

kínált kortárs verseket. A jelenkori költészet iránt érdeklődő fiatalok számára kiváló belépő lehet ez a kötet, melyben Bajtai Andrástól Závada Péterig 85 költő művei olvashatóak. A válogatás tematikus alapon szerveződik: „szerelmes” versek, az élet nagy kérdéseit boncolgató alkotások vagy történelmi és közéleti témájú szövegek találhatóak benne. Ahogy Péczely fogalmaz: „Nem válnak ezek a versek önmagukban kamaszversekké, csak a kontextus miatt kapnak egy lehetőséget arra, hogy elérjenek hozzájuk.”⁸ Hasonló kontextusképző erővel bír a *Lehetnék bárki* [Tilos az Á, 2020] című gyűjtemény is, amely olyan verseket ad közre, amelyek a szerzők harmincéves kora előtt születtek, s egyik célja, hogy megmutassa a fiataloknak, milyen utakon jártak a nagy elődök húszas éveikben. Mindkettő vagány válogatás, és kiválóan alkalmasak arra, hogy utat találjanak a tinédzser korosztályhoz.

Hogyan tovább?

A szemlézett művek alapján, remélem, az olvasó számára is kirajzolódik egy kísérletező, egyre bátrabb gyerek- és ifjúsági irodalom képe, s ha hagyják, az eddigi tendenciák folytatódhatnak: tematikailag, műfajilag, problémafelvetésében és hangulatában sokszínű lehet a legfiatalabbakat megszólító irodalom. Kérdés marad azonban, hogy a színvonalas alkotások megtalálják-e az utat az olvasókhoz, az olvasás népszerűsítésében nemcsak a kiadóknak, hanem a szülőknak, pedagógusoknak, tanároknak is nagy szerepe van – a továbbiakban azon érdemes dolgozni, hogy minél többen megismerjék a kortárs magyar gyerekirodalom gazdagságát.

Dézi Fruzsina

Az előjegokról

A MAGYAR DRÁMA ÉS SZÍNHÁZ TÍZ ÉVE

A kortárs dráma pozíciója a magyar színházi praxisban a legjobb esteben is bizonytalan, hiszen nincs még egy olyan szövegegyüttes, amelytől a kőszínházi rendszer ilyen következetesen megtartóztatná magát. Kivéve természetesen, ha a dráma szerzője korábban már rendezőként-dramaturgként beledolgozta magát az alkotói gyakorlatba, ez esetben ugyanis rendelkezésre bocsátatik valamely kisszínpad. Azonban ha más rendező interpretációjára bízna magát, kénytelen előbb a szépirodalom valamely műnemében bizonyítania gondolatainak, beszédmódjának érvényességét – és ha ezt megtette, még akkor is éveken keresztül kell szorgos diákként átiratokat, adaptációkat készítenie a természetszerűleg „mindig mai”, „univerzális értékeket rejtő” Shakespeare- és Molière-drámákból, hogy aztán az igazgató egy megengedőbb pillanatában a nagyszínpadra invitálja. Adjuk meg persze a tiszteletet annak a néhány színháznak, amelyek megcélazzák a klasszikusok dominanciájának korrekcióját, de

8 Kiss Orsi, *A Szívlapát antológia a kortárs költészetnek akarja megnyerni a kamasz olvasót*, Könyvesblog, 2017. június 11. https://konyves.blog.hu/2017/06/11/a_szivlapat_antologia_a_kortars_kolteszetnek_akarja_megnyerni_a_kamasz_olvasot

tegyük is hozzá rögtön, hogy ezek a rendszerint pusztán időszakos kísérletek nemigen változtatnak a nagy színháztérképen – azon, hogy a drámai tradíciótól elemelkedő, vagy esetlegesen azt megújítani kívánó kortárs szövegek visszautaltattak a független szféra szűk finánciális terébe, míg eközben a kőszínházi intézményrendszer a kulturális automatizmusok gazdag tárhelyévé avanszált.

A szűkös, már befutott darabokra épülő repertoárt és a kortárs drámák gyenge jelenlétét az igazgatók igen gyakorta meg is indokolják: nem elég jók, nem eléggé általános érvényűek, túlságosan a pillanatnak szólnak, befogadhatatlanul radikálisak, adott esetben még közéleti húrokat is pengetnek, ráadásul már első olvasásra is tiszta sor, hogy ettől a magyar nézőt kiveri a víz, és akkor a jegyeladásról még nem is beszéltünk. Ezekből a szakma által közösen kidolgozott panelekből ugyan sokan képesek legitimnek tetsző érvelést felépíteni, ám rendszerint és tudat alatt nagyon pontosan rá is mutatnak a jelenkor színházának egyik legsúlyosabb vétségére: a néző kiskorúsítására. Egy olyan általános – és merőben feltételezéseken alapuló – közönséget gondol el ugyanis magának a magyar színház, amelynek elégedettségét csak az ismerős történetekkel, a hagyományos dramaturgiai megoldásokkal és a formanyelvi klisék módszeres alkalmazásával lehet szavatolni. Az, hogy egy szöveg ne adja magát elsőre, és ezt a befogadó nemcsak, hogy eltűrje, hanem még akár értékesnek is találja, szinte elképzelhetetlen. Mindebből adódóan nem pusztán az izgalmas, újító szövegek kerülnek ki a látótérből, de a jelenkorra való reflexiók is megragadnak az utalások szintjén: kanonizált szöveg fiatalos átíratban, egy ismert – lehetőleg díjazott – író, némi kettős beszéd, és meg is van az a drámai kevercs, amivel egyszerre sikerült letudni az ideai kortárs drámát és a közéleti szerepvállalást. És ez a most születő szövegekhez való felemás viszony öröklődik: a fiatal rendezők is egyre kevésbé nyúlnak friss darabokhoz, helyettük a mestereik által nagyra tartott drámák segítségével igyekeznek aládolgozni a merev normafenntartás rendszerének – a legtöbb esetben természetesen tehetséges, és olykor még akár határsértő megoldásokkal is. Ehhez hozzáadódik még a világszínházi kontextus szinte tökéletes hiánya: Magyarországon ilyesfajta produkciót továbbra is egyedül a Trafóban, a MITEM-en és a Thealteren lehet látni, az pedig már egy másik kérdés, hogy az itt helyet kapó előadások rendszeres látogatása mennyire bevett szakmai gyakorlat. Ráadásul külföldi rendező alig-alig vesz részt a magyar társulatok életében, erre leginkább vidéken – ahol egyébként gyakorta a fővárosban már sikert aratott drámák kerülnek színre –, illetve a Nemzeti Színházban találhatunk precedenst.

Mindez persze felveti a kérdést, hogy az ilyen színház képes-e vitákat gerjeszteni? Meg tudja-e akasztani a jelenidőt? Felül tudja-e írni az aktuális hatalom által kinyilatkoztatott múlt- és társadalomképünket, az emlékezetkultúránk berögződéseit? Ha mindezt a legjobb esetben is bizonytalan válaszokat tudunk adni, akkor számolnunk érdemes azzal, hogy a klasszikus illúziószínház szavatossági ideje lejárt. Ez az állítás nem vonja kétségbe a polgári értékrendet és az ehhez hagyományosan kötődő beszédmódot, hiszen ízléssel nem érdemes vitatkozni; sokkal inkább a reflektáltság, a kritikai attitűd hiányát és az esztétikai üresjáratok eluralkodó jelenlétét rója fel, ami még akkor is rendkívül szembeszökő, ha figyelembe vesszük, hogy a színházi nagyüzemek a legjobb esetben is egyensúlyoznia kell a magát fenntartani képes szórakoztató és az igényes művészsínház pozíciója között.

Elsősorban a színházban egyre hangsúlyosabb szerepet kapó dramaturgok azok, akik látóterébe mégiscsak bekerül a jelenkor írásgyakorlata, így a kortárs drámákról való gondolkodás egy szűk térben akár aktív és közösségi eseménnyé is válhat. Ennek eklatáns példája a Színházi Dramaturgok Céhének drámafejlesztési programja, a Nyílt Fórum vagy az Örkény István Ösztöndíj, de hiánypótló a 2018-ban Radnóti Zsuzsa által alapított Kortárs Magyar Dráma-díj is, amellyel kimondottan az aktuális év legszínvonalasabb kortárs, kritikus hangvételő, közéleti témájú, a múlttal szembenező színpadi műveit ismerik el. Ugyancsak fontos szövegekre hívja fel a figyelmet a *Színház* folyóirat dráma melléklete, a Színházi Kritikusok Céhének évenként odaítélt díja a legjobb új színpadi műnek és a dramaturgcéh elismerése az évad legjobb magyar drámájáért.

Az elmúlt évek díjazottjait és ösztöndíjasait vizsgálva kellemes elégedettséggel nyugtázzhatjuk, hogy a drámaírók nem könnyítik meg saját dolgukat: a darabok egy része elkanyarodik a hiperrealizmus irányába, a másik része pedig minden erejével azon van, hogy érvénytelenítse a meggyökeresedett realista technikákat – és akkor azokról a színházi szövegekről még nem esett szó, amelyek abszolút közösségi, szinte demokratikus alkotások, ugyanis kollektív improvizációk eredményeképpen vetették őket papírra. Ez utóbbira Kárpáti Péter munkássága az eklatáns példa, de több mint figyelemre méltó Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című rendhagyó előadása, amely első felében a Színház- és Filmművészeti Egyetem botrányos vizsgálóelőadását, a *Közönséggyalázást* rekonstruálja, hogy utána a színészek saját egyetemi tapasztalataik megosztásával ériék el a személyesség maximumát.

Ám mielőtt az utóbbi évek formai és nyelvi kísérletezéseit tárgyalnánk, szót kell ejtenünk Pintér Béla immáron több mint húszéves működéséről, az ugyanis kétségtelennek tűnik, hogy a ma elismert, kritikai visszhangot keltő alkotók közül nem egy bűjt elő az ő köpönyegéből. Ezt támasztja alá a 2012-es Szép Ernő-jutalom is, amellyel Pintért a színpadi nyelv megújításáért jutalmazták, két megjelent drámakötete pedig ugyancsak bővíti érdemeit: az első Artisjus Irodalmi Nagydíjat kapott, míg a második felkerült a Libri-díj shorlistjére. A felsorolt elismerések különös hangsúlyt nyernek az életműre nézve, ugyanis Pintért pályája elején nem egy kritikus elmarasztalta drámaírói képességeinek „szembeszökő hiánya” miatt: „Pintér Béla föltehetően nemigen tud írni, és nem alkalmaz senkit arra a feladatra, hogy számos – originális és színpadra való – gondolatát a megfelelő formába öntse.”¹ – írta Csáki Judit a *Magyar Narancs*-ban a *Gyévuskáról*. A kötet sikere azonban egyértelműen integrálta Pintér Bélát az irodalmi kánonba, kiemelve előadászövegeit a „kanavázként” való meglehetősen pejoratív és bornírt értelmezésből.²

A korábbi vegyes fogadtatás akár érthető is, ha a meggyökeresedett befogadói attitűd felől szemléljük színházi-dramái működését – e kettő sosem választható el egymástól –, hiszen Pintér már legelső munkáival is felszabadította a színházat és a színházi beszédet a pátosz alól, és helyet adott az élet ironikus-parodisztikus

1 Csáki Judit, *Feketén-fehéren. Pintér Béla és Társulata a Nemzeti Stúdiójában*, Magyar Narancs 2003/48., https://m.magyanarancs.hu/zene2/szinhaz_feketen-feheren_pinter_bela_es_tarsulata_a_nemzeti_studiojaban-55406?pagelid=8

2 P. Müller Péter, *Társulatra írva*, Jelenkor, 2013/12. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2864/tarsulatra-irva>

nagytotáljának. Ennek legjelentősebb példái az olyan változatos nyelvi regisztereket működtető alapdarabjai, mint *A sütemények királynője*, a *Szutyok* vagy a 2013-as *Titkaink*, amely műltfeldolgozási kísérletével egyszerre célozza meg a családban látható szerepmintázatok és a hatalomgyakorlás mechanizmusának feltárását. Ám ezeknél talán még izgalmasabb az utóbbi néhány év performatív termése: a Pintér Béla és Társulata huszadik születésnapjára készülő *Jubileumi beszélgetések* voltaképpen egy szélsőséges autoreferenciális játék, amelyben a társulatalapító az egyre intenzívebb személyeskedés közben bontja elemeire saját munkásságát. Hasonlóan szemtelen, és bizonyos fokig határsértő „operai” működése is. A legutóbb az *Anyaszemefényében* alkalmazott összetett zenei nyelvezet ugyanis rendszerint az érinthetetlen műalkotásként tisztelt operákat profanizálja, méghozzá azzal az egyszerű gesztussal, hogy fétisjellegüket a hétköznapi nyelvhasználattal ellenpontozza.

Ehhez a hétköznapisághoz csatlakozik Pass Andrea drámaírói működése is. *Újvilág* című drámájával ugyan még szorosabban kapcsolódott a magánéleti problémákat és a hatalmi gyakorlatokat egybejátszó pintéri szövegmodellhez, későbbi munkái azonban már jóval kevésbé öltének politikai színezetet, ami természetesen nem jelenti azt, hogy kevésbé izgalmas társadalom- és emberképet vetítenének elének. Pass drámáiban ugyanis gyakorta kibékíthetetlen ellentétbe kerülnek a valóság gyakorlati tapasztalatai és azon illuzórikus képzetek, amelyek a tökéletesség látszólagos fenntartását szolgálják. A saját patológikus családjukban idegenné vált szereplők szinte minden esetben egymást őrlik fel – erre remek példa a *Napraforgó* –, hiszen a kapcsolatokba menetrendszerűen megérkezik a másik rögeszmés félreértése (vagy szándékos meg nem értése). A szűk mikroközösségekre való koncentráció egyre mélyebb köröket ró: legújabb drámájában, *Az eltűnő ingerek*ben már nem pusztán annak vagyunk szemtanúi, hogyan csapódnak le az univerzálisnak tetsző közösségi viselkedésminták az egyén érzéki tapasztalatában, hanem – és ez válik fontosabbá – a kortárs dráma egy másik lényeges attribútuma is láthatóvá válik: az autofikció uralkodó jelenléte. E munkák sajátossága, hogy a szöveg és a szerző élete szétszálazhatatlanná válik, *Az eltűnő ingerek* esetében ráadásul maga Pass emelte be az intimitást a műről való diskurzusba: „Édesapám több mint húsz éve halt meg, de nagyon sok emléket őrzök a betegségről, például azt a látogatást, amikor annyira próbált egészségesnek tűnni munkatársai előtt. Ezek az emlékek leginkább intim légkörben zajló pillanatok, egy-egy szó vagy mondat, egy gyengéd gesztus, egy felidézett dallam, egy kétségbeesett tekintet, egy türelmetlen válasz, a haldoklás fázisai, ami talán filmen tudna működni igazán. Mégis az kezdett el izgatni, hogy ezekből az érzésekből miként gyúrható erős dráma, hogyan lehet a már-már kifejezhetetlent egy előadásban, a Trafó esetében ráadásul nagyszínpadon megfogalmazni.”³

A magánéleti konfliktusok, tragédiák tematizálása egyre gyakoribbá válik a kortárs drámairodalomban, ami egyrészt a történelmi múlt és a politika kizáródását vonja magával, másrészt pedig a privát terek felértékelődését eredményezi. Pass Andrea mellett Znajkay Zsófia csatlakozik legerősebben ehhez a tendenciához, első, a MU Színházban bemutatott és saját maga által rendezett darabja, *Az ölében én*

3 Pass Andrea, *Feldolgozni a feldolgozhatatlant*, Színház, 2019/6., <http://szinhaz.net/2019/09/19/pass-andrea-feldolgozni-a-feldolgozhatatlant/>

egyszerre olvasható felnőtt vallomásként és gyermekkori vádiratként: „Az anyámról szólt a legtöbb, ezért volt titok. Nem voltunk jóban. Nagy baj lett volna, ha valamelyik véletlenül a szemé elé kerül. Aztán anya meghalt, és az első darabomhoz ezt a sok titkos írást tizenéves koromig visszamenőleg mind föl lehetett használni. Csak amikor már kész volt a darab, akkor tudatosult bennem, hogy az előadást látni fogja a családom, a bátyám, meg az apukám. [...] Ez volt a legfélelmetesebb vállalásom életemben. Rettegtem tőle. Sírva-izzadva riadtam rémálmodokból a próbafolyamat alatt. Aztán bemutattuk, látták, és még mindig élek.”⁴

Znajkay drámaírói működésében azonban nem a magas fokú személyesség a legizgalmasabb, sokkal inkább az, hogy milyen magabiztosan és érzékenyen mozgatja a tudatalatti szálait, és mennyire pontosan képes megmutatni a sérült személyiség elemeire bontott valóságát, amelynek az álmokképek éppúgy autonóm részei, akár csak az ébrenlét lelki-fizikai tapasztalatai.

Fekete Ádám ugyancsak kedvtelve játszik az önreferencialitás masinériájával, a játékba pedig olyannyira belefeledkezik, hogy ki is ejti kezéből a leggyakrabban hivatkozott befogadói elvárásokat: a történethez való ragaszkodást és a holisztikus-ság igényét. Egy ugyanis bizonyos: ezekben a hétköznapi – már-már banális – katasztrófákkal teletűzdelt szövegekben a szereplők problémáira nincsenek végleges megoldások. A spirálszerkezetbe rendeződő történetelemek ugyanis ahelyett, hogy az értelem szolgálatába állva kiadnák a nagy egészet, töredékességükben inkább egyfajta létállapotot fejeznek ki, amelynek autentikusságát éppen változékonyságuk, illékonyosságuk garantálja. A *Csoportkép oroszán nélkül*, *A Jedi tanács összeül*, a *Reggeli dinoszauruszokkal (brontosaurusokkal főleg)* és a *Haloktatás, márványprotézis* magánybeszédeivel Fekete Ádám voltaképpen a „semmi” legelkötelezettebb szószólójává válik, teli torokból hirdetve, hogy az élet nem is vehető olyan nagyon komolyan – mi magunk pedig pláne nem. És különben is, úgyis lesz majd valahogy.

Az alapvetően lassú folyású, ismétlődésekre és magas fokú absztrakcióra épülő dramaturgia mellett Fekete Ádám nyelvileg is képes volt új minőséget hozni a drámairodalomba: megörökölte a már említett önreferencialitást, miközben szövegeiben egyszerre jelenik meg a nyelvbe menekülés aktusa és a kifejezőképességgel szembeni folyamatos kételkedés. Megszólalásmódja következképp elsősorban nem etikai alapú – mint Pintér Béláé –, hiszen a szereplők elsődlegesen saját monológjaikban léteznek, és megnevező képességüket maximálisan kiaknázva igyekeznek valamiféle választ találni állandósult elveszettség- vagy még pontosabban: világba vetettség érzetükre – még akkor is, ha pontosan tudják, hogy vállalkozásuk eleve kudarcra ítéltetett.

Hajdu Szabolcs saját társulatával, a Látókép Ensemble-lal létrehozott három előadása, az *Ernellák Farkaséknál*, a *Kálmán- nap*, illetve az *Egy százalék indián* ezt a világba vetettséget a középosztálybeli középnemzedék perspektívájából teszi átélhetővé, ezzel kiegyenlítő a magyar drámairodalom mindeddig rendezetlen adósságát. Sőt miközben történeteik mindegyike a szentségként elgondolt családi házbán játszódik, a védőháló nélkül maradt szereplők éppen az otthontalanság érzetéről

4 Dézsi Fruzsina, *Znajkay Zsófia: Én akkor küzdök, amikor nem írok*, Litera, 2017. augusztus 8. <https://litera.hu/magazin/interju/en-akkor-kuzdok-amikor-nem-irok.html>

tesznek tanúbizonyságot. A szövegek apropója minden esetben egy baráti-családi vendéglátás, amelyek során feltárhatóvá válnak a megcsontosodott viselkedésminták és az elfojtás táplálta reflexek, így a színház mint abszolút alaptapasztalat jelenik meg. Különösen izgalmas, hogy ezek a súlyos lelki válságok és belső küzdelmek nem direkt monológ formájában bomlanak ki, hanem az ügyes-bajos hétköznapi teendőkben, illetve a szereplők egymáshoz fűződő, sokszorosan terhelt kapcsolataiban, amelyek olykor nemcsak pszichésen, de morálisan is felzabálják az autonómként elgondolt egyéniséget. Hajdu a minimalista, élőbeszédet idéző párbeszédeiben elfogulatlanul ábrázolja zsákutcába jutott karaktereit: alig van olyan alak, aki a többi fölé emelkedhetne, ekképpen a sorokat átszövő önirónia, és nem pedig a kritikai attitűd válik a szövegek hangsúlyos jellemvonásává.

E ponton érdemes megjegyeznünk, hogy az eddig citált alkotók közül egyedül Pintér Béla tűzte ki célul maga elé a politikai diskurzusba beleszólni kívánó színház eszményképét. Ennek egyik természetes oka a különböző, egyaránt érvényes esztétikai irányzatok egymás mellett élése, a másik pedig, hogy ez a vállalás korántsem teljesíthető könnyen a magyar jelenvalóságban. Ezt legpontosabban talán Kricsfalusi Beatrix fogalmazta meg 2014-ben a *Színház* folyóiratnak írt esszéjében: „Azonban az is könnyedén belátható, hogy épp a túlzás eszközeire épülő politikai szatíra (vagy akár kabaré) válik lehetetlenné egy olyan országban, amelyben a mindennapi életvalóságunkban a pártpolitika kabaréként viszi színre önmagát.”⁵ Ugyanakkor érdekes jelenség, hogy a 2020/2021-es évad első hónapjában két disztópiát is bemutattak: Pintér Béla és Társulata a *Vérvörös, törtfehér, méregzöld*, már címében is sokat mondó előadással jelentkezett, míg az Örkény István Színházban Bánki Gergely, Gábor Sára és Polgár Csaba írt szatírát *Zúrzavar 2045* címen Lev Birinszkij *Bolondok tánca* című tragikomédiája alapján, de ne feledkezzünk meg arról sem, hogy az elmúlt néhány évben a K2 Színház szentelt egy egész sci-fi trilógiát a kultúrharcoló való beszédnek. Szembetűnő, hogy mindegyik történet a jövőbe tolja át a jelen kritikáját, mintha az egyes politikai aktusok saját idejükben nem volnának hozzáférhetőek. Ugyancsak izgalmas kérdés, hogyha érvényesnek vesszük Kricsfalusi fent hivatkozott állítását, akkor nincsenek-e eleve kudarcra ítélve ezek a fokozásra és túlhajszolásra épülő disztópiák? Nem veszít-e el politikusi színházi minőségüket azzal, hogy nem megakasztják a közbeszéd paneleit, hanem a befogadó ismereteit és reflexeit kiszolgálva kívánnak létrehozni egy egyirányú diskurzusmezőt? Vagy talán éppen az abszurdabb világ létrehozásának kudarcra válik igazán performatív gesztussá? Ezek a kérdések természetesen nem az említett produkciók minőségét kívánják kétségbe vonni, sőt meg kell jegyeznünk, hogy a legfrissebb Pintér-bemutató mintha a *Jubileumi beszélgetésekben* tárgyalt alkotói válság felszámolásáról tenne cáfolhatatlan tanúbizonyságot.

Mindazonáltal fontos rámutatnunk arra is, hogy igen kevés az olyan dráma és színházi előadás, amely mély önreflexiójával újragondolásra készíti az addig ismert megvalósítási módokat, és valóban képes beavatkozni az őt körülvevő világba azáltal, hogy eseményé válik. Ugyanis, ahogyan Lehmann is írja, csak úgy válhat politikussá egy színházi alkotás, „ha semmilyen módon nem fordítható le vagy fordítható

5 Kricsfalusi Beatrix, *A reprezentáció politikája*, Színház, 2014/7., <https://szinhaz.net/2014/07/22/kricsfalusi-beatrix-a-reprezentacio-politikaja/>

vissza a társadalmi valóság politikai diskurzusának logikájába, szintaxisába és fogalmiságába”,⁶ azaz nem fokozza, hanem éppen hogy megakasztja a politika működését. Pontosabban: nem állításokat tesz valami ellenében, hanem felülvizsgálatra készítet. Szintén lényeges, hogy az eseménnyé alakuló színház nézőjét nem passzív, hanem nagyon is aktív, a megrázkódtatásnak és a felismerésnek egyaránt kitett befogadóként definiálja, sőt egyszersmind társalkotóvá is avatja. Ebbe az esztétikába illeszkedik a Saját színház *Éljen soká Regina!* című autoetnografikus dokumentumszínházi előadása, amely a roma nők egészségügygel kapcsolatos tapasztalatait helyezi fókuszba. Ez az alkotás voltaképpen egy tíz hónapig tartó művészetpedagógiai kutatás eredménye, amely során drámapedagógusok szociodráma-játékokkal segítették a szűk közösségben élő nők tudatosságának kiépítését. Ezeken az alkalmakon a résztvevők önkéntes alapon megoszthatták saját történeteiket is, a beszélgetésekből pedig végül összeállt az előadás szövegkönyve. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen pedagógiai folyamat nem csupán egy műalkotás létrehozásának igényével lép fel, hanem a társadalmi változást és magát az önreflexiót is fontos feladatául tűzi ki. Ugyancsak világos az, hogy egy olyan előadásban, amelyben a történeteket maguk az átélők mesélik el, azonnal átértékelődik a közönség szerepe, a nézőtér ugyanis már az első pillanatban aktív zónává alakul, hiszen ilyenkor nem elég pusztán jelen lenni: demonstrálni kell az együttérzést, a támogatást, az összetartozást, azaz a színház a társadalmi felelősségvállalás terepévé lesz. Nem nehéz belátnunk, hogy éppen ennek a nézői pozíciónak az átalakítása hiányzik olyan gyakorta a magát politikusként definiáló magyar színházi gyakorlatból.

Elvégzi azonban ezt a feladatot Kelemen Kristóf hiánypótló munkájával, a *Magyar akáccal*. Bár a projektalapú, leginkább post fact dokumentumszínházként definiálható előadás szövegkönyve és megvalósításának mikéntje teljességgel szétszálazhatatlan – és ebből következően nem is igényli, hogy bekerüljön az irodalomértés hagyományába –, mégiscsak fontos jellemvonásait mutatja meg egy olyan színházi gyakorlatnak, amely az általa létrehozott társadalmi-politikai teret cselekvő mezőként gondolja el, sőt még azt is felismeri, hogy a közbeszéd autoriter diskurzusai egy az egyben színre vihetők. Így képes agrárgroteszkjében egyetlen növény, a magyar akác identitásán keresztül kivételesen pontos képpel szolgálni nemcsak a hatalmi struktúrákról, de azon mentális folyamatokról is, amelyek előállítják azokat. Teszi ezt úgy, hogy a felkínált politikai érveket és morális hozzáállásokat éppen azáltal teszi parodisztikussá, hogy komolyan veszi őket, a *Magyar akác* apropója ugyanis a 2014-es EU-rendelet, amely bizonyos idegenhonos inváziós fajok kiirtását célozza – történetesen az akácét is, amelyet a politika olyan diadalittasan vonultatott be a történelembe, hogy még hungarikummá is avatta. Ez a jelképpé válás azonban megnyitotta a sajátos értelmezési lehetőségek végtelen terét: „Az erdészek következetesen azt állítják, hogy az akácfa egyáltalán nem veszélyes, a környezetvédők viszont azt mondják, ez az inváziós növény súlyos ökológiai kockázatokkal jár. Így a politikusok kedvükre választhatnak olyan véleményt, ami alátámasztja a politikai üzeneteiket.”⁷ Az alkotók nemcsak, hogy tökéletesen kijátszották a kettős értelmezésből adódó lehetőségeket, de még civil akácvédő mozgalmat is alapítottak, így az előadás performatív hatóköre messze

6 Hans-Thies Lehmann, *Das Politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin, 2002, 17.

7 Kelemen Kristóf, *Magyar akác*, 2017. [kézirat]

túlnyúlik a színház falain. A *Magyar akác* után Kelemen Kristóf egy klasszikusabb, a már létező dramatikus hagyományba illeszkedő munkával jelentkezett: az államszocializmus működését művészi körökben boncolgató *Megfigyelők* érdeme, hogy nem pusztán azért nem okoz „kommunizmuscsömört”, mert az ország történelmének ez az időszaka mindmáig nem kellően ismert, hanem mert maga mögött hagyva a tiszta emocionalitást és a műfeldolgozásra tett kísérletből szinte egyenesen következő naiv büszkeséget (ti. hogy bármit is hozunk létre, a téma igazol bennünket), mély és alapos kutatómunkával a reflektált megértést kívánja szolgálni.

Ha a kortárs színház politikusságát tárgyaljuk, semmiképpen sem mehetünk el Urbán András mellett, a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház igazgatója ugyanis megteremtette az addig ismeretlen angazsált színház [‘Engaged Theatre, jelentése: elkötelezett színház] magyar formanyelvét. Az már minden bizonnyal korunk konformizmusának köszönhető, hogy ez a műfaj nem tud életre kelni Urbán munkásságán túl – sőt egyfajta szubkultúrává vált –, hiszen a terminust nem szabad összekevernünk a politikai vagy a társadalmi színház fogalmával, az angazsált színházban ugyanis minden esetben érintettek maguk az alkotók is. Ekképpen egy-egy előadás a hagyományos színházi konvencióktól eltérően nem felülnézeti perspektívából teszi közbeszéd tárgyává az aktuális problémakört, hanem a „mi magunkról beszélünk” elvet maximalizálja. Ez a nagyfokú azonosság eredményezi Urbán rendezői munkásságának rendkívüli változatosságát is: soknyelvű, hiperreflektált és kritikai szellemiségű színháza formanyelvét tekintve egyszerre közelít a neoavantgárdhoz és a posztdramatikus irányzatokhoz, szereplői hol brutális testiséggel, hol pedig leküzdhetetlen verbalizációs kényszerrel jelennek meg a színpadon. Urbán András tehát rendre dekonstruálja a nézői elvárásokat, és minden bizonnyal ebből adódik, hogy nemzetközi sikerei ellenére 2019-ben dolgozott először Budapesten. A Stúdió K-ban *Sacra Hungarica* címmel bemutatott „hazaszeretet színháza” a társulat közös gondolkodásának, improvizációjának eredménye: az etűdökből összeálló előadás, mondhatni társadalmi játék, végletesen karikatúrisztikusan viszi színre a színészek személyes véleményét az őket körülvevő állapotokról.

Muszáj észrevennünk: a felsorakoztatott drámaírók kivétel nélkül felveszik a rendezői pozíciót is, ha saját szövegeikről van szó, mi több, már korábban beleírták magukat a színházi praxisba dramaturgként, színészként vagy asszisztensként. Ezt a jelenséget eredeztethetjük egyfajta kényszerből is, amely fakadhat belső, autonóm alkotói vágyból, ugyanakkor az intézmények által meghatározott szűk irodalmi spektrum meg is követeli, hogy a polgári színház pajzsán mindenki saját magának üssön rést. E küzdelem alól csak a már évek, évtizedek óta üzembiztos sikert hozó drámaírók kapnak felmentést, és ők is csak bizonyos időszakokban: Tasnádi István, Székely Csaba, Vinnai András, Háy János neve rendre fel-feltűnik a színlapokon, ám nagyszínpadhoz legközelebb mégis adaptációikkal kerülnek. Hasonló jelenség figyelhető meg Závada Péter színházi munkásságában is: sokáig féltő volt, hogy a Shakespeare-átiratok specialistájaként saját szerzeménnyel nem férkőzhet be a jőlfésült repertoárok megbolygathatlan rendszerébe, de szerencsére a független színházi szcénának mégiscsak sikerült számot vetnie posztdramatikus szövegeivel. A *Je suis Amphitryon* a Trafóban, az *Én, Iphigénia* a Tesla Laborban került színre, a két drámát pedig nem csupán költőiségük és mitológiai gyökerük kapcsolja össze, hanem a sze-

replők folytonos identitáskeresése és az önmegértés kudarcos aktusa. Rajta kívül még a rendezőként végzett O. Horváth Sári többnyire polifonikus monológdramaturgiát alkalmazó szövegei kapnak esélyt leginkább a bemutatkozásra, ám ezen előadások is jórészt a kis játszóhellyel rendelkező független intézményekben találhatnak helyet.

Fontos lenne hát belátnunk, hogy a klasszikusok zökkenőmentes forgalmazására berendezkedett színházi intézményrendszer természetesen konzerválja önmagát, hiszen egy olyan homogén művészeti szférát hoz létre, amelyben a térnyerés kizárólag akkor lehetséges, ha az alkotó a megkérdőjelezhetetlen hagyományok továbbörökítőjeként lép fel. Ebből a perspektívából sajnos aligha meglepő, hogy a szakma egy egész rendezőgenerációt engedett el: Mundruczó Kornél, Bodó Viktor, Schilling Árpád, Dömötör András már évek óta külföldön hozzák létre jelentős produkcióikat, a két legfontosabb független színházi társulat, a Krétakör és a Szputnyik Hajózási Társaság pedig eltérő okokból bár, de ugyancsak arra kényszerült, hogy lezárja aktív alkotói tevékenységét. A jelenleg nagyobb visszhangot kapó független társulatok közül a k2 Színház nagy adag kreatív munícióval igyekszik egy sajátos színpadi nyelvet kialakítani, a frissen alakult Narratíva azonban programadó előadásával rögtön egy újabb klasszikust húzott elő, Brecht *Kurácsi mamáját*, amely kevés nővummal ellátva *Kurácsi és gyerekei* címen fut a repertoáron. Persze abban a ritka esetben, ha az adaptációk nemcsak írói, de rendezői leleménnyel is találkozhatnak, akkor részesei lehetünk a polgári színház agóniáját megtörő izgalmas színházi eseményeknek is: a Katona József Színházban bemutatott *Ledarálnakeltűntem*, a MU Színházban évek óta futó *karamazov*, a TÁP Színház Trafó-béli *Utas és holdvilágja* és a Dollár Papa Gyermekei munkássága remek példa erre, és az utóbbi néhány évben az Örkeny Színház is felfrissülni látszik. Ám, ahogyan már hangsúlyoztuk, ezek az elszórt törekvések önmagukban képtelenek arra, hogy átrajzolják az összszínházi térképet: addig, amíg a színházcsinálók képtelenek elvégezni a kortárs drámák komoly számbavételének felelősségteljes munkáját, addig marad az illusztratívitas, az alacsony ingerküszöb és Shakespeare cáfolhatatlan előjoga.

Pataki Viktor

Intézményeken túl

„FIATAL” ÉRTEKEZŐ PRÓZA A 2010-ES ÉVEKBEN

A beszédpozíció megválasztása mindig kifejezetten nehéz dolog, azonban felettből kényes és vészterhes akkor, ha az irodalomtudományi gondolkodás elmúlt tíz esztendejéről kell számot adni. A szelekciós dilemmát egyrészt azok az implikációk [tudományos preferenciák, hanyagság, potenciális tájékozatlanság, valamint személyes szimpátiák, kételyek, esetleges indulat, vagy éppen érintetlenség, vagyis összességében minden, ami a benne-lét diszpozíciójához tartozik] okozzák, amelyek óhatatlanul és akár észrevétlenül is belopakodnak a szövegbe, vagyis kiiktathatatlan részét képezik egy ilyen irányú „összegzésnek”. Másrészt ez a beszéd már mindig is ki van téve a vizsgált tárgyhoz kapcsolódó reflexiós nehézségeknek, legyenek azok a hatás- és alakulástörténet hermeneutikai szempontjai [például a megértés utóla-