Györffy Miklós

Mélyhűtött magyar dráma

Radnóti Zsuzsa: Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék

Míg a kortárs magyar próza kritikai és történeti recepciója, ha kiegyensúlyozottnak és arányosnak nem is, de az éppen uralkodó kánon és divatok szempontjából nézve bőségesnek és alaposnak mondható, és a líra sincs elhanyagolva, a kortárs magyar dráma az irodalomtudomány felől nézve mintha nem is létezne. Csak két jellemző példa: Kárpáti Péter, a kilencvenes évek magyar drámájának meghatározó alakja egyáltalán nem szerepel az Akadémiai Kiadó 2000-ben javított és bővített kiadásban megjelent, háromkötetes *Magyar Irodalmi Lexikon*ában. Nem sorolnám, hogy ezzel szemben ki mindenki szerepel benne. És a másik: a Kalligram Kiadó „Tegnap és ma. Kortárs magyar írók" című könyvsorozatának több mint két tucatnyi kötete közül egyetlenegy sem tárgyal olyan szerzőt, aki elsősorban drámái jogán érdemelte ki életműve elemző bemutatását. Legfeljebb olyanok akadnak köztük, akik – fő műfajaik mellett – drámákat is írtak.

Igaz, a magyar irodalomnak nem is igen voltak és ma is csak elvétve vannak „főhivatású" drámaírói, ami gyakran adott már okot arra, hogy a magyar drámát általában reménytelen esetnek tartsa a kritika. Nemrég Bán Zoltán András fogalmazott így *Az elme szabad állat* című könyvében: „Nincs magyar dráma – ez a panasz, ez a kesergés, ez a vád, ez a végkövetkeztetés lassan kétszáz éves. Tragikomikus, hogy ez még mindig aktuális, sőt, minden korszakban aktuális volt, ami nem kevesebbet sugall: soha nem is volt magyar drámaművészet." Bánnak a kortárs magyar drámában sem telik sok öröme, még Nádas Péter színműírói munkásságát is művészi kudarcnak tartja.

Magyar dráma persze volt és van, még ha ez sem az irodalomkritikában, sem a könyvkiadásban, sem a színházak műsorán nem látszik eléggé – és éppen Bán Zoltán András volt a kevesek egyike, akik érdemben foglalkoztak is vele. Spiró György, Márton László és Kornis Mihály egy-egy darabjában, ha esetenként nem is abban, amelyet épp bírált, Bán komoly értékeket talált. Néhány további kritikus és irodalomtörténész alkalmi vagy gyakoribb kitérőitől eltekintve mindenesetre a kortárs dráma ügye nem nagyon jutott szóhoz az egyébként örvendetesen felélénkült irodalomtudományos diskurzusban. Mint ahogy gyakran

maguk a drámák sem jutottak szóhoz a színházakban, hol a cenzúra tiltásai, hol a konzervatív színházi kultúra miatt, és mire mégis bemutatták őket, elkésett az előadás vagy nem nőtt fel a feladathoz. Számos író drámai életműve azért szakadt végleg vagy átmenetileg félbe (például Mészöly, Weöres, Nádas, Márton), mert darabjaik egyáltalában nem vagy csak elkedvetlenítő formában kerültek színre.

Ami mégis színre került, annak kritikai fogadtatása áttolódott a színikritika területére, ahol persze mindig is megvolt a maga helye, de az utóbbi két évtizedben szinte kizárólag itt húzhatta meg magát. A kortárs magyar drámáról itt hangzott el az érdemi mondanivaló java, éspedig a műfaj természetének megfelelően a mindenkori darab egy-egy színházi előadásához kapcsolódva. Nyilvánvalóan szerepet játszott ebben, hogy a mai színházművészeti törekvések egyre kevésbé tekintik a drámát olyan eleve adott, zárt szövegegységnek, amely az előadás kikezdhetetlen alapja. Olyan színházi gyakorlat kezd kialakulni, amelyben a darabnak, a fordításokat is beleértve, úgyszólván annyiféle változata, esetenként adaptációja jön létre, ahányszor előadják. Eszerint az irodalmi szöveg az előadásnak csupán egyik és gyakran nem is a leglényegesebb összetevője. A darab hovatovább forgatókönyvvé válik, amelynek alig van már önálló irodalmi élete. Bizonyos „darabok" és fordítások kifejezetten egy bizonyos színházi előadás számára íródnak, és azontúl szinte már nem is léteznek. Ez természetesen nem kedvez a drámának mint hagyományos értelemben vett irodalmi műnemnek, és maga is oka lehet a drámakritika elsorvadásának, sőt még akár a drámaírói kedv lankadásának is. Filmforgatókönyvet is általában csak felkérésre, pénzért írnak az írók, ha írnak egyáltalán.

Dráma, magyar dráma egyelőre mégis van, akármihez kezdenek is velük a színházak. És Radnóti Zsuzsa, a Vígszínház tapasztalt, kiváló dramaturgja szerint, aki igazán otthonos a mai színházi gyakorlatban, ez a kortárs magyar dráma akár irodalmi, akár színházi szempontból sokkal többet ér, mint amennyire a köztudat tartja. *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék* című könyve nem többre, de nem is kevesebbre vállalkozik, mint hogy felfedezze azt a magyar drámát, amely eddig is itt volt az orrunk előtt, csak nem vettünk róla tudomást. Tudtunk drámákról, drámaírókról, de hogy ilyen változatos az összkép, ha áttekintjük a teljes spektrumot, ilyen jelentős teljesítmények mutatkoznak, ha mérlegre tesszük az utóbbi évtizedek termését, ez sok szakmabeli olvasót is meglephet.

A lázadó dramaturgiák felfedezései azzal kezdődnek, hogy az utóbbi négy évtized tizenegy legfontosabb drámaírójának portréját Radnóti Zsuzsa a „lázadó dramaturgiák száz évének" távlatába állítja. A hatvanas évekkel kezdődő „második aranykort" tehát a Molnár Ferenc

fellépésével kezdődő „első aranykor" és a két háború közti úttörő, de mellőzött színművek felől közelíti meg. Eszerint a századelő pesti színháza még kísérletet tett a kor új drámai formáinak befogadására: Molnár Ferenc, Heltai Jenő, Lengyel Menyhért, Barta Lajos, Bíró Lajos, Szép Ernő polgári komédiái radikális szemléleti és nyelvi áttörésükkel, „lázadó dramaturgiájukkal" fogékony közönségre és vállakozó szellemű színházakra találták, és megteremtették a maguk jellegzetes, önálló színpadi világát. Igaz, Balázs Béla szimbolista játékai, Csáth Géza tragigroteszkjei vagy Füst Milán remekművei, mindenekelőtt a *Boldogtalanok*, már nem fértek bele ebbe a keretbe, sőt a század vége felé Szép Ernő és Szomory Dezső komédiáiról is kiderült, hogy korántsem csupán azok, aminek annak idején tűntek. Mindenesetre „a magyar színház a huszadik századik kezdetén (…) végrehajtotta a modernizációs korszakváltást". A két háború között azonban elakadt ez a fejlődés, és az újító, lázadó szerzők a pálya szélére sodródtak, „drámatörténeti sorsuk a feledés vagy a tragikus megkésettség lett". Radnóti Zsuzsa a húszas-harmincas évek Füst Milánja *(Catullus, Negyedik Henrik király)* mellett Déry Tibort, Remenyik Zsigmondot, Háy Gyulát és Tamási Áront sorolja e korszak nagy vesztesei közé.

A „második aranykor" a hatvanas években köszöntött be, amikor egyfajta „interaktív", konspiratív állapot jött létre színpad és nézőtér között: a szabadsághiányos létállapot, az új konfliktusok metaforákba, parabolákba kódolva, titkos üzenetekként szólaltak meg. Ez az állapot Radnóti Zsuzsát szakmai szempontból a század elejei színházi azonosságélményre emlékezteti, amikor is a polgári közönség úgy érezhette, hogy a színpadi történetek róla szólnak, „az írók, színházi emberek pedig pontosan betájolták, kik ülnek a nézőtéren, és azok mit, miről és kikről akarnak hallani. (Ez a ritkán megvalósuló csoda: író, színpad, közönség hármasának szerves kapcsolata szüli és élteti a jelentős színházi- és drámatörténeti korszakokat.)" A két „aranykor" közti kapcsolat annyiban is fennáll, hogy az új korszak új formái részben az egykoriakra épültek, azokat fejlesztették tovább. Így például Csurka István, Karinthy Ferenc, Görgey Gábor, Örkény István, Spiró György groteszk és abszurd elemekből szőtt komédiái többek közt a századelő polgári komédiáinak dramaturgiai hagyományából merítettek.

A fentebb már említett Bán Zoltán András, Lukács György nyomán, azt hangoztatta, hogy „minden jelentős magyar darab kénytelen megteremteni újra és újra a maga múltját, a maga előtörténetét, a maga közegét, ezért kénytelen mindig mindent újrakezdeni. (…) nincs szerves, öntörvényű, összefüggő (…), iskolákra tagolható magyar drámafejlődés". Radnóti Zsuzsa, bár

könyve nem elméletileg megalapozott, rendszeres drámatörténet és nem is polémia az övétől eltérő álláspontokkal, érezhetően úgy vélekedik, hogy igenis, vannak bizonyos összefüggések a magyar drámafejlődésben. A konzervatív színházi ízlés hegemóniája és a cenzúra erőszakos beavatkozásai újra meg újra megtörték ugyan ezt a szerves fejlődést, de olykor épp a kényszerek, az uralkodó színházi köznyelvhez való kényszerű alkalmazkodás segített elő bizonyos folyamatosságot: Spiró például tudatosan fordított hátat pályakezdő romantikus és filozófikus világdrámáinak, amelyeknek semmiféle hagyománya nem volt a magyar drámában, és azért kezdett jól megcsinált komédiákat és „zeitstück"-öket írni, hogy meg tudja szólítani a hazai színházon iskolázott közönséget. Az egyetemes drámafejlődés folyamatai felől nézve lehet ezt az eljárást kárhoztatni, de a vérbeli drámaíró ritkán éri be azzal, hogy a mindenkori színházi kultúra ellenében az íróasztalfióknak írjon darabokat. Ha zseniális is, megtalálja a módját, hogy az ismerős formából „lázadó dramaturgiát" teremtsen. Ödön von Horváth például úgy elevenítette fel a bécsi „volksstück" hagyományát, hogy a visszájára fordította. Madách *Az ember tragédiájá*nak formája nem vált ugyan magyar drámai hagyománnyá, de Örkény *Pisti a vérzivatarban* című drámájának sikerében bizonyára szerepe volt annak, hogy a Madách-tragédia ismerős építésmódját idézte kronologikus epizódszerkezete. Igaz, korábban Déry Tibor *Az óriáscsecsemő*je is élt ezzel visszautalással, a Madách-effektus azonban ekkor nem segített: a darabnak több mint negyven évet kellett várnia a bemutatójára.

Az újabb magyar dráma legjavát mindenesetre az „olyan, amilyen" hagyományok ki- és felforgatásánál Radnóti Zsuzsa szerint inkább jellemezte a radikálisan új dramaturgiával való kísérletezés. A darabok mindenesetre, a két világháború közti előzményekhez hasonlóan, nagyrészt előadatlanok maradtak, és így nem teremtettek új hagyományt. Radnóti Zsuzsa első portréja azt a Mészöly Miklóst mutatja be, akinek *Az ablakmosó*ja 1957-ben, Harold Pinter jelentkezésével hajszálpontosan egy időben hozott létre igazi abszurd színpadi univerzumot, megelőzve a kelet-közép-európai abszurd dráma olyan későbbi nagyságait, mint Mrożek, Różewicz vagy Havel. Ámde Mészöly drámáját, amelyben, mint a vele csaknem egyidős kisregényben, a *Magasiskolá*ban, az abszurd létélmény és a totális diktatúra, illetve az 1956 utáni rettegés modellezése egymást erősíti, annak idején mind a politikai, mind az esztétikai cenzúra hallgatásra ítélte. Amikor pedig végre elő lehetett már adni, nem tudott igazán megszólalni, mert ennek az úttörő, lázadó és lázító darabnak – és a nyomában így meg nem született többinek – a maga idejében nem alakulhatott ki eleven színházi közege. A későbbi, hasonló sorsú *Bunker* is légüres térbe érkezett.

Valamivel jobban járt Sarkadi Imre *Oszlopos Simeon*ja, már amennyiben „jól járhat" egyáltalán egy ilyen keserű, sötét dráma: szerzője nem érte meg ugyan 1960-ban született műve bemutatóját, és az még Sarkadi halála után is évekig be volt tiltva színpadon, de az 1967-es, szinte féllegálisnak mondható, éjszakai, Madách stúdióbeli, Pártos Géza rendezte ősbemutatója és későbbi színrevitelei alkalmával többé-kevésbé mégis kifejthette elementáris hatását. Igaz, állapítja meg Radnóti Zsuzsa, Latinovits Zoltánt, „aki maga volt az Oszlopos Simeon-ság", elkerülte ez a legendás szerep, ami „örök és pótolhatatlan hiány".

Radnóti Zsuzsa az *Oszlopos Simeon*t, „az első modern magyar egzisztencialista drámát", a legjelentősebb magyar drámák egyikének tartja, és Mészöly abszurdjához hasonlóan ezt is világirodalmi távlatba állítja. Camus *Caligulá*jával veti egybe, nemcsak abból a szempontból, hogy mindkettő az emberben rejlő Rossz „rettenetesen erős kívánságát" ábrázolja modellérvényű formában, de a *Simeon* lázadó dramaturgiája felől nézve is, amely többletet tartalmaz Camus drámájához képest: hősének romboló küldetését *in statu nascendi* mutatja be. Kis János metamorfózisa a szemünk láttára, a dráma jelen idejében játszódik le. És mint Mészölynél az abszurd létélmény, Sarkadinál a lázadás evilágibb, mint a nyugati egzisztencialistáknál: motivációja valós, történelmileg betájolható világból származik. Sarkadi pályáján különben a *Simeon* lázadó dramaturgiája mellett megtalálható a magyar drámai és színházi hagyományba jobban beleilleszkedő, egyebek között Németh Lászlót idéző, kellemesebb színdarab is: az *Elveszett paradicsom*, amely ennélfogva népszerűbb is lett színpadjainkon. Ha a *Simeon* valóban időtálló, nagy darab, akkor előbb-utóbb fel kellene támadnia, ennek azonban egyelőre nem sok jele mutatkozik. Radnóti Zsuzsa szerint „a magyar színház otthonosabban mozog a konkrét, történelemcentrikus témákban", és mivel a *Simeon*ban mára háttérbe szorultak a történelmi, társadalmi összetevők, „a darab metafizikai rétegeihez kisebb az affinitás". Ez szerintem csak részben igaz: ahogy a magyar irodalom és film újabban éppenséggel ódzkodik a történelmi-politikai jelentéstől, úgy ez ma már a színházra is áll. Inkább arról lehet szó, hogy Kis János az önpusztításában is nagy formátumú egyéniség, és ez az, amiben nem hisz korunk. Ha Latinovits Zoltán ma játszaná el Kis Jánost, mégpedig azzal az indulattal és hévvel, amely hasonló zsánerű nagy szerepeiből ismerős, valószínűleg nevetségessé válna.

A kötetben olvasható drámaíróportrékat és drámaelemzéseket mindenekelőtt az tünteti ki, hogy Radnóti Zsuzsa különleges érzékkel és érzékenységgel illeszti be hőseit koruk, a Kádár-kor kontextusába, és értelmezi műveiket a korabeli viszonyok alapján. Ez egyrészt annak

köszönhető, hogy kiváló, gyakorlott dramaturg, a szakma mestere, másrészt annak, hogy kettős perspektívából közelít a művekhez. Kortársuk lévén jól ismeri, érti korabeli, gyakran kimondatlanul maradt, sokáig (olykor mindmáig) lappangó egykorú jelentésüket, ugyanakkor mai tudásunkat, perspektívánkat is rájuk vetíti. Meghökkentő tanulságok, felismerések adódnak ebből. Így például Weöres Sándor annak idején visszhangtalanul maradt és talán nem is igazán komolyan vett, mindenesetre – biztos, ami biztos – elő nem adott drámáiról kiderül, hogy nemcsak a maguk korának, a hatvanas éveknek voltak lázadó dramaturgiájú, jelentős művei, de – eltérően például Sarkadi *Simeon*jától – ma is hatásosan szólaltathatók meg, sőt talán ma, a posztmodern korban érkezett el igazán az idejük. Ezt a Katona József Színház *Szent és György és a sárkány*a önmagában is tanúsíthatja, de Radnóti Zsuzsa izgalmas szövegelemzése, *A kétfejű fenevad*val megerősítve, még túl is megy a Zsámbéki-rendezés értelmezésén. Felteszi azt a meglepő kérdést, hogy „nem lett volna-e még jelentősebb a teljesítmény, ha a világértelmezés költői absztrakciója mégsem ilyen magas elvontsági szinten működik, s Zsámbéki jóval többet enged be a színpadra múltunk, közelmúltunk társadalmi-politikai-történelmi emlékeiből, élményeiből, tévelygéseiből és bűneiből? Vagyis jobban törekedett volna arra, hogy »rólunk szóljon a mese«, egykori társadalmi önmagunkat idézve meg ott, ahol a szöveg-, szituáció- és figuraértelmezés megengedi." Az előadás ismeretében ez vitatható kérdés ugyan, de rávilágít arra, amiről eddig keveset tudtunk: a naivnak és gyanútlan kívülállónak vélt Weöres költői, mesés drámái elképesztő éleslátással és invencióval képezik le a kelet-közép-európai történelem nyomorúságát, különös tekintettel a Kádár-kori és – a költő által már meg sem ismert – rendszerváltáskori hányattatásainkra.

A kettős perspektíva Csurka István „kudarcdrámáiban" és „vallomásos drámáiban" is eddig kevéssé ismert rétegeket tár fel. Önmagában az a tény, hogy Radnóti Zsuzsa az utóbbi évtizedek tizenegy legfontosabb drámaírója között tartja számon Csurkát, sőt a *Ki lesz a bálanyá?*-t, a *Deficit*et vagy a *Házmestersirató*t a korszak maradandó és mélyreható drámai ábrázolásainak, „erőteljes és megrendítő" műveknek tartja, szakmai elfogulatlanságának világos jele. Nem árt különben ma, 2004-ben emlékeztetni rá, hogy ezeket a darabokat annak idején ugyanúgy sújtotta a cenzúra, mint Mészöly, Sarkadi, Örkény, Eörsi, Weöres, Nádas műveit, így például a *Deficit* tizenkét évig be volt tiltva, és hogy publikációik, előadásaik, hivatalos és kritikai fogadtatásuk a lázadó, hol tiltott, hol tűrt kultúrának ugyanabba a korabeli kontextusába illeszkedtek, mint a korszak mára kanonizált művei. Radnóti Zsuzsának nemcsak Csurka dicstelen politikai pályafutásának romos díszletei alól kellett kiásnia az egykori kiváló drámaírót, hanem mint drámatörténésznek azzal a „deficittel" is meg kellett

küzdenie, hogy az egykori színikritikákon kívül Csurkával mint íróval talán az akadémiai „spenót" folytatása: *A magyar irodalom története 1945-1975* III. része foglalkozott érdemben utoljára, amely éppen 1990-ben jelent meg. Most mindenesetre mint az egykori legendás vígszínházi Csurka-bemutatók egyik leghitelesebb tanúja felidézi e drámáknak „a századközép válságirodalmához" (Camus, Beckett, Edward Bond, Osborne, Albee stb.), de legfőképpen Sarkadi Imréhez kapcsolódó világát, és ugyanakkor rájuk vetíti azt, amit annak idején még nem lehetett tudni róluk: hogy hősei depresszív-agresszív lelkiállapotának, önemésztésének és önmegvetésének hátterében jól kivehetően ott munkál a titkos ügynöknek beszervezett író bűntudata és öngyűlölete.

A kötet talán legjobb és legfontosabb fejezete a Nádasról szóló. Amellett, hogy itt is kellő nyomatékkal megszólal az alaptéma: „Nádas Péter színpadi szövegeihez sem akkor, sem később nem találtak kulcsot a magyar színházcsinálók" – már amennyire engedték őket egyáltalán szóhoz jutni a cenzorok –, ezt a fejezetet is az elemzések rétegzettsége tünteti ki. A 2000-ben megjelent, az *Utolsó utáni első órán* című becketti dramatikus etűdből kiindulva visszamenőleg, „hátramenetben" tárulnak fel Nádas „önéletrajzi" drámatrilógiájának *(Temetés, Találkozás, Takarítás)* különféle megközelítési lehetőségei: a *Temetés* műfajkritikai, színházművészeti és Kádár-kori olvasata, a *Találkozás* rétegei és végül a *Takarítás*, a „legbotrányosabb magyar dráma" többértelműségének legalább hat szintje: a színpadi thriller, a perverz pszichodráma, az identitásválság drámája, az első magyar „gay" darab, a soft-pornó 18 éven felülieknek és a színpadi valóságot reflektáló sík – csupa olyan réteg, amely a szerző szerint Jean Genet színházával rokonítja Nádas darabját. És akkor még nem volt szó a trilógia mindhárom darabjában egyaránt alapvető önéletrajzi és Kádár-kori jelentéssíkról. Nádas drámáinak jelentőségét Radnóti Zsuzsa Füst Milán sokáig lappangó korszakos drámairói tehetségéhez hasonlítja. Sokáig kellett várni, míg Székely Gábor végre megfejtette és megszólaltatta a drámaíró Füst Milánt, „Nádas Péter hallgató drámái is ezt a rendezőt várják, aki teljes mélységében szólaltaná meg a művekben rejtőző súlyos önismereti tanulságokat, nemzeti, individuális és kulturális traumákat".

Egy-egy portré mutatja be még Eörsi István, Kornis Mihály, Márton László, Spiró György, Kárpáti Péter és nem utolsósorban Örkény István lázadó dramaturgiáját. Az Örkényről szóló fejezetben, amely egy ilyen összeállításban nyilvánvalóan kikerülhetetlen, finom, elegáns megoldást választott a szerző, aki tudvalevőleg Örkény özvegye: személyes érintettsége okán és mert Örkény személyéről és drámáiról már számos mélyreható elemzés jelent meg, a

gazdag kritikai irodalomból csak idézetmontázst állított össze, különös tekintettel a *Tótékra* és a *Pisti a vérzivatarban*ra. Egy alapos és tudós magyar drámatörténetben mindenesetre sokkal pontosabban ki kell majd dolgozni az Örkény-dráma helyét és jelentőségét. Ahogy nyilván azoknak a szerzőknek a portréja is kiegészítő vonásokra vár, akiknek még lezáratlan az életművük. Igaz, a 45 éves Márton László már kijelentette, hogy „nem írok és nem fordítok több darabot, és egyáltalán: színházi ügyekben többé nem szólalok meg nyilvánosság előtt". „Nagyratörő", de a színházak, a kritika és a közönség részéről csekély megértéssel fogadott groteszk, „katasztrofista" történelmi drámáinak itt olvasható elemzése mindenesetre azok számára is fontos ösztönzést nyújthat, akik jóval nagyobb presztízsű visszhanggal Márton hasonló szellemű ál-történelmi prózáját vizsgálják. Márton félbeszakadt drámaírói munkásságában mintha a lázadó magyar dramaturgiák évszázados története ismétlődne, igaz, már megint nem annyira politikai, hanem inkább a két háború közti időszakból ismerős ízlésbeli okokból.

Spiró, Kornis és Kárpáti Péter színháza azonban egyelőre él és gyarapodik, és éppen Spiró meg Kárpáti lettek időközben a legtöbbet játszott kortárs magyar színpadi szerzők. De nyomukban ott vannak más főhivatású és mellékállású drámaírók is, akiket egy legközelebbi hasonló gyűjteményben már aligha lehet mellőzni. Az övék már nem mélyhűtött irodalom. Ezzel a biztató, egyelőre azonban főleg Kárpátira vonatkoztatott perspektívával zárul Radnóti Zsuzsa könyve: „»Pillanatnyilag a krónikás ritka derűs képről számolhat be« – hajdan ezt írtam Spiró Györgyről és a magyar színházakról, s most ugyanezt a mondatot megismételhetem. Reméljük, Kárpáti Pétert nem éri a későbbiekben annyi csalódás, mint nagy tekintélyű pályatársát." S reméljük, a *Magyar Irodalmi Lexikon* szerkesztősége is tudomásul veszi, hogy akadnak olyan íróink, akik – talán nem egészen érthető okokból – halhatatlanságukat drámai művekkel kívánják megteremteni.

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