

Megmozdult irodalom

Megmozdult irodalom

Válogatás
Radnóti Zsuzsa
írásaiból
és közéleti megszólalásaiból



KOSSUTH KIADÓ

Összeállította és szerkesztette
Légrádi Gergely

Borító
Ordódi Tamás

Külön köszönet
Bogdanov Edit szöveggondozásáért

ISBN 978-963-544-542-4

Minden jog fenntartva

© Radnóti Zsuzsa 2021

© Kossuth Kiadó 2021

Tartalom

Előszó	7
Megmozdult irodalom – A lázadó dramaturgiák	
százhusz éve	9
A próféta színháza – Füst Milán drámáiról	57
Mészöly Miklós – A magyar abszurd kezdetei	90
Örkény István – A magyar groteszk	98
Gyerekek és katonák – Pilinszky János, a drámaíró	125
Nádas Péter – A brutális hármas és a ráadás	139
Kornis Mihály – A „prefogyasztói világállapot”	180
Spiró György – Korszakok krónikása	195
Márton László – A nagyratörő trilógia	233
A „Háy-saga” – Háy János drámáiról	246
A titokzatos Borbély Szilárd-drámák	256
A történelem színháza Közép-Európában – Visky András ...	268
A pesti magyar komédia és Székely Csaba trilógiája	279
A mellőzött drámai életmű – Esterházy Péter drámáiról, elsősorban történelmi revüjéről, a <i>Mercedes Benz</i> ről	287
A befejezetlen drámai életmű – Térey János	301

A SZÍNHÁZ KIHÍVÁSAI

Színház és találkozás 1991-ben	309
Apokalipszis holnap	323
Irodalmi dráma – adósságaink	330

KÖZÉLETI MEGSZÓLALÁSOK

Alföldi Róbert színháza	343
Utazás az éjszaka mélyére	353
A Trafó-szindróma	360
Einstandolás – Radnóti Zsuzsa írása a szombathelyi pályázatról	373
A CEU-tól a TAO-pénzekig	377
„Ami van, széthull darabokra”	382
Ez a nép sokáig tűr, aztán felrobban az egész – Radnóti Zsuzsa és Závada Pál a politikai színházról	389

UTÓSZÓ HELYETT

Spiró György: A dramaturg	401
Háy János: Követési lehetőség	407
Beszélgetés Radnóti Zsuzsával	411
A kötetben szereplő írások első megjelenései	427

Előszó

A Megmozdult irodalom a drámák színpadra állításának gyakorlataból táplálkozó, dramaturgi életművet összefoglaló dráma- és színháztörténeti kötet.

Radnóti Zsuzsa dramaturg publikációinak és közéleti megszólalásainak válogatott gyűjteménye, amely a magyar dráma és a magyar színházi szcena elmúlt több mint százhusz évét veszi górcső alá. Az írások a szerző 1960-as évtizedtől induló értékteremtő szakmai munkáin keresztül mutatják be a jelentős huszadik századi és a jelenkori kortárs drámaíróinkat, és drámáiknak olykor sikeres, olykor pedig kudarcos színházi sorsát. A kötet bevezető tanulmánya arra is vállalkozik, hogy a színházi dramaturgia szemszögéből láttassa a színház és a kortárs drámairodalom összefüggéseit, összjátékát és trendjeit.

A Megmozdult irodalom portrészorozata nem csupán a múlt század első felében alkotó Füst Milánról vagy az abszurd egyik első magyar képviselőjéről, Mészöly Miklósról és a groteszk műfaját kiteljesítő Örkény Istvánról szól, de a korszakok krónikásáról, Spiró Györgyről is, továbbá a nemrégiben tragikus hirtelenséggel elhunyt Térey Já-

nosról vagy éppen a független színházak legújabb teljesítményeiről, műhelymunkáiról, így többek között Pintér Béláról és társulatáról.

Az írói arcképek között olyan szerzők drámaírói munkásságát is megismerheti az olvasó, akik elsősorban nem drámai alkotásaikról ismertek, ilyen például Pilinszky János, Esterházy Péter vagy Borbély Szilárd. A dráma- és színháztörténeti írásokon keresztül pedig megismerhetjük mind az elmúlt évtizedek, mind a közelmúltunk történetét a színpad, a dramaturgia és a drámák szemszögéből. A kötet továbbá válogatást nyújt Radnóti Zsuzsa szakmai és közéleti megszólalásaiból, amelyek iránytűként is szolgálhatnak mind a kritikusan gondolkodó olvasók, mind a társadalmi folyamatokkal és problémákkal foglalkozó szakmabeliek számára.

Végezetül Radnóti Zsuzsáról szóló személyes hangvételű írások olvashatók Spiró György és Háy János tollából, majd egy életútinterjú zárja le a kötetet.

A *Megmozdult irodalom* egy olyan dráma- és színháztörténeti könyv, amely olyan korokról mesél, amelyekben a művek megszülettek, amelyek az írókat arra inspirálták, hogy szembesítsenek, kérdezzenek, válaszokat keressenek. Hiszen a dráma – ha színpadra termett – közvetlen kapcsolatba tud lépni a nézőkkel, velünk, a jelennel, és ha jól „működnek” ezek a szövegek, akkor el tudnak mondani valami fontosat arról a korról, a közállapotról, az egyén és hatalom viszonyáról, amelyben létrejöttek. Úgy, ahogy Kornis Mihály fogalmazott egy vele készült beszélgetésben: „Egy új színmű lepecsételi azt a pillanatot a városnak, egy országnak, amelyben született.”

Az olvasó, ha a kötettel tart, Radnóti Zsuzsa szemén keresztül és kalauzolása mellett ismerheti meg az elmúlt százhusz év fontosabb történéseit, „pillanatait” mind a drámák szövegeivel és a sorok között, mind a színpadon és a kulisszák mögött.

Légrádi Gergely
szerkesztő

Megmozdult irodalom – A lázadó dramaturgiák százhusz éve



AZ ELSŐ ARANYKOR

A varázslatos európai *fin de siècle* egyik csodája volt Budapest. Ez a provinciális hangulatú, elmaradott infrastruktúrájú település a huszadik század fordulóján néhány évtized alatt európai világvárossá fejlődött. A fiatal város mint szellemi közösség és mint individuumok közössége szinte valamennyi modernizációs értéket, gondolkodásmódot mohón birtokba vett, mindazt, amit az éppen kialakult vagy alakulófélben lévő dinamikus európai fejlődés, kultúra és tudomány felkínált.

A század első éveiben nemcsak a város, hanem annak lakói is, a budapesti polgárság robbanásszerű gyorsasággal fejlődött, és azonnal kikövetelte magának saját nagyvárosi kultúráját, színházát, irodalmát. Kis túlzással szinte napra pontosan megmondható, mikor indult útjára a huszadik századi magyar polgári dráma: 1907. április 10-én mutatta be a budapesti polgárság első önálló színháza, a Vígszínház **Molnár Ferenc** *Az ördög* című komédiáját. Molnár világhírű lett, és a század első évtizedeiben beköszöntött a mo-

dern magyar dráma első aranykora, amely során az uralkodó és masszívan időtálló műfaj a komédia és a tragikomédia lett. Bródy Sándor, Thury Zoltán, Földes Imre, a korai Lengyel Menyhért ígéretes kísérletei ellenére a tragikus hangvétellű polgári dráma sokkal kevesebb maradandó értéket tudott produkálni. Csak évtizedekkel később, a harmincas években Németh László társadalmi színművei teremtették meg a műfaj igazi rangját.

A diadalmasan megjelenő polgári komédia viszont töretlenül ívelte át az évtizedeket, a társadalmi, történelmi katasztrófákat, és minden korban azonnal kész volt a megújulásra. Formai jegyeit, dramaturgiai jellegzetességeit a szerzők a francia (és angol) társalgási színműtől kölcsönözték, de úgy, hogy a külföldi mintát alaposan átformálták, magyar karaktert, életérzést és stílusjegyeket keverték hozzá, tehát gyökereiben „magyarították”. Ezzel alkalmassá tették a magyar századelő és a nagyvárosi polgárság sajátos, új gondolkodásmódjának, *way of life*-jének ábrázolására. A műfajra már a kezdetekben nagy hatást gyakorolt a nagyjából azonos időben virágzásnak indult, sajátos szellemű pesti kabaré, amely a polgári komédiához hasonlóan gyorsan, érzékenyen reagált az idők és a korok változásaira.

Ez az új, polgári komédia olyan önálló színpadi nyelvet teremtett magának, amely bravúrosan visszaadta, érzékeltette a modernizáció világlátását, társadalmi jellegzetességeit, s új, bonyolultabb személyiségképleteit. A magyar nyelv ekkortájt olvasztotta magába az urbánus hatásokat: a többnemzetiségű városi polgárság újfajta szellemiségét, ízlését, gondolkodásmódját, a német-jiddis-szláv nyelvi fordulatokat, és ezekkel a hatásokkal gazdagodva, fokozatosan született meg – Kornis Mihály szavaival – „a diadalmas buda-pesti nyelv”.

Ennek a nyelvi formációnak már a kezdetekben számtalan árnyalata ragyogott fel Molnár Ferenc, Heltai Jenő, Lengyel Menyhért elegáns, szellemes vígjátékaiban, társalgási színműveiben, Barta Lajos *Szerelemjének* (1914) lírai, impresszionista hangulataiban, Szép Ernő, Szomory Dezső lírai groteszkjeiben, Csáth Géza tragigroteszkjében (*A Janika*, 1911) és Füst Milán fekete komédiáiban. Az új hangon és új látásmóddal megszólaló daraboknak ezen első nagy korszaka a századelőtől körülbelül a húszas évek közepéig tartott.

A magyar drámatörténet alakulásának paradoxona, hogy a századelő modernizációs fordulatának egyik vezéralakja, Molnár Ferenc a későbbiekben mint a hagyományos, a „jól megcsinált” polgári komédia mestere vonult be az egyetemes drámatörténetbe. Helyi értékét tekintve azonban akkor és ott a századelő magyar drámatörténeti és színházi fordulatában lázadóan új hangot és szemléletet teremtett; a tizenkilencedik századi, provinciálisabb Csiky Gergely-féle drámaeszmény helyett egy nagyvárosi, intellektuálisabb, nemzetközibb látásmódot honosított meg sikeres és tehetséges követőivel együtt. Ez az új generáció, Molnárral az élén, a korábbi, tizenkilencedik századi fejlődési fázist maga mögött hagyta, így fellépése nyomán polgárjogot nyert és diadalt aratott a modern gondolkodásmódot, ízlést, látásmódot tükröző színjátéktípus.

Ez az általánosnak mondható radikális szemléleti és nyelvi áttérés szinte egy időben történt meg a színpadi előadásmód és játékestílus modernizációs fordulatával, a természetes színpadi létezés térnyerésével. Az új drámaírói szemléletet a színházak – élükön a forradalmian új hangú Vígszínházzal – kezdetben jól tudták közvetíteni, tolmácsolni. Nem volt véletlen, hogy a vígszínházi Molnár Ferenc-bemutatók „etalonnak” számítottak: egy-egy ősbemutatóra

ide sereglett Európa számos színházi vezéralakja. Ezen a színpadon veszteség nélkül keltek életre a molnári karakterek, felsőfokon szólalt meg az Oscar Wilde-hoz, Shaw-hoz hasonlatos polgárian elegáns, szellemes, társalgási stílus és ironia, egyszerűen a darabok „lelke is megszólalt”. Azonban e színpadi iskola korlátai már korán megmutatkoztak, legelőször talán a *Liliom* sikertelen vígszínházi ősbemutatóján, 1909-ben. Itt ugyanis már más regiszterekben kellett volna megszólalni, a „szalonon túli” világokat felidézni. A bemutató másik, talán még súlyosabb hibája a szereposztási tévedés volt, mert a „hintáslegény” egyszerűbb karaktert igénylő szerepében az intellektuális alkatú, különben zseniális Hegedűs Gyulát léptették fel. Az 1919-es felújításban viszont már a robusztus Csontos Gyula alakította Liliomot, s így hatalmas sikert aratott a darab és az előadás.

Más regisztert igényelt volna a „nagy csapat” jó néhány tagjának, illetve jelentős darabjaiknak megszólaltatása is. A felkínált keretek – a gyorsan kanonizálódó és bemerevedő „egyenhang” – már a kezdetekben szűkösek voltak ezen szövegek számára. **Balázs Béla** szimbolista játéka, **Csáth Géza** merész színpadi kísérlete (*A Jani-ka*, 1911), Füst Milán 1914-ben született *Boldogtalanok*ja már végképp nem fért be az alig táguló határok közé, ahogy nem fért be Szomory, Szép Ernő vagy Füst Milán néhány remekbe sikerült vígjátéka sem. És ha egyáltalán színre kerültek (például Füst darabjai valójában egyszer sem), interpretációik nagyon szerényre sikeredtek; a szövegek szélsőségeit megnyirbálták, konfliktusaikat elsimították, költőiségük elszürkült, ezáltal korokon túlívelő modernségük, egyediségük rejtve maradt. Viszont a korabeli közönségnek nem esett nehezére az elfogadás és a befogadás, hiszen azt kapták, amit már megszoktak. Az előadásokban az domborodott ki, amiben ezek az írók hasonlítottak pályatársaikhoz, és az tűnt el,

amiben különlegesek voltak. Igazi korszerűségüket csak sok évtizeddel később, a hetvenes–nyolcvanas évek színháza és fiatal rendezői tudták pontosan megszólaltatni.

Emlékezetes volt Ádám Ottó *Hermelin*-rendezése (1969), de igazából az új generáció rendezői éreztek rá az abszurd és groteszk elemeket tartalmazó, jelen idejű hangra, így például Marton László főiskolai rendezése Szép Ernő *Májusából* (1967), azután Ascher Tamás *Patika*-interpretációja (1972) és Gothár Péter *Hermelinje* Kaposvárott (1982), Hegyi Árpád Jutocsa *Lila ákác*-előadása Miskolcon (1980), Verebes István *Szabóky Zsigmond Rafaelje* a Játékszínben (1986) és Fodor Tamás *A Janikája* Szolnokon (1986). Ezekből a munkákból végre eltűnt a magyar színpadokon until ismert érzelmes, a hősokeket állandóan felmentő, önsajnáló attitűd, és helyette keserűbb, szélsőségesebb indulatú, fekete humor szólalhatott meg, miközben a párbeszéd költőisége nem csorbult, sőt, inkább felerősödött.

Érdekes jelenség, hogy Szép Ernő, Szomory Dezső és Füst Milán néhány maradandó értékű darabja (Szép Ernő: *Lila ákác*, 1921; *Völegény*, 1922; Szomory Dezső: *Szabóky Zsigmond Rafael*, 1924; Füst Milán: *A lázadó*, 1919; *A zongora*, 1925) és természetesen sok érett Molnár Ferenc-opus a húszas évek fordulóján vagy még később született meg, azokban az években, amikor az első világháború kataklizmája gyökeresen átrendezte a világot, és Európa új korszakába lépett. Ezek a darabok azonban átíveltek ezt a korszakfordulót, és szinte meghosszabbították a *belle époque* életérzését, stíluseszmenyeit, hangulatát. John Lukács kultúrtörténeti fogalma „a rövid huszadik század”, ennek mintájára beszélhetünk a magyar dráma „hosszú századfordulós” korszakáról.

A magyar színház a huszadik század kezdetén átlépte a Rubicont, vgrehajtotta a modernizációs korszakváltást. Ebből a kez-

deti, sikeres és lendületes pozícióból azonban a színházak nem tudtak érdemben továbblépni, és a két háború közötti időszakban minden jelentősebb stílus- és szemléletváltásból, mindenfajta avantgárd kísérletből, a korszerű kelet- és nyugat-európai művészeti folyamatokból kimaradtak. Miközben a magyar líra és próza minden nehézség ellenére töretlenül ívelt felfelé, addig a színház és a vele szoros és kénytelen szimbiózisban vegetáló drámai műfaj behozhatatlanul lemaradt. Illetve nagy kérdés, hogy lemaradt-e, hiszen visszhangtalan magányban, a megjelenés és színre kerülés minden reménye nélkül is született jó néhány remeklés ezekben az években.

Az új és szokatlan hangú, a változó korok új problematikáit új módon megszólaltató, a konvenciókat szétrobbantó színjátékokat nevezzük „lázkodó dramaturgiájú” drámáknak. Ez a lázadás hol az esztétika, hol a politikum szférájában jelentkezett, hol szemléleti és – ritkán ugyan, de – filozófiai síkon is, kiemelkedő alkotások esetében pedig mindkét vagy mindhárom területen egyszerre. E lázadó attitűd következtében nagyon gyakori volt, hogy e művek vagy késve, vagy nem megfelelő színvonalon, vagy egyáltalán nem integrálódtak a nemzeti, kulturális emlékezetbe.

A századelő színháza legalább még kísérletet tett nagyjai befo gadására. Sokszor félreértve, de azért színpadon is megszólalhattak a szokatlan hangú szövegek, vagy legalább könyv alakban megjelenhettek (Füst Milán, Csáth Géza, Balázs Béla). Szerencsés esetben például kitüntetett figyelemben részesültek, mint például Balázs Béla, akinek munkásságáról, színműveiről Lukács György írt könyvnyi terjedelmű tanulmányorozatot. (*Balázs Béla és akiknek nem kell. Összegyűjtött tanulmányok.* Kner Nyomda, 1918) Balázs szimbolista egyfelvonásosát, *A kékszakállú herceg várát* (1912) a prózai színpadokon nem mutatták be, de Bartók Béla zenéje hal-

hatatlanná tette, és az Operában színre került 1918-ban, Bánffy Miklós irányítása mellett.

A két háború között azonban a nagy újítók, a permanens lázadók, a betagozódásra képtelenek végleg a pálya szélére kerültek, és drámatörténeti sorsuk a feledés vagy a tragikus megkésetttség lett. Déry Tibor, Remenyik Zsigmond, Háy Gyula művei már csak az asztalfióknak íródtak.

A korszak legnagyobb színházi vétke és vesztesége azonban **Füst Milán** drámaírói ouvre-jének teljes mellőzése volt. Első, egész estét betöltő remekművét, a *Boldogtalanokat* (1914) két másik követte a húszas-harmincas években: a *Catullus* (1927) és a *Negyedik Henrik király* (1931). Ezek a tragédiák a tragikomédiákkal együtt (*A lázadó*, 1919; *A zongora*, 1925; *Máli néni*, 1933) egyaránt korszakváltó, új látásmódot, új dramaturgiát teremtő alkotások voltak. Tragédiái az emberi létezés, az emberi személyiség ijesztő mélységeit, a lélek titokzatos alvilágát tárták fel, súlyos és vészjósló destabilizációs világgállapotokról és személyiségválságokról hoztak híradást. Ezt a vészjelzést pontosan érzékelték a korabeli színházak, amelyek kapui több évtizedig zárva maradtak Füst Milán előtt. Jób Dániel, a Vígszínház különben kiváló igazgatója fogalmazta meg leleplező pontossággal – természetesen akaratlanul – a zsigeri félelmet ezektől „a destruktív” művektől, egy, a *Negyedik Henrik királyt* visszautasító levelében: „Igen tisztelt Uram! Mellékelem *IV. Henrik király* című színdarabját, amely sajnos, megint nem e világból való munka. Remek tehetségével olyan darabot kellene írnia, ami előtt a polgári értelem nem állna tanácstalanul.” (1936)

Füst Milán korszakos modernségét a nyolcvanas évek rendezőgenerációja értette meg igazán, így ők voltak azok, akik megtalálták a műveihez és a korhoz illő adekvát játéktípust.

A két háború közötti korszak másik mellőzöttje **Déry Tibor**, aki a huszadik századi magyar dráma egyik meghatározó alkotását, *Az óriáscsecsemőt* 1926-ban, Perugiában írta, két másik dadaista, szurrealista komédiával együtt (*A kis család, vagy mit eszik reggelire; A két kerékpáros*). *Az óriáscsecsemő* több mint negyven évet várt, míg végre két nagy formátumú rendezésben is életre kelt, Paál István Szegedi Egyetemi Színpadán (1970) és Szikora János irányításával a Pécsi Nemzeti Színházban (1978). A másik két komédia mindmáig előadatlan.

Az óriáscsecsemő voltaképpen *Az ember tragédiájának* egyfajta parafrázisa. Minden megszületett ember csodalényként jön a világra – vallja Déry –, mindenre képes, de élete folyamán a társadalom törvényei, béklyói megnyomorítják. Egy modern Lucifer, egy démonikus manipulátor, név szerint Nikodémosz minden különleges képességétől fokozatosan megfosztja a felcseperedő emberi lényt, és engedelmes állampolgárt, megtört, szürke tömegembert nevel, alakít belőle, aki a gyereket ugyanúgy eladja, odaadja Lucifer-Nikodémosznak, mint ahogy tette vele korábban az ő apja is. A mű igazi világszínházi játék, stációdramá, pontosabban tragikomédia, a modern európai ember transzcendenciától, szabadságtól, személyiségtől megfosztásának története. Későbbi eljövendő sötét korszakok, világméretű kataklizmák vészjósló mementójaként szólalhatott volna meg a színpadon, megelőzve sok utóbb született és visszhangos sikert aratott katasztrofista színművet.

A következő a vesztesek sorában **Remenyik Zsigmond**. *Blőse úrék mindenkinek tartoznak* című világkomédiája 1934-ben született. Brechtianus, expresszionista hangvételű társadalmi satíra, lázálom a világgazdasági válságban fuldokló európai kisemberről, aki elveszítve társadalmi biztonságát, családját, egzisztenciáját és identitását, rémisztő körülmények között, megalázva, elborult agy-

gyal fejezi be életét. Mindez a fekete komédia hangján elővezetve. Színpadot soha, nyomdafestéket is csak évtizedekkel később kapott. Másik, lázadó hangú, de hagyományos formában megírt alkotása a „*Vén Európa*” *Hotel* (1939–1940), szimbolista hangütésű mű a háborúba rohanó Európáról. (Az ősbemutatót harminchat évvel később, 1976-ban, Veszprémben Horvai István rendezte.) Érzelmes, időjátékon alapuló, nosztalgikus családtörténetét, az *Atyai házat* viszont egy évvel megírása után, 1943-ban a Vígszínház már sürgősen színre vitte. Természetesen ez a bemutató az adott körülmények között tiszteletre méltó gesztusnak számított, csak maga a darabválasztás volt jelzésértékű a korabeli színház ízlésére nézve; egy „kellemes színmű” (G. B. Shaw kategorizálása) sokkal gyorsabban kapott zöld utat, mint a „kellemetlen színművek”.

A veszteségek oldalán könyvelhető el **Háy Gyula** *Isten, császár, paraszt* című, szintén Brechtet idéző szatirikus történelmi drámája (1931), amely nyersen, szabadszájú iróniával mutatta meg a fennköltnek látszó történelmi és vallási kulisszák mögött zajló durva, pragmatikus, nagypolitikai alkudozásokat. Breslauban (ma Wrocław) 1932-ben mutatták be, 1933-ban viszont már leveszik a német színházak műsoráról, mert Reinhardt színházában, a berlini Deutsches Theaterben politikai és ízlésbotrányt robbantott ki. Itthon viszont tudomást sem vesznek róla. (Csak 1946-ban kerül színre a Nemzeti Színházban, hasonlóan az 1934–1936-ban írt *Tiszazuggal* együtt [1945].) A másik, nemzetközi hírű Háy-komédia, az évtizedekkel későbbi *A ló* (1960–1961), ez a dűrenmatti ihletésű politikai szatíra pedig cenzurális, politikai okokból nem kerül be a magyar színházi vérkeringésbe, amikor pedig végre bemutatják, akkor sem születik belőle emlékezetes előadás. Mindezek után vajon csodálkozhatunk-e azon, hogy a Londonban, 2002-ben megjelent, huszadik századi drámáról és színházról szóló kézikönyvbe a ma-

gyar címszavak megírására felkért Mihályi Gábortól csupán három drámaíróról kértek címszót, köztük Háy Gyuláról. (A másik kettő: Molnár Ferenc és Örkény István.)

Karinyth Frigyesnek is szerepelnie kell a lázadóknak e veszteséglistáján. Fekete humorú jeleneteit (*A detektív, Énekóra* – amely Ionesco *Különórájának* az előképe –, *Omnibusz*) egyszerű kabarétréfáknak könyvelték el. (Megjelentek a Hököm Színház I–III. gyűjteményben, évszám nélkül, Szépirodalmi, [1957].) Zseniális ráérzését – a kabaréformákon belül – a majdani abszurdig tágította, úgy, hogy közben a realitás határait nem lépte át, csak álomszerűen rugalmassá tette. Annyira meghaladta korát ezekben a mini komédiáiban, csúc jeleneteiben, hogy sajnos egy Jarry *Übü királyát* létrehozó színházi csapat tehetsége kellett volna, hogy Karinythnak kedve legyen ezeket a merész határátlépéseket folytatni. Kévésbé sikerült, hosszabb darabjait viszont komoly irodalomként kezelték, és ritkán ugyan, de színre vitték, persze sikertelenül (*Holnap reggel*, 1916; *Földnélküly János*, Lengyel Menyhérttel közösen jegyezve, 1929).

1924-ben **Tamási Áron** megírja az *Ősvigasztalást*, ezt a balladisztikus opust, ahogy Visky András nevezi az *Írni és (nem) rendezni* című tanulmánykötetében. (Kolonja, Kolozsvár, 2002.) Ahelyett azonban, hogy a mű megteremtette volna az archaikus színházi hagyományt, a kolozsvári drámapályázatra beküldve (1924), még a példány is több évtizedre elkallódott, illetve csak egy másodpéldány bukkant fel jóval később. De ha nem kallódik el a kézirat, sorsa akkor is a feledés lett volna a korabeli magyar színházi életben, mert nem teremődött meg az a specifikusan magyar balladai játéktípus (sem), amely a szimbolizmussal szervesen összeolvadva drámai műveket inspirálhatott volna, ahogy az Lorcának sikerült Spanyolországban, vagy korai, expresszionista korszakában Krležá-

nak Jugoszláviában. Tamási poétikus, népi játéka a nem urbánus világból érkező újfajta (székely) humort, észjárást és mítoszvilágot idézték fel, de a színházcsinálók (sem a háború előtt, sem utána) az ő esetében sem találták meg azokat az adekvát kifejezési eszközöket, amelyekkel színház- vagy drámatörténeti eseménnyé növelhettek volna egy-egy bemutatót, és új, élő hagyományt teremthettek volna, akár a drámaírói, akár a színházi világban. Ehelyett ez a speciális hang is beleolvadt az ismert „egyenhangba”, és a Tamási-előadások „a népszínművek sorsára jutottak bemutatóról bemutatóra” – írja Visky András az *Énekes madár* című népi játék színpadi történetével kapcsolatban.

Kései elégtételként 2002-ben Bocsárdi László, a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház rendezője izgalmas, új olvasatban, sikerrel vitte színre az *Énekes madarat A csoda* címen. Az előadás bebizonyította, hogy a szöveg mélyén ott rejtőzik a korszerű játékstílus és megjelenítés lehetősége.

Tamási kapcsán kell szólni a Nemzeti Színház egykori igazgatójának, Németh Antalnak a harmincas–negyvenes évekbeli jó szándékú kísérleteiről, elsősorban a Nemzeti Kamaraszínházában. Móricz színpadilag kevésbé sikerült darabjai mellett Kodolányi János, Tamási és Németh László műveinek színre kerülését is szorgalmazta, de egyik előadás sem vált maradandó színháztörténeti értékké.

Ha Németh László pszichológiai realista, gondolati drámái megtalálták volna a maguk méltó szellemi és színpadi műhelyét, ez a drámai életmű talán jelentős fordulatot eredményezhetett volna a háború előtti (és utáni) színházi értékrendben. Különösen akkor, ha írójuk a nézői visszaigazolások gyakorlatában jobban ráhangolódik a színházközeli megszólalás hitelességére. Egy maradandó emlék a drámaírók ritka és nagy pillanatairól, mikor a dráma-színház, a történelmi idő és a nézői befogadás egybeolvad,

és szinte mozgósító erővé válik: ez a találkozás egyszer megtörtént 1956-ban, Németh László *Galilei* című drámájának bemutatóján (1956. október 20-án), amelyben a forradalom előtti Magyarország gondolatai öltöttek testet a több száz évet megelőző árulás dilemmáiban vergődő tudós történetében. Az 1956-os forradalom kitörése előtti napokban volt a bemutató Gellért Endre rendezésében, a Katona József Színházban, Bessenyei Ferenc főszereplésével. Némi túlzással elmondhatjuk, hogy a közönség az előadás után, az utcára lépve forradalmi hangulatban találta magát.

„Az előadás minden pillanatát átítatta a politika: a darab az igazság megtagadására kényszerítő rendszer és a vele szembeni ellenállás lehetőségének drámájaként értelmeződött, a három nap múlva a Bem-szobornál, óriási tömeg előtt a *Szózatot* szavaló Bessenyei alakítása pedig a másként gondolkodó dilemmáit tette hangsúlyossá.” (Kékesi Kun Árpád: *Színházi kalauz: „Galilei”, Saxum Kiadó, 2008, 183.*)

A századforduló aranykora után tehát a két háború között a magyar dráma „sivatagi korszaka” következett, amelyben néhány magányos, kiemelkedő alkotás megszületése sem tudott változtatni sem a drámaírás, sem a színház apatikus állapotán, azon az ízléshierarchián, amelyben szinte a teljes palettát az átlag foglalta el, uralkodóvá téve a polgári dráma, illetve komédia és a játéktípus legszokványosabb elemeit, legavulóbb sablonjait, legfelszínesebb szellemiségét.

A MÁSODIK ARANYKOR – A VÁLSÁGIRODALOM

Az 1956-os brutálisan levert forradalom, majd később, az 1968-as csehszlovákiai bevonulás után nyomasztó, mozdulatlan kor következett, a változás minden reménye nélkül. És mégis: az örök és el-

pusztíthatatlan művészet csodájaként, ebben a diktatórikus korszakban, ezekben a reménytelen, depressziós, szabadsághiányos években bontakozott ki a huszadik századi magyar dráma második aranykora, egy évtizeddel azután, ahogy az európai dráma nagy, paradigmaticus fordulata (Beckett, Harold Pinter, Ionesco és az évtizedek óta határokat és falakat döntögető Brechtrel megerősítve) már bekövetkezett. Történt ez a kivirágzás a kemény, majd az egyre jobban fellazuló Kádár-érában, kezdődött a hatvanas–hetvenes években, és tartott körülbelül a nyolcvanas évek közepéig, végéig. Majd néhány év után újabb hullámban a rendszerváltás korszaka is megszólalt az újabb generáció műveiben.

A magyar drámaliteratúra a hatvanas években gyökeresen megváltozott, hangnemet és világgépet váltott, így ismét feltűnően nagy számban születtek lázadó dramaturgiájú, új szemléletű, hangnemű és tematikájú művek. Íróik egy másfajta, nem polgári attitűdből fogalmaztak: egy liberális értelmiségi látás- és gondolkodásmód, szerepvállalás jelent meg; a második világháborút és az ötvenhatot megélt, progresszív, baloldali értelmiség egzisztenciális, metafizikai irányultságú, de a társadalmi valósághoz is erősen kötődő szemlélete. E nemzedék tagjai a szocializmus feltétlen hívei lettek a háború után, majd fokozatosan és egyre nagyobbat csalódtak a baloldali eszmékben és az ún. „megvalósult szocializmusban”. Tragikusan meghasonlottak önmagukkal, eszméikkel, eddigi életfelfogásukkal, és egyre erősebb szellemi vákuumba kerültek a berlini, varsói felkelés, az ’56-os magyar forradalom, majd a ’68-as prágai bevonulás után. E szellemi válságkorban az lett a lényeges kérdés: hogyan lehet élni – és egyáltalán lehet-e élni – egy olyan rendszerben, amelynek eszmei csődje és élethazugságai egyre inkább letagadhatatlanok? Hogyan lehet túlélni a durva, majd lassan puhuló diktatúra éveit, évtizedeit? Belső meghasonlás, a személyi-

ség morális csődje, a külső életstratégiák használhatatlanná válása; az ezekből következő nagy tragikus, tragikomikus dilemmákról, konfliktusokról szóltak a korszak meghatározó színművei, a *magyar válságirodalom* termékei: a diktatórikus hatalomról, a hatalomnak kiszolgáltatott egyénről, a személyes összeomlásokról, a cenzúrával gúzsba kötött művésztől és a szabadságvágytól.

A kor reprezentatív alkotásai nemcsak az ország, hanem a közép-európai régió életstratégiáit, megváltozott konfliktusait is rögzítették, tükrözték, és a huszadik századi európai (és amerikai) dráma néhány jelentős tartalmi és formai kérdéséhez is kapcsolódtak; a személyiség széthullása: az „énvesztés” ábrázolásához, a hőstípusok változásához, a nemzedéki számvetésekhez (mint az angol Osborne és Edward Bond művei vagy Mrożek és a lengyel drámairodalom teljesítményei), a történetformálás új, fragmentálisabb narratíváihoz és az abszurd és groteszk drámaírói szemlélet térnyeréséhez. Az újabb irányok befogadásához és speciálisan magyar továbbfejlesztéséhez kifejezetten alkalmas volt a megújulásra mindig kész, ironikus, filozofikus pesti komédia (tragikomédia) szemlélete és nyelve. Ez a hagyomány képes volt könnyedén magába fogadni az európai abszurd és a vele gyakran összefonódó groteszk újkori eredményeit. Ezzel egyidejűleg a polgári dráma és szelleme lassan kimúlt, elenyészett. Eltűnt a társadalmi közege, eltűntek hősei és nézői a negyvenes–ötvenes évek folyamatos kataklizmáiban.

A HATVANAS–HETVENES ÉVEK

A hatvanas évek szabadsághiányos létállapota, az életet meghatározó, új konfliktusok sokszor metaforákba, parabolákba kódolva szóltak meg a színpadon. A játszó személyek titkos üzenetként

nyújtották át a nézőknek, akik a legtöbbször mindent értettek, és így telt házas esték vártak az új és új bemutatókra. Részben emiatt vált a korszak fő irányzatává a parabolisztikus beszédmód, amely egyfajta többletjelentést generált a színpad és a nézőtér között, minden és mindenki cinkosan egyesült ebben a nagy, erőt adó közös rejtvényfejtésben. Ez a kölcsönösség végig kitarzott a kemény diktatúrától a fellazuló, kvázi szabadság korszakáig. És ettől a kollektív, „konspiratív” állapotól vált a hatalom számára olyan fontos és veszélyes intézménnyé a színház és veszélyes fegyverré a színpadon kimondott többletjelentésű szavak. A századfordulón lehetett valami hasonló élmény színpad és nézőtér között: a polgári közönség tudta, és bizonyos mértékig elfogadta, hogy a történetek róla szólnak, az írók, színházi emberek pedig pontosan betájolták, kik ülnek a nézőtéren, és azok mit, miről és kikről akarnak hallani.

Az „aranykorok” feltétele pedig olyan nagyszámú kortárs alkotás létrejötté, amely képes fontos és új életösszefüggéseket megfogalmazni, esztétikailag és politikailag újszerű szemlélettel megszólaltatni az új társadalmi formációkat. Feltétel továbbá, hogy a színházak többé-kevésbé képesek legyenek ezeket az opusokat adekvát módon közvetíteni, a közönség széles köre pedig képes legyen mindezt értőn és érzékenyen befogadni. Szemben tehát a két háború közötti állapottal, az ’56 utáni magyar színház – és tegyük hozzá a közönség is – nem kerékkötője, hanem segítője lett a kortárs drámairodalom térnyerésének. A színházak szívesen nyúltak friss alkotásokhoz, mivel közönségük szívesen fogadta a kortárs szövegeket annak köszönhetően, hogy az írók sikeresen tudtak arról beszélni, ami az embereket érdekelte. Miközben egymás után kerültek színre az erős, értékes drámai alkotások, másrészt viszont sorban tiltották be ezeket és hallgattatták el a szerzőket.

Sarkadi Imre egzisztencialista szellemű *Oszlopos Simeonja* (1960), Nádas Péter három szertartásszínháza közül a *Találkozás* évekig, Örkény István történelmi groteszkje, a *Pisti a vérzivatarban*, tíz évig (1969–1979), Weöres Sándor *A kétfejű fenevad* című, történelmi játéka 16 évig volt tiltólistán (1968–1984), Mészöly Miklós kegyetlen abszurdja, *Az ablakmosó* (1957) évtizedekig, Eörsi István politikai drámái szintén hosszú évekig. Mindegyik műben nyíltan vagy áttételesen, „a sorok között” súlyos kritikák voltak felfedezhetők a fennálló rendszerrel szemben, és sok közülük katartikus erővel szembesítette az országot múltjával vagy éppen a jelenével. És mindezt a hatalmi gépezet és a kifejlesztett cenzurális hálózat azonnal megtorolta. *A kétfejű fenevad* és a *Pisti a vérzivatarban* például arról a skizofrén létállapotról, arról a morális válságról beszélt, amely nemzedékek életét roppantotta össze: egyik oldalon a hatalommal való szembenállás igénye, a másik oldalon pedig a kérdéses kiegyezés, egy egzisztenciális biztonság, egy viszonylagos szabadság érdekében. Ahogy Esterházy Péter fogalmazta ezt az állapotot évtizedekkel később, 1984-ben ellenállhatatlan fanyarsággal a *Daisy* című színpadi játékában: „A tudathasadásos kettősség következetes színrevitele kelet-európai rutinnal dúdolva.”

1960-ban, egyetlen öntörvényű mű erejéig megszületik a modern, magyar egzisztencialista dráma: **Sarkadi Imre** műve, az *Oszlopos Simeon*. Léte szinte minden folytatás és következmény nélküli, hasonlóan magányos jelenség, mint annak idején preegzisztencialista elődei, társai: Füst Milán *Boldogtalanokja* és a *Catullus*, illetve Mészöly Miklós egzisztencialista hangvételű abszurdjai (különösen *Az ablakmosó*) az ötvenes évek második felében.

Az *Oszlopos Simeon* a magyar válságirodalom egyik fő műve, teljes címe: *Oszlopos Simeon (avagy: lássuk uramisten, mire megyünk*

ketten). Ez a dráma (az 1948-ban született Sarkadi-kisregény színpadi átírata) telitalálatos példázat egy ország és benne egy tragikus történelmi, illetve értelmiségi nemzedék válságállapotáról. Mindent magába sűrít, amit Sarkadi és elsősorban nemzedéktársai tévelygéseikben, öngyötréseikben, személyes és kollektív meghasonlásaikban, a világban bekövetkezett brutális történelmi fordulatok elszenvedésében (háború, sztálinizmus, levert forradalom) átéltek. Azt az intellektuális folyamatot kíséri végig, amikor valaki kristálytisztán felismeri saját létezése és egyúttal a világállapot csődjét, a „nincs tovább” csapdahelyzetét. „Hogy úgyse lehet rajta segíteni. Semmin. Most már nem is próbálhatok” – mondja a dráma hőse, egyúttal az író nyílt és személyes vallomásaként is. S ez ellen a csapdaállapot ellen úgy lázad föl, hogy értékpusztítóként a világban eluralkodó Rossz oldalára áll, belépve a *Rossznak*, a *Daimonnak* elkötelezett ősök csarnokába. (Camus *Caligulájára* emlékeztetve.)

Sarkadi Imre másik, sokkal szelídebb, de igen szeretetreméltó műve az *Elveszett paradicsom* (1961). Ez is hasonló személyes és nemzedéki válságállapotot mutat fel, de mutatja a kiutat is „a gödörből.” Nem véletlen, hogy nem tiltották be, és később is sokkal többször bemutatták, mint elődjét, a *Simeont*.

Csurka István volt az a másik író, aki drámáiban pregnánsan megszólaltatta ezeknek az évtizedeknek a válságállapotát, és darabjai kisebb-nagyobb viták, betiltási fenyegetések ellenére sorra-rendre visszhangos sikereket arattak. Csurka legtöbb darabját Horvai István vitte színpadra, a *Víg*, illetve a *Pesti Színházban*. Szintén az általános, morális válság személyes gócairól, megropant személyiségekről beszélt, de remekül alkalmazta, modernizálta a megváltozott társadalmi, politikai viszonyokra a pesti komédia karcosabb, közéletibb változatát. Ezáltal szövegei ismerős irodalmi

és színpadi tartományokban szólaltak meg, értő közönség előtt. A színpad és a nézőtér harmonikus cinkosságban egyezett a fennálló rendszerrel szemben. Egyik jelentős, maradandó drámája a *Ki lesz a bálanya?* (1962) című frivol, a cinikus életfelfogás mögé rejtett kétségbeesés, ironikus hangú, kegyetlen beszélésekkel tűzdelt „végijáték”: négy összeszokott barát szokásos, éjszakán át tartó kártyapartija, éles bántásokkal, sértésekkel szétfeszítve. És mire jön a hajnal, nemcsak saját szűk horizontú életük, hanem az egész rendszer hazugsága és reménytelensége felsejlik a hajnali fényben, majd a végső pillanat a főhős öngyilkosságát sugallja. (Bemutató a Thália Stúdióban.) A *Deficit* (1970) is fontos írás, két házaspár közötti kellemes estének indul, de az esti találkozó vége itt is a teljes emberi, morális lemeztelenedés, súlyos nemzedéki összeroppadásokkal tarkítva. A befejezés pillanatában a férfi főszereplő előveszi eddigi titkát, amelynek birtoklása adott még neki némi tartást, esélyt, mentséget önmegvetése ellen, és ez nem más, mint az 1956-os forradalom óta rejtegetett fegyver. Kiderül azonban, hogy a rejtekhelyben, egy lezárt hegedűtokban már nem rejlik semmi, a tok már üres. Valószínű, a gondos feleség már rég eltüntette mint veszélyes bizonyítékot. Nemcsak az utolsó élet-mentség illúziója veszett el ezzel, hanem a felsülés réme is sújtja a férfit. Ez a gesztus évek múltával egyre több állampolgárra is érvényes lehetett: a „begtagodás” a Kádár-rendszerbe, a lázas, ellenálló korszak lassú kimúlása, „az üres hegedűtok”.

1993-ban került napvilágra Csurka István állampárti beszerzése, ügynökmúltja, amelyet ő maga hozott nyilvánosságra a *Magyar Fórum* 1993. július 1-ei számában. Ennek fényében a *Deficit* és a *Ki lesz a bálanya?* két főhősének folyamatos és gyötrelmes válság-állapota, belső meghasonlása, tehát a karakter elhallgatott, csak

sejtetett élettitkai egy sokkal mélyebb, személyesebb traumákkal terhes hátteret kaptak.

Eörsi István színházi életútja homlokegyenest eltér Csurka Istvánétól. Míg Csurka darabjai rendre hangos sikerrel kerültek színre, néha ugyan cenzurális viták övezték, Eörsi darabjai azonban szinte alig, és csak megírásuk után jóval később. Következétesen és nyíltan vállalt radikalitása miatt 1956 után rendszeres zaklatásoknak volt kitéve, sőt börtönbe is vetették, ennek ellenére a későbbiekben műveit hol betiltották, hol csak nyomtatásban jelenhetett meg, de olyan is volt, amikor a bemutatását is engedélyezték. A sokáig betiltott *A kihallgatás* színre kerülése (megírásának dátuma: 1965) csupán negyed évszázaddal később volt lehetséges: 1988-ban a Kaposvári Színházban, Babarczy László rendezésében, Mohácsi János társrendezésével. Egyébként a legelső, aránylag hamar bemutatott drámája egy abszurd komédia volt 1968-ban, a Thália Színház Stúdiójában, amelyben egy öreg, szörnyeteg asszony szinte rabszolga sorban tartja a hozzá beköltözött fiatal albérlőit. Erősen áthallásos játék volt: „(...) öngyógyítás céljából írtam 1965-ben a *Sírkő és kakaót* – írta Eörsi a megjelent dráma előszavában. – A fekete kétségbeesésből a fekete humorba menekültem. Született egy játék miről is? A zsarnokság mindent átfogó hatalmáról, az elnyomottak szolgává zülléséről, a lázadások kilátástalanságáról, az emberi együttélés képtelenségéről” (Prológus Kft., 1991). *A Széchenyi és az árnyak* a magyar politikai parabola-dráma jelentős teljesítménye: a magyar politikai cselekvés zsákutcáit járja végig, szarkasztikus, ironikus hangvétellel, bemutatva Széchenyi sorsán és tépelődésein keresztül a döblingi fogságában, az őrület határán. (Bemutató: 1973, Pesti Színház, Várkonyi Zoltán főszereplésével, Horvai István rendezésében.)

A korszak szeretett sikerszerzője **Szakonyi Károly**, akinek szatirikus *Adáshibájának* már sokkal szerencsésebb sors jutott. Megírása után Várkonyi Zoltán azonnal megrendezhette a Pesti Színházban (1970), és máig a levehetetlen repertoárdarabok közé sorolhatjuk. A televíziózás mindent elsöprő, a személyiség- és a közösségi érzetet romboló erejéről beszél a pesti komédia szeretett és közismert nyelvezetében. Hasonló utóélete van **Görgey Gábor** néha még ma is megszólaló *Komámasszony, hol a stukker?* című abszurd komédiájának, amely a korabeli hatalmi játszmák személyiségromboló hatását szólaltatja meg (1968). A hetvenes évtizedben **Szabó Magda** anakronizmusokkal dúsított, nagy sikerű, dürrenmatti fanyarságú, „deheroizáló” dialógusai is megújították a történelmi dráma nyelvezetét és hangvételt (*Kiálts, város*, 1971; *Az a szép, fényes nap*, 1976).

Fejes Endre és **Kertész Ákos** szociális töltésű, a költőiséget és a naturalizmust ötvöző életképei (*Rozsdatemető*, 1963; *Vonó Ignác*, 1969; *Jó estét nyár, jó estét szerelem*, 1977 és Kertész Ákos *Névnapja*, 1973) szintén közösségekhez szóltak, azokat tudták megszólítani. A korszak perspektívátlan, a társadalmi hierarchiában alul lévők nehéz sorsait hirdették közvéleményt formáló, vitákat generáló előadásaikban.

Gyurkovics Tibor fanyar humorú, szatirikus *Nagyvizitje* (1972) és a későbbi *Fekvőtámasz* című (1986) sajátos, érdes humorú szatírja ismerős életszeleteit rögzítették a csendben vegetáló társadalomnak. Természetesen sok, különösen az idősebb nézői körökben közkedvelt bemutatóval a háta mögött alkotott tovább Németh László, valamint **Karinty Ferenc**. Utóbbi gazdag életművében különösen emlékeztetések maradtak a lírai abszurd és lírai groteszk árnyalataiban megszólaló pesti komédiák (*Szellemidézés*, 1946; *Bösendorfer, Dunakanyar*, 1967; *Gellérthegyi álmok*, 1971). **Hubay**

Miklós Ránki György zeneszerzővel közösen hozta létre máig érvényes, poétikus zenés művet, az *Egy szerelem három éjszakáját* (1960). És természetesen **Illyés Gyula**, akinek hányatott sorsú, évekig betiltott, majd először Párizsban színre kerülő *Kegyence* (1963) fogalmazta színpadra a korszak értelmiségi alapproblémáját: a hatalommal való kiegyezés lelkiismereti válságát.

Mai szemmel, felsorolás szinten is imponáló a névsor az új, a jelenidőt formáló vagy arra közösségi szinten reflektáló bemutatókból a hetvenes években, és nemcsak itthon, hanem Erdélyben is, ahol szintén nagy korszaka bontakozott ki a drámairodalomnak. Erős, az ottani politikai rendszer sajátos konfliktusait rögzítő, a kisebbségi létből fogalmazó, a hatalom és az egyén pusztító kapcsolatáról hírt adó, súlyos szavú, intellektuális és morális példázatok, vitadrámák maradandó sora született. Nagy hatású lírai, parabolisztikus történelmi drámák írója **Sütő András** (*Egy lócsiszár virágvasárnapja*, 1975; *Csillag a máglyán*, 1975), **Székely János** műve, a *Caligula helytartója* (1978) a kisebbségi létezés, a kettős, elnyomó hatalom elleni tiltakozás, máig érvényes, és színpadilag is élő alkotása, hasonlóan **Páskándi Géza** drámáihoz, aki elsősorban a *Vendégséggel* (1973) írta be nevét a drámatörténetbe.

A HETVENES—NYOLCVANAS ÉVEK

A kétarcú hatvanas–hetvenes évek bemutatott és bemutatlan drámái után következtek az utánuk jövő fiatalok alkotásai, sőt az utánuk következők nemzedéke, amely folytatta a színpadokon megújított, de hagyományaiban mégis megőrzött közéleti karakter típusát, még hozzá más hangfekvésben, sokkal kegyetlenebb látásmóddal a hetvenes, nyolcvanas évtizedben is.

Spiró György, Nádas Péter, Kornis Mihály, Bereményi Géza, Forgách András, Márton László, majd nyomukba lépve Schwajda György, Békés Pál, Nagy András. Ezek az akkor fiatal emberek már fényévnyi távolságra kerültek attól a lelkiismereti, morális válságtól, amely megroppantotta az előttük járók életét. A kívülállók kegyetlen, tiszta pillantásával nézték a körülöttük kialakult világot, a politikai és morális alkuk tömegét, és elutasítottak mindent és mindenkit. Az indulat, ami bennük, illetve műveikben feszült, az irónia, amivel látták és láttatták a világot, a saját helyzetüknek, jövőtlenségüknek szólt, annak a tehetetlenségnek, amely meghatározta helyüket a mozdulatlan, évtizedek óta „lebetonozott” szovjet típusú érában: Ebben a nemzedéki indíttatású, morális számonkérésben az előttük járók „megmérettettek” és „könnyűnek találtattak”. Bereményi Géza, Kornis Mihály korszerű hangon megszólaló nemzedéki komédiáiban, Nádas Péter „szertartás”-drámáiban a hősök a bűntelen gyerek- és kamaszkor nézőpontjából tekintettek körbe, és ebből a szemszögből minden és mindenki más, sötét fénytörést kapott.

Bereményi Géza darabjai és Katajev regényének átdolgozása (*A Werthert már megírták*, 1983) a fiatalság, a fiatal férfiak értelmetlen, céltalan életéről és haláláról, nemzedéke semmibe hullásáról szóltak. Komédiái (*Légeköbméter*, *Halmi vagy a tékozló fiú*, 1979) egy kisszerű korszak gyilkosan ironikus, szélsőségekig feszített, groteszk állapotrajzai voltak. Remek színpadérzékével, publicisztikai nyíltságú dialógusaival erős hatást gyakorolt nemzedéke színházára, majd az 1970-es évektől kezdődően Cseh Tamással közös dalokkal műfajt teremtettek, megújították a nagyvárosi folklórt, és nemzedékük szűk életterű létezésének megfogalmazóivá váltak. *A Megáll az idő* (1981) című kultikus filmnek a forgatókönyvét is Bereményi írta, benne a még ma is gyakran idézett, beletörődően

lemondó, szinte mindenkit megérintő mondattal, ami akkor hangzik el, amikor a családfő disszidál, az anya azonban nem hajlandó vele menni a két gyerekkel: „Jó, hát akkor itt fogunk élni”. Itt maradnak „Európa lichthófjában”, ahol „kidobált szemetek, a fal ridegen mered” – szól a Cseh Tamással közös daluk, a *Kelet Európa* egyik sora. Ezt az életszakaszát Bereményi később regényben is megírta (*A magyar Cooperfed*, 2020), amelyet hasonlóan nagy kritikai és olvasói érdeklődés kísért.

Békés Pál szelídebben, mint Bereményiéék, de szintén nemzedéki kritikát szólaltat meg a pesti komédia hol a groteszkbe, hol az iróniába hajló hagyományait követve. Ilyen a *Pincejáték* (1986), amelyben egy sötét, dohos pincében a magyar történelem bujkáló szellemalakjai elevednek meg, és vívják tragikomikus csatáikat. *A női partórség szeme láttára* című komédiájában (1987) nemzedéke egyik sikertelen, önbizalomhiányos karakteréről szól, akinek gyengesége, akaratonkülisége miatt összecsapnak a feje fölött a hullámok, lakásából átjáróház lesz, ajtaját a hullaszállítók viszik el, ő pedig elveszik a körülötte feltámadó összevisszaságban. Legsikeresebb, manapság is gyakran színre kerülő mesedarabja *A Félőlény* (1989), olyan alapvető mindenkiben élő félelmet, szorongást önt formába, hogy minden új színre vitel jelen idejű szorongásélményeket tud a játékba vetíteni. Volt akkoriban egy világsikerű francia előadás, amelyben egy társulat saját történelmük, a francia történelem emlékezetes epizódjait táncolta el szavak nélkül. Ennek magyar megfelelőjét Marton László rendezésében a Vígszínházban mutatták be *Össztánc* címen (1994), és Békés Pál „magyarította”, vagyis megírta az előadás vonalvezetését, a fontos magyar történelmi epizódok sorát, amit aztán az előadás átformált tánckompozíciókká – az előadás évekig nagy sikerrel ment. Még hosszabb sikerszerűt ért meg *A dzsungel könyve* adaptációja (1996), amely

a bemutatója óta folyamatosan, ma is jelen van a Pesti Színház repertoárján.

Nagy András esszédrámái, sajátos szövszínháza, tömör intellektualitást tartalmazó dialógusai „idegen testként” léteztek a hazai terepen. *Erózió* című drámájában (1985) a forradalmak szükség-szerű bukásáról értekezik, Savonarola korába helyezve a cselekményt. Egyik színműve, *A csábító naplója* (1993) című Kierkegaardról szóló esszédrámája a Budapesti Kamaraszínházban került színre, a másikat pedig, a Tolsztoj-regény önálló érvényű, különös szemszögből megfogalmazott adaptálását, az *Anna Karenina pályaudvart* 1990-ben, a Radnóti Színházban mutatták be. Az átirat érdekessége, hogy a szereplők minden sorsfordító találkozása azon a bizonyos pályaudvaron történik.

Schwajda György keserű, groteszk hangütésű, karcos, közösségi indulattal teli komédiái, a társadalom legalján létezők, a társadalom és a család veszteseinek kilátástalanságát, jövőtlenség szólaltatják meg (*Himnusz*, 1981; *A szent család*, 1984). Legsikeresebb, bravúros adaptációja Márquez *Száz év magány* című világsikeréből készült, amit Szolnokon mutattak be (1990), azután Budapesten, a Vígszínházban is színre került, hasonlóan nagy sikerrel.

Zalán Tibor tragikus költői abszurdjai, az *Azután megdőglünk* (1987) és a *Bevíz úr hazamegy, ha...* (1991–1992) különböző naturális helyzetekből kiinduló világvége állapotokat, rémálmokat vizionálnak. (*Halvérfesték* és *Romokon emelkedő ragyogás* című drámaköteteinek megjelenése: 2000 és 2005).

Szilágyi Andor *El nem küldött levelek* (1993) című lírai játékát az időmúlás, az idősíkok összecsúsztatásának érdekes dramaturgiája jellemzi, amelyben kibontakozik két ember vélt vagy valódi kapcsolata, ami végsősoron egész életükre kihatott, háttérben a történelemmel. *A Rettenetes anyja avagy a madarak élete* (1984) egy szür-

reális erőszakdráma légkörét alkotja meg. Mindkét író művei közel állnak a szívszínház műfajához, és mindketten számos értékes és sikeres gyermekdarabbal is jelen vannak a színházak repertoárján: Zalán Tibor antik meséje, a *Rettentő görög vitéz* (2008) a Stúdió K-ban Fodor Tamás rendezésében évek óta telt házakat vonzó előadás, Szilágyi Andor tündérmeséjéből, a *Leánder és Lenszirom*-ból (1993) Tallér Zsófia meseoperát is komponált.

Forgách András sokoldalú életműve nagy hatású színházi eszszékből, rendezésekből, fordításokból, különleges stílusú adaptációkból, regényekből, önálló drámákból áll össze, jelentős, máig gazdagodó alkotói teljesítményé. A posztszocialista társadalom morális nihiljének feltérképezése és szorongásos alapérzete foglalkoztatta a Petri Györggyel együtt írt *Kafka A kastély*-átdolgozásban (1983). *A kastély* jelentős, és ma is érvényes felfedezése a nézőpontváltozás: a hangsúly nem K., a földmérő kastélyba jutásának küzdelmére kerül, helyette a fókusz a fogadó népen, a mindenbe belenyugvó, szűk perspektívájú emberi lények alacsony horizontú létezésén van, amely körülveszi K.-t. Aztán K. miközben várakozik a titokzatos kastélyba való bejutásra, maga is belesüllyed ebbe a lepusztult közösségbe, ebbe az általánossá növesztett nihilbe.

Kornis Mihály szintén meghatározó alakja a nyolcvanas évek kortárs magyar drámairodalmának, elsősorban a *Halleluja* című drámájával (1981). Elrettentő és mulatságos körképét nyújtja ebben a bonyolult kompozíciójú és dramaturgiájú színművében a hetvenes–nyolcvanas évtized magyar valóságának. Egy ősoreg nagypapa és egy gyorsan felnövő gyermek szemszögéből ír azokról az évekről, amikor a szabadság légköre lassan már beszüremkedett az ország mindennapjaiba, és utazni, vásárolni és gyarapodni is lehetett már a speciális, korai magyar, szegényes „fogyasztói társadalom” idején. Szintén az ő nevéhez fűződik a rendszerváltás nagy

komédiája, a *Körmagyar*, melynek bemutatására 1989-ben került sor a Vígszínházban, Spiró György – Másik János zenés játéka, az *Ahogy tesszük* (1989) mellett.

Nádas Péter a mozdulatlan hetvenes–nyolcvanas évek jelen idejében bontja ki közös történelmünk tragikus történeteit. Írásai olyan szigorú, zárt formafegyelemmel vannak megalkotva, mint egy zenemű, úgy, hogy a megismert, múltbeli belső tartalom és a külső színházi formafegyelem ellentéte lefojtott, de roppant feszültségű dialógusokat, helyzeteket eredményez (*Takarítás*, 1977; *Találkozás*, 1979; *Temetés*, 1980). Jó néhány évtizeddel e „mestershármas” megszületése után, ismét dramatikus művel jelentkezett. Egy német fesztivál felkérésére írta a *Szirénének* című szatírszatírdramát (2010), egy világvége drámát, az Odüsszeusz-alapmítoszt felhasználva, és belesűrítve az elmúlt évszázad katartikus magyar történelmi eseményeit, a nemzedékek súlyos apahiányos állapotát is megszólaltatva. Ez a motívum jó néhány akkoriban született magyar színpadi műben szintén megjelent. (Magában a *Találkozás*ban is hangsúlyos, de Bereményi Géza *Halmi* című játékában, Kornis *Hallelujájában*, Esterházy Péter *Búcsúszimfóniájában*, de a *Mercedes Benz*ben is fontos elem. Továbbá egy fiatal drámaírónál, Mikó Csabánál, az *Apátlanok*ban szintén megjelenik, valamint az *Apa avagy egy gyilkosság anatómiája* című alkotásában is. Ahogy Bereményi Géza mondta találóan egy interjúban: „Kompromittálódtak az apák szavai”.) A *Szirénének* bemutatójára a Katona József Színház Kamrája vállalkozott. (Előadni lehetetlen, olvasása viszont élmény – ez a két kritikai vélemény kísérte a mű bemutatóját.)

Márton László rémbohózatai új műfajt honosítottak meg a magyar drámairodalomban. *A kínkastély* (1987) és a *Lepkék a kalapon* (1987) a morálnélküliség példázatai, mindkettő a túlfeszített abszurd műfajában szólalt meg. Olyanok ezek a szellemi és nyelvi,

frivolán szabad játékok, mint a túlfeszített rémálmok bohózáti stílusra hangszerelve, mint a gondolati, nyelvi és dramaturgiai nonszenszek. A *Lepkék a kalapon* Gozsdú Elek regényét, a *Ködöt* fordította át zaklatott álommá, kegyetlenül nevetséges, groteszk látomássá, *A kínkastély* pedig Spiró György *Az imposztor*át vette alapul, továbbgondolva azt gunyoros, kegyetlen végállapottá. 1994-ben készült el Márton nagy jelentőségű történelmi trilógiája: *A nagyra-törő*, amely magas szinten követi Weöres Sándor remekművének, *A kétféjű fenevadnak* írói és színházi látásmódját. Ezekben a drámákban a magyar történelem apokaliptikus eseményeit mindketten ironikus, tragikus gondolati rendszerben fogalmazzák meg. (A Márton-trilógia bemutatója az Egri Gárdonyi Géza Színházban volt, Csizmadia Tibor rendezésében, 2008-ban és 2010-ben.)

Spiró György korunk egyik legjelentősebb és legtermékenyebb drámaírója, olyan kivételes alkotó, aki a rendszerváltás elmúlt évtizedeinek folyamatos krónikása tudott maradni, mégpedig úgy, hogy a nagy globális trendek mellett speciális magyar mentalitást és egyedi magyar „torzulástörténeteket” komponált az újsütetű szabadság kiritkult levegőjében. Mindegyik új alkotása híven követte a történelmi és a társadalmi valóság egyre gyorsuló változásait. Nagyszabású történelmi drámákkal kezdte pályáját, ezek után az *Esti műsor*, majd a *Csirkefej* című alapművé vált drámájával kezdődtek a valóságról szóló, máig érvényes híradásai, hogy aztán a folytonos jelen időt sugárzó közelképeivel folytatódjon; erről az illúziók és szépítések nélküli világról írt, a valóban jelen idejű, valóban kortárs, valóban magyar valóságról, mind érvényes, hiteles színpadi nyelven komponálva, a *Csirkefejtől* (1985) az *Ahogy tesszükön* át (1989) a *Széljegyig* (2018).