

színház

TARJÁN TAMÁS

A megváltatlan mutatóvány

Bereményi Géza *Légeköbméter* című darabjának újrafogalmazásáról, tizenöt esztendő utáni sikeres új bemutatójáról szóló, örömteli híradást kérdéssorral kezdte Kovács Dezső a Színház 1992. júliusi számában: „Hova tűntek a magyar drámák?... Az átmenet kora nem kedvez a kortárs drámajátszásnak? Erőtlenek a színházi szerzők?... A mecénatúra leépültével nem kifizetődő drámát írni? Avagy egyszerűen arról van szó, hogy a kortárs szerzők nem képesek színpadra formázni a kor igazi konfliktusait?... Egy parlamenti szócсата élesebb és szikrázóbb, mint X vagy Y kerekre csiszolt dialógusai?”

A kritikus, a céhbéli ember nyilvánosan töprengő, választ nem leelő aggodalma, jószándéka igazán rokonszenves. Sajnos azonban Kovács Dezső is a pillanatnak és a látszatnak hitt. Mert igaz ugyan, hogy a tavalyi évadban „a két legrangosabb művészszínház, Kaposvár és a Katona József Színház... nem rukkolt elő magyar bemutatóval” — de hát a drámát nem évadra mérik; a magyart és a világirodalmat is a műsortervhez, a színészeknek választják direktorok, főrendezők, társulatok. Az egyik rangos művészszínház, a Katona kamarájában, a Kamrában idén már mindjárt három új magyar színművel, Németh Ákos, Kárpáti Péter és Halász Péter munkáival rukkolt elő — de ettől még az „eltűnt” magyar dráma nem lett meg (illetve az is kérdéses: a Halász-premierrel, vagy a „nagy” Katonában Bereményi Géza és Cseh Tamás *Nyugati pályaudvarával* mi „lett meg”?). Kaposvár 1992/93-as szezonjában elővette Horváth Pétertől a *Csao Bambinót*, mely viszonylag új magyar dráma, de nem újmagyardrámáságáért vették elő, hanem zenésségéért: a slágertüzdelt esztrádkoncepcióért. Mit játszanak tehát?

A mecénatúra nem épült le, sőt! A nem éppen busás ösztöndíjat élvező — egy-egyszínházhoz kosztosnak adott — drámaíróktól, a jobbára fiatal (negyvenen inneni) szerzőktől hallgatólagosan még kevésbé követeli meg a mecénás (általában a kultúrjavak minisztériuma), hogy tanonckodásuk végeztével eljátszható művet nyújtsanak be színházuknak. A parlamenti szócсата *soha* nem lehet érdekesebb a színházinál, és a színházi sem a parlamentinél, mert tökéletesen más minőségeket képviselnek. Az előbbiből velejéig hiányzik az esztétikum, az utóbbiban legföljebb nyomelem a politikum. Az országgyűlési hercehurca nem írható le a *név* — *dialógus* — *instrukció* (-*cím*) fogalomsorával; a dráma és a színelőadás nem a házszabályoknak engedelmeskedik.

Az „átmenet korában”, a rendszerváltásban *van valami*. Valami azokból az

okokból, amelyek — közvetetten, áttételesen — manapság a drámaíró dolgát is megnehezítik. Ám semmiképp sem felel meg a valóságnak — és az ideinél esetleg egy árnyalattal kedvezőtlenebb tavalyi évadunkban sem felelt meg —, hogy „mai színpadjainkról látványosan távol marad a magyar dráma”. Ne kullogjunk nagyon a jelen mögött: a most befejeződött szezont veszem a bizonyítás alapjául. Az (1945-ig számítható) klasszikus tradícióból színen van például *Az ember tragédiája* (Komarno), a *Bánk bán* (Várszínház; és prózai rendező elképzelése szerint az Operaházban is), az *Énekes madár* (Arany János Színház) stb. Ha — mint dramaturg — nem lennék elfogult, bizvást állítanám, hogy Beke Sándor a színeket fölcserélő, figurapárokot szerepeltető, Ádám öngyilkos indulatait is realizáló *Tragédiája* legalábbis a legmondolatgazdagabb új magyar dráma! (A szlovákiai Komáromot éppúgy hozzászámítom a magyar színházi térképhez, ahogy Kolozsvár vagy más városok is részesei a magyar nyelvű színházkultúrának. Ennek a nagyon viszonylagos és nem problémátlan „egységnek” az áttekintésére jó alkalom volt, hogy a kolozsvári, magyar nyelvű, állandó, hivatásos színjátszás 200. születésnapját decemberben, a komáromi Jókai Színház társulatának 40. születésnapját januárban ünnepelte a színházi világ. Az erdélyi színházi sajtó ugyancsak mély lelkiismeretvizsgálatot tartott, és ugyancsak alaposan megostorozta az évfordulóhoz nem érkezett műhelyeket is.)

Ne időzzünk túl sokat a klasszikusoknál, hiszen e művek sorából jónéhány szükségképp mindig repertoáron szerepel. A félmúlt: a tíz, húsz, harminc év előtti termés java is új bemutatókkal képviselteti magát. Sikerülhetett jobban vagy rosszabbul egy-egy előadás, nem kínjukban szedték elő a rendezők a darabokat. Vagy maguk az írók rugaszkodhattak neki a rendezésnek (Görgey Gábor: *Komámasszony, hol a stukker?*; Győr — s még az előző évadban: **Eörsi István: *Sírkő és kakaó***; budapesti Kamaraszínház a Károly körúton), vagy legendás siker „megismétlésére” nyílt érdekes lehetőség (Hubay Miklós: *Ők tudják, mi a szerelem*; Várszínház), vagy merőben új felfogás érvényesült (Illés Endre—Vas István: *Trisztán*; Zalaegerszeg), vagy a régi elevenedett újjá egy különleges egyéniség által (Kocsis István: *Van Gogh*; Komédiúm — Cserhalmi György próbálkozott meg a monodrámaival). Említhetném a *Tótékat* Örkény Istvántól (Eger), a *Csirkefejet* Spiró Györgytől (Szeged), vagy a talányosabb Örkény-opuszt, a *Kulcskeresőket* (Budapesti Kamaraszínház a Károly körúton). Ez a jócskán folytatható sor önmagáért beszél.

Természetesen a vizsgált kontextusban a magyar dráma elsőrendűen új magyar drámát jelent. E tekintetben sem előnytelen az összkép. A fontosabb premierekből mutatóba egy pár: Márton László: *A nagyratörő* (Kolozsvár), *A római hullazsinat avagy a természetellenes ember* (Kolibri Pince); Nagy András: *A csábító naplója* (Budapesti Kamaraszínház a Károly körúton); Németh Ákos: *Müller táncosai* (Kamra), *Júlia és a hadnagya* (Miskolc); Kárpáti Péter: *Akárki* (Kamra); Szilágyi Andor: *El nem küldött levelek* (Radnóti Színház); Sárosi István: *Rákfene* (Pécs); Parti Nagy Lajos: *Ibusár* (Debrecen Ódry Színpad); és — egészen kezdő, huszonegy éves író-rendező! —: Vég Balázs: *Egy Asztal, egy Szék, egy Férfi és egy Nő* (Egyetemi Színpad). Pozsgai Zsolt nevét (darabját és szövegkönyvét), Zalán Tibor mesejátékát nem is soroltam. Summa summárum: a negyven év alatti, tehetségüket már bizonyított vagy mostanában induló drámaszerzők csaknem mindegyike (új) darabbal jelentkezhettek — igaz, csaknem kivétel nélkül kamaraszínházban. (Ne hiányozzék Forgách András neve. Ő tavaly a pécsi *Vitellius*-szal a kritikusok szavazásán a legjobb új

magyar dráma díját nyerte el. Békés Páltól a *Félőlényt* mutatták be az Arany Jánosban.)

A tán fárasztóan sok név és adat nem lényegtelen tanulságokhoz vezet. A mai magyar dráma legagilisabb, és munkálkodásában a színházak által leginkább fölkarolt nemzedéke éppen a fiatalabbaké! Ennek egyik oka a generáció *viszonylagos* homogenitásán és örvendetesen erős tehetségén kívül a színházi élet szerkezetváltása. Régebben — húsz—huszonöt évvel ezelőtt — író és rendező, író és színház közvetlen kapcsolata volt az uralkodó, még ha a dramaturg közvetítő láncszemként volt is jelen. Ma az erősen megfiatalodott dramaturgi kar (Duró Győző, Dobák Lívia, Faragó Zsuzsa, Upor László, Morcsányi Géza, Böhm György és mások), valamint a szakma elvitathatatlan tekintélyei (Bereczky Erzsébet, Radnóti Zsuzsa és mások) sokkal közelebb kerültek az írókhoz, drámairodalmunkat ők katalizálják. Szerencsés esetben a megfelelő rendezőre is rálelnek (ahogy Duró és Szegvári Menyhért összefogott Sultz Sándor darabjainak színreállításában), máskor lasszóval fogják a magukat kérető, túlterhelt rendezőket, akik (a pályára alkalmasak) fele annyian vannak, mint kellene lenniök. A két dramaturgiai „boszorkánykonyha”, a Nyílt Fórum (Egervár, évente egyszer) és a Nyílt Műhely (felolvasószínház a Radnótiiban, évente többször) üstjei, tégelyei állandóan forrnak, füstölögnek: folyton készül valami. A sokszínűség, a sűrűség bőven hagy még kívánnivalót; ezt épp a dramaturg-kémikusok teszik szavá gyakorta.

Szembetűnő, hogy a Forgách—Márton—Nagy—Békés—Kárpáti—Németh nemzedék előtt járók (akiket ők nem kis mértékben ihletőknek, mestereknek is vallottak), a Nádas—Bereményi—Spiró—Kornis generáció eléggé csöndben van. Nádasjóideje, a *Trilógia* óta nem a színházra fordítja figyelmét. Bereményi az XL rejtekében, de folyamatosságot remélve színigazgat, Spiró Szolnokot dirigálja. Kornis prózát ír. Adaptációkra kaphatók, régebbi műveiket újra lehet játszani, de drámaíróként várakozó álláspontot foglalnak el, idejük másra kell. Persze ebből nem következik, hogy ők „eltűntek” volna.

A színházi élet átstrukturálódása szükségszerűen csak a fővárosban öltött akkora mértéket, hogy ez a magyar drámairodalmat befolyásolja. A Játékszín sokáig kizárólagosan a magyar dráma (utánjátszó) műhelye volt Berényi Gábor igazgatásával. Radikális koncepcióját nyugdíjba vonulása előtt már ő is föladni kényszerült — Balázsovits Lajos kinevezésével pedig látnivalóan a színész-centrikus bulvárszínház építi hadállásait. Színész-nagyágyúk durrogatják ismert (és jó, ha ízléses) poénjaikat. Mivel a fiatalabb drámaírók darabjait eddig majdnem kivétel nélkül a fiatalabb (részint az amatőr) színészek vitték sikerre, e szerzőknek az új Játékszínben valószínűleg nem lesz sok keresnivalójuk. A magyar dráma elveszítette egy fészket. Az Arizona Színház Művész Színházzá alakulásával viszont találhat egy másikat. Mikó István nem folytatta Kazimir Károly örökségének azt az ágát, amely a régi Thália nagy repertoár-eklektikáján belül az új magyar darabokat (főleg adaptációkat) lendítette. Csak az eklektika, az általános értékzavar maradt, amibe véletlenül egy **Eörsi István-dráma, *Az áldozat*** is beleférhetett (és belebukhatott). A Töröcsik—Schwajda—Taub-féle Művész Színházban egy drámaíró viszi a primet — ami nem azt szavatolja, hogy itt tucatjával lesz magyar premier, csak azt, hogy napirenden tartják a kérdést. A Budapesti Kamaraszínház a rövid, kísérleti szériákat is vállalva a némiképp formabontó magyar művek előtt éppoly szélesre tárta kapuit, ahogy a világirodalmi érdekességek enyhén szeszélyes befogadására

sem rest. Józsefvárosi nagy(obb) színházuk sem zárkózik el a magyar daraboktól. Egészében véve európai igényű kamaraszínházi gondolat és program kimunkálásán fáradoznak. Műsorpolitikájuk, dinamizmusok, és részint színészcsapatuk) lassan már jobban emlékeztet arra az egyszerre tradicionális és megújuló Nemzeti Színház-i modellre, amely inkább az elképzelésekben él, s amelyet sajnos mai Nemzetünk kapkodó, megalapozatlan nagyotakarása, vegyes összetételű és kondíciójú óriási színészgárdája egyáltalán nem idéz elénk. Ám magát az ügyet, a magyar dráma ügyét mint küldetést ma is a Nemzetiben veszik a legkomolyabban — s ez jól jel lehetne, ha végre komolyabb művészi eredményt is hozna. (A társulat még leginkább a felhőrdülve fogadott *Bánk bánnal* alkotott „új” magyar színművet, a Művész Színházba távozó Iglódi István rendezésében.)

Fővárosi és vidéki színházaink a helyi hagyományoktól és a vezető személyétől várható mértékű figyelmet szentelik a problémának. A tényleges magyar bemutatók száma valószínűleg ugyanúgy kis visszaesést mutat, mint a bemutatók össz-száma. Hiteles adatot nehéz lenne dokumentálni, hiszen azt sem könnyű megállapítani, mi számít — és hányszor számít — új magyar mű premierjének? Hová soroljuk a Madách és a Víg a zenés műfajban kiemelkedő érdemű szcenáriumait? Hová könyveljük az ún. előbemutatókat, amelyek néha három-négy színházon is végigszántanak a szabadtéri kipróbálás után? Hol vonjuk meg hivatásos színjátszás és amatőrízmus határait, ma, amikor „nyomulnak a zsebszínházak”? Pontos számok híján, ám eddig is tényekkel érvelve állíthatom: nem elsősorban mennyiségi tényezők nehezítik a magyar dráma létét.

Egyáltalán: mi a dráma léte? A betűkben, könyvben él, vagy a színpadon, csakis ott, és mindig újra ott elevenedik meg? A dilemma roppant egyszerűen és tömören megválaszolható, a felelet kettős természete miatt azonban a kérdés folytonosan újraéled. Metaforikusan szólva: a dráma „világi”, zárt létmódja a nyomtatás, olvasás, szövegelemzés segítségével megvalósuló irodalmi létmód. Ebben a drámai mű önálló, teljes, befejezett egészet képez. „Tülvilági”, nyitott létmódja a színpadi bemutatás, eljátszás révén alakulhat ki. Ekkor a drámai mű nem önálló, nem befejezett, s csak rész — nem is bizonyosan a legfontosabb rész — az egészben, az összképben és összhangzatban.

Ezt a (persze nagyon leegyszerűsített) választ tévesztette szem elől Fejtő Ferenc is, akinek *Elmélkedés a mai s a jövő drámájáról* című írását keletkezése után ötvenöt esztendővel, 1992. júniusában ismét publikálta a Színház című folyóirat. Fejtő elméletileg — épp az elméletiség hiányával — finoman összezagyválta a drámát és a tragédiát, a drámát és a színházat. A vitára fölkért drámaírók és dramaturgok legyintő tisztelettel elfogadták konklúzióját („A dráma válsága akkor kezdődött, amikor — hogy mi okból, itt ne firtassuk — írók kezdtek drámát írni. A dráma nem az írók műfaja, hanem a költőké, a versfaragóké. Az új dráma akkor fog megszületni, ha dramaturgiai képzett, vérbeli költők vesznek majd kezükbe a tollat, hogy mintegy varázspálcával, színre szólítsák a türelmetlenül zsbongó, már nagyon felszaporodott, életre vágyó tragikus árnyakat”), vagy közhelyessége, támadhatósága miatt ingerülten elutasították ezt a nézetet. Böhm György egyszerűen és nagyvonalúan kijelentette: unja az elméleteket, nem érdekli, mikor kezdődött a dráma válsága — dolgozni kell! Nagy András hosszan, Morcsányi Géza röviden kitért a kérdés(ek) elől. Szilágyi Andor kínai mesét mesélt reflexióként. Erdemi

hozzászólást három toll vetett papírra. Forgách András rámutatott: dráma és színház, szöveg és megjelenítés, múlt és jelen, szemlélet és szemlélet között oly nagy a távolság, hogy Dobozy Imre egy csekély értékű, sematikus és rendszerhű ötvenhatos drámájából költészet, erkölcs, társadalomkritika lehetett Jeles András *Drámai események* című adaptációjának zenei szervezetsége és ellenpontozó előadása jóvoltából! Forgách és Márton László az adaptációk, a tematikus újraírások, az interpretált interpretációk nagy számában nem valóságidegenséget, hanem újragondolást, nyitottságot, törvényszerű és jogos variabilitást látott meg, dohogva az e téren vaskalapos Fejtő ellen. Kompolthy Zsigmond a „drámaiatlan tehetségek korával”, „a mítoszüresség mítoszaival” foglalkozott. A mítoszürességhez is kötődött Márton észlelete a „nyelvi ürességről”. Szerinte „a mai magyar köznyelv, kivált pedig a beszélt nyelv nem alkalmas arra, hogy komolyan vehető drámai cselekmény közege legyen. Ez érvényes mind a vígjátéokra, mind a komolyabb drámára (a *tragédia* szót inkább elkerülném), mind a középfajú színműre. Az ellenpélda gyanánt felhozható művek (Spiró: *Csirkefej*, Kornis: *Körmagyar* stb.) két dolgot tesznek egyértelművé. Az egyik az, hogy a mai beszélt nyelv kitűnően alkalmas a *megjelenítésre*; csakhogy a megjelenítés tárgya nem azonos az őt hordozó közeggel. Ennek megfelelően Spiró és Kornis színpadán éppúgy nem az *igazi* beszélt nyelv szólal meg (hanem annak egy átesztétizált paródiája), ahogyan Forgách András *Vitellius*ának szereplői sem beszélnek latinul. A másik, ami kiderül: hogy a mai köznyelv nem elsősorban azért színpadellenes, mert durva (bár az eldurvulás önmagában is a kifejezőerő elszegényedését jelenti; viszont ha egy színmű ezt a jelenséget mutatja be, az sem köznyelvnek, sem a magyar színjátszásnak nem fog ártani). A durvaság pusztán egyik tünete a nyelv általános és riasztóan gyors züllésének, amely mindenekelőtt a tucatember közhelyszerű gondolkodásának következménye.”

Márton László — nem elsőként és nem egyedül, de roppant világosan — lényegi természetű dolgot mond ki. Napjainkban bizonyára nemcsak a dráma, hanem az egész magyar (és nem is csak magyar) irodalom egyik alapproblémája nyelvi természetű. A dráma, a beszélt nyelv irodalmi müneme, a színpadi megszólalás műformája fokozottabban átéli, megsínyli a nyelvi csapdahelyzetet. Még abban az esetben is, ha a *beszélt* jelzót felfüggesztjük, vagy a *konstruált* jelzővel helyettesítjük. A nyelv érték- és rangvesztéséről Nádas Péter *Mese a tűzről és a tudásról* című lesújtóan szép novellája festett hú képet, még a nyolcvanas évek közepe táján, az évtized vége előtt kevéssel. Ő állapította meg, hogy elveszett (vagy nem alakult ki) a társadalmi közmegegyezés a szavak jelentését illetően, ezért a szavak még önmaguk ellentétét sem jelentik: maguk is átmeneti állapotban vesztegelnek.

Irodalmunk számos jelentékeny mai szépirodalmi életműve: nyelvkritikai tevékenység, kísérlet a nyelvi jelrendszer reformjára, vagy más jelrendszerrel, metanyelvvé való helyettesítésére. Ilyen törekvés Tandori Dezső *túlbeszéde*: a szóözön, amellyel a nyelv kiszáradt medreit igyekszik eldönteni, és elmosva új árkokká vájni. Ugyanó már a hetvenes években egy sor metanyelvet (játéknyelvet) állított az irodalom szolgálatába, vállalva a veszélyt, hogy a dekódolás csak keveseknek, a beavatottaknak sikerülhet. A magyar színház Tandori drámáinak kipróbálásában bizonyult a legóvatosabbnak: máig is csak halogatja a feladatot (igaz, korábról még a Pilinszky-életmű dramatikus részének birtokbavételével is adós). Kétségtelen ugyanakkor, hogy Tandori a

dráma gondjaira csupán a monodramában, a monológban lelt orvoslást: vérbeli lírikusként a magánbeszédbe mentette át és vissza azt, amit a dialógus már sem a beszélők között, sem a beszélők és az olvasó/hallgató között nem tolmácsolhatott. Nyelvkritikai költészet — csupasztító és profanizáló jellegével — Petri György is, aki drámaíróként ugyan nem kötelezte el magát a mai magyar színháznak, de Molière-darabok újrafordítójaként, egyes filmek színészeként (vagy inkább csak szereplőjeként), morális inspirálóként erőteljesen részt vett és vesz a drámai és színpadi gondolkodás megújításában (fordításai is nyelvi problémákra irányítják az értelem reflektorait). Esterházy Péter szintén a film kerülőjével, a drámai műnemet csak horzsolva köröz a színházi világ körül, és a — Márton László szerint — a modern társadalmakban a színház funkcióját átvevő publicisztika színpadán járja *kékharisnyás* táncait. Parti Nagy Lajos az *Ibusár* című zenés-táncos huszerettjébe is átvitte lírájának tragikumát. A képtelen szavak, henyé szófűzések, tartalmatlan formulák, bizonytalan jelentések, örült klisék bepécézésével azt a gondolkodásmódot bírálja, mely nem csupán közvetlen hősei, az érző szívű jegykiadók, megértő állomásfőnökök, idióta operett-teremtmények keblében dobog. A képzavar, a szózavar szociológiai eredetű lételeme, nyelvészociológia megnyilvánulása a mű szövegének. A nyelvficam, a hangcsűrés, a jelentésvesztés nem hagy kétséget: nem él nyelvében, nyelvében sem él a nemzet.

Békés Pál *A női partórség szeme láttára* című darabjában műfordítás-problémaként, a biztos jelentés problémájaként jelenítette meg az önmagával azonosulni képtelen, sőt önmagára, önmagának maradni is képtelen ego, az *irodalmi fiatalember* társadalmi beilleszkedés-gondjait. Máskor a mese nyelve és világa felé vitorlázott, a társadalom- és nyelvbírálat jó — távolító — szelével, tarka vásznaival. Sultz Sándor egyes műveinek poszt-örkényi, *Tóték*- és egypercesek utáni, de elvicceltebb, kabarésabb stílusvilága megint másfajta kitérési manóver. Lehet *befelé*, a sűrűbe is menekülni. Márton László az általa imént megfogalmazott dilemmát évek óta az *ironizált választékosság* nyelvi és verselési bravúrjaival (végső soron a forma ragyogó és *indokolatlan* méltóságával) igyekszik enyhíteni. Rongálva építi, építve rongálja drámai szövegét. Nagy András az erkölcsfilozófiai közelítéssel, az életvitel, az életbirtoklás, életvállalás morális kelepceinek drámába fogásával az elmélkedő-kifejtő nyelv elvontságára, részletességére, esszéisztikusságára szavaz, noha azt egyben sűrítettnek, érzékinek is óhajtja.

A nyelvi állapotokat megjelenítő s egyben meghaladó megszólalásmódok közül utoljára az abszurd (az *egyem mellett elbeszélgetés*) és a groteszké (a *részleges, tartalmas félreértés*) vezetett hiánytalan eredményre. Akik az abszurd vagy groteszk szemlélet és nyelvhasználat körében teljes életművel, életmű-részlettel, vagy egy-egy alkotással a legtöbbet elérték, azok ma már vagy nincsenek közöttünk, vagy a félmúlt emlékének tekintik saját vívmányaikat is. A darabok jó esetben tovább élnek, de nem lehet, nem érdemes éltetni ugyanazt a módszert és stílust, amely létrehozta őket. Ilyen okok (is) magyarázzák, hogy az Örkény-oeuvre lezárulta után Páskándi Géza, Görgy Gábor, Gyurkovics Tibor ugyancsak nem nagyon találja a helyét drámaíróként. **Eörsi István** bevárta számos be nem mutatott alkotásának megkésett színpadra kerülését, s közben ő maga is a publicisztikus dráma felé oldalazott. E nemzedék, s mint már rögzítettük, részben rokon, részben más megfontolásból a Nadas—Spiró nemzedék is átmenetileg (?) kivonta magát a drámaírodalom küszködéseinek

első vonalából. Vagyis a mai magyar dráma napjainkban szinte kizárólagosan a harmincas éveikben járó fiatalokat, és egy-két velük rokonulni képes fiatal szellemet jelent (a nem említett nevek közül Ébert Tiboré kívánkozik még ide).

Irodalmi értelemben tehát a *nyelvi stádium* látszik a legnagyobb nehézségnek. Színházi értelemben a mai magyar színjátszáskultúra állandó *próbastádiuma* rejti a legtöbb buktatót. Színházainkban rengeteg a nekigyürkőzés (bár még így sem elegendő), a dramaturgiákon rengeteg az ötlet, kívül kellene dolgozni, kit kellene a dráma ügyének megnyerni, a színészekben rengeteg a buzgás, hogy valami szokatlan és szép vállalkozásban tűnjenek ki. A színészi játékkultúra azonban rendre szűk skálájának bizonyul, író és dramaturg szótértése egy idő után megfeneklik, tíz nappal a premier előtt a produkció már beledermes önmaga erényeibe és hibáiba. Alig volt a közelmúltnak olyan jelentékenyebb előadása, amely ne keltette volna azt a benyomást: a mű egy nem túl kései próbafázisba ragadt, frissítő-továbblendítő energiákat már nem tudott magába szívni. Ritka eset, ha — mint erre Márton László *A nagyratörője* esetében a kolozsváriak tettek ígéretet — a premier után is folytatódik netán a munka, vagy hogy szinte egyszerre két teherpróbának vetik alá a művet (mint két majdnem párhuzamos bemutatóval az *Ibusárt*).

A magyar dráma ügyének legszenvédélyesebb szószólója köztudottan Hubay Miklós. A mutatvány megváltatlanságára ő, *A megváltó mutatvány* című tanulmánykötet szerzője sem lelt mostanában — mint drámaíró — gyógyírt. Mégis vele kell lelkesednünk: „Rajta, barátaink! Aki nem szerző — ferula-szárban hozza a tüzet!” Hozzáátéve: ha kell, jobb ma egy bozóttűz, szalmaláng, hamvadó parázs is, mint holnap a szikrát és villámot vesztett világ.

