

A közzereplői és drámaírói identitások egymásra vetülése Göncz Árpád és Csurka István munkásságában

FARKAS NOÉMI

Az utóbbi évtizedekben a magyar színházi struktúra kőszínházi és független területén létrejött előadásokkal kapcsolatban egyaránt előtérbe került egy olyan diskurzus, amely a színház és politika „paradox, ambivalens kapcsolatával” foglalkozik.¹ A jelenkori magyar színházat, így a társadalmilag kritikus szegmensét is alapvetően formálták a 20. századi előzmények, az akkori drámairodalmi és színházi tendenciák, így megértéséhez fontos figyelembe venni ezt a történelmi kontextust.

A magyar drámairodalom 1960-as évektől a rendszerváltásig tartó időszakának két legfontosabb aspektusa a nemzetközi modern drámához való felzárkózás kísérlete és a kettős beszéd mint a társadalmi-politikai diskurzus eszköze volt.² Kulcsár Szabó Ernő a magyar drámairodalom 1945 utáni helyzetéről írott tanulmányában kifejti, hogy a 20. század második felében a magyar drámairodalom jelentős távolságba került a nemzetközi színtértől, különösen az új dramaturgiai formák terén. Ez az elmaradás főként a hagyományos, naturalista beállítottságú színházi nyelv dominanciájából eredt, amely nem tudta megközelíteni az európai dráma legújabb irányzatait. Örkény István groteszk és abszurd drámái ebben a korszakban hoztak újdonságot, és jelentős hatást gyakoroltak a későbbi drámaíró nemzedékekre is.

A korszak másik meghatározó eleme a szocialista kultúrpolitika cenzúrája, annak

erősödése vagy éppen lazulása az egymást követő évtizedekben. A szovjet éra alatt a politikai színház gyakran rejtett formában jelent meg, ahol a kimondatlan, sorok között olvasható üzenetek voltak a legfontosabbak. A „kettős beszéd” gyakorlata nemcsak a művek esztétikai formájára, hanem a nézők és az alkotók közötti interakcióra is hatással volt, megteremtve egy olyan színházi nyelvet, amelyben a kimondott és a kimondatlan jelentések szorosan összefonódtak.

Göncz Árpád és Csurka István az 1980-as évek társadalmi és kulturális dialógusainak, politikai folyamatainak fontos szereplői voltak. Mindkettőjüknél megfigyelhető egy tendencia, amelyre Pályi András egy interjúban fel is hívta Göncz figyelmét, ti. hogy sokan az ellenzéki értelmiségiek közül ebben az időszakban abbahagyták az írást, hogy politikusként fellépve szerepet vállaljanak. A két szerző alkotói pályája eltérő ütemben ért véget. Göncz (bár néhány interjúban nyilatkozott róla, hogy a 2000-es években voltak még kivitelezendő drámatervei) a nyolcvanas években írta utolsó színműveit. Csurka Istvántól változó gyakorisággal egészen haláláig jelentek meg új művek. A haláluk óta eltelt egy évtized lehetőséget ad rá, hogy megkíséreljük egy „utókor” által képzett olvasat létrehozását.

Az 1956 utáni konszolidációs periódus e két szerzőjének egyes életrajzi szempontok szerint hasonló, más vonatkozásban nagyon eltérő pályaképének felrajzolásával és drámaírói munkásságának áttekintésével vizsgálhatóvá válik a kérdés, hogy a késő Kádárkorban és a rendszerváltás éveiben milyen egyéni és társadalmi-kulturális tendenciák és körülmények között vált a két (elsősorban

¹ ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, szerk., *Színházi politika # politikai színház* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018), 10.

² Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Játéknyelv és világlép”, *Jelenkor*, 1. sz. (1993): 52–61.

drámában gondolkodó) író közéleti szereplővé. A dolgozat célja a továbbiakban áttekinteni a témához tartozó fontosabb előadások történetét, és a recepciójuk összegyűjtésével képet kapni a színháztörténeti hatásukról.

Életrajzok a „rövid 20. században”

Göncz Árpád és Csurka István életrajzai együttesen szemléltetik az értelmiségi pályák lehetőségeit Magyarországon a második világháború utáni fél évszázadban.³

Göncz Árpád 1922-ben született Budapesten, 17 éves volt a második világháború kezdetekor. A háború alatt egyetemre járt, 1944-ben szerzett jogi diplomát, az egyetemi felmentés lejártával a háború utolsó évében kapta meg behívóját. A háború után belépett a Kisgazdapártba és a parlament feloszlásáig (kisebb szünetekkel) titkárként vett részt a párt munkájában. Többször megkísérelték beszervezni az állambiztonsági szervezetbe, sikertelenül. Az 1956-os forradalomban való szerepvállalásáért 1957 májusában letartóztatták, és 1958. augusztus 2-án a Bibó-per vádlottjaként életfogytig tartó börtönbüntetésre ítélték. A végül 1963-ban amnesztiával végződő 6 éves fogságból a leghosszabb időt Vácott töltötte, ahol 1960 márciusában egy éhségsztrájkban is részt vett. Szabadulása után elsősorban műfordítóként dolgozott. 1988-ban alapító tagja volt a Történelmi Igazságtétel Bizottságnak és a Szabad Demokraták Szövetségének, az 1990-es parlamenti választások után parlamenti képviselő és először ideiglenes köztársasági elnök lett, majd augusztus 3-ával megkezdődött rendes államfői mandátuma.

³ Az itt összefoglalt életrajzokhoz elsődleges forrásként a Göncz Árpád Alapítvány honlapját (https://www.gonczarpad.hu/goncz_arpad_eletrajza) és a Digitális Irodalmi Akadémia honlapját (<https://dia.hu/dia-szerzok/csurka-istvan/eletrajz>) használtam.

Két cikluson át volt a Magyar Köztársaság elnöke, 2000-ig. 2015-ben halt meg, Budapesten.

Csurka István 1934-ben született, egy fél nemzedékkal Göncz után. 5 éves volt a háború kitörésekor, családja 1941-ben Nagyváradra költözött, mikor az erdélyi területeket átmenetileg visszacsatolták Magyarországhoz. A háború után sokszor költözött a család, végül Békésen telepedtek le hosszabb időre, Csurka itt végezte korai tanulmányait. 1952-ben felvételt nyert a Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg szakára, Háy Gyula osztályába. A főiskolai évek alatt már jelentek meg prózai írásai, de az '56-os események megakasztották a bontakozó írói karriert. Részt vett az októberi diáktüntetések szervezésében, és nemzetőrségi vezető volt egy diákszállónál, de a fegyveres harcokból kimaradt. Szerepvállalása miatt 1957-ben letartóztatták és egy fél évig internáló táborban tartották, ahonnan akkor szabadulhatott, amikor aláírta a BM II/5-1. osztály szervezési okmányát. Ezután vizsgák nélkül átvehette főiskolai diplomáját. 1963-ban együttműködés hiánya miatt kizárták az állambiztonsági szolgálat hálózatából. 1964-ben mutatták be először színházban drámáját, a hetvenes években népszerű színházi szerző volt. 1973-ban egy éves szilenciumra ítélték a szigligeti alkotóházban botrányt keltő viselkedéséért, antiszemita és rendszerellenes megnyilvánulásaiért, de futó darabját nem vették le a repertoárról. A második publikálási tilalmára 1986-ban került sor, ekkor a Szabad Európa Rádióban felolvasott *A véres kard* című szövege és *Az elfogadhatatlan realitás* című esszéjét okán. 1987-ben részt vett a Magyar Demokrata Fórum megalapításában, 1990 és 1993 között a párt parlamenti képviselője volt. 1993-ban kizárták a pártból, megalapította a MIÉP radikális jobboldali pártot, 1998 és 2002 között frakcióvezetőként, 2012-ben bekövetkezett haláláig elnökként képviselte a pártot.

Az itt röviden összefoglalt életrajzok a politikusi karrierre fókuszálva mutatják be a két pályát. A generációs különbségen és azon kívül, hogy milyen módon találkoztak a hatalmi rendszer elnyomó gyakorlatával, olyan általánosabb átfedéseket figyelhetünk meg, mint a sorsfordító események sűrűsége az 1950-es években és a hangsúlyos szerepvállalás a rendszerváltást megelőző és azt követő időszakban. Politikusi pályájuk nagyon eltérő módon alakult, akár ideológiai szempontból nézve, akár onnan, hogy melyikük milyen pozíciókat töltött be, és hogyan viszonyult hozzájuk szűkebb politikai közösségük.

Göncz-drámák és a recepciótörténet

Göncz Árpád írói tevékenysége már 1941-ben elkezdődött, ekkor jelentek meg első cikkei a *Pesti Hírlap*ban. Első nyomtatásban publikált műve, a *Sarusok* című regény 1964-ben, 42 éves korában jelent meg. Visszaemlékezéseiben Göncz arról számolt be, hogy a Magvető Kiadónál Kardos György igazgató döntése miatt csak öt évvel a megírása után és cenzúrázott formában jelenhetett meg a könyv.⁴ A következő könyve már drámakötet volt: 1979-ben *Magyar Médeia; Sarusok; Rácsok* címmel szintén a Magvetőnél jelent meg első három színműve. Interjúkból tudható, hogy ezek közül a *Rácsok*at írta meg legkorábban, a *Sarusok*at a regényből adaptálta, és a *Magyar Médeia* kapcsán is említette egy interjúban a kiadó tartózkodását a megjelenéstől, így nehéz pontosan megállapítani, melyik dráma milyen cenzori megítélés alá esett.⁵ A kötet megjelenésekor azonban a *Magyar Médeiát* már ismerhette a József Attila Színház közönsége.

⁴ GÖNCZ ÁRPÁD, *Gyaluforgács: Esszék, jegyzetek, interjúk*, szerk. MAKAI TÓTH Mária (Budapest: Pesti Szalon, 1991), 288.

⁵ Uo., 296–310.

Magyar Médeia

Az 1976-os bemutató jelentette Göncz Árpád megjelenését színházi szerzőként, valamint Dömölky János, a Magyar Televízió rendezőjének bemutatkozását is színházi rendezőként. Gönczöt a korabeli napilapok beharangozó cikkei elismert műfordítóként, valamint a két évvel korábban megjelent *Sarusok* szerzőjeként mutatták be.⁶ A sajtó párhuzamba állította Göncz és Dömölky színházi debütálását azzal, hogy a *Magyar Médeia* színészeként Szemes Mari ekkor alakított először monodrámában főszerepet.⁷ A darab a József Attila Színház huszadik évadában került bemutatásra.

11 évvel a bemutató után, Göncz első köztársasági elnöki évében a Magvető *Mérleg* címmel Göncz mind a hat drámáját tartalmazó gyűjteményt jelentetett meg. Ebben a kiadásban Göncz a *Magyar Médeia* szövegére mint az előadás fő alkotóinak, a rendező, a színész és az író „közös munkájának rögzíthető végeredményére” hivatkozik.⁸ A dramaturgikus szöveg eleji színleírásban érzékletes képet kapunk az 1976-os rendezés díszletéről és hangvilágáról, olyan, erősen értelmező mondatokkal, mint a karról szóló rész: „célját tekintve időkulissza: a történet időtlenségét hangsúlyozza”.⁹

A szöveg kapcsolata az euripidészi pre-textussal a vendégszövegekben és a drámai narratíva fordulatainak néhány elemében érhető tetten: ilyenek a válás mint kiindulópont, az ajándék küldése az új feleségnek, és a gyermek(ek) halála a zárlatban. Az euripidészi szövegből beemelt részletek Kerényi Grácia fordítását felhasználva egy dramatur-

⁶ [n. n.], „Magyar monodráma”, *Esti Hírlap*, 1976. febr. 14., 98.

⁷ KÖRMENDI Judit, „A Magyar Médeia próbáján”, *Film Színház Muzsika*, 1976. febr. 28., 264.

⁸ GÖNCZ ÁRPÁD, *Mérleg: Hat dráma* (Budapest: Magvető Kiadó, 1990), 9.

⁹ Uo.

giai szempontból nehezen meghatározható alakot (Kar) hoznak létre, aki csak hangként (az előadásban Médeia hangjaként) van jelen.

A történet egy polgári lakásban játszódik, annak is egyetlen szobájában. Deák Médea (volt Jászóné, becenevén Mada) két napjából látunk egy-egy jelenetet, amelyekben a friss válás után hazaérkező nő végignéz az elmúlt évek történésein. Szembesíti magát a veszteségeivel, az áldozatokkal, amelyeket hozott és amelyek jelenlegi helyzetéhez vezettek. Vádló szavait az odaképzelt volt férjhez intézi, akitől nemrég egy levelet kapott: ez a levél átveszi Jászó András helyét a konfliktusban, az ott olvasott mondatok eskalálják tovább Mada mono-vitáját. Ez a konfrontáció minden másnál fontosabb szerepet tölt be Mada jelenében. Tinédzser fia, Kisandris több alkalommal eredménytelenül próbál kapcsolatot teremteni vele (telefonál, felhangosítja a zenét a szobájában). Míg Mada csak az elérhető bosszú lehetőségére fókuszál, fia meghal. Hogy balesetben vagy öngyilkosságban, azt nem lehet megállapítani.

A szöveg explicit módon a válás feletti gyász, a harag és a féltékenység érzéseinek és a párkapcsolati dinamikák alakulásának a témájával foglalkozik, amelyben a társadalmi szint két formában jelenik meg: egyrészt Médea mint a középkorú, értelmiségi nő prototípusa és azonosulási felülete, másrészt a Kádár-korszak hétköznapi (családi) kapcsolataiban megjelenő történelmi és társadalmi tényezőként. Médea múltbeli alakja úgy körvonalazódik, mint az alsóbb rétegből származó András segítője, aki általa tudott előre jutni a társadalmi ranglétrán. Most, hogy jobb kilátásai vannak, a férfi elhagyja korábbi támogatóját, és utalást tesz rá levelében, hogy Médeának jobb lenne, ha mielőbb diszsidálna.

A kritikák túlnyomó többsége azon a társadalmi szinten vizsgálta az előadást, amely azt mutatta be, „miképpen hatnak a törté-

nelmi változások egy házasságra”.¹⁰ A házasság történetének a monológokban felfelbukkanó részletei kapcsolódási pontokat teremtenek az 1950–70-es évek társadalmi-történelmi eseményeihez.¹¹ Dömölky rendezésében vegyes visszhangra leltek ezek a kapcsolódási pontok (Pirityi-tanya, pufajkások, tábornok-lány) és azok megfeleltetési az euripidészi előkép eseményeivel. Az egyik oldalon „önkéntesen, kívülről berángatott analógiáról” beszél a recenzens,¹² a másikon „telitalálatként” értékeli az euripidészi váz jelenbeli megfeleltetését, és egyértelműen a közönség figyelmébe ajánlja a *Magyar Médeia*-t, mint a válás, a kor „nagy magyar tragédiájának” szemléletes bemutatását.¹³ A kritika a „lélektani megfelelés, frappáns, korszerű azonosság”¹⁴ hiányán túl az antik hősnő „tragikus izzását” kérte számon Göncz szövegén.¹⁵

Az explicit, társadalmi-magánéleti témán túl, a monodráma jellegének köszönhetően metaszinten tematizálódik a kapcsolatteremtés és a párbeszéd létrejöttének nehézsége, lehetetlensége. Göncz monodráma-ként vezeti fel a szöveget, amit indokol, hogy az utolsó oldalig nem jelenik meg Médeán kívül más megszólaló. A monodráma nem volt példa nélküli műfaj ekkor a budapesti kőszínházakban.¹⁶ A fővárosi színházakra jellemző lélektani realista játék ha-

¹⁰ A.G., „Magyar Médeia”, *Magyar Nemzet*, 1976. márc. 13., 104.

¹¹ BUDAI Katalin, „Arcuk van, nevük van”, *Élet és Irodalom*, 1980. febr. 9., 10.

¹² FENCSEK Flóra, „Magyar Médeia”, *Esti Hírlap*, 1976. márc. 8., 66.

¹³ (p.l.), „Katolikus szemmel”, *Új Ember*, 1976. ápr. 1., 58.

¹⁴ RAJK András, „Magyar Médeia”, *Népszava*, 1976. márc. 10., 79.

¹⁵ LÉTAY Vera, „Színésznő a magasban”, *Élet és Irodalom*, 1976. márc. 27., 13.

¹⁶ VÖ. GYÁRFÁS Miklós, „Egyedül a színpadon”, *Színház* 10, 6. sz. (1977): 46.

gyományosan csak kivételes esetekben alkalmaz monológot, olyan helyzetekben, ahol a beszélő alak állapota megindokolja ezt a természetestől eltérő viselkedést.¹⁷ Míg a posztdramatikus monodráma előadások esetében a színpadi fikciós világ és a nézőtér határai elmosódnak, a néző válik a „másik szereplővé” és a színház „mint szituáció válik hangsúlyossá”,¹⁸ a *Magyar Médeianál* a színpadi fikció, a „negyedik fal” végig intakt marad. Az így nézve „kevert” eszköztárú előadásban a férj szüntelenül jelen van, az asszony vele kerül konfrontációba, de ennek a kitárulkozásnak a lényege az egyoldalúságában rejlik: András nincs ott valójában, hogy képviselje a saját álláspontját vagy hogy elfogadja Madáét. A dráma második részében megjelenik, mint a dráma idejében jelenlévő „szereplő”, de valójában itt sem kap hangot. Mint a rendőr kivételével mindegyik „mellékszereplő”, ő is egy telefonhívás általunk nem hallott végén kap helyet, a néző/olvasó csak Médea oldalát ismeri meg a beszélgetésből.

Az antik dráma átültetése egyszemélyes előadásba felerősíti a történet analitikus olvasatát, hiszen minden cselekménymozzanat az egyetlen drámai alak szemszögén átszűrve kerül prezentálásra. Médeia monológja valójában egy dialógus, amely interperszonális helyett *intrapersonálisan* jön létre.

Ennek a megoldásnak az a dramaturgiai következménye, hogy megmutatkozik Médea alakjának egy olyan kettőssége, ahol a magában könyörtelenül haragtartó és sértett ember kifelé nagyvonalú és látszólag önreflektív. Ugyanez a „publikus” persona jelenik meg egy másik telefonbeszélgetés

során, ahol régi kollégájával és udvarlójával beszél (Ágh/Aegheus). A személyes „térben” csak fia tud megjelenni, a szintén hangtalan tinédzser, de Médea kommunikációjában itt is nagy ellentét figyelhető meg. Míg féktelen folyású, érzelmek által elárasztott monológjában, amelyet a fiktív volt férjhez intéz, a gyerekért való aggodás és a fiú visszahúzódása miatti szemrehányás jelenik meg, addig a Kisandrissal való beszéd mindig elutasító és kizáró, a fiút hallgatásra utasító. A reflektálás pillanatában fel is teszi magának a kérdést, hogy „miért őt bünteti”, mikor „nincs mása a világon”, de a gondolat nem folytatódik a kapcsolatteremtés irányába, visszakanyarodik oda, ahol a harag öngizolásává válhat. Ezek a „lélektanilag finoman ábrázolt jelenetek” azok, ahol jól működik a monodráma-szerkezet.¹⁹

Dömölky János színházi rendezőként kezdőnek számított, mikor 38 évesen vállalta, hogy megrendezi az első drámai művel jelentkező, de addigra már fordítóként ismert és elismert Göncz monodramáját a József Attila Színház vezető színésznőjével, Szemes Marival. A rendezés erősen szöveg- és színészcentrikus megközelítést valósított meg, nagyban támaszkodva Szemes színpadi jelenlétére és gyakorlatára. Dömölky az antik Médeia-történet „mondandóját” kereste Göncz szövegében, s valószínűsíthetjük, hogy ebben nagy szerepe volt öt évvel korábbi *Médeia*-filmrendezésének. Egy nyilatkozata alapján első színházi munkájánál is úgy akart eljárni, mint televíziós rendezéseinél, ahol saját értelmezése szerint az „értelemmel hat az érzelmekre”, és az euripidészi szövegrészek hangsúlyozásával kívánta aláhúzni „a téma korokon átívelő aktualitását”.²⁰ Dömölky rendezésében főként a szí-

¹⁷ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2005), 285.

¹⁸ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 150.

¹⁹ HAVAS Ervin, „Médeia, mai ruhában”, *Nép-szabadság*, 1976. márc. 19., 67.

²⁰ KÖRMENDI Judit, „A Magyar Médeia próbáján”, *Film Színház Muzsika*, 1976. febr. 28., 264.

nészvezetést dicsérték a kritikák, egyéb beavatkozásait, például a hangzás eszközeit zavarónak és ellentmondásosnak ítélték.²¹ Összességében elmondható, hogy Göncz szövegének és Szemes játékának túlerejével szemben Dömölky nem tudott markáns rendezői látásmódot érvényesíteni.²²

Göncz számos nyilatkozatában tette egyértelművé, hogy a dráma létrejöttének fő motivációja: egy jutalomjáték létrehozása Szemes Mari számára.²³ A kritikus közmegegyezés szerint Szemes játéka az előadás abszolút erénye volt. Ez néha az előadás – és a dráma – közreműködésével, néha az azoknak tulajdonított nehézségek ellenére fogalmazódott meg a recenziókban.²⁴ Szemes játéka Médeia önreflexióját nagyon koncentrált cselekvésnek mutatja: a gondolkodás és önmaga konfrontálása elsődleges tevékenység; nem valami közben gondolkodik, hanem ül a közönséggel szemben és kimondja gondolatait. Ezek az önreflexív pillanatok a valódi monológok, ezek tagolják a hosszabb periódusokat, amikor egy odaképzelt másikkal beszélget.²⁵

Az 1976-os budapesti bemutató után majdnem tíz évig nem vette elő egy rendező sem a darabot. (Dömölky és Szemes 1982-ben felújították az előadást a budapesti Játékszínházban.) A következő interpretáció a Nagyváradi Állami Színházban született meg 1984-ben, Szentmihályi József rendezésében, Médeát Bathó Ida alakította. Az előadás zenei szerkesztője Dankó János, díszlet- és jelmeztervezője Marie-Jeanne Lecca volt, akik hat évvel később szintén részt vettek Szentmihályi színrevitelében, mikor Bathó

Idával újra bemutatták a darabot Nagyvárdon.

Göncz első drámakötete 1990-ben jelent meg, ekkor ő a Magyar Írószövetség elnöke. Ugyanebben az évben megválasztják a rendszerváltás utáni első magyar köztársasági elnöknek. Innentől lehet a *Magyar Médeia* háttörténetét a szerző közszereplői életútjának alakulása felől vizsgálni. A következő év februárjában a debreceni Csokonai Színház tűzi műsorára a *Magyar Médeiat*.²⁶ Sokatmondó Antall István beszámolójában, hogy a bemutatóról szóló négy bekezdésből csak egyet szentel az előadás sommás véleményezésének; több figyelmet fordít arra a párhuzamra, ami Göncz és két másik poszt-szovjet állam prominens közméltósága (Václav Havel és Karol Wojtyła) között fedezhető fel, akiknek színdarabjai „nem feltétlenül művészi érvényességük okán” kerültek nagy számban megrendezésre.²⁷

Göncz esetében az 1991-es év korábban nem látott magyarországi sikernek számít a *Magyar Médeia* tekintetében. A környező országokban a nyolcvanas évek során több színházban is lefordították és feldolgozták a darabot. Adela Gáborová 1987-ben Nyitrában bemutatott előadása 1991 januárjában Budapesten vendégszerepelt. Figyelemre méltó, hogy egy erről tudósító cikk úgy fogalmaz: Göncz „1990 novemberében, *mint a Magyar Köztársaság elnöke* jelen volt a darab ötvenedik előadásán”.²⁸ Az előadást követő közönségtalálkozó valóságos politikai eseményé alakult, ahol a csehszlovák-magyar

²¹ HAVAS, „Médeia...”, 67.

²² A.M., „Magyar Médeia”, *Film Színház Muzsika*, 1976. márc. 13., 13.

²³ Sz.B., „120 percig egyedül a színpadon”, *Népszava*, 1976. márc. 6., 44.

²⁴ [n. n.], „Egyedül...”, *Hétféői Hírek*, 1976. márc. 8., 92.

²⁵ Uo.

²⁶ 1991.02.09., Csokonai Színház, Debrecen, r. Berényi Gábor, Kisandris: Bálint Péter, Révész Béla (szerepkettőzés), Rendőr: Tóth Zoltán, Matkó Sándor (szerepkettőzés), Jászóné Deák Médea: Jancsó Sarolta

²⁷ ANTALL István, „Médeia él”, *Mai Nap*, 1991. febr. 11., 10.

²⁸ MOTESÍKY Árpád, „Médeia szlovákkul Budapesten”, *A Hét*, 1991. ápr. 19., 8. Kiemelés tőlem – F. N.

határon élő szlovákok hétköznapijainak fontos nyelvhasználati problémáival fordultak az elnökhöz.²⁹ A januári budapesti vendég-előadás reprezentatívan politikai jellegű volt.

A Csokonai Színház produkciója az első Mittelfest fesztivál nyitóelőadásaként volt jelen az olaszországi Friuli tartománybeli Cividale városban. Egy szimbolikus gesztussal felérő módon öt nyelven adták elő a darabot, a magyar és az olasz államfő személyes részvételével.³⁰ Megfogalmazódott a remény, hogy ez a fesztivál lehet „a kommunizusból kilépő Közép-Európa kulturális segerszemléje és szellemi egymásra találása”, ami által könnyen értelmet nyer a darabválasztás reprezentatív jellege: egy témájában az antik európai hagyományokat és az éppen maguk mögött hagyott szocialista jelenkort összekötő dráma, amelynek szerzője az egyik tagország frissen kinevezett köztársasági elnöke, és amelyben „az öt országból érkezett közönség saját sorsára ismert, a negyven év közös tragikumára”.³¹ 1998-ban a Pécsi Horvát Színház mutatta be Göncz *Médeiáját*, Bagossy László rendezésében, két szereposztásban, horvát és magyar nyelven. A következő évben a szekszárdi Magyarországi Német Színház tűzte műsorra németül.

A *Magyar Médeia* máig Göncz legtöbbször játszott darabja, és az egyetlen, amelyet az elnökségét megelőzően mutattak be. A szöveg színházi értelmezései során nem merült fel az autobiografikusság kérdése, megmaradt egy klasszikus téma aktualizálásának interpretációs horizontjában, a társadalmi és lélektani modernizálás egy kísérleteként.

²⁹ Uo.

³⁰ [n. n.], „Ötnyelvű Médeia Cividaleban”, *Népszabadság*, 1991. jún. 20., 2.

³¹ MAGYAR Péter, „Negyven év közös tragikum”, *Zalai Hírlap*, 1991. aug. 3., 7.

Rácsok

A *Rácsok* első bemutatójának³² körülményei közül két részlet is szemléletes: nem Magyarországon, hanem New Yorkban, a Riverside Shakespeare Company előadásában került megrendezésre, Göncz elnöki mandátumának második évében. A bemutató létrejöttének háttéréről Molnár Éva több orgánumban is megjelent cikkéből, amelyben Székely András rendezővel (az USA-ban André de Székely, 1919–2008) készített interjúját is feldolgozta, kiderül, hogy az Emanuel Alapítványtól (Emanuel Foundation for Hungarian Culture) érkezett a felkérés az akkor az amerikai ABC televíziós társaság alnökeként dolgozó Székelyhez, hogy válassza ki Göncz Árpád egyik darabját és vigye színre New Yorkban, a Broadway egyik társulatával. Székely úgy gondolta, hogy a *Rácsok* az egyetlen Göncz-dráma, amelynek befogadása az amerikai közönség számára nem jelentene problémát. Az előadást, amelynek színreviteléhez társrendezőként Vámos László is csatlakozott, a november 10-i bemutató után egy hónapig játszották a 299 fős nézőtérrel rendelkező Playhouse 91 Off-Broadway színházban.³³

A *Rácsok* formailag és tematikusan is különbözik a *Magyar Médeiától*. A – Göncz megnevezésében – „fekete komédia” nem meghatározott, de lazán behatárolt térben és időben játszódik: a szerző annyi instrukciót ad, hogy a költészet és a vasrácsok létezésének idején történjenek az események. Emmanuelnek, a tíz éve börtönben raboskodó elítéltnak nyilatkozatot kell tennie, hogy a jelenlegi hatalmi rendszer, a Kéve tizenkét évvel korábbi megalakulásakor írt himnusz szerzője nem ő volt, hanem az Elnök. Ezt

³² Göncz Árpád: *Rácsok*, R. Székely András és Vámos László, Riverside Shakespeare Company, 1991.

³³ MOLNÁR Éva, „Göncz-dráma a Broadwayn”, *Kisalföld*, 1991. júl. 26., 7.

Emmanuel megtagadja, ám amikor azzal szembesítik, hogy büntetésének végrehajtását megszakítják és korábban kiengedik, Emmanuel kétségbe esik és könyörög, hogy ne engedjék szabadon, inkább megírja a kívánt tárcát. Az Ügyészek hajthatatlanok; Emmantuelt végig vezetik rabtársai termén és kitesztítják a börtönből. A második felvonásban megtudjuk, hogy Emmanuel nem követett el semmit; azért zárták be, mert ő írta a himnuszt, és az Elnöknek az megtetszett. A tárgyalásán felesége azt vallotta, hogy nem ép az elméje, szeretője viszont, hogy igen, és ezután zárták be tíz évre. Mikor Emmanuel kimondja, hogy ártatlanul is vissza akar menni, a két nő egyszerre kérleli és parancsolja, hogy egyen és ne akarjon visszamenni: van már saját börtöne, ez a lakás. Emmanuel megpróbál kimenekülni, de az ajtó zárva van és a rácsok az ablakon nem engedik. A harmadik helyszínen a bolondok háza, ahova Emmantuelt azért szállítják be, mert nem hajlandó enni. Az őt kezelő Orvosnő feladata, hogy eldöntse, Emmanuel őrült-e vagy sem. Ide érkezik az Elnök, aki arra kéri Emmantuelt, hogy írjon még verseket, amelyek az Elnök neve alatt jelennének meg. Emmanuel haragjában nekitámad az Elnöknek, de lefogják, és az Elnököt kiviszik a teremből. Az Orvosnő megállapítja, hogy Emmanuel nem bolond, elkíséri egy magánzárkába, ahol Emmanuel hálás és végre elfogadja a felajánlott ételt. Az Orvosnő ad neki egy guriga WC papírt és egy darabka ceruzabelet, és Emmanuel kérdésére, hogy mégis kinek írjon, a mű zárósorában a válasz az, hogy „magának”.

A három helyszínen a szerzői utasításokban szinte az azonosságig hasonlít egymásra (fehér falak, az ajtók elhelyezkedése, a háromosztású, rácsos ablak). Ebben a térben zajlik Emmanuel küzdelme a szabadulás ellen. Az első két felvonás végén az Emmanuel racionalitását a szabadulás ellenzése miatt megkérdőjelező alakok az ellentétükké válnak: a két Ügyész és a két nő is tisztában van vele,

hogy a kinti lét, az otthonlét Emmanuel számára a rosszabb börtön. Az első felvonásban Emmanuel ellenkezése inkább a „10 év után minden szoba börtön” felfogás mentén értelmezhető, de a második felvonás otthoni jelenetei rávilágítanak, hogy „ebben az Elnök által kisajátított társadalmi létben másként nincs esélye az önmegtartásnak”,³⁴ csak a börtönbe visszatérés végletesre kiélezett döntésében.

Emmanuel alakjába nem nehéz belelátzni Gönczöt. Az elnök író sokszor beszélt a fogóság idején megkezdett fordítói tevékenységéről, a börtönbeli bajtársi kapcsolatokról, az amnesztia idejének felfokozott érzelmi feszültségéről. Emmanuel ételt elutasító és csak a zárkában elfogadó gesztusában ott mozog az 1960-as váci éhségstrájk emléke. Az is tudható, hogy nem Göncz, hanem felesége nyújtotta be helyette a kegyelmi kérelmet 1963-as szabadulása előtt.

Emmanuel viszonya a szabadság fogalmához nem csak Göncz életrajzi adatainak vonatkozásában értelmezhető úgy, mint a hatvanas évek rendszerellenes nemzedékének illúzióvesztése. Emmanuel mindig később érkezik a helyszínekre. Ezek a terek már valaki másnak a fennhatósága alatt vannak (ezredes, feleség, orvos), neki nincs beleszólása, hogy mi és hogyan történjen, nincs autonómiája saját döntései felett. Minden helyszínen az a kihallgatósoba, ahol vallatják, és a helyszínek keretét a cellából jövő és cellába érkezés adja: a bolondokházában a zárka funkcionálisan ugyanaz a cella, ahonnan az első felvonásba érkezik, csak itt már nincs kivel megossza a verseit. Ezek miatt a közvetlen és átvitt utalások miatt érthető, hogy miért vonakodott a Magvető éveken keresztül kiadni a drámát,³⁵ és miért megírása után majdnem harminc évvel, egy új politikai rendszerben, egy New York-i

³⁴ ABLONCZY László, „Göncz Árpád: *Rácsok*”, *Alföld* 34, 8. sz. (1983): 92–94, 94.

³⁵ GÖNCZ, *Gyaluforgács*, 296–310.

színház mutatta be elsőnek a darabot, ahol annak groteszk hangvétele és kettős jelentése egyaránt dekódolhatatlan volt.

Az amerikai bemutató szinte szóról szóra vitte színre a Göncz-szöveg dialógusait, Katharina M. és Christopher C. Wilson hű fordításában. Az alakok megformálása – Emmanuel (Gery Goodrow) kivételével – végig a Broadway-en megszokott illusztratív játékmódot követte, a karakterek túlzó bemutatása inkább a dikcióban, mint a fizikai vagy metakommunikációs eszközök használatában valósult meg. A mellékalakok a sztereotipikusság szintjén mozogtak, Emmanuel – a szövegben is követhető hullámvonal mentén – hol aktivizálódott, hol passzívan állta a környezete hatásait. Az Elnököt alakító Richard Thomsen nagyon animált (nagy gesztusokkal, túlzó artikulációval teli) játékában volt a leghangsúlyosabban megfigyelhető a „mindenki önmaga karikatúrája” szervezőelvre vonatkozó szerzői utasítás. Összességében, a két magyar rendező törekvései a szerzői leírások minél pontosabb színrevitelét célozták.

A New York-i előadás recepcióját leginkább abban a párhuzamosságban, kettőségben lehet megragadni, ahol az amerikai sajtóban olvasható kritikák tekinthetők az elsődleges, közvetlen színtérnek, míg a magyar lapok beszámolóí főként a tengerentúli írások, mintsem az előadás visszhangjai voltak. Az 1967-ben írt dráma ilyen távoli bemutatójáról, amelyet a köztársasági elnök első hivatalos USA-beli útjára időzítettek, a magyar sajtó pontatlan, szelektív és szóbeszédhangulatú cikkekben számolt be. A hazai lapok nagy sikerről és zsúfolt nézőterekről tudósítottak,³⁶ illetve arról, hogy milyen nagy a megértés az amerikai nézők és színészek részéről az előadás témáját – és az ezzel azonosított magyar emberek helyzetét – illető-

³⁶ FAZEKAS Erzsébet, „Göncz-ősbemutató”, *Mai Nap*, 1991. nov. 11., 32.

en.³⁷ A *Magyar Fórum*ban megjelent *New York Post*-beli írásról beszámoló cikk volt az egyetlen, amely elmarasztaló kritikát közvetített a magyar olvasóknak.³⁸

Mind az amerikai, mind a magyar sajtóról elmondható, hogy nem a valódi recepció szándékával írtak az előadásról, hanem a politikai prezentáció motiválta ezeket a beszámolókat, és nem tudtak elvonatkoztatni a szerző személye kapcsán előtérbe kerülő életrajzi párhuzamoktól.³⁹ Az elnök amerikai útja kapcsán az előadásról is kérdezték egyes újságok, Göncz ezekben következetesen elutasította az autobiografikus olvasat lehetőségét.⁴⁰

A *Rácsoknak* további négy bemutatójáról érhetők el információk, ezek (időrendi sorrendben) Temesváron,⁴¹ Tiranában,⁴² Budapesten⁴³ és Tokióban⁴⁴ kerültek színre. További előadásokról utalások szintjén lehet olvasni (Bécs, Párizs, Kijev).⁴⁵ A fentiek közül a temesvári előadás a (kritikákban, beszámolóokban) legjobban dokumentált, erről és ennek recepciójáról szólnék csak részletesebben.

³⁷ [n. n.], „Göncz-darab New Yorkban”, *Pesti Hírlap*, 1991. nov. 11., 9.

³⁸ STOLMÁR G. Ilona, „Elnöki megszegényítés”, *Magyar Fórum*, 1992. jan. 30., 6.

³⁹ Claire KENNETH, „A *Rácsok* – New Yorkban”, *Taps*, 1992. febr. 1., 17.

⁴⁰ GYÖRFFY Miklós, „Göncz Árpád vándoréletrajzai”, *168 óra*, 1991. nov. 19., 17.

⁴¹ Göncz Árpád: *Rácsok*, R. Laurian Oniga, Csiky Gergely Állami Színház, 1992. 02. 29.

⁴² Göncz Árpád: *Irons*, R. Mihai Luarasi, Tirana Nemzeti Színház, 1995.

⁴³ Göncz Árpád: *Rácsok*, R. Geréb Attila, Ruttkai Éva Színház, 1999. 03. 11.

⁴⁴ Göncz Árpád: *Iron Bars*, R. Kajidzsama Takehisa, Tokyo Metropolitan Art Space, 2000.

⁴⁵ KERESZTÉNY Gabriella, „Göncz Árpád: Mi itt, Magyarországon sínen vagyunk”, *Szabad Föld*, 1992. márc. 17., 3.

A temesvári Csiky Gergely Színház 1991/92-es évadában nehézséget jelentettek a szűkös anyagi források, és a színészeket és rendezőket is érintő létszámhiány.⁴⁶ Laurian Oniga az évad közben szerződött a színházhoz, ahol február végén mutatták be a Göncz-darabot. A négy hónappal korábbi, New York-i rendezéssel ellentétben Oniga erős scenografikus gesztusokkal tért el a drámaszöveg által kínált színpadra állítás lehetőségeitől. Az előadás a színház három különböző terébe helyezte a három felvonást, a helyszínváltáshoz szükség volt a nézők aktív részvételére. A produkció az utcáról indult: a színház földszinti ablakaiban kényszerzubbonyos fehér alakok fogadták a nézőket, és ők vezettek később az előcsarnokba, majd onnan az emeleti társalgóba. A második felvonás a színpadon zajlott, a nézők szobaszínházi körülményeket idéző térben, bútorok között követték az eseményeket. A harmadik felvonásban a színészek birtokba vették a nézőteret, amelyet rácsok választottak el a nézőknek helyet adó színpadtól. A rendezés arra tett kísérletet, hogy a nézőt nem a megfigyelő, hanem a meg tapasztaló pozíciójába helyezze. Oniga fizikai hatások (kényszerzubbonyos figurák terelték a nézőket), erős hanghatások (hangszóróból szólt az első felvonás szövege, a kényszerzubbonyosok híres világirodalmi szerepek szövegeit motyogták) használatával vontak be a nézőt egy olyan élménybe, amely váratlanul és nehezen értelmezhetően tér el a színházlátogatás hagyományos rituáléjától. Ez a „nem jó helyen levés” élménye kötheti össze a néző tapasztalatát Emmanuel szabadság elől menekülő vergődésével, a kiszolgáltatottság érzése az, ami „egy sorba taszítja a nézőket a darab hőseivel”.⁴⁷ A ren-

⁴⁶ DARVAY NAGY Adrienne, „Kigyúl a fény, a némaság fölámul...”, *Világszövegség*, 1993. ápr. 13., 28.

⁴⁷ GAZDA Árpád, „Zsarnokság-massza”, *Romániai Magyar Szó*, 1992. márc. 7., 5.

dezés – felismervén, hogy „nem lehetett a klasszikus realista színház eszközrendszerével életre kelteni” a darabot⁴⁸ – ezt a tapasztalatot helyezte az előtérbe, szemben a gönczi szöveg történetességével.⁴⁹

A temesvári *Rácsok* nevezhető Göncz első igazi színházi sikerének, bár Göncz drámaírói megítélése szempontjából nem beszélhetünk olyan „fordulópontról”, mint amelyet az előadás a Csiky Gergely Színház történetére vonatkoztatva jelentett. A társulat részt vett vele a Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiválján, ahol nekik ítelték a nagydíjat, és a főszereplő-színházigazgató Makra Lajosé lett a legjobb férfi főszereplő díja.⁵⁰ Oniga rendezését az I. L. Caragiale Fesztiválra is meghívták, és a temesvári társulat tizenöt év után először szerepelt a bukaresti szemle műsorán.⁵¹

A *Rácsok* nem magyar nyelvű bemutatóinak esetében valószínűsíthető, hogy az előadás létrehozását kizárólag annak diplomáciai eszközként való alkalmazása motiválta. Komoly recepciója csak a szöveg színpadi újraértelmezésére kísérletet tevő temesvári előadásnak volt.

Mérleg

Göncz második legtöbbet előadott drámája egy nő és egy férfi 23 év utáni újratalálkozását mutatja be. Az 1980-as évek közepén keletkezett,⁵² de kiadásra csak a rend-

⁴⁸ PONGRÁCZ P. Mária, „Fekete játék a szabadsággal”, *Reggeli Délvilág*, 1992. márc. 23., 4.

⁴⁹ BÉRCZES László, „Történelmünk sebeiről”, *Színház*, 1992. aug. 20., 5.

⁵⁰ SZEKERNYÉS János, „A színházi évad nyitányaként”, *Temesvári Új Szó*, 1992. szept. 19., 2.

⁵¹ DARVAY NAGY, „Kigyúl a fény...”, 28.

⁵² Az ősbemutató kritikáinak nagy részében tévesen az szerepel, hogy eredetileg 1967-ben íródott a mű. Feltehetően a 1991 decemberében tartott premiert beharangozó *Pesti Műsor* novemberi számában közölt té-

szerváltás után kerülő szöveg hasonló témákat mozgat, mint a *Magyar Médeia*: az 1950–70-es évekbeli magyarországi történelmi-társadalmi változások és traumák hatásait az egyéni élettapasztalatban és a férfi–nő kapcsolatban, valamint ezek kibeszélhetőségét. A sablonosnak mondható alaphelyzetben (nagy szerelmek elválnak és később találkoznak) a magyar történelem kulisszája révén mutatkozik meg több réteg: a pár az 1956-os forradalom idején találkozott, egy rövid időt együtt töltöttek, majd a nő emigrált, és azóta nem tért vissza, míg a férfi Magyarországon élte le az azóta eltelt két évtizedet. Ahogy a *Magyar Médeiában* a férfi alakja csak a Médeát megformáló színész játéka révén körvonalazódik a nézők számára, a *Mérlegben* a két szereplő dialógusa megidézi múltbeli, fiatalkori önmagukat, mondhatni verbálisan megtestesítik őket. A *Rácsok* után Göncz ebben a drámában is arra tett kísérletet, hogy nemzedéke sarkalatos kérdéseire választ találjon.

A *Magyar Médeia* 1982-es játékszíni felújításán kívül Gönczöt nem játszották Budapesten, drámáit nem adták ki az 1990-es Magvetőnél megjelent kötetig. A dráma *Kő a kövön* címmel 1991-ben megrendezett ősbemutatója kapcsán a kritikák egyszerre neveztek érthetetlennek és magától értetődőnek, miért nem mutatták be a művet a megírása óta eltelt években.⁵³ Ezeken a Göncz-szöveg aktualitását hol homályosan, hol explicit módon említő kritikákon kívül volt olyan recenzens is, aki szerint „divatos témája” nem kellő indok arra, hogy „leporolják ezt a

ves információt vették át a többi lapban. Lásd Sz.Á., „Néző – bemutatók decemberben”, *Pesti Műsor*, 1991. nov. 15., 41.

⁵³ Pl. TAKÁCS István, „Sorstörédek”, *Új Magyarország*, 1991. dec. 28., 7.; MOLNÁR Gál Péter, „A köztársasági elnök úr”, *Népszabadság*, 1991. dec. 27., 8.

meglehetősen szürkécske darabot”.⁵⁴ S bár megfigyelhető, hogy Göncz „politikusi népszerűségével párhuzamosan íróként is mind ismertebbé vált”,⁵⁵ a kilencvenes évek bemutatói közül talán itt azonosítható a legkevésbé a színrevitel fő okaként a friss köztársasági elnöki kinevezés.

A Nemzeti Színház várszínházi játszóhelyének kamaratermében létrehozott ősbemutató során elhangzó szöveg szinte teljesen megegyezik a drámaszöveggel, és a húzást vagy egyéb jelentős dramaturgiai változtatást nélkülöző szöveggönyv a dráma lassan fodrozódó tempóját adja vissza.⁵⁶ Viszonylag egyszerű, de jól követhető térdramaturgiával húzza alá a rendezés a két szereplő viszonyának kis amplitúdójú változásait: a szűk térben a proxemika és a gesztusok válnak jelentőssé. Kiemelt pillanat, mikor a Férfi (Oszter Sándor) vallomásként megmutatja a Nőnek (Bánsági Ildikó), hogy magánál hordja a plakátlapot, amelyet a Nő házában falán talált, mikor már túl későn akart utána menni: itt kifordulnak a nézőtér felé, leválik egymásról az eddig egymásra tapadó figyelem, és az addig következetesen lélektani realista játékmód egy pillanatra elemeltté válik.⁵⁷ Ezen a pillanaton kívül a játékmód megmaradt a figurák lélektani hitelesítésének szintjén. Az említett kiemelés egyfajta melodramatikus olvasatot erősít: a rendezés az érzelmekre fókuszál, a politikai/történelmi témák másodlagosak maradnak.⁵⁸ Loósz Mária, akinek ez a várszínházi előadás volt az első színházi rendezése, átveszi Göncz szerzői instrukcióinak jelentésképző metódusát, és többnyire követi is azok irányvonalait. A zárlat utolsó gesztusánál változtat: míg Göncz-

⁵⁴ (boda), „Göncz-dráma Ercsiben”, *Dunaújvárosi Hírlap*, 1992. szept. 4., 5.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ R.K., „Lélekmarcangolás”, *Pesti Hírlap*, 1992. jan. 4., 11.

⁵⁷ Felvételen: 1:22:15.

⁵⁸ R.K., „Lélekmarcangolás”, 11.

nél a Nő szétolja a gyertyatartókat az asztal két végébe és égni hagyja őket, az előadásban a kezébe veszi a két gyertyát és együtt elfújja őket; ugyanolyan jelentéssel teli a mozdulat, de ellentétes jelentésű. A jelértékű színészi akciók és az alakokban zajló érzelmek megmutatására törekvő játékmód egy olyan térkezeléssel párosult, amely nem segítette elő a nézők akadálytalan bevonódását: Loósz „a nézőtér vízszintjénél egy mindössze körülbelül harminc centiméterrel magasabb dobogóra helyezte a játékot, színpad gyanánt”.⁵⁹ A naturalista díszlet (Bakó József egy nem használt lakás terét jelölve a régi bútorokkal) és a főként a színészi beszédek és hallgatások által teremtett atmoszféra így korlátozottan tudott hatni.

A *Kő a kövön* egy szűk, értelmiségi réteg élettapasztalatának egy szegmensét mutatja be, és ez a réteg a közönség soraiban ülve megélhette, hogy reprezentálva van a színházban, ezzel párhuzamosan pedig a színpadi alakokkal történő azonosulás által a saját élettapasztalataikkal való szembesülésre is ösztönzően hathatott, ha a szöveg tematikája által kiváltott ellenállás nem akadályozta a befogadást.⁶⁰ Egyes recenzensek megkérdőjelezték, hogy van-e relevanciája az előadásnak egy romantikus drámai olvasat megvalósításán kívül.⁶¹

A következő évben a bécsi Volkstheater Akzent Stúdiójában mutatták be a darabot *Bilanz* címmel, Erich Margo rendezésében. A fordítást Kőváry György készítette, aki a *Magyar Médeia* és a *Rácsok* szövegét is átültette német nyelvre. Ezt követően 1997-ben Geréb Attila rendezésében játszott a *Mérleg* címmel a budapesti Ruttkai Éva Színház, majd egy évvel később a székesfehérvári Vörösmarty Színház Borbáth Otíliaival és Nagy

Miklóssal a főszerepekben. Az utóbbi előadást 2003-ban felújították és több városba is utaztatták; ebben a verzióban ismét Oszter Sándor játszotta a Férfi szerepét.

A szerző születésének 100. évfordulója alkalmából a Terminal Workhouse a Csokonai Művelődési és Rendezvényházzal, illetve a Göncz Árpád Alapítvánnyal közösen hozta létre a legújabb Göncz-bemutatót. A centenáriumi rendezvényre való felkérés után a társulat választotta ki a *Mérleget* Göncz drámái közül, és Göncz köztársasági elnökké iktatásának 41. évfordulóján, 2022. augusztus 3-án tartotta meg a premiert. Az előadás erős húzásokkal és helyenként a színészek (Varga Mária és Zsótér Sándor) improvizációinak beépítésével dolgozta fel a szöveget (dramatrug: Boronkay Soma). Mindebben érzékelhető a szándék, hogy a darab eltávolodjon a Göncz életére való utalásoktól. A szöveg mellett az inkább elemelt, mint lélektani realista játék, a színpadi vizualitás és a zenei megkomponáltság egy olyan párhuzamos drámát visz színre, „amiben nem a mai kulturális és politikai kontextusokra ráolvasható tanulságok a fontosak”, bár az előadás marketingjében központi szerepet kapott a 2020-as években hétköznapi relevanciával bíró „menni vagy maradni” kérdés szándékos hangsúlyozása.⁶² Az aktualizálhatóság kérdését boncolgató kritika viszont a két szereplő viszonyának jelenidejűségében, és a két színész figyelmi egymásrahangoltságában találta meg az előadás legfőbb érényét.⁶³

A Göncz-darabok bemutató- és recepciótörténete összekapcsolható a szerző politikai pályájának alakulásával: bemutatóinak száma jelentősen megnövekedett, mikor köztársasági elnök lett, ám valódi recepciójuk

⁵⁹ Szűcs Katalin, „Hangszínház”, *Vasárnapi Hírek*, 1991. dec. 22., 10.

⁶⁰ (boda), „Göncz-dráma...”, 5.

⁶¹ VEIZER Tamás, „Idő a kövön”, *24 óra*, 1992. febr. 13., 4.

⁶² HERMANN Zoltán, „Nippek”, *Színház.net*, 2022.09.02., <https://szinhaz.net/2022/09/02/hermann-zoltan-nippek/>.

⁶³ Uo.

pont ettől lehetetlenült el. Amikor nem egy reprezentatív esemény kapcsán, felkérésre került bemutatásra Göncz-darab, akkor lett önértékén is jelentős sikere és visszhangja. Ezekre az 1976-os *Magyar Médeia*, az 1991-es *Kő a kövön* és az 1992-es *Rácsok a jó példa*. Nem tekinthetünk el ugyanakkor a cenzúra hatásától sem a bemutatók létrejöttének tekintetében. Göncz első drámakötetéből a *Sarusok* a mai napig nem került bemutatásra.

A Csurka-drámák recepciója és az önéletrajziség

Csurka István színházi szerzőként 1964-ben debütált a Vígszínházban *Színhős* című darabjával, Both Béla rendezésében. Már a következő évben színre került *Az idő vasfoga* a színház főrendezője, Várkonyi Zoltán színrevitelében. Ezzel a két előadással kezdődött Csurka vígszínházi írói pályája, ahol a legtöbb ősbemutatója valósult meg. Az első két bemutató után Horvai István lett Csurka állandó vígszínházi rendezője: 1976-ban az *Eredeti helyszínt*, 1977-ben a *Versenynapot*, 1978-ban a *Házmestersiratót*, 1979-ben a *Deficitet* vitte színre. A hetvenes évek bemutatódömpingje után a nyolcvanas években (párhuzamosan Csurka politikai szerepvállalásának előtérbe kerülésével) egy lassú leszálló ágat figyelhetünk meg, ahol az 1981-es *Reciprok komédia* után, 1984-ben egy már ismert darabját (*Ki lesz a bálánya?*) emelték a repertoárba, és az 1987-es *Vizsgák és fegyelmik* (szintén Horvai-rendezés) ősbemutatója után véget ért Csurka vígszínházi pályája.

Fontos Csurka-rendezőnek számít Léner Péter is, aki a *Ki lesz a bálánya?* első bemutatóját rendezte 1969-ben a Thália Színházban (ezt követte a *Szék, ágy, szauna*, 1972 és *Az idő vasfoga*, 1977.) Csurka legtöbbet játszott darabját, a *Döglött aknákat* Iglódi István vitte színre először 1971-ben az (akkor a Nemzeti Színház kamaraszínházaként működő) Kátóna József Színházban. Ez az előadás több mint tíz éven keresztül ment töretlen siker-

rel, bár e siker kulcsa nem annyira Iglódi rendezői munkájában, mint a két főszerepet alakító színész, Major Tamás és Kállai Ferenc kettősének bravúros játékában keresendő.⁶⁴ Iglódi 1989-ben újra megrendezte a *Döglött aknákat* (Haumann Péter és Reviczky Gábor főszereplésével), és ez az előadás lett az utolsó Csurka-bemutató Budapesten, egészen a darab 2006-os visszatéréséig, Cseke Péter rendezésében.

Magyarországi vidéki előadás utoljára 1989-ben született, igaz, akkor három is: A *színhős* Székesfehérváron, a *Házmestersirató* Gyöngyösön, az (előző évben nyomtatásban megjelent) *Megmaradni* pedig Kecskeméten lett bemutatva. A határon túli bemutatók történetét illetően az 1978-as *Az idő vasfogától* beszélhetünk egy jelentős periódusról, mikor Nagyváradon több Csurka-darabot is bemutattak (Szabó József rendezésében *Az idő vasfoga*, 1978; *Nagytakarítás*, 1981; *Deficit*, 1982; Farkas István irányításával *Döglött aknák*, 1980 és a *Színhős*, 1983). Ezen kívül említendő még Seprődi Kiss Attila két rendezése a sepsiszentgyörgyi színházban, a betiltással végződő, 1981-es *Házmestersirató* és a kevésbé sikeres, aktualizált szövegű *Döglött aknák '89* (1990). Temesváron szintén Seprődi Kiss rendezésében a *Deficitet* mutatták be, és itt volt Csurka utolsó erdélyi bemutatója is, a Miszlay István rendezte 1992-es *Nagytakarítás*.⁶⁵

Csurka drámai életműve már annak kezdetekor szakmai vizsgálat tárgyát képezte,

⁶⁴ Vö. JÁKFAI Magdolna, „A domesztikáció dramaturgiája”, in *Nemzeti színháztörténet: Előadásrekonstrukciók 1948–1996*, szerk. JÁKFAI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 200–209 (Budapest: Arktisz Kiadó, 2022).

⁶⁵ NÁYAI István, „Farkas István: *Döglött aknák*, 1980”, in *Nagyvárad magyar színháztörténet 1950–1990: Philther-elemzések*, szerk. BOROS Kinga, JÁKFAI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 221–235 (Kolozsvár: Románia, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2022).

és a kilencvenes évek során a magyar dráma 20. századi alakulásának fontos szerzőjeként emelték be antológiákba és drámatörténeti elemzésekbe. E figyelem kiváltójának az azóta is legjobban sikerültnek tartott *Ki lesz a bálánya?* színházi bemutatója tekinthető. A szerző életrajzi kapcsolódásának vizsgálata drámai műveiben leginkább itt, és a vele párba állítható *Deficit*-ben valósítható meg.

A *Ki lesz a bálánya?* bemutatótörténete

Csurka elsőként megírt és legjobbnak tartott, máig főműveként hivatkozott drámája a *Ki lesz a bálánya?* (továbbiakban *Bálanya*), amely azonnal jelentős színházi és kritikai sikert, elismerést hozott neki. A kritikusok a hatvanas évek legkiemelkedőbb színművei között tartották számon, és olyan drámaírói képességet és potenciált feltételeztek mögé, amelynek beteljesülését a későbbi évtizedekben nem látták megvalósulni. Mindazonáltal a várakozások még sokáig fennálltak vele kapcsolatban, és meghatározták Csurka helyét az 1970-80-as évek magyar drámaidalmában. A kamaradarab könnyed hangulatban indul, de a harmadik felvonás végére teljes reményvesztettségbe fordul. Története hangsúlyosan érzékelteti a hatvanas évek értelmiségi közegének közérzetét, ezért évekig nem mutathatták be.

A cselekmény nem meghatározott korban, de a szövegben fellelhető utalásokból kikövetkeztethetően valamikor a hatvanas években játszódik egy budapesti lakásban. Négy fiatal értelmiségi jön össze a szokásos esti kártyaparti alkalmából egyikük, az író Czipra lakásán. A hajnalig tartó játék során változó mértékig vetkőznek ki magukból a játékosok, majd a három vendég hajnalban hazamegy. Cziprához unokaöccse érkezik, aki egy rögtönzött szerelmi légyotthoz kéri kölcsönbe a garzont, Czipra pedig át is adja a lakást, és elindul a gőzfürdőbe – azzal az ígérettel, hogy véget vet életének.

A végig egyetlen zárt térben zajló történet feszültsége a kártyajáték (a póker egy változata) inherens feszültségéből jön létre. Ez az egyik, ami közös a legtöbb Csurka-dramában: egy ötlet adja az alapszituációt, és „erre épül rá maga a dráma, részletesen kibontva, továbbfejlesztve az ötletben rejtőző lehetőségeket”.⁶⁶ A *Bálanya* alapötlete az, hogy négy férfi kártyázik a színpadon és végigbeszélgeti a dráma idejét. A szerencsejáték-szituációból következik, hogy a feszültség úgy növekszik, ahogy a tétek növekednek és ahogy megismerjük, hogy mire nézve mit jelentenek ezek a tétek. Czipra vesztőnek nevezi magát, de ő az első, aki igazán nagy kasszát visz el; nagy tétjeivel gyakran élez ki egy-egy menetet. Nem tud veszíteni, és nyertesként is társai etikusságát kérdőjelezi meg. Czipra gyakori ellenfele Abonyi, aki a legkevesebb pénzzel érkezik, de a legtöbbet veszíti el. A parti másik két résztvevője inkább a „nyerők” jelzővel illethető, a legfiatalabb Csüllögh, aki kiegyensúlyozottabb a játékban, de a társaságban, amiért valóban jár ezekre az estekre, ő tekinthető a ranglétra alján lévőnek: állandó becenevével (Böhönye) vidéki, falusi háttérre utalnak, és kiegyensúlyozottságában is a kívülállósága a fontos a többiek szemében (komplexusának hiánya többször visszatérő viccelődés tárgya). Az ő író-karakterét használja Csurka arra, hogy megteremtse egy önértelmező-önironikus metaszintet a dráma szövegében.⁶⁷ Fény az utolsóként érkező és elsőként távozó játékos, a legjobb anyagi helyzetben lévő, matematikus foglalkozású, kiváló pókerező. Ő próbál ragaszkodni az előre felállított időbeli határokhoz és annak

⁶⁶ ERDŐDY Edit, „A sematizmustól az új magyar drámáig 1949–1975”, in *A magyar irodalom története*, szerk. BÉLÁDI Miklós és RÓNAY László, 1333–1519 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990).

⁶⁷ KOLTAI Tamás, „A valóság hatékony képmásai”, *Színház*, 6. sz. (1971): 1–4.

ellenére akar korábban kiszállni, hogy ő áll legtöbbször nyeresre.

A kezdeti vidám atmoszféra létrejöttében a dráma humoros nyelvezetének van a legnagyobb szerepe. Mégsem jön létre bohózszerű atmoszféra, mert sosem egyértelmű, hogy a szereplők „mikor mondanak igazat, és mikor fednek valamit”, ez pedig állandó feszültséget tart fenn a jelenetek végkifejletével kapcsolatban.⁶⁸

A második felvonástól kezdve egyre hangsúlyosabbá válik a kártyajáték átvitt jelentésrétege. A pókerparti modellhelyzet-jellege itt a leglátványosabb: a beszédtema fokozatosan fordul át játékértelmezésből létértelmezésbe. Itt kerül bevezetésre az a csurkai kulcsmotívum, amely rendre felfedezhető a következő évek drámai és prózai műveiben is: az értelmiségi életforma pótcselekvések rendszereként történő értelmezése. A harmadik felvonásban a szerencsejáték által teremtett feszültség végleg feloldódik, és helyet ad egy másik forrásból származó feszültségnek: Abonyi megtalálja Czifra szappanba rejtett borotvapengéjét.

A vendégek távozása után következik a szerkezeti szempontból leginkább problémásnak tartott rész, az unokaöcs és a lány érkezése. Nem kapcsolódik rá a fő érzelmi és gondolati vonalára az addigi cselekménynek, nem eléggé „szerves mozzanat” a pár megjelenése.⁶⁹ Egy tragikus állítást tesz a fiatalabb generációról: az „azért hagyom meghalni, mert szeretem” érvelés ebben a helyzetben a cinikusság, nem az együttérzés megnyilvánulása. Van, aki azért nevezi ezt az epilógust fölöslegesnek és félrevezetőnek, mert Czifra öngyilkosságának motiváltsága az eddigiek során már kibontakozott: „nem a hidegen cinikus karrieristák »új nemzedéke«

⁶⁸ RADNÓTI Zsuzsa, *Lázadó dramaturgiák: Drámaíróportrék* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2003), 101.

⁶⁹ PP, „Ki lesz a bálanya?”, *Népszabadság*, 1969. nov. 5., 7.

ítéli halálra. Czifra önmaga fölött ítél.”⁷⁰ Más amellet érvel, hogy a „két dráma”-konceptió (ti. hogy ezzel az utolsó jelenettel már egy másik, másokról szóló történetben vagyunk) tudatos alakítás eredménye: nem csak „a megfontolt cinizmus embernélküli világának” korszaka kezdődik el a fiatalok megjelenésével, hanem Csurka ezzel a megoldással fosztja meg Czifrát (és nemzedékét) attól, hogy halála valamiféle „erkölcsi megnyugvást” hozhasson – ennek eszköze a kártikus feloldozás elhagyása is.⁷¹

Az 1961–62-ben keletkezett, de csak 1967-ben, a *Magvető* Almanachjában megjelent drámát 1969. október 18-án mutatta be a Thália Színház stúdiója Léner Péter rendezésében. Léner az előadás próbafolyamatáról alapos elemzést és beszámolót közölt a *Színház* folyóiratban az évad második felében.⁷² Itt megjegyzi azt is, hogy Csurka nem kamaraszínházi körülmények között képzelte el a darabot, valamint, hogy tartott tőle, a kis színpad és kis nézőtér hátrányosan hat a bemutató sikerességére nézve. Az előadás terének kialakításában fő szempont volt, hogy a nézőket kimozdítsák a szokásos frontális színpad-nézőtér relációból, és elszórt, nem szabályos sorokban rendezték el a székeket a játék tere körül. A kimondott cél az volt, hogy a néző a lehetőségekhez képest maximálisan azt érezhesse: ott van a kártyázókkal egy szobában, közvetlenül részese az este történéseinek.

Léner részletes és lényeglátó elemzése a négy főszereplőről megvilágítja, milyen megközelítéssel fogott a színrevitel megvalósításához: „csillogó humor, amin úgy lehet nevetni, mint egy abszurd dráma humorán: az embert egyszerre riasztja és neveteti”.⁷³ A

⁷⁰ KOLTAI Tamás, „Pótcselekvők és hősködők”, *Színház*, 9. sz. (1970): 1.

⁷¹ ERDÖDY, „A sematizmustól...”, 1333–1519.

⁷² LÉNER Péter, „A Ki lesz a bálanya? próbáin”, *Színház*, 5. sz. (1970): 39–41.

⁷³ Uo., 40.

groteszk és az irónia lett az előadás esztétikai értelmezésének közege, ugyanakkor Léner a rendezés alapjának a „pszichológiai realizmust” nevezte meg. A színészvezetésnél az a megfontolás vezette, hogy a „teljes élet illúziójának” megteremtésére a színészeknek nem kizárólagosan egy játékstílust kell alkalmazniuk, hanem szélsőséges, vidám és tragikus elemeket kell vegyíteni a realitákkal. Ezt a tragikomikus perspektívát úgy kívánta közelíteni a szocialista realizmus követelményeihez, hogy kiemelte „azokat az emberi és társadalmi okokat, amelyek a szereplőket idáig juttatták”, miközben egyértelműen leolvashatóvá akarta tenni a karaktereket pozitív fényben feltüntető értékeket. Ez azért is volt fontos, mert az előadás próbafolyamata során egyfajta öncenzúrát gyakorolva felvetődött az alkotókban, hogy túl „dekadens” hatása lesz a drámának.

A látogatószámot tekintve a stúdiós *Bálanya* bekerült a Thália 1969–70-es évadának három legsikeresebb előadása közé. Ahogy nyilvánvalóan Léner elemzésébe, úgy az előadás kritikáiba sem kerülhetett bele a kártyázók helyzetének az 1956 utáni kiábrándulás drámájaként való értelmezése. A *Népszabadság* november 5-i kritikája úgy elemzi a drámát, mint egy önmagán túlmutató, társadalomkritikai szállal is rendelkező kártyaparti bemutatását.⁷⁴ Az *Alföld* kritikusa az előadás alapkérdésének azt tekinti, hogy mi miatt kényszerülnek erre a pótcselekvésre a szereplők, de választ nem tud kivonatolni az előadásból.⁷⁵ Ennek megfejtését tekintve nem volt általános konszenzus a kritikákban, és egyedül Almási Miklós emelte ki, hogy az alakok „önpusztításában van valami demonstratív gesztus”.⁷⁶ Almási úgy azonosította be a szereplőket, mint egy történelmi

válsághelyzet kárvallottjait, és „tengődésük” okát a válsághelyzet megszűnte utáni szembenézés elmulasztásában kereste.⁷⁷

Pesti Színház: Deficit, 1979;

Ki lesz a bálánya?, 1984

A Pesti Színházban 1984-ben bemutatott *Bálanya* volt Horvai István hatodik Csurka-rendezése. A színrevitel idején még mindig nagy sikerrel játszották ugyanazon a színpadon az öt évvel korábban bemutatott másik Horvai-rendezést, a *Deficitet*.

Az 1969-ben keletkezett *Deficit* a *Bálanya*hoz hasonlóan a hatvanas években játszódik. Egy baráti házaspárból az egyik férj (X.) azt indítványozza a másikkal (Z.), hogy csábítsák el egymás feleségét, mivel ez maradt számukra az egyetlen mód, hogy valami véglegest és visszavonhatatlant, igazi „forradalmat” csináljanak. A két megcserélt párból végül csak egy (Y. és Z.) vesz részt az „ágyforradalomban”, W. visszautasítja X.-t, aki beavatja legféltettebb, senki által nem ismert titkába: megmutatja neki régi hegedűtokját, amelyben gépfegyverét és a Kommunista Kiáltványt őrizgeti. Amikor azonban kinyílik a tok, üresnek bizonyul. A dráma eseményeinek elindítója X., ő a legerősebb jellem négyük közül, akaratát W.-n kívül hiánytalanul rá tudja erőszakolni a többiekre. Bécsy Tamás rámutat, hogy itt a drámai viszony kizárólag a „ki kivel fog” kérdés körül jön létre: a drámai szituáció akkor alakul ki, amikor X. megosztja tervét Z.-vel.⁷⁸ Ez megváltoztatja négyük viszonyrendszerét, de csak a párcserét illetően. A Bécsy-féle drámafogalomban a viszonyváltozás alapvető feltétel,⁷⁹ a *Deficit*ben pedig csak a párcsere

⁷⁷ Uo.

⁷⁸ BÉCSY Tamás, „Színházi előadások Budapesten”, *Jelenkor*, 3. sz. (1980): 255–258.

⁷⁹ BÉCSY Tamás, „A dráma világának ontológiai jellemzőiről”, *Acta Universitatis Szegedi-*

⁷⁴ PP, „Ki lesz...”, 7.

⁷⁵ VÖ. JUHÁSZFIA Ferenc, „Mai magyar írók – pesti színházak”, *Alföld*, 1. sz. (1970): 58–60.

⁷⁶ ALMÁSI Miklós, „Köznapi tragédiáink – hatulnézetben”, *Kortárs*, 2. sz. (1970): 330.

kapcsán beszélhetünk ilyesmiről. A drámaszöveg jelentős részét vallomásos jellegű közlések teszik ki, ezeknek viszont nincsen hatása az alakok viszonyára: X. feltárulkozása a hegedűtokkal nem változtat a W.-vel való kapcsolatán. A másik Bécsy által említett problematika arra vonatkozik, hogy nem tudjuk meg, X. miért teszi, amit tesz, mi juttatta ebbe a megcsömörlött állapotba. Sem a cselekvések, sem a szöveg szintjén nem kapunk magyarázatot rá, mi a kiváltója X. társadalmi frusztrációjának, csupán annak X. által megfogalmazott „értelmezését és minősítését” kapjuk meg.⁸⁰ Ez azt eredményezi, hogy a befogadónak a darab kapcsán önön projekcióit kell az „élet szörnyű” minősítést alátámasztó tényekként használnia, nem azt, ami a drámából megtudható, vagyis a szubjektív referencialitás fontos része a befogadói élménynek.

A *Deficit* ősbemutatója Horvai István rendezésében a Csurka-dráma értelmezését két szempont mentén valósítja meg. Ez a két szempont élesen kirajzolódik, mikor együtt vizsgáljuk a színháztörténeti különlegességnek számító, vele majdnem párhuzamosan, a Pesti Színházban néhány hónappal később bemutatott, szintén Horvai által rendezett második változatot. Mindkét rendezés X. karakterét tekinti a központi problematika megtestesítőjének, de az ősbemutatót adó „világos” változatban X.-nél a feleség-cserélete inkább a két pár életmódjának kiüresedéséhez, a cselekvőképesség hiányának konstatálásához, valamint a barát felesége iránti valódi fizikai vonzalomhoz, a kapcsolódás kereséséhez illeszkedik. A „sötét” változatban X. számára a múlt dominánsabb, X. alakja filozofikusabb, önpusztító vállalkozása ördögibb színezetet kap.⁸¹ Az első változatot

ensis de Attila József Nominatae: Acta Germanica et Romanica, 1981, Suppl. 22–33.

⁸⁰ BÉCSY, „Színházi...”, 257.

⁸¹ Vö. FÖLDES Anna, „A Deficit két változatban”, *Színház*, 4. sz. (1990): 33–37.

nyolc évadon keresztül tartotta színpadon a Pesti, több mint 300 előadás után Csurka 1986-os letiltásakor került le a repertoárról.

Koltai Tamás a *Népszabadság* kritikusa-ként írt az előadásról. Ebben a végpont szimbolikusságát problematizálja, ahol a hiányzó géppisztolyt a forradalmi cselekvés lehetőségének hiányával, az eltűnt Kiáltványt pedig a cselekvést értelemmel megtöltő eszmék eltűnésével azonosítja, és ezt, vagyis a régi eszmék iránti hűséget és gyászt nevezte meg az X. kiábrándultságát magyarázó tényezőnek.⁸² Egy 2012-ben írt cikkében Koltai reflektált arra, hogy a géppisztoly valódi jelentését, az '56-ra utalást nem írhatta volna le az állampárt lapjába úgy, hogy ne tiltsák be miatta a darabot.⁸³

Az 1984-es *Bálanya* előadásban (a carlsoni értelemben⁸⁴) ott kísértett a két korábbi *Deficit*. A négy főalak közül hármat olyan színész testesített meg, akik részt vettek valamelyik *Deficit*-ben (az Abonyit alakító Szilágyi Tibor a még mindig repertoáron lévő verzió főszereplője volt). A rendezés nagyon hasonló színészvezetési és színreviteli megoldásokkal dolgozott, alapvetően a lélektani realizmus felől közelítette meg az alakformálás és a dramaturgia kérdéseit. Ahogy a *Deficit*-nél a megíráshoz képest az előadás tíz évet késett, a *Bálanyánál* az ősbemutatóhoz viszonyított tizenöt év távolság vált hangsúlyossá a kritikákban. Egyöntetű kritikai vélekedés volt, hogy a Léner-féle *Bálanyát* áthattotta „a társadalmi valóságra reflektálás akaratát”, Horvai rendezésében ez háttérbe ke-

⁸² KOLTAI Tamás, „Elsül-e a hegedűtök?”, *Népszabadság*, 1979. nov. 28., 7.

⁸³ KOLTAI Tamás, „Dupla deficit”, *168 óra*, 2012.08.31., <https://168.hu/kultura/dupla-deficit-61785>.

⁸⁴ MARVIN CARLSON, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001).

rült „az »általános emberi« javára”.⁸⁵ A dráma megírása után csaknem huszonöt évvel, „a történelmi pillanat izgalmának elfüstölte után” a kritikus szakma „a darab maradandó értékeit” látta előtérbe kerülni.⁸⁶ Csurka mindhárom előadás dramaturgjaként változtatásokat hajtott végre a drámaszövegen, a *Bálanyában* ez kifejezetten az (1969-es ősbemutató után sokat vitatott) epilógusra vonatkozott: Czifra sírva távozik a lakásból, az unokaöcs és a lány karakterét pedig „megcserélték”: itt a férfi meggondolni látszik magát nagybátyja távozása után. Ezek az átalakítások mintha mind Czifra önpusztításának tragikumát lennének hivatottak kiemelni, amellyel ellentmondásban állnak azok a kritikus megállapítások, miszerint a darab idején kívül történő öngyilkosság Horvai rendezésében nem olyan egyértelműen bekövetkező esemény, mint Lénernél volt.⁸⁷ A színészi játék távolabbról, reflektáltabban mutatja meg az alakokat, inkább a kritika, mint az átélés a gesztusok alapmotívuma.⁸⁸ Csáki Judit emelte ki, hogy ebből az előadásból inkább Abonyi figurája emelkedik ki, mint Czifráé, és ezzel rámutatott, hogyan változik a négy szereplő viszonya az előadás fókuszához attól függően, hogy az előadás jelenkorának társadalmi horizontja milyen: Abonyi karaktere, önsajnáltatása a nyolcvanas évekre megtelt „társadalmi érvénnyel és hitellel”.⁸⁹

⁸⁵ (berkes), „Ki lesz a bálanya?”, *Magyar Nemzet*, 1984. máj. 29., 6.

⁸⁶ VAJAS Endre, „Betartani a szabályokat”, *Élet és Irodalom*, 1984. máj. 18., 13.

⁸⁷ KOLTAI Tamás, „Nézz vissza pókerarccal”, *Tükör*, 1984. jún. 3., 28.

⁸⁸ Uo.

⁸⁹ CSÁKI Judit, „A csőre töltött szappan”, *Színház*, 12. sz. (1988): 7.

Önéletrajzi olvasatok

Koltai Tamás a *Bálanyát* a korai hatvanas évek értelmiségi „válságjelenségeit szimpomatikusan összefoglaló műnek” nevezte, amely bizonyos tekintetben felfogható úgy, mint a Sarkadi Imre *Oszlopos Simeonja* által megkezdett gondolat folytatása.⁹⁰ Alakjai azzal szembesítik magukat, hogy „nemcsak a történelem sújtotta őket, de ők maguk is lemondtak a cselekvésről”.⁹¹ Radnóti Zsuzsa ezt a Sarkadi-féle világképet közvetlenül összekötötte Csurka 1956 utáni ügynöktevékenységének eseményeivel, és kimutatta a *Bálanya* és a *Deficit* kapcsán felmerülő önéletrajzi vonásokat.⁹²

Radnóti – aki többek között az *Eredeti helyszín*, Horvai első vígszínházi Csurka-rendezésének dramaturgja is volt 1976-ban – megkülönböztet Csurka drámái között valomiasos és satirikus műveket. A *Bálanya* vallomiasos jellegét Csurka 1957–1961 közötti III/III-as ügynökmúltjának 1993-as nyilvánosságra hozatala tükrében elemzi. A rendszert kiszolgáló, a szervezésnek ellent nem álló író büntudata és szégyenérzete kerül megvallásra a *Bálanyában*. Az önvád mondatai Czifrától hangzanak el, ezek a hangsúlyosabbak, de Abonyi egy indulatos felkiáltásában felfedezhető a mások által megfogalmazott vád is.⁹³

A bukott forradalom túlélése, a szervezés megtagadásának képtelensége fölötti önvád, ez a lelkiállapot sok korabeli nézővel rezonált, de a dráma egy általánosabb szinten is működött egy olyan „kollektív életkudarcélmény” révén, amelyben az értelmiségiek perspektívatlanságának, cselekvéské-

⁹⁰ KOLTAI, „Pótcselekvők...”, *Színház*, 3. sz. (1970): 1–9.

⁹¹ FÖLDES Anna, „Csurka István: *Ki lesz a bálanya?*”, in *Száz híres színdarab*, 2 kötet. (Budapest: Népszava, 1989), 1:180–181.

⁹² RADNÓTI, „Lázadó...”, 70–102.

⁹³ Uo.

telenségének megélése volt a meghatározó. Csurka a *Bálanya* főszereplőjét Czibor János író, irodalomtörténészről mintázta, aki a dráma megírásának évében lett öngyilkos. Az árulkodó nevek alapján a többi szereplő is beazonosítható Csurka akkori baráti társaságaként: Abonyi – Abody Béla; Fény – Réz Pál, Csüllögh – Csurka István. Míg önéletrajzilag a fiatal vidéki író áll hozzá közelebb, eszményileg viszont Czifrával azonosul. Őt itt még arra vezeti a „megalkuvásai” feletti büntudat és a kilátástalanságában megélt nihil, hogy egy megtisztító, önmegsemmisítő aktussal vessen véget ennek a létállapotnak.

A *Deficit* ugyanúgy a „felismert életkudarc” és a szabadsághiány drámája, ahol az élet kilátástalansága miatti depresszió fordul agresszióba X. viselkedésében.⁹⁴ Horvai a darab befejezésénél a szimbolikus részletek realista színrevitelével küszködött (hogyan lehet, hogy X. nem veszi észre, hogy üres a tok, mielőtt kinyitja). A két rejtegetett tárgy közül Radnóti Zsuzsa az írói életút felől nézve rámutat a Kommunista Kiáltvány mint féltve őrzött erekleve abszolút hiteltelenségére. A darabbeli titok leghitelesebb helyettesítője az a valódi, magánemberi titok lenne (Csurka aláírása a beszervezőlapon), amely X. vallomásos monológját is egy más minőségű értelmezés felé nyitná meg: „Van egy titka az életnek, amit senki sem ismer. (...) Egyszer, régen, a sűrű idő folyamán lettettem a fegyvert. (...) Kiütötték a fegyvert a kezemből, s betömték a számat cukorral. De én nem hajoltam le a fegyvereimért, és nem köptem ki a cukrot, hanem eloldalogtam fegyvertelenül, és meghúztam magam egy bokor alatt...”⁹⁵ Radnóti Zsuzsa az 1993-ban a *Magyar Fórum*-ban megjelent, Csurka beszervezéséről valló cikkét ezekkel a szövegrészletekkel együtt olvasva emelte ki az

⁹⁴ Uo., 81.

⁹⁵ CSURKA István, *Házmestersirató* (Budapest: Püski Kiadó, 1999), 364–366.

autobiografikus áthallásokat. Ezen kívül az 1964-es *Színhős* dramaturgiai aránytalanságainak elemzésekor is rámutatott a vonatkozó magánéleti perspektíva jelentőségére.

A hetvenes évek során egyre inkább megfigyelhető volt „egyfajta világnézeti, szemléleti, stiláris, dramaturgiai változássorozat” Csurka drámáiban, kezdve a *Nagytakarítás*-sal.⁹⁶ A drámai szerkezet fellazul, a szövegek „retorikai, profetikus lendülete”, „indulati fűtöttsége” megnő.⁹⁷ A feszes dialógusok helyét egyre többször veszik át hosszúra nyúlt monológok (például a *Versenynap* befejezésében). Az 1986-os szilencium után a *Vizsgák és fegyelmi* (rendező: Horvai István) 1987-ben véget ér Csurka vígszínházi karrierje. Az egy évvel később a Gyulai Várszínházban bemutatott *Megmaradni* (rendezte: Sík Ferenc) kapcsán egy újonnan előtérbe kerülő téma, a „magyarság sorskérdése” határozza meg a darabjai körül kialakult vitákat. Az aktuális, valódi eseményeket feldolgozó előadás a politikai „szószékké tett színpadon” az erdélyi magyarság megmaradásának problematikáját mutatta be, de nem az egyetemes emberi létkérdések perspektívájából, hanem a nemzeti identitást fókuszba emelve, nacionalista és románellenes színezetet adva Csurka drámába szerkesztett politikai állásfoglalásának.⁹⁸ 1988 után született drámái közül a *Megmaradni* két bemutatót, az *Írószövetségek harca* egy ősbemutatót ért meg. A kilencvenes évektől egyre ritkuló Csurka-bemutatók a hetvenes évek darabjait és a nyolcvanas évek nagy sikerének számító *Döglött aknákat* vették újra elő.

Politikai és drámaírói hagyatékok

Göncz Árpád és Csurka István esetében egyaránt elmondható, hogy drámáik játszható-

⁹⁶ RADNÓTI, „Lázadó...”, 92.

⁹⁷ Uo.

⁹⁸ FÖLDES Anna, „Megmaradni”, *Színház*, 11. sz. (1988): 4–9.

ságára nagy hatással van témáik nemzedéki jellege, korhoz kötöttsége. Ugyanakkor színházi hatástörténetüket a bemutatók megkésettsege jellemezte. Ez a megkésetttség Csurka esetében dokumentáltan az 1989 előtti hatalmi rendszer cenzúrájának eredménye volt, de a Göncz-bemutatók aránytalanságában is feltételezhetőek hasonló okok.

Politikai szerepvállalásuk markánsan befolyásolta darabjaik bemutatótörténetét. Mindketten alapító tagjai voltak az első szabadon választott parlament két legnagyobb pártjának. Míg Göncz négy játszott drámájából három köztársasági elnöksége alatt került színpadra, addig a Csurka-művekből készült produkciók száma a rendszerváltást követően egyre csökkent.

Göncz Árpád politikai hagyatékának legmeghatározóbb eleme az 1990–2000 között betöltött, precedens értékű köztársasági elnöki szerepe volt. Elnökségének értékelései a magyarországi demokrácia megszilárdulásában betöltött szerepét hangsúlyozzák. Az elnöki szerepnek nem volt ekkor követendő mintája, és az újonnan módosított Alkotmánynak a szerepkörre vonatkozó iránymutatása helyenként következtelen és homályos volt. Ennek következtében az elnök szerepéről és feladatairól eltérő véleményen levő szereplők között – Gönczöt is beleértve – polémia alakult ki olyan jogkörök kapcsán, mint a Magyar Honvédség vezetése, az ország nemzetközi képviselete, az állami tisztviselők kinevezése és felmentése. Ezek az alkotmányos viták Göncz első elnökségi ciklusa alatt jelentősen hozzájárultak ahhoz, hogy az Alkotmánybíróság korlátozza a köztársasági elnök hatáskörét, elsősorban reprezentációs és szimbolikus kötelezettségeit helyezve a középpontba. Az államfői szerepkör alakulására gyakorolt hatásán túl politikai hagyatékában olyan liberális és demokratikus értékekre fókuszáló elemeket hangsúlyoznak értékelői, mint a konszenzusos demokrácia, a jogegyenlőség és jogállamiság elve, a véleménynyilvánítás és a sajtó sza-

badsága.⁹⁹ Gönczcel kapcsolatban gyakran elhangzó megállapítás, hogy ő volt a rendszerváltás utáni legkedveltebb közszereplő, és pártpreferenciától függetlenül is népszerűségnek örvendett a magyar lakosság körében. Ugyanakkor politikai hagyatékának megítélése nem problémamentes: elnöki beavatkozásai folytán a konzervatívok és liberálisok közötti törésvonal tovább mélyült, és konzervatív bírálói nem tartották alkalmasnak rá, hogy személyében megtestesítse a nemzet egységességét.

Ahogy láthattuk, Göncz drámai életművének csak minimálisan jött létre egyfajta olvasata az 1970–80-as években, drámái keletkezésének idején. Az ehhez kapcsolódó, recepciót érintő problémát Göncz szemléletesen foglalta össze:

„Én húsz éven keresztül nem tudtam, milyen író vagyok, mert ha valaki kritikát írt rólam, akkor jobbra nagyon jóindulatúan azt próbálta megmagyarázni, hogy amit írtam, az miért nem arról szól, amiről szól. Nyilván, mert nem akarta elvágni írói karrieremet. Most viszont mást se hallok, minthogy jó író vagyok. De épp úgy nem tudom, hogy mi az írásom valóságos visszhangja, mint ahogy nem tudtam annak idején.”¹⁰⁰

Drámái bemutatásának történetében ennélfogva szétszalazhatatlan a politikusi szerepnek és a drámaírónak szóló figyelem hatása. Gönczöt közszereplői pályájának végéig a legkedveltebb politikusok között tartották számon, és drámái bemutatása egyértelműen betagozódott az elnöki szerepkör „reprezentatív és szimbolikus” kötelezettségeinek repertoárjába. Egységes feldolgozása

⁹⁹ Dae Soon KIM, *Göncz Árpád – politikai életrajz*, ford. VOLFORD Anita Adrienn (Budapest: Scolar Kiadó, 2012), 249–255.

¹⁰⁰ GÖNCZ, *Gyaluforgács...*, 302–303.

a drámai hagyatéknak máig nem valósult meg. Az elmúlt húsz év során a recepció egyetlen bemutatóra korlátozódik. Bár egy Göncz-centenáriumra készült előadásról volt szó, nem a szerző személye, hanem a dráma általános emberi olvasata került a rendezés fókuszába, mindazonáltal a kritikai visszhangtalanság arra utalhat, hogy – legalábbis a *Mérleg* – nem tud elszakadni nemzedéki, korhoz kötött jellegétől.

Míg Göncznél a politikusnak szóló alapvetően kedvező közmegejtés pozitív hatással volt a drámákra irányuló figyelemre, addig Csurka egyre szélsőségesebb politikai nézeteinek híre inkább felerősítette a drámák „előregedési” folyamatát. A nyolcvanas évek végével drasztikusan megritkuló bemutatóinak sorában a leglátványosabb törést az 1992–2006 közötti hiátus jelenti. Ennek a szünetnek a legkézenfekvőbb kiváltója Csurka 1992-es augusztusi dolgozata, a *Néhány gondolat* címmel hivatkozott írása tekinthető.¹⁰¹ Ez a publicisztika nem csak az MDF-ből történő, egy évvel az írás megjelenése utáni kizárását vontta maga után, hanem ez lett az egyik leglátványosabb eleme annak az írói életmű „lezárását deklaráló politikai szerepvállalásnak”, ami máig akadályozza Csurka drámai hagyatékának értékelését.¹⁰² Csurka dolgozatát a magyarországi „szélsőjobboldali politika kulcsdokumentumaként” tartják számon, a megjelenést követő évtizedek MIÉP-es politikusi és frakcióvezetői munkásságát, megosztó és szélsőséges megnyilvánulásait a politikai spektrum nagy része negatívan értékeli.¹⁰³ 2011-ben jelent meg utol-

¹⁰¹ CSURKA István, „Néhány gondolat a rendszerváltás két esztendeje és az MDF új programja kapcsán”, *Magyar Fórum* 4, 32. sz. (1992), 9–16.

¹⁰² JÁKFALVI, „A domesztikáció...”, 202.

¹⁰³ LAKNER Zoltán, „A barna ötven árnyalata”, *Jelen*, 2022.08.19., <https://jelen.media/kozelet/a-barna-otven-arnyalata-3492/>.

só két drámáját tartalmazó kötete, és ebben az évben elnyerte a főváros támogatását Dörner Györggyel közös pályázata az Új Színház vezetésére. A döntést sok hazai és külföldi szakmai szervezet, intézmény és színházi szakember bírálta, tüntetések szerveződtek ellene, és több drámaíró elhatárolódott attól, hogy darabjait az új vezetés alatt bemutassák. A döntést követő hónapokban többen tiltakoztak Csurka kinevezése ellen, és végül a főpolgármester is az író Új színházi foglalkoztatása ellen fordult. Csurka februárban bekövetkezett halála oldotta fel ezt az ellentmondásos helyzetet.

A rendszerváltás 30. éve és Csurka születésének 90. évfordulója kapcsán az utóbbi néhány évben születtek kísérletek politikusi tevékenysége összegzésére, újraértékelésre, de drámái kapcsán ez a tendencia nem fedezhető fel. Ahogy Göncznél is leválaszthatatlannak tűnik a drámaíró a köztársasági elnökről, úgy Csurka esetében is megfigyelhető, hogy az írói ént mára „teljesen kitakarta a politikus”.¹⁰⁴ Csurka drámáinak korábbi kedvező fogadtatását és a bennük a szakma által felfedezett, nem kizárólag korhoz kötött erőnyeit beárnyékolja kései politikai karrierje.

Bibliográfia

- (berkes). „Ki lesz a bálánya?”. *Magyar Nemzet*, 1984. máj. 29., 6.
 (boda). „Göncz-dráma Ercsiben”. *Dunaújvárosi Hírlap*, 1992. szept. 4., 5.
 (p.l.). „Katolikus szemmel”. *Új Ember*, 1976. ápr. 1., 58.
 [n. n.]. „Egyedül...”. *Hétfői Hírek*, 1976. márc. 8., 92.

¹⁰⁴ SÁNDOR Anna, „Kitakarja a politikus a szépíró?”, *Könyves Magazin*, 2024.03.27., https://konyvesmagazin.hu/nagy/csurka_istvan_szinhaz_dramak_ki_lesz_a_balanya_deficit_sandor_l_istvan.html?mibextid=xfxF2i.

- [n. n.]. „Göncz-darab New Yorkban”. *Pesti Hírlap*, 1991. nov. 11., 9.
- [n. n.]. „Magyar monodráma”. *Esti Hírlap*, 1976. febr. 14., 98.
- [n. n.]. „Ötnyelvű Médeia Civalaléban”. *Nép-szabadság*, 1991. jún. 20., 2.
- A.G. „Magyar Médeia”. *Magyar Nemzet*, 1976. márc. 13., 104.
- A.M. „Magyar Médeia”. *Film Színház Muzsika*, 1976. márc. 13., 13.
- ABLONCZY László. „Göncz Árpád: Rácsok”. *Alföld* 34, 8. sz. (1983): 92–94.
- ALMÁSI Miklós. „Köznapi tragédiáink – hátulnézetben”. *Kortárs*, 2. sz. (1970): 330.
- ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és, P. MÜLLER Péter, szerk. *Színházi politika # politikai színház*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2018.
- ANTALL István. „Médeia él”. *Mai Nap*, 1991. febr. 11., 10.
- BÉCSY Tamás. „A dráma világának ontológiai jellemzőiről”. *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae: Acta Germanica et Romanica*, 1981. Suppl. 22–33.
- BÉCSY Tamás. „Színházi előadások Budapesten”. *Jelenkor*, 3. sz. (1980): 255–258.
- BÉRCZES László. „Történelmünk sebeiről”. *Színház*, 1992. aug. 20., 5.
- BUDAI Katalin. „Arcuk van, nevük van”. *Élet és Irodalom*, 1980. febr. 9., 10.
- CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.
- CSÁKI Judit. „A csőre töltött szappan”. *Színház*, 12. sz. (1988): 7.
- CSURKA István. „Néhány gondolat a rendszerváltás két esztendeje és az MDF új programja kapcsán”. *Magyar Fórum* 4, 32. sz. (1992): 9–16.
- CSURKA István. *Házmestersirató*. Budapest: Püski Kiadó, 1999.
- DARVAY NAGY Adrienne. „Kigyúl a fény, a némaság fölámul...”. *Világszövetség*, 1993. ápr. 13., 28.
- ERDŐDY Edit., „A sematizmustól az új magyar drámáig 1949–1975”. In *A magyar irodalom története*, szerkesztette BÉLÁDI Miklós és RÓNAY László, 1333–1519. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- FAZEKAS Erzsébet. „Göncz-ősbemutató”. *Mai Nap*, 1991. nov. 11., 32.
- FENCSEK Flóra. „Magyar Médeia”. *Esti Hírlap*, 1976. márc. 8., 66.
- FÖLDES Anna. „A Deficit két változatban”. *Színház*, 4. sz. (1990): 33–37.
- FÖLDES Anna. „Csurka István: Ki lesz a bálanya?”. In *Száz híres színdarab*. 2 köt. Budapest: Népszava, 1989.
- FÖLDES Anna. „Megmaradni”. *Színház*, 11. sz. (1988): 4–9.
- GAZDA Árpád. „Zsarnokság-massza”. *Romániai Magyar Szó*, 1992. márc. 7., 5.
- GÖNCZ Árpád., *Gyaluforgács: Esszék, jegyzetek, interjúk*. Szerkesztette MAKAI TÓTH Mária. Budapest: Pesti Szalon, 1991.
- GÖNCZ Árpád. , *Mérleg: Hat dráma*. Budapest: Magvető Kiadó, 1990.
- GYÁRFÁS Miklós. „Egyedül a színpadon”. *Színház* 10, 6. sz. (1977): 46.
- GYÖRFFY Miklós. „Göncz Árpád vándoréletrajzai”. *168 óra*, 1991. nov. 19., 17.
- HAVAS Ervin. „Médeia, mai ruhában”. *Nép-szabadság*, 1976. márc. 19., 67.
- HERMANN Zoltán. „Nippek”. *Színház.net*. 2022.09.02.
<https://szinhaz.net/2022/09/02/hermann-zoltan-nippek/>.
- JÁKFALVI Magdolna., „A domesztikáció dramaturgiája”. In *Nemzeti színháztörténet: Előadásrekonstrukciók 1948–1996*, szerkesztette. JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 200–209. Budapest: Arktisz Kiadó, 2022.
- JUHÁSZFIA Ferenc. „Mai magyar írók – pesti színházak”. *Alföld*, 1. sz. (1970): 58–60.
- KENNETH, Claire. „A Rácsok – New Yorkban”. *Taps*, 1992. febr. 1., 17.
- KERESZTÉNY Gabriella. „Göncz Árpád: Mi itt, Magyarországon sínen vagyunk”. *Szabad Föld*, 1992. márc. 17., 3.
- KIM, Dae Soon. *Göncz Árpád – politikai életrajz*. Fordította. VOLFORD Anita Adrienn. Budapest: Scolar Kiadó, 2012.

- KOLTAI Tamás. „A valóság hatékony képmásai”. *Színház*, 6. sz. (1971): 1–4.
- KOLTAI Tamás. „Dupla deficit”. *168 óra*. 2012.08.31. <https://168.hu/kultura/dupla-deficit-61785>.
- KOLTAI Tamás. „Elsül-e a hegedűtok?”. *Népszabadság*, 1979. nov. 28., 7.
- KOLTAI Tamás. „Nézz vissza pókerarccal”. *Tükör*, 1984. jún. 3., 28.
- KOLTAI Tamás. „Pótcselekvők és hősködők”. *Színház*, 9. sz. (1970): 1.
- KÖRMENDI Judit. „A Magyar Médeia próbáján”. *Film Színház Muzsika*, 1976. febr. 28., 264.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő. „Játéknyelv és világkép”. *Jelenkor*, 1. sz. (1993): 52–61.
- LAKNER Zoltán. „A barna ötven árnyalata”. *Jelen*, 2022.08.19. <https://jelen.media/kozelet/a-barna-otven-arnyalata-3492/>.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LÉNER Péter. „A Ki lesz a bálanya? próbáin”. *Színház*, 5. sz. (1970): 39–41.
- LÉTAY Vera. „Színésznő a magasban”. *Élet és Irodalom*, 1976. márc. 27., 13.
- MAGYAR Péter. „Negyven év közös tragikum”. *Zalai Hírlap*, 1991. aug. 3., 7.
- MOLNÁR Éva. „Göncz-dráma a Broadwayn”. *Kisalföld*, 1991. júl. 26., 7.
- MOLNÁR Gál Péter. „A köztársasági elnök úr”. *Népszabadság*, 1991. dec. 27., 8.
- MOTESÍKY Árpád. „Médeia szlovákul Budapesten”. *A Hét*, 1991. ápr. 19., 8.
- NÁNYAI István. „Farkas István: Döglött aknák, 1980”. In *Nagyváradi magyar színháztörténet 1950–1990: Philther-elemzések*, szerkesztette BOROS Kinga, JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 221–235. Kolozsvár: Románia, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2022.
- PAVIS, Patrice. *Színházi szótár*. Fordította GULLYÁS Adrienn et al. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2005.
- PONGRÁCZ P. Mária. „Fekete játék a szabadsággal”. *Reggeli Délvilág*, 1992. márc. 23., 4.
- PP. „Ki lesz a bálanya?”. *Népszabadság*, 1969. nov. 5., 7.
- R.K. „Lélekmarcangolás”. *Pesti Hírlap*, 1992. jan. 4., 11.
- RADNÓTI Zsuzsa. *Lázadó dramaturgiák: Drámaíróportrék*, Budapest: Palatinus Kiadó, 2003.
- RAJK András. „Magyar Médeia”. *Népszava*, 1976. márc. 10., 79.
- SÁNDOR Anna. „Kitakarja a politikus a szépíró?”. *Könyves Magazin*. 2024.03.27. https://konyvesmagazin.hu/nagy/csurka_istvan_szinhez_dramak_ki_lesz_a_balanya_deficit_sandor_1_istvan.html?mibextid=xfxF2j.
- STOLMÁR G. Ilona. „Elnöki megszégyenítés”. *Magyar Fórum*, 1992. jan. 30., 6.
- Sz.Á. „Néző – bemutatók decemberben”. *Pesti Műsor*, 1991. nov. 15., 41.
- Sz.B. „120 percig egyedül a színpadon”. *Népszava*, 1976. márc. 6., 44.
- SZEKERNYÉS János. „A színházi évad nyitányaként”. *Temesvári Új Szó*, 1992. szept. 19., 2.
- SZÜCS Katalin. „Hangszínjáték”. *Vasárnapi Hírek*, 1991. dec. 22., 10.
- TAKÁCS István. „Sorstöredékek”. *Új Magyarország*, 1991. dec. 28., 7.
- VAJAS Endre. „Betartani a szabályokat”. *Élet és Irodalom*, 1984. máj. 18., 13.
- VEIZER Tamás. „Idő a kövön”. *24 óra*, 1992. febr. 13., 4.