

Erdélyi drámák a rendszerváltás után

Az 1989 előtti erdélyi magyar színházi életre valami abszurd, abnormális módon nyomta rá bélyegét a politikum. A kor színháza e politikai meghatározottsághoz kettős viszonyulást alakított ki: vagy beállt az ideológiák szolgálatába, azok egyszerű szócsövévé degradálódva, vagy (és ez volt az „intellektuálisabb” magatartásforma) felerősítette a metakommunikációt színpad és nézőtér közt, azon szavak és jelek által, amik átcsúsztak az éber cenzori ellenőrzésen, s amelyek egyféle „ellenzéki” jellegét biztosították. A rezsim fokozatosan sorvasztotta el a valódi kultúrát, s ez fokozottan igaz a kisebbségi kultúrára: a könyvkiadás (és ezzel párhuzamosan a kisebbségek nyelvén kiadott könyvek importja is) szinte egészen megszűnt, a sajtó csupán a rendszer ajnározását hivatott ellátni, miközben e csatornán keresztül is módszeresen folyt a kisebbségek identitásának felszámolása (pl. a helységnevek román nyelvű használatának kötelezővé tételével). Ilyen körülmények között, a homogén egynemzetiségű államnak az „együttélő nemzetiségek” asszimilációja által történő megvalósítási kísérlete miatt, a színház az egyház mellett az anyanyelv ápolásának utolsó bástyája (az iskolák a magyar nyelvű oktatás fokozatos felszámolása miatt ebbéli szerepüket már kezdték elveszíteni), a magyarság találkozási fóruma, megmaradásának jelképe, gyakorlatilag egyetlen kulturális bázisa maradt. Ezek a tendenciák fokozatosan eltávolították a színházat normális esztétikai kritériumaitól (tisztelőt a kevés kivételnek, mert szerencsére ilyenek is voltak: Harag György, Taub János munkásságáról vagy Tompa Gábor pályakezdéséről vétek volna megfeledkezni) – kialakult a „kikacsintások színháza”. A társadalmi (politikai oktató vagy ellenálló, illetve nemzeti identitásőrző) szerep túlzott felerősödésével a színház immár nem művészeti intézményként, hanem csupán társadalmi fórumként működött.

A rendszerváltás után a vázolt helyzet javarészt megszűnt, s a cenzúra nyomása alól felszabadult színház azzal a helyzettel találta szembe magát, amiben a politikai hovatartozás (azaz a rendszerrel való szembe fordulás) már nem minősül kritériumnak, az anyanyelv ápolása pedig egy velejárója (ez természetes is mindaddig, amíg egy előadás egy adott nyelven játszódik), de nem meghatározó követelménye. A rendszerváltás után viszont Romániában is felvirágzott a magyar nyelvű sajtó, a piacon megjelentek a magyar nyelvű könyvek, mi több, robbanásszerűen jelentek meg a különböző televíziócsatornák. Ilyen körülmények közt természetes lenne, hogy a színház visszataláljon művészet voltához, megszabadulva a kényszer szülte járulékos feladatoktól, s meghatározói végre az esztétikai kritériumok legyenek – ez viszont csak fokozatosan és csak részben történt meg.

A színházéhoz hasonló helyzetben vannak az erdélyi magyar drámaírók is. Az – nevezzük közösségi élménynek –, amely Székely János vagy Sütő András '89 előtt írt drámáiból készült előadásokat működtetni látszik, vesztett érvényességéből az új társadalmi és politikai helyzetben, és ezzel szembesülniük kellett a drámaíróknak is. Természetesen van a szerzők között, aki erre a vonalra esküszik, elég, ha Kincses Elemér drámáira gondolunk, de megfigyelhető, főként a fiatal drámaírók esetében, hogy kiléptek ebből a problematikából, és megpróbálták műveiket a kor általános színházesztétikai követelményeihez közelíteni, elfelejteni a drámairodalom mellől az „erdélyi magyar” jelzőt, és az egyetemes értékeket megcélozni.

A kortárs erdélyi magyar dráma feltérképezése, pontos körülírása nagyobb lélegzetű tanulmányt kíván, így jelen írásunkban csupán néhány, a létező irányzatok felvázolása szempontjából fontosnak ítélt szerző drámai világának bemutatására vállalkozunk.

Kincses Elemér drámaíró egyben rendező is, aki gyakran viszi színre saját műveit, így történt ez a Nagyváradon bemutatott *Csatorna*, illetve a Marosvásárhelyen színre vitt *Koporshow*, vagy a rendszerváltás előtt írt *Marathón* esetében.

A *Csend* alaphelyzete: Öt jó barát csendversenyt rendez egyikük lakásán. A szabály szerint az a nyertes, aki a legtovább hallgat. A túl komolyan vett játék tragédiához vezet, mert a szereplőket kiforgatja önmagukból a végletes helyzet, fény derül legrejtettebb titkaikra, és nem tudnak többé tükörbe nézni. Kiderül róluk, hogy nem tudnak már tájékozódni a világban sem „erdélyi magyar”-ként, sem „magyar”-ként, sem „ember”-ként. Kincses ezt a három fogalmat járja körül, a szereplők számára a dráma kezdetének pillanatában ezek a fogalmak jelentették a fogódzót az élethez, nem külön-külön, hanem ebben a rangsorban, egyszerre: erdélyi magyar, magyar, ember. És azzal szembesülnek, hogy mindez megüresedett, egyiket sem tudják már értelmezni.

Az 1983-ban elkezdett, és 1993-ban befejezett *Koporsó* témája a történelemben eltévedt kisember találkozása a hatalommal és annak különböző formáival. Főhőse, az „ölni tudó tekintet” megvalósult metaforájának megtestesítője/áldozata: Péter, akit előbb megpróbálnak nemzetpusztító fegyverként használni, majd „éleszteni tudó tekintete” révén a mindenkori referencia-személyiségek feltámasztójaként használják. Népszerűségi sorrendben kerül elő a koporsók mélyéről, s találkozik egy tömbház lakásában Sztálin, Hitler és Lenin, Kleopátra és Shakespeare, Mozart, Beethoven és Marilyn Monroe, de nem marad el Chaplin és Petőfi Sándor sem. A „burleszk öt képben” alcímet viselő mű a tíz év alatt való keletkezés nyomait viseli magán, egyszerre léteznek benne '89 előtti és utáni életérzések is.

Az 1951-ben, a Duna-csatornánál játszódó *Csatornában* négy magyar deportált egymás szellemi továbbképzésével, az asztrológia, a költészet, a zene, a nyelv (latin) titkaiba való belemélyüléssel próbálja túlélni a rablét értelmetlen, kegyetlen borzalmait. Úgy tűnik, szellemi együvé tartozásukat semmi sem bolygathatja meg, a rabtartóknak azonban mégis sikerül elhinteni bennük legfőbb ellenségük, a bizalmatlanság magjait. Mindez végül tragédiához vezet, amely a megteremtett véglet-helyzet következményeképpen egyszerre szükségszerű és elkerülhetetlen. A *Csatorna* erőssége klasszikusnak mondható konfliktusos szerkezete, a sűrített helyzetek, a jellemek pontos kidolgozása. Kincses a műfaj sajátosságait és törvényszerűségeit pontosan ismerő, a szerkezettel biztos kézzel bánó szerző, aki az alapkonfliktust egyéni és közösségi érdek, hatalom és elnyomott egymásnak-feszülésében látja.

Kincses drámái a sütői hagyományból kiindulva, az erdélyi magyar közösség, illetve a kisebbségi lét problematikájába helyezett egyén-közösség, hatalom-elnyomott viszonyát értékeli és értelmezi újra, figyelembe véve a '89 utáni változásokat, számolva a változás adta lehetőségekkel és lehetetlenségekkel. A ma emberét szembesíti a sütői problematikával, úgy, hogy szereplőit gyakran végletes, az abszurd határát súroló vagy éppen valószerűtlen helyzetekbe sodorja. Érdeme, hogy egyén és közösség viszonyát ily módon újraértelmezi, felmutatja a '89 után keletkezett újat. Arra ébreszt rá, hogy magát a közösséget kell újradefiniálni, hiszen azok az összetartó erők, amelyek a '89-es politikai és társadalmi változás előtt jellemezték az erdélyi magyar közösséget, ma már nem hatnak, vagy nem tudnak úgy hatni.

Drámáiban a replikák azt jelentik, amit jelentenek, kevés lehetőséget hagynak a kreatív értelmezésre és továbbgondolásra. Ilyen értelemben zárt szövegtettel van dolgunk, amely nem tesz fel kérdéseket anélkül, hogy meg ne válaszolná, és nem tesz olyan kijelentést, amely ne lenne megmagyarázva, gyakran túlmagyarázva. Talán emiatt is szembesülünk azzal a jelenséggel, hogy mindeddig nincs tudomásunk olyan Kincses drámából készült előadásról, amelyet ne maga a szerző jegyezne rendezőként.

Visky András színházközeli szerző, elméleti és gyakorlati szinten egyaránt. Drámái kötöttek minden olyan értelemben, amelyben kötöttnek kell lenniük (drámaiság, szerkesztés, gondolati és nyelvi tisztaság, áttekinthetőség és pontosság), és nyitottak minden olyan értelemben, amelyben annak kell lenniük (poézis, többszintű színházi értelmezések lehetősége, tér-, hang- és fényhasználat). Kolozsváron saját szövegeinek színpadra vitelekor dramaturgi feladatokat vállal. Így történt ez a *Júlia*, a *Tanítványok*, a *Hosszú péntek* esetében is. Az író-dramaturg olyan „páros”, melyből mindkettő hasznot húz. „*A dramaturg meg az író ott találkozik írás közben, amikor a nyelvet, amit használok a darabjaimban, egy hangzó térben helyezem el. Tehát nem csak a nyelv működését figyelem, mint a versben vagy a prózai szövegben, hanem a hangzásformát is.*” – nyilatkozta Visky. Ugyanebben az interjúban folytatja: „*A dramaturgi szakmát nem is tudom elképzelni másképpen, mint a folyamatos jelenlétnek egyik formájaként. Nem tudok egy szöveghez hozzányúlni például addig, amíg nem »hallom«, hogy kiknek a hangján szólal meg, vagy hogy fog kinézni az, aki azt a bizonyos szerepet el fogja játszani. Persze van is bennem egyfajta pánik amiatt, hogy még nincsen »kész« a szöveg. De hogyan is lenne, amikor térbe kell helyeznem, kell hallanom a szöveg visszhangjait, zenei értelemben is, de nem csak, hanem a színész élő médiumán keresztül megszólaló módon.*”

Visky majd minden esetben hozzárendel drámáihoz – pontosabban azok szerves része – egyfajta értelmező előszót, amely a szöveget nem önmagában, hanem a majdani előadás forgatókönyveként tekintve¹ gondolati támpontokat ad a térrel, a használandó tárgyakkal, a fényel és nem utolsósorban a zenével kapcsolatban. Fontos, hogy ezek gondolati síkon fogalmazódnak meg, és nem a minuciózus térleírás, felsorolás szintjén.² A szerző teret biztosít ezáltal a rendezői, tervezői értelmezésnek, anélkül, hogy túl szélesen hagyná a lehetőségek skáláját.

Drámái, szinte kivétel nélkül³, saját élményeiből, illetve a szerző családja által megélt eseményekből táplálkozik (deportálás, édesapja börtönvevei stb.). Ezeket az élményeket azonban sikerül az egyéni tapasztalat fölé emelni, a megfogalmazott problémakört egyetemessé tenni. Műveiben az egyes emberi sorsok emblematikussá válnak, a tragédia nem marad meg az egyén tragédiájának, a politikailag, vallásilag vagy egyéb okokból üldözött mindenkori közösség tragédiájává válik.

¹ Samuel Beckett-tel rokonítható gesztus. *A beckett dramaturgia kulcsa* – vallja 2003-ban megjelent *Írni és (nem)rendezni* című, a kolozsvári Koinónia Kiadó gondozásában megjelent esszékötetében a szerző – a szöveget – „az előadás irodalmi artikulációjának” tekinteni. (Kiemelés a szerzőtől.)

² Itt van példának egy kiragadott mondat a Rádiójátékhoz írt bevezető megjegyzésekből: „*Olyan térképészre gondolok, amely lehetővé teszi a gyors színváltást, az átjárásokat, a néző számára pedig egy időben a benne lével és a bepillantás élményét nyújtana.*”

³ A *Tiramisu* és a *Hosszú péntek* nem sorolható ide.

Az 1956-os magyarországi, illetve az 1968-as prágai események erdélyi utórezgéseit tárgyaló *Rádiójáték* lendületét és feszültségét az adja, hogy akár egy hagymáról, rétegenként bomlik le és ki maga a történet, a múlt, mégpedig úgy, hogy egy tizenéves fiú rakja össze. Az üldöztetés és üldözöttség állapotát Visky a nagykorúság előtti, éppen felnőtté váló fiúgyermek szemével láttatja, s így minden sokkal kevésbé érthető, félelmetesebb és elemibb tapasztalattá válik. Ugyanakkor sikerrel ötvözi a komikus és tragikus elemeket, néhány jelenet, illetve figura kifejezetten komikus, miközben mindvégig érezni a közeledő tragédia nyugtalanító feszültségét.

A *Tanítványok* szereplői nem csupán a bibliai történet szereplői. Ők a mindenkori üldözöttek és foglyok megtestesítői, ugyanúgy, ahogy ők a fogva tartók is. Ugyanakkor, „akár Beckett-nél, itt is bohóc minden szereplő, de vigyázat!: elsősorban a harlekin hamvasi értelmében. Vagyis abban, hogy e bohócok tudása életről, halálról, hatalomról, szerelemről, barátságról, tisztaságról, megváltásról nagymértékben eltér a többiekétől⁴. Újrajátsszák nekünk a hit és szabadság válságának alaphelyzeteit, hitük megerősítése érdekében, az emlékezés fontosságát aláhúzó, a kertészi gondolatot⁵ mintegy színházilag újrafogalmazva. A szereplők tehát nem önmaguk, sokkal inkább kollektív történelmi emlékezetünk színész-szereplői. Érezhetően és hangsúlyozottan a beckett-i hagyományba írt szöveg, nemcsak a Vladimir-Estragon bohóc páros jelenet vagy *Ajáték vége*re utaló, onnan ismerős helyzetek által⁶, hanem főként a dialógusok tömörsége, szerkesztettsége és ritmusa miatt.

A *Júlia* egyszerű, mégsem monodráma. Alcíme, „párbeszéd a szerelemről”, szó szerint értendő, figyelmeztet a már megszokott bevezető megjegyzéseiben a szerző. És valóban adott egyfajta párbeszédesség jelleg, hozza magával a szöveg belső ritmusa, a versben való tördelés, a hiányzó központhozás adta lendület, az elhangzó kérdések közötti csendben az imaginárius beszélgetőpartner ki nem mondott válaszainak kifeszített pillanatai; a szerzői utasítások; de magán a történeten belüli időszak-váltások is. Párbeszéd tehát. Istennel, Angina Pectorisszal – a Halál asszonnyal –, illetve a távol levő férjjel, akikkel „együtt Júlia életében egy »klasszikus szerelmi háromszög« – Visky szójátékával: »Szentháromszög« – részese.”⁷

⁴ Tompa Gábor *Pontosság és remény*. Támpontok Visky András Tanítványok című drámájának értelmezéséhez. Látó, 2001/8–9., 61–92.

⁵ „nem emlékezni akarok, [...] habár emlékezni akarok persze, akarok, nem akarok, nem tehetek mást, ha írok, emlékezem, emlékezniem kell [...]” Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*.

⁶ Vladimir János ugyanazon szavakkal és ugyanolyan természetességgel veszi tudomásul a lábfején levő sebeket, mint ahogyan Clov a messzelátójával a látóhatárt vizsgálva nyugtázza a semmit (halált?): „Rendben. Rendben. És rendben.” (Beckett, 1998)

⁷ Nánay István: *Pokoli groteszk a hitről*. In: Jelenkor, 2003/6.

Visky a színpad felől, a színész felől közeledik a drámai textus megírásához. A dráma szövege „hangzó szöveg”⁸, amely pontosan a le nem írt, ki nem mondott replikák által válik telítetté. Írói önmegtartóztatás, amely helyet ad az olvasói jelenlétnek a kötet forgatásakor, a rendezői-színészi jelenlétnek az előadás létrehozásakor. Feszessé teszi a szöveget, és kódolja az előadásmódot. Hirtelen váltások, (ön)íronia, elidegenítés (a színházi utalások miatt is), felmutatás, ezek a színészi játékra vonatkozó szerzői utasítások mind bele vannak rejtve a *Júlia* drámai szerkezetébe.

A *Hosszú péntek* Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényének szuverén színpadi adaptációja, annak tízszerplős verziója. (A szerző ugyanebből a regényből írt egy monodráma-változatot is *A meg nem született* címmel.) A dráma, miközben hű marad a regényhez, az „öntörvényű teátrális gondolkodás és képzelet ritka példája”⁹. Szerkezete minden „cselekményességet, történetmesélést és hagyományos értelemben vett pszichológiai reálsituációt nélkülöz”¹⁰, s pont ezáltal teremti meg egy olyan fajta szertartásszínház lehetőségét, amelyet a Kolozsváron belőle született előadás teljes mértékben kibont és elmélyít.

A költőként és rövidprózaíróként is számon tartott színész Hatházi András a színpadot kiválóan ismerő szerző, aki darabjaiban tudatosan váltogatja a drámai formákat. Ha első drámája, *A dilis Resner* még realista ábrázolásra épül, s ebbe az ábrázolásmódba szervesülnek abszurd és szürreális elemek, későbbi drámáiban viszont a realista keret már felbomlik, s csupán a színpadszerűséget tekinti követelménynek. *Az utolsó film* és *A mi házunk* már mind formájában, mind a történetbonyolításában az abszurd módszereit követi. A *Világrengetők* a látszólagos reális cselekménybonyolítás mellett már a szöveg felszíni rétegeiben magában hordozza azokat az intertextuális utalásokat, mi által a darab nem egy valós történet, hanem fikciók közti színházi kalandozás. A *Manipulátorok* már a színházi formákat is ötvözi, a szerző elegyíti a színházat és a bábszínházat.

Darabjait a történet köré építi, így szereplői esetében klasszikus értelemben vett jellemfejlődésről nem beszélhetünk. Visszatérő figurái a bohócok, ők azok, akik különböző szereplők bőrébe bújva irányítják a történetet. *A dilis Resner*ben a szerző Tamási dramaturgiájának hagyományait eleveníti fel (avagy, ha pontosabban akarunk fogalmazni, idézi fel). A székely világ nála is szürreálissá növesztve jelenik meg, a valóságnak tűnő cselekmény irreálissá válik. Figurái közt

⁸ „A dramaturg meg az író ott találkozik írás közben, amikor a nyelvet, amit használnak a darabjaikban, egy hangzó térben helyezem el. Tehát nem csak a nyelv működését figyelem, mint a versben vagy a prózai szövegben, hanem a hangzásformát is.”
– nyilatkozza egy interjúban a szerző.

⁹ Koltai Tamás: *Halálfüga*. In: *ÉS*, 2007. március 9.

¹⁰ Idem

fellelhetjük a székely „mítoszok” furfangos atyafiját. Hatházi azonban más korban él, nála a mesei feloldozás elmarad, az ölés aktusa megtörténik, bohócai gyilkosokká válnak. Az ezredforduló embere kiszolgáltatottabb, a csoda vele nem történik meg, a transzcendens beavatkozás elmarad. A *Manipulátorok*ban még tovább megy Hatházi: itt a kereszténység alpmítoszáét, a Jézus-történetet dekonstruálja és kreálja újra. A dráma mindezek ellenére mégsem blaszfémia, mi több, még csak nem is szentségtelen, a szerző ugyanis nem tesz mást, csupán a szakralitás helyét helyezi át a vallásból a színházba. Bohócai a színház (bábozás) szentségével teremtik meg a Krisztus-mítoszt, s Hatházi számára a színház nem hazugság, hanem az igazság eszköze. Ez a manipuláció (azaz a Krisztus-történet kitalálása és tervezett bemutatása) pedig nem más, mint maga a megváltás az emberiség számára: Legio és Lucius felismerik az emberek hitre való vágyát, a közös hitből fakadó erőre való elementáris igényt. S ha maga az eredeti indíték még csupán egy eljátszható sikeres történet kitalálása is volt (olyané, aminek lényegében épp a kitaláló Legio sem hisz), a darab végén megváltozik hozzáállása.

A *Világrengetők* a színház a színházban motívum kifordított változatával operál: bár szereplői színháziak, nem a színen, hanem a színpad mögött láthatjuk őket. A helyszín a büfé, előadás előtt, alatt és után, s a darabbeli nézők által látottakról, azaz magáról az előadásról – amelynek címe azonos a darab címével: *Világrengetők* – csupán közvetve értesülünk. Hatházi, színész lévén, kiválóan ismeri a színház világát, ám darabjában nem az általa ismert, hanem a „civil” néző által feltételezett „romlottan vadromantikus” kulisszák mögötti világot mutatja be, megfűszerezvén néhány valóban színházi – azaz a „civiltől” távolabb eső – gesztussal és szleng-töredékekkel.

A Barabás Olga előadásainak alapjául szolgáló dramatikus szövegek nem tulajdonképpeni drámák, hanem inkább egyetlen előadásra született forgatókönyvek. A más műfajokból adaptált szövegek elsődleges célja, hogy az előadás elmesélhesse segítségükkel azt a történetet, aminek színre állítására a rendező vállalkozott. E szövegek megírásakor Barabás nem íróként (aligha véletlen, hogy e szövegek egy részét a színpadon nem is jegyzi szerzőként), hanem rendezőként közelít a textushoz, számára nem az irodalom általános szabályai, hanem az általa rendezendő konkrét előadás belső követelményei szolgálnak a szöveg rendezőelvűl, sőt, maguk a megszülető textusok sem hagyományos értelemben vett drámák, hanem dialógusokká és párhuzamos monológokká tördelt, gyakran dalbetétekkel megszakított dramatikus szövegek. Az *Alexanderplatz*, a *Példás történet*, a *Partok, szírték, hullámok*, a *Fagyöngyszüret*, a *Krimi* vagy *A változó hold alatt* egyaránt az apró belső emberi rezzenésekre, a viszonyokra helyezi a hangsúlyt, s már-már minimalista jellegük ellenére (avagy éppen amiatt) kiváló alapanyagoknak bizonyulnak a rendező sajátos lírai színpadi világának megteremtéséhez.