

Jitka Pavlišová

A KORTÁRS CSEH DRÁMA ÉS HAGYOMÁNYA

Hosszú alakulástörténete során a cseh drámaírást mindig dialektikus vonulatok határozták meg, melyek jellegzetességeit is létrehozták. A történelem során a cseh tartományok szinte folyamatosan egy másik (és másik nyelvet használó) nagyhatalom fennhatósága alá tartoztak, ami mind a közéletet, mind a cseh kultúrát jelentős mértékben befolyásolta. Legyen szó a Habsburg Monarchia vagy később a Szovjetunió hegemoniájáról, szinte mindig létezett egy szigorúan ellenőrzött cenzúra, a kommunista rezsim ideje alatt pedig csak egy, az állam által támogatott stíluskoncepció volt elfogadott – a szocialista realizmus.

Ebből következik, hogy a művészek – különösen a színházi berkekben tevékenykedők – olyan művészi metaforikát és metanyelvet alakítottak ki,¹ melyeknek köszönhetően szubjektíven reflektálhattak az akkori társadalom aktuális problémáira, még ha ez egy groteszk világkép keretében is történt. A cseh drámaírás máig leghíresebb alkotói közé tartozik Karel Čapek és Václav Havel. Drámáikban mindketten az egyes ember történelmi-társadalmi eseményekkel való együttélését tematizálták. Miközben Čapek drámái erőteljes háborúellenes dimenzióval rendelkeztek, Havel számára a központi témát mindig az emberi szabadság és jogok problematikája jelentette egy totalitárius világban. Annak ténye, hogy így a fennálló rendszert mindig is abszurd módon ábrázolták, még néhány mai drámaírónál is megtalálható. Ebben a szempontban vélem felfedezni az egyik legfontosabb olyan vonulatot, amely a kortárs cseh drámaírást történelmi hagyományához kapcsolja.

Egy másik ilyen vonulat a kabarészínház messzire visszanyúló tradíciója. Hosszan tartó elismertségre elsősorban a 20. század húszas éveinek – az úgynevezett „első köztársaság” időszakának – kabarészínházi jelenetei tettek szert. A háborúk alatti és a két világháború közötti kabarékra – mint a Červená sedma (A Vörös Hetes),² a Divadlo

1 A drámában az úgynevezett „lírai dráma” teljes stílusának tendenciái figyelhetők meg, melyek leginkább olyan szerzők műveiben jelentek meg, mint Josef Topol vagy František Hrubín. Ennek képviselői egy lírikus, metafizikus dimenziókat elérő nyelvet használtak. Ezen tendenciák a mai napig tovább folytatódnak egyes színdarabokban, különösen Lenka Lagronová vagy Magdalena Frydrychová írónőknél.

2 Ezt a kabarészínpadot az elsők között alapította Jiří Červený 1909-ben. A legnagyobb

Rokoko (Rokokó Színház),³ a Revoluční scéna (Forradalmi Jelenetek)⁴ és mindenekelőtt az Osvobozené divadlo (Felszabadított Színház)⁵ – szatirikus revüműsor volt jellemző, melynek keretében az aktuális politikai és társadalmi jelenségeket humorosan tematizálták. Míg a húszas éveket néhány avantgárd baloldali színházcsináló Csehszlovákia létrejötte és önállósága fölött érzett játékkedve és öröme határozta meg, addig a harmincas évek kezdetén megjelent a nemzetiszocialista Németország hatalomátvételének veszélye, amire leginkább az Osvobozené divadlo művészei, Jiří Voskovec és Jan Werich reflektáltak repertoárjukkal. A kabaré korábbi, egymás után szabadon következő jeleneteit a dráma szigorú formája váltotta fel, melyben a tárgyalt esemény a hitleri Németország analógiáját jelentette, és az Osvobozené divadlo programja a passzív vagy naiv társadalom figyelmeztetésére változott. Meg kell jegyeznünk, hogy ez a társadalmi figyelmeztetés a politikai kabaré formájában az 1989-es változások után újra feléledt, és a kortárs drámaszerzők egyre gyakrabban alkalmazták mint drámastruktúrát. Azonban egy másik változás is megfigyelhető: míg az előzményként értett Voskovec és Werich az egymás után szabadon következő jelenetek alakította színházi előadások stílusával kezdtek, és csak ezután találtak rá a dráma szigorú formájára, amelynek esetén a kabarészerű játékra csupán az előszínpadon volt lehetőség, addig azon kortárs szerzők, akiknél a leginkább meghatározó ez a tendencia (mint például David Drábek vagy Roman Sikora), inkább a dráma műfajától indulnak a kabaré irányába, miközben újra és újra visszatérnek az előbbihez. Így egyfajta ingamozgás figyelhető meg az irodalmi dráma és az inkább előadás-központú kabaréforma között, amelynek sokkal erőteljesebb hatása van a befogadókra.

Habár az 1989-es „bársonyos forradalom” egészen új perspektívákat nyitott a drámaírás számára, és létrejött annak támogatása is, még mindig nem beszélhetünk problémamentes helyzetről. Egyfelől – és ezt

sikereket az I. világháború ideje alatt érte el, és a háborút követő kabaré iránti érdeklődés megalapozójaként tekinthetünk rá.

3 1915–1916 között alapították, szintén az I. világháború alatt.

4 A Revoluční scéna volt az első avantgárd kabaré, amely 1920 és 1922 között működött Prágában F. A. Longen irányításával. Egész sor, később híressé vált filmszínész dolgozott itt.

5 E színház hivatalos megnyitója 1926. február 8-ára tehető. A kezdetekre a cseh avantgárd képviselői nyomták rá bélyegüket, mint például Jindřich Honzl, Jiří Frejka és Emil František Burian, 1927-től pedig itt dolgozott a Jiří Voskovec és Jan Werich színészpáros, akik az elkövetkezőekben az egész művészi programot meghatározták, egészen a színpad 1928-ig tartó működéséig.

a kilencvenes évek kultúrájának egyik legpozitívabb tapasztalatként említhetjük – a subjektív alkotást korlátozó évek után a tehetséges, de a hivatalos kultúra számára terhes szerzők (mint Václav Havel), akikről általánosságban mint másként gondolkodókról volt szó, az új demokratikus rendszer véleményszabadságának és a nyílt vita lehetőségének köszönhetően drámáikban megújulhattak. Nem létezett többé olyan egységes stílus, melyet az állami kultúra egyedülállóként fogadott volna el, s ez egészen új és gyakran teljesen radikális perspektívákat nyitott a drámaírás számára. Nem sokkal a forradalom után olyan tendenciák is megjelentek, amelyek a drámaírást intézményesen is segítették. 1992-ben megalakult az Alfréd Radok Alapítvány, melynek egyik központi törekvése a fiatal drámaszerzők számára kiírt Alfréd Radok-pályázat.⁶ Ezen az évente kiírt drámapályázaton a kezdetektől fogva átlagosan mintegy ötven szerző vesz részt. Közülük tíz kerül be a következő körbe, ahol felfedik e tíz szerző kilétét, végül három-öt szöveget választanak ki az utolsó megmérettetésre. Habár a győzelem nem jelent teljes bizonyossággal színpadra állítást is, a sikeres drámaszövegeket ezt követően többnyire bemutatják. Hasonló ambíciókkal rendelkezik az Ewald Schorm-pályázat⁷ is, melyet a DILIA színházi és irodalmi ügynökség ír ki évente. Abban különbözik az előző megmérettetéstől, hogy ezen csak művészeti főiskolák hallgatói vehetnek részt. Ez a tény arról is árulkodik, hogy szinte az összes kortárs drámaszerző közvetlen összekötetésben áll a színházi gyakorlattal, és egyidejűleg intendánsok, rendezők, dramaturgok vagy akár színészek.

Másfelől sajnos meg kell említeni, hogy az intézmények és a színházcsinálók mindazon törekvése ellenére, amely népszerűsíteni próbálja a fiatal cseh drámát, mindez mégis visszhang nélkül marad a közönséget tekintve; a széles nyilvánosság ízlését csupán néhány fiatalnak sikerül eltalálnia. A kortárs cseh dráma bemutatása így kisebb „kamaradarabokat” érint csak, melyek egy specifikusan kialakított – gyakorta a színházi ingyencekre szabott – dramaturgiát előfeltételeznek. A kortárs cseh drámát folyamatosan – gyakorlati téren is – támogató

6 Alfréd Radok (1914–1976) a 20. század második felének egyik legjelentősebb cseh színházi és filmrendezője volt, a „Laterna Magica elv” megalapítója. Színházi rendezéseiben zseniálisan ötvözte a színpadon jelenlévő színészek játékát a háttérben vászonra kivetített filmekkel.

7 Ewald Schorm (1933–1988) szintén híres cseh színházi és filmrendező, aki az úgynevezett filmes „cseh új hullám” érájához tartozott a hatvanas évek elején (többek között Miloš Forman vagy Jiří Menzel nevei is említhetők itt). A kommunizmus időszakában az összes filmjét betiltották.

Divadlo Letít (Leti Színház) 2005-ben alapították, amely nagy mértékben a jelentős kortárs német nyelvű színházi központok mintájára működik, és magát a „kortárs dráma központjaként” hirdeti. Repertoárját jelentős részben kortárs cseh és külföldi drámák színrevitele teszi ki, és szorosan együttműködnek mindazon színházakkal és személyiségekkel, akik támogatják a kortárs alkotásokat. Ennek a színháznak köszönhetően jön létre egy olyan professzionális nemzetközi hálózat, amelynek az anyagi támogatása is biztosított.

Azonban mégsem annyira pozitív a kortárs dráma helyzete. A fiatal szerzők nagy részének – különösen azoknak, akiknek művei nem kerülnek az Alfréd Radok-pályázat szűkebb válogatásába – el kell fogadniuk, hogy nevük egészen hamar feledésbe merül. Ennek ellenére az utóbbi húsz évben drámaszerzők egész sora vált ismertté, akik manapság a kortárs cseh dráma vezető személyiségei közé tartoznak.

A kilencvenes években a drámaírást még részben egy „csoportos stílusirányzat” határozta meg, amely a hatvanas évek abszurd groteszkjének tradícióját folytatta, és amelynek meghatározó szerzői Václav Havel vagy Milan Uhde voltak. A korábbi abszurd megtartott egyetemessége mellett a fiataloknál más vonások is megmutatkoztak, mint a meglepő műfajkeveredések okozta sokkeffektus, a bevett magatartás- és életformákon való ironizálás, az élet minden értéktartalom nélküli banalitásának hangsúlyozásától egészen az ízléstelenség bemutatásáig. Marek Horošćák vagy Jiří Pokorný darabjai esetén azonban egészen új jellegzetességek is felfedezhetők, melyek az akkori új európai drámaírás hatásáról tanúskodnak. A coolness-dramaturgia cseh változatáról van szó, mely Angliában mindenekelőtt Sarah Kane és Mark Ravenhill munkáira, Németországban pedig Marius von Mayenburg színházi szövegeire jellemző. Mindkét fentebb említett cseh szerző egy jelenkori naturalista groteszk stílusban dolgozott, az embertelenség erős hangsúlyozásával, amihez pszichologizmus és társadalomkritika kapcsolódott.

Habár a drámai forma – szemben az osztrák vagy a német színházi szövegekkel – az utóbbi húsz év kortárs szerzői esetén is többnyire hagyományos módon alakult, mégis felfedezhetők a szövegek szerkezetén a film és a televízió médiumainak egyértelmű és kritikusan reflektált hatásai, ahogyan a vizuális kifejezőeszközök térnyerése is. A mindformailag, mind tartalmilag a leginkább progresszívnek és (nem csupán cseh kontextusban) híresnek tekintett szerzők közül hármat szeretnék végül kiemelni, akik befutottak, és színházi műveiket rendszeresen

láthatjuk a színpadokon: David Drábekről, Roman Sikoráról és Petr Kolečkóról van szó.

Különösen a több ízben is Alfréd Radok Díjjal jutalmazott David Drábek (1970) az, akinek neve meglehetősen ismert a szélesebb nyilvánosság előtt. Színházi szövegei, melyek a groteszk dráma és kabarezszerű között oszcillálnak, legtöbbször anekdotikus és epigrammaszerű játékokként érthetők, melyek korunk párhuzamaiként működnek. Drábek számára folyamatosan visszatérő inspirációt jelent a film és a televízió médiuma, melyeket szövegeiben állandó jelleggel imitál és parodizál, ezáltal mindenekelőtt jelenünk giccs-, tömeg- és kereskedelmi kultúrájára reagálva és egyúttal a tipikusan cseh „blöd” mentalitást is kritizálva.

Roman Sikorát (1970), aki az írást úgynevezett nonszensz drámáival kezdte még a művészeti akadémián folytatott tanulmányai alatt, gyakorta a „dühös fiatal szerzőként” emlegetik. E legvégsőig baloldali irányultságú alkotó drámai munkáiban a kapitalista világ (mely nála elsősorban az Egyesült Államok nagyhatalmi helyzetével egyenlő) hatalmi struktúráit támadja, ahogyan a mai társadalom materialista értékeit és marketingrendszerének totalitárius tendenciáit is kritizálja. Radikális, provokatív színházi szövegei gyakorta szürreális színezetet kapnak, melynek következtében egy metaforikus szövegteatralitás jön létre. Eddigi legsikeresebb drámái közé tartozik a *Zpověď masochisty* (*Egy mazochista vallomása*) című darab, mely szintén a kabarezszerű modell szerint építkezik, s ebben Sikora a legteljesebb módon ábrázolja jelenlegi állapotunkat, valamint az államot, amelyben momentán élünk.

Az utolsó és egyben legfiatalabb szerző, Petr Kolečko (1984) összes színházi szövege a klasszikus drámaforma és a ponyvairodalom határára található. Példaként említhető egy klasszikus tragédia szerkezete, amely versekben íródott és amelyben még az ókori kórus is megjelenik, miközben ebbe illeszti bele a szerző futbalszurkolók egy csoportját, akik a futbalszlenget használják, káromkodnak és kellőképpen vulgárisak. Egy másik színházi szövegében Britney Spears találkozik Gábiel arkangyallal egy közelebről nem meghatározható helyen, valahol ég és föld között. A halál és élet közötti helyszín, továbbá a valós és fiktív személyek találkozása eltávolodik a befogadók által megszokott empirikus tapasztalattól. Az egyes szereplők jellegzetességei azonban az emberi tulajdonságok egészen világos és reális előképeivel rendelkeznek, az alakok pedig tipikusan emberi helyzetekbe kerülnek, melyek humorosan és abszurd módon hangsúlyozódnak. Ebből a komi-

kus jelleggel rendelkező szövegből mégis kiérezhető Kolečko kritikus viszonyulása jelenünk konzumvilágához, ahogyan az poszt-popkultúrális világunk ikonjai és celebjei tekintetében is megfigyelhető. Kolečko legutóbbi kísérletében egy másik kortárs jelenségre fókuszál, mégpedig a musicalszínházra, amely mind a *Pornohvězdy* (*Pornósztárok*) című színházi szöveg formáját és poétikáját, mind *Jaromír Jágr, Kladeňák* (*Jaromír Jágr, a kladnói ember*) című, énekekkel tűzdelt hőseposztát expliciten meghatározza.⁸

A német nyelvű színházi szövegekkel ellentétben a cseh kontextusban teljes egészében hiányzik a nyugati színházi kultúra posztmodern, illetve posztdramatikus tendenciáinak köszönhető folyamatos változás. Éppen ezért a legaktuálisabb művek esetén is – habár néha a legkülönbözőbb epikus vagy metadramatikus utalásokkal – többnyire a hagyományos drámaszerkezet köszön vissza. Így ezen kortárs cseh drámaszerzők kifejezőereje mindenekelőtt a mindannyiunk számára jól ismert, de szubsztanciájában mégis gyakran groteszkül és abszurdként ható, minket körülvevő világ analizálásában rejlik.

Vincze Ferenc fordítása

8 Kolečko mindkét darabot kollégájával, Tomáš Svobodával közösen írta.