

SANJA NIKČEVIĆ

Csináljunk új európai drámát

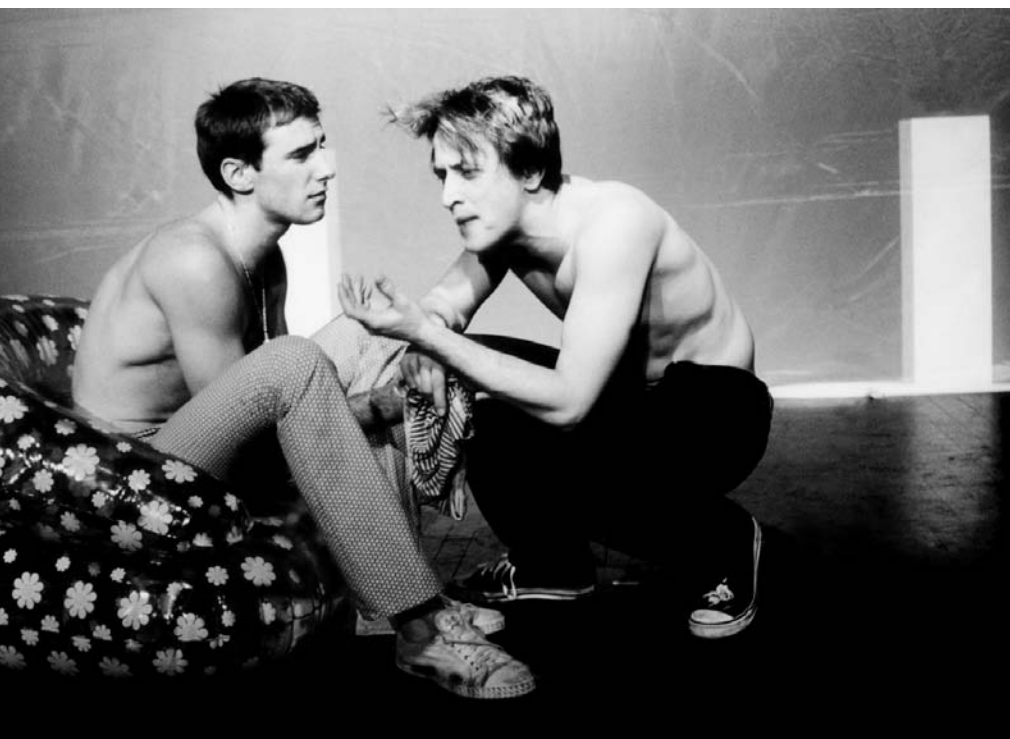
A rendezői színház több mint fél évszázados uralma után – amelynek során a szerzőt végleg sikerült kiűzni a színházból –, a XX. század végén mégis kibontakozott a drámaírók iránti kereslet. Az európai színpadokon végigsöpörtek az új fiatal írók, akik nagyon hasonlítottak egymáshoz: trágár nyelvet használtak, az erőszak és a szex minden létező változatát bemutatták, és a világról a lehető legrosszabb képet festették a színpadon; megjelent a kábító-szer-kereskedők, prostituáltak és beteg emberek világa.

HOGYAN VÁLT AZ IN-YER-FACE¹ ÚGYNEVEZETT ÚJ EURÓPAI DRÁMÁVÁ

A kilencvenes évek végén, a brit *in-yer-face* színház – olyan drámaírók, mint Sarah Kane, Mark Ravenhill, Enda Walsh és mások – hanyatlása után Nagy-Britannia új irányzatok és témák után kezdett kutatni a kortárs irodalomban. Minden korszaknak megvan a maga jellegzetes témája, ám mindegyik csak rövid ideig életképes. Az *in-yer-face* irányzat képviselői ekkoriban söpörtek végig Európán, és váltak az Új Európai Dráma megteremtőivé.

A kilencvenes években valóban erős volt a szándék arra, hogy kapcsolatot létesítsenek a brit és az európai színház között – elsősorban a drámaírók cseréjén keresztül. Az volt az elképzelés, hogy nemcsak az új brit drámaírókat mutatják be Európának, hanem azt is, hogyan dolgoznak az angolok drámaíróikkal (miként zajlanak a workshopok, felolvasó-

Szanitter Dávid (Gary) és Csontos Róbert (Mark) a Shopping and Fucking Lévy Adina rendezte előadásában



Rózsavölgyi Györgyi felvétele

színházak, hogyan vonják be az írókat személyesen a próbafolyamatba). Ám a fiatal brit írók széles palettájáról az európai rendezők csak egy bizonyos irányzatot, és pedíg az *in-yer-face* követőit választották ki maguknak.

Az irányzat hatása és elfogadása szempontjából Németország bizonyult a legfontosabb európai országnak. A kilencvenes években a fiatal színházi emberek a Baracke, a berlini Deutsches Theater stúdiószínháza körül csoportosultak, amely szoros kapcsolatban állt a londoni Royal Courttal. 1996 és 1999 között a Barackét a fiatal rendező, Thomas Ostermeier vezette. Abban a szellemi légkörben, ahol minden hatalom a rendezők idősebb generációja kezében összpontosult, a fiatalok olyan újdonságokat kerestek, amelyek alapjaiban képesek megváltoztatni a helyzetet. A nagy öregek klasszikusokat rendeztek, és megkövetelték a drámaíróktól a társadalmi állásfoglalást; a Baracke színházi ars poética pedig olyan új darabok felkutatása lett, amelyek alkalmasak az „új realizmus” kifejezésére.

Az új, vad brit darabok többségét elég sokkolónak tartották ahhoz, hogy felkeltsek velük a média figyelmét. És számításuk be is vált: a *Shopping and Fucking*, Mark Ravenhill darabja, majd később Enda Walsh *Diszkódísznője* valóban a Barackera, illetve művészeti vezetőire irányította a figyelmet: Ostermeier mindössze harmincéves korában kinevezték a Schaubühne, Berlin vezető színháza intendánsává, fontos díjakkal halmozták el, és számos európai országba meghívták rendezni.

Az irányzatot a német fesztiválok is rövidesen a magukénak tekintették. 1998-ban a Berliner Festwochen a fesztivált „az új generációnak” szentelte, elsősorban brit szerzőket, az *in-yer-face* irányzat képviselőit mutatva be. A Bonni Biennale is olyan külföldi darabokat válogatott programjába, amelyek beleillettek ebbe az irányvonalba: a fesztivált, amelynek alcíme az Új Európai Dráma volt, egy csapásra – és tévesen! – irányzatként értelmezték.

Amikor 1999-ben Taorminában a Royal Court megkapta az új dráma megteremtéséért és támogatásáért járó díjat, az elismerést valójában ennek az irányzatnak ítélték oda. Amikor Thomas Ostermeier a következő évben ugyanitt díjat kapott, akkor Sarah Kane *Vágy* című darabjának a Schaubühnén megrendezett előadásával vendégszerepelt. Vagyis két tekintélyes intézmény – a Royal Court és a Schaubühne – úgy kínálta fel e darabokat az egyesült európai színházak közösségének mint Új Európai Drámát, és olyan rendezői utasításokkal látta el őket, amelyek a színrevitel módjára vonatkoztak. Az irányzat tehát ebben a

¹ Körülbelül: lázadó ellenállás.



Koncz Zsuzsa Felvétele

Harsányi Attila és Zarnóczy Gizella a *Megtisztulva* című Sarah Kane-darab Zsótér Sándor rendezte előadásában

kontextusban vált nagyon fontossá. E darabokat jelentős fesztiválokra hívták meg, a rendezők egész Európában e műfaj angol képviselőit vitték színre, vagy pánikszerűen kezdtek el keresni valami ehhez hasonlót saját házuk táján; hiszen továbbra is a rendezők gyakorolják a hatalmat a színházban, ők döntenek el, mit tűzzenek műsorra.

Ám a fogadtatás nem olyan volt, amilyenre számítottak. Mindig akadtak, akik szót emeltek a darabok ellen, a közönség pedig kivonult az előadásokról, és elfordult a színháztól. Sőt, még a színészek között is voltak, akik visszautasítottak szerepeket. Néhány éve a Spliti Nemzeti Színház színészei visszaadták a szerepüket egy Sarah Kane-darabban – habár olyan társulatról van szó, amely nyitott mindenfajta rendezői kísérletezésre, interpretációra és kihívásra. Anja Šovagović, a kiváló és elismert horvát színésznő nemcsak hogy nem volt hajlandó a *Phaedra szerelmében* játszani, de nyíltan ki is jelentette, hogy szerinte ez „egy rossz, értelmetlen darab, és minden művészi eszköz felesleges az eljátszásához”. A *Phaedra szerelmének* Sarah Kane által rendezett bemutatója előtt az egyik színész kilépett a produkcióból: „Amikor először próbáltuk a darab utolsó jelenetét, művérrel és műbéllel, mindannyian teljesen kikészültünk. Az egész csapat úszott a vérben, az egyiket épp megerősakolták vagy megölték, a másik felvágta az ereit; s akkor egy színész azt mondta, hogy ez a legundorítóbb darab, amelyben valaha játszott, majd távozott” – emlékezett vissza az író.

KORSZELLEMEK ÉS BŰNÖSSÉG: AZ IRÁNYZAT KIJELÖLÉSE

Az európai színházrendezőknek ugyanazt a csatát kellett megvívniuk, mint a briteknek, és ráadásul pontosan ugyanazt a frazeológiát használták hozzá. Először elmagyarázták nekünk, hogy ez az egyetlen lehetséges Új Európai Dráma, amely képes kifejezni a korszellemet, korunk alapvető életérzését. A rendezők, akik Sarah Kane drámáit vitték színre, úgy vélekedtek, hogy személyében „új Shakespeare” született, míg Jon Fossét kikiáltották az „új Ibsennek”.

Habár Kane korai halála miatt nem lehetett az európai kritikusokat vádolni, betegségének és halálának ténye hamar bekerült a köztudatba, és fontos szerepet kapott. Warlikowski 2003-as *Megtisztulva*-rendezésének műsorfüzetében az első mondatok így hangzanak: „Sarah Kane huszonnyolc évesen öngyilkosságot követett el. Radikális és szélsőséges darabokat hagyott hátra, amelyek az erőszakról szólnak, a rettegést állítják középpontba, és a világról alkotott maradék illúziókat is szertefoszlatják.” Miért lett olyan fontos Kane öngyilkosságának ténye? Hogy ezzel hassanak az érzelmeinkre? Hogy érvül szolgáljon a munkássága ellen megfogalmazott negatív véleménnyel szemben? Hogy felébresszék az elhunyt fiatal nő iránti rokonszenvet?

Amikor egyazon évadban Sarah Kane két darabját jó nevű fiatal lengyel rendezők is bemutatták (a *Megtisztulva* Krzysztof Warlikowski, a *4.48 Pszichózis* pedig Grzegorz Jarzyna

rendezésében került színre), egy kritikus szerint „Sarah Kane szenvedélyes védelmezői és a színházak, amelyek darabjait bemutatták, érzéketlenek és képmutatónak titulálták azt, aki nem hatódott meg mélyen a kórház/tábor sokkoló víziójától vagy a hős önmaga ellen fordított durva agressziójától”. Aki pedig megpróbálta bírálni a darabokat, azt azonnal nyárspolgárnak vagy fásultnak és cinikusnak neveztek. Mert aki elutasítja az Új Európai Drámát, azt Ostermeier a színházban csak szórakozást kereső gyáva nézőnek tartja, és cinizmussal vádolja. Az erős médiakampány és az éljenzők meggyőző támadása nyomán az európaiak ugyanoda jutottak, mint az angolok: egy idő után a kritikusok meglágyultak, és kezdték megváltoztatni korábbi elutasító véleményüket. Megbocsáthatatlan bűnt követett el, akinek nem tetszett egy *in-her-face* darab színrevitele. A másik főbűn pedig az volt, ha egyáltalán nem vitték színre őket.

Összegezve: az európai rendezők rátaláltak egy angol irányzatra, és kikiáltották azt az Új Európai Drámának. Egy ideig ez valóban meghatározónak is tűnt. Ám az egész irányzat – beleértve a kísérletet arra, hogy ez legyen az Új Európai Dráma – pusztá demagógián alapult.

EGYES SZÁMÚ DEMAGÓGIA: MINDENKI ÍGY ÍR

Amikor megpróbálták az *in-her-face*-t az Új Európai Drámának kikiáltani, a legtöbb darab még akkor is brit szerző – Sarah Kane, Mark Ravenhill, Enda Walsh, Irvine

Welsh és Jez Butterworth – műve volt. Olykor ide sorolják még Martin McDonagh és David Harrower színműveit is, bár ők nem teljesen illenek bele az irányzatba.

Miután a Bonni Biennále úgy mutatta be az új brit drámaírókat mint az Új Európai Dráma képviselőit, a rendezők keresni kezdték az új európai drámaírókat is, de csak olyanokat fogadtak el, akik a britekhez hasonló, netán ugyanolyan érzékenységről tettek bizonyosságot. Az európai vonalban a következő nevek bukkantak fel leggyakrabban: a német Marius von Mayenburg (a Baracke dramaturgia), a szerb Biljana Srbljanović, a macedón Dejan Dukovski, a svéd Lars Norén, a norvég Jon Fosse és az orosz Nyikolaj Koljada. A listát kiegészíthetjük még két kevésbé ismert szerzővel: a lengyel Ingmar Villquisttel és a francia Lagarceszal. Am a drámaírókat még akkor is különböző témák foglalkoztatják, ha izgatja őket az erőszak és a kétségbeesés, ezért aztán nem volt könnyű túl sok, a britekhez hasonló európai darabot találni.

Mivel az egyetlen valódi visszajelzés a korszellemmel kapcsolatos rendezői tézis igazolására az lenne, ha mérhetetlen számú azonos típusú darab íródna, és mivel nem volt elég választható téma, a nyersanyagot egyszerűen „kitalálták”. A rendezők és művészeti igazgatók Európa-szerte formálni és alakítani kezdtek olyan drámaírókat, akikről úgy tűnt, beleillenek ebbe a trendbe. Németországban egészen nyíltan tették ezt. Amikor Thomas Ostermeier a Schaubühne intendánsa lett, egy hatalmas német színpadra örökölt tovább a Barackénak, korábbi stúdiójának alternatív szellemiségét, és bejelentette az új német drámaírók felkutatásának szándékát. Tulajdonképpen nem autentikus német darabokat keresett, mert kérdése így szólt: „Ki a német Ravenhill?” Vagyis minden workshopnak, felolvasósínháznak, ösztöndíjnak, támogatásnak, drámaírás-kurzusnak, fesztiválnak, sőt a színpadravítelnak és a drámaírók számára nyújtott támogatásnak is egy célja volt: a britekhez hasonló drámaírókat találni. És találtak is több mint negyvenet, aki ilyen stílusban és témában alkotott

Az az állításom, hogy a német színháznak döntő hatása van más európai színházakra bármilyen irányzat kijelölésében, könnyen támadható. A Schaubühne – a Royal Courttal, az olasz Teatro della Limonaiával és a francia Théâtre National de la Colline-nal együtt – tagja egy Új Európai Írásnak (New European Writing) nevezett színházi hálózatnak. A Schaubühnén Ostermeier elindította a FIND – Festival

Gubás Gabi és Dobó Dániel
 a *Lángarc* című Mayenburg-darabban
 (rendező: Zsótér Sándor)

of International New Drama (Új Nemzetközi Drámafesztivál) – programot is. Ezen különböző európai országok drámaíróit mutatják be, de mint Thomas Irmer fogalmazott: „Témájukban és hangnemtükben nagyon hasonló darabok jelentek meg, függetlenül attól, hogy épp Kanadából, Rejkjavíkból vagy Berlinből érkeztek.”

Első pillantásra a kiválasztott drámaíróknak óriási sikerük volt. Csak egy példa: Marius von Mayenburg *Lángarc* című darabját 1998-ban, huszonhat évesen írta. Két díjjal is jutalmazták, és Thomas Ostermeier vitte színre a Münchener Kammerspielében. Még ugyanebben az évben Jan Bosse megrendezte Mayenburg új darabját, a *Pszichopátákat* a Bécsi Ünnepi Hetek egy rendezők számára kiírt versenyé keretében. 2000-ben a *Lángarc* müncheni előadása átkerült a berlini Schaubühne repertoárjába, utána pedig Európa-szerte színpadra vitték, és minden fontos európai fesztiválra meghívták.

Vagyis a daraboknak egy nagyon specifikus csoportja, a brit *in-her-face* színház klónjai mint az Új Európai Dráma képviselői jelentek meg. Kiképzették őket a korszellem egyetlen igazi megnyilatkozásának. A drámaírók semmilyen saját érzékenységét, formai törekvését, illetve tematikus érdeklődését nem vették figyelembe. Ahogy Thomas Irmer megjegyezte: „Az új darabok népszerűsítése a rendezők, dramaturgok és tervezők részéről nem közönségigény nyomán született, hanem egy bizonyos színházi kör gondosan megtervezett közös munkálkodásán alapult.”

Koncz Zsuzsa felvétele





MÁSODIK SZÁMÚ DEMAGÓGIA: ÚJ TÉMA

Mindannyian ugyanazt a világot látjuk, de a színpadon másképpen jelenítjük meg – hála a konvencióknak, amelyeket használunk. Az új drámának meg kell változtatnia a konvenciókat, mint ahogy Ibsen, Csehov, Pirandello, Brecht vagy az abszurd színház tette. Ezek a drámaírók új színészeket, a színjátszást, rendezést, díszlettervezést új formáit keresték. Az *in-yer-face* nem új drámaforma, mert nem változtatta meg a színpadra állítás konvencióit: csak tematikában hozott újdonságot. Nagy-Britanniában ez a váltás tízévente lejátszódik. Az *in-yer-face* darabok előadásai továbbra is a realizmus és naturalizmus konvenciórendszerét alkalmazzák.

Ahogy Sarah Kane elmondta a *Phaedra szerelme* rendezése kapcsán: „Kezdetből elhatároztuk, hogy az erőszakot olyan valóságként ábrázoljuk, amennyire csak lehetséges.” A brit és a legtöbb német színházi megvalósítás nagyon is realista volt: például a *Shopping and Fucking*ban Gary meggyilkolásának jelenetében a fehér falakat teljesen elborította a vér. Ravenhill maga is nagyon meglepődött, hogy a rendezés szinte teljesen naturalista. A szereplők – többnyire drogosok, prostituáltak és züllött alakok – jelleme semmit nem fejlődik a darabok során. Nem tesznek mást, csak különböző formákban közölsznek, miközben kábítószert fogyasztanak, és kínozzák egymást.

A dráma szerkezetében sincs semmiféle fejlődés: a cselekmény általában teljesen lineáris, és formailag meglehetősen szegényes. A darabokban egyik kínszenvedést követi a másik, s az erőszak addig fokozódik, míg halálba nem torkollik. Formailag ezek a színművek alacsonyabb szintet képviselnek, mint egy gyenge vaudeville – mert nem többek, mint a kínszenvedés különböző formáinak sorozata. Ezért nem tudott az irányzat Nagy-Britanniában sokáig életben maradni.

Az erőszak maga aligha újdonság. A XX. század előtt a hagyomány nem engedte, hogy a színpadon ténylegesen megjelenjenek az erőszakos jelenetek. De a modern brit drámák már Edward Bond *Kinn vagyunk a vízből* és Steven Berkoff *Kelet* című darabjai óta megtörték ezt a tabut; Franciaországban előbb Genêt, később Koltés drámái tették ugyanezt. Azonban az *in-yer-face* mégis hoz némi újat: az erőszak nemcsak hogy láthatóvá válik, sőt bőségesen

Rezes Judit és Kuna Károly
a *Szétbombázva* című,
Zsótér Sándor rendezte
Sarah Kane-előadásban

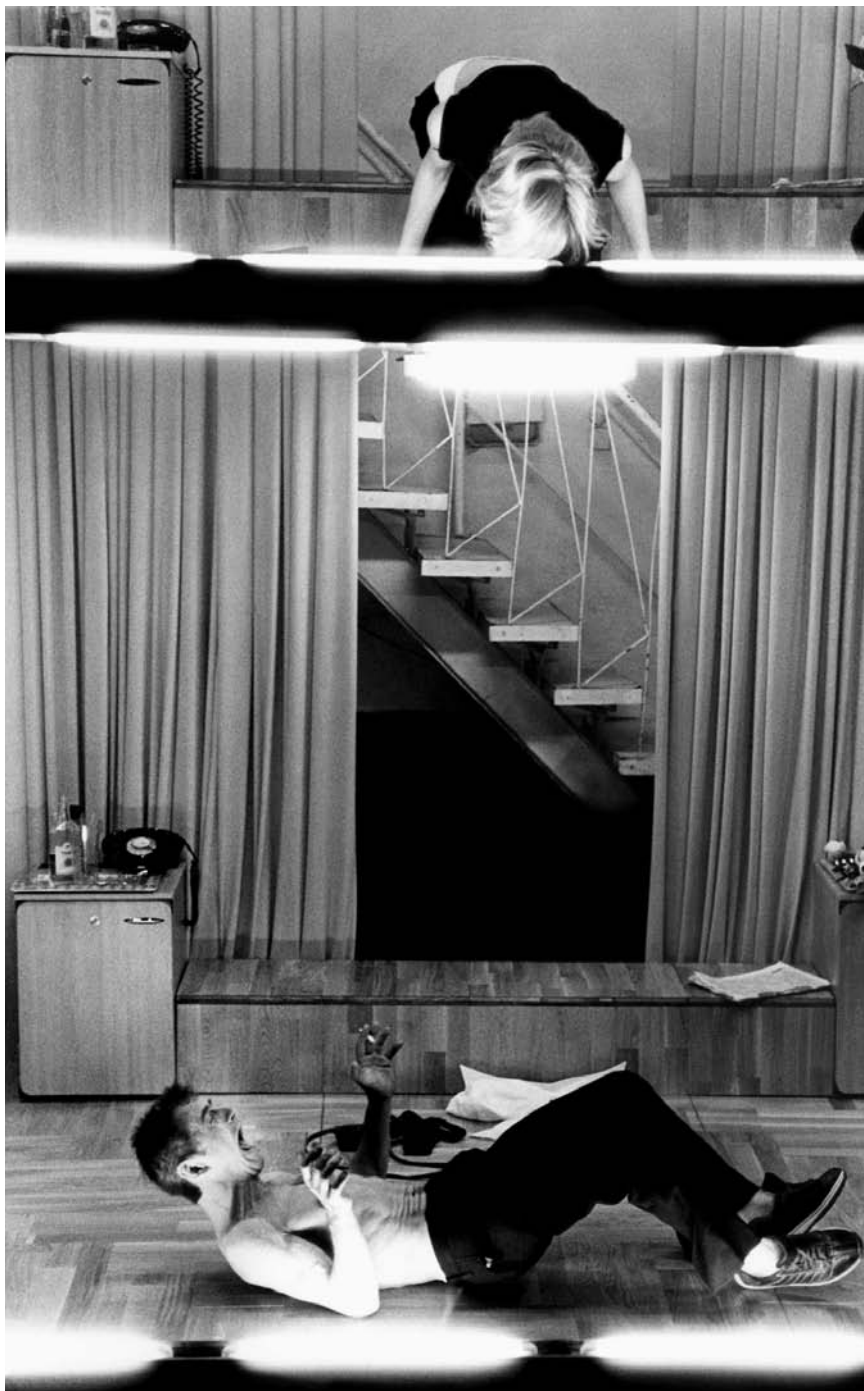
megjelenik a színpadon, de a darab központi és kizárólagos témájává lép elő. A szemünk előtt játszódik le a közönség minden lehetséges – gyakran erőszakos és ha lehetséges, vérfertőző – formája. A kábítószerezés, kínszenvedés és kegyetlenség összes megnyilvánulása is az új tematika része.

HÁRMAS SZÁMÚ DEMAGÓGIA: POLITIKAI TUDATOSSÁG

A rendezők legerősebb érve az irányzat mellett az volt, hogy ezek a darabok őszinték és valóságűek, olyannak mutatják a világot, amilyen; politikailag és társadalmilag tudatosak, és mélyen kritikusak azzal a társadalommal szemben, amelyben élünk. Ezek olyan állítások, amelyeket a kritikusok könnyen elhisznek, mert ezt akarják látni a színházban. Még az olyan kritikus is, mint Aleks Sierz, aki valódi erőfeszítést tesz az irányzat megértésére, és könyvet is írt az *in-yer-face* irányzatról, így fogalmaz: „Néhányan, mint Sarah Kane és Mark Ravenhill, talán a Thatcher-éra gyermekei, de politikai tudatosságuk következtében mégis közvetlen kapcsolatba kerültek a brit színház baloldali hagyományával.”

Az *in-yer-face* darabokból hiányzik mindennemű kíváncsiság és érdeklődés a pszichológia, a személyes hit az általánosságban vett moralitás iránt. Nem tudunk meg semmi konkrétumot sem arról a világról, amelyben a hősök élnek, sem magukról a szereplőkről. A társadalmilag elhivatott színház nem elégszik meg azzal, hogy egyszerűen megmutatja a társadalom árnyoldalait. A politikai színdarabok feltárják az összefüggést az egyén és

Koncz Zsuzsa felvétele



a társadalom között, illetve azt is leleplezik, hogy a társadalmi kapcsolatok miként formálják az egyént.

Az *in-yer-face* nem mutatja fel a (társadalmi, politikai) változás semmilyen lehetőségét. Ellenkezőleg: világa stabil és mozdulatlan, ami nem politikussá, hanem fatalistává teszi. Az erőszakot úgy értelmezi mint velünk született tulajdonságot, nem pedig mint a társadalmi struktúra következményét, ahogy azt egy politikai darab tenné. A gonosz mindenütt jelen van, és ártatlan áldozatokat szed. Nincs sem menekvés, sem lehetőség a változtatásra.

A különbség a horror és az Új Európai Dráma között (amellett, hogy a horror többnyire elkerüli a közösülés nyílt színpadi megmutatását) az, hogy az utóbbi valóságúnak tette magát. Vagyis nem valami képzeletbeli fantáziavilágot ábrázol farkasemberekkel és vámpírokkal, hanem az általunk is jól ismert hétköznapi valóságot, amely azonban úgy működik, mint a horrortörténetek világa. Sem a horrortörténetek, sem az Új Európai Dráma darabjai nem nevezhetők politikailag tudatosnak, sőt az utóbbiak inkább konformisták a társadalommal szemben.

A politikai drámával tökéletes ellentétben az *in-yer-face* színház vagy az Új Európai Dráma nem akarja, hogy változtassunk bármin is. Alexandra Rembowska kritikus szerint azért, hogy szereplőiket két csoportra – *erősebbekre* (terroristák és más banditák) és *gyengébbekre* (betegek, függők, fogyatékosok és melegek) – osztják, ezek a darabok tulajdonképpen passzív toleranciát fejlesztenek ki bennünk az egyetemes vagy egyedi gonosszal szemben, meggyőzve minket arról, hogy úgysem tudunk segíteni a gyöngébbeken.

Az Új Európai Dráma akkor a legképmutatóbb, amikor valóban tragikus eseményeket használ fel egy darab kiindulásaként, vagy hogy felkeltse a média figyelmét. Mindenki úgy vélekedett, hogy Kane *Szétbombázva* című darabja a boszniai háborúról szól. De elolvasása után pontosan ugyanannyit tudunk a boszniai háborúról, mint amennyit előtte. Boszniát itt csak marketingfogásként használják: abban az időben többé-kevésbé mindenki tudta, hogy ott valami borzalom történik. Bosznia címkéjével ellátni egy, az erőszakról szóló darabot jó eszköznek tűnt, hogy meg lehessen takarítani a személyes erőfeszítést a helyzet megértésére és a segítségnyújtásra.

NÉGYES SZÁMÚ DEMAGÓGIA: VILÁGHÍR

A legrosszabb demagógia az irányzat világhíre. Ha valaki tiltakozását fejezte ki ellene, a rendezők nyomban kijelentették, hogy a közönség igenis elfogadta az előadást: ha nem is a bemutatóé (amely általában erősen konzervatív), de a fiatal közönség (amely progresszív és avantgárd) mindenképpen. Nagy-Britanniában a Royal Court és a többi, ezeket a darabokat játszó színház csupán hatvan–száz férőhelyes játszóhelyen dolgozott. Nicholas Hytner, aki 2001 óta a londoni Nemzeti Színház igazgatója, felismerte azt a paradoxont, hogy „míg az elmúlt tíz évben a Nemzeti Stúdiója sok darab létrejöttében segédkezett, ezek többnyire olyan kis látogatottságú produkciók voltak, hogy még a Nemzeti legkisebb játszóhelye, a háromezres férőhelyes Cottesloe is túl nagy volt számukra. Ezért csak a száz férőhelyes stúdiókban játszották őket, amilyenek a Royal Court Upstairs, a Bush vagy a Soho Színház.” A New Theatre Quarterly Sarah Kane-nek szentelt emlékszámban Dan Rebellato azt mondta, hogy a *Szétbombázva* című darabot mindössze körülbelül kétezer ember látta. Egy kis játszóhelyen harminchárom előadás tényleg nem túl sok egy brit szerző esetében. Aleks Sierz szerint ezerezszeres nézője volt, Simon Hattenstone ezerre becsülte – ennyi ugyanis tizenöt telt ház a bemutató színhelyén. Még az ezer néző sem pontos adat, csak találgatás. Természetesen amikor az irányzat ismertté vált, mindenki meg akarta nézni ezeket a darabokat.

Hogy a brit közönség nincs oda az *in-yer-face* színházért, az az 1999-es taorminai Európai Színházi Díj átadásakor is kiderült, amelyet a Royal Court kapott. Amikor a fontos drámaírókat sorolták, akkor többnyire Sarah Kane, Mark Ravenhill és Jez Butterworth nevét említették, de amikor számba vették a színház jelentősebb sikereit 1994 és 1998 között, akkor már Martin McDonaghtól a *Leenane szépét* hozták fel példának.

Szinte az összes ilyen szerző darabjait csak kis játszóhelyeken adták elő, többnyire csupán egy alkalommal. Csak a *Szétbombázva* dicsekedhetett két rendezéssel Londonban, a második alkalommal egy Kane életművét bemutató program alkalmával, illetve még egyszer Glasgow-ban. A darab mindannyiszor csak rövid ideig maradt műsoron. Egyedül a *Shopping and Fucking* került át a West Endre. Az ismert brit szerző, David Edgar ezt fiatal kollégáinak erényeként értelmezi: „Az én generációm mindenáron nagyszínpadra akart kerülni, és nagyokat akart mondani. Ravenhill, Neilson, Grosso és Prichard, úgy tűnik, teljesen megelégszik azzal, hogy olyan helyen játsszák darabjaikat, ahol azok intenzív teatralitása – annak ellenére, hogy kevesen látják őket – a lehető legnagyobb hatást tudja kiváltani.” Amikor Ravenhill darabja megbukott, a West Enden rájöttek, hogy a média-botránynak semmi köze a rendszeresen színházba járó közönséghez, és soha többet nem merészkedtek az *in-yer-face* színház közelébe. Ha valaki kételkedett abban, hogy Nagy-

Britanniában ezek a darabok valódi sikert arattak, a brit rendezők mindig arra hivatkoztak, hogy más országokban a közönség milyen lelkes volt.

Valójában a többi európai országban is hasonlóan reagált a közönség az *in-yer-face* színházra és az Új Európai Drámára. A Baracke ötven férőhelyes kis kísérleti színház. Egy ottani telt ház aligha nevezhető sikernek a sokmillió Berlinben.

Ezzel együtt sok helyütt már egy ilyen darab bemutatását is a bátorság és a merész színházi kockázatvállalás jelének tekintették. Egyébként is, kinek van szüksége közönségre? Mert míg Nagy-Britanniában a nézőszám fontos, hiszen a színház a jegybevételel él, az európai színházakat az állam dotálja, így nem kell sokat törődniük a nézettséggel.

ÖTÖS SZÁMÚ DEMAGÓGIA: A WORKSHOPOK MÍTOSZA

Minden azzal kezdődött, hogy fel kellett kutatni a megfelelő drámaírókat. És a drámaírókat rendezők találták meg. Rendezők választották a darabokat, ők beszéltek az írók helyett, hogy elmagyarázzák a művek jelentését, s rámutassanak, hogy ezek a korszellem egyetlen lehetséges kifejezései, az adott kor életérzésének egyedüli tolmácsolói: Nagy-Britanniában természetesen az *in-yer-face*, Európa többi részén az „Új Európai Dráma”.

Érdekes momentum, hogy az angol irányzat legtöbb drámaírója – mint ahogy később az Új Európai Dráma többi képviselője is – nagyon fiatal ember volt, szinte mind huszonöt év alatti. Ahogy John Elsom mondta: „Csak fiatal szerzőket kerestek, vagyis az új drámáról alkotott képet az életkor erősen behatárolta. Nemcsak az életkor, de az öltözködés mikéntje is: Sarah Kane szinte csak fekete ruhadarabokat viselt, és meglehetősen mogorván viselkedett. Ez a kép szinte modellértékűvé vált: vékony, sápadt, dühöd, és feketében jár.”

Minden brit drámaírót rendezők fedeztek fel és érleltek íróvá a fent említett kisebb színházakban. Egy Taorminában rendezett, a Royal Courtról szóló kerekasztal-beszélgetésen Rebecca Prichard részletesen elmesélte, hogyan is lett drámaíró. Látott egy szórólapot azzal a szöveggel, hogy „Írj egy darabot!” – és így került a Royal Courthoz. „Aztán részt vettem workshopokon – mondta –, és kezdő drámaírókkal együtt. Találkoztam rendezőkkel, elkezdtünk különböző gyakorlatokat végezni a szereplőkkel, hogy megértsük, miként lehet meghaladni a szereplők saját hangját, aztán felolvastunk pár dialógust. Később elkezdtünk dolgozni egy darabon, a megírás folyamán konzultáltunk a rendezővel és egy ttorral, aztán következett egy másik workshop, ahol az ember jó esetben már egy teljes

darabot vagy legalább egy egész felvonást megírt. A munka fejlődik, és aztán önálló életre kel, színészek olvassák fel, és a szerző meghallgathatja a művét.”

Miért írnának fiatal emberek csak a világ legszörnyebb rémtetteiről, nemcsak a jelen idejüekről, de a múltbeliekről is? Nekem úgy tűnik, hogy a drámaírók azt választották, ami modern, *cool* és divatos, nem pedig arról írtak, ami valóban érdekli őket. Ezért olyan szegényes és lapos darabjaik cselekménye. Csak azt vették be, ami menő: az erőszakot. Nem ismerik a szereplőiket. Nem tudják, hogyan fejlődjön egy karakter, csak olyan szituációkba helyezik őket, amelyekben kinzásnak vannak kitéve. Nem valódi jellemeket keresnek, minden bátorságuk kimerül abban, hogy olyat ábrázoljanak a színpadon, amit korábban senki.

Ez a szituáció tökéletesen megfelelt az írásom elején említett rendezőknek, mert ők a nyílt szerkezetű darabokat szeretik. És az *in-yer-face* nagyon nyílt szerkezetű. Ahogy Max Stafford Clark – aki a *Shopping and Fucking*ot és a *Tűéles polaroidokat* rendezte az Out of Joint társulattal – Ravenhillről megjegyezte: „Szeret a színészek jelenlétében írni, így a darabjai, amikor először olvassa őket az ember, kicsit zavarosak.” Az írók maguk, például Anthony Neilson is megerősítette ezt: „Egyre kevesebbet és kevesebbet írtam meg a darabról az olvasópróbáig. Aztán elérkezett az a pont is, amikor már a teljes szöveget a próbák közben írtam.” Dominic Dromgoole elmondta: „Amikor 1990-ben elkezdtem dolgozni a Bushnál, a drámaírók fizettek volna azért, ha eljártsszák a műveiket.” Így a brit rendezők fiatal, még kialakulatlan, formálható embereket kerestek, akik mindenáron dialógusokat akartak írni, és olyaná gyúrták őket, amilyené csak a rendezők akarták. A rendezők pedig gyakran olyan darabot választottak, amelyet személy szerint nem is szerettek. Dominic Dromgoole ezt mondta Sarah Kane műveiről: „Vannak nyugodt, párbeszédés pillanatok a *Szétbombázva* elején, teatrális képek a *Megtisztulva*-ban és áriák a *Vágyban*, ahol igazít alkotott.” Ugyanebben a könyvben Dromgoole kétségeit fejezi ki az irányzat összes többi drámaírójával kapcsolatban.

A rendezők és a média ezeket a fiatal embereket zseninek kiáltják ki, ami nagy nyomást gyakorol magukra az írókra is. Michael Billington megjegyezte: „Az a probléma, hogy a szerzőket egyszerűen felzabálta a nemzetközi nyilvánosság gépezete. Az angol sajtóban leírjuk az új drámaírók jelenségét, akik aztán európai és nemzetközi eseménnyé válnak. Azt próbálom megfogalmazni, hogy az információ szabad mozgása tulajdonképpen gátjává válik a kreativitásnak. Egyetlen szerző sem tudja természetes ritmusban megalkotni saját világát.”

Sarah Kane alakja modellértékűvé vált az *in-yer-face* és az Új Európai Dráma számára: saját fájdalomából alkotott, valóságos lídercnyomásból merített. A rendezők mindenki másra rákényszerítették ezt a világlátást, miközben az egyáltalán nem volt a sajátjuk, így aztán el is veszték benne. Az a tény pedig – ahogy Dromgoole fogalmazott –, hogy Kane íróként nem volt egészen érthető, azt jelentette, hogy még saját világáról alkotott tapasztalatait sem tudta színházi értelemben pontosan kifejezni. Vagyis minden, kivéve a sokkoló erőszak tényét, a rendezők kezében összpontosult. Kane halála a lehető legjobb dolog volt a számukra: rájuk hagyta fájdalomának kifejezését és pontosan meg nem határozott képeit egy erőszakos világról, hogy aztán azt át lehessen formálni, és újra lehessen fogalmazni. És mindezt rákényszerítették azokra a fiatal írókra is, akik a rendezők hatalmában maradtak.

Megjelent: Sanja Nikčević: Nova europska drama ili velika obmana. Meandar, Croatia, 2005

ANGOLBÓL FORDÍTOTTA: KESZTHELYI KINGA

JONATHAN SHANDELL

Kollektív drámaírás

„**C** sodás káosz. Így írhatjuk le a leghűségesebben a folyamatot.” Ezt mondja Chiori Miyagawa, visszatekintve az *Antigoné-projekt*re, amelyet 2004 októberében mutatott be az off-Broadway a Women's Project; ez a program hozott össze tíz nőt: öt drámaíró (Tanya Barfieldet, Karen Hartmant, Miyagawát magát, Lynn Nottage-t és Caridad Svichet) és öt rendezőt (Annie Dorsent, Dana Iris Harrelt, Anne Kaufmant, Barbara Rubint és Liesl Rommyt), azzal a céllal, hogy öt rövid adaptációt készítsenek Szophoklész *Antigoné*jából. Mi volt ebben a „csodás”? „Az együttműködési modell azért vált be, mert művészi közösségként indulunk. Jó érzés, ha az ember nincs egyedül a világban. Különösen a drámaírók vágnak rá, hogy kapcsolatban legyenek más drámaírókkal.” S hogy miért volt kaotikus? „Az együttműködésen alapuló forma zűrösebb, mint ha egyetlen drámaíróval dolgozunk. Az együttműködés provokatív lehet. Az eszmék egyesüléséből valami jobb, mélyebb, izgalmasabb szülehet – de hogy nagyobb vele a zűr, az biztos.”

Az együttműködésen alapuló drámaírás provokatív fejtelensége új és egyre terjedő jelensége az amerikai színpadoknak. Színházunk az évek során számos kétszemélyes drámaírói partnerséget mutathatott fel: Kaufmanét és Hartét, Shepardét és Chaikinét stb. Azt is láthattuk, hogyan alkotnak kollektív munkával új színpadi műveket az olyan együttesek, mint a Living Theatre és a Mabou Mines. A rövid darabokat felvonulatot fesztiválok, az egyetlen előadásra szerveződött jótékonyági produkciók és más különleges események is gyakran foglalkoztatják alkotók népes csapatát. Most azonban, s nagyobb mértékben, mint eddig bármikor, népe-sebb írócsoportok – négyen, hatan, sőt kilencen egyszerre – fog-nak össze, hogy tematikusan és teatrálisán integrált, egész estét betöltő színdarabokat hozzanak létre. Úgy is mondhatjuk, hogy újjászületett a régi szürrealista mantra: „Legyen a költészet kollektív, ne pedig egyszemélyi alkotás.”

Az 1920-as évek Párizsának szürrealistái olyan etűdöket terveztek, mint „A pompás hullá” nevű társasjáték, amelynek keretében a költők felváltva írtak tovább egy kollektív szöveget a legvadabb szabad asszociációkkal; így akartak felülemelkedni annak a háború utáni társadalomnak a kényszerre, amelyet széttagolt az erősödő iparosítás, és megbénított a racionális gondolkodás. A XXI. századi Amerikában, amelyet igájába hajtott a technológia és az elektronikus kommunikáció, a színpad egyike a megmaradt kevés interperszonális fórumnak, s ezen a színpadon természetes jelenség az együttműködés lehetőségeit kutató kísérleti szellem.

A számítógépek képernyőin órákon keresztül szörfölő verbális alkotók számára a kollektív munka projektjei afféle szociális kitörésre kínálnak alkalmat. „Az írás olyan szakma, amely hamar elszigeteli az embert” – mondja Polly Carl, a minneapolis-i Playwrights' Center művészeti vezetője, aki egy további friss keletű kollektív projektet hozott létre, *Face Value (Névérték)* címen. „A drámaírók vágnak rá, hogy kapcsolatba kerülhessenek más írókkal, hogy alkotó módon hassanak egymásra, hogy közösen hallassák hangjukat.” De a kollektív dráma előretörése többről szól, mint egy, az