

MAGYAR – DRÁMA – '90-ES ÉVEK

(Részlet)

A kortárs dráma nem létező fogalom. Nem azért, mert nincsenek drámaírók, vagy mert nincsenek drámákat megjelentető kiadók, hanem legfőképpen azért, mert nincsenek kortárs dráma-olvasók. A kortárs drámák nem olvasásra valók, s néhány drámatörténetesen kívül kevesen akarják őket keletkezésük jelenében nyomtatott formában magukévá tenni. A dráma, ha nem történetiségében szemléljük, hanem adott kortársi pillanatában, be se lép a műfajelméletek általa kerekre záródó szentháromságába. Nincs olyan irodalomtörténeti korszak (bár a rekonstrukciók gyakran ezt sugallják), amikor a dráma, mint olvasott mű lépne a köztudatba.

A befogadói szokásrend megmerevedett része, hogy a dráma szöveglétében az irodalomhoz, olvasási metódusában az előadóművészethez kötődik, s amíg a sokszorosíthatóság és a rögzíthetőség egyetlen lehetséges anyaga a papír, s formája a betű, a színház csak a drámával léphet be a kultúrtörténet folyamába. A dráma még mindig a színház kizárólagos reklámozója; a rögzített álló- és mozgókép csak kicsit lazított azon a szigorú, metodikus kettéválasztáson, amit az irodalomelmélet eszközürendszere igényelt.

Nem nagyon mélyedve bele az elméletbe, azért elhadarjuk, hogy míg az irodalomelmélet terminológiáját használó drámaelmélet a nyolcvanas években a hegelianus katarzis-elméletet elvetve strukturalista kritériumokat szabott a drámai szövegnek (Név, Dialógus, Instrukció), addig a kilencvenes évek kicsit dekon-ízű drámadefiníciója így hangzik: mindazon szöveg drámának tekinthető, amely színpadon elhangozhat. Innen érthetőbb talán több sikeres drámaírónk nézete a drámaírásról: a dráma csak megélhetősi forrás, hiszen szöveggént senki sem olvassa. Ami a színházban megy, az pedig már másé. A dráma ma (vagyis mondjuk, határjelölésképpen, a kései Beckett óta) éppolyan posztdramatikus szöveg, mint a filmforgatókönyvek, a táncszínházi szcenáriók.

Ha a kilencvenes évek magyar dramatikus irodalmának egészét sikerül egyetlen, önálló, hipotetikus „minta”-drámaként elképzelnünk, egyszerűen megfogalmazhatjuk azt a legfeltűnőbb változást, ami az elmúlt évtizedben történt vele. Minta-drámánk dependenciát váltott: immár nem az irodalom, hanem bevallottan és reflektáltan a színház műnemspecifikus kategóriái irányítják. A darabokat a színházak rendelik, vagy direkt felkéréssel, vagy pályázatással. A magyar dráma a kilencvenes években inkább kötődik színházi alkotóműhelyekhez, gyakorlati terepekhez (Bárka, Szkéné, Új Színház [1990 és 1994 között], Katona József Színház, Kaposvári Csiky Gergely Színház, Győri Kisfaludy Színház), mint tőle függetlenül szövegíró emberekhez. Kérdés persze, hogy ez a dependencia-váltás (vagy legalábbis ennek nyílt, néha reflektált megfogalmazása) milyen mértékben befolyásolja magát a dramatikus olvasási hagyományt.

A Németh László-i, Illyés Gyula-i dramatikus hagyományt a hetvenes évek szakonyis, Csurka István-os, Karinthy Ferenc-es, esetleg örkényes kis- és szürreálja viszi tovább, de folyamatos az a hagyomány, mely szerint a dramatikus (potenciálisan színházi) megnyilatkozás nyilvánossága a befogadás együttes jelen-létéből következően a (magyar) nyelv szituáltságának problémáját helyezi előtérbe: a magyar dráma nyelve születésétől a nemzeti tudat explicit kifejező tényezője volt. A nyelvi megformáltság elsődlegességéből következően a történeti magyar minta-dráma dramatikus megoldásai a radikális újítás

helyett inkább a hagyományozódást választják: a klasszicista bienscéance, a romantikus gesztikus pátosz, a realista jól megcsinált jelenetezés, a naturalista aprólékos jellemábrázolás összevegyült keverékként a magyar drámairodalom egészében kimutatható. Ez a merev, ugyanakkor megszokott (így tanítható, felismerhető és idézhető) dramatikus technika a befogadói szokásokat a közösségi olvasat felé irányította. A magyar dráma hagyományos olvasata Vörösmarty óta kettős értelmezést keres: nem kevesebbet, de nem is többet. A dramatikus szövegek egyszerre reflektálnak saját jelenükre és a dráma-technika kvázi-állandóságának köszönhetően a történelembe nyúló magyar (dramatikus) történelemre is. A múlt politikai zivatara egybemosódik a jelen zivataraival, az akkori befogadói értékelő sémák értelmezői viszonyításai megfelelnek a maiaknak.

Ez a folyamatos és látens politikai reflektáltság mesterségesen lebénította a magyar dráma teatrális megújulását, de mindegyre csak abban a közegben derült fény, amelyben ez a reflexió megszűnt értelmező tényezőnek lenni. A kilencvenes években a kimondhatóság lehetősége felszabadította a beszédformákat, de termékeny dramatikus gyakorlat hiányában a hagyományos keretekben a textus üressége, a beszélni-nem-tudás állapota jelent meg. Ezt a dramatikus kommunikációt nagymértékben érintő felismerést nem lehet egyetlen évszámhoz kötni (szép lenne pedig ide írni 1989-et), nem is biztos, hogy maga a folyamat már felismerésként lenne aposztrofálható, de az mindenesetre érzékelhető, hogy a tematikus sablonok és az olvasási szokások kötöttségeitől éppen szabaduló *Szöveg* az egész magyar dramatikus korpuszt befolyásolja.

A kilencvenes évek magyar minta-drámájában nevesíthető új-/másszerűségként megfogalmazható tehát a reprezentáció teatralitás-kényszere. A dramatikus textusban a direkt politikai reflektáltság megszűntével/átalakulásával a kortárs európai dráma-minták sugallta társadalmi vagy színházi szituáció reflexiója jelenhet meg; az előbbi talán csak nyomokban érzékelhető a magyar Kroetz-, Wesker-, Grumberg-típusú szövegekben, az utóbbi pedig, átvéve a magyar irodalom önironikus-önemésztő-önelemző hangulatát, azt az alkotói-befogadói viszonyt teremti meg, amely a kifele-beszélés helyett a játékfolyamat reflektív bemutatását választja.

A magyar kortárs drámát megragadni kívánó elemzésünk megpróbálja folyamatszerűségében ábrázolni a legfőképpen nyelvi és tematikus hagyományaiból kivetkőző dramatikus szöveget, hogy tetten érhesse azokat a színház ihlette, tisztán technikai megoldásokat, melyek a dramatikus irodalmat a realizmus kliséiből most éppen a posztdramatikus korszak kliséi felé irányítják.

Mint már említettük, a magyar drámaírás legerősebb hagyománya a régmúlt történelmi események és a megírás jelene közötti párhuzam felállításával építi fel dramatikus szituációját, vagyis maga az írás technikája már épít a befogadás (egyetlen lehetséges) megértő aktusára. Németh László, Illyés Gyula kanonikussá vált szövegei a jelenre való reflektáltság ki nem mondását a dramatikus szerkesztettség hiányaival jelölték: hol a kerek dramatikus szituáció nem épült fel, hol a változást indítani hivatott belső dramatikus mozzanat hiányzott, hol a tér kijelölése vagy a kommunikáció irányultsága sérült végzetesen. Ez a hiány-technika megismételhetetlen történelmi csúcspontjára 1956. október 20-án este, Németh László *Galilei*-bemutatóján érkezett el, mikor is a dramatikus szöveg ismert kódolási technikája és a tényleges történelmi szituáció egyetlen, ráadásul közösségi olvasatot eredményezett.

A történelmi dráma műfaji specifikuma és szigorú szerkesztési követelménye, hogy a felidézett konkrét történelmi esemény és a példázatként a megírás jelenébe értelmezett morális-szociális-emberi üzenet között jöjjön létre az a feszültségektől terhes egyensúly, mely a kettős értelmezés alapjául szolgálhat. A némethi és illyési modell a parabolikusan felmutatott emberi morál illusztrálására alkotta jeleneteit, Eörsi István (*Változat Ödipuszra*) és Spi-

ró György húsz évvel később a megtörtént, az ismert, az idézett tettek köré/mögé rajzol karaktereket. Olyan metatörténelmi szituációkat keresnek, melyek nem pusztán idézetként, hanem cselekményteremtő közegként működtethetnek egy drámát, s ez az a pont, ahol legmélyebben változtatják meg a drámatörténet-idézés magyar szokásrendjét. Spiró *A békecsászár* című kötetében a hatalom megszerzését, megtartását, elvesztését (*Hannibál, A békecsászár, Balassi Menyhárt, Kőszegők*) nyitott szituációkba merevíti, s így nem az egyén döntései kerülnek az értelmezői horizontba, hanem a közösségi történelem befolyásolhatatlan volta. Spiró azt a claudeli (a *Selyemcipőben* megnyilvánuló) mesedramaturgiát alkalmazza, mely működteti ugyan a dramatikus szükségyszerűséget, de az előadásához/olvasásához szükséges hat-hét óra alatt temporálisan szét is szaggatja azt. A claudeli párhuzam vonatkozik a szöveg erősen transzcendáló hajlamára is, bár Spirónál éppen nem a katolikus hit, hanem a kommunikáció, a megérthetőség és meggyőzés lehetőségének akár történelmi távlata kínál viszonyítási, viszonyulási alapot a befogadónak.

A történelmi tárgy jelenre vonatkoztatásának mitologikumát kétféle kísérlet kerüli ki. Márton László *A nagyratörő* című drámája szintén a történelmi formáltság látszatát kelti: a súlyos barokk ornamentika, a schilleri romantikus akciósor, a shakespeare-i blankvers vagy a kleisti nyelvkészlet azonban eltereli a figyelmet mindarról, amit a történelmi témaválasztás hívóformája felidézett. Ez a dramatikus megoldás a történelmi meg-nem-értés mitologikus forgásával a történelmi darabok szuggerált egyféle olvasatát disszeminálja. Márton Lászlónak ekképp sikerül felbontani a hagyományosan elvárt és tudott történelmi drámaértelmezés egységességét.

Forgách András *Vitelliusa* (1990) kínálja a másik megoldást. A kvázi történelmi létben (itt éppen Kr. u. az I. században) az uralmon lévők (a császár) és a függőségben lévők (a titkár, az apród) egymás melletti és egymástól csaknem független drámai szituációt kapnak; a két intakt dramatikus szerkezet egymásba csúsztatása megkeveri az elvárt és a felkínált értelmezést, az olvasatok ezzel a szerkezeti nézőpontváltással a viszonyítás biztonságát veszítik el.

A történelmi dráma a XX. századra Magyarországon olyan megbízhatóan működő befogadói értelmezést alakított ki, amelytől botor és hiábavaló dolog lenne azonnal megszabadulni. A nem avantgárd radikalizmussal és nem is bulvár sikerigényekkel fellépő kortárs szövegek ezért megtartják a vállalt történelmi tematikát, de észrevétlenül módosítgatják a dramatikus megoldásokat. Ennek leggyakoribb kortárs változata az a(z) idézés-dramaturgiának is elnevezett) technika, mely a reneszánsz színházi helyzetben mindennapos szövegforrásnak bizonyult: a forrásdráma (legtöbbször egy klasszikusnak értékelt szöveg) indító szituációját a felhasználás jelenének viszonyrendszere értelmezi. Az elkészült változat a kanonikus eredeti jelentésével állandó értelmezési összevetésben válthatja ki saját (más) olvasatát.

Erős színházi kultúrával bíró korszakokban (a nyolcvanas évek Magyarországa annak tekinthető) a jelentés-átszerkesztés funkcióját a színpadi jelszerkesztés (metakommunikáció, szövegritmus...) hordozza egymagában. (Erre bizony a Zsámbéki-féle, a Katona József Színházban játszott *Revizor* lett a minta) A tényleges textus megváltoztatásának igénye a kilencvenes évek színházi gyakorlatáról, vagyis az új játékmód stílárús kérdéseiről, az azonnali hatékony recepció elutasításáról, a színházértés megváltozott válfajairól árulkodik. Garaczi László például 1990-ben *Mizantróp* címmel molièrédot készít. Az eredeti XVII. századi szövegből felismerhetően épen marad a szituáció egészében, a nevek töredékükben, a beszéd viszont „újrarendelt”. Garaczi László Fil, Alf és Cila átírásával a befogadó és Molière viszonyába iktatja magát, s a parabolisztikus értelmezés számára történelmi tárgyul nem a valósnak elfogadott emberi történelmet, hanem a fikatív drámatörténelmet használja. Garaczi éppúgy idézi Molière-t, mint Eörsi 1989-ben

Szophoklész *Antigonéját*, de mivel Garaczi a drámaírást mint fikciót, és nem a történelmet mint fikciót emeli tárgya magasába, elejti és/vagy elveszejt az igazság valóságnak, tehát megfogalmazhatónak tekintett kategóriáját.

Tasnádi István *Közellensége* (1999) Kleist Kohlhaas Mihály-történetét veszi elő, s mivel azt színházi közegre fordítja, mindenképpen (akarja, nem akarja) ráértelmeződik Kleisten kívül Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című szövegére is. Tasnádi Kohlhaas elfogadott, emberi, ismert és már történelmileg is szocializált nézeteit a lovak horizontjában jeleníti meg, s így szükségszerű, hogy a nem-emberi szereplőpár lósága és lósorsa (a kiheréléssel és a vágóhíddal együtt) a tényleges színészi játék jelenében szíjva magába az értelmezés alsóbb, alábbi, testibb rétegeit.

Tasnádi István dramaturgiája (bár ez a *dramaturgia* hangsor lassan nem fedi a színpadi szövegírás folyamatát) az idézés és megidézettség jelölt és lereagált gesztusán nyugszik. *Don Quijote* (1997) című drámája Cervantes regényfolyamából készült. Ismert az idézett két szereplő, Don Quijote és Sancho Panza többé-kevésbé felhasznált topikus akcióra, ismert az életvilágba vetettségük következménye, és ennek ironikus, szánni- és szeretnivaló megítélése. A dramatikus szöveg örömolvasása először nyelvi gátlástalanságával bátorítja és provokálja a szabadabb értést, az elemzés folytán azonban feltűnő a tudatosan (jól) megcsinált dramatikus struktúra billegő alakzata: Tasnádi István nem jeleníti meg a dramatikus szituáció megváltozását kiváltó, azt indokló dramatikus motivációt; sem shakespeare-esen a dráma világán belül, sem szophoklészesen a dráma világán kívül. A szereplőket mindenfajta magyarázható célok híján a világba vetettséggel mutatja meg, s Tasnádi a többszörösen is jelölt forrásokon kívül erősebben idézi például a meg nem nevezett Samuel Beckett dramatikus nyitójelenet-technikáját.

A történelem folyamatként és drámaként (valóságként és fikcióként) való együttes idézésére Nagy András szövegei sokszorozzák a példákat. *Biberách – Másfél tucat szemtelen közjáték Katona drámájához* (1997) című műve elsődlegesen Katona József már emlegetett nemzeti klasszikus tragédiájához fordul, de a XIII. század is kitörölhetetlenül szerepel az értelmezési puzzle egyik sarkában. Nagy András a történelmi idézés aktusában a hangsúlyozott modalitás- és nézőpontváltásra építi dramaturgiáját. Főszereplői a megidézett szövegek mellékalakjai, cselekményei az eredeti drámák mellékszállai: akár Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halottja*, de Nagy Andrásnál az írás ténye néha még hordozza a színházi írástudó vállalt felelősségteljes szerepkörét, és ha a színházat ilyen célirányos feladattal rendelkező (tanító) entitásként működtetik, akkor a textuális mű csak saját rövid jelenében találja meg befogadóit, s igen távol kerül a talán példaként szolgáló angol dramatikus posztmodern alkotástól.

A kilencvenes évek dramatikus szövegmenyisége tucatnyi témára szűkül: forradalmak, államalapítás, mindennapi politika a hétköznapokban, 1956 stb. Ez nem egyértelműen az adott társadalom érdeklődésének homogenitását és nem is csak a sorsfordító helyzetek átértelmezésének dramatikus igényét mutatja, hanem sokkal inkább a színházak (általában évfordulókhoz kötött) hatékony pályázató rendszerét. Ma a drámák többsége határozott témakörű színházi felkérésre íródik. Akárcsak a *Bánk bán* (1819) vagy *Az ember tragédiája* (1861).

Nyilvánvaló, hogy a történelem dramatikus felhasználása más technikát igényel az események és mást a hozzájuk kapcsolódó érzelmek idézésére. Az előbbi feltételez bizonyos cselekményhűséget, s tragikus eseményekről lévén szó, a műnemi forma is a klasszikusabb dialógusvezetésű, átmenetes jelenetváltású, körvonalasabb karakterekkel, esetleg még jellemekkel bíró tragédiához közelít. A történelmi eseményekhez való érzelmi viszonyulás azonban értelmezői korosztálytól függő dramatikus lehetőséget teremt: 1956 fel nem dolgozott tragédiájához az akkor még meg sem született nemzedék nyitottabb megértő pozíci-