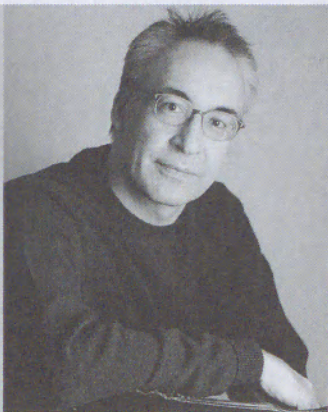




színészgárda összetételén múlik, hogy kissé egy fából faragott az indulással már megbántott és melankolikus Rodrigue-ja (a különben jó kiállítású és hangerővel bíró Philippe Girard), s némileg rontja hitelét, „varázsát” Prouhèze-nek itt szikkadt narcizmusával és karcos feminizmusával Jeanne Balibar; de nekiszabadultan, sőt „szabálytalanul”, hol pucéran, hol transzvesztita-cicomában, de mégis valaminő claudeli lényeghez tartják magukat a komikusok, a clownok, a „graciosók”, az egy személyé formált Kikiáltó és Alkalmatlankodó például. S hozzá még külön érdekessége, aktualitása Olivier Py olvasatának, hogy hirtelen nagyon a mi elevenünkbe is vágón hat Claudel jó néhány hajdani (s a még régebbi korokra visszavetített) vélekedése és javaslata: világmonarchiáról beszél ő, európai népek megbékéléséről és összefogásáról, gondolunk mi „globalizálódó” jelenünkre és Európai Uniókra; tűnődni is, milyen *ma* a japán meg a kínai, ki a mór és ki a renegát, milyen a kolonializmus, milyen, ó, akár a természetfosztogatás, mit ér a vallásháborús győzelem, ha holttesteken át vezet az út a templomi hálaadásig.

Paul Claudel egy század „óriása”, a *Soulier* az egész francia drámairodalom legmonumentálisabb műve; nem csoda, ha ez a határozottan jónak minősíthető előadás a Théâtre de l’Odéonnak szinte egész évadát, mint mágnes a fémreszeléket, maga köré rendezi, az

eltérőben is magára vonatkoztatja; s talán eleve így tervezte az intézmény igazgatója, maga O. Py, a műsor összeállítója. A magyarhoni fölfedezés után most jó tíz-húsz évvel később Párizst hódítani ide bevonuló angol Howard Barker műveiből adódó ciklusból *Az európaiak* például a Bécszet ostromló törököt idézi, a *Jelenetek egy kivégzésből* festőnője, Anna Galactia a lepantói csatát fosti meg hatalmas vásznán; Feydeau elnyűhetetlenje, az *Osztrigás Mici*, az ajtócsapkodós, félreértés-zuhatagos *Hölgy a Maximból* abban a világban vájkál cinkos kézzel, a Harmadik Köztársaság mocsarában, kabaréhumorával és „obligát” paparmorgójával, melytől legjobban Költőnk szenvedett, ezért is gyomrot emelő egy kézikönyvekig tálalt hírverő formula, hogy „Feydeau a vaudeville Claudelja”, piha, a teringettét; ha a Szajna partján vendégeskedő berlini Schaubühne Thomas Ostermeier *Hamletjét* nem egy elővárosba viszi az Odéonba hozott, tévéssé csonkított, utó-nyugatnémetesített s bármily jeles színészevényiségekkel is csak rutinosan ható ibseni *John Gabriel Borkmanja* helyett, hasonló csúcsokon járhattunk volna; míg viszont az évad végéről egy litván *Faust* Eimuntas Nekrošius „szegény színházasa”, de látomásos, ígéző rendezésében oda talál vissza, hol leledzhetett a claudeli írósnak is egyik forrásvidéke.



Aleks Sierz

Az új írás a kortárs brit színházban

Aleks Sierz az *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (In-yer-face színház: a mai brit dráma) című monografikus munkáját, mely az 1990 utáni brit drámaírás legfontosabb irányvonalait és darabjait vizsgálja, a 2001-es londoni megjelenés óta többször átdolgozta és aktualizálta. Az alábbi írás Sierz 2009. május 12-én, a pozsonyi Nová Dráma Fesztiválon elhangzott előadásának szerkesztett változata, amely a legutóbbi variáns részleges kivonatát adja.

Az *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* a kortárs brit dráma, másképpen: a brit új írás legalapvetőbb forrásmunkája lett, számos nyelvre – többek között németre, olaszra, szlovénra, törökre – lefordították. Magyarul mind ez ideig még részletek sem jelentek meg belőle. Sierz számos olyan terminust alkot és/vagy szerepeltet monográfiájában, melynek magyar szaknyelvi megfelelője (egyelőre) nincsen. Minden ilyen szakszó első előfordulásakor az eredeti, angol nyelvű terminust zárójelben közöljük. Ha van magyar fordításuk, a megemlített drámák e címen szerepelnek. (A ford.)

Sarah Kane, Mark Ravenhill, Anthony Neilson és számos társuk színre lépése, az 1990-es évek közepe óta a brit színház története valóságos sikersztori. Általánosan elfogadott nézet, hogy a szigetország színháza ma is felszálló ágba van, és fellendülése folytatódni fog.

A kilencvenes évek új hullámos brit színházának legproduktívabb irányvonala az úgynevezett *in-yer-face*

színház. Tapasztalati színházként írható le, amely a színpadi történetekbe való bekapcsolódásra kényszeríti nézőjét – természetesen nem szó szerint, hanem érzelmileg. Az *in-yer-face* alapja az *érzéki színház* (*experiential theatre*), mely ideális esetben annyira intenzív, hogy a néző valóban úgy érzi: átélte a színpadon látott eseményeket. Tipikus példái a jelenségnek a már em-



lített Sarah Kane, Mark Ravenhill, Anthony Neilson munkái mellett többek között Philip Ridley vagy Martin McDonagh darabjai is, melyeket a brit színházak rendszerint kis terekben, aprócska stúdiószínházakban játszanak, mintegy kilencven percben, szünet nélkül, esélyt sem hagyva a közönségnek a menekülésre.

A kilencvenes évek tipikus *in-yer-face* darabjai leplezetlenül mutattak be a színpadon szexuális töltetű és erőszakos jeleneteket, feltérképezve az emberi érzelmek szélsőségeit. Olyan színpadi cselekményekre, képekre, beállításokra kell gondolnunk, mint a bántalmazás, a szexuális erőszak, a kegyetlen kínvallatás, a kannibalizmus – hogy csupán egyetlen színdarab, Sarah Kane *Blasted* (*Szétbombázva*) című munkájának elemeit listázzuk. Az *in-yer-face* fontos karakterjegye tehát a hangnem nyersesége: az agresszivitás, a konfrontálódás, a provokáció. Ugyancsak állandó ismertetőjegye a tabuk döntögetésének igénye: magától értetődő a vulgáris beszéd, az istenkáromlás, a szexuális visszaélések, a pornográfia, a drogok használatának bemutatása – s ezek még napjainkban is sokkoló erővel hatnak.

E színházi stílus kialakulásában fontos tényező volt, hogy a fiatal írók, ellentétben a Sarah Kane által *tisztán spekulatív színháznak* (*purely speculative theatre*) nevezett irányzattal, valóban mély hatást akartak gyakorolni nézőikre. Az *in-yer-face* nem okok és következmények rendszerét építi fel, nem különféle hatásmechanizmusokkal operál, hanem a maga teljességében rátelepszik nézőjére. Azért hatásos, mert a színháznak mint művészeti formának két alapvető sajátosságát használja ki. Először is azt, hogy a színház élő tapasztalás, vagyis az előadás ideje alatt bármi megtörténhet; íme, a paradoxon: bár a közönség teljes biztonságban nézi az előadást, úgy érzi, mintha veszélyben lenne. Másodszor pedig: ha nincsen cenzúra (márpedig nincsen), akkor a színház tökéletesen szabad, sőt: a színpadon olyan dolgok is megmutathatók, melyek a televízióban vagy a filmen nem – ez pedig esélyt ad a drámaíróknak arra, hogy az emberi psziché legsötétebb oldalát megkötések nélkül figyelhessék meg és tárhassák fel.

Fontos megjegyezni, hogy az *in-yer-face* színház nem az analízis szextől és a színpadi meztelenségtől az, ami. Mert bár a darabok sokkoló jelenetektől épülnek fel, az igazán megrázó mégis a karakterek sóvársága, nihilizmusa, kétségbeesettsége. A hangsúly az emberi érzelmeken és indulatokon van, nem pedig különféle sokkolási technikák alkalmazásán. Ugyancsak fontos hangsúlyozni, hogy az *in-yer-face* sosem volt mozgalom: nincsen semmiféle manifesztuma, nem lehet tagsági igazolványt váltani – az *in-yer-face* esztétikai irányzat, kategória. Néhány író számos ilyen típusú drámát ír; mások összehoznak egyet, aztán továbbállnak; megint mások csupán a stílus néhány elemét használják fel.

Az *in-yer-face* sok tekintetben nem újdonság, hisz minden korban születtek provokatív színdarabok. Ám a múltban ezek a szövegek voltak a kivételek – mára pedig normává váltak. Nemcsak stílusuk egysége, de innovatív voltuk is figyelemre méltó. A hetvenes–nyolcvanas évek reprezentatív darabjainak hosszú, terjedős és homályos szónokiasságát gyakran

érezzük túlzottan irodalminak. A kilencvenes évek brit drámái jóval rövidebbek és közvetlenebbek. A dialógusok pedig sokkal, sokkal gyorsabbak.

A fellendülés természetesen tág és objektív értelemben is nyomot hagyott a brit színházon. Az új írók (az 1970 után született alkotókat értem rajtuk) valóságos „kritikus tömege” tűnt fel a kilencvenes évek közepe óta, s darabjaikat rendre be is mutatták. Az elmúlt húsz évben debütált brit drámaírók nevéből játszani könnyedséggel állítható össze egy ötvenfős lista, amely csekély kutatással kétszáz-kétszázötven főszereplőre bővíthető. A szakemberek úgy becsülik, mintegy négy-öt száz ember foglalkozik ma az Egyesült Királyságban hivatásszerűen színdarabok, rádiójátékok vagy telenovellák írásával, vagyis többen, mint Periklész Athénjában, mint Shakespeare Angliájában, vagy mint a háború utáni első új hullám idején, mely 1956-ban John Osborne *Nézz vissza haraggal* (más fordításban: *Dühöngő ifjúság*) című darabjával kezdődött. Mi ez, ha nem valóságos reneszánsz?

A drámaírás fellendülésének hatásai más médiumokba is beszivárogtak. Ian McEwan 2003-ban megjelent, *Saturday* című bestsellerében kellemetlen emlék ötlük a főhős eszébe: „Az asztalnál természetellenes jókedv, vad felszabadultság uralkodik, ez pedig egy tavalyi családi kiruccanásra emlékezteti Henryt – egy véres és megdöbbenő szörnyűségekkel terhelt estére a Royal Courtban.”

A Royal Court menedzsmentje alighanem lelkesedéssel fogadta, hogy a brit új írás otthona – itt mutatják be először a *Dühöngő ifjúságot* is – úgy tűnik fel McEwan regényében, mint valamilyen kulturális szenzáció helyszíne. Ám a brit dráma újabb kori fellendülése nem csupán egyetlen színház sikertörténete. Az új színdarabokat bemutató teátrumok száma egyre nőtt, s ezzel párhuzamosan a szövegek is mind változatosabbak, sokszínűbbek és termékenyebbek lettek – a kilencvenes évek elején leginkább avantgárd irányzatnak tűnő új írásmód az elmúlt tíz évben átütő sikert aratott.

Melyek a kétezres évek brit színházának új trendjei?

1. Az első, hogy nincsenek új trendek. Sokféleséggel, sőt helyenként rendszertelen összeviesszasággal találkozhat, aki a legutóbbi évtized brit drámatermését vizsgálja. Vannak egészen rövid darabok: Caryl Churchill legújabb munkája, a *Seven Jewish Children* (Hét zsidó kisgyerek) mindössze tízperces; és akad néhány meglehetősen hosszú: Richard Bean darabja, a *Harvest* (Aratás) három és fél óras előadásban került színre. Vannak úgynevezett térspecifikus produkciók: a Royal Court *Caravan* című előadása például egy valódi lakókocsiban játszódik, alkalmanként nyolcfőnyi közönséggel; néhány új drámát ugyanakkor a Nemzeti Színház legnagyobb, ezerkétszáz nézőt befogadó játszóhelyén, az Olivier Theatre-ben mutattak be. És a darabok ugyancsak sokfélék, mind a stílus, mind a nyelvhasználat, a szerkezet, a téma tekintetében. A brit irodalom történetében a dráma műfaja-műneme soha ilyen változatosságot nem mutatott.

2. A nagy variabilitás ellenére természetesen mégis kivehető bizonyos irányvonalak. Az egyik például



a politikai színház újjászületése. Az elmúlt tíz évben – de különösen a 9/11 óta – robbanásszerűen megnőtt a világpolitika kérdéseivel foglalkozó, a vezető politikusokat rendszerint szatirikusan ábrázoló darabok száma.

A politikai színház egyik legelterjedtebb formája a *betű szerinti színház* (*verbatim theatre*), melyben valós emberek tényleges megszólalásai hangzanak el drámai szituációkban. Így sok esetben a zsurnalizmus nyelve is felkerül a színpadokra – mint David Hare *The Permanent Way*, Victoria Brittain és Gillian Slovo *Quantanamo: Honor Bound to Defend Freedom* vagy Robin Soans *Talking to Terrorists* című darabjában. (Utóbbi mű relevanciáját megnövelte, hogy éppen a július 7-i londoni bombamerénylet hetében mutatták be.) A verbatim színházi kínálatban az észak-londoni Tricycle Theatre a piacvezető. Az ugyanebbe a körbe tartozó *bírósági drámák* (*tribunal drama*) valamilyen, a közösségi érdeklődés homlokerében álló törvényszéki pert dramatizálnak. A *Justifying War* például a Hutton-ügy anyagát alkalmazta színpadra: David Kelly tűzszerész halálának történetén keresztül azt is bemutatta, hogyan indokolta a brit kormány az iraki háború szükségességét. Bár a bírósági színház képileg nem tűnik túlzottan izgalmasnak – öltönyös emberek, irodabútorok, borzalmas vállalati dizájn –, esztétikai szempontból fontos tanulságokkal járhat, ugyanis valóság és fikció kapcsolatának problematikus kérdését veti fel: komolyan vehető-e, hogy a verbatim színház az „igazságot” mutatja be? Hiszen tulajdonképpen ez is csupán a valóság szerkesztett változata, egyoldalú és részleges, akár a fikció.

3. Ismét más trendek. Az elmúlt tíz év brit színházába visszatértek a családi drámák; a tinédzserek problémáival foglalkozó „szorongásdrámák”; a szokatlan kapcsolatokat vizsgáló – gyakran idős férfiak és fiatal nők között szövődő, esetenként a vérfertőzés témáját is érintő –, valamint a párkapcsolati kríziseket körüljáró drámák, s természetesen ezek nagyszerű keverékei.

Népszerű és örök téma a menekültek és a bevándorlók problémája is, ám a legtöbb polémiát általában azok a darabok váltják ki, amelyek különféle szegregált, például vallásos meggyőződése által meghatározott, izolált közösségekkel, a *mainstream* társadalomról levált emberekkel foglalkoznak. Nagy társadalmi visszhangot keltett a Bezthi-ügy: az egyik színmű részben egy szikh templomban játszódtott, s előadását tüntetők szakították félbe. A *white trash* jelenséget (azaz a fehéreknek a „fehér csőcselékkel” szembeni kulturális felsőbbrendűségi tudatát) kifigurázó *Jerry Springer: The Opera* című munka a keresztény fundamentalistákat sértette. Caryl Churchill *Seven Jewish Children* című darabja a zsidó vallásúak, Richard Bean *England People Very Nice* című műve a Kelet-Londonban élő bengáliak számára volt elfogadhatatlan. A legjobb módszer némi vihar kavaráására a brit színházi életben, ha egy színdarab kritikával illet vagy pellengérré állít egy vallási közösséget.

Vajon azt jelenti-e a brit új írásnak az elmúlt tíz évben folytatódó fellendülése, hogy a helyzet totálisan rózsás?

Aligha. Napjainkban ugyanis – az új darabok áradatával együtt – valódi feszültség figyelhető meg a kor-

társ brit színházban a *szövegkonstans*, *literális* (*literal drama*) és a *metafizikus* (*metaphysical drama*) dráma között. Az előbbi minden értelemben kicsiny: kevés szereplő, kis tér, csekély teatrális ambíció. Szappanoperák otthonülőknék. Bár ezek a művek is „rólunk” szólnak, olykor az *in-yer-face* darabokhoz hasonló témákat szóba hozva, általában korábban már jól körüljárt kérdésekkel foglalkoznak, kevés bennük a felfedezés, a kísérletezés, az izgalom. Nem törekszenek semmiféle határátlépésre, földhöz ragasztja őket a naturalizmus és a társadalmi realizmus, mely a brit tradícióban gyökerezik. A szövegkonstans vagy literális dráma őse a viktoriánus kor konfliktusos drámamoddellje (melyből Ibsen és Csehov dramaturgiája is kinőtt), őse a tanult, literátus George Bernard Shaw, közvetlen felmenői pedig John Osborne és Arnold Wesker. Ezt a stílust nevezte David Greig skót drámaíró következetesen és provokatívan angol realizmusnak. (A skótok mindig is büszkén vallották, hogy színházi hagyományaik merőben eltérnek ettől.) Ez a típus az elmúlt ötven évben uralta az állami alapítású és fenntartású színházak repertoárjait, s a nemzetet mutatta meg – önmagának. Benne a történetek rendszerint lineárisak, s meghatározott társadalmi miliőből erednek; a dialógusok konkrétak, tárgyilagosak – a literális drámának nincsen bizodalma a metaforában, s gyanakvással figyel a fantázia elvont, bonyolult, humortalan szüleményeit. Mert az angol realizmus földközeli, egyszerű és vicces: „behozza a világot a színházba, és lezuppanítja, mint egy kedves, öreg kanapét”, összegzi Greig.

De mi a helyzet a metaforikus színházzal? Mindannyian jól ismerjük ezt is, gondoljunk csak William Shakespeare-re. Dominic Dromgoole rendezőt, a Globe igazgatóját idézve: „Nagy történelmi színműveinek írásakor Shakespeare mindent bevetett: csatajeleneteket, látványos felvonulásokat, apa–fiú konfliktusokat, képtelenségeket boszorkányokról és szellemekről, véletlen egybeeséseket, filozofikus elmélkedéseket... A történelmi események, a rögzített adatok nem hogy szűkítették volna a képzeletét, ellenkezőleg: élnkítették a fantáziáját.” Hasonlóképpen áll a helyzet a maiak közül Caryl Churchill-lel, Martin Crimppel, Anthony Neilsonnal, Mark Ravenhill-lel, Dennis Kellyvel vagy Debbie Tucker Greenel – hogy csak fél tucat nevet soroljak. Színházuk fontos jellemzői a hagyományosan mitikus körvonalak, a nagyszabású víziók, a formai szabadság. Legfontosabb karakterjegyük pedig minden bizonnyal a metaforához való ragaszkodás, a metaforának nem csupán nyelvi alakzatként, hanem színpadi eszközként való használata.

Lássunk két konkrét példát!

Philip Ridley 2005-ben írott darabja, a *Mercury Fur* antiutópia: a jövő Londonjában játszódik, ahol mindent érzéki álmokat okozó, erős drogot kibocsátó lepkék árasztanak el. A hallucinogén anyagok növényekké változtatják az embereket, s eltörlik emléző-képességüket. A darab két fivért követ, akik egy, a pillangókkal szembeszálló banda tagjai, s melleleg gazdag kuncaftoknak rendeznek szexpartikat. Amikor egy tízéves ázsiai kisfiú, akivel az egyik kliens a vietnami háborúval kapcsolatos gyilkos fantáziáit



akarja kiélni, meghal még a parti előtt, a fivérek egyik barátjukat (egy helyi tinédzsert) arany Elvis-szerelésbe öltöztetik, s őt áldozzák fel. Emellett azonban van a darabnak egy jóval tágabb értelmezési tartománya: arról szól tudniillik, hogy mi történik az emberrel, ha elveszíti saját történelmét. „Először az identitástudat vész el – állítja Ridley –, vagyis saját történetünk elmondásának képessége. A következő lépcső már az erkölcsi érzék megszűnése: az ember képtelen lesz eldönteni, mi jó és mi rossz. Vagyis erkölcsiségünk valójában a történetmesélésben áll.” S ha Ridley darabja a történeti emlékezet bomlását állítja színpadra, akkor egyúttal arról is beszél, hogyan harcolnak a szereplők azért, hogy értelmet adjanak egy értelmetlen világnak. Legyen bármi ez az írói világ: egészen biztosan nem a mi világunk szövegkonstans reprezentációja.

A másik példa Debbie Tucker Green *Stoning Maryje*. A darab kerettörténete egy nő halálra kövezése, s a Royal Court bemutatójának rendezője, Marianne Elliott, valamint díszlettervezője, Ultz arénaszerű teret álmódott meg az előadáshoz, ahol a nézők magasan

körbeülik a színpadot. Vagyis a közönség rögtön voyeur-pozícióba kerül, mintha a barbár halálbüntetés résztvevője lenne. Tucker Green darabja másképpen is igyekszik kizökkenteni a nézőt: a halálbüntetés mellett az AIDS ellenszerének hiányáról, a gyerekkatonaság intézményéről is beszél, melyről természetesen Afrikára és a Közel-Keletre asszociálnánk. A szerzői utasítás szerint azonban: „minden szereplő fehér”. Fehér bőrű szereplőket használni egy – például – afrikai történet eljátszásához: lerombolja a biztonságot adó távolságot, mely közöttünk (britek, bórszínre való tekintet nélkül) és közöttük (az afrikaiak) van. Ez az igazi kortárs provokáció.

MARKÓ RÓBERT FORDÍTÁSA

Aleks Sierz a Rose Bruford College kutatója, újságíró, rádiós műsorvezető, egyetemi tanár, színikritikus. Megjelent könyvei: *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (Faber, 2001), *The Theatre of Martin Crimp* (Methuen Drama, 2006), *John Osborne's Look Back in Anger* (Continuum, 2008).

Thomas Irmer

Amerika kísérleti pajtája

A MASSACHUSETTSI DOUBLE EDGE THEATRE

A régi tejjgazdaság a maga vörösre mázolt istállói-val úgy fest, mint egy New England-i képeskönyv, és a Broadway nagyon távolinak látszik. Itt, ezen a gyéren lakott dombvidéken rendezte be 1994-ben a Double Edge Theatre a maga laboratóriumát. A színházat kereken tíz évvel korábban feminista együttesként hozta létre Bostonban Stacy Klein, akit egyszermind Jerzy Grotowski elgondolásai is lelkesítettek. Így mindenképpen egyértelmű volt, hogy ez a társaság soha nem fog a nagyvárosok üzleties színházába bekapcsolódni. Am hogy ezzel a vidékre való kitelepülés is együtt járjon, az a maga vakmerőségében már végképp „amerikaiatlan” vállalkozásnak tűnt, különösen a közönség tekintetében, amely kezdetben csupán a szomszédos farmerekből és néhány Bostonból vagy New Yorkból odacsöppent nyaralóból rekrutálódott. Csakhamar azonban elterjedt, hogy a társulat, amelynek legtöbb tagja ott is lakik a farmon, már nemzetközi hírnevet is szerzett, többek között egy festői, tájszínházi jellegű *A három testőr*-előadással.

Ezen a turisztikai szempontból elmaradott vidéken a Double Edge ugyanakkor a *creative economy* modelljé-

vé is vált. A kimutatható közönségforgalomra való tekintettel a megye adókedvezményeket nyújtott a társulatnak, a workshopokra mint művelődési formákra további támogatás járt, és megjött a helyi bankok bizalma is, hogy beruházzanak ebbe a műemléki jelentőségű farmba, amelynek pajtája máris impozáns játékhelyé alakult át. Igaz, a Google-on a színházat csupán mint az Ashfield nevű kisváros előtti kanyart tüntetik fel.

A tizenkét tagú társulat nemcsak annyiban tekinti programnak a laboratóriumjellegű, hogy mint állandó együttes szervezetileg elhatárolódik a *mainstream*től. Ezen túlmenően, minden jegypénztári logikától távol, gyakran több éven át próbálnak, hogy egy-egy témát ciklussá fejlesszenek. Ez idő szerint éppen lezárulóban a *The Garden of Intimacy and Desire* (A bensőség és a vágy kertje) című trilógia, melynek szomorú hőseit legyőzik álmaik és öncsalásaik. Szubtilisen amerikai témáról van tehát szó, amelyhez azonban Klein európai anyagokat használ fel. Itt van először is régi ismerősünk, Don Quijote, akit Carlos Uriona egy görgethető állványon artisztikus cirkuszi számként jelenít