

**Forgách András**

## **Kitörési pont**

Magyar drámaírónak lenni a XX. században – kivéve persze, ha az ember Molnár Ferenc – sohasem volt könnyű kenyér. Ezt egyszerű lenne a kissé egzotikus magyar nyelvvel és az ebből fakadó viszonylagos nyelvi elszigeteltséggel magyarázni, de a valóság az, hogy nagy, reprezentatív nemzeti drámát írni a XIX. század muzeális, mégis sok tekintetben máig érvényes művei, a *Bánk Bán* és *Az ember tragédiája* után igazándiból nem sikerült senkinek. Talán nem is sikerülhetett. Még Madách és Katona sem tudott előzményt vagy folytatást produkálni saját magához, pedig a sorozatszerűség, mint tudjuk, nem elhanyagolható része a reprezentativitásnak. Talán nem véletlen, hogy műveik, ezek a nehézkes színpadi alkotmányok, amelyeknél hol az a probléma, hogy nem játsszák őket, hol az, hogy játsszák, kissé színházidegenül és a maguk kötelező irodalom mivoltában nem voltak képesek eleven drámai hagyományt produkálni. Szerzőik nem álltak élő kapcsolatban semmilyen színházzal, munkájuk leginkább irdatlan irodalmi és világnézeti súlyemelés volt: roppant terheket emeltek a magasba, romantikus, reménytelen és meglehetősen kisszerű körülmények között. Ez önmagában nem probléma, csak egy tény rögzítése. Nyilván nem ártott volna a magyar színházi életnek egy olyan nagy hagyomány, amelyet spontánul mindenki el tud fogadni, nézők, irodalmárok, színháziaiak, kritikusok, egy olyan hagyomány, amely a létezés természetességével bír.

Ugyan a XX. századi magyar színházi élet néhány tetszhalott állapotban eltöltött évétől és kurzuslovagok garázdálkodásától eltekintve kifejezetten sokszínű, eleven hagyományt teremtett, és Bécestől Berlinig, Párizstól Londonig, Prágától Varsóig, Pétervártól Leningrádig mindenféle hatást képes volt beszippantani és feldolgozni, de igazán nagy színházi újítókat vagy egyetemesen kisugárzó drámaírókat mindeddig nem produkált. A hatás megtörtént, de a visszahatás elmaradt. Mai szakzsargonban szólva, a magyar dráma nem lett sikeres exportcikk. Szemben a prózával, amelyik hosszú menetelés után végre megérkezett a nagyvilágba. Elmondhatjuk, hogy ma már nem csupán olvassák a magyar prózaírókat, de itt-ott még hivatkoznak is rájuk. Magyar drámákat játszanak itt-ott, de legtöbbször a kulturális érdeklődés és nem a darab világának szóló elemi kíváncsiság a bemutatás motívuma.

Ellenpéldának álljon itt Gombrowicz, a lengyel, aki még megérhette, milyen jótékony szellemi izgalmat váltottak ki színpadi művei szerte a világon.

Jellemző paradoxon, hogy a fentebb említett, igencsak archaikus nyelvezetű és nehézkes két színmű lett a tárháza, nyelvi- és világnézeti gyűjteménye sok mindennek, amit nálunk, ebben a kelet-nyugati közvetítésre berendezkedett („kompország”, írta Ady Endre), mégis elszigetelt kultúrában fontosnak vagy jellemzőnek tartanak. A két darabból vett mondatok szállóigékké lettek. De ugyanakkor, szigorúan véve mindkét, jóhiszeműen megírt dráma negatív viszonyítási pont lett. E nagyszabásúnak szánt, reprezentatív művekben (szemben Shakespeare-rel vagy Molière-rel és másokkal) nagy célok, nagy bajok, a *nemzet* nagy céljai és a *nemzet* nagy bajai, hatalmas művészi (illetve világnézeti) *akarások* dominálnak a *játékosság* rovására (a magyar vígjátékirodalom amúgy sem virágzik), és végigvonul rajtuk egy szinte színházellenes *szándékoltság*. A „nagy nemzeti dráma” megírásának kényszerneurózisa lüktet minden megszólalásukban. A kudarcra ítéltettség apoteózisai.

Nem véletlen, hogy az utóbbi harminc év, az ezredvég színházi átalakulása mindenekelőtt egy *második nyelvújítás*, a színpadi nyelvújítás jegyében történt. Nem is annyira nyelvújítás, inkább *nyelvkeresés* volt ez. Nem is annyira nyelvkeresés, hanem *nyelvteremtés*. A legújabb drámairodalom kulcsművei legalább annyira szólnak a nyelvről, a színházról és a tulajdonképpeniről, vagyis az anyanyelvről, annak aktuális állapotáról, illetve az író más íróktól magát megkülönböztetni akaró jellegzetes fordulatairól, mint a drámák esetleges hőseinek létezéséről vagy a cselekményről, a szereplők konfliktusáról, elbukásáról vagy megdicsőüléséről. A két világháború között megrekedt a század elején elindult ígéretes folyamat. Kezdetben jelentős írók és költők (Szomory Dezső, Szép Ernő, Füst Milán és sokan mások) láttak nagy lehetőséget a színpadi önkifejezésben, de ez a friss és lendületes kezdet, amelyet az alakuló, képlékeny színházi formációk is segítettek, megtorpant a két háború között. A sérelmi politikára (Trianon) és totális önáltatásra berendezkedett dzsentroid (azaz parazita) uralkodó elitek igényeit egy ügyeskezü Herczeg Ferenc és társai tudták a legmaradéktalanabban kielégíteni; a Nemzeti Színház, amelyet közben olykor igazán tehetséges emberek is vezettek, a politika martalékává lett, semmilyen valódi színházi program nem tűnt fel a láthatáron. Ha egy ország színházi élete igazán eleven, rajokban jelentkező a hasonló nyelvet beszélő szerzők. Ahol mindenki más nyelven beszél, és elsősorban meg akarja magát különböztetni másoktól, az sem rossz, az is lehet termékeny, de a jelek szerint inkább csak előjátéka egy esetleges felvirágzásnak. A húszas-harmincas

években egy rossz uniszónó szólt a színházak falai között. A hamis nyelv uralkodott a színpadokon, olyannyira, hogy még a prózájában az egyenes nyelvet robusztus erővel képviselő nagy magyar író, Móricz Zsigmond is erőltetett, népieskedő és természetellenes dialógusokat produkált saját regényeiből írt vagy eredeti színdarabjaiban. Még ő, a száguldó riporter és a magyar vidéket mélyen ismerő szociológus sem tudott ellenállni a pseudo-dramaturgiát és pseudo-nyelvet a sikerre vágyó szerzőkből kicsikaró nyomásnak. Ahol egy Herczeg Ferenc a sztár – mondom, a másik Ferenc, a Molnár, teljesen külön eset – ott még egy Móricz sem szólalhat meg normális hangon.

De ugyanígy, a második világháború után, a szovjet megszállás éveiben sem egyszerűen a nemzeti létezés autentikussága vált kérdéssé, hanem a nyelv is (az irodalmi, a mindennapi, a politikai nyelv is) súlyosan veszélyeztetetté vált. Torz, sérült nyelvként működött a mindennapokban, a színházakban, a filmvászonon, az újságok és könyvek lapjain. A színház, az érdekes, a jelentős színház a maga bűjtatott eszközeivel részben orvosolta ezt a bajt, részben tovább fokozta. Miközben okosan avagy elkerülhetetlenül, a gravitáció erejével kihasználta a cenzúra által kikényszerített ziccert, hogy a nyíltan ki nem mondott igazságok néha érzelmileg súlyosabbak, és hogy az elfojtott indulat kiváló drámai motor lehet, és a mellébeszélés nem ritkán nagyon kifejező, és hogy ezáltal automatikusan számíthat az önmagára ismerő (a hazugságba különféle indokokkal beletörődő) közönség szimpátiájára, észrevétlenül leépítette a színház egyenes beszédre való képességét. Mint Spiró György egy esszéjében megjegyezte, a színpad Kelet-Európa hivatalosan ateista országában részben kultikus helyévé vált, valóságos templommá, ahol az ember szimbólumokba csomagolva vehette magához az érzelmileg nem megcsalt igazságot, és jó esetben megtisztító szertartáson vett részt. Spiró ezt a híres kaposvári *Marat*-előadás kapcsán írta le: az a nagysikerű előadás az allegorikus, szimbolikus nyelvhasználat és egyben az elfojtás kínját kiüvöltő igazság egyik legmegrendítőbb, a kimondás határait akkor leginkább feszegető példája volt, kihagyhatatlan egy ilyen visszatekintésből, vissza is térek még rá. Ennyire közvetlen formában ez talán nem lenne a színház dolga, a színház végül is nem templom, de ami a legfontosabb: mindez nem igazán segített a drámaíráson. A színház ugyanis hosszú távon nem tűri a folyamatos nem-nyílt beszédet, a szüntelen utalásokat. A rejtett közlések állandósulását (a nyelvbe való beépülését) kiválóan tudja hasznosítani (a metakommunikáció létezik, a színház pedig részben nem más, mint láthatóvá tett metakommunikáció), de ennek kizárólagossága, vagyis hogy a „kimondódás” mindig idézőjelbe kerül, megbénítja vagy inkább jelentősen korlátozza a színpadi nyelv (és a színészi játék) hosszú távú érvényességét.

Nyilván nem véletlen, hogy a második világháborút követően két nemzedéknyi jelentős színész fokozatosan kimaradt a magyar színházból, a hetvenes évekre nagyjából kihaltak a nagy mindentudók, a közönség által megcsodált félistenek, a démonian gonosz szörnyetegek és a csetlő-botló kisemberek, a gyönyörűséges és veszett naivák (mindazok, akik még a harmincas években lettek jelentős színészekké vagy fiatalokként éltek meg a világháborút), kihaltak a színpadokról a mindentudó mitikus nagyságok, a táncolni, énekelni és ezzel egyidőben egy poént makulátlanul elhelyezni képes művészek (mint amilyen Latabár Kálmán vagy Feleki Kamill, Kiss Manyi, Pécsi Sándor stb.), és nem lépett a helyükbe senki; a magyar színész, mint olyan, folyamatosan veszített formátumából; jobbára ügyes, esetenként nagyon ügyes szakember lett belőle. Mellékesen jegyzem meg, bár ez korántsem mellékes, hogy mostanában mintha újból kezdődne valami, a fiatal színészek egyre sokoldalúbbak, és mivel az életben is gátlástalanul sok mindent kipróbálhatnak (például lótenyésztésre adják a fejüket, és ezért inkább Hamlet eljátszásáról is lemondanak), az emberábrázolásban is jók, de esetleg rendezik is kollégáikat, barátjukat, magukat valamelyik színház stúdiójában, vagy pedig megtalálják saját korosztályukban azt a rendezőt, aki darabot választ vagy ír a számukra: mindezt megtehetik. A kilencvenes évektől fogva szétporladóban vannak a megmerevedett, kissé feudalisztikus színházi struktúrák. Miközben ez az elporladás segítette a színészetet, és nagyobb szabadságot biztosított tehetséges színházi kalandoroknak, komoly veszélybe sodorta magát a színházi üzemet, de erről most nem kívánok beszélni. Mindettől eltekintve a színpadi színész *jelentősége, mítosza, legendája* ma már korántsem a régi, és talán nem is lesz az soha – a politika, a szólásszabadság, a parlamenti cirkusz és a rengeteg televíziós csatorna másodlagossá tette a színpadi megnyilvánulás csodáját, miközben megfigyelhető volt, hogy a kilencvenes évek második felében nő a színházba járók száma: az emberek újra vágynak a közvetlenség élményére. De nem azt várják a színháztól, mint húsz-harminc évvel ezelőtt. Afféle desszert lett ez a főfogás után.

Az sem véletlen, hogy egy fővárostól távoli színház, ahová leszerződni a hatvanas években igazi száműzetés volt, a kaposvári Csiky Gergely Színház kezdeményezte lényegében a hetvenes évek elejétől fogva, szívós és olykor sziszifuszi munkával az új színházi nyelv megszületését. Mármint ha eltekintünk az olyan nagyon fontos, marginális, föld alá vagy külvárosi művelődési házakba kényszerült kis önjáró csoportoktól, mint amilyen a Dohány utcai lakásban működő Halász-színház vagy később, Halászek kényszerű emigrálása után Jeles András társulata, a Monteverdi Birkózókör, netán a Fodor Tamás irányította Orfeo, avagy még korábban az Egyetemi Színpad, ahol a későbbi „alternatív szcena” számos

szereplője először találkozott – persze éppen ezektől a látszólag perifériális szereplőktől egyáltalán nem szabad eltekinteni. Nem voltak teljesen izolálva, Jeles például rendezett Kaposváron, Halászház színházát a kor legjelentősebb művészei, Jancsó, Kurtág, Bálint Endre, Konrád, Ascher látogatták, s amióta visszajött New Yorkból, a Katona József Színházban fontos előadásokat rendezhetett. Retrospektíve tehát – és ezt az ironia szikrája nélkül mondom – a Halász-színház, vagy amit képviselt, megtalálta helyét a magyar színház világában.

Annak idején, s ezt nagyon fontos tudnunk, a kaposvári színház nem forradalmi színházat akart csinálni, hanem olyan hagyományos színházat, amelyben az élet igazságai a maguk valódiságában jelennek meg. Újítók voltak (nem véletlenül hívtak meg annyi filmrendezőt – Gothár, Jeles, Gazdag – rendezni, s lecsaptak a legtehetségesebb főiskolás rendezőkre, dolgoztak a számukra érdekes magyar írókkal, Kornissal, Petrivel, Bereményivel, **Eörsivel**, Spiróval; új fordításokat készítettek klasszikus művekből, képzőművészekkel tervezettek díszletet, köztük Pauer Gyulával, akinek az esztétikája döntő hatást gyakorolt az úgynevezett kaposvári stílusra stb.), de legalább annyira egy egyszerű vidéki város színháza is akartak lenni, és a vidéki város közönségét is ki akarták szolgálni, együttműködtek a létező hatalmasságokkal, nem bujkáltak „katakomba-lakásokban”, hogy Petri György szavát idézzem, nem félreeső helyen alkottak külön elit közönségnek, hanem lavíroztak a betiltások és engedélyezések szürkezónájában, jó kapcsolatokat ápoltak munkáltatójukkal, az állammal és a városi vezetéssel. Jellegzetes (és következményeit tekintve nagyon fontos) gesztusuk volt, ahogyan az operettet, ezt a hagyományos osztrák-magyar, a közönségszámot tekintve mindenképpen uralkodó és sokak által giccsesnek, hamisnak (akkor divatos szóval: kispolgárinak) érzett műfajt fokozatosan újjá tudták teremteni, hitelesen vissza tudták hódítani a színpad számára. Az operett műfaja Kaposváron megint érdekes lett, s a musical úgyszintén. Mert olyan közeget teremtettek, amelyben ez lehetővé vált. Olyan közeget, amelyben a *kimondás* jutott szerephez. Amikor Ascher megrendezte az *Állami áruházat*, ezt a sztahanovista korszakban keletkezett szocialista musicalt, az egyszerre volt szenzáció és botrány. Az idézőjelek hallatlan pontossággal működtek, a színpadra vitt film gondolata pedig igazán modern volt, sőt posztmodern: közös ritmusra járt a korabeli próza, film és festészet gondolkodásmódjával, könnyed kézzel építette be az avantgarde hagyományait egy nagyüzemi produkcióba. A kaposvári társulatban olyan újféle színészek ugrottak ki hirtelen, akik egyfajta, akár ügyetlennek is ható, de természetes beszéd- és játékmódot valósítottak meg. Először mutattak be olyan drámákat, köztük nem kevés angolszász darabot, amelyek hűen, szociológiai pontossággal ábrázolták az élet egy bizonyos szeletét (*A konyha*, *Élnek*,

*mint a disznók* stb.). Rendezőik és dramaturgjaik komolyan vették a realitásokat, lépésről-lépésre bontották le a kettős nyelvet, kiiktatták a kettős látást, nyitott szemmel követték a nagyvilágban zajló színházi változásokat, friss szemmel néztek egy nagyon elkényelmesedett szakmára, egy befülledt műfajra, és ez messzemenő esztétikai követ-kezményekkel járt.

A közös nyelv hiteltelensége (vagy nemléte) miatt a színház és a drámairodalom, de elsősorban a szovjet megszállás alatti évtizedek drámairodalmának szavatossága meglehetősen kétséssé vált. A színpadra szánt szövegek rohamosan avultak el – sok akkoriban reprezentatívnek tekintett mű már a megszületése pillanatában. Mások – amelyek a politikai állapotokra publicisztikusan (bátran, sőt szemtelenül) reagáltak – kis késleltetéssel. A művek voltaképpen drámai értéke másodlagossá lett, a közönség nem egyszer nem a művészi, hanem a vélt erkölcsi teljesítményt jutalmazta. Vagy éppen a tévéjátékszerű felszínességet, a kabaré-jelleget. Örkény István színházi munkái magaslanak ki ebből a korszakból egyértelműen: a *Tóték* (de szintúgy a többi darab) nyelvi integritása nem sérült, az író képes volt hazugság és félrebeszélés nélkül fogalmazni, megtalálta azt az egyszerűnek látszó, tehát mítoszképzésre is jó történetet, amelyik úgy alkalmas áthallásokra, hogy nem kelti a cinkos elhallgatás képzetét, figurái a saját nyelvükön beszélnek, szerencsés kézzel olyan történetet talált, amely átível a különböző korszakok fölött, mivel egy elvesztett világháború végpillanatainak senkiföldjén játszódik, egy békés, világtól elvágott kis hegyi faluban. Gonosz bohóctréfa és groteszk tragédia egyszerre.

A színpadi nyelv észrevétlen elfajulásának másik, szintén paradox következménye az lett, hogy Magyarországon, a főfoglalkozású drámaírókkal szemben, sok esetben a prózaírók (és költők) kezdtek érdekes színdarabokat írni. Írói státusuk sohasem drámaírói munkásságuk függvénye volt, mert Magyarországon a csak-drámaíró nem számít írónak, hanem afféle színházi szakember. Egy színdarabról legritkább esetben jelenik meg – ha megjelenik véletlenül nyomtatásban – értő irodalmi recenzió. Abban a korban, amikor erősen sérült az egyenes színpadi beszéd, és még a magyar irodalomban két évszázadon át leginkább reprezentatívnek számító líra sem tudta sokáig elviselni a félrebeszélés terheit (szimptomája volt ennek, ahogyan Petri György, a korszak egyik legnagyobb és leginkább szókimondó alakja, mondhatni a szókimondás költője a hetvenes évek közepétől a szamizdat illegalitásába, azaz féllegalitásába kényszerült),\* a prózaírók jöttek átvenni az irodalmi hierarchiában a főszerepet. A magyar irodalom voltaképpen Ottlik *Iskola a határonja* (1959) és Mándy Iván, Mészöly Miklós novellái és regényei óta alapvetően prózaírói dominanciájú – s ez

visszahatott a drámaíráásra is. A színházak csalogatták a prózaírókat, próbálnák ki tehetségüket a színházban is. Ennek sok érdekes, adott esetben zseniális mű születése lett a következménye, de mégsem jött létre áttörés, hanem az írói oeuvre-ök bővültek színházi munkássággal. A prózaírók sokszor olyan drámákat írtak, amelyek voltaképpen prózaírói munkáik, hogy azt ne mondjam, prózai kutatásaik meghosszabbításai voltak. És az, ami a prózában jól működő ritmus, melódia és látásmód, az a színpadon olykor modorosnak hat, nehezen megvalósítható. Ugyanakkor az általuk megálmodott, teljesen váratlan grammatikájú helyzetek, a műveikben felrajzolt alapszituációk, az új érzékiség, az új történelemszemlélet, az új időélmény, a nagyerejű költői beszéd, amely jó esetben műveik révén a színpadra került, és egy új, a saját világképükre szabott dramaturgia a színház számára mindig izgalmas és megtermékenyítő. Nádas Péter, Márton László, Weöres Sándor jut kapásból eszembe, mint akik nagy formátumú prózaíróként vagy költőként különös színpadi teremtményeket hoztak a világra. Nádas *Takarítása* vagy a *Találkozás* annak idején nem csak az esztéták, hanem a színpadi cenzorok figyelmét is magára irányította: emlékszem egy vitára a Gorkij-fasorban, ahol a *Takarítás* démonian lassú tempójáról vitatkozott a műért rajongó Balassa Péter egy zsúfolásig megtelt teremben, és emlékszem a Szikora rendezte győri ősbemutató különleges hangulatára (díszlet: Rajk László), emlékszem, hogy a *Találkozást* csak szűkített nézőtérrel, a megszokottól eltérő időpontban játszhatta a Pesti Színház. A prózaírás sztárja, Esterházy Péter is próbálkozott darabbal – alaptémáját (apatémáját) folytatta a *Búcsúszimfóniában*, másik alaptémáját (a nyelv kétértelműsége) a *Daisyben*, amely utóbbi a *Bevezetés a szépirodalomba* (1986) integráns része, habár dialogikus formában íródott és később Jeney Zoltán is megzenésítette. Az *Egy nő* című prózaciklusa kedvelt darabja az egyszemélyes színházat kedvelő színésznőknek (és a színinövendékeknek). De említhetném a fiatalabbak közül a két Lacit, Garaczit és Darvasit, akik befutott prózaírókként nagyon eredetien képesek a színpadon is megszólalni. Parti Nagy Lajos elementáris erejű költői nyelvjátékait sűrű, szürreális dialógusokká és életszerűen megszólaló, kirobbanóan humoros figurákká tudta formálni színdarabjaiban (és nagyon jelentős színdarab-fordításaiban). Ám itt is a nyelv és a beszédmód alkotja meg a szereplőket és nem fordítva. A szereplők mintha maguk is nyelvi alakzatok volnának. Elég, ha csak a *Mauzóleum* furmányosan beszélő neveire, *Hamuhó* Bélára vagy *Ischler Józsefre* gondolunk, avagy *Istensegitsyre*, az *Ibusár* „agg közhuszár”-ára. Ez utóbbi darab főhősnője, *Sárbogárdi Jolán* egy vasútállomásról kapta a nevét – mintha csak a *Szentivánéji álom* beszélő nevű mesteremberei támadtak volna föl, igaz, egy új mitológia, egy új történelemértelmezés karaktereiként, ami gyönyörű teljesítmény. Fölmerül a kérdés, hogy ki fogja megírni azt a darabot, amelyiknek ez a melléktémája? Melyik tragédia

szatírájékai ezek? E művek (egyelőre) nem teremtettek hagyományt, hanem csupán felmutatják szerzőik kiváló drámaírói érzékét, csillogtatják tüneményes nyelvtehetségüket, lehetőséget adnak egy-egy különös, izgalmas előadásra. Itt is vannak azonban fontos kivételek: Örkény és Spiró (és az ígéretesen induló, mostanában inkább film- és színházrendező – vagy művészeti vezető? – Bereményi), akik anyanyelvükként beszélik a színpad nyelvét, ugyanakkor nagyon jó prózaírók is. Spiró hatalmas erénye, hogy közérthetően fogalmazza színpadra az embereket és az egész társadalmat foglalkoztató mindennapi problémákat, hogy mer és tud „aktuális” lenni. (Erre ugyanilyen meggyőző erővel csak a kaposvári Mohácsi-fivérek képesek, igaz, ők előadások szövegkönyveiben, amiket nem tekintenek színdaraboknak.) Igazi áttörés volt annak idején a *Csirkefej*, és valódi szakmai siker az *Imposztor*, mindkettőt sokat játsszák, itthon is, külföldön is, magyarán van bennük valami egyetemes. Azóta Spiró számos igazán hatásos, jól játszható művet írt (kiragadott példáink: *Kvartett*, *Honderű*, és most legutóbb a *Koccanás*), amelyek mintha egy nagy kirakós játék elemei volnának. Hogy kinek sikerül az utolsó darabot a helyére tennie azzal, hogy mintaerejű és mindenütt érvényes drámát tud írni, ez ma még nem világos, de kétségtelen, hogy ha valaki, akkor Spiró nagyon sokat tett azért, hogy az a bizonyos puzzle-darabka a helyére kerüljön.

Az elmúlt tizenöt év egyértelműen pozitív fejleménye azoknak a kiváló szakértelmű fiatalabb drámaíróknak a felbukkanása, akik pusztán drámaírással is képesek fenntartani és érvényesíteni a tehetségüket, mivel igazi sikereik, sőt adott esetben – mint mostanában például Egressy Zoltánnak – külföldön is mérhető sikereik vannak; vagy pedig (elszántan és elvi okokból) eljutnak a nagyszínpadokra, mint a zseniális színműfordító és prózaíróként is elismert Hamvai Kornél (más drámaírók örülnek, ha a stúdiókban bemutatják őket); avagy bátran sokoldalúak, és az avantgarde kísérletezőt és a bevált populárist egyaránt szuverénül kiszolgálni képesek, mint Tasnádi István. Folyamatosan jelen vannak, és nem föltétlenül érzik szükségesnek, hogy adott esetben egy regénnyel legitimálják író mivoltukat. Nem vallomásszerű irodalmat valósítanak meg a színpadon, nem valamilyen titokzatos írói programot, hanem a témát már eleve a színpadi megszólalás hatásosságához választják. Erős angolszász és német hatás figyelhető meg a darabjaikon: az angol hatás a pragmatikus, életközeli szituációk felvázolásában mutatkozik meg az úgynevezett foglalkozási vagy lokális témájú színdaraboknál, de ugyanígy az amerikai „one-liner” (hogy a darab minden oldalára kell legalább két vicces benyögés) jól alkalmazott, virtuóz poénstruktúrájában is tetten érhető, a német hatás viszont az expresszív filozofikus vagy nagyon durván realista, nyelvi-

naturalista technikán érezhető (Botho Strauss-, Kroetz-, Thomas Bernhard-hatások). Németh Ákos például egyszerre képes büchneri hangokat megpendíteni költői erejű képeivel, staccatós ritmusaival, de a *Shopping and Fucking* keresetlenül nyers dialektusát is uralja. A dramaturgból rendezővé lett Kiss Csaba például utóbb a *Dög* című darabjában vagy *Hamlet*-továbbgondolásában megmutatta, hogyan alkothat valaki egyszerre pragmatikusan színházközei és ugyanakkor metaforikus erejű színpadi szituációkat. Ez a nyílt beszédű, nyitott végű dramaturgia már egyértelműen a rendszerváltás nyitásának következménye. De ez sem változtat azon a tényen, hogy a magyar dráma világa nagyjából zárt világ. Kárpáti Pétert kell itt megemlítenem, korántsem olyan mellékesen, mint amennyi helyem van számára, aki szintén „csak” színdarabokat ír, koherens világot teremtett művei sorozatával, és ez a koherencia, hogy úgy mondjam, mostanában kezd beérni. Rátalált egy olyan mesélőmódra, amelyben normális színházi A-hangon tud csodákat elregélni, figurái egyszerre mesealakok, mítoszok hősei és nagyon mindennapi lények. Filozófia, de egyben pragmatikus színházi gondolkodásmód. Nagy nyelvi erő, amelyik nem kérkedik önnön erejével. Gyermeknek és felnőtteknek egyaránt ajánlható. Egyszerre bonyolult és egyszerű.

Az utolsó évtized másik igencsak pozitív fejleménye, hogy színdarabok, bár talán inkább szöveggönyvek készültek előadásokhoz szabva és előadások születnek színdarabok nyomán (nem kész színdarabok megrendezéséről beszélek). Jelenleg három olyan erőteljes, fiatal rendező-színész által vezetett társulat is van, amelyik írja is az előadások szövegét, miáltal újra létrejött az a termékeny helyzet, amelyben Brecht-, Molière-, Shakespeare-szituációhoz hasonlót hoz létre az együttlélegző író-rendező-színész-társulat. Ilyen például Schilling Árpád *Hazámhazámja*, Bodó Viktor *Attack* és *Motel* című munkája vagy Pintér Bélától a *Sehova kapuja* és a *Parasztopera*, netán a *Gyévuska* – ámbár ezt a gyakorlatot Mohácsi János is konzekvensen űzte és űzi Kaposváron, egy úgynevezett hivatalos, állami és önkormányzati kőszínházban. Habár világos, hogy ezeket a darabokat csak ők tudják előadni, de éppen a sorozatszerűség adja a reményt, hogy kikristályosodhat majd belőlük más társulatok számára is valami, hogy más korok számára is érvényes mű születet ezekben a műhelyekben (vagy talán már meg is született). Ami ezeknek a műveknek a korlátja, az az erénye is: spontán önazonosság, az improvizációs karakter, a föltétlen közvetlenség, a közvetlen reflektálás arra, ami bennünket körülvesz, és a nagy erejű humor, ami mindmáig meglehetősen hiánycikk a színpadainkon. Bodó Vikornak nemcsak humora van, de a színésről, a színészetről is tud valamit, és azonkívül mindenevő, nincsenek dogmái, gondolkodik és figyel. *Attack* című főiskolai vizsgadarabnak készült szöveggönyve nem csupán a mai fiatalok beszédmódját adja

vissza helyenként túpontosággal, nem csak olyan helyzeteket képes létrehozni a színpadon, amelyek egyszerre reálisak, ugyanakkor abszurdak; nemcsak arra képes, hogy apró mozzanatokból, zeneien építsen fel egy végül egyívűnek tetsző folyamatot, tehát Egészet alkot, hanem érződik a személyes elkötelezettsége is.

Remekmű vagy nagyhatású, néha hatalmas késéssel népszerűsége vergődött színdarab nem egy született a XX. században – kapásból, és minden rendszer nélkül, szándékosan csapongva mondom: *Boldogtalanok* (Füst Milán, 1914), *Tóték* (Örkény István, 1967), *Csirkefej* (Spiró György, 1987), *Patika* (Szép Ernő, 1920), *Halleluja* (Kornis Mihály, 1981), vagy a mostanára, több próbálkozás után Zsámbéki Gábor rendezésében végleg színpadra érett *Szent György és a sárkány* (Weöres Sándor, 1965) és még sok másik –, de olyan mű, amelyik egyetemesen elfogadott volna, nem csak itthon, de a külvilágban is, mint az ország drámai önkifejezésének példája, vagy a magyar irodalom jelentős teljesítménye, vagy egyszerűen csak egy nagyon jól játszható sikerdarab, mondom, Molnár Ferenc abszolút sikeres, abszolút teátrális, garantáltan működő színpadi oeuvre-jén kívül – nem született. Molnár Ferenczel pedig az történt, hogy munkássága nagyjából és egészében a „szórakoztató” rubrika alá került, darabjai száz éve már a színházi évadok és repertoárok sarokpontjai, rájuk tapadt, hozzájuk tartozik egy olyan általános, szinte már ritualizált játssási mód (társalgási drámák, duplacsavarral és szellemes beköpekkel), amely, a ritka kivételektől eltekintve nem a művek lehetőségeit, csupán dramaturgiai hibátlanságát aknázza ki. Manapság főleg az új felfogásban játszott *Liliom* az, amelyik reményeket ébreszt. Ehhez, jellemző módon, egy dramaturgiai beavatkozás is szükségessé vált: a mennyországot a maga helyére kellett tenni, a haldoklás elé: és a halál, a nyomorult meghalás a darab vége. Erre a kis dramaturgiai trükkre a kaposvári színház rendezője, Babarczy László jött rá. Ennek a beavatkozásnak az érvényességén vagy szükségességén elvitatkozhathatnak a színháztörténészek, kritikusok, dramaturgok és rendezők, de tény, hogy a túlvilág evilágiasítása a darabról lemarta azt a giccses mázt, amelyre Molnárnak saját korában talán még a sikerhez szüksége volt. De más példa is van a molnári mű megújulási képességére: Jeles András, aki az egyik jelentős, de többnyire a színházi világ periferiáján dolgozó nagy nyelvújító (voltaképp filmrendező, de írónak se akárci), nemrég egy – a közönség által alig látogatott – előadásban ízekre szedte és újra felmutatta a *Testőrt*, és kiderült, hogy ez a szalondarab a létezés poklának és gyönyörűségének, a színészet és a színház leglényegének bármely más színpadi remekművel egyenrangú színtere. Jelesnek különös képessége van rá, hogy létező szövegeket új kontextusba helyezzen: ezt tette Dobozy ‘56-os, rendelésre írt kommunista iránydrámájával, a

*Szélvihar*ral is, amelyikből, nem véletlenül *Drámai események* címmel csinált megrendítő előadást. (Fontos megjegyeznünk, hogy nem hivatásos színészekkel hozta létre a nyolcvanas években nagyhatású bemutatóit.) Jeles azzal, hogy a *Szélvihar* néhány jelenetét – amit szó szerint „szó szerint” vett és rendezett meg – összekapcsolta saját színházi kutatásaival, és kollázsszerű betétszövegekkel, párhuzamos jelenetekkel toldotta meg, nem csupán a színházi nyelv, hanem a drámaírói technika változásához is jelentősen hozzájárult. Zárójelben: az „’56-os drámai események” – sokáig így aposztrofálta a kommunista sajtó az ’56-os forradalmat, ha éppen nem kellett felsőbb utasításra az „ellenforradalom” kifejezéssel helyettesíteni. Magyarországon egyetlen szó, és éppen az ’56-os eseményekre félhivatalosan alkalmazott „népfölkelés” kifejezés elhangzása gyorsította fel ’89-ben a politikai változásokat. Jeles annyiból is érdekes figura, hogy filmrendező létére írni is tud, nem is akárhogyan, sajátos színdarabokat is írt (*Szenvedéstörténet; Szerbusz, Tolsztoj*), amelyek ugyan nagyon erősen a saját színházi látomásának meghosszabbításai, mégis igazi előadásvázlatok.

A *Halleluját* és Kornis Mihályt is említettem, nos, ő az a kivétel, aki a szabályt erősíti. Kései rokona ő szerintem Füst Milánnak, aki szintén egy belső, szubjektív áradású monológot (és filhallást, vagyis belső zenét) kísérelt meg objektív formára hozni (prózában, drámában, naplóban, levelezésben, mindegy). Színházrendezőnek készült, és egy rendezése közben szállt ki a színházból. Egyszerűen kísétált a próbáról és felszállt az első vonatra, ami hazavitte. Mindent tud arról, hogy mi a színház, de mivel egy hatalmas és folyamatos monológot ír (dialogikus formára bontva), óriási kockázatot vállal a folytonos önleplező szubjektivitással. Ha mindenki egy nyelven beszél, az fárasztó és monoton, még akkor is, ha óriási leleménnyel szólal meg mindenki ugyanazon a hangon. (Kornis zseniálisan olvassa fel saját darabjait.) A *Hallelujáról* sokáig azt hittem (főleg azután, hogy elolvastam, de még nem láttam színházban), hogy bezárva marad abba a korba, amelyikben született, olyannyira a hatvanas-hetvenes évek nyelvi zárványai, idiómái, szólásai pusztá gyűjtőhelyének tetszett. De tévedtem. Nem csak az első bemutatója volt nagyhatású, hanem valamennyi, azóta készült változata is érvényes maradt. Legutóbb Nyíregyházán láttam egy olyan verziót, amelyiknek fiatalabb korosztályú rendezője már nem érezte élesen a hatvanas, hetvenes évek közegét, a kommunista-káder-funkcionárius mentalitást és típusokat, és mindazt, ami abból következik, magyarul kimaradt a darab egyik meglehetősen fontos rétege, de ez sem akadályozta meg őt és a színészeket abban, hogy lendületes, időnként tragikus felhangú burleszket alkossanak a mű nyomán. Titokzatos valamennyi Kornis-mű szerkezete – ennyiben is emlékeztet Füst Milánra –, mert Kornis mindig a legnagyobbra tör, a legnagyobb mintákat

követi, miközben egy rendkívül kisstílusú világot ábrázol, hogy úgy mondjam, monumentális rajzát adja a pitiánerségnek. És költészet is, halálfilozófia, látomásos világvég-dráma, rejtett és kevésbé rejtett nyelvi apokalipszis. Mindez egyszerre akadálya és előmozdítója a sikerének: saját közönsége van, de ugyanakkor a parttalansága el is riaszt. Az elképesztő színházi érzékkel bíró szerző gyanakszik saját tudására, az állandó önmegkérdőjelezés viszont fokozza a parttalanság érzetét. Amikor a jó időzítéssel (és hallatlan sebességgel) megírt *Körmagyarban* megmutatta kezűgyességét, az a közönségnek nagyon tetszett, de nem elégtette ki szigorúbb kritikusait.

A *Boldogtalanokról*, az előbb Kornissal párhuzamosan említett Füst Milán darabjáról tényleg el lehet mondani, hogy megelőzte a korát. Ez nem előny és nem is hátrány, hanem egyszerűen bebizonyítható igazság: csak el kell olvasni. Nem tudom, hogy Európa más országaiban milyen minőségű fordításban hozzáférhető ez a mű, én mindenkinek mondom, akivel találkozom, hogy van itt egy remekmű, amelyik bármilyen teherpróbát kiállna, a világ bármelyik színházának színpadán megállná a helyét. Az egymondatos dialógusok technikája (az író mintegy transzban írta művét a múlt század elején, három hét alatt, egy újsághír nyomán) pokolian nehéz, tessék csak kipróbálni. Soha nem lehet tudni, hogy merre fordul a szituáció: szándék és helyzet állandó billenésben, közvetlen alakulásban van. Leginkább Pinterre emlékeztet az írónak az a képessége is, hogy egyszerre legyen nagyon konkrét és a mondatok mégis időtlenek maradjanak, mint ahogy a konfliktus is az, a főhős totális tanácstalansága, az egy helyben toporgás. Pedig csak egy nyomdászról szól, aki két nőt szeretett (vagy akit két nő szeret).

Amit itt elmondtam a *Boldogtalanokra*, az majdnem szóról szóra igaz Szép Ernő darabjára, a *Patikára* is. Az éjszakai fogfájás jelenet a középső felvonásban, a vidéki létezés, a belső önisméltések bátorsága, az egész helyzet abszurdítása (a kimerítő vita arról, hogy ki viselt először bőrkabátot például a kártyapartnerek között), a vaskosan konkrét valóság és a költői lebegés egy és ugyanazon pillanatban, az állóvíz, amelyben főhőseink tocsognak, s hogy egyetlen hamis szó, hamis írásjel nincs sehol, minden nyílegyenesen megy a végkifejlet felé. Nehéz persze az unalmat és a közepszerűt izgalmasan ábrázolni: ehhez az kell, hogy egy rendezőt mindez szenvedélyesen érdekeljen. A zene nagyszabású és feledhetetlen, miközben az életábrázolás csehovian egyszerű és evidens.

Visszatérve Molnár Ferencre és a *Liliomra*: hogyan is válhat egy léha városligeti csavargóból nagy drámai hős? Egy néhány éve Hamburgban született változatban Liliom a szemünk

láltára alakul át Woyzeckké, és ez már reményekre adhat okot. Hamburgban két színházi mítosz találkozott (talán szükségszerűen) egy fiatal német rendező (Michael Thalheimer) boncasztalán. Molnár, a remekbe szabott dialógusairól és ökonómiájáról méltán híres Molnár kibírta a műtétet, a radikális húzásokat, azt, hogy a színpadi cselekmény szinte egyetlen pillanatra sem követte a szerzői instrukciókat, és a *Liliom* gazdagodott egy büchneri jelentésárnyalattal. A magyar közönség a pesti vendégjátékon – elsősorban a szakma – nem lelkesedett a kissé mereven végigvitt rendezői koncepcióért. Ám ez nem változtat a tényen, hogy a *Liliom* mint dráma miféle univerzális érvényességgel létezik (például sokat játszott musical és később film is készült belőle Amerikában 1945-ben *Carousel* címmel). De lám, én már megint Molnárról beszélek, holott róla egyáltalán nem kell beszélni, mert őt mindenki ismeri. A *többiekről* kell beszélni, azokról a drámaírókról (és színházi emberekről), akiknek nem egészen sikerült az, ami Molnárnak igen, vagy ha sikerült is, nem úgy sikerült.

Két megrázóan nagy siker mutatott rá az 1968 utáni magyar színházi világ sajátos helyzetére. Nem véletlen, hogy egyik előadásnak sem magyar színdarab volt az alapja. Korábban, a hatvanas évek elején nagyjából ugyanez volt a helyzet: a *Hamlet* sokkal nagyobbat szólt, mint a *IV. Henrik*, Füst Milán revelációként ható, igaz, nagy késéssel bemutatott történelmi drámája (ugyanaz a Gábor Miklós volt mindkét előadás főszereplője).

Ennek a korszaknak, mely közvetlenül megelőzte a mostanit, az első katartikus sikere a hetvenes évek végén bemutatott kaposvári *Marat/Sade* volt, a másik a budapesti *Három nővér*. Ez volt az a két utolsó színházi előadás, amelyekkel kapcsolatban még teljes és egyértelmű – szakmai, közönségbeli – konszenzusról beszélhetünk. A *Marat/Sade* esetében, amikor egyetemisták buszokkal utaztak le Kaposvárra és a rendőrséget ki kellett vezényelni a budapesti vendégjátéknál, a fanyalgó funkcionáriusokat és pártideológusokat leszámítva, teljes volt az összhang. Mindenki megértette, hogy miről szól az előadás (természetesen 1956-ról), és azt is felfogták, hogy másféle színházat látnak, mint amit addig módjuk volt nagyszínházban látni. Az éveken át tartó kaposvári munka beérett Ács János rendezésében, amely mintegy szintézise volt, megismételhetetlen szintézise, szinte akaratlanul létrejött szintézise a kaposvári „stílusnak”. Nehezen tudom elképzelni, hogy egy magyar darabnak lett volna olyan zajos, tomboló sikere, mint Peter Weiss darabjának, amit korábban Peter Brook rendezése tett világhírűvé. Annyi hozzátartozik az előadás történetéhez, hogy amíg nem találták meg a kulcsot hozzá, nevezetesen, hogy minden szereplőnek konkrét és a magyarországi ‘56-hoz kapcsolódó múltja és életsorsa van, amit lépésről-lépésre, a többiekkel

kapcsolatba lépve lejár az előadásban (még akkor is, ha a néző ebből nem sokat vesz észre), magyarán, amíg nem kezdték el „írni” a darabot, nem sok sikerrel kecsegtetett a vállalkozás.

A kulcsmozzanat tehát a különböző stílusok, az amatőr és professzionális, a hivatásos és nem hivatásos színház találkozása volt, és az a fajta kreatív munkálkodás a parabolisztikus és új történelmi távlatba helyezhető szövegen, amely nem csupán egy új előadás, hanem egy új színdarab keletkezését is eredményezte. Itt meg kell említenünk egy véletlenszerű, mégis döntő mozzanatot: 1981. december 13-án rendkívüli állapotot hirdettek ki Lengyelországban. Azon az estén, amikor a lengyel televízió képernyőjén (és ily módon a magyar tévében is) megjelentek a katonai egyenruhába öltözött bemondók, az előadás atmoszférája és jelentése azonnal megváltozott. Addig az előadás normálisan ment, siker volt, ha nem is hatalmas siker. Attól a perctől fogva a játszó és a nézők cinkosokká lettek: minden gesztusnak, hangnak, szónak új jelentése lett. Megszületett a korszak drámája. Elképzelhető, hogy a drámaírás jövője ez lesz: nem a partitúrák hűséges követése, hanem az átfogalmazás szabadsága – és ebben az értelemben nincs jelentősége annak, hogy külföldi vagy hazai dráma kerül színpadra, a döntő mozzanat az előadás forrósága, az, hogy nem egyszerűen valamilyen esztétikai teljesítmény vagy kötelező kűr egy klasszikus mű előadása.

A *Három nővér*, amit a Katona József Színház mutatott be, Ascher Tamás rendezésében, szintén egyértelmű siker volt, talán az utolsó ilyen egyértelmű: különös érzés, amikor a legkülönbözőbb emberek a legkülönbözőbb okokból egyfélét gondolnak ugyanarról. Az ezerfejű néző ilyenkor egyfejűvé és ezertestűvé változik. Pedig csak annyi történt, hogy egy már sokszor hatásosnak bizonyult remekművet, amelynek választásával a rendező nem vállal sok kockázatot, radikálisan új oldaláról tud megmutatni. Tudni kell, hogy Ascher sokáig ódzkodott magyar darab megrendezésétől – a *Patika* volt az első nagy kaposvári sikere, amit a főiskoláról frissen kikerülve rendezett, azután egyszer nekifutott Weöres *Szent György és a sárkányának*, de azzal kudarcot vallott, és Hamvai Kornél *Hóhérok hava* volt az utolsó s egyben, azt hiszem, a harmadik magyar mű, amit pár évtizeddel később sikerrel megrendezett (ha a gyerekdaraboktól eltekintünk) –, és szívesen választott olyan klasszikus műveket, amelyek nem ortodox megközelítésével könnyebben megmutathatta, mit képzel a színházról. Az a *Három nővér*-előadás valószínűleg a legjobb magyar darab volt (színdarab, nem előadás!) abban az évtizedben. A visszajáró közönségben valamilyen különös azonosulás jött létre ennek a darabnak a szereplőivel, vagy a Katona József Színház társulatával.

Azóta – úgy tűnik – a színház funkcióváltásával és térvesztésével együtt a szakma és a szélesebb közönség elvárásai lépcsőről lépésre, egyre élesebben elválnak egymástól. Meglehet, ez a tendencia folytatódni fog, de az is lehet, hogy – a dolgok természetes hullámmozgásának következtében – egyszer csak megfordul. Hogy nem csak futballpályákon és tüntetéseken vagy rockkoncerteken lesz olyan áttüzesedett közösségérzés, hanem egy színházi előadáson is. Nagyon jól emlékszem a *Csirkefej* bemutatójának izzóan forró hangulatára.

A Katona József Színház nagy nemzetközi sikereit olyan, már nemzetközileg bejáratott darabokkal aratta, mint a *Három nővér* vagy az *Übü király* vagy a *Revizor*, de magyar művet nem tudtak világsikerhez segíteni. Ez nem baj, sohasem értettem egyet, még dramaturg koromban sem a kötelezően bemutatandó magyar darabokkal, mindez csupán jelez egy helyzetet.

De azt gondolom, a küszöbén állunk a változásnak.

### Jegyzet

Az esszé előszó a *Magyar Magic* magyar drámaírókról szóló tanulmánykötetéhez. (A szerk.)

\* „Rein, radikal und authentisch” – mondta költészetéről egy budapesti találkozásuk alkalmával Hans Magnus Enzensberger. A tiszta, radikális és autentikus költészetnek tehát illegalitásba kellett vonulnia a hetvenes-nyolcvanas években. Jellemző módon Petri Molière-fordításai, elsősorban a *Mizantróp*-fordítása, nyelvi erejével és direktségével is hatottak és hatnak mind a mai napig.