ménfőn született, paraszt-családból. Középiskoláit Győrben végezte, utána vasesztergályosként dolgozott a Győri Vagon- és Gépgyárban, onnan került újságírónak a Szabad Ifjúsághoz. 1950 és 1955 között a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolára járt, itt szerzett dramaturg oklevelet. 1950-ben novellapályázatot nyert, azóta rendszeresen jelentek meg prózai írásai. Egy ideig a Művelt Nép munkatársa, majd a Budapest Filmstúdió dramaturgja volt, 1959 óta írásaiból élt. Számos művéből készült film és tévéjáték. 1980—1985 között országgyűlési képviselő volt. Háromszor részesült József Attila-díjban: 1962, 1969, 1976. 1970-ben SZOT-díjjal, 1978-ban Kossuth-díjjal tüntették ki. Műveit több nyelvre fordították.

*Gáli József* (1930—1981) Gyulán született, értelmiségi családból. 1951-ben az Úttörő Színházban mutatták be *Erős János* című mesejátékát. Ugyanebben az évben József Attila-díjat kapott. 1955-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg szakán. 1955-ben mesegyűjteményt adott ki, 1956-ban bemutatták *Szabadság-hegy* című drámáját. 1956 után börtönbüntetésre ítélték, 1960-ban szabadult. Számos jelentős műfordítása jelent meg, több drámát és hangjátékot írt, egyetlen novelláskötete halála után jelent meg.

*Gáll István* (1931—1982) Budapesten született, értelmiségi családban. Húszéves koráig Tatabányán élt. Középiskolába a Rákosi Mátyás Gimnáziumba járt

Budapesten, de érettségi előtt kizárták. Előbb fizikai munkásként dolgozott, majd technikus lett. Behívták katonának, 1951-től 1954-ig aknász volt a határon. Gyermekkori betegsége elhatalmasodott katonakorában szerzett megbetegedése következtében. 1954-ben katonai lapnál lett újságíró, onnan ment egyetemre, magyar—történelem szakon három évet végzett el. Többféle állást töltött be, volt rádiódramaturg, művészeti felelős, pártfunkcionárius, filmgyári dramaturg, évtizedeken át, haláláig az Új Írás prózai rovatát vezette. Novelláiért, regényeiért, filmre, rádióra és tévére írt műveiért többször részesült kitüntetésben: 1967-ben és 1976-ban József Attila-díjat, 1969-ben SZOT-díjat, 1978-ban Kossuth-díjat kapott.

*Galsai Pongrác* (1927—1988) Pécsett született. A budapesti bölcsészkar elvégzése után egy ideig szülővárosában volt tanár, majd szerkesztője lett a Dunántúl című folyóiratnak, 1957-től volt a Nők Lapja belső munkatársa, rovatvezetője. Regényeken, elbeszéléseken, humoreszkeken, irodalomtörténeti esszéken kívül publicisztikai munkássága is jelentős, nevezetes portrékat rajzolt írókortársairól. 1983-ban József Attila-díjjal tüntették ki.

*Gáspár Margit* (1905) Budapesten született. 1930-tól a Pesti Hírlap munkatársa lett. 1945 után előbb sajtófőnök volt, azután a Magyar Színház, majd a Fővárosi Operettszínház igazgatója lett. Sokat fordított, regényeket, novellákat írt, több színdarabját bemutatták, néhányat külföldön is sikerrel játszottak. 1951-ben Kossuth-díjat kapott.

*Gera György* (1922—1977) Nagyváradon született. Budapesten kezdte főiskolai tanulmányait, majd a kolozsvári Bolyai Egyetem szociológia, filozófia, esztétika szakán szerzett diplomát. Első írásai 1941-ben jelentek meg. 1943-tól 1945-ig koncentrációs táborban volt. 1947-ben Párizsban tanult ösztöndíjasként, 1948-tól Budapesten lett újságíró, kritikus, film- és színházi dramaturg. 1971-től az idegen nyelvű könyvszemlét szerkesztette, gazdag műfordítói munkássága miatt kevés önálló szépirodalmi művet publikált.

*Gerelyes Endre* (1935—1973) Hatvanban született, 1957-ben szerzett tanári diplomát az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. Rövid ideig az Irodalomtörténeti Intézetben dolgozott, 1957-től középiskolában tanított, 1963-tól a szegedi Tanárképző Főiskolán lett adjunktus. Hat évig aktív ökölvívó volt, sokat utazott riporterként az országban. 1964-ben Gábor Andor-díjjal tüntették ki. Baleset következtében halt meg Budapesten.

*Gerencsér Miklós* (1932) Győrben született, iskoláinak elvégzése után fizikai munkás volt Dunaújvárosban (akkor: Sztálinváros); 1950—1951-ben az Iparművészeti Főiskola hallgatója lett, 1952-től a Magyar Távirati Iroda munkatársaként, 1956-tól a Népszabadság riportereként dolgozott. 1958-ban jelent meg első könyve. Több műfajban publikált, öt darabját mutatták be. Hat évig (1968—1974) az Ifjúsági Magazin szerkesztője volt, azóta ismét a Népszabadság munkatársa. 1959-ben József Attila-díjat, 1975-ben SZOT-díjat kapott, publicisztikai munkásságáért 1979-ben Rózsa Ferenc-díjban részesült.

*Gergely Mihály* (1921) Varbón született, bányászcsaládban. Szakmunkás lett, Diósgyőrben dolgozott fizikai munkásként, a felszabadulás után középiskolát és

főiskolát végzett, szerkesztőségekben, a rádiónál és az Írószövetségben dolgozott. Munkás témájú regényeiért és novelláiért 1953-ban József Attila-díjat kapott.

*Gergely Sándor* (1896—1966) Sopronkeresztúron született. Az első világháborúban súlyosan megsebesült. Több baloldali lap munkatársa, szerkesztője volt, köztük többek között a 100%-nak. Első novelláskötete 1922-ben jelent meg, első regénye 1924-ben. Tevékenyen részt vett az illegális kommunista mozgalomban. 1931-ben a Szovjetunióba emigrált, itt írta számos, később megjelent művét. A Sarló és Kalapács, majd a moszkvai Új Hang egyik legaktívabb, de szektás, türelmetlen cikkírója és vitatkozója volt. A felszabadulás után hazatért, történelmi regényeket, önéletrajzi visszaemlékezéseket, novellákat és tanulmányokat tett közzé, részt vett a pártmunkában. 1949-ben Kossuth-díjban részesült.

*Gerő János* (1927) Berettyóújfaluban született. Géplakatosságot tanult, majd kereskedelmi középiskolát végzett, 1947-től pártfunkcionárius lett Bihar megyében. 1954-ben került újságírói pályára, különböző lapok munkatársa lett, dolgozott a Kulturális Kapcsolatok Intézetében is. Első elbeszélését 1952-ben az Új Hang publikálta. Jelenleg a Népszava kulturális rovatát vezeti. 1967-ben publicisztikai munkásságáért Rózsa Ferenc-díjban részesült, 1971-ben József Attila-díjat, 1973-ban SZOT-díjat kapott.

*Goda Gábor* (1911) Budapesten született, apja író és újságíró volt, ez a tény határozta meg gyermek- és ifjúkorát, ebből ered irodalomszeretete. Korán jelentkezett verseivel, saját kiadásban jelent meg első novelláskötete, később műfajt váltott és regényeket írt. Igen jól ismerte József Attilát, szoros barátságban volt Nagy Lajossal. Az ostrom alatt sok kézirata pusztult el. 1945 után aktív részt vállalt a politikai életben, a főváros kultúrpolitikai ügyeinek irányításában. Egy ideig az Anonymus Könyvkiadó Vállalat lektoraként dolgozott. 1950 és 1954 között nem publikált. Hosszú ideje írásaiból él. Háromszor részesült József Attila-díjban (1957, 1960, 1971), 1966-ban Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Görgey Gábor* (1929) Budapesten született, itt járt egyetemre, német—angol szakra. Dolgozott a Nemzeti Színházban, a Népművelési Intézetben, volt a Magyar Nemzet publicistája. 1962-től a Pannónia Filmstúdió dramaturgjaként működött. Több műfajban publikál. 1976-ban Graves-díjjal, 1980-ban József Attila-díjjal tüntették ki.

*Granasztói Pál* (1908—1985) Budapesten született. Építészként nagy érdemeket szerzett a magyarországi városépítészetben és városrendezésben. Városesztétikai művei, szakmunkái mellett több szépirodalmi művet is publikált. 1969-ben Ybl Miklós-díjat kapott.

*Grandpierre Lajos* (1905—1986) Debrecenben született. Huszonöt éven át dolgozott különböző bőrgyárakban, nehéz fizikai munkát végzett. Kora ifjúságától részt vett a munkásmozgalomban és az illegális kommunista párt munkájában. 32 éves volt, mikor történelmi regénye díjat nyert egy regénypályázaton, de a mű megjelenését a cenzúra nem engedélyezte. Egy novelláját a Kelet Népe közölte. 1945 után politikai munkát végzett, 1947-től újságírói pályára lépett, ettől kezdve publikálta novelláit és regényeit. 1960-ban Rózsa Ferenc-díjban, 1961-ben SZOT-díjban részesült.

*Gulyás János* (1927) Jászárokszálláson született, iskoláit itt és Gyöngyösön végezte. 1945-ben került fel Budapestre, elvégezte a Közgazdaságtudományi Egyetemet. Volt kőműves, földműves, kocsikísérő, minisztériumi tisztviselő. Írásai 1957 óta jelennek meg.

*Gulyás Mihály* (1929) Garadnán született, apja napszámos, részes arató, majd csordás volt. A felszabadulás után került kollégiumba, 1952-ben érettségizett, 1956-ban szerzett diplomát. Miskolcon lett újságíró, sokáig a Napjaink című irodalmi folyóirat főszerkesztője volt, 1975-ben ment nyugdíjba. Öt regénye jelent meg.

*Gyárfás Miklós* (1915) Győrben született, szülei színészek voltak. Sokféle foglalkozást kipróbált: volt színész, segédmunkás, tisztviselő, újságíró, dramaturg, lágerlakó, szerkesztő az Újhold és a Színház- és Filmművészet című lapoknál. 1951-től a Színház- és Filmművészeti Főiskolán tanít dramaturgiát. Verseket, regényeket, novellákat is írt, de az igazi írói sikert vígjátékai, színművei, filmforgatókönyvei hozták meg számára. 1954-ben József Attila-díjjal tüntették ki, 1966-ban Gábor Andor-díjat kapott.

*Gyergyai Albert* (1893—1981) Somogy megyében, Nagybajomban született. Egyetemi tanulmányait a budapesti bölcsészkaron és az Eötvös-kollégiumban végezte magyar—francia szakon. Az első világháború éveit külföldön töltötte, Franciaországban internálták, onnan került Svájcba, majd 1919-ben haza. Nevelőként működött Budapesten, kapcsolatba került Bartókkal, Thomas Mannnal. Középiskolai tanár volt húsz évig, tanított az Eötvös-kollégiumban, majd 1950-től a budapesti egyetem francia tanszékének tanára lett. Fő kutatási területe a francia irodalom volt, irodalomtörténeti, kiemelkedő műfordítói munkássága mellett idős korában több szépirodalmi művet publikált. Proust-fordításáért 1937-ben Baumgarten-díjat kapott. 1970-ben Állami Díjjal tüntették ki.

*Gyetvai János* (1889—1967) Szentlőrinckátán született. Fiatalon bekapcsolódott a kommunista munkásmozgalomba, 1912-től a Népszava újságírója lett. A Tanácsköztársaság bukása után különböző illegális lapokat szerkesztett, majd az USA-ba emigrált. 1946-ban tért haza, ankarai nagykövetként, majd újságíróként, szerkesztőként tevékenykedett.

*Győry Dezső* (1900—1974) Rimaszombatban született. Egészen fiatalon, még gimnazistaként kezdett verseket publikálni. Kereskedelmi Akadémiát végzett. 1941-ig Csehszlovákiában dolgozott, számos baloldali lap munkatársa volt. 1941—1949 között Beregszászon élt, onnan települt 1949-ben Budapestre. Az újságírás mellett regényeket, verseket írt. 1955-től jelentek meg művei Budapesten. Írásaiból élt, történelmi regényciklusa hozta meg számára a népszerűséget. Háromszor kapott József Attila-díjat: 1956-ban, 1958-ban és 1970-ben.

*Gyurkó László* (1930) Budapesten született. Sokféle foglalkozást kipróbált, hajósként bejárta az országot. Egy ideig a Népművelési Intézet főmunkatársa volt. 1956 óta publikál több műfajban, műfordításai is megjelentek, de szívesen vállalt politikai szerepet, munkát is (lásd Kádár János életrajzát). 1964-től a Valóság című folyóirat munkatársa volt, 1970—1979 között a 25. Színházat igazgatta, 1980-tól a Népművelési Intézetben dolgozott, egy ideig a kecskeméti Katona József

Színház igazgatója volt. 1978-ban József Attila-díjjal, 1980-ban Kossuth-díjjal tüntették ki. Jelenleg az Új Tükör című hetilap főszerkesztő-helyettese.

*Gyurkovics Tibor* (1931) Budapesten született, itt végezte tanulmányait is. Előbb gyógypedagógusi, majd pszichológusi diplomát szerzett. Volt tanársegéd, igazságügyi pszichológus szakértő, 1962-től az Országos Ideg- és Elmegyógyászati Intézetben dolgozott klinikai pszichológusként. 1968 óta írásaiból él. Költői munkássága mellett regényeket, elbeszéléseket, műfordításokat publikált. 1982-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Hámori Ottó* (1928) volt vasesztergályos és újságíró, később középiskolai tanári oklevelet szerzett. Tizenhat éves korában bebörtönözték kommunista nézetei miatt. Szabadulása után Párizsba ment, ott tanult egy ideig. 1945 után sokféle foglalkozást kipróbált, egy darabig kerékpárversenyző is volt, sokat utazott. Riportköteteket és regényeket publikál, színházi kritikákat ír. 1962-ben Rózsa Ferenc-díjat kapott.

*Hámos György* (1910—1976) Budapesten született, orvosnak készült, majd bölcsészhallgató lett Budapesten. Újságíróként kezdte pályáját, 1933-tól 1942-ig az Új Idők segédszerkesztője volt, ezután katonai szolgálatra hívták be, 1944-ben megszökött. 1945-től a rendőri sajtóiroda vezetője volt, 1948—1949-ben az Új Idők felelős szerkesztőjeként dolgozott. 1945-től 1951-ig a Budapesti Rendőrfőkapitányság sajtó-, illetve gyermekvédelmi osztályát vezette, 1951-től 1953-ig szerkesztette a Magyar Rendőrt, 1955—1956-ban az Irodalmi Újságot, 1958-tól pedig a Filmvilág szerkesztője lett. Kritikákat, irodalmi riportokat és számos filmvígjátékot írt. 1964-től az Élet és Irodalom műfajteremtő tévékritikusa lett, sokat szerepelt a rádióban is. 1951-ben Kossuth-díjat, 1968-ban Gábor Andor-díjat, 1970-ben József Attila-díjat kapott.

*Hamvas Béla* (1897—1968) gyermekkorát Pozsonyban töltötte. Tizennégy éves korában apjával járt Párizsban, Münchenben. Érettségi után, a kadétiskolából került az első világháborús frontra, megsebesült. 1918-ban családjával Budapestre települtek át, itt végezte egyetemi tanulmányait, közben újságíróként dolgozott. Több évi állásnélküliség után a Fővárosi Könyvtárban kapott állást, sokat publikált. A második világháborúban ismét frontszolgálatot kellett teljesítenie, ahonnan megszökött. 1945 után nagy lendülettel vetette be magát a könyvkiadásba, számos publikációja jelent meg, de 1948-tól teljesen kiszorították a közéletből, fizikai munkából tartotta fenn magát, közben egymás után írta regényét és esszéit, melyek közlése csak évtizedekkel halála után kezdődött meg.

*Hatvany Lajos* (1880—1961) Budapesten született, igen gazdag családból. Budapesten és Németországban végezte tanulmányait, a budapesti egyetemen doktorált 1904-ben, ettől kezdve állandó publicisztikai tevékenységet folytatott. Sokat tartózkodott külföldön. 1908-ban részt vett a Nyugat alapításában, anyagilag is támogatta a folyóiratot. A Tanácsköztársaság bukása után Bécsbe emigrált, 1927-ben tért haza, egy évre bebörtönözték. 1938-ban újra emigrált: Párizsban és Oxfordban élt 1947-ig, hazatéréséig. Haláláig részt vett az irodalmi életben. A Magyar Tudományos Akadémia tagjává választotta. Irodalomtörténészként főképpen Petőfi és Ady életművét kutatta.

*Hegedüs Géza* (1912) Budapesten született. Húszévesen került kapcsolatba a munkásmozgalommal. Jogtudományi doktorátust szerzett, sokféle foglalkozást kipróbált, volt ügyvédjelölt, dramaturg, lektor, újságíró, levéltárban kutató tudósjelölt, folyóirat-szerkesztő, falukutató, egyetemi oktató, 1955—1957 között a Magvető Könyvkiadó igazgatója. Első regénye 25 éves korában jelent meg. A háborúban megjárta a Don-kanyart, volt koncentrációs táborban. Hazatérése után életformájává vált az írás és a tanítás, 1945—1973 között a Színház- és Filmművészeti Főiskolán tanított. Történelmi, ifjúsági regények után kezdte *Európa közepén* című regényciklusát, számos műfordítást publikált, verseken, tanulmányokon kívül igen sok újságcikket, kritikát írt. A rádióban és televízióban rendszeresen tart ismeretterjesztő előadásokat. Száznál több hangjátékát és tévéjátékát sugározták. Terjedelmes életművet teremtett: 1986-ig nyolcvanhárom kötete jelent meg. Háromszor tüntették ki József Attila-díjjal: 1951-ben, 1954-ben és 1975-ben.

*Hernádi Gyula* (1926) Oroszvárott született. 1944-ben érettségizett, majd a budapesti Semmelweis Orvostudományi Egyetem hallgatója lett. 1945-ben orosz hadifogságba esett, 1947-ben tért haza. 1950-ben otthagyta az orvosi fakultást, közgazdasággal kezdett foglalkozni. Mielőtt szabadúszó író lett, a Városépítési Tudományos és Tervező Intézet munkatársa volt. Első novelláskötete 1959-ben jelent meg. Novellákon, regényeken kívül jelentős filmek forgatókönyvét írta, Jancsó Miklós filmrendezővel közösen valósították meg ezeket. Sok drámáját mutatták be a fővárosban és vidéken, műveiből több tévéjáték is készült. 1976-ban József Attila-díjjal tüntették ki.

*Hevesy Iván* (1893—1966) művészettörténész, újságíró, kritikus. A Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészkarának hallgatója volt. 1924 és 1934 között az Országos Filmiskolán, 1925—1933 között a Madzsar mozgásművészeti iskolában, 1947—1950 között pedig az Iparművészeti Főiskolán tanított. A két világháború közötti időszak egyik leghatározottabb ízlésű film- és fotókritikusa, 1922 és 1928 között pedig a Nyugat munkatársa volt. A Nyugat mellett a Kék madár hasábjain is rendszeresen jelentek meg nagy figyelmet keltő alapos bírálatai. 1925-ben szerkesztette a Filmjáték című szaklapot. Jelentős elméleti munkásságot fejtett ki.

*Hidas Antal* (1899—1980) Gödöllőn született, ahonnan féléves korában került szüleivel Pestre. Eredeti neve Szántó Gyula. Apja cipész volt, anyja cselédlány. Szegények voltak, sokat költözködtek. Iskoláit nem tudta befejezni. Fiatal munkásként került kapcsolatba a munkásmozgalommal. 1919-ben jelentek meg első versei. Az avantgárd költők köréhez csatlakozott, Mácza János, Kassák Lajos voltak rá nagy hatással. 1920—1923 között Kassán élt, sokat publikált a Kassai Munkás című lapban. 1923-tól 1925-ig Budapesten lakott, majd Bécsbe és Berlinbe emigrált, 1926-ban került Moszkvába. Ott egyik létrehozója lett a Magyar Írók és Művészek Szövetségének. Szovjetunióbeli közéleti és irodalmi tevékenysége azonban erős kritikával illethető. Szoros barátságot kötött neves orosz költőkkel, írókkal, igen sokat fordított oroszból. Hat és fél évet töltött száműzetésben, 1944-ben térhetett vissza Moszkvába feleségével, Kun Ágnessel együtt. Sokat fordítottak

magyarról oroszra. A hatvanas évek elején tértek vissza Magyarországra, attól kezdve számos műfordításkötetén kívül verseskötéteket és regényeket publikált. 1962-ben Kossuth-díjat kapott.

*Hollós Korvin Lajos* (1905—1971) Budapesten született. Kora ifjúságától részt vett a munkásmozgalomban. Munkásként, majd tisztviselőként dolgozott. 1933-ban a Kórusművészet című féllegális lapot szerkesztette. 1935-ben díjat nyert a Nyugat novellapályázatán. Munkásmozgalmi tevékenysége miatt üldöztetésben volt része, többször letartóztatták és bebörtönözték. 1940-től 1944-ig munkaszolgálatos volt. A felszabadulás után írói munkásságából élt. Több műfajban publikált, verseken, regényeken kívül sikeres ifjúsági regényeket is írt.

*Horváth Márton* (1906—1987) Budapesten született, nagypolgári családból. Műegyetemi hallgató volt Németországban. Hazatérése után a felszabadulásig politikai munkát végzett. 1945 után vezető kultúrpolitikai funkciókat töltött be, a Szabad Nép szerkesztője volt 1956. november 4-ig, s így az ötvenes évek kultúrpolitikai légkörének egyik meghatározó egyénisége volt. Rövid ideig dolgozott a Hunnia Filmvállalatnál és a Petőfi Irodalmi Múzeum igazgatójaként is. Nyugdíjba vonulása után kezdte meg szépirodalmi munkásságát; tanulmányokat, visszaemlékezéseket publikált.

*Hubay Miklós* (1918) Nagyváradon született. Már egyetemi tanulmányaitól kezdve a színház, a drámaírás érdekelte. 1942-ben mutatta be a Nemzeti Színház első drámáját. 1942—1949 közt Genfben élt, francia nyelvű magyar folyóiratot szerkesztett, a Magyar Tájékoztató Könyvtárat vezette. 1949-ben jött haza Budapestre. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán tanított dramaturgiát, és a Nemzeti Színházban volt dramaturg. Számos drámáját mutatták be, jelentősek drámatörténeti tanulmányai. A Látóhatár című folyóirat szerkesztőségi tagja. Évekig tanított magyar irodalmat Olaszországban. Egy ideig betöltötte az Írószövetség elnöki tisztét. Kétszer részesült József Attila-díjban: 1955-ben és 1956-ban.

*Hunyady József* (1921—1983) íróként a pécsi irodalmi életből indult. Első elbeszéléseit a Sorsunk, a Magyarok, a Válasz közölte. Egy ideig a Magyar Nemzet, majd a Képes Újság szerkesztőségében dolgozott. Élete utolsó évtizedében fotózással is foglalkozott.

*Huszty Tamás* (1926) a középiskola elvégzése után több évig tisztviselő, könyvtáros, rádióriporter. Első novellái a *Tizenhatan* (1954) és az *Ébredés* (1959) című antológiában jelentek meg. A 60-as évek végén külföldre távozott. Azóta Beczner Tamás néven publikál.

*Ignácz Rózsa* (1912—1979) Erdélyben, Kovásznán született, református papi családban. Tízéves koráig gyerekszínész volt, a fogarasi, a brassói és a kolozsvári gimnáziumban tanult. Tizennégy éves korában írt első novelláját Benedek Elek Cimbora című gyermeklapja közölte. 1928-ban Budapestre települt özvegy édesanyjával, itt végezte el 1931-ben a Színművészeti Akadémiát, de csak rövid ideig volt színésznő. Első regénye 1937-ben jelent meg, a két világháború között sikeres író lett, 1945 után is írásaiból élt. Regényeken, önéletrajzi, ifjúsági regényeken kívül színdarabokat ás útirajzokat is írt.

*Ijjas (Jankovich) Antal* (1906—1980) Szentgotthárdon született, iskoláit és egyetemi tanulmányait Budapesten végezte. Különböző katolikus lapok munkatársa volt, egyik írója és szerkesztője (Bangha Bélával) *A katolikus egyház története* kézikönyvnek. A harmincas években publikálta romantikus hősöket középpontba állító regényeit, elbeszéléseit. 1945 után haláláig az Új Ember című hetilap munkatársa volt.

*Illés Béla* (1895—1974) Kassán született. 1916-ban doktorált a budapesti jogi karon, ugyanettől kezdve publikált a Nyugatban. 1918-tól bekapcsolódott a munkásmozgalomba, a Tanácsköztársaság idején a katonatanács tagja, majd az újpesti fegyveres erők politikai biztosa volt. Előbb Bécsbe emigrált, majd 1920-tól 1921-ig Kárpát-Ukrajnában volt újságíró. 1923-tól a Szovjetunióban élt előbb munkásként, majd újságíróként. A második világháborúban a szovjet hadseregben teljesített szolgálatot, hét évig volt katona. Összesen huszonöt évig élt külföldön, 1949-ben tért haza Budapestre. 1950—1956 közt az Irodalmi Újság főszerkesztőjeként aktív szerepe volt az irodalmi életben, e szerep azonban meglehetős kritikával szemlélhető. Számos regényt, elbeszélést és újságcikket publikált. 1959-ben az Írószövetség elnökségének tagjává választották. 1950-ben és 1955-ben Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Illés Endre* (1902—1986) Csütörtökhelyen született. Tanulmányait a budapesti orvosi egyetemen végezte, de korán kezdett szépirodalommal és irodalomkritikával foglalkozni. A Nyugat munkatársa lett, majd könyvkiadói szerkesztőként dolgozott, 1945 után a Szépirodalmi Könyvkiadó irodalmi vezetője, majd igazgatója volt haláláig. Jelentős szépírói munkássága mellett számos műfordítása, esszékötete jelent meg, több drámáját mutatták be. Nagy szerepe volt a fiatal írók pályájának egyengetésében, elfeledett irodalmi értékek felszínre hozásában. 1962-ben József Attila-díjjal, 1963-ban Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Illyés Gyula* (1902—1982) Felsőrácegrespusztán született, apja uradalmi kovács volt. Simontornyán, Dombóváron, Bonyhádon tanult, 1916-ban Budapestre költöztek, az Izabella utcai kereskedelmi iskolában tett érettségit. Ezután az egyetem francia szakára iratkozott be. 1922-ben emigrálnia kellett, ugyanis a Vörös Segély nevű szervezetben végzett munkájáért a rendőrség letartóztatta volna. 1922-től 1926-ig Párizsban élt, járt a Sorbonne-ra, megismerkedett a francia avantgárd mozgalommal és íróival. Verseit, műfordításait főként emigráns folyóiratok közölték. 1926 végén hazatért, részt vett a Dokumentum című folyóirat szerkesztésében. 1928-ban jelent meg első kötete, ettől kezdve a Nyugat állandó munkatársa lett, rendszeresen publikált több műfajban. 1933-ban a *Pusztulás* és *A magyarság pusztulása* című tanulmányai országos figyelmet keltettek. 1934-ben részt vett a szovjet írókongresszuson; ebben az évben kezdte el közölni a Válasz a *Puszták népe* című munkáját. 1931 és 1936 között négyszer kapott Baumgarten-díjat. 1937-ben a Márciusi Front tizenkét pontját Erdei Ferenc, Féja Géza, Kovács Imre és Veres Péter mellett ő is aláírta. 1939-ben négy Giono-regényt fordított magyarra. 1941 októberétől a Nyugat utódjának, a Magyar Csillagnak lett a szerkesztője. A lap utolsó száma 1944. április 1-jén jelent meg. A németek elől vidéken kellett bujkálnia. 1945 után részt vett a kulturális, irodalmi élet szervezésében. 1946-ban újraindította a Választ.

1947-ben Nyugat-Európában tett hosszabb utazást. 1952-ben két drámáját mutatták be. 1948-ban, 1950-ben és 1953-ban Kossuth-díjjal tüntették ki. Műfordítással, antológiák kiadásával töltött évek után 1956-ban *Új versek* címen adott ki újra versgyűjteményt. 1965-ben a knokkei költői biennálé nagydíját nyerte el. Drámáit Budapesten, Párizsban, Somogyjádon, Kaposvárott és Pécsett mutatták be. Művei több idegen nyelven is megjelentek. 1969-től indult életműsorozatának kiadása. 1970-ben ismét Kossuth-díjban részesült, ugyanebben az évben Herder-díjjal is kitüntették, 1978-ban pedig a Francia Költők Társaságának nagydíját ítélték neki. Élete végéig tevékeny részt vállalt az irodalmi és közéletből.

*Jankovich Ferenc* (1907—1971) Székesfehérvárott született, tanulmányait a budapesti Eötvös-kollégiumban és a párizsi École Normale Superieurön végezte. 1932-ben Párizsban jelent meg első verseskötete. Hazatérve a Zeneművészeti Főiskolán tanult, majd 1936-tól 1942-ig a Magyar Dal című lapot szerkesztette. Munkatársa volt a Nyugat, a Válasz, a Kelet Népe, a Magyar Csillag, a Híd és más folyóiratoknak. Költői műveken kívül főképpen történelmi regényciklusokat írt. 1955-ben József Attila-díjat, 1956-ban Kossuth-díjat kapott.

*Jász Dezső* (1897—1981) Nagykárolyban született. Pályáját 1918-ban kezdte, újságíróként. Első írásai a Vörös Lobogóban jelentek meg. 1919-ben kapcsolódott be a pártmunkába, a Tanácsköztársaság idején ezredpolitikai biztos volt. A proletárdiktatúra bukása után emigrált. Bécsből küldte tudósításait a Kassai Munkásnak. Számos osztrák, német, svájci és holland lap munkatársa volt. Nyugat-Európa szinte valamennyi fővárosában megfordult. A harmincas évek közepén egy évet a Szovjetunióban töltött. Részt vett a spanyol polgárháborúban, a francia ellenállási mozgalom tagjaként harcolt a második világháborúban. Koncentrációs táborba került, ahonnan 1945-ben tért haza, hadtörténeti és irodalmi tanulmányokat írt. Élete utolsó esztendejét az NDK-ban, Berlinben töltötte.

*Jávor Ottó* (1925) Székesfehérvárott született, ott érettségizett 1943-ban, a budapesti egyetemen szerzett magyar—német szakos diplomát. A második világháború idején hadifogságba esett. Hazatérte után a NÉKOSZ-ban és az egyetemen szerezte meghatározó élményeit. Közel három évtizedig volt tanár, 1973-tól a Budapest című folyóirat munkatársa, 1979-től főszerkesztő-helyettese. Első novellaskötete 1963-ban jelent meg, azóta számos regényt, tanulmányt, útleírást, esszét és műfordítást publikált, több rádiójátékát és tévéjátékát mutatták be.

*Jékely Zoltán* (1913—1982) Nagyenyeden született, iskolai tanulmányait szülővárosában és Kolozsvárott végezte. Áprily Lajos fia. Családjának Magyarországra történő áttelepülése után Budapesten Eötvös-kollégista volt, magyar—francia szakon végzett. 1935-től a Széchényi Könyvtárban dolgozott, 1941-től a kolozsvári egyetemi könyvtárban. 1944—1946 között részt vett a kolozsvári Világosság című lap szerkesztésében, 1946-tól 1954-ig ismét a Széchényi Könyvtár munkatársa volt, utána szabadfoglalkozású író lett. Többször járt hosszabb tanulmányúton Olaszországban. Verseken kívül regényeket és esszéket írt. 1939-ben Baumgarten-díjat kapott, kétszer tüntették ki József Attila-díjjal (1970, 1973).

*Jókai Anna* (1932) Budapesten született, a Zrínyi Ilona Gimnáziumban érettségizett. Már gimnazista korában kezdte irodalmi munkásságát. Bölcsészdiplomát szerzett az Eötvös Loránd Tudományegyetem magyar—történelem szakán, tizenöt évig tanított. Elbeszélései és kisregényei 1966-tól jelentek meg a folyóiratokban. 1976 óta írásaiból él. Több drámáját is sikerrel játszották. 1970-ben József Attila-díjjal tüntették ki, 1974-ben SZOT-díjat kapott.

*Julesz Miklós* (1904—1972) Kiskunfélegyházán született. Orvosi egyetemet végzett. 1944-ben kilenc hónapot töltött a buchenwaldi koncentrációs táborban. Hazatérése után haláláig a szegedi egyetem tanszékvezető tanára volt. Tudományos munkásságon kívül szépirodalommal is foglalkozott, műveit többnyire álnéven jelentette meg különböző lapokban. 1962-ben tudományos tevékenységéért Kossuth-díjban részesült.

*Kádár Erzsébet* (1901—1946) Aradon született. 1936-ban tűnt fel a Nyugat novellapályázatán, első kötete 1944-ben jelent meg. 1945-től öngyilkosságáig a budapesti Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban dolgozott.

*Kahána Mózes* (1897—1974) Gyergyóbékáson született, székelyföldi falusi vándorfényképész fiaként, kilenc testvér között nőtt fel. Első versei és cikkei baloldali, avantgárd folyóiratokban jelentek meg. 1918-ban Budapestre költözött, bekapcsolódott a munkásmozgalomba. 1919-ben vöröskatonaként harcolt, a Tanácsköztársaság bukása után előbb Bécsbe emigrált, többekkel szerkesztette az Egység című lapot, majd Bukarestbe költözött. Több lap szerkesztője volt. 1926-ban letartóztatták és bebörtönözték. A börtönből megszökött, előbb Berlinben, majd Párizsban, végül a Szovjetunióban élt, itt jelentek meg regényei. 1937—1940 között újra Romániába költözött, a Korunk aktív munkatársa volt. 1940-ben ismét a Szovjetunióba ment, évekig élt ott, távol az irodalmi élettől. 1964-ben tért haza Kisinyovból, bekapcsolódott a hazai kulturális életbe, sokat dolgozott. Önéletrajzi trilógiája mellett igen sokat fordított ukrán szerzőktől. 1968-ban József Attila-díjat kapott.

*Kállai Ernő* (1890—1954) művészeti író, kritikus. Évekig élt külföldön, főleg Berlinben. Tanított a dessaui Bauhausban, s az intézmény folyóiratát is szerkesztette. 1935-ben hazatért, s főképp modern művészettel foglalkozott. 1940-től 1944-ig a Pester Lloyd művészeti rovatvezetője, 1946—1948 között pedig az Iparművészeti Főiskola tanára volt.

*Kamjén István* (1907—1976) Mezőtúron született. Fizikai munkásként, kubikusként dolgozott sokáig, 1927-ben kapcsolódott be az illegális mozgalomba. 1937-től a népi írók köréhez tartozott, 1947-től 1949-ig parasztpárti képviselő volt, majd tíz évig a Pest megyei Tanács tagjaként dolgozott. 1969-ben irodalmi munkásságáért SZOT-díjban részesült.

*Kamondy (Tóth) László* (1928—1972) Balatonmogyoródon született. Kalandos, hányatott gyermekkora volt. Budapesten szerzett tanári diplomát, 1951—1960 között lektorként működött a Szépirodalmi Könyvkiadónál, majd több színháznál és a MAFILM-nél lett dramaturg. 1950-ben kezdett publikálni, 1960-ig Tóth László néven jelentek meg írásai. Novellákon, regényeken kívül színpadi műveket, rádiójátékokat is írt.

*Kárász József* (1914) Szegeden született, hódmezővásárhelyi és makói földművesek leszármazottjaként. Diákéveit Szegeden, Hódmezővásárhelyen és Sárospatakon töltötte, a református teológiára járt, de 1933-ban egy írása miatt el kellett hagynia az országot. Kolozsvárott élt, ottani lapokban publikált (Pásztortűz, Erdélyi Helikon). 1935-ben tért haza, Budapesten, a Pázmány Péter Tudományegyetemen fejezte be egyetemi tanulmányait. Részt vett a Magyar Út és a Híd szerkesztésében, dolgozott az Egyedül Vagyunk és az Új Magyarság című folyóiratoknál. Első regénye 1939-ben jelent meg. 1945 után néhány évre börtönbe került, 1949-ben Hódmezővásárhelyen telepedett le, számos állást töltött be, 1958-tól a Megyei Könyvtár munkatársa volt. 1975-ben ment nyugdíjba. Regényíráson kívül helytörténeti, könyvészeti kutatásokkal is foglalkozott.

*Kardos G. György* (1925) Budapesten született, apja újságíró volt. Nagy szegénységben nevelkedett. A háború alatt a bori munkatáborban kellett dolgoznia, jugoszláv partizánok szabadították ki. Menekültként érkezett Izraelbe, ott élt 1944-től 1951-ig. Hazatérése után a Kisalföld című folyóirat szerkesztőségében doglozott, majd a Bábszínház dramaturgja lett. Volt lektor a rádiónál, egy ideig az Élet és Irodalom kritikai rovatát vezette, jelenleg írásaiból él. 1978-ban József Attila-díjat kapott regényírói munkásságáért.

*Karinthy Ferenc* (1921) Budapesten született. Karinthy Frigyes fia, s amint ő maga írja: „beleszülettem az irodalmi életbe". Irodalmi környezetben nőtt fel, ezért sokáig nem is akart író lenni. A budapesti egyetemen nyelvészetből doktorált, majd sokféle foglalkozást kipróbált, volt sportoló, hivatalnok, dramaturg, lektor, tanár, riporter, végül szabadúszó író lett. Első regénye 1943-ban jelent meg. Sokat utazott 1945 előtt is, azóta is. Riportjain, novelláin, regényein, útirajzain kívül színdarabjai is sikert arattak. A nyolcvanas évek közepéig csaknem negyven kötetet publikált. Műveit számos nyelvre lefordították, ő maga is sokat fordított a modern olasz és angol nyelvű irodalomból. Háromszor részesült József Attila-díjban: 1950-ben, 1954-ben és 1974-ben.

*Károlyi Mihály, gróf* (1875—1955) Budapesten született. Fiatal korától részt vett a közéletben. 1913-tól a Függetlenségi Párt elnöke lett, ebből vált ki a Károlyi Párt. Vezető egyénisége volt az 1918-as októberi forradalomnak, 1918. október 31-én miniszterelnökké nevezték ki, 1919. január 11-től köztársasági elnök lett. Március 31-én lemondott, júliusban emigrált, Párizsban telepedett le. A második világháború idején Angliában élt. 1946-ban hazatért, 1947—1949 között Magyarország párizsi követe volt, 1949-ben azonban lemondott tisztségéről, mert nem értett egyet a Rákosi-rezsim politikájával. Visszavonultan élt feleségével együtt Vence-ben. Itt is halt meg.

*Károlyi Mihályné Andrássy Katinka* (1898—1986) közéleti személyiség volt, a Magyarok Világszövetségének és a Hazafias Népfront elnökségének tagja. Férjével együtt 1919-ben hagyta el az országot. A Vue című francia folyóirat munkatársaként jelentős publicisztikai tevékenységet folytatott. Férje halála után, 1963-ban hazatelepült, több visszaemlékezést adott ki a közösen töltött évtizedekről.

*Kassák Lajos* (1887—1967) Érsekújvárott született, munkáscsaládban. Körülményei korán munkára késztették: először szülővárosában, majd Győrben és

Budapesten dolgozott. Vasmunkásként került kapcsolatba a szakszervezeti mozgalommal és a szociáldemokrata párttal. Részt vett az 1905-ös sztrájkok megszervezésében. Első verse 1908-ban Újpesten jelent meg, s 1909-ben már rendszeresen publikált a Független Magyarország című lapban. Ugyanebben az évben vándorútra kelt: gyalog járta be Nyugat-Európa országait, megismerkedett az avantgárd irodalommal és művészettel. Erről az útról is küldte verseit, de igazi feltűnést csak a Renaissance című folyóiratban 1912-ben közzétett versei keltettek. 1915-ben megindította a Tett című aktivista folyóiratát, mely rövidesen a háborúellenes és új kifejezőeszközöket kereső fiatalok táborhelye lett. 1916-ban a Tettet betiltották, de rövidesen újra indította Ma címmel. A Tanácsköztársaság idején tevékenyen részt vett a művelődésügyi munkában, de konfliktusba került a szektás szellemű politikai és kulturális vezetőkkel, mert nem fogadta el a pártirányítást. A Tanácsköztársaság bukása után bebörtönözték, szabadulását követően Bécsbe emigrált. 1926-ban tért haza az amnesztia után, rövid ideig a Dokumentum című lapot szerkesztette. Szakított az avantgárdizmus szélsőséges változataival, létrehozta a Munka című folyóiratot, ezt 1928-ban és 1938-tól szerkesztette. A közeledő háború, az erősödő fasizmus idején, a harmincas években visszavonult a közélettől. Az ostromot Angyalföldön élte át, lakása elpusztult. 1946-tól 1954-ig Békásmegyeren lakott, onnan költözött 1954-ben Óbudára. A felszabadulás után újra bekapcsolódott a művészeti és irodalmi életbe, a Magyar Művészeti Tanács alelnöke lett. Több folyóiratot is szerkesztett: Új Idők, Kortárs, Alkotás. 1950 és 1956 között kiszorították az irodalmi életből, naplót írt, igen sokat dolgozott. 1956-ban ismét visszatért a közéletbe, egymás után jelentette meg verseskötéteit, elbeszéléseit, regényeit, műfordításait. Festményeiből számos országban mutattak be kiállításokat. 1965-ben Kossuth-díjat kapott.

*Katkó István* (1923) Jászjákóhalmán született, apja falusi kovács, majd zsákoló volt budapesti malmokban, anyja takarítónő volt. Gyermekéveit Angyalföldön töltötte, tizenkét éves kora óta számos fizikai munkát megpróbált. Első írásai a Népszavában jelentek meg. Részt vett az ellenállási mozgalomban. 1945 után egyetemet végzett, újságíró lett, 1949-től a Népszava munkatársaként dolgozott. 1956 óta publikálja rendszeresen regényeit, novelláskötéteit, ifjúsági műveit. 1957-től nyugdíjba vonulásáig a Magyar Televízió irodalmi rovatvezetője volt. 1971-ben Gábor Andor-díjjal, 1983-ban SZOT-díjjal tüntették ki.

*Kellér Andor* (1903—1963) Budapesten született, egész fiatalon kezdte újságírói, szerkesztői pályáját. Számos heti- és napilapnak dolgozott, közben írta népszerű regényeit. 1942-ben munkatáborba hurcolták, 1945-ben tért haza. A Világosság, a Szabadság, a Művelt Nép munkatársa, 1957-től pedig az Esti Hírlap főmunkatársa volt.

*Kellér Dezső* (1905—1986) újságíró, később közismert kabarészerző és konferanszié. Humoreszkjeit és jeleneteit *Kedves közönség* (1957), valamint *Kis ország vagyunk* (1964) című köteteiben adta ki. Műfajai között szerepelt a vígjáték és az operettlibrettó is. 1945 óta a Pódium kabaré, illetve a későbbi Vidám Színpad tagja volt haláláig.

*Kende Sándor* (1918) Budapesten született, polgári családban. Érettségi után női szabóságot tanult. Sokat utazott. 1938—1940 között Párizsban a Sorbonne hallgatója volt. 1940-től 1944-ig katona volt, megsebesült. A háború után a Pázmány Péter Tudományegyetemen szerzett diplomát, majd a könyvterjesztési szakmában helyezkedett el, tíz évig vezette Pécsett a Magyar Írók Könyvesboltját, majd a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat munkatársa volt. 1980-ig Pécsett élt, akkor tért vissza Budapestre. Első kötete verskötet volt, 1943 óta regényeket, kisprózát publikál. 1974 óta írásaiból él, ifjúsági műveken kívül emlékezéskötete is megjelent.

*Kertész Ákos* (1932) Budapesten született, itt érettségizett 1950-ben, utána sokáig lakatosként dolgozott. 1955-ben kezdett novellákat írni, 1958-ban jelent meg első írása. A gyárból került az egyetemre, 1961—1966 között népművelés—magyar szakra járt, ott szerzett bölcsészdiplomát. 1966-tól a MAFILM-nél dolgozik. Több művéből film készült, számos színművét mutatták be a színházak, hangjátékait gyakran sugározza a rádió. 1966-ban SZOT-díjat, 1972-ben és 1984-ben József Attila-díjat kapott.

*Kertész Imre* (1929) Budapesten született, itt érettségizett 1948-ban. Egy ideig újságíró volt, 1953-tól írásaiból és műfordításaiból él. 1983-ban Füst Milán-díjjal tüntették ki.

*Keszi Imre* (1910—1974) a budapesti egyetemen végzett germanistaként, középiskolai, majd tanítóképző intézeti tanár volt. 1937-ben feleségül vette Hajnal Anna költőt. Versekkel, zeneelméleti írásokkal, zenekritikákkal és novellákkal tűnt fel. 1946—1949 között a Szabad Nép legfélelmesebb kritikusa és az Emberség című lap szerkesztője volt. 1951—1957 között a Színház- és Filmművészeti Főiskolán tanított. 1957 után kizárólag irodalommal és zenekritikával foglalkozott, sokat fordított.

*Királyhegyi Pál* (1900—1981) Budapesten született, itt érettségizett, majd Amerikába vándorolt ki, ahonnan 1931-ben tért haza már sikeres forgatókönyv- és regényíróként. Elsősorban humoros novellákat, vidám tárcaregényeket írt, újságíróként dolgozott. Számos színdarabját mutatták be.

*Kodolányi János* (1899—1969) Telkiben született köznemes családból. Apja erdész volt. Egész életére kihatott örökölt betegsége. Pécsett és Székesfehérvárott végezte középiskoláit, 1919-ben érettségizett. Diákkorától írt, 1915-ben jelent meg első verseskötete. 1921 után már csak prózai műveket közölt. Több budapesti napilap és folyóirat munkatársa volt. Egyik vezetője lett a népi írók mozgalmának, részt vett a Válasz szerkesztésében. 1937-ben Baumgarten-díjat kapott. 1936 és 1938 között ötször járt Finnországban. Több színművét is bemutatták a háború előtt. Pécsett telepedett le 1945 után, majd Akarattyán élt nehéz anyagi körülmények között. Regényei csak 1955 után jelenhettek meg folyamatosan. 1957-ben indult meg életműkiadása, 1969-ig tizennégy munkája látott napvilágot a sorozatban. 1961-ben újra végigjárta Baranyát, utazásáról könyvben is beszámolt.

*Kolozsvári Grandpierre Emil* (1907) Kolozsvárott született, jómódú családban; apja főispán volt. Középiskoláit Kolozsvárott, az egyetemet Pécsett végezte. Gyermekkora óta író akart lenni. 1925-ben költöztek fel Budapestre. A háború végén hadifogságba került, hazatérése után 1949-ig a rádiónál dolgozott. 1951 óta

írásaiból él. Sokat utazott. Sokműfajú és termékeny író: regényeken, elbeszéléseken, tanulmányokon kívül egy ideig ifjúsági műveket, népmesegyűjteményeket is publikált, műveiből sikeres filmek készültek. Kétszer kapott Baumgarten-díjat; 1964-ben és 1975-ben József Attila-díjjal, 1980-ban Kossuth-díjjal jutalmazták.

*Konrád György* (1933) Debrecenben született, apja kereskedő volt. A debreceni református kollégiumban kezdte tanulmányait, 1947-ben Budapestre került, itt érettségizett 1951-ben a Madách Imre Gimnáziumban. Egy ideig a Lenin Intézetben tanult orosz szakon, 1953-ban a bölcsészkaron folytatta tanulmányait, ott szerzett diplomát 1956-ban. Az induló Életképek egyik szerkesztője lett, a lap nem jelent meg. 1957—1959 között szabadúszó volt, 1959-től egy ideig szakszervezeti könyvtáros, majd ifjúságvédelmi felügyelő 1965-ig. A Magyar Helikonnál és az Európa Könyvkiadónál lektorként dolgozott. 1965-től 1973-ig a Városépítési Tudományos és Tervezési Intézet munkatársa volt. 1973 óta szabadúszó író, ellenzéki szemlélete és szerepvállalásai miatt is sokat tartózkodott külföldön.

*Koroda Miklós* (1909—1978) Budapesten született. Apja Reviczky Gyula költőtársa, barátja, irodalmi hagyatékának rendezője volt. Első regényét Reviczky Gyuláról írta, díjat is nyert vele. 1945 után a rádió főmunkatársaként járta az országot, riportokat, tudósításokat készített. Mai életünkön kívül a magyar történelem eseményei foglalkoztatták, elsősorban történelmi regényeket írt.

*Kovai Lőrinc* (1912—1986) Szentpétervárott született, orosz származású. Kisgyermek kora óta Magyarországon élt. Tanár volt, majd újságíró lett a Népszavánál. Bátor hangú cikkeiért többször perbe fogták. Elsősorban történelmi tárgyú munkákat írt, harmincnál több regénye jelent meg.

*Kőműves Imre* (1903—1986) részt vett a munkásmozgalomban; hosszú ideig könyvkereskedőként, 1954 és 1966 között a Szépirodalmi Könyvkiadónál dolgozott. A hatvanas évektől publikálta könnyed hangú, olvasmányos regényeit.

*Körössényi János* (1920) Budapesten született, apja műszerész, szerszámkészítő segéd volt, aki bejárta Nyugat-Európát. 1938-ban Budapesten érettségizett, újságírással kezdte pályáját, részt vett az ellenállási mozgalomban, szerkesztette annak illegális lapját. 1945—1948 közt újságíró volt a Színház és a Kis Újság című lapoknál. Elsőként verseskötetet publikált 1939-ben, 1946-ban szerzett diplomát a Pázmány Péter Tudományegyetemen. Súlyos tüdőbaját 1948-ban a Tátrában kezeltette, hazatérése után egy időre kiszorult az irodalomból. Első történelmi regénye 1951-ben jelent meg, azután folyamatosan közölte tetralógiáját. Visszavonultan él.

*Laczkó Géza* (1884—1953) Budapesten született. Francia—magyar szakos tanári oklevelet szerzett Budapesten, tanult Párizsban is. Írói pályáját Kolozsvárott kezdte verseskötettel, majd a Nyugat közölte első elbeszéléseit. 1911-ben jelent meg első prózakötete. Tanított, majd kiadói lektorként, szerkesztőként és a Dante Könyvkiadó vezetőjeként dolgozott. 1945 után a Szivárvány című hetilap rovatvezetője volt, 1948-tól visszavonultan élt. Történelmi és önéletrajzi regényeket írt, számos műfordítása jelent meg.

*László Anna* (1926—1981) Budapesten született. Fényképészként dolgozott, majd 1950-ben a Színház- és Filmművészeti Főiskolán szerzett dramaturg szakos oklevelet. Első novelláskötete 1959-ben jelent meg. Több drámáját is bemutatták, Hevesi Sándorról monográfiát publikált. Riportjai, karcolatai, szociográfiái, regényei mellett hangjátékszerzőként is sok művet írt.

*László Lajos* (1925) Szekszárdon született, ott is érettségizett. Riporterként bejárta Baranya megyét. A pécsi Pedagógiai Főiskolán szerzett tanári oklevelet, majd a budapesti bölcsészkaron végezte el az irodalom szakot. 1953 óta a Magyar Rádió munkatársa, jelenleg a pécsi stúdió főszerkesztő-helyettese. Fő műfaja a riport, az interjú. Szociográfiáiért 1976-ban SZOT-díjban részesült.

*Lázár Ervin* (1936) Budapesten született, gyermekkorát a Tolna megyei Alsórácegrespusztán töltötte. Szekszárdon érettségizett, ezután a budapesti bölcsészkarra járt. Tanulmányai befejezése után Pécsett lett újságíró, ott kezdett irodalommal foglalkozni. Első írása a Jelenkorban jelent meg. 1965—1971 között az Élet és Irodalom szerkesztőségében dolgozott, azóta írásaiból él. Fő műfaja a novella, a meseregény. Több művét állították színpadra. 1974-ben József Attila-díjban részesült, s az ifjúsági irodalom nemzetközi elismerését, az Andersen-diplomát is megkapta 1982-ben.

*Lengyel József* (1896—1975) Marcaliban született gazdálkodó családból. Középiskoláit Keszthelyen, Pozsonyban és Budapesten végezte. Korán csatlakozott a kommunista mozgalomhoz, háborúellenes, baloldali nézetei révén 1919-ben a Vörös Újság szerkesztőségében dolgozott. Kassák Lajos nagy hatást gyakorolt rá. A Tanácsköztársaság bukása után emigrált. Bécsben, Berlinben, majd Moszkvában élt. Ott 1938-ban a törvénysértések áldozata lett, letartóztatták, kényszermunkára ítélték, Szibériába száműzték. Nyolc évet töltött munkatáborban, 1955-ben rehabilitálták, ekkor tért haza Budapestre. Bekapcsolódott az irodalmi életbe, sokat publikált: regényeket, novellákat, esszéket, visszaemlékezéseket. Több novellájából készült film. 1957-ben József Attila-díjat, 1958-ban SZOT-díjat, 1963-ban Kossuth-díjat kapott.

*Lesznai Anna* (1885—1966) egy felvidéki faluban született. Nagyon korán verselni kezdett, majd festészetet tanult Párizsban. Részt vett a tizes évek szellemi, művészeti mozgalmaiban. Sokoldalú tehetsége költőként, önéletrajzíróként, iparművészként és festőként egyaránt sikerrel bontakozott ki. 1912-től 1919-ig Jászi Oszkár felesége volt, elválásuk után is jó barátok maradtak. 1939-ben Amerikába távozott, New Yorkban élt haláláig, előtte kétszer is hazalátogatott.

*Lukács Imre* (1908—1981) a felszabadulásig szabósegéd volt. 1929-ben kezdett írni. *Mert mi nem felejtünk* című verseskötetét 1933-ban elkobozták. 1930 és 1938 között kommunista szervezkedésért, sajtóbeli és irodalmi tevékenységéért többször bebörtönözték. A munkásírók csoportjának egyik megalapítója s munkatársa, illetve szerkesztője volt a KMP több illegális és legális lapjának. 1948-tól haláláig az Állatorvosi Egyetem hódmezővásárhelyi tangazdaságában dolgozott.

*Sz. Lukács Imre* (1924) a Tiszántúlon szerezte gyermekkori és ifjúkori élményeit, újságíró lett, jelenleg is Szegeden él és dolgozik. Regényeiben elsősorban a mai falu változó életét ábrázolja.

*Magyar Ferenc* (1916) a felvidéki magyar nyelvű sajtó munkatársaként kezdte pályáját. Különösen nagy hatást tett szemléletére a népi misztikus hagyomány. 1945 után az Új Ember című hetilap belső munkatársa, 1977-től felelős szerkesztője lett. A Magyar Katolikus Püspöki Kar Sajtóirodájának vezetője, az Új Ember, a Vigilia, a Theologia és a Vigilia Könyvek felelős kiadója volt. Az állam és az egyház közeledésében végzett munkájáért több kitüntetést kapott.

*Magyar Imre* (1910—1984) gyermekkorától vonzódott a szépirodalomhoz, az íráshoz, de az orvosi egyetem elvégzése után csak tudományos közleményeket írt. Előbb 1940-ben, majd 1942-ben munkaszolgálatra hívták be, itt szerzett tapasztalatait írta meg, s itt kezdte írni első regényét. 1945 után az orvosi pályán ért el kiemelkedő tudományos eredményeket, az orvostudományok doktora lett, a Semmelweis Orvostudományi Egyetem I. Belklinikájának igazgatói teendői mellett publikálta tudományos és szépirodalmi műveit.

*Major Máté* (1904—1986) Baján született. Építészmérnöki diplomát szerzett. Sokat tett a modern építészet és képzőművészet elfogadtatása és népszerűsítése érdekében. Jelentős építészettörténeti és elméleti munkássága mellett publikálta önéletrajzi visszaemlékezéseit. Ybl- és Kossuth-díjas egyetemi tanárként tagja volt a Magyar Tudományos Akadémiának.

*Major Ottó* (1924) Budapesten született. A Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészkarán szerzett oklevelet. Fiatalon elhunyt öccsével együtt kezdett az irodalommal foglalkozni. Első versei 18 éves korában jelentek meg. A felszabadulás után fellépő írónemzedék folyóiratának, az Újholdnak egyik munkatársa volt, ezen kívül Kassák Lajos lapjaiban publikált, aktívan részt vett az irodalompolitikában. 1955 óta jelennek meg regényei, regényciklusai, tanulmányai, esszéi és kritikái. Az Új Tükör című hetilap munkatársa. 1952-ben és 1956-ban József Attila-díjjal tüntették ki.

*Mándy Iván* (1918) Budapesten született. Apja újságíró volt. Kimaradt a gimnáziumból, diákkorától az írás vonzotta. Csak rövid ideig volt hivatalos munkaviszonyban a Népszavánál. Számos lapnak és a rádiónak is dolgozott, mindig külső munkatársként. Írásaiból él. 1943-ban jelent meg első regénye. 1948-ban Baumgarten-díjat kapott. Az ötvenes években csak ifjúsági műveket publikált. 1969-ben József Attila-díjjal tüntették ki. Több művéből készült film.

*Márai Sándor* (1900—1989) Kassán született ügyvédcsaládban. Tanulmányait a budapesti és németországi egyetemeken végezte, majd újságíró lett. 1919—1928 között Németországban és Párizsban élt, hazatérése után az Újság, a Magyar Nemzet, a Pesti Hírlap munkatársa volt. A két világháború között igen sok regényt publikált, a legnagyobb hatású prózaírók egyike volt. Több színművét is bemutatták. 1948-ban elhagyta Magyarországot, visszavonultan élt előbb Olaszországban, haláláig pedig az Egyesült Államokban. Regényei mellett elsősorban naplóit tette közzé.

*Maróti Lajos* (1930—1982) Budapesten született. Előbb Pannonhalmán tanult, majd matematika—fizika szakos diplomát szerzett, utána tudományos kutatóként dolgozott a Járműfejlesztési Intézetben. Ezután a Gondolat Könyvkiadó irodalmi vezetője lett, később pedig írásaiból élt. Verseken, prózai műveken kívül esszéket,

tanulmányokat publikált, több drámáját is bemutatták. 1975-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Mátyás Ferenc* (1911) Kispest-pusztán született. Nehéz ifjúsága volt. Könyvtárosi oklevelet szerzett. Első verseit a Nyugat és a Szép Szó közölte. 1935 óta publikál verseket és prózai műveket. 1954-ben a Szabadság című lapnál dolgozott, volt minisztériumi előadó, a Széchényi Könyvtárban osztályvezető, a Magvető Könyvkiadóban lektor. Több mint húsz kötetet publikált. 1963—1985 közt az évente megjelenő Szép versek című antológia szerkesztője volt. 1960-ban József Attila-díjat kapott. 1981-ben szociográfiát jelentetett meg Kispestről *Városszéli szülőföld* címmel.

*Mensáros Zoltán* (1921) Budapesten született. Érettségi után 1942-ben a Katonai Akadémián szerzett hadtudományi oklevelet, de 1943-ban leszerelt. 1943-ban jelent meg első novellája. Hosszú ideig nem publikált, csak 1968-ban jelent meg első regénye. Államigazgatási szakemberként ment nyugdíjba 1981-ben.

*Mesterházi Lajos* (1916—1979) Budapesten született, tisztviselő családban. Tizenhárom évig házitanítóskodott, majd Eötvös-kollégistaként végezte egyetemi tanulmányait latin—francia szakon. Legkedvesebb tanára Gyergyai Albert volt. Sokat utazott külföldön, Párizsban is élt ösztöndíjasként. Fiatalon bekapcsolódott a baloldali mozgalmakba, ezért tanári állást nem kaphatott, magántanítványokat vállalt, majd tisztviselőként dolgozott 1945-ig, akkor politikai pályára lépett, párttitkár lett, hosszú ideig töltött be különböző politikai funkciókat. Ez munkásságán is nyomot hagyott. Egy ideig a Művelt Nép főszerkesztője volt, élete végén pedig a Budapest című folyóiratot szerkesztette. 35 éves korában jelent meg első kötete, ezután termékeny és sokoldalú író lett, csaknem húsz kötetén kívül számottevő publicisztikai munkássága is. Több drámáját mutatták be. Négyszer kapott József Attila-díjat: 1952, 1953, 1959, 1973. 1962-ben Kossuth-díjban, 1977-ben SZOT-díjban részesült.

*Mészöly Miklós* (1921) Szekszárdon született, ott végezte középiskolai tanulmányait, majd Budapesten jogi és államtudományi doktorátust szerzett 1943-ban. A háború után néhány évig lapszerkesztőként, majd bábszínházi dramaturgként dolgozott, mivel az ötvenes években nem publikálhatott. Azután csak az írásnak szentelte magát. Regényeken, novellákon kívül ifjúsági műveket, drámákat, verseket és esszéket is publikált.

*Mezei Árpád* (1902—1976) művészeti író, pszichológus. Egyik alapító tagja volt az Európai Iskolának, és annak elveit művészetelméleti írásokban fogalmazta meg. 1959-ben Párizsban francia nyelvű könyvet adott ki a szürrealista festészet történetéről.

*Mocsár Gábor* (1921—1988) Nyírmártonfalván született. A debreceni református kollégiumban tanult, majd szakiskolát végzett, gyári munkás volt 1939—1941 közt. 1943—1945 közt a fronton harcolt, majd hadifogságba került. A felszabadulás után egy ideig tisztviselő, majd újságíró lett, 1954-től 1956-ig a Szabad Nép munkatársa volt. 1957-től a debreceni Napló munkatársa, majd 1962—1963-ban az Alföld című folyóirat főszerkesztője volt. Szegedre költözött, ott folytatta irodalmi tevékenységét, a Tiszatáj rovatvezetőjeként dolgozott 1965-től 1986-ig. Szépírói

munkásságán kívül termékeny szociográfusként és publicistaként is számon tartjuk. Több rádió- és tévéjátékát játszották. 1968-ban József Attila-díjban részesült.

*Moldova György* (1934) Budapesten született, gyermekkorát Kőbányán töltötte. Bejárta az egész országot, sokféle munkát vállalt: volt gyapotszedő, konzervgyári segédmunkás, bányász, kazánszerelő, útkövező, építőmunkás, újságíró, nevelőtanár. Dramaturg szakot végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. 1955-ben jelent meg első novellája a Csillag című folyóiratban. Írásaiból él. Novelláin, regényein kívül igen szerteágazó szociográfiai és publicisztikai munkássága is. 1967-ben SZOT-díjjal, 1973-ban és 1978-ban József Attila-díjjal jutalmazták.

*Molnár Géza* (1923) Rákospalotán született, szegény családból, apja munkás volt, anyja parasztlány. Korán feltűnt rajzkészségével és irodalomszeretetével. Már címfestő inasként elhatározta, hogy az irodalomnak fog élni. Fiatalon bekapcsolódott a munkásmozgalomba. A felszabadulás után aktívan részt vett a politikai munkában, dolgozott gyárban, adóhivatalban, volt újságíró, kiadói szerkesztő, írószövetségi titkár, az Élet és Irodalom főszerkesztő-helyettese, a Magyar Hírlap főmunkatársa, az Írószövetség külügyi titkára, a Művészeti Alap igazgatóhelyettese. 1963—1965 közt Párizsban élt diplomataként. Sokféle műfajban publikált. 1960-ban SZOT-díjat kapott, 1968-ban József Attila-díjjal és Gábor Andor-díjjal tüntették ki.

*Molnár Kata* (1899—1968) Nagykanizsán született, 1917-ben érettségizett Budapesten. Korán kezdett publikálni a Nyugatban, a Magyar Csillagban és más rangos folyóiratokban. Első regényéért 1939-ben Baumgarten-díjban részesült. 1945 után kevés műve jelent meg, visszavonultan élt.

*Molnár Zoltán* (1920) Debrecenben született. 1945 előtt munkásként dolgozott, a felszabadulás után pártmunkás, majd újságíró lett. 1956-ig az Írószövetség munkatársa volt, ekkor 3 évi börtönre ítélték, ezután üzemi lapnál helyezkedett el, 1963-ban az Élet és Irodalom szerkesztőségébe került. Irodalmi munkásságáért 1954-ben és 1972-ben József Attila-díjat kapott.

*Móricz Virág* (1909) Móricz Zsigmond leánya. Budapesten született. Egyetemi tanulmányait Bécsben, Berlinben és Budapesten végezte, művészettörténész diplomát szerzett. Dolgozott a Nyugat című folyóiratnál. 1928 óta jelennek meg prózai írásai. Egy ideig a Magyar Nemzet munkatársa volt. Regényein, novelláin, útirajzain, műfordításain kívül jelentős irodalomtörténeti munkásságot fejt ki: apja életének dokumentumait dolgozta fel több, forrás értékű kötetben. Móricz több regényét vitte színpadra.

*Morvay Gyula* (1905) Tardoskedden született. Érsekújvárott kezdte gimnáziumi tanulmányait, Budapesten érettségizett, majd tanári oklevelet szerzett Pozsonyban. 1929-től Rimaszombaton dolgozott, tevékenyen részt vett a csehszlovákiai Sarló-mozgalomban. 1942-ben áttelepült Zala megyébe, Nagykanizsán tanított nyugdíjba vonulásáig. Első verseskötetét 1930-ban publikálta, 1936-tól néhány regényt és néprajzi írásokat tett közzé.

*Murányi-Kovács Endre* (1908—1968) Budapesten született. Szegeden, Bécsben és Strassburgban végezte egyetemi tanulmányait. Korán bekapcsolódott a munkás-

mozgalomba, majd nyolc évet töltött emigrációban Franciaországban. Hazatérése után számos olyan funkciót töltött be, amely a francia—magyar kulturális kapcsolatok elmélyítését szolgálta. Ifjúsági műveken, regényeken, novellákon kívül számos tanulmányt publikált, jelentős huszadik századi francia prózaírók műveit ültette át magyarra.

*Nádass József* (1897—1975) Budapesten született, a Kereskedelmi Akadémián tanult, majd tisztviselő lett. Az I. világháborúban súlyosan megsebesült, fél lábát elvesztette. Hazatérése után tevékeny részese lett a baloldali mozgalmaknak. A Tanácsköztársaság bukása után emigrált, számos európai országban megfordult. Több lap munkatársa volt, 1928—1930 között ő szerkesztette a kolozsvári Korunkat, majd a Szép Szó köréhez tartozott. 1938—1940 között is emigrációban élt, hazatérte után a németek haláltáborba hurcolták. Szabadulása után a Népszavánál, a Kortársnál, majd a külügyminisztériumban dolgozott, két évig az Élet és Irodalom szerkesztője volt. Verseket és regényeket publikált, sokat fordított a cseh, német és skandináv irodalomból. 1959-ben József Attila-díjat, 1972-ben SZOT-díjat kapott.

*Nagy Lajos* (1883—1954) Apostagon született, tanyán nőtt fel. Tanult bölcsészetet és jogtudományt is, de a diplomát nem szerezte meg. 1914-től szocialista írónak vallotta magát. Egy ideig házitanítással kereste kenyerét, majd élete végéig csak az írásnak szentelte magát. 1919-ben publicistaként szolgálta a Magyar Tanácsköztársaságot. 1927—1928-ban az Együtt című irodalmi lapot szerkesztette. 1934-ben jelent meg nagy jelentőségű *Kiskunhalom* című műve, amely a népi írók mozgalmának egyik előkészítőjévé vált. Szoros barátság fűzte József Attilához. Háromszor kapott Baumgarten-díjat. 1934-ben Illyés Gyulával együtt részt vett a szovjet írók közgyűlésén, utazásáról naplót vezetett. 1945 után több napilapba dolgozott, a Szabad Nép is sok írását közölte. Az ötvenes években őt is háttérbe szorították az irodalmi közéletben. 1948-ban az elsők között tüntették ki Kossuth-díjjal.

*Nagy Sándor* (1922) Nagybaracskán született. Egy ideig a bajai tanítóképzőbe járt, majd sokáig fizikai munkából élt. Fiatalon bekapcsolódott az antifasiszta ellenállási mozgalomba. 1942-től 1943-ig pilótanövendék volt, 1943-ban a frontra került, ahol 1944 áprilisában átállt a szovjet hadsereghez, de 1945 után nem maradt a hadsereg kötelékében, politikai pályára lépett. Funkcionáriusként, NÉKOSZ-szervezőként publikálta első írásait 1947-től. 1952—1953-ban a Tiszatáj és a Művelt Nép című lapok munkatársa volt. 1949-ben *Megbékélés* című novellája Sztálin-díjban részesült. 1959—1962 között Szegeden élt, 1964-ig szabadúszó író lett Budapesten, ekkor 3 évre börtönbe került, azóta nem publikál. Fizikai munkásként dolgozott leszázalékolásáig. Aktívan részt vesz a társadalmi mozgalmakban.

*Nemes György* (1910) Debrecenben született, itt érettségizett. 16 éves korában közölte első írásait a helyi napilap, 1935-től budapesti lapok is megjelentették cikkeit, novelláit. 1945 előtt egy sajtótörténeti munkát adott közre. A Közgazdaságtudományi Egyetemen szerzett oklevelet, a felszabadulás után a műegyetemen doktorált. 1945 után több mint negyven éven át újságíróként és szerkesztőként

dolgozott, volt riporter, publicista, külföldi tudósító, napilap- és folyóiratszerkesztő. 1951-től 1955-ig a békemozgalom hazai tisztviselőjeként tevékenykedett. Első regénye 51 éves korában jelent meg. Összesen huszonöt kötetet publikált. 1963-tól az Élet és Irodalom főszerkesztője volt. Tárcákon, novellákon, regényeken kívül tudományos-fantasztikus regényt, karcolatokat, kritikákat is írt, több hangjátékát sugározta a rádió. 1966-ban József Attila-díjat, 1972-ben Rózsa Ferenc-díjat kapott.

*Nemes László* (1920) Budapesten született, érettségi után textilfestő lett, egy évig műegyetemi hallgató volt. 1947-től újságírói pályára lépett, a Szabad Népnél, az Irodalmi Újságnál dolgozott, a Népművelési Propaganda Irodánál volt irodalmi szerkesztő, 1976-tól 1980-ig a Nagyvilág olvasószerkesztőjeként tevékenykedett. Regényeken kívül számos útirajzot írt Fehér Klárával, feleségével közösen. Több jelentős műfordítása jelent meg.

*Németh Andor* (1891—1953) Celldömölkön született, tanulmányait a budapesti bölcsészkaron végezte. 1914-ben Párizsba utazott, a háború kitörése után négy évet töltött francia internáló táborokban. 1919-ben a Tanácsköztársaság bécsi sajtóattaséja volt, 1926-ig Bécsben élt. Hazatérése után újságíróként dolgozott, egyik alapítója volt a Szép Szónak. Meleg barátság fűzte József Attilához. Sokat fordított, tanulmányokat, korrajzokat írt. 1938-ban Franciaországba emigrált, a háborút Dél-Franciaországban — Cassisban és Montaubanban — vészelte át. 1947-ben tért haza, 1950-ig a Csillag főszerkesztője volt.

*Németh László* (1901—1975) Nagybányán született. Apja nagy műveltségű középiskolai tanár volt, személyisége és tudása az író egész életére hatást gyakorolt. Rövid ideig Szolnokon éltek, majd 1905-ben Budapestre költöztek. Itt végezte tanulmányait, a Toldy reáliskolában érettségizett 1919-ben. Magyartanára és az iskola önképzőköre meghatározó jelentőségű volt a fiatal Németh László pályáján: rendszeresen művelte magát, tudatosan írónak készült. 1919-ben a bölcsészkarra iratkozott be, de rövid idő múlva átiratkozott az orvoskarra, ott szerzett diplomát 1925-ben. Ugyanebben az évben nyerte meg a Nyugat novellapályázatát *Horváthné meghal* című novellájával, s ugyancsak 1925-ben vette feleségül Démusz Ellát. Házasságukból hat leány született, négyen maradtak életben. Orvosi gyakorlata mellett rendszeresen írt: novellákat, verseket, színdarabokat, a „szellemi élet organizátorának" szerepére készülődött. A Nyugaton kívül a Protestáns Szemle, a Társadalomtudomány, a Magyar Szemle és a Napkelet, majd az Erdélyi Helikon közölte írásait. 1943-ig iskolaorvosként is dolgozott, de életét egyre inkább az írás, az irodalom határozta meg. Többször részesült Baumgarten-díjban. Számos utazást tett Európában. Szoros barátság fűzte Gulyás Pálhoz. 1932 nyarán határozta el a magyar irodalomban egyedülálló vállalkozását: olyan folyóiratot ad ki, melyet teljesen egyedül ír. A Tanu első száma 1932 szeptemberében jelent meg, 1937-ig tizenhat kötete látott napvilágot, amelyben alapvető esszéit, tanulmányait közölte. Emellett több lapban publikálta írásait, előadásokat tartott, szervezte az irodalmi életet, a népi írók mozgalmának egyik vezető egyéniségévé vált. Nézeteiről megoszlott a pályatársak véleménye. Részt vett az 1934-ben induló Válasz című folyóirat szerkesztésében. 1935-ben utazást tett Romániában. A harmincas évek

második felében minden műfajban rendkívül termékeny volt: tanulmányokon, drámákon kívül több regényt írt, szociográfiát publikált a Medve utcai polgáriban iskolaorvosként szerzett tapasztalatairól. 1939 nyarán tette közzé *Kisebbségben* című nevezetes tanulmányát, amely nagy sajtóvitát váltott ki, és 1945 utáni politikai megítélésének, mellőzésének egyik ürügye lett. Móricz Zsigmond lapjában több írása jelent meg, részt vett a népfőiskola-szervezésben, tantervet írt a népfőiskolák számára. Az Illyés Gyula által szerkesztett Magyar Csillagba is rendszeresen írt. Egymás után mutatták be darabjait. 1942 nyarán részt vett a Szárszói Konferencián, majd a Debreceni Írói Napokon. 1943-tól teljesen abbahagyta orvosi munkáját, csak az írásnak szentelte idejét. A német megszállástól kezdve egyetlen lapban sem publikált, Illyés Gyulával együtt a nyilasok elől bujkálni kényszerült. Az ostromot Illyésékkel együtt élték át. 1945-ben leköltöztek Békésre, s Németh László innen ment Hódmezővásárhelyre, ahol a Bethlen Gábor Gimnázium tanára lett, és kipróbálhatta pedagógiai elképzeléseit. 1948 végéig tanított ott. Részt vállalt az országos pedagógiai tervezési munkákban, az 1946—1947-es évben tantervet készített a dolgozók gimnáziumai számára. Sok sajtótámadás érte. 1947-ben jelent meg *Iszony* című regénye. 1950-től már főként Budapesten élt. Kényszerűségből — mivel hallgatásra ítélték — számos nyelvből fordított, tanulmányokat, drámákat írt, ezek azonban ekkor még nem jelenhettek meg. 1954-ben megbetegedett. Ebben az évben újabb sajtótámadások érték, amelyektől Illyés Gyula védte meg. 1956-ban megjelent *Égető Eszter* című regénye, több tanulmányát is közzétették az irodalmi folyóiratok, hosszú szünet után ismét rendszeresen jelen volt az irodalmi életben. 1956. október 20-án mutatták be *Galilei* című drámáját. 1957-ben Kossuth-díjjal tüntették ki, a díjjal járó összeget a hódmezővásárhelyi Bethlen Gábor Gimnáziumnak adományozta. 1957-től a nyarakat rendszeresen Sajkódon töltötte. Sokat dolgozott: nagy terjedelmű, alapvető próza- és drámafordításait folyamatosan adta közre. 1959-ben hosszabb utazást tett a Szovjetunióban. 1961-ben, tizenhét év után publikálhatta ismét esszéit *(Sajkódi esték)*. Az *Iszony*t számos idegen nyelvre fordították le, más műveinek fordításai is megjelentek. Drámáit fővárosi és vidéki színházak mutatták be. 1965-ben Herder-díjat kapott. Életműsorozatának kiadása 1969-ben indult meg. Egészségi állapota annyira megromlott, hogy 1971-től egyáltalán nem tudott dolgozni. Budapesten halt meg. Mintegy hatvan kötetnyi életművének, szellemi örökségének birtokbavétele ma is tart.

*Oravecz Paula* (1903) Budapesten született. Intézetben nevelkedett. Első regénye 1943-ban jelent meg. 1946—1960 közt Déry Tibor felesége volt. Kiterjedt irodalmi munkásságáért 1961-ben József Attila-díjban részesült.

*Ottlik Géza* (1912) Budapesten született. A kőszegi katonai iskola növendéke volt, majd matematika—fizika szakon végzett a budapesti egyetemen Fejér Lipót tanítványaként 1935-ben. Első írásai 1931-ben jelentek meg a Napkeletben. 1945-től 1957-ig a PEN Club titkára volt. Egy ideig a rádió dramaturgjaként dolgozott. Keveset publikált, 1959-ben jelent meg az *Iskola a határon* című regénye, amelyet több idegen nyelvre is lefordítottak. Hosszú évekig csak műfordításokat adott ki, 1960-ban tanulmányútra kapott meghívást Londonba, kitűnő műfordításai

elismeréseképpen. 1981-ben József Attila-díjjal tüntették ki, 1988-ban Kossuth-díjban részesült.

*Örkény István* (1912—1979) Budapesten született. Apja, Österreicher Hugó, jómódú patikus volt, anyja gazdag felvidéki polgárcsalád leánya. A Piarista Gimnáziumban érettségizett 1930-ban, majd vegyészmérnöki és gyógyszerészi diplomát szerzett. Első novellája a Szép Szóban jelent meg 1936-ban. 1938-tól a háború kitöréséig Londonban és Párizsban töltött hosszabb időt. 1940-től gyakran behívták katonai szolgálatra. 1942-ben zászlósi rangjától megfosztva, munkaszolgálatosként került a doni frontra. Orosz hadifogságba esett, ahonnan 1946 karácsonyán tért haza. Gyorsan bekapcsolódott a szellemi életbe, színházi dramaturg, publicista, kritikus lett, sorra megjelentek könyvei. 1956-tól 1966-ig politikai okokból kiszorították az irodalmi életből, és gyógyszergyárban dolgozott. 1966-ban jelent meg újra kötete, 1967-ben mutatták be *Tóték* című darabját, amelyet néhány más színpadi művével együtt a világ számos országában játszottak. Több művéből film is készült. 1953-ban és 1967-ben József Attila-díjjal, 1973-ban Kossuth-díjjal tüntették ki. A hazai elismeréseken kívül számos külföldi kitüntetést is kapott. Hagyatékának, életműsorozatának értő gondozója özvegye, Radnóti Zsuzsa, a Vígszínház dramaturgja.

*Örsi Ferenc* (1926) Barcson született, Pécsett kezdte középiskoláit. A háború alatt hadifogságba került, onnan hazatérve 1946-ban érettségizett, majd joghallgató lett, 1950-ben szerzett jogi doktorátust. 1948 óta publikál, első regénye 1957-ben jelent meg. Ifjúsági műveiből sikeres tévésorozatokat készített, számos művét, drámáját, filmjét mutatták be külföldön is. 1963-tól 1968-ig a Magyar Televízió szerkesztője, 1968—1976 között a Pajtás című folyóirat főmunkatársa volt. Munkásságáért 1984-ben József Attila-díjat, televíziós műveiért Arany Nimfa-díjat kapott.

*Pálfalvi Nándor* (1931) Balassagyarmaton született, iskoláit Nagyorosziban és Budapesten végezte (a Kossuth Tüzértiszti Iskolában), majd az Eötvös Loránd Tudományegyetemen szerzett irodalom szakos oklevelet. 1950-től 1953-ig a Néphadsereg című újságnál dolgozott, munkatársa volt a Pajtásnak, a Szabad Földnek, két évig rádióriporterként tevékenykedett, 1964-től 1977-ig a Magyar Televízió szerkesztőriportere, 1978—1985 közt a Képes Újság rovatvezetője volt. 1985-től főszerkesztő lett a televízióban. Első irodalmi riportkötete 1957-ben jelent meg, azóta számos riportregényt, szatirikus művet és egyéb műfajú írást publikált, több filmjét, színművét és tévéjátékát is bemutatták.

*Palotai Boris* (1904—1983) Nagyváradon született. Tízéves korában meghalt katonatiszt édesapja, nehezen éltek. Kassán végezte a gimnáziumot, serdülőkorától írt. Díjat nyert a Nyugat novellapályázatán. Korán férjhez ment, férje súlyos betegen, fiatalon meghalt. Írói pályája ifjúsági regényekkel indult, majd novellás-köteteket és regényeket publikált. Filmírói munkássága is jelentős, több televízió-drámáját is sikerrel mutatták be (például a *Nő a barakkban* című tévédrámája nyerte el az egyik monte carlói filmfesztivál nagydíját). Kétszer kapott József Attila-díjat: 1950-ben és 1967-ben.

*Palotai Erzsi* (1907—1988) Nagyváradon született, Palotai Boris testvére. Kassán végezte középiskoláit, első férje halála után egy ideig Prágában élt. Színésznek készült, de emellett több novellát is közölt tőle az Alkotás és az Újhold című folyóirat. Előadóművészként járta az országot, munkásságáért Érdemes Művész címmel tüntették ki. Több regényt publikált, cseh és német nyelvű regényeket fordított magyarra. Negyvenkét évig volt Komlós Aladár felesége.

*Pán Imre* (1904—1972) az Európai Iskola egyik alapítója, az avantgárd törekvések elméletírója. 1924-ben Gerő György, Kristóf Károly és Mezei Árpád társaságában az Is című folyóiratot szerkesztette. *Metapoézis* című versciklusát Claude Serbanne tanulmányának kíséretében közölte a Cahier du Sud francia folyóirat 287. száma. Közreműködött Kassák Lajos *Az izmusok története* című könyvének írásában. 1957-ben Párizsban telepedett le, kiállításrendezőként működött. PRÉ VERBES című lapjának egyetlen száma halála után jelent meg.

*Pap Károlyné* (1897—1979) Alsómogyoródon született, tanulmányait Budapesten végezte, majd az Athenaeum Könyvkiadó lektora lett. 1945 után férje írói hagyatékának értő gondozása mellett több szépirodalmi művet és emlékiratot publikált, a rádió külső munkatársaként dolgozott.

*Páskándi Géza* (1933) Szatmárhegyen, Erdélyben született. Egyetemi tanulmányait a kolozsvári Bolyai Egyetem bölcsészkarán kezdte. 1949 és 1974 között különböző romániai magyar lapok munkatársa volt, majd a Kriterion Könyvkiadó lektoraként tevékenykedett. 1957—1963 közt politikai nézeteiért börtönbüntetést kellett elszenvednie. 1974-ben áttelepült Magyarországra, jelenleg a Kortárs című folyóirat rovatvezetője. Sokfajta műfajban publikál. 1977-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Passuth László* (1900—1979) Budapesten született. Középiskoláit Kolozsvárott végezte, főiskolára Kolozsvárott, Budapesten és Szegeden járt. 1919-től 1950-ig banktisztviselőként dolgozott, 1950-től 1960-ig szakfordító volt az Országos Fordító Irodánál. A harmincas évektől a Nyugat állandó munkatársaként több lapnak is dolgozott. Elsősorban történelmi tárgyú regényeket írt, művei nagy népszerűségre tettek szert Magyarországon és külföldön egyaránt.

*Péchy Blanka* (1894—1988) Pécsett született, 1914-ben végezte el a Színművészeti Akadémiát, majd a Vígszínházhoz szerződött. Több színházban is játszott, emellett korán feltűnt versmondó művészetével. Egyik első, nagy hatású népszerűsítője lett Ady költészetének. 1928-tól 1934-ig Bécs egyik elismert drámai színésznője volt, 1935-től Budapesten játszott szinte valamennyi színházban. 1945 után a Nemzeti Színház tagja volt. 1948-tól 1951-ig a bécsi magyar nagykövetség kulturális attaséjaként, illetve a bécsi Collegium Hungaricum igazgatójaként tevékenykedett. Hazatérése után 1964-ig játszott a Vígszínházban. Közben rendszeresen nagy sikerű előadóesteket tartott. A rádióban nemcsak előadóművészként, hanem nyelvművelőként is számos műsort készített. Több színművet fordított magyarra, regényes életrajzokat, önéletrajzi visszaemlékezéseket írt.

*Polgár András* (1937) Budapesten született, itt érettségizett. 1955—1960 közt filmlaboránsként dolgozott, azóta a Magyar Televízió trükkoperatőre. Regényeken kívül színműveket, tévéjátékokat és filmforgatókönyveket is ír.

*Possonyi László* (1903—1986) Nagyváradon született, 1921-ben ugyanott érettségizett, majd a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen szerzett közgazdasági diplomát. 1935-ig különböző pénzügyi állásokat töltött be, 1935-től 1944-ig a Központi Sajtóvállalatnál és az Athenaeum Könyvkiadónál dolgozott. 1935-ben egyik alapítója volt a Vigilia című katolikus folyóiratnak, amelynek szerkesztésében évtizedekig közreműködött. Cikkeken, regényeken kívül számos műfordítása jelent meg, több színművét játszotta a háború előtt a Nemzeti Színház.

*F. Rácz Kálmán* (1910—1980) kalandos életű író volt. Debrecenben tanult, majd Bécsben és a harmincas évek elején egy ideig Párizsban élt a franciaországi emigránsok között. A felszabadulás után újságíró lett, 1949 és 1950 között az Írószövetség helyettes titkára volt. Az ötvenes évek kezdetén felhagyott az újságírói munkával, s 1957-től haláláig szabadúszó íróként tevékenykedett.

*Radványi Ervin* (1931) Budapesten született, itt érettségizett 1950-ben. 1955-ben szerzett orosz műfordítói diplomát, 1955-től 1971-ig az Európa Könyvkiadó szerkesztője volt, 1972-től a Magyar Televízió szerkesztője, illetve 1986-tól főszerkesztője. Szatirikus írásait 1965 óta publikálja, több színművét, tévéjátékát mutatták be, tíz kötetnyi prózafordítása jelent meg.

*Raffai Sarolta* (1930—1989) Kecelen született, Kalocsán szerzett tanítói oklevelet, sokáig Kalocsa környéki kis falvakban tanított, majd könyvtárban dolgozott. Hat évig vezette a Forrás című folyóirat versrovatát. Egy ideig országgyűlési képviselő, parlementi alelnök volt. 1978-tól 1983-ig a Petőfi Irodalmi Múzeum főigazgatói tisztét töltötte be, majd korkedvezménnyel nyugdíjba vonult. Verseket, regényeket, novellákat publikált, több drámáját is bemutatták. 1968-ban József Attila-díjban, 1972-ben SZOT-díjban részesült.

*Rákosy Gergely* (1924) Budapesten született, itt érettségizett, agrártudományi egyetemet végzett Keszthelyen 1947-ben. Mivel nem kapott állást, kifutó lett egy kereskedőnél. Szakmájában az 1950-es években helyezkedett el, Zala, Somogy és Veszprém megyében dolgozott. Első novellája 1955-ben jelent meg. 1956 után börtönbe került, szabadulása után egy ideig kazánfűtő, műfordító volt, majd szabadúszó író lett. Népszerű szatirikus regényeken, novellákon kívül hangjátékokat, tévéjátékokat és filmforgatókönyveket is ír. 1974-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Reményi Béla* (1914—1962) Budapesten született. Költő, elbeszélő, műfordító. A felszabadulás után a népművelés területén dolgozott, 1953—1956 közt az Irodalmi Újság munkatársa volt. 1956-ban József Attila-díjban részesült *Levél a fán* című kötetéért.

*Remenyik Zsigmond* (1900—1962) a Heves megyei Dormándon született, régi birtokos családból. Tanulmányait Egerben végezte. Jogot hallgatott, de nem fejezte be az egyetemet. 1920-tól bejárta Európát és Dél-Amerikát. 1931-ben telepedett le Budapesten és kapcsolódott be az irodalmi életbe. 1939-ben Amerikába távozott, 1941-ben tért vissza. Műveit 1955-től publikálta, 1981-ig 27 kötete jelent meg a Magvető Könyvkiadó gondozásában: regények, útirajzok, egyfelvonásosok, cikkgyűjtemények alkotják az *Apocalipsis Humana* gyűjtőcímű sorozatának egyes részeit.

*Révay József* (1881—1970) Kecskeméten született. Tanári diplomát szerzett, pedagógusi működését kutatómunkával kapcsolta össze. Az egyetemes klasszika-filológia közkincsévé lettek kutatásai. 1911-ben egyetemi magántanárrá nevezték ki a budapesti bölcsészkaron. Részt vett a Tanácsköztársaság munkájában, a középiskolai ügyosztályt vezette a közoktatási népbiztosságon. A Tanácsköztársaság bukása után állását elvesztette, ettől kezdve érdeklődése a szépirodalom felé fordult. A görög, latin, francia, olasz és német irodalom számos alapvető művét ültette át magyar nyelvre. 1945 után ismét egyetemi katedrát kapott. Tanított, s tanulmányaival páhuzamosan megírta a görög és római világot felidéző nagy sikerű történelmi regényeit.

*Rideg Sándor* (1903—1966) Törtelen született. Apja gazdasági cseléd volt. Monoron végezte el az elemi iskolát, utána csikós lett. 1919-ben vöröskatona volt, a Tanácsköztársaság bukása után Budapesten lett gyári munkás, MÁV-altiszt, majd kitanulta a pékmesterséget és a felszabadulásig fizikai munkából élt. Fiatalon bekapcsolódott a munkásmozgalomba, ezért többször perbe fogták, rendőri felügyelet alatt állt, koncentrációs táborba hurcolták. 1945-től 1947-ig üzemben dolgozott, néhány évig a néphadsereg katonai írócsoportjában tevékenykedett. Első novellái 1931-ben jelentek meg a Népszavában, nagy sikerű regényét, az *Indul a bakterház*at is a Népszava közölte először folytatásokban. 1950-ben, 1951-ben és 1952-ben József Attila-díjat, 1954-ben Kossuth-díjat kapott.

*Román György* (1904—1981) Budapesten született, itt végzett képzőművészeti főiskolát, majd tanult és dolgozott Münchenben, Párizsban, Nagybányán, két évig a Távol-Keleten élt. Több gyűjteményes kiállítást rendezett, képzőművészeti munkássága mellett publikálta elbeszéléseit és regényeit.

*Rónay György* (1913—1978) Budapesten született, az egyetemet a budapesti tudományegyetem bölcsészkarán végezte, magyar—francia szakon. 1949-ben Szegeden doktorált francia irodalomból és történelemből. Első verseit a Nyugat közölte, ettől kezdve rendszeresen publikált verseket, regényeket, novellákat, esszéket. Műfordítói munkássága kiemelkedő, a francia és az olasz irodalom számos jelentős alkotását ültette át magyar nyelvre. 1937-től évekig a Révai Könyvkiadó lektora volt. 1943-ban Lovass Gyula, Sőtér István és Thurzó Gábor társaságában az Ezüstkor című folyóiratot szerkesztette. 1947 és 1949 között országgyűlési képviselő volt. 1945-től a Vigilia című folyóirat szerkesztőbizottsági tagja lett, 1969-től haláláig felelős szerkesztője volt. Irodalomtörténészi és kritikai tevékenysége révén a magyar és világirodalom fontos alkotóit és műveit ismertette meg az olvasókkal. 1942-ben Baumgarten-díjat, 1967-ben József Attila-díjat kapott, 1977-ben elnyerte a lengyel PAX Kiadó regénypályázatának nagydíját.

*Rubin Szilárd* (1927) Budapesten született. Lapkorrektorként, kiadói lektorként és újságíróként dolgozott. A Diárium, a Sorsunk, a Magyarok című folyóiratokban közölte verseit, később csak regényeket publikált. Műfordítói munkássága is jelentős.

*Ruffy Péter* (1914) Nagyváradon született. Újságíró lett, előbb a Brassói Lapok, majd az Újság munkatársa volt, nagyon sok lapnak, folyóiratnak dolgozott. Budapestre települése után nyugdíjba vonulásáig a Magyar Nemzet főmunkatársa

volt. Gazdag publicisztikai munkásságából több kötetet tett közzé, emellett ismeretterjesztő művei, riportkötetei is népszerűek. 1960-ban Rózsa Ferenc-díjat kapott.

*Salamon Pál* (1930) Budapesten született, 1953-ban végzett a Közgazdaságtudományi Egyetemen, utána a Földművelésügyi Minisztériumba került, de csak egy hónapig dolgozott ott, utána újságíró lett. 1958-tól publikálja novelláit, regényeit. Színművét is bemutatták.

*Sándor András* (1923) író, újságíró. Középiskolai tanulmányait Budapesten végezte, majd latin—történelem szakos diplomát szerzett a Pázmány Péter Tudományegyetemen. Újságírói pályája 1943-ban a Soli Deo Gloria, Református Diákszövetség lapjánál (Református Diákmozgalom) indult. 1945-ben a Szabadság című napilap szerkesztőségének, majd 1946-ban a MAFIRT Kép- és Sajtóosztályának munkatársa lett. Ezt követően 1956-ig különböző megyei lapoknál dolgozott. 1958-ban hat évi börtönre ítélték 1956-os tevékenysége miatt, s 1960-ban amnesztiával szabadult. 1961-től nyugdíjba vonulásáig a Szerzői Jogvédő Hivatal Nemzetközi Osztályán a magyar irodalom külföldi terjesztésével foglalkozott.

*Sándor Iván* (1930) Budapesten született. Diákkorában ifjúsági szervező lett, majd katonának hívták be, ezután a budapesti bölcsészkaron irodalom szakos diplomát szerzett. Több lapnak volt külső munkatársa. 1946 óta jelennek meg novellái, színház- és filmtudományi tanulmányai, esszéi és regényei. Évekig volt a Film, Színház, Muzsika hetilap rovatvezetője, 1975 óta főszerkesztő-helyettese. Drámákat, irodalomtörténeti munkákat is publikált. 1985-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Sándor Kálmán* (1903—1962) Újpesten született, tisztviselő családból. Iskoláinak elvégzése után kereskedelmi levelező, majd könyvelő lett. 1926-ban Párizsban tanult — József Attilával együtt. 1927-ben tért haza, újságírásból élt. Első elbeszéléseit a Nyugat, a Népszava és a Pesti Napló közölte. 1944-ben Dachauba deportálták, itt szerzett betegségét több külföldi szanatóriumban gyógykezelték. 1946-ban tért haza, bekapcsolódott az irodalmi életbe, a Szikra Könyvkiadó belső lapját szerkesztette, az ötvenes évek türelmetlen ideológiai vitáiban nagy szerepet vállalt. A Fórumban és a Csillagban publikálta novelláit, regényeit, drámáit. Kétszer kapott József Attila-díjat: 1950-ben és 1951-ben, 1953-ban Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Sánta Ferenc* (1927) Brassóban született. Kolozsvárott és Debrecenben járt iskolába. Első írásai 1955-ben jelentek meg. Egy ideig az Eötvös Könyvtár munkatársa volt, azután írásaiból élt. Nagy figyelmet keltő regényei *(Húsz óra, Az áruló)* után évekig nem publikált. Műveiből sikeres filmek készültek. Kétszer kapott József Attila-díjat: 1956-ban és 1964-ben, 1973-ban Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Sarkadi Imre* (1921—1961) Debrecenben született, nemesi család leszármazottjaként. A gimnáziumot 1939-ben végezte Debrecenben. Nyarait nagybátyja kisújszállási birtokán töltötte fizikai munkával. Egy darabig egyetemre járt, majd debreceni lapok munkatársa lett. 1945 után aktívan részt vett az újjászülető

irodalmi életben, rengeteget utazott, riportokat írt. 1946-tól Budapesten élt, különböző lapoknál, a rádióban és a filmgyárban dolgozott. 1950-től írásaiból élt. Részt vett a Csillag és az Irodalmi Újság szerkesztésében. Több művéből készítettek filmet. 1953-ban rövid ideig Balmazújvárosban tanított. Drámáinak többségét halála után mutatták be. Háromszor kapott József Attila-díjat: 1951-ben, 1952-ben és 1954-ben, 1955-ben Kossuth-díjjal tüntették ki. Tragikus körülmények között halt meg Budapesten.

*Sásdi Sándor* (1898) Vargán született. Középiskolai tanulmányai után újságírói pályára lépett, egy ideig budapesti lapoknál dolgozott, 1923-tól 1942-ig a Pécsi Napló munkatársa volt. A németek a dachaui haláltáborba hurcolták, hazatérése után kizárólag szépirodalmi munkásságot folytatott: regényeket, elbeszéléseket, ifjúsági műveket publikált, több színművét is bemutatták. 1955-ben József Attila-díjat kapott.

*Sipkay Barna* (1927—1968) író, újságíró. Eredetileg jogásznak készült, s közben festészettel és rajzolással is foglalkozott. Első önálló kötetét maga illusztrálta (*Az új erdész*, 1954). 1948 és 1954 között Nyíregyházán üzemi statisztikusként dolgozott, 1954-től a Kelet-Magyarország munkatársa, majd olvasószerkesztője volt. Írásait több folyóiratban közölték; műfajai közé tartozott a hangjáték is.

*Sipos Gyula* (1921—1976) Tüskepusztán született. Kaposvárott érettségizett, majd Budapestre került, a Közgazdaságtudományi Egyetemen kezdte tanulmányait. Első verseskötete 18 éves korában jelent meg 1939-ben. Egyetemistaként részt vett az ellenállási mozgalomban, lebukása után börtönbe került. 1945-ben katonaszökevényként érte meg a felszabadulást. Tevékeny részt vállalt az új társadalom építésében, sokféle funkciót töltött be, a Györffy-kollégium alapító tagja volt. A NÉKOSZ feloszlatásától haláláig újságíróként dolgozott, emellett publikálta verseskötetei, regényeit. 1954-ben és 1971-ben József Attila-díjat kapott.

*Sobor Antal* (1933) tanulmányait Budapesten, az ELTE bölcsészkarán végezte. Az ötvenes években segédmunkásként, majd 1956 után tanárként dolgozott Székesfehérvárott. 1960-tól rendszeresen publikál különböző országos irodalmi folyóiratokban és napilapokban. Irodalmi tevékenysége mellett amatőr képzőművészként is dolgozott s több önálló tárlatot rendezett.

*Solymár József* (1929) Tállyán született, egész életében ihlető élménye a Mátra környéki táj és az ott élő emberek világa. Budapestre kerülve előbb újságíró, majd író lett, igen sokat publikált, több filmforgatókönyvéből készült film.

*Somlyó György* (1920) Balatonbogláron született, Somlyó Zoltán költő fia. A gimnáziumot Budapesten végezte, az egyetemet Budapesten, majd ösztöndíjasként Párizsban. 1947—1948 között fővárosi népművelési tisztviselő, később a Nemzeti Színház, 1949-ben a MAFILM dramaturgja volt. 1951-től 1953-ig az Irodalmi Újság szerkesztőjeként, 1953-ban az Országos Béketanács munkatársaként dolgozott, 1956-ig a rádió irodalmi osztályát vezette. Tagja volt az 1955-ös helsinki békeküldöttségnek. Hosszú ideig a Corvina Könyvkiadó szerkesztőjeként működött, megindulása, 1967 óta szerkeszti az Arion című nemzetközi költői almanachot. Verseken kívül drámákat is írt, regényein, esszéin, műfordításain kívül

irodalomtörténészi munkássága is számottevő, Füst Milán naplóinak sajtó alá rendezése is az ő érdeme. Háromszor tüntették ki József Attila-díjjal: 1951-ben, 1954-ben és 1966-ban.

*Somogyi Tóth Sándor* (1923) Kaposvárott született, szegény családban. Népi kollégista volt, aktívan bekapcsolódott az 1945 utáni közéletbe. Tanári diplomát szerzett, sokáig tanított, majd szerkesztőként dolgozott az Új Hangnál, a Magvető Könyvkiadónál, a Kortársnál és 1983-ig az Új Tükörnél. Első regénye 1959-ben jelent meg. 1963-ig Tóth Sándor néven publikált. Munkásságáért 1964-ben József Attila-díjat kapott.

*Soós László* (1913) székely családból származott. Katonatiszt lett, de a kötelező szolgálat letöltése után írással kezdett foglalkozni, első novelláját Kassák Lajos közölte. A második világháborúban katonatisztként vett részt, majd a törvénytelen perek idején börtönbe került. Dokumentumregényt írt a második világháborúban átélt eseményekről, de 1959-ben írt műve csak 1981-ben jelenhetett meg.

*Soós Magda* (1920) Budapesten született, itt is érettségizett, majd több marxista tanfolyamot végzett el. Első novellája 1938-ban jelent meg, azóta publikálja folyamatosan cikkeit, prózai írásait. 1960-tól 1978-ig a Magyar Hírek című lap főmunkatársa volt.

*Sós György* (1927) Mezőtúron született, ott érettségizett, majd a budapesti Orvostudományi Egyetemet végezte el. 1957-től 1966-ig a rádió dramaturgja volt, azóta a Magyar Televízió munkatársa, 1985-től a Filmfőszerkesztőség helyettes vezetője. Első regénye 1958-ban jelent meg, számos színpadi művét mutatták be.

*Sőtér István* (1913—1988) Szegeden született, ott töltötte gyermekkorát és középiskolai éveit. Egyetemi tanulmányait az Eötvös-kollégiumban végezte francia szakon, egy évig (1935—1936) ösztöndíjasként a párizsi Ecole Normale Superieur hallgatója volt. Hazatérése után egy ideig az Egyetemi Könyvtárban, majd a Kelet-Európai Tudományos Intézetben dolgozott, 1948-ban a szegedi, 1952-ben a budapesti egyetem tanára lett, 1956-ban művelődésügyi miniszterhelyettes volt, 1957-től nyugdíjazásáig, 1983-ig a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetét vezette. Számos angol és francia regényt fordított magyarra. A negyvenes évek végétől szépirodalmi munkássága háttérbe szorult, elsősorban irodalomtörténettel foglalkozott. 1955 óta akadémikus, 1965 óta a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja, egy ideig az Akadémia egyik irányítója volt. Tudományos munkássága mellett újra folytatta a szépírói munkát, novelláit, regényeit rendszeresen publikálták az irodalmi folyóiratok. Irodalomtörténeti művei a magyar irodalomtudomány kiemelkedő teljesítményei közé tartoznak. 1954-ben Kossuth-díjat, 1985-ben József Attila-díjat kapott.

*Sükösd Mihály* (1933) Budapesten született, Pápán és Budapesten járt gimnáziumba. 1952—1956 között a budapesti bölcsészkaron folytatta egyetemi tanulmányait. 1955 óta publikál több műfajban. 1956-tól 1963-ig a Műszaki Egyetem könyvtárában dolgozott, 1964-től a Valóság című folyóirat szerkesztője, rovatvezetője. 1977 és 1978 közt az USA-ban tett tanulmányutat a Nemzetközi Íróprogram magyar résztvevőjeként. Regényeken, elbeszéléseken kívül több esszé- és tanulmánykötetet is publikált. 1982-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Szabó István* (1931—1976) Cserszegtomajon született, parasztcsaládban. 1950-ben traktoros lett a keszthelyi gépállomáson. 1953-ban került Budapestre az Írószövetség segítségével, itt beiratkozott a bölcsészkarra, de tanulmányait nem fejezte be, inkább a könyvtárakat búj ta. Első novelláját az Új Hang című folyóirat közölte. Munkásságáért kétszer részesült József Attila-díjban: 1956-ban és 1964-ben.

*Szabó Magda* (1917) Debrecenben született, értelmiségi családból. Középiskoláit és egyetemi tanulmányait szülővárosában végezte, 1940-ben magyar—latin szakon doktorált. 1940-től 1945-ig középiskolai tanár volt, a felszabadulás után egy ideig kultuszminisztériumi tisztviselőként, miniszteri titkárként dolgozott. 1950-ben osztályidegenként elbocsátották, 1959-ig általános iskolákban tanított, azóta írásaiból él. 1947-ben verseskötettel kezdte irodalmi pályáját. Regényírói, esszéírói és drámaírói munkássága mellett számos ifjúsági művet, útirajzot is kiadott. Sokat utazott Európában. Amerikában ösztöndíjasként járt férjével együtt. Ő rendezi sajtó alá férje, Szobotka Tibor írói hagyatékát. 1949-ben Baumgarten-díjat kapott, 1959-ben és 1972-ben József Attila-díjjal, 1978-ban Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Szabó Pál* (1893—1970) Biharugrán született, szegényparaszti családból. Hat elemi elvégzése után nehéz fizikai munkából élt napszámosként, közben kezdte élményeit megörökíteni. Első könyve 1930-ban jelent meg, Móricz Zsigmond fedezte fel írói tehetségét. Évekig volt a Kelet Népe című folyóirat szerkesztője, a népi írók mozgalmának egyik legaktívabb tagja. 1945 után tevékenyen bekapcsolódott a közéletbe, 1954—1956 között a Hazafias Népfront Országos Tanácsának elnöke, később elnökségi tagja, majd 1959-ig az Elnöki Tanács tagja volt. Igen sokat publikált. Regényein, elbeszélésein kívül terjedelmes önéletrajzi ciklusba kezdett, de utolsó kötetét már nem tudta befejezni. 1950-ben József Attila-díjban részesült. Számos művéből készült film. Hosszú, súlyos betegség után halt meg Budapesten.

*Szakonyi Károly* (1931) Budapesten született. Gimnáziumi tanulmányait a háború miatt félbe kellett szakítania. Két évig katona volt, majd gyárakban, kereskedelmi vállalatoknál dolgozott. 1958 óta publikál rendszeresen. 1961—1963 közt egyetemre járt. Egy ideig a Nemzeti Színház dramaturgja volt, 1982-től 1984-ig a győri Kisfaludy Színházban tevékenykedett dramaturgként. Prózai munkáin kívül drámaírói életműve is jelentős, számos hangjátékát, dokumentum-hangjátékát és tévéjátékát is bemutatták. 1963-ban SZOT-díjat, 1970-ben József Attila-díjat, 1974-ben Gábor Andor-díjat kapott. 1984 óta a Magyar Nemzet munkatársa.

*Szalatnai Rezső* (1904—1977) Nagyszalontán született, Szakolcán járt gimnáziumba, a pozsonyi egyetemen szerzett tanári oklevelet. 1930-tól 1945-ig a pozsonyi magyar gimnáziumban és tanítóképzőben tanított, 1945 és 1948 között a pozsonyi egyetemi könyvtárban dolgozott. Egyik alapító tagja volt a Sarló-mozgalomnak. Számos szlovákiai lapban publikálta írásait. 1948-ban Budapestre költözött, néhány évig a Kelet-Európai Tudományos Intézet, 1950-től 1965-ig az Egyetemi Könyvtár munkatársa volt. Elsősorban irodalomtörténeti, kapcsolattörténeti műveket írt, kevés ideje jutott szépirodalmi művek alkotására.

*Szántó György* (1893—1961) Vágújhelyen született, 18 éves koráig Lugoson élt. Érettségi után a budapesti egyetem építészmérnöki karára iratkozott be. Az első világháborúban megsebesült, megvakult. Addig a festészet vonzotta, miután ezt a tevékenységét nem folytathatta, írni kezdett: újságcikkek mellett főként történelmi regényeket, novellákat, művészéletrajzokat, önéletrajzi elbeszéléseket és regényeket adott ki. 1921-től 1947-ig Aradon élt, ekkor települt át Magyarországra.

*Szántó Tibor* (1928—1970) sokféle foglalkozást kipróbált: volt segédmunkás, kőműves, újságíró, szerkesztő. Írásait az ötvenes évektől publikálták a folyóiratok. Rövid életében nyolc kötete jelent meg.

*Száraz György* (1930—1987) Budapesten született, középiskoláit Budapesten és Rozsnyón végezte. Tisztviselőként kezdett dolgozni, majd néhány évig népművelő volt, 1966-tól szabadfoglalkozású író, műfordító lett. 1977-től az Élet és Irodalom publicisztikai rovatát vezette, 1983-tól a Kortárs főszerkesztője volt. Cikkeit, esszéit, drámáit 1958-tól publikálta, számos tévéjátékát mutatták be, több rádiójátékát sugározta a rádió. Tanulmányírói munkássága is jelentős. 1978-ban József Attila-díjjal, 1985-ben Kossuth-díjjal tüntették ki. Súlyos betegség következtében halt meg Budapesten.

*Szász Imre* (1927) Budapesten született. Egyetemista koráig Kaposvárott élt, onnan került fel magyar—angol szakra az Eötvös-kollégiumba. A Pázmány Péter Tudományegyetemen szerzett tanári diplomát. Könyvkiadói lektor lett előbb a Franklin, majd a Szépirodalmi Könyvkiadónál 1968-tól 1975-ig, 1975-től 1977-ig az Élet és Irodalom olvasószerkesztője volt, 1977 óta az Új Tükör című hetilap főmunkatársa. Két évet töltött az Amerikai Egyesült Államokban, több regényt és drámát fordított angolból magyarra. 1953-ban jelent meg első regénye, azóta több műfajban publikál: regényeken, filmforgatókönyvön, színműveken, esszéken, ifjúsági műveken kívül egy vadászatról szóló szociográfiája is megjelent. 1954-ben és 1988-ban József Attila-díjat kapott.

*Szeberényi Lehel* (1921) Losoncon született. Gyermekkorát Csehszlovákiában töltötte. Érettségi és néhány évi munka után 1945-től újságíró lett különböző napi- és hetilapoknál előbb Miskolcon, majd 1947-től Budapesten. 1951-ben két regénye is megjelent, az egyiket József Attila-díjjal jutalmazták. Sokáig volt a Nők Lapja, majd a Kortárs munkatársa, s rendszeresen dolgozott a Magyar Nemzetnek. 1962-től Leányfalun él. Munkásságáért még kétszer kapott József Attila-díjat: 1953-ban és 1982-ben.

*Szenczei László* (1909—1980) író, műfordító, tanulmányíró, publicista. A budapesti és kolozsvári egyetemen tanult. Pályáját Kolozsvárott és Brassóban kezdte. 1941-től haláláig Budapesten élt. 1957-től 1978-ig a Nagyvilág rovatvezetője volt, s nyugdíjasként is tagja maradt a szerkesztőségnek.

*Szentiványi Kálmán* (1921) Peremartonban született. Ott dolgozott munkásként 1941-ig, akkor behívták katonának. 1945-ben a Nemzeti Parasztpárt megyei titkára lett. Tanári diplomát szerzett, egy ideig tanított. Első kötete 1943-ban egy verseskötet volt, ezután kizárólag prózai műveket publikált. Különböző lapok szerkesztőjeként, illetve főszerkesztőjeként tevékenykedett, közben folyamatosan jelentette meg regényeit. 1958-ban SZOT-díjban részesült.

*Szentkuthy Miklós* (1908—1988) Budapesten született. Magyar—angol szakos diplomát szerzett a Pázmány Péter Tudományegyetemen. 1933-tól 1957-ig középiskolai tanár volt, azóta csak az írásnak szentelte magát. Fiatal korától igen sokat olvasott és utazott. 1934-ben jelent meg *Prae* című nevezetes regénye. Írói, esszéírói munkássága mellett jelentős műfordítói tevékenységet is folytatott, számos hangjátékát mutatta be a rádió. 1947-ben Baumgarten-díjban, 1977-ben József Attila-díjban részesült.

*Szili Leontin* (1901—1986) Budapesten született, apja halála után gimnáziumi tanulmányait meg kellett szakítania, 16 éves korától tisztviselőként dolgozott, majd 1939-től 1944-ig az Élet című katolikus folyóirat főmunkatársa volt, azután különböző lapok rovatvezetőjeként dolgozott. 1949—1956 között csak „feketén" dolgozhatott, azután 1958-tól ismét írással, dramatizálással és műfordítással foglalkozott, számos hangjátékát, regényekből készített dramatizálását és előadássorozatát sugározta a rádió.

*Szilvási Lajos* (1932) Szolnokon született. Tizennyolc éves korában regénypályázatot nyert, ez a regénye 1953-ban jelent meg. Középiskolai tanulmányait Szolnokon, Budapesten és Keszthelyen végezte. Népi kollégista volt, korán feltűnt bátor hangú cikkeivel, riportjaival. 1950 óta dolgozik újságíróként, riporterként és szerkesztőként különböző szerkesztőségekben. 1977-től a Delta című természettudományos magazin helyettes főszerkesztője. Számos népszerű, nagy példányszámban kiadott regényt, regényciklust írt, több művéből készült film és tévéjáték. 1951-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Szinnyei Júlia* (1914—1986) Budapesten született, iskoláit Sopronban és Pécsett végezte. Sokat utazott, évekig lakott a Balaton partján. Kora ifjúságától csak író akart lenni, 1958-tól publikálta folyamatosan regényeit. Több ifjúsági és tizenkét más regényt jelentetett meg.

*Sziráky Judith* (1904) a kárpát-ukrajnai Felsővisón született, apja erdőmérnök volt. A gimnázium elvégzése után a Zeneakadémiára járt, de első irodalmi sikerei után abbahagyta zenei tanulmányait. Versekkel és novellákkal kezdte irodalmi pályafutását, 1936-ban jelent meg első kötete, 1945 után nyolc kötetet adott ki, köztük több nagy sikerű ifjúsági regényt és mesekönyvet. Számos olasz és német regényt fordított magyarra. 1973-ban József Attila-díjjal tüntették ki.

*Szobotka Tibor* (1913—1982) a budapesti egyetemen szerzett angol—magyar szakos diplomát. Előbb a rádió munkatársa, majd haláláig az Eötvös Loránd Tudományegyetem tanára volt. Főként az angol és német irodalommal foglalkozott, esszéket, tanulmányokat írt, több műfordítása is megjelent, 1959-ben publikálta első regényét, életében kevés műve jelent meg, halála után felesége, Szabó Magda rendezi sajtó alá írói hagyatékát.

*Szombathy Viktor* (1902—1987) Rimaszombatban született, ott érettségizett 1920-ban, azután a Pázmány Péter Tudományegyetemre járt orvosi és irodalom szakra. 1928—1930 közt katona volt, 1930 és 1938 között a szlovákiai Komáromban töltött be különböző funkciókat, a felvidéki kulturális élet egyik irányítója volt. 1920 óta publikálta cikkeit, tanulmányait, prózai műveit, ifjúsági regényeit. 1938-tól 1943-ig szerkesztőként, áttelepülése után, 1943-tól 1948-ig a Magyar Nemzeti

Bank osztályvezetőjeként dolgozott. 1948 és 1950 közt a rádió munkatársa volt, 1950-től 1954-ig egy építőipari vállalatnál dolgozott műszaki előadóként és könyvtárosként. 1954-től 1965-ig könyvtárvezető volt. Számos útirajzot és útikönyvet publikált, sokat fordított cseh, angol és német nyelvből.

*Szőnyi Sándor* (1910) Budapesten született. Előbb a szegedi lelencház lakója volt, majd szegényparaszti sorban élő nevelőszülőkhöz került, később lakatosinas lett, betűöntő, majd nyomdász. A felszabadulás után esti egyetemen jogot tanult, egy ideig a parlament sajtóosztályának munkatársa volt. Különböző minisztériumi munkakörökben, szerkesztőségekben dolgozott. Több mint húsz évig volt a Nyomdaipari Egyesülés vállalati jogtanácsosa. 1939-től publikálja novelláit és prózakötetei. Több novellájából készült tévéjáték. 1957-ben József Attila-díjban részesült.

*Tabák András* (1938) Budapesten született, itt érettségizett és szerzett középiskolai tanári oklevelet. 1960-tól 1964-ig az Esti Hírlap munkatársa volt, 1964-től 1967-ig A Könyv című folyóiratnál dolgozott, 1967 ás 1978 között csak irodalmi tevékenységet folytatott, 1978-tól a Zrínyi Könyvkiadó szerkesztője lett. Első regényét 1960-ban publikálta, 1961-ben SZOT-díjat kapott.

*Tabi László* (1910—1989) Budapesten született, itt érettségizett, majd újságíró lett, előbb a Sporthírlapnál dolgozott, 1945-től 1976-ig a Ludas Matyi című szatirikus hetilap munkatársa, majd főszerkesztője volt. Közben több mint húsz kötetet publikált, huszonkét vígjátékát mutatták be. Rádióműsorai és tévéjátékai is népszerűek voltak. 1954-ben és 1962-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Takáts Gyula* (1911) Tabon született, Kaposvárott végezte elemi és középiskolai tanulmányait. A pécsi egyetemen tanári és bölcsészdoktori diplomát szerzett, majd Munkácson és Kaposvárott tanított. 1949-től 1971-ig a kaposvári Rippl-Rónai Múzeum igazgatója, később a Somogy megyei Múzeum vezetője volt. Első verseskötete 1935-ben jelent meg. 1937-ben csatlakozott a Márciusi Fronthoz, ugyanebben az évben finnországi tanulmányúton járt. Verseken kívül regényeket, elbeszéléseket, ifjúsági műveket és esszéket publikál. Bejárta Európát, hosszabb időt töltött Rómában és Bulgáriában. 1941-ben Baumgarten-díjat kapott, kétszer tüntették ki József Attila-díjjal: 1960-ban és 1975-ben.

*Tamás Aladár* (1899) az Ugocsa megyei Halmiban született. Középiskoláit Ungvárott és Szatmárnémetiben végezte, majd Budapesten, a Keleti Akadémián szerzett oklevelet. Kora ifjúságától részt vett a baloldali mozgalmakban, belépett a kommunista pártba, s annak legális folyóiratát, a 100%-ot alapította és szerkesztette, 1927-től 1930-ig kiadója is volt. Első kötete 1923-ban jelent meg. Mozgalmi tevékenysége miatt bebörtönözték, szabadulása után Franciaországba emigrált, egy ideig pedig Mexikóban élt. Vezető szerepet vállalt az antifasiszta mozgalomban. A felszabadulás után hazatért, bekapcsolódott a közéletbe, számos kulturális és külpolitikai funkciót látott el. 1946-tól 1955-ig a Szikra Könyvkiadó igazgatója, 1955 és 1956 közt az Írószövetség főtitkára volt, 1956-tól 1966-ig diplomataként Indiában, Svájcban és Franciaországban dolgozott. Több elbeszéléskötetet, irodalomtörténeti tanulmányt, regényt és visszaemlékezést publikált.

*Tamási Áron* (1897—1966) Farkaslakán született, székely parasztcsaládból. A gimnáziumot Székelyudvarhelyen végezte. Az első világháborúban az olasz fronton volt önkéntes, hazatérte után Kolozsvárott szerzett diplomát a Kereskedelmi Akadémián. 1923-tól 1926-ig Amerikában élt, közben jelent meg első novelláskötete Kolozsvárott. Hazatérése után, 1926-tól az Erdélyi Helikon munkatársai közé tartozott, jelentős szerepet vállalt a kisebbségi magyarság szellemi életének szervezésében. Irodalmi munkásságáért 1929-ben Baumgarten-díjban részesült. Prózairói munkássága mellett publicisztikai tevékenysége is jelentős, színműveit számos színházban mutatták be. 1945 után Budapesten telepedett le, 1954-ben Kossuth-díjat kapott. *Ábel*-trilógiáját számos kiadásban jelentették meg, több nyelvre fordították le. Halála után indult meg életműkiadása. Akarata szerint szülőfalujában, Farkaslakán temették el.

*Tardos Tibor* (1918) Berettyóújfalun született, Debrecenben, Budapesten és a párizsi Sorbonne-on végezte tanulmányait. 1938-tól 1946-ig Párizsban élt, részt vett a francia ellenállási mozgalomban. 1947 és 1956 között a Szabad Nép és a Szabad Ifjúság munkatársaként dolgozott. Méray Tibor, Aczél Tamás mellett az ötvenes évek egyik vezető szerepet betöltő írója. 1955-ben József Attila-díjat kapott. 1956 júniusában a Petőfi Körben elmondott felszólalása miatt kizárták a pártból, 1957—1958-ban börtönben volt. 1963 óta Párizsban él.

*Tatay Sándor* (1910) Bakonytamásiban született, apja evangélikus pap volt. A tatai és a pápai kollégium után ő is teológiára járt, de nem fejezte be tanulmányait. Írónak készült, sokat utazott, bejárta Európát. A pécsi bölcsészkaron folytatott tanulmányai idejéhez kötődnek első írói kapcsolatai, majd a népi írókhoz csatlakozott, jelentős szerepe volt a mozgalomban, egyik szerkesztője volt a Kelet Népének. Pestre költözése után sokféle foglalkozással tartotta fenn magát, évekig nem publikált. 1947-ben házat épített a Badacsonyban, felváltva él ott és Budapesten. Több regényéből készült film, jelentősek ifjúsági regényei is. 1957-ben és 1979-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Tersánszky Józsi Jenő* (1888—1969) Nagybányán született, ott végezte elemi iskolai és gimnáziumi tanulmányait. Érettségi után jegyzőgyakornok lett Szapáryfalván, majd beiratkozott az eperjesi Jogi Akadémiára, 1908-ban Budapestre utazott, hogy ott folytassa jogi tanulmányait, ehelyett azonban mégis írói pályára lépett. Korán kapcsolatba került a Nyugat című folyóirattal, számos írása jelent meg ott, 1911-ben első önálló kötetét is kiadta. Részt vett az első világháborúban, 1919-ben érkezett meg az olasz fogságból Budapestre. 1921-ben megnősült, sokat dolgozott, egymás után jelentek meg regényei, több színdarabja sikert aratott. A harmincas években kabaréegyüttest alakított, gitárral kísérte a műsorokat, egy ideig zenehumoristaként lépett fel. A negyvenes években a Híd című folyóirat riportere volt, a nyilas időkben hamis igazolványokkal mentette az üldözötteket. 1947-ben egy hónapot töltött Párizsban. Hazatérte után a Magyar Rádió Gyermekújság című rovatánál dolgozott, 1948-tól kezdve évjáradékból élt, amelyet a Minisztertanács szavazott meg számára. Az ötvenes években kiszorították az irodalmi életből, főképpen ifjúsági műveket írt. 1956-ban kezdődött meg a Magvető Könyvkiadónál életművének kiadása. Több darabját mutatták be.

Négyszer kapott Baumgarten-díjat (1929, 1930, 1931, 1934), 1949-ben Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Thiery Árpád* (1928) Budapesten született. Főiskolát végzett, majd újságíróként kezdte pályáját a Szabad Szónál. Egy ideig dramaturg volt, 1952-től 1957-ig hivatásos katonai pályán dolgozott, 1957 és 1960 között a Középdunántúli Napló rovatvezetőjeként tevékenykedett, 1960-ban Pécsre került a Dunántúli Naplóhoz, itt alakította ki meghatározó kapcsolatait a pécsi Jelenkor című folyóirattal. 1969-től 1973-ig a Népszava szerkesztője volt, azóta a Kortárs című folyóirat főszerkesztő-helyettese, majd főszerkesztője. 1962-ben jelent meg első regénye, szociográfián, riportokon, novellákon kívül több tévéjátékot is írt. 1971-ben József Attila-díjat, 1979-ben SZOT-díjat kapott.

*Thury Zsuzsa* (1901) Budapesten született, Thury Zoltán író lánya. Debrecenben érettségizett, egy évig a párizsi Sorbonne növendéke volt. Pályáját újságíróként kezdte, először az Est-lapok párizsi tudósítója, majd az Ellenzék című lap belső munkatársa volt 1930 és 1936 közt. Első regénye 1932-ben jelent meg, de igazi irodalmi sikereit csak a felszabadulás után érte el. Legtöbb műve önéletrajzi ihletésű. Számos népszerű ifjúsági regénye közül *A francia kislány* címűt több nyelvre fordították. Háromszor tüntették ki József Attila-díjjal: 1953-ban, 1954-ben és 1957-ben.

*Thurzó Gábor* (1912—1979) Budapesten született, polgárcsaládból, szülei pékek voltak, apja korán meghalt. Fiatal korától kezdett rendszeresen írni, gimnáziumi tanára Sík Sándor volt. A budapesti bölcsészkaron kezdte egyetemi tanulmányait. 1942-ben Rónay Györggyel, Sőtér Istvánnal és Lovass Gyulával együtt indította meg az Ezüstkor című folyóiratot. A rövid életű Perspektíva című lapot is ő szerkesztette, ezután tíz évig az Élet című lap munkatársa volt. 1945 után közel került a színházakhoz, dramaturgként dolgozott a Művész Színházban, a filmgyárban és a televízióban. Munkásságáért háromszor tüntették ki József Attila-díjjal (1953, 1958, 1967).

*Tímár Máté* (1922) Endrődön született, parasztcsaládból. Szeghalmon érettségizett. A második világháborúban hadifogságba került, hazatérése után beiratkozott a bölcsészkarra, de tanulmányait nem fejezhette be. 1951 és 1955 között többféle tisztviselői állásban dolgozott, 1956-tól 1957-ig börtönbüntetését töltötte. Később ügyintéző lett, majd pedig szabadúszó író. 1958-ban jelent meg tervezett regényciklusának első darabja, ezután folyamatosan publikálta elbeszéléskötetei és regényeit. 1959-ben SZOT-díjban, 1964-ben József Attila-díjban részesült.

*Tóth Béla* (1924) Dombiratoson született. A szegedi egyetemen szerzett középiskolai tanári diplomát magyar—orosz szakon 1953-ban, utána a szegedi Orosz Filológiai Intézet tanársegéde, 1958-tól a Somogyi Könyvtár tudományos munkatársa lett, 1973-tól a könyvtár igazgatója. 1952 óta publikál, 1970-ben és 1986-ban József Attila-díjat, 1980-ban SZOT-díjat kapott.

*Török Sándor* (1904—1985) az erdélyi Homoród-Darócon született. Iskolái elvégzése után kazánfűtőként, majd kocsisként dolgozott, utána mezei, havasi munkát végzett. Brassóban bádogosságot, vízvezeték- és villanyszerelést tanult, azután ismét fizikai munkából élt, további szakmákat tanult ki. Ezután Kolozsvá-

rott lett riporter, erdélyi napilapoknak dolgozott. Budapestre települése után a Széchényi Könyvtár munkatársa lett. Regényeken kívül színműveket is írt, ifjúsági művei is nagy sikert arattak. 1974-ben József Attila-díjat kapott.

*Tuli József* (1927) Döbörhegyen született, parasztcsaládban. Népi kollégista volt, 1949-től 1951-ig az Orosz Intézetben, majd 1953-ig a Színház- és Filmművészeti Főiskolán tanult, dramaturg lett. Újságíróként kezdte pályáját, volt filmgyári dramaturg, majd fizikai munkás, később újra különböző lapok munkatársa lett, 1970-től 1985-ig a Táncsics, illetve a Népszava Könyvkiadó szerkesztője volt nyugdíjba vonulásáig. 1950 óta publikál. 1953-ban József Attila-díjat kapott.

*Urbán Ernő* (1918—1974) Sárváron született, apja tevékeny részt vállalt a Tanácsköztársaság szervezőmunkájában. 1936-ban érettségizett Kőszegen. 18 éves korában jelent meg első verse. Az Eötvös-kollégiumban tanult két évig magyar—francia szakon, azután tanítói vizsgát tett, de nem tanított. 1942-ben jelent meg első verseskötete. Két évig katona volt. 1945-től aktív szervezője lett a sárvári kommunista pártnak, részt vett a földosztásban. Budapestre költözése után a Magyar Kommunista Párt Központi Vezetősége Propagandaosztályának munkatársa lett, később a Szabad Földnél dolgozott, 1947-ben a Szabad Nép főmunkatársává nevezték ki. Több darabját és filmjét mutatták be, 1952-ben Kossuth-díjat kapott. Számos országos funkciót töltött be, több lap szerkesztőségében dolgozott. 1971-ben József Attila-díjat kapott. A bemutató után majdnem harminc évvel, 1982-ben került újra színpadra *Uborkafa* című szatirikus színműve.

*Vadász Ferenc* (1916) Komáromban született. Fiatal kora óta részt vett a csehszlovákiai munkásmozgalomban. Újságíróként kezdte pályáját, a nemzeti egyenjogúságért folytatott harcot riportjaival. Baloldali munkássága miatt többször is letartóztatták, hat évet töltött különböző börtönökben és internáló táborokban. 1945 után Kecskeméten lett párttitkár, a megyei lap főszerkesztője. 1949-től Budapesten a Szabad Nép munkatársa, 1950-től 1957-ig a Magyar Újságírók Országos Szövetségének főtitkára volt. Az Esti Hírlap főszerkesztőhelyettese lett 1957-ben, 1959-től 1984-ig, nyugdíjazásáig a Népszabadság rovatvezetőjeként dolgozott. Számottevő publicisztikai munkássága mellett több regényt, dokumentumregényt publikált. 1976-ban József Attila-díjat, 1981-ben Rózsa Ferenc-díjat kapott.

*Varga Imre* (1919) Békésen született, itt érettségizett, majd a debreceni egyetem bölcsészkarán szerzett magyar—latin szakos bölcsészdoktori diplomát. Újságíróként kezdte pályáját, behívták katonának, 1940-től 1945-ig katonai szolgálatot teljesített. 1945 után különböző funkciókat töltött be Debrecenben, 1949 és 1950 közt tanított Budapesten, 1950-től 1953-ig szerkesztő és lektor lett a Népművészeti Intézetben. 1953 és 1957 közt a Népművelés című lap olvasószerkesztője volt, egy ideig a Jókai Klubot vezette, 1961-től 1984-ig, nyugdíjazásáig a Szocialista Művészetért című lap felelős szerkesztőjeként dolgozott. Publicisztikai munkássága mellett írta szépirodalmi műveit.

*Várkonyi Mihály* (1931) író. Újpesten született, szakmunkásnak tanult, s különböző üzemekben dolgozott. 1959 óta rendszeresen publikál. 1964-től a Magvető Almanachot szerkesztette.

*Várkonyi Nándor* (1896—1975) Pécsett született. A budapesti egyetemen tanult, magyar—francia szakon végzett, de művészettörténeti, ókori történeti és orientalisztikai tanulmányokat is folytatott. 1916-tól katona volt, 1917-ben rokkantként szerelték le, elvesztette hallását. 1922-ben visszaköltözött Pécsre, ott élt haláláig. Az Egyetemi Könyvtár munkatársa volt, nyugdíjazása után pedig a Janus Pannonius Múzeum és az Orvostudományi Egyetem könyvtárában dolgozott. Egyik alapítója volt a Janus Pannonius Társaságnak, s szerkesztője a Sorsunk című folyóiratnak. Számos irodalomtörténeti tanulmányt, művelődéstörténeti esszét publikált, kevés ideje maradt szépirodalmi művek írására.

*Várnai Zseni* (1890—1981) Nagyvázsonyban született, s még gyermekkorában Budapestre került. 1908-ban megszerezte a Színészegyesületi Színiiskola diplomáját, de nem lépett színpadra. 1909-ben Peterdi Andor felesége lett, az ő révén került kapcsolatba a munkásmozgalommal. Tisztviselőként dolgozott, versei 1911-től jelentek meg. A két világháború között a munkás-kultúrmozgalomban tevékenykedett. 1945 után verseken kívül több önéletrajzi regényt publikált. 1956-ban József Attila-díjat, 1969-ben SZOT-díjat kapott.

*Vas István* (1910) Budapesten született, itt érettségizett, majd Bécsben járt kereskedelmi főiskolára. 1929-től különféle budapesti vállalatok tisztviselőjeként dolgozott, 1945-ben a Belügyminisztérium számvevőségi főtanácsosa lett, 1946-tól kiadói lektorként dolgozott, 1956-tól az Európai Könyvkiadónál. 1947-ben feleségével, Szántó Piroska festőművésszel együtt hosszabb időt töltött Itáliában, 1959-ben Angliában és Párizsban. Költői munkásságáért 1948-ban Baumgarten-díjban részesült. Költői életművén kívül igen jelentős műfordítói munkássága, tanulmányíróként és esszéíróként is gazdag termést mondhat magáénak, több önéletrajzi regénye fontos kordokumentum. 1956-ban és 1961-ben József Attila-díjban, 1962-ben és 1985-ben Kossuth-díjban részesült. Néhány színpadi művét is bemutatták.

*Vas Zoltán* (1903—1983) Budapesten született. Tizenhat éves korától részt vett a kommunista mozgalomban. Illegális kommunista tevékenységéért 1945 előtt tizenhat évet töltött börtönben. 1922—1925 és 1940—1945 között a Szovjetunióban élt, harcolt a II. világháborúban. A felszabadulás után politikai pályára lépett, számos fontos, országos vezető tisztséget töltött be 1956-ig, 1956 után pedig csak irodalmi munkásságot folytatott, több orosz nyelvű regényt ültetett át magyarra, mozgalmas életéről számos visszaemlékezés-kötetet publikált, történelmi regényt írt Kossuth Lajosról.

*Végh Antal* (1933) Jánkmajtison, Szatmár megyében született. A debreceni református kollégium diákja volt, 1952-től 1962-ig Bihar és Szabolcs megyében tanított. Első novelláskötete 1963-ban jelent meg, 1980-ig húsz könyvet publikált. Szabadfoglalkozású író, riportjai, szociográfiái gyakran kerülnek viták középpontjába.

*Végh György* (1919—1982) Áporkán született, Budapesten érettségizett. Írói pályáját versekkel kezdte, 1942-ben publikálta első prózai művét. Kiterjedt műfordítói munkásságot folytatott, 1945 után számos meseregényt, ifjúsági művet, hangjátékot írt. Önéletrajzi visszaemlékezései több kiadásban jelentek meg.

*Veres Péter* (1897—1970) Balmazújvárosban született szegényparaszti családban. Gazdag műveltségét autodidaktaként szerezte. Fizikai munkásként, részes aratóként dolgozott, az első világháborúban az olasz fronton volt katona. Korán bekapcsolódott a baloldali mozgalomba, 1919-ben tagja lett a direktóriumnak. Sokszor letartóztatták. Társadalomrajzai, cikkei, önéletrajzi regényei, közéleti szereplése révén a népi mozgalom egyik központi alakja lett. Hosszú ideig irodalmi munkássága mellett is folytatta mezőgazdasági tevékenységét. 1945-ben Budapestre költözött, a Nemzeti Parasztpárt elnökeként, később miniszterként aktívan részt vett a politikai életben. 1954 és 1956 között ő volt az Írószövetség elnöke, élete végéig jelentős közéleti szerepe volt. 1956 után főként irodalmi munkásságot folytatott, élénken érdeklődött minden új jelenség iránt, hatalmas levelezést folytatott pályatársaival. 1950-ben és 1952-ben Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Vészi Endre* (1916—1987) Budapesten született, itt szerzett acélvésnöki szakképesítést, 1931-től 1942-ig ebben a szakmában dolgozott. Inaskorától jelentek meg versei a Népszavában és más lapokban. Első verseskötete 1935-ben látott napvilágot, szerepelt a munkásírók antológiáiban is, 1937 és 1940 között szociográfiai riportsorozata jelent meg a Népszavában. 1937-ben *Felszabadultál* című regényével pályázatot nyert. 1945-től 1951-ig a Népszava munkatársa volt, attól kezdve írásaiból élt. Sokműfajú író volt: verseken, elbeszéléseken, regényeken kívül színdarabokat, hangjátékokat, tévéjátékokat is írt, több filmet rendeztek műveiből. 1979-től adták ki életműsorozatát. Háromszor kapott József Attila-díjat: 1950-ben, 1955-ben és 1965-ben, 1978-ban Kossuth-díjjal tüntették ki.

*Vidor Miklós* (1923) Budapesten született, a budapesti egyetemen bölcsészetet hallgatott. Már a negyvenes évek elején feltűnt verseivel, 1942-ben jelent meg első verseskötete. Verseken, regényeken, ifjúsági műveken kívül jelentős mennyiségű műfordítást is publikált. 1955-ben József Attila-díjat kapott.

*Vitányi Iván* (1925) író és szociológus. Sárospatakon végezte középiskoláit. Részt vett az ellenállási mozgalomban, s 1944 decemberétől a felszabadulásig a Gestapo foglya volt. 1945 után az ifjúsági mozgalomban dolgozott, majd a Muzsika című zenei folyóirat munkatársa lett. 1964-től egy ideig a Valóság rovatvezetője, és mindmáig tagja a szerkesztőségnek. 1972-től a Népművelési Intézet, majd 1985-től az Országos Közművelődési Központ igazgatója. Regénye mellett számos szociológiai művet publikált.

*Zalka Miklós* (1928) Budapesten született, itt érettségizett, 1950 és 1957 között elvégezte a Zrínyi Katonai Akadémiát, 1950-től 1983-ig hivatásos katonatiszt volt, azóta a Zrínyi Könyv- és Lapkiadó Vállalat főszerkesztője. 1948 óta publikálja prózai műveit, riportjait, esszéit. 1984-ben József Attila-díjjal tüntették ki.

*Zilahy Lajos* (1891—1974) Nagyszalontán született, itt és Máramaros-szigeten járt iskolába. Jogi tanulmányai elvégzése után szülővárosában dolgozott. Írói pályáját versekkel kezdte. Az I. világháborúban megsebesült. Első regénysikereit a háború végén aratta, a két világháború közötti korszak egyik legnépszerűbb írója volt. Több folyóiratot szerkesztett, 1940-től 1944-ig a Híd című irodalmi lap köré gyűjtött rangos szerzői gárdát. Rendezéssel is megpróbálkozott, saját filmvállalatot alapított. 1945 után első elnöke lett a Magyar—Szovjet Művelődési Társaságnak,

társszerkesztője volt az Irodalom-Tudomány című folyóiratnak. 1947-ben publikálta nagyszabású családregényét, az *Ararát*ot. Politikai okokból 1948-ban az Egyesült Államokba emigrált, New Yorkban élt és dolgozott. Élete végén kapcsolata szülőhazájával megjavult, több művét újra kiadták.

*Zsigray Julianna* (1908—1987) Törökszentmiklóson született. Budapesten végezte tanulmányait, korán írni kezdett, első írásai a Nyugatban jelentek meg. 1930-tól az Új Idők című folyóirat munkatársa volt, majd a Singer és Wolfner Könyvkiadó lektoraként dolgozott. Regényei — főként a középosztály körében — igen népszerűek voltak. 1945 után elsősorban zeneszerzői életrajzi regényeket írt. Műveit több nyelvre lefordították.

*Zsolt Béla* (1895—1949) Komáromban született, egyetemi tanulmányait Budapesten végezte. Nagyváradon újságíróként kezdte pályáját, 1921-től Budapesten a Világ című lap munkatársa, 1929-től A Toll című lap főszerkesztője lett. Termékeny, tekintélyes antifasiszta publicista volt, 1944-ben a németek elhurcolták. Kalandos hazatérése után 1945-től a Haladás című hetilapot szerkesztette.

# RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

| | |
|---|---|
| Alf | Alföld |
| ALitt | Acta Litteraria |
| Alk | Alkotás |
| AntTan | Antik Tanulmányok |
| BorsSz | Borsodi Szemle |
| Csill | Csillag |
| Délmo | Délmagyarország |
| Diár | Diárium |
| Dt | Dunántúl |
| DtN | Dunántúli Napló |
| ÉI | Élet és Irodalom |
| Ép | Építünk |
| EstiH | Esti Hírlap |
| EsztSz | Esztétikai Szemle |
| EvÉ | Evangélikus Élet |
| FilmKult | Filmkultúra |
| FilmSzínhMu | Film, Színház, Muzsika |
| FiMo | Fiatal Magyarország |
| FK | Filológiai Közlöny |
| Fo | Forrás |
| FüggIfj | Független Ifjúság |
| FüggMo | Független Magyarország |
| Hal | Haladás |
| Hel | Helikon |
| HSZ | Hevesi Szemle |
| HungIntTudK | A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei |
| HungPEN | The Hungarian P. E. N. |
| IgSzó | Igaz Szó |
| INyK | Irodalom- és Nyelvtudományi Közlemények |
| ISz | Irodalmi Szemle |
| It | Irodalomtörténet |
| ItK | Irodalomtörténeti Közlemények |
| IÚ | Irodalmi Újság |
| Je | Jelenkor |

| | |
|---|---|
| KatSz | Katolikus Szemle |
| KatSzó | Katolikus Szó |
| Kbarát | Könyvbarát |
| KisÚ | Kis Újság |
| Kkunság | Kiskunság |
| Kor | Korunk |
| Kort | Kortárs |
| Közn | Köznevelés |
| Kr | Kritika |
| Ktáj | Könyvtájékoztató |
| Ktáros | Könyvtáros |
| Látóh | Látóhatár |
| Lit | Literatura |
| MFilSz | Magyar Filozófiai Szemle |
| MH | Magyar Hírlap |
| MIfj | Magyar Ifjúság |
| Mk | Magyarok |
| MKsz | Magyar Könyvszemle |
| MMűhely | Magyar Műhely |
| MNemzet | Magyar Nemzet |
| MNy | Magyar Nyelv |
| MNyr | Magyar Nyelvőr |
| Mo | Magyarország |
| MozgóV | Mozgó Világ |
| MSajtó | Magyar Sajtó |
| MSzó | Magyar Szó |
| MTA I. OK | A Magyar Tudományos Akadémia I. (Nyelv- és Irodalomtudományi) Osztályának Közleményei |
| MTud | Magyar Tudomány |
| Műv | Művelődés |
| MűvN | Művelt Nép |
| MűvtörtÉrt | Művészettörténeti Értesítő |
| Nagyv | Nagyvilág |
| Napj | Napjaink |
| Népak | Népakarat |
| NÉtHongr | Nouvelles Études Hongroises |
| NHQu | The New Hungarian Quarterly |
| Nművelés | Népművelés |
| Nszab | Népszabadság |
| Nszava | Népszava |
| NyK | Nyelvtudományi Közlemények |
| OrszVil | Ország-Világ |
| PárttörtKözl | Párttörténeti Közlemények |
| PIM Évk | Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve |

| | |
|---|---|
| Pol | Politika |
| So | Sorsunk |
| SomogyiSz | Somogyi Szemle |
| StudLitt | Studia Litteraria |
| Szab | Szabadság |
| SzabN | Szabad Nép |
| SzabolcsSzatmáriSz | Szabolcs-Szatmári Szemle |
| SzabSzó | Szabad Szó |
| Száz | Századok |
| Szính | Színház |
| SzínhFilmműv | Színház- és Filmművészet |
| SzínhMozi | Színház és Mozi |
| Szoc | Szocializmus |
| SzovjIrod | Szovjet Irodalom |
| TársSz | Társadalmi Szemle |
| Ttáj | Tiszatáj |
| ÚH | Új Hang |
| ÚÍ | Új Írás |
| ÚjAur | Új Auróra |
| ÚjÉ | Új Élet |
| ÚjEmb | Új Ember |
| ÚjFo | Új Forrás |
| Újh | Újhold |
| ÚjId | Új Idők |
| ÚjLátóh | Új Látóhatár |
| ÚjMo | Új Magyarország |
| ÚjSymp | Új Symposion |
| ÚjTük | Új Tükör |
| ÚjV | Új Világ |
| Üz | Üzenet |
| Vál | Válasz |
| Vig | Vigilia |
| Vil | Világosság |
| VilF | Világirodalmi Figyelő |
| Vság | Valóság |

# NÉVMUTATÓ

A félkövér betűből szedett lapszám az adott szerzőt részletesen tárgyaló oldalakra, a dőlten szedett az egyes szerzőktől származó bibliográfiai adatokra, az álló szedés pedig egyszerű említésükre utal.


Ábel Péter *69, 364, 365, 924, 1112, 1223*
Ablonczy László *165, 375, 408, 429, 939, 959, 1198, 1199, 1376, 1392, 1412, 1413, 1438, 1454, 1475, 1482, 1488, 1497, 1505, 1533*
Abody Béla *70, 82, 83, 97, 98, 104, 118, 159, 165, 196, 197, 257, 267, 333—335, 460, 515, 571, 613, 614, 644, 685, 686, 763, 790, 824, 842, 861, 894, 901, 924—927, 961, 1010, 1019, 1020, 1082,* **1102—1104,** *1130, 1197, 1212,* 1291, *1469, 1497, 1505*
Aczél Géza *478, 491, 515*
Ács Margit *1076, 1250, 1251,* **1265**
Ádám Ottó 1379
Adamov, Arthur 1428
Ady Endre 23, 24, 49, 54, 99, 100, 114, 121, 123, 127, 130, 131, 169, 182, 221, 289, 326, 343, 442, 443, 457, 510, 517, 519, 520, 521, 616, 617, 626, 636, 637, 641, 656, 683, 991, 1168, 1268, 1287, 1291, 1302
Agárdi Ferenc *576*
Agárdi Péter *71, 72,* 73, *84, 180, 257, 258, 492, 734, 735, 898, 1031, 1063, 1116, 1131,* 1149, *1153, 1154, 1223*
Ágh István *335, 1187, 1188*
Ágoston, Szent 198, 406
Agüelar, Manuel 470
Akácz László *1031*
Alain-Fournier, Henri 173, 182, 223, 273, 698, 832
Albères, René-Marill 21
Albert Gábor *132, 134, 159, 274, 275, 644, 735, 806,* **1236—1238,** *1391*
Albert Pál *206, 290, 570, 576, 687, 1019, 1235*
Aldridge, H. E. 877, 1316
Alexa Károly 51, *98, 257, 267, 331, 688, 720, 734, 843, 962, 1020, 1026, 1031, 1032, 1071, 1223,* 1308
Alexander Bernát 519
Alföldy Jenő *258, 365, 515, 516, 614,* 642, *644, 752, 900, 962, 999, 1020, 1076, 1079, 1082, 1112, 1154, 1187, 1188, 1198, 1223, 1488*
Almási Miklós *68—71,* 226, *291, 464,* 514, *515, 573, 614, 615, 685, 790, 824, 843, 861, 963, 982, 994, 1020, 1024, 1030, 1032,* 1067, *1071, 1112, 1113, 1116,* 1120, *1124,* 1128, *1131, 1158, 1222, 1252,* 1303, 1367, *1376, 1412, 1413, 1422, 1437, 1438, 1454, 1462, 1474, 1485, 1488,* 1492, *1497, 1505, 1507, 1509, 1513, 1533*
Alpár Ágnes *1374, 1376*
Amado, Jorge 1318, 1321
Ambrus, Szent 605—607
Ambrus Z. Miklós *993*
Ambrus Zoltán 120, 152, 166, 1282
Ámos Imre 469
Ancsel Éva 1302
Andersen, Hans Christian 1415
Andorka Rudolf *938, 960*
András Endre 349
András László **1132,** *1157*
András Sándor *1110*
Andrássy Gyula (id.) 346
Andrássy Gyula (ifj.) 346
Andrássy Katinka l. Károlyi Mihályné
Andrássy Tivadar 346
Andrić, Ivo 1318
Andrzejewski, Jerzy 1318, 1320
Angyal Endre *84, 362, 365*
Angyal János *1031, 1076, 1198, 1251, 1458*
Angyalosi Gergely *791*
Anna Margit 469
Annus József *463,* 1115, 1124, **1265,** *1500*
Anouilh, Jean 260, 910, 1328, 1341, 1364, 1370
Antal Gábor *68, 85, 132, 179, 181, 274, 330,* **352,** *359, 460, 490, 572, 573, 763, 764, 896, 922, 923, 1111, 1155, 1156, 1437, 1474*
Antal László *436,* **1317**
Antal Péter *131*
Antall József *132*
Apáczai Csere János 907, 1369, 1516, 1517
Apáti Miklós *1113*
Apollinaire, Guillaume 169, 216, 470, 471, 949
Apor Péter 274

Apostol András *747, 1116*
Áprily Lajos **406**
Aradi Nóra *477*
Aradi Zsolt 80
Aragon, Louis 949, 1298, 1318
Arany János 34, 58, 143, 156, 212, 636, 637, 856, 1380, 1390
Aranyosi Magda *365*
Aranyossi Pál *339*
Arató Károly *1159*
Arató László *83*
d'Arc, Jeanne 910
Arisztophanész 512, 1378, 1388, 1469
Arland, Marcel 256
Árva Bethlen Kata l. Bethlen Kata
Árvai József *895*
Aschbach 77
Ascher Oszkár 312
Asperján György **1264**
Asturias, Miguel Ángel 1321
Aszejev, Nyikolaj 529
Attila, hun király 633
Augustus 300
Austen, Jane 1317, 1318
Aymé, Marcel 1318

Beader, Franz 472
Babel, Iszaak 1318
Babics László *720, 735*
Babits Mihály 18, 19, 26, 87, 107, 138, 143, 151, 152, 155, 166, 182, 198—200, 215, 217, 221, 256, 295, 398, 435, 442, 448, 616, 617, 621, 636—638, 660, 714, 758, 808, 916, 1282—1284, 1290, 1294, 1297, 1304, 1307, 1313
Bacon, Francis 1318
Bacsó Péter 781, *1482*
Bajai Ferenc *364, 460, 466, 573, 575, 894, 899, 924, 1114, 1200*
Bajai Mária *571*
Bajcsy-Zsilinszky Endre 366, 438, 639, 1092, 1168
Bajkó Mátyás *572*
Bajomi Lázár Endre *179, 478,* 773, 904, 910, **1317**
Bajor Gizi 146, 399, 547
Bakács Tibor *1110*
Bakó Ágnes 437
Bakó Endre *376, 397, 429, 459, 462, 719, 993, 1019, 1112, 1116, 1154, 1199*
Bakó József **367,** *375,* 459, 537
Bakócz Tamás 454
Bakonyi István *688, 689*
Bakos István *1032*
Balassa Imre **904**
Balassa Péter *218, 1048,* 1273, 1307, *1438, 1507*
Balassi Bálint 126, 457
Balázs Ádám *332, 747*
Balázs Anna *531, 538,* 539, **550—551,** 569
Balázs Béla *85,* 121, 123, *143, 181,* 493, 494, 521, **521—523,** 530, 1324—1326, 1329
Balázs József *1200, 1269,* **1274, 1275**
Balázs Mihály *181, 462*
Balázs Samu 1453
Balázs Sándor **295—297,** 297, 372, *1374*
Bálint Endre 469
Bálint Éva *1048, 1071, 1235*
Bálint György 108, 540, 866, 1224, 1285, 1301
Bálint Gyula *1158*
Bálint Lajos *82,* **359,** *361, 1375*
Balipap Ferenc *938*
Balla Borisz 80, 227
Balla Gyula *962*
Balogh Edgár 51, 326, *332, 407, 408, 491, 530, 531*
Balogh Ernő *267, 615, 644, 897, 939, 1082, 1114, 1155, 1223*
Balogh László *103, 165, 463*
Balogh Péter *397*
Balzac, Honoré de 21, 33, 39, 40, 182, 239, 323, 910, 1315, 1317, 1318, 1321
Bán Frigyes 372
Bán Róbert *292*
Bán Zsuzsa **1265**
Bánffy Miklós 406
Bangha Béla 81
Bánóczi László 127
Bános Tibor *894*
Bányai Gábor *334, 408, 463, 575, 687, 807, 824, 835, 861, 898, 900—902, 938, 1058, 1082, 1155, 1422, 1454,* 1466, 1505
Bányai János *98, 293*
Bányai Kornél 442, 457
Barabás Tamás *790*
Barabás Tibor *104, 118, 501, 531, 532,* 538, **551—553,** 570, 767, 1224
Baránszky-Jób László *119, 134, 248,* 400, *407,* 644, 1311
Bárány László *70, 197, 362, 574, 1111, 1114*
Bárány Tamás *181, 330,* 767, 769, 836, **883—888**
Baranyai Zsolt *1155*
Baranyi Antal *333*
Baranyi Ferenc *1076, 1113*
Baranyi Imre *902, 1124, 1198*
Barát Endre *574,* **904—905,** 1345
Baráth Lajos 1117, **1142—1144**
Barbusse, Henri 350, 565
Bárczy János 56
Barcsay Jenő 468, 469

F. Bárdos Judit *1438*
Bárdos Pál *158, 362,* 744, *747, 843, 901, 994, 1031, 1032, 1058,* 1117, **1145—1147,** *1198, 1199, 1200, 1466*
Bárdosi Németh János *365, 429, 459, 466*
Baricz Ottó *576*
Baritz Károlyné *178, 248*
Barna Róbert 1521, 1526
Baróti Géza *466, 896, 899, 1059*
Barsi Dénes 366, 367, **454—456,** 460
Bart István **1317,** 1319
Barta András *337, 790, 1157, 1412, 1443, 1458, 1470, 1500, 1505, 1507, 1509, 1512*
Barta János *249, 375, 478, 1375*
Barta Lajos 494, **517—519,** 521, 530
Barta Lajos, szobrász 469
Barta Sándor 474, 636, 638
Bartha Istvánné *688*
Bartók Béla 151, 329, 427, 450, 488, 519, 529, 958, 984, 1282, 1296
Bartos Tibor **1317**
Básti Lajos 1442
Bata Imre *71, 72, 83, 132, 133, 158, 159, 179, 197, 206, 335, 336, 364,* 372, 374, *375, 376, 396, 397, 407, 428,* 432, *462, 463, 465, 478, 501, 571, 614, 615, 643, 684, 686, 687, 689,* 743, *746, 747, 752, 763, 807, 824, 855, 861,* 862, *897, 899, 901, 903, 938, 959, 982, 994, 1031, 1059,* 1081, *1082, 1115, 1164, 1188, 1197, 1198, 1199, 1223, 1391, 1392,* 1479, 1480, *1533*
Batári Gyula *132*
Bates, Herbert Ernest 1318
Báti László 341
Bátki Mihály *747, 895, 926, 1466, 1507*
Bátki B. Mihály *460, 927*
Batsányi János 312, 1500
Batta József *790*
Batthyány Lajos 344
Baudelaire, Charles 198, 470, 949
Beauvoir, Simone de 1318
Bebesi Károly *1187*
Beck Zoltán *462*
Beckett, Samuel 201, 771, 1352, 1359, 1360, 1362, 1367, 1406, 1428
Beczássy Judit **297—299**
Becsky Andor *165*
Bécsy Ágnes *1058*
Bécsy Tamás *104, 365, 1376, 1393, 1413, 1438, 1488, 1533*
Bedő István *843*
Beethoven, Ludwig van 553
Beke Albert *104, 133, 267, 337, 515, 894, 897, 1020*
Beke György *408*
Beke Sándor *408*
Békeffy László 918
Békés Gellért 229, 231
Békés Pál **1265**
Békés Tamás *734*
Béky-Halász Iván *644*
Bél Mátyás 329
Béládi Miklós 13—15, *69—72, 104, 118, 134, 196, 197, 206, 208, 218, 237, 249, 274, 275, 362, 375, 396, 407, 408,* 438, 474, *478, 490, 491, 515, 516,* 607, *614, 644, 645,* 649, 650, 657, 668, 674, 675, 677, *685—689, 719, 720, 734, 735,* 737, *746, 791, 830, 843, 855,* 940, 942, *944, 982, 999, 1059, 1076, 1197, 1199, 1200,* 1202, *1212,* 1221, *1223,* 1256, 1296, 1341, 1357, *1412, 1413, 1482*
Belia György *97,* 123, 125, *133, 165, 463, 897, 1200,* **1317**
Bellér Béla *83*
Bélley Pál *132, 720*
Bellyei László *924*
Belohorszky Pál *98, 133, 159, 218, 219, 249, 615, 644, 689, 720, 747, 1157, 1188, 1199*
Belon Gellért *258*
Bem tábornok 1280
Benamy Sándor **350—351,** 360
Bence György *97*
Bencze László *685*
Benda Kálmán *570*
Bene Géza 468
Benedek András *407,* 1379, 1386, *1392, 1393, 1413, 1469*
Benedek Elek 127, 129, 273, 326
Benedek István *132,* **324—326,** *364, 573, 746, 960, 1114, 1252,* **1317**
Benedek Marcell *69, 70, 82, 85, 97,* **127—130,** *179, 249,* 467, 468, *490, 515, 613, 685,* **1317**
Beneš, Jan 640
Beney Zsuzsa 1305
Benjámin László *68,* 468, *855*
Benke Valéria *531*
Benkő Ákos *179, 196,* 465, *515, 824, 900, 1020, 1111, 1159, 1235*
Benkő László *396, 1047*
Benkő Loránd *899*
Bényei József *959, 999, 1123, 1377, 1505*
Benyhe János **1318**
Bényi János *960*
Beöthy István 469
Beöthy László 303
Berda József 435, 452, 537, 856
Berecz József *407*

Bereczky László *843, 1031*
Bereményi Géza 1269, **1270—1271,** 1275, 1520, 1521, 1525—1527
Berend T. Iván *1130*
Berényi Zsigmond (Dévényi Iván) *132*
Béres Gyula *1158*
Bergson, Henri 121, 169, 198, 199, 236, 250, 251, 1282, 1283
Bergamin, José 565
Berkes Erzsébet 49, *86, 159, 219, 336, 515, 737, 830, 960, 994, 999, 1010, 1032, 1039, 1059, 1082, 1111, 1187, 1188, 1197, 1223, 1374, 1376, 1377, 1392, 1412, 1413, 1422, 1438, 1475, 1482, 1485, 1488, 1497, 1500, 1505,* 1525, *1533*
Berkesi András **1149—1151,** 1151, 1355, 1356
Berkovits György *1165, 1200,* **1258**
Berlioz, Hector 1447
Bernanos, Georges 182, 250, 265
Bernáth Árpád *70*
Bernáth Aurél **353—355,** 360, *614*
Bernáth Béla *291*
Bernáth László *575*
Bernhard, Thomas 1238
Berta Erzsébet *999, 1153*
Bertalan Ágnes *375, 376*
Bertha Bulcsu 51, 52, *159, 197,* 218, *365,* 442, *614, 644, 720, 790, 791, 806, 830, 843, 896,* 991, *994, 1020,* 1033, *1049, 1058, 1063, 1071,* **1072—1075,** *1113, 1124, 1157, 1159,* 1178, *1188,* 1222, *1223, 1251, 1438, 1454, 1488, 1497*
Bertók László *293,* 350, *1111*
Bertrand, Aloysius 469
Berzin tábornok 565
Berzsenyi Dániel 96
Besch, Lutz 341
Bessenyei Ferenc 1379
Bessenyei György *104, 133,* 287, *291, 330, 334, 338, 490, 571, 763, 855, 861, 896, 900—902, 960, 962, 1082, 1158—1160, 1199*
Bethlen István 351
Bethlen Iván l. Boldizsár Iván
Bethlen Kata 268
Bethlen Miklós 268, 274, 340, 1329
Bibó István 316, *688,* 1161, 1173, 1242
Bibó Lajos 135, **368,** 460
Bihari Klára **873—874**
Bihari László *532*
Bikácsy Gergely *257, 335, 515, 571, 614, 720, 763, 790, 902, 927, 1010, 1031, 1032, 1111, 1114, 1116, 1154, 1158, 1198, 1199, 1223, 1250, 1438, 1497, 1512*
Bimbó Mihály *686*
Birkás Endre *143, 181,* **278—284,** *643,* 701, 1007
Birkás Géza *464*
Birnbaum, Marianna D. *1235*
Bíró Endre *1071*
Bíró Ferenc *806, 824, 901, 1047*
Bíró Gyula *165*
Bíró Lajos 832, 1324, 1326
Bíró Tibor *181*
T. Bíró Zoltán *397, 462, 644*
Bismarck, Otto von 563
Bisztray Ádám **1265**
Bisztray György *861*
Bizám Lenke *999*
Bízó Gyula *1437*
Blaha Lujza 519
Blake, William 469
Bloch, Ernst 106, 169
Bloch, Jean-Richard 1318
Bloy, Léon 250
Boccaccio, Giovanni 299, 906, 1320
S. Boda András *1076*
Boda István *1392*
Bóday Pál *334, 898*
Bodnár György *67, 71, 72, 104, 105, 158, 159, 179, 249, 258, 274, 291,* 316, *335, 375, 407, 408,* 425, *428, 429, 490, 613, 615, 644,* 682, *686, 687, 734,* 753, *764, 790, 791, 806, 807, 824,* 838, *843, 855, 861, 896,* 940, *944, 962, 993, 994, 1019, 1030, 1212, 1222, 1223,* 1285, 1292, 1293, 1300, 1301, 1306, *1422, 1454, 1505*
Bodó Béla **917**
Bodó László *533*
Bodolay Géza *925*
Bodor Pál *791*
Bodri Ferenc *104, 181, 333, 516, 921, 922, 1488*
Bodrogi Tibor *365*
Bogáti Péter *436, 570, 577, 719, 824, 896, 1454, 1462, 1469*
Bohuniczky Szefi **177—178,** *257, 290, 685*
Boissier, Marie Louis Antoine Gaston 300
Bojtár Endre *338, 490, 1235,* 1310
Bóka László *82—84, 97, 103, 104, 118, 124, 133, 143,* 161, *164,* 171, *178, 180, 181, 196, 218, 248, 249, 257,* 261, 279, **284—290,** *331, 335,* 341, *466,* 468, 475, *478, 530, 532, 572,* 576, *684, 752, 764, 790, 814, 896, 959,* 1011, 1284, 1287, 1289, 1294, 1298, 1308—1310, 1348
Bókay János 399
Bokor László *257, 335, 336, 407, 534, 824, 896, 897, 901, 938, 962, 1058, 1130, 1156, 1159, 1462*
Bokros Birman Dezső 469
Boldizsár Iván *82, 84, 196,* 295, **316—320,** *333, 532,* 772, 777, *790, 791, 806, 900,* 1170, *1412, 1437*

Boldizsár Miklós 1367, 1520—1523
Bólya Péter **1272—1273**
Bolyai Farkas és János 1369, 1387, 1388
Bonaventura, Szent 239
Boncza Berta 130
Bor Ambrus *119, 339, 362, 533, 719, 734, 807, 824, 861, 894, 898, 900, 901, 961,* 991, *994, 1004, 1005, 1020, 1031, 1063, 1071, 1076, 1082,* **1086—1089,** *1113, 1114, 1116, 1131, 1153, 1154, 1157—1160, 1198, 1211,* **1317**
Borbándi Gyula 644, *685, 687*
Borbély Sándor *70, 407, 571, 719, 898, 959, 962, 1063, 1076, 1156*
Borhy Anna *1158*
Bori Imre *69, 70,* 95, *98, 206, 249, 291, 364, 407, 408, 463, 474,* 477, *477, 478, 491,* 604, 605, *613, 615, 684—686, 689, 719, 734, 1165, 1187, 1391, 1392*
Bornemisza Péter 1373, 1452
Boross Elemér **351,** 361
Boross Géza 918
Borowski, Tadeusz 1046
Borsos Miklós *258,* 353, **357,** 361, 469, *688*
Bossányi György *1223*
Both Béla *1458*
Botka Ferenc *338, 501, 502, 516, 534, 575*
Botta György *332*
Bozóky Éva *181, 465, 746, 938, 1076, 1155, 1187*
Bödöcs Pál *1197*
Bőgel József *206, 375, 1376, 1474*
Böhm Vilmos 640
Böhme, Jakob 472
Bölcs István *70*
Böll, Heinrich 260, 262, 707, 1089, 1101, 1317, 1318
Bölöni György *118,* 130, *292,* 343, *407, 501,* 517, **519—521,** 524, *530,* 531, *532, 533,* 559, *570,* 613, *1391, 1454*
Bölöni Györgyné, Itóka 519
Bölöni Farkas Sándor 1283
Bradbury, Ray Douglas (Leonard Spaulding) 1450
Brády Zoltán 49
Brandes, Georg 20
Brandys, Kazimierz 1318, 1320
Bratmann Mihály *359*
Braun Róbert 1171
Brecht, Bertolt 45, 106, 908, 1331, 1333, 1351, 1352, 1372, 1378, 1386, 1428, 1444, 1459, 1460, 1506, 1523
Breton, André 467, 470
Breza, Tadeusz 1318
Broch, Hermann 1318
Bródy Lili *925*
Bródy Sándor 303, 315, 519, 1339, 1341
Brogyáni Judit *1059*
Brontë, Charlotte 1318
Brontë, Emily 1317, 1320
Brook, Peter 1374
Bruno, Giordano 1513
Brüll Adél 519
Budai Barna 1168
Budai Katalin *1111, 1475*
Budai Nagy Antal 554, 915
Bulgakov, Mihail 1317, 1318
Bulla Károly *1413*
Bulyovszkyné Szilágyi Lilla 358
Butler, Samuel 610, 1318
Butor, Michel 17, 1202
Buzura, Augustin *806*
Buzzati, Dino 1318, 1320
Büchner, Georg 1331
Byron, George Gordon 1317

Caesar, Julius 301, 340
Calvino, Italo 1318
Camus, Albert 242, 724, 788, 846, 968, 1224, 1317, 1318, 1322, 1450
Capote, Truman 726, 1317, 1318, 1320
Carducci, Giosué 299
Carl László *491*
Carlyle, Thomas 167
Carpentier, Alejo 1321
Carroll, Lewis (Charles Lutwidges Dodgson) 753
Cary, Joyce 1317
Cellini, Benvenuto 906
Cervantes, Miguel de 1318
Cézanne, Paul 470, 519
Chaplin, Charlie 1298, 1457
Chardin, Teilhard de 415
Chesterton, Gilbert Keith 251
Chirico, Giorgio de 723
Cholnoky László 90, 1236
Cholnoky Viktor 87, 90, 1236
Chopin, Frédéric 553
Clark fivérek 505
Clémenceau, Georges 640
Cocteau, Jean 274, 450, 741, 832, 1283, 1316, 1431
Coligny, Gaspard de 564
Collodi, Carlo (Carlo Lorenzini) 1320
Confucius l. Kung Fu-ce
Congreve, William 1318
Constantinus (Nagy Konstantin), római császár 300
Cooper, William 1318

Corneille, Pierre 1465
Cortez, Hernando 75
Corvin János 453, 454
Costa, Uriel da 553
Cranach, Lucas 200, 204
Croce, Benedetto 299
Cromwell, Oliver 1389
Cynolter Károly *257, 574, 720, 1113*
Czabán Samu 327
Czakó Gábor **1258, 1278—1279,** 1279, 1522, 1526, 1528
Czére Béla *72, 197, 274, 336, 338, 644, 720, 896, 999, 1032, 1058, 1082, 1113, 1124, 1250, 1422, 1454, 1458, 1488, 1505, 1509*
Czettler Jenő 1168
Czibor János *103, 104, 118, 157, 178,* 178, *395, 461, 570, 575, 684, 763, 806, 814, 823, 901,* 965, 1104
Cziffra György 341
Czimer József *1223, 1375, 1376, 1392, 1412, 1413, 1488*
Czine Mihály 50, *71, 72, 104, 196, 332, 338, 364,* 374, *375, 376, 396, 397, 407, 461, 462, 491, 492, 501, 643, 644, 686, 687, 688, 855, 897,* 965, *999,* 1292
Czinner József *1412*
Czirmann Antal 1168
Czóbel Béla 469, 470

Csajági János *1374*
Csák Gyula 51, *72, 407, 428, 461, 464, 516, 574, 861,* 1033, 1118, 1162, *1164,* 1174, *1187,* **1191—1194,** *1377*
Csák Máté 328
Csáki Judit *334, 1160, 1514*
Csala Imre 617
Csala Károly *896*
Csalog Zsolt 49, **1258—1259**
Csanád Béla *267, 1071*
F. Csanak Dóra *530*
Csanda Sándor *336, 338, 465, 530*
Csányi László *274,* 349, *375, 429, 463, 644, 735, 896, 1159*
Csaplár Ferenc *336, 491, 492, 574, 576, 824, 922*
Csaplár Vilmos **1272**
Császár István *843,* 1056, *1059,* **1261—1262,** 1262
Csatár Imre *899*
Csáth Géza 90, 152, *793,* 1289
Csathó Kálmán 73, **74**
Csatlós János **1318**
Csató István *249*
Csató Károly *1155*
Csehi Gyula *534*
Csehov, Anton Pavlovics 89, 1317, 1318, 1341, 1378, 1444
Cselényi László *1438*
Csengey Dénes **1260,** 1393, 1438
Csepeli Szabó Béla *531*
Cserei Mihály 268
Cseres Tibor 55, 56, *104, 165, 407, 428, 436,* 447, *464,* 766, 767—769, **792—805,** 827, *855, 902, 962, 1005,* 1033, 1126, 1260
Cseri Péter *899, 938*
Csertői Oszkár *330, 574, 747, 896, 925, 1200*
Csetri Lajos *70, 614, 747, 790, 855, 1130, 1198, 1200, 1392, 1412, 1422, 1482*
Csikesz Sándor *411*
Csiki Ottó *896*
Csiky Gergely 1334
Csillag István *925*
Csillag Pál *902*
Csizmadia Andor *68, 1164*
Csizmadia Ernő *1164*
Csizmarek Mátyás 1342
Csohány Gabriella 1103
Csókás László *159, 429*
Csokonai Vitéz Mihály 1465, 1511
Csontos Gábor *330, 1124*
Csontos Sándor *855,* 1058
Csontváry Kosztka Tivadar 471, 472
Csoór István 366, **456—457,** 460
Csoóri Sándor 49, 50, *396, 644, 645, 687, 688, 791,* 1033, 1162, 1174, **1180—1187,** 1254, 1258, 1301, 1310, 1311
Csorba Győző 349, *719*
Csorba István *104*
Csortos Gyula 295, 297, 303, 304
Csömöri-csoport 535, 540
Csörsz István **1258, 1264**
Csuka Zoltán *293, 577,* **1318**
Csukás István *159, 338, 686*
Csulák Mihály *132, 460, 923, 1159, 1199*
Csurka István 31, 52, *614, 842,* 964—966, 968, 983, *999,* **1011—1019,** 1092, 1104, 1137, 1353—1355, 1363, 1367, 1368, 1371, 1373, *1377,* 1479, **1489—1497,** 1521, 1530
Csurka Péter **367,** 461, 966
Csutak Kálmán 1241
Csűrös Miklós *71, 257, 258, 334, 365, 428, 429, 462, 463, 644, 735, 938, 944, 1200, 1223*

Dalcsev, Atanasz 1318
Dallos Sándor **77,** 452
Dalos György *534*
Dalos László *118*
Damjanich János 1498

Dankó Ilona *530*
Danton, Georges Jacques 1517
Danyi Magdolna *98*
Darabos Pál 463, *478*
Darázs Endre 197, *330*, 468, *571*, *763*, *842*, *896*, *1111*, *1198*
Darvas József 31, *71*, 110, 114, 117, *118*, 135, 368, *375*, *376*, *378*, *396*, **442—447**, 451, 459, *460*, 461, 537, *613*, 750, 845, *861*, 928, 956, 958, 1033, 1034, 1102, 1118, 1126, 1137, *1165*, 1170, 1172, 1173, 1175, 1227, 1254, 1325, 1347, 1350, 1355, 1356, 1358, 1371, *1375*, 1382, *1412*
Darvas László *1200*
Darvas Szilárd 916, **919—920**, *1458*
Dávid Ferenc 1515—1517
Dávid Gyula *409*
Dávid József *375*
Deák Attila *1393*
Deák Cs. Marianne *902*
Deák Tamás *927*
Debreczeni Ferenc *466*, *570*, *685*, *1437*, *1458*
Debreczeni Pál *68*
Defoe, Daniel 41, 877, 1320
Dékány Endre, teológus *688*
Dékány Kálmán **881—883**
Deme László *365*
Demény János *530*
Demény Ottó *901*, *1113*, *1159*
Demeter Imre *407*, *1391*, *1392*, *1505*
Dénes Katalin *1112*
Dénes Tibor *143*, *613*
Dénes Zsófia *82*, *104*, **130—131**, *530*, *531*
Dér Endre *397*, *464*, **891—892**
Dérczy Péter *159*, 1253
Derkovits Gyula 106, 475
Dersi Tamás *104*, *132*, *158*, *574*, *686*, *824*, *842*, *855*, *939*, *1112*, *1187*, *1252*, *1376*, *1392*, *1422*, *1437*, *1454*, *1500*, *1505*
Déry Tibor 19, 26—31, 38, 40, 43, 44, *70*, 110, *118*, 153, 168, 169, *180*, 312, *361*, 432, 467, 477, 480, *491*, *492*, 513, **588—615**, 630, *687*, 760, 767, 773, 779, 781, 782, 835—837, 875, 965, 1034, 1053, 1056, 1103, 1127, 1161, 1173, 1179, 1254, **1317**, 1324—1329, 1343, 1344, 1451
Dési Tibor *824*, *898*, *1197*
Devecseri Gábor *98*, *133*, *134*, *143*, *158*, 287, *292*, 352, 359, 452, *466*, *501*, *575*, *842*, 1287, 1290, 1297
Dévényi Iván *104*, *132*, *179*, *257*, *258*, *360*, *361*, *491*, *492*
Dezsényi Béla 897
Dickens, Charles 89, 96, 226, 469, 1039, 1315, 1317
Diderot, Denis 41, 1318
Dienes Valéria 121
Dimitrov, Georgi 565
Diószegi András *68*, *69*, *158*, *196*, *375*, *407*, 443, 447, *461—463*, *465*, *466*, *490*, *491*, 499, *501*, 511, *515*, 523, *531—533*, *571*, *573*, *823*, *855*, *900*, *1031*, *1039*, *1200*, *1482*
Divald István *97*
Dobai Péter 66, 1223, **1279—1280**, 1280
Doboss Gyula *158*, *274*, *361*, *720*, *894*, *1082*, *1198*, *1200*
Dobossy László *338*
Dobozy Imre *68*, *462*, 767, 769, **826—829**, 1033, *1187*, 1350, 1351, 1355—1357
Doctorow, E. L. 1318
Dolmányos István *362*
Domahidy András 67
Domján Edit 1004, 1503
Domján Mihály *332*
Domokos Mátyás 51, *72*, *179*, *293*, 643, *644*, *686—688*, *1058*, 1162, 1308, 1309, 1415, 1419
Domonkos Mátyás *463*, *824*
Donne, John 216
Doráti Antal 341
Dorogi Zsigmond *332*, *460*, *463*, *465*, *571*, *830*, *961*, *1005*, *1010*, *1031*, *1047*, *1124*, *1157*, *1198*, *1199*
Doromby Károly *258*, *719*
Dos Passos, John 1317, 1322
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 253, 325, 411, 451, 1315, 1317, 1318, 1321
Dózsa Gergely 1402
Dózsa György 524, 527, 1182, 1245, 1347, 1395, 1398, 1402
Döbrentei Kornél *1187*
Dreiser, Theodore 1320
Dsida Jenő 224, 406
Duba Gyula *1031*, 1304
Dudás Kálmán **1318**
Duhamel, George 619
Duhm, Bernhard 1390
Dumas, Alexandre 169, 1317, 1318, 1321
Durkó Mátyás *67*
Duró Győző 1532
Dutka Ákos 78, *531*
Dümmerth Dezső 1291
Dürrenmatt, Friedrich 610, 949, 1094, 1321, 1351, 1364, 1370, 1419, 1450, 1506

Eck Gyula *993*
Eckhardt Ferenc 320
Eckhardt, Meister 472
Egri Péter 604, 605, *613—615*

Egri Viktor *158, 530, 573, 1482*
Egry József 354, 469
Ehrenburg, Ilja Grigorjevics 565, 1318, 1321
Einstein, Albert 173
Elbert János *687*, **1318**
Elek Artur 75
Eliot, George 1317
Eliot, Thomas Stearns 216, 1282
Eluard, Paul 470, 636—638, 1184, 1289, 1503
Ember Mária **1106—1108**
Emerson, Ralph Waldo 167
Endre László 143
Endrődy László 264
Engels, Friedrich 563
Eörsi István *334, 363, 613, 960, 1031*, 1360, 1364, 1370, 1372, *1497*, **1506—1507**
Eőry Éva *576, 1131*
Eötvös József 216, 251, 1283, 1304
Epiktétosz 43
Erasmus von Rotterdam, Desiderius 138
Erdei Ferenc *375*, 377, 378, *395, 461, 684—686*, 985, 1033, 1034, 1161, 1163, *1164*, 1170, 1172, 1173, 1176, 1177, *1198*
Erdei Sándor *375, 395, 396, 570, 574, 842*
Erdély Miklós 474
Erdélyi Ildikó *790*
Erdélyi József 212, 616, 637, 856
Erdélyi K. (Kiss) Mihály *409, 689*
Erdődy Edit *72, 119, 615, 720, 747, 790, 791, 843, 994, 1010, 1020, 1059, 1082, 1212*
Erdődy János *71*, 904, **908—910**
Erdős Erzsébet *961*
Erdős Jenő 1170
Erdős László *69, 165, 333, 339, 515*, **567—568**, 571, *924, 927, 1047*
Erényi Tibor *363*
Erki Edit *97, 104, 132, 133, 196, 197, 206, 218, 249, 257, 267, 291, 334, 336, 363, 461, 463, 464, 490, 491, 502, 515, 531, 533, 575, 719, 746, 747, 763, 790, 806, 814, 824, 830, 898, 944, 982, 994, 1039, 1047, 1058, 1110, 1111, 1124, 1438*
Erskine, John 749
Esslin, Martin 1359
Esterházy Péter 55, 61—64, 1057, 1269, **1275—1277**
Esti Béla *362*
Esze Tamás *85*
Esztergás Albert *1374*
Esztergomi László *1251*
Evlia Cselebi 328
Ézsiás Erzsébet *1462*
Fábián Ernő *396, 688*
Fábián Gyula *407, 959, 961, 1198*
Fábián István *196, 407, 961*
Fábián Kata *84, 85, 104, 436, 463, 573, 806*
Fábián Katalin *237*, 299, *330, 894, 938, 1071, 1252*
Fábián László *180, 360, 574, 720, 899, 921, 1005, 1113, 1197*, **1272**, *1533*
Fábián Pál *842*
Fábián Zoltán *67, 339, 461, 462, 830*, 928, 929, **956—958**, *960, 1076, 1113, 1153*
Fábri Anna *1063, 1158*
Fábri Ervin *1235*
Fábri Péter *926*
Fábri Zoltán 850, 1426
Fábry Zoltán 307, 326, 327, *332, 407, 491*, 822
Fagyejev, Alexandr Alekszandrovics 496, 499, 529
Fahidy József *85*
Fallada, Hans 1318
Faludy György 468, *570*
Falus Róbert *83, 330, 359, 361, 460, 464, 465, 532, 533, 570, 574, 576, 902, 938, 982, 1114—1156*
Faragó Jenő *532*
Faragó László *478, 1164*
Faragó Vilmos *70, 179, 196, 197, 206, 218, 257, 267*, 315, *330, 331—339, 362, 428, 437, 461, 463, 465, 466, 515, 532, 571, 574, 575, 577, 613—615, 643, 686, 719, 720, 734, 735, 746, 747*, 760, *763, 790, 806, 814, 823, 824, 830, 843, 861, 894, 896, 899, 902, 922—924*, 927, 935, *938, 944, 961, 962, 993, 994, 1005, 1010, 1019, 1020, 1031, 1039, 1048, 1058*, 1063, *1063, 1076, 1082*, 1095, *1110—1112, 1114—1116, 1124, 1153, 1154, 1156, 1158, 1159, 1164, 1188, 1197, 1198, 1199, 1211, 1212, 1222, 1223, 1235, 1251, 1252, 1437*
Farkas Árpád *1519*
Farkas Imre 343
Farkas József *924*
Farkas László *218, 515, 842, 999, 1020, 1031, 1047, 1071, 1113, 1115, 1116, 1124, 1187, 1197, 1505*
Farkas Miklós *898*
Farkas Sándor *575*
Farkas Zoltán *82*
Farkasházi Zoltán (Tárnok Zoltán) **1264**
Fast, Howard 1320
Faulkner, William 1318, 1322
Fáy Árpád *531, 927*
Fáy Gábor *1509*

Fazekas Anna *330*
Fazekas István *1200*
Fazekas Mihály 636
Fedor Ágnes *463*
Fehér Dezsőné 130
Fehér Ferenc *118, 267, 530,* 602, 609, *613, 614, 643, 982, 1039, 1235*
Fehér György 1114
Fehér Jenő *134*
Fehér Klára *67, 68, 576,* 877, **888—890,** 898, 905, 922, *923, 959,* 1330, 1332, 1334, 1340, 1349
E. Fehér Pál *69, 70, 249, 363, 492, 515, 533, 534, 572, 573, 575, 643, 685, 686, 806, 824, 825, 855, 896, 898, 1039, 1059, 1076, 1124, 1235, 1438*
Fehér Rózsa *466*
Féja Endre 462
Féja Géza *71, 98, 104, 133, 134, 158, 165,* 366, *375,* 377, 406, 407, *408, 429,* **438—442,** 462, 644, 1033, *1164, 1165,* 1170, 1174, *1198,* 1386, *1422*
Fejér Ádám *1039, 1047*
Fejér Lipót 220, 233, 1282
Fejes András *531*
Fejes Endre 447, 966—968, 976, 1033, **1040—1047,** 1060, 1077, 1126, 1145, 1179, 1227, 1331, 1351, 1352, 1372, 1468, **1483—1485**
Fejtő Ferenc *180,* 468, 772
Fekete Gábor *1412*
Fekete Gyula 49, 50, 52, *68,* 769, *806,* 827, *900,* 928, 929, **930—937,** 976, *993,* 1345, 1355
Fekete István **79,** *84*
Fekete Sándor *331, 396, 515, 577, 1392, 1412*
Feleki László 919, **921,** *1458*
Felkai Ferenc 1326, 1328
Fellini, Federico 1450
Fenákel Judit 1058, 1117, **1144—1145**
Fencsik Flóra *1438*
Fendrik Ferenc **869—870**
Fényi András *82, 491*
Fenyő István *69, 71, 132, 158, 159, 179, 206, 218, 219, 249, 257, 291,* 306, *333—336, 338, 362, 396, 436, 437, 461, 462, 719, 746, 806, 824, 830, 902, 927, 944, 960, 982, 999, 1004, 1005, 1019, 1030, 1039, 1047, 1048, 1059, 1076, 1111, 1123, 1124,* 1149, *1153, 1154, 1156, 1159, 1160, 1187, 1199, 1200, 1222, 1250,* 1304, *1422, 1462*
Fenyő Miksa *98, 118, 685, 806*
Ferdinandy György *165*
Ferenc József, császár 270, 343, 1451, 1498
Ferenc László *363*
Ferenczi László *158, 179, 196, 206, 249, 292, 335, 490, 575, 806, 961, 1114,* 1317
Ferenczi Sándor 87, 131
Ferenczy Béni 639
Ferenczy Erika *364, 1223*
Ferenczy Károly 472
Ferencsik János 341
Ferrero, Sergio 299
Feuchtwanger, Lion 949, 1321
Fielding, Henry 41, 1318
Flaubert, Gustave 90, 238, 284, 1318
Fodor András *365, 492, 687, 688, 814, 1223,* 1308
Fodor Ilona *363, 407, 644, 685, 924*
Fodor József *104,* 224, 352, *464, 501, 531, 613*
Fogarassy Miklós *132, 765, 790, 855, 993, 1116, 1157, 1187, 1251*
Follain, Jean 636, 637
Follinus Gábor *1048*
Fonó György *1235*
Forbáth Imre *338*
Ford, Madox Ford 1318
Forgács Éva *478*
Forgács István 1342
Forgács Józsefné *1063*
Forgács László *396, 684, 686, 1047*
Forgács-Hann Erzsébet 469
Forgácsné Tálas Margit *408*
Forster, Edward Morgan 1318
Fourier, Charles 1486
Földeák János *165,* 535, 538, 539, **547—549,** 517, *613, 806, 899, 961*
Földényi László *614*
Földényi F. László *515, 614, 764*
Földes Anna *68, 70—72, 158, 159, 179, 197, 237, 258, 267, 292, 336, 360, 362, 364, 396, 462, 502, 515, 614, 644, 686, 687, 719, 747, 790, 806, 824, 843, 861, 896—898, 900, 903, 938, 982, 994, 1005, 1020, 1031,1032, 1039, 1048, 1071, 1076, 1082, 1112—1114, 1131, 1155, 1158, 1159, 1212, 1251, 1375—1377, 1412, 1413, 1438, 1454, 1470, 1474, 1482, 1485, 1488, 1519*
Földes László *1376*
Földes Mihály *67, 364,* 538, **556—557,** 572, *763,* 1334, 1336, 1337, 1339, *1375*
Földes Péter *267,* **914**
Földes Tamás *963*
Földesi Ferenc *687*
Földessy Gyula 127, *531*
Földi János *901*
France, Anatole 519, 910, 1233, 1317, 1318
Frank János *338*
Frank, Leonhard 1316
Franyó Zoltán 772
Fráter Zoltán *645*
Freud, Sigmund 87, 131, 169, 172, 236, 1318, 1451
Fried István *85*

Frisch, Max 1128, 1352
Fučik, Julius 326, 327
Fuentes, Carlos 1318, 1321
Fukazava, Hicsiro 1108
Funk Miklós *807, 1058, 1116, 1153*
Furkó Zoltán *165*
Futaky Hajna *436, 719, 790, 1032, 1197, 1375, 1413, 1438, 1488*
Füleki József *982*
Fülep Lajos 428, 1304, 1381
Fülöp János *861*, **1139—1140**
Fülöp László *69, 196, 219, 249, 257, 331, 429, 462, 465, 685, 687, 688, 735, 824, 830, 842, 855, 898, 982, 999, 1063, 1082, 1112*
Für István *375, 407*
Fürst Sándor 1221
Füsi József *118, 274*, **905—906**
Füst Milán 87, **89—97,** *118*, 353, 470, 477, 557, 567, *570*, 588, 609, 772, *925*, 1034, 1103, 1275, 1288, 1298, 1299, 1304, 1339, 1418

Gaál Gábor 380, *684*, 1170, 1171, 1178
Gábor Andor 359, 521, **523—524,** 531, 565, 609, 918, 1324
Gábor Dénes 1450
Gábor Emil *68*
Gábor István *466, 861, 894, 896, 897, 922, 1010, 1031, 1082, 1111, 1374*
Gábor Miklós *338*
Gách Marianne *82, 133*
Gadányi Jenő 468, 469, 486, 487
Gadányi Jenőné 486
Gádor Béla 570, *830*, **918—919**
Gagyi László *408*
Gál György Sándor 904
Gál István *85, 292, 396*, 1379
Gál László *927*
Gál Péter *206*
Galabárdi Zoltán 1117, **1137—1138**
Galambos Lajos *407*, 1033, 1096, 1117, **1118—1123,** 1358
Galgóczi Erzsébet 51, 52, *132, 532*, 965—970, **983—993,** 995, 996, 1053, 1162, 1163, 1179, 1189, 1255, 1258
Gáli József 1340, 1346
Gali Sándor *1156*
Galilei, Galileo 1348, 1386
Gáll Ernő 67, *688*
Gáll István 57, *68, 71, 72, 158, 159, 180, 515, 516, 572, 615, 719, 720, 734, 747, 763, 790, 791, 824, 842, 843, 861, 894, 898, 901, 924, 938, 961, 962, 982, 993, 994, 999, 1005, 1010*, 1011, *1020*, 1021, *1031*, 1033, *1039, 1048*, **1049—1058,** *1063*, 1065, 1067, 1069, *1071, 1076, 1082*, 1090, *1113, 1116, 1130, 1154—1156, 1159*, 1179, *1197, 1200, 1211, 1212, 1223, 1249—1251, 1462, 1466*
Galsai Pongrác *98, 104, 119, 132, 158, 180, 249, 292, 331, 334, 338*, 349, *365*, 448, *719, 720, 764, 790, 806, 842, 894, 899, 926, 961, 994*, 1006, 1010, *1010, 1020, 1047*, **1097—1098,** *1111, 1116, 1197, 1198, 1200, 1251*, 1308, *1412, 1422, 1437, 1454, 1458, 1462, 1474, 1482, 1488*, 1494, *1500, 1512*
Galsworthy, John 432, 1317, 1321
Gandhi 1389
Garai Gábor *158, 218, 257, 274, 334, 462, 501, 502, 571, 572, 577, 614, 685, 686, 814, 823—825, 925, 1115, 1197, 1462*
Garami Ernő 125, 343
Garamvölgyi József *533*
Garaudy, Paul 822
Garaudy, Roger 34
García Lorca, Federico 565
Gárdonyi Géza 79, 296, 905, 1339
Gárdos Mariska **494**
Gárdos Miklós *532, 576*
Garibaldi, Giuseppe 906
Gelléri Andor Endre 540
Gellért Sándor 845
Genthon István 1290
Gera György *69, 570*, **948—951**
Gereben Ferenc 1321
Gereblyés László *531, 1164*
Gerelyes Endre *82, 515*, 1033, **1108—1110,** *1187*
Gerencsér Miklós 1359
Gerézdi Rabán *333*
Gergely Jenő *363*
Gergely Márta 1340, 1342
Gergely Mihály 928, 929, **946—948,** 1174
Gergely Sándor *68*, 494, 521, **524—526,** *531, 532, 574*, 767, 1034, 1324
Gerold László *689, 1507*
Gerő György 471
Gerő János 900, **958—959**
Gertler Viktor 779
Gervai András *1438*
Geyer Flórián 1365, 1487
Gide, André 18, 166, 199, 221, 222, 138, 159, 659, 728, 845, 846, 968, 1316, 1317, 1318
Giedion, Siegfried 470
Gimes Miklós *613*
Gimes Romána **1318**
Ginzburg, Jevgenyija 510
Ginzburg, Natalia 1318
Gion Nándor *1047*
Giono, Jean 627

Giraudoux, Jean 222, 274, 772, 910, 1318, 1364
Glatz Ferenc 51
Gluck, Christoph Willibald 224
Gobbi Hilda 1325
Goda Gábor *68, 118, 143, 531, 532, 824, 894, 960, 1156, 1376,* 1461, *1462*
Goda Géza 582
Goethe, Johann Wolfgang von 137, 155, 200, 216, 221, 1317, 1318, 1380
Gogol, Nyikolaj Vasziljevics 89, 857, 1224, 1315, 1343
Gogolák Lajos *85, 181, 643*
Golding, William 1318
Goldoni, Carlo 20, 299
Gombaszögi Frida 295
Gombkötő Gábor *1153*
Gombocz Zoltán 238, 284, 1282
Gombrowicz, Witold 1359, 1372, 1521
Goncsarov, Ivan Alekszandrovics 296, 298, 505, 1315
Gondos Ernő *68, 69, 515, 571, 576, 764, 861, 894, 938, 962,* 982, 993, 999, 1030, 1047, 1048, 1058, 1112, 1157, 1164, 1174, 1175
Gordon Etel *118*
Gorilovics Tivadar *179*
Gorkij, Makszim 19, 326, 482, 529, 542, 1006, 1317, 1318, 1321, 1331, 1334
Gosztonyi János 1359
Göncz Árpád *898, 1114,* **1318**
Gönczi Flóra 773
Gönczi Imre *571*
Gönczy Zsuzsa *894*
Görgényi Ferenc *1198*
Görgey Artur 441, 1341, 1348, 1386, 1387, 1397
Görgey Gábor *165, 292, 293, 436, 734, 893, 1115,* 1360, 1363, 1370, *1454,* **1510—1512**
Görög Lívia **1318**
Görömbei András 51, *396, 408, 462, 644, 747, 938, 994, 1082, 1188, 1252, 1413*
Granasztói Pál 353, **355—357,** 361
Grandpierre Emil l. Kolozsvári Grandpierre Emil
Grandpierre K. Endre *898*
Grandpierre Lajos **454,** 463
Grass, Günter 1318
Green, Julien 273, 723, 1201
Greene, Graham 238, 262, 263, 283, 659, 1101, 1316—1318, 1320, 1321
Greguss István *1153*
Grezsa Ferenc *159, 249, 331, 407, 460,* 648, *615, 687—689, 806, 1188, 1197,* 1382, 1384, *1391—1393*
Gombos Gyula *687, 689*
Grotowski, Jerzy 1374
Che Guevara, Ernesto de la Serna („Che") 1364
Guillevic, Nicolas *98*
Gulácsy Lajos 472
Gulyás Gábor 458
Gulyás János **1236**
Gulyás Mihály **1196**
Gulyás Pál *67,* 1453
Gunda Béla *645*
Gvadányi József 329

Gyárfás Endre 1330, 1373
Gyárfás Miklós *104, 133, 143, 181, 291, 335, 336, 570, 764, 894, 927,* 1326, 1332, 1342, 1347, 1350, *1374, 1375, 1412,* **1455—1457**
Gyarmathy Erzsébet *407*
Gyarmathy Tihamér 469, 471
Gyarmati Béla *1462, 1505*
Gyenis Vilmos *134*
Gyergyai Albert 26, *71, 131, 158,* **166—168,** *249, 291,* 349, 489, *491, 960,* 1283, 1297, 1314, 1317, **1318,** 1319, *1421*
Gyertyán Ervin *97, 333—335, 337, 530, 893, 894, 961, 1059, 1114*
Gyetvai János **494,** 565
Gyóni Géza 1086
Györe Imre *575, 842*
Györffy István 1282
Győrffy Miklós *196, 746, 1187,* **1318**
Győrfi Gizella *292*
György Eszter *1112*
György Oszkár 452
Győri György *85, 336*
Győri János *397,* 996, *999,* **999**
Győri László *1153*
Győry Dezső 326, **327**
Győry Illés György *924*
Gyulai Pál 88, 167
Gyurácz Ferenc *397*
Gyurkó László 44, 66, 196, *274, 290,* 337, *515, 685, 746, 893, 938, 982,* 1034, *1047,* **1125—1130,** *1165, 1188, 1197,* 1222, 1332, 1364—1366, 1369, *1376, 1485*
Gyurkovics Tibor *159, 361, 999,* **1104—1106,** 1360, 1364, 1368, **1508**

Hajdú Ferenc *436, 926*
Hajdú István 469
Hajdu Ráfis l. Hajdu Ráfis Gábor
Hajdu Ráfis Gábor *71, 104, 337, 516, 571, 615, 719, 720, 855, 861, 902, 938, 994, 999, 1020, 1031, 1032, 1048, 1059, 1071, 1076, 1082, 1112, 1113, 1116, 1131, 1157, 1159, 1165, 1200, 1212, 1235, 1374, 1376, 1413,* 1480, *1482, 1514*

Hajdú Tibor *363*
Hajnády Zoltán *1110*
Hajnal Anna 217, 467
Hajnóczy Péter 51, 63, 1057, **1265—1267,** 1267, 1275
Halápy Lili *336*
Halasi Andor *158, 165, 237, 332, 364, 465, 466, 490, 515, 530, 576, 577, 922, 1005*
Halasi Gábor *959*
Halász Ferenc *900*
Halász Gábor 21, 22, 26, 151, 152, 182, 199—202, 251, 319, 323, 1283, 1285, 1287, 1298
Halász Géza Ferenc *86*
Halász Péter 1347
Halda Alíz *925*
Hallama Erzsébet *293, 734, 1113*
Haller László 1384
Hámori Ottó *68*
Hámos György *70, 86, 181, 330, 361, 501, 923, 927, 1076, 1438*
Hamsun, Knut 19, 1006
Hamvas Béla 200, 202, 469, 470, **472—473,** 474, 478, 1286, 1304
Hamvas H. Sándor 535, 538, 539
Hanák Péter 55
Hanák Tibor 98, *687*
Händel, Georg Friedrich 200, 204, 1464
Hankiss Elemér 51, *71, 84, 118, 791, 1438*
H. Haraszti Éva *363*
Haraszti Miklós *1156*
Haraszti Sándor *643*
Harcos Ottó 349
Hardy, Thomas 1317
Hárs László *82, 86, 178, 181, 407, 466,* 468, *574, 576, 613, 894, 901,* 1349, *1374*
Harsányi István *436*
Harsányi Kálmán 77
Harsányi Zoltán *158, 686, 1187*
Hársfalvi Péter *1200*
Hartling, Peter 1318
Hartyányi István 369, *689*
Hary Márta *746, 842*
Hašek, Jaroslav 1318
Határ Győző 67, *98,* 467, 1304, 1523
Hatvani Dániel *463, 644, 1198*
Hatvany Lajos **123—127,** *181,* 303, *334, 531, 924,* 1283
Hatvany Lajosné *133*
Haukland, Andreas (Elias) 89
Hauptmann, Gerhadt 1317
Havas Endre *501, 613, 925*
Havas Ervin *334, 830, 898, 962, 1059, 1112, 1114*
Havas György 352
Havasi Zoltán *1198*
Havel, Václav 1359
Háy Gyula *532,* 782, 1324, 1326, 1330, 1336, 1337, 1339, 1340, 1343, 1345, *1374, 1375, 1482*
Haydn, Joseph 200
Hegedős Mária *1198*
Hegedűs András *1164,* 1174, *1222*
Hegedűs Géza *69, 70, 85, 132,* 162, *165, 249, 258,* 295, 313, **320—324,** *330, 331, 336, 363, 365, 491, 501, 532, 573—575, 719, 747, 894, 898,* 910, *923, 925, 1114,* 1349, *1374, 1375, 1514*
Hegedűs Nándor *181*
Hegedűs Zoltán *132, 133, 165, 814*
Hegyesi János *396*
Hegyi Béla 51, *218, 249,* 250, *258, 615*
Heidegger, Martin 169
Heitler László *361*
Hellenbart Gyula *685, 687, 1047*
Heller Ágnes 476, 800, *1223*
Heller István, miniszter 1167
Heller, Joseph 1320
Heltai Jenő 351, 359, 832, 916, 918, 1349
Hemingway, Ernest 169, 225, 514, 996, 1024, 1108, 1136, 1145, 1263, 1316, 1317, 1320—1322
Héra Zoltán *70, 97, 159, 179, 218, 407, 491, 515, 571, 614, 643, 644, 685—687, 734, 855, 961, 982, 1005, 1031, 1063, 1124, 1131, 1156, 1157, 1187, 1200, 1391, 1392, 1412, 1466, 1482*
Hérakleitosz 470, 472
Herbert, Zbigniew 1318
Herceg János *428, 842*
Herczeg Ferenc 73, 351, 359
Hermann István *68, 69, 71, 97, 133, 179,* 323, *333—335, 364, 365, 464,* 476, 477, *478, 684, 685, 735, 790, 824, 830, 842, 855, 894, 896, 927, 1019, 1047, 1116,* 1303, *1375—1377, 1391, 1392, 1412, 1422, 1437, 1443,* 1448, *1453, 1455, 1458, 1462,* 1463, *1466, 1474, 1482, 1485, 1497, 1505, 1507, 1512, 1513*
Hermész Triszmegisztosz 472
Hermlin, Stephan 1318
Hernádi Gyula 40, 42, 44, 61, 66, *790, 791,* 1034, 1127, 1202, **1213—1222,** 1364—1366, 1372, **1486—1488,** 1522, 1523
Hernádi Miklós *1252*
Hess András 909
Heves Ferenc *576*
Hevesi András 127, 135, 220, 302, 352, 772, 773, 1283
Hevesy Iván **470,** 474, *477,* 478
Heym, Stefan 1318
Hidas Antal 493, **527—529,** 533, 565
Hitler, Adolf 76, 138, 139, 211, 215, 1328, 1398

Hives László *532*
Hochhut, Rolf 1358
Holberg, Ludwig 1313
Holdosi József **1265**
Holló András *159*
Hollós Korvin Lajos 535, 538, 539, **545—547,** 572, 1347
Homérosz 23, 75, 1306
Hont Ferenc 1325, *1375, 1376*
Honti Katalin *993, 994*
Hopp Lajos *685*
Horányi Mátyás *165*
Horatius Flaccus, Quintus 216, 300, 908
Horgas Béla *181, 330, 765, 806, 1019, 1159, 1187*
Hornyik Miklós 226, *686, 689,* 1428, *1438*
Horpácsi Sándor *197, 274, 337, 464, 516, 689, 734, 938, 960, 994, 1059, 1076, 1116, 1124, 1159, 1199, 1200, 1250, 1509*
Horst, Franz *249*
Horthy Miklós 562, 563, 1092, 1243, 1472
Horvai István *1374*
Horváth Barna *436*
Horváth György *361, 1197, 1482*
Horváth János 625, *861,* 905
Horváth Mária *290, 1047*
Horváth Márton *98, 181, 461,* **565—567,** 573, *613, 643, 896,* 1102, 1334, 1348
Horváth Ottó *993*
Horváth, Ödön von 1451
Horváth Péter **1263**
Horváth Zoltán 170, *180, 362, 363, 893*
Horváth Zsigmond *85, 158, 218, 533, 575, 577, 643, 764, 824, 830, 993, 999, 1157, 1158, 1197*
Horváth Sz. István *409*
Horváth T. Zoltán *97*
Hölvényi György *685, 689*
Hrabal, Bohumil 771, 1359
Hubay Miklós 51, *179, 257, 331, 335, 363, 530, 806, 855, 924, 1200,* 1300, 1347, 1353, 1354, 1357, 1363, 1368, 1371, 1373, *1375—1377,* **1444—1453,** *1462, 1469*
Hugo, Victor 299, 636, 1321
Huizinga, Johan 250
Hunyadi János 327, 554
Hunyadi Mátyás 453, 910, 913, 915, 1347
Hunyady József *70,* 349, *854,* 904, **914—915,** 1449
Hunyady Sándor 224, 225
Husz János 554, 1385, 1386
Huszár Tibor *1188,* 1301
Huszti Ferenc 565
Huszti Péter *1422*
Huszty Tamás (Beczner Tamás) **1249**
Huxley, Aldous 659, 838, 1283
Ibsen, Henrik 1317, 1341, 1378, 1381, 1444
Ignácz Rózsa **78—79,** 163, *165*
Ignotus (Veigelsberg Hugó) 656
Ignotus Pál 468, 773
Ijjas (Jankovich) Antal 80, **81**
Ilf, Ilja Arnoldovics Fajnzilberg 1089, 1318
Ilia Mihály *257, 428, 464, 533, 806, 824, 926, 961, 962, 993, 1031, 1047, 1058, 1124, 1155, 1198, 1200, 1235*
Ilku Pál 327
Illés Árpád 468
Illés Béla *181, 333, 362,* 377, *461,* 493, 494, **495—502,** *515, 531—533,* 565, *570, 571, 576, 613,* 767, *823,* 880, *901, 938,* 1033, 1034, 1072, *1153, 1159, 1199, 1458*
Illés Endre 50, *68—71, 82,* 85, *104, 119, 131, 132, 134,* 135, **144—157,** 219, 239, *258,* 290, *292, 334, 376, 407,* 448, *460, 531, 614, 644, 688,* 771, 878, *897, 938,* 1034, 1283, 1293, 1295, 1308, **1317,** 1326, 1329, 1356, *1391,* **1414—1421**
Illés Ilona *491*
Illés Jenő *158, 196, 291, 464, 575, 685, 806, 894, 896, 925, 896, 925, 1005, 1031, 1375, 1376, 1391, 1392, 1412, 1413, 1421, 1443, 1454, 1458, 1462, 1466, 1474, 1482, 1485*
Illés Lajos *70, 71, 98, 105, 119, 375, 397, 436, 462, 502, 515, 533, 534, 571, 747, 824, 855, 861, 982, 994, 999, 1019, 1031, 1039, 1063, 1112, 1124, 1187*
Illés László *118, 291, 332, 466,* 474—476, *478, 490,* 494, *502, 571, 574, 575, 576, 643—645, 685, 855, 939, 1047, 1110, 1112, 1188*
Illés Sándor *466*
Illyés Gyula 18—20, 22—24, 26, 30, 40, 43, 44, 49, 50, 54, 66, 67, 113, 117, *118,* 135, 142, 156, 169, 171, 184, 212, 312, 343, 358, 377, 395, *397,* 443, *463, 501, 515,* 523, *533, 551, 570, 588, 607, 614, 615,* **616—645,** 685, 687, 808, 856, 878, *899,* 912, 965, 985, 1034, 1161, 1170, 1185, 1283, 1284, 1286, 1288—1290, 1292, 1296, 1297, 1301, 1310, 1325, 1335, 1340, 1341, 1347, 1348, 1357, 1358, 1361, 1368, 1370, 1371, 1373, *1375,* 1379, 1381, 1386, *1392,* **1394—1411,** *1413,* 1453, 1520
Illyés Gyuláné 404, *408, 645*
Imre Katalin *290, 291, 339, 490, 531, 533, 746, 1156, 1159, 1458, 1469*
Imre Lajos *999, 1198*
Imre László *396, 533, 687, 688, 747, 1082, 1251*
Ionesco, Eugene 771, 949, 1360, 1428, 1530
Iser, Wolfgang 659
Isherwood, Christopher 547
Iszlai Zoltán *72, 159, 274, 747, 752, 765, 791, 807,*

*814, 843, 938, 1113, 1114, 1124, 1197, 1199, 1212,* **1265,** *1438,* 1462
Itóka l. Bölöni Györgyné
Iványi Sándor *180, 249, 267*
Izsák József *408, 409,* 641, 642, *644, 645*

Jacquart, E. 1360
Jahn Anna *337, 1164*
Jakab (Stuart) I., angol király 1313
K. Jakab Antal *1376, 1519*
Jakovits József 469
James, Henry 1316
Jancsó Béla *85, 408*
Jancsó Elemér *132*
Jancsó Miklós *408*
Jancsó Miklós, filmrendező 508, 1218, 1222, 1260, 1365, 1486, *1488*
Janikovszky Éva 437
Jankovich Ferenc *103, 104, 196,* 366, **450—454,** 464, *531,* 965, 996
Jankovics József *258, 515, 843, 927, 1032, 1071, 1188, 1197*
János Zsigmond 1452
Jánosi János *69*
Jánossy István *275*
Jarry, Alfred 470, 471, 1428
Jasienski, Bruno 529
Jaspers, Karl 472, 788
Jász Dezső *502, 534,* **564, 565,** 573
Jászai Mari 358, 562
Jászi Oszkár 123, 343, 822, 1171, 1282
Jaurès, Jean 519
Jávor Ottó 1117, **1132—1134**
Jean, Marcel 469, 471
Jebeleanu, Eugen *531*
Jékely Zoltán *132,* 182, 224, *268—274, 408,* 452, 467, 1304
Jelenits István *257*
Jemnitz János *363,* 468
Jenkei János *806, 1005*
Jensen, Johannes Wilhelm 89
Jirásek, Alois 329
Jobbágy Károly *337, 396*
Jóború Magda 1347
Jócsik Lajos 326, *463*
Jókai Anna *336,* **1077—1082**
Jókai Mór 24, 25, 252, 268, 433, 496, 556, 772
Jordáky Lajos *408, 462, 491, 614, 687*
Jósfay György *1392*
Jouvet, Louis 1420
Jovánovics Miklós *333, 531, 570, 586, 719, 764,* 815, *824, 825, 901, 999, 1019, 1047, 1063, 1112, 1462*
Joyce, James 18, 20, 199—202, 469, 655, 659, 848, 1283, 1316, 1317
Józsa Péter 1321
József Attila 49, 106, 108, 113, 150, 168—170, 212, 213, 297, 329, 424, 426, 443, 375, 525, 537, 540, 541, 588, 599, 628, 772, 773, 808, 856, 905, 1168, 1185, 1232, 1240, 1268, 1287, 1359, 1453
József Farkas 474, *490—492,* 494, *515, 516, 530, 532, 533, 575, 577*
Juhász Antal *895, 926*
Juhász Béla *165, 196,* 374, *375, 376, 429, 573, 614, 824, 855, 901, 982, 994, 1005, 1048, 1082, 1112, 1123, 1187*
B. Juhász Erzsébet *903, 1115*
Juhász Ferenc 31, 44, *71, 407,* 475, 488, *644,* 967, 969, 971, 1102, 1299, 1300
Juhász Géza *375, 407, 685*
Juhász Gyula 253, 329, 616, 617
Juhász István *962, 1377*
Juhász Mária *685, 1058, 1112, 1113, 1115, 1153, 1155—1157, 1197, 1200, 1251, 1412*
Juhász Nagy János *429*
Juhászfia Ferenc *1115*
Julesz Miklós **342,** 362
Julianus, császár 300
Julow Viktor *104, 249, 752,* **1318,** *1412*
Jung, Carl Gustav 415, 422, 653, 654, 683
Justus Edit *501*
Justus Pál 468, 473, *478, 491,* **1318**

Kabdebó Lóránt 51, *98, 158, 291, 465, 491, 515, 644, 685, 686—688, 752, 843, 901, 1005, 1048, 1063, 1111, 1114, 1115,* 1144, *1153, 1200, 1235, 1251, 1392, 1422*
Kacsó Sándor *132,* 349, *408*
Kádár Erzsébet *178,* 351
Kádár Gyula 56
Kádár János 385, *396*
Kádár Péter *1059*
Kaffka Margit 121, 123, 167, 661, 1084
Kafka, Franz 169, 170, 326, 506, 603,771, 774, 783, 1266, 1298, 1316, 1317, 1533
Kahána Mózes 494, **526—527,** 534, 565, 1034, *1159*
Kahn, Albert E. 341
Kajetán Endre *719*
Kajtár Mária *746*
Káldi János *67*
Kállai Gyula *684*
Kállai Ernő 468, 469, **470—471,** 473, 474, *477,* 478, *478*
Kállai István 1356
Kálmán László *1437, 1474, 1507*

Kalmár Éva *1131*
Kálnoky László 217
Kalocsai Bokos László l. Bokor László
Kalotai Gáborné *67*
Kálvin János (Jean Calvin) 1369
Kamarás István *70, 791*
Kamjén István 538, **545,** 573
Kamocsay Ildikó *334, 360, 362, 466, 894, 994, 1157, 1158*
Kamondy (Tóth) László 93, 964—966, 968, 983, **1000—1004,** 1034, 1356
Kampis Antal 469
Kántor Lajos *69—71, 408, 409, 614, 1020, 1048, 1155, 1188, 1412, 1512, 1519*
Kányádi Sándor *408*
Kanyó Zoltán *70*
Kaposi Márton *330*
Kapusi Imre *376*
Karácsony Benő 268
Karácsony Sándor 284, 845
Karafiáth Judit *72*
Kárász József 366, 367, **458,** 464
Kardos György 1149, 1154, *1533*
Kardos G. György 1034, **1203—1211,** 1230, 1255
Kardos József *428, 719, 806, 1082, 1154, 1212, 1223*
Kardos László *97, 132, 159, 179, 196, 249, 291,* 489, *490, 515, 572,* 1287, 1293, 1315, 1319, *1421*
Kardos Pál *118, 132, 533, 685, 897, 963, 1058*
Karig Sára **1318**
Karikás Frigyes 343, 529
Karinthy Ferenc 30, 31, 52, *72, 159, 331, 395, 466, 613,* 766—770, **831—842,** *855,* 857, 875, 964, *994,* 1034, 1053, 1056, 1332, 1346, 1358, 1371, **1471—1474**
Karinthy Frigyes 90, 96, 168, 169, 350, 352, 500, 832, 838, 918, 919, 942, 1331
Karinthy Gábor 772
Karinthy Márton 1530
Kármán József 1463
Károly Sándor *291*
Károlyi Mihály 123, 343, **343—345,** 345, 346, 362, 520, 639, 640, 758, 822, 1452
Károlyi Mihályné 343, **345—347,** *362,* 363, *363*
Károlyi Sándor 343, 344
Kárpáthy Gyula 1347
Kárpáti Aurél *68, 501, 531*
Kárpáti János *335*
Kartal Zsuzsa *267, 491, 1114*
Kassai Kelemen János *1124*
Kassai Végh Miklós *572*
Kassák Lajos 19, 28, 49, *85, 98,* 110, 112, 166, 169, 211, 212, 224, 312, 352, 354, 358, 411, 467, 468, 470—474, 477, *477, 478,* **479—492,** *531,* 540, 541, 557, 949, 1034, 1304, 1324, 1326, 1330, 1331
Kästner, Erich 1089
Kaszap István 263, 264, 1441
Katkó István 349, 929, **951—954**
Katona Anna *747*
Katona Éva *257, 331, 396, 501, 515, 575, 719, 746, 814, 923, 927, 938, 960, 993,994, 1039, 1047, 1164, 1200, 1469*
Katona Jenő *362*
Katona József 76, 1411, 1452
Kavafisz, Konsztantinosz Petrosz 216
Kazakevics, Emmanuil Genrihovics 498
Kazimir Károly 1351, *1376,* 1426, 1438
Kazinczy Ferenc 155, 457, 1464
Kelemen János *82, 83, 103, 104, 291, 292, 331, 333—335, 364, 395, 407, 460, 461, 463, 466, 515, 532—534, 571, 574, 576, 613, 685, 687, 806, 814, 861, 894, 901, 921, 922, 938, 962, 1047, 1111, 1116, 1153, 1155, 1197, 1198, 1199*
Kelemen Péter *1153*
Kelényi István *82*
Kellér Andor *82, 181,* 295, **303—305,** 352, *360*
Kellér Dezső **917—918**
Kellner György *363*
Kemény Gábor *408, 1482*
Kemény György *181, 257, 330, 338, 914,* 1011, *1110*
Kemény János 340
Kemény Katalin 469, 472, 473
Kemény Zsigmond 88, 251, 252, 1183, 1275, 1382
Keményffi Margit *1113, 1159*
Kemsei István *944*
Kende István *1375, 1474*
Kende Sándor **874—875**
Kenedi János *196, 1252*
Kenyeres Imre *103, 196,* 278, *407, 842,* 1284
Kenyeres Zoltán *72, 97, 197, 219, 249, 257, 267, 292, 333, 335, 375, 429, 478, 615, 644, 790, 894, 901, 921, 922, 959, 999, 1005, 1020, 1031, 1058, 1076, 1112, 1153, 1200, 1223, 1235,* 1273, 1282, 1304, 1310
Képes Géza 287, *291, 570, 924, 925,* 1304
Kerecsényi Dezső 1283
Kerekes Imre *806*
Kerékgyártó Elemér *461*
Kerékgyártó István *104, 158, 293, 461, 570, 855, 1156*
Kerényi Ferenc *1114, 1438*
Kerényi Imre *1376*
Kerényi Károly 313, 472, *687,* 1284, 1290
Kerényi Károlyné *337*

Kerényi Magda *685, 687*
Keresztényi Nándor *1032*
Keresztury Dezső *69*, 120, *132, 134, 249, 267, 331, 332, 360, 364, 365*, 378, *407*, 639, 1297, *1374, 1413*
Keresztury Mária 341
Kertész Ákos 1033, **1064—1070,** 1255, 1368, *1377*
Kertész Imre **1238—1240, 1318**
Kertész Péter *1031*
Kéry László *237, 331, 396, 614, 842, 903, 1124, 1130, 1154*, 1157, **1318,** *1412, 1421, 1458, 1497*
Keszei István *687*
Keszi Imre *68, 69, 83, 84, 104, 143, 249, 257, 291*, 295, **313—316,** *333, 336, 338, 466, 478, 490, 501, 532*, 553, *570, 574, 613, 643, 684, 746, 790, 814, 842, 1375*
Keszthelyi Rezső *408*
Kézai Béla 80
Kiczenkó Judit *807*
Kierkegaard, Søren 472
Kinizsi Pál 434
Kipphardt, Heinar 610, 1450
Király István, *68, 71, 72, 85*, 445, 475, *478, 490, 501, 502, 576, 643*, 668, *684, 688, 689, 719, 842, 855, 897*, 928, 965, *1124, 1197*, 1291, 1302, *1391*
Király Katalin *1157*
Királyhegyi Pál **916—917**
Kis Ervin **1265**
Kis Gyula *534*
Kis Pintér Imre *72, 98, 257, 267, 465, 687, 689, 734, 790, 843, 855, 894, 938, 961, 982, 993, 994, 1071, 1082*, 1128, *1131, 1187, 1198, 1223, 1249*
Kis Tamás *257, 515, 575, 576, 824, 924, 1153, 1154, 1160, 1443, 1462*
Kisch, Egon Erwin 505
Kiséry Pál *752, 1114*
Kisfaludy Sándor 553
Kispéter András *336, 396, 465, 501, 823, 861, 962*
Kiss Aurél *196*
Kiss Dénes *397, 923*
Kiss Endre *1223*
Kiss Ferenc *118, 133, 179, 219*, 312, *337, 396, 397, 436, 463, 478, 575*, 638, *645, 687—689, 791, 982, 1039, 1112, 1114, 1165, 1187, 1188, 1197, 1198, 1200*, 1310, 1311, *1412*
Kiss Gábor *806*
Kiss Gy. Csaba *689*
Kiss György *362*
Kiss Gyula *460, 465, 1197*
Kiss Irén 1114, **1265**
Kiss József *133*
Kiss Károly *365*
Kiss Lajos *68, 71, 339*, 476, *478, 643, 644, 685, 687, 895, 1154, 1155, 1200*
Kiss Tamás *67, 274, 275*
G. Kiss Valéria *376, 1154*
Klaniczay Tibor *69, 206, 464, 1412*
Kleist, Heinrich von 1266
Kloss Andor *98, 132, 720*
Kmetty János 468
Knight, Eric 1320
Koczkás Sándor *68, 69, 72, 267, 461, 573, 613, 685, 824, 855, 861, 944, 961, 1031, 1039, 1063, 1111, 1112, 1114, 1153, 1187—1199*
Koczogh Ákos *407*
Kocztur Gizella *83*
Kocsis István *1519*
Kocsis Rózsa *165, 334, 408*, 614, 647, 668, 688, 689, *747*, 1379, 1381, 1389, 1390, *1392, 1393, 1438*
Kodály Zoltán 313, 341, 427, 450, 958, 1282, 1326
Kodolányi János (id.) 28, 349, 368, 377, *408*, **410—429,** 430, 438, 621, 915, 1002, 1033, 1034, 1170, 1174, 1381, 1382
Kodolányi János (ifj.) 428, 448, 1174
Kohout, Pavel 1351
Kolin Péter 1526
Kolozsvári Grandpierre Emil 24, 26, 27, 40, 42, 44, 57, 58, *68, 104, 158*, 182, **184—195,** 242, 260, 261, 263, 341, *407*, 432, 452, *927*, 1001, 1243, 1294, 1295, *1393, 1438, 1482*
Kolozsvári Papp László **1264**
Kolozsy Pál *274*
Kolta Ferenc *249, 428, 806*
Koltai Tamás *104, 806, 894, 944*, 1128, *1131*, 1371, *1375, 1376, 1413, 1438, 1454, 1458, 1466, 1485, 1497, 1505, 1533*
F. Komáromi Gabriella *83, 1413*
Komját Aladár 476, 519
Komlós Aladár *68, 118, 133, 134, 143, 164, 179, 180, 360*, 468, *478, 492*, 530, 546, *643, 923*, 1287
Komlós János *84, 165, 291, 574, 684, 823, 824, 1047, 1375, 1376*
Komor András 139, 452
G. Komoróczy Emőke *491, 492*
Koncz István *1392, 1458*
Koncsek László *67*
Kondor László *360, 466, 824, 922, 1158*
Konkoly Miklós *923*
Konrád György 40, 61, *570, 719, 790*, 1034, *1165*, 1201, **1224—1235,** *1235*, 1255, 1269
Kónya Judit *119, 333, 855, 1374, 1375, 1466, 1482*
Kopré József *925*
Korányi Zsuzsa *339, 570, 895, 962*

Kordás Ferenc *396, 459*
Kormos István 1056, 1310, 1311
Kornis Mihály **1279,** 1520—1522, 1525, 1526, 1528—1530, 1532, 1533
Korniss Dezső 469, 470
Kornyáné Szoboszlay Ágnes *429*
Koroda Miklós **312—313**
Koroda Pál 312
Koroknai Zsuzsa *83, 331, 332, 334, 363, 644, 938, 1048, 1114, 1131*
Korolovszky Lajos *531*
Korvin Ottó 504, 505
Kósa Csaba *339*
Kósa Ferenc 1182, 1183
Kósa János *83, 84, 257, 267, 407*
Kósa László *437, 1235*
Kossuth Lajos 296, 312, 346, 551, 563, 620, 1341, 1395, 1397, 1498
Kosztolányi Dezső 26, 58, 87, 96, 135, 138, 141, 143, 150—152, 166, 168, 198, 212, 215—217, 220—222, 225, 227, 259, 272, 273, 277, 278, 284, 295—298, 351, 352, 480, 542, 636—638, 660, 756, 772, 815, 887, 1062, 1201, 1268, 1275, 1282, 1297, 1304, 1306, 1307, 1311, 1378
Kótzián Katalin *249, 842*
Kovács Aladár 1378
Kovács András 1055, *1059,* 1260
Kovács Dezső 268
Kovács Endre *375, 490, 899*
Kovács Ferenc *1222*
Kovács Géza *119*
Kovács Győző *332*
Kovács Imre, 377, *685, 687,* 1161, 1169, 1170, 1172
Kovács István *275, 645, 1039*
Kovács Kálmán *83, 104, 249, 375, 462, 1199, 1466*
E. Kovács Kálmán *1375*
Kovács Magda *925*
Kovács Mária *330*
Kovács Sándor *429, 463, 814, 830, 1124*
Kovács Sándor Iván *119, 257, 336, 460, 461, 464, 465, 533, 570, 573, 861, 897, 898, 961,* 991, 994, *1047,* 1076, *1115, 1159*
Kovai Lőrinc 535, 538, 539, **553—556,** 574
Kovalovszky Miklós 131, *133, 465, 531,* 537, 538
Sz. Kováts Lajos *534, 614, 961, 1392, 1458*
Kováts Miklós *436, 823*
Kozma Lajos 470
Kozocsa Sándor *98, 491*
Kőhalmi Béla *532*
Kőháti Zsolt *577, 764,* 818—820, 823, *825, 861, 1199, 1250, 1251, 1377, 1438*
Kölcsey Ferenc 457, 1297
Kőműves Imre **917**
Könczöl Csaba *735, 1198, 1223*
Köpeczi Béla *249,* 476, *923*
Körner Éva *491*
Kőrösi Pál *896*
Köröspataki Kiss Sándor *334, 1251, 1443*
Körössényi János 904, **912—914**
Körtés Júlia *923*
Kőszeg Ferenc *218, 614, 790, 842, 939, 1031*
Kőszegi Frigyes *1031*
Kövendi Judit *577*
Köves Rózsa *363*
Krajkó András *84, 396, 573, 1155*
Krassó György *466*
Krasznahorkai László **1265**
Kraus, Karl 1317, 1451
Krén Katalin *477, 478*
Kristó Nagy István 389, *429, 459, 464, 685, 688, 922, 1250*
Kristóf Attila *1005, 1031, 1197, 1235, 1250*
Krisztián Béla *1164*
Krleža, Miroslav 20, 1318, 1523
Kroetz, Franz Xaver 1530
Kronstein Gábor *362, 1392, 1412*
Kroó András *1488*
Kroó György *335*
Kross, Jean 1318
Krúdy Gyula 26, 58, 87, 90, 135, 154, 155, 177, 182, 190, 268, 270, 272, 273, 278, 294—296, 303, 329, 346, 421, 439, 457, 519, 697, 723, 772, 914, 1073, 1236, 1269, 1275
Kuczka Péter *902, 1223*
Kulcsár Adorján *293*
Kulcsár Ernő l. Kulcsár Szabó Ernő
Kulcsár István *407*
Kulcsár Júlia 1321
Kulcsár Kálmán 47
Kulcsár Katalin *72*
Kulcsár Péter *464, 807*
Kulcsár Szabó Ernő *71, 462, 516, 614, 615,* 624, 625, 641, 642, *644, 645, 688, 689, 720,* 805, *959, 982, 1032, 1153, 1198, 1252,* 1257
Kulin Ferenc *72, 898, 1048, 1199, 1200*
Kun András *334, 790, 1031, 1114, 1153*
Kun Béla 495, 504, 505, 565, 640, 1244
Kun Béláné 529
Kuncz Aladár 169, 519
Sz. Kundl Edit *335*
Kung Fu-ce 472, 1406
Kunszabó Ferenc 1033, 1163, 1178
Kunszery Gyula *407, 922*
Kurkó Gyárfás 349
Kurkovszky László *1250*

Kurucz Gyula 47, *196, 1031, 1200,* **1264**
Kurz, Paul Konrad 262
Kutasi Gyula **1265**
Kuthy Lajos 81
Küng, Hans 263
Kürti Pál *613*

Labányi Ágnes *927, 1155*
Lackó Miklós *644,* 650, *688, 689*
Lackó András *158, 159,* 278, *293, 429,* 516, *921, 999, 1159, 1212, 1413, 1422, 1454*
Lackó Géza **120—121,** *407, 468, 613*
Ladányi Mihály *570*
La Fayette, Marie Madeleine Pioche de la Vergne, comtesse de 340, 1318
Lajos, XIV., francia király 555
Lakatos István *360*
Lakatos Menyhért **1259—1260**
Laky Mária *1157*
Lám Béla 349
Lampedusa, Giuseppe Tomasi di 906, 1320
Láncz Sándor *477*
Landler Jenő 565, 914
Láng Gusztáv *1252, 1413*
Lányi Andor *572*
Lányi Sarolta *861*
Larbaud, Valery 832, 1318
László Anna *97, 330, 333, 898, 925,* **1093—1095**
László Ferenc *68*
László Gyula *396,* 539
László Imre *570, 573*
László-Bencsik Sándor **1258**
Lator László 1308
Lautréamont, Comte de 469, 471
Lawrence, David Herbert 1318
Lázár Ervin *293, 1063, 1116, 1131,* **1245—1249**
Lázár István *82, 333, 719, 765,* 779, *791, 899, 926, 944, 961, 993, 1031, 1032, 1164, 1165,* 1178, *1187, 1197, 1200, 1212, 1223,* 1434, *1438*
M. Lázár Magda *1412*
Lázár Vilmos *118, 363, 429*
Le Clézio, Jean-Marie Gustave 1317
Le Sage 885
Lebegyinszkij 496
Léda l. Brüll Adél
Lehoczky Gergely *237, 1019*
Lékai János 476
Lékay Ottó *69, 842, 925, 1113*
Lem, Stanislaw 1318
Lénárt Gábor *67*
Lendvai Ildikó *689*
Léner Péter *1497*
Lengyel András *396*
Lengyel Balázs *68, 82, 105, 134, 143,* 213, *218, 237, 249, 257, 258, 335, 490, 572, 643,* 702, 703, *719, 720, 746, 790, 944, 1251,* 1287, 1291
Lengyel István *361*
Lengyel József 40, 63, *70, 375,* 476, 493, 494, **503—516,** 643, 758, 1034, 1056, 1060, *1063,* 1128, 1222, 1254
Lengyel Lajos *491*
Lengyel Magdolna *364, 1111*
Lengyel Péter 61, *84, 181, 206, 237, 274, 332, 335, 338, 339, 571, 572, 576, 686, 734, 763, 894, 896, 900, 901, 944, 961, 962, 994, 1005, 1020, 1039, 1063, 1111, 1131, 1187, 1197, 1223,* 1252, **1269—1270,** 1271, 1275
Lenin, Vlagyimir Iljics 285, 1127, 1129
Lenkei Júlia *900, 1250*
Lenkei Lajos *1374, 1462*
Lenz, Siegfried 1089
Leonardo da Vinci 906
Leonov, Alekszej Arhipovics 1352
Leskó László *179*
Leszkov, Nyikolaj Szemjonovics 89
Lesznai Anna **121—123,** *133*
Létay Lajos *274*
Létay Vera *104, 274, 331, 926,* 1128, *1376, 1392, 1412, 1422, 1437, 1438, 1443, 1454, 1462, 1470,* 1472, *1474, 1485, 1488, 1497, 1500, 1505, 1507, 1509, 1512,1513*
Levendel Júlia *720, 734, 1131*
Levi, Carlo 1318
Lewis, Sinclair 1317
Lichtmann Tamás *258, 843, 1474*
Lipps, Theodor 95
Lipták Gábor *360*
Liska Tibor 1215
Litván György *363*
Ljubimov, Jurij Petrovics 1374
London, Jack 482, 1320, 1321
Lontay László *1462*
Loránd Imre *69, 70, 84, 290, 331, 463, 1110, 1154, 1158*
Lorca, García Federico 565, 1132, 1184, 1341, 1352, 1378
Losonczy Géza *501, 643*
Lossonczy Tamás 469
Lovass Gyula 182, 430, 1284, 1304
Lovik Károly 90, 152
Lovrity Endre *332, 824, 1111, 1115, 1187*
Lőcsei Gabriella *336, 339, 902, 927*
Lőrincze Lajos *396*
Lőrinczy Huba *258, 275, 337, 533, 764, 830, 1005*
Lugossy Gyula **1265**
H. Lukács Borbála *206*

Lukács György 19, 20, 29, 33, 40, 43, 63, *68*, 108, 115, 123, 127, 139, *181*, 239, *363*, *473*, *474*, *476*, *478*, *490*, *515*, *532*, 588, *613*, 591, 593, 594, 595, 597, 601, 648, 649, 668, 684, 774, 1285, 1286, 1289, 1310, 1316
Lukács Imre 830
Sz. Lukács Imre **1196**
Lukács László költő 352
Lukács László *258*
Lukácsy András *97*, *267*, *274*, *335*, *338*, *359*, *360*, *464*, *720*, *747*, *790*, *791*, *806*, *923*, *927*, *1111*, *1154*, *1155*, *1157*, *1199*, *1200*, *1392*, *1443*, *1454*, *1458*, *1462*, *1466*, *1470*, *1482*, *1512*
Lukácsy Sándor *103*, *118*, *132*, *143*, *165*, *179*, *338*, *362*, *375*, *396*, *407*, *461*, *490*, *575*, *643*, *814*
Luther, Martin 200, 1487
Lux Alfréd *159*
Lyka Károly 1282

Maár Gyula *515*
Mac Leish, Archibald 216, 217
Mácza János 474, 529, 565
Madách Imre 96, 329, 457, 1132, 1333, 1381, 1452, 1511
Madácsy László *179*
Madarász Emil *333*
Madariaga, Salvadore de 250
Mágori Erzsébet 1340
Magyar Ferenc 80, **81**, *84*, *258*
Magyar Imre **341—342**, 364, *747*, *1124*
Magyar Lajos 358
Magyari Vilmos *1392*, *1466*
Mailer, Norman 1318, 1320
Majakovszkij, Vlagyimir Vlagyimirovics 529, 1459
Major Jenő *395*
Major Klára *69*
Major Máté 353, **357—358**
Major Nándor *685*
Major Ottó *68*, *134*, *179*, 307, 311, *363*, 468, *502*, *516*, *688*, **758—761**, 1304, 1305, *1375*, *1392*, *1413*, *1422*, *1438*, *1454*, *1470*, *1475*, *1483*, *1488*, *1497*, *1505*, *1509*, *1514*
Major Tamás 1325, *1374*, *1375*, 1525
Majoros István *1474*
Majoros József *331*, *501*, *515*, *814*, *961*, *1005*, *1076*, *1082*, *1113*, *1114*, *1153*, *1159*, *1199*, *1249*, *1251*, *1422*, *1458*, *1482*, *1485*
Majtényi Zoltán *86*
Makai Imre 528, **1318**
Makay Gusztáv *143*, *196*, *291*, *339*, *764*, *901*
Makk Károly 433, 781, 1120, 1431
Malamud, Bernard 1318
Malinovszkij, Rogyion Jakovlevics 555, 565
Malinowski, Bronislaw 1449
Mallarmé, Stéphane 471
Malonyay Dezső *1376*
Malonyai Péter *1115*
Malraux, André 340, 910, 1317, 1318, 1322
Mándi Éva 1326, 1332, 1334, 1336, 1339, *1453*, *1458*
Mándi Péter 1321
Mándi Teréz *1374*
Mándy Iván 61, *82*, *258*, 284, 467, 468, 537, 697, 698, **700—718**, 756, 965, 1056, 1108, 1213, 1255, 1269, 1291, 1468
Mándy Stefánia 469, 474
Mann, Thomas 28, 36, 41, 169, 182, 326, 418, 591, 603, 751, 949, 1298, 1317, 1321, 1380
Mannheim Károly 772
Manzoni, Alessandro 299
Mányoki Endre *861*
Marafkó László *1031*
Márai Enikő *902*
Márai Sándor 67, 87, 135, 136, **137—143**, 224, 259, 302, 323, 341, 352, 749, 772, 774, 775, 783, 832, 1161, 1285, 1325, 1326, 1445
Marceau, Félicien 1352
Marcel, Gabriel 199, 242
Marék Antal *133*, *924*
Márffy Ödön *531*
Margit, Szent 1523
Margócsy István *219*
Margócsy József *337*, *897*, *1116*
Mária Béla *330*
Máriássy Judit *267*, *338*, *360*, *362*, *960*, *1113*, *1469*, *1488*
Maritain, Jacques 250
Márjás Viktor *274*
Markovits György *362*, 772
Markovits Rodion 303
Márkus Béla *165*, *249*, *258*, *396*, *408*, *645*, *719*, *791*, *855*, *898*, *901*, *944*, *994*, *999*, *1005*, *1031*, 1064, *1116*, *1412*
Márkus István *842*, *855*, *1020*, 1172, 1173, *1197*
Márkus László *181*, *925*
Maros László *460*
Marosán György **494**
Marosi Gyula 1255, **1262—1263**
Marosi Ildikó *1437*
Marosi Péter *688*, *1519*
Maróti Andor *69*, *331*, *571*, *806*, 1164
Maróti Lajos *69*, *158*, *333*, 610, *824*, *938*, *960*, 1034, **1098—1102**, *1158*, 1202, *1377*, **1513**
Marquez, Gabriel García 1318, 1321
Marsall László 1185
Marschal Ferenc 1168

Martin, Henri 910
Martin du Gard, Roger 166, 238, 1316, 1317
Martinkó András *133, 938, 993, 1047, 1124*
Martinov, Leonyid 529
Martinovics Ignác 551, 732
Marton László *1019*
Márton Klára 437
Márton László *806*, **1265**
Martyn Ferenc 469
Márvány Judit *896*
Marx József *158, 258, 331, 334, 478, 530, 572, 614, 735, 763, 896, 902, 960—962, 1020, 1076, 1111, 1113, 1115, 1124, 1153, 1156, 1197, 1422*
Marx, Karl 344, 563, 566, 1233
Mary György *357*
Masaryk, Tomáš Garrique 640
Máté György *67, 531, 576, 899, 927*
Máté Györgyi *861*
Máté Irén *921*
Máté Iván *85, 181, 334, 437, 463*
Máthé Klára *407*
Máthé Lídia *84*
Mather, Increase 1313
Matolcsi Mátyás 1169
Mátrai G. Botond *1156*
Mátrai-Betegh Béla *336, 364, 938, 1470*
Mátrai László *159, 249, 1047*
Mátyás Ferenc 366, **457**, 465
Mátyás Győző *1058*
Mátyás István *159, 339, 363, 515, 615, 861, 959, 960, 962, 994, 1031, 1032, 1058, 1115, 1154, 1159, 1200, 1458, 1462, 1466, 1513*
Mátyás király l. Hunyadi Mátyás
Maugham, Somerset 1318, 1320
Mauks Ilona 1511
Maupassant, Guy de 90, 151, 1317, 1318, 1321
Mauriac, Claude 912
Mauriac, François 166, 167, 182, 238, 250, 259, 265
Medgyaszay Vilma 312
Medgyessy Ferenc 639
Mednyánszky László 470
Meggyesi János *68, 463, 1164*, 1175, *1187*
Meixner Béla *1251*
Melczer Tibor *159, 258*
Méliusz József 443, *532*
Mensáros Zoltán **1083—1084**
Méray Tibor *1374*
Mérei Ferenc 51, *734, 790*, 1301
Merényi Varga László *824, 1020*
Merle, Robert 1318
Mesterházi Lajos *119, 196, 249, 339, 363, 396, 461, 462, 515, 531, 532*, 533, *571, 574*, 766—768, *770, 790*, **815—823**, *861, 897—899, 901, 944, 1047*, 1126, 1137, 1350, 1351, 1355, 1356, **1459—1461**
Mészáros István *333, 613*
Mészáros Tamás *763, 1154, 1376, 1488*, 1529, 1531
B. Mészáros Vilma *249, 687, 806, 1252, 1253*
Mészöly Dezső *806, 1454*
Mészöly Miklós 40, 51, 61—64, *70, 82, 291*, 349, 698, **721—734**, 1034, 1046, 1056, 1179, 1202, 1230, 1255, 1265, 1269, 1275, 1305, 1307, 1308, 1360, 1361, 1363
Metternich, Franz 547
Mezei András 49, 51, *332, 573, 720, 765, 791, 814, 843, 896, 898, 939, 962, 994, 1004, 1020, 1114, 1131, 1212, 1223, 1251*
Mezei Árpád 468, 469, **471**, *477*, 478
Mezei Imre l. Pán Imre
Mezei József *71, 197, 249, 686, 790*
Mezey Emőke *267, 960, 994*
Mezey Katalin *491*
Mező Ferenc *159*
Michel, Louise 911
Michelangelo, Buonarroti 553
Mihalik Zoltán *1159*
Mihályfi Ernő *408, 1475*
Mihályi Gábor *69, 333, 752, 754, 896, 1031, 1124, 1158, 1375, 1376, 1458, 1482*
Mikes Lajos 144, 351
Mikes Tamás *338*
Miklós Pál *478, 491, 1164*
Miklós Tamás *735*
Mikó Imre *267*
Mikó Zoltán *67*
Mikszáth Kálmán 87, 150, 268, 270, 289, 296, 327, 329, 433, 439, 496, 772, 795, 880, 1277, 1511
Mikus Sándor *576*
Miller, Arthur 260, 1352
Millok Éva *921*
Milne, Alan Alexander 1245
Milton, John 1384
Misztótfalusi Kis Miklós 170, 1329, 1369, 1385, 1386
Móczár Albert *687*
Mocsár Gábor *84, 396, 462*, 1033, 1162, 1163, *1164*, 1175, 1176, **1189—1191**, *1197*
Mód Aladár *685, 1391*
Módos Péter *999*, 1058, *1264*, 1514
Moholy-Nagy László 470
Moldova György 31, 48, 964, 965—968, **1021—1030**, 1060, 1108, 1177—1179
Moldvay Győző *396, 460*

Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 20, 908, 1334, 1344, 1380, 1388
Molnár Antal *134, 335*
Molnár Erik 53
Molnár Ferenc 832, 916, *1198*, 1339
Molnár G. Péter l. Molnár Gál Péter
Molnár Gál Péter *132, 334, 359—361, 365, 408, 719, 720, 898, 926, 1019, 1031, 1112, 1413, 1438, 1485, 1497*
Molnár Géza *159, 462, 573, 576*, 928, **954—955**, *1466*
Molnár György *396*
Molnár István *515*
D. Molnár István *408*
Molnár József *463, 687*
Molnár Kata **290**
Molnár Miklós *407, 806, 925, 1375*
Molnár Sándor 452
Molnár Zoltán *133, 814*, 928, 929, *938*, **945—946**
Molter Károly 268, *897*
Monoki György (Tverdota Görgy) *267, 465, 1113*
Monostori Imre *688, 689, 1059, 1392*
Monoszlóy Dezső *687*
Montaigne, Michel Eyquem, Seigneur de 137
Monteverdi, Claudio 76, 103, 204
Montherlant, Henry Millon de 1318
Móra Ferenc 79, 81, 905
Morand, Paul 774
Moravia, Alberto 1316, 1318, 1320, 1321
Móricz Virág 260, **863—865**
Móricz Zsigmond 23, 25—27, 29, 34, 87, 90, 120, 121, 130, 135, 152, 154, 182, 185, 186, 191, 294, 295, 326, 329, 350, 367, 368, 415, 421, 425, 426, 430, 442, 443, 448, 453—456, 519, 542—544, 554, 616, 617, 647, 656, 697, 772, 775, 795, 827, 844, 863, 879, 880, 971, 985, 996, 1002, 1011, 1062, 1096, 1140, 1170, 1268, 1291, 1334, 1339, 1378, 1420
Morus Tamás (More, Sir Thomas) 192
Morvay István *132, 336, 1158*
Mozart, Wolfgang Amadeus 200, 204, 553
Mózes 414, 417, 424
Mózes Lajos **1265**
Mrożek, Sławomir 771, 1318, 1320, 1359, 1521
Munkácsi Miklós 66, **1264**
Murányi Beatrix **1318**
Murányi-Kovács Endre *360, 531*
Murányi Mihály *69*
Musil, Robert 227, 1089, 1317
Musset, Alfred de 500, 1318
Mussolini, Benito 555
Müller Péter *1438*
Münnich Ferenc 565
Münzer Tamás (Münzer, Thomas) 1487

Nácsa Klára *70, 71, 159, 462, 688, 747, 982, 1031, 1116, 1212, 1223, 1235*
Nacsády József *237, 375, 465, 806, 938, 1116, 1155, 1199, 1222*
Nádas Péter 61, 63, 1056, **1267—1269**, 1269, 1275, 1520—1522, 1526, 1530—1532
Nádasdi Péter, 385, 389, 394, *396*
Nádasdy László *70*
Nádass József *330*, 468, *490, 491*, 493, 515, **557—559**, 574, *575*
Nádor Tamás 51, *361, 364, 572, 791, 1031, 1059, 1114*
Nádra Valéria *437*
Nádudvari Nagy János *376*
Nagy András **1265**, *1393*
Nagy Endre 916, 918
B. Nagy Ernő *530*
Nagy Ferenc, miniszterelnök 241
Nagy Géza *491*
Cs. Nagy Ibolya *376, 396, 962, 1187, 1188*
Nagy Ilona *1082*
Nagy Imre, politikus 1234
Nagy Imre *1059*
Nagy István *69, 720*
Nagy István 135, 349, *407, 531*, 535, 536, 541
Cs. Nagy István *735, 1188*
Nagy Istvánné *576*
Nagy János *274*
Nagy Kázmér *463*
Nagy Lajos 26, 29, 30, **106—118**, 151, 299, 352, 422, 444, 480, *501*, 521, 540, *570*, 822, 836, 1015, 1161, 1172, 1293, 1347, 1409
Nagy László, költő 31, *70*, 967, 969, 971, 1183, 1185, 1224, 1310
B. Nagy László *83, 158*, 161, 164, *165, 196, 364, 375, 396*, 419, *428, 436*, 447, *461, 462, 515*, 603, *613, 643, 684—687, 746, 806, 855, 893, 897, 901, 927, 938, 982, 993, 994*, 1000, *1005*, 1061, *1063, 1071, 1076, 1112, 1116*, 1120, *1158, 1252*, 1292, *1392, 1412, 1421, 1453, 1454, 1458, 1470, 1474, 1482, 1497*
Nagy Magda *375, 806, 959*
K. Nagy Magda *396, 461, 463, 530, 823, 1462*
Nagy Miklós *501, 613*
Sz. Nagy Miklós *897*
Nagy Pál *98, 408, 1437*
Nagy Péter 29, *68, 69, 103, 104, 158, 159, 179,*

194, *196, 197, 206, 237, 249, 267, 290,* 314, *333—339, 361, 375, 396, 407, 428,* 431, *436, 466, 501, 532,* 544, *572, 575, 613, 614, 643, 685, 687, 689, 719, 746, 752, 790, 806, 814, 823, 824, 842, 843, 855, 857, 861, 893, 894, 897, 903, 923, 926, 927, 959—961, 1039, 1113, 1124, 1131, 1187, 1199,* 1291, 1343, *1375, 1376,* 1379, *1391, 1392, 1412, 1421, 1422, 1438, 1454, 1458, 1462,* 1464, 1465, *1466, 1469, 1470, 1474, 1482,* 1483, *1485,* 1487, *1488, 1497, 1505, 1507, 1514*
Nagy Sándor *532, 855,* **890**
E. Nagy Sándor *165, 291, 938, 1124, 1200*
Nagy Zoltán *477*
Nagypál István *118, 143*
Nánay István *1392, 1482, 1488*
Napóleon (Louis Bonaparte) 553, 556, 921
Navarrai Margit 1317
Némedi Eszter *1485*
Nemes Gábor *165*
Nemes György *68, 70, 118, 365, 516, 643,* 766, 770, **866—869,** *899, 1164*
Nemes László *331, 338,* 814, **876—877,** 888, 895
Nemes Mária *1458*
Nemes Nagy Ágnes 50, 51, 217, *258,* 703, 705, 1288, 1305—1308
Nemeskürty István 125, *292, 530, 686, 687, 719,* 777, *791, 925,* 1260, 1291, 1432
Németh Andor *85, 97, 103, 118,* **168—171,** *249,* 468, 474, 591, *613, 719,* 772
Németh Antal 1378, *1421*
Németh G. Béla 51, *249, 257, 258, 363,* 623, 645, 652, *689*
Németh Jenő *1187*
Németh István *491*
Németh Lajos *478, 491*
Németh László 18, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 29, 30, 36, 39—42, 44, 49, 50, *70,* 129, *133,* 142, 154, 162, *178,* 185, 199, 200, 202, 205, 214, 215, 349, 350, *365,* 377, 382, 386, 397, 398, *408,* 412, 423, 428, 443, 448, *466, 478,* 479, *491,* 618, 621, 627, 630, 636, 640, **646—689,** 727, 761, 772, 847, *855,* 906, *925,* 1034, *1039,* 1084, 1170, 1183, 1184, 1254, 1283, 1284, 1288, 1295, 1296, 1302, 1310, 1314, 1316, **1317,** 1319, 1321, 1325, 1326, 1328—1330, 1341, 1347, 1348, 1356—1358, 1368, **1378—1391,** 1411, 1421, 1444, 1453, 1479, 1481, 1520
Németh S. Katalin *1197, 1200*
Németh Tibor György *463, 1039*
Neruda, Pablo 1298
Nexö, Martin Andersen 173, 1316
Nezval, Vitězslav 329
Nietzsche, Friedrich 845
Nikolényi István *1514*
Nirschy Ott Aurél *98*
Nógrádi Sándor **494**
Nuvolari kapitány 906

Nyakas Szilárd *1507*
Nyárády Gábor *532, 899*
Nyéki Lajos *685*
Nyerges András *69, 490, 1154, 1156*
Nyíri Tamás 1301
Nyírő József 268
Nyírő Lajos *97*

Obaldia, René de 910
Ocsovszky László *465*
Ódor László *927*
Ódry Árpád 74, 78
Odze György **1272**
Oláh János *179,* **1272**
Oláh Miklós 1373
Olasz Sándor *159, 179, 465, 689, 747, 791, 855, 994, 1020, 1031, 1059, 1076, 1082, 1115, 1497*
Olschki, Leonardo 1386
Oltyán Béla *71, 98, 429, 491, 576,* 614, *615, 926, 939, 960, 961, 1032, 1154, 1199*
Onagy Zoltán **1265**
O'Neill, Eugene Gladstone 1352, 1448
Onetti, Juan Carlos 1318, 1321
Ónodi László *492*
Oravecz Imre 474
Oravecz Paula 535, 538, 539, **862—863**
Orbán Ottó *98,* 1132, *1188,* 1305
Orbán Vera *576, 1197, 1200*
Ordas Iván *861, 1158*
Orosz Anna 633
Orosz János 1185
Orosz László *684, 686,* 764, *1200,* 1391, 1413
d'Ors, Eugenio 1283
Ortega y Gasset 1283, 1309
Ortutay Gyula *291, 375, 461, 501,* 1170, 1301
Orwell, George 838, 1450
Osvát Ernő 75, 96, 114, 151, 152, 169, 519
Osváth Béla *165, 331, 407, 824, 1116, 1374, 1375, 1376,* 1379, *1392, 1422, 1443, 1454, 1462, 1470, 1482, 1485*
Osztovics Levente *1376, 1437,* 1476, *1485, 1505, 1533*
Ottlik Géza 61, 63, 64, 182, *197,* **220—237,** 278, 284, 761, 1083, 1240, 1254, 1268—1270, 1275, 1305, **1317**
Ovidius, Naso Publius 908

Ölvedi János *653, 644*
Ördögh Szilveszter *360, 396, 397, 462, 534, 807, 1113, 1198—1200,* **1258, 1279,** 1522
Örkény István 40, 55, 62, *68, 118, 143, 196, 331—333, 360,* 606, *614,* 766—770, **771—789,** 795, 796, *806, 823, 842,* 908, *925, 960,* 1034, 1053, 1056, 1161, 1172, 1179, 1224, 1255, 1326, 1332, 1352, 1360—1363, 1368, 1371, 1372, **1423—1437,** *1454,* 1455, 1520, 1521, 1528, 1529
Örley István 140, 221, 278, 450, 455, 639, 648, 1284, 1304
Őrsi Ferenc 1347
Őszi Zoltán *181*

Paál Ferenc *85*
Paál László 905
Paganini, Niccolo 905
Pákolitz István *1082, 1159*
Pákovics Miklós 764, *767, 825*
Paku Imre *71, 132, 291, 360, 464, 465, 685*
Pál, I., orosz cár 556
Pál György *644*
Pál Lajos *363*
Pál Ottó *572, 959*
Palasovszky Ödön 470, 474
Pálfalvi Nándor **1140**
Pálfy G. István *375, 644, 1377, 1470, 1482*
Palkó István 349, *437*
Pálmai Kálmán *98, 132, 133, 158, 181, 249, 464, 571, 1422*
Pálóczi-Horváth György *143*
Pálóczi Horváth Lajos 1092
Palotai Boris 295, **307—311,** 468, 836, 884
Palotai Erzsi **311—312,** *747, 749*
Pályi András *84, 158, 237, 249, 257, 291, 293, 437, 734, 765, 896, 898, 1131, 1157,* **1272,** *1356, 1376, 1392, 1412, 1413, 1454, 1458, 1470, 1505, 1519, 1533*
Pamlényi Ervin *898*
Pán Imre 468—471, **471—472,** *477,* 478
Pándi Pál *68, 69, 74, 82, 85, 196, 267, 331, 335, 338, 339, 375, 428, 501, 515, 532, 574, 575,* 604, *613, 614, 684, 734, 765, 790, 814, 823, 824, 842, 893, 901, 925, 982, 994, 999, 1019, 1030, 1048,* 1128, *1131, 1157, 1164, 1223,* 1357, *1375, 1376, 1392, 1412, 1422, 1438, 1454, 1458, 1462, 1482, 1485, 1497, 1505*
Panek Zoltán 67
Panyik István 350
Pap Károly 19, 29, 135, 351, 1328
Pap Károlyné **351—352,** *364, 490*
Papini, Giovanni 299, 416
Papp Antal *70, 331, 334*
Papp Lajos *1377, 1512*
Papp Tibor *1047*
Papp Zoltán *249, 1020*
Papp Zsolt *363*
Parragi György *532*
Pascal, Blaise 1042
Pašiakova, Jaroslava *491, 688*
Páskándi Géza 66, *408,* 1360, 1368, 1369, *1377,* **1515—1518**
Passuth László *69,* **75—77**
Paszternak, Borisz Leonyidovics 511
M. Pásztor József *462, 491*
Pataki Vera *365*
Patkós János *331*
Pátzay Pál 304
Patyi Sándor *375, 396*
Pavese, Cesare 1318, 1320
Paz, Octavio 1321
Péchy Blanka **358—359,** 364
Péczely László *429*
Péguy, Charles 250
Pekár Gyula 167
Pelle János *292, 1164*
Péntek Imre 474
Perec, Adolph 1321
Pergel Ferenc *258*
Perjés Géza *70, 533*
Perneczky Géza *362, 477*
Pernye András *206*
Pete György *257*
Petelei István 268
Péter, I. (Nagy), orosz cár 555
Péter László *292, 922*
Peterdi Andor 468, 561, 562
Peterdi Nagy László *1482*
Péterfi István *531*
Péterfy Jenő 167, 1282, 1289, 1309
Pethő Bertalan *686, 687, 689, 1039*
Petőfi Sándor 54, 114, 156, 329, 348, 551, 567, 616, 617, 625, 626, 636, 637, 641, 772, 906, 912, 915, 1348, 1387, 1403
Petrányi Ilona *337, 364*
Petri Ferenc *1514*
Petronius, Arbiter, Gaius 1450
Petrov, Jevgenyij Petrovics 1089, 1318
Petrovics Emil 1357, 1448
Petrőczi Éva *1111*
Peyrefitte, Roger 1101
Picasso, Pablo 470, 471, 1298
Pilinszky János 259, 703, 705, 761, 764, 1238, 1305—1307, 1374, 1530
Pinget, Robert 910, 1317
Pintér Lajos *396*
Pirandello, Luigi 274, 906, 1317, 1320, 1341, 1378, 1428, 1444, 1449, 1459

Piscator, Erwin 1333
Plath, Sylvia 1317
Plutarkhosz 1318
Podmaniczky Frigyes 346
Podolszki József 67
Pogonyin, Nyikolaj Fjodorovics 1352, 1459
Pók Lajos *68, 69, 98, 104, 429, 746, 1005*
Polgár András **1145**
Polgár Erzsébet *532*
T. Polgár István *104, 764*
Polonyi Péter *335*
Pomogáts Béla *69—72, 105, 119, 132, 134, 158, 165, 179, 180, 196, 197, 206, 218, 219, 237, 247, 267, 274, 275, 293, 331, 332, 334, 335, 337, 339, 364, 376, 397, 408, 428, 429, 462, 464, 466, 478, 502,* 508, *515, 516, 570, 571, 576, 614, 615, 644, 685, 688, 689,* 702, *719, 720, 734, 735, 746, 747, 790, 791, 806, 807, 824, 830, 842, 843, 855, 861, 894, 895, 898, 925, 927,* 934, *938, 939,* 957, *960—962, 982,* 991, *994, 999, 1020, 1031, 1032, 1039, 1048, 1059, 1071, 1076, 1082, 1111, 1114, 1116, 1131, 1153, 1159, 1188,* 1207, *1212, 1235, 1251, 1252, 1454, 1462,* 1471, *1482, 1514*
Pongrácz Zsuzsa *336*
Popescu, Dumitru-Radu 1317
Popović, Anton 1317, 1319
Pór Bertalan 469
Pór Péter *206, 490, 902*
Pósa Zoltán *267, 515, 1223*
Possonyi László 80, **81,** *83, 196, 407, 893*
Poszler György *70,* 169, *180, 219, 407,* 1301
Powys, John Cowper 658
Pozner, Wladimir 1318
Pozsgai Zoltán *1031*
Pozsgay Imre *938*
Pödör László **1318**
Pratolini, Vasco 1318, 1320
Priszkosz rétor 511
Prohászka János *68, 82, 85, 900*
Prónay Pál 1243, 1244
Proust, Marcel 18, 166, 169, 199, 225, 356, 470, 655, 658, 659, 772, 949, 1272, 1282, 1283, 1318
Prus, Boleslaw 1320
Pulszky Ferenc 1283, 1304
Puskin, Alekszandr Szergejevics 157, 1390
Pusztay János *118*
Püski Sándor 99, 370

Quasimodo, Salvatore 1298
Queneau, Raymond 202, 910, 1317

Raabe, Wilhelm 678
Rab Zsuzsa *764*
Rába György *179, 257, 258, 490, 613,* 1288, 1307
Rabelais, François 910
Rabinovszky Máriusz *490*
Racine, Jean 636, 1290
Rácz György *1458*
Rácz Győző *688*
F. Rácz Kálmán *330, 466, 570, 573,* **893,** *901*
Rácz Lajos *464*
Rácz Olivér *465*
Rácz-Székely Győző *362, 790, 925, 1250*
Radejevics, Obrad 568
Rádics József 385, *396,* 446
Radnóti Miklós 172, 216, 217, 227, 452, *465,* 523, 1286, 1449
Radnóti Sándor *218, 338, 1223*
Radnóti Zsuzsa 55, *165, 334,* 788, *789,* 791, 792, *1454, 1521,* 1532, 1533, *1533*
Raffai Sarolta **1084—1086,** 1372
Rahner, Karl 263
Rajcsányi Károly *814, 899*
Rajcsev, Georgi 1318
Rajk András *335, 1376, 1377*
Rajk László 569, 608
Rajnai László *67,* 349, *685, 1391*
Rákóczi Ferenc, II. 216, 340, 555, 906, 1190
Rákóczi György, II. 1517
Rákos Péter *1391*
Rákos Sándor *98, 899, 1114,* 1288, 1319
Rákosi Mátyás 371, 378, 384, 456, 562, 569, 597, 599, 774, 930
Rákosy Gergely 1016, 1019, **1089—1092**
Ramuz, Charles-Ferdinand 221, 949
Ránki György *363*
Ránki György, zeneszerző 1357, 1448
Rátkai Ferenc *68*
Rátkai István *960*
Rayman Katalin **1318**
Read, Herbert 470
Rebreanu, Liviu 1317
Reinitz Béla 523
Reisinger János *98*
Rejtő István 257, 570, *894—896, 924*
Rejtő Jenő 351
Rembrandt, Harmensz van Rijn 553
Reményi Béla *82, 770,* **890—891**
Reményi Ede 75
Reményi József Tamás *586, 1032, 1111, 1116, 1223, 1250, 1443*
Remenyik Sándor 406
Remenyik Zsigmond 135, **160—164,** 772, 1118, *1124,* 1349
Remete Ibolya *68, 1164*

Renan, Ernest 416
Rencz Antal *1377*
Rényi Péter 70, *396*, 477, *824*, *842*, 1355, *1375*, *1376*, *1391*, *1392*, *1422*, *1443*, *1466*
Réti Tamás *408*
Révai József 377, 380, 384, *396*, 445, *463*, 476, 563, 596, 606, 609, *613*, 643, 774, 780, *790*, 1285, 1334, 1335, 1338, 1340, 1347, 1379, 1401
Révay József **299—301**
Reverdy, Paul 1184, 1311
Révész Béla 152, 521
Reviczky Gyula 312
Reymont, Władysław Stanisław 19, 458, 1320
Réz Ádám **1318**
Réz Pál *67*, *71*, *104*, *132*, *134*, 170, 171, *180*, *360*, *436*, *790*, 838, *842*, *843*, *994*, 1011, 1013, *1020*, *1211*, **1318**, *1454*, *1497*
Ribinszky Károly *861*
Rideg Sándor 535, 538, 539, **542—545**, 575, 767
Riedl Frigyes 127, 129, 166, 1282
Rigó Béla *82*, *333*, *465*, *962*, *1071*, *1115*, *1200*, *1223*
Rigó László *158*, *1422*, *1507*
Rilke, Rainer Maria 430, 1086
Rimbaud, Arthur 469, 471, 856
Ritter Gábor *720*
Robbe-Grillet, Alain 17, 21, 201, 1202
Robespierre, Maximilien de 1517
Robotos Imre *68*, *85*, *532*
Rodin, Auguste 519
Roger, Maria *363*
Rohonyi Zoltán *1413*
Rolfo, Juan 1321
Rolland, Romain 129, 130, 1317
Román György 295, **305—307**
Róna Ilona **1318**
Róna Katalin *1413*
Rónai Mihály András *143*, *463*, *532*, *577*, *684*, *925*
Rónay György 26, 27, 50, 57, *68*, 80, *83*, *84*, *98*, *103*, *132*, *133*, *157*, *158*, *165*, *179*, *181*, *182*, *196*, *217—219*, *237*, 242, 246, *249*, **250—256**, 260, *267*, *274*, 280, *290—293*, *333*, *334*, *336*, 357, *360*, 402, *408*, 452, 474, *490*, *491*, *643*, *685*, *686*, 703, 708, 709, 717, *719*, *720*, *734*, 743, *746*, *747*, *764*, *806*, *1005*, 1008, *1010*, *1019*, *1047*, *1053*, 1101, *1110*, *1114*, *1115*, *1124*, *1200*, *1211*, *1235*, 1243, *1252*, 1287, 1291, 1293—1295, 1299, 1300, 1304, **1317**, 1319
Rónay László *70*, *83*, *84*, *98*, *105*, *158*, *159*, *180*, *197*, *206*, *219*, *237*, *249*, *267*, *274*, *275*, *291—293*, *334*, *336*, *362*, *364*, *516*, *615*, *687*, *689*, *719*, *720*, *791*, *814*, *830*, *897*, *898*, *922*, *982*, *1010*, *1031*, *1059*, *1422*
Rosszijanov, Oleg *397*
Rousseau, Jean-Jacques 326, 1317
Różewicz, Tadeusz 1320, 1506, 1521
Rozgonyi Iván *157*, *719*
Rózsa Béla *459*
Rózsa József *460*
Rózsa Zoltán *1454*
Rózsahegyi Kálmán 295, 297
Rozsda Endre 469
Rubin Péter *143*
Rubin Szilárd **761—763**
Rubinyi Mózes *613*
Rudolf főherceg, trónörökös 547
Ruffy Péter *82*, *158*, *179*, *196*, *330*, *331*, *338*, *360*, *365*, *409*, *460*, *464*, *644*, *842*, *861*, **871—873**, 1076
Russell, Bertrand 471, 1450
Rusznyák Márta *132*, *1110*, *1153*, *1474*
Rutterschmidt Károly l. Thurzó Gábor
Ruttkay Kálmán *164*, *257*, 684
Ruzsiczky Éva *407*

Sade, Donatien-Alphonse-François, Marquis de 469, 471
Ságodi József 1342
Ságvári Endre 352
Saint-Exupéry, Antoine de 1245, 1317, 1318
Saint-Just, Luis de 910, 1016, 1517
Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy, Comte de 340
Salamon Béla 918
Salamon Konrád *689*
Salamon Pál **1140—1141**
Salinger, Jerome David 1317, 1318, 1320
Saljapin, Fjodor Ivanovics 351
Sallai Imre 504, 1221
Salyámosy Miklós *902*
Sand, George 1318
Sanders Iván *219*
Sandó Károly 1168
Sándor, II., orosz cár 555
Sándor András *68*, **892**, 1173
Sándor Dezső *332*
Sándor György 688
Sándor Iván 57, *98*, *158*, *159*, *572*, *614*, *689*, *1157*, **1240—1242**, 1359, *1375*, *1376*, 1381, 1387, *1392*, *1393*, *1422*, *1458*, *1469*, *1474*, *1497*
Sándor Kálmán 27, *570*, **578—582**, 1334, 1341, 1347
Sándor László *465*

N. Sándor László *807, 1111, 1198, 1235*
Sánta Ferenc 31, 38, 40, 447, 457, 964—969, **971—982,** 983, 1011, 1033, 1051, 1073, 1096, 1126, 1137, 1161, 1179, 1227, 1254, 1355, 1358
Sánta György *1112*
Sára Sándor 1182, 1260
Sárándi József *463*
Sáray Erzsébet *132*
Sarbu Aladár *334*
Sarkadi Ilona *1251*
Sarkadi Imre 30, 31, *118,* 379, 383—385, *396,* 451, *575, 613, 684,* 766—770, 835, 836, **844—854,** 875, 881, *897,* 964, 965, 967, 1126, 1254, 1337, 1339, 1345, 1353—1355, 1366, *1375,* 1420, 1452, 1453, *1453,* **1476—1482,** 1521
Sárközi György 217, 319, 636, 638, 1163, 1166, 1167, 1170, 1286
Sárközi Mátyás *104*
Sárosy Gyula 736
Saroyan, William 1316, 1325
Sartre, Jean-Paul 17, 45, 255, 910, 1224, 1318, 1322, 1341, 1352, 1364
Sarusi Mihály **1265**
Sásdi Sándor 366, 367, **448—450,** 466
Savonarola, Girolamo 551
Schiller, Friedrich 1317, 1460
Schmidt József *516*
Schönherz Zoltán 568
Schöpflin Aladár 73, 152, 167, 221, 290, 295—298, 443, 700
Schubert Ernő 469
Schwajda György 1521, 1526, 1529
Schweitzer Pál *133*
Scott, Walter 1318
Scserbatov, A. P. 1386
Searle, John 678
Sebestyén György *257, 1374, 1469, 1482*
Sebő Ildikó *1116*
Sebők Anna *861*
Sebők (Sebeők) János **1265**
Ségal, George 784
Seghers, Anna 1089, 1321
Sellei Sarolta 350
Selmeci Elek *428*
L. Selmeci Zsuzsanna *516*
Semjén Gyula *466*
Semmelweis Ignác 1380, 1391
Semprun, Jorge 1318
Semsei Jenő *1375*
Seneca, Lucius Annaeus 1450
Serbanne, Claude 469
Seres József *97, 164, 181, 267, 291, 339, 363, 436, 437, 502, 570, 572, 574, 764, 806, 807, 814, 824, 830, 860, 899, 993, 999, 1010, 1048, 1059, 1115, 1156, 1157, 1197, 1200, 1212,* 1223
Sértő Kálmán 451
Shakespeare, William 43, 96, 155, 216, 469, 1298, 1306, 1334, 1378, 1380, 1420, 1460, 1523
Shaw, George Bernard 173, 1444, 1513
Sík Csaba *68, 69, 98, 159, 287, 291, 292, 337, 378, 491, 492, 923, 1063, 1112,* 1309
Sík Endre *362*
Sík Sándor 80, *257,* 429, 1291
Siki Géza l. Rónay László
Siklós István 1284
Siklós Olga *118, 408, 530, 614, 1340, 1374, 1376, 1392, 1412,* 1455, 1476, *1482*

Simándi Béla *459, 806*
Simó Jenő *69, 903, 1124*
Simon, Claude 1225
Simon Gy. Ferenc *70*
Simon István 31, *158,* 349, *396, 408, 459, 461, 463, 491, 533, 644, 685, 687, 807, 830, 861,* 971, *1392*
Simon László *747*
Simon Zoárd *465, 719, 720, 982, 1005, 1048, 1154, 1249*
Simon Zoltán *72, 292, 396, 463, 492, 615, 720, 735,* 741, *747, 790, 791, 807, 814, 824, 825, 861, 962, 1019, 1020, 1031, 1047, 1059, 1063, 1111, 1159, 1223, 1438, 1466, 1533*
Simon Zsuzsanna *814*
Simonffy András 56, *791,* 1056, 1112, *1112,* 1113, **1260,** *1438, 1466, 1497,* 1522
Simonffy-Tóth Ernő 1260
R. Simonyi Ilona *894*
Simor András *587*
Sinclair, Lewis 1321
Sinka Erzsébet *83, 334, 463—465, 531, 1250, 1251*
Sinka István 454, 455
Sinkó Péter *576*
Sipka Sándor *460, 465, 686*
Sipkay Barna **1095—1096**
Sipos Gyula **877—879,** *938*
Sipos István *938, 961, 1153*
Sipos Tamás *360*
Sklovszkij, Viktor Boriszovics 1318
Skolnik József *568*
Sobor Antal **1142**
Sollner József 568
Solohov, Mihail Alekszandrovics 496, 1318, 1321
Soltész Katalin *901*
Solymár József **1138—1139**
Solymos Ida *180, 249, 257, 349, 361, 994, 1082, 1115, 1187, 1235*

Solymosi András *720, 1156*
Sólyom László 1345
Somi Éva *337*
Somlai Péter *994, 1131, 1412, 1437, 1512*
Somlay Artur 1453
Somlay Szabó József *938, 1005, 1482*
Somló Bódog 1171
Somlyó György 50, *97, 98, 360, 396, 501, 686, 791, 855,* 1288, 1297, 1298, *1374*
Somogyi Anna *332*
Somogyi György *332, 466, 576, 790, 896, 900, 1114, 1200*
Somogyi Miklós 1092
Somogyi Sándor *375, 501, 823, 993, 1039, 1114, 1198*
Somogyi Tóth Sándor 451, **1035—1039,** 1126, 1137, 1227
Somogyi Vilmosné *577*
Somogyvári Rudolf 1442
Soós Imre 1446, 1453
Soós László *164, 249,* **290**
Soós Magda 769, **876**
Sós Endre *68, 131, 338, 463, 466, 531, 533, 534, 571, 575, 806, 894, 925, 962, 1010, 1187*
Sós György 1342
Sós Imre *1130*
Sós Péter *1443*
Söni Pál *407—409, 927*
Sőtér István 24, 26—28, 30, 57, 58, *72, 97,* 112, 113, 116, *118, 119, 157, 159, 182, 218, 219,* **238—248,** *257, 258,* 260, 261, *267,* 284, 294, *335, 429,* 467, 496, *501, 531, 532,* 613, 614, 649—651, 662, 668, 670, 682, 684, 685, 688, 756, *806, 842, 899, 1059,* 1243, *1249,* 1284, 1287, 1289, 1294, 1295, 1297, 1304, 1308, 1310, **1317,** 1326, 1328, 1281, *1392, 1412, 1422*
Spengler, Oswald 657
Spiró György *1197,* **1280—1281,** 1370, *1454, 1482, 1505,* 1520, 1522—1526, 1529
Staud Géza *85, 1374*
Stein, Gertrude 1317
Steinbeck, John 1318, 1320, 1321
Steinecker Ferenc 1168
Stenczer Ferenc *71, 502, 530, 533, 894, 1031, 1047*
Stendhal (Henri Beyle) 33, 81, 90, 155—157, 629, 1317, 1318, 1321
Stephanus 908
Sterne, Laurence 1317
Stevenson, Robert Louis 1320
Stier Miklós *363*
Stil, André 1316
Stomm Marcel 498
Stone, Irvin 1318
Strachey, Lytton 1283
Strehler, Giorgio 1374
Strindberg, August 1317, 1378
Stromfeld Aurél 914, 1359, 1499
Suetonius, Tranquillus Caius 1450
Sugár Károly 78
Suhard, Emanuel 251, 1001
Sulyok Mária 1431
Sulyok Vince *687*
Sumonyi Zoltán *219, 644*
Supervielle, Jules 591
Surányi Miklós 74, 340
Sutton, Sheryl 1305
Sükösd Mihály 47, 49, 61, *70, 71, 158, 249, 257, 331, 336, 362, 363, 790, 791, 1030, 1058, 1114, 1130, 1165,* 1175, *1188,* 1201, *1223,* **1242—1245,** 1300, 1359
Sütő András 67, *397, 407, 408, 687,* 1304, 1368—1370, 1411
Svevo, Italo 199, 1318
Swift, Jonathan 585, 1317, 1320
Sylvester András *894*
Sylvester János 1296

Szabad György *645*
Szabó Anna *165*
Szabó Árpád 1301
Szabó Dezső 49, 178, 350, 366, 425, 430, 438, 442, 443, 477, 519, 915, 937, 1168, 1283, 1348, 1380
Szabó Ede *97, 98, 103, 104, 134, 158, 165, 179, 180, 196, 206, 257, 258, 364, 407, 436, 466, 491, 574, 643, 644, 719, 764, 814, 842, 855, 893, 894, 901, 902, 963, 1063, 1131, 1153, 1155,* 1314, 1319, *1422,* 1448, *1454*
Szabó Elek **1318**
Szabó Ervin 125, 1282
Szabó Éva *376*
Szabó Ferenc *360, 376*
Szabó György *70, 118, 249, 337, 461, 490, 531, 573, 719, 842, 897, 938, 1047, 1111,* 1364, *1375, 1482*
B. Szabó György *85*
Szabó István 31, 964—969, 983, **995—998,** 1011, 1034, 1096
Szabó B. István *70—72, 197, 206, 336, 437,* 444, 447, *462, 463, 501, 533, 571, 614, 644, 689, 719, 790, 791, 806, 807,* 816, 817, 822, *824, 830, 843, 861, 900, 938, 944, 994, 1005, 1020, 1031, 1048, 1058, 1071, 1076, 1116, 1124, 1159*
Szabó József *515, 855*

Cs. Szabó László 50, 67, 136, 224, *408*, 621, 772, 774, 1282—1284, 1287, 1298, 1304
G. Szabó László *338, 685, 687, 924, 961*
Z. Szabó László *465, 1413*
Szabó Lőrinc 49, *118*, 138, 198, 215, 377, 426, 438, 636—638, 808, 845, 1286, 1288, 1290, 1311
Szabó Magda 57, *466*, 697, 698, **736—746,** 748, *752, 898*, 1304, **1317,** 1356, 1368, 1370, *1377*, **1463—1466**
Szabó Márta *197*
Szabó Ödönné *181, 462*
Szabó Pál 27, 30, *118*, 135, 296, *336*, 367, **368—376,** 377, 395, *396, 407*, 430, *436*, 448, 454, 459, *531, 532, 613*, 639, *899*, 956, 958, *959*, 965, 966, 971, 1034, 1120, 1254, 1337, *1482*
Szabó Sándor *360, 429*
Szabó Sándor Géza *376, 462*
Szabó Zoltán 67, 183, 399, *407, 408, 643, 685, 687*, 772, 1169, 1170
Szabolcsi Bence 313, 1289, 1290
Szabolcsi Éva **1318**
Szabolcsi Gábor *70, 71, 104, 428, 436*, 475, *501, 533, 685, 806, 814, 824, 898, 899, 959, 1124, 1153, 1154, 1156, 1470*
Szabolcsi Miklós *68, 69, 71, 72, 180*, 209, 213, *218, 248, 333*, 447, *461*, 474—477, *490, 491, 501, 530, 570, 613, 685, 823, 842, 854, 855, 861, 1047*, 1062, *1124*, 1303, *1454, 1482*
Szakál Lajos 736
Szakasits Árpád 378
Szakáts Károly *1374, 1376*
Szakolczay Lajos *158, 274, 462, 720, 790, 982, 1031, 1111*
Szakonyi Károly *158, 515, 999*, 1033, *1047*, **1060—1063,** *1113*, 1356, 1367, 1368, 1371, *1377*, **1501—1505,** 1529, 1530
C. Szalai Ágnes *335*
Szalai Anna *334, 365, 572, 615, 644, 898, 1005, 1116, 1197*
Szalai Pál *570, 960, 1159, 1251*
Szalai Sándor *104, 375, 409, 515, 814*
Z. Szalai Sándor *68, 409, 570, 982, 1154, 1198*
Szálasi Ferenc 143, 1093
Szalatnai Rezső *291*, 311, 326, **328—329,** *337, 491*
Szalay Károly *97, 104, 105, 159, 165, 196, 197, 365, 408, 429, 532, 574, 734, 790, 791, 814, 824*, 838, *843, 861, 894, 899*, 920, *927, 960, 962, 1005, 1020, 1111, 1116, 1197, 1199, 1413, 1422*
Szalontai Mihály *68, 501, 686, 900, 1422*
Szaltikov-Scsedrin, Mihail Jevgrafovics 1315
Szamos Rudolf *67, 902*
Szamuely Tibor 504, 505, 914
Szántó Erika *1505*
Szántó György **77—78,** *85*
Szántó Judit *1438, 1454, 1474, 1497*
Sz. Szántó Judit *1376*
Szántó Miklós *1048, 1154*
Szántó Piroska 469
Szántó Tibor 965, 966, 967, 968, **1006—1010,** 1034
Szántó Kovács János 617
Szapáry Gyula gróf, miniszterelnök 1244, 1245
Szappanos Balázs *330, 333, 362, 407, 460, 465, 765, 806, 961, 963, 1111, 1124, 1155, 1200*
Száraz György *924, 1112*, 1359, 1368, **1498—1500**
Szarka Géza 80
Szarka József 537
Szász Imre, *71, 72, 158, 237, 720, 734, 763, 790, 843, 938*, **940—944,** *962, 1032, 1059, 1082, 1154, 1235, 1249, 1250*, 1479
Szász László *408*
Szász Péter 1340
Szathmári István *688*
Szathmáry Györgyné *688*
Száva István 908, *923*
Szávai János *159, 197, 206, 219, 258, 275, 361, 491, 615, 689, 735, 791, 843, 999, 1020, 1082, 1111, 1124, 1252*
Szávai Nándor *333*, **1318**
Szávay István *898*
M. Szebeni Géza *615, 1032, 1156*
Szeberényi Lehel 767—769, *806*, **879—881,** 1056
Széchenyi István 512, 551, 1385, 1386, 1507
Szécsi Margit 1185
Szederkényi Ervin *429, 1058, 1076*
Szegedy-Maszák Mihály 623, 624, *645*, 671, *689, 1235, 1252*
Szeghalmi Elemér *83, 84, 158, 197, 293, 331, 365, 436, 573, 719*
Székács Vera **1318**
Székely Ákos *735*
Székely Gábor 1431
Székely Gusztáv *490*
Székely György *1375, 1376*
Székely Júlia *1458*
Székelyhidi Ágoston *71, 132, 165, 824, 830, 854, 959, 1032, 1153, 1198, 1199, 1377*
Szekér Endre *118, 119, 132, 158, 159, 179, 361, 644, 685, 686, 1112, 1159, 1187*
Szekeres László *464*
Szekfű András *132*
Szekfű Gyula 24, *67*, 125, 381, 1167, 1169, 1282

Szekrényesy Júlia *331, 336, 515, 894, 899, 1112, 1413, 1422, 1438, 1462, 1475, 1488, 1497, 1512, 1514, 1523*
Széky János *337*
Szekulity Péter 49
Szelényi Iván 1225, 1231, 1232
Széles Klára *71, 132, 686, 925, 938, 994*
Szélpál Árpád 468, 808
Szémann Béla *133*
Szemlér Ferenc *501, 531, 644, 686*
Szenczei László *71, 466,* **906—908,** *922*
Szenczi László *181*
Szende Aladár *293, 1391*
Szende Pál 125
V. Szendrei Júlia *70*
Szente Ferenc *360*
Szente Imre *68, 687*
Szentesi Miklós *570*
Szentgallay Géza **1263**
Szent-Györgyi Albert 85
Szentimrei Jenő *1374*
Szentirmai László *70, 1198, 1200*
Szentiványi Kálmán 769, **883**
Szentkuthy Miklós 18, 19, 40, 42, 44, 141, *143,* 182, **198—206,** 469, 1034, 1224, 1275, 1288, **1317**
Szentmihályi Szabó Péter *71, 82, 159, 533,* **1265**
Szép Ernő 110, 444, 480, 616, 617
Szepesi Attila *361*
Szepesy Gyula *197*
Szerb Antal 21, 26, 135, 151, 152, 182, 199, 219, 294, 450, 659, 697, 772, 773, 1283—1285, 1287, 1298
Szerdahelyi Edit *491*
Szerdahelyi István *69, 179, 333, 460, 464, 466, 533, 575, 791, 924, 926, 960—962, 1533*
Szervátiusz Tibor 1185
Szervét Mihály 1369
Szigethy Gábor *119, 158, 257, 462, 720, 790, 1048, 1112, 1252, 1374, 1376, 1412, 1438, 1485, 1488, 1497, 1509*
Szigethy Gábor Miklós *429, 687*
Szigeti József 29, *143, 249,* 474, 476, *478, 684, 685*
Szigeti József (kolozsvári író) 1452
Szigeti Lajos *335*
Szigligeti Ede 1334
Szíj Rezső *360, 1199*
Szíjártó István *179, 900*
Szíjgyártó László **1318**
Szikora János 1532
Sziládi János *814, 994, 1115, 1223,* **1265,** 1371, *1376, 1377, 1392, 1412, 1422, 1438, 1454, 1458, 1466, 1470, 1474, 1482, 1488, 1497, 1505, 1509*
Szilágyi Ferenc *687*
Szilágyi Imre *688*
Szilágyi István 67
Szilágyi János *119, 1412*
Szilágyi János György 1301
Szilágyi Péter *490*
Szilárd János 1071
Szili Leontin *78, 83*
Szilvási Lajos **1151—1152**
Szimonov, Konsztantyin Mihajlovics 1321
Szinai Miklós *362*
Szinnyei Júlia *870—871*
Sziráky Judith *175—177*
Szkárosi Endre *72,* 474
Szobotka Tibor 698, **748—752,** 1298, *1317*
Szókratész 660, 1148
Szombathelyi Ervin *69,* 1010
Szombathy Viktor **327—328,** *925*
Szomory Dezső 90, 152, 303, 304
Szophoklész 1378, 1447, 1449, 1452
Szőcs Ferenc *502*
Szőcs István *408*
Sződy Szilárd *460*
Szöllősy Kálmán *82*
Szöllősy Klára **1317**
Szőnyi Sándor *469,* 772, 769, **865—866**
Szörényi László *734,* 1268, 1307
Sztálin, Joszif Visszarionovics 783
Szuchy M. Emil *1438*
Szuly Gyula *71*
Szűcs Andor *165*
Szűcs Imre *644*
Szűcs László *1374*
Szűcs Miklós *1392*
Szüdi György *900*

Taar Ferenc 1114, 1175, 1190, 1198, *1377*
Tabák András *339, 578, 596, 765, 768, 1047, 1147— 1149, 1156*
Tabi László *920—921,* 1340, 1349
Tábor Ádám 944
Tacitus, Publius Cornelius 202, 203, 1450
Taine, Hippolyte Adolphe 167, 186
Takács József *258, 720, 722*
Takács László 533
R. Takács Olga *814*
Takács Péter *747, 749, 938, 994, 1063, 1124, 1198, 1200, 1412*
Takáts Gyula 217, **276—278,** 287, 435, 452, 464, *1076, 1249,* 1304

Tálasi István *82, 181, 1031, 1187*
Tallár Ferenc *1235*
Talpassy Tibor *118, 428, 429*
Tamás Aladár *118, 181, 533,* 576, 767
Tamás Attila 253, *257, 267, 291, 330, 375, 515, 559, 560, 613, 643, 644, 720, 855,* 965, *982, 993,* 1024, *1030, 1123, 1188, 1252, 1392, 1412, 1482*
Tamás Bertalan *463*
Tamás István *69, 179, 267, 291, 332, 334, 336, 337, 360, 361, 534, 572, 575, 614, 615, 752, 755, 861, 894, 895, 897—899, 938, 939, 962, 1032, 1111, 1113, 1200, 1422*
Tamás Menyhért *338,* 1265
Tamási Áron 19, 29, 30, *85,* 184, 268, 274, 368, **398—409,** 438, *531,* 542, 655, 965, 966, 971, 1034, 1189, 1325, 1330, 1378, 1381, 1418
Tamkó Sirató Károly 471, 474, *478, 571*
Táncsics Mihály 520, 552
Tandori Dezső 61—63, 66, *98, 219, 362,* 474, *720, 734,* **1273—1274,** 1275, 1307, **1317**
Tar Sándor 52, **1260**
Tardos Tibor 782, *806,* **875—876**
Tarján Tamás *71, 105, 119, 181, 515, 615, 734, 735, 763, 791, 902, 994, 1023, 1032, 1048, 1063, 1071, 1076, 1082, 1115, 1124, 1128, 1131, 1153, 1155, 1223, 1251, 1366, 1369, 1374, 1377, 1392, 1412, 1413, 1438, 1454, 1466, 1475,* 1476, 1480, *1482,* 1487, *1488, 1497, 1500, 1505, 1507, 1509, 1514,* 1521, *1533*
Tárnok Zoltán **1264**
Tasi József *336, 365, 577, 791, 1076, 1113, 1116, 1153, 1158*
Tasnádi Attila *132, 533, 900*
Tatár Imre *360*
Tatay Sándor *82, 165,* 366, 367, *376,* **430— 437,** 454, *460*
Tausz Katalin *1160*
Taxner-Tóth Ernő *86, 257, 408, 409, 491, 643, 806, 824, 898, 1039, 1063, 1112, 1115, 1158, 1251, 1412, 1422, 1454, 1505*
Teilhard de Chardin, Pierre 250, 416
Telegdi Polgár István *925, 927, 961,* **1318**
Teleki László 170, 1357, 1358, 1395, 1399—1401
Teleki Pál 1168, 1169
Temesi Ferenc **1263—1264**
Teréz, Avilai Szent 239
Teréz, Lisieux-i Szent 263
Térfy Tamás *330, 763, 1005, 1047, 1130*
Tersánszky Józsi Jenő 38, 87, **97—103,** *118,* 164, 341, 457, 480, 542, *571* 759, 860, 1034
Tertinszky Edit *686*
Thackerey, William Makepeace 1316
Thälmann, Ernst 563
Thiery Árpád *806, 807, 902, 1076, 1082,* 1117, **1134—1137**
Thoma László *515*
Thomas, Dylan 1316
Thomka Beáta 67, *689, 734, 1235*
Thurzó Gábor 80, 82, *97, 165,* 182, *248, 249, 257, 258,* **259—266,** 336, *490, 570, 643,* 751, 756, 772, *790,* 1001, 1101, 1244, 1356, **1439—1443**
Thury Zoltán 301
Thury Zsuzsa **301—303,** *899*
Tihanyi Lajos 343
Tildy Zoltán 378
Tímár Árpád *491*
Tímár György *333, 338, 719, 765, 898, 960, 1165*
Tímár József 1379
Tímár Magda *118*
Tímár Máté *407,* **1189**
Tisza István 346, 1451
Tóbiás Áron *69, 463*
Tolkien, John Ronald Reuel 945
Tolnai Gábor *292, 502, 516, 573*
Tolnai Lajos 150, 152
Tolnai Ottó 67
Tolsztoj, Alekszej 498, 758, 1321
Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 89, 96, 428, 845, 1315, 1321, 1389, 1500
Tolvaj Bertalan *338*
Tomán László *158*
Tompa József *685*
Tompa László 406
Tordai Zádor *515*
Torma Dénes *69*
Tornai József 71, 1185, *1188, 1454*
Torricelli, evengelista 1386
Tótfalusy István *428*
Tóth Aladár 1289
Tóth Árpád 96, 106, 198, 588, 609, 1313
Tóth Bálint *534, 1158*
Tóth Béla *684, 806, 923,* **1196**
Tóth Dezső *69—71, 97, 158, 179, 407, 464, 570, 571, 613, 734, 735, 746, 747, 830, 982, 993, 1004, 1031, 1048, 1124,* 1139, *1154, 1156* 1198, 1211, 1222, 1223, 1375, 1376, *1412*
J. Tóth Dezső *1198*
Tóth Endre *105, 407, 491, 982*
Tóth Erzsébet 49
Tóth Éva *179*
Tóth Gyula *68*
Tóth János *291, 375, 408, 515, 1039, 1063, 1124, 1131, 1153, 1200, 1223*
Tóth Judit *258*

Tóth László, irodalomtörténész 67
Tóth László l. Kamondy (Tóth) László
Tóth László 336, 686, 938
Tóth Miklós *407, 464, 895*
Tóth Piroska *360, 464, 807, 1005, 1032*
Tóth Sándor *67, 291, 806, 1222*
Tóth Tibor *338*
Tóthpál József *1198*
Tölgyesi János *362*
Tömörkény István 79
Török András *1158*
Török Endre *69, 719, 982, 999, 1030*
Török Erzsi 312
Török Gyula 191
Török Sándor 82, **172—175**
Török Tamás 1345, 1349
Tőzsér Árpád *982, 1019*
Trefort Ágoston 1283
Trencsényi Imre *515*
Trencsényi László *994*
Trencsényi-Waldapfel Imre *181, 530, 531*
Trócsányi Miklós *615*
Tuli József **955—956**
Turczel Lajos *332, 530*
Turgenyev, Ivan Szergejevics 1315
Tüskés Tibor *67, 70, 83, 85, 158, 159, 179, 181, 293, 362, 365, 407,* 410, 420, *428, 429, 464, 465, 492, 645, 686, 688,* 756, *765, 895, 896, 900, 938, 961, 1010, 1059, 1076, 1082, 1159,* 1177, *1188, 1199, 1200, 1251, 1413*
Tvardovszkij, Alekszandr Trifomovics 506
Tverdota György l. Monoki György
Twain, Mark 1318
Tzara, Tristan 637

Tyihonov, Nyikolaj Szemjonovics 529

Udvarhelyi András *994, 1032*
Uitz Béla 529
Ujházy György *460*
Ujhelyi János *1156,* **1264—1265**
Ulmnyakova, Jelena *855*
Unamuno, Miguel de 1283
Ungár Júlia *463, 791*
Ungvári Tamás *97, 98, 104, 133, 158, 179, 180, 196, 206, 249, 257, 267, 291, 292, 333, 334, 336, 359, 361, 407, 501, 572,* 596, *613—615, 645, 719, 763, 790, 791, 806, 842, 843, 893, 894, 897, 898, 924, 1030, 1031, 1111, 1114, 1223,* 1292, 1300, *1458*
Ungváry Rudolf **1279**
Updike, John 1318
Uray Tivadar 1453

Urbán Ernő 30, 31, 38, *71, 375,* 766—769, *824,* **856—860,** *897,* 1331, 1332, 1334, 1338, 1339, 1343
Utasi Csaba *689*
Utasi Mária *688*

Vaád Ferenc 539
Váci Mihály *643, 644, 1124*
Vadas Ferenc *645*
Vadas József *257, 491, 515, 1252*
Vadász Ferenc **568—569,** *576,* 576, 577, *830*
Vági Gábor *938*
Vági István 917
Vágó Péter *82, 1509, 1514*
Vailland, Roger 1316
Vajda Endre *85, 97, 143, 165, 249, 570, 572, 574, 684, 734*
Vajda Gábor 477, *534, 686, 687, 1020*
Vajda György *516*
Vajda György Mihály *248, 333, 685, 1124, 1376, 1392, 1422, 1437, 1443, 1454, 1466, 1474, 1482, 1485*
Vajda István *923*
Vajda Kornél *332*
Vajda Lajos 469
Vajda Miklós *570, 944, 1058*
Vajk Vera *572*
Vajkay Aurél *999, 1076*
Vajtai István *85*
Vajthó László *495*
Valachi Anna *1155*
Valéry, Paul 832
Valló Péter 1530
Vámbéry Ármin 805
Vámos Ferenc *685*
Vámos Imre *407*
Vámos Magda 83
Vámos Miklós *572, 1058, 1251,* **1265,** 1370, 1520, 1522, 1523, 1526, 1530
Vámosi Nagy István *249*
Vámosi Pál *466*
Váncsa István *331, 720, 961, 1076*
Vancsura Mihály 1243, 1244
Vándor Gyula *459*
Várady Géza *465*
Várady Imre *1047*
Varga Alajosné, Dr. 1319
Varga Antal *396*
Varga Csaba *71*
Varga Domokos *206, 337, 407, 437, 686, 895, 938,* 1176
Varga F. János *363*
Varga Imre *895, 899,* **955,** *1198*

Varga István *465*, 1020, 1032
Cs. Varga István *688*, *689*
Varga József *98*, *104*, *132—134*, *158*, *361*, *363*, *375*, *396*, *531*, *643*, *645*, *960*, *1131*
Varga Károly *1164*, 1174
Varga Lajos *902*, *1114*
B. Varga Lajos *1197*
Varga Lajos Márton 55, *258*, *1039*, 1057, *1199*
Varga Lajosné *133*
Varga László 1015, 1018
Varga Rózsa *375*, *396*
Varga Vera *339*
Varga Zoltán *1082*, *1115*, *1211*, *1235*, *1252*
Vargas Llosa, Mario 1321
Vargha Balázs *104*, *333ó 644*, *806*, *901*, *1443*
Vargha Kálmán *70*, *82*, *118*, *119*, *132*, *179*, *180*, *197*, *218*, *249*, *257*, *258*, *267*, *338*, *643*, 701, 716, *719*, *720*, *764*, *765*, *897*, *1082*, *1249*, *1251*
Varjas Endre *334*, *339*, *752*, *894*, *923*, *926*, *939*, *1113*, *1115*, *1153*, *1155*, *1251*, *1438*
Várkonyi Mihály **1141—1142**
Várkonyi Nagy Béla *436*, *465*, *466*, *490*, *574*
Várkonyi Nándor 278, *293*, **348—350,** 365, 411, *429*, 435
Várkonyi Zoltán 259, 777, 1325, 1424
Várnagy József *360*
Várnai Péter 341, *922*
Várnai Zseni 468, **560—562,** 577
Váróczi Zsuzsanna *274*, *1063*
Varró János *534*
Varsányi Péter *249*
Vas István 43, 44, 50, 57, 58, *67*, *97*, *98*, 117, *118*, *119*, *158*, 178, *180*, 202, **207—218,** 258, 303, *333*, *334*, 341, 452, *491*, *614*, *814*, 1034, 1294, 1295, 1299, 1313, 1319, 1357, 1417, 1420, 1421, *1421*, 1448
Vas Zoltán *502*, **562—563,** 577
Vasadi Péter *258*
Vásárhelyi Judit *375*
Vásárhelyi Miklós *331*, *689*, *924*
Vasi János *1063*
Vass József *1048*, *1197*
Vasvári István *118*, *501*
Vasvári László *85*
Vasy Géza *165*, *179*, *361*, *462*, *464*, *615*, *790*, *962*, *982*, *994*, *999*, *1020*, *1031*, *1058*, *1071*, *1115*, *1155*, *1198*, *1250*
Vaszary János 199
Vatai László 411
Vathy Zsuzsa **1263**
Vati Papp Ferenc *687*
Vazov, Ivan 1318
Véber Károly *133*, *901*
Végh Antal *397*, *999*, 1033, *1115*, *1153*, 1174, 1175, 1177, **1194—1196,** 1358
Végh Ferenc *292*
Végh György **753—755**
Végh-Alpár Sándor *492*
Végh József Mihál *196*
Vekerdi László *206*, *331*, 349, 350, *365*, *396*, *644*, *684—686*, *688*, *689*, 991, *1114*, *1250*, *1252*, 1348, 1386, 1389, *1392*
Venturi, Marcello 1318
Vercors (Jean Bruller) 326, *791*, 910
Veres András *72*, *790*, *1048*, *1071*, *1235*, 1261
Veres Péter 30, *69*, *82*, *118*, 135, 367, 368, 372, **377—397,** *407*, *428*, 435, 454, 456, 459, *491*, *613*, 639, 822, 835, 836, 857, 884, *897*, 956, 958, 964, 965, *1019*, 1034, 1090, *1112*, 1121, 1170, 1185, *1187*, 1189, *1199*, *1211*, 1254, *1391*
Veress Dániel *685—687*, *1392*
Veress József *460*
Veress Miklós *614*, *994*, *1116*, *1198*
Verne, Jules 1321
Vértes György *814*, 1161, *1164*
Vértesy Miklós *339*, *923*
Vértessy Péter *922*
Vészi Endre 52, 68, *159*, 468, 535, 538, 539, **808—813,** 901, 1056, 1345, 1371, 1373, **1467—1469**
Vészi Margit 131
Veszprémi Miklós *408*, *1113*, *1212*
Vezér Erzsébet *132*, *134*
Vian, Boris 1318
Victor János *180*
Vida Sándor *119*, *576*
Vidor Miklós *97*, *437*, *490*, *492*, 495, *501*, 698, **755—758,** *895*, *1010*, *1251*
Vidor Zsuzsa *132*
Vígh Károly *362*, *396*, *463*, *575*
Vihar Béla 1114
Villó Ildikó *1124*
Villon, François 217, 856, 908
Vilt Tibor 468, 469
Vincze Péter *830*
Vinkó József *927*, 1522, *1533*
Virányi Pál *516*
Visontay Ernő *83*
Visnyevszkij, Vszevolod Vitaljevics 1352, 1459
Vitányi Iván *206*, *719*, 1034, **1092—1093,** *1235*
Vitányi János *196*
Voigt Vilmos *71*
Voltaire, François-Marie Arouet 41, 160
Vonnegut, Kurt 877

Vörös Imre *465*
Vörös Károly *70*
Vörös László *363, 462, 533, 807, 895, 962, 1032, 1048, 1124*
Vörös Márton *1164*
Vörösmarty Mihály 637, 1313, 1511
Vujicsics D. Sztoján *375*

Wacha Imre *197*
Wagner, Richard 316
Waldapfel József *531, 1462*
Walkó György *334*
Wallinger Endre *1512*
Waugh, Evelyn 259, 1317
Wawrach Gábor *923*
Wéber Antal *69, 71, 180, 196, 197, 267, 291, 292,* 306, *331, 338, 339, 436, 466, 515, 534, 573, 613, 719, 765, 807, 814, 824, 825, 830, 842, 897, 900, 903, 923, 962, 1005, 1031,* 1081, *1110—1112, 1116, 1119, 1124, 1153, 1252, 1438, 1462*
Wedekind, Frank 350
Wéhner Tibor **1265,** 1526
Weinrich, Harald 673
Weiss, Peter 1358, 1373
Weisz István 1168
Wenckheim Béla báró 1498
Weöres Sándor *258,* 348, 349, 435, 452, 467, 469, 470, 703, 1288, 1310, 1370, 1371, 1523
Werfel, Franz 250
Wessely László **1318**
Wessetzky Vilmos *330*
Whitman, Walt 216, 348
Wilde, Oscar 659
Wilder, Thornton 1320
Williams, Tennessee 1352, 1419
Wilson, Robert 1374
Wintermantel István *293, 362*
Wyspiański, Stanisław 1523
Woolf, Virginia 259, 655, 659, 1282, 1283, 1317, 1318
Worringer, Wilhelm 657
Wölfflin, Heinrich 657
Wycherley, William 1318

Yourcenar, Marguerite 1318

Zaciu, Mircea *409*
Zádor Anna 226
Zahora Mária *961*
Zalabai Zsigmond 67
Zalai Béla 1282
Zalán Tibor 66, 474
Zaligin, Szergej *462*
Zalka Máté 501, 529, 565, 914
Zám Tibor 1163, 1174, 1178, *1198*
Zápolya (Szapolyai) János 524, 1398
Zappe László *71, 197, 337, 615,* 798, *807, 825, 830, 939, 962, 994, 1032, 1048, 1124, 1155, 1165, 1223, 1438, 1488, 1505, 1514*
Zay László *764, 924, 925, 1039, 1443*
Zelei Miklós *899*
Zelk Zoltán *118, 119, 196, 257, 491, 613,* 782, *842, 1112, 1474*
Zentai Anna *1197*
Zentai Mária *465, 1157, 1187*
Zichy Mihály 863
Zilahy Lajos **74,** 351, 426, 438, 758
Zimonyi Zoltán *71, 463, 687, 688*
Zirkuli Péter *1519*
Zola, Emile 33, 186, 430, 910, 1317, 1318, 1321
Zolnay Vilmos *790, 842, 999, 1412*
Zoltai Dénes *71*
Zoltán Dezső *67*
Zöldi László *577*
Zrinyi Ilona 75
Zrinyi Miklós 327, 452, 453, 915
Zweig, Stefan 1321

Zsadányi Oszkár *86, 104, 361, 466, 861, 926*
Zsák László *1377*
Zsámbéki Gábor 1528
Zsámboki Zoltán **1318**
Zsigmond Endre *686, 687*
Zsigray Julianna **74—75**
Zsikó Gyula *764, 944*
Zsilka Tibor *687*
Zsoldos Andor *570*
Zsoldos Jenő *466*
Zsolt Béla **171—172,** 377, 1324—1326
Zsom Lajos *104*
Zsugán István *84, 132, 334, 570, 734, 894, 898, 1223*

Bibliotheca Academiae Scientiarum Hungaricae
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte
Felelős vezető: Hazai György
Budapest, 1990
Nyomdai táskaszám: 18008
Felelős szerkesztő: Grozdits Judit, Zsolnai Margit
Műszaki szerkesztő: Kerek Imréné
A fedélterv Urai Erika munkája
Kiadványszám: 2637
Megjelent 101,25 (A/5) ív terjedelemben

*A sorozat korábbi kötetei*

I. kötet
IRODALMI ÉLET ÉS
IRODALOMKRITIKA
Szerkesztette Béládi Miklós
527 oldal, kötve 125,— Ft

II. kötet
A KÖLTÉSZET 1—2.
Szerkesztette Béládi Miklós,
munkatársa Rónay László
1151 oldal, kötve 287,— Ft

IV. kötet
A HATÁRON TÚLI
MAGYAR IRODALOM
Szerkesztette Béládi Miklós
463 oldal, kötve 100,— Ft

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

Ára: 630,— Ft