

Miért rosszak Déry Tibor drámái?

És rosszak-e egyáltalán? A kérdésbe foglalt (látszólagos) ítélet forrása maga a szerző. Legautentikusabbnak tekinthető gyűjteményében kijelenti: „Minthogy az itt következő színművek maguk is kibeszélik, s elég közérthetően, hibáikat, nem kívánom azzal is tetézni a bajt, hogy egy előszóban meg is magyarázzam őket. Egyetlen védekezésül arra kérek engedélyt az olvasótól, hogy betájékozhassam keletkezésük időrendjébe, [...] s így – ki-ki kedve és ízlése szerint – csöndesebben vagy hangosabban áldását adhassa a történelmi eseményekre, amelyeknek létüket köszönhetik” (Színház, 1976)

E bekezdést már valóban csupán kilenc alkotás (‘Az óriáscsecsemő’, ‘Mit eszik reggelire?’; ‘A két kerékpáros’; ‘A tanúk’; ‘Tükör’; ‘Itthon’; ‘A talpsimogató’; ‘Vendéglátás’; ‘Bécs 1934’) 1926 és 1957 közötti időbeli, valamint minimális keletkezés- és játszástörténeti behatárolása követi. Szembetűnő, hogy Déry – nyilván némi leegyszerűsítéssel – „történelmi eseményekhez” köti darabjai létrejöttét, és még ‘Az óriáscsecsemő’ („maig legjobb darabom”, amint írja) esetében sem jelöl meg művészeti kontextust, irodalmi ihletést.

A kis eligazítás nyomatékosan adja tudtul, hogy e szövegek sorában az első három (avantgárd) mű egy esztendő termése, az 1926-osé. A másik hat (nem avantgárd) dráma egy bő évtized alatt (1946-1957) íródott. Tehát csak nagy kihagyás után támadt fel az oeuvre-ben a drámai műnem, majd az aktív évtizeden belül is szünetelt (1947-től 1954-ig). Déry ezután a haláláig, 1977-ig tartó periódusában már nem írt színművet. Két kései kisregényének színpadi adaptálását fiatalokra hagyta (‘Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról’: *Pós Sándor*, 1973; ‘Kedves bópeeer...!’: *Szántó Erika*, 1976. Az előbbi – mint musical – az összes közül a legsikeresebb és legtöbbet játszott színmű lett Déry nevének égíse alatt; egy vonatkozására még vissza is kell térnünk). Megemlítendő még egy, színpadi életre kelt Déry-textus, a ‘Szembenézni’ című oratórium, amelyet – inspirálójával, párdarabjával, *Illyés Gyula* ‘Az Éden elvesztése’ című oratóriumával együtt – *Léner Péter* dramatizált és vitt színre (1969).

Radnóti Zsuzsa – akinek elévülhetetlen érdemei vannak a drámaíró Déry újrafelfedezésében – egy 1974-es tanulmánya lapjain (melyet azonban csak 1985-ös ‘Cselekvés-nosztalgia’ című kötetében adott ki, a tény- és hangsúlymódosulások egyikére lábjegyzetben is utalva) úgy vélte: „Déry Tibor sokáig nem kellett a magyar színháznak, most már Dérynek nem kell a színház. Ma már minden rendező megtiszteltetésnek venné, ha bemutatnátna egy új Déry-drámát, de ő már nem akar új darabot írni. [...] A hármaskorszakváltásból, amely Déry prózájában felfedezhető, kettőt a drámaíró is követ. A kísérletező, avantgardista Déry 1926-ban három dadaista szürrealista drámát írt, majd hosszú szünet után, 1945 és 1957 között, a prózaíró hangváltással párhuzamosan, hat realistát. Sajnos a harmadik és legjelentősebb korszakában – amely az avantgárd és a realizmus kiemelkedő szintézisét hozta létre – már nem érdekelte a színpad.” Ha csak stílusfordulat is, nem törődhetünk bele, hogy Radnóti Zsuzsa alapjaiban pontos okfejtése „szerencse” dolgának tételez egy író és színház-kapcsolatot, amiként egy későbbi megállapítása is árnyalásra szorul: kérdéses, hogy Déry évtizedekre egyszerűen „elfelejtkezett”-e avantgárd dramaturgiájának dokumentumairól.

Déry Tibor – tudjuk tőle és monográfusaitól, munkásságának kutatóitól is – komolyan gondolta 1930 tájára tehető realista pályafordulatát. Mind jobban eltávolodott avantgárd korszakától. (Elegendő érv, hogy „A befejezetlen mondat” – 1933-1937 – monumentális korpuszával a modern lélektani realizmus eszményeit vette célba.) Valószínűsíteniünk kell tehát, hogy 1926-os formabontó színművei nem estek ki a fejéből, de 1945 után – amikor az emigráció, a fenyegetettség hosszú esztendői lezárultak, a szabad publikálás lehetőségei újra megnyíltak – sem a becsvágy, sem a józan ész nem sarkallta arra, hogy az annak idején csupán töredékesen (vagy úgy sem) publikált textusokat a közlés szándékával előkeresse. Ha rendelkezésére álltak volna a kallódó kéziratok, akkor sem igen tehette volna le hármasukat a „Tükör” vagy az „Itthon” mellé – abban a dekádban, amelynek irodalompolitikája a magyar avantgárdot mélységes lebecsüléssel és súlyos kritikával illette. 1957, pontosabban 1960 után a bebörtönzött, illetve a börtönből szabadult író egy ideig mindenre törekedhetett státuszának újralegitimálása érdekében, csak épp „Az óriáscsecsemő” és társai közreadására nem.

A nemzetközi sikerek, a külföldi kiadások és felolvasóutak, idehaza pedig az irodalmi élet élvonalába való visszaágyazódás kellett ahhoz, hogy a Déry-életmű egészének átfogására és közkinccsé tételére kísérlet történjék. Azaz nem jelenthető ki, hogy drámái közül – ismét Radnóti Zsuzsára hivatkozunk – „a „Tükör”, az „Itthon”, a „Bécs 1934” címűeket minden huzavona nélkül bemutatják”. Az előbbi kettőt, 1956 előtt, igen – az utóbbit csak keletkezése után kilenc évvel, 1966-ban, amikor az irodalom konszolidációs folyamatában Déry visszafogadása is nagyjából végbement, két újabb regénye, a „G. A. úr X-ben” (1964) és „A kiközösítő” (1965) már megjelent.

Az utolsó pályaperiódus e menetébe illeszkedett, revelatív újszerűségével abból ki is rítt „Az óriáscsecsemő” közlése a Kortárs 1967. júliusi számában, s hamarosan az avantgárd darabok kötetbeli megjelentetése. A „Bécs 1934” és „Az óriáscsecsemő”, egymással szinte szomszédosan, feltette azt a – még burkolt – kérdést: Déry 1945 után írott

realista darabjai a jók-e, vagy az 1926-os múlt kútjából felhozott avantgárd színművek? Ha netán csak az egyik műcsoport jó, akkor a másik rossz? (Mint láttuk, ezen maga Déry nem rágódott, s ha tán nem is teljesen őszintén, ha esetleg a pro forma kajánságával is, mindet elhibázottnak titulálta.) A régi termés jelentékenysége mellett szólt az erősen – kedvezően – változó avantgárd-fogalom, az avantgárd modernség felértékelődése, s hogy a hazai dada legmaradandóbb teljesítményeként újraelvenedő „Az óriáscsecsemő” révén a magyar avantgárd kitephette magát hosszú ideje tételezett perifériakusságából, utólag eljuthatott az európai előörs-drámahagyomány áramaiig, sőt – több értekező tollán is – a magyar dráma potenciális, noha soha nem lett „Übü király”-aként körvonalazódhatott.

Míg a „régieknek” a szemléleti és a stílári homogenitás is a javára szólt, az „újak” eltagadhatatlan színvonalkülönbsége, továbbá egy-két friss premier ellentmondásossága, a szövegek gyors előregedése rontotta ennek a műcsoportnak a pozícióit. Ahogyan erre az „Igent és nemet mondani” (1972) kritikái között *Létay Vera* írása, a „Tükör által homá-

A recepciótörténet kardinális eseménye és érve „Az óriáscsecsemő” 1970-es, alternatív színházi bemutatója. A Szegedi Egyetemi Színpad e vállalkozása színháztörténeti tényvé vált. Ellegendásulásához több tényező is hozzájárult. Köztük a rendező, Paál István (hivatásos színházi) pályájának alakulása, utóbbi életét tragikusan beszegő öngyilkossága, melyet – messziről bár – összefüggésbe hoztak szegedi száműzetésével, a Déry-produkcióhoz képest valójában soha meg nem ismételt sikerű munkáival, de még a Déry-darab különleges címszereplőjének sorsával (a csodálatos adottságok kényszerű vagy tékozló elvesztegetésével) is.

lyosan...«’ a ‚Tükör’ 1969-es előadásáról szólva rávilágított: „A múltó idó iróniája, hogy a színdarab, amellyel szemben a korabeli kritika politikai fenntartásait hangoztatta, most tapintatos szerzői húzásokra szorult, a mai fül nehezen viselné el az agitatív ízü plakátmondatokat. Déry az elsők között volt, akik az új rendben tudatosan vállalták a színpad politikai-erkölcsi szószék szerepét. [...] Darabjára – hiába erőltetjük – ma már nem lehet az újrafelfedezés előítéletek nélküli, friss pillantásával tekinteni...” E hat darabnak eleve nem volt osztatlanul elismerő sajtója. ‚Az óriáscsecsemő’ és a másik kettőre viszont negyven évig alig reflektált valaki (például magának a szerzőnek a ‚Mit eszik reggelire?’ című játékhoz fűzött alkalmi ars dramaturgiáján kívül). Déry avantgárd drámái biánkó jelleggel, az ideológiai és az alakításbeli progresszió értéktelítettségével érkeztek meg – először és/vagy újra – a sok akkori jel szerint amúgyis késő avantgárd színezetű, avantgárd szimpátiájú magyar irodalomba, ezen belül az abszurdtól és a groteszktól átfűtött (a műfaj felségterületén már épp *Örkény István* nevével fémjelzett) magyar drámakultúrába. A helyzeti előny a régi színműveké lett (ezek szerint Dérynek három jó és hat többé vagy kevésbé rossz darabja lenne).

A recepciótörténet kardinális eseménye és érve ‚Az óriáscsecsemő’ 1970-es, alternatív színházi bemutatója. A Szegedi Egyetemi Színpad e vállalkozása színháztörténeti tényné vált. Ellegendásulásához több tényező is hozzájárult. Köztük a rendező, *Paál István* (hivatásos színházi) pályájának alakulása, utóbb életét tragikusan beszegő öngyilkossága, melyet – messziről bár – összefüggésbe hoztak szegedi száműzetésével, a Déry-produkcióhoz képest valójában soha meg nem ismételt sikerű munkáival, de még a Déry-darab különleges címszereplőjének sorsával (a csodálatos adottságok kényszerű vagy tékozló elvesztegetésével) is. Az előadást az idős Déry is kedvelte, az 1970. március 22-i (avantgárd darabot a Tanácsköztársaság-évforduló másnapjára! – ünnepinek tetsző, de tudatosan polemizáló időzítés volt) premier után még vagy ötször megnézte. „Pesti színészek se csinálták volna jobban” – állította. (A feledésből előkerült dráma interpretálása látnivalóan nagyon izgatta, mert már 1969 februárjában, a győri Rába együttes *Benkő József* rendezte, ötven percbe összevont változatának bemutatójára is elment). A szegediek – a SzESz – ‚Az óriáscsecsemő’-jéről írt maga Déry, írt (nem csupán novellában) az egyik szerepet játszó, nemzedéke meghatározó epikusává lett *Temesi Ferenc*, írt akkor és később egy sereg kritikus és emlékező. Paál Istvánról – részint a Déry-mű rendezésével is összefüggésben – kulcsregények keretei között írt *Szőnyi György Endre* (‚Lengyel történet’, 1983), *Pósa Zoltán* (‚Ama török’, 1985), *Sándor Iván* (‚Drága Liv’, 2002), Paállal és a nevezetes előadás több alkotójával, tanújával könyvnyi beszélgetést folytatott és jelentetett meg *Bérczes László* (‚A végnek végéig’, 1995). Nem lehetetlen, hogy *Németh László* a Nemzeti által a Katona József Színházban színre vitt ‚Galilei’-jén (1956) kívül újabb kori színháztörténetünknek ez a legjobban „körüljáró” eseménye, noha a szegedi egyetemi társulat jogállása miatt nem is ez, hanem a Pécsi Nemzeti Színház (Stúdió) 1978-as – most már tényleg március 21-i –, *Szikora János* rendezte értelmezése számít (hivatásos színházi) ősbemutatónak. ‚Az óriáscsecsemő’ főleg Radnóti Zsuzsa – az említett könyvét jóval megelőző – tanulmányai és *Kocsis Rózsa* monográfiája (‚Igen és nem’. A magyar avantgárd színjáték története 1973) révén bekerült az irodalomtörténeti köztudatba, s e literátus létét Paál István rendezése nagymértékben, Szikora, majd 1991-ben *Gaál Erzsébet* debreceni színrevitele is új felismerésekkel táplálta. A mű kanonizálódása lényegében zavartalan, ehhez sok szakdolgozat és doktori disszertáció is hozzájárult (2002-ben például a debreceni doktoriskola hallgatójéé, *Nemes Ritáé*). Az érdemi bírálat vagy tartózkodás ritka. Nagyjából annyi – s ez azért jelzés értékű – , mint *Csont András*nak ‚Az óriáscsecsemő’ *Vajda Gergely* szerette kamara-bábopera változatáról papírra vetett recenziójában (a szerinte „korántsem dadaista vagy abszurd” alkotás lappangó-felbukkanó létének majdnem nyolc évtizedét elismerően nyugtázza) e vélekedés: „Mára, talán nem túlzás ezt állítani, a Déry-féle szemtelenség jórészt hatástalan, a darab

fölött kissé eljárt az idő” (Színház, 2003. február). Annak vitatásába most nem mehetünk bele, hogy a „szemtelenség” a legszerencsésebb kifejezés-e Déry darabjának művészetközi hatásmechanizmusára, kevert nyelvezetére. Az sem tartozik ide, hogy például *Eörsi István* esküszik a dráma abszurd karakterére, ontologizáló irányultságára – hogy a nemzedékek kisiklásának, vereségének „körforgó” példázatát ne engedje át a sokkal szűkösebb „antikapitalista dráma” terminusnak.

Bármily sikertörténet is „Az óriáscsecsemő” indokolt és alaposan analizált vissza-illeszkedése a magyar dráma medrébe, sem a „Mit eszik reggelire?”, sem „A kék kerékpáros” szövegét nem tudta maga mellé emelni. Ezekre ugyan nem mérjük a „rossz darab” ítéletét, de hiteles szakember óvakodik a „jó darab” megjelöléstől. Ekként tehát egyetlen jó Déry-darab állna szemben hat nem jó darabbal és két „zárójelbe tett” művel.

De ki mondja, s mondja-e, hogy az 1945 utáni Déry-drámák nem jók? Úgy „mindeztül” ezt senki nem mondja, még a drámaíró Déryről összegző, hosszsmetszeti igényű portrét nyújtó *Hermann István* sem – azonban ő az, aki az egész szakirodalomban a leginkább megkérdőjelezi Déry drámaköltői tehetségét (nyilvánvalóan a tényleg költői avantgárd művek ismerete nélkül). „Viaskodás a drámával” című tanulmánya, mely az 1969-es „Szent Iván éjjelén”-kötetben látott holdvilágot, a szerzői atmoszférateremtést megdicsérve homályosan vázol egy írói technikát, melyről sietve kijelenti: „Ez a technika a drámában halott”. Az érvelés – „Az embereknek a drámában nem a természetel kell megküzdeniök, legtöbbször még csak nem is az öntermészetükkel, hanem egymással. Ha nem egymással küzdenek, akkor illusztratív tablókat kapunk” – szintén homályos, és (esszéről lévén szó) nem is tisztán szakszerű. „Déry folyamatos küzdelmet vív a színpaddal”, tudjuk meg, és ebben a küzdelemben folyamatosan alulmarad. Igaznak bizonyul Hermann jóslata: „Valószínű, hogy Déry nem fogja folytatni a színpaddal vívott küzdelmét”; mindössze feltételezhetőnek a megokolás: „A színpad vonzza őt, de valószínűleg inkább csak mint nézőt, mint embert, és taszítja mint írói alkatot”. (A dráma iránti vonzalom és a színpad iránti vonzalom előnytelenül keveredik a gondolatmenetben.)

Éppen ellenkezőleg, Déryt drámaíróként is talentumos személyiségnek tünteti fel *Siklós Olga* „A magyar drámairodalom útja 1945–1957” című, 1970-ben kiadott monográfiája. Míg – sportnyelven szólva – Hermann 0:6-os eredményt hozott ki a dráma műfajon belül a sikerült és a sikerületlen darabok között, Siklós épp megfordítva, 4:0 arányban dönt (a „Vendéglátásról” valamilyen okból nem ír, a „Bécs 1934” pedig – talán azért is, mert „1957-ben, történelmi forrásmunkák nélkül, Vácott”, vagyis a börtönben íródott – kiesik a drámatörténet látóköréből. Erre a kettősen kezelt 1957-es évszám fel is jogosítja, jelezvén: „A szerző a könyvben megkezdett munkát a közeljövőben folytatni kívánja az 1957–70-ig terjedő időszak magyar drámairodalmának feldolgozásával”. Ez a könyv sajnos nem került az olvasók kezébe, ami elkészült, annak a címében viszont határidőtűként nem „éktelenkedik” 1956).

Az avantgárd darabokkal mint távoli előzményekkel Siklós sem vet számot (azokat ő is csak a kézirat lezárása után ismerte meg bizonyára). Az „Itthon” számára nehezen gyűjt össze mentségeket, melyeknek együttesen erényként kellene hatniuk. *A Benedek Marcell* kritikája nyomán megerősített „költőiség” és „balladaszerűség” mellé egy-két alak „telitalátát” sorolja. Érvelése 1970-ben sem lehetett meggyőző, mára teljesen hatástalan. A drámában holtnak nyilvánított, földbirtokos katonatiszt férje helyett – aki hat év után mégis megjön a hadifogságból – Anna, a hősnő új párját, a félkarú szerszámlakatost, jelenleg külkerületi polgármestert, spanyol polgárháborús hőst választja. Más is ezt tenné az ő helyében. Déry meghökkentő aktuálpolitikai módon felpántlikázta kommunista kétkezijét a nemes férfi tulajdonságaival, a másikat pedig a múltból itt ragadt szörnyetegnek jellemezte. A nem ismeretlen és nem érdektelen alaphelyzetből a figurásémák között kifejlő tragédia is sablonos lesz. Egy rossz drámája biztosan van Dérynek, s ez az „Itthon”.

De biztosan van egy igen jó drámája is az 1945 utáni anyagban: ‚A tanúk’. Paradox módon ennek értéke mellett szólhat, hogy keletkezését követően elfekették, bemutatását elsikkasztották. Siklós Olga feltételezése szerint a téma – zsidók és nem zsidók magatartásformáinak találkozása és ütközése a második világháború egyre sötétülő idejében – és a nyilvánvalóan brechtizáló forma miatt. Az ősbemutató dicsősége 1986-ban a szolnoki színházé lett (Déry emlékezete szerint a „gunyoros szomorú-játékot” már korábban műsorra tűzték, de nem árulja el, hol és mikor). Erre a műre – bár csupán az *Örkény István* írta ‚Pisti a vérzivatarban’ strukturálisan rokon darabját tételezve benne – *Bécsy Tamás* ‚Kalandok a drámával’ (1996) című könyvének egyik fejezete is kitér. „Az ókortól kezdődően vannak drámák – fejt ki –, amelyeknek grammatikája [...] a beszédet a világ két nagy létszintje közötti viszonyok alapján szervezi meg. A világ egészenkét lét-szintje eredetileg az isteni és az evilági, majd a mitológiai és az evilági; újabban például a tudattalan és a tudatos. A két világszint viszonya minden esetben az, hogy az isteni, a mitológiai, a tudattalan tartalmazza a fogalmak érvényes jelentését, illetőleg azokat a dinamizmusokat, parancsokat, amelyeket az evilágon, a mindennapokban élő embernek meg kell valósítania vagy le kell gyűrnie a jobb, hitelesebb, érvényesebb élethez. Örkény István Pistijének – miként például Déry Tibor ‚A tanúk’ című drámájának – második létszintje a történelem.”

A másfelé tartó nagyszabású elméletből az alá- s fölérendelt kétéosztatúság gondolatát mint Déry darabjaiban rendre érvényesülő (igaz, nem a fentiek értelmében teoretizált) gondolatot rögzíthetjük. ‚A tanúk’-ban – mely az elszenvedők és a „tanúk” drámája – Déry kettős osztatú díszletet intencionált. A bal oldali részben lakásbelsőt, a jobb díszletfélben egy bérház külsejét. A fogalmak (az erkölcsi fogalmak) „érvényes jelentését” egyik világ-fél sem tartalmazza. (A szolnoki előadás a „Szín kettéosztva” instrukcióját a horizontális tagolás helyett sokkal jelentésesebb vertikális tagolásra cserélte. Egy Andrassy úti földalatti-megálló hiperrealista képére – mint pincére, színpadi és szimbolikus földalatra – egy ugyancsak vakolatpergésig hű bérpalota bejáratát emelte, a perspektivikusan kicsinyített távlatba pedig a milleniumi emlékmű hóféhér, díszkilavágított, embléma- vagy címerszerű makettjét. Bujkálni a föld alá kényszerít a háború, az üldözés; a mozgalom, az ellenállás; a szellemi és morális sötétség. Nem ér el idáig – ide le – az ezeréves Magyarország fénye.) A létmódok és a fogalmak kevertségének következtében a drámában nem áll fenn a bűnösök-áldozatok ellentétezés. A keresztény feleségével élő zsidó orvos, Kelemen doktor nem hajlandó a menekülés „erőszakát” alkalmazni az életét, életüket (gyermeké életét is) fenyegető erőszakkal szemben. A minőségek össze-csúsúzása folytán a kifejtlet inkább lehet groteszk, mint tragikus. Doktor Kelemen elszenvedi, hogy életben maradjon.

A drámakomponálás kettősség-elve az 1945 utáni Déry-darabok majdnem mindegyikében érvényesül, és jól megfigyelhetően – mindig más variációban – ‚Az óriáscsecsemő’ kétéosztatúságától (vagy kétéosztatúságaitól) eredeztethető. Ez az össze-kapcsolódás megengedhetetlenné teszi, hogy a korai három és a későbbi hat színművet teljesen külön műcsoportként fogjuk fel, s akár az egyiket, akár a másikat a „rivális” ellenében játsszuk ki. Nem tartható az 1945 után jó két évtizedig elhúzódó állapot, amely – s benne maga az író is – elfeledte vagy negligálta az avantgárd periódust. De nem tartható az a mai álláspont sem, amely ‚Az óriáscsecsemő’-t az egész hazai avantgárd drámát maga köré szervező centrumnak értékelve ‚A tanúk’ és a ‚Bécs 1934’ közrefogta sort semmibe veszi. Kétségtelen, hogy a „fordított ‚Az ember tragédiája” – ahogy ‚Az óriáscsecsemőt’ többen is neveztek – a saját közegében sokkal fontosabb szerepet játszik, mint a későbbi realista drámák a maguk drámatörténeti idejében, a jó(k) kontra rosszak képlet mégis torzító.

Egyébként a realista Déry-drámák realizmusa avantgárd tradíciókkal, színekkel gazdagított realizmus. A realista pályafordulat ténye nem ölte ki Déryből mindazt, amivel az 1910-es évektől nagyjából 1930-ig próbálkozott (elsősorban költőként és drámaköltő-

ként, de prózairóként is). Kései – ‚G. A. úr X-ben’ című regényétől számítható – pályaszakaszának szintetizáló jellegéhez nem újrakreálnia, hanem felélesztenie kellett avantgardizmusát. Déry kései, realizmusba kötött avantgárdja – vagy szuverén későavantgárdja – az 1930-ig kialakított korpusz lázadó-kísérletező formakultúráját feltöltötte az abszurd és a groteszk a század közepén egymásra rétegződő vívmányaival is. A ‚Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról’ című kisregény többféleképp is sajátos, szokatlan beszéltetési technikája – főként egyazon szereplő sorozatoló, ismétlően jelölt megszólaltatása – nem egyenes származéka némely 1920 körüli Déry-alkotások rokon fragmentumainak (a belső monológ, az énszembesülés ‚mondta József’ – ‚kérdezte József’ – ‚válaszolta József’ szériáira, a ‚mondta József’ – ‚mondta József’ – ‚mondta József’ halmozásokra utalhatunk például). Ehhez az alakításmóddhoz nyilván a modern filmművészet, az európai és az amerikai epika új tendenciái is hozzájárulhattak. (A ‚Képzelt riport...’ színpadi változatának elkészítésekor éppen ezt a – számos bíráló által ‚drámainak’, ‚színpadra kívánkozóknak’ tekintett – monológ- és dialógkép-zést kellett egészen más, mondhatni konzervatívabb irányba mozdítani.)

Bizonyos – szimultanista, vagy a cselekmény, a beszéd linearitását megtörő, az egész részekre tördelő – rokonulásokat nem nehéz észrevenni ‚Az óriáscsecsemő’ és ‚A tanúk’ között. Az utóbbinak a díszletleírása szerint a jobb oldalon látható bérház ‚ablakaiban férfiak, nők könyökölnek. Az 1. számúban a Kocsmáros és felesége, a 2. számúban Nő, fésűlködököpenyben, a 3. számúban a Pipázó Öregúr. A 4. számúban olykor megjelenik a Szobalány, kirázza a porrongyot, egy-két percig az ablakban marad. Az 5. és a 6. ablak egyelőre üres. Az ablakban könyökölő személyek nem egymáshoz intézik a szót, hanem maguk elé beszélnek”. A nagybetűs, általánosító-kiragadó elnevezés és a beszédforma ‚Az óriáscsecsemő’ 1-től 10-ig számozott Bábuját idézi, bár azok gyakrabban beszélnek „össze” – egy mondat szótagjait akár heten rakják sorba –, mint „szét”.

Ugyancsak ‚A tanúkban’ a Kórus alkalmazása egyszerre mondható a klasszikus avantgárd örökségének, illetve a brechti drámatípus integrálásából fakadt, összetettebb eszköznek. A Kórus felléptetésében következetlenség, járatlanság érződik. Déry megmaradt vagy újraképzett avantgárd fogásai nem egykönnyen szervesülnek a második drámakorszak alkotásaiba. A ‚Tükör’-ben a főszereplő értelmiségi család néhány sorsdöntő napját rádió-közvetítésként – tükrözve, elvileg szinkronban – hallgatja egy „ugyanolyan”, egy „tükör” család, így jutva az átélés elidegenített és a kommentálás ironikusan elemelt szituációjához. E „tükör”-keret a darab 1947-es bemutatójától kezdve a legtöbb ellenszegülést váltotta ki a kritikusoktól. Ez a megoldás volt az oka – munkásmozgalom-történeti szölamok és prekonceptiók mellett – annak, hogy Horváth Márton ezzel indította később is hivatkozási alapul szolgáló bírálatát: „A Tükör nagy dráma nagy hibákkal”. A helyenként megfontolásra érdemes írás a tükör-kérdésben sajnálatosan korlátolt bekezdése így hangzik: a darab „zavaró formai hi-

A realista Déry-drámák realizmusa avantgárd tradíciókkal, színekkel gazdagított realizmus.

A realista pályafordulat ténye nem ölte ki Déryből mindazt, amivel az 1910-es évektől nagyjából 1930-ig próbálkozott (elsősorban költőként és drámaköltőként, de prózairóként is). Kései – ‚G. A. úr X-ben’ című regényétől számítható – pályaszakaszának szintetizáló jellegéhez nem újrakreálnia, hanem felélesztenie kellett avantgardizmusát.

Déry kései, realizmusba kötött avantgárdja – vagy szuverén későavantgárdja – az 1930-ig kialakított korpusz lázadó-kísérletező formakultúráját feltöltötte az abszurd és a groteszk a század közepén egymásra rétegződő vívmányaival is.

bája az a teljesen értelmetlen keret, amibe a szerző állítja. A drámai fejlődést hideg zuhanyként akasztja meg időközönként a színpad egyik sarkában megjelenő »rádiócsalád«, mely a mese szerint rádión át figyeli a bíró házában történeteket, s az volna a hivatása, hogy aláhúzza, vagy inkább utánadörmögje üresen, laposan és lomposan a történeteket. Ez pirandellói technikázás, amely annak idején a kései polgári színművek dekadenciáját volt hivatva leplezni, amely nem a mondanivalóval, hanem a kerettel próbálta áttörni színház és közönség mágikus válaszfalát. Déry nyugodtan rábízhatná az áttörést a dráma ősi és egyszerű eszközeire, mondanivalójának igazságára és mélységére.” *Pirandello* nevének lejárato említéséhez képest visszalépés, hogy *Hermann István* húsz évvel később *John Boynton Priestley* polgári dramaturgiájának és technikai üzelmeinek átvételét sugalmazza. A tükör-játék eltagadhatatlan gondjait, diszharmoniait *Kapás Dezső* 1969-es rendezése nagyban orvosolta azzal, hogy a keret- (betét-) színmű rádióhallgató családját és a drámai főcselekmény családját ugyanazokkal a színészekkel játszatta, ám még így sem tudhatta huzamosan fenntartani a két közösség egy voltának (az „ön-hallgatásnak” vagy identitás-válságnak) a képzetét, mert ez nincs következetesen belekódolva a darabba: a formai ötlet a maga külön, szökevény útjait járja. Ennek ellenére a tükrösség elvei és kivitelezései feltűnedeznek a „Mit eszik reggelire?” textusában is, és tipikus, erős jelentésű tükör-tény, hogy „Az óriáscsecsemő” az 1. Újszülött világrajöttével kezdődik, és a 2. Újszülöttnek a „behelyettesítő” világrajöttével végződik. A kabarétréfaként ható „Vendéglátás” – mely az 1952-es játékközeg toladó kellék- és szótárától függetlenül mint szatirikus óramű ma is pontosan jelez – egészében tükrös konstrukciója. A tükrösség egyik Déry-darabban sem a hasonmás, hanem mindig a valamiképp torz hasonmás megjelenését szolgálja.

Az avantgárd drámák és a legtöbb későbbi drámaszöveg tartalmi-formai összejátásai a nyomszerű erősebbek, a lényegszerű kapcsolódásnál gyengébbek. Óvakodnunk kell a túlinterepretálástól, az erőszakolt párhuzamkereséstől is. A lehetséges kérdések egyikét érintve nem könnyű eldönteni: a farce mennyiben előképe az avantgárd Déry-darabok egyes részeinek (általában is előzménye-e az abszurd dráma előtti avantgárd drámatextusoknak), s ha része, akkor „A talpsimogató” „rácsomózható”-e erre a fonálra? Ennek a terjedelmes egyfelvonásosnak – műfajmegnevezését citálva: diáksínynek – inkább az az érdeme, hogy 1954-ben volt bátorsága *József Attila* védelmére kelni. A talpnyaló-törtető ifjú karrierista leleplezésénél ugyanis fontosabb, hogy nem a korszellem kínálta *Petőfi*-, hanem a József Attila-sors és -életmű „tananyag”-bázisán építik ki egy amorális járványt terjesztő magatartás, egy sunyi és nevetséges – „udvari” – retorika kritikáját.

Teljes biztonsággal sohasem jelenthető ki, hogy valamely drámai szöveg milyen becsület bír a színházi megjelenítés számára, hogy „mi hozható ki belőle”. Hatalmas írott drámák alhatnak kötetekbe zárva, esetleg épp azért, mert – terjedeleme is – hatalmasak. Ám teljes feledésre ítélt, tartalmilag retrográd drámaszövegekből is válhat színházi remekmű – ahogyan például *Jeles András* „Drámai események” című, 1985-ös rendezése interpretálta *Dobozy Imrének* a legutolsó Déry-színművel majdnem egyidőben írott „Szelelvihar”-ját. Ilyen közelítésben tehát egyetlen Déry-dráma sem rossz. Visszahúzódva a (dráma)irodalom terepére, „Színház” című kötete összeállításakor az író bizonyára a termés egészének kendőzetlen megörökítésére irányuló szándék vezette. Az általa is legjobb műként megjelölt „Az óriáscsecsemő” – a „Mit eszik reggelire?” és „A kék kerékpáros” című famulus-szövegekkel –, valamint „A tanúk” mindenképp rászolgál arra, hogy Déry Tibor neve ne hiányozzék a magyar drámatörténet lapjairól, még akkor sem, ha az „Itthon” mélypontja és a „Tükör” relatív magaspontja között a többi mű nem kéredzkedhet a maradandóságba.