BÁN ZOLTÁN ANDRÁS

ÍRÓ A SZÍNHÁZBAN

PÁLYI ANDRÁS: EGY EMBER KIBÚJIK A BŐRÉBŐL

Bár színházkritikákat ír, Pályi András nem színikritikus. Szándékom szerint ez nem ténymegállapítás, hanem értékítélet. Mai színházkultúránk teljes ájulása (tisztelet a kivételnek) egyidejű ugyanis a színikritika teljes kollapszusával (ugyanekkora tisztelet a ki-vételnek). Egy műfaj állapotát átlagszínvonalával jellemezhetjük a legvilágosabban: a honi színházművészet csődje mindenki előtt nyilván-való, szóljunk hát néhány szót a színikritikáról!

A mai magyar átlagkritikus - akár a mai színház - többé nem válaszoló és nem kérdező lény: süketnéma. A napilapbírálat, a „zsurnálkritika" átlagszínvonala vérlázítóan alacsony, szellemileg lusta; világirodalmi, világszínházi, esztétikai, filozófiai tájékozottsága vagy sznob, vagy egyenesen mucsai; nyelvileg igénytelen; ítéletalkotása bizonytalan és torz; érvrendszere többnyire megalapozatlan és inkompetens - a szakmai felelőtlenség és dilettantizmus az úr mindenekfelett. És ráadásul - ebben is a mai átlagszínház rokona - halálosan unalmas. A kontraszelekció mintha itt működött volna a leghatékonyabban: színházkritikusnak többnyire az megy, aki már végképp semmihez sem ért. Így történt aztán, hogy az egy kézen megszámolható színikritikusok írásai mellett, esztéták és írók szellemének terméke volt, ami az elmúlt évtizedekben mint színházbírálat komolyan számításba vehető. (Itt mindenekelőtt Balassa Péter, Fodor Géza, Nádas Péter és Pilinszky János, újabban pedig Forgách András, Márton László és Nagy András teljesítményére gondolok.) Egyikük sem törekedett a Karl Kraus által emlegetett „tárcaboldogságra"; teljes szakmai és emberi tudásuk latbavetésével a színház világát nem kellemes vagy kínos esték laza és szervetlen sorozataként, de szakmai és életproblémák együttes megnyilatkozásának intézményeként fogták fel és kísérelték meg tudatosítani a néző és az olvasó számára.

Ezt a - jelöletlen - ars poeticát olvastam ki Pályi András könyvéből is. Vagyis: nem szükségszerű, hogy a „holt" színház mindent legyűrni látszó korszakában a „holt" nézők tömege mellé csak „holt" kritikusok teremjenek. „Nagy színház hiányában hogyan teremtsünk nagy kritikát?!"- kiálthatna fel a „holt" kritikusok serege. És tovább: „Minden színháznak olyan a kritikusgárdája, amilyet megérdemel. Haladjon előbb a színház, akkor majd haladunk mi is!" Ezek a szónokias felkiáltások azonban hamisak. A színházkritikának fontos, de nem elsődleges feladata ugyanis az ítélkezés, egy-egy előadás minőségének az eldöntése. A színikritika küldetése megválaszolni a most kissé önkényesen átfogalmazott nietzschei kérdést: mi egy-egy előadás kára vagy haszna az élet szempontjából? Ez az élet persze nem valami ködbe vesző általános Elvontság, de a mindenkori előadások teremtő és befogadó közege, az a szellemi-gazdasági-mindennapi tér, amelyben egy produkció létrejön és elkezdi életét vagy haldoklását éppen. A színház - ezerszer leírták - a jelen pillanat művészete, ebből következően a legkontextuálisabb az összes esztétikai képződmények közül. Éppen ezt a kontextust kell a „tökéletes" kritikusnak feltárnia. Pályi nem eléggé méltányolható érdeme, hogy minden írásában erre tesz kísérletet. Már könyvének alcíme is erre utal: *Esszék* szín-házról, életről, *politikáról.* Ekkora színház termékeny pillanata történetfilozófiai, szerényebben fogalmazva politikai kategóriává válik.

Politika - ez lenne tehát Pályi színházi gondolkodásának egyik kulcsszava. Csak sejtéseink vannak a nyugat-európai színház kontextuális helyzetéről, annyit azonban tudunk, hogy ami vidékünkön, veszedelmes viszonyt szőtt egymással politika és színházművészet. Politika a „létező szocializmusban" mindig a cenzúrával volt egyenértékű; politika a színházban - mindig a tiltások és elvárások naponta változó, ezért kiszámíthatatlan rendszertelenségét jelentette. Mindezt egy színház vagy elfogadta, vagy nem, ellenállt neki vagy nem - mindegy: csak e viszony alapjainak átgondolása után volt elképzelhető és értékelhető. Az úgynevezett rendszerváltás előtti társadalomban minden színház kénytelen-kelletlen a *ketman* intézménye alapján gondolta el önmagát - e Czesław Miłosztól kölcsönzött kategória annyit jelent: valaki valamilyen, többé-kevésbé tudatosan választott szerepet játszik, hogy valódi véleményét sikeresen elrejthesse, és ezáltal megmentse magát a betiltástól vagy éppen a még rosszabb következményektől. A színház világában azonban, mely maga az intézményesített szerepjátszás, éppen akkor születtek meg a nagy teátrális pillanatok, amikor az előadás áttörte a mindenki által gyakorolt ketman falát, de a színjáték „alakoskodó" természetéből következően mégis megmaradt ketmanként, vagyis nem volt leleplezhető a cenzúra számára. Ez *a ketman* teljesen egyedülálló teátrális lehetőségeket adott a kelet-európai térség színházainak. És akik ezt felismerték, azok lettek a színházi megújulás úttörői - Kaposvár, a Katona József Színház, Jeles András -, s így válnak szükségképpen Pályi könyvének is főszereplőivé.

A politika primátusának - látszólagos - megszűnte után szükségszerűen következik a politikai csömör másnapossága. El a politikától! - ez lesz az új színházi elképzelések jelszava. Mindezt avégre elért művészi szabadság és függetlenség jegyében hirdetik meg, figyelmen kívül hagyva így színház és élet, teátrum és politikum eltagadhatatlan szimbiózisát. Ugyanilyen őszinte pátosszal rohannak mosta közönség kiszolgálása felé, amely ugyancsak- úgymond - megcsömörlött a politikától. E gondolatok következetes végigvitele által azonban a jelenkori színház végzetesen elszigeteli magát az élettől (és közönségétől) és mintegy önként fekszik a kasztrálókés alá. Megkísérlik majd megvalósítani az üres artisztikum vagy a fényesre lakkozott profizmus világát. Az előbbi megint csak halálosan unalmas lesz és érdektelen, az utóbbi - feltételek híján - soha nem valósulhat meg a maga lehengerlő - és vágyott! - anonimitásában. A keserűbb szellemeket hamarosan elfogja majd a *ketman* nyájmeleg ellenzékisége iránti nosztalgia: „A *ketman* gyakorlója szenved az akadály miatt, amelybe beleütközik, de ha az akadályt hirtelen eltávolítanák, űrbe kerülne, amely még sokkal kellemetlenebb lenne" - írja nagyon kegyetlenül Miłosz. Hiszen *a ketman* még a szakmailag gyengébb előadásoknak is gyakran megadta a szervesség, a „belső mag" létének virtuális kegyelmét - mindez mára lehetetlenné vált. És a kaposvári *Marat halála* 1989-es előadása kapcsán Pályi már regisztrálja mindezt. „Fordul a kocka: a régi módon már nem tudunk beszélni, az új hangot még nem találjuk... Mit kezdjünk tehát az irodalom építményével? A színházban ez különösen élesen vetődik fel, mert a jelen idő megkerülhetetlen, az előadást csak az itt és *most* (kiem.: P.A.) evidenciája éltetheti." Ez lesz majd a napjaink vákuumában téblábló színház feladata: *ketman* nélkül megtalálni a társadalmilag termékeny pillanatokat, a Pályinak oly kedves Pilinszky szavaival élve: „Égni a jelen idő vitriné-ben".

Pilinszky gondolkodása, színházi hitvallása meghatározó mértékben befolyásolta Pályi színházesztétikáját, értékrendszerét is. Közismert a nagy költő elmélete, miszerint végzetes, áthághatatlan szakadék húzódik az úgynevezett „mimikriszínház" és a „jelenlét színháza" között. Pilinszky úgy véli, a „mimikriszínház" az illúzióra épül, és ekkor „elég egy köhintés a nézőtéren, hogy a színpad megsemmisüljön". Ez igaz. De vajon e gondolat nem éppoly mértékben érvényes a „jelenlét", a „szent" színház vonatkozásában?! Sőt itt még egy köhintés sem kell, elég annyi, hogy csak egyetlen „hitetlen" néző foglaljon helyet a nézőtéren, olyasvalaki tehát, aki e szín-ház misztériumának nem képes átengedni ma-gát. Egy mítoszüres világ művészetvágyálma ez, mely eleven közösség híján nem volt képes a drámai formában artikulálni önmagát: Pilinszky drámaköltészete - akár Nádas Péteré - csak e hiány miatti kétségbeesés szélsőségesen lírai panasza. Ekkor úgy látjuk, hogy a szakadék sokkal inkább „holt" és „eleven" színház között tá-

tong, nem ott, ahol Pilinszky érzékelte. És örömmel ismerhetjük fel ekkor azt is: ez a szakadékpotenciálisan legalább - *mindig* áthidalható. Patetikusan szólva: ez az átlábalás lenne a ma színházának küldetése.

Pályi könyvének olvastán még egy jelentős kérdést fogalmazhat meg az olvasó: ha a színház valóban a termékeny jelen idő és a kontextus művészete, vajon létezik-e voltaképpen „színházesztétika"? Vajon nem sokkal inkább valamiféle szociális és intézményesült ízléstörténetről kellene beszélnünk? Ekkora kritika sem lesz más mint az eltűnt kontextualitás újból és újból befogadható, rögzített, vagyis megformált emlékezete. És ez a színházkritika szépséges paradoxona is egyben: a legkiválóbb írások számára (és ilyenek Pályi András bírálatai is) megnyitja a halhatatlanság lehetőségét, miközben tárgyuk valódi alakja mindörökre alámerül az Időben.

Hung Avia Kráter *Kiadó,* 1992

P. MÜLLER PETER

A NYOLCVANAS ÉVEK DRÁMÁI

RADNÓTI ZSUZSA: MELLÉKSZEREPLŐK KORA

Spiró György, Kornis Mihály és Márton László a főszereplői Radnóti Zsuzsa Mel*lékszereplőkkora* című, karcsú kötetének, mely az elmúlt évtized új magyar drámáit elemzi. A gyűjtemény nyolc írása 1984 és 1991 között keletkezett, és folyóiratokban vagy drámakötetek utószavaként látott napvilágot.

A részben Lengyel Péter regényétől kölcsönzött kötetcím éppoly pontosan fejezi ki a korszak drámairodalmának egyik fő sajátosságát, mint tette azt Radnóti Zsuzsa előző tanulmánygyűjteménye, az 1985-ben megjelent Cselekvés-nosz*talgia.* A két könyv között nemcsak a címben, ha-nem a szerkezetben és a tárgyalt kérdésekben is található rokonság.

A kiindulópont mindkét helyen a századelő magyar avantgárd drámairodalma, Barta Sándor, Mácza János, Déry Tibor, Füst Milán színdarabjai, amelyek a mai napig nem tudtak részévé válni a hazai dráma- és színháztörténetnek. A múltbéli adósság felmutatásával Radnóti Zsuzsa célja ezúttal is az, hogy arra figyelmeztessen: kortárs daraboknak is lehet feledés és mellőzöttség a sorsuk. Az „asztalfiókban lapuló", publikálatlan és előadatlan művekre Márton László és Zalán Tibor formabontó darabjait hozza fel példaként, amelyeket a Mementó című jegyzet drámalistájában is felsorol.

A Cselekvés-nosztalgiában a Bereményi, Kornis, Nádas, Spiró nemzedék „mellékszereplője" volta kötetnek, a tizenegy tanulmányból három foglalkozott velük, s ezeket olyan írások fogták közre, amelyek Krúdy, Tamási, Déry, Remenyik, Pilinszky és Weöres drámáit elemezték. A nyolcvanas évekre a negyvenesek nemzedékének néhány tagja vált főszereplővé, s mellettük felbukkant a „nagy generációt" követő drámaírók újabb hulláma. Márton László már ebből a társaságból lépett elő az évtized meghatározó színpadi szerzőjévé.

A Spiró, Kornis, Márton nevével fémjelezhető új magyar dráma szemléleti és formai változásokat egyaránt hozott. Szemléletben az egyik meghatározó (és sok szerzőnél fellelhető) sajátosság *az ironikus katasztrofizmus,* melyre Radnóti Zsuzsa Márton Lászlóval kapcsolatban hivatkozik. Spiró drámáit: elemezve kiindulópontja a katasztrófadráma műfaja, és Kornisnál is utal a pusztulásnak mint alapmotívumnak a szerepére. Ez a nézőpont és ábrázolásmód az elmúlt évtizedben indult (dráma) íróknál is gyakran szerepet játszik. Így jelen van Garaczi László, Németh Ákos, Sultz Sándor, Szilágyi Andor és Zalán Tibor darabjaiban.

További szemléleti sajátosság az a kötet címével jelzett vonás, mely szerint az évtizedet a mellékszereplők drámai jelenléte és túlsúlya jellemzi. A hősnélküliség már nem is az antihősök vagy a kvázihősök felléptetését hozza magával, hanem ennek az egész szerepkörnek és dramaturgiai funkciónak a kiiktatását. Szinte már csak mellékszereplők vannak.

Ebből a tényből a drámai világ felépítésére nézve számos következmény adódik. Töredezetté válik a „cselekmény" - ha egyáltalán van cselekmény, egyenértékű töredékek mozaikjaiból tevődik össze, kiegyenlítődnek és homogenizálódnak a szerepek, nem lesznek kiválók és ki-emelkedők, nem lesz tragikum (legfeljebb ironizáltan), a nyelv apoétikussá és triviálissá válik, torzított idézetek, falfirkák és slágerversek tarkítják a drámai szöveget.

A formai újítások-változások talán kevésbé markánsak, mint a szemléletiek. Ennek egyik oka az, hogy az új szemlélet hagyományos dramaturgiai szerkezetben is megjelenhet (lásd Spiró György nyolcvanas években írott darabjait). A formabontás többnyire a színpadi kisformákat, így - többek között - a kötet élén tárgyalt Márton-jeleneteket és Zalán-darabokat jellemzi.

A pusztulás, romlás, dezintegrálódás, degenerálódás drámai megfogalmazásai - a kilencvenes évekből nézve - egyfelől az előző társadalmi rendszer összeomlásának előérzeteként értékelhetők, másfelől egy esztétikai korszakváltás megnyilvánulásai is. A prózapoétikában gondosan és szakszerűen vizsgált és leírt epikai megújulással párhuzamosan a drámairodalomban is tanúi lehet(t)ünk egy hasonlófolyamatnak.

A magyar posztmodern (amit a modernség történelmi-esztétikai elmaradása miatt egyesek szerint helyénvalóbb posztszocialistának nevezni) a drámában és a prózában nagyjából egy időben jelentkezett. Noha az évtized legjelentősebb prózaíróinak nem mindegyike színpadi szerző is egyben, a drámaírók majd' mindegyike epikájával is jelen volt az irodalmi folyamatban. Spiró, Kornis, Márton nemcsak darabjaival, hanem regényeivel, prózájával és esszéivel is formálója volt a nyolcvanas évek irodalmának.

Az utánuk jelentkező szerzők közül Radnóti Zsuzsa a kötet címadó tanulmányában foglalkozik Békés Pál, Forgách András, Kárpáti Péter, Nagy András és Garaczi László darabjaival is. Róluk és a korszakról ezt írja: „A hangvétel és a nézőpont is új: hűvös, tárgyilagos, a végletekig ironikus, akár a történelmet, akár a jelent faggatják, és a megformálandó tárgyra vetett alkotói tekintet józan, racionális, fanyar, közönyös és közömbös, esetleg kíváncsian figyelő, de mindenképpen mentes a szenvedélyektől."

A formaalkotás változásait elemezve és az irányokat regisztrálva Radnóti Zsuzsa arra a megállapításra jut, hogy „a nyolcvanas évek vége felé a fiatal alkotók műveiben többségben vannak (voltak) a bonyolult formanyelvű, áttételekben fogalmazó artisztikus kísérletek, de egyre több a jelzés, hogy hamarosan fordul a világ, és inkább a közérthetőbb dráma eszménye lesz az uralkodó tendencia."

E váltás lehetősége mellett, úgy vélem, az esztétikai sokféleség és különneműség elterjedésére is számítani lehet. Már az elmúlt néhány év drámatermésében is feltűnt ez a szélesedő-széthúzódó dramaturgiai és szemléleti skála, Szilágyi Andor manierista vízióitól Kárpáti Péter vadnaturalista látleletein és Nagy András esztétizáló színpadi esszéin át Forgách András enigmatikus létdrámáiig.