

MÁRTON LÁSZLÓ

SZÍNRE SZAVAK I.

Egy kortárs magyar drámakötet megjelenése mindig nagy esemény. A *Bátor Csikó* szerzői utószavát a mai magyar színházat érintő vonatkozásai és kérdésfeltevései miatt tartjuk fontosnak közölni.



Fotó: Gulyás Judit

Engem a színház, azon belül a kortárs magyar színház sem lenyelni, sem kiköpni nem tudott. Lenyelni azért nem, mert nem feleltem meg a mindenkori elvárásoknak, kiköpni pedig azért nem, mert... de ezt fölösleges volna megmagyaráznom. Majd mások elmondják vagy megírják, ha úgy látják szükségesnek. Ebből a színműírói pályából nem a személyes történet az érdekes, még csak nem is a magyarországi színházi közélet állapota, hanem az a néhány tanulság, amely negyven év munkájából adódik.

Drámaírói életutamról – sorsnak nevezni túlzás volna – röviden annyit, hogy az 1980-as években nagy lendülettel indult, majd az 1990-es években zsákutcának bizonyult, fálnak ütközött. Ez persze metafora, és nem kedvelem a személyre vonatkoztatott beszédben a metaforákat, de még kevésbé kedvelném a konkrét életrajzíságot. Hadd fogalmazzak így: drámaírói zátonyra futásomért kárpótoltak az elbeszélői és műfordítói teljesítmények. Utóbbiak közül Goethe *Faustjának* átültetése, a nagy mű rendezői és dramaturgi szemszögből

való tanulmányozása közrejátszott abban, hogy figyelmem ismét a színpad felé fordult. Aztán az utóbbi néhány évben már elég erősnek és szuverénnek éreztem magamat ahhoz, hogy kudarcnak vagy felemásnak ítélt régi drámakísérleteimet újból elővegyem, és újabb színműötleket is kitaláljak.

Ezen a téren is érvényes, amit az alkotói életút megítélésakor mindig ajánlatos szem előtt tartani: az tudniillik, hogy ellentét van a személyiség folyamatossága és alakulása között. A kettő együtt érvényes. Nem az vagyok, aki voltam 1978-ban, *A római hullazsinat* legkorábbi változatának írásakor, és az sem, aki az 1990-es évek közepén voltam, amikor megpróbáltam, de képtelen voltam barokk jellegű világszínházi látomást formálni ugyanebből az ötletből. Másrészt mégiscsak az vagyok, még mindig ugyanaz. Ha egy kicsit messziről tekintek önmagamra, azt látom, hogy már fiatalkoromban nagyjából megvolt az az alkotói habitus, amely a későbbi évtizedekben kivívta eredményeit és elszenvedte fiaskóit. Utóbbiak – eredmények és fiaskók – szövegformáló tényezőkként is beépültek a későbbi, végleges munkákba, de még inkább a felhasználható tanulságok révén. Akkor is így van ez, ha közben sokat változott a világ és azon belül a magyar irodalmi és színházi közeg. Újabb írónemzedékek nőttek fel, és – drámákról lévén szó – színházi emberek újabb nemzedékei. Kérdés: vajon az én munkáimat a fiatalabbak teljesítményei felől vagy a korábban is létező hagyomány felől fogják olvasni és színpadra vinni, akik fogják?

Azzal is számot kell vetnem, hogy nincs olyan áttekintésem a színházi intézményrendszerről, mint például egy vezető színikritikusnak vagy egy országos színházi találkozó válogatójának. Ugyanakkor eleget dolgoztam színházi közegben ahhoz, hogy drámaírói elképzeléseim ne légüres térben mozogjanak.

Előfordult, hogy drámaírás vagy -fordítás közben előre tudhattam, melyik színész fogja az adott szerepet eljátszani, és munka közben elképzeltem a hanghordozását, a mozdulatait. Az egyik ilyen eset a *Faust* átültetése volt, amikor számolhattam azzal, hogy a tudós szerepét Máté Gábor, az ördögét Kulka János alakítja majd. Másképpen zajlik így a megírás folyamata, mint akkor, amikor nem áll rendelkezésemre ilyen fogódzó, de ilyen esetben is vannak elképzeléseim arról, milyen nyelvi eszközökkel segíthetem a rendezőt és a színészt.

Másfelől azt is észrevehettem, hogy a nyelvi eszközök ki-munkáltságát sokan – rendezők, dramaturgok és kritikusok – a szerzői pozícióhoz való merev ragaszkodásként értelmezik, és a Roland Barthes-, illetve Michel Foucault-féle „szerző

halála”-elméletet kissé leegyszerűsítve az élő szerző kiiktatására törekcszenek. Valójában persze nem a szerzőt, hanem az irodalmi alkotásként értelmezhető, művészi hatást keltő kortárs drámát akarják kiiktatni; ha klasszikusok írtak ilyesmit, azt inkább megbocsátják.

Én viszont úgy látom, hogy színpadi szó és cselekvés között sokféle viszony lehetséges. Helyénvaló lehet, ha egy produkció alkotói közösen összedobnak egy szöveget, és azt játsszák. Abból sem lesz baj, ha ez a szöveg előadásról előadásra változik, amennyiben a spontaneitás mögött érvényes színházi gondolatok állnak. Akkor kezdődnek a bajok, ha ilyen gondolat nem vehető észre.

Az sem kárhoztatható, ha egy rendező egy Shakespeare-vagy Molière-drámát úgy állít színre, mintha kortárs magyar színművel lenne dolga. Az viszont igenis helyteleníthető, ha a legjobb hírű fővárosi és vidéki színházak a létező vagy potenciális kortárs magyar drámák helyett álmodják mai magyarrá a világirodalmi klasszikusokat. Márpedig akármilyen sokféle színházi műhely vagy intézmény működik Magyarországon, abban közösnek látom őket, hogy a kortárs magyar dráma iránti affinitásuk csekély. Tisztelet a kivételnek.

Akkor lehetne ez a helyzet lényegesen más, ha egy-egy író folyamatosan, több évadon át együtt dolgozhatna egy társulattal (vagyis nemcsak a rendezővel, hanem a többiekkel is, a díszlettervezőtől a színészeken át a sűgőig és az ügyelőig – már ahol van ilyen), és a társulat az illetővel a maga író voltában tudna valamit kezdeni.

Erre jelenleg Magyarországon és a határon túli magyar színjátásban nem sok lehetőséget látok. Hogy miért nem, annak kifejtése nem fér bele egy drámakötet utószavába. Inkább az írói munka tanulságairól beszélnék.

Ezek közül számomra a legfontosabb az, hogy a megszólalás (annak minden hangzásbeli, szemantikai és szintaktikai feszültségével együtt) nem választható el a színpadi történetől. Konkrétan: a megszólalás jellegzetességei, a dramaturgiai struktúrával lehetőleg összhangban, színpadi cselekvésre – gesztusra, akcióra – kell hogy buzdítsanak, és a szerzőnek nem elég erre törekednie, szövege révén meg is kell győznie a rendezőt és a színészt ennek fontosságáról.

Ebből sok egyéb mellett az is következik, hogy a szöveg a hangzás révén (beleértve a mondatok hosszát, ritmusát, a verses vagy prózai formát, a replikák tempóját) javaslatokat tesz önmaga térbeli struktúrájára, és ezt a díszlettervező, amennyiben helyesen értelmezi a szöveget, fel tudja használni, a színészek számára bejátszatóvá, a közönség számára szemléletessé tudja tenni.

A főntebb elmondottak másik fontos következménye az, legalábbis számomra, hogy egyrészt nem létezik érvényes drámai szöveg és erős dramaturgiai struktúra poétikai radikalizmus nélkül, másrészt nem létezik történetnek tekinthető színpadi esemény eszkatológiai értelemben vett történelmi háttér nélkül.

Nyilván ez a magyarázata annak, hogy színpadi munkáimban hangsúlyosan jelen van a történelem. Még a jelen kötet címadó darabjában, a *Bátor Csikó* című mesejátékban is erős a történelmi kisugárzás, hiszen ha a bátorságot és a félelmet jelenítjük meg, akkor hazugság volna letagadni vagy elhallgatni, hogy a félelem mindenkor okozójának történelmi aspektusa is van. De más, korábbi magyar színműveket is felhozhatok példák gyanánt.

Mészöly Miklós *Az ablakmosó* című drámája látszólag magánjellegű eseménysor: egy ismeretlen férfi betolakszik

egy fiatal házaspár hétköznapjaiba. Ám a korabeli cenzúra éles szemmel észrevette a történelmi perspektívát: az 1963-as miskolci ősbemutatót gyorsan betiltották, és a művet évtizedekig nem engedték színpadra állítani.

Weöres Sándor *A kétféjú fenevadja* a török kori Pécszet játszó idillikus románc, de a korabeli kultúrpolitika a szovjet megszállás elleni tiltakozást vizionálta benne, vagyis – voltaképpen helyesen – észlelte az újabkori történelem színpadi formaképző visszahatását a manierista-rokokó pásztorjátékra.

Örkény István *Pisti...*-jéről és annak színházi sorsáról nem beszélek, hiszen ez a munka az újabkori magyar történelem nyílt színi faggatása, ezen nincs mit észrevenni vagy nem észrevenni. (Csak zárójelben: ha a *Pisti...* közvetlenül a megírás után színre kerülhetett volna, a rendezés tanulságait Örkény további művekben hasznosíthatta volna.) Helyette vessünk egy pillantást a *Kulcskeresőkre*, amely egy pilóta bénázásáról szól, és vígjátéki jellegű bonyodalmakból épül fel. Vajon a kulcs elvesztésében, a kizárás-bezárás-visszazárás bohózatában nem ismerhetünk-e rá a „valahol utat tévesztettünk” állapokra és vele a magyar történelem arkanumára?

Vagy vegyük szemügyre Füst Milán *Boldogtalanokját*, amelyben a privát tragédiához látszólag nem kapcsolódik történelmi szál: vajon Húber Vilmos és a hozzá csatolt nők vergődésében nem sejlik-e fel a korabeli Magyarország permanens válsága, mai előadás esetében a mai Magyarország kiúttalansága is?

De még Molnár Ferenc *Liliomára* is rávetíti árnyékát a vésszesen közeledő első világháború, a mai néző pedig ott láthatja a díszlet háttérében a színmű eredeti helyszínének, a pesti Városligetnek jelenleg zajló elpusztítását.

Nem akarom odaállítani magamat az említett kiváló szerzők mellé, de a jelen kötetben olvasható színművek hasonló nehézségbe ütköznek: történelmi perspektíva nélkül nem lenne súlyuk, viszont ez a perspektíva más megítélés alá esik egy kortárs szerző esetében, mint a klasszikusoknál. Ha Shakespeare olvassa Plutarkhoszt, és színművé formálja azt, amit talált benne, például Coriolanus tragédiáját, az tökéletesen rendben van. Ha egy mai magyar szerző cselekszi meg ugyanezt a Plutarkhosz-féle Démoszthenész-életrajzzal, akkor – mint megtudhattam egy hozzám intézett levélből – létrejön egy történelmi köntösbe bújtatott, ám nyilvánvalóan a mai viszonyokról szóló, áthallásoktól hemzsező munka, amely – mint ugyanebből a levélből értesültem – aktualitása miatt nem kerülhet színre.

Két kifogást szokás a kortárs magyar drámaírók szemére vetni. Az egyik, hogy nem aktuálisak a drámáik. A másik, hogy aktuálisak.

Lépjünk tovább. A jelen kötetben található három dráma közül az egyik prózában, a másik verses formában van írva, a harmadik, a címadó *Bátor Csikó* pedig a prózai replikák között versbetéteket szólaltat meg, amelyek refrénje egy onomatopoeitikus hangsor: „traranuretum traranuri runtunderive”. Mit jelent ez? Nem tudom. Aligha tulajdoníthatunk neki bármilyen konkrét jelentést. Abban viszont biztos vagyok, hogy a Csikót alakító színész számára ez a sokszor ismétlődő félig artikulált kiáltás a szerep megformálásának kiindulópontja. Azért nem tud félni, és azért szabadul ki sorra rendre a szorult helyzetekből, mert a szavait egy-egy pillanatra meg tudja szabadítani a közvetlen értelemhordozástól. Ha ezt a színész felismeri és elfogadja, akkor azzal is tud valamit kezdeni, hogy a mesejáték zárszava is ez a „traranuratum traranuri

runtunderive”. Az utolsó jelenet szarkasztikus félelem-revüje visszajára fordul a varázserő nélküli varázsige jóvoltából.

Már legelső drámáim írásakor el kellett gondolkodnom rajta: mire jó a színpadon a verses forma? Nyilvánvaló, hogy a vers, még a szabadvershez közel álló blankvers is másképpen szervezi a szöveget, ezáltal pedig a jelenetek felépítését, mint a próza. Az is köztudott, hogy a kötött forma megkönnyíti a színész számára a memorizálást. Arra viszont csak később jöttem rá, hogy a versforma, illetve egy művön belül a versformák váltogatása önmagában is dramaturgiai funkciót hordoz. Ha a jambikus sorokat trocheikus sorok váltják fel, az akkor is a feszültség növekedését fejezi ki, ha látszólag nem történik semmi különös. (Külön elmélkedés tárgya lehetne, hogyan teheti a metrika hangsúlyos történéssé a semmi különöst.) Ha a csengő-bongó rímek után rímtelen dübörgés következik, az is jelentést hordoz. Ha a párrím után harmadik rím következik, az idéző- vagy zárójelbe teszi az előző két sor állításait, kétségbe vonja vagy felülírja a megelőző kijelentéseket.

A metrika némelykor nemcsak szóváltásokat vagy jeleneteket, hanem személyiségeket, szerepeket is segíthet lezárni. Köztudottan ezt a célt szolgálják Shakespeare párrímes abgangjai. Hasonló rímpárokra különösen fontos szerepük van egy olyan történelmi rémbohózatban, amelynek színpadán a meggyilkolt pápák abécésorrendben követik egymást.

Még az 1980-as évek első felében, a *Lepkék a kalapon* című dráma írásakor jöttem rá, hogy a jelenetek felgyorsítása groteszk hatást kelt, ennek pedig olyan nyelvi eszközei vannak – igei állítmány elhagyása, jelző utáni jelzett szó hiánya –, amelyek önmagukban is komikusak.

A *nagyratörő* című drámatrilógiát, amelyet egy évtizeddel később írtam, és amelyben először vettem számot a történelem dramaturgiai funkciójával, ma már nyelvi szempontból visszalépésnek, korábbi színpadi kísérleteimnél kevésbé radikálisnak látom. Ez aligha meglepő azok számára, akik ismerik írói alkatomat. A címszereplő, Báthory Zsigmond erdélyi fe-

jedelem az angol reneszánsz drámaírók kortársa volt. Viszont uralkodása idején Magyarországon és Erdélyben – közismert okokból – nem volt magyar nyelvű színjátszás, nem jöttek létre magyar színművek. Pedig történtek reneszánsz drámába illő tragikus vagy olykor komikus események, többek között éppen Báthory Zsigmond környezetében és az ő jóvoltából. Olyan nemzeti drámát akartam írni az 1990-es évek elején, amelyben a korszak és a későbbi magyar történelem sorskérdései a maguk ellentmondásosságában tárulnak fel, ugyanakkor mint drámai események nagy hatásokkal működnek. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen koncepcióba, amely a *Czillei és a Hunyadiakhoz* vagy akár a *Bánk bán*hoz nyúlik vissza, nem fér bele az abszurd felé vezető nyelvi-poétikai radikalizmus.

Viszont ekkor, *A nagyratörő* írásának éveiben kellett először elgondolkodnom rajta: hogyan jeleníthetők meg évek, évtizedek eseményei egy színházi előadásban, amely három óránál nemigen lehet hosszabb? Hogyan lehet megjeleníteni egy színtársulat véges számú színészeivel végtelen számú történelmi szereplőt?

Ezeket a problémákat a jelen kötet drámáiban poétikai eszközökkel igyekeztem megoldani. A *Démóstenés* népgyűlés-jeleneteiben a jelenlevő sokaságot a felszólalások folyamatos megszakítása érzékelteti, az idő komikus besűrűsödését némely szereplők sportriporteri tudósításai eredményezik. A metrika funkciójáról *A római hullazsinat*ban már beszéltem, de az ismétlődések is a borzalom és a komikum egyesítését szolgálják, a „nem ijesztünk, nem nyomasztunk” mondókatól, a kétbalkézes merénylő vissza-visszatérésén át a barbár agresszorok (vikingek, szaracénok, ősmagyarok) felbuklásáig és a mindenkori meggyilkolt pápától hallható búcsúszentenciáig.

Volnának aztán egyéb tanulságok is, de azok közvetlenül kapcsolódnának a szerző életrajzához, ezért jobb, ha nem esik róluk szó.

Az írás folytatását januári számunkban közöljük.

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) színházcsináló, dramaturg, író, Kolozsváron él

Baluja Petra (1990) szociológus (PhD), Debrecenben él

Czirák Ádám (1981) színháztörténész, Berlinben él

Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapesten él

Geréb Zsófia (1990) színház- és operarendező, Berlinben és Budapesten él

Imre Zoltán (1965) színháztörténész, dramaturg, Budapesten él

Kovács Bálint (1987) kulturális újságíró, kritikus, az Index munkatársa, Budapesten él

Köllő Kata (1958) színikritikus, szerkesztő, Kolozsváron él

Kricsfalusi Beatrix (1975) irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem adjunktusa

Lengyel Anna (1969) dramaturg, a PanoDráma alapító vezetője és rendezője, Budapesten él

Márton László (1959) író, műfordító, eddig három kötete jelent meg, Budapesten él

Proics Lilla (1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él

Puskás Panni (1987) kritikus, a Revizor kritikai portál szerkesztője

Tasnádi István (1970) drámaíró, rendező, Budapesten él

Varga Anikó (1981) kritikus, Budapesten él

Zsigó Anna (1986) dramaturg, Budapesten él