

KATONA ESZTER

Vázlat a XX. századi spanyol színház történetéhez

A spanyol színház történetének hazánkban megjelent irodalma nagyon szerény. Az aranykori drámaírók, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, valamint a XX. századból García Lorca színdarabjait leszámítva a magyar közönség nemcsak a magyar nyelvű szakirodalom¹, de a fordítások hiánya miatt sem ismerheti igazán a hispán drámairodalom említeteken kívül is létező jeles alkotóit és azok munkásságát. A spanyol barokk színház utáni hanyatlás két évszázada, a XVIII-XIX. század színházi élete, drámaíróinak munkássága is megérne legalább egy rövid összefoglalást, hiszen az erős francia befolyás alatt álló felvilágosodás, valamint a spanyol romantika is büszkélkedhetett jó néhány drámaíróval, bár vitathatatlan, hogy esztétikai minőségben nem tudták megközelíteni a XVI-XVII. századi nagy példaképeket. Hasonlóan a XX. század spanyol színháza kronológiai közelsége és lezárultsága ellenére sem került egyelőre a magyar kutatók, színháztörténészek figyelmének a középpontjába. Érdekes és elgondolkodtató, hogy számos magyar irodalmár és egyetemi oktató foglalkozik a hispán – akár spanyol akár latin-amerikai – irodalommal, mégis főleg a prózairodalomra koncentrálnak kutatásuk kapnak hangsúlyt, s a színház csak a nagybetűs irodalom mostoha-gyermekéeként, mindig egy szerény bekezdésként jelenik meg. Nehéz megválaszolni, hogy vajon mi lehet ennek az oka, de azt kijelenthetjük, hogy semmiképp sem a spanyol színház minőségében kell keresnünk a magyarázatot. Hozzá kell tennünk, hogy a XX. századi spanyol drámaírók munkássága – néhány kivételtől eltekintve – hosszú ideig szinte észrevétlen maradt nemcsak a magyar, de az európai irodalomkritikában is, vagy, ha írtak is róla, akkor éppen annak *spanyolságát*, periférián rekedtségét, és a modern európai irányzatoktól való távolságát emelték ki. Ezek a bírálatok azonban legtöbbször a Spanyolországról kialakult közhelyes klisékből (a szenvedélyek, a bor, a bikaviadal és a vér romantikus országa) és a Franco-rezsim „*Spanyolország más*” turisztikai szlogenjéből merítették kritikájuk alapját.

A fentebb felvázolt hiányosságok már bőven indokolnák egy magyarul olvasható spanyol színháztörténeti monográfia időszerűségét, azonban jelen tanulmány keretei között természetesen erre képtelenség vállalkozni. Így ezt nem is tesszük, megelégszünk azzal, hogy egy hosszabb, a XX. század spanyol színházának irányvonalait és fontosabb alkotóit érintő lehetséges összefoglalást próbálunk adni. A rendkívül színes és aktív kortárs, XXI. századi spanyol színház áttekintése talán még problémásabb feladat, mint a lezárult század bemutatása, hi-

¹ A XX. századra vonatkozólag hiánypótló a Lengyel György szerkesztésében megjelent *Színház és diktatúra* című könyv Spanyolországgal foglalkozó fejezete Kiss Tamás Zoltántól (LENGYEL György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*, Budapest, Corvina, 2011. 108-125.), valamint Matuz János Ramón del Valle-Inclán *esperpentóit* tárgyaló doktori disszertációja. MATUZ János: *Valle-Inclán és a groteszk. Az „eszperpentó” Valle-Inclán Bohémia fényei című színpadi művében*. Letölthető: <http://www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/matuz-janosdla-dolgozat.pdf> (2014-06-19).

szén élő jellege és az időbeli távolság rövidege miatt valóban nehéz egyelőre objektíven megítélni, hogy a mai szerzők közül kik fognak a XXII. század színháztörténeti összefoglalásaiba, ha nem is iskolateremtőkként, de legalább említésre méltóan bekerülni.

1. A spanyol színház a századvégtől a polgárháborúig (1898–1936)

Spanyolország számára a XX. század az utolsó tengerentúli gyarmatok elvesztése miatti válságérzettel köszöntött be. Jóllehet az 1898-as esztendő az Egyesült Államokkal folytatott vesztes háborút és Kuba anyaországtól való függetlenedését jelölő valóban konkrét évszám, a dátum jelentése, jelentősége – mai szemmel – sokkal inkább szimbolikus, mellyel a múlt, a spanyol nagyság illúziója végérvényesen lezárult. A krízisérzésből és az arra való válaszok kereséséből felnövő generáció ugyan a 98-as nemzedék néven vonult be az irodalomtörténetbe, de nemcsak őket, hanem már a Spanyolország újjáélesztését zászlajukra tűző regeneracionsimo híveit is a gazdasági, társadalmi és kulturális elmaradottság leküzdése és az ország Európához közelítésének kérdése foglalkoztatta.

Ilyen történelmi és politikai kontextusban mindenképp figyelemre méltó, hogy a XX. század első évtizede nemcsak a dekadenciát, hanem egy irodalmi Nobel-díjat is hozott a spanyoloknak, s a rangos elismerést 1904-ben éppen egy drámaíró, José Echegaray kapta.² A Svéd Királyi Tudományos Akadémia indoklása ellenére („nagyszerű és mély értelmű munkásságának elismeréseképpen, amellyel a spanyol dráma nagy hagyományát eredetiséggel újíttotta fel”³) semmi újító nem volt Echegaray munkásságában, ezért érthető, hogy a döntés heves vitát váltott ki a spanyol értelmiségi körökben. 1922-ben újabb spanyol drámaírónak, Jacinto Benaventének ítelték az irodalmi Nobel-díjat („a spanyol színház nemes hagyományainak méltó folytatásáért”⁴), aki azonban egy ígéretes, körülbelül a húszas évekig tartó kezdet után, újító darabjai kudarcaiból – pl. az *El nido ajeno* (A távoli fészek) című műve – okulva a XIX. századi polgári színház kényelmes és bejáratott modellje mellett tette le a voksát.⁵ Hozzá hasonlóan a kereskedelmi – eladható és bevételt hozó – színház igényeit tartották leginkább szem előtt Carlos Arniches szórakoztató komédiái, az Álvarez Quintero-testvérek (Serafín és Joaquín) andalúz közegben játszódó közhelyesen kosztumbrista művei, Pedro Muñoz Seca komikus astracánjai⁶ vagy Eduardo Marquina történelmi drámái is.

² A díjat megosztva vehette át Frédéric Mistral.

³ Forrás: http://www.irodalmiradio.hu/femis/muveszetek/4muveszek/e_menu/echegaray.htm (2014-06-20).

⁴ Idézi Kiss Tamás Zoltán: „Csend! Csend, ha mondom! Csend!”, in: *Színház és diktatúra a 20. században* (Szerkesztette: LENGYEL György), id. mű, 109.

⁵ A több mint 170 színműből álló életművet maga után hagyó Benavente megítélését erősen befolyásolták a szerzőt érő polgárháború alatti vádak és rágalomok. Előbb a köztársasági kormány igyekezett a saját oldalára állítani, majd a polgárháború után Benavente a győztesek felé próbálta „eladni” magát. Ugyan darabjait játszották, nevét kritikákban leírni, vagy akár a darabok plakátján megjelentetni tilos volt. A magyarázat egyik oka talán a drámaíró homoszexualitása lehetett, melyet a másságot nem tűrő Franco-rezsim nem nézett jó szemmel. A rendszer külföld felé mutatott „kozmetikázása” jegyében a II. világháború után hirtelen megszűnt a korábbi nacionalista averzió Benavente felé, sőt még a rangos állami elismerést, X. Bölcs Alfonz Nagykeresztjét is megkapta a drámaíró.

⁶ Az *astracán* (vagy *astracáda*) az 1930-as évekig népszerű, a komikus színház sajátos spanyol műfaja, melynek egyedüli célja a közönség megnevettetése volt.

A pusztán kereskedelmi szempontokat mérlegelő, a korabeli európai áramlatokat (Ibsen, Csehov, Appia, Antoine, Sztanyiszlavszkij, Artaud) teljesen figyelmen kívül hagyó, szórakoztató színház mellett azonban találkozhatunk néhány újtó, az impresszáriókkal, a közönséggel és a kritikával folyamatos szélmalomharcot vívó törekvéssel is. Ezek, mint például a 98-as nemzedék tagjai közül Miguel de Unamuno végletekig lecsupaszított filozofikus esztétikája, Antonio Azorín színházi és filmes technikákat ötvöző, a tudatalattit is színre vivő darabjai, Ramón Gómez de la Serna szürrealista esztétikát mutató művei, vagy Jacinto Grau szimbolista drámái, jóllehet a kortárs színpadon nem tudtak sikereket elérni, utat nyitottak azonban a spanyol színház két legjelentősebb XX. századi alakjának: a groteszk esperpento műfaját létrehozó Ramón del Valle-Inclánnak és a drámairodalom mára már klasszikusának számító Federico García Lorcának. Ez utóbbi nagyságára itt nincs szükség kitérni, Valle-Inclán munkássága azonban sokkal nagyobb figyelmet érdemel, és a spanyol színháztörténet és esztétika az utóbbi időben már meg is kezdte az extravagáns, a hetvenes évekig inkább prózaíróként számon tartott művész színpadi műveinek újraértékelését és értelmezését.⁷ Ennek tükrében egyre elfogadottabb az a nézet, mely szerint Ramón del Valle-Inclán szinte egymaga vezette át a spanyol dráma művészetet a XIX. századból a XX. századba.

A II. Spanyol Köztársaság kultúrpolitikájában fontos szerep jutott a színháznak, s azon belül is annak népművelő funkcióját tartották szem előtt az olyan kezdeményezések, mint például a García Lorca és Eduardo Ugarte vezette, egyetemistákból álló vándorszínház, a La Barraca, vagy a Misiones Pedagógicas keretén belül létrehozott, Alejandro Casona irányította Teatro del Pueblo. A Méridai Színházi Fesztivál 1933-as megalapítása⁸ a klasszikus színház értékeinek továbbörökítését tűzte zászlajára.

Federico García Lorca rövid, de annál maradandóbb munkásságával a spanyol színház újra az aranykort idéző magasságokat ért el, ahonnan a polgárháború törésvonalán indult meg az a mélyrepülés, mely a Franco-rezsim első évtizedeinek színházát jellemezte.

2. „Csend! Csend ha mondom!”⁹ – A polgárháború és a posguerra színháza (1936–1975)

Spanyolország a XX. században már Franco tábornok előtt is megtapasztalt egy diktatúrát Primo de Rivera vezetésével. Ugyan az 1923–30 közötti önkényuralmi rendszer cenzúrájának figyelmét sem kerülte el a színház¹⁰, azonban intenzitása és hatékonysága tekintetében csak halvány előképe volt az 1939-ben kezdődő, majd négy évtizedig tartó Franco-rezsim

⁷ Magyar nyelvű irodalomból Matuz János disszertációját már korábban említettük.

⁸ A nyitó előadás Seneca *Médeája* volt, melyet Unamuno adaptált színpadra, Cipriano Rivas Cherif rendezte, a főszerepben pedig a katalán dívát, Margarita Xirgut láthatta a közönség. 1934-ben a belpolitikai helyzet miatt felfüggesztették a fesztivált, 1953 óta azonban töretlenül működik.

⁹ Federico García Lorca *Bernarda Alba háza* című drámájának zárómondatai. (Federico GARCÍA LORCA: „Bernarda Alba háza”, in: *Federico García Lorca összes művei*, Budapest, Helikon, 1967. 646. Ugyan a darabot 1936-ban fejezte be az andalúz drámaíró, a Franco-korszak cenzúrájára is érvényes végszó kifejező ereje miatt jogosan választotta Hans-Jörg Neuschäfer színházi cenzúrával foglalkozó fejezetének kiinduló gondolataként. (Hans-Jörg NEUSCHÄFER: *Adiós a la España eterna*, Barcelona, Anthropos, 1994.) Kiss Tamás Zoltán is ezt a Lorca-idézetet adta a diktatúra színházáról szóló fejezetének címként (LENGYEL György (szerk.): id. mű, 108-126.).

¹⁰ Betiltatta például García Lorca *Don Perlimplínjének* előadását, mely – a rendőrség vezetője, Martínez Anido szerint – egyik jelenetével a spanyol hadsereget gúnyolta és gyalázta (Ian GIBSON: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, De Bolsillo, 2010. 349.).

kulturális vasszigorának. Az alcímben idézett, a *Bernarda Alba házából* (1936) vett mondatok mellett kísérteties, ahogy már az 1933-ban bemutatott *Várnászból* is kiolvashatjuk – „Anyá: [...] Eljött megint a vér nagy pillanatja. Két tábor. Te a tieiddel, én az enyéimmal.”¹¹ – Lorca megérzését kettészakadt hazájának véres polgárháború felé sodródásáról.

Nemcsak az előbb idézett sorok, de szerzőjük meggyilkolása is szimbolikus jelentésű volt 1936 augusztusában, vagyis a polgárháború első pillanatában: mindarra, amit az újító spanyol színház a harmincas évekig elért, a diktatúra kegyetlenül lesújtott. Ahogy láttuk, a köztársasági kormányok idején már születtek a színházra építő népnevelő szándékú kezdeményezések, illetve a szinte teljes egészében magánkézben levő színházak központi támogatására és ellenőrzésére is történtek 1931-től kísérletek, több-kevesebb sikerrel.

A polgárháború alatt a nagyvárosok színházaiban – már amennyire a harcok engedték – továbbra is repertoáron maradtak a silány művészi értékű, de a nézők szórakoztatást és kikapcsolódást maximálisan kielégítő darabok. A baloldali *El Mono Azul* folyóiratban a költő Luis Cernuda így írt erről:

„Nem hiszem, hogy van annál nagyobb hitványság, mint ami a színházunkat sújtja. Olyannyira, hogy a szegyenpír öntheti el arcunkat, ha bármelyik színház műsorát elolvassuk. Idióták és törtető, együgyűek és szegyetelenek jelennek meg karöltve ezeken.”¹²

Cernuda egyszersmind a II. Köztársaság színházat illető erőfeszítéseinek a kudarcát is megfogalmazta kritikájában.

Felismerve mind a moziban, mind a színházban rejlő erőt, a köztársaságiak és a felkelő nemzetiek egyaránt megkezdték ezen művészeti ágak ellenőrzését szigorú adminisztratív intézkedéseken keresztül. Mindkét oldal fel- és kihasználta a színház propagandisztikus hatalmát, politikailag elkötelezett szerzők háborús tematikájú darabjainak a bemutatásával. A köztársasági ideológia tolmácsolójává vált Miguel Hernández, Rafael Dieste, Rafael Alberti, vagy Max Aub¹³ néhány darabja, míg a falangista értékrendet leginkább a nacionalisták ünnepezt szerzője, José María Pemán képviselte.

Franco tábornok győzelme után megkezdődött az egész kulturális élet és ezen belül a színház gyökeres átalakítása. Ennek irányát a diktatúra pillérei, a nemzeti katolicizmus és a falangizmus ideológiai alapvetései jelölték ki, vagyis a győztes oldal értékrendjét közvetítő darabokat, az aranykori klasszikusokat, és a XIX. század csekély művészi értékű polgári színdarabjait tűzhatték műsorra a társulatok.

A drámaírók közül néhányan életüket vesztették a háborúban¹⁴, többen börtönben voltak, míg sokan inkább az emigrációt választották. A Spanyolországban maradt íróknak két lehetősége volt: műveikkel a rendszer elvárásainak megfelelni, vagy írásaikon keresztül felvenni a diktatúrával a harcot. Az utóbbi út gyakorlatilag a szigorú cenzúra miatt járhatatlan volt, ennek ellenére mégis többen megpróbálkoztak vele. Az előbbi lehetőséget választók – mint a már em-

¹¹ Federico GARCÍA LORCA: „Várnász”, in: *Federico García Lorca összes művei*, id. mű, 455.

¹² Idézi: José MONLEÓN: „La cultura del teatro”, in: *Primer Acto*, 346. 2014. 1. Elérhető: <http://primeracto.com/primer-acto-346/la-cultura-del-teatro-jose-monleon>; 2014-06-29.

¹³ Aub egyébként a *La Barraca* példájából ihletet merítő, 1934–1938 között működő, valenciai *El Búho* egyetemi színházi társulat vezetője is volt két éven keresztül.

¹⁴ Lorca mellett Valle-Inclán és Unamuno is 1936-ban vesztette életét, azonban ők nem erőszakos halált haltak.

lített José María Pemán vagy Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Joaquín Calvo Sotelo, Víctor Ruiz Iriarte – darabjait sorra mutatták be a színházak, többségüknek igen nagy közönségsikere volt. A harcot választó drámaírók, ha nem az öngyilkosságba kívántak rohanni, kénytelenek voltak olyan drámai formákat és nyelvet kifejleszteni, amivel gondolataikat áttételesen tudták közvetíteni, mintegy a sorok közötti rejtett üzenetként kódolva.

2.1. Az emigráns spanyol színház

A polgárháború alatt és után számos jelentős színházi ember, köztük drámaírók, rendezők és színészek hagyták el Spanyolországot. Többségük Mexikóban és Argentínában telepedett le, de nem hagytak fel addigi munkásságukkal. A cenzúra korlátai nélkül tevékenykedő írók drámái közül több valóban magas esztétikai minőséget képvisel, és éppen ezért talán nem túlzás kijelenteni, hogy a legjobb spanyol színházat az ötvenes évekig külföldön írták. Ezzel egyetérthetünk, ha a polgárháborút a spanyol színház fejlődésének töréspontjaként és a húszas, harmincas évek újító színházi törekvéseinek temetőjeként értelmezzük. Ilyen tekintetben a „győztesek” és az otthonmaradt színház – legalábbis az ötvenes évekig szinte teljes egészében – számára valóban a dramaturgiailag és esztétikailag konvencionális, ideológiailag problémamentes, könnyed hangvételű dráma művészet maradt az egyetlen járható út. Az irodalomtörténetek gyakran említik a törés (ruptura) és a folytatóság (continuidad) fogalmát drámairodalmi korrajzokban. Ezek a fogalmak az otthoni és az emigrációban írt drámatörténet esetében is értelmezhetők, habár éppen ellentétes előjellel, hiszen a külföldre kényszerített művészek munkássága jól példázza azt az erőfeszítést, amit ők a Valle-Inclán-i és a García Lorca-i hagyományok, vagyis a modern spanyol színház kontinuitása érdekében tettek.

Az emigráns prózaírókkal ellentétben a száműzetésbe kényszerült drámaírók a színház előadóművészeti aspektusa miatt hazájuktól távol sem voltak könnyű helyzetben, mivel egy színmű esetében az alkotói folyamat nem fejeződik be az írással, hanem folytatódik a színrevitelrel. Nehéz megfejteni, hogy ezek a művészek mennyire a nézőkhöz vagy mennyire az olvasókhoz fordulva írtak, mint ahogy a speciálisan spanyol – és itt nem a nyelvi, hanem az anyaország történelmi, politikai és társadalmi valóságát kell a jelző alatt értenünk – tematika is felveti annak a kérdésnek, hogy vajon a spanyol-amerikai közönség mennyire volt fogékony és nyitott erre a színházra. Az bizonyos, hogy több szerző igyekezett – talán éppen az új „haza” igényeihez igazodva – univerzálisabb témákat választani, vagy a spanyol problémákat próbálták egyetemes dimenziók közé helyezni. Mások azonban nem tudtak szabadulni a szülőföldjükkel kapcsolatos kérdések hálójából, s ihletőjük változatlanul a polgárháború emléke, a diktatúra gyötrő valósága és annak társadalmi vetülete maradt.

A tengerentúlon született spanyol drámák nagy része kifejezi az emigráció kollektív érzését: a gyökerek megőrzése/elvesztése kérdését, valamint a történetek okának és magyarázatának a keresését. Az emigráns írók között találunk olyan alkotókat, akik már a polgárháború előtt, hazájukban is írtak színdarabokat – Jacinto Grau, Max Aub, Rafael Dieste, Paulino Massip, José Ricardo Morales, Alejandro Casona –, míg mások – León Felipe, Pedro Salinas, José Bergamín – éppen az emigrációban fordultak a dráma műfaja felé.

A 27-es nemzedék költőként ismertté vált tagja, Rafael Alberti, mint utaltunk rá, a polgárháború alatt a köztársasági oldal színházának írójává vált, s az emigrációban is tovább foglalkoztatta a politikai és történelmi téma. Ekkor írt műveinek kidolgozottsága és esztétikai értéke azonban messze felülmúlja az agitatív és kevésbé értékes, sokszor a háborús körülmények ihlette színház (teatro de circunstancias) darabjait. A *Noche de guerra en el Museo*

del Prado (Háborús éjszaka a Prado Múzeumban) az irodalomtörténész Ricardo Doménech¹⁵ szerint a legjobb színdarab, amit a spanyol polgárháborúról valaha is írtak. A műben két milicista Prado-beli éjszakai őrködése szolgál háttérként a háború miatt evakuált, de korábban a híres múzeumban kiállított festmények megelevenedéséhez. A képekből kilépő alakok ugyan Madrid ostromáról és a polgárháború következményeiről dialogizálnak, mégsem pusztán politikai színdarabot látunk. Alberti a Valle-Inclán-i esperpento sajátosságait vegyíti a költészet és a próza váltakoztatásával, kitűnően ötvözve saját lírai és festői hivatását is. Három másik művében (*El trébol florido* (A virágzó lóhere), *El adefesio* (A pojáca), *La Gallarda*) a „Mi a spanyolság?” kérdés megválaszolása foglalkoztatja. Alberti színpada azért sem tekinthető tisztán politikai színháznak, mert az emigrációban írt műveinek művészi értéke túl lépett minden ideológián, anélkül persze, hogy politikai konnotációit elveszítette volna.¹⁶

Albertihez hasonlóan Max Aub is írt már korábban háborús tematikájú, propagandisztikus, baloldali ideológiával terhelt színpadi műveket. Száműzetése alatt alkotott darabjai – tíz hosszú és több mint húsz egyfelvonásos mű – a korszak legfájdalmasabb és legszélesebb társadalmi vetületű problémáit érintik. A háborút és a náciizmust (*San Juan* (Szent János); *El rapto de Europa* (Európa elrablása); *Morir por cerrar los ojos* (Közöny általi halál); *No* (Nem)), az emigrációt (*Las vueltas* (Visszatérések)), az üldöztetést, az értelmiségiek politikával (*Cara y cruz* (Fej vagy írás)) és a diktatúrával szembeni magatartását bemutató (*La vida conyugal* (Házaseset)) művei mind-mind egy pontba konvergálnak: az egyén szabadságának védelme és a szabadságot fenyegető elnyomó erők leleplezése felé mutatnak. A szerző állásfoglalása határozott, darabjait egyértelműen lehet értelmezni, mivel Aub emigrációs munkássága egyetemes kérdésekre egyetemes válaszokat adó színházat képvisel.

Az Argentínában nagy közönségsikert arató Alejandro Casona, mint korábban említettük, a II. Köztársaság alatt egy népszínházi kezdeményezés (Teatro del Pueblo) zászlóvivője volt hazájában. Három jelentős művét (*La sirena varada* (A zátonyra futott szirén); *Otra vez el diablo* (Már megint az ördög); *Nuestra Natacha* (A mi Natachánk)) is színre vihette a köztársaság éveiben. Míg az utóbb említett darabjában Casona a társadalmi valósághoz közeledett – egy fiatal tanítónő alakján keresztül a spanyol oktatási helyzetet bírálja –, addig az első kettőben már kirajzolódik az a fajta költői, erősen szimbolista és idealista színház, melyet az emigráció után is képviselni fog. Mivel műveiben nem érinti az aktuálpolitika és a történelem nyomasztó kérdéseit, sokan a valóságból való meneküléssel vádolták meg, s drámái valójában az ún. evazív (evasivo) színházi irányt képviselik. Casona szimbólumokkal, allegóriákkal teli lírai univerzumára szép példák az alábbi művei: *Prohibido suicidarse en primavera* (Tilos tavasszal öngyilkosságot elkövetni); *La dama del alba* (A hajnal asszonya); *La barca sin pescador* (A halász nélküli csónak); *Los árboles mueren de pie* (A fák állva halnak meg); *Siete gritos en el mar* (Hét sikoly a tengeren); *La casa de los siete balcones* (A hét erkélyes ház). Három évvel halála előtt, 1962-ben tért vissza hazájába, ahol utolsó művét, az *El caballero de las espuelas de oro* (Az aransarkantyús lovag) című, Quevedóról szóló drámáját még láthatta színpadon.

Az emigráns írók egy része külföldön halt meg, néhányan visszatértek hazájukba már 1975 előtt, míg mások csak Franco halála után léptek ismét spanyol földre. Külföldön született munkásságuk azonban a spanyol színház történetének szerves részét alkotja.

¹⁵ Őt idézi Juan Ignacio FERRERAS: *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988. 22.

¹⁶ Uo.

2.2. Buero Vallejo, Sastre és a realista nemzedék

A művészeti ágak közül talán éppen a színház van a legjobban kiszolgáltatva a cenzúrának¹⁷, hiszen többszűrős ellenőrzésen kell egy színdarabnak szabad utat kapnia. Az írott szöveg, a színpadi interpretáció és a rendezői koncepció minimum három cenzor jóindulatát kellett, hogy elnyerje, de még ezeken túl is a színészi játék, a jelmez, a díszlet, vagy akár a zene is piros jelzést kaphatott. Az utólagos ellenőrzések miatt még azért is küzdeni kellett, hogy az egyszer már bemutatott darabok műsoron maradhassanak.¹⁸ Érdekes, és a rezsím művészetpolitikájának ideológiai diszkrépanciáit jól kifejezi, hogy néha a felkelést támogató, rendszer közeli drámaírók művei is fennakadtak a rostán, míg, paradox módon, szabad jelzést kaphatott néhány ideológiai szempontból akár veszélyesen felforgatónak is aposztrofálható darab.¹⁹ Ezen a vékony mezsgyén, szinte borotvaélen haladva kellett tehát a drámaíróknak alkotniuk, s kidolgozni művészi életben maradásuk eszközeit.

Az egyik lehetséges irányt a színdarabírók számára a valószerűtlen, illogikus és intellektuális humor – mely nem egyezett a kommersz színház olcsó viccelődésével – jelentette. Ezen az úton indult el Miguel Mihura *Tres sombreros de copa*²⁰ (Három cilinder) című korai művével, mely a humor mellett néhány pontján az abszurd színházat – Beckett, Ionesco darabjait – idézheti fel joggal bennünk. Szintén a valóságtól elrugaszzkodó szituációk és a humor eszközzel élt Jardiel Poncela többek között olyan színdarabjában, mint az *Eloísa está debajo de un almendro* (Eloísa egy mandulafa alatt), vagy az inkább filmrendezőként ismertté vált Edgar Neville is. Ez utóbbi az abszurdot (*El baile* [A tánc]) néha a fantasztikummal (*Veinte años* [Hús rövidke év]) is vegyíti.

Más úton járt Antonio Buero Vallejo, akivel a spanyol színház hosszú letargiájából felébredni látszott. A baloldallal való kollaborálása miatt letartóztatott és nyolc hónapig bebörtönzött Buero 1949-ben bemutatott *Historia de una escalera* (Egy lépcsőház története) című darabját valóban mérföldkőnek tekinthetjük a posguerra színházának történetében. Az egzisztencialista és szimbolikus elemeket is ötvöző darab markáns realizmusával igen erős társadalomkritikát is megfogalmazott, és ez utóbbi – valamint szerzőjének baloldali múltja – miatt szinte érthetetlen a cenzúra jóindulata. Buero Vallejo másik művében, az *En la ardiente oscuridad* (Égető sötétségben) című darabban a vakság motívumának szimbolikus színházi nyelvvel üzent a szerző. A vakság metaforáját viszi tovább jó évtizeddel későbbi történelmi drámának szánt, de saját ko-

¹⁷ Az 1939–1975 között működő cenzúra alapvetéseiben ugyan nem sokat változott, adminisztratív szempontból azonban időről-időre más intézmény jogkörébe utalták. 1939–1941 között a Belügyminisztériumtól függött, 1942–1945 között a Falangista Párt Népművelési Helyettes Államtitkársága alá, majd 1946–1951 között az Oktatási Minisztérium jogkörébe került, s végül 1951 után az újonnan alakult Tájékoztatási és Idegenforgalmi Minisztérium látta el a cenzori feladatokat (Hans-Jörg NEUSCHÄFER: id. mű, 48.).

¹⁸ A színházi cenzúráról részletesebben: Berta MUÑOZ CÁLIZ: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Doktori értekezés, Madrid, 2005. Elérhető: <http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/censura/indice.html> (2014-06-20).

¹⁹ A több, mint kétezer doboznyi cenzori jelentés iratanyagába enged betekinteni: Berta MUÑOZ CÁLIZ: *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, col. Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 2006. Elérhető: <http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/exedientes/indice.html> (2014-06-20).

²⁰ Az 1932-ben írt darab csak 1947-ben jelent meg nyomtatásban, majd 1952-ben három előadás után gyorsan be is tiltották.

rával párhuzamot mutató *El concierto de San Ovidio* (Szent Ovidio-i koncert), majd a *Llegada de los dioses* (Az istenek eljövetele) című, már a hetvenes évek elején írt művében. Szintén a történelmi dráma műfajánál maradva írja meg az *El sueño de la razón* (Alszik az értelem) című drámáját, melyben egy újabb testi fogyatékos, a sükettség szimbolikus jelentését aknázza ki újító színpadtechnikai megoldásokkal. Ebben a művében – a Franco-diktatúra utolsó éveit élte már ekkor – az elnyomó hatalom és az alkotói szabadság viszonyát vizsgálja VII. Ferdinánd abszolutista rendszerébe diszlokálva a cselekmény idősíkját. Ricardo Doménech ez utóbbi két Buero-darabot a spanyol történelem kritikai olvasatát adó színművek csoportjába sorolja, elkülönítve a korabeli spanyol társadalom bírálatát nyújtó daraboktól. Az *Egy lépcsőház története* mellett ez utóbbi csoportba tartozik még például az *Hoy es fiesta* (Ma ünnep van), a *Las cartas boca abajo* (Fedett kártyákkal) és az *El tragaluz* (Tetőablak) is. A két csoport között igen erős a hasonlóság, azzal a különbséggel, hogy az előbbiben a történelmi drámában rejlő indirekt lehetőségeket használja fel Buero Vallejo azzal a céllal, hogy az értő olvasó/néző a saját jelenével történő analógiákat találjon. Már önmagában árulkodó, hogy milyen korszakokat választ a történelemből: az *Un soñador para un puebló*ban (A népboldogító) az Esquilache-zendülést, a *Las Meninas*ban Velázquez és korát, az *El concierto de San Ovidió*ban (Szent Ovidio-i koncert) a francia forradalom előestéjét, az *El sueño de la razón*ban (Alszik az értelem), mint említettük, Goya és VII. Ferdinánd korszakát, míg a *La detonación*ban (A robbanás) a XIX. századot elemzi Mariano José de Larra megidézésével. E két csoport mellett Doménech elkülöníti Buero (neo)szimbolista színpadát (*La tejedora de sueños* (Az álomszövő); *La señal que se espera* (A várva várt jel); *Casi un cuento de hadas* (Mint egy tündérmese); *Aventura en lo gris* (Kaland szürkében); *Llegada de los dioses* (Az istenek eljövetele); *La fundación* (Az intézet)), habár itt is találkozhatunk átfedésekkel a szimbolizmus és a történelmi drámák között (pl.: *Alszik az értelem*). Az említett drámák is jól példázzák, hogy Buero a szimbolista és történelmi színház lehetőségeinek kiaknázásával, hogyan tudta el/megkerülni a cenzúrát, és ezáltal színre vinni az indirekt társadalmi kritikával teli realista drámáit.

Vallejo és követői nevéhez fűződik a posibilismo irányzatának a kidolgozása, mely annyit tett, hogy a szerzők társadalomkritikájukban csak addig a pontig mentek el, amit a cenzúra még éppen tolerált, ezáltal darabjaik eljuthattak a közönséghez. Bueróhoz hasonlóan Alfonso Paso műveinek társadalomkritikája is a lehetséges, vagyis a bemutathatóság határain belül maradt. Paso művei nagy részét láthatta is a közönség, népszerűségéhez²¹ pedig sokban hozzájárult, hogy több művéből filmes adaptáció is készült. Az ötvenes évek után az írói termékenységben – kis túlzással ugyan – szinte Lope de Vegához hasonlítható Alfonso Paso (több mint 150 darabját ismerjük) már egyre inkább a populárisabb színház felé fordult, az úgynevezett hivatalos kultúra részévé vált, aláásva ezzel művészi hitelét.

Buero Vallejo nyomdokain indult el, de annak posibilismóját erősen kritizálta az igen polemikus karakterű és megítélésű²², a posguerra máig élő alkotója Alfonso Sastre. Az általa megalakulónak tartott buerói és pasói vonallal szemben ő az imposibilismo, vagyis a lehetetlen felvál-

²¹ 1968-ban például hét madridi színház párhuzamosan hét Paso-darabot játszott. A szerző drámai helyzetteremtő képessége miatt leginkább krimi vígjátékai maradtak népszerűek halála után is, többek között az *Usted puede ser un asesino* (*Őn is lehet gyilkos*) és a *¡Vamos a contar mentiras!* (*Hazudj inkább, kedvesem!*) című darabok.

²² Politikai szerepvállalása – szélsőbaloldali nézetei, a baszk nacionalizmussal való szimpatizálása és felesége ETA-merényletben való közreműködése – miatt sok kritika érte Sastrét és darabjait sokáig bojkottálták a spanyol színházak.

lalása, a meg nem alkuvás iránya mellett tette le a voksát.²³ Ennek eredménye lett, hogy az öncenzúrárt kiiktató, vakmerő és a betiltással eleve számoló szerző jó néhány darabja évtizedekig nem kerülhetett színpadra. Fontos azonban kiemelni, hogy a posibilismo esetében sem elvtelen behódolásról és művészi meghunyászkodásról, hanem sokkal inkább az adott helyzet reális értékeléséről kell beszélnünk. Sastre talán – habár tagadta – ráébredt erre, és néhány műve, mint például a *La mordaza* (A szájkosár) már ezt példázza. Ez az éles hangú, a diktatúráról, az elnyomásról szóló (többben a Bernarda Alba háza „férfi változatának” tartják) műve tematikája ellenére szabad utat kapott a cenzorok részéről, s ez azt példázza, hogy Sastre mégiscsak „megalkudott” a posibilismo határaival. Ezzel szemben például a mindössze három előadást megért, egzisztencialista színház útján járó *Escuadra hacia la muerte* (Halálosztag) című színdarabjának erősen antimilitarista és háborúellenes hangneme, ha nem is a cenzoroknál²⁴, de a hadsereg vezérkaránál már kiverte a biztosítékot, így tiltólistára került 1956-ban.

Sastre munkássága színházelméleti szempontból is jelentős, mivel ő volt kortársai közül az egyedüli, aki jó néhány színházzal kapcsolatos, teoretikus művet is írt: *Drama y sociedad* (Dráma és társadalom), *Anatomía del realismo* (A realizmus anatómiája), *La revolución y la crítica de la cultura* (A kultúra forradalma és kritikája). Az említett címek is jelzik, hogy Alfonso Sastre számára a színház elsősorban társadalmi misszió és csak másodsorban volt művészi küldetés. Ugyan tagja volt az illegalitásban lévő Spanyol Kommunista Pártnak, műveit mégsem tekinthetjük pártideológiai színháznak, hanem sokkal inkább egy határozottan baloldali drámaíró valóságról alkotott és annak átalakítására irányuló művészi vízióiként kell értelmeznünk. Ebből adódóan valóban harcos, leleplező és radikális színházat képviselt. A bűnösség és az ember társadalmi felelősségének kérdése (*Escuadra hacia la muerte* [Halálosztag]; *Muerte en el barrio* [Halál a kerületben]; *Asalto nocturno* [Éjszakai támadás]) mellett a mindent bekebelező hatalom problematikáját vizsgálja az ún. *Saturnus*²⁵-drámákban (pl. *La mordaza* [A szájkosár]; *La cornada* [A bika öklelése²⁶]). Forradalmi tematikát követő drámáival (*Prólogo patético* [Ünnepélyes előszó]; *El cubo de basura* [A szemetesvödör]; *El pan de todos* [Mindenki kenyere]; *Tierra roja* [Vörös föld]; *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* [Tell Vilmos szomorú szemei]; *La sangre de Dios* [Isten vére]; *En la red* [Csapdában]) a társadalmi

²³ A három drámaíró vitája a *Primer Acto* színházi folyóirat 1960-as számaiban bontakozott ki élesen: Alfonso SASTRE: „Teatro imposible y pacto social”, in: *Primer Acto*, 1960. 14. szám, 1-2.; Uő.: „A modo de respuesta”, in: *Primer Acto*, 1960. 16. szám, 1-2.; Alfonso PASO: „Los obstáculos para el pacto Alfonso Paso”, in: *Primer Acto*, 1960. 12. szám, 7-8.; Antonio BUERO VALLEJO: „Obligada precisión acerca del imposibilismo”, in: *Primer Acto*, 1960. 15. szám, 1-6.

²⁴ A cenzori jelentésekben a művet méltató mondatokkal találkozhatunk, azonban a darabot korlátozottan bemutathatónak véleményezték az ítések, „ideológiailag kilengő és kételkedő nézők” előtt nem előadhatónak, s végül veszélyessége miatt maximum kamaraszínházi bemutatóra kaphatott engedélyt. Egy Carlos Asensio által jegyzett levél azonban már a hadsereg nemtetszését és a darab engedélyének visszavonását mutatja be. A cenzori jelentéseket lásd: Berta MUÑOZ CÁLIZ: *Expedientes de la censura teatral franquista*, id. mű, az *Escuadra hacia la muerte*-ről szóló jelentések: <http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/exedientes/02%20sastre/ficha7.html> (2014-06-21).

²⁵ Utalás Goya ún. fekete sorozatához tartozó, *Saturno devorando a su hijo* (Szaturnusz felfalja egyik fiát) című festményére.

²⁶ Magyarul *Délután ötök* (András László fordításában) címmel került kiadásra, utalva a bikaviadalok kezdési időpontjára, illetve szépen asszociálva García Lorca híres torreádor-síratójának, az *El llanto por Ignacio Sánchez Mejías*-nak refrénként ismétlődő soraira („A las cinco de la tarde”).

realizmus – mely nem egyenlő a mi szocreál fogalmunkkal – irányvonalát jelölte ki Sastre, melynek az ötvenes, hatvanas években számos követője akadt. Sastre színpada, fogyatékos-ságai ellenére is újító és forradalmi. Dramaturgiai hiányosságaira mentséggént szolgál, hogy sokszor a cenzúra miatt már eleve a bemutathatatlanság tudatával kellett írnia, és éppen emiatt technikai megoldásaiban érződnek az olvasásra szánt színház jellegzetességei.

Az ötvenes-hatvanas években a spanyol regényhez hasonlóan a drámairodalom is túlnyomórészt a társadalmi realizmus irányába, a buerói és a sastrei nyomvonalon haladt tovább. Buero színpada, mint láttuk, nem pusztán társadalmi, habár társadalmilag jól körülhatárolt univerzumokat ábrázol forradalmiságtól mentes műveiben. Sastre forradalmisága és radikalizmusa is sokak számára vált mértékadóvá. A társadalmi realizmus irányzatához tartozó darabokban nehéz sorsú munkások vagy lesüllyedt középosztálybeli figurák jelennek meg, a művek tematikája pedig a hétköznapi valóságon alapul: a munkanélküliség, az emigráció és az életért való harc. E drámákban megjelenik a társadalmi igazságtalanság kritikája, valamint az osztályharc, anélkül, hogy a művek megoldást kínálnának ezekre a problémákra. A realista színház mind színpadi környezetében (külvárosi környezetet, lepusztult bérházakat, nyomornegyedeket idéző szcenika), mind nyelvhasználatában (az utca nyelve, a lumpenek argója) eltávolodik a '40-es évekig monopolhelyzetben lévő dramaturgiailag jól megírt, hagyományos polgári színházról²⁷, mely természetesen továbbra is virágzott a már említett Alfonso Paso és Joaquín Calvo Sotelo sikerdarabjaival.²⁸

Az ún. realista nemzedék 1920–30 között született alkotói közül kiemelkedik Lauro Olmo, akinek a legismertebb műve, a *La camisa* (Az ing) a munkásosztály problémáit (munkanélküliség, emigráció) vitte színre. Hasonlóan a proletariátus mindennapjai a témája a *La pechuga de la sardina* (A szardínia melle), az *El cuerpo* (A test) című műveknek is, míg az *English Spoken* az emigrációból visszatért spanyolok nehéz körülményeit dramatizálta. Későbbi műveiben, melyek közül több nem is jelenhetett meg, a brechti színházhoz, valamint a mérsékeltebb expresszionizmus dramaturgiájához közelít.

Az andalúz származású José Martín Recuerda első darabjai még García Lorca hatását idézik, az *El teatrito de don Ramón* (Don Ramón kisszínháza) 1959-es bemutatójától kezdve azonban a realista és kritikus színház felé fordul. Az említett mű a színház a színházban technikájával él: a hősök magányuk leküzdésére egy darabot visznek színre. Minden erőfeszítés ellenére azonban nem járnak sikerrel, a darab után ugyanabba a magányba süllyednek vissza, mint amiben korábban érezték magukat. A *Las salvajes de Puente San Gil* (A San Gil híd bestiái) drámája néhány revüszínésznő meghurcoltatásáról szól, akik azonban vállalják önmagukat és nem lehajtott fejjel, hanem hangos énekkel vonulnak be a börtönbe.

A társadalmi realizmus irányát természetesen az említett szerzőkön kívül mások is művelték. Néhányuk nevét említhetjük itt csak: Carlos Muñiz, Alfredo Mañas, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rodríguez Méndez. Sorsukban közös volt, hogy sokszor darabjaik nem kerülhettek bemutatásra, hiszen társadalomkritikájuk túlmutatott a cenzúra tűrőképességén. Emiatt többen fel is hagytak a drámaírással, jó néhányan a filmiparban forgatókönyvíróként próbáltak megélni.

²⁷ Juan Ignacio FERRERAS: id. mű, 69.

²⁸ Calvo Sotelo *La muralla* (A fal) című darabja a század második felének legnagyobb színházi sikere volt. Spanyolországban és külföldön több mint ötezer előadást ért meg a mű (Kiss Tamás Zoltán: id. mű, 119.).

2.3. A hatvanas évek nyitása

Spanyolország nemzetközi elszigeteltsége gyakorlatilag az ötvenes években befejeződött. Mivel a hidegháború éveiben sokkal inkább a spanyol rezsिम kommunizmusellenessége értékelődött fel, a nyugat-európai vezetők már nem különösebben zavarta Franco diktatórikus hatalma. Az országot 1952-ben felvették az UNESCO-ba, 1955-ben az ENSZ-be, 1958-ban a Nemzetközi Valutaalapba. 1953-ban Franco a Vatikánnal írt alá konkordátumot, míg az USA, ugyan a Marshall-tervből kirekesztette Spanyolországot, jelentős anyagi támogatáshoz – igaz, nem teljesen önzetlenül, hanem katonai támaszpontok használatáért cserébe – juttatta az autarkióban teljesen kimerült spanyolokat. Az 1960-as évektől a külföldi turizmus beindulása és a gazdaság megélénkülése elkerülhetetlenül változásokat idézett elő a rezsिम arculatában. A nyugati demokráciákkal való gazdasági kapcsolatok a diktatúra liberális „kozmetikázását” kényszerítették ki, s ez hatással volt a kulturális életre és a színházra is. A Manuel Fraga Iribarne vezette Tájékoztatási és Idegenforgalmi Minisztérium 1962–69 között egy sor olyan reformot vezetett be, melyek liberálisabb és nyitottabb országimázst festettek a külföld felé. Természetesen bizonyos „játékszabályok” továbbra is érvényben voltak, vagyis csak adott határon belül lehetett mozogni.

Vitathatatlan, hogy ezekben az években a mozgástér kezdett kiszélesedni a színház számára és ez a drámaművészet színeseződésében és differenciáltabb irányjaiban is jól kitapintható. Ugyan a realista nemzedék tovább írja darabjait, a hatvanas években már kirajzolódik egy haladóbb szellemű, újító és kísérleti jellegű színház is. Az ideológiai fellazulást jelzi, hogy például néhány korábban tiltott García Lorca-darab színpadra kerülhetett, valamint Buero Vallejo 1971-ben akadémiai székfoglaló beszédét Lorca színházáról tartotta. Hasonlóképp szabad jelzést kaphatott néhány cenzúrázott Buero-mű, vagy akár Sastre *Halálosztaga* is újra színpadra kerülhetett 1956-os betiltása után. A társadalmi realizmus műveit, köztük Olmo híres *Az ing* című művét, vagy *Recuerda* színműveit is megtapsolhatta végre a közönség. Természetesen jó néhány emblematikus mű továbbra is a cenzori feketelistán szerepelt. Új jelenségeként értékelhetjük, hogy néhány társulat az emigrációban alkotó írók munkáit is szerte volna repertoárra tűzni, ezért Max Aub, José Bergamín, León Felipe és Rafael Alberti írásai is a cenzorok elé kerültek. Jóllehet néhány ezek közül megkapta az engedélyt, esetükben, érthető okokból, a cenzúra még nagyobb elővigyázatossággal járt el. Figyelemfelkeltő, hogy a külföldi szerzők közül a határozottan baloldali ideológiát képviselő alkotók (Brecht, Sartre, Weiss) munkássága is megjelenhetett a spanyol színpadon, habár legtöbbször kamaraszínházi bemutásra és kis előadászámra kaptak engedélyt ezek a művek. Az is jellemző volt, hogy a leginkább fiatal nézők elsősorban nem a darabok irodalmi értéke miatt keresték ezeket az előadásokat, hanem sokkal inkább azért, hogy egyfajta politikai tiltakozást fejezzenek ki részvételükkel. Ezáltal egy-egy színházi előadás nem annyira irodalmi/esztétikai jelentősége, hanem társadalmi-politikai esemény volta miatt értékelődött fel.

Bizonyos esetekben szinte felfoghatatlan és megmagyarázhatatlan, hogy egy mű miért kaptott éppen piros, míg egy másik pedig szabad jelzést a cenzori hivatalban. A hosszabb póráz tehát nem mindig volt következetes, és egészen Franco haláláig egyfajta huzavona, vagyis a nyitás (apertura) és a mozdulatlanság (inmovilismo) hívei kötélfűzésének eredményeként kell szemlélni a spanyol színházi életet. Az is biztos, hogy a cenzoroknak számolniuk kellett már a tiltás miatti ellenállással és a külföld visszhangjával (főleg az említett európai szerzők esetében), így ezt mérlegelve, és egy esetleges nemzetközi botrány elkerülése végett, inkább megad-

ták az engedélyt. Hasonló elv mozgathatta a cenzorokat Buero Vallejo kimondottan Franco-ellenes darabjainak engedélyezésekor, hiszen Buero országhatáron túli hírneve miatt műveinek tiltása a rezsim imázsát igencsak aláshatta volna külföldön. Látszik tehát, hogy már nemcsak az íróknak kellett cenzúrát kijátszó technikákkal alkotniuk, hanem a cenzoroknak is egy egészen megváltozott politikai erőterben kellett dolgozniuk. A rezsim ideológiai alapvetései mellett már a nyugat-európai demokráciák véleményét sem hagyhatták figyelmen kívül.

Fernando Arrabal ugyan a cenzúrázott drámaírók példáját, vagyis a rezsim nyitásának éppen az ellenpontját mutatja, kronológiailag mégis a hatvanas években indult máig tartó, részben az emigráns írókhoz tartozó, de alapvetően besorolhatatlan életműve. A polgárháború után közvetlenül száműzetésbe kényszerülő írókkal szemben ő csak 1955-ben hagyta el hazáját. Az extravagáns viselkedésű, gyakran botrányt keltő Arrabal már az úgynevezett Új Színház (Nuevo Teatro) előkészítője. Korai művei még a postismo²⁹ költői irányzat és a szürrealizmus hatását mutatják, és a társadalmi realizmussal való gyökeres szembefordulást képviselik. Párizsi tartózkodása során került kapcsolatba Alejandro Jodorowsky ukrán-zsidó származású (egyébként Chilében született) filmrendezővel, valamint Roland Topor francia grafikussal, és hárman 1962-ben alapították meg az ún. Pánik-mozgalmat, melynek hatása alatt alakul ki Arrabal pánikszínháza (Teatro Pánico). Drámái egy részét franciául és francia színpadra írta – ezt sok kortársa a szemére is hányta, és inkább tartották francia, mintsem spanyol szerzőnek –, mivel a hetvenes évekig gyakorlatilag tudomást sem vettek róla hazájában. A minden hagyományt felrúgó, tabukat nem ismerő, és gyakran kegyetlen arrabali pánikszínház látszólag összefüggés nélküli, szertartásos jelenetek színrevitelével akar választ adni a megbomlott világ értelmezhetetlen kérdéseire. Ez a fajta, ún. szertartás-színház (teatro ceremonial) markánsan rányomta bélyegét a lázadó író szinte egész életművére, olyan darabokra mint például a *Pic-Nic* (Tábori piknik), az *El triciclo* (A tricikli), a *Fando y Lis* (Fando és Lis), a *Ceremonia por un negro asesinado* (Szertartás egy meggyilkolt négerért), a *La coronación* (A megkoronázás), az *El gran ceremonial* (A nagy szertartás), és az *El arquitecto y el emperador de Asiria* (Az építész és az asszír császár). Színházának talán legkegyetlenebb oldalát az *El cementerio de automóviles* (Autótemető) című művéből ismerhetjük meg. Az apokaliptikus jövőben játszódó brutális történetet egyébként mozivászonra is adaptálták, természetesen korhatáros filmként. Politikai színházába sorolható a *Ciugrena* (szójáték a betűk felcserélésével, jelentése: Guernica) drámája, mely a baszkok szent városának bombázásakor egy illemhelységbe szorult házaspár dialógusára épül. E nevetséges, de egyben tragikus szituációval Arrabal háborúellenes gondolatai is a színpadra kerültek – igaz, csak Párizsban. Az anarchista drámaíró számára minden típusú hatalom elfogadhatatlan, s ezt színpadi műveiben sem rejti véka alá. Érthető tehát, hogy miért volt sokáig Arrabal bemutathatatlanság szerző saját hazájában.³⁰ A nyolcvanas éveit taposó Arrabal lázadása mára alábbhagyott, bár élete az elmúlt húsz évben sem volt botránymentes.³¹

²⁹ Az „izmusok utáni” jelentésű, 1945–50 között működő spanyol irodalmi irányzat a korábbi avantgárd irányzatok (dadaizmus, futurizmus, szürrealizmus, kubizmus) szintézisét akarta megalkotni. A *postismo* vezéregyénisége, Carlos Edmundo de Ory a szürrealista automatikus írással szemben „a kontrollált örültségben” látta az irányzat lényegét.

³⁰ Nemcsak színdarabjaiban foglalkozott a politikával, hanem prózai műveiben is. Egyik leghíresebb ilyen írása, Francohoz írt nyílt levele (*Carta al General Franco*) 1971-ben – vagyis még a *Genera-*

Arrabal kortársa az 1930-ban született Antonio Gala korai darabjai a realista színház költői vonulatához tartoznak. Ilyenek a *Los verdes campos del Edén* (Az éden zöld mezei), illetve a markánsan szövegszínházhoz tartozó darabjai, mint például az *El caracol en el espejo* (Csiga a tükörben), vagy az *El sol en el hormiguero* (Napfény a hangyabolyban). Ez utóbbit ugyan bemutatták Madridban, azonban a diktatúrára való allegorikus utalásaiért a Fraga Iribarne vezette cenzúra két hét után levette a madridi María Guerrero Színház műsoráról. Az *El caracol...* pedig a bemutatóig sem jutott el, nyomtatásban is csak 1970-ben jelenhetett meg. Gala művei – a társadalmi realizmus színházának témáihoz hasonlóan – a magányról, a csalódásról, a párbeszédre való képtelenségről és az individuuum frusztrációjáról szólnak, azonban nyelvezete sokkal líraibb és szimbolikusabb, mint a realistáké. A hetvenes évektől egyre nagyobb sikereket ért el olyan műveivel, mint a *Los buenos días perdidos* (Az elveszett szép napok), a *Noviembre y un poco de hierba* (November és egy kis fű), vagy a történelmi témát feldolgozó, de egyértelműen a szabadság és a diktatúra viszonyát feszegető *Anillos para un dama* (Gyűrűk egy hölgynek) című darabja.

A Franco-éra utolsó öt évében a rendszer széthullását már nem lehetett megállítani, legfeljebb csak lassítani. E fékező erőt képviselte még a végórákban is a cenzúra, mely azonban már nem tudta feltartóztatni a fiatal színházi generáció újításait. A tiltás ellenére az alkotók politikailag egyre élesebb és esztétikájukban egyre újítóbb drámákat írtak.

Megfigyelhető, hogy a '60-as évek derekától a színházba járó közönség egyre differenciáltabbá válik. Továbbra is megmarad a széles középosztály igénye a szórakoztató, könnyed, zenés darabok iránt, ennél szűkebb a közönsége a társadalmi kérdéseket boncolgató realista daraboknak, de megjelenik immár egy még szűkebb értelmiségi réteg, amely a kísérleti színház iránt mutat érdeklődést.³²

2.4. Az Új Színház (*Nuevo Teatro*)

A hetvenes években kibontakozó színházi irányzathoz tartozó szerzők nehéz helyzetben voltak, szinte légüres térben tevékenykedtek. Egyrészt a diktatúra utolsó éveiben – sőt, valójában még utána is, hiszen 1978-ban törlik csak el hivatalosan a cenzúrát³³ – továbbra is küzdeniük kellett művészi önkifejezésük szabadságért, másrészt Franco 1975-ben bekövetkezett halála sem jelentett számukra egy csapásra szabad utat a közönség felé.

Paradox módon tehát, még Franco halála után sem válhattak sikeres szerzőké az Új Színházi irány képviselői. Ekkor azonban már nem a cenzúrát kellett hibáztatniuk, hanem a közönséget. A diktatúra négy évtizedének kulturális öröksége volt ez a jelenség, hiszen a hagyományos, polgári színházon és a szórakoztató revüműsorokon nevelkedett nézők értetlenül álltak a fiatalok újításaival szemben, így nem is csoda, hogy nyíltan elutasították ezt az új színházat. Látható, hogy a politikai környezet megváltozása önmagában nem volt elegendő

lissimus életében – született. Lázadó és a politikának fricskát mutató attitűdjét példázzák Sztálinhoz (*Carta a Stalin*) és Castróhoz (*Carta a Fidel Castro*) írt levelei is.

³¹ Sokszor éppen botrányos közszereplései (pl. részegen jelent meg egy tévéműsorban) keltik fel a közönség érdeklődését iránta.

³² Kiss Tamás Zoltán: id. mű, 122-123.

³³ Az 1978. március 4-én elfogadott, Juan Carlos által aláírt (262/1978. számú) királyi rendelet állította vissza – negyven év után – a színházi bemutatókra vonatkozó teljes szabadságot.

ahhoz, hogy az új szerzők sikereket érhessenek el. Ehhez a társadalom átalakulására, kulturális ízlésének felemelésére és nyitottabbá tételére is szükség volt.

Milyen újításokat hoztak ezek az szerzők, vagyis pontosabban, ha lehetőségük lett volna a bemutatókra, mit szerettek volna színpadon látni?³⁴ Elsőként a szereplők belső destrukcióját kell kiemelni: az Új Színház alkotóinak hősei mintha egy eszme szócsöveivé válnának, mindenféle pszichológiai mélység nélkül. Ruiz Ramón³⁵ egyenesen az emberi szereplők haláláról beszél, vagyis hogy az új törekvések az ember-szereplőket jel-szereplőkkel helyettesítik. A drámaírók előszeretettel használnak az adott szituációtól idegen, szimbolikus értelmű tárgyakat is a színen. Közös vonás még, hogy a színpadi cselekmény parabolikus, önmagán túli jelentéseket hordoz. A színpadi nyelv vonatkozásában a hatvanas évek derekától a fiatal alkotókban megfigyelhető a kimerült társadalmi realizmustól való elszakadás igénye, s ennek következményeképp egy sor avantgárd jellegzetesség (abszurd, happening, kegyetlen színház) kezd a spanyol drámákban is meghonosodni, összefonódva azonban az allegorikusan-szimbolikusan ábrázolt rezsim- és Franco-ellenes tematikával.

Az arrabali ceremónia-színház hatása erősen érződik a szereplők szinte bábszerű mozgásában (mechanikus gesztusok, robotszerű érzéketlenség, egyforma mondatok ismételtetése) is. Ezeknek a szertartásoknak, rítusoknak az értelmezése nem egyszerű a nézők számára. Nem ritka, hogy a szerzők olyan színpadi apparátust (Ruibal egyik művében egy tengeralattjáró jelenik meg egy medence közepén) álmodtak műveikhez, mely a gyakorlatban szinte megvalósíthatatlan volt. Ebben azonban nem a valóságtól való teljes elrugaszkodás örültségét, hanem sokkal inkább a kifejező eszközöket korlátok nélkül alkalmazó, teljesen szabadon gondolkodó attitűdöt kell felfedeznünk. Az újító írók mindezen eszközökkel az allegorikus színháztól az absztrakcióig kívántak eljutni.

A születési dátumuk szerint igen nagy különbséget mutató, 1925–1940 közötti születésű művészekről van szó, így nem is nevezhetjük őket egy generációba tartozóknak. A teljesség igénye nélkül a sok szerző közül csak néhányat van itt mód kiemelni.

Az Új Színház egyik legfontosabb alakja a teljes dramaturgiai szabadságot hirdető Francisco Nieva, akinek legtöbb művét színpadra is állították. Darabjainak erotikus jeleneteit nem a szabadosság – melyre a nyolcvanas években bőven lesz példa a spanyol moziban és színházban egyaránt –, hanem az emberi szabadság kifejeződéseként kell értelmeznünk.

Nieva munkássága mellett kiemelkedik még Miguel Romero Esteo alakja. Színháza radikálisan szakítani akar mind nyelvben, mind tartalmában a korábbi színdarabokkal, erősen építve azonban Arrabal ceremónia-színházára. Terjedelemben igen hosszú drámái sajnos sokszor színpadra sem kerültek vagy megcsonkítva lettek bemutatva. Nem ritka, hogy kiadásban is – terjedelmi okok miatt – befejezetlenül jelentek meg egyes művei.

³⁴ Legtöbb mű csak nyomtatásban jelent meg, habár ritka kivételekkel (pl. Francisco Nieva darabjai) színpadon is találkozhatott ezekkel egy szűk réteg. Pontos statisztikák nincsenek a művek bemutatásáról, azonban Ferreras számításai szerint száz színdarabból kb. húsz került színre, negyvenet kiadtak nyomtatásban, míg a maradék negyven gyakorlatilag észrevétlen maradt. A mintegy húsz körülire tett bemutatóval kapcsolatban sem lehetnek illúzióink: általában egy-két előadást értek meg fesztiválokon vagy külföldi bemutatókon (Juan Ignacio FERRERAS: id. mű, 80.).

³⁵ Francisco RUIZ RAMÓN: „Prolegómenos a un estudio del nuevo teatro español”, in: *Primer Acto*, 1974, 173. szám, 4-9.

Manuel Martínez Mediero a társadalmi realizmus talajában gyökerező korai művei után színháza allegorikusabb és absztraktabb irányt vesz, míg végül az általa emberevőnek aposztrófált színházban (teatro antopofágico) találja meg az igazi hangját.

Luis Riaza az arrabali hagyományt követő szertartásos színház legextrémebb példája. Riaza számára a forma a tartalom fölé kerekedik, vagyis számára nem az a lényeg, hogy mit mond, hanem, hogy hogyan mondja. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy drámáinak nem lenne cselekménye, de maga a nyelv(ezet) válik a színházi rítus legfontosabb elemévé. Nem ritka emiatt, hogy Riaza szemére hányják barokkos-manierista stílusát.

José Ruibal allegorikus-szimbolista korai műveiben megjelenik a Franco-rezsim szatírája (száműzetésben is volt emiatt), míg későbbi darabjaiból – hasonlóan Nieva vagy Romero Esteo koncepciójához – a közönséggel való radikális szakítás vágyának lehetünk tanúi. Színpadi műveiben nem ritka, hogy állatok alakítanak allegorikus személyeket.

José María Bellido egy allegorikus-kritikai, az avantgárd irányzatokra nyitott színházat hagyott ránk örökül; hozzá hasonlóan Antonio Martínez Ballesteros moralizáló és didaktikus színpada is előszeretettel használja az avantgárd vívmányait. Luis Matilla rövid (többnyire egyfelvonásosokat írt) színdarabjai ötvözik az avantgárd, az epikus színház, a bohózat, az esperpento és a zenés revü jellegzetességeit. Ángel García Pintado agresszív és radikális, de a humort sem nélkülöző társadalmi szatírákat ír, míg Alberto Miralles kihívó kérdéseket megfogalmazó színdarabjainak a célja a készen kapott eszmék megkérdőjelezése.

Az Új Színházként aposztrófált irányzatnak természetesen ennél sokkal több képviselőjét említhetnénk, akik műveinek keletkezési dátumai már a demokrácia éveire nyúlnak át. A nevek további sorolásánál azonban sokkal fontosabb az irányzat egy lényeges, és már említett problémájának a kiemelése, mégpedig a (korabeli) bemutatók és ezzel összefüggésben a kritikai visszhang hiánya. Így a gyakran csak nyomtatásban megjelent színdarabok elemzése sokkal inkább irodalomesztétikai és nem annyira drámaesztétikai megvilágításba került mindaddig, amíg a XX. század végén, illetve a XXI. század elején újra nem értékelték, értékelték ezeket a műveket.

2.5. A független spanyol színház

A hatvanas években indul meg Spanyolországban egy független színházi mozgalom, melynek köszönhetően a fentebb említett Új Színház irányzatához tartozó szerzők is teret kaphattak a bemutatkozásra. A hatvanas-hetvenes években jelentkező független társulatoknak leginkább egyszeri bemutatókra, szintén korlátozott közönségérdeklődésére számot tartó fesztivál-részvételre volt lehetőségük, ám ezeken is folyamatosan jelen voltak a rezsim emberei. Általában elmondható, hogy a hatalom és a kultúra párharcában, ha az utóbbi jogai és függetlensége sérül, illetve mozgásterének határai beszűkülnek, természetes folyamat, ha a kultúra résztvevői radikalizálódnak. Ebben a negyven évig tartó küzdelemben a spanyol rezsim tehát éppen az ellenkezőjét érte el, mint amit szeretett volna, vagyis a kultúrát – esetünkben a színházat – nem tudta mentesíteni a politikától, sőt, éppen a tiltás révén idézte elő annak erős politizálódását.

A független vonal a félsziget több városában létrehozta jellegzetes színházi csoportjait, bár leginkább Madridban és Barcelonában vált egyre markánsabbá a színjátszás ezen újtó alternatívája. Ruiz Ramón 1973-ban mintegy 150 nem kereskedelmi jellegű, de különböző kategóriákba – amatőr színház, kamaraszínház, stúdió színház, egyetemi színpad, független

színház – sorolt színházi csoportosulást említ országszerte.³⁶ Az idézett elnevezések már rávilágítanak arra a problémára, ami a független színház fogalmára vonatkozik, s éppen ezért, még mielőtt a mozgalom jellegzetességeit és fontosabb csoportjait bemutatnánk, érdemes a független elnevezés kapcsán egy rövid kitérőt tennünk.

Az I. San Sebastián-i Független Nemzetközi Színházi Fesztiválon³⁷ 1970-ben a *Primer Acto* című folyóirat színházi alkotókat (drámaírókat, színészeket, kritikusokat, színháztörténészeket) faggatott a független színház jelenségéről. Az interjúk konklúziójából az derült ki, hogy a folyamatot belülről látók/átélők véleménye szerint, valójában nem létezett független színház Spanyolországban. Nézzük meg néhány megkérdezett választ. Ricardo Doménech úgy fogalmaz, hogy a „Független Színház csak egy törekvés”; Frederic Roda is hasonlóan szkeptikus: „A Független Színház nem létezik se ma, se holnap; egy irányzat, egy feszültség, egy szenvedély... egy még «függetlenebb» színház felé.”; José Monleón sem látja tisztán a függetlenség mibenlétét: „A független színház egy etikai igény, egy társadalmi szükség. A «független» kifejezésnek van egy hagyományos értelme, mivel a színház mindig is meg fogja őrizni függőségeit. A fogalom tehát viszonylagos...”; Alfonso Sastre válasza a legradikálisabb: „A «független színház» fogalma használhatatlan. Felesleges egyáltalán azon is fáradozni, hogy egy ennyire «tudománytalan» kifejezést fogalomként határozzunk meg. Beszéljünk inkább marginális színházakról.”³⁸ Monleón emelte ki, hogy a színház nem tud szabadulni a függőségeitől. Valóban így van: 1975-ig ezek a színházak – pontosabban társulatok – a cenzúra függvényeként tevékenykedhettek csak. A drámai szöveg cenzúrája, a színpadra állítás tiltása, a már bemutatott művek repertoárról való levétele, az anyagi támogatás megvonása, pénzbírság kiszabása, a próbafolyamat korlátozása... stb. és még hosszan sorolhatnánk, hogy mennyi minden determinálta tehát ennek a független színháznak a függőségét. Mindebből már érezhető az irányzat elnevezésének problematikus volta. Jobb híján azonban maradnunk kell a kifejezésnél, hiszen a színháztörténeti írások is ezt használják.

A független társulatok kollektív jellege – vagyis, hogy a tagok a színház minden feladatát vállalták, a színpadépítéstől kezdve, a jelmezek varrásán át a színjátszásig – a II. Köztársaság amatőr, többnyire egyetemistákból álló szintársulatainak (La Barraca, Teatro del Pueblo, El Búho) a hangulatát idézi. Tevékenységükkel azonban nem a spanyol klasszikusok terjesztését vállalták fel, mint elődeik, hanem a modern nyugat európai drámaírók és a hazai Új Színház képviselőinek a műveit akarták a közönséggel megismertetni. Kitartóan küzdve a cenzúrával, több társulat munkáját siker koronázta, és a mai napig életben vannak, míg mások, kisebb szerencsével, a nyolcvanas években végleg eltűntek.

Ezek a társulatok célul tűzték ki, hogy saját repertoárjuk alapján jól felismerhetőek legyenek, illetve nem elégedve meg az egyszeri bemutatókkal, a lehető legtöbb előadászámra törekedtek egyes nézőközönség előtt. Ezt mérlegelve, az előadásokat a közönséghez és a körülményekhez rugalmasan alakították, s a jegyáraik is változóak voltak. A kollektív munka

³⁶ Francisco RUIZ RAMÓN: *Historia del teatro español. Siglo XX.*, Madrid, Cátedra, 1997, 457.

³⁷ A *Festival Ceróként (Nulladik fesztivál)* is emlegetett színházi találkozón a cenzúra három művet nem engedett színpadra. Az esemény így a tervezettnél két nappal korábban, hatalmas tiltakozás és botrány közepette fejeződött be (José MONLEÓN: „Otra vez, festivales y política”, in: *Triunfo*, 1970. május 16. 44.).

³⁸ „Encuesta sobre el Festival Cero de San Sebastián”, in: *Primer Acto*, 1970. 123-124. szám, 25-37. A hivatkozott oldalak: 26., 30., 34.

részeként kisebb csapatok alakultak a drámai nyelv, az esztétikai és ideológiai koherencia, valamint a közös részvétel lehetőségének a vizsgálatára. Céljuk a „negyedik fal” áttörése, vagyis a nézők és a színészek közötti szeparáció megszüntetése volt. Korábbi előadásaik tapasztalatait mindig beépítették a későbbi bemutatókba.³⁹ A hagyományos szövegszínház helyett a fiatal függetlenek a mozgásszínház, a pantomim, cirkuszi elemek, sőt még a pirotechnika lehetőségeit is igyekeztek kihasználni látványos előadásaikban. A hangsúly a darabról egyértelműen az előadásra tolódott el, s ezáltal a színház önmagán túlmutatva egyre multidiszciplinárisabbá vált. Közös jegyként említhetjük még a Franco-rezsim ideológiájával való szembenállást, a kereskedelmi színház teljes elutasítását, a konvencionálistól eltérő új helyszínek keresését, a színházi munka decentralizálását, valamint a szerzői színház helyett a rendezői színház előnyben részesítését.

A függetlenek első jelentős csoportja, az Els Joglars⁴⁰ – nevük a középkori énekmondókra, a jokulátorokra utal – 1962-ben Barcelonában, Alberto Boadella vezetésével jelent meg. Számukra a színház társadalmi és politikai szerepet töltött be, így előadásikkal – leginkább az ironia eszközével – folyamatos társadalomkritikát kívántak gyakorolni. Nem kímélték Franco alakját sem, és mivel egy máig aktívan játszó csoportról beszélünk, a katalán és a spanyol politikai és közélet számos figuráját (Jordi Pujol, Pasqual Maragall, Felipe González, Salvador Dalí, Josep Pla) pellengérré állították már darabjaikban. Kritikájuk nem kerülte el a végóráit élő rezsim figyelmét sem, de a legmeglepőbb, hogy még 1977-ben, vagyis a demokratikus átmenetben is szigorúan megbüntették őket a Boadella írta és rendezte *La torna* (A viszonzás) darab bemutatója után.⁴¹ A botrányairól híres társaság 2003-ban nagyjátékfilmet is rendezett *Buen viaje, excelencia!* (Jó utat, excellenciás úr!) címmel, melyben Franco utolsó napjait parodizálták ki.

Az Els Joglars példáját követve, esztétikájukban és formanyelvükben azonban más irányokat képviselő szintén katalán társulatok gombamód szaporodtak a hetvenes években. Közülük érdemes kiemelni a Joan Font vezette Comediantes (1971) társulatot, mely a cirkuszt, a zenét és a mozgást ötvöző látványos előadásikkal számos hazai és nemzetközi eseményen vett már részt.⁴² A Dagoll-Dagom⁴³ (1974) társulat a zenés komédiák színrevitelére specializálta magát, és az elsők között volt, aki Franco halála után 1975-ben már katalánul játszott. A nagy presztízsű, 1976-ban alapított Teatre Lliure (jelentése: szabad színház) a katalán alternatív és független színjátszás máig működő, fontos központja. A performance, a látványszín-

³⁹ Monleón a társulatok több jellegzetességéről is ír, itt csak a fontosabbakat emeltük ki (José MONLEÓN: „Del teatro de cámara al teatro independiente”, in: *Primer Acto*, 1970, 123-124. szám, 12-14.).

⁴⁰ Francisco RUIZ RAMÓN: *El teatro español...*, id. mű, 460-463. A társulat történetéről lásd: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/ElsJoglars/compania.shtml (2014-07-28).

⁴¹ Boadellát a hadsereget gyalázó darab miatt haditörvényszék elé állították. Börtönéből megszökött, majd Franciaországba menekült. Hivatalosan csak 1981-ben mentették fel a drámaírórt. Boadella 2012-ig állt a társulat élén, utána Ramon Fontserè vette át posztját.

⁴² A csoport társadalmi elfogadottságát és művészi elismerését jól kifejezi, hogy többek között játszottak az 1992-es barcelonai Olimpiai Játékok záróünnepségén, ugyanabban az évben a sevillai Expón, 1998-ban a lisszaboni, 2000-ben pedig a hannoveri világkiállításokon.

⁴³ A társulat történetéről lásd: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Dagoll_Dagom/presentacion.shtml (2014-07-28).

ház, sőt az opera felé nyitó La Fura dels Baus (1979) a Comediants társulathoz hasonlóan fontos nemzetközi eseményekre is meghívást kap.⁴⁴

Madridban az 1960-ban alakult Teatro Estudio de Madrid (TEM, Madridi Stúdió Színház) volt az első jelentős színiiskolával egybekötött független társulat, mely a hivatalos, 1941-ben létesített Teatro Universitario Español (TUE, Spanyol Egyetemi Színház) alternatívájaként működött. Az alapítók, William Layton és Miguel Narros közötti ideológiai jellegű nézeteltérések miatt a társulat végül 1968-ban felbomlott, pontosabban Teatro Experimental Independiente (TEI, Független Kísérleti Színház)⁴⁵ néven alakult újjá. Az első bemutatójukat – Brechtnek a III. Birodalomról szóló, nyíltan náciellenes darabját – rögtön betiltották, és a társulat is egészen 1974-ig elnémult. Az ezt követő négy évben több külföldi szerző (Synge, Williams, Albee, Pinter, Camus, Voltaire, Gorkij, Shakespeare) művét állították színpadra, majd 1978-ban a TEI helyébe a Teatro Estable Castellano (TEC, Állandó Kasztíliai Színház) lépett, mely – mint a neve is jelzi – állandó társulatként működött. Vezetőik a már korábban említett William Layton, Miguel Narros (később a Teatro Español igazgatója lesz) és José Carlos Plaza (a Centro Dramático Español vezetői posztját fogja betölteni 1989–1994 között) voltak. Az állami támogatásban is részesült társulat Lorca-, Csehov-, Lope de Vega-, Schiller-, Nieva-, Cocteau-, O’Neill- és Strindberg-darabokat vitt színre 1980-ig. Később Layton önállóan folytatta a szervezést és megalapította a Laboratorio de Teatro William Layton (William Layton Laboratórium Színháza) társulatot.

A fővárosi független színjátszás másik fontos csoportja az egyetemi kamaraszínházként, Ángel Facio vezetésével 1964-ben alakult Los Goliardos⁴⁶ (jelentése: goliárdok). Első bemutatójuk egy Unamuno-darab volt (*El otro* [A másik]), majd azt követték Csehov, O’Neill, Pinget, Arrabal, Beckett és Mrożek művei. 1964–70 között összesen 17 darabot (263 előadással) állítottak színre.⁴⁷ 1971-ben ugyan feloszlott a társulat, azonban néhányszor – legutóbb 2011-ben – rövidebb ideig újra összeálltak az eredeti alkotók egy-két bemutató erejéig.

Szintén Madridból indult 1968-ban a Tábano⁴⁸ (jelentése: bögöly) társulat. Már első bemutatójukat pénzbírsággal sújtotta, később pedig több darabjukat be is tiltotta a cenzúra. Legnagyobb botrányt a Franco-rezsim utolsó éveit parodizáló *Castañuela 70* (Kasztanyetta 70) című zenés darabjukat kísérte, mely hatalmas siker volt, ám a cenzúra betiltatta. Ezután a csoport egy része külföldre vitte az előadást, Európa és Latin-Amerika spanyol emigránsok lakta városait keresve fel. Hazájukban visszatérve 1972-ben a La Barraca küldetését idéző turnéjukon Lorca *El retablillo de Don Cristóbal*ját és Cervantes *El retablo de las maravillas* című művét vitték színre. Ezeket az előadásokat leszámítva azonban egészen 1976-ig nem sikerült normális keretek között, a cenzúra beleszólása nélkül bemutatni darabjaikat.

A két színházi központ, Madrid és Barcelona mellett érdemes kiemelni még egy vidéki, andalúz kezdeményezést is. A társulatok közül az 1966-ban alakult, Juan Barnabé vezette Teatro Estudio Lebrijano⁴⁹ (Lebrijai Stúdió Színház) vitte tovább leginkább a La Barraca szellemiségét. Lorcahoz hasonlóan ez a társulat is a népszínház mottóját tűzte zászlajára: a nép-

⁴⁴ A már említett barcelonai Olimpia nyitóünnepségén is előadtak.

⁴⁵ Francisco RUIZ RAMÓN: *El teatro español...*, id. mű, 476–479.

⁴⁶ Uo. 464–467.

⁴⁷ Uo. 466.

⁴⁸ Uo. 467–470.

⁴⁹ Uo. 472–475.

ben gyökerező, a néppel együtt megvalósított és a népért küzdő színház illúziója hajtotta az alkotókat. Mindezt Dél-Spanyolország egyik legelmaradottabb agrár falujában, Lebrijában kívánták megvalósítani. Céljuk olyan művek bemutatása volt, melyben a kizsákmányolt parasztok magukra ismerhettek. Az agrár színház célkitűzését nehéz volt a cenzúrával szemben megvalósítani, azonban minden akadály (pénzbüntetés, a játszóhelyükről való kitiltás) ellenére a stúdiószínház tovább játszott, kivonulva a település utcáira, kis terecskéire, vagy akár a mezőre – kísértetiesen idézve García Lorca társulatának a küldetését. Elérték céljukat, hiszen paraszti közönségük lelkesen követte őket. Barnabé korai halála 1972-ben azonban pontot tett a népművelő csapat tevékenységének a végére.

Spanyolország más tartományaiban is több független társulat kezdte meg a hatvanas, hetvenes években a működését. Ezek a színházi irányzatok a demokráciában tovább éltek, azonban néhányuk a nyolcvanas évekre elhalványodott korábbi szerepe, hisz a megváltozott politikai és társadalmi közegben már nem tölthették be ugyanazt a funkciót, amely a hatvanas években életre hívta őket. A politikai nyitás után néhány társulat vezetője, mint fentebb utaltunk rá, fontos tisztséget vállalt már államilag támogatott intézményekben. A változások ellenére több társulat ma is működik és sikereket ér el világszerte.

*

A Franco-rezsim cenzúráját, ahogy láttuk, nem egységes tömbként kell vizsgálnunk, hanem folyamatosan a rendszer politikai változásainak a tükrében. Az első évek – Serrano Suñer belügyminisztersége idején – fasisztabarát hangja fokozatosan, Hitler és Mussolini II. világháborús vereségével párhuzamosan a nemzeti katolicizmus kidomborításának irányába tolódik el. Láthattuk, ahogy a hatvanas években, Manuel Fraga Iribarne minisztersége⁵⁰ idején, a gazdasági fellendülést a cenzúra bizonyos korlátok között tartott nyitása is követte. A liberalizálás folyamata a rezsim dekadenciájával (hetvenes évek eleje) egyre erőteljesebb lesz, ami végül a cenzúra teljes megszűnéséig (1978) vezet majd lassan el.

A színházi cenzúrát több tényező is befolyásolta. Nemcsak a mű tartalmát és hangvételét bírálták piros ceruzáikkal a cenzorok, hanem a szerzők ismertségét és politikai jelentőségét is figyelembe kellett venniük az ítéseknek. Ezért nem ritkán olyan esetek is előfordultak, hogy ugyan az adott darab semmi felforgatót nem tartalmazott, szerzője (pl. Alberti, Sastre, vagy Arrabal esete) politikai beállítódása miatt mégis tiltólistára került a mű.

Összességében elmondható, hogy a politikai élet fontosabb momentumait követő cenzúra változásai mind a színház, mind a prózairodalom területén hasonló jelenségeket idéztek elő. Mindkét műnemben a megrekedt társadalmi realizmust a hatvanas években új, kísérletező hangok váltják fel. A dráma esetében pedig a hatvanas és hetvenes évek független színháza jelenti a diktatúrán belüli liberalizáció csúcspontját.

3. A spanyol színház Franco után (1975-1978)

Franco halála 1975 novemberében a diktatúrából a demokráciába való politikai átmenet kezdetét jelöli. 1936–39 fájó emléke is hozzájárult ahhoz, hogy ez az átmenet ne egy polgárháború eredményeként jöjjön létre, hanem békés reformokon és konszenzuson alapuljon. Az 1977 jú-

⁵⁰ Jóllehet Fraga Iribarne jelentőségét hangsúlyoztuk csak eddig, nem maradhat el José María García Escudero említése sem. García Escudero töltötte be 1962-68 között a Tájékoztatási és Idegenforgalmi Minisztériumon belül a színházzal és a mozival foglalkozó ügyosztály igazgatói posztját.

niusára kiírt választások, majd a 1978-ban elfogadott alkotmány ennek a demokratikus újjászületésnek fontos állomásai voltak. Ez az alaptörvény a spanyol alkotmányosság történetében először szentelt kitüntetett figyelmet a kultúrának: elismerte minden spanyol kultúrához való egyenlő jogát és kimondta annak decentralizálását. Ezzel az autonóm tartományok⁵¹ hatáskörébe ruházott át több kultúrát érintő feladatot és jogkört. Érdekes azonban, hogy míg a kulturális kérdéseken belül az alkotmány kitér a múzeumokra, zeneakadémiákra, könyvtárakra, levéltárakra vagy a nemzeti örökség körére, addig a kultúra más szektorai, mint például a mozi és a színház nem kapnak külön említést.⁵² Ami a cenzúrát illeti, formálisan már 1976-tól sem létezett, hivatalosan azonban csak egy 1978-as királyi rendelet szüntette meg véglegesen, habár az egy évvel korábbi szólásszabadságról szóló törvény elfogadása már az első lépés volt a teljes alkotói szabadság felé. A jogi szabályozás kereteinek lefektetése előtt is már tanúi lehetünk a mozi liberalizálódásának: 1976-ban bemutatják az illegálitásban 1971-ben készített, a polgárháborúról szóló *Canciones para después de la guerra* (Énekek a háború utánra) című filmet, illetve Chaplin híres remeke *A diktátor* is vászonra kerülhetett. 1977-ben Buñuel *Viridianája*, Pasolini *Dekameronja*, Eisenstein *Patyomkin páncélosa* vagy Bertolucci *Utolsó tangó Párizsban* című alkotásait nézhette meg a spanyol közönség. 1978 januárjában pedig végre törvénybe⁵³ iktatták a színházi előadások bemutatásának a szabadságát is.

A négy évtizedes diktatúra kulturális és mentális hagyatékát azonban nem lehetett egyik pillanatról a másikra törvényileg eltörölni. A hivatalos cenzúránál talán még ártalmasabb öncenzúra nyomta rá bélyegét sok színházalkotó tevékenységére és ettől a mentális/lelki – Juan Goytisolo szerint⁵⁴ egyfajta szuper egóként jelen lévő – beidegződéstől nem volt könnyű megszabadulni. Ez a hirtelen jött szabadság szakadékként tátongott a korábban többszörösen gúzsba kötött művészek előtt, akik a kötelek nélkül is bénultan álltak a mélység szélén. Vagy, ahogy Fernández Santos fogalmaz: „Levették a szájkosarat a színházról, az mégis néma marad, továbbra is hallgat.”⁵⁵ Sőt, még 1992-ben is az alábbi megdöbbentő kritikákat olvashatjuk a sajtóban: „A szabadság sem termékenyítőbb, mint a cenzúra.”⁵⁶

Következésképp, a remények nem váltak azonnal valóra: hiába nem volt már cenzúra, nem robbant be az a fajta minőségi irodalom és színház, ami negyven évig rejtve maradt. A spanyol színház jellegzetes vonása volt még, hogy jó néhány alkotó egyszerűen képtelen volt témát váltani: mintha tudomást sem vettek volna arról, hogy a vertikális rendszer eltűnésével már nincs kivel harcolni, és színműveikkel továbbra is ugyanúgy a rezsimmel szembeni ellenzékiségüket akarták demonstrálni.

Az (egyes) alkotók bénultsága mellett a közönség reakcióját is érdemes megemlíteni. Az Új Színház irányzatának hatvanas évekbeli megjelenése kapcsán már utaltunk arra, hogy hiába minden újtó törekvés, ha a közönség – a színház éltetője – nem fogékony erre. Spanyol-

⁵¹ Spanyolországot közigazgatásilag 17 autonóm tartomány (*comunidad autónoma*) és két autonóm város (az észak-afrikai Ceuta és Melilla) alkotja.

⁵² Az egyes tartományok külön státútumaiban jelennek meg a színházzal és annak adminisztratív és gazdasági szervezésével foglalkozó kérdések, elsőként Baszkföldön és Katalóniában.

⁵³ *Boletín Oficial del Estado*, 1978. március 3., 5153–5154.

⁵⁴ Juan GOYTISOLO: „Reinar después de morir. In memoriam F.F.B. 1892-1975”, in: *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 1975, 46-48. szám, 159–164.

⁵⁵ Ángel FERNÁNDEZ-SANTOS: „Mirada a las cunetas”, in: *Diario 16*, 1978. február 2.

⁵⁶ Lorenzo LÓPEZ SANCHO: „Alfonso Sastre, entre la libertad y la censura”, in: *ABC*, 1992. október 16.

országban ez történt: az 1939-től ízlésében félrenevelt nézők nem válhattak egyik pillanatról a másikra az értékest az értéktelentől elválasztani képes műértő közönséggé, továbbra is a konvencionális, polgári színház darabjait és a zenés revüket látogatták előszeretettel.

Az említett negatív jelenségek ellenére a színházi társulatok bizakodását azonban jól jelzi, hogy 1976-ban a társulatok közel 1400 darab bemutatásáért folyamodtak engedélyért az illetékes hatósághoz, s ez a szám a duplája volt az előző évek kérvényezett előadásainak. Reményeik részben valóra is váltak, hiszen olyan problematikusnak és veszélyesnek ítélt darabok, mint például Buero Vallejo *Doktor Valmyja*, vagy Arrabal *Asszír császára* kapták meg a lehetőséget, s ez korábban elképzelhetetlennek tűnt. Bemutatható lett Martín Recuerdo, Lauro Olmo vagy Sastre néhány cenzúrázott műve is. Ellenpéldákat is találhatunk azonban, ami azt jelzi, hogy a szabadság még nem volt teljes. 1976-ban megtiltják például Olmo *La condecoración* (Az érdemjel), vagy Arrabal *En la cuerda floja* (Kötélen táncolva) című darabjainak a bemutatását. A sajtó természetesen már nem ment szó nélkül el az ilyen események mellett, mint ahogy Fernández-Santos 1976 decemberében megjelent *A censura folytatódik*⁵⁷ című éles kritikája is mutatja:

„A madridi színházműsorok telis-tele vannak hangzatos baloldali nevekkal, és még nagyobb gyönyörünket leheljük benne, hogy a vörös minden árnyalata jelen van. A kínzásról szólnak egyes művek; míg másokban a szenttelenség és a meztelenség az általános; «független» színháztermeinkbe olyan társulatok léphetnek be, mint például a lisszaboni A Comuna csoport, szélsőbaloldali, agitatív propaganda szövegeket harsogva; a travesztizmus teljesen hétköznapi dologgá vált [...]»⁵⁸

Amiket az idézett újságíró kiemel, valóban jellegzetes vonásai lesznek a postfranco spanyol színház első pár évének, de ezen nincs is mit csodálkozni. Egyrészt, bizonyos szerzők mártírként, vagyis politikailag („a vörös minden árnyalata”), mintsem esztétikailag értékelődnek fel, másrészt, Fernández-Santos az ún. vetkőzés-jelenségre (destape) is felhívja a figyelmünket. Emlékezzünk vissza, hogy a Franco-rezsim kultúrpolitikájának egyik fontos alapvetése volt a szexualitás színpadon/filmen történő teljes cenzúrája. A tiltás megszűnése után a testiség és az erotika robbanásszerűen elárasztotta leginkább a filmvásznat⁵⁹, de a színpad sem maradt érintetlen e tekintetben – ahogy Fernández-Santos kritikájából ki is derült. A házassági hűtlenség és a pornográf jelenetek kártyájának kijátszása kihagyhatatlan és mindig közönségsikert hozott – írja Monleón⁶⁰ is. Amint azonban a társadalom ráébredt arra, hogy a szexről beszélni már nem tabu, gyorsan alábbhagy ez a fajta igénytelen pornográf bulímia. Az öncélú meztelenség mellett azonban olyan fajsúlyosabb témák is megjelentek, mint a travesztizmus, a homo- vagy a transzszexualitás. Ugyanakkor nevetséges, hogy míg a meztelenség szinte tiltás nélkül jelenhetett meg a színpadon, addig a művek ideológiai elbírálása sokkal szigorúbb volt az 1975–78 közötti, a cenzúra teljes eltörlése előtti időszakban.

Fernández-Santos azonban nem hagyja figyelmen kívül azt sem, hogy a művészi értékű színház sok esetben (pl. Arrabal) továbbra is némaságra ítéltetett. Ennek okát leginkább a bevé-

⁵⁷ Ángel FERNÁNDEZ-SANTOS: „La censura, sigue”, in: *Diario 16*, 1976. december 16.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Korábban a diktatúra még a szoknya hosszát, vagy a női blúzok dekoltázsának a kivágását is szabályozta. A mozivásznon nagy lehetőségek rejtettek még a szinkronban is, hiszen ennek kiaknázásával könnyűszerrel a nemzeti katolicizmus alapvetéseinek megfelelően lehetett alakítani a dialógusokat. A durva tiltás után nem meglepő tehát az erotika és a pornográfia túlkapása.

⁶⁰ José MONLEÓN: „El teatro”, in: *El año literario español 1975*, Madrid, Castalia, 1976, 65.

telek elmaradásában keresi a kritikus, vagyis utal arra, hogy a gazdasági-vállalkozói érdekszférára kimondatlan – de a színház kereskedelmi tömegtermékké válása óta létező – cenzúrája kezdett egyre erősebben érvényesülni. Figyelmet érdemel, hogy az 1974-ben alapított, a független színházzal foglalkozó Pipirijaina (jelentése: vándorkomédiások) folyóirat még 1978-ban, majd 1980-ban is külön számot szentelt a törvényi eltörlése ellenére is életben lévő cenzúrának.⁶¹

A változások tekintetében, ami az egyik oldal számára lassúnak tűnt, a másik oldal számára viszont elfogadhatatlanul gyors és radikális volt. A Franco-rezsimhez hű El Alcázar hátsábjain megjelent Antonio Izquierdo-írásból is ez derül ki:

„Hölgyeim és Uraim, jöjjenek és lássanak! Madridban, alig három hónappal Francisco Franco halála után, fél tucat bármilyen értelmiségi munkára alkalmatlan rakodómunkás a gyűléstől, az arcátlanságból és a pornográfiából meríti erejét – és tehetségét –, hogy egy kiváló államférfi alakját ócsárolja.”⁶²

A nyitás és a bunker-pártiak közötti harc a kormányon belül is jelen volt, ám a jobboldal nemtetszésének olyan, az újságírói tollnál már sokkal veszélyesebb megnyilvánulásai is előfordultak, mint például az 1976 márciusában a madridi Valle-Inclán Színházban elhelyezett, Martínez Mediero *Las hermanas de Buffalo Bill* (Buffalo Bill nővérei) című előadása közben robbant bomba.

Megfigyelhető, hogy a cenzúra-pártiak (a „bunker”) száma az 1978-as törvény beiktatása után ugyan lecsökkent, azonban kisebbségük ellenére hangjuk egyre radikálisabb lett. Közöttük találhatunk olyan régi cenzorokat, akik egyenesen a cenzúra jótéteményeként könyvelték el, hogy az általuk gyatra minőségűnek titulált darabok nem jutottak el a deszkákig. Sőt, ezek a cenzúrázott szerzők hálával kell, hogy tartozzanak a cenzúrának – írja Manuel Díez Crespo, egykori ítéző.⁶³

Az el/bezártág korábbi zavaró határai a nyolcvanas években már nem is tűntek olyan rettenetesnek, egyesek inkább nosztalgiaiával tekintettek vissza arra a korszakra, amikor a játékszabályok legalább egyértelműek voltak. Megjelent az a „Franco ellenére, mégis jobban éltünk” érzés, ami, ha a Kádár-korszak boldog békeidőire gondolunk, a rendszerváltás utáni magyar olvasók számára sem ismeretlen. Egyes írók a békés együttélés zálogaként „visszasírták” a cenzúra jól kijelölt korlátait:

„Nem vagyok a cenzúra pártján: én magam is íróként szenvedtem tőle; de tekintettel az ember korlátaira, úgy gondolom, hogy szükséges [a cenzúra]; leginkább ebben az országban, ahol az összhang hiánya annyira markáns. Úgy gondolom szükséges, hogy valami felügyelje a szólásszabadságot a szabad és erkölcsös polgár számára elfogadható keretek között.”⁶⁴

– olvashatjuk Sebastián Bautista de la Torre drámaíró (és egyébként korábbi cenzor) gondolatait.

⁶¹ Pipirijaina, 1978. 6. szám, „La censura cae. La censura sigue” (A cenzúrának vége. A cenzúra folytatódik). Pipirijaina, 1978. 13. szám, „¡Que viene la censura!” (Jöjjön a cenzúra!).

⁶² Izquierdót idézi Alberto MIRALLES: „¡Los tiempos no están cambiaoando...! A Ramón de Sagasetta, *La Torna de Els Joglars*”, in: Pipirijaina, 1978. 7. szám, 59.

⁶³ Manuel Díez CRESPO: „Lo que muchos *genios* deben a la censura”, őt idézi: Berta MUÑOZ CALIZ: *El teatro crítico...*, id. mű, 5. fejezet: http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/censura/cap5_2.html (2014-06-24).

⁶⁴ Sebastián Bautista de la Torre szavait idézi Berta MUÑOZ CALIZ: *El teatro crítico...*, id. mű, 5. fejezet: http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/censura/cap5_2.html (2014-06-24).

Az új színházpolitika élesen kirajzolódó iránya volt a polgárháború előtti drámahagyományok felélesztése. Elsőként leginkább Valle-Inclán és García Lorca-darabok sikerének lehetnek a spanyol nézők a tanúi. A *Los cuernos de Don Friolerát* (Lárfári hadnagy felszarvazása) és a *Divinas palabrast* (Isteni szavak) 1976-tól, míg a *Las galas del difuntót* (Halotti pompa) és más Valle-Inclán darabokat 1978-tól láthatott a közönség. García Lorca sikere még hangosabb volt: 1976-ban bemutatják a *Bernarda Albát*, az *Öt év múltát*, 1979-ben a *Rosita leányasszonyt*, majd 1986-ban az andalúz művész legmerészebb – általa egyébként bemutathatatlannak minősített – színművét, az *El públicót* (A közönség) is. Az emigráns írók csak sokkal lassabban nyertek teret, közülük elsőként Rafael Alberti *Noche de guerrája* került színpadra 1978-ban.

A közönség ízlése, valamint gazdasági megfontolások motiválták a műsorpolitikát, amikor Muñoz Seca művészi érték szempontjából igen csak megkérdőjelezhető darabjait vagy Carlos Arniches idejétmúlt színműveit tartották színpadon. A humorra építő színház Jardiel Poncela darabjaival csábította a szórakozni vágyókat, és ismét bemutatták az 1952-ben betiltott *Három cilindert*, Miguel Mihura abszurd humorú színpadi játékát. A társadalmi realizmus alkotói közül, mint említettük, Sastre és Olmo néhány műve közönség elé kerülhetett, ám csekély sikerükből kiderült, hogy a nézők, a megváltozott társadalmi és politikai közegben nem vágytak már a posguerra korai alkotóinak komor színházára. Az ötvenes években indult drámaírók közül egyedül Buero Vallejo tudott jelentősebb sikereket elérni: az 1976-os *Doktor Valmy* bemutatóját követte a *Jueces en la noche* (Bírák az éjszakában), a *Caimán* (A kajmán), a *Diálogo secreto* (A titkos párbeszéd), majd a *Lázaro en el laberinto* (Lázár a labirintusban). A lázadó arrabali színház azonban hiába került színre (Az építész és az asszír császár; Autótemető) csúfosan megbukott, szimptomatikusan jelezve a recepció helyzetét.

Az ún. Új Színház alkotóinak a művei is végre a cenzúra tiltása nélkül kerülhettek a nézők elé, azonban a közönség elutasítása egyelőre ezt a vonalat is kudarcra ítélte. Hiába mondta még 1935-ben García Lorca, hogy a közönséget nevelni kell, és hogy „a színháznak kell magát rákényszerítenie a közönségre, nem pedig a közönségnek magát a színházra”⁶⁵, az újító drámaírók nem tudták művészetüket a társadalomra „erőltetni”, és közülük szinte csak Francisco Nieva könyvelhetett el magának egy-egy nem túl tartós sikert.

A színházpolitika korábbi szerzőket és műveiket feltámasztó iránya azonban már önmagában hordozta bizonyos esetekben (pl. a társadalmi realista színház, az Új Színház) a kudarc lehetőségét, hiszen azokat a műveket, amiket most elővettek, más korban, más politikai és társadalmi közegben írták az ellenzéki művészek. Ebből a fajta fáziseltolódásból adódott, hogy a demokráciában a nézők már nem ezt akarták a színpadon látni. Már nem volt létjogosultsága a kritikát álcázó paraboláknak, a metanyelvnek, kiüresedtek a nézővel való, az ellenzéki szimbolizáló összekacsintások, és a sorok közé rejtett titkos üzenetek is feleslegessé váltak. Ezek mind a darabok születésének pillanatában, adott kontextusra vonatkoztak, így a hetvenes évek végére, a nyolcvanas évek elejére aktualitásukat veszítették. Miralles éppen ennek a jelenségnek a szociológiai hátterét ragadja meg:

„Franco halálával a spanyolok nagy része azt akarta, hogy vele együtt az a korszak is haljon meg, habár megrémültek attól, hogy fogalmuk sem volt, mi fog a helyébe lépni. Mindenesetre világos volt, hogy a demokrácia tűnt a legkevésbé riasztónak, leszámítva azokat a kézenfekvő nehézsé-

⁶⁵ Federico GARCÍA LORCA: „A színházról”, in: *Federico García Lorca összes művei*, id. mű, 802. (András László fordítása).

geket, melyeket le kellett küzdeni a megvalósításához. [...] Előbb a Franco érárt kellett a memóriánkból kitörölni, habár ezzel együtt járt a Franco-ellenzék eltörlése is [...].”⁶⁶

Egyértelmű lett, hogy a színház már nem politikai tribün szerepét töltötte be a társadalom szemében. Olyan folyamat játszódott le tehát, hogy a korábban a cenzúra által gúzsba kötött, agitálónak és felforgatónak címkézett művészek, most színpadra kerülhettek volna, ám darabjaikra már senki nem volt kíváncsi. Ezt azonban sajnos nemcsak a közönség látta így, hanem a szakmán belül is megjelentek a posguerra drámaíróinak művészi értékét megkérdőjelező – tegyük hozzá, sokszor igazságtalan – vélemények. Az egyik oldalon a minőség, a másik oldalon a rendszerhűség kategóriái immár átértékelődtek, és nem minden ellenzékiesség képviselt értékeset. Sajnos a tabula rasa, vagy nevezzük kollektív memóriatörlésnek, áldozata lett több, valóban minőséget képviselő drámaíró (Sastre, Muñiz, Olmo, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda) munkássága is. Többen erre úgy reagáltak, hogy nem is a színpadra írtak, hiszen a megváltozott helyzetben publikálni sokkal könnyebbnek bizonyult. Ezzel azonban a dráma, mint műnem sajátosságai szenvedtek csorbát, hiszen a színház elsődleges célja, hogy bemutassák, nem pedig, hogy olvassák – figyelmeztet Miralles.⁶⁷ A hetvenes évek végének színházi helyzetét az *El País* egyik cikke foglalta jól össze:

„A szerzőknek nincsenek bemutatói: a nagy öregek – a régiek, a korábbiak – rezignáltak és átkozódnak; az újak, akik már őszülnek és aggódva vesznek tudomást az idő múlásáról, mindenkire haragszanak, és ugyanott maradnak, mint korábban. A független csoportok továbbra is zord és szegény körülmények között vannak, folyamatosan üldözve és elhagyatva érzik magukat. És mindenki pénzt kér.”⁶⁸

Az egyre sokszínűbbé váló spanyol színházi életből érdekes kiemelni, hogy a letűnt rezsimet éltető, a demokráciát és az átmenet folyamatát folyamatosan támadó szélsőjobboldali drámaírók is helyt kaptak a színpadon. José Monleón megdöbbenve írt arról, hogy színikritikus pályafutásának huszonöt éve alatt soha nem találkozott olyan reakciós darabokkal, mint például Eloy Herrera *Un cero a la izquierda* (Egy nulla balra), vagy Antonio D. Olano *Cara al sol*⁶⁹ *con la chaqueta nueva* (Arcsal a nap felé, új kabátban) művei.⁷⁰ És hogy miért volt e daraboknak létjogosultsága akkor, amikor a Franco-ellenes szerzők éppen mondanivalójuk aktualitása miatt kerültek le a színpadról? A választ talán ott kell keresnünk, hogy a jobboldali diktatúra idején nem volt szükség ilyen darabokra, hiszen a cenzúra, a tömegkommunikációs eszközök közvetlen és totális ellenőrzése mellett felesleges volt egy nyíltan fasiszta ideológiai színházat csinálni. Paradox módon tehát a demokrácia termelte ezt is ki magából.

A nehézségek ellenére mégiscsak egy gazdag és heterogén színházi arculat rajzolódik ki a nyolcvanas évekre a demokratikus kormányok anyagi támogatása mellett. Mégis, akkor mi hiányzott? – kérdezhetnénk. Alkotókból és darabokból bőven volt, csak a közönség hiányzott.

⁶⁶ Alberto MIRALLES: *Creación escénica y sociedad española*, Murcia, Universidad de Murcia, Cuadernos de Teatro, 1998. 100, 106.

⁶⁷ Alberto MIRALLES: *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977. 157.

⁶⁸ „El desierto es desierto”, in: *El País*, 1979. április 22.

⁶⁹ A *Cara al sol* a Falange himnuszának a címe volt.

⁷⁰ José MONLEÓN: „1978: el año del desconcierto”, in: *El año literario español 1978*, Madrid, Castalia, 1978. 82.

A postfranco spanyol színház e súlyos problémájának a megoldását a következő generációk kapták feladatul.

4. A demokrácia színháza (1980–2000)

A demokratikus átalakulást veszélyeztető első komolyabb kísérletre az alkotmány elfogadása után három évvel került sor. Ugyan János Károly királynak, a fegyveres erők parancsnokaként sikerült a hadsereg monarchia iránti hűségére alapozva megfékezni Antonio Tejero 1981. február 23-i puccsát, azonban a Franco-hű katonák spanyol parlamentben kirobbantott fegyveres akciója is jól példázta, hogy a békés átmenet mögött valójában milyen ellentétek és indulatok feszültek. Amikor az 1982-es választásokon a szocialisták szereztek többséget, világosan látszott, hogy a politikai erőviszonyok radikálisan átrendeződtek. Ekkor a Franco alatt illegálisba kényszerített PSOE (Partido Socialista Obrero Español – Spanyol Szocialista Munkáspárt) Felipe González vezetésével alakított kormányt és a szocialista irányítás egészen 1996-ig, négy választáson keresztül meg tudta tartani vezető pozícióját.

A színház krízise ugyan a nyolcvanas évek elejéig tartott, több olyan intézkedés született már ekkor, melyek a színházi életet aktivizálták: 1978-ban újjáalakult a Kulturális Minisztérium; 1980-ban az öt évvel korábban leégett Teatro Español megnyitotta kapuit; 1983-ban létrejött egy színházi dokumentációs központ (Centro Dramático Teatral), valamint 1986-ban a klasszikus színházzal foglalkozó nemzeti társulat (Compañía Nacional de Teatro Clásico). A színházi élet decentralizálása is termékenyítően hatott a színpadi alkotásra. Madrid és Barcelona mellett a demokratikus kormányok a félsziget többi tartományát is támogatták (színházépületek építése⁷¹, régiek renoválása⁷², fesztiválok ösztönzése, társulatok turnéinak támogatása) a színházi élet fellendítése érdekében, ennek ellenére a két nagyváros színházi vezető szerepe nem változott és a mai napig jellemző. A támogatott színházak mellett a magánérőből működő társulatok nehéz helyzetben voltak, és sokszor gazdaságilag képtelenek voltak az államilag dotált társaikkal felvenni a versenyt, így több bezárt közülük.

A megkezdődött változások ellenére erős volt a színházi élet miatti pesszimizmus. „A színház átalakulása csak a felszínen ment végbe”⁷³ – véli Alberto Fernández Torres. A szintén színikritikus és több színházi folyóiratot alapító Moisés Pérez Coterillo hasonlóan pesszimistán fogalmaz: „A spanyol színház modernizációjának és változásának a nyolcvanas évek elején keltett illúziójából már csak a csalódás és a kétkedés maradt.”⁷⁴ Másokban az anyagi támogatási rendszeren keresztül érvényesített túl erős állami befolyás ébresztett bizalmatlan-

⁷¹ 1980–2000 közötti időszakban csak Katalóniában és Andalúziában közel 40 színház épült, amit ha összevetünk az 1960–80 között az egész országban épült 35 színházzal, jól látszik a növekedés mértéke (Silvia GURBINDO: „Apuntes sobre la descentralización teatral en España”, in: *Rilce*, 2008. 18/2. szám, 229.).

⁷² Andalúziában például több, mint 35 színházat renováltak az 1983 decemberében elfogadott Városi Színházak Rehabilitációjának Terve (*Plan de Rehabilitación de Teatros Públicos*) keretén belül (Silvia GURBINDO: id. mű, 228.).

⁷³ Wilfried FLOECK: „El teatro español contemporáneo (1939–1993). Una aproximación panorámica”, in: *Teatro español contemporáneo: Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995. 14.

⁷⁴ Uo., 14.

ságot, de a nézőszám csökkenése – 1983-ban 11 millióan, 1990-ben már csak 5 millióan váltottak jegyet színházi előadásra⁷⁵ – is okot adhatott joggal az aggodalomra.

Az élő szerzők gyakran arról panaszkodtak, hogy nincs lehetőségük bemutatókra. Ezt azonban a statisztika meglepő módon cáfolta: 1984-1990 között a hivatásos spanyol társulatok 160 színdarabot mutattak be, melynek 36%-át élő spanyol szerzők, 19%-át élő külföldi írók, 11,9% külföldi kortárs⁷⁶ szerzők, 9,4 %-át spanyol kortárs drámaírók, 7,9 %-át külföldi és 6,3%-át spanyol klasszikusok munkái tették ki. A kimutatás szerző nélküli, ún. kollektív alkotói folyamaton alapuló bemutatókat is említ (9,4%).⁷⁷ A spanyol aranykori nagyok közül Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes és Tirso de Molina darabjai, illetve a romantikus Zorilla *Don Juanja* voltak a fenti időszakban a legkedveltebbek. A kortárs spanyolok közül García Lorca és Valle-Inclán drámái vezették a listát, a felét (!) lefoglalva a bemutatóknak. Mögöttük tisztes távolságban következett Alejandro Casona, Miguel Mihura, az Álvarez Quintero-testvérek és Enrique Jardiel Poncela. Az élő spanyol szerzők közül az élen José Luis Alonso de Santos állt (évi 6 bemutatóval), majd Fernando Arrabal, Alonso Millán, Josep Maria Benet i Jornet (évi 5 premierrel) és Alfonso Sastre (évi 3 művel) következett. Az élő spanyol írók népes csoportja (28 névvel, köztük José Sanchis Sinisterra, Francisco Nieva, Rodolf Sirera, Alberto Miralles, Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala) kevesebb bemutatóval ugyan, de eljutott a nézőkhöz.⁷⁸

Több tekintetben valóban pozitív változások indultak el: az állami támogatásnak köszönhetően kerültek színpadra Valle-Inclán vagy García Lorca korábban nem látott művei; az aranykori nagyok nagy költségvetésű produkciókban éledtek újjá; az állandó munkanélküliséggel sújtott színházi szakma foglalkoztatottsága nőtt; a fesztiválet fellendült; a fiatal rendezők számára garantált bemutatózási lehetőséget jelentő, ösztönző erejű színházi díjakat alapítottak.

1982 nemcsak a szocialista kormányzás kezdetét jelölte, hanem egy új színházi nemzedék, az ún. „1982-es színházi generáció”⁷⁹ (vagy máshol, az átmenet színházi nemzedéke) megjelenését is. A csoporthoz tartozó írók közvetlenül a polgárháború után születtek, gyermekkorukat a Franco-rezsim legkeményebb, az „éhínség éveinek” is nevezett korszakában, a negyvenes-ötvenes években éltek. A polgárháborúról személyes élményük ugyan nem volt, azonban szüleik, nagyszüleik emlékei az ő fiatalságukat is meghatározták. A hatvanas években kerültek egyetemre, ahol a rezsimmel szembeni ellenállás első gócai éppen akkor, a nyitás éveiben kezdtek izmosodni. A diktatúra bukása és a politikai átalakulás magával hozta a múlttól alkotott kép revízióját, az egyéni és a kollektív emlékezet vizsgálatát. Ez a generáció, megszabadulva a cenzúrától, már megtehetette, hogy a negyven éves diktatúráról a színpadon, művészi formában és ideológiától mentesen fejezze ki a véleményét. Sőt, nemcsak, hogy meg-

⁷⁵ Eduardo GALÁN: *Reflexiones en torno a una política teatral*, Madrid, Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 1995. 21. Hozzá kell azonban tenni, hogy ez az országos statisztika nem árulja el azokat a nagy különbségeket, amik régióként mutatkoztak. Madridban valóban nagyon megcsappant a nézőszám (1984–1994 között 3,3 millióról 1,8 millióra csökkent), ugyanakkor Barcelonában ugyanebben az időszakban megduplázódott a színházba járók száma (Alberto FERNÁNDEZ TORRES: „Público y repertorio en el teatro español actual, in: *ADE Teatro*, 1996. 50–51. szám, 36.).

⁷⁶ Kortárs alatt a XIX. század kezdetétől a II. világháborúig tartó periódust érti a statisztika.

⁷⁷ Alberto FERNÁNDEZ TORRES: „Público y repertorio en el teatro español actual...”, id. mű, 37.

⁷⁸ Uo., 38.; Valamint: Alberto FERNÁNDEZ TORRES: „De autores y etrenos, in: *ADE Teatro*”, 1994. 37–38. szám, 151–158.

⁷⁹ Ignacio Amestoy drámaíró használta először ezt az elnevezést.

tehetne, hanem erkölcsileg kötelezve érezte magát. Érthető módon tehát a történelmi emlékezet vált a generáció meghatározó témájává. A cenzúra nélküli alkotás lehetősége pedig megengedte számukra, hogy a posguerra spanyol drámaírók kriptikus, szimbolikus, allegorikus nyelvétől eltávolodva új színházi nyelvet dolgozzanak ki, végső soron ugyanannak a valóságnak az ábrázolására, amit a nagy elődök – Buero Vallejótól kezdve Arrabalig – rejtett üzeneteikkel igyekeztek leleplezni. Az új nemzedék nyelve következképp sokkal személyesebbé, direktebbé és közvetlenebbé vált, de ugyanolyan kidolgozottságra törekedtek akkor is, ha már nem volt szükség a sorok közötti rejtett mondanivalóra.

A múlt értelmezése többféle formában jelent meg a színpadon, így általános képet alkotni erről igen nehéz. Több érdekes mű bemutatásával azonban a továbbiakban néhány jellegzetes vonást próbálunk meg körvonalazni.

A történelmi emlékezet kérdéseit boncolgató színdarabok egy része a művek önéletrajzi jellegét domborítja ki hol teljesen direkt módon (Alfonso Santos: *El álbum familiar* [A családi album]; Fermín Cabal: *¿Fuiste a ver a la abuela?* [Meglátogattad a nagymamát?]), hol szemérmesebben (Ignacio Amestoy: *Yo fui actor cuando Franco* [Akkor voltam színész, amikor Franco]; Sanchis Sinisterra: *Terror y miseria en el primer franquismo* [Terror és nyomor a korai Franco-rendszerben]). Közös jegy, hogy a szerzők a magánélet, a hétköznapi problémáival foglalkoznak, míg a történelmi korszak nagy eseményei, fontos alakjai⁸⁰ csak a háttérben, egyfajta hivatkozási keret szerepét töltik be.

A polgárháborúra való utalás nagyon sok ilyen témájú darabban előfordul, az írói perspektíva azonban itt is sokkal személyesebb, intimebb. Nem a háború totálképét kívánják megörökíteni, hanem az apró, elfeledett részletekre akarják a nézők figyelmét irányítani. Ez történik Ignacio Amestoy több művében (*Gernika, un grito* (Guernica, egy sikoly); *El chófer del teniente coronel von Richthofen toma decisiones* (Von Richthofen alezredes sofőrje döntést hoz)), vagy Sanchis Sinisterra filmvásznonra is adaptált *¡Ay Carmela!* (Jaj, Carmela!) című darabjában is. A generációhoz nem születési dátuma miatt köthető Fernando Fernán Gómez⁸¹ *Las bicicletas son para el verano* (A biciklik nyárra valók) című művében egy kamasz szemszögéből jelenik meg a polgárháború. A darab nagy sikerét a serdülő nézőpontján kívül annak a humornak és gyengédségnek köszönhette, mellyel a brutális eseményeket képes volt ábrázolni.

A posguerra emlékeit feldolgozó művekben gyakori, hogy a szerzők saját gyermekkori élményeiket szövik műveikbe: a katolikus oktatás uralma, a hiányzó apai példakép, az árvaság érzése és a diktátor mindig jelen lévő alakja. Nagy különbség azonban, hogy míg a korábbi generációk Francót álarcok mögé bújtatva, alakját azonban hatalmasra nagyítva, despotikus karakterét ezzel is visszaadva ábrázolták, addig az átmenet nemzedéke már csak egy visszatérő, de értelmét vesztett refrénként, lekicsinylően beszélt a diktátorról. Az említett *El álbum familiar* egyik jelenetében, miközben a vonaton utazó főhőst látjuk, a diktátor beszédeiből idézett közhelyes foszlányokat hallunk a vonat zakatolásával keveredve. Ez a jelenet szépen példázza a fent említett diktátor-kép jellegzetességét.

⁸⁰ Ritkán azért találkozhatunk ez alól kivétellel. Amestoy *Dionisio. Una pasión española* (Dionisio. Spanyol szenvedély) című darabjában a szerző a falangista, majd később ideológiát váltó költő Dionisio Ridruejo alakját helyezi a történet középpontjába.

⁸¹ Mint érdekesség említjük meg, hogy Fernán Gómez két színész házasságon kívül született gyermekeként látta meg a napvilágot. Apai nagyanyja María Guerrero ünnepelt színésznő volt a századelő Madridjában, a róla elnevezett színház (Teatro María Guerrero) máig működik a fővárosban.

Más művek az egész rezsimről akarnak átfogó képet adni. Ennek lehetünk a tanúi a katalán Benet i Jornet *Quan la ràdio parlava de Franco* (Amikor a rádió Francóról beszélt) című színdarabjában. Az 1947–75 közötti három évtizednek a rádióban sugárzott Franco-beszédek adnak kronológiai hátteret és keretet, miközben egy barcelonai külváros lakóinak sorsába⁸² kapunk bepillantást. Érdekes kontraszt, hogy a diktátor rádióból sugárzott beszédei spanyolul hangzanak el, míg a szereplők katalánul beszélnek. A külvárosi lakók alakjában a diktatúrával szembeni különböző magatartások rajzolódnak ki: a militáns Franco-hű férfi, a politikailag tudatlan és félelemből, mintsem meggyőződésből a diktatúra mellett álló nő, a politikai tudatára az egyetemen, a gyárban vagy a köztársasági múltban ébredő figurák sorakoznak fel a színen.

Hasonlóan átfogó képet kíván adni a Franco-éráról Sanchis Sinisterra említett *Terror és nyomor a korai Franco-rendszerben* című darabja, viszont itt a tér nem egy lakótelep életére van leszűkítve, hanem több helyszínre (Madrid, Barcelona, Valencia, Mexikó) tágul ki, úgy, hogy Sanchis Sinisterra kilenc történeten keresztül idézi meg a posguerra társadalmi nyomorát. A szerző színpadi nyelve erősen Brechtet idézi – már a címmel is a német drámaíró előtti tiszteletét akarta kifejezni –, különböző stílusokat és regisztereket ötvözve.

A történelmi emlékezet megjelenítésének másik módját választja Amestoy műve a *Yo fui actor cuando Franco*. Ennek a műnek a főhőse azonban nem a múltjára visszatekintő, a felnőtttség küszöbén álló ember, hanem a hatvanas éveit taposó, homoszexuális férfi. Amikor az orvosok AIDS-et diagnosztizálnak nála, eldönti, hogy véget vet az életének. Ennek az elhatározásnak a perspektívájából vizsgálja meg az idős ember a múltja azon pillanatait, melyek az életbe való beavatás szempontjából a legjelentősebbek voltak a számára. Az ő retrospektív visszatekintése tehát nem a felnőtttség küszöbén álló, a társadalomban helyét kereső hős múltján való merengése, hanem éppen ellenkezőleg. A társadalmat elhagyni készülő, halálosan beteg férfi rég elhunyt anyjához intézett monológban⁸³ idézi meg múltját és ezen keresztül elevenedik meg a diktatúra egésze. A főhősnek nemcsak a homoszexualitása, de családja köztársasági múltja miatt is folyamatosan üldöztetésben és rettegésben telt az élete, s ez a születő demokráciában sincs másképp.⁸⁴

A történelmi emlékezet – melynek bemutatására természetesen sok más szerzőtől is választhatunk volna műveket – mellett a demokrácia hatása új színházi tematikák megjelenésével is együtt járt. A szexualitás, a homoszexualitás, a válás vagy az abortusz témája, a drogok, a fiatalokat érintő problémák gyakran érintett kérdésekké válnak a színpadon is, tükrözve az ezredvég új értékrendjét.

A nyolcvanas években a szerzői színház újjáéledésének is tanúi lehetünk, amely a hetvenes évek végén a kollektív munkára építő, a rendezői színházat preferáló független színház kialakulása miatt igencsak veszített korábbi presztízséből.

⁸² Ha visszaidézzük Buero Vallejo *Egy lépcsőház története* című 1949-es drámáját, érződik a két mű közötti hasonlóság: több generáción átnyúló időperspektíva és egy szűk közösség lakói.

⁸³ Ez a fajta retrospektív, néma hallgatóságot feltételező monologizálás Miguel Delibes hatvanas években megjelent regényét a *Cinco horas con Mariót* (Öt óra Máriaóval) juttathatja eszünkbe, melyben a hősnő halott férje mellett virrasztva idézi meg közös életüket, s ezzel együtt a diktatúra mindennapjait.

⁸⁴ A 82-es nemzedéktől kiemelt műveket Eduardo Pérez-Rasilla tanulmánya alapján válogattuk (Eduardo PÉREZ-RASILLA: „La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982”, in: *Anales*, 2009, 21. 143-159.).

Merész vállalkozás volna a XX. század vége és a XXI. század eleji spanyol színház irányzatainak az összefoglalása, hiszen az elmúlt 20–30 év alkotói a mai napig írnak. Ennek ellenére néhány jellegzetességre már van némi rálátásunk. Ezeket az alábbiakban összegezhetjük:

A Franco-korszak alatti realista írók több műve ellenzékiességük miatt csak 1975 után kerül bemutatásra, ekkorra azonban már aktualitásuk megkopott, így a közönség érdeklődése is hanyatlóban volt műveik iránt. Kivételt csak Antonio Buero Vallejo drámái jelentenek, melyeket továbbra is viszonylagos rendszerességgel vesznek elő a rendezők és a közönség is jól fogadja őket. Mások, köztük Alfonso Sastre, Martín Recuerda, Rodríguez Buded vagy Rodríguez Méndez darabjai csak alkalmi bemutatkozásra kapnak lehetőséget, csekély közönségsikerrel.

A polgári színház veteránjai Jaime Salom vagy Juan José Alonso Millán a demokráciában is tovább írnak, és a polgárságot kritizáló műveik sikere nem csökkent még az ezredfordulón sem. A konvencionális és a realista színház határmezsgyéjén elinduló Antonio Gala demokráciában írt színháza jól mutatja, hogy mindenféle idő előtti kategorizálás leegyszerűsíti a spanyol színház sokféleségét. Gala több művét (*¿Porqué corres, Ulisses?* (Miért futsz, Odüsszeusz?), *Petra Regalada, la vieja señorita del paraíso* (Petra Regalada, a mennyország vénkisasszonya), *El cementerio de los pájaros* (A madártemető)) valóban nem lehet a hagyományos színházzal egy kalap alá venni.

A Franco-rendszer utolsó éveiben marginális szerepet játszó vagy éppen teljesen rejtve maradt szerzők művei 1975 után egyre nagyobb elismerést kapnak. Többségük karrierje az egyetemi színjátszásban, illetve a független színházi irányzatban kezdődött. Nyelvezetük újító, habár a régi hagyományokat (bohózat, esperpento) is beillesztik eszköztárukba. Tematikájukban a kortárs társadalom égető problémáit – erőszak, munkanélküliség, drog, szex – vetik fel, ugyanakkor a történelmi emlékezet – a polgárháború és a posguerra témái – továbbra is napirenden marad. E csoporthoz tartozó alkotók, többek között, Francisco Nieva, Luis Riaza, Hermógenes Sainz, Juan Antonio Castro, José Sanchis Sinisterra, Fermín Cabal, José Luis Alonso de Santos, Domingo Miras, Josep Maria Benet i Jornet, Luis Matilla, Jerónimo López Mozo és Ignacio Amestoy.

A harmadik csoportba sorolhatók a hatvanas-hetvenes években született és már a demokráciában felnőtté vált drámaírók. Sokan közülük elnyerték a harminc éves kor alatti drámaíróknak járó Bradomín-díjat (emiatt gyakran Bradomín-generációként is emlegetik őket). A fiatal drámaírók visszakövetelik a drámai szöveg elsődlegességét a rendezői színházzal szemben. Innovatív módszereik (a drámai nyelv disztorziója, a cselekmény logikai rendjének felrúgása) azonban a közönségre gyakran eltávolítóan hatnak. A könnyen emészthető szórakozás – a mozi, a televízió és a labdarúgás – továbbra is tömegeket von el a színháztól. A katalán drámaíró Sergi Belbel ezt a jelenséget szemléletesen így summázza: „ha eltűnne a színház, kevesen búsulnának miatta. Más a helyzet a focival.”⁸⁵

Az új generáció látókörébe a történelem új eseményei (a berlini fal lerombolása, a Szovjetunió szétesése, a Jugoszláv háború) és a technika új vívmányai (internet, mobiltelefon, televíziós vetélkedők és show műsorok) is bekerültek. Az említett Sergi Belbel mellett ehhez a csoporthoz tartozik még Paloma Pedrero, Rodrigo García, Yolanda Pallín, Juan Mayorga, Antonio Fernández Lera, Ignacio del Moral, Alfonso Armada, Ernesto Caballero, José Ramón Fernández, Antonio Álamo, Antonio Onetti, Sara Molina, Itziar Pascual, Jordi Galceran, Carlos

⁸⁵ María José RAGUÉ-ARIAS: *El teatro de fin de milenio en España. (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996. 114.

Marquerie, Luis Araújo, Josep-Pere Peyró, Lluïsa Cunillé, Francesc Pereira, Carles Battle i Jordá, Rodrigo García, Alfonso Plou, Ignacio García May, Luis Miguel González, Borja Ortiz de Gondra, Angélica Lidell és Rubén Ruibal – a teljesség igénye nélkül.

Összességében elmondható, hogy a XX. század utolsó két évtizedében a spanyol színház egy mély megújulási folyamaton ment keresztül. Az átalakulás érintette a színházpolitikát, a színházi infrastruktúrát, a színházak állami dotálását és természetesen a drámaírókat és a közönséget is. A nyolcvanas évek elején tapasztalt csalódottság a század végére átalakult egy optimistább, útkereső irányvá.

5. Konklúzió (helyett): merre tovább?

2014-ben jelent meg *Fiatal színházi alkotók (20+13=33)*⁸⁶ címmel egy tanulmánykötet a mai spanyol színház néhány, harminchárom évnél fiatalabb, vagyis már a nyolcvanas években született, napjainkban szárnyait bontogató alkotójáról. A kötet nemcsak azért érdekes, mert sok fiatal drámaíró nevével ismertet meg bennünket, hanem azért is, mert maguk az alkotók is megszólalnak, beszélnek arról, hogy ők hogyan látják a spanyol színház jelenét, milyen témák érdeklik ma őket. Elismerik a színházi díjak fontosságát (Bradomín-díj, Valle-Inclán-díj, Nemzeti Drámairodalmi díj, Max-díj, José Martín Recuerda-díj), bár az is igaz, hogy sajnos ezek nem járnak mindig együtt bemutatókkal. A publikálás lehetősége nem lebecsülendő, bár a színház, mint sokszor hangsúlyoztuk már, a nézőknek íródik.

A spanyol drámairodalom utóbbi húsz esztendejének még egy feltűnő változására kell felhívunk a figyelmet, mégpedig arra, hogy ugrásszerűen nőtt a drámaírók száma. Az erősen férfiak uralta szakma érdekes jelensége ez, hiszen a posguerra drámaírói között csak elvétve találkozhattunk női szerzőkkel. A polgárháború alatt született Ana Diosdado talán az egyetlen kivétel, aki már a hetvenes években bemutathatta színdarabjait. Női hangokat a hatvanas években született és a nyolcvanas évektől bemutatkozó írók között is találunk (Paloma Pedrero, Itziar Pascual, Lluïsa Cunillé Salgado, Laila Ripoll), s ez a jelenség a demokráciába átlépő Spanyolország nemi szerepekhez történő sztereotípiaváltását is jól tükrözte.⁸⁷ A fentebb említett kötet is szép számmal említ fiatal, harminc év körüli női alkotókat (Diana I. Luque, Lola Blasco, María Velasco, Mariángeles Rodríguez Alonso, Vanesa Sotelo, Marta Buchaca), mint ahogy a García-Pascual szerkesztette női írókat bemutató antológia is felhívja a figyelmünket erre a jelenségre.⁸⁸

⁸⁶ José ROMERA CASTILLO (szerk.): *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid, Verbum, 2014.

⁸⁷ Hasonló jelenségnek lehetünk tanúi egyébként a spanyol politikai életben is. A szocialista kormányzás 2007-ben hozott *Ley de Igualdad* (Egyenlőség törvénye) alapján a Zapatero-kormányban fele-fele volt a nemek aránya. Mariano Rajoy kormányzása alatt ez az arány azonban már a férfiak javára billent, s hasonlóan a nemek egyenjogúságának a politikája is kisebb figyelmet és támogatást kap.

⁸⁸ Raquel GARCÍA-PASCUAL (szerk.): *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Barcelona, Castalia, 2011. A kötet Laila Ripoll, Paloma Pedrero, Lluïsa Cunillé darabjai mellett, két korábbi születésű, de csak a nyolcvanas években bemutatkozó írónőnek, Carmen Resinónak és Lourdes Ortiznak is tartalmazza egy-egy művét; Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (szerk.): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2014. A gyűjtemény tizenegy kortárs spanyol – köztük egy katalán, egy baszk és egy gallego – drámaíró (Lola Blasco, Antonia Bueno, Diana de Paco, Juana Escabias, Beth Escudé, Aizpea

A századvég színháza kapcsán már utaltunk a fiatalokat foglalkoztató új témák megjelenésére: a szexualitás, a magány, a drog, a munkanélküliség nyolcvanas évektől jelen lévő tematikája napjainkra kiegészült még a multinacionális cégek kritikájával, a bevándorlók és a különböző kultúrák együttéléséből adódó problémákkal, az idegengyűlöletről és a terrorizmusról szóló diskurzussal, vagy a multimédiás világ kérdéseivel. Emellett az intimebb, privát szféra témái (emberi kapcsolatok, emberek közötti kommunikáció hiánya, az identitás keresése, pszichés krízis) is hangsúlyosan jelen vannak, s előfordul, hogy a kettő együttesen jelenik meg, vagyis az egyén problémáinak a gyökerét gyakran a társadalom hibáiban és fogyatékosságaiban keresik az alkotók. Az erőszak mindkét szférában – az intim és a szociális világban – erősen jelen van, és ennek tematizálása is jellegzetes a mai spanyol szerzőknél. Természetesen a témák sokszínűségét és árnyalatait nem lehet az említett pár motívumra redukálni.

A mai kontextusban játszódó, aktuális témákról, hétköznapi emberekről, hétköznapi emberekhez szóló és a szöveg dominanciáját tükröző színdarabok mellett azonban még egy érdekes jelenségre hívnánk fel a figyelmet, mégpedig arra, hogy a polgárháború és a diktatúra tematikája továbbra is milyen erősen jelen van a mai színdarabokban. A mostani színházi alkotók már a demokráciában nevelkedtek, mégis láthatóan erősen foglalkoznak a múlttal. Vajon miért érdekli még mindig őket a több mint hetven éve lezárult polgárháború? Történészek véleménye szerint a kulturális emlékezet jó nyolcvan évvel az események utánig tud működni, hiszen az emlékezet addig tart, amíg élő tanúk vannak – valójában utána is, de az már egy más jellegű emlékezet. A polgárháború és a Franco-rezsim esetében a diskurzust azonban az is meghatározza, hogy csak jó harminc éve beszélhetnek róla szabadon a spanyolok, így a fentebb említett nyolcvan év – ha elfogadjuk a történészek kalkulációját – még akár ötven évig eltarthat. Elgondolkodtató azonban, hogy valójában csak 2007-ben született meg az a *Ley de Memoria Histórica* (A történelmi emlékezet törvénye), mely végre megtörte a békes átmenet feltételének tartott ún. „csend-paktumot” – vagy nevezzük akár „ne bolygassuk a múltat”-egyezségné. Ennek tükrében a nyolc évtizedre kalkulált emlékezet valójában még sokáig eltarthat, és ennek hatása kitapintható a spanyol színház mostani tematikájában is. Laila Ripoll több színdarabjában⁸⁹ foglalkozik a polgárháború kérdéskörével, a 2014-ben bemutatott és 2015 májusában a Premio Max-szal, 2015 októberében pedig a Premio Nacional de Literatura Dramaticával, a legfontosabb spanyol színházi elismeréssel jutalmazott *El triángulo azul* (A kék háromszög) című művével – társzerzőként Mariano Llorentével – pedig a spanyol holokauszt⁹⁰ borzalmaiba vezeti be a nézőket. A Bradomín-díjas Juan Mayorga huszonnégy évesen (1989-ben) írt debütáló műve a *Siete hombres buenos* (Hét jó ember) is a polgárháború és a köztársasági emigráció tematikáját dolgozta fel, majd későbbi

Goenaga, Diana I. Luque, Gracia Morales, Itziar Pascual, Carmen Resino és Vanesa Sotelo) rövid színműveit tartalmazza.

⁸⁹ Néhány cím tőle: *La frontera* (A határ), *Que nos quiten lo bailao* (Érezzük jól magunkat!), *Convoy de los 927* (927 spanyol útja Mauthausenbe), *Los niños perdidos* (Az elveszett gyermekek), *Santa Perpetua*.

⁹⁰ Franco által a mauthauseni haláltáborba deportált spanyol köztársaságiakra értendő itt a holokauszt fogalma. A témával foglalkozó két dráma (927 spanyol útja Mauthausenbe; A kék háromszög) magyar fordítása megjelent a *Színház* folyóirat drámamellékletében (2015. április, digitális formában elérhető: http://szinhaz.net/index.php?option=com_docman&Itemid=14 (fordította: Katona Eszter). Lásd még a témával foglalkozó tanulmányt: Katona Eszter: „Egy elfeledett tragédia: spanyolok a mauthauseni lágerben”, in: *Színház*, 2015. április; digitális formában elérhető: http://szinhaz.net/index.php?option=com_docman&Itemid=24 (2015-11-25).

történelmi műveiben gyakran foglalkozik a háború (spanyol polgárháború, II. világháború), a diktatúra (Sztálin, Hitler) és az elnyomás problematikájával.

A mai spanyol drámák nemcsak tematikájukban változatosak, de formáikban is. Az arisztotelészi elveket követő drámától kezdve a költői szekvenciákból felépülő, a belső monológra építő darabokon át, a puzzle-szerűen, váltott idősíkokból összeálló, vagy éppen az egyetlen egy-ségben gondolkodó, lineáris színművekig igen színes a paletta. A rövid színház⁹¹ is virágkorát éli, mely kifejezés ma már nemcsak az egyfelvonásos műveket jelöli, hanem az „egyperces”⁹² színházi formákat is. A rövideg nemcsak időben, hanem a szcenikában, a tér leszűkítésében is megmutatkozik például a „negyedik falat” teljesen eltüntető szobaszínház jellegű kezdeményezéseknél.⁹³ Ha a kis térben, kis nézőszámmal játszott daraboknak az anyagi körülményeit vizsgáljuk, talán nem tévedünk, ha a 2008–2009-ben jelentkező és évekig elhúzódó gazdasági válság miatti nehézségeket gondoljuk ennek hátterében: kis pénz, kis színház.

A kortárs spanyol drámairodalom sokszínűségéhez hozzátartozik az önálló nyelvhasználati joggal rendelkező kisnemzetek – katalán, baszk, gallego – színháza is. Részletesen itt nem áll módunkban erre kitérni – habár a tanulmányban említett drámaírók közül néhányan éppen ezekből a tartományokból származnak –, csak megemlíjtük, hogy a három közül a legdinamikusabb színházi élettel Katalónia (egyértelműen Barcelona vezető szerepe miatt) rendelkezik. A hazánkban is bemutatott Sergi Belbel és Jordi Galceran művei is a kortárs katalán drámairodalomhoz tartoznak.

A kortárs spanyol drámaírókon – neveket szép számmal igyekeztünk sorolni – túl a spanyol színházi szakma nemzetközi elismerését jól példázza az is, hogy spanyol rendezők országhatáraikon túl is hangos sikereket értek, érnek el. A színésznőként híressé vált Núria Espert rendezőként is bemutatkozott Londonban Lorca *Bernardájával*; Calixto Bieito az Edinburgh-i színházi fesztiválon kapott Shakespeare-rendezéséért elismerő tapsot; José Luis Gómez a madridi Teatro de la Abadía társulattal⁹⁴ Németországban szerepel sikerrel; José Carlos Plazát több európai nagyvárosba hívják operát rendezni; Lluís Pasqual a párizsi Odeon Színház igazgatója volt 1990–1997 között. Ne feledkezzünk meg a függetleneként bemutatott katalán társulatok – La Fura dels Baus és az Els Comediants – nemzetközi sikereiről se. Visszakanyarodva egy pillanatra a drámaírókhoz, a hazájában évtizedekig nem értékelt Fernando Arrabal ma a világ egyik legtöbbet fordított spanyol szerzője. És hosszan hozhatnánk még további példákat a spanyol színház nemzetközi elismertségére.

A gazdasági válság okozta nehézségek azonban a színházat sem kerülték el. Egyrészt, a spanyol kormányzati támogatási rendszer lecsökkent, így a sokszor amúgy is anyagi gondokkal küzdő színházak ritkán merik vállalni azt a kockázatot, amit egy pályakezdő és ismeretlen

⁹¹ Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (szerk.): *Teatro breve actual*, Barcelona, Castalia, 2013. A könyvről írt recenziót lásd: Katona Eszter: „Spanyol rövidszínházi darabok”, in: *Színház*, 2014. december, 47–48.

⁹² Juan MAYORGA: *Teatro para minutos. 28 piezas breves*, Ciudad Real, Ñaque, 2009; AA.VV., *60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces*, Sevilla, Consejería de Cultura – Consejería de Educación, 2006.

⁹³ A 2012 óta Madridban működő *La casa de la portera* például egy bérház lakásában rendezkedett be. A mindössze húsz-huszonöt nézőt befogadni képes helyszínen a nézők szobáról szobára követik a színészeket.

⁹⁴ Az 1995-ben alapított színház 2006-ban hazánkban is járt, García Lorca *Cím nélküli színdarabját* mutatták be eredeti nyelven (http://budapest.cervantes.es/FichasCultura/Ficha35348_60_1.htm [2014-06-26]).

szerző művének bemutatása jelent. Másrészt az anyagi problémák kihatnak természetesen az emberek szórakozási, így színházba járási szokásaira is. Paradox módon azonban az olyan megamusicalok, mint például az Oroszlánkirály, a magas jegyárak ellenére is folyamatosan telt házzal mennek⁹⁵ – habár ez nem egyedülállóan spanyol, hanem általában világszerte⁹⁶ –, s ezek a produkciók hozzák ma a legnagyobb bevételt a spanyol színház számára. A zenés műfaj sikere jól jelzi, hogy a hatvanas években kialakult és a korábban bemutatott befogadó struktúra gyakorlatilag a mai napig meghatározó Spanyolországban, bár tény, hogy az alternatív színház iránt nyitott réteg, ha lassan is, de valamelyest szélesedett.

A mai spanyol politika azonban nem kedvez túlságosan a kultúrának. Még mindig a 2008-ban kezdődő gazdasági válságra hivatkozva sújtják megszorításokkal a társadalmat egészében érintő szektorokat, mint például az egészségügy vagy az oktatás. A színház számára leginkább az olyan rendelkezések jelentenek érvágást, mint például az jegyek általános forgalmi adójának a 8%-ról 21%-ra való emelése.⁹⁷ Szomorú tény, hogy a színházba járás manapság a spanyolok számára (is) luxus. Nem túl optimista kicsengésű José Monleónnak 2014 elején a *Primer Acto* színházi folyóiratban megjelent vezércikke⁹⁸ sem. Sokatmondó, hogy a jelen spanyol kormányzat kultúrához való viszonyának a szemléltetésére a polgárháború és a Franco-éra színházát sújtó intézkedéseit idézi a neves színházi lap főszerkesztője. Valóban ennyire borús lenne a mai spanyol színház helyzete?⁹⁹ Hogy e sorokat mégse ennyire pesszimistán zárjuk, idézzük fel García Lorca színházról szóló előadását¹⁰⁰: a színház egy nemzet nagyságát, vagy hanyatlását jelző fokmérő – vélte a halhatatlan granadai. Francisco Gutiérrez Carbajo¹⁰¹ szerint a mai spanyol színház teljesen egészséges hőmérsékletű, így van ok az optimizmusra.

*

⁹⁵ A 2011 óta a madridi Lope de Vega színházban folyamatosan telt házzal játszott produkció a legjobb bizonyíték a műfaj sikerére. A 40-80 euró – egyébként a normál prózaszínházi jegyárak 10-25 euró között vannak – közötti jegyárak sem rettentik el a munkanélküliséggel és gazdasági válsággal küzdő spanyolokat e könnyed, de ma már olcsónak nem nevezhető szórakozástól.

⁹⁶ Hazánkban sincs ez másképp. 2014-ben a legtöbb nézőt vonzó kószínházi előadások listáján a magyar teátrumokban három musical állt az élen: *Mamma mia!* (67.695 néző), *Mary Poppins* (57.647 néző), *Elfújta a szél* (44.387 néző). A statisztikát az EMMI adatai alapján a *hvg* készítette (Dobszay János: „A hét bő esztendő”, in: *hvg*, 2015. október 24. 18.

⁹⁷ Uniós viszonylatban ez az adó 5–20% között mozog a tagországokban. Mariano Rajoy kormánya 2015 márciusában jelentette be az adó leszállításának tervét 21%-ról 10%-ra.

⁹⁸ José MONLEÓN: „La cultura del teatro”, id. mű.

⁹⁹ A Sociedad General de Autores y Editores (SGAE, Szerzők és Kiadók Társasága) évkönyvének 2015 októberében megjelent, a 2014-es esztendőre vonatkozó adatai szerint a színházlátogatók száma (8,2%), valamint a jegybevételek tekintetében is (7,5%) növekedés volt tapasztalható 2013-hoz képest. E javuló tendencia ellenére a színházi bemutatók száma még mindig nem érte el a 2008 előtti átlagot, 2008-2014 között 30%-os csökkenést regisztráltak (forrás: <http://www.anuariosgae.com/anuario2014/home.html#>; lásd még: <http://ecodiario.economista.es/cultura/noticias/7101843/10/15/El-cine-recaudo-en-2014-un-43-mas-y-la-asistencia-al-teatro-crecio-un-82.html>).

¹⁰⁰ Federico GARCÍA LORCA: „La charla sobre teatro”, magyarul „A színházról”, in: *Federico García Lorca Összes művei*, id. mű, 800-803. (2015-10-24)

¹⁰¹ Az UNED irodalom és színháztörténész professzorával készült beszélgetés hangfelvétele: http://www.ivoox.com/uned-teatro-espanol-actual-18-09-11-audios-mp3_rf_813950_1.html (2014-06-29).

Jelen tanulmányban a múlt század – és néhány gondolat erejéig a XXI. század – spanyol színházának irányait kíséreltük meg felvázolni a teljesség igénye nélkül. Nem kívántunk szigorúan körülhatárolt kategóriákat alkotni azért sem, mert egyetértünk az argentin származású, de 1986-óta Spanyolországban élő, a mai spanyol színház enfant terrible-jének is nevezett Rodrigo García szavaival: „[...] utálok az irányzatokat, mert azok nem tesznek mást, mint redukálnak; a művészetet pedig kiszélesíteni kell.”¹⁰² A művészetek és a művészek eredetisége, egyedisége sérülhet, ha erőszakkal csoportokba kényszerítjük őket. Ennek ellenére, mint láttuk, a spanyol színházban bizonyos irányok körvonalazódnak, s maguk a szerzők is tudatában vannak, hogy – eredetiségük mellett – szocializációjuk és kultúrkörük révén mégiscsak tartoznak valahova, illetve, hogy az egyes művek között összehasonlítható vonásokat is fel tudunk fedezni. A fiatal spanyol drámaírók és drámaírónők, ha tagadják is csoport létüket („ismeretség és tisztelet van köztünk, de egyáltalán nem vagyunk csoport” – véli Borja Ortiz de Gondra¹⁰³), azért rokonságukat és bizonyos hasonlóságokat nem vitatják.

A kortárs spanyol színház legújabb alkotásainak bemutatása – és itt visszakanyarodunk a bevezetőben, a hazai kutatóknak a a spanyol színház irányában tanúsított közömbösségére vonatkozó kérdésünkhöz – azért (is) problematikus, mert az időbeli perspektíva hiánya miatt nem ritka jelenség az sem, hogy a drámaírók művei hamarabb jelennek meg színpadon, minthogy írott formában kiadásra kerülnének. Ez a nehezítő tényező egyben szemlélteti azt is, hogy a színház esetében a recepció minimum két szintjéről beszélhetünk, hiszen a drámai szöveg pusztán az olvasás révén, míg a színrevitel az élő és aktív befogadás élményével gazdagíthatja az olvasókat/nézőket. Földrajzi távolságunkból adódóan természetesen nem róható fel, hogy az utóbbi formának nem lehetünk gyakrabban részesei, azonban a spanyolul tudó és színházért rajongó hispanisták sokat tehetnek, tehetünk azért, hogy a XX. századi és a kortárs spanyol dráma több darabja – akár fordításban¹⁰⁴, akár színrevitel formájában, mely természetesen feltételezi az előbbi meglétét is – eljusson a magyar közönséghez.¹⁰⁵

¹⁰² Rodrigo GARCÍA: „After sun”, in: *Primer Acto*, 2000. 285. 30.

¹⁰³ Idézi: Eduardo PÉREZ-RASILLA (szerk.): „Los dramaturgos jóvenes del panorama madrileño. Mesa redonda”, in: *ADE Teatro*, 1997, 60-61, 93.

¹⁰⁴ Ki kell emelnünk a *Katalán Könyvtár* sorozaton belül a *Modern Katalán Színház* kötetben megjelent fordításokat (*Modern Katalán Színház*, Budapest, Íbisz, 2001), Bakucz Dóra kortárs katalán drámairodalmat népszerűsítő fordítói tevékenységét (*6 mai katalán dráma. Sergi Belbel és Jordi Galceran darabjai*, Budapest, L'Harmattan, 2013), Scholz László egy Juan Mayorga fordítását (Juan Mayorga: *Szerelmeslevelek Sztálinhoz*, Budapest, L'Harmattan, 2010), valamint az ELTE Spanyol Tanszékének szervezésében megrendezett Kortárs Spanyol Színházi Napok (2015. október 6-8.) rendezvénysorozatát, ahol *Az én rosette-i kövem – négy mai spanyol dráma* (Budapest, Nemzeti Színház, 2015; A fordítók: Kürthy Ádám, Zombory Gabriella; Szerk.: Scholz László) címmel került bemutatásra Ignacio García May, José Manuel Mora, Gracia Morales és José Ramón Fernández egy-egy darabjának fordítása.

¹⁰⁵ A bevezetőben utaltunk rá, hogy a magyar közönség nincs elkényeztetve spanyol kortárs darabokkal. Ennek ellenére az aranykortól napjainkig azért jó néhány spanyol színművet mutattak, mutatnak be hazai társulataink. Meglepő, hogy akár Echegaray, akár Paso művei milyen népszerűek voltak a hazai közönség előtt, de nem ismeretlenek Buero Vallejo, Sastre, vagy Arrabal darabjai sem. A kortárs színháznak már sokkal kevesebb darabja jut el hozzánk, de egy-egy bemutatóval (Jordi Galceran: *A Grönholm-módszer, Válságdíj, Dakota, Bankhite!*; Sergi Belbel: *Eső után, Toszkána, A vér, Mobil!*; Sanchis Sinisterra: *Jaj, Carmela!*) üdítő színfoltként találkozhatunk. A spanyol színház magyarországi recepciójának összefoglalása jövőbeli kutatásaink irányát jelöli ki.