

Létezik-e kortárs magyar dráma?

Az utóbbi két évben bemutatott darabokról

„Szerintem nincs magyar drámairodalom. Drámaírók vannak, de magyar dráma jelenleg még nincs”¹ – mondta egy szakmai tanácskozáson Forgách András. Majd az *Ellenfény* hasábjain bővebben is kifejtette a gondolatot: Kortárs magyar dráma „akkor lenne, ha dolgozna mondjuk 25 magyar drámaíró, és ebből nyolc nagyon hasonló darabokat írna – sikeresen. De ilyesmiről szó sincs, mindenki a maga dolgát csinálja. Úgy fogalmaztam ezt meg, hogy halak vannak, halraj nincs. Akkor van drámaírás, ha messziről látom azokat a hegyvonulatokat, amelyek felé el lehet indulni, vagy amitől épp el lehet távolodni. Lásd Sturm und Drang. A magyar prózában vannak ilyen viszonyítási pontok, a drámában nincsenek.”²

Vajon igaza van-e Forgách Andrásnak? Valóban csak egyéni utak rajzolódnak ki? Közös törekvéseket, ezekből kibontakozó tendenciákat nem lehet felismerni a magyarországi színpadi szerzők legújabb munkáiban? Tényleg nincsenek viszonyítási pontok, amelyek egyértelművé tennék, hogy milyen irányba halad ez a műfaj nálunk, milyen feladatokat vesz magára, s ezeket miképp teljesíti? Jelen cikk ezekre a kérdésekre próbál válaszolni.

Valóságábrázolás – szatirikus élel

Némi megszorításokkal abban talán igaza van Forgách Andrásnak, hogy a magyar drámai hagyományban (amelyet az irodalmi kánon és ennek nyomán az iskolai oktatás eltorzított formájában, épp a színházi értékekre nem figyelve rögzített) nincsenek olyan egyértelmű viszonyítási pontok, amelyek

¹ Hogyan írjunk kortárs német drámát? Írók és rendezők disputája. *Színház*, 2006. június. Olvasható a következő internetes oldalon is: <http://www.szinhasz.net/index.php?id=286&cid=17184>

² Létezik-e kortárs magyar dráma. Forgách Andrásal beszélget Sándor L. István. *Ellenfény*, 2006/8. A cikk olvasható a következő internetes oldalon is: <http://www.szinhasz.hu/ellenfeny/archivum/2006per8/html/letezik-e.htm>

kulcsot kínálnának a kortárs magyar darabokhoz. Ugyanakkor elég erőteljesen jelen van egyfajta színházi hagyomány, amely több szempontból pótolja ezt a hiányt. A színházi realizmusnak nevezett stílus, munkamódszer sokáig egyeduralkodó volt a magyarországi színházak munkájában. A színházcsinálás ebből következő – akár több évtizede rutinná vált – gyakorlata (amely a darabválasztástól a próbamódszereken át egészen a közönségnek szóló kommunikációig mindent meghatároz) egyértelművé teszi, hogy melyek azok a darabok, amelyek a siker reményében kerülhetnek színpadra, hisz a rendezők, színészek ezeket a szövegeket érzik színházszerűnek, a maguk munkamódszereivel, technikájukkal ezeket tudják érdemben megszólaltatni. De a közönség is az efféle műveket igazolja vissza, hisz a színház erre szocializálta a nézőket. (Mindezzel függ össze, hogy az utóbbi évtizedek jelentős drámaírói teljesítményei egyáltalán nem váltak sem a színházi, sem az irodalmi kánon részévé. Ezért nincsenek jelen a szellemi életben sem Pilinszky sajátos drámai szövegei, sem Nádas Péter egészen nagyszerű drámatrilógiája. Ezért nem volt egyetlen méltó előadása sem az egészen különleges drámákkal jelentkező Darvasi Lászlónak sem. Ezért problémás a jelenleg élő legnagyobb magyar drámaírónak, Kárpáti Péternek a színházi befogadása is.)

A színházi hagyomány nagyrészt kijelöli azt a mozgásteret, amelyen belül a drámaírók a saját szerzői szabadságukat érvényesíthetik. Nyilván ezzel a (ma már a magyarországi színházakban is egyeduralmát veszítő) realista hagyománnyal függ össze, hogy az elmúlt két évben bemutatott kortárs magyar drámák jó része egyfajta valóságábrázolásra törekszik, ugyanakkor talán a realizmust anakronisztikus formának tekintő irodalmi kánonnal is magyarázható, hogy a megszülető új művek erőteljes idézőjelek közé téve beszélnek azt a színházi nyelvet, amelyen megszólalnak.

A bevezetőben idézett Forgách András egy teljes trilógiát készített a mai magyar valóságról. Összeköti a három darabot, hogy mindegyik egyfajta szatírját adja korunknak, bár kiindulópontjában, dramaturgiájában, összhatásában igencsak eltérnek egymástól az egyes művek.

A *Halni jó* (melyet a Stúdió „K” remek előadásban játszik) kíméletlen társadalmi szatíra, amelynek szereplői eltorzult karikatúrafigurák, akik a társadalmi visszasságok görbe tükreben menthetetlenül nevetségesnek bizonyulnak, hisz egyiküknek sincs mentsége saját kicsinyességére. A darab Szuhovo-Kobilin *Tarekin halála* című komédiájának teljes átírata, hisz a szerző lényegében csak az alapötletet tartotta meg: a beosztott hivatalnok (jelen esetben Cukor Jenő földhivatali előadó) magánál tartja a főnökére (jelen esetben Koncz Kálmán államtitkár) kompromittáló iratokat, hogy megzsarolhassa őt vele. (Az államtitkárnak az a feladata, hogy állami pénzeket folyasson be a pártkasszába; Cukor az erre vonatkozó iratokat rejtegeti). És hogy biztonságban tudhassa magát, hirtelen ötlettől vezérelve nem külföldre szökik, hanem személyazonosságát cserél a váratlanul elhalálozott szomszédjával.

Míg Koncz Kálmán és az emberei megpróbálják visszaszerezni a kompromittáló iratokat, a másik oldalon fokozatosan kiderül az is, hogy mibe keveredett Cukor Jenő, amikor magára öltötte a szomszédban elhalt Olajos Alajos személyazonosságát. A feleség követeli rajta a több százezres tartásdíjat, maffiózók szeretnék behajtani rajta a kábítószer-eladás hasznát vagy az árujukat visszakapni, intézetből szökött, de már prostituáltként is tapasztalatot szerzett kiskorú térne meg hozzá mint az apjához és a futtatójához. A sok közhelyes motívumból és banális típusból remek kavalkádot kavar Forgách András. Összességében egy visszavonhatatlanul abszurdá vált valóság képe bontakozik ki a darabból.

Szintén szabad átiratnak tekinthető Forgách András *Erik* című műve (amelyet a Budapesti Kamaraszínház mutatott be). A kiindulópont ezúttal Arthur Schnitzler *Anatolja* volt, amelynek hét jelenete – állandó férfi címszereplővel és változó női figurákkal – a szerelmi kapcsolatok variációit fogalmazza meg. Forgách hol csak dramaturgiaiilag igazította ki az eredetit, máskor csak a jelenet alapötletét tartotta meg, és új szituációt bontott ki, de egy-két esetben – elvetve a mintát – teljesen új jelenetet is kreált. Ugyanakkor a legfontosabb újítása, hogy a darabot a századforduló Bécséből áthelyezte az ezredforduló Budapestjére, és teljesen mai típusokat, a mindennapjainkból ismerős szituációkat teremtett. A szatíra ezúttal nem a társadalmi viszonyokat, hanem ennek tükröződéseként a férfi-nő kapcsolat visszasságait veszi célba.

A harmadik – egyúttal legsikeresebb – Forgách-darab, *A kulcs*, eredeti alkotás. (A darab remek előadásban látható a Katona József Színházban.) A mű – írásmódjában, stílusában is – jól láthatóan elkülönülő két részből áll. Az első rész egy társalgási darab sajátos kifordítása: csupán két szereplője van (nem számítva a szarkasztikus pincért). A Báty és az Öcs kávéházi beszélgetése nem mutat semmiféle történet felé, így óhatatlanul is felerősödik benne a nyelvi réteg: szó szót követ, semmitmondó beszédpanelek váltakoznak nagyon erős, maximaszerűen megfogalmazott frappáns mondatokkal, amelyek azonnal ironizálódnak. Vissza-visszatérő téma a kulcs: a Báty szeretné elkérni öccse lakását, hogy odavihesse alkalmi partnerét. Az Öcs először nem adja a kulcsot, másodsor azonban maga ajánlja fel, de ekkor a Bátynak nem kell (mint kiderül, „más forrásból” már megszerezte).

A darab második részében a társalgási dráma hirtelen átfordul sokszereplős bohózzattá. Szinte elszabadul a pokol: megjelennek a testvérek „családtagjai” is: feleségek, barátnők, egyéb szeretők. Itt is számos ismerős figurával, sok közhelyes szituációval találkozunk. Forgách a banálisból építi fel a szatirikus társadalmi tablót, miközben egy bohózat mulatságos dramaturgiáját is pörgeti. Előbb a Báty jelenik meg öccse távollétében annak lakásán, ráadásul az Öcs barátnőjével. Aztán kiderül, hogy az Öcs sem utazott el, ő egy férfitprostituáltat hoz a lakásba (mit sem sejtve arról, hogy a sötétben lapulva a

szeretője és a bátyja figyeli a fiúval való beszélgetését). Közben megérkezik a Báty féltékeny, rosszat sejtő felesége is, aki a férje által korábban elhagyott kulccsal jut be a lakásba. Az asszony az Öcs által felhozott fiúban a fiai barátját ismeri fel. A betoppanó Pizzafutár viszont le akar a fiúval számolni, mert meglopta őt. Közben azonban az is kiderül, hogy az Öcs barátnőjének (a Báty szeretőjének) is a szeretője. Végül megérkezik a Báty és az Öcs anyja is, mert látni szeretné a fiait, hisz hiába telefonál egész nap, senki sem veszi fel a kagylót. Magával hozza a kórházból kikért Apát is, akit a Báty látni sem akar. Hogy miért, arról csak sejtéseink lehetnek.

Ha a jól pergő bohózat utolsó félreértésének lelepleződése után belegondolunk abba, hogy mi is történt valójában a szereplőkkel, arra jutunk, hogy itt mindenki elárult mindenkit. Az emberi kapcsolatok minőségéről mond lesújtó véleményt *A kulcs*, úgyhogy a kicsinyes (ön)csalások világát mégsem tragikusnak, hanem abszurdba hajlóan komikusnak mutatja.

Ugyancsak egy kisszerű valóság képe bontakozik ki Tasnádi István *Magyar zombi* című darabjából is, amelynek *Finito* címmel elkészítette a szerző az átdolgozott, némileg tömörített változatát is. (Az előbbi a zalaegerszegi színház, az utóbbit az Örkény Színház mutatta be.) Tasnádit is – akárcsak Forgách András – korábbi drámaírók művei is inspirálták. A darab alapötletét Nyikolaj Erdmann *Öngyilkos* című művéből kölcsönözte: Blondin Gáspárnak annyira elege van a körülötte lévő világból – negyvenvalahány évesen nemcsak a munkáját veszítette el, hanem a családi életét is kilátástalannak látja –, hogy nincs kedve tovább élni. Erre az alig-alig artikulált öngyilkossági szándéokra azonnal rávetik magukat néhányan. Ahelyett, hogy lebeszélni próbálnák, saját nyomorúságuk transzparensként kívánják használni Blondin még csak felsejlt tettet.

Először a falu polgármestere – aki az elégtelen költségvetése miatt épp éhségstrájkot folytat – próbálja rávenni, hogy tette okaként majd a sertés alacsony felvásárlási árát jelölje meg. A rendőrségi tárgyaló-pszichológus meg akarja venni Blondin holttestét, hogy a csecsen maffiózók által fenyegetett ügyfele helyett – a bosszú beteljesedésének bizonyítékaként – az ő hullájának betonba öntéséről készítsen videofelvételt. Majd Tigris Niki popdívá próbálja rávenni arra, hogy az iránta érzett reménytelen szerelmet nevezze meg eljövendő öngyilkossága okaként, ezzel is segítve az énekesnő új lemezének promócióját. Aztán az „Új Narratíva Szövetség” képviselője próbálja rávenni Blondint arra, hogy költőként végezzen magával, ezzel is rávilágítva arra, hogy miképp lehetetleníti el az irodalmat a szellemi termékekre kirótt 20%-os forgalmi adó, illetve az, hogy újabban ezt nem lehet visszaigényelni. Közben megjelenik a feleség, az anyós, a szomszéd is, mindannyian a saját kicsinyes érdekeik szerint bánnak Blondinnal.

Ez a kortárs típusok karikatúráját felvonultató enumeráció a darab második részében átfordul médiaparódiává: megjelenik Pál, a Pál-show sztárja, hogy élő egyenes adásban közvetítse Blondin halálát. A műsor előkészítése és

lebonyolítása egyértelművé teszi, hogy a médiát egyáltalán nem érdeklik azok a személyiségek, akikből nap mint nap kipréselni igyekeznek a szenzációt.

Mindezt persze Tasnádi többszörös idézőjelekbe teszi. Legfőképpen azazal, hogy a darab szereplői versben – többnyire hatodfeles jambusokban – beszélnek. Ez a történetről a nyelvre, a verbális stilizáció szellemes formáira tereli a figyelmet, amiben a Tasnádi-darabok mindig is erősek voltak. A banális szituációk közhelyes mondatainak ezúttal is sajátos éteri lebegést adnak a verssorok. Az így kialakuló furcsa ismerős-idegenség érzetre ráerősítenek a darab közjátékai is, amelyek az egyik változatban barokk áriákkal, a másikban balettbetétekkel tagolják a jeleneteket. A befejezés Molière komédiázáratait ironizálja: deus ex machinaként megjelenik a Hivatalos úr, és minden teketória nélkül bejelenti: „Boldogság lesz!” Egy új karrier lehetőségét ígéri Blondinnak, aki közben szamurájkardok által keresztülyuggatva ül a kerti budin. (Erdmann és Molière mellett ott van a Tasnádi-darab inspirálói között Örkény István is, aki a magyar dráma elmúlt évtizedeiből az egyetlen viszonyítási pont lehetne. Tasnádin kívül azonban csak Mohácsi István és Mohácsi János műveiben ismerhető fel szemléletének továbbélése, a Mohácsi-testvérek azonban nem drámákat, hanem konkrét előadásra készülő színházi szövegeket írnak, többnyire az adott társulat aktív közreműködésével.)

Hasonlóképp – a Tasnádi István tollán egyáltalán nem anakronisztikusnak ható műfajban – a verses drámában mutat figyelemre méltó eredményeket a szerző másik közelmúltban bemutatott darabja, a *Phaidra*. A mű teljes egészében újrafogalmazza a mitikus történetet. A „Phaidra végzetes love storyja itt az idegenségről és a megalázottságról, a kiszolgáltatottságról és a magányról, és ne féljünk kimondani, az életet savként szétmaró unalomról s annak beláthatatlan következményeiről szóló, a legapróbb testi és lelki defektusokat is kíméletlenül át- és megvilágító röntgenfelvétellel változik”³ – írja a darabról egyik elemzője.

Életképek – történelmi távlatban, idézőjelek között

A viszonyítási pontként szolgáló realista színházi hagyomány jelenléte olyan erős a kortárs magyar drámában, hogy még azokban a művekben is a valóságábrázolás látszatát kelti, amelyek tényleges szándékaikban távol állnak ettől a törekvéstől. Ilyenek például Háy János darabjai. A szerző nem véletlenül használja az istendráma műfaji megjelölést drámáihoz, hisz szerkezetükben közelebb állnak a moralitáshoz, mint az életképhez, bennük a fizikai valóság bemutatásának szándékánál erősebb a metafizikai tartalmak megragadásának kísérlete. Háy kivételes érzékkel képes a banálishoz hétköznapiban megmutatni a sorsszerűt, az esetlegesben a végzetet.

³ Jászay Tamás: Érezni a különbséget. *Critikai Lapok*, 2006/9. szám. A teljes cikk olvasható a következő internetes honlapon: <http://www.criticailapok.hu/index.php?id=656&cid=13420>

Mindez jellemzi legutóbbi darabját, a *Pityu bácsi fiát* is, bár a nyomtatott verziókban szokatlanul semleges műfajmegjelöléssel találkozhatunk: „színjáték”. Csak a beregszászi bemutató kapcsán bukkant fel a másik három Háy-dráma ellenpontjaként ható műfajmegjelölés: „ördögjáték”, amely valóban a lényegre irányítja a figyelmet. Míg a *Gézagyerek*, a *Herner Ferike faterja* és *A Senák* főszereplői Istennel állnak perben, arra kérdezznek rá, hogy az emberi sorsban miért nem érvényesül az isteni gondviselés, addig a *Pityu bácsi fia* valójában arról szól, hogy minden jó szándék és emberi erőfeszítés ellenére hogyan hatalmasodnak el a rontás erői az életben.

A 70-es években zajló darab kettős „narrációt” használ: főszereplője a faluról Pestre került munkás (Pityu bácsi), akinek története vidéki rokonainak nézőpontjából jelenik meg, akikhez gyakran hazalátogat. Látszólag jelentéktelen életképek sorakoznak egymás után: egyrészt Pityu bácsi mesél lelkesen a fővárosi életéről, másrészt a vidéki rokonok látogatnak el hozzá Pestre, hogy személyesen győződjenek meg a panellakótelep, a beépített WC-kagyló vagy az ülőgarnitúra, illetve metrózás nagyszerűségéről. De valahogy mégiscsak az a fontos, amiről senki nem beszél nyíltan, és a vidéki rokonok is csak sejtik, mint sem tudják: hogy Pityu bácsi nem jön ki az anyósával, majd a feleségével is megromlik a viszonya, lehet, hogy hamarosan el is válnak. A férfi pedig egyre többet iszik, lassan alkoholistává válik.

Ekkor jelenik meg Pityu bácsi fia, az apja hozza le nyaralni, míg ő a városban dolgozik, a feleségét pedig kórházban kezelik. A gyereken teljesedik be az a végzet, amit a felnőttek kerülgetnek. Azonban ehhez maga is hozzájárul, hisz a falusi fiúkat provokáló, kihívó büszkeségével paródiáját adja annak az esetlen hübrisznek, amellyel Pityu bácsi kompenzálja gyökértelen né vált, elrontott életét. A fiú ugrálgatni kezd az egyik szénaboglyán, amit szerinte a falusi gyerekek gyávák megtenni. Ez a nagyképűség kicsit lebénít mindenkit, ezért a rokon gyerek elfelejti figyelmeztetni Pityu bácsi fiát, hogy a kazal aljába vasvillát szokott támasztani a nagyapja. Végül a pesti srác bele is zuhan ebbe, és azonnal meghal.

„– Miért van az, hogy valakinek meghal a gyereke?

– Nem lehet tudni. Büntetés.

– Minek kell egy ilyen gyereket megbüntetni? Kinek ártott az?

– Nem a gyereket, hanem a szülőket” – így kísérlik meg értelmezni a falusi rokonok a megmagyarázhatatlant. Végül ugyanahhoz a kételyhez jutnak el, amellyel a másik három Háy-darab is zárul: „És az egészben benne van az Isten. Milyen akkor az, ha ilyen dolgokba belekeveredik?”

Szintén a közelmúlt történelmét idézi fel Kukorelly Endre első darabja, az *Élnék még ezek?* (A darabot a Katona József Színház mutatta be határos előadásban.) A 60-as évek hangulatát idéző darab karácsony este játszódik egy a háború előtti polgári világot idéző lakásban, ahol három nemzedék él együtt: a nagyapa (Manó bácsi) és a felesége (Ilona), a lányuk (Nyuszi) és a férje (Károly), illetve a gyermekeik (Zoli és Lili). Hozzájuk érkezik ven-

dégségbe a nagyszülők másik lánya (Lonci) a férjével (Pista) és a lányával (Ancsi). De ott van a család régi barátja, Bizsu is (aki Károly nagynénje, Zoli keresztanyja). De váratlanul betoppan a szomszéd házaspár, a kommunista-zsidó Hidas Ádám a feleségével és a lányával (Zsuzsi).

Az együttlétnek ez az ünnepi, mégis rutinszerűnek tetsző helyzete alkalmas arra, hogy bepillantást nyerjünk a szereplők életébe. A beszélgetések egy része a régi világot idézik (pl. a bevásárlási szokásokat, a cselédekkel való kapcsolatot, a katonatisztek szokásait), más részük a darabban felidézett jelenéről fest negatív képet. A felidézett élet- és viselkedésformák egy része felsejlő, de alig-alig kibontott történetté formálódik. A nagypapa halálos beteg, de ezt nem vallja be – talán magának sem –, így a családja is csak a háta mögött beszél róla. Károly csalja a feleségét (most szenteste is telefonálgat egy nő), de Nyuzsi kiborulásának hatására (Bizsu biztatására) egyértelművé teszi, hogy nem fogja elhagyni a családját. A szomszédék tizenhat éves lánya, Zsuzsi szerelmes Zoliba, de ezzel csak akkor hozakodik kétségbeesetten elő, amikor kiderül, hogy a szülei disszidálni készülnek, s épp karácsonyra időzítették az indulást.

Miközben dramaturgiai keretet a Károly–Nyuzsi-történet ad a darabnak (ami a telefonhívással kezdődik, és az apa vallomásával fejeződik be), tematikai irányokat Hidasék disszidálása jelöl ki benne. Így válik meghatározó témává a búcsúzás a darabban, amelyet a kamaszok esetlen, beválthatatlan szerelme groteszkké, Manó bácsi épp csak sejtetett halálra készülődése szomorkássá színeztet. Mindez a beszélgetések nagy részébe is a búcsúzás hangulatát csempészi be, mintha nemcsak egy tarthatatlanná vált életformáról, hanem az értelmesség tehető létezés lehetőségéről is kénytelenek lennének lemondani a szereplők. (Ezért is adhatta a vígvégjáték műfaj-meghatározást a szerző a darabjának.)

Tehát az egyszerű életképet a széthullásról alkotott látomás felé igyekszik tágitani az *Élnek még ezek?* – legfőképpen a darab második felvonásával, amely afféle szürreális vízió: a Mennyből az angyal meg-megszakadó dallamára felvonulnak a szereplők őrangyalai, akik „előadják-parodizálják-komentálják az I. felvonás szövegeit, előjátsszák a III. felvonást”. Úgy hatnak ezek a fals versek, mintha a szereplők elhallgatott szándékai, leplezett tulajdonságai nyilatkoznának meg. Mintha színről színre válna láthatóvá minden, a maga nevetséges torzóságában. Mintha egészében annak az életnek a valóságosságát kérdőjeleznék meg, amit a darab első és utolsó felvonása ábrázol.

56-os darabok

A valóságábrázolás színházi hagyománya azt a feladatot is kijelöli a kortárs magyar drámairodalom számára, hogy valamiképp foglalkozzon 1956 problematikájával is, hisz olyan történelmi eseményről van szó, amely teljes egészében meghatározza jelenkorunkat. Mindazok a frusztrációk, indulatok,

illúziók, amelyek eltorzítják a mai magyar társadalmat, biztosan visszavezethetők ide. Ez a távlat az, amelyet a mai nemzedékek jó része – főleg szüleik és nagyszüleik közvetítésével – még a személyes történelmi emlékezet eleven-ségével él meg, tehát érzelmi, indulati viszonyok fűzik hozzá. Ugyanakkor a rendszerváltás óta eltelt időben – a fokozódó politikai megosztottság hatására is – nem alakultak ki olyan közös szempontok és hasonló értékek, amelyek az események és a szereplők megítélését és értelmezését segítenék.

Ezzel függ össze a legújabb magyarországi színházi botrány. A Mohácsi-testvérek Kaposvárott bemutatott 56-os darabjának (*56 06 – örült lélek, vert hadak*) betiltását kezdeményezte több mint száz aláíró egy internetes oldalon, mert véleményük szerint a darab egyik jelenete hazug színben tünteti fel Tóth Ilona orvostanhallgatót, akit a forradalom után elítéltek és kivégeztek, azzal vádolván őt, hogy – orvosi tudásával visszaélve – megölt egy ÁVH-snak tartott férfit. Egy jogászprofesszor nagy összegű kártérítést kérve indított személyiségi jogi pert az alkotók ellen, akiknek bizonyára csak annyi a vétkük, hogy nem tagadták magát a gyilkosság tényét, amelyet még a Tóth Ilonát rehabilitáló 2000-es ítélet sem vont kétségbe. Az előadás ugyanis – az eredetitől eltérő neveket használva, az előadás egészének kontextusába helyezve – inkább egy örült világ irracionális eseményeként mutatja be a történeteket, amelyben így vagy úgy mindenki áldozattá válik: nemcsak az ártatlanul meggyilkolt férfi, hanem a halálos kimerültsége miatt ítélőképességét veszítő orvosnő is, sőt az a kislány is, aki néhány óra alatt belehal a tüdőgyulladásába, mert ebben a felfordult világban és feje tetejére állt értékrendben a kórház egyetlen alkalmazottjának sincs ideje foglalkozni vele.

1956 korábban is fontos témája volt a kaposvári színháznak. Már az 1982-es Peter Weiss-bemutató a *Marat/Sade*-ban is az eltaposott forradalomról beszélt. Tíz évvel ezelőtt, a forradalom 40. évfordulójára drámapályázatot írtak ki, ezzel számos 56-os dráma megszületését inspirálták (Jeles: *Szenvedéstörténet*, Spiró: *Kvartett*). Ezek közül Hamvai Kornél *Körvadászatát* be is mutatták. Hamvai nemrég újabb 56-os darabot írt, *Castel Felice* címmel, amelyet a Radnóti Színház mutatott be. A mű 1958-ban játszódik, egy Ausztráliába tartó hajón, ahol a több ezer utas között nyolc magyar is utazik. Valamennyien különböző okok miatt választották az emigrációt, van, aki csak a boldogságát keresi, van, aki férjhez akar menni, van, aki csak a fiához szeretne költözni, van, aki egyszerűen megundorodott az országtól, van, aki a múltja elől menekül, de olyan is van, aki egyszerűen csak úton van, maga sem tudja, hogy hova tart.

Miközben Hamvai fölvázolja a különböző társadalmi rétegekhez tartozó, igencsak eltérő habitusú szereplőinek sorsát, elindít egy krimiszálat is. Ebben az egyik nő az egykori rendőrben férje hajdani gyilkosát ismeri fel. Bár a megvádolt férfi tagad, még inkább gyanúba keveredik, amikor eltűnik

az az utastárs is, aki nyíltan szembeszállt vele. A gyanakvás eluralkodó légkörében tönkremegy minden eddigi és újabban kialakult emberi kapcsolat, ugyanakkor végeredményben mégiscsak eldöntetlen maradt, hogy mi is történt valójában. Hamvai darabja szerint nincs ugyanis egyetlen olyan emberi nézőpont, amely alapján igazságot lehetne tenni.

Végeredményben ugyanezt a szemléletet képviseli – egészen másfajta eszközökkel – Papp András és Térey János *Kazamaták* című darabja is, amely annak ellenére sem keltett botrányt (és a Katona József Színházban bemutatott előadása sem), hogy sokkal radikálisabb képet sugall 56-ról, mint a Mohácsi-testvérek kaposvári bemutatója. Ugyanis a *Kazamaták* – amely a Köztársaság téri párház ostromát dolgozza fel – tagad bármiféle heroizmust 56 kapcsán. Miközben a darab szabadon váltogatja a kint és a bent eseményeit, egyik oldalon sem lát elvi elkötelezettségeket, nagy formátumú szándékokat, csak kicsinyességeket, esetlegességeket, véletlenszerűségeket, amelyek mégis feltartóztathatatlanul sodorják az eseményeket az irracionális irányába, amikor is legalantasabb indulatok és leggyilkosabb ösztönök szabadulnak fel a bosszú nevében. A mű sem a történelem mechanizmusait, sem az ember mozgatórugóit tekintve nem ad okot semmiféle illúzióra. Az 56-os eseményeket folyamatosan jelenkori áthallásokkal megjelenítő darab így hónapokkal előre megjósolta azt az örületet is, amely 2006 szeptemberében és októberében árasztotta el Budapest utcáit. „Okádékronda város és okádék / Lakói: úgy van, megérdemlik egymást” – mondja az egyik szereplő a darab egyik legsötétebb jelenetében.

Ugyanakkor Papp András és Térey János darabja nemcsak illúziótlan történelem- és emberképével jelent újdonságot, hanem radikális dramaturgiájával is, amely sokféle evidenciát tagad, amely mindeddig hozzátapadt Magyarországon a dráma fogalmához. Ebben a műben csak töredékek léteznek. „Egyetlen történet szertehull / Ezerkilencszázötvenhat darabra” – mondja a *Kazamaták* utolsó két sora. És valóban nincs hagyományos története a műnek, csak sokféle történetkezdeményezése, amelyből még foltokban sem áll össze hagyományos cselekmény. Ehelyett a maguk zártságában érvényes töredékszerű jeleneteket találunk, amelyek csak az adott pillanatról szólnak, s nem a folyamattá összeálítható időről. Így hagyományos értelemben vett szituációk sincsenek a műben, csak az eldöntetlenségükben érdekes szituációk. Hagományos szerepekkel sem találkozunk, hiszen senki sorsát nem követi következetesen végig a darab, miközben rengeteg ember szándékát villantja fel, jelezve azt a megszámlálhatatlanul sok nézőpontot, amely egy adott történelmi szituációban jelen lehet. Így hát nincsenek hősei a *Kazamatáknak*, miközben mind a negyvenkilenc figura fontos, aki a szereplőlistán olvasható.

De az ilyen típusú szövegekkel már végképp nem tud mit kezdeni a hagyományosan realista szemléletű színház.