

JÁSZAY TAMÁS

Színre lép a valóság

„Időnként csak azért nem avatkoztunk be a cselekménybe (abban a pillanatban villant át rajtam ennek tudata), mert túlságosan felzaklatott, nem azért, mert csupán nézők voltunk.”¹

Hadd kezdjem egy példával, ami kivételként áll azzal kapcsolatban, hogy mit is keres a valóság a mai magyar színházban. Messziről, első hangzásra meglepő helyről indítom a történetet: Mel Brooks *Producerek* című musicaljéről. A meglehetősen blőd történetben két Broadway-producer rádöbben, hogy a sikernél csak egy dolog hoz több pénzt a konyhára: a bukás. Kitartó munkával megtalálják a világ legrosszabb darabját, a Führer és Eva Braun szerelméről szóló *Hitler tavaszát*, szerződtetik New York legrosszabb rendezőjét, egy legszívesebben női ruhában flangáló meleg rendezőt, aki szerint félő, hogy a nézőket taszítani fogja, ha az előadásban nem a németek nyerik a világháborút, ezért inkább meleg showműsort kreál belőle és így tovább. A lényeg, hogy a producerek mindent megtesznek, hogy az évszázad bukása bekövetkezzen. Mondanom sem kell, hogy ennek épp az ellenkezője történik, de minket most nem is ez érdekel. Hanem az, hogy 2006-ban, amikor a Madách Színházban Szirtes Tamás rendezésében műsorra tűzték a darabot, ami aztán négy éven keresztül, kétszázas szériát elérve repertoáron maradt, mennyire más világban élünk, mint ma. Visszaolvasva az akkor megjelent nagyszámú kritikát, feltűnő, hogy a legtöbben bármiféle megrökönyödés nélkül nyugtázták a tabutémák feszegetését, így a megjelent írások többsége – ahogy azt egy szakkritikától elvárhatjuk – a színrevitel milyenségét véleményezte. Parlamenti képviselők nem lobogtattak fotókat arról, hogy az egyik szereposztásban Alföldi Róbert előbb nőnek, majd Hitlernek öltözve parádézik a színpadon; igaz, akkor még nem volt a Nemzeti Színház igazgatója, és egyáltalán: a színház nem volt olyan érdekes terep a politika számára, mint ma.

Kortünet, hogy tizenöt évvel később, 2021 nyarán, amikor a Miskolci Nemzeti Színházban Béres Attila bemutatja a *Producereket*, a felfrissített, helyi

¹ Franz KAFKA, *Naplók*, ford., jegyz. GYÖRFFY Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008), 116. Idézi: P. MÜLLER Péter, „Társadalmi színház, avagy a tette kész néző előállítás”, in *Színház és társadalom*, szerk. DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 247–275 (Budapest: JAK–Prae.hu, 2018), 275. A tanulmány történeti és elméleti bevezetőt nyújt a társadalmi színház témájához.

viszonyokra újraméretezett szöveget hallgatva adódhat a kérdés, hogy a társulatra, illetve a rendező-igazgatóra nézve milyen következményeket vonhat maga után mindaz, ami a színpadon elhangzik.² Az ingerküszöb rég máshol van: itt és most kifejezetten merész választásnak tűnik a melegeket és náciikat szerepeltető zenés darab, amit az alkotók teletűzdeltek a 2020–21-es év(ad) aktuális, közbeszédet tematizáló ki- és beszólásaival. Aztán amikor az előadásban a meleg rendező a rendőrség elől egy ereszcsonyán, droggal teli háztizsákkal akar menekülni, majd a rendőr előtt simán kidumálja magát, a nézőtérén elszabadul a pokol: a ráismerés öröme minden addigi gátlást elsöpör. Igen, itthon vagyunk, ez a mi kis magyar valóságunk.

„A mai magyar színház gyáva.” Sokan ismerik Térey János 2008-as lakonikus diagnózisát, melyet a szerző így részletez: „Gyáva, és ennek oka nem csupán a szubvenciók szűkös és föltételes mivoltában keresendő. Általában sem szeret kockáztatni. Félti a bőrét a néző dühétől, a kritikától, a szomszéd színháztól, a minisztertől, az időjárástól, nagyjából mindentől.”³ Amennyiben viszont 2021-ben egy Broadway-musical magyarországi *non-replica* változatában nyíltan lehet humorizálni egyebek mellett egy európai parlamenti képviselő dicstelen bukásának banális körülményein, akkor hihetőnek tűnik, hogy a színház eminensen elvégzi a feladatát. Az ugyan olykor a jóízű határán billegő gesztusokkal és utalásokkal (összhangban a szórakoztató és közéleti színház évezredes hagyományával, Arisztophanésztól a pesti kabaréig), de mégis csak felhívja nézője figyelmét, hogy a színház sosem légmentes térben születik, témái, felvetései, problémái mindig az őt körülvevő társadalomban keletkeznek, onnan származnak.

² Nem légből kapott az ötlet: a Katona József Színház at Pinter Béla *A bajnok* (2016) című előadásának bemutatója után komoly anyagi retorziók érték, miután a fiktív történetben sokan azonosíthatónak vélték egy kormánypárti politikus magánéletére vonatkozó állításokat. Az *all round* színházcsináló Pinter erre természetesen csakis színházi választ adhatott: az *Ascher Tamás Háromszéken* (2017) című előadásban, amikor a magyar színházi élet jeleseit névvel és múlttal idézi színpadra. Erről bővebben lásd: KRICSEFALUSI Beatrix, „Ha nem hiszed, inkább akkor se járj utána”, *Színház* 51, 2. sz. (2018): 2–6. A jelen dolgozat témájához általánosságban megfontolásra érdemes ajánlatokat tartalmaz a *Színház* folyóirat 2018. februári számának *Valós személyek a színpadon* című tematikus blokkja. Pinter valóságalkotási kísérleteiről később még lesz szó.

³ TÉREY János, „Teremtés vagy sem – Kovalik Balázsról”, *Élet és Irodalom* 52, 45. sz. (2008), hozzáférés: 2020.07.18, <https://www.es.hu/cikk/2008-11-06/terey-janos/teremt-es-vagy-sem-8211-kovalik-balazsrol.html>. A felvetésre reflektál: KOLTAI Tamás, „Miért gyáva a magyar színház?”, *Élet és Irodalom* 53, 3. sz. (2009), hozzáférés: 2020.06.26, <https://www.es.hu/cikk/2009-01-20/koltai-tamas/miert-gyava-a-magyar-szinhaz.html>.

A színház társadalmi kötöttsége, a politikai-szociális anomáliákkal szembeni kritikus hang az, amiről a magyar színház előadásainak túlnyomó többsége egyáltalán nem, vagy csak óvatoskodva vesz tudomást.⁴ Összességében semmiképpen sem gondolom, hogy a helyzet ma kedvezőbb volna, mint 2008-ban. Kovács Bálint 2018-ban hosszan találgatja annak lehetséges okait, hogy a magyar színházat miért nem érdekli mindaz, ami körülveszi a nézőt a színházépületen kívül, s amit a jelen dolgozatban leegyszerűsítő módon valószínűsítünk nevezünk:

Nem tudom, mi ennek az oka: a politikától, pontosabban a pénzosztást és a színházigazgató-választásokat befolyásoló politikusok haragjától való félelem? Vagy valami nagyon rosszul értelmezett pártatlanság látszatának fenntartása, azaz hogy a nézőt érenehogy valaki politikai-világnézeti okból sértve érezze magát egy-egy erősebb állítás miatt? A kényelem, mert egyrészt nézőket becsalogatni biztosan a nagy klasszikusokkal a legegyszerűbb, másrészt valóban nehéz szellemi kihívás megtalálni azt a mezsgyét, amelyen belül a színház foglalkozik ugyan közéleti témákkal, de nem válik olcsó publicisztikává? A művészi önbizalomhiány, mert nehéz a mai világ összetett folyamatairól magabiztosan megnyilatkozni? Vagy ezeknek valamiféle igazán rossz arányú keveréke?⁵

Különösen kellemetlen mindez akkor, ha a kortárs magyar színháztörténeket regionális, illetve tágabb nemzetközi kontextusban vizsgáljuk. Túlzónak hathat a kijelentés, de mintha minden a rendszerváltással kezdődött volna. A posztszovjet térség országaiban gyakorlatilag mindenütt érzékelhető volt, hogy az évtizedeken keresztül jól bevált sorok között olvasás, kódolt beszéd a színházban hirtelen passzé lett, hiszen a demokrácia beköszöntével végre mindenki nyíltan ki lehetett mondani – a színpadon is. A hirtelen jött szabadság az előadóművészetekben paradox, mégis logikus módon negatív hatást fejtett ki. A kilencvenes éveket főleg a különösebb tét nélküli, szórakoztató produkciók uralták a mértékadó színházak repertoárján, de a kétezres évtizedben is csupán néhányan gondolkodtak társadalmilag elkötelezett színházban.⁶

⁴ Miközben a törvény betűje szerint mindez kötelező közfeladata lenne a színházaknak. Erről lásd bővebben: UGRAI István, „A sötétség fénye: Milyen közfeladatokat végeznek a magyar színházak?”, *Színház* 49, 6–7. sz. (2016): 4–10.

⁵ KOVÁCS Bálint, „Hú, de rá fogunk erre baszni”, *Színház* 51, 10. sz. (2018): 54–56.

⁶ Vö. P. MÜLLER Péter, „Permanence in the Process of Changing: Major Features in the Institutional Structure and Social Function of Hungarian Theatre after the F/Wall”, in *Theatre After the Change and What Was There Before the After?*, ed. SZABÓ Attila, 2 köt.

A következőkben felsorolt példák nem törekszenek teljességre: inkább olyan alkotókat, témákat és előadásokat említek, melyek a magyar színház korszakos valóságközpontú kísérleteinek emblémái lettek. Lehetetlen volna százalékos arányokat felállítani, de fontos újra leszögezni, hogy a bemutató-dömpingben ezek az előadások a kisebbséghez tartoztak, illetve ma is oda tartoznak. Pedig olyan korszakban élünk, amikor lenne miről beszélni a klímaváltozástól a menekültválságig, az etnikai és szexuális kisebbségek vagy a nők helyzetétől az európai értékrendet érő kihívásokig, de Kricsfalusi Beatrix 2011-es megjegyzése ma is érvényes:

minél nyugtalanítóbb és szubverzívebb az őt körülvevő kortársi társadalmi, gazdasági és mediális valóság, a magyar színház mintha annál inkább kívánna ragaszkodni ahhoz, hogy céljának – a közönség szórákkoztatva nevelésének – beteljesítése érdekében »nyugodt szigetként« álljon a viszontagságok közepette.⁷

A vidéki népszínházak vs. fővárosi művészsínházak hagyományosan tételezett szembenállása ezen a téren is kitapintható. Egy történeti fókuszú repertoárelemzés jó eséllyel kimutatná, hogy a legtöbb vidéki színház – a hozzájuk járó közönség sokszínű igényeire hivatkozással – mintha ugyanazokat a címeteket játszaná vetésforgóban éveken-évtizedeken keresztül, a kockázatvállalás legkisebb gyanúja nélkül. (Kivétel a Miskolci Nemzeti Színház, ahol fél évtizede tudatos és konzekvens építkezés zajlik: a sokáig könnyed, szórakoztató profillal rendelkező színház látványos irányváltáson esett át, és olyan, a magyar színházat általában nem érdeklő témákról készít magas színvonalú bemutatókat, mint amilyen a trianoni békeszerződés, a holokauszt, a kisebbségek társadalmi megítélése stb.) Nehéz volna általános, közös jellemzőket felsorolni a társadalmilag érzékeny magyar színjátszásról, de annyit talán megállapíthatunk, hogy a szóban forgó szándékok főleg a partvonalról érkeznek.⁸ Persze az egy másik, a témától korántsem idegen kérdés, hogy a jó évtizede egyre kisebb összegről gazdálkodni kényszerülő független színházakat

2:124–130 (Budapest: Creativ Média, 2011), 2:129–130. Továbbá: KRICSFALUSI Beatrix, „Színház mindenén túl: Politikus színház a posztpolitika korában”, in *Színházi politika # politikai színház*, szerk. ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 15–29 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018), 18–20.

⁷ KRICSFALUSI Beatrix, „Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház?”, *Alföld* 62, 8. sz. (2011): 81–93, 81.

⁸ Vö. KRICSFALUSI, „Színház mindenén túl...”, 24: „A Magyarországon politikus színházként azonosított, többnyire a független színtéren megszülető produkciók túlnyomó részéről

a perifériához vagy a centrumhoz soroljuk-e. A téma jellegéből adódóan közülük a legtöbb szerzői projekt: ha van is létező alapanyag (akár szépirodalmi, akár dokumentarista ihletettséggű), az legfeljebb apropóként, kiindulópontként szolgál. A végül létrejövő színházi szöveg gyakran eleve bizonyos színészekre szabott, illetve sokszor a játszóknak maguk is aktívan részt vesznek a végleges szövegváltozat kialakításában.

Schilling Árpád és az egykori Krétakör Színház megkerülhetetlen szereplői ennek a történetnek: a rendszerváltás utáni tizenhárom év történetét ironikusan-szatirikusan feldolgozó *Hazámbazám* (2002), majd a napi hírekre énekben-versben, emlékezetes, felkavaró jelenetek sorában reflektáló *FEKETEORSZÁG* (2004) műfajt teremtett, amikor a magyarországi színházi palettáról látványosan hiányzó politikai színházat magas színvonalon hozta létre. A társadalomkritikus színházat Schilling a Krétakör felbomlása után is az egyedüli érvényes formaként tartotta számon. Máig utolsó magyarországi kísérleteiben a személyes kudarcait, csalódottságát és dühét provokatív és szellemes színházi formába fogalmazó *Lúzerben* (2014), illetve a fekete ruhás nővér, Sándor Mária történetét kortárs Jedermann-sztorivá transzformáló *A harag napjában* (2015) radikálisan leválasztotta saját munkásságát azokról – és nem kevesen voltak-vannak ilyen rendezők –, akik szerint bőségesen elég, például egy *III. Richárd*-előadást úgy megrendezni, hogy az aktuálpolitikai utalásokat megértse az a néző, akinek van erre érzékenysége és nyitottsága.⁹

Huszonhárom éves működésének legutóbbi bő évtizedében egészen más megközelítésű, mégis markánsan társadalmi színházat művel a hazai független szcéná vitán felül legnépszerűbb alkotója, Pintér Béla. A 2010-es *Szutyok* volt az első olyan munkája, ahol eltávolodott a többnyire személyes ihletettséggű, a különböző okokból darabokra hulló családokat bemutató tragigroteszkektől. A *Szutyok* archaikus-mesei keretézéssel arra keresett és adott lehetséges válaszokat, hogy a mai magyar társadalom bizonyos kiszolgáltatott rétegei hogyan és miért jutnak el a politikai szélsőségek nyílt felvállalásáig. A 2011-ben bemutatott *Kaisers TV, Ungarn* a magyar színház másik komoly adósságával, a műltfeldolgozás elmaradásával játszott okos játékot, amikor időutazói az 1848–49-es forradalom és szabadságharc egy fiktív epizódjába átkerülve mostak össze múltat s jövőndőt.

[...] elmondható, hogy alkotóik a színházat a láthatóság és az átlátszóság médiumának tekintve társadalomkritikai céllal nyúlnak közéleti témákhoz”.

⁹ Vö. uo., 20–24. A *Lúzer*hez lásd: ZÁVADA Péter, „A heroikus egó lebontása Schilling Árpád *Lúzer* című előadásában”, *Színház* 49, 5. sz. (2016): 12–14.

Pintér társadalomkritikus bemutatóinak máig legsikerültebb darabja a 2013-as *Titkaink*, amely a magyar félmúlt egyik nagy, nyíltan politikai okokból lezáratlan kérdését, az ügynökök és besúgók problémáját viszi színpadra. Elsőre erőltetettnek tűnhet a párhuzam Schilling *Lúzerje* és Pintér Béla 2018-as *Jubileumi beszélgetések* című előadása között, mégis úgy vélem, hogy van kapcsolat hangütésben, modorban, illetve abban, ahogyan a szerző-rendezők keserű öniróniával tekintenek például a mai magyar kultúrafinanszírozás anomáliáira vagy a közbeszéd eldurvulására. Szintén közös jellemző, hogy az előbbiben a Schilling Árpád nevű színész játssza a Schilling Árpád nevű szereplőt, ahogy az utóbbiban Pintér Béla alakítja a Pintér Béla nevet viselő karaktert, hatékonyan elbizonytalanítva a befogadót az önéletrajziség aktív jelenlétével.¹⁰

Egyetlen olyan rendezőt tudunk említeni, akinek az esetében az életmű jelentékeny része nem a független szférához, hanem a kőszínházi működéshez kötődik, nagyszámú bemutatói között mégis rendre megjelennek a társadalomérzékeny munkák. Mohácsi János (és testvére-író társa, Mohácsi István) sokrétű *oeuvre*-jének meghatározó elemei az olyan bemutatók, mint a rendszer-váltás után a romakérdést (kő)színházban gyakorlatilag először tematizáló *Csak egy szög* (2003), amely

történelmi kontextusba ágyazva, kíméletlenül, mégis leleményes iróniával mutatja fel a legnagyobb magyar kisebbséggel szemben fennálló előítéleteket, a megértés kölcsönös hiányát, s a tomboló sötétség legelrettentőbb aktusait a porajmostól a pogromokon át a hétköznapi fasizmus zsibbasztóan ismerős megnyilvánulásaiig.¹¹

Az érzékeny témaválasztás a kaposvári közönséget alaposan megosztotta, az *56 06 / örült lélek vert badak* (2006) pedig már országos botrányt kavart, különösen a második felvonásban látható, Tóth Ilona 1956-os történetén ala-

¹⁰ Mindennek a szépirodalmi kontextusáról lásd: BÁRÁNY Tibor, „Valóságon innen, fikción túl”, *Színház* 51, 2. sz. (2018): 20–21. (Zárójelbe kívánkozik annak rögzítése, hogy miközben a Pintér Béla és Társulata működése attól is egyedülálló, hogy gyakorlatilag az összes eddigi, több mint két évtized alatt született bemutatójuk folyamatosan látható, a *Jubileumi beszélgetések* a kevés, repertoárról gyorsan lekerült produkció közé tartozik. Az önreflexív, a saját pálya értelmezésére koncentrááló metaszínház gyökértelen jelenség a magyar színházban, ami nem vagy alig találkozott a Pintérrel szemben meglévő nézői elvárásokkal.)

¹¹ LENGYEL Anna, „Romaábrázolás a magyar színpadokon”, *Színház* 51, 7–9. sz. (2018): 12–19, 14.

puló Sáry Flóra-jelenet miatt: egy jogászprofesszor 2007-ben egyenesen személyiségi jogi pert sürgetett az alkotók ellen.¹²

Mohácsiék műltfeldolgozó vállalkozásai¹³ sorában további jelentős állomás a megtörtént eseten alapuló *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmi-ségbe* (2011), melyben 1946-ban egy magyar falu lakóit Szibériába hurcolják a *János vitéz* műkedvelő előadását követően: a rendszerváltás óta eltelt három évtized talán legfontosabb magyar kőszínházi bemutatója komplex, sokrétű, sokforrású mitológiát épített a dokumentarista kiindulópont köré. De e sorban kell említeni a holokauszt rettenetét teljes sötétben megjelenítő *A Dobány utcai seriff* (2012), a kamenyec-podolszkiji tömegmészárlást idegenrendészeti eljárásnak minősítő történész kijelentésére reflektáló *E föld befogad, avagy számodra hely* (2014), illetve a kunmadarasi zsidók elleni, második világháború utáni pogromot fókuszba állító *Egy piaci nap* (2018) című előadásokat is.

A fenti példák nagyjából bemutatják azt a területet, amit a társadalmi témák iránt fogékony magyar színházcsinálók előadásaikban színpadra visznek. Jól érzékelhetők a távoli (vagy csak annak tetsző) történelmi múlt megértésére, feldolgozására tett komplex kísérletek, melyek gyakorlatilag minden esetben óhatatlanul összekapcsolódnak a jelen állapotok analízisével. Ez utóbbi lehet a másik nagy, összességében mégis háttérbe szoruló téma: mintha a magyar színházi alkotók és nézőik nem lennének felkészülve arra, hogy a híradók valóságával szembesüljenek a színpadon.

A nevesített alkotók mind a kilencvenes években kezdtek el dolgozni, de vajon mi a helyzet az újabb generációkkal? Az általános képlet, miszerint a magyar színházat nem érdekli a közélet, a politika, illetve az a társadalom, amiben és amiből születik, a kétezres években vagy azután pályára lépők esetében is érvényes: a felsőfokú képzéstől a színházi hagyományokig, a mesterek által mutatott mintáktól a pályakezdőkkel szemben megfogalmazott megrendelői elvárásokig számos tényező okolható mindezért. Egy ország mentális közállapota mindig jól látható a művészetek közül a(z elvben) leggyorsabban reagáló színházművészetben. A fiatal színházcsinálók közéleti témák iránti

¹² Az eset háttéréről részletesen lásd: EÖRSI László, *Megbombáztuk Kaposvárt* (Budapest: Napvilág Kiadó, 2013), 131–146. A magyar színházi közállapotokat jól jellemzi, hogy tíz évvel később Vidnyánszky Attila *Tóth Ilonka* címmel készített előadást a Nemzeti Színházban, amely a címszereplő ártatlanságát hangsúlyozva kívánta „helyrebillenteni” a Mohácsiék által sugallt képet. Vö. PANDUR Petra, „Monológok 1956-ról a kortárs magyar színházban”, in *SZITU Kötet*, szerk. DOMA Petra, 143–175 (Budapest: ELTE Eötvös Collegium, 2019), 146–147.

¹³ A témáról bővebben lásd: PANDUR Petra, „Az emlékezés drámái: Műltfeldolgozás a Mohácsi testvérek előadásaiban” in ANTAL, PANDUR és P. MÜLLER, *Színházi politika # politikai színház*, 56–77.

közönye vagy érdektelensége valószínűleg egyenes arányban áll az egyre romló közhangulattal.

Van azonban néhány olyan jelentékeny alkalmi vagy állandó színházi formáció, ahol a mai magyar társadalom, annak problémái és adósságai különböző nyelveken, eltérő esztétikák jegyében fogalmazódnak meg. Az eléérésben, logisztikában és anyagi lehetőségekben egyaránt a perifériához tartozó alkotócsoportok kicsi, mobilis, változatos tematikákkal dolgozó egységek. Számukra már nem idegen a nemzetközi projektekbe való bekapcsolódás, sőt, külföldi tapasztalatokkal is felvértezve ismerik a kutatás alapú színházcsinálás metodológiáját, és azt nem félnek alkalmazni magyar körülmények között sem. Budapesten viszonylag kevés helyszínen (például Trafó – Kortárs Művészetek Háza, Jurányi Inkubátorház, MU Színház és más, kisebb befogadó színházak) láthatóak ilyen jellegű produkciók, a nézőnek pedig abban is megvan a választási lehetősége, hogy verbatim színházon, közösségi vagy részvételi előadásokon, dokufikációs produkciókon, az ismerős hétköznapi mikrorealista megidézésén keresztül, netán a hétköznapi szakértőinek tolmácsolásában akar a színházteremben a valósággal találkozni. A következőkben erre mutatok néhány érvényes alternatívát.

A magyar színház jelenének egyik leglényegesebb kérdése a 2021-ben elhunyt Lengyel Anna dramaturg, műfordító, a PanoDráma nevű verbatim dokumentarista színház vezetője örökségének feldolgozása. A PanoDráma egyedülálló vállalat a mai magyar közéletet, valóságot feltérképező műhelyek rövidke listáján. A 2011-ben bemutatott *Szóról szóra* című előadás az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában már évtizedek óta létező verbatim módszerrel végezte el a 2008–2009-es román elleni támadások feldolgozását.¹⁴ Az alkotók által rögzített, hatvan órányi interjúanyagból készült előadás, mely az interjúk során elhangzottakat szó szerint, szerkesztett formában vitte színre profi színészek közreműködésével, a magyar színházban példa nélkül állt. Mindaz a teoretikus és praktikus háttér, ami a realitás színrevitelével kapcsolatban a (főleg) nyugati világszínházban régóta, de különösen élénken a kilencvenes évektől jelen van, Magyarországon legalább két évtizedes késéssel tűnt fel. Lengyel Anna fáradhatatlan, makacs színházszervezői tevékenységének köszönhetően az elmúlt évtizedben a színházi szakma által jegyzett, a szélesebb közönséghez csak módjával eljutó verbatim projekt született. Csak néhány közülük: a *174/B Az igazság szolgálói* (2012) című, „esküdtszéki” színháza, amelyben a 2009-es sajbábonyi, román kontra gárdisták büntetőügyben

¹⁴ Az előadást tágabb kontextusban, a román hazai színpadi reprezentációját elemezve vizsgálja például KRICSFALUSI, „Reprezentáció – esztétika – politika...”, 88–89.

hozott ítéletet esténként; a *Pali* (2016) Maléter Pálné életmonológja, mely több hónapnyi interjúanyagból született;¹⁵ a *Csodát magunktól kell várni* (2017) című pedig a melegjogi aktivista, Rózsa Milán életét és halálát dolgozta fel a verbatim módszerrel.

A dokumentum mint kiindulópont mozgatja többnyire Kelemen Kristóf színházát is. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen dramaturgként végzett színházcsináló íróként, rendezőként, színészként is részt vett vagy vesz saját, mindig az adott projektre verbuvált csapata előadásáiban. A *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* (2016) a magyar színház évtizedekre visszamenőleg elmaradt önreflexiójával játszik felszabadult, szellemes, jó esetben és leginkább magát a színházi szakmát érdeklő módon. A kiindulópont a Színház- és Filmművészeti Főiskola 1969-es, botrányba fulladt vizsgálódása: Handke *Közönséggyalázása* és annak alapos, precíz vizsgálata ürügy arra, hogy a közel fél évszázaddal később sok értelemben teljesen más, de valahol mégis ugyanabban az intézményben végzett színészek beszámoljanak a pályakezdés lehetetlenségéről.¹⁶ A *Magyar akác* (2017) *post-fact* dokumentumszínházként definiálja önmagát: a *fake news* mátrixában szellemesen, (talán) hamisított bejátszásokkal beszél arról az előadás, hogy a címbe emelt invazív növényfaj hogyan vált hungarikummá, illetve a szimbolikus politizálás eszközüvé és termékévé.¹⁷ A *Megfigyelők* (2018) az író-rendező Kelemen Kristóf doktori tanulmányainak „mellékterméke”,¹⁸ ha úgy tetszik: a Színház- és Filmművészeti Egyetem archívumában kutatva bukkant egy hatvanas évekbeli, homoszexualitásával zsarolt ügynök történetére, amiből kiindulva egy látszólag hiperrealista, valójában nagyon is elemelt, a szocializmus egykori

¹⁵ 1956 dokumentumszínházi reprezentációit elemzi PANDUR, „Monológok 1956-ról...”, 151–161. A témához lásd még: SZABÓ Attila, *Az emlékezet színpadai: Performatív műltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*, Színháztudományi Kiskönyvtár (Pécs: Kronosz Kiadó, 2020), 245–295.

¹⁶ A magyar színházban az alkotók ritkán nyilatkoznak tudományos igénnyel a saját munkájukról, Kelemen Kristóf e tekintetben is kivétel (lásd még a 18. jegyzetet is): a *Miközben...* című előadás keletkezési folyamatáról az író-rendező részletesen beszámol: KELEMEN Kristóf, „Ez nem hadgyakorlat: Egy kooperatív módszerű színházi munkafolyamat”, in DERES és HERZOG, *Színház és társadalom...*, 213–226. Az előadásról továbbá lásd: ANTAL Klaudia, „Dokumentumszínház mint közösségi színház”, in DOMA, *SZITU Kötet*, 53–61, 57–61.

¹⁷ Az előadásról lásd: DERES Kornélia, „Ökopolitika, színház, performansz”, in ANTAL, PANDUR és P. MÜLLER, *Színházi politika # politikai színház*, 30–42, 38–42.

¹⁸ A folyamatról bővebben ír: KELEMEN Kristóf, „A BM tekintete és a hiányzó történetek”, *Theatron* 14, 1. sz. (2020): 24–42.

közép-kelet-európai valóságáról és annak jelenkori transfereiről lényeglátóan fogalmazó előadást vitt színre.¹⁹

Külön kell szólni azokról a közösségi vagy részvételi színházi előadásokról, melyek civilek és/vagy nézők változatos módon történő bevonására számítanak. A két, a színházi közbeszédben gyakran egymással fedésben használt terminus közti különbség lényegére Róbert Júlia így világít rá:

A közösségi színház [...] legalább annyira szól arról a folyamatról, ahogyan az adott csoport a színházi előadásig eljut, mint magáról az előadásról. A program középpontja nem a tehetséggondozás, nem a színészképzés, hanem a *közösségfejlesztés*. Lényege nem a művészi teljesítményben, hanem a civilségben, a hétköznapi életben áll. Abban, hogy behozza, »lehozza« a színházat a hétköznapi szintjére. Ez esetben a közösségi színház egyben társadalmi beavatkozásként is értelmezhető... [...] [A] mai magyar színházi életben *részvételinek* nevezhető, vagy *részvételinek* nevezi magát az az előadás, amelynek létrehozása során az alkotók valamilyen módon apellálnak a nézők aktív részvételére, akik nélkül az előadás nem tud megvalósulni.²⁰

Ebből is kitűnik, mennyire gazdag és szerteágazó terület ez, itt csupán utalásszerűen említek néhány példát. Mind a közösségi, mind a részvételi színházi projektek kapcsán először újra Schilling Árpádhoz és az egykori Krétakörhöz érdemes visszanyúlni. Az Új Néző (2010) borsodi zsákfalvakban végzett nagyszabású társadalmi kísérletében „[a]z előadások mindegyike alkotó módon próbált reflektálni a lokális társadalom problémáira, és felkínálta a nézőknek azt az új »szerepkört«, hogy maguk reflektáljanak a színház által felmutatott történetekre, jelenségekre, szimbólumokra.”²¹

A részvételi színház műfaja kapcsán itt csak a néhai Szputnyik Hajózási Társaság „különítményeként” működő, jelenleg *standby* üzemmódban létező Mentőcsónak Egység repertoárjának színházi társasjátékaira utalok. Fábián

¹⁹ Az előadásról lásd: DERES Kornélia, „Besúgó Rómeó: Dokumentumkritika és társadalomtörténet a színen”, *Színház*, 52, 2. sz. (2019): 2–6.

²⁰ RÓBERT Júlia, „Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi?”, *Színház* 50, 2. sz. (2017): 2–4.

²¹ HORVÁTH Kata, „Előszó: Színházi kísérlet a lokális nyilvánosság megteremtésére”, in *Új Néző – Társadalmi színházi kísérlet Magyarországon*, szerk. HORVÁTH Kata, 7–9 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012), 7. A programról lásd még: JÁSZAY Tamás, „Mit néz(et)ünk az új néző(vel)? Rekonstrukció és interpretáció: a Krétakör Új Néző projektje”, *Studia Litteraria* 53, 1–2. sz. (2014): 54–72.

Gábor több százas széria után még mindig repertoáron lévő *Szociopolyja* (2014) magyar szabadalom. A Bass László szociológus közreműködésével készült előadásban a csapatokba osztott résztvevő nézők egy, a Monopoly logikájára épülő társasjáték mezőit járják végig közösen. A játékszabály egyszerű: aki egy hónapot képes túlélni többé-kevésbé legális eljárásokkal a fiktív keret szerint mélyszegénységben tengődő magyar zsákfaluban, az feltehetően az ún. valóságban is elboldogul majd. A „licenz” működőképesnek bizonyult. A szintén Fábíán rendezte, ezúttal migrációügyi szakértőt bevonó *Menekülj okosan!* (2016) az európai menekültválságra hasonló formai keretben reflektált, egyben a magyar színház gyakorlatilag észlelhetetlen reakcióját képviselte a témában. Boross Martin *Cím nélkülje* (2016) újabb forró témához nyúlt, amikor a hajléktalanság kérdését vizsgálta: a néző megint csak döntési helyzetbe került jelenetről jelenetre. A hatóságoknak és az állampolgároknak való kiszolgáltatottság, a hajléktalanságot gyakran előidéző családi és munkahelyi tragédiák, az alkoholizmus mint ok és következmény és az emberhez méltó élet olyan feszítő kérdések, melyeket a közreműködő hajléktalan aktivista Balog Gyula tett láthatóvá.

A közösségi színház tágas horizonttal rendelkező műfajának egyre gazdagodó területéről egy alkotóközösséget és egy előadást emelek ki. A Sajátszínház 2016-ban hosszútávú művészetpedagógiai folyamatot indított el hat településen az Ormánságban, illetve Borsodban.²² A tízhónapos pedagógiai és művészeti processzust akciókutatási folyamatként is definiálták a létrehozók, melynek egyik legfontosabb eredménye Romankovics Edit drámapedagógus-rendezőként jegyzett előadása, az *Éljen soká Regina!* (2017). A verbatim módszerrel készült produkcióban a résztvevők személyes történeteit nem színészek, hanem ők maguk viszik színre: a roma nők elhangzó történeteit a saját tapasztalat és tudás megosztása teszi kivételessé.²³ A projekt folytatódott: 2021 tavaszán a Zoomon, online kutatószínházként született meg a *Mindennek ellenére?!* című előadás, melyben a szemmel láthatóan jól összeszokott, civil alkotóközösség tagjai a helytállásról mesélnek saját történeteket, illetve a téma apropóján drámapedagógiai módszerekkel vonják be a nézőket a játékba.²⁴

²² További részleteket lásd a sajatszinhaz.org honlapon.

²³ A kutatás háttéréről és keretezéséről bővebben lásd: VARGA Anikó, „Van történeted és elmesélhető”, *Játéktér*, hozzáférés: 2021.05.25, <https://www.jatekter.ro/?p=20308>. Továbbá: PROICS Lilla, „Nekünk ilyen tapasztalataink vannak, sajnos: Beszámoló a SZÍVhang projekt tapasztalatairól és hatásairól a Sajátszínház csoport egyik résztvevőjével”, *Színház* 51, 7–9. sz. (2018): 9–11.

²⁴ Bővebben lásd: KESZTE Bálint, „Erősítő mozaik”, *Revizoronline*, hozzáférés: 2021.05.18, <https://revizoronline.com/hu/cikk/9003/szivhangok-mindennek-ellenere-trafo/>.

A jelen sorok írója szerint az elmúlt évek talán legjelentősebb, a társadalmi valóságot bemutató színpadi vállalása az Örkény Színház *Kíváló dolgozók* (2020) című produkciója. A Boross Martin, Neudold Júlia és Szabó-Székely Ármin által szerzőként jegyzett előadás alcíme: *Igaz történetek a gondoskodásról*. Valóban: a profi színészek mellett (helyett) a főszereplők ténylegesen a segítő szakmák képviselői, a színpadon többek között szociális munkást, gyermek- és idősgondozót és otthonápoló anyát látunk. A társszerző Neudold Júlia friss, német terminológiával *Bürgerbühne*-nek nevezi a civilek színpadra hívását: „Így áramlik be a színházba a jelen valósága, a személyes történetek és a közös ügyek mentén pedig a színpadon keresztül fórum és közösség teremődik.”²⁵ Kiss Gabriella civil színházként fordítja a terminust, aláhúzva annak a rendkívüli jelentőségét, hogy az ország egyik legismertebb művészszínháza lehetőséget adott a szokásostól eltérő módszertan és gondolkodás nagyszínpadi kipróbálására. Az előadás amellet, hogy reflektorfénybe állítja a láthatatlan szakmákat, abban is újat hoz, hogy a sosem hallott civil történeteket a repertoárszínházi működés részeként kezdi kezelni. Mindezen újdonságokkal egyenértékű fontosságú az a nézők számára tetten érhetetlen folyamat, melynek során civilek és színészek egyaránt maguk mögött hagyták a komfortzónájukat: szó szerint új világokkal ismerkedtek meg a próbafolyamat és a repertoárjátás következtében.²⁶

Miközben az eddigi példák szinte kizárólag a politikai-társadalmi valóság színházi reprezentációjának témája köré csoportosultak, közülük számosnak az alapját egy közös, eddig nem említett formai elem jelenti. A személyesség, vagyis a saját történetek elmondása, újramondása, újrajátzása a kortárs színház egyik, ha nem legtermékenyebb vonulata. Magyarországon is megjelentek olyan csoportok, amelyek a társadalom aktuális eseményei helyett a szűkebb, privát valóságra fókuszálnak inkább. A Dollár Papa Gyermekei (Ördög Tamás és Kiss-Végh Emőke) fontos munkába fogott skandináv trilógiájával: a *Szerelem*, az *Otthon* és a *Gyermek* Ibsen és Strindberg egy-egy kánonon kívül eső darabját, illetve Ibsen *Nóráját* fogalmazta újra. A középhangon beszélő, saját ruhájukat viselő színészek saját nevükön szerepelnek a próbatermi körül-

²⁵ NEUDOLD Júlia, „Civilek a város színpadán: Bürgerbühne – történet és definíció”, *Színház* 54, 1. sz. (2021): 16–18, 16.

²⁶ Vö. Kiss Gabriella, „A valóság ott van”, *Színház* 54, 1. sz. (2021): 19–21, 21. A jelen dolgozat terjedelmi okokból nem tér ki a nyugati világszínház utóbbi két-három évtizedét egyre inkább meghatározó valóságformálási kísérletekre, így például a *Kíváló dolgozók* kapcsán mindenképp említendő Rimini Protokoll munkáira. E sorba kívánkozik még számtalan alkotó, például Milo Rau, Lola Arias, Rabih Mroué, Gianina Cărbunariu, a She She Pop vagy a Teatr.doc csapata és sokan mások.

mények között, munkavilágításban, a nézőktől karnyújtásnyira (sem) zajló jelenetekben, amelyek mintha spontán születnének előttünk.²⁷ Hasonló hatásmechanizmussal játszik Hajdu Szabolcs és a Látókép Ensemble eddigi három bemutatója: az *Ernellák Farkaséknál*, a *Kálmán nap*, illetve az *Egy százalék indián*. A három előadás nagyon hasonló, mégis különböző családokat idéz meg: a negyvenes pesti értelmiségi pár kapcsolatának egyre sűrűsödő válságjelei hiperrealista részletességgel, a befogadótól intim közelségre jelennek meg a (többnyire) lakásszínházban. Politika, társadalmi kérdések látszólag érintőlegesen kerülnek csak szóba, a fókusz az egymást túl jól ismerő férfiak és nők viszonyán, kommunikációképtelenségükön, kiszolgáltatottságukon és magányukon van, de azért a sorok közül a migráció, a külföldi munkavállalás kényszere, az előítéletek, a hétköznapi rasszizmus, az alkoholizmus és tucatszerű más, a mai magyar társadalmat (is) feszítő téma visszaköszön. Ezek azok az előadások, amiket megnézve keserű szájjal vonhatjuk le az örök tanulságot: hát akkor itt fogunk élni.

²⁷ Vö. HERCZOG Noémi, „Emőke és Tamás színháza – kortárs hipervalóságosság”, *Színház* 48, 10. sz. (2015): 26–27.