

DRÁMAIRODALMUNK – ÖRKÉNY UTÁN

A hatvanas évek derekán új korszak kezdődött a magyar drámairodalom történetében. Szokás ezt a korszakváltást egyetlen dátumhoz, a *Tóték* 1967-es februári bemutatójához kapcsolni. A *Tóték* bemutatója és Örkény István drámaírói beérkezése azonban nem előzmények nélkül való, és Örkény sem társak és követők nélkül képviseli ezt a fordulatot, hanem a magyar drámatörténet eddigi legnagyobb drámatermést és legmagasabb minőséget hozó korszakának egyik – kétségtelenül a legjelentősebb – alkotójaként. Mégis jogosult „Örkény utáni” magyar drámáról beszélni, mert az ő beérkezésével egy időben kirajzó, akkor harmincas éveinek derekán járó drámaíró-nemzedékben nem találunk az övével egyenrangú színpadi életművet.

Örkény István pályájához kapcsolódóan két szakaszt különíthetünk el az elmúlt évtizedek magyar drámairodalmában. Az első szakasz a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek végéig, Örkény írói pályáját tekintve a beérkezéstől az életmű lezárulásáig, a *Tótéktől* a *Forgatókönyvig* tart. A második szakasz, az Örkény halálát követő, máig (a nyolcvanas évek végéig) tart.

A magyar irodalomtörténetben a korszakokat általában társadalmi-politikai eseményekhez, a kritikában pedig generációkhoz vagy évtizedekhez szokták társítani. Amikor az elmúlt két évtizedet egy írói pályához kapcsolva értelmezem, akkor ennek az a magyarázata, hogy az irodalom történetét az *irodalomból kiindulva* tartom meghatározhatónak (nem tagadván vagy lebecsülve annak társadalmi összefüggéseit). Ebből a nézőpontból Örkény István drámái jelentik azt az irodalmi alapot, amelyből kiindulva, és amihez viszonyítva a legújabb magyar színműirodalom értelmezhető. Az Örkényre történő utalás – az előbbieken túl – egy sajátos drámatípust, dramaturgiát és szemléletmódot is jelöl, mely az elmúlt évtizedek hazai drámairodalmában a legtöbb eredményt hozta, s amely az európai dráma művészettel összhangban és – esetenként – világirodalmi színvonalon szólalt meg. Ez azonban csak egyik vonulata a magyar drámának. A groteszk-abszurd szemléletű darabok mellett igen erős vonulatot jelentenek a realista-naturalista dramaturgiájú és szemléletű művek, a (többnyire történelmi) parabolák és a társalgási darabok. Ezen irányzatok közül az Örkény nevével fémjelvezhető drámatípus bizonyult a legidőtállóbbnak, a legnagyobb hatásúnak és



Hacser Józsa (*Ágika*) és Latinovits Zoltán (*Örnagy*) a *Tóték* 1967-es bemutatóján (MTI-fotó, Tormai Andor felvétele)

a legértékesebbnek. A hetvenes-nyolcvanas évek drámairodalma – visszamenőleg is – ezt a vonulatot minősítette a legfontosabbnak, azzal, hogy ezt tartotta követésre méltónak; hogy a különböző irodalmi mozgásirányok, áramlatok és stílusformák közül ezt a „csapásirányt” választotta. A nyolcvanas években fellépő új írónemzedék tagjai között alig vannak olyanok, akik ne ezt a groteszk-abszurd vonulatot folytatnák.

Miként az irodalomtörténeti feldolgozásnak az irodalomból, úgy a drámatörténeti áttekintésnek a dráma műneméből kell kiindulnia. Az itt tárgyalt korszak drámaírói az elmúlt egy-másfél évtizedben született áttekintések – azok tehát, amelyek nem szerzői portrékat rajzolnak, hanem folyamatokat, csoportosulásokat, irányzatokat elemeznek – mindig *tartalmi* nézőpontból indulnak ki: abból, hogy miként tükrözi a színjáték-irodalom a korabeli társadalmi-politikai valóságot, és abból, hogy ez a tükrözés milyen tematikus csoportokba rendezhető. Így az elemzésben megjelenik – például és többek között – a társadalmi önvizsgálat, a hatalom és erkölcs, illetve az életmód kérdéseit tárgyaló drámák csoportja. Ezek a kérdések azonban nem műnemspecifikusak, és ezek alapján nem tehető különbség az epikus és a drámai művek között. Ha a vizsgálat egy *műnemre* irányul, akkor a

feldolgozás szempontjainak is az adott műnem sajátosságaiból kell kiindulnia, vagyis a drámaforma, a dramaturgia, a drámai szemléletmód elemzésének kell az előtérben állnia, amihez – kiegészítésként – hozzákapcsolódhat a darabokban megjelenő valóság tartalom vizsgálata is. A műnimmel összefüggő kérdés az is, hogy a drámát színháztól független, autonóm irodalmi műnemnek tekintem, természetesen figyelembe véve azokat a színdarabokat is, amelyek eddig még nem kaptak irodalmi (publikációs) nyilvánosságot, csak színpadit.

Hazánkban, a Magyar Színházi Intézet évkönyveinek tanúsága szerint, egy-egy szezonban mintegy száz eredeti magyar bemutatóra kerül sor. Ebben a számban a drámák mellett a regényadaptációk, az egyfelvonásosok, a drámaátdolgozások és a színjátékszövegek egyaránt benne vannak. Nincsenek viszont benne a kötetben, folyóiratban publikált, de be nem mutatott drámák, jelenetek, rádiójátékok, amelyek az előbbi százast tovább növelik. (S mindez csak töredékét jelenti a publikálatlan, kéziratos drámairodalomnak.) A teljes publikus drámatermés feldolgozása nemcsak ennek a tanulmány-nak, hanem egy könyvnek a kereteit is szétfeszítené. Ezért a vizsgálatot azokra a szerzőkre korlátozom, akik publikált, illetve bemutatott drámáik tanúsága szerint a drámaforma megújítóiként értékelhetők.

Az Örkény utáni korszakban a drámaírók nemzedékeinek három hulláma követi egymást. Ez a három nemzedék ma egyidejűleg van jelen a magyar irodalomban. Az első generáció a harmincas évek fordulóján született, s Örkény csúcsra érkezésének idején, a hatvanas évek derekán, illetve második felében robbant be a magyar drámairodalomba. Csurka István, **Eörsi István**, Görgey Gábor, Gyurkó László, Gyurkovics Tibor, Szakonyi Károly, majd Hernádi Gyula és az 1974-ben áttelepült Páskándi Géza egyidejű jelentkezése, mai szemmel visszapillantva, drámairodalmunk virágkorát jelentette. Ez a virágkor azonban nem tartott sokáig. Örkény mindvégig jelentős értékű drámaírói tevékenysége mellett több alkotói pályát csökkenő vagy egyenetlen színvonalú. Ezzel egy időben nemzedékváltás is lejajlott: a hetvenes évek folyamán, illetve a nyolcvanas évek elején távozott az élők sorából az előző generáció több jelentős, drámát író alakja: Darvas József, Németh László, Déry Tibor, Örkény István,



Mesterházi Lajos, Pilinszky János, Illyés Gyula, Illés Endre, és ennek az időszaknak az elején vált meg a dráma műnemétől (az 1989 januárjában elhunyt) Weöres Sándor.

A hetvenes évek folyamán rendkívül népes új generáció jelentkezett, az 1940 és 1950 között születettek nemzedéke, akik többségükben ebben az évtizedben írták első darabjaikat, vagy ebben az időben kaptak először színpadot. Ebbe a csoportba tartozik például Bereményi Géza, Boldizsár Miklós, Czákó Gábor, Csörsz István, Juhász István, Kolin Péter, Kolozsvári Papp László, Kornis Mihály, Munkácsi Miklós, Nádas Péter, Ördögh Szilveszter, Sáropataky István, Schwajda György, Simonffy András, Spiró György, Vámos Miklós. E heterogén nemzedéki csoport tagjainak drámaírói pályája igen különbözőképpen alakul. Vannak, akik pár év múltán elfordulnak a műfajtól, vannak, akik stílust és szemléletet váltanak, és vannak, akik csak a nyolcvanas években találják rá a színpadra és saját drámaírói hangjukra. Végül a mai „fiatal” (azaz kezdő) drámaírók a nyolcvanas években debütáltak ebben a műfajban, ám az ekkor indulók között vannak olyanok, akik életkoruk alapján az előző csoportba tartoznának. Így – az előbbi névsorban említett – Kornis Mihály ehhez az évtizedhez, de nem ehhez a generációhoz sorolható; ugyanígy a nyolcvanas években jelentkezett – de az előző nemzedékből – történelmi játékaival Kulin Ferenc és történelmi dokumentumokból építkező darabjaival Kiss Irén. Az 1950 és 1960 között született nemzedék tagjai közül több publikált vagy bemutatott drámát mondhat magáénak – mások mellett – Békés Pál, Forgách András, Kárpáti Péter, Márton László, Nagy András, Siposhegyi Péter, Sultz Sándor, Zalán Tibor.

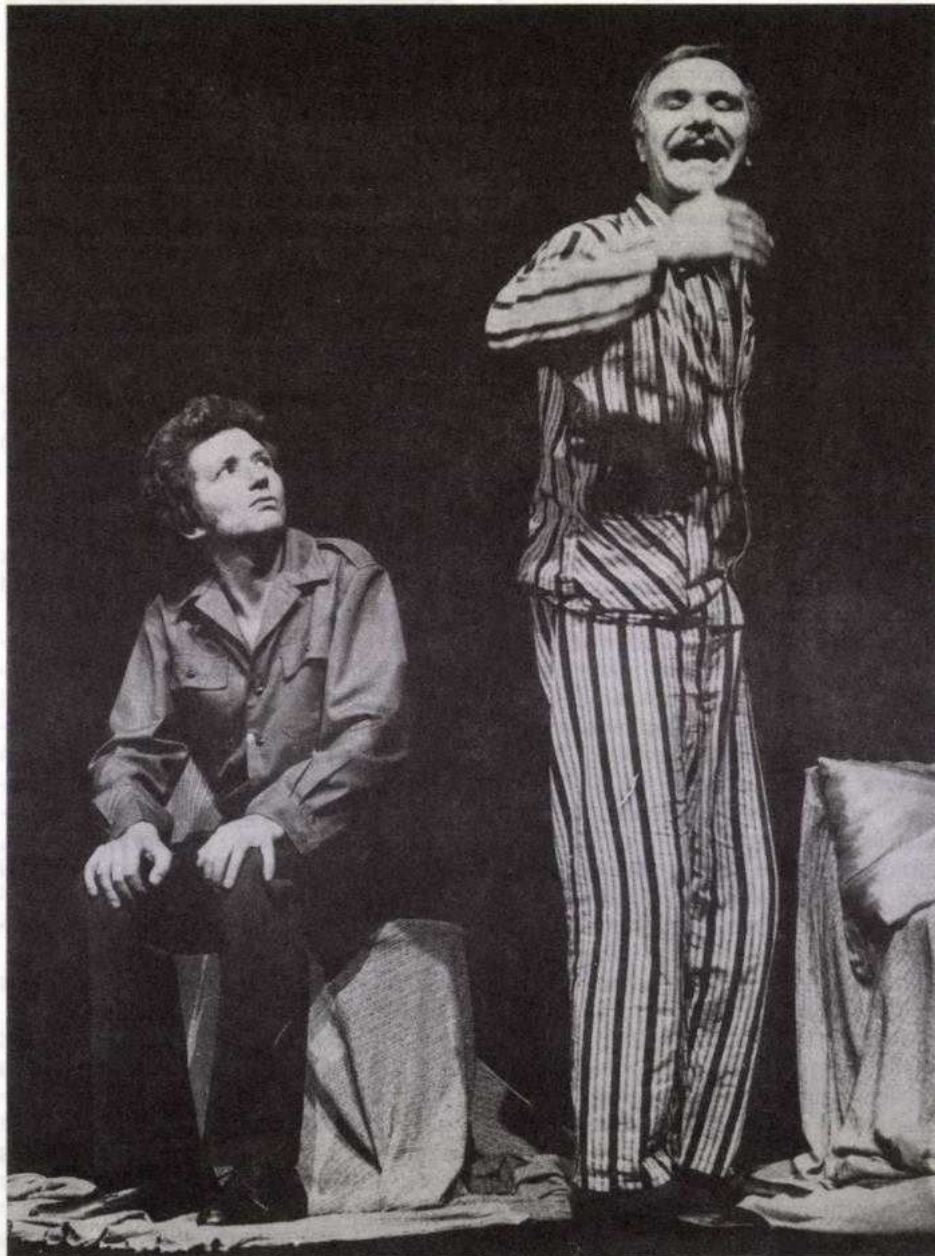
A groteszk vonzaskörében

A hatvanas-hetvenes évek fordulójának mindjárt tetőponton indult és rövid életű drámatörténeti virágkora szoros összefüggést mutat a kor hazai és nemzetközi társadalmi-politikai változásaival. Erről azonban már több elemzésben szó esett, ezért itt csak az irodalom-immanens összefüggéseket érintem. Az Örkény drámáiban (*Tóték*, *Macskajáték*, *Pisti a vérzivatárban*) jelentkező új dramaturgiai

szemlélet gyümölcsözően hatott az ez idő tájt induló színpadi szerzők többségére, és a groteszk nézőpont: a situációk viszonylagossága, duplafenekű volta, a művek végkimenetelében felbukkanó paradox megoldások gyakori jellemzői számos ekkori darabnak. A realitás–irrealitás nemcsak tartalmi elemként, hanem mint formaprobléma is jelen van. A reális szituáció sok esetben – egy fordulattal – irreálissá válik. Gyakori, hogy a szereplők reálisan viselkednek irreális feltételek között *Kern András és Tordy Géza Bereményi Géza Légbölméter című darabjának Pesti színházi előadásában (1978)*

(s ez eredményezi a groteszk, illetve abszurd hatást), vagy megfordítva: valószerű körülmények között valószerűtlen dolgok történnek. Elég, ha Örkény említett művein kívül Görgy Gábor *Rokokó háború*, Komámasszony, *hol a stukker?*, *Népfürdő*, *Hírnök jö*, *Eörsi István A megmentett város*, *A kihallgatás*, *Sírkő és kakaó*, *Hordók*, *Huligán Antigone*, Gyurkovics Tibor *Az öreg*, *Nagyvizit*, Szakonyi Károly *Adáshiba*, Hernádi Gyula *Falanszter*, *Antikrisztus* című, ekkor született darabjaira utalok.

A korszak meghatározó szerzője még Csurka István, akinek *Ki lesz a bálanya?*





Ernyey Béla és Halász Judit Szakonyi Károly *Adáshibájában* (Pesti Színház)

című drámája ekkor kap nyilvánosságot (a megírás ideje 1961, a bemutatóé 1969), s ekkor keletkezik a *Deficit*. Ugyancsak fontos mű Gyurkó László *Szerelmem, Elektrája*, s az egészen más írói háttérből induló, de végeredményben a groteszk-abszurd dramaturgiához rendkívül közel jutó Weöres Sándor költői drámája, *A kétféjű fenevad*. Ez a vázlatos név- és címsor csak jelzi azt az átütő erőt, amellyel az új magyar dráma ebben a

korszakban jelentkezett. A viszonylagossá tett szituáció mint dramaturgiai sajátosság mellett gyakori jellemzője ezeknek a daraboknak, hogy az emberábrázolásban is a relativitást érvényesítik. A szereplők, a drámai hősök egymással felcserélhetők és helyettesíthetők, jellemzőjük nem az állandóság, hanem a színváltozás kaméleoni gyorsasága. Az alakok gyakran csak szerepeket játszanak, és valódi kilétük rejtve marad, vagy pedig a szerepek mögött nincs is szilárd identitás. Az emberi viszonyokat és az emberi léte behálózza a manipuláció, ami a cselekmény mozgatójának eszközeként is megjelenik. A drá-

mákban ábrázolt világ gyakran csak a látszat valóságával rendelkezik, a valóság tényei fölött egy pszeudorealitás vagy egy (manipulációval átítatott) értelmezési mező húzódik. A színhátek egy részében megjelenik az elvont helyszín, a definiálatlan tér, a nem lineárisan ábrázolt idő, és az egyenes vonalú történet szerkezet mellett a körkörös felépülő, a párhuzamos szálaból összeszőtt és a statikusságot kifejező konstrukció.

Görgey Gábor a hatvanas-hetvenes években írott színhátekai közül a *Komám-asszony, hol a stukker?*-ben körkörös szerkesztésű csapdadraturgiát alkalmaz, a *Népfürdőben* az állapotszerűséget hangsúlyozza, a *Hírnök jó*, a *Cápák a kertben* és a *Noé* című darabjában a becketti drámatechnikát követi. Ezután a vígjátéki dramaturgiához, a társalgási dráma műfajához pártol át. Gyurkovics Tibor *Az Öreg*, a *Nagyvizit*, a *Csókakcsalád* esetében köznapi, naturális szituációból indul ki, melyben a dialógusok fokozatosan valószerűtlenné válnak. Lecsupaszított, értelmetlenné vált párbeszéd kapcsolja egymáshoz – és választja el egymástól – a szereplőket. Pályáján a későbbiekben előtérbe kerül a lírizáló ábrázolásmód (például a *Fészekaljában*), illetve az öncélú humorra épülő, laza jelenetfűzésű színpadi vázlatok műfaja (*Fekvőtámasz*, *Boldogháza*). Ez utóbbi művei olyannyira diffúzak és kidolgozatlanok, hogy bármilyen módon és mértékben lerövidíthetők, anélkül, hogy ez a tartalmukon változtatna – miként erről e szövegek színházi bemutatói tanúskodnak. **Eörsi István** – előbb említett – publicisztikus ihlettségű darabjai egyenesvonalúan szerkesztettek, groteskségüket a kiélezett szituáció s az abban bekövetkező váratlan fordulat adja. Tragikomédiáit a hetvenes években történelmi parabolák követik (*Széchenyi és az árnyak*, *Az áldozat*, *Egy tisztáson*), melyek a kelet-európai értelmiségi lét szkizofréniaját vizsgálják. **Eörsi** darabjai másfél évtizednyi szilencium után, 1988 végétől sorra jelennek meg a hazai színpadokon, köztük az életműben különleges helyet elfoglaló 1983-as, *Az interjú* című, abszurd dokumentumjáték.

Páskándi Géza általa „abszurdoid”-nak nevezett darabjai egyik vonulatát alkotják drámaírói pályájának. Az *Egy ember, aki megunta a bőrét*, vagy *A bot boldogabbik vége*, vagy *Szökés a játékba*, *Az időszak*, *a hülyegyerek avagy a vándorköszörűs*, *a Távollévők* vagy *Ártatlanok avagy Generálvilágosság*, *a Szeretők a hullámhosz-*



szon filozófiai tételdrámák, melyek keret-játékot alkalmazva asszociációs technikára, a nyelvi eklektika komikumára épülnek. Másik műfaja a realista történelmi parabola. Csurka István *Színhős*, *Az idő vasfoga*, *Ki lesz a bálánya?*, *Deficit* című műveiben a „keserves vígjáték” szemléletét és a hagyományos társalgási komédiák dramaturgiáját működteti. Pályája második vonulatában társadalmi-politikai jelenségek publicisztikus feldolgozására, aktuális témák színjátékszöveggé alakítására vállalkozik. Hernádi Gyula a *Királyi vadászat*, a *Falanszter*, a *Csillagszóró*, az *Antikrisztus*, a *tolmács* paraboláit, illetve logikai konstrukcióra épülő darabjait követően előbb színpadi blödliket írt (*Lélek-vándorlás*, *V.N.H.M.*, *Mata Hari* stb.), majd egy konzervatív szemléletre és dramaturgiára tért át (*Hagyaték*, *Dogma*). Szakonyi Károly az *Adáshiba* után, melyben a közöny uralta életvitelt és a közhelykommunikációt ábrázolta, a bulvárszínház drámatechnikájának követőjévé vált.

A hetvenes években bekövetkező *konzervatív visszarendeződés*, mely a hatvanas évek közepének európai és amerikai radikalizálódását és reformszellemét felváltotta, hazánkban sem csak a politikában és a gazdaságban jelentkezett, hanem éppígy az irodalomban is. Ez a konzervatív fordulat a fent említett drámaírók többségének pályafutásában is tükröződik. A groteszk mellett mindvégig kitartó Örkény Istvántól elütően, a bulvár- és a kommersz színjátékok műfaját gazdagította a legutóbbi időkben Görgey Gábor, Szakonyi Károly, Gyurkó Tibor, Csurka István több műve is. A hatvanas években a groteszk, az abszurd, a tragikomédia jegyében indult szerzők zöme ezt a szemléletet és ezt a dramaturgiát csak egy rövid időszakon át képviselte, és a hetvenes évek derekán-végén visszatért egy-egy jól bejáratott drámai gépezet, egy-egy jól bevált műfaj eszköztárához. Ez a megalkuvás biztosította, hogy a társadalmi nyilvánosság fölött éberben örökös kultúrpolitika lehetővé tegye a színpadi jelenlétet, s hogy a konzervatív értékrendnek elkötelezett színházi struktúra teret adjon a – lehetőleg nem túl mélyre hatoló – drámabeli történéseknek. Az önként vállalt alkalmazkodásnak az volt az ára, hogy a darabokban az esztétikai megformáltság és a társadalomkritika éle egyaránt csorbát szenvedett. A hivatalos és a közízlés szolgálatába álló szerzők közvetve vagy közvetlenül a fennálló berendezkedés apologetáivá váltak. Ma, egy új



Kornis Mihály: *Halleluja*. A Játékszín-beli előadás főszereplői: Márton András és Agárdi Gábor (Iklády László felvételei)

korszak kezdetéről visszaillesztve, látható, hogy a hatvanas években indult nemzedék előző évtized során született darabjainak többsége kitorolható az irodalomtörténeti emlékezetből.

A hiány drámaírói

A hetvenes években a dráma műnemének megújítása egy akkor fellépő, újabb írónemzedék néhány tagjának volt köszönhető. A bevezetőben felsorolt nemzedéki névsor igen heterogén drámaírói életműveket takar, és az egyes művek dramaturgiájában is több az eltérő, mint a közös jegy. Az azonosság inkább a magyar színjátékirodalomtól való különbözőségében van jelen, a Molnár Ferenc-i, Németh László-i, illyési hagyományok elutasításában. Ez az elutasítás azonban csak néhány szerzőnél vezet eredeti drámai forma kidolgozásához. A többség esetleges formai megoldásokat alkalmaz, gyakori a vázlatos, pontatlan kidolgozás.

A művek tartalmában, szemléletében fellelhető számtalan közös jegy eredője a hiányérzet. Ezekből a drámákból hiányzik

a múlt, hiányzik az apa, hiányzik a hős, hiányzik a cselekvés, hiányzik az idő – és még sok minden más. A hiánnyal mint e drámák kulcskategóriájával már a nyolcvanas évek elején is több elemzés foglalkozott, így a *Hiánydramaturgia* című kötet írásai és Radnóti Zsuzsa tanulmányai.

Ez a generáció a hetvenes évek folyamán jelentkezett az irodalmi és színházi életben – drámaíróként. Ekkor mutatták be Czákó Gábor *Disznójáték* és *Gang* című darabjait, Schwajda György groteszk komédiáit (*Mesebeli János*, *Csoda*, *Segítség*, *Himnusz*), Boldizsár Miklóstól *A hőst* és a *Herosztratoszt*, Kolin Pétertől a *Sziszifosz* és *Fuszit*, a *Heródest*. Ekkor születik és kerül (az első darab kivételével) színpadra Bereményi Géza trilógiája: a *Kutyák*, a *Léghőmérő* és a *Halmi vagy a tékozló fiú*. Az évtized végén írja meg trilógiáját Nádas Péter is (*Takarítás*, *Találkozás*, *Temetés*). Ekkor veti papírra és önti végleges formába történelmi drámáit Spiró György (*Hannibál*, *Balassi Menyhárt*, *Kőszegők*, *Káro király*, *A békecsászár*), s ekkor kap először színpadot *Nyulak Margitja*, *Hajrá*, *Samu!* és *Kalmárbéla* című darabja.

Vámos Miklós és Sárospataky István művei jutottak a legtöbbször és a leggyorsabban színpadhoz. Ők azonban sem szemléletben, sem dramaturgiában nem tartoznak a magyar dráma magújítói és a nemzedék reprezentatív képviselői közé. Vámos Miklós színpadi kísérletei egy-egy szellemes ötleten alapulnak, amelyeket az író szimultán jelenetekben, idősíkváltó szerkezetben, de alapvetően epikus módon dolgoz ki. Az *Égzsakadás*, *földindulás*, az *Asztalosinduló*, a *Háromszoros vívó!* valóságos drámai szituációból indul ki, de asszociációs alapon egymáshoz fűzött laza epizódokra bomlanak. A nyolcvanas években írott egyfelvonásosai, a *Gáz van*, a *Valaki más*, a *Varázslók* és legutóbbi darabja, a *Világszezon* még kevésbé működtetik a dramaturgia gépezetét, és még nyilvánvalóbbá teszik a szövegek vázlatosságát. Sárospataky István indulásának évtizedében színpadra került, balladisztikus szerkesztésű, többnyire történelmi tárgyú műveit (*Kőműves Kelemenné*, *Condra*, *Zóra*, *Táncpestis*, *Salome*, *A fekete tűz*) követően, a nyolcvanas évek folyamán a nem túl mély lélektan és a melodráma felé lép vissza; ekkor írott műveiben (*Szemfényvesztők*, *Teakúra*, *Drágamama*) tét nélküli problémákat vet fel felszínesen megfogalmazott drámai konstrukciókban.



A nemzedék három legjelentősebbnek tartott szerzője, Bereményi Géza, Nadas Péter és Spiró György három eltérő drámaírótypust képvisel, pályájuk is három különböző irányba ágazik. Bereményi Géza hetvenes években írt három darabját követően – egy regényadaptációtól eltekintve (Katajev: *A Werther már megírták*) – elfordul a színháztól és a regényírás mellett filmeket rendez (Tanítványok, Eldorádó). Drámatrilógiájában egy nemzedék életérzését, a múltvesztést és jövőtlenséget, a cselekvésképtelenséget fejezi ki. Dramaturgiája epikus alapokon áll, darabjait elsősorban az elbeszélői szándék mozgatja. Ez az epikus jelleg ellentmondásban áll a színháti megalapozó állapotrajzzal, a mozdulatlanság és a mozdíthatatlanság érzetét sugalló szemlélettel. A sejtetések, elhallgatások, utalások többet ígérnek, mint amilyen mélyre a darabok a világábrázolásban ténylegesen hatolnak.

Jelenet Spiró György *Az imposztor* című darabjának Katona József színházi előadásából (MTI-fotó)

Nadas Péter színpadi trilógiáját a hetvenes évek végén írta (a bemutatókra a következő évtizedben került sor), és a *Temetés* (1980) után csaknem egy évtizedig nem írt újabb darabot. Nadas szertartásdrámái, rituális dramaturgiára épülő színháti szakítanak a lineáris cselekményvezetés módszerével. Művei – a kultúrhistoriai rétegek beépítésével, a polifon zenei szerkesztésmóddal, a kompozíció konstruált voltának hangsúlyozásával – új műfajtypust képviselnek színháti-irodalmunkban. Ezekben a művekben a lélektani és politikai reflexiók erős esztétikai önreflexióval társulnak, a kompozíció a zenei törvényszerűségek mértékéig kötött, a darabok lineáris kibomlását meghatározó rituselemek mind szigorúan determináltak, sorrendjük kötelező érvényre szabályozott. Noha formabázisát tekintve Nadas Péter mindhárom műve ugyanazt a dramaturgiát képviseli, keletkezésük sorrendjében fokozatos letisztulást, tartalmi-formai redukciót is megvalósítanak. Ezen az úton lép tovább legújabb színházi szövege, az *Ünnepi színhátek*, melyben már a dialógusformáról is

lemond, és egyetlen összefüggő prózai szövegben beszéli el a színházi produkciót.

Spiró György drámaírói pályáján – Bereményiéhez és Nadaséhoz hasonlóan – ugyancsak megfigyelhető egy cezúra valahol a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján. *A békecsászár* (1982) című kötetébe felvett öt drámáját a mai napig nem mutatták be, a második kötetében, a *Csirkefejben* (1987) publikált öt darab viszont többször is színpadra került. Ez a tény nemcsak színháztechnikai és szociológiai okokra vezethető vissza. Spiró első (még a hetvenes évek végén) bemutatott darabjai, a *Nyulak Margitja*, a *Hajrá, Samu!*, a *Kalmárbéla* gyökeresen más dramaturgiát képviselnek, mint kötetbe zárt drámái. Ez utóbbiak a történelmi lét önmozgásának és örök körforgásának elvét teszik a drámák cselekményének mozgatójává. A történelem e drámaforma számára olyan közeget kínál, amelyben a drámai szituáció folyamatként, végtelen mozgásként van jelen. A kezdet és a vég kijelölését csak egy-egy, a műveket megalapozó történelmi epizód adja meg. Ebben a világban az egyén nem alanya,

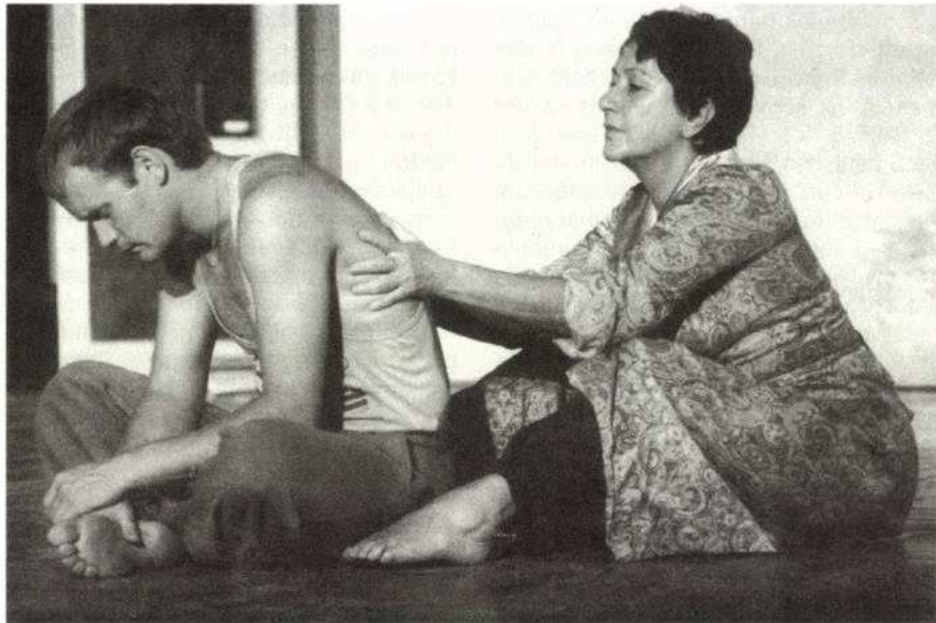




csupán tárgya egy számára átláthatatlan mozgatóerőnek, ezért a szereplők belülről, pszichikusan nincsenek ábrázolva. Ennek következtében az alakok egyedetése külsődlegessé válik, a figurák legtöbbször felcserélhetőek egymással.

Az átvezetést az első és a második korszak darabjai között a Katona József drámájából írott *Jeruzsálem pusztulása* jelenti. Itt Spiró részben megőrzi drámáinak történelem- és világszemléletét, részben azonban alkalmazkodik a mai magyar színházi realitásokhoz és konvenciókhoz. További darabjaiban egyfelől a naturalizmus, másfelől a társalgási színjáték dramaturgiáját működteti. Az *Esti műsor* és a *Csirkefej* az előbbire, *Az imposztor* és *A kert* az utóbbira példa. Ezek a darabok arról tanúskodnak, hogy Spiró maradéktalanul birtokolja az európai színjáték-tradíció technikáit. Legutóbbi darabja, az *Ahogy tesszük* című „dalmű” is ezt az utat követi. Spiró művei a nyolcvanas évek magyar drámairodalmának és színházi életének meghatározó darabjai. A jelenlét súlyát és mértékét tekintve a „hiány drámaírói” közül ő az évtized kiemelkedő alkotója. Ezt a tényt az sem kisebbíti, hogy maga Spiró sem hallgatja el darabjainak bizonyos dramaturgiai megoldatlanságait és korábbi drámaeszményétől való távolságukat.

Bodnár Erika és Gobbi Hilda a Csirkefejben
(Iklády László felvétele)



A romlás színrevívői

Spiró György darabjai tehát már átvezetnek a nyolcvanas évekbe, amikor az új magyar dráma legerőteljesebb képviselői a romlás, leromlás, pusztulás tapasztalásával, folyamatával és állapotával néznek szembe. Spirónál a pusztulás elsősorban az emberi kapcsolatok leépülését jelenti. Ez jellemzi *Az imposztor* nagyhatalmi el-

Epres Attila és Berek Katalin Nadas Péter Takarításában (egri Gárdonyi Géza Színház)
(Koncz János felvétele)

nyomás alatt élő vilnai szintársulatát, az ötvenes évek prostituálódott magyar értelmiségét *A kertben*, az *Esti műsor* panelkapcsolatban vegetáló házaspárjait és a magány kalodájába zárt udvari szomszédokat a *Csirkefejben*. A pusztulás és leromlás állapotát diagnosztizálja Kornis Mihály a *Hallelujában*, a *Kozmában*, a *Körmagyarban*, Márton László a *Kinkastély* és a *Lepkék a kalapon* című rémbohózátaiban. Morális, egzisztenciális és nyelvi züllés jellemzi ezeknek a daraboknak a világát, s ez jelenik meg a további példákban is: Sultz Sándor *Öljük meg Józsit!*, *Barátaim! Kannibálok!*, *A hattyú halála avagy a hosszú széklet*; Forgách András *A játékos*, *A kastély*, *Mandulák*; Nagy András *Erózió*; Zalán Tibor *Azután megdöglünk*; Kárpáti Péter *Szingapúr, végállomás* című színdarabjában.

A romlás színrevívőinek drámái a leépülés, a degenerálódás végkifejletével szembesítenek, ami a művek világának minden rétegében megmutatkozik. Ez az elkorcsosulás a hetvenes évek közepétől a nyolcvanas évek végéig tartó konzervatív magyar történelmi periódus színházi tükröképe, azé a gazdasági, társadalmi, morális regresszióé, amely ezt az időszakot jellemezte. Jelen van ez a romlottság a darabok szövegében, nyelvében, a szereplők kommunikációjában, ott van az emberi viszonyokban (magán- és közéletiekben egyaránt), ez jellemzi a drámák-





Jelenet Békés Pál Pincejáték című darabjának békéscsabai előadásából (Várad Zoltán felvétele)

ban megjelenő erkölcsi, társadalmi értékeket, és sok esetben még a konkrét helyszínt, a történések közegét adó drámai teret is. Ezen a viszonylagos szemléleti rokonságon túl azonban a drámaformálás módszerei igen sokfélék.

Kornis Mihály *Ki vagy te* címen közreadott trilógiája és az 1989 januárjában bemutatott *Körmagyar* az előző fejezetben vázolt főbb drámatechnikáktól eltérő utat képvisel. Míg Nádas a rítus kötöttségeiből, Spiró a történelem önmozgásából és a drámatörténet működőképes technikáiból építi fel színjátékainak szerkezetét, addig Kornis a nyelvi sztereotípiák, jelszavak, slágerek, falfirkák, bemondások, szövecek és beköpekés nyelvi eklektikájából teremt dramaturgiát, melyben a lét mozdulatlan, a világ (lényegében) a várakozás állapotában van, a dialógusok azonban kaleidoszkópszerű színességgel és mozgékonyssággal ruházzák fel az egyes képeket, jeleneteket. A *Halleluja*, a *Büntetések*, a *Kozma* mitikus rétegeket vegyít közismert trivialisokkal. A *Hallelujában* a főhős, Lebovics a darab végéig az apjára vár. Várakozása közben azonban nem múlik az idő: mindvégig délután negyed hat van. Ebben a pillanatban összpontosul Lebovics teljes személyes és történelmi múltja és jelene, ebből a pillanatból lép ki más-más idősíkokba, helyzetekbe és státusokba. A mellékalakok egymáshoz nem, csak Lebovics-hoz kapcsolódnak, szerepük

illusztratív. A dráma nem egy történetet mutat be, hanem egy helyzetet *demonstrál*. A mozdulatlanság a *Kozma* dramaturgiai alapja is, itt azonban nem a várakozás, hanem a múltidézés-múltváltás a mű szervezője. A címszereplő olyan katalizátor, aki *beszéli* a három „gráciát”, ezzel teremtve meg a drámai helyzetet – amit a nők a katalizátorfigura megölésével szüntetnek meg.

Kornis Mihály kapcsán érdemes egy kis kitérőt tenni, és érinteni néhány szintén *kései*, de kisebb jelentőségű drámaírói pályakezdet, illetve irodalmi nyilvánosság elé kerülést. Az 1978-ban és 1980-ban megjelent két *Fiatalok rivaldája* című drámaantológiában a negyvenes években született (s az előző fejezetben érintett) generáció képviselői szerepeltek. Ezt követően jelentek meg a nemzedék tagjainak első önálló drámakötetei. (Bereményi Géza: *Trilógia*, Boldizsár Miklós: *Királyok és alattvalók*, Nádas Péter: *Szintér*, Spiró György: *A békecsászár*, Vámos Miklós: *Háromszoros vívát!*) Az 1983-as *Dinamit* című válogatásban még ennek a korosztálynak a képviselői voltak többségben, de már szerepelt itt Baranyai László *História* és Forgách András *A játékos* című darabja is. A következő, 1987-es, *Átváltozások* című antológia két újabb drámaíró közölt: Márton Lászlót (*Kinkastély*) és Kiss Irént (*T. Ház!*). Azóta mindketten önálló drámakötetet publikáltak. Kiss Irén azonban ugyancsak az előbbi, a mai negyvenesek nemzedékének tagja. Mellette a hasonlóan kései pályakezdők közül Kulín Fe-

renc irodalomtörténésznek jelentek meg önálló kötetben történelmi játéka, *A bukásunk lesz a vesztek* címmel, benne a *Mi lettünk volna?!*, *A békíthetetlen* és a *Kölcsey* című darabokkal. Az elmúlt években írta *A völgy felett lebegő lány* és *A korinthusi menyasszony* című játéka Baka István. Ebben az évtizedben került színre Munkácsi Miklós *Briliánsok szombatja* és *Líszaboni eső* című darabja, valamint Kolozsvári Papp Lászlótól a *Házánk fiai*, az *Édes otthon*, és ekkor jelent meg tőle a *Világítók*.

Az ötvenes években született generáció tagjai, akik drámaírói pályájukat a nyolcvanas években kezdték, négy irányból jutottak el a drámához. Az epika felől érkezettek vonulatát képviseli Békés Pál, Márton László, Nagy András. A költészet, a líra felől jött Zalán Tibor és Kiss Irén (akit ugyancsak itt tárgyalok). A színház, a dramaturgia területéről érkezett Forgách András és Kárpáti Péter, és végül az autodidaxist képviseli Siposhegyi Péter és Sultz Sándor.

Az új nemzedék legnagyobb ígérete nemcsak drámaírói, hanem írói szempontból is, Márton László. Darabjai, az *Avvaakuum*, *A tagok szerinti szépség* és önálló kötetének három drámája, a *Kinkastély*, a *Lepkék a kalapon* és az *Achilles* közös szemléletet, azonos észjárás képviselnek; a romlás folyamatának és végállapotának mitológiai, színházi vagy irodalmi panoptikumát tárják elénk. A *Lepkék a kalapon* című kötet mindhárom darabjának epikus előzménye van. Az *Achilles* a görög mitológiából meríti tárgyát (a mű első címe *Achilles a scyusi parton* volt), a *Kinkastély* Spiró György az *Ikszek* című regényének egy epizódja nyomán íródott, a *Lepkék a kalapon* forrása pedig Gozdsu Elek ifjúkori regénye, a múlt század nyolcvanas éveinek elején írott *Köd*. Márton darabjai azonban nem adaptációk, nem dramatizálások, az epikai előzmények csupán a témát és – esetleg – a történetvázlat, illetve a szereplőrendszer alapját adják. A *Kinkastély* és az *Achilles* verses formában íródott, az utóbbi Kleist modorában és a szomorújáték műfajában. A darab biztosan egyensúlyoz egy ornamentális, stilizált formavilág és egy prózai-triviális, profanizált történet között. A mitológia a darab nyelvét uraló romlottság (a politikai és reklámjelszavak, közmondások, közhelyek, szó szerinti vagy torzított-ironizált idézetek) következtében mai felhangokat kap. A cselekményt – az antik mintát követve – az istenek, illetve a



jóslatok mozgatják. A „nézőjáték” műfaji megjelölést viselő *Kinkastély Az Ikszek*-nek azt a részletét dolgozza fel, amelyben Boguslawskit, miután mindörökre kitiltják a színpadról, a titkosrendőrség arra kényszeríti, hogy mégis lépjen fel s adjon elő színésztársaival „valami jakobinus izgatót”. Az előadást celebráló színész „nézőjátékot” produkál: a titkosrendőrség által a közönség szerepére kényszerített „Ikszek” reakcióit, tiltakozásait is beépíti a játékba. Így a világ mozgatása kettős irányú: a színész és a titkosrendőrség által egyaránt meghatározott. Ebben a darabban is kísért Kleist, de itt nem a modorával, hanem a szellemével: az emberek ugyanis marionettbábokként mozognak. A *Lepkék a kalapon* című bohózatban ugyanez a szemlélet az infantilizált, báb-szerűvé lefokozott és stilizált szereplők révén van jelen. Itt a mozgató – s egyben a narrátor – Spangenberg Radiszló, aki „szemlátomást öregszik”. A századvégi melodramatikus szerelmi történet Márton kezén obszcén szerelmi sokszögdrámává válik, melynek végén a résztvevők többsége elpusztul. Ezekben a drámákban a hősoket – Márton szavaival – „a hiába-valóság démona rángatja”.

A fent említett fiatal írók közül a legtöbb színházi bemutatója (és a legtöbb önálló prózakötete) Békés Pálnak van. Eddig – többek között – *Egy kis térszene*, a Rozgonyi Ádámmal közösen írott *Szegény Lázár, Pincejáték és A női partórség szemellettára...* című darabjai kerültek színre. Az *Egy kis térszenében* kissé tanmesei, de részleteiben ötletgazdag történetet ad elő az összhangzat – az együttlét és együtt-szólás – szükségességéről és örömről. A cselekményt egy, a művészet varázse-rejét birtokló nyugdíjas fizetőpincér mozgatja, ő verbuvál alkalmi zenekart a nagyváros kicsiny s még ideig-óráig csendes terére. A *Szegény Lázár*, ez a mai Lazarillo de Tormes-adaptáció nem tudja levetkőzni az eredeti mű epikus voltát, s noha a főhős megrajzolása erőteljes, a pikaeszk epizódos nem hoz létre koherens drámai szerkezetet. A *Pincejáték* számítógép-programozó főhőse a lakóház pincéjében a szülei által előle addig elfedett történelmi múlttal szembesül. A tegnapi alakjai fokozatosan benépesítik a pincét s ezzel Zoltán lelkét, aki a „bebútorozással” párhuzamosan – a szó szoros és átvitt értelmében is – lemeztelenedik. A mű nem a cselekvésre, hanem a megismerésre épül, a drámai világ mozgatásának alapja és motivációja a múlt megszületése. A női



Nemcsák Károly és Hernádi Judit Márton *László Lepkék a kalapon* című darabjában (Radnóti Színház) (Iklády László felvétele)

partórség szemellettára... című darabban, miközben a lakásába tegnap beköltözött műfordító egy angol mondat magyarázatán fáradozik, az ajtó nélküli otthonba sorra térnek be különböző alakok, akikről Torda Milán alig tud megszabadulni. A kimódolt darabkezdést követően a szereplők mozgatása itt is kívülről, epikus eszközzel történik.

Próza és költészet bűvöletében

A prózaíró-esszéista Nagy András *Erózió* című tragikomédiája a Savonarola kori Pisában játszódik. A darab dramaturgiai- pontosan kidolgozott, áttekinthető szerkezetű. A stílusosan jól kimunkált mű szereplői azonban tételszerűek. A forradalmak vereségét érzékeltető történet azt sugallja, hogy nincs különbség talmi és valódi érték, látszólagos és tényleges cselekvés között, s hogy az emberi lét örök ismétlődésekben, változatlan formában bekövetkező reprízekben mozog. A *Báthory Erzsébet*ben ugyancsak valódi drámai helyzet jelenik meg, valóságos történelmi szituációban. A mű a történelmi téma ürügyén a „konceptiós perek” működésébe ad bepillantást, és abba a folya-

matba, amelyen e perek tárgyai és mozgatói keresztülmennek. A Tolsztoj regényéből készült *Anna Karenina pályaudvar* átértelmezi a három főhős, Karenin, Vronszkij és Anna alakját, s az egész cselekményt egy szimbolikus erejű térbe: a pályaudvarra helyezi. A plasztikusan megformált főszerepek mellett a darab erénye a csehovi ironizáló dialógustech-nika. Gyakorlati a jelenetek közti filmszerű áttűnések és az Annához kapcsolódó költői látomások.

A drámaíráshoz a költészet felől érke-zett szerzők közül Kiss Irén eddigi színjáté-kaiban egy-egy történelmi epizód drama-tikus feldolgozásával vagy egy-egy törté-nelmi alak megidézésével találkozunk. *Kémopera* című drámakötetében a cím-adó karneváli játék Casanovát és a 18. század Velencéjét idézi meg, *A Ház bölcsessége* (korábban *T. Ház!*) című do-kumentumdráma Tisza Kálmán bukását mutatja be az 1888/89-es országgyűlési naplók alapján. A *Mayerlingi fondorlatok* című „tükörjáték” Rudolf trónörökös ha-lálát beszéli el, *A világhódító* (Csontváry) (korábbi címe szerint: *Csontváry – a világ-hódító hun*) a címszereplő végnapjait, ví-zióit jeleníti meg. Míg a két közbülső dráma a klasszikus hely-idő-egységet képviseli, addig a *Kémopera* évszázad-nyira nyitja az idő dimenzióját, és a karne-váli forgatag parttalan terében jeleníti meg az egymást kémlelő kémekek láncola-tát. Ezek a darabok motivikusan megkom-



Balogh Tamás Kiss Irén Meyerlingi fondorlatok című darabjában (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház) (Keleti Éva felvétele)

ponáltak, az emberi viszonylatok vázlat-szerűen kidolgozottak, és a történesek nem a dialógusok erőterében, hanem a novellai és költői részletzettségű instrukciókban zajlanak.

A költőként nemzedékéből már rangot szerzett Zalán Tibor az elmúlt években több hangjátékot írt, és színpadra került két drámája, az *Őszeresek* és az *Azután megdöglünk*. Ezekben kihagyásos, sejtetéses, utalásos technikával dolgozik, és motivikusan szerkesztett kompozíciót használ. Ebben a formában szól korunk hétköznapi és egyetemes szorongásairól, a világvége bekövetkezéséről. *Azután megdöglünk* című darabja a romlás végső stádiumát mutatja be. Az atomkatasztrófa után három, nevében és létezésében is redukált emberi lény (és egy néma, ismeretlen negyedik) vegetál valahol s úzi kicsinyes, de végzetes praktikáit. A mű a 25. órában, azaz a reális időn kívül játszódik, ami Zalán darabját a korszak több, az időt felfüggesztő drámájával rokonítja.

A dramaturg-drámairó Forgách András darabjai, *A játékos*, *A kastély*, a *Mandulák* és a *Vitellius* az időszak fő vonulataként értelmezett leromlottság, lepusztultság – némileg mitizált – világát állítják elének. A Dosztojevskij regénye nyomán írott *A játékos* című darab atmoszferikus köz-

éretzdráma, a csehovi dialógustechnika iránti nosztalgiával. A délfancia kaszinóvárosban játszódó, alig mozduló történetben a nem autentikus lét problémája áll a középpontban. A szereplők egymás mellett demonstrálják ugyanazt az életérzést, az alakok viszonyrendszere lazán kidolgozott. *A kastély* is epikus eredetű; Kafka azonos című regényéből íródott. A darab – a forrástól eltérően – a hangsúlyt a főhős, K. és a kastély körül élő elnyomordott környezet viszonyára helyezi. K. a történet során ötven évet öregszik, és teljesen adaptálódik az őt körülvevő, kortalan és mozdulatlan, a vegetáció szintjén tengődő emberi-társadalmi környezethez. A kafkai irrealitást itt a trivialitásig konkréttá tett realitás váltja fel: itt minden valóságos, a műből hiányzik a titokzatoság és az allegorikus jelleg. A *Mandulák* lakásában több generáció él együtt, köztük három huszonéves testvér, egyikük drámairó. A valóság mozgatórugóit működtető dráma fokozatosan fordul át a szürreáliák világába, s a befejezésben egy vak zongorahangoló hoz feloldozást a megromlott kisvilágnak. A *Vitellius* a hatalomról való lemondás drámája. A címszereplő császárt végletes bizonytalanság jellemzi, képtelen a kialakult patthelyzetből bármilyen irányba is elmozdulni. A nem változó viszonyok és a nem mozduló cselekmény a kompozícióban belső aránytalansággal társul: csak Vitellius alakja részletesen kidolgozott. A darab a

politikailag még hivatalban lévő, de történelmileg már elbukott uralkodó helyzetéről ad árnyalt képet.

Sultz Sándor bemutatott darabjai: *Öljük meg Józsit!*, a *Barátaim! Kannibálok!* és *A hattyú halála avagy a hosszú széklet*. Műveinek stiluseklektikája, az egymástól idegen hatásokat és egymással nem szervesülő ötleteket felvonultató epizódok sora a darabokat zilálttá és következtelenné teszi. A cselekménymozgatásban és a karakterformálásban sem érvényesül koherens nézőpont vagy szerkesztésmód. Az *Öljük meg Józsit!* a világvégét észre sem vevő korlátozott és korlátolt társadalom kórrajzát adja. A *hattyú halálában* egy nyilvános vécébe zsúfolódnak be a szereplők: ez a közcéce lesz a közélet és a magánélet egyidejű közege, ami fölött nemcsak a romlás illatai lebegnek, hanem egy másik, szürreális mennyei világ is. A *Barátaim! Kannibálok!* egy eltartási szerződés kapcsán azt az elvadult harcort mutatja be, amelyben Mami az életéért, az eltartók pedig a lakásért küzdenek.

Összegzés

Nehéz olyan közös vonásokat meghatározni ebben a drámatörténeti korszakban, amelyek a – még ezen az egy vonulaton belül is igen különböző – drámatípusokat, szemlélet- és alkotásmódokat összekötnek. Hiszen ebben a vonulatban is (a korszak egészében pedig még erősebben) tovább élnek a realista-naturalista dramaturgia eszközei, valamint a társalgási színjátékok jelenet- és dialógustechnikája. A hetvenes évek igazi dramaturgiai újítói (Nádas és Spiró) az utóbbi évtizedben nem találtak követőkre.

A nyolcvanas évek drámáiban a nyilvánosság tere, amelyben az emberi viszonylatok megjelennek, többnyire olyan kvázitér, amelybe a szerző önkényesen összeterelelheti egymáshoz társított szereplőit. A zárt tér (lakás, szoba, pince, kastély stb.) alkalmas ugyan arra, hogy külsődlegesen lehatárolja és mintegy abroncsként közrefogja a drámai erőteret, ám ez a külsődlegesség egyúttal a drámaiság ellenében is hat, mivel a tér nem belülről, organikusán, a szereplők viszonyából jön létre. Mindez nem csupán a szerzők elhatározásán, hanem a korszakban megvalósult társadalmi nyilvánosság természetén is múlik. Azok a nyílt terek, amelyek a kor-



szak darabjaiban megjelennek, vagy definiálatlan, elvont terek, vagy a csoportosan befogadott művészeti ágak nyilvánosságára épülnek, vagy pedig a ma kínáló, korlátozott közösségi tereket mutatják be. A történelmen-társadalmon kívüli elvont tér szerepel a katasztrófadramákban (*Azután megdöglünk*, *Öljük meg Józsit!*), a színház, cirkusz, karnevál esztétikai nyilvánosságát működteti *Az imposztor*, a *Kínkastély*, a *Forgatókönyv*, a *Kémopera*, és a ma kínáló „köztereket” láthatjuk az *Egy kis térszene* és az *Őszeresek* terein, *A hattyú halála* közvélcéjében és a *Csirkefej* belső udvarában.

A realista és naturalista darabokban megjelenő reális idő mellett a korszak új típusú drámáiban gyakori időkezelési eljárás az objektív idő megszüntetése. Ez a legtöbb esetben azt jelenti, hogy a darabban „nincs” idő (az idő nem múlik, hanem áll), vagy ellenkezőleg, az idő rohan. Áll az idő a *Takarításban*, a *Hallelujában*, Esterházy Péter *Daisyjében*, kívül vagyunk az időn az *Azután megdöglünk* esetében. Rohanva múlik az idő a *Kémoperában*; a *Lepkék a kalapon* című darabban Spangenberg szemlélatomást öregszik, *A kastély K.-ja* pedig a dráma során ötven évvel lesz idősebb. A tér- és időkezeléssel függ össze a szereplők mozgatójának kérdése. Van, ahol az alakok színre léptetése allegorikusan motivált (mint a címszereplő a *Kozmában*), van, ahol asszociatív alapon történik (például a *Hallelujában*), van, ahol epikus-narratív eszközzel megoldott (Békés Pál darabjaiban), és van, ahol egy (költői) motívumrendszerrel meghatározott (Zalán Tibornál). Élet- és megújulásképesnek mutatkozik a korszakban az „intrikamodell” (a cselekménynek valamelyik szereplő általi mozgatója), különösen *Az imposztor* és Márton László drámáinak esetében. A drámák nyelve közönséges, triviális, alpári megnyilatkozásokkal van tele. Ez a nyelv (a drámatörténetben eddig megfigyelt elvontabb, általánosító jelleggel ellentétben) lefelé „általánosít”. Koncentráltan szerepelteti a mai köznyelv sztereotípiáit, paneljeit, kliséit, fordulatait. Gyakori a különböző nyelvi rétegek (mozgalmi, alvilági stb.) vegyítése, a kulturtörténeti, irodalmi és a populáris köznyelvi idézetek (falfirkák, reklámversek stb.) halmozása. Ebben a „nyelvdramaturgiában” Kornis Mihály és Márton László képviseli a legeredetibb irányt; a nyolcvanas években indult szerzők közül a drámaforma megújításáért a dramatur-



Mihály Pál és Kubik Anna Sultz Sándor Barátim! Kannibálok! című darabjának várszínházi előadásában (Iklády László felvétele)

gia egyéb területein is ők tették a legtöbbet.

A hatvanas évek derekán kezdődött új drámatörténeti korszaknak ma már teljes bizonyossággal vége van. A század utolsó évtizede új érárt és új szemléletet ígér. A reformidőkben kirajzott írónemzedék annak idején fontos szerepet töltött be a műfaj megújításában, ám e generáció ma is aktív tagjai már korábban lemondtak arról, hogy a dráma művészetének rendszeres újjáteremtői maradjanak. Az utá-

nuk jövő írók népes csoportját tekintve is alig egy-két alkotói pálya (elsősorban a színjátékaival folyamatosan jelenlévő Spiró György) határozza meg markánsan a hetvenes-nyolcvanas évtized drámatörténetét. Nádas Péter és Kornis Mihály darabjai egy tágan értelmezett irodalmi közegben inkább unikumot, mint követett mintát jelentenek. A nyolcvanas évek pályakezdőinek sorában Márton László tűnik a legeredetibb tehetségnek, róla és nemzedéktársairól azonban – távlat hiányában – még korai volna végső értékítéletet hozni. Napjainkban pedig már mutatkozik és formálódik egy újabb generáció.