

Dobák Livia

A világ középpont nélkül maradt

Radnóti Zsuzsa: Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék

Radnóti Zsuzsa sorrendben negyedik könyve nyomon kíséri a magyar dráma modern kori paradigmaváltását, valamint megpróbálja meghatározni azokat a dramaturgiai újításokat, melyek ehhez a változáshoz vezettek.

A *Lázadó dramaturgiák* a XX. század második felének dráma- és színháztörténeti regénye, annak ellenére, hogy a magyar dráma második aranykornak nevezett időszakából tíz plusz egy drámaíróportrét találhatunk a könyvben, kitekintéssel a századelő dramaturgiai konvenciókat szétrobbantó szerzőire, valamint a rendszerváltás utáni színházi nyelvet megújító drámaírók alkotásaira. A portrék önállóan is értelmezhető mini-monográfiák, miután azonban az írások „állandó szellemi mozgásban vannak”, az előre- és visszautalásokkal átjárnak egymásba, kerek egységet alkotnak.

A kötetben szereplő drámaírók munkássága régóta foglalkoztatja a szerzőt, hiszen korábbi elméleti munkáiban (*Mellékszereplők kora. Magyar drámák a nyolcvanas években*, Széphalom Könyvműhely, 1991.; *Cselekvés-nosztalgia. Drámák színház nélkül*, Magvető Kiadó, 1985.) már közölt elemzéseket Spiró György, Nádas Péter, Kornis Mihály, Weöres Sándor, Márton László drámáiról, valamint Bereményi Gézáról.

Radnóti Zsuzsa bevallottan szubjektíven válogatott a tárgyalt korszak szerzői közül, azoknak a portréját rajzolta meg, akik közel állnak hozzá, de akiről azt is véli, hogy „reprezentatív drámái pregnánsan tükrözik a kort melyben, létrejöttek”.

Ez a korszak azoknak az életműveknek az időszaka, „amelyek mélyen és szervesen a történelmi létezésből táplálkoztak, mélyen a történelemben gyökereztek, kollektív nemzeti létezési formákat, nemzetkarakterológiai jelenségeket faggattak, és történelem predesztinálta emberi sorsokról szóltak”.

A *Lázadó dramaturgiák* tehát egyfelől az adott kor és a dráma (értsd: színház) viszonyát rajzolja meg, mely a legtöbb esetben az adott drámaíró vagy a dráma politikai okokból való

betiltásához vezetett, vagy a darabok ugyanezen okokból eredő, késői bemutatásáról tudósít. Ez a késleltetés általában nem használt az adott műveknek, mert a „történelmi háttér kicsúszott alóluk”. Másfelől a dráma színházi sorsát elemzi, azt, hogy az adott mű értő rendezői olvasatban és megvalósulásban került-e színpadra vagy sem, s ennek megfelelően a dráma erényei vagy hibái nagyítottak-e fel?

Radnóti Zsuzsa közel négy évtizede a Vígszínház dramaturgja, természetes tehát, hogy szakmai hovatartozása (Parti Nagy Lajos önmeghatározását kölcsönvéve) egyfajta „félterpeszben” létre kényszeríti, hiszen egy kortárs drámai szövegekkel foglalkozó dramaturg az író és a színház között „áll” félúton. Radnóti drámaíró párti: a dráma és a színház örök honi harcában szíve mélyén a drámaíróval érez együtt, vele empátikus, érte szenvedélyes és szigorú. Érthető tehát, hogy amikor a szabadsághiányos létállapot miatt sokáig asztalfiókba kényszerült drámák színpadi sorsáról ír, amikor a betiltás határán mozgó eltitkolt, sokszor lényegétől megfosztott, de mégis bemutatott, metaforákban beszélő, a színház és a néző közös elhallgatására, összekacsintására épülő sikerekről szól, közéleti és nem színházesztétikai minőségben gondolkodik. A színház ugyanis „hosszú távon nem tűri a folyamatosan nem nyílt beszédet, az utalásokat” (Forgách András: „Kitörési pont”, ld. a *Jelenkor* jelen számában). Sajnálatos, de tény, hogy a hetvenes évek magyar színháza nem elsősorban kortárs művek bemutatásával újította meg a színházi beszédmódot, hanem azzal, hogy „lépésről lépésre bontották le a kettős nyelvet” (Forgách, uo.). Természetesen nem csupán a kortárs drámára, hanem a színházra is kiterjeszthetjük azon állításunkat, hogy forradalmian új hangvétellő színházi előadásaink közül néhány – nemzetközi mércével mérve – szintén a „kettős nyelv” diadala volt csupán. Forgách András említett tanulmányában ír többek között a híres kaposvári *Marat/Sade*-előadásról, mely – valljuk be őszintén – nem jelentett különösebb szellemi izgalmat a dráma és színház terén jóval előttünk járó korabeli lengyel fesztivál résztvevőinek, sőt konzervatív előadásként könyvelték el azt.

„Ha egy ország színházi élete igazán eleven, rajokban jelentkeznek hasonló nyelvet beszélő szerzők” (Forgách András, uo.). A színház és a színházi gyakorlatban járatlan magyar drámaíró dialógust ritkán jelentő kapcsolata majdnem kétszáz éves. Nem véletlenül nyilatkozta Márton László a következőket: „Azt, hogy a magyar színház manapság bajban van, keresztül-kasul harsogják a hozzáértők (...) Egy mostani magyar drámaíró, függetlenül attól, hogy kezdő-e vagy befutott, szerintem két dolgot tehet: vagy úgy ír, hogy az adott színházi viszonyokat teljesen figyelmen kívül hagyja, vagy úgy, hogy az adott viszonyok

figyelembevételével ragaszkodik egy egységes és konzekvens színpadi látomáshoz." (Keresztury Tibor: *Félterpeszben. Arcképek az újabb magyar irodalomból*, JAK-füzetek 54., Magvető Kiadó, 1991.)

Radnóti Zsuzsa íróportréi, egy-két kivételtől eltekintve, „lefedik” azt az írói kört, akikkel a Vígszínház valaha is foglalkozott, akiknek a drámáit a színház bemutatta, akikkel a szerző munkakapcsolatban volt, vagy akiknek szakmai barátság okán dramaturgiai segítséget nyújtott. Úgy tűnik, hosszabb-rövidebb időre többüknek is kudarcot jelentett a színház. Márton László színházi kivonulása azonban mintha dramaturgként is megdöbbenetete, megrázta volna a kötet szerzőjét, oly lezártnak, visszavonhatatlanul befejezettnek láttatja Márton pályafutását, ami egy alkotóereje teljében lévő szerző kapcsán elhamarkodottnak tűnhet, még akkor is, ha ezekkel a sorokkal kezdődik a Márton-írás: „(...) úgy döntöttem, abbahagyom a színházzal való foglalkozást. (...) Tudomásul kellett vennem, hogy a drámaírás, miközben továbbra is irodalomként tartják számon az iskolákban és a konferenciákon, valójában – vagyis a színházban – nem számít irodalomnak, és az a drámaíró, aki saját elgondolásai szerint akar dolgozni, lesheti, hogy mikor mutatják be darabjait.”

Radnóti Zsuzsa ennek az idézetnek a beemelésével – burkoltan bár – fontos igazságra akarja irányítani a figyelmet, nevezetesen arra, hogy a kilencvenes évek óta valóban nagyon erőteljes vonulat látszik kibontakozni: a dráma nem irodalom, a színházi előadásban megjelenő szöveg nem minden esetben (egy) író műve. Sőt a színházi struktúrán belül is létrejön egyre több olyan, színészi improvizáción alapuló előadás, mely tíz-húsz évvel ezelőtt csupán az alternatív, korábban amatőrnek nevezett színtársulatok alkotási módja volt. Tasnádi István és Schilling Árpád közös színpadi munkáival kapcsolatban a színház és a szöveg immár teljesen újfajta viszonyáról beszél Radnóti, idézve a Krétakör Színház honlapját: „Mi nem színdarabban gondolkodunk, hanem előadásban.”

A magyar dráma második aranykorának legkorábbi alkotója az a Mészöly Miklós, aki – látszatra – a legtávolabb állt a színháztól. „Elképzeltünk egy színházat, mely nem valósítható meg. Az volna a meglepő, ha mégis.” (Mészöly Miklós: *Lassan minden. Drámák, játékok*, Századvég Kiadó, 1994.)

Radnóti Zsuzsa, egyfelől drámai erővel jeleníti meg a nyugati abszurd dráma egyik későbbi vezéregyéniségének, Harold Pinternek és Mészöly Miklósnak a párhuzamos, ám annál eltérőbb eredményeket mutató indulását, másfelől kettejük világszemléletét és dramaturgiáját hasonlítja össze. Mindketten egyfajta „kozmosz szorongásérzetet” ábrázolnak drámáikban, azzal a különbséggel, hogy Mészöly „lefordítja” azt egy konkrét történelmi helyzetre. Mészöly színpadi sikertelenségének okait Radnóti nem csupán politikai okokkal magyarázza, hanem azzal is, hogy „sem, a magyar dráma sem a magyar színház nem volt fogékony erre a világábrázolásra, így egymást nem inspirálva, inkább akadályozva sorvadt el.”

Nem csupán Mészöly Miklós drámáinak színházi sorsa igazolja, hanem **Eörsi István**, Örkény István, Kornis Mihály, sőt Spiró György elkésett bemutatói is: mi történik akkor, ha egy értő és érvényes előadás nem kanonizálja időben a drámát, ha nem kerül be időben a szellemi köztudatba, ha „nem korrigálódnak az esetleges színpadi fogyatékoságok”.

Mészöly elhallgatott, későn bemutatott műveivel sem kerülhetett be a színházi közgondolkodásba. A teljesség kedvéért jegyzem meg, hogy az elhallgattatás éveiben az egyik legsikeresebb bábszínházi szerző Mészöly Miklós volt. Előbb a Molnár Ilona álnéven írt *Árgyelus királyfi*, majd a híres *Emide és amoda*, s nem utolsósorban a három évtizeden keresztül játszott *Csodálatos kalucsni*-adaptáció kötődik a nevéhez.

A *Lázadó dramaturgiák* nem csupán dráma- és színháztörténeti szempontból jelentős összefoglaló mű, hanem azért is, mert szerzője megpróbálja meghatározni azokat a dramaturgiai újításokat, melyek a hagyományos dráma önfelbomlásához vezethettek. Egyfelől Radnóti tartalmi szempontból azt boncolgatja, hogy a rendszerváltás sors- és történelemformáló időszakának után új időszámítás kezdődött, mely fokozatosan háttérbe szorította a „kollektív szociális érzékenységet”. A színház státuszának megváltozásával a dráma egyre inkább a belső folyamatokat ábrázolta (bár ez korábban is felfedezhető volt, kivált Kornis, Bereményi darabjaiban), előtérbe kerültek az éndrámák (Kárpáti Péter, Garaczi László). Másfelől a dráma nyelve fokozatosan átalakult. A korábbi emelkedett hangú drámanyelv a hétköznapi nyelvhez közelített (Csurka, Spiró, Kornis). A kilencvenes évektől pedig a posztmodern roncsolt beszédmódjának térnyerését figyelhettük meg (Parti Nagy Lajos, Garaczi László, Németh Gábor, Borbély Szilárd, Térey János).

Radnóti Zsuzsa könyve arra a fontos dramaturgiai kérdésre is választ ad, hogy drámaírásunk mely szakaszával, mely írók, mely műveivel, s ezen belül milyen dramaturgiai újításokkal hozható kapcsolatba a magyar dráma paradigmaváltása. Sokáig úgy gondoltuk, hogy ez a változás az úgynevezett posztmodern történettagadó írók színházi indulásához köthető, akiknek drámaiban a nyelv és a beszédmód alkotja meg a szereplőket és nem fordítva.

A *Lázadó dramaturgiák* bebizonyítja, hogy a lényegi változás már jóval korábban megtörtént. A realista indíttatású magyar drámai hagyományok felbomlása, elsősorban nem drámaszerkezeti változtatásokhoz köthetőek, hanem a hőseszmény átalakulásához. A Németh László-drámák önazonos hősei, akiknek sorstragédiáit külső okokban keresi szerzőjük, e könyv „lázadó” szerzőinek többségénél: önpusztító, sorsukban maguk is bűnrészes, cselekvésképtelen emberek.

A huszadik századi személyiségválság, azaz az addig egységesnek hitt világkép felbomlása, a drámai személyiség egységének felbomlását eredményezte a drámában. Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című művében a drámai hős identitáskérdését úgy oldja meg, hogy végképp felszámolja a modern személyiség illúzióját, hiszen a négy évre bontott főhős egyidejű cselekvője és elszenvetője a groteszk játéknak.

Annak ellenére, hogy Radnóti Zsuzsa személyes érintettsége okán, Örkény István feleségeként, Örkény íróportréját korábbi tanulmányokból szerkesztette, tehát nem írta, s ezzel nehéz helyzetet teremtett magának s az olvasónak, mégis úgy válogatott, hogy a modern kori legnagyobb magyar drámaíró dramaturgiai törekvéseiről értelmezhető képet kapunk. Szerencsére a dramaturg mégsem tud Örkényről nem beszélni, ezért a másokról szóló írásait át-és átjárja az ő darabjairól való gondolkodás. Örkény középpont nélkül maradt hőseiről, az újfajta groteszk világértelmezésről, a drámai idő és tér felbon-tásáról, Örkény és Mrożek drámaszerkesztésének azonosságairól, a kötet többi szerzőjéhez kapcsolható szemléleti vagy dramaturgiai újítás okán, de mégiscsak elmondja saját véleményét néhai férje drámaírói munkásságának lényegéről.

Örkény István tér-és időkezelése nem előzmény nélküli drámairodalmunkban. Az íróportrék egyik legmeggrázóbb, legösszetettebb írása kétségkívül a Sarkadi Imréről szóló tanulmány. Dramaturgiai szempontból azonban egy igen fontos dologra hívja fel Radnóti a figyelmet. Sarkadi tér-és időkezelése mintha előfutára lenne a későbbi örkényi tér-és időkezelésnek. Valamint az *Oszlopos Simeon* elemzése során Radnóti olyan dramaturgiai újításra bukkan,

amely a kortárs drámairodalomban csak Garaczi László szövegalkotásában fedezhető fel: a „flash forward technika azt jelenti, hogy Kis János, a darab főhőse, a lelki folyamatokat a dráma jelenében jövőként mondja el, tehát az író a jelent a jövővel »összecsúsztatja«".

Radnóti Zsuzsa a posztmodern hős meghatározását Márton László híres trilógiájának (*A nagyratörő*, Jelenkor Kiadó, 1994.) hosszú elemzése során boncolgatja, számomra mégis a Nádas Péter-írás jelenti a magyar posztmodern dráma megszületésének krónikáját. Az Örkény-drámákban is felfedezhető a mozaikos szerkesztés, de a fragmentumokból való építkezés, mely leginkább tagadja a világ elmesélhetőségét, bizonyítandó a világegész széthullását, Nádas Péter szövegeiben fedezhető fel. A szerző végigvezeti az olvasót a historikus-politikus indíttatású művektől, melyek „a defenzív magyar magatartást” (Nádas Péter kifejezése) hivatottak ábrázolni, a nyitott dramaturgia szerint szerkesztett szövegekig. Azokat a műveket elemzi nyitott drámákként, amelyekben: „a kettősen nyitott vég rávilágít a Nádas-drámák egyik meghatározó vonására: az eldöntetlenségi kategória állandó jelenlétére”.

A nyitott dialógusok eldöntetlenné, szétválaszthatatlanná teszik a szereplők külső és belső beszédét, szövegeik elbeszélnek egymás mellett. *A Temetés* a virtuális valóság drámája, hiszen nem tudhatjuk, mi a valódi valóság és mi a színpadi valóság. *A Takarítás* többféle értelmezhetőségét bizonyítandó, a portréíró felsorol – egy lehetséges előadás számára is hasznosítható – néhány megközelítési módot: színpadi thriller; perverz pszichodráma; az identitásválság drámája; az első magyar „gay”-darab; soft-pornó 18 éven felülieknek.

A Lázadó dramaturgiák drámaírói – többségükben – színházi pályafutásuk tekintetében vesztés szerzők. Néhányan végleg lemondtak a drámaírásról és a színházról (Nádas, Márton), mások halálukkal tettek pecsétet munkásságukra (Sarkadi, Mészöly, Weöres).

Csupán néhány drámaíróról mondhatjuk el, hogy színházi karriert ért el. Örkény István ma már klasszikus szerzőnk, *A Tóték* és a *Macskajáték* színházi mindennapjaink része. A sikeres szerzők közé tartozik a pályamódosító Csurka István, a jelenleg is legtermékenyebb és a legtöbbet játszott Spiró György, valamint Kárpáti Péter.

Kárpáti Péter az úgynevezett legfiatalabb drámaíró-generáció tagja. Az ő színházi pályafutása adhat reményt egy harmonikusabb, gyümölcsözőbb drámaíró-színház kapcsolat kialakulására. Radnóti úgy véli, hogy a mítoszok, elfeledett mesék, archetipikus őstörténetek, legendák felfedezésével, újraírásával, továbbmesélésével egyfajta teljesen eredeti költői színpadi

nyelve, valamint passzív rezisztenciába vonuló hősei, éndramái az okai Kárpáti színpadi sikerének. Én magam úgy gondolom, hogy a fiatalabb rendezőket inkább – s erre utal maga Radnóti is – a Kárpáti-szövegek hihetetlen szabadsága inspirálja újabb és újabb előadások létrehozására.

A szerző ezzel a megjegyzéssel fejezi be könyvét: „Reméljük, Kárpáti Pétert nem éri a későbbiekben annyi csalódás, mint nagytekintélyű pályatársait”. A szerző „krónikása” mindehhez csak annyit tehet hozzá: magunk is ezt reméljük.

(Palatinus Kiadó, Bp., 2003, 338 oldal, 2690 Ft)