

KATONA ESZTER

## Művészi szabadság – hatalmi önkény

BUERO VALLEJO – GOYA, MAYORGA – BULGAKOV

*„A [...] szóművészet tágas mezején egyes-egyedül  
én vagyok az irodalom farkasa.  
Azt tanácsolták, fessek át a bundám.  
Ostoba tanács. Akár festett a farkas,  
akár kopaszra nyírt, sehogy se hasonlít a szobapincsihez.”<sup>1</sup>*

A XX. századi spanyol történelem fontos dátuma volt 1975. november 20., Franco tábornok halála. A közel negyven évig hatalmon lévő diktátor eltűnésével Spanyolország a demokratikus fejlődés útjára léphetett, és ezzel párhuzamosan a kulturális élet is gyökeresen átalakult. A tekintélyelvű rendszerek cenzúrája a művészetek közül talán a legérzékenyebben mindig is a színházat érinti, hiszen a drámai szövegek, a könyv lapjairól el kell jutni a színházi deszkákig, s onnan a nézőkig.<sup>2</sup> E folyamatban minimum három ellenőrző ponton (az írott szöveg, a rendezői koncepció, a színpadra állított végső forma) kell tehát a daraboknak szabad jelzést kapniuk. Ehhez társul még, hogy a hivatalos cenzúra vasszigora mellett a művészeknek gyakran a bénító – és talán a legveszélyesebb – öncenzúrával is meg kell küzdeniük. Sőt, egy bemutatott darab esetében fennáll annak is a veszélye, hogy egy nap, a közönség reakcióját látva, a cenzori szigor leveteti a színművet a műsorról.<sup>3</sup> Franco alatt a tiltó rendelkezések azonban sok esetben nem bénítólag hatottak, hanem éppen ellenkezőleg, növelték az alkotók kreativitást. Így, paradox módon magának a cenzúrának is köszönhető egyes mesterművek születése a diktatúra idején. Franco halálával mindez egy pillanat alatt eltűnt. A hirtelen jött szabadság azonban szédítően hatott a kulturális életre. A 'mindent szabad' mámore a színház és a filmművészet terén egyrészt az útkeresés és a kísérletezés időszakának nyitotta meg az utat, másrészt azonban az elbizonytalanodás jelei is erőteljesen mutatkoztak. Ez a jelenség valójában természetesnek is mondható, hisz a diktatúrával való szembeszegülés a spanyol drámaírók kimeríthetetlen témája volt négy évtizeden keresztül. Jóllehet a művészeknek az állam és a katolikus egyház nem lankadó figyelme mellett kellett alkotniuk, mégis sokan megtalálták a megfelelő formát és műfajt (történelmi dráma, költői színház, groteszk), tökélyre fejlesztve egyes technikákat (álcázás, sűrítés, áthelyezés), hogy ügyesen elkerüljék a

<sup>1</sup> Mihail BULGAKOV: *Sárba taposva*, Magvető, Budapest, 2004. 222. 1931. május 30-i keltezésű levél.

<sup>2</sup> A diktatúrák és a színház összetett viszonyrendszerével foglalkozik a *Színház és diktatúra a 20. században*, LENGYEL György (szerk.), Budapest, Corvina, 2011. című kötet.

<sup>3</sup> A Franco-rezsim alatti cenzúra működéséről részletesen lásd: Hans-Jörg NEUSCHÄFER: *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.

cenzori mentális olló<sup>4</sup> csonkításait. Franco halálával és a demokrácia beköszöntével azonban a korábbi témák hirtelen kiüresedtek, értelmüket veszítették, hisz mi értelme valami ellen harcolni, ami már nem létezik.

Tanulmányunkban két különböző generációhoz tartozó spanyol drámaíró, Buero Vallejo (1916–2000) és Juan Mayorga (1965-) egy-egy színpadi művének párhuzamos olvasatát vizsgáljuk fel. Életrajzukban ugyan van kronológiai átfedés, mégis más történelmi korban éltek és alkottak. Míg Buero Vallejo életét és munkásságát végigkísérte a Franco-diktatúra és a cenzúra, majd átélhette hazájának demokratikus országgá alakulását is, addig Mayorga a diktatúrába született ugyan, művészi fejlődése viszont már a demokráciában teljesedhetett ki.

Antonio Buero Vallejo, túlélve a Franco-diktatúra börtöneinek a megpróbáltatásait, 1946-ban írta első drámáját *En la ardiente oscuridad* (*Az égető sötétségben*<sup>5</sup>) címmel. *Az Historia de una escalera* (Egy lépcsőház története) című műve erős társadalomkritikája ellenére, meglepő módon bemutatásra került Spanyolországban és 1949-ben a rangos Lope de Vega-díjat is elnyerte. Vallejo egy olyan korszakban kezdett írni, amikor minden színpadi szerző nehéz helyzetben volt. A polgárháború után, a diktatúra első évtizedében a színdarabírók számára két út kínálkozott: vagy az uralkodó eszmeáramlat szolgálatába állítani a színházat, vagy felvenni a harcot a cenzúrával, és a társadalmat szorító problémák művészi megfogalmazásával próbálkozni. Buero Vallejo, annak ellenére, hogy csak feltételesen szabadult, a nehezebb utat választotta; sikerrel. Eleinte csak óvatosan, majd egyre határozottabban emelte fel műveiben a hangját az emberi méltóság védelmében. Darabjaiban aggódva figyeli az individuumot fenyegető korlátokat, a lelki és testi (vakság, sükettség) fogyatékosok nyomorúságát és a hatalmas gonoszságát, lelki torzulását. Vallejónak ugyan sokszor kellett küzdenie a cenzorokkal, ő mégis szüntelenül írt, és műveit – néhány kivételtől eltekintve<sup>6</sup> – sikerült is színpadra vinnie, a közönség és a kritika elismerését egyaránt elnyerve. Hangja olyannyira felbátorodott, hogy ő volt a Spanyolországban alkotó drámaírók közül az első, aki az *El tragaluz* (1967, A tetőablak) című művében nyíltan beszélni mert a diktatúra egyik legnagyobb tabutémájáról, a polgárháborúról. A szolidaritás hiánya, a háború brutalitása, a hatalom művészetet elnyomó gyakorlatának a leleplezése, a politikai rendőrség és kínvallatások témája mind-mind megjelenik Vallejo színpadán, melynek alapvető célja a diktatúra leleplezése volt. Vallejo olyan problémákat vetett tehát fel, melyekről nyíltan nem lehetett beszélni a művészeknek – de még az utca emberének sem. Hogyan írhatott mégis erről a halálbüntetés árnyékával a feje felett? A szimbolista és a történelmi dráma műfaját hívta segítségül, hiszen a történelmi múltba merüléssel, valamint a szimbólumok világával próbál tükröt tartani a jelen problémáinak. Társadalmi és egzisztenciális problémafelvetéseivel fel akarja rázni a nézőket, színpadával nem véleményt akar formálni, hanem kritikát kíván provokálni. Darabjai végén sokszor nem pontot, hanem kérdőjelet érezhetünk, s éppen az olvasó/néző feladata ezeknek a morális kérdéseknek a megválaszolása.

Buero Vallejo 1957-ben és 1980-ban is elnyerte a Premio Nacional de Teatro rangos kitüntetést, 1971-ben pedig a Spanyol Királyi Akadémia tagjává választották. Székfoglaló beszédét García Lorca színházáról tartotta, pedig Lorcáról beszélni a diktatúra alatt – a polgár-

<sup>4</sup> Neuschäfer az említett könyvében használja a találó *tijera mental* kifejezést.

<sup>5</sup> A darabot Magyarországon 1963-ban az Universitas Együttes vitte színre.

<sup>6</sup> A politikai foglyok kínzásairól szóló, 1964-ben született *La doble historia del doctor Valmyt* (Doktor Valmy kettős története) egészen 1976-ig nem lehetett bemutatni Spanyolországban.

háborúhoz hasonlóan – tilos volt. Igaz, ekkor már a hatvanas években kezdődő gazdasági nyitáshoz hasonlóan a diktatúra a végórát élte, a cenzúra azonban mégsem lanyhult, hisz – ha már a politika és a gazdaság bátyáin repedések keletkeztek – a rezsim legalább ideológiai szinten próbált ragaszkodni a korábbi elvekhez. Buero Vallejo akadémiai beszéde ezért mindenképp bátor témaválasztás volt, mely az ellenzékiesség egyre erősebb jelenlétére utalt.

A demokratikus fordulattal ugyan eltűnt a diktatúra, az 1978-as alkotmány eltörölte a cenzúrát, Buero Vallejo számára azonban a társadalmi kritika gyakorlása továbbra is a színház fontos feladata maradt. Elutasította a gondolatot, hogy az irodalomnak csak az esztétikumot kell szolgálnia:

„A színház nem zárkozhat el az esztétika elefántcsonttoronyába. A színháznak igenis van társadalomkritikai feladata. Ha nincs az étellel kapcsolata, elveszti létjogosultságát. [...] Mindig olyan színházra törekedtem, amelynek társadalomkritikai jellege van, érdeklődést vált ki. Esztétikai és drámai követelményeknek is megfelel, társadalmi tartalom mellett.”<sup>7</sup> – nyilatkozta 1985-ben magyarországi látogatása alkalmával.

Másik vizsgált művünk szerzője Juan Mayorga, a kortárs spanyol színház egyik legtöbbet játszott alkotója.<sup>8</sup> A Bradomín-generációhoz<sup>9</sup> tartozó író első színpadi művével, a *Hét jó emberrel* (Siete hombres buenos) vált ismertté 1989-ben, amikor a Bradomín-díjat Maxi Rodríguez nyerte ugyan el, azonban Mayorgát a zsűri külön dicséretben részesítette. Azóta számos irodalmi díjjal tüntették ki: Calderón-díj (1992, a *Más ceniza* című művéért), Valle-Inclán-díj (2008, a *La paz perpetua* című darabjéért), Borne-díj (1998, a *Cartas de amor a Stalin*ért), Max-díj (2006–2013 között ötször nyerte el), Valle Inclán-díj (2009), Ceres-díj (2013, a *La lengua en pedazo* és az *El chico de la última fila*<sup>10</sup> című színdarabokért), a La Barraca-díj (2013), és a Premio Nacional de Literatura Dramática (2013) – hogy csak a legfontosabbakat említsük. Buero Vallejóhoz hasonlóan ő is büszkélkedhet a Premio Nacional de Teatroval (2007). A díjakon túl azonban mindenképp figyelemre méltó az is, hogy írói munkásságának egy része már huszonhat nyelven olvasható, s darabjai egyre gyakrabban tűnnek fel a világ színpadain. A magyar közönség két művét, *Az örök békét* (*La paz perpetua*)<sup>11</sup> és *Az éjszakai állatokat* (*Animales nocturnos*)<sup>12</sup> ismerheti, illetve egy harmadik darabja, a tanulmányunkban is vizsgált *Szerelmeslevelek Sztálinhoz* (*Cartas de amor a Stalin*, 1998) már magyar fordításban is olvasható.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> GERGELY Imre: „Antonio Buero Vallejo színháza”, in: *Színház*, 1985. október, 39-40.

<sup>8</sup> Népszerűségét jól példázza, hogy a 2013. november 27–29. között Vigóban megrendezett *Teatro: século XXI* nemzetközi konferencián külön szekciót szenteltek Mayorga munkásságának.

<sup>9</sup> Ehhez a nemzedékhez az 1984-ben alapított Bradomín-díjat elnyert fiatal spanyol drámaírók tartoznak. A Valle-Inclán híres hősről elnevezett rangos díj célja a harminc év alatti szerzők munkásságának elismerése és az alkotás ösztönzése. A nemzedék elnevezését többen vitatják, hiszen a díjon és a közel azonos születési dátumokon kívül sokszor semmilyen hasonlóság nem köti össze az alkotókat.

<sup>10</sup> Ez utóbbiból készült filmes adaptáció (*A házban*, *Dans la maison*) 2012-ben elnyerte a San Sebastián-i Filmfesztivál fődíját.

<sup>11</sup> A Teatro de la Abadía mutatta be 2008-ban Kolozsvárott a 17. Európai Színházi Unió fesztiválon.

<sup>12</sup> A Harsányi Attila rendezte és a Hetek Csoportja alkotóival színpadra vitt bemutatónak a Bakelit Multi Art Center adott otthont 2011-ben.

<sup>13</sup> Juan MAYORGA: *Szerelmeslevelek Sztálinhoz* (ford.: Scholz László), Budapest, L'Harmattan, 2010. Tanulmányunkban a magyar fordításból vett idézetekre a továbbiakban csak a zárójelben megadott oldalszámokkal utalunk.

A két drámaíró közti összehasonlító elemzésre, mindenképp okot adhat, hogy mindkettőjük életművében fontos szerepet játszik a valós szereplőket felvonultató történelmi dráma, s az *Alszik az értelem*, valamint a *Szerelmeslevelek Sztálinhoz* is ebbe a műfajba tartozik.

Buero Vallejo esetében a történelmi múltba „menekülés” a jelen (a diktatúra) társadalmáról és politikájáról való nyílt problémafelvetés álcázására szolgált, azonban sosem didaktikus módon. Darabjaiban a történelem tükörként funkcionál a jelen társadalmá számára, ugyanakkor egyfajta ugródeszka is, melyről elrugaszkodva a nézőknek/olvasóknak lehetősége van a sajátjukkal azonos valóságba, a jelenbe helyezkedni. A történelmi-politikai analógia fordítja ezért Buero Vallejo figyelmét az Esquilache-összeesküvés (Un soñador para un pueblo), a forradalom előtti Franciaország (El concierto de San Ovidio), valamint VII. Ferdinánd rémuralma (El sueño de la razón) felé.

Mayorga is gyakran merít a történelemből: érezhető a vonzalma a XX. század mitikus alakjai (Jacqueline Kennedy, Onassis, Stan és Pan, Bulgakov, Sztálin, Borges), a háborús és politikai témák (a világháború és a náciizmus az *El traductor de Blumembergben*, a spanyol polgárháború a *Los siete hombres buenosban*, az *El jardín quemadóban* és az *El hombre de oróban*, a sztálinizmus a *Cartas de amor a Stalinban*) iránt. A demokratikus Spanyolországban azonban neki a történelem már nem álcázásra szolgál, hanem a történelmi emlékezet jelenbeli hatását igyekszik felderíteni. Olyan válsághelyzeteket mutat be, melyekben az ember legjobb és legrosszabb oldala is megmutatkozik.

Mindkettőjük művére igaz azonban, hogy a történelmi és a politikai dráma ötvözésével azért tekintenek a múltba, hogy művészetük a jelen számára adjon üzenetet. „Nem maradhatunk csöndben, mert van emlékezetünk. A színház az emlékezet művészete.” – írja Mayorga.<sup>14</sup> A múlt megidézésével tudják mindketten leleplezni és kritizálni a jelent, valamint az egyeditől az egyetemes felé tágitani a befogadók tudatát.

A történelmi témák feldolgozása mellett a két szerző rokonítható még abban is, hogy mindketten az eszmék színházához vonzódnak, amelyben egzisztenciális, etikai és filozófiai kérdések is helyt kapnak. A Vallejónál már említett darabvégi kérdőjelek, a befogadót gondolkodásra, elmélkedésre és válaszkérésre ösztönző kérdések Mayorga műveiben ugyanúgy megtalálhatók. A filozófiai gondolatok, a morális dilemmák, az emberi méltóság és a művészi alkotás problémaköre a továbbiakban elemzett mindkét színműben fellelhetők.

Vallejo darabja, *Az alszik az értelem*<sup>15</sup> már címével sejteti a történelmi kort, és a darab főhősére is utal, hiszen Goya Caprichos-sorozatának 43. metszetére, az *El sueño de la razón produce monstruosra* (Ha az értelem alszik, előjönnek a szörnyek) asszociálhatunk. A főszereplő valóban a festő Goya, a történelmi korszak pedig az 1820-as évek, VII. Ferdinánd szélsőséges abszolutista uralkodása. A darabban elhangzó konkrét dátumra utalás (1823. karácsonya) egyértelművé teszi, hogy a király uralkodásának második korszakát, a középkori ab-

<sup>14</sup> Juan MAYORGA: *Teatro, arte político. Manifiesto del Día Internacional del Teatro*, 2003. március 27. Mellékletben közli Mariano DE PACO: „Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso”, in: *Monteagudo*, 11. szám, 2006, 60.

<sup>15</sup> Magyarországon a Vígszínház mutatta be 1974-ben a darabot Marton László rendezésében. Goyát Balázs Péter alakította, VII. Ferdinánd szerepében Tordy Gézárt láthatták a nézők. Buero Vallejo öt darabját az Európa kiadó adta ki magyarul. Antonio BUERO VALLEJO: *Drámák*, Budapest, Európa Kiadó, 1988. Tanulmányunkban az *Alszik az értelem* (Fordította: Keszttyús Erzsébet) drámából vett idézetek is ebből a kiadásból valók, a szövegben csak az oldalszámokra utalunk.

szolutizmust idéző, ún. vészterhes évtizedet (1823–1833) választotta Buero Vallejo történelmi háttérként.

Mayorga címválasztásában a szerelmeslevelek műfaji utalást tartalmaz, illetve a levelek címzettjének, Sztálinnak az említésével szintén sejteti a történelmi korszakot. A jelző (szerelmes) és a címzett neme közötti kapcsolat azonban teljesen félrevezető, hiszen nem egy nő a levelek szerzője, hanem egy férfi, a darab főhőse, az író Mihail Bulgakov. A mű azonban választ ad arra is, hogy miért a „cartas de amor” műfaji megjelölést használja Mayorga: Bulgakov vágya, hogy szeressék, és hogy a hatalom elismerje művészetét. A hatalom azonban ugyan-úgy vágyik a szeretetre, az értelmiségiek támogatására. Egy diktatórikus rendszer azonban ezt nem kapja meg, ezért a megfélemlítés, a terror és a cenzúra segítségével tarthatja csak fent magát. Mayorga a sztálinista Szovjetuniót választja tehát történelmi háttérnek.

Persze felmerülhet a kérdés, vajon Mayorga miért éppen a Sztálin-Bulgakov – tehát nem spanyol alakok – párharcát választotta, miért nem magát Francót helyezte egy drámai fikció középpontjába, Bulgakov helyett pedig egy, a posguerra nemzedékhez tartozó, a francóista cenzúrával viaskodó spanyol alkotónak a vívódásait mutatja be. Hiszen a negyvenes-ötvenes évek Spanyolországában nem kevesen voltak Bulgakovhoz hasonló helyzetben.

Az egyik lehetséges magyarázatot a spanyol demokratikus átmenet sajátosságai adhatják. Franco halála (1975) után közvetlenül a spanyol sajtó izzott az indulatoktól. A gyűlölet eskalálódását a Moncloa-paktum és a „hallgatás paktuma” állította meg, amikor a társadalmi béke és a demokratikus átmenet érdekében az összes politikai erő és a sajtó a Franco korszakot, mint témát, tabunak minősítette. Mintha egy társadalmi öncenzúrának lennének tanúi. Talán Mayorga témaválasztása 1998-ban ezzel az íratlan paktummal is magyarázható.

Ezt a csendegyezséget a század végétől persze egyre több bíráló érte, különösen az írók és a történészek, majd a Franco-rendszer áldozatainak és azok hozzátartozóinak kibontakozó mozgalmi részéről. Egyre hangosabb az emlékezethez való jog<sup>16</sup> követelése, ami Mayorgánál is többször megfogalmazódik, jelezve, hogy a vállalt öncenzúra egyre terhesebb.

Buero Vallejo és Mayorga drámáinak összevetése igen tanulságos. Nemcsak a történelmi kor reális, hanem a hősök életrajzi adataiból is merítenek a szerzők. Goya VII. Ferdinándtól valóban kérvényezte, hogy meghurcoltatása után egy francia gyógyfürdőbe mehessen. Az engedélyt meg is kapta és élettársával, Leocadia Weiss-szel együtt Plombières-be utazott, utolsó éveit már száműzetésben, Bordeaux-ban töltötte.

Bulgakov alkotói működését sem segítette a sztálinizmus, 1930 után művei szinte alig kaptak nyilvánosságot, darabjai eltűntek az orosz színpadokról. Bulgakov emigráns bátyjának írt ekkori leveleiből érezhető az író reménytelen helyzete, mind művészi, mind anyagi értelemben. Kétségbeesésében nyílt kéréssel fordult a Szovjetunió vezetéséhez, hogy vagy tegyék lehetővé emigrációját, vagy adjanak neki munkát. Sztálin maga hívta fel Bulgakovot és ígért neki segítséget, ennek ellenére az író művei továbbra is tiltólistán maradtak. Ez a legendássá vált telefonhívás adta az ihletet Mayorga darabjához.

Buero Vallejo története Goya Madrid közeli nyaralójában, valamint VII. Ferdinánd királyi rezidenciáján bontakozik ki. Goyát élettársa, Leocadia próbálja az országból való menekülés-

<sup>16</sup> A diktatúra bukása után csak harminc évvel, 2007-ben született meg a *történelmi emlékezet törvénye* (*Ley de Memoria Histórica*), mely lehetőséget adott a múlttal való szembenézésre. Erről lásd Anderle Ádám: „A megbékélés törvénye és ára”, in: *Népszabadság*, 2008. február 1. Elérhető: <http://www.nol.hu/archivum/archiv-479659?ref=sso> (2014-07-28).

re rábeszélni, hiszen a rémuralom egyre fenyegetőbb a liberálisokra nézve. Goya azonban nem akar menekülni, mint ahogy arra sem képes, hogy meghunyászkodjon az uralkodó előtt. Nem kér bocsánatot azután sem, hogy egy liberális barátjának szánt, felségsértő gyalázkodásokat tartalmazó leveléről a király tudomást szerzett.

A festő és a király között a darab során személyes találkozóra nem kerül sor, ám VII. Ferdinánd egy távcsövön keresztül tisztán ellát az idős művész Manzanersén túli birtokára, így a távolból kémleli az eretnek Goyát. A diktátor megfélemlít, de saját maga is retteg, éppen ezért szükséges kontroll alatt tartania minden másként gondolkodót. A király cselekedetei (távcsővel kémleli Goya házát, hímez) igen kifejezően mutatják egy hatalmaskodó, de folyamatos félelemben élő, kisszerű uralkodó beteges belső világát.

Goya nemcsak a süketségével kénytelen megküzdzeni, hanem egy kettős erőter vonzásában kell önmagának maradnia. A király azt követeli, hogy korábbi engedtlensége miatt kérjen bocsánatot és térjen vissza az udvarba, a szeretője, Leocadia viszont Franciaországba akar menekülni. E két pólus között a közvetítő feladatot kapja egyrészt a cenzúra vezetésével megbízott Duaso atya, aki a bocsánatkérésre és a királynak való behódolásra akarja a festőt rábírni, másrészt a liberális orvos, Arrieta, aki Leocadiát segítve, szeretné, ha az idős művész az emigrációt választaná. Goya azonban csak a(z alkotói) szabadságát és a (lelki) nyugalomát akarja visszakapni, hogy festhessen. A megfélemlített, művészetében, emberi mivoltában és férfiasságában is megalázott hetvenhat éves festő a darab végén ugyan megtörve, fizikálisan legyőzötten hagyja el hazáját, azonban mégsem hódolt be a királyi hatalomnak.

Mayorga Bulgakovja, a cenzúra által elnémított, reményvesztett író kétségbeesésében elhatározza, hogy levelet ír Sztálinnak<sup>17</sup>, írói szabadsága visszaadását, vagy ha ez nem lehetséges, a Szovjetunióból való kiutasítását kérve. Az író felesége, Bulgakova, hogy férje ihletét ösztönözze, Sztálin bőrébe bújva, a diktátor gesztusait, hanglejtését utánozva igyekszik Bulgakovot átsegíteni a levél megfogalmazásának nehézségein. A színház a színházban játékát és a válasz nélkül maradt levelek sorát Joszif Visszarionovics Sztálin váratlan telefonhívása szakítja meg. A vonal azonban éppen abban a pillanatban szakad meg, amikor a szovjet vezető személyes találkozót adna Bulgakovnak. Erre a félbeszakadt telefonhívásra építi az író a reményét, Sztálin azonban nem hívja vissza és a várakozás az örületbe kergeti Bulgakovot. Szüntelen írja leveleit, már felesége aggódó szavait sem hallja meg, s Bulgakova Sztálin-imitációja olyannyira jól sikerül, hogy a diktátor hús-vér valójában megjelenik az író előtt. A Bulgakov alkotta dimenzióban, a művész képzeletéből lép elő az Elvtárs és kezdeményez dialógust az íróval. Ő kezdi diktálni Bulgakovnak, hogy mit írjon, sőt egy ponton maga a diktátor veszi át a tollat és ő írja le a szabadságát követelő író gondolatait.

Bulgakova hiába próbálja a realitás keretei között tartani férjét, az már képtelen a valóságot érzékelni, hallucinációja teljesen valóságossá válik számára. A képzeletbeli Sztálin elhitteti Bulgakovval, hogy ő igenis értékeli a művészetét, ám „addig nem lesz itt igazi művészet, míg védelemre szoruló, ártatlan gyermek a nép”(84.). Végül is – állítja a Vezér – Bulgakovnak csak egy kérvényt kellene benyújtania ahhoz, hogy külföldre távozhasson. A mű végén ironikusan azt is megígéri, hogy Bresztől Vlagyivosztokig felszerelik telefontal az országot, hogy minden otthonból közvetlenül beszélhessenek Sztálin elvtárral.

<sup>17</sup> Bulgakov valóban írt több levelet Sztálinnak, melyek Kiss Ilona fordításában magyarul is olvashatók (Mihail BULGAKOV: *Sárba taposva*, id. mű.).

Mindkét darab mély reflexió a hatalom és az alkotói szabadság közti viszony problémájáról, arról a félelemről, ami szorongatja, és az örületbe kergeti mindkét alkotót. Goya süketsége és víziói összefonódnak a fekete-sorozat festményeivel és a rémisztő belső hangok hallucinációjával. Nem hajt fejet a hatalom előtt, azt festi, amit akar, és nem azt, amit a király diktál: „Festennem kell, és itt! Itt!” (139.), „A hatalom előtt nem alázodom meg.” (158.) – mondja határozottan. A művészi szabadság korlátozása ellen foglal állást az idős festő, amikor elutasítja az uralkodó kérését, hogy a királyi család portréjára fesse rá Ferdinánd első feleségének a képmását. A király tanácsadója, Calomarde, a művész engedetlenségét látva, becsmérően szól Goyáról: „Nem is olyan nagy festő [...]. A rajz szabálytalan, a színek komorak. [...] A királyi család portréin se nemesség, se szépség. Ravasz képek azok, az uralkodóház, a klérus ellen lázítanak” (119.). Pedig, ha behódolna a hatalomnak, ő is persona grata lehetne az udvarban, mint Vicente López, VII. Ferdinánd és a madridi arisztokrácia kedvelt festője.

Mayorga írója sem válik Sztálin esztétikai elveinek kiszolgálójává: „Az igazi művész számára nincsenek tabuk” (21.) – mondja Bulgakov a feleségének. Vagy később, amikor beszélgetőpartnere már a színház a színházban játékból kilépő, elképzelt, de Bulgakov számára valóságos Sztálin, a cenzúra bénító hatásáról is kifejti a véleményét tömören: „A művész, ha néma marad, nem igazi művész” (43.), „nem lehet úgy írni, hogy tudod, hogy figyelnek” (74.).

A megalkuvás problémaköre más Mayorga-darabban is vezérmotívumként jelenik meg. Lehet ez ideológiai (El traductor de Blumemberg), művészi (Cartas de amor a Stalin), vagy értelmiségi (El jardín quemado, Himmelweg) dimenziójú, ám, ami a szerzőt foglalkoztatja, az mindig is a felelősség(vállalás) kérdése. A művészet – és különösen a színház – feladata nem az, hogy a meggyőződéseinket tovább erősítse, hanem éppen ellenkezőleg, hogy elbizonytalanítson. Hogy a néző a prekoncepcióira és a hiedelmeire ne ugyanazokat a válaszokat fogalmazza meg, hanem hogy kitágítsa a tudatát.<sup>18</sup> A drámaírónak nem az a feladata, hogy kész megoldásokat szolgáltasson fel a nézőknek/olvasóknak, hanem, hogy a legmélyebb és a legemberibb védtelenségben hagyja őket. Egy olyan sérülékeny, kiszolgáltatott helyzetben, melyben a befogadó maga találja meg a válaszokat saját világán belül. A festő és az író közül, mintha Bulgakovban sokkal erősebb lenne a társadalmi felelősségvállalás morális imperatívusza, míg Vallejo művében a magánéleti-családi szál, a Goyát és Leocádiát összetartó furcsa érzelmi viszony (a nő a festő cselédje, de egyben a szeretője is, akivel feltehetőleg egy közös lányuk is volt) kap dominanciát. Goya hatalomhoz való viszonyát egyértelműen befolyásolja, hogy családját is félti a diktatúra terrorjától.

Buero Vallejo és Mayorga színházában közös az is, hogy nem egy felszínes üzenet, vagy az egyszerű tanulság, hanem egy nagyon erős etikai mozgatórugó szabja meg a történet keretét és a szereplők mozgásterét. Egyértelmű az összecsengés a 2000-ben elhunyt író és Mayorga gondolatai között. Hasonlóan Vallejóhoz, aki az említett 1985-ös interjúban<sup>19</sup> a színház társadalomkritikai feladatáról beszélt, napjaink ünnepelt szerzője is úgy véli, hogy a színház, egy „politikai, közösségi művészet, az emlékezet és a lelkiismeret művészete.”<sup>20</sup> Színházuk a hatalom, az erőszak, a háború és az emberi kapcsolatok bemutatásával visszaköveteli az emberi méltóságot, a szabadsághoz és az igazsághoz való jogot.

<sup>18</sup> Mariano DE PACO: id. mű, 59.

<sup>19</sup> GERGELY Imre: id. mű, 39-40.

<sup>20</sup> Juan MAYORGA: *Teatro, arte político*. id. mű.

Mindkét főhős, Goya és Bulgakov munkásságán egyaránt nyomot hagyott a történelmi kor, a megfélemlítés okozta lelki torzulás. A festő 1820-as évekbeli művei (az ún. fekete festmények) egyre komorabbak, vészterhesebbek. Beteges, kidülledt szemű, nyitott szájú alakjai, a sötét tónusok s a színek szinte teljes hiánya jól kifejezik a festő magányát és szorongását. Ezek a komor hangulatú képek a hatalom nemtetszését váltják ki: „[...] a falakat díszítgeti csúf és torz festményeivel.” (168.) – mondja Duaso atya a királynak. Majd Arrietának: „Túl sok bennük a kegyetlenség meg a szatíra. Meg még valami... amit nehéz meghatározni.” Arrieta: „Az iszonyat” (155.).

Mayorga hőse hasonlóan, egy napfény nélküli világról ír műveiben. Sztálin a szemére is hányja: „Oly tehetséges vagy te, Mihail, olyan gazdag a képzeleted... De miért oly komor minden írásod? Csupa olyan orosz ábrázolsz, akiket szinte a bolondokházából menesztettek. [...] Te inkább a szörnyűségeket emeled ki, népünk legrosszabb tulajdonságait...” (75.). A hatalom szemszögéből Bulgakov műveinek is a szatíra a megbocsáthatatlan bűne: „De én sosem fogok lemondani a szatíráról. A szatíra behatol a tabuk birodalmába. Az igazi művész számára nincsenek tabuk” (21.) – mondja az író.

Szintén rokon vonás, hogy Buero Vallejo és Mayorga is bőven merít főhőseik életművéből. Amíg az *Alszik az értelemben* adott szituációkban Goya festményei jelennek meg a háttérben, párhuzamot mutatva a színpadon zajló történésekkel, addig a *Szerelmeslevelek Sztálinhoz* az intertextualitás szövi át, folyamatosak az utalások Bulgakov (*Mester és Margaréta*<sup>21</sup>, *Fehér gárda*, *Kutyaszív*, *Bíbor sziget*, *A Turbin család napjai*, *Zojka lakása*) műveire. A szövegek közötti kapcsolat akkor válik a legnyilvánvalóbbá, amikor Mayorga apró változtatásokkal ugyan, de szinte teljes egészében beemeli Bulgakov egyik groteszk „sztáliniádájának”<sup>22</sup> parodisztikus telefonbeszélgetés-jelenetét, melyben Sztálin maga hívja fel a Művész Színházat, hogy Bulgakov egyik darabját támogassa.

SZTÁLIN: Na, végre. Jó lesz? Akkor most mondd el szépen, mi van veled, mért irkálsz nekem ilyen leveleket?

BULGAKOV: Mit csináljak? Hiába gyártom a darabokat, semmi értelme. Most adtam oda egyet a Művész Színháznak, de be se mutatják, és nem is fizetnek érte.

SZTÁLIN: Még ilyen! Na, várj csak egy kicsit! (*Telefonál*) Halló! Művész Színház? Itt Sztálin beszél! Küldjék a telefonhoz Sztanyiszlavszkijt! Mi? Hogy? Meghalt? Most? Amikor meghaltotta, hogy keresem? (*Bulgakovnak, aki nagyot sóhajt*) Ne hagyd el magad, majd mindjárt kitalálunk valamit! Halló! Művész Színház? Itt Sztálin beszél. Hívják a telefonhoz Nyemirovics-Dancsenkót. (*Szünet*) Mi? Meghalt? Most? Ő is? Akkor küldjenek valaki mást! (*Kisvártatva*) Na, végre! Ide figyeljen, Jegorov elvtárs. Ott van maguknál egy színdarab... Egy bizonyos Bulgakov nevű szerző írta. (*Bulgakovra kacsint*) Természetesen nem akarok kényszeríteni senkit se, de szerintem ez egy jó darab. Mi? Maga szerint is? És mikor akarják bemutatni? (*Bulgakovhoz*) Mikor mutassák be?

<sup>21</sup> Bulgakov híres regényében a Mester „elégettem a kéziratot” kijelentésére, Woland válasza: „Ilyesmi nem létezik: a kézirat sosem ég el” (Mihail BULGAKOV: *A Mester és Margarita*. <http://mek.oszk.hu/02800/02825/02825.pdf>, 205.; 2014-07-28). Mayorga Sztálin szájába adja: „Ugyan, mit beszélsz. A könyv nem ég” (75.).

<sup>22</sup> Kiss Ilona: „Mihail Bulgakov Sztáliniádái (A *Batumi* című dráma elé)”, in: *Színház*, 1990/3. Dráma-melléklet: Mihail BULGAKOV: *Batumi*. Elérhető: <http://adattar.vmmi.org/dramak/144/144.pdf> (2014-07-28).



BULGAKOV: Hát, talán három év múlva jó lenne...

SZTÁLIN: *(Jegorovhoz a telefonba)* Szóval én nem szeretek színházi ügyekbe beleavatkozni, de úgy gondolom, három hónapon belül be tudnák mutatni. Mi? Hogy három héten belül akarják? Jó, legyen. És mennyi honoráriumot szántak neki? *(Eltakarja tenyerével a kagylót. Bulgakovhoz)* Mennyit kérsz?

BULGAKOV: Ötszáz rubel nem jönne rosszul ...

SZTÁLIN: *(Újra Jegorovhoz a telefonba)* Nem vagyok pénzügyi szakember, de úgy gondolom, hogy egy ilyen színdarabért legalább ötvenezer kellene kiutalni. Hogy? Maguknak hatvenezer is megér? Persze, kérem, kérem! Akkor fizessenek hatvenezer! *(Bulgakovhoz)* Na, látod... Megy ez, mint a karikacsapás. És még azt mondod, hogy nem akarnak fizetni...<sup>23</sup>

Ugyanez Mayorgánál:

SZTÁLIN: [...] miért vagy most ilyen szomorú?

BULGAKOV: Egyetlen szovjet színházat sem érdeklí majd a darabom, Joszif Visszarionovics.

SZTÁLIN: Hogyhogy nem? Hol szeretnéd bemutatni?

BULGAKOV: Én Konsztantyin Sztanislavszkij színházát, a Művészt választanám.

SZTÁLIN: No, most rögtön felhívom. Épp ma délután jártam arra, és felhőborított, hogy egyetlen darabod sincs kiplakátózva.

BULGAKOV: Elintézi, hogy bemutassák a darabomat?

SZTÁLIN: Biztosra veheted. Had telefonáljak egyet. *(Fogja a telefont. Tárcsáz)* Várj csak, Mihail. *(A telefonba)* Kisasszony, kisasszony, hall engem? Ez Sztanyislavszkij színháza? *(Bulgakovra pillant)* Kapcsolja nekem Konsztantyin Sztanislavszkij elvtársat. *(Kezével befogja a kagylót, és megkérdi Bulgakovot, „Milyen előadást szeretnél? Délutánit? Estit?” Leveszi a kezét a kagylóról)* Sztanyislavszkij? Itt Sztálin elvtárs. *(Rákacsint Bulgakovra)* Nézze, Konsztantyin, nem szívesen ütöm bele az orrom a színház ügyeibe, de itt tartok a kezemben egy darabot, ami... Konsztantyin?... Itt van? *(Nem hallani jól, Sztálin haragra gerjed, fujtat)* No, majd beszélek én a közlekedésügyi miniszterrel, biztos litván. Rohadt egy készülék... [...] Mi az ördög van ezzel a telefontal? *(Megszakadt a vonal. Sztálin leteszi a kagylót, dühös.)* [...] (61–62.).

Érdekes, hogy a diktatúra hálójában vergődő művész üldözését mindkét drámaíró a vadászat metaforikus képével érzékelteti: „[...] A vadászat elkezdődött, és Francho nemes vad” (128.) – mondja Leocadia. Bulgakov pedig: „ha valakit vadként űznek, valóban megvadul. [...] Egy vadat sokáig kergethetnek, de egyszer csak szétpattan a szíve, s a vad épp akkor lesz a legveszélyesebb” (41.).

Buero VII. Ferdinándja egy érdekes, férfihoz nem igazán illő tevékenységet is végez: hímez. Ennek szimbolikus jelentése a pók hálóját és a veszély közeledtét idézheti: minél jobban előrehalad a hímezésben az uralkodó, annál szorosabb a háló Goya körül is.

Buero Vallejo 1970-ben bemutatott darabjának technikai megoldásait a korabeli kritika is méltatta. Akkoriban igen újító színpadi technikának számított Goya festményeinek kivetí-

<sup>23</sup> Marietta CSUDAKOVA: *Zsiznyeopiszanyije Mihaila Bulgakova*, Moszkva, 1988, 12, 61–62. o. Idézi: KISS Ilona: id. mű, 1.

tése<sup>24</sup>, valamint a süket művész belső hangjainak szemléletes érzékeltetése. Ez utóbbi a színészekről is nagyfokú koncentrációt igényel, hiszen amikor Goya a színen van, akkor a dialógusokat a néző sem hallja, csupán a szereplők szájmozgása árulja el, hogy beszélgetnek.<sup>25</sup> A belső világában a festő ilyenkor állathangokhoz hasonlítja például a nők perlekedését (a szeretője, Leocadia kotkodácsol, a menyé, Gumersinda beszéde számbőgésnek tűnik), de mintha hallaná a macskanyávogást, a szívdobogást, a szárnyak csattogását, a hahotázó nevetést, és a bagolyhuhogást is. Természetesen ezek csak hallucinációk, melyek fenyegető zajokkal töltik meg az idős férfi belső csöndjét.

Mayorga is alkalmazza a néma beszéd technikáját, amikor Bulgakov saját világába merülve, csak Bulgakova szájmozgását látja, de a hangját már nem hallja meg. A kortárs drámaíró megoldásai közül már említettük a színház a színházban módszert, mely nemcsak a Bulgakova Sztálin-utánzásában, hanem a diktátor szavaiban is fellelhető, amikor a vezető elvtárs Bulgakov kéziratára utal: „A témafelvetés roppant érdekes. A kidolgozás azonban zavaros. Remek az indítás: van egy férfi és egy nő, és felkeresi őket az ördög... Kár, hogy a nő alakja alig van kidolgozva. Sokszor mondtam neked: a női figurák a te gyengéid”(75.). A férfi, a nő és az Ördög hármasa: Bulgakov, Bulgakova, Sztálin.

Közös a hősökben tehát, hogy Goya és Bulgakov is dialogizál egy elképzelt alakkal. A külső szemlélők, Leocadia, illetve Bulgakova számára ez egyértelműen a férfiak megbomlott elmeállapotának tudható be. Leocadia: „Velem alig beszél, de valakivel beszél... egy nem létező valakivel. És minden ok nélkül felnevet, vagy szitkozódásban tör ki, valami láthatatlan lények ellen...” (125.). Hasonlón, Bulgakova is aggódik: „Olyan, mintha a gonosz költözött volna ebbe a házba. Mintha szabadon garázdálkodhatna itt az ördög” (57.).

Az ördög Buero Vallejo színpadán is megjelenik áttételesen, Goya festményein keresztül, valamint a második rész álmjelenetében konkrétan is. Az 1970-es darabban feltűnik még egy feketelista is: Calomarde a király hírhedt Zöld Könyvéről tesz említést, melybe VII. Ferdinánd a felségsértőket és a halálraítéltek névsorát jegyzi fel.

Az analógia itt is egyértelmű a két darab között: Mayorga Sztálinja előveszi azt a listát, amit még Lenin állított össze a szobrot érdemlő irodalmárok alakjáról. A diktátor átnyújtja a ceruzát Bulgakovnak, hogy saját maga írja fel nevét tizenhárom sorszámmal a listára. Azonban Bulgakov rémulően visszahúzza a kezét, nem adja el magát az ördögnek.

Gyakori, hogy a karakterek jellemzésében a szerzők a nemzetiségi jelzőkhöz kapcsolódó sztereotip tulajdonságokat használják ki. Vallejónál a Király így beszél Goyáról: „Az a nyakas aragón nem reszket olyan egykönnyen” (118.). Duaso atya is aragón („Én aragón vagyok [...]). Ebből adódóan roppant őszinte is” (154.), akárcsak Calomarde: „Aragón ő is [Duaso], akárcsak én” (121.) – mondja a király igazságügyi minisztere. Leocadiáról pedig megtudjuk: egy „délceg, barna baszk asszony” (122.). Mayorga darabjában Sztálin a saját orvosáról megjegy-

<sup>24</sup> Egy érdekes magyar vonatkozás: az előadáson Juan Gyenes Goya festményeiről készült fotóit vetítették ki. A bemutató utáni kritikát lásd: Lorenzo LOPEZ SANCHO: „El sueño de la razón de Buero Vallejo, en la Reina Victoria”, in: *ABC*, 1970. február 8., 63-64.

Elérhető: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1970/02/08/063.html> (2014-07-28).

<sup>25</sup> Buero Vallejo más darabjaiban is kihasználja az emberi fogyatékoságokban rejlő drámai lehetőséget. Az *En la ardiente oscuridad*, valamint az *El concierto de San Ovidio* hősei vakok, így az ő nézőpontjuk érzékeltetésére, valamint a velük való teljes azonosulás megteremtése végett a nézőtér is sokszor teljes sötétségbe borul.

zi: „Remek ember, grúz” (42.), a közlekedésügyi miniszter elmarasztalásakor (a félbeszakadt telefonbeszélgetések miatt) szintén nem marad el a jelző: „Biztos litván az az idióta” (62.).

Mindkét férfi a társadalomból kitzasztott művész helyzetében van. Korábbi barátai is elkerülik őket, hisz az eretnekkel való kapcsolattartás őket is veszélyezteti egy olyan világban, ahol a hatalom figyelő tekintete (távcső) és füle (telefon) elől semmi nem maradhat titokban. Goya egy megjelölt ember, ajtajára jelet festenek éjszaka, sokan pestisesként fordulnak el tőle. „Íme a legújabb pestises: Francisco de Goya” (156-157.) – mondja az idős művész saját magáról is. Bulgakovtól is elfordulnak társai: „Az egész városban úgy néz rám mindenki, mintha magának az ördögnek volnék a felesége. [...] Sztálinnak köszönheted, hogy a földre köpnek, ahol csak elhaladok” (48.). „Még a leghitványabb népség is csak köp egyet, ha ki-mondom a nevedet” (68.) – keseredik el Bulgakova. A kegyvesztett irodalmárt is – Goyához hasonlóan – pestisesnek (apestado), a fordításban leprásnak bélyegzik: „Úgy húzódnak el tőlem a rendezők, szerkesztők, mint valami leprástól...” (24.) – mondja Bulgakov.

Ennek ellenére mindketten úgy gondolják, hogy igenis elismerik a művészetüket. Goya: „Én Goya vagyok! Engem tisztelnek!”, „Széttaposnak, mint egy hangyát!” (139.) – próbálja Leocadia a valóságra ébreszteni idős szeretőjét. Míg Bulgakov: „Egész jeleneteket tud [Sztálin] idézni a műveimből. Tudom, hogy nagyra tart.” Felesége válaszával igyekszik felébreszteni fantáziavilágából az író: „Nagyra tart? Tudod te, hogy miket beszélnek rólad az emberek Moszkvaszerte?” (48.)

A sok párhuzam után, idézzünk fel néhány különbséget is a két darab között.

Buero Vallejo színháza sokszereplős: 17 szereplőt, valamint hangokat (macska, María del Rosario hangja) sorol fel a mű elején a szerző. Ezáltal Goya alakját sok nézőpontból, változatos dialógusokból ismerhetjük meg.

Mayorga ezzel szemben csak három alakot mozgat a színen: Bulgakov, Bulgakova és Sztálin. Ennek köszönhetően az író alakja is csak két irányú megvilágítást kap. Mégsem mondhatjuk, hogy egysíkú lenne Bulgakov figurája, hisz az irónia segítségével Mayorga nagyon árnyaltan képes az író gondolatait kifejezni. Előfordul, hogy Bulgakov egyes szám harmadik személyben beszél magáról: „Mert Mihail Bulgakov szerint a művész alapvető kötelessége, hogy harcoljon a cenzúra ellen” (20-21.); vagy éppen, amikor Bulgakova Zamjatin leveléből olvas fel, egy olyan szereplő szájába adja Bulgakov véleményét, aki ugyan a színen nem jelenik meg, Sztálinhoz írt híres levele által mégis megidéződik: „Az író számára a cenzúra egyenlő a halálos ítélettel” (35.). A legironikusabb formája Bulgakov bemutatásának pedig, amikor Mayorga Sztálin szájába adja az író véleményét: „Nem a lojális funkcionáriusok, hanem a hozzád hasonló veszélyes eretnekek teremtik a művészetet” (82.) – mondja a szovjet vezető, egyben elismerve az író életművének művészi értékét.

A diktatúra elnyomószervezete is másképpen jelenik meg a két darabban. Amíg Vallejo színházában sokkal erősebb a fizikális agresszió, addig Mayorga inkább a lelki terrorra és megfélemlítésre helyezi a hangsúlyt. Vallejo XIX. százada sokkal komorabb, az ő színpadáról teljesen hiányzik a humor és az irónia. Vele szemben Mayorga előszeretettel használja mindkettőt, ezáltal főleg Sztálin alakját figurázza ki és teszi nevetségessé.

A két darab szerkezeti megoldásai között a szerzői utasítások és magyarázatok mennyiségében nagy különbség van. Mayorga egyik interjújában<sup>26</sup> kifejti, hogy mivel ő mindig úgy ír, hogy a darab színpadra állítását tartja szem előtt, ezért viszonylag kevés szerzői utasítást használ a szövegeiben, ezzel is a színházi alkotók, a rendezők, a színészek szabadságát és fantáziáját igyekszik ösztönözni. Ha csak az olvasók számára írna, feltehetőleg sokkal több szerzői utasítással töltené meg darabjait.

Ebből az aspektusból vizsgálva Buero Vallejo Alszik az értelem című darabját, feltűnően hosszú szerzői instrukciókkal találkozunk. Ez első látásra ellentmondásosnak tűnhet, hiszen a rövidebb, kevésbé kifejtett szerzői utasítások jobban el tudják rejtetni a drámaírók gondolatait, kijátszva a könyörtelen, de sokszor ostoba cenzort, az alkotói fantáziára bízva a mű színpadi elképzelését. Figyelembe véve azonban a bemutatás lehetőségét, a diktatúra alatt egy színpadi szerzőnek mindenképpen mérlegelnie kellett annak az esélyét is, hogy darabja csak nyomtatásban jelenhet meg. Ez esetben, vagyis ha a drámai textus valóban csak szöveg marad, az írói utasítások felduzzasztása és magyarázó jellege már sokkal érthetőbb és indokoltabb.

Mindkét szerző egy diktatórikus államszervezetet (VII. Ferdinánd abszolútizmusa, Sztálin rémuralma), valamint két művészt (Goya, Bulgakov) választ, hogy az alkotó ember (festő, író) és az elnyomó hatalom közötti összetett viszony árnyalatait bemutassa. A diktatúra eszközei nem változnak: az elnyomást, a megfélemlítést, a lelki és fizikális terrort ugyanúgy használja a XIX. és a XX. századi diktatúra is. Hogyan tud ilyen helyzetben egy művész alkotni? Az elismerésért cserébe be kell hódolni, meg kell hunyászkodni a hatalom előtt? Hogyan tud az ember embernek maradni? Ezekre a morális dilemmákra kell a nézőknek/olvasóknak megtalálniuk a választ mindkét műben.

Mayorga ugyan több interjújában nyilatkozik a történelmi és politikai dráma jelentőségéről és napjainkig tartó létjogosultságáról is, az általunk ismert írásokban sehol sem beszél arról, hogy Buero Vallejo színháza hogyan hatott rá konkrétan.<sup>27</sup> Ennek ellenére a bemutatott darabok között kiemelt párhuzamok jól szemléltetik a két szerző színházi koncepciója közötti kontinuitást. Buero szerint a történelmi dráma a jelenünkre világít rá, míg Mayorga úgy gondolja, hogy a múltunk bemutatásával a jelenre nyitunk egy ajtót.<sup>28</sup> Francisco Ruiz Ramón<sup>29</sup> megállapítása mindkét vizsgált dráma szerzőjére tökéletesen illik: a történelmi téma megválasztása sosem egy ártatlan véletlen, hanem a jelenrel való cinkosság eredménye. A drámaírók, amikor a történelmi dráma műfaját választják, éppen ezt az összekacsintást keresik a múlttal, hisz a történelmi színház elválaszthatatlan a jelenünktől.

<sup>26</sup> Ruth VILAR, Salva ARTESERO: „Conversación con Juan Mayorga”, in: *Revista (Pausa)*, 32. szám, 2010. Elérhető: <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero> (2014-07-28).

<sup>27</sup> Az egyedüli komolyabb összefoglalásra egy 2013-as doktori disszertáció vállalkozott, mely Mayorga történelmi és politikai színházról szóló gondolatait több helyen éppen Buero Vallejo drámai koncepcióival veti egybe. Carmen ABIZANDA LOSADA: *La obra dramática de Juan Mayorga (1989-2009). Teatro histórico-político y teatro social*. Elérhető: [http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/11708/2/AbizandaLosada\\_Carmen\\_TD\\_2013.pdf](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/11708/2/AbizandaLosada_Carmen_TD_2013.pdf) (2014-07-28).

<sup>28</sup> Carmen ABIZANDA LOSADA: id. mű, 7.

<sup>29</sup> Francisco RUIZ RAMÓN: „Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX”, in: *AIH Actas IX* (1986), 385. Elérhető: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih\\_09\\_2\\_042.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_042.pdf) (2014-07-28).