

Deres Péter*

„TRENDEK ÉS TRENDETLENEK”¹

ÁTTEKINTÉS A KORTÁRS MAGYAR DRÁMAÍRÁS ÁLLAPOTÁRÓL

Abstract

In the last years it was declared from different ways that the contemporary Hungarian drama (and theatre) is in crisis. Theater experts, critics have warned that these artistic branches need a rapid change and reform. There is some truth behind these bad omens, however, we find them a little bit exaggerated and generalizing. In our essay we should examine why and how this question of crisis was raised at all. We deal with the following points of view: 1. "lack of continuity" between the latest years' drama and the dynamic period dating from the middle of the 20th century till approx. the beginning of the 1990-ies. 2. "lack of actual themes" and 3. "lack of masterpieces" in the contemporary Hungarian drama. In the second part of our essay we try to categorize the most important phenomena (playwrights, artistic groups, trends and anti-trends, schools of style, genres, methods and ways of representation etc.) in the latest Hungarian drama.

Kulcsszavak: *kortárs magyar dráma „válsága”, dramaturgiai trendek és kísérletek, kortárs dráma és színház kapcsolata*

1. A kortárs magyar dráma – áttekintés, előzmények, illetve a kortárs magyar dráma „válsága”

Az utóbbi években egyre több helyről lehetett hallani azt a megjegyzést, hogy a kortárs magyar drámaírás (és színház) *válságban* van. Színházi szakemberek, kritikusok is megkongatták a vészharangot: változásra, megújulásra van szükség. A baljóslat mögött sok igazság van, mégis túlzónak és általánosnak érezzük. Először vizsgáljuk meg, hogy mi az alapja; azaz miért figyelmeztethettek komoly szakemberek a magyar dráma és színház *válságára*?

Elsőképpen azért, mert a szakmabeliek *folytonossághiányt* véltek, vélnek a 20. század közepétől kb. az 1990-es évek elejéig tartó dinamikus időszak és a legutolsó évti-

* Deres Péter, a Vígszínház dramaturgja, a Balassi Intézet oktatója, derespeter@freemail.hu

¹ A jelen esszé eredetileg konferencia-előadásnak készült, majd kiegészítve, bővítve és a hungarológiai oktatás pedagógiai elveinek, sajátosságainak megfelelően átdolgozva a Balassi Intézetben évek óta futó Színháztudomány Kurzus „kortárs dráma” fejezetének anyaga lett. Tapasztalataim szerint a téma (mint tananyag) alapos átadásához legalább két szemináriumi foglalkozás szükséges.

zed magyar drámaírása között. A második világháború, illetve az 1956-os forradalom után valóban felgyorsult, felfrissült a magyar drámaírás; többek között olyan sikeres szerzőknek köszönhetően, mint Örkény István – hogy csak a külföldön is legismertebb magyar drámaírót említsük. A történelmi kataklizmák számvetésre készítették a művészeket (nemcsak a drámaírókat!), és a válságélményből, az egyén sérülékenységének, az „én”-vesztésnek a traumájából a magyar drámaírás „második virágkora” fejlődött ki.²

Az Örkény Istvánnal egyidős, vagy valamivel fiatalabb szerzők (Sarkadi Imre, Eörsi István, Szabó Magda, vagy a határon túli magyar írók, mint Sütő András, Páskándi Géza stb.) ha nem is versenyezhettek a századelő ünnepelt drámaíróinak népszerűségével, munkásságukkal új lendületet adtak a magyar dramaturgiának, amely a század első felében talán túlságosan is megragadt a társalgási- vagy szalondrámánál.

Később, az Örkényeket követő, az 1970-es évek végén induló nemzedék – Nadas Péter, Kornis Mihály, Spiró György, akiket Osborne-Pinter-Wesker-Arden után magyar „dühös fiataloknak” is neveztek – ismét új hangot hozott a magyar drámaírásba – a vita hangját, a szenvedélyes lázadás, az „apák” nemzedékével való leszámolás friss témáját. S bár a felsorolásból számos fontos alkotót kihagytunk (nem említettük például Tandori Dezsőt, vagy Pilinszky Jánost, akik – talán ezt kevesebben tudják – drámaíróként is jelentőset alkottak), Spiróék nemzedékével tulajdonképpen lezárul a 20. századi magyar dráma „második virágkora”.

S amikor a kritikusok a kortárs magyar dráma *válságáról* beszélnek, elsőrendűen azt a „hiányt” emlegetik, amely Spiróék generációja után támadt a magyar drámaírás odáig nagyjából töretlen fejlődési ívében. És abban kétségtelenül igazuk van a szakértőknek, hogy a dühös fiatalok viszonylag egységes, hasonló gondolkodású és indíttatású csoportjához képest a legfiatalabb (az 1980-as, de főleg a '90-es években induló) nemzedék sokkal széttartóbb, individuálisabb – nem alkot iskolákat, az írókat nem kovácsolja össze például a diktatúra elleni közös fellépés elemi élménye.

Ám vitatkozhatunk a kritikusokkal, hisz ez az ominózus hiány, valójában nem hiány, az egyéni útkeresések nem jelentenek „káoszt”, a magyar drámaírás korántsem „omlott össze” attól, hogy jelenségeit, irányait most nehezebb tetten érni, kitapintani, megnevezni, kategorizálni, „címkézni”.

Csupán arról van szó, hogy a Spiróéknál még igen erős társadalomábrázoló igény – hozzátennénk: a korszellemnek is köszönhetően – enyhült, s a hangsúly átkerült az egyén, illetve speciális mikroközösségek sorsának ábrázolására. A dramaturgia szintjén pedig a legfontosabb változás talán: a történet, a mese hatalomvesztése, s az inkább formai, stilisztikai, a drámai műnem határait feszegető kísérletek megerősödése.

Ez a bizonyos folytonosság-hiány tehát valószínűleg nem elég ok, hogy a kortárs magyar drámaírás válságáról beszéljünk.

² Az „első virágkor” nagyjából a 20. század elejére, első két évtizedére tehető – olyan reprezentatív szerzőkkel, mint Molnár Ferenc, Szép Ernő vagy Herczeg Ferenc. (Tanári megjegyzés: az „első virágkor” szerzőit, illetve a századelőtől a '90-es évekig tartó időszakot természetesen külön szemináriumokon kell tárgyalni. Amíg ez a 20. századi „felvezetés” nem történik meg, ésszerűtlen a kortárs magyar dráma kérdéseivel, problémáival foglalkozni.)

Másrészt: azt az érvet sem fogadjuk el, hogy a kortárs magyar drámaírás témaínségben szenvedne. Hogy korunk eleve „drámaiatlan”. Hogy hiányoznak a nagy, univerzális léptékű történetek. Nem értünk egyet. Talán nem tévedünk nagyot, ha azt mondjuk, hogy a reprezentáció (és a recepció!) perspektívái, illetve a témaválasztás, a „merítés” módszerei változtak meg. Azaz: véleményünk szerint nincs témahiány, hanem egész egyszerűen: máshol vannak a témák, máshol keresik őket a szerzők – s természetesen máshogy súlyoznak olyan dolgokat, amelyeknek korábban megkérdőjelezhetetlen volt az értelme és a jelentősége.

A fentiek miatt át kell gondolnunk azt a megjegyzést is, hogy „a kortárs magyar drámaírásban nincsenek *remekművek*”. Itt nem foglalkozhatunk hosszan a kanonizálás kérdéseivel, vagy az értékelésben mindenkor benne rejlő időfaktorral – csak azt jegyeznénk meg, hogy a „remekmű” fogalma a drámák (mint „alkalmazott”; színpadi előadás(ok)ban testet öltő szövegek) esetében talán még összetettebb, mint a prózai vagy lírai alkotásoknál. Ugyanis egy színdarabnál a szöveg nyilvánvaló irodalmi értékei (és az elvitathatatlan szubjektív szempont) mellett figyelembe kell vennünk egy lehetséges produkció szempontjait is.

Ezzel kapcsolatban hadd említsünk két példát: Nadas Péter az 1970-es évek végén furcsa trilógiával jelentkezett: a *Takarítás* (1977), a *Találkozás* (1979) és a *Temetés* (1980) című, „színpadra szánt szövegei” nagy port kavartak az irodalmi életben, ám a színházak (egy-két sikertelen bemutatótól eltekintve) nem tudtak mit kezdeni a szövegek áttetsző, éteri stílusával; Nadas szavával élve: „zenedramaturgiájával”; azzal, hogy a szerző nem hagyományos értelemben vett drámai „hősöket” teremt – ráadásul meghatározhatatlan térben, időben és szerepviszonyok között. Nadas trilógiája minden kétséget kizáróan az utóbbi évtizedek egyik legforradalmibb dramaturgiai kísérlete volt (megkockáztatjuk, hogy számos későbbi „experimentális” dráma ezekről „vett példát”), ám a szövegek teatralitását, „színpadszerűségét” még a legjobb indulatú kritikusok is megkérdőjelezték.

Ha volt revolúció az utóbbi harminc év magyar dramaturgiájában, akkor Nadas trilógiája (és mondjuk Spiró György *Csirkefeje*) biztosan az volt – ám ez sem járt színházi (rendezői stb.) forradalommal.

És a másik példa: első látásra ugyancsak „drámaiatlannak” tűnik Térey János 2004-es tetralógiája, a *Nibelung-lakópark*. A fausti, Peer Gynt-i terjedelmű szöveg inkább afféle színpadi versfolyam, képtelennek tűnő szerzői instrukciókkal, idő- és térugrásokkal. Amikor megjelent, az év egyik irodalmi szenzációja lett Magyarországon, de – Nadas trilógiájához, vagy Spiró majd’ harminc éve „elfekvő” monumentális katasztrófadrámájához, *A békecsászár*hoz hasonlóan – félő volt, hogy ez a mű sem talál majd színpadot magának. Ám a szöveggént remekmű *Nibelung-lakópark* ezúttal remek színpadi előadásként a Krétakör Társulat előadásában másodszer is „megszületett”.

Három olyan szempontot említettünk, amelyekre kritikusok, színházi szakemberek előszeretettel hivatkoztak, amikor a kortárs magyar drámaírás válságát diagnosztizálták. Ám véleményünk szerint sem a *folytonosság*hiány, sem az általános *téma*hiány, sem az egyébként is nehezen definiálható *remekmű*hiány nem elegendő érv, illetve egyik sem „végzetes” probléma a mai magyar drámairodalomban.

Van azonban egy olyan fejlemény, amely a '90-es évek magyar drámaírásának fejlődését valóban lassította a korábbi évtizedek tempójához képest. És ez az a tagadhatatlan tény, hogy a színházak jóval kevesebb kortárs hazai darabot mutattak be, mint korábban. Amíg a szakma viszonylag gyorsan tud reagálni a külföldi drámaírás eseményeire, s méltó módon, naprakészen követi a kortárs angol-amerikai-kelet-európai, de főleg a német drámakínálatot, addig a magyar szerzők egyértelműen alulreprezentáltak a hazai színpadokon. Szeretnénk hangsúlyozni, hogy ez különösen a '90-es évek színházi gyakorlatára volt jellemző, s az ezredforduló óta mintha ezen a területen is előreléptünk volna, bár „statisztikailag” még mindig jelentősen le vagyunk maradva pl. Nyugat-Európa színházi kultúráihoz képest.

Vajon mi az oka a kortárs magyar dráma alulreprezentáltságának? A magyar színházak mintha nem mernék felvállalni a mai szerzőket. Mintha a „kortárs” fogalmának (még mindig) valami furcsa, taszító, pejoratív zöngéje lenne. A kortárs dráma = mesterkéltség, művészkedő, homályos-ködös, túlstilizált, formai kísérlet. A kortárs dráma = tartalmatlan, sőt: érthetetlen, színpadidegen szöveg. A kortárs dráma bemutatója = üres ház és biztos anyagi csőd. Esszénknek nem célja, hogy a fenti prekoncepciókat, illetve baljóslatokat minősítse, magyarázza – csupán szeretnénk figyelmeztetni, hogy a kortárs drámairodalom ún. *válságát* (vagy finomítsuk: dekonjunkturáját) talán épp a gyakorló színház bátortalansága, lassúsága, nota bene „merevsége” okozza – legalábbis jelentős részben.

Persze, nem könnyű „kibékíteni” a drámairodalmat és a színházat: a színházak vezetői, dramaturgok, rendezők gyakran vágta vissza azzal, hogy a '90-es években született szövegek nem használták ki az adódó történelmi lehetőséget; nem reagáltak elég gyorsan és színvonalasan például a magyar rendszerváltásra, a kommunista blokk összeomlására; azaz a mindennapok „legfontosabb kérdéseire”. Ha úgy tetszik: az aktuálisra. Ahogy a kortárs magyar próza kritikusai is szóvá teszik olykor, hogy hol maradnak a generációs történetek, a mai Magyarország tiszta és hiteles látképei. (Csupán egy példa ez utóbbira, azaz a '90-es évek magyar prózájának „kiáltó” hiányára: jelzésértékű, amikor Petri György ezekkel a szavakkal ajánlja az olvasóknak pályatársa, a realizmus mellett a virágzó posztmodernben is kitartó Tar Sándor új kötetét 1995-ben: „Magyarországon megsokasodtak az 'írók'. Ezzel arányosan csökkent az írást tudók száma. Tar Sándor ezen kivételes kevesek közé tartozik”. Ugyanebben a fülszövegben a novellista Bodor Ádám hasonlóan jellemzi Tar Sándort: „Tar Sándor 'ott' maradt, ahonnan a pályatársak lassanként kivonultak. Ő még tudja, mitől lesz hirtelen csend a kocsmában”.³) Ugyanezt kéri számon a '90-es években a dramaturgok, rendezők is a drámaíróktól: hol vannak azok a szerzők, akik még tudják, mitől lesz hirtelen csend a kocsmában?

Bár a nagy ezredvégi „Magyarország-tabló” valóban nem készült el még, a későbbiekben látni fogjuk, hogy azért számos drámaíró próbálkozott már ennek körvonalazásával.

Ám mielőtt erre rátérnénk, ejtsünk néhány szót arról, hogy a '90-es évek színházi „elzárkózásához” képest az utóbbi néhány évben sokkal biztatóbb a kortárs drámaírók helyzete. Avagy: miért könnyebb ma drámaírónak lenni Magyarországon, mint 10 évvel ezelőtt?

³ Petri György és Bodor Ádám fülszövege Tar Sándor *A mi utcánk* című kötetéhez (Magvető, 1995).

1. Ma sokkal differenciáltabb, árnyaltabb a támogatási rendszer. Üdítő fejlemény, hogy a néhány éve alakult Drámaírói Kerekasztal (www.dramairok.hu) tevékenységi köre folyamatosan bővül: a Kerekasztal évente több tucat új magyar darab számára tud állami dotációt kiharcolni, továbbá ugyanez a fórum indította újra a '80-as évek végéig rendszeresen megjelenő, aztán elsorvadó *Rivalda* című drámaantológiát, illetve hirdette meg az ún. DESZKA Fesztiválokat (Drámaírók Első Szabad Kerekasztala) – előbb más-más vidéki városban, az utóbbi években már rendszeresen Debrecenben. A DESZKA Fesztiválon kifejezetten az adott év új magyar drámatermését szemlézik.
2. Úgy tűnik, ma már nem feltétlenül kell „befutott” szerzőnek lenni ahhoz, hogy az ember színpadot találjon a szövegének. Vagyis megdőlni látszik az a kimondatlan elv, hogy a drámaírónak előbb egy viszonylag sikeres verses-, vagy novelláskötettel, esetleg regénnyel kell jelentkeznie, mielőtt elkezdene színpadra írni.
3. Több a publikálási lehetőség: a régóta létező antológiák (pl. a Színházi Dramaturgok Céhének Nyílt Fórum Füzetei) mellett az utóbbi években néhány figyelemreméltó önálló drámakötet is megjelent, habár a kiadók még mindig túl nagy kockázatot látnak egy színmű-kötetben, mondván: „ugyan ki olvas ma drámát?” Néhány örvendetes példa: a ma legnépszerűbb, legsikeresebb kortárs drámaírók közül már majdnem mindenkinek van *gyűjteményes* kötete: Egressy Zoltánnak, Tasnádi Istvánnak, Kárpáti Péternek, Kiss Csabának, Térey Jánosnak, Zalán Tibornak, Schein Gábornak, Pozsgai Zsoltnak, Erdős Virágnak – természetesen az idősebb nemzedék tagjai, Spiró György, Bereményi Géza stb. mellett. A legismertebb színházi periodikának, a *Színháznak* már régóta van drámamelléklete, de az utóbbi években más folyóiratok is szívesen publikáltak komplett drámákat (*Napút, Jelenkor, Hajónapló* stb.), illetve egyes színházak időnként kiadják friss kortárs bemutatóik szövegkönyvét (pl. a Nemzeti Színház).
4. Jóval több az ún. felolvasó színházi (rehearsed reading) produkció – ezek elsősorban a legfiatalabb szerzők bemutatkozását segítik. Számos színház szervez ilyen „off-programokat”, illetve a magyar színház legfontosabb éves seregszemléjének, a Pécsi Országos Színházi Találkozóknak ma már állandó kísérőprogramja a felolvasó színház.
5. Több a pályázati lehetőség: s itt nemcsak állami pályázatokra gondolunk, hanem az egyes színházak által meghirdetett drámaversenyekre is.
6. Néhány alternatív társulat kifejezetten a kortárs magyar darabok népszerűsítését tűzte ki célul. (Pécsi Harmadik Színház, KoMa Társulat, Pintér Béla Társulata stb.).
7. Egyre több nagyszínház csinál presztízs kérdést abból, hogy évente legalább egy kortárs magyar premiert tartson.
8. Egyes társulatok jól működő és rendszeres munkakapcsolatot alakítottak ki kortárs szerzőkkel, akik kifejezetten az adott csapat számára, vagy a színészekkel közösen hoznak létre új szövegeket. (A nemrég felbomlott Krétakör Társulat Tasnádi István drámaíróval, Pintér Béla Társulata saját szövegekből, Bodó Viktor rendező Vinnai András íróval stb.).

Ezek tehát a biztató példák. Ismétlem, Magyarországon korántsem olyan dinamikus a fejlődés, mint Schimmelpfennig, Sybille Berg, Lukas Bärfuss vagy Dea Loher Németországában, vagy akár a Presznyakov-fivérek, Viripajev, Szigarjev, vagy Szorokin nevével fémjelzhető kortárs orosz drámairodalomban, de minden új kezdeményezést meg kell becsülni.

Ha tehát nincs a szó szoros értelmében vett *válság*, akkor milyen jelenségek, sajátosságok jellemzik leginkább a kortárs magyar drámaírást? Kik a legfontosabb szerzők, csoportok, melyek a legkedveltebb irányzatok, stílusok, témák stb.?

2. „Trendi és trendetlen” drámaírók

Oldjuk fel a suta szójátékot! Esszénkben „trend(i)nek” nevezzük azt, ami a széttartó, egyéni kezdeményezések közepette is nagyjából körülhatárolható, adott esetben kategorizálható a mai magyar drámaírásban – legyen az akár egy jellegzetes műfaj, „divatos” formai újítás, több szerző által is felhasznált drámatéma stb.

2.1. A mai magyar drámaírásnak van például egy erős *szociális érzékenységű* vonulata. Az ebbe a csoportba sorolható szerzők ugyan lemondanak a nagy társadalmi tablókról, ám műveik fundamentuma mégiscsak valamilyen sajátos szocio-jelenség, tünet, látlelet. Inkább jellegzetes típusokat, vagy egyéni devianciákat ábrázolnak, látszólag a hétköznapihoz közelítő, valójában attól mindig elemeltebb, stilizáltabb nyelvhasználattal.

Ennek a szocio-irányzatnak az előjárói:

Mindenekelőtt Spiró György, a „korszakok krónikása”: bár Spiró „merítése” rendkívül gazdag és változatos, tulajdonképpen mind a mai napig (a legfrissebb darabjaiig: *Koccanás; Prah* stb.) a társadalmi csapdák és anomáliák ábrázolása a központi témája.

A másik ide sorolható szerző: Parti Nagy Lajos, aki legfontosabb drámaiban (*Mauzóleum; Ibusár*) egy nagyon is konkrét, azonosítható, ismert mikroközösség legkevésbé sem konkrét vagy ismert, sőt kifejezetten abszurd, vagy szürreális mindennapjait ábrázolja.

Spiró és Parti Nagy kezdeményezése az is, hogy fel kell éleszteni ezeknek a közösségeknek az autentikus *nyelvi világát*. Ha úgy tetszik: a színpad számára ők *teremtik meg* ezt a nyelvet, ők teszik *színpadiassá*. Szeretnénk hangsúlyozni: a hétköznapi(nak) halott nyelv „eredetileg” nem *színpadi* nyelv: Spirónak, Parti Nagynak és néhány fiatalabb szerzőnek ezt az örök dilemmát sikerül feloldaniuk, amikor olyan mesterséges nyelvi világot hoznak létre, ami a tökéletes természetesség hatását kelti.

A következő szerzők ugyancsak szívesen nyúlnak a társadalmi témához, illetve alkalmazzák az imént említett furcsa, fragmentált, mégis alapvetően harmonikus, ritmikus beszédmódot:

Egressy Zoltán darabjaiban (*Portugál; Kék, kék, kék; Sóska, sült krumpli; Baleset* stb.) általában kisközösségek tragikomikus mindennapjai tárulnak fel.

Tasnádi István Egressyhez hasonlóan a „vegytiszta” szociális tematika felől indult (*Kokainfutár*); de későbbi darabjaiban a pontos, realista látlelet, a felismerhető tabló kerete egyre inkább szétesik, s a dráma már nem követi egy az egyben, fényképező-lencse szerűen az eseményeket, inkább azoknak a törését, hasadását mutatja be – ám így

talán még *érzékletesebb, összetettebb* képet tud adni a relativizálódott élethelyzetekről. Tasnádi abszurdot súroló „revüi” (*Titanic Vízirevű; Hazámhazám; FEKETEország; Paravarieté; Démonológia; Nézőművészeti Főiskola* stb.) már ezt a formailag és tartalmilag is szétosztott világgépet rögzítik, illetve szórják, osztják még több részre. (Kétségtelen, hogy ezeknek a kísérleteknek az elindításában, kibontásában nagy szerepet játszott a Kréta-kör Színház, illetve az európai hírű Schilling Árpád rendező, aki színész- és társulatbarát szövegeket, improvizatív „forgatókönyveket”, színpadi partitúrákat kért alkotótársától, Tasnádi Istvántól.)

Háy János: „trendetlenkedik” a „trendszen” belül: a témái alapvetően nem újak: a *Gézagyerek, A Herner Ferike faterja, a Senák* vagy *A Pityu bácsi fia* című darabok meséje, holdudvara „ismert” (többek között Tar Sándor, Bodor Ádám, vagy Krasznahorkai László „katasztrófista” prózaszövegei óta), ám Háy ezeket a szociális jelenségeket, illetve „utcai” karaktereket – az említett prózaírókhoz hasonlóan, ám a magyar drámában új leleményként! – furcsa megvilágításba helyezi: „reális” értelmezési tartományukat kitérít (sőt olykor teljesen felszámolja); a figurákat kiemeli típusukból, csoportjukból, és a valóságon fölülemelkedő figurákká teszi őket, mégpedig nemcsak a nyelvi jellemzés által, de a szereplőket ért – hétköznapiak induló – események kifordításával is. Háynál egy kocsmái verekedés szimbolikus világeseménnyé, egy egyszerű munkásember istenné válhat. (Az „istendráma” műfajnevet maga a szerző adta szövegeinek.)

2.2. A szociális problematikával rokon egy másik, ma különösen népszerű drámatéma: a fiatalok deklasszálódásának, nihilizmusának, depressziójának, adott esetben brutalitásának ábrázolása. Ezek a „*gengszterdrámák*”, „*kocsmadialógusok*”; „*plázaklipek*” jelentik ma a „legtrendibb” vonulatot. Nem véletlen, hogy általában a legfiatalabb szerzők nyúlnak ehhez a témához: Nagy Gergely Miklós (*Alkalmatlanok*); Lackfi János (*Hambipipóke; És a busz megy*); Kiss Noémi (*Trans; Legénybúcsú*); Vinnai András (*Motel*); Poós Zoltán (*Inzultusok*) – az idősebb nemzedékből: Lőrinczy Attila (*Balta a fejbe*); Garaczi László (*Plazma*); Forgách András (*Halni jó*) stb.

Ezek a szövegek erős televíziós és filmes hatásokra építenek. Gyakran a sorozatok, szappanoperák dramaturgiáját követik, névtelen – ám így könnyen behelyettesíthető, azonnal konvertálható – figuráikkal, alternatív jelenet-sorrendjükkel, az idő- és térperspektíva szétszórásával „ponyvaregényes” logikájukkal.

Ennek a „brutalista” irányzatnak a megszületése törvényszerű, ha úgy tetszik: körütnet. (A nagy színházi kultúrákban – mint USA, Anglia, Németország – már túl is van a zenitjén, vagy sokkal árnyaltabb, mint az ezekkel a jelenségekkel csak nem régóta ismerkedő Kelet-Európában. Egyes populáris német, angol vagy akár skandináv szerzőknél érdekes megfigyelni azt a fejlődési folyamatot, ahogy az évek során a pengeéles, metsző tónus és „noir” hangulat már nem a konkrét *történet*, az alapszituáció nyersségéből, brutalitásából következik, hanem olyan dramaturgiai leleményekből, mint a műfajok (tragédia, ballada, eposz) összemosása, vagy a szereplők beszédmódjának mesterkélten elemelése, vagy éppen abszurdizálása. Valószínűsíthető, hogy a következő években a hasonló tematikájú magyar darabok is errefelé tágtíják majd kereteiket.

3. Szintén viszonylag tiszta és konzekvens a *történelmi drámák* vonulata a kortárs magyar drámaírásban. A történelmi drámát itt természetesen gyűjtőfogalomként használjuk; és a következő csoportokra osztjuk:

3.1. Olyan szövegek, amelyek valós történelmi eseményeken, személyiségeken alapulnak: mint Márton László *Nagyratör*-trilógiája (*A nagyratör*; *Az állhatatlan*; *A törött nádszál*), vagy Kiss Csaba *Kun Lászlója*. Ezek abban hasonlítanak, hogy a konkrét történelmi eseményeket, jelenségeket általában egyetemessé tágtják, s (visszamenőleg) megkísérik igazolni, hogy minden világesemény ugyanazokra a társadalmi, politikai, de mindenekelőtt emberi tényezőkre vezethető vissza. Ezek a darabok nem az emlékezés dokumentumai, nem nosztalgiaik, inkább felhívások, harsány manifesztumok, vagy éppen suttogó üzenetek, sugalmazások a *jelen* számára. (Úgy gondoljuk, hogy az 1956-os magyar forradalomra készült jubileumi drámák többségének (Térey János: *Kazamaták*; Szőcs Géza: *Liberté 1956*) sem az emlékműállítás volt a célja, hanem – a néhány évtizeddel korábbi, erdélyi történelmi drámák (elsősorban Sütő András, Páskándi Géza és Székely János szövegei) mintájára – *példázatszerűségükkel* kívánnak hatni a jelen korunkra.)

3.2. A történelmi drámák másik csoportját nevezzük kb. *történelmi paraboláknak*. Ezek a szövegek már kevésbé (s a filológiai pontosság igénye nélkül) őrzik az eredeti históriát, illetve személyeket; s azokat kedvük szerint alakítják. Ide sorolható a teljesség igénye nélkül a fiatal Hamvai Kornél néhány darabja (*Körvadászat*; *Hóhérok hava*); vagy Spiró György egyes régebbi szövegei (*Árpád-ház*; *Legújabb Zrínyiász*).

3.3. Érdekes csoportot jelentenek az *új történelmet*, *új mítoszt* teremtő szövegek. Ezek a művek nem konkrét historikus eseményeken, hanem fikciókon alapulnak, s a szó szoros értelmében már nem is tekinthetők „történelmi” drámáknak: Kárpáti Péter, az egyik legizgalmasabb kortárs drámaíró például a *mese* szimbolikáját, illetve példázatszerűségét használja fel; s visszaállítja, reinkarnálja az elbeszélés, a kaland hagyományos primátusát, miközben vadonatúj, egyszerre roncsolt és költői nyelvet hoz létre (*Pájinkás János*; *Tótféri*); a már említett Térey János pedig a nagy mítoszhoz nyúl vissza, amikor *Nibelung-Iakóparkjában* a germán mitológia szereplői ismert viszonyaikkal és konfliktusaikkal, ám high-tech környezetben és aktuálpolitikai helyzetben születnek újjá.

4. A történelmi drámák után ejtsünk néhány szót az elsősorban németes mintát követő szikár, minimalista, vagy épp ellenkezőleg, barokkosan burjánzó, *atmoszferikus* szövegek ugyancsak népszerű csoportjáról! Ezekben a történet logikája (linearitása), sőt, gyakran az „üzenete” is másodlagos, vagy csak egy nagyon bonyolult hangulati, nyelvi szövegen keresztül lehet kibogozni a mesét (Erdős Virág: *Mara halála*; *Biblia*; *A merénylet*; Mikó Csaba: *Apa, avagy egy gyilkosság anatómiája*; *Idill*; Baráthy György: *Origami*; Filó Vera: *Rob és Tot pont még nevet egyet*; Schein Gábor: *Születésnap*; Borbély Szilárd: *Kamera.man*; Deres Péter: *Fudzsijama*).

5. S ezzel visszatértünk esszénk suta címéhez, amennyiben ezeket a jobb híján „atmoszferikusnak” nevezett textusokat tarthatjuk a kortárs magyar drámaírás „trendetlen” dokumentumainak. „Trendetlenek” azért, mert nem az ismert drámaírói (és színházi!) hagyomány, vagy a szigorúan vett dramaturgiai szabályok felől közelíthetők meg, hanem egészen új dramaturgi-rendezői szemléletet, pozíciót, terminológiát igényelnek.

Ezek a szövegek sokszor még a formai kísérletezések logikája alapján sem fejthetők meg. („Formai kísérletezések logikáján” azt az irányt értjük, amely kb. az abszurdtól – illetve az angol „dühös fiatalok” nemzedékétől – kezdve egyre inkább egy belső szöveglogikára, retorikára helyezi át a hangsúlyt olyan primer dramaturgiai patronokról, mint hely, idő, cselekmény, karakterek, szerzői instrukciók, jelenetsorrend, intenzív-befelé koncentráló építkezés stb.)

Ezek azok a szövegek, színpadi partitúrák, amelyek a legtávolabb merészkednek az ismert paradigmáktól: újrapozicionálják nemcsak a dráma, de a színpad és a közönség fogalmát is. Értelemszerűen ezekkel tud egyelőre a legkevesebbet kezdeni a kortárs színház; s életre keltésükhöz már nem elég csupán a dramaturgia kiszélesítése, megújítása – hanem a gyakorló színháznak is keresnie kell a kapcsolódási pontokat.