

# Tarján Tamás

## Hal, halraj, csalétek

### „Fiatal dráma”: idéző jelek

1

Az idősebb és a fiatal írónemzedékek konfrontációja az irodalom egész történetén végigvonuló jelenség. A művészet más területein ugyanígy megfigyelhető a korosztályi nézet- és érdekkülönbségek sokszor igen éles harca. Természetesnek és összességében termékenynek mondható társadalmi, művészetszociológiai, biológiai kicsapódás – időnként elengedhetetlen színjáték – ez. A művészeti élet majdhogynem folytonos velejárójáról lévén szó, a kérdés úgy vetődik fel: mikor érdemes problematizálni, diskurzus tárgyává tenni a generációs ütközéseket, vagy egyszerűen – a csatározásjelleget kikapcsolva – az alkotás gyakorlatára, szervezeti, befogadásbeli és egyéb összetevőire is kiható szemléleti, elvi eltéréseket?

A máig utolsó intenzív fiatalirodalom-vita az ezerkilencszázhetvenes évek végén, az ezerkilencszáznyolcvanas évek elején zajlott. Más szerteágazó publikációk, továbbá válasz és viszontválasz övezetében Szilágyi Ákos beszédes című tanulmánya, *A „fiatal irodalom” mint megtévesztés és hamis tudat, avagy a „fasírozott anatómiája”* járt legközelebb az akut pontokhoz, a lényegi elemekhez (Sz. Á.: *Nem vagyok kritikus!*, 1984. – A JAK Füzetek hangsúlyos első darabja, a *Fasírt, avagy viták a „fiatal irodalomról”* [válogatta és szerkesztette Dérczy Péter] már 1982-ben közreadta ezen írás egy változatát, regimentnyi más megszólalással körülvéve). „»Fiatal írónak« lenni ma Magyarországon – szögezte le Szilágyi (eredetileg a *Kritika* hasábjain, 1981 januárjában) – foglalkozás, életpálya, küldetés, sőt emberi sors. Továbbmegyek: sorscsapás, életre szóló megbízás, örökös inkognitó, amely tökéletesen független életkortól, lelkiülettől, teljesítménytől. »Fiatal« – ez ma, az irodalomra vonatkoztatva, merőben ideológiai meghatározás, s annál hatékonyabb, minél kevésbé látszik annak. Röviden: az új, kényszerűen egymásra torlódott irodalmi generációk, az új irodalmi tendenciák és az új alkotók »kiskorúsításának«, »nivellálásának«, »eltömegesítésének« ideológemája. Annak a jól ismert ideológiai alkímiának a terméke, amely »úgy igazolja a társadalmi viszonyokat, hogy természetfölötti viszonyokká, azaz a dolgok természetében rejlő viszonyokká változtatja őket« (P. Bourdieu).”

A történetiségében megragadott és elemzett állapot valóban az általános szabadsághihány egy specifikus ketrecének rácsai közt tartotta fogva a negyedszázaddal ezelőtti pályakezdők tekintélyes részét. Ez az arcpirító, vérlázító helyzet – melynek a fiatal irodalom egy része akkortájt nem is volt egészen tudatában, tehát nem arcpirult és nem vérlázadt – már a rendszerváltást közvetlenül követő esztendőkből kedvezően változott, ha teljesen fel nem is oldódott. A *fiatal* jelzővel való ideológiai visszaélés majdnem teljes elenyészése, a szellemi mozgáskorlátozás fokozatos ellehetetlenülése azonban csupán a beilleszkedési

---

\* (1983. szeptember 21., *Az ember tragédiája* Paulay Ede rendezte ősbemutatójának centenáriuma óta – huszonöt éve – ünnepeljük meg a magyar dráma napját.)

dilemmák egy részét oldhatta meg, s még kevésbé adhatott egyértelmű *esztétikai* tartalmakat a minősítő szónak.

Maga a túl sokat használt kifejezés, a *fiatal* is elkopott a polémiák és szócséplések közepette. 1994-ben a *Nappali ház* körképe, a *Csipesszel a lángot* alcímében a *Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról* önazonosítást alkalmazta, holott a könyv portretizáló, kritikai fejezetei kizárólag fiatal életkorú szerzőket mutattak be, s az *Előszó*ban Károlyi Csaba szerkesztő is rögzítette: „E kötet tanulmányai annak a tágan értelmezett írói nemzedéknek a munkáiról szólnak, amelyet a legújabb magyar irodalomnak lehet ma nevezni. A kategória életkori alapon értendő, hogy ez mennyiben jelent új esztétikát, annak eldöntésében a tanulmányok gondolatmeneteihez – és persze az elemzett művekhez – utalom az olvasót”. Vagyis „az 1956 után született és nagyjából a 80-as évek közepe táján jelentkezett írók” munkássága került reflektorfénybe. A fiatal kategóriát jelentéstelensége (jelentésbizonytalansága) és „gyanússá válása” (a vitákban való kizsigereltsége) ellenére nem lehetett mindenestül elvetni. A szerkesztő és a szerzők azzal is tisztában voltak, hogy a művészetben sem mindig feleltethető meg az új a fiatalal: az alkotói-életkori fiatalisággal. Ma körülpillantva elegendő arra hivatkozni, hogy Kertész Imre pályakezdése élete zenitjére, nagy íróként történő befogadása idősebb korára, Nobel-díja és világsikere pedig (szinte már természetszerűleg) hetven feletti éveire esik. De egy-egy író az „*őszikéivel*” felülírhatja egész addigi életművét (majdnem ez érvényes Kálnoky László kései Homálynok Szaniszló-verseinek és a korábbi évtizedek költeményeinek viszonyára), vagy érkezhethet erősen megkésve (mint a jelen elismert költői sorában Báger Gusztáv, Falcsik Mari és néhány társuk).

A jelenségkör idézőjeles kezelése a vele manapság legtöbbet foglalkozó irodalomtörténész (és költő) tollán is megmaradt. Az 1970-ben született (fiatal?) Németh Zoltán *A széttartás alakzatai* (2004) című tanulmánygyűjteménye címlapján a *Bevezetés a „fiatal irodalom” olvasásába* ajánlatával kereste fel az érdeklődőt. A bírálatok és interjúk is a tárgykörbe vágnak, de különösen jelentősek a szintagmának új közeget, új értelmet adni igyekvő, nagyobb lélegzetű vizsgálódások. Főleg a következők: *Kanonizálók és kanonizáltak (a fiatal irodalomban)* – a macskaköröm már elillan; *Írónia, paródia, humor a fiatal magyar irodalomban* – itt a zárójel is felszámolja magát; *Yu-Gi-Oh, avagy a fiatal magyar irodalom története (Adalékok a „fiatal irodalom” történetiségének kérdéseihöz)* – íme a historizálódott, idézőjeles „fiatal irodalom” leváló előzménye, része a más értékszerkezetű, idézőjelezetlen fiatal irodalomnak, és – a stiláris-ironikus érzékenység bizonyosságaként is – öröklődik az *avagyos*, bipoláris közelítés.

Németh jóval összetettebb fiatalirodalom-képe helyett ezúttal csak annak idézésére szorítkozhatunk, amikor *expressis verbis* válaszolja meg a „mit is értünk a fiatal magyar irodalom terminus alatt?” kérdését. „A fiatalság toposza olyan formációt feltételez – írja –, amelyben megvalósulhat a szembenállás a ki nem mondott, de a fogalomba beleértett, homogenizált idősebb generációk által képviselt irodalomfelfogással. A fiatalság ebben a bináris világban természetesen a progresszív minőséget képviseli, és ez a közhely olyan történetet mesél el, amelyben a fiatal irodalom a jövő, pontosabban az érték letéteményesévé válik. Ennek az eszme-futtatásnak a negációja nem is annyira könnyű, mint első pillantásra látszik. A fiatal irodalom ugyanis a dolgok biológiai rendjéből következően valóban a jövő irodalma, viszont ez valószínűleg nem az a fiatal irodalom lesz, amely az előző generációk rendje által kialakított irodalomfelfogásban bennálló olvasó tekintete felől létrejön, tehát nem az a fiatal irodalom, amely most annak látszik. [...] Valójában a fiatal magyar irodalom kifejezést az irodalomkritikusi szakma működteti. [...] Egyáltalán nem meglepő, ha a fogalom felértékelődése azt vonja maga után, hogy egyre több generációra terjesztik ki a fiatal irodalom fogalmát, s így végképp lehetetlenné teszik használatát.”

Ennek ellenére Németh Zoltán is használja (használni kényszerül): „az 1967 után született szerzőket sorolom a fiatal magyar írók közé”. Egyrészt „a biográfiai aspektus” miatt: az

1988–1990 között megvalósult politikai-kulturális váltás nyomában, s viszonylag hamar, tényleg fiatalon publikálták első kötetüket az érintettek. Másrészt addigra „már lezajlott és kész tényé vált a magyar irodalom posztmodern fordulata, amely a hetvenes évek végétől 1986-ig tartott, s a fordulat után megszólaló generációk már egészen más irodalmi térben” indulhattak. Azaz Németh nem egyszerűen bő tíz évvel elsiklat – kb. az 1956 körüli születés függvényéből az 1967 körüli születés függvényébe, illetve következményeibe visz át (1956, illetve 1968 politikai telítettségét is talonban tartva) – egy (fából vaskarika) terminust, hanem nyomatékositja: az ő fiatalirodalom-fogalmának szereplői a posztmodernitás utáni státuszban tevékenykednek. Amiből az is következik, hogy elődeik (nagyjából a *Csipessel a lángot* seregszámájának tagjai) belenőttek a posztmodernbe, illetve maguk alakították azt, az elődök elődei pedig (nagyjából a Szilágyi Ákos tanulmányának körébe soroltak) lényegében a posztmodern előtti állapotban éltek. Ez a – meg-megszakadó – láncolat érvényesnek tekinthető, s a történelmi-társadalmi kulisszák előtti irodalmi-művészeti szcénában jeleníti meg a fiatal írók alkotói létét és törekvéseit.

## 2

A fiatal irodalom szakszó – vagy szakszerűtlenség-szó – szinte mindig csak a fiatal írókat és a fiatal költőket öleli fel (egyszer-egyszer a fiatal kritikusokat, irodalomszervezőket), a fiatal drámaírókat nem. Szilágyi Ákos erre a területre alig pillantott (nem is volt célja a műnemek szerinti megosztás) – ám ennek kiszolgáltatottságát is megelevenítette. A *Csipesz* dramaturgiai szemlét nem nyújtott, csak terjedelmes líra- és prózaszemléje utalt a drámára, ha a költők, írók éppenséggel drámát is írtak (s az öt összefoglaló írásból egy – az avatott Márton Lászlóé – jutott a drámának: *Színpadai jelenlét, szerzői szituáció*). A Németh Zoltán tanulmányaihoz argumentációként is csatlakozó huszonhét kritikából kettő dramaturgiai tárgyú. Igaz, az egyik nyitja ezt a horizontfejezetet, *Posztmodern magyar drámák* címen Győrei Zsolt és Schlachtovszky Csaba JAK füzetét mutatva be (*Rostáltatás a magtárban*), a másik pedig kulcsszemélyiség, a korai huszonéves esztendeitől folyamatosan, egyre sokoldalúbban és egyenletesebben tevékenykedő Tasnádi István drámagyűjteményét (*Kokainfutár*) méltatja. (Tasnádi ma a tipikus, már nem olyan fiatal még fiatal drámaíró.)

A dráma műfajcsoportjának *irodalmi* helyzete sokáig felemás volt. A Kortársaink-sorozat például 1980-ban kirukkolt a jellegétől (mind a mai napig) elűtő *Fiatal magyar költők* (szerkesztette Vasy Géza) és *Fiatal magyar írók* (szerkesztette Kulin Ferenc) probléma- és portrékötetekkel, de a drámában a hasonló típusú panoráma és arcképrajzolás más kiadói műhelyre, egyedi kiadványra hárult (*Hiánydramaturgia*, 1982, szerkesztette Vinkó József). Ugyanakkor a drámai műnem az egyetlen, amelyen belül a pályakezdők 1985 óta évenként tanácskozó többnapos fórummal rendelkeznek (Nyílt Fórum – előbb Egervár/Zalaegerszeg, majd Pécs). Ez az összejövétel szakmai megbeszéléseket, színházi és színházon kívüli érdekképviseletet, kommunikációs csatornákat biztosít, lehetőség szerint közzéteszi a megtárgyalt szövegeket stb. A Nyílt Fórum létrehívásában országrészt vállaló dramaturgok, kritikusok – Radnóti Zsuzsával és az ötletgazda Békés Pál íróval az élen – szilárd budapesti és vidéki színházi műhelybázisokat teremtettek, egyengették az utat a rádióhoz és a televízióhoz, ösztöndíjrendszert vívtak ki, megkoronázva az Örkény István-ösztöndíjjal (mely arányaiban sokkal biztatóbb esélyeket teremt a relatíve jóval kevesebb drámaíróknak, mint a vele egyenrangú, régebbi Móricz Zsigmond-ösztöndíj a drámán kívüli területeken munkálkodó nagyszámú literátornak). Mindent összevetve: a fiatal magyar dráma ugyan folyamatosan közlési nehézségekkel

birkózik – mind a színművet általában (terjedelme, helyigényes dialógus-szedestükre stb. miatt) nem szívesen közlő folyóiratokban, mind a sokszor nehezen, tompán mozduló kiadóknál –, de (szövetségben a színházakkal, színházi szakemberekkel) erős céhnek tudhatja magát. Legitimációja inkább színházi, mint irodalmi, ám a drámának mint írott szövegnek sem feltétlenül mostoha ma a sorsa (vö. például a *Színház* című folyóirat dráma mellékletét, a drámával foglalkozó tanácskozásokat, a Katona József-pályázat nyújtotta, remélhetőleg továbbra is évenkénti támogatásokat, a Drámaírói Kerekasztal nevű mozgékony szerveződés jóvoltából újraindult Rivalda-drámaköteteket az évadok legjobbnak ítélt új darabjaival, a DESZKA rövidítésű-becenevű debreceni kezdeményezést stb.).

3

Beszélhetünk-e erős céhről, általában a fiatal magyar drámáról, ha a tágasabb alakulat, amelybe beleferr – a jelenkori magyar dráma egésze – *nincsen?* Legalábbis az ügyben szerzőként, rendezőként, fordítóként és esszéista-kritikusként is érintett Forgách András író szerint. Állítását – *nem létezik kortárs magyar dráma* – az *Ellenfény* 2006. 8. számában, a Sándor L. István főszerkesztővel folytatott beszélgetés bekezdéseiben ekként indokolta: [kortárs magyar dráma] „akkor lenne, ha dolgozna mondjuk huszonöt 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. Például Esterházy nagyon sok emberre hatott, a németeknek még Szerb Antal és Kosztolányi is hirtelen érdekes lesz tőle. Vagy fel tudok neked sorolni olyan prózaírókat, akik rokon lelkek, hasonló irányzathoz tartoznak, felismerhetően közös jellegzetességeik vannak” (*Létezik-e kortárs magyar dráma?*).

Nem újabb keletű Forgách szkepszise, s nem is egyszer adott hangot nézetének. A *Színház* 2007. 9., augusztusi számának lapjain – a hónapokkal korábbi DESZKA [Drámaírók és Színházak Kerekasztala] rendezvényről jegyzetelő-párbeszédés formában beszámolva – vetette papírra: „...vannak (igenis vannak) idealisztikus elképzeléseink ezzel kapcsolatban, mégis nyilvánvaló, hogy »a« magyar dráma helyzete voltaképpen azon múlik, hogy a közeljövőben ír-e egyvalaki, vagy néhányan írnak-e olyan darabokat (és azok színre kerülnek-e ideális formájukban), amelyek valóban megihletik vagy megszólítják a közönséget és az országot – mert jelenleg ilyen szerzőt nem látok. Az én kincstári pesszimizmusom talán nem mindenkinek tetszik, de az az igazság, hogy máshol sem sokkal jobb a helyzet, legfeljebb az ír vagy a német dráma képes áttörni jelenleg a határokat (néhány orosz, francia, norvég stb. darabot leszámítva): azaz a színház univerzális nyelve voltaképpen szétesett, a megírt színdarabok kevésbé szólítják meg az egyetemes közönséget, mint azok a színpadi előadások, amelyek ma már inkább a táncszínházakból és az operából merítenek ihletet a megújuláshoz”.

Forgách tételeivel sajnos nehéz lenne vitába szállni. Bár az *Ellenfény* ugyanezen száma a jelenleg valóban európai élvonalas német dráma (azon belül Roland Schimmelpfennig) pozícióit megerősíti (*Schimmelpfenniget rendezni* – kerekasztal-beszélgetés Ascher Tamás, Bagossy László, Bodolay Géza és Schilling Árpád rendező és Sándor L. István esztéta-újságíró részvételével), Nánay Fanni cikke pedig (*Tartós hullám*) a mai lengyel színmű-kultúrában „2000 óta tapasztalható drámaírói boomról” tájékoztat, a kontinentális összkép senkit sem ringat el. (Az észak-amerikai sem.) Ma – szinte találomra választott példa ez – a Cirque du Soleil (a Napcirkus) szellemisége dinamikusabb, frissebb indíttatás sok prózai

színháznak is, mint a kortársi euro-amerikai dráma. Az ír dráma keltette meglepetések is felvillanyozóbban hatottak tíz-húsz évvel ezelőtt. A magyar dráma pedig – noha főleg a dramaturgok több megértést, türelmet tanúsítanak küszködése, erényei, távlati iránt – az imént olvasottaknál is erősebb szavakra ragadtatott illetékeseket. Koltai Tamás kritikus – épp egy tehetséget mutató darabot, az akkor huszonnyolc éves Baráthy György *Algebráját* elemezve – hosszú, kemény hangú kitérővel kezdte, s a 2003 tavaszi dátum korántsem egyetlen színházi szezonra vetett súlyos árnyékot a mindjárt felcsattanó *tökmindegy* rezignációjával: „*Nem túlzok, ha azt állítom, hogy a befejezéséhez közeledő évad az új magyar dráma szempontjából (is) elhanyagolható. Azoknak a daraboknak a jelentős részét, amelyeket láttam – a fővárosban és vidéken –, jobb lett volna nem látnom. Jobb lett volna be sem mutatni őket. Nem igaz, hogy a szerző fejlődéséhez szükség van a bukott bemutatóból levonható tanulásra. [...] Alig akad kivétel. Háy János darabja, A Herner Ferike faterja jó szöveg (az előadást nem láttam). A görény dala [Forgách András]. A Pác [Gyarmati Kata és Mezei Kinga]. Az Attack [Bodó Viktor]. A Hazámházam [Tasnádi István és Schilling Árpád]. És persze a Parasztopera [Pintér Béla]. Eltekintve attól, hogy a Pác és az Attack még az előző évadban születtek (végül is tökmindegy), a fősoroltak egyívásúak. Abban legalábbis, hogy kis kézműves műhelyekben jöttek létre. Pécsi Harmadik Színház, Stúdió »K«, Újvidéki Színház, Magma Társaság [Színház- és Filmművészeti Egyetem], Krétakör Színház, Pintér Béla Társulat. Sehol egy bőven dotált állami nagyszínház, egy reprezentatív társulat, egy művészszínház. Csupa szubkulturális intézmény, csupa házaló albérlő, csupa létfenntartásáért küzdő együttes, csupa »pince« és »padlás«” (Mi néki Hecuba?, 2004). Amit tehát Forgách András inkább az irodalom oldaláról fogalmazott meg, azt Koltai a színház(ak) oldaláról közelíti. (A világdramá nála is előkerül. „*Iszonyú kemény dolgok ezek*” – dicsér négy-öt külföldi produkciót –, de mindez sörétirodalom. Hiába a litván, norvég, angol, spanyol példák alkalmi jelentősége: sehol sem csapatban füttyülnek a célt találó golyóbisok, csak egy-egy repesz süvít jó irányban.)*

Tény: a magyar drámában manapság nem látni messziről ama hegyvonulatot. Az orom, az Örkény István nevű hegycsúcs nem vészett szem elől, azonban a drámaírói életmű – huszonkilenc esztendővel a szerző halálát követően: a kritikus három évtized múltával – épp mintha felhők közt lenne. (Újabb és újabb európai színházi lexikonok kerülnek a könyvesboltokba, melyek a nagy drámaírókról is bőségesen informálnak, de Örkény neve véletlenül sem található bennük.) Az 1970-es évek elejétől a magyar színpadokat nagyrészt uraló akkori érett középnemzedék (a hegyvonulat) tagjai – akik egyrészt az ún. magyar groteszk modernebb törekvéseit kamatoztatták, másrészt a konzervatívabb moralizáló-hitvitázó dráma némi reformálásával értek el sikereket – ma sokkal ritkábban kerülnek műsorra alkotásaikkal. Görgy Gábor maga rendezi sorra – a régebbi színműveit. Szakonyi Károly ritkán ír, a kevés szereplős, rövid drámai műfajoknál időzik. Fejes Endre, Gyurkovics Tibor, Kertész Ákos, Csurka István, Müller Péter, Kocsis István és mások újabb darabjairól hiába várunk hírt. Szabó Magda, Sütő András, Székely János, Paskándi Géza, Száraz György, Karinthy Ferenc, Hernádi Gyula, Eörsi István, Gyurkó László elhunyt. A kilencvenegyedik évében járó Hubay Miklós örvendeztette meg híveit nem oly rég új (újszerű és felelős) drámával (*Elnémulás*). Hubay a tiszteletbeli fiatal drámaíró – mert írói mentalitása töretlenül fiatal.

A magyar drámában – különösen a színpadjainkon rendszeresen játszott szerzők minapi és mai repertoár-jelenlétét akár csak statisztikailag is mérlegelve – nagyszabású órség-és nemzedékváltás játszódott le mintegy tizenöt-húsz év leforgása alatt. A folyamat még a rendszerváltozás előtt megindult. Nemzedéki hókuszpokusz nélkül, a fiatal irodalom kontra kevésbé fiatal irodalom összetűzéseket jobbra kikerülve áramlott be a jelen hazai drámakultúrájába – s lett a harmadik évezred elején a színházi műsorrendeket döntően meghatározó generációvá – az a mai (szélesen szétterülő) középnemzedék, melyben az

életkori tagozódás és a fellépés pillanata elkülöníthet csoportokat, ám ma mindösszesen és elsősorban ők az emlegetett hegyvonulat. Bereményi Géza, Kornis Mihály, Nadas Péter, Schwajda György, Spiró György nevével kezdhető, Békés Pál, Darvasi László, Egressy Zoltán, Esterházy Péter, Fábri Péter, Forgách András, Garaczi László, Hamvai Kornél, Háty János, Jeles András, Kárpáti Péter, Kiss Csaba, Márton László, Nagy András, Németh Ákos, Parti Nagy Lajos, Péterfy Gergely, Pozsgai Zsolt, Sultz Sándor, Szilágyi Andor, Tasnádi István, Thuróczy Katalin, Turczi István, Visky András, Zalán Tibor és mások nevével folytatható e felsorolás. (Halász Péter meghalt.) Ha jól számolunk, a hatvanhat éves Nadas a legidősebb, a harmincnyolc éves Tasnádi a legfiatalabb közöttük. Akad, akinek csak egy drámáját vitték színre eddig, és akad, akitől – az átdolgozásokkal együtt – két tucatot is. Akad, aki egy ideje terv- vagy véletlenszerűen inaktív, s akad, aki hiperaktív. Rendezők, filmrendezők, színházvezetők, dramaturgok találhatók soraikban. Egy részük a drámán kívül is nagyszabású vagy jelentékeny költői, írói oeuvre-rel büszkélkedhet.

Roppant sokarcú, széthúzódo mezőny. Nem kincstári optimizmus, ha ennyi hal (a talentumot nézve) felkelti az esetleg összeálló halraj képzetét. Nadas trilógiájának *comedia perpetua* formáláseve, Spirótól a *Csirkefej*, a *Honderű „nemzeti dráma”* kalibere, Parti Nagy stílári revolúciója, Márton színdarabokká képzett történeti látása, Kárpáti szociodrámaíának sodrása – példákat kiemelve – a megvalósulásban hordozza az ígérteet.

Ebbe a népes nemzedékbe kellett, kellene mostanában fiatal drámaíróként beékelődni.

Vagy elébük vágni.

#### 4

A Spiró–Kárpáti–Tasnádi és a többiek fémjelezte nemzedék elsősorban nyelvszemléleti, nyelvhasználati változásokot hozva vette át fokozatosan az előtte járó drámaírók helyét. Nyelvi gondolkodásuk mássága, újszerűsége, radikalizmusa vitte őket az új dramaturgia (az új dramaturgiák) irányába. Függetlenül attól, hogy megíródott-e az új, nagy, közönségvonzó, *ihlető* mai magyar dráma, az új társadalomkép és változott történelembölcselet közvetítésére alkalmas új nyelviség – időnként új nyelvfilozófia – kétségtelenül megjelent és eluralkodott dramaturgiánkban (nem függetlenül a magyar költészetben és prózában is regisztrálható nyelvi váltásoktól). A közbeszédhez közelítő, a literarizálást is a nyersesség közegében elvégző, pátoztalan, iróniával átítatott, poécentrikus beszéltetés a jelenkori európai dráma általános jegye. A stílus- és nyelvi elemek megemelése, önálló-öncélú futtatásának ténye, a drámai-színpadi beszéd tudatos kommercializálása, depoetizálása a drámák (látszólagos vagy tényleges) homogenizálódásához vezetett. Meglehetősen sok új dráma íródik (több, mint a közvélekedés gondolná), de eredeti, általánosabb érdekű tárggyal és főleg egyéni alkattal meglehetősen kevés rendelkezik a nyelvi „*testiség*” (Parti Nagy szavával: a *nyelvhús*) alatt.

Az életkor szerint is fiatal drámaszerzőket a nagy mezőny és a nagy mezőny egyenhangja könnyen elnyeli (szebben kifejezve: befogadja, utaztatja – és megfosztja eredetiségétől). Így nyelte el a frissen érkezők egyik legkvalitásosabbjának, Kukorelly Endrénének *Élnék még ezek?* (2005) című első drámáját egy – igényességét, tájékozódását, bátorságát, fiataldráma-premierjeinek számát tekintve minden elismerést megérdemlő – műhely, a Katona József Színház kamaraszínháza, a Kamra. (A tanulságos rendezői reflexiók, jegyzetforgácsok a *Színház 2007. 6. számában* olvashatók: Máté Gábor: *Egy színházi ember [III] naplója*.) Kukorelly az ötvenes éveik közepén jár, de fertőzetlen szemlélettel, szándéka szerint minták nélkül érkezve prezentálta látomásos-émlékező történelmi gro-

teszjkét, amelyet aztán az írásmű fogyatékoságai és az interpretáció fogyatékoságai épp hogy az átlagszínvonalon bukdácsoltattak.

A nyelvi gondolkodáson, formáláson kívül a drámai egész megalkotásának szabadságával a valóban fiatal drámaírók között főként Toepler Zoltán és Filó Vera tűnt ki. (Nem véletlen, hogy ők is főként olyan alternatív befogadó játszóhelyekre számíthatnak, számíthatnak, mint a Stúdió „K”, a Zsámbéki Színházi és Művészeti Bázis, illetve az egykori Egyetemi Színpad egy letűnt maradványszerű képződménye.) Toeplertől (immár ő is harmincnyolc éves) elsősorban a címében is szándékosan, provokatívan privatizáló *Toepler, Platón, Garaczi* (2001) szabályszerűtlensége, Filótól (ő még csak harmincöt) a *Szobalánynak Londonban* (2003) a közönséget egy busszal, a jelenetszínhelyek közt Zsámbékon körbe-körbe utaztató játékosága mutatkozott újszerűnek (a busz is jelenetszínhelyként funkcionált). Mindkét színmű (alkotóik más próbálkozásai is) önmagába komponálta a cselekmény részleges érthetlenségét, s megkövetelte, hogy a publikum feladja elkényelmesedett színházlátogatói konvencióit. A széthullott világ érthetlenségének, értelmetlenségének a cselekmény érthetlenségével történő leképezése meglepően szórakoztató – és beláthatóan bosszantó – vonása nem kevés újabb drámának (a világgpiacon is).

Toeplerrel, Filóval rokon – s nekik is támaszuk Zsámbék – a Stefanovits Angéla, Kálmánchelyi Zoltán, Végh Zsolt hármast (*Libiomfi*, 2007 stb.). Közülük Stefanovits még alatta van a harmincnek. Filmrendezéssel is foglalkoznak, mindnyájan vállalnak színészi feladatokat, a film- és színházcsinálás számos területén otthonosak. Szövegeik helyenkénti tatóngó nyitottsága, csökevényessége nem zavarja őket, parodizálással, rögtönzéssel, polgárpukkasztással lépnek túl rajta, kedvelik a kihagyásosság, sietősség, talány esztétikáját, a populáris kapcsolatteremtő fogások intellektualizálását. Reagálásuk publicisztikusan heves és kritikai. „Lekövetik” műveikkel a politikai közzsféra eseményeit. Kollektív munkálkodásuk egyes pontokon rokon azokkal a színházi-dramái szövegképzésekkel, melyek a lehetőség szerint laboratóriumi körülmények közé (értsd: például egy eldugott faluba) elvonuló társulat közös ihletének termékei. Ilyen előadásokat elsősorban a Krétakör Színház hozott létre, erős dramaturgi és rendezői kontroll mellett. Ugyanígy él hasonló törekvés Kaposvárott, a Mohácsi testvérek, János és István („és a társulat”) kimunkálta produkciók nyelvi anyagában. Valószínűleg a Pintér Béla nevével jelölt (olykor nyomtatásban is véglegesülő) textusok is olvasztanak magukba a Pintér Béla Társulat közös tudásából, nyelvi készletéből.

Toepler és Filó korántsem komolytalan szövegei (melyek részint könyv alakban is hozzáférhetőek: a színházin kívül irodalmi életet is élnek), Stefanovits, Kálmánchelyi és Végh szintén nem léha textusai (melyek kinyomtatva megcsúfolnák az irodalmiságot) megingatták a drámai mű komolyan vételének azt a mértékét, amely a Bereményitől Zalánig húzóódó hosszú névsor valamennyi illusztris tagjára érvényes volt. Amennyiben létezik a fiatal dráma – vagy a „fiatal dráma” – körén belül nemzedéki specifikum, akkor bizonyára a parodikum kihegyezése, a közmegegyezéseknek fittyet hányó színházi dac az. Ez a kívülálló, underground vonatkozás (mely az imént említett új, kötetlenebb olvasói és főleg nézői befogadásmód létrejöttében lehet érdekelt – s mely általában eltaszítja a renyhe nagyszínházakat, vonzza a vállalkozóbb szellemű, kisebb bukásfélelmi hányadosú „pincéket-padrásokat”), ez stigmatizálta Győrei Zsolt és Schlachtovszky Csaba kabaré közeli, csavaros groteszkjeit is. Különösen akkor, ha a műkedvelő bájt a dörzsölt profizmussal elegyítő módon maguk alakították a főszerepeket (*Bem, a debreceni gács*, 2003 – s ezen az *Othello*-paródián kívül még egy sor színmű).

A „fiatal magyar dráma” számos nem mellőzhető (színházban érdekesen megvalósult) kísérlete a fiatal magyar kanavász dobogóján értelmezhető. Bodó Viktor és Vinnai András

(előbbi harminc-, utóbbi harmincegy éves) *Motel-őrülete* (2003) és azt „folytató” *Fotelje* (2007), továbbá a *Ledaráltakeltűntem* (2005) és *A nagy Sganarelle és Tsa (Don Juan)* (2006) paradoxikus jelenetfűzére a nyilvánvaló helyenkénti megoldatlanságok (és az egész szöveglogika ellentmondásai) ellenére széles körű hazai (alkalmanként őszi külföldi) érdeklődést váltott ki. A két utóbbi darab Kafka- és Molière-adaptáció. Szabad átírat, mint az új/ fiatal magyar dráma oly sok opusa. (A szöveg-örökbefogadás, a második-sokadik szövegfelnevelés Márton László eredetivé módosult átíratdrámái óta kurrens drámai-színházi vitatéma, nem is kevés részeredménnyel az átdolgozások helyét, fontosságát illetően. Tartalmas válaszokkal, magyarázatokkal elsősorban maga Márton rukkolt elő.) Igaz, hogy Bodóék „színházban gondolkodnak” – de nem igaz, hogy drámában netán nem gondolkodnak. Még túl is! Lapozza csak fel valaki a *Sganarelle* műsorfüzetét, lesz nemulass! (= nagy mulatás).

Adaptációk, át- és újírások dolgában kétségtelenül a középkorú Parti Nagy Lajos a fiatal magyar dráma verhetetlen nyelvi virtuóza. Saját darabjai (főként az *Ibusár* – a színházak által megfelelően *ki nem játszott* másoknak, a *Mauzóleumnak* a rovására is) az új dramaturgia sokféleképp hajlítható alapszövegei. (Az *Ibusárból* monodráma is lett.) Eredeti, *echte* magyar tolmácsolásokat termő drámafordításai bebetonozták magukat a színházak műsorrendjébe. Ő (egészen más felségterületeken, más módszerek birtokában), Tasnádi István és Pozsgai Zsolt a legtöbbször felkért átírók, darabrestaurátorok. „*Molière: Tartuffe. Írta: Parti Nagy Lajos*” – áll egyik színmű-átsajátítása plakátján. Vagyis – mint *A test anygala* esetében az „*író*” Sárbogárdi Jolánt – Molière-t is PNL írta. A pontos darab-cím ez lenne: *Molière: Tartuffe* (Parti Nagy tollából). Az újírás egyik eszköze a törlés, ebben az esetben az eredeti ötödik felvonás elhagyása, s ezzel a hangsúlyok mai áthallású újraosztása. Szerényebb mértékben hasonló folyamat ment végbe Ion Luca Caragiale *Farsang* („*Karnevál*”) című komédiájának Parti Nagy-féle adaptálásakor: *Karnebál* (2007). *A karnevál, a bál és a kannibál* szavak egymásba tolása előre jelzi, hogy (az alapmű szellemiségétől nem idegenül, ám szélsőségesen másképp, megharmadikévezredesítve) mitől jön működésbe az új darab.

A fiatal magyar dráma legnagyobb nyeresége (a most harmincnyolc éves) Térey János költő „becsábítása”, megérkezése a műnembe, illetve a színházba. A mondhatni egyed-uralkodóvá vált ironikus-parodikus, absztrakt-nyers drámai szólammal szemben Térey visszaiktatta jogaiba a tragikus szólamot. Lírájához is kapcsolódó extenzív dramaturgiája nagyszabású poetizált filozófián és zenebölcséleten nyugszik (*A Nibelung-lakópark*, 2004. – Jelen sorok írója nem tehet mást, mint hogy – megfelelő terjedelmi keretek hiányában – meggyőződését: e mű egyértelműen a fiatal magyar dráma eddigi csúcsteljesítménye). Máskor a higgadt történelemkritikai szemléletre alapoz (*Kazamaták*, Papp Andrással, 2006). Nyersfordítások nyomán, több nyelvből (orosz, spanyol stb.) készített drámagyaráításai kiélesítették színpadérzékét (a felragyogó-felsötétlő teatralitás erősen epizáló költészetének egészében kezdettől jelen volt). Ismét új oldaláról mutatkozik be az egyszerűbb képletű és a jelenbe hozott *Asztalizenével* (2007). Külön vizsgálatot érdemelne, miért van reneszánsza a verses drámának (Térey telten, zengőn áramló dráma-versorain kívül Parti Nagy nyelvteremtő, geghalmazó szómágiájában, Tasnádi ellenpontozó-karikaturizáló sor-képlet- és rímkezelésében, Kukorelly szemérmesebb szövegalkításában, aztán Zalánnál stb.), mely a nyelvezet karcos hétköznapiságának, hangsúlyozott elrútlulásának állapotában is képes kegyelemnek éreztetni a formát.

Sem névsoraink, sem példatárunk nem lehetett hiánytalan (többek közt Mikó Csaba is megérdemelt volna egy-két bizakodó szót), s a fiataldráma-probléma kitérőgálása akár egy egész folyóiratszámot is kitölthetne megint (ahogy ezt, nem egyetlenként, a citált *Ellenfény* – 2006. 8. – feladatul róttá magára: *A kortárs dráma útjai – nálunk és más nemzetek-*



*nél*). Forgách András kölcsönvett hasonlatához visszatérve: a halak előtt ott a hívás, hogy halrajja váljanak. Ez a szerzők személyes akaratából valószínűleg nem fog megtörténni, mivel a jelenkor viszonyai semmilyen tekintetben nem kedveznek a homogenizáló csoportképződésnek. (Volt ugyan ilyen önkihatárolás – például a Bárka Színház fiatal drámaírói, dramaturgjai Kárpáti, Tasnádi etc.] pár esztendővel ezelőtt még színészként is szerepeltek közösen, hogy magukat mint írói mikroközösséget láttassák.) S – kissé módosítva Forgách képes beszédén – nem is a halaknak kell rajt képezniük – hanem a buborékoknak pezsgést. Annak – legyen akár éji ének –: azoknak a színműveknek, melyek a halak száját elhagyják.

A csalétek megvan: a készítés arra, hogy – a világdráma alacsony vízszintjével, a magyar színház sokszor szembeötlő elmocsarasodásával mit sem törődve – megíródjék a mindenkori álom: a Nagy Magyar Dráma.