



A pillanat aktualitását tükröző dokumentumok színrevitele és színházi vonatkozásaik megjelenítése az előadók és a globális nézőközönség számára alapvetően politikai aktusnak tekinthető, mely a szöveget a verbális színházi rituálé eszközeiből a politikum és a kritikai ábrázolás eszközeivé változtatja. Ez még mindig dokumentarista színház, de több információt közöl, reflektáltabb és dekonstruáltabb, mint elődei.

A kortárs német dokumentarista színházról alkotott kép nem lenne teljes Andres Veiel nélkül, akinek *The Kick* (2005) című darabja egy Brandenburg tartománybeli lerobbant körzetben élő tizenéves meggyilkolásának történetét dolgozza fel. A dokumentumfilm Veiel hat hónapnyi kutatásai és interjúi anyagát sűrítette mindössze kétszereplős drámává, amely a bűntény szereplőinek (az áldozat, a gyilkosok, a szem-

tanúk és a néma többség) megjelenítése mellett a komplex szociális kontextust is sikerrel vázolja fel, elkerülve az egyoldalú magyarázat csapdáit. Meglehetősen ritka, hogy egy bonyolult eset tanulmányozása végül ilyen műgonddal megszerkesztett szöveget eredményezzen, s a darab kritikai sikere sem tekinthető szokványosnak. Nem igazi dráma ez a szó eredeti jelentésében, inkább az események plasztikus dokumentációja – Veiel módszere inkább kérdéseket ébreszt, semmint válaszokat ad. De éppen ez az, amit az új dokumentarista német színház feladatául vállalt.

Szerkesztette és fordította Ijgyártó Judit

Megjelent: *The Drama Review*, 2006. őszi

Olga Perevezenceva

Az orosz dokumentarista színház

Az orosz dokumentarista színház térhódítása az új orosz drámairodalom kibontakozásával együtt zajlott; fejlődésük kezdetektől fogva szervesen összekapcsolódott. Szűkebb értelemben az új orosz drámához sorolandó minden, az elmúlt öt-tíz évben született alkotás, habár újabban ezt az időkorlátot nem kezelik mereven. Tágabb értelemben az új orosz dráma olyan színházi irányzat, amely meghatározott szervezeti struktúrával és jól körülírható sajátosságokkal rendelkezik. Csak a legjellemzőbbet említve: érdeklődése elsősorban a jelen eseményei és fontos problémái felé irányul.

Az orosz dráma fontos pillanata az 1998-ban megnyílt, Alekszej Kazancev és Mihail Roscsin nevével fémjelzett Drámaírói és Rendezői Központ; a nyitott játszóhely a fiatal rendezők és drámaírók számára biztosított lehetőséget ötleteik megvalósítására. 1999-ben a londoni Royal Court művészeinek egy csoportja Stephen Daldry vezetésével szemináriumsorozatot tartott Moszkvában, majd Novoszibirszkben a verbatim technikáról, ezt követően 2002 decemberében Moszkvában megrendezték az első dokumentarista színházi fesztivált is. 2001 a műhelymunka időszaka, 2002 márciusában pedig a Patriarsije Prudi egyik házának alagsorában megnyílt a Teatr.doc, az első független dokumentarista színház. Ugyanebben az évben rendezik meg az első Új Dráma Fesztivált is.

Ezek az események meglehetősen vihart kavartak az orosz színházi életben. Az új dráma kritikai és sajtó-

visszhangja egyértelműen negatív volt; a vádak szerint csak alantas, „szennyos” témákban vájkál, nem tud felemelkedni a „magasb” ideáig; professzionalizmusát és művészi színvonalát is erősen kétségbe vonták. A nyolcvanas évek vége és korai kilencvenes évek a szabadság beköszöntét és a cenzúra eltörlését hozták az élet minden területén. Új pártok és mozgalmak keletkeztek, a közszférát az állandó átalakítás, a gazdasági szférát a gyors fejlődés jellemezte. Mindez, olykor az emberek számára is észrevétlenül, megváltoztatta az ország szociális és kulturális arculatát. Az információáramlás szabadsága, a társadalmi vitafórumok szaporodása nemcsak a változások pozitívumait, de „vesztésglistáját” is tudatosította az emberekben: a szociális intézményrendszer széthullását, a kulturális identitás foszladozását és az új hatalom iránti bizalomvesztést. A sorozatos gazdasági krízisek, amelyek



Oroszország lakóinak többségét kilátástalan szegénységbe döntötték, gyorsan eloszlatták a szabadság eufóriáját.

A szociális, gazdasági és politikai anomáliák az ország kulturális (és természetesen színházi) életében is tükröződtek. A nyolcvanas évek elejének új rendezői generációja – Vlagyimir Mirzoev, Alekszandr Ponomarjov, Vlagyimir Koszmacsevszkij, Klim –, bár létre-

látták. Bár a változások utáni orosz társadalomnak olyan, a szovjet időkben ismeretlen problémákkal kell szembesülnie, mint a hajléktalanság, elszegényedés, prostitúció, drogfogyasztás, alvilági leszámolások, politikai instabilitás és gazdasági krízisek, a színház a környező világ „szennye” és „alantassága” elől a „cseresznyeskertbe” menekül. A színházak már messze nem az ország kulturális és intellektuális életének gócpontjai, mint voltak a hatvanas, hetvenes vagy akár még a nyolcvanas években is, amikor – egyéb fórumok és a szabad sajtó hiányában – a színház vált a társadalmi-politikai viták katalizátorává. A kilencvenes évekre azonban, amikor tetszőleges formában és bármiről lehetett beszélni, már nem volt, aki megszólaljon, mert a színház belemerevedett az elmúlt évtizedekben megszokott „képes beszédbe”, amely az új körülmények között értelmét veszítette. Mihail Ugarov szavaival élve: a kilencvenes évek a színház számára a sokkoló események „begyűjtésének” időszakát jelentették, s csak az évtized végére, egy új rendező- és drámaíró-generáció megjelenésével alakultak ki az ezek megjelenítésére alkalmas formák. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a kilencvenes években is történtek kísérletek a kortárs orosz valóság színházi ábrázolására, de az adekvát színpadi formák és nyelv hiányában kudarcra ítéltettek.

Voltak persze sikeres vállalkozások is. 1989-ben ren-



FENT: Moldávok csatái a kartondobozért

JOBBRA: A nagy zabálás

hozhatott saját alkotóműhelyt, időlegesen vagy véglegesen hamar partvonalon kívülre került. Minden szovjet színház repertoárszínházként működött, s egyeduralgó rendezője csak kivételes esetben hagyott fiatal rendezőt szóhoz jutni. Nyitott játékterek akkoriban nem léteztek. A finanszírozást kurtára szabták: a kultúrát olyan fölös luxusként kezelték, amelyet az állam nemigen engedhet meg magának. Az új generáció számos rendezője vagy elhagyta az országot, vagy a színházi élet periferiájára sodródott, esetleg eltűnt a süllyesztőben.

A tárgyát kutatók egyértelmű véleménye szerint a kilencvenes évek a színházi krízis éveit voltak. A színházak repertoárját vagy klasszikusok új interpretációi, vagy – Marina Davidova talált terminusával élve – a „színházi szemét” (*trash*) alkotta. Nem kerestek új formákat az új témákat: a habkönnyű szórakoztató előadások ellenpontját a „gyökerekhez”, az orosz pszichológiai színház hagyományaihoz való visszatérésben



dezik meg első ízben a Ljubimovka Fesztivált kezdő drámaírók számára; a kezdeményezés az idősebb drámaíró-generáció (Alekszej Kazancev, Mihail Roscsin, Viktor Szlavkin, Vlagyimit Gurkin, Jurij Ribakov) érdeme. A műhelymunkában részt vesz Mihail Ugarov és Jelena Gremina; ők később a fesztivál vezetésében is feladatot vállalnak, s az ő nevükhöz fűződik a Teatr.doc megalapítása. Ugyanakkor, mint Jelena Gremina megjegyezte, az új drámaíró-nemzedék nemigen talált darabjai megrendezésére vállalkozó kortárs rendezőket.



Néhány éves szünet után, a kilencvenes évek végén Jelena Gremina és Mihail Ugarov felújította a fesztivált, amely ismét lehetőséget nyújt az új tehetségek felfedezésére és a drámaírók, rendezők és színészek közötti kapcsolatépítésre. A fesztiválon találkoztak például a Presznyakov fivérek és Kirill Szerebrennyikov, itt debütált Makszim Kurocskin és Vaszilij Szigarjev. Moszkva dominanciáját megtörve újabb drámaírói központok alakultak ki: Jekatyerinburgban iskolát alapított Nyikolaj Koljada, Togliattiban fiatal drámaírók egész generációja nőtt fel Vagyim Levanov keze alatt. Új játékterek sora jött létre, például a Drámaírói és Rendezői Központ, a Teatr.doc, a Praktika Színház vagy a Mejerhold Központ.

A dokumentarista színház az új dráma egyik irányzataként indult fejlődésnek. Megjegyzendő, hogy az orosz színházi tradíciótól nem idegen a dokumentarizmus aktualitásorientáltsága. A klasszikus példák közé tartozik Gorkij *Éjjeli menedékhelye* Sztanyiszlavszkij rendezésében; az előadásra készülő színészek kijártak a piacra, hogy a megformálendő alakokat tanulmányozhassák, és helyzetükbe beleéljék magukat, de e tradíció körébe tartozik a Kék Zubony (Szinyaja bluza) mozgalom vagy a húszas–harmincas évek agitprop színháza is.

A kilencvenes évek elején a Royal Court szemináriumi révén „importálta” az orosz dokumentarizmus a verbatim technikát. Ezzel készültek az első dokumentarista előadások – Alekszandr Rogyionov és Makszim Kurocskin: *A moszkvai népek éneke* Georg Genoux rendezésében, Alekszandr Vartanov és Ruszlan Malikov *A nagy zabálása* –, de az orosz dokumentarizmus elég gyorsan elfordult az ortodox verbatim módszertől. Bár az alkotók és a színészek alapos terepmunkát végeztek, Alekszandr Rogyionov, Mihail Ugarov, Ruszlan Malikov és Tatyjana Kopilova közös produkciója – a *Moldávok csatái a kartondobozért* – szinte semmit nem tartott meg az eredeti interjúkból, szerzői szövegre épül, és az előadásban fontos szerepet kap a színészi improvizáció.

A kortárs orosz dokumentarista színházban a verbatim technika alapelve, az interjúk szövegének szó szerinti reprodukálása nem kötelező. Jóval fontosabb, hogy a néző a számára dekódolható módon megmutatott „reálisban” ráismerjen az őt körülvevő világra. Mihail Ugarov, a Teatr.doc egyik vezetője sarkosan fogalmaz: „A dokumentarista színház nem színház, hanem a kapcsolatteremtés színtere. A cél a nézővel folytatott dialógus, de ez csak a színházi »kép-mutatás« meghaladásával lehetséges.”

Kiadtak már manifesztumot, cikkek tucatjai születtek a témában – mindezekből kikerekedni látszik, mi is a dokumentarista színház, és milyen szerepet játszik a jelenkor orosz társadalmában. Maguk a műfaj művelői azonban korántsem mindig értenek egyet a megfogalmazott elvekkkel és meghatározásokkal. Meg lehet, ennek oka a múltban, a hivatalos ideológia iránti bizalmatlanságban keresendő. Jelena Gremina megfogalmazásában: „Én félek a manifesztumoktól.”

Vannak ugyanakkor általánosan elfogadott jellemzői is, például hogy a dokumentarista színház ellenzéki

szemléletű, a jelennel foglalkozik, előadásai kollektív alkotásként születnek, a siker kevésbé fontos a számára, s a közönséghez való viszonya radikálisnak nevezhető.

„Itt nincs biztonságos szex, amely a néző számára csak élvezetet nyújt” – mondja Georg Genoux. Ruszlan Malikov pedig abban látja a polgári és a dokumentarista színház közötti legfőbb különbséget, hogy míg az előbbi a jelen problémáinak „szép” és „stílusos” ábrázolására törekszik, az utóbbi nem részleteti a nézőt ebben az élvezetben.

Lehetséges, hogy pontosan paradox helyzete – hogy egyrészt ragaszkodik szigorú, olykor radikális elvek megfogalmazásához, másrészt viszont idegenkedik ezek határozott ideológiai rendszerré gyűrésétől – teszi a dokumentarista színházat a valóban nyitott kísérletezés terévé. Ez a nyitottság nemcsak a művészi formák tekintetében, hanem a témaválasztás sokszínűségében is megnyilvánul: az ember és az őt körülvevő világ shakespeare-i konfliktusa éppúgy lehet az ábrázolás tárgya, mint a jelenkor legsúlyosabb problémái (a csecsenföldi háború, a terrorizmus vagy a beszlni tragédia).

Ma már jól érzékelhető az elmozdulás a sokkal és marginális témák felől a mindennapi, a legtöbb ember számára ismerős, de távolról sem mindig tudatosított problémák irányába. A dokumentarizmus új formái is jelentkeznek, ennek egyik kísérlete a Teatr.doc *Doc.tor* című előadása (lásd a SZÍNHÁZ 2007/4. és 7. számát, továbbá a következő írást). Mihail Ugarov véleménye szerint bár a produkció látványosabb előadásmódja a nézőknek tett egyfajta engedmény, egyben a dokumentarista műfaj fejlődésének új fokozata is.

Az embereket többé vagy kevésbé érintő történések kapcsán megszólalnak a politikusok, közéleti személyiségek és értelmiségiek, a kiemelten fontos eseményeket pedig gyorsan és professzionális módon jeleníti meg a média. Az esetek többségében azonban az események nem válnak a társadalmi dialógus részévé, továbbgondolásuk helyett gyakran rajtuk ragad az első értékelés/értelmezés címkéje. Gyanítható ugyanakkor, hogy mivel a társadalmi vita keretei egyre szűkebbek, a médiából pedig mindinkább eltűnnek a részletes és sokoldalú elemzések, a dialógus folytatása nem is cél már.

Mindaz, amiről ma hallunk és beszélünk, gyakran éles ellentétben áll azzal, amiről hallgatunk. Néhány éve már működésbe lépett az öncenzúra, amely az események értelmezése során a zavaró szempontok figyelmen kívül hagyására készlet. Ebben a helyzetben a dokumentarista színház az egyik legfontosabb fórum arra, hogy a valóság eseményei a maguk sokoldalúságában megjelenjenek. Mindazzal, amit megjelenít, lehet vitázni, lehet bírálni vagy elutasítani, egy dolgot nem lehet: nem lehet nem meghallani.

Való igaz, a dokumentarista színház közönsége nem túl népes, s a nézők bizonyos része pusztán azért megy el egy-egy előadásra, mert a dokumentarizmus ma divatos. Felnövőben van ugyanakkor egy új nézői generáció, amely számára fontos, hogy az előadás valamit jelentsen is. A fentiek fényében csak remélni lehet, hogy számuk gyarapodni fog.

Fordította Íjgyártó Judit