

A KORTÁRS MAGYAR DRÁMA ÉS A RENDSZERVÁLTOZÁS¹

A kortárs magyar drámairodalom minden ellenkező híresztelés dacára létezik². S még csak válságban sincs, ellenkezőleg, mintha felvirágzóban lenne. Igaz, hogy úgy (is) látszik, mintha nem vagy alig létezne, mivel egy-egy színházi előadás alapjául szolgáló mű szövegéhez nem mindig könnyű hozzájutni, a líra és prózakötetekhez képest igen kis számban és ritkán jelennek meg drámakötetek, s az is igaz, hogy ezek recepciójáról (s feltehetően olvasóiról is) alig-alig beszélhetünk³. Az elmúlt két évtizedben az irodalom harmadik műneméről általában is alig-alig volt szó az irodalmi közbeszédben⁴, s az is igaz, hogy a drámai (szöveg)mű végső értelmét a színpadi megjelenési formáiban nyeri el, miközben gyakran csak kiindulópontjául szolgál a színházi előadásoknak⁵. Mindettől függetlenül a drámai alkotások mégiscsak rendre megszületnek,

1 *A rendszerváltozások megjelenítései a magyar irodalomban* címmel 2009. március 6-án a Magyar Írószövetség székházában rendezett konferencián elhangzott előadás bővebb változata. Eredeti megjelenése a Bárka 2009/3. számában.

2 „A kortárs dráma nem létező fogalom (...) mert nincsenek kortárs dráma-olvasók” – kezdi Jákfalvi Magdolna a *Magyar-dráma-'90-es évek* című dolgozatát (Jelenkor, 1999/12. 1266-1274.), más megfontolás alapján, de Forgách András is azt állítja az *Ellenfény* 2006. 8. számában egy Sándor L. István által készített interjúban, hogy nem létezik kortárs magyar dráma.

3 „A dráma manapság valami enyhe ingerültséggel tolerált peremműfaj a kortárs irodalmi kánonban, nincs irodalomkritikai recenziója, csak a színházkritikákban kap egy-két mellérendelt mondatot, a dráma mint könnyvműfaj szintén marginalizálódott, szóval irodalom is meg nem is.” – írja napjaink egyik legnépszerűbb drámaírója, Tasnádi István (<http://www.lap.szinhaz.hu/index.php?id=286&cid=26874>).

4 2006-ban a Szépirodalmi Társasága által az elmúlt 25 év irodalmáról rendezett konferenciának például nem volt egyetlen olyan előadója sem, aki az elmúlt negyedszázad drámájáról beszélt volna (csak a hozzászólók, köztük e sorok írója, tették szavát éppen ennek hiányát). Lásd az *Újraolvasott negyedszázad* című tanulmánykötetet (Szépirodalmi Társasága, Bp., 2007.)!

5 Lőrinczy Attila egy Bóta Gábornak adott interjúban egyenesen azt állítja, hogy „A darab csak az előadás fele” (<http://www.eorslaszlo.hu/ei/eicikk/01013.doc>).

és a színházaink is egyre szívesebben játsszák azokat. Lásd csupán a *Színház* című folyóirat dráma-mellékleteit, az elmúlt évek *Rivalda* antológiáit és Deszka fesztiváljait! S van már olyan színház is, a Békés Megyei Jókai Színház, mely egész évadot, a 2008-2009-es évadját szentelte a kortárs magyar drámának. Ha pedig létezik a kortárs magyar drámairodalom, akkor itt az idő, hogy beszéljünk is róla, legalább ilyen alkalmakkor.

Ráadásul a kortárs magyar dráma kapcsán még (már) az a közkeletű vélekedés sem állja meg a helyét, mellyel a kortárs irodalmat általában szokás elmarasztalni, hogy nem foglalkoztatja a jelenkor, illetve nem nagyon tud vele mit kezdeni. Ellenkezőleg, az a gyanúm, hogy drámairodalmunk talán még gyorsabban és nagyobb intenzitással is reagál az új típusú élethelyzetekre, aktuális társadalmi jelenségekre, mint a másik két alapvető műnem. 1996-ban talán még igaza volt Radnóti Zsuzsának, amikor szavát tette, hogy arról a megváltozott, „riasztó új világról, ahol a nemzet egyharmada divatos szóval élve, »leszakadóban van«, ahol nem működik az igazságszolgáltatás, a társadalmi szolidaritás, a szociális háló szétszakadt, és a morális ellehetetlenülés mindennapossá vált”, kevés jelzés érkezik a drámairodalomból. Talán még igaza volt, amikor a jelennel való intenzív szembenézést hiánycikként említette a kortárs drámával kapcsolatban⁶, bár nem egy ellenpéldát lehetett volna már akkor is találni. Azóta viszont még nyilvánvalóbbá vált, hogy a kortárs magyar dráma egyik fő csapásiránya éppen a rendszerváltozás nyomán létrejött világgal, az új típusú társadalmi helyzetekkel és jelenségekkel, emberi viszonylatokkal való szembenézés. Ma már drámakötetekben is tanulmányozható egész eddigi életművek vehetők számba akár ebben az összefüggésben (is). Nemcsak a Spiró Györgyére gondolok (*Mohózat*, 1997, *Honderú*, 2002), hanem például a Tasnádi Istvánéra (*Kokainfutár*, 2001, *Taigetosz a csecsemőotthonban*, 2004), az Egressy Zoltánéra (*Portugál*, 2005), Háy Jánoséra (*A Gézagyerek*, 2005) és nem is csak a már

6 Radnóti Zsuzsa: *Pró és kontra a kortárs drámáról*. Alföld, 1997. 2.

(említett) kötetekben megjelent drámáik többsége, hanem az azóta született darabjaik alapján is. Ráadásul mellettük korunk (az elmúlt két évtized) aktívabb magyar drámaíróinak szinte mindegyikétől lehetne olyan művet (műveket) megnevezni, amely(ek) ide is sorolható(k), s ha többnyire nem is a fenti céllal íródtak, ebben az összefüggésben is említhetők. (Néhány esetleges példa: Bereményi Géza: *Laura*, Békés Pál: *TÉVÉ-játék*, Garaczi László: *Plazma*, Hamvai Kornél: *Márton partjelző fázis*, Kárpáti Péter: *Világvevő*, Kiss Csaba: *Világtalanok*, Lőrinczy Attila: *Balta a fejbe*, Németh Ákos: *Hasznosság*, Parti Nagy Lajos: *Mauzóleum*, Pozsgai Zsolt: *A szép és a szörny*, Térey János: *Asztalijáték*, Tolnai Ottó: *Könyökkamrar*, Thuróczy Katalin: *Futam iksz (Finálé)*, Zalán Tibor: *Bevív úr hazamegy*). Jákfalvi Magdolna már a kilencvenes évek végén azt írta, hogy „a kortárs magyar dráma legburjánzóbb vonulatát nevezhetjük akár poszt-Csirkefej korszaknak is. – igaz, hozzátette – A színházi jelenlét kettős jelrendszerében a jelen dramatikus megjelenítése, a jelenről szólni akarás ritkán egyértelműen sikeres vállalkozás.”⁷ Ezúttal azonban az én vizsgálódásom nem elsősorban esztétikai és scenikai természetű (még ha a drámák színpadi megjelenítési lehetőségeitől és azok eredményességétől teljesen nem is tekinthetünk el), témánk szempontjából a lényeg az, hogy az elmúlt évtizedben ez a dráma-vonulat még tovább burjánzott.

Természetesen a jelenkorral foglalkozó drámáknak csak egy kisebb részében jelenik meg közvetlenül a rendszerváltozás a maga politikatörténeti eseménysorával és/vagy társadalomtörténeti jelenségsorával, illetve ezek valamely fölerősített részletével, de többségükről elmondható, hogy ha direkt módon nem is, valamilyen közvetettséggel mégiscsak viszonyulnak a rendszerváltozás tényéhez, elhúzóó és ellentmondásos folyamatához. A legkülönbözőbb stílusesszűzőkkel (a realistától a groteszken, abszurdon át a szürreálisba hajlóig) élő darabokban megjelenő szituációk, jelenségek, karakterek, sorsok, viszonyrendszerek, társadalomlélektani és morálfilozófiai értelemben is figyelmet érdemlő egyéni és közösségi tudatállapotok, cselekvés és kifejezőmódok, hangulat-, illetve közérzetrajzok, részben már az új, globális „fogyasztói világállapotról”, illetve az ahhoz tendáló átmeneti, vadkapitalista magyar világról adnak riasztó jelzéseket. S ezek hol a rendszerváltozás következményeinek látszanak, hol éppen azt jelenítik meg, hogy az új világ nem minden negatív tünete ve-

zethető le a rendszerváltozásból. Egyrészt vannak kortól és rendszertől független állandók, például az emberi természetben, másrészt van, ami sokkal inkább az előző ötven év terméke s a rendszerváltozástól függetlenül él tovább.

Ilyen, a rendszerváltozástól érintetlenül hagyott világnak látszik az létezési tér és mód, amit Parti Nagy Lajos *Mauzóleuma* (1995) idéz meg rendkívül erőteljes nyelvi eszközökkel. A budapesti lepusztult bérházakban egymáshoz hasonultan, egymás túszaiként élő lepusztult lakók sorsán a politikai változás nem sokat változtatott. Felteszem, erre utal a szerzői instrukció első mondata is, mely szerint „Játszódik tegmanap – valamikor ’86 és ’94 között –, a magyar jelen félmúltjában”. Tarján Tamás szerint „a *Mauzóleum* a totális dezillúzió színműve, amelyben a kiábrándultság okozói nem a szereplők és nem is a lepusztult helyszín, hanem a kor és az ideológia: ötven, a világtörténelemtől – és a magyar történelemtől – elragadott esztendő.”⁸ A rendszerváltozás számukra csak abban mutatkozik meg, hogy immár disszidálni sem lehet: „Cseleszta: MÉR nem lehet? Azt mindig lehet. Rásó: Mer megszűnt a vízum, meg az ellenforradalom. És akkor nem lehet.”

Hasonlóan keveset értenek és éreznek a rendszerváltozásból Egressy Zoltán *Portugálja* (1997) Irgács fantázianevű falujának, többnyire a helyi kocsmában tartózkodó, nehezen mozduló, inkább csak elvágódó lakói:

„Retek: Mióta polgármester, lehet vele beszélni. Aszongyák, míg párttitkár volt, nagyon nagy állat volt.

Kocsmáros: Ja. Ez már más. Demokrácia van.

Retek: Demokrácia. MÉR, addig mi volt?

Kocsmáros: Az. Csak népi.

Retek: Mi népi?

Kocsmáros: Népi demokrácia. Addig népi demokrácia volt.

Retek: MÉR most mi van?

Kocsmáros: Demokrácia.

Retek: Hát akkor?

Kocsmáros: Az népi demokrácia volt, ez meg sima. Nem érted?

Retek: De. Megmondom őszintén, szeretem a politikát. Szeretek róla beszélni. Szóval a sima demokrácia. Na. Ezér lehet vele beszélni.”

Háy János *A Gézagyerek* (2001) és a *Herner Ferike faterja* (2003) című egymás folytatásaként is olvasható darabjainak antihősei már némiképp a rendszerváltozás áldozatainak is tekinthetnék magu-

8 Tarján Tamás: *Áldok, valpók, lúzió*. In uő: *Tres faciunt collegium*. Orpheusz Könyvek, Bp. 1997. 309.

7 Jákfalvi Magdolna i. m.

kat, ahogy tekintik is, bár kérdéses, hogy a korábbi munkahelyükről, a kőfejtőből a hazai munkavállalók érdekeire nem sok tekintettel lévő német tulajdonos nem saját gyarlóságai (sorozatos késések) miatt bocsátotta-e el őket. De mintha a saját kisviláguk működését is jobban átlátnák már: miközben a második darabban már segélyből élő, önkormányzati útkaparó munkásokként a napközis tanárból a falu polgármesterévé váló egykori osztálytárs jóindulatára szorúlnak, állítják, hogy a választások miatt a Kis Gyurinak is szüksége van az ő jóindulatukra, arra hogy a kocsmában mit mondanak róla: „Herda: Az bizony. És tudja, ha kibaszik velünk, akkor vége van neki. Akkor semmi lesz a Gyuri. Akkor hiába jön, hogy ilyen párt, meg olyan szövetség, az biztos, akkor hiába, ha mi megmondjuk, hogy a Gyuri egy szar alak.”

Szőcs Géza *Kisberekai böszörmények* (1994) című, a romániai diktatúra utolsó évének eseménymotívumait felvonultató tragikus bohózatában a falu lakói kiszolgáltatottságukban az identitásvesztés és kollektív önmegsemmisítés határára jutnak. A reményvesztett kisközösség papja számára a példamutató személyes ellenállás az abból kibontakozó, a zsarnok Vérmarót kivégzéséhez vezető rendszerváltozás lehetősége, ami nem sokkal később (Tőkés püspök által elindítottan) az életben megvalósult, soha nem teljesülhető költői fantáziálásnak minősül. Már csak azért is, mert szerinte „Itt nem fog változni semmi. Vérmarótot elűzheted, jön helyette Szörmarót. A Sátán munkája, amerre csak nézel...” Szőcs egy másik színjátékának, a *Kicserélte el a népet?* (1996) címűnek látszólag semmi köze a rendszerváltozáshoz, de a Honfoglalást követő ezer év magyar történelmén (egészen 1920-ig) átívelő, travesztiaikkal tarkított tragikomikus jelenetsorban, az Isten adta nép újra és újra megismétlődő, valódi érdekeit fel nem ismerő, igazi szellemi és morális vezetőivel rendre szembe forduló önsorsrontásában nehéz a legújabb rendszerváltozás keserű tapasztalatait nem felismerni. Például az ezer év tanulságaival ébredő Árpád efféle monológjában: „És valaki elcserélte: ez a nép nem önmaga. Egy váltott lelkű, kettős tudatú, szerencsétlen nemzet, mely saját magát emészti föl, mely tulajdon vérébe vert csapot, megsemmisíti legjobb fiait, akiket csak vértanúként s csak a sírban képes tisztelni, vagy ott sem... hazánkat újra meg kell váltani... egy nép, mely nemskára el fog fogyni s csak a szomszédai históriáiban fog tovább élni – egy nemzet, amelynek alig ezer év kellett, hogy elpusztítsa önmagát.”

Tasnádi István *Világjobbítók* (2000) és Thuróczy Katalin *Futam iksz (Finálé)* (2001) című darab-

ja már a rendszerváltozás következtében létrejövő szabadversenyos piacgazdaság valódi áldozatait mutatja be. A kultúra, a művészet, a szellemi alkotótevékenység ebben a világban korábbi rangját veszti, a művészember, az értelmiség megbecsültsége nagyot zuhan. Ráadásul sok esetben azoknak válik kiszolgáltatottjaivá, akik nem sokra tartják a szellemi, művészeti értékeket. A *Futam iksz* színtársulata a Cyranot játssza, miközben a városházán, a fejük felett, nélkülük arról döntenek, hogy bezárják a színházukat, s nincs hová fordulni segítségért, se szakszervezetre, se szakmai szolidaritásra nem számíthatnak a társulat tagjai. („Sólyom: Hol élsz! Elszámolni?! Kinek!? Azt hiszed érdekel bárkit néhány tetves komédiás? Örülnek ha nem leszünk... nincs velünk gond... Lenulláznak, passz! Mindnek az a fontos, hogy ameddig pozícióban van, megszedje magát... aztán jön egy kormányválság, az egész bagázs menesztve... jön a következő, az is belezabál a közös tálba... kétfófára.... hogy mennyi marad, senkit nem érdekel... hol lesz ő már akkor... kérdőre sem lehet vonni... széttárja a kezét... „válsághelyzet volt... nem tehettem mást...” Az meg, hogy néhány ilyen állapot beledöglök, kit érdekel...”). Tasnádi István *Világjobbítókjának* főhőse elbocsátott középiskolai magyartanár és könyvtáros, aki elkeseredésében újáteremtí Don Quijote alakját és a kilencvenes évek viszonyai közepette újraéli a kalandjait. A darab szereplői azonban nem csupán újraélik a Don Quijote-mítoszt, hanem, ahogy Sándor L. István írja „a magyarországi korszakváltás reprezentatív alakjaivá erősödnek. Az összezavarodott idő megpróbáltatásait saját összeomlásuként és útkeresésükként élik meg.”⁹

Drámaíróink közül többen is érdeklődéssel fordultak a politikai rendszerváltozás következtében magukat joggal károsultnak érzők felé is. Kornis Mihály, aki a nyolcvanas évek két fontos darabjában, a *Kozmában* (1983) és a *Körmagyarban* (1989) igen plasztikusan sötét képet festett a Kádár-rendszer hasonlóvezőinek, kollaboránsainak és áldozatainak közös morális krízisééről, a kilencvenes évek végi műveiben, a *Kádár-beszédben* és a *Kádárné balladájában* (1998-99) a rendszer névadóját, Kádár Jánost és feleségét állítja középpontba. Kádár János az MSZMP KB 1989. április 12-i ülésén váratlanul, betegen, már-már megbomlott elmével elmondott felszólalását Kornis itt-ott kiegészítette, a töredékes, zavaros mondatoknak megpróbált értelmet adni s az egész szöveget versszerű sorokba tördelte. Ezáltal azonban sem a rendszer első szá-

9 Sándor L. István: *A kortárs magyar dráma és a színház kapcsolata*. Ellenfény, 2002/4.

mű felelősének történelmi vétkei, ellentmondásos személyisége nem válik érthetőbbé, sem zavarodottsága, lelkiismeret furdalása bűnvallomása, öngazoló maga mentsege nem válik átélhetőbbé, hatásosabbá, drámaibbá, mint az eredeti volt. Az igazán hiteles és megrázó dráma a valóságos volt. A mű hatása valószínűleg a szerzőjét sem elégtette ki, nem véletlen, hogy a néhány évvel később, a forradalom 50. évfordulóján (2006-ban) megjelentetett könyvben (Kádár János utolsó beszéde. Szabad előadás) szenvedélyes kommentárral, vádbeszéddel (mely a rendszer fő bűnösei mellett nem kímélte az abban élőket sem) egészítette ki a dramatikuskak szánt műveket. Az interjúrészletek, dokumentumfilm-részletek fölhasználásával megalkotott másik monológ érdekesebb, izgalmasabb, s irodalmi szövegként talán drámaibb is kicsit, ha nem is bal-ladaszerű, mert nemcsak felidézzi a vallomástevő életútját, céljait, eszményeit, de feltárja a feleségnek az ország első számú emberéhez fűződő viszonyát és közben egy kevésbé ismert nézőpontból látatja őt is.

Érdekes, hogy a bukott rendszer hívei a rendszerváltozás utáni drámákban többnyire Kádár Jánoshoz hasonlóan megroppant személyiségek, akik éppúgy küzdenek a maguk fantomjaival, lelkiismereti kérdéseikkel, mint egykori vezetőjük élete vége felé. Nem a politikai hatalmukat gazdagságra átváltó vagy a politikai hatalmukat is visszaszászó győzteseket állítják a drámaírók fókuszba, hanem a némiképp már a Kádár-rendszerben is áldozatnak tekinthető, ahhoz a világhoz mégis inkább ragaszkodó, de immár megbillent lelki és elmeállapotú, szárnalmas, valóban vesztesé váló kisembereket. Hamvai Kornél *Márton partjelző fázis* (1997) című eredetileg regényként megjelent darabjának hőse egyszerre él a jelenben, bekerített-ség-érzésével küszködő, titkosítása alóli felmentését kereső, beteg, öreg alkoholistaként és lázálmai révén a múltban, egy megromlott házasságban, a rendszer önkéntes vagy beszerzett besúgója, titkosügynöké, partjelzőjeként. Spiró György *Koartettjében* (1996) az egykori ávos (majd munkás, szakszervezeti bizalmis, munkáügyi) Öreg az ún. kommunista eszmék képviselője a rendszerváltozás után is. Fanatikus hűsége az Eszméhez és a Kádár-korszakhoz, igazságelemeket is bőségesen tartalmazó kritikája az újvilággal szemben azért válik tragikomikussá, groteszkké, mert paranoiás bizalmatlansághoz, üldözési mániához, bűnbakkereséshez juttatja. Személyisége, érvelésmódja, egykori és mai viselkedése minden végletessége és riasztó volta ellenére (vagy talán épp azért?) elgon-

dolkodtató, mind múltunkkal, mind jelenünkkel szembesülésre készítő.

Spiró György drámáiban (*Esti műsor*, 1981, *Csirkéfej*, 1985, *Ahogy tesszük*, 1988) már a nyolcvanas években is igen érzékeny látleteket nyújtott az aktuális jelen individuális és közösségi állapotáról, de következetesen folytatta ez irányú alkotótevékenységét az elmúlt két évtized Zeitstückjeiben is (*Legújabb Zrínyiász*, 1991, *Dobardan*, 1993-1994, *Vircsaft*, 1995-1996, *Koartett*, 1996, *Szappanopera*, 1998, *Koccanás*, 2001-2003, *Prah*, 2005). „...manapság talán Spirónál senki sem ismeri jobban (vagy nem tudja jobban bemutatni) ennek a történelmileg folyamatosan meggyötört közép-európai térségnek sérült személyiségeit, örökös lecsúszásait, a középosztály, az értelmiség fokozatos lecsúszását, szétfoslását.” – írja drámaírói munkásságának legjobb ismerője, Radnóti Zsuzsa, de ugyanakkor azt is, hogy „Spiró drámáiban szinte mindenki, valamennyi állampolgár klinikai láttelet ebben a térségben. A világnak ez a fertálya neurotikusok és pszichopatak gyülekezete. Frusztráció, paranoia, mániák, latens vagy nyílt agresszió, morális-mentális-fizikai leépülés, állandó menekülési kényszer, bizalmatlanság, bizalomhiány, feldolgozatlan traumatikus élmények gyötörnek mindenkit, azokat, akik életben és itthon maradtak a gyors egymásután következő történelmi és társadalmi kataklizmákban. Felspannolt, rongyolt idegrendszerrel, felfokozott idegállapotban hajszolja magát mindenki az életen. Megnyomorított sorsok végtelenített és nagyszabású krónikáit írja újra és újra s szerző.”¹⁰ A rendszerváltozástól függetlenül, teszem hozzá immár én, sőt, mintha azóta még nagyobb szenvedéllyel és szatirikusabb kedvvel ragadná meg a jelenségek torz, fonák, groteszk oldalait. A *Legújabb Zrínyiász* Mikszáth-parafrízisát a politikai rendszerváltoztatás másnapján, 1991-ben írja Spiró, és akkor is játszódik a darabbeli cselekménysor, a feltámadt Zrínyi és társai az éppen megteremtődött parlamentáris demokrácia Magyarországon találják magukat, s mindjárt kormányválságot is okoznak. A mű név szerepelteti és teszi nevéssé a Zrínyiék feltámadását saját céljaik érdekében kihasználni igyekvő, de inkább tehetetlenkedő akkori kormányzat és ellenzék, a közélet, a nyilvánosság számos ismert alakját, s eközben, ha az ideologikus, publicisztikus és parodisztikus, ki-ki szerint igazságtalannak is tűnhető túlzásokat lehántjuk róla, mindmáig meglepően érvényesen jellemzi a politikai üzemmód (parlamentarizmus és nyilvánosság) műkö-

¹⁰ Radnóti Zsuzsa: *Spiró György. Korszakok krónikása*. In: *Lázadó dramaturgiák*, Palatinus, 2003. 271-309.

désének törvényszerűségeit. Érdekes, hogy bár a Vígyszínház megrendelésére készült a darab, végül a szerző tiltotta meg a bemutatását, ahogy a *Mohózat* című kötetének hátoldalán írja, azért „mert úgy látta, hogy 1992-re a magyar közélet szereplői méltatlanná váltak arra, hogy színpadra kerüljenek”. A nagypolitikai „játszótér” valós szereplőkkel történt bemutatása után néhány évvel, a *Vircsaftban* ugyanakkor színpadra írta Spiró – és ezt a darabot már be is mutatták egy fiktív kisváros közéletének szereplőit is. „Most, hogy a rendszerváltás már jó pár éve lezajlott... (*taps*), végre a mi városunk városi önkormányzatának dísztermében is leleplezhetjük a köztársaság új címerét. (*Taps*) Ezzel a koronás címerrel tesszük fel a magunk részéről a koronát a demokratikus, parlamentáris köztársasági államrendszer önkormányzatiságának kemény küzdelmekben kivívott győzelmére.” – ezekkel a szavakkal köszönti a Polgármester a mű kezdetén az összegyűlt ünneplőket, majd a Himnusz helyett felcsendül Mendelsohn nászindulója, s innentől kezdve a színpadra képzelt, bohózati elemekkel tarkított játék nem más, mint a demokrácia, a parlamentáris államrend és az önkormányzatiság kegyetlen megcsúfolása. Szinte nincs az az egyéni haszonszerést szolgáló, elképzelhető gonoszság, gazemberség, aljasság, amit ne sűrítene bele a szerző ebbe a kisvárosi közéleti infernába, a korrupció és a bűnözés már-már nyíltan és magától értetődő módon része a mindennapoknak, s a város közérdeket nem ismerő politikai, közigazgatási, rendvédelmi vezetőinek, üzletembereinek módszerei éppolyan törvénytelenek, mint az alvilági szövetségeseiké. Ráadásul a bűnök büntetlenül is maradnak, a darab végén (a nemzetközi alvilági erők beavatkozása következtében) csak az uralmi és függelmi viszonyok rendeződnek át. Durvaságával, feloldás nélkülségével felháborító és végletes pesszimizmust árasztó a megjelenített világ, mégis elgondolkodtató, mert, ha ilyen összetételben és töménységben nem is létezni, részletelemei ismerősek lehetnek mindannyiunk számára.

A *Vircsaftban* Spiró a rendszerváltozás nyomán létrejövő vadkapitalizmus vidéki politikai, gazdasági haszonélvezőinek morális romlottságát állítja előtérbe, bár az ő történetüknek szükségszerűen szereplői a nekik kiszolgáltattott, velük szembeni fellépésre eleve esélytelenek is. Tasnádi István a Schilling Árpád rendezővel és a Krétakör Színházzal közösen létrehozott, a *Vircsaftnál* nem kevésbé szatirikus és kiábrándító képet mutató *Házam-házam* című produkcióban a politikai elit mellett főszerepet ad az ún. Népnek is. A Nép itt a meg-

személyesített tömeg, a badarok, akiknek megnyeréséért, meggyőzéséért az általuk tolt, húzott, az államgépezetet szimbolizáló Zsiguli vezetéséért küzd (egymással is) a vezető pártokat és azok vezetőit egyszerre megszemélyesítő, egyformán demagóg Piros (MSZP), Zöld (MDF), Fehér (Fidesz) és a Nyugatot képviselő Zeusz. Ez a Nép pedig nagyon könnyen vezethető és megvezethető, mert olcsón, leginkább a hasán keresztül megvehető, kicsit gyermeteg, kicsit stupid (ahogy Zeusz fogalmaz egyik alkalommal) emberek gyülekezete. A 2002-ben a Krétakör Színház által bemutatott előadás a rendszerváltozás és azt követő tizenhárom év történetének revüszzerű, cirkuszi hagyományokra is építő, egyszerű jelek és szimbólumok sokaságát alkalmazó játékkal, eredeti humorral, gyilkos iróniával fűszerezett interpretációja. A műben sorra, egymás után elevenednek meg az első szabad választás, az oroszok kivonulása, a történelmi igazságtétel elmaradása, az EU és NATO orientáció, az újra és újra elkövetkező kormányváltások stb. motívumai. Sajnálatos fogyatékosága ugyanakkor az a következtetlenség, hogy a Szabad Demokraták szerepe, például a rendszerváltoztatással szemben elkövetett árulásuk kimarad a történetből, mert így az a történelmi valóságnak mégsem feleltethető meg maradéktalanul, s a parodisztikus túlzások ideologikusan motivált torzításoknak tűnhetnek, például az Orbán Viktorra is emlékeztető Fehér jellemzése a zsidókártya kijátszásával. „A narratíva szempontjából a különböző jelenetek nem okoznak nagy meglepetéseket, hisz az események kimenele jórészt ismert. A társulat nem a történetvezetéssel, tehát a jelenségek, események reprodukálásával, hanem azok ábrázolásának módjával állít...” – írja a darab előadása kapcsán Boross Martin.¹¹ Az események ábrázolásának módja, a szcenikai megjelenítés ezúttal pedig különösen hangsúlyos. Tasnádi éppúgy, mint kortársai többsége alaposan és igényesen megdolgozza művei nyelvi alapszövegét (itt is a legkülönbözőbb nyelvrétegeket, Zöld handzsa beszédétől, Zeusz angol nyelvi szövegén, a Nép retardált ismételtetésén át, a dalbetétekig, a budapesti hajléktalanok verszövegeinek beidézéséig), de az ő általa jegyzett művek többsége igazából az előadás létrehozása, a dramaturgokkal, rendezővel, színészekkel, zenészekkel stb. együttműködés közben születik meg. A Krétakör Színház társulata által létrehozott produkció sikeréhez, de teljességéhez is nagyban hozzájárultak ezúttal is a látványelemek, a színpadi mozgás dinamikája,

11 Boross Martin: *A politika jelenléte...* http://intenzivosztaly.blog.hu/2008/01/28/boross_martin

az élő zenei jelenlét hangsúlyossága, igaz, hogy ez nyomon követhető már némiképp a közzétett szövegváltozatban, annak instrukcióiban is.¹² Például mindjárt a XX. századi magyar történelmet (Triantól a rendszerváltozásig) állati alakok drasztikus jeleneteivel szemléltető igen hatásos és emlékezetes előkép leírásában.

A *Hazámhazám*nál nehezebb elképzelni pusztán a szöveg, a librettó alapján, Bereményi Géza *Laura* (2005) című musicaljét, hiszen a párbeszédnek nagy részét is versben írta meg a szerző, a színészeknek gyakorlatilag végig énekelni kell, az előadás-módjuk, táncmozgásuk és főként Horváth Károly zenéje nyilván nemcsak a színpadi összehatáshoz járul hozzá nagymértékben, de a látottak értelmezhetőségéhez is. A mi szempontunkból azonban az a fontosabb most, hogy a mű a főhős nő szövevényes szerelmi drámáját, a rendszerváltozás történetének számos fontos kérdésével is egybeszövi. Az első felvonás 1988-89-ben játszódik, a második hat-hét évvel később, 1995-ben. A változások szele már érzékelhető, amikor hazatér londoni száműzetéséből, a korábbi Bereményi-művekből már ismerős, itt a III/III-as ügyosztályt vezető, Fás-kerti házaspár lánya, Laura, akit szülei évekkorábban eltiltottak az egyik beosztottjukkal való szerelemtől. A szervezkedő ellenzéki diákmozgalmában új szerelemre talál, de új kedvesét a régi szerelme emberei leckézttetés közben agyonverik. A békés hatalomváltás érdekében a III/III-as vezető és a diákok közé beépített ügynökök lehetőséget kapnak arra, hogy eltűnjenek rövid időre, hogy aztán néhány év után már a mozgalmárok egykori vezetője melletti parlamenti képviselőként, sajtómunkás feleségként találkozunk velük, miközben a változások egyik szellemi atyjával és Laurával az aluljárók mocskában. Laura azonban, miután megtudja, ki volt a szerelme gyilkosa, nem tudja elfogadni az igazságtalan helyzetet. Boszszút áll, kihasználva női csáberejét, a bűnösöket, férjeket és feleségeket, szeretőket, egymással tetei tönkre, illetve boldogtalanná, de ez őt már boldoggá nem teheti, és még csak nem is azért, mert titkosszolgálati akták eltűnése következtében bizonyíték hiányában a törvényi büntetés alól mindenkit fölmentenek. Miközben végigfut ez a műfaji követelményekhez illeszkedően kicsit romantikus, kicsit sablonos, mégis megdöbbentő fordulatokkal

12 Tasnádi szövegei „felismerhetően hordozzák magukon a már bemutatott előadás specifikumait” – írják Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád a *Teríték. Kortárs magyar dráma és színház* című tanulmányukban. Alföld, 2000. 12. 85-95.

tarkított felszíni történet (melynek háttérében nem is a jól ismert hatalomvágy vagy anyagi haszonlás áll elsősorban, hanem szerelmi szenvedélyek, féltékenység, bosszúvágy), a mű egésze (a gyerekhangú narrátor kommentárjaival és különböző, a tömeggel, a hajléktalanokkal elmondott dalszövegekkel megerősítve) tulajdonképpen azt mutatja be, honnan indultak a rendszerváltozás egymással szemben álló szereplői, milyen változásokon, át- és visszaváltozásokon keresztül, hová jutottak. Felidézi milyen hitekkel, reményekkel indultak a rendszerváltoztatók, a hatalom megszerzése érdekében milyen kompromisszumokat kötöttek ellenfeleikkel, mi valósult meg a múlttal való leszámolás szándékából, miért és hogyan térhettek vissza a múlt kísértetei, hogyan válhattak egymás szövetségeseivé egykori ellenfelek, kik és hogyan húztak hasznót a változásokból, kik és miért jártak rosszul eközben, s végül azt a kérdést is felveti, hogy történt-e valójában változás („mi a bánat a különbség a mostani csomaghurcolás és az előző lassúbb cipekedés között? Az időtartam? Vagy az időtartam?”). Sajátos művészi törekvés az énekbeszédre épülő, zenés, táncos musical műfaj keretei közé emelni e nehéz kérdéseket, de a műfaj stilizációi nem feltétlenül súlytalanítják el, ellenkezőleg, egy sikeres színpadi megvalósítás egyszerre teheti könnyebben befogadhatóvá azokat, és erősítheti föl a történetbe és a szövegbe bújtatott tragikus ironiát. Bereményinek éppúgy nincsenek illúziói a rendszerváltozást követő közállapotokról, mint korábban említett drámaíró társainak, immoralitással, elvtelen, összefonódások, árulások sorozatával jellemzi a politikai, gazdasági elitet éppúgy, mint a nyilvánosságot. A különbség talán annyi, hogy a kiábrándító társadalmi valóság mögöttéseire vonatkozó kérdéseket és válaszokat is megfogalmaz. Például még az ilyen dalbetéttel is, amit a metróra váró újságolvasó emberekkel adat elő:

„Felháborító, hogy mindent elkennek,
Csúsztatnak, és csak homályosítanak
Most ki itt végül gyilkosa kinek?
A közvélemény, az tudatlan marad.

Felháborító, az ember azt se tudja,
Most melyik igaz, büntett vagy vád
Melyik hazudik, a vádlott vagy a vádló,
A végén azt se tudod, ki volt az anyád.
Nem lehet látni fehér-feketéül
Nem lehet látni az orrunknál tovább
Semmi sem kerül soha napvilágra
Ki volt a tettes, esetleg az apád.”