

MÁRTON LÁSZLÓ

Színház vagy irodalom?

VÁZLAT A VISZONYLAG FIATAL DRÁMAÍRÓKRÓL

A legújabb magyar irodalomról szóló beszélgetéssorozat keretében a drámaírásról szeretnék szót ejteni, méghozzá belülről, írói szemszögből. A nyolcvanas évek közepétől színre lépő nemzedékről van szó — a kifejezés használatától az sem tart vissza, hogy általános nemzedéki élményt nemigen lehet lepárolni a számításba vehető tíz—tizenkét szerző munkáiból, sőt egységes formanyelv vagy közös színházi látásmód sem alakult ki a legújabb magyar drámában, annyira sem, amennyire az ún. Nagy Generációban (Nádastól Spirón és Bereményin át Kornisig) még észlelhetők voltak valami effélének a nyomai. (Nem is beszélve a harminc évvel ezelőtti harmincévesekről — Csurkáról, Szakonyiról, Eörsiről, Görgeyről stb. —, akik állítólag, Radnóti Zsuzsa szavaival, bizonyos hagyományokat „még szinte sértetlenül megőriztek a múltból”.) Az időbeli egybeeséseken kívül két dolog teszi nemzedékké az utóbbi nyolc—tíz évben induló drámaírókat. Az egyik a színházi intézményrendszer mint közeg, amely mai és közelmúltbeli állapotában (vagyis nyomorúságában) körülbelül azonos domesztikáló kényszerekkel szembesített minden kezdő író. A másik a színművek és az előadások recepciója (már amit recepciónak lehet nevezni, mert a napi színikritika vagy nem létezik, vagy ha mégis, akkor alpárian pocsék). A létező szellemi műhelyek (elsősorban a *Színház* című lap és azok az elszánt dramaturgok, akik évről évre kicserélik eszméiket Zalaegerszegen), amelyek némi szigorral és nagyon sok jóindulattal pártfogolják a legújabb drámákat, íróik jelentkezését magától értetődő természetességgel foglalták paradigmába — olyannyira, hogy ezt ma már irodalomtörténeti ténynek is tekinthetjük. A kérdés csak az, hogy *színház*történeti tény lesz-e belőle valaha.

Ennek az áttekintésnek legsúlyosabb belső ellentmondása a fenti kérdéssel függ össze. A dráma irodalmi műfaj, a drámaírás kétségkívül az irodalom része — de csak akkor, ha a szóösszetételben a hangsúlyt az utótagra, az írásra helyezzük. Egyetlen drámaíró sem feledheti, hogy művét mindenekelőtt annak előadása igazolja (feltéve, hogy a műfaj nem fikció); s a színház felől nézve nem magától értetődő, az előadás szempontjából pedig nem feltétlenül előny, hogy (és: ha) irodalom az, ami a színpadra kerül. A dráma nem azonos az előadás szövegével, és a drámaíró nem azonos a színpadi szerzővel, akkor sem, ha a cím (a darab címe és a lakcím) változatlan. Ebből pedig következik, hogy akármennyire vegytisztán irodalomnak mirősül is a dráma, annyi biztos, hogy alakulása elsősorban irodalom kívüli tényezőktől (mindenekelőtt a színházi intézményrendszer rövid- és középtávú szükségleteitől) függ. Nem a műfaj belső, irodalmi jellegzetességei okozzák, hogy az írók mint drámaírók kevésbé önállóak és magukbiztosak, mint amikor más műfajokban — lírában vagy prózában — dolgoznak; és az sem irodalmi eredetű tény, hogy a színházak stílusnélküliségével párhuzamosan a drámaírásban mindmáig várat magára az a fajta látványos és termékeny megújulás, amelynek megfelelőjére a prózában és a lírában már sor került.

A fent említett irodalmon kívüli tényezők nagy része korlátozó jellegű körülmény. Egy színműnek (illetve a belőle készülő előadásnak) szigorú terjedelmi korlátai vannak; a szereplők száma, életkor és nem szerinti megoszlása olyan gyakorlati kérdés, amely a mindenkori színtársulat állapotától függ — hogy csak a két legkülsőlegesebb (de mindig jelentkező) korlátozást említsem. Ami ezeknél is lényegesebb: megesik ugyan, hogy egy-egy színmű (sőt, néha egy-egy jelentős drámaírói életmű is) merőben belső készletéből, a színháztól függetlenül jön létre, ám a drámaírás egészében véve elképzelhetetlen volna színházi megrendelés nélkül. Nyilvánvaló, hogy a megrendelés befolyásolja, nem ritkán részletekbe menően meghatározza a megírást — nem is beszélve a témaválasztásról és a hangvételről. Színházi tapasztalatokkal rendelkező szerző egész másképpen ír (sokkal inkább építkezik nyelvi és gondolati sablonokból), amikor arra számít, hogy drámája nagyszínpadra kerül, öt—hatszáz néző elé, mint amikor kamaraszínpad (kétszáz néző) vagy stúdió (ötven néző) lebeg a szeme előtt. E merőben gyakorlati szempontok figyelembe vétele nélkül szerintem értelmetlen azon töprengeni, hogy az új drámaíró nemzedék miért fordult el a hétköznapiok, az ún. mai magyar valóság ábrázolásától, ill. miért stilizálja rögeszmés naturalizmussá az említett megfoghatatlan tüneményt; továbbá, hogy miért oly gyakori a mai fiatal drámákban az elvont lételméleti modell, az ún. másodlagos élmény, az adaptáció és az átdolgozás. Mindezek nem elsősorban immanens jelenségekből (esztétikai átkristályosodásból vagy nemzedéki tapasztalatokból) fakadnak, hanem inkább kultúrpolitikai és kultúrszociológiai okokból. Nem csak arról van szó, hogy a diktatúra felpuhulásával, majd összeomlásával szabaddá vált a megszólalás (kérdés persze, hogy ez a szabadság színházi szempontból a látóhatár bővülését is jelenti-e), hanem arról is, hogy a színházi megszólalás formái már jóval korábban kiüresedtek. Nem a mai fiatal drámaírók viselkednek markánsan másképp, mint a tíz—tizenöt évvel idősebb fivéreik annak idején, hanem a színház vált végképp tanácstalanná a kortárs irodalommal, különösen pedig az irodalmi progresszióval szemben — amelyet egyébként, ismétlem, szabad szemmel csak a prózában és a lírában lehet észlelni, a drámában nem. Emögött pedig, a magyar kultúra általános válságán kívül, az a tény húzódik, hogy a hetvenes évek elejétől, a szocialista nihilizmus és a hatalomvéde semmitmondás monopóliummá válásával üres fikcióvá vált a magyar színház hagyományos legitímációja: a közösséget nevelő intézmény szórakoztatással egybekötött morális fensőbbisége. (Mellesleg: a közösség, a morál és a nevelés is nagyjából fikcióvá vált.) E folyamat konzekvenciája felülről nézve az volt, hogy a színház nem tudta tovább alakítani önmaga stílusát, legfeljebb utalni tudott (jobb esetben) a stílus hiányára vagy (rosszabb esetben) a stílus fikciójára. Alulról nézve pedig az volt, hogy a szórakoztatás mindinkább unalomba fulladt.

Azok a drámaírók, akik a hetvenes években maradó műveket alkottak, a fent leírt folyamattal próbáltak szembeszegülni, ki-ki a maga módján. S ennek megfelelően éppen legmarkánsabb munkáiknak sikerült a legnehezebben vagy sehogyan sem színpadra jutniuk. (Mellesleg: a korszak látványos betiltásainak — Weöres Sándortól Kornis Mihályig — szerintem nem primér politikai okai voltak, hanem inkább azzal a figyelemreméltó türelmetlenséggel magyarázhatók, amelyet az akkori kultúrpolitikai mindenfajta esztétikai konzisztenciával szemben tanúsított. Jelentős kivétel **Eörsi István**, ám az ő darabjaiban a politikai példázatoság legtöbbször atmoszférateremtő és szituáló

erőként működik, vagyis esztétikai, nem pedig publicisztikai funkciót tölt be.) A nyolcvanas évek első felében nyilvánvalóvá vált, hogy maga a fikció is el fog tűnni, viszont a magyar színháztársáknak nincsenek más számottevő gyökerei, csupán azok, amelyek a Nagykörúti aszfaltborította homokba, illetve a szentimentális-patétikus küldetéstudatba nyúlnak. Ha ehhez hozzávesszük azt a figyelemreméltó szociolingvisztikai ténytet, hogy a mai magyar beszélt nyelv semmiféle színpadi szituáció elmélyítésére vagy komolyan vehető ábrázolására nem alkalmas, és hozzávesszük a színházi intézményrendszer gazdasági alapjainak megrendülését — akkor világossá válik, hogy a mai fiatal drámaírók, mint színházi emberek, teljesen alárendelt helyzetben vannak a műintézetek belüli (ha egy-egy érdeklődő rendezőnek vagy szívósabb dramaturgnak sikerül őket becsempészni vagy befogni); írökként pedig, az irodalom egészen belüli légüres térben tengődnek (aminek nem mond ellent az a groteszk tény, hogy legtöbbjük éppenséggel friss levegő szippantása végett rándul át a prózából vagy a lírából).

A fiatal drámaírók színpadi vagy írói törekvéseiről beszélni csak akkor van értelme, ha közben világosan látjuk, hogy felrémlik, sőt egyre világosabban körvonalazódik az a helyzet, amelyben a drámaírás néhány tucat külön magánügyévé válik, s maguknak a műveknek folyóiratok, rosszul fizető kis könyvkiadók és nehezen megtalálható, levegőtlen, szűk helyiségek szorítanak helyet.

Ez pedig lényegében ugyanaz a helyzet, amely a magyar kultúrában — persze, más feltételek közepette — egyszer már fennállt a tizennyolcadik század végén. Akkoriban az történt, hogy a korszak jól vagy rosszul értelmezett eszméinek hatására a magyar szellemi élet némely szereplői elhatározták, hogy megcsinálják a magyar drámaírást, nyilván annak reményében, hogy majd a színházakat és a közönséget is meg lehet csinálni hozzá. És valóban: egy évszázaddal később már álltak azok a színházépületek, amelyek az egész történelmi Magyarország területén állnak mind a mai napig — hacsak azóta le nem bontották őket. És lett közönség, és lettek berendezési tárgyak (a forgószínpadtól kezdve egészen a szereposztó-díványig), és lettek mítoszok, és lettek nagy-nagy sikerek, és ha felhangzik a kérdés, hogy „a színházi sikerhez mi kell?“, akkor a táncos-komikus mulatságos ugráncolás közepette sorra veszi azt, ami már úgymint megvan.

„Egy jó darab, egy (!) jó zene,
és sok csinos kis nő;
és kell hozzá egy publikum,
ki erre be is jó.”

Eközben, az elmúlt két évszázad során csak egyetlen dolog nem derült ki: az, hogy *miről szól a magyar színház* — ha eltekintünk a nemzet csinosodásának programjától, meg attól a kérdéstől, hogy a színházi sikerhez mi kell. Ha egészen röviden kellene válaszolnom arra kérdésre, hogy mi okozta a legnagyobb magyar drámaírói tehetségek kudarcait, belső torzulásait és féloldalasságát (lásd Katona *Bánk bánját*) vagy briliáns színpadi opportunizmusát (lásd a két Ferencet, Herczeget és Molnárt), akkor azt felelném, hogy ez: a színházi reprezentáció krónikus tisztázatlansága. Az egyetlen, csakugyan világirodalmi színvonalú kivétel Örkény István; ő az, akinek megadatott a tehetség és megszólalás viszonylagos egyensúlya (konkrétan: az ironia nagyszabású drámai tétje); de neki is csak igen későn, a *Tóték* bemutatója utáni utolsó

évtizedben adatott meg — abban az időszakban, amikor a többi jelentős tehetség a pusztta közérzetet formálta replikákba bújtatott önismereti példatárrá és a dac gesztusává.

Most, amikor a csinosodás (legalábbis úgy, ahogy azt a felvilágosodás Mórckái elképzelték) hosszú időre lekerült a napirendről, az *egy jó darab* a lomtalanítások alkalmával keresendő, az *egy jó zene* a kereskedelmi rádióból ömlik, a sok csinos kis nőről ne is beszéljünk — most a magyar dráma ismét megcsinálásra szorul. Kérdés, hogy meg lehet-e és kell-e csinálni; mindenesetre maga a kényszerűség a magyar kultúrában úgy látszik, időnként visszatér. És ha valami, hát ez: a megcsinálás kényszerének jelenvalósága, ami a mostani fiatal drámaírókat nemzedékké teszi, és elkülöníti a korábbi nemzedéktől. Ennyiben ismét a tizennyolcadik századot éljük, csak most visszafelé.

A fent elmondottakból következően attól tartok, hogy a megcsinálás kényszere nem lesz integrálható a jelenleg fennálló színházakba. Másfelől viszont a szerzők megtehetik azt, hogy lemondanak művészi szándékaik java részéről, és kiszolgálják a színházak napi szükségleteit (fordítások vagy dramaturgiai műtétek esetében ez még csak esztétikai problémát sem okoz), és megtehetik azt is, hogy e szükségleteket ignorálják. Azt viszont nem tehetik meg, hogy a fennálló színházakon belül kivívják viszonylagos írói autonómiájukat; a háziszírók kihalt specieséről jót vagy semmit. A színház nem a szerzőkhöz igazodik; még csak nem is a színészekhez vagy a rendezőkhöz. Másik színház pedig — mint szolidan működő rendszer — nem fog épülni. Ezen a szomorú tényen az elő- és műcsarnokok és egyéb katakombák teátrális szép- emlékei sem igen változtatnak.

És most eljutottunk odáig, hogy megpróbálhatok válaszolni a címben feltett kérdésre. A dráma — keletkezésében és utóéletében irodalom, működése közben nem az. Minthogy a mi nemzedékünk jelentkezésekor a magyar dráma folyamatos színpadi jelenléte már erősen kérdésessé vált, a nemzedék társaim által írt drámák (nem kivéve az én munkáimat sem) általában sokkal inkább irodalomnak számítanak, sokkal több irodalmi erénnyel büszkélkedhetnek, mint az kívánatos volna. Amennyiben a magyar dráma megújulására sor kerül, az a drámaírás újbóli megcsinálása lesz; ez esetben pedig nincs kizárva, hogy az előadás elől elhajló drámák sora fogja kimondani, miről is kellene a magyar színháznak szólnia.

Befejezésül két kérdést szeretnék egészen futólagosan említeni. Az egyik: színház és dráma különfejlődése nem tárgyalható a színházi belső erőviszonyok elemzése nélkül. Anélkül, hogy ebbe az elemzésbe bele akarnék bonyolódni, szót kell ejtenem a dramaturgok viszonylag gyenge pozíciójáról és izolált helyzetéről. A magyar kultúrában ugyanis nemcsak a drámát, hanem a drámaírókat is meg kell csinálni; ez a feladat általában a dramaturgokra hárul, akik diffúz mindenesi munkájuk mellett gyakran fontos ambíciójuknak tartják az új tehetségek felfedezését vagy más műfajok tehetségeinek drámaírásra való csábítását. Eközben vagy kiszolgálják a színház vezetőségének igényeit, vagy, ha minőségérzékűek és hivatástudatból önállóságra törekszenek, jóval könnyebb meggyőzniük az irodalmi közvéleményt egy-egy új szerző képességeiről és műveinek értékeiről, mint saját színházukat.

Minthogy a dramaturgnak kell egyrészt a szerző felé közvetíteni a színház szempontjait, másrészt a színházon belül az irodalmi látásmódot képviselnie, ezért ő az, akinek munkájában — eltekintve attól, hogy ahányféle személyiség,

annyiféle dramaturgiai munka van — a színházi ismereteknek a diplomácia művészetévé kell alakulnia. Márpedig ez az átalakulás, a dramaturgok helyzetéből adódóan, csak igen ritkán sikerül. A dramaturg vagy egyfajta műveltebb rendezőasszisztenssé, adminisztrátorrá és reklámfőnökké válik, vagy pedig, ha komolyan veszi az irodalom képviselőjét, úgy ahelyett, hogy bevihetné a színházba az irodalmi látásmódot, ő maga reked — látásmódjával együtt — a színházon kívül. A dramaturgokat — szó szerint: drámacsinálókat — voltaképpen drámacsináló-csinálóknak kellene nevezni; s ha van drámaírói nemzedéki élmény, hát ez az: a drámaíró-csinálás reménytelensége és mégis-moráltól fűtött pátosza.

A drámaírók megcsinálásának problémakörén kívül esik a szerzők és a rendezők viszonya. Am a gyakorlat azt mutatja, hogy egy drámaíró általában akkor integrálódik a színházba, ha stabil, elmélyült munkakapcsolatot tud egy (olykor több) rendezővel kiépíteni. Ez pedig a rendezők részéről legalább annyira nemzedéki kérdésként jelentkezik, mint az írók felől nézve. (Vannak persze fontos kivételek, mindenekelőtt Horvai István, de ez a jelenségen nem változtat.) Csakhogy: a pozíciókülönbségek miatt a mai fiatal írókkal nagyjából egyidős rendezők ma már nem számítanak fiatalnak, hanem, teljesítményeik alapján, inkább a középnemzedékhez tartoznak. (A filmrendezők esetében egészen más a helyzet, de most kizárólag a színházról beszélek.) Igazi fiatal rendezők — mondjuk, harmincévesnél fiatalabbak — nincsenek, vagy legalábbis nincsenek jelen. (Örülök, ha kiderülne, hogy tévedek vagy tájékozatlan vagyok.) A pályán levő rendezők pedig, saját jól felfogott érdekükre hallgatva, nem az eljövendő irodalomtörténeti tények szolgálatában állnak. Ehhez képest nem azt tartom meglepőnek, hogy a rendezők többsége fanyalgással fogadja (ha ugyan fogadja) az új, magyar drámákat, hanem azt, hogy előbb-utóbb szinte mindegyik nemzedéktársam eljut egy olyan bemutatóhoz, amelyben a rendezés meg tudja jeleníteni az írói felfogásnak legalább egy (néha nem is egy) fontos aspektusát. Ilyennek tartom Forgách András *Vitelliusát* (rendezte Vincze János), Nagy András *Anna Karenina pályaudvarát* (rendezte Valló Péter), Békés Pál *Félőlényét* (rendezte Ács János), Szilágyi Andor: *A rettenetes anya* című színművét (rendezte Fodor Tamás), Kárpáti Péter *Szingapur végállomását* (rendezte Verebes István) — hogy csak az általam látott előadásokat említsem. (Garaczi László *Imogájának* és Parti Nagy Lajos *Ibusárjának* előadásáról is jó híreket hallottam.) Végül, de nem utolsósorban ide számítom az általam írt *Kínkastély* színlaki előadását (rendezte Csizmadia Tibor — a vele végzett közös munkám 1985 óta folyamatosnak tekinthető), míg a Szikora János által rendezett *Carmen* inkább a fordítottjára, a rendezői szándék utólagos írói formába öntésére példa.

E hosszú felsorolás után változatlanul kérdésesnek érzem, hogy tipikus jelenség-e az írói és rendezői törekvések hosszú távú találkozása. Megköveteli-e a színház (a mai magyar színház) működése a rendezőktől azt a figyelmet és fantáziát, amely a kortárs íróktól várja a fergeteges vígjátékot és a katartikus színpadi látomást? Abban persze semmi rossz nincsen (sőt, szerintem a színházi gyakorlás elengedhetetlen része), ha egy író *időnként* feladja írói autonómiáját, és alkalmazkodik egy-egy rendező művészi szándékaihoz. De ha színműírás címen *mindig csak* ez történik, akkor kérdés, hogy a rendezői szándék, egyeduralmában elszigetelődve, meddig és mennyiben maradhat művészi? (Egyetlen rendezőt ismerek, aki teljesen kívül áll ezen a problémakörön, ám őt

a színház a mai napig nem tudta integrálni; ez pedig Jeles András, akinek példája egyébként azt az állítást is alátámasztja, hogy a megjelenített színházi látomás, különösen, ha nagyszabású, nem irodalom. A másik kivétel Halász Péter volna, ha Magyarországon maradhatott volna.)

Ez volt az egyik olyan kérdés, amiről egészen futólagosan beszélni akartam. A másik: lehetséges-e a fent elmondottak ellenére az új drámaírói nemzedékben mégis valamiféle szemléleti vagy stílusbeli megoszlásról beszélni? Ezt a kérdést jó lenne minél hamarabb tisztázni, már csak azért is, mert rövidesen jelentkezni fognak (még hozzá bizonyára nemzedékként) a nálunk is fiatalabbak, és akkor végleg előítéletté fognak merevedni a mi fellépésünkkel kapcsolatos, ma még bizonytalan közgondolkodásbeli sémák. Szerintem egy lehetséges tipológiának a szerzők észjárásából kellene kiindulnia — színpadi észjárásról beszélek, nem pedig arról, hogy ki-ki hogyan nyilvánul meg egyéb tevékenysége során. Én egy egészen durva közelítésre teszek javaslatot. Vannak szerzők, akik a *logika* felől közelítik meg a színpadot (mindegy most, hogy a lecsupaszított Ész vagy az akciókkal és viszonyszöveggel felruházott Ész szervezi-e meg a dialógusokat); és vannak szerzők, akik a *fonetika* felől indulnak a cselekvések és a színpadi látvány felé. Ez pedig, bármilyen furcsán hangzik is, nem elsősorban alkati kérdés, inkább megszokás és elhatározás függvénye. A tréfa kedvéért (no meg azért, hogy el ne mulasszam a kötelező enumerációt) következzenek a hevenyészett névsor: az egyik csoportba tartozik Békés Pál, Nagy András, Forgách András, Kárpáti Péter és Schultz Sándor; a másikba Garaczi László, Szilágyi Andor, Zalán Tibor, Parti Nagy Lajos és Németh Ákos. A névsor persze semmit nem árul el a tényleges stilisztikai kérdésekről, például a szövegek stilizáltsági fokáról, amely külön tanulmány (írói szemszögből meg nem írható tanulmány) tárgya lehetne. A névsor általában semmit nem árul el semmiről.

Azt már csak a rend kedvéért jegyzem meg mint érdekességet, hogy a magyar drámaírásban — talán az írás önállótlanága, talán az írók sokoldalúsága miatt — nincsenek sem nemzedéki ellentétek, sem szekértáborok. Nincs kizárva, hogy ugyanez elmondható az irodalom összes többi produktív részéről. Lehetséges, hogy a drámaírás, jelenlegi állapotában, önállótlanága ellenére produktív.

A többit majd meglátjuk — a nézőtérre vagy a színpad mögött.
Addig is, egyelőre

függöny.