

Sirató Ildikó

Színház és dráma a finnugor és a nyugat-európai nemzetek kulturális kapcsolatainak és a vonatkozó összehasonlító kutatásoknak a fókuszában

Az e szöveg alapját képező konferencia-előadás előkészületeinek időszakában számos fordulat bonyolította a hétköznapjainkat és kulturális életünket. Ezek szorosan kapcsolódnak annak az új értelmezési kontextusnak a megjelenéséhez, amely a korábban tapasztalt közeledési-összeolvadási, illetve hálózatosodási folyamatokat megakasztotta, új (gyakran virtuális) térbe terelte, s egyúttal a régebben egyértelmű kiindulópontnak tekintett nemzeti és/vagy areális, regionális relációk mellett – s néha: helyett – globális összefüggésekre és értelmezési-megértési modellekre irányították a figyelmünket. Így a már 2019 őszén megfogalmazott téma jelentősen átalakult, aktualitását helyenként megerősítve, más esetekben teljesen elveszítve formálódott 2022 nyarára.

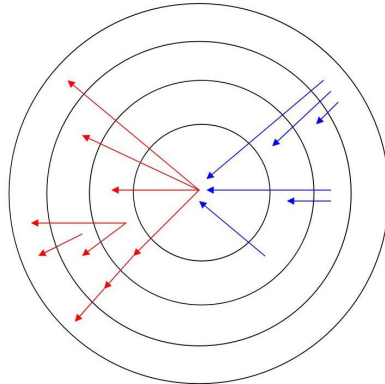
Ahogy az élet megannyi területén és vonatkozásában hatalmas és mélyreható változásokat tapasztalhatunk, a korábbi „nyugodt” válságidőszakok eskalálódása és egyidejűsége új attitűdökre kényszeríti mind az alkotókat és közönségüket, mind a kulturális folyamatok elemzőit, a tudományos analitikai módszereinket, nézőpontunkat és fókuszunkat is módosítani szükséges a 21. század harmadik évtizedébe lépve. Fölül kell vizsgálnunk megállapításainkat, s megújítani az összehasonlító vizsgálatok tudományos kontextusát is, nem feledve a korábbi, már a század-/ezredfordulótól tapasztalható innovációkat az irodalom és a színházalkotásainak terén.

A művészi (irodalmi és színházi) kommunikáció változását nemcsak a COVID 19 világvárvány okozta elszigetelődés időszakában (kényszerűen) és korábbi funkciójához képest sokkal szélesebb körben alkalmazott technikai-virtuális eszköztár mutatja, hanem például egészen új (globális) témák megjelenése (mint a klímaváltozás, a társadalmi és gazdasági válságjelenségek egymást gyakran erősítő hullámai – a Metoo, BLM, migrációs krízis, forró, hideg- és cyberháborúk... – vagy az új eszképzizmus, új s még újabb [hibrid] mitológiák, ezoterikus, tudománytalan világmagyarázatok, szellemi és technikai értelemben is világnaggyá kiterjesztett újfikciók), a művészeteken kívüli váratlan és gyors krízisekre való reagálás megkésése, de egyúttal a kommunikáció és az együttműködés erősödő igénye és új formáinak, technikáinak emelkedő határfoka, a megértés új horizontjai is igazolják.

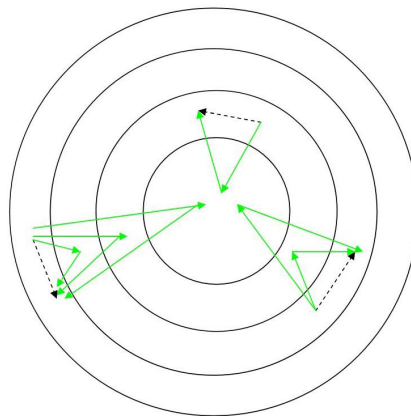
A Kelet és Nyugat közti kölcsönhatások hagyományos modellje is változásban van. Ez a séma azonban eleve nem egyszerű és különösen nem egyirányú, hanem a hatások áramlásának sajátos szerkezetét mutatja. A kulturális centrum(ok) és a periféria különböző területei közti kommunikáció alapvetően a központi szcénán (a „platon”) kialakuló gyakorlatok terjedésének időben-térben megfigyelhető hullámaint jelenti. Ám a külső körökbe elható áramlatok igen gyakran egyidejűleg változásokon is keresztülmennek, az innovációk terjednek s meg is változnak.

Sirató Ildikó (1966) – egyetemi docens, PhD, Magyar Táncművészeti Egyetem, Művészetelméleti Tanszék, tudományos kutató, Országos Széchényi Könyvtár, ildiko_sirato@hotmail.com, sirato.ildiko@mte.eu

Ugyanakkor a periféria kultúrái is bekapcsolódnak a nemzetközi kölcsönhatásokba, s a köztük létrejövő kapcsolatok többnyire a „plátón” vagy az adott területnél a központhoz közelebb esőn keresztül, annak közvetítésével jönnek létre. Ez a séma a kora újkortól, a 17. század második felétől kezdődően ma is leírja az európai Kelet és Nyugat, illetve az Észak és Dél közti kulturális kommunikáció folyamatait.



1. ábra:¹ Az középponttól kifelé mutató nyilak a platóról kiinduló hatások útvonalait és a kulturális közvetítés iránylehetőségeit jelzik, középpont felé mutatók a perifériakörök motívum-, illetve témaadó folyamatainak útjait.



2. ábra: Az azonos perifériakörbe tartozó kultúrák egymás közti kapcsolatainak sémáján látható, hogy a kölcsönkapcsolatok egy közvetítő központ útján valósulnak meg (folytonos nyilak), nem közvetlenül (szaggatott nyilak). E funkciójuk is növeli a regionális kultúrcentrumok (közvetítők) jelentőségét.

¹ Ábráink forrása: Sirató Ildikó: *Összehasonlító színháztörténelmi modell a XVIII–XX. századi Európa nemzeti színházi központú színházstruktúráinak vizsgálatára*. Doktori (PhD) értekezés. Szeged 2005. 68., 69. <https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/541/>

Ami immár a jelen, a 2020-as évtized változóban lévő kapcsolathálójában a drámairodalmak és a színházi kultúrák viszonyrendszerét illeti, két fogalomkörben keresünk példákat sikeres és innovatív vagy éppen kudarcos jelenségekre, melyek a nyugati és a finnugor nyelvű európai országok kölcsönhatásaiban fölfedezhetők. Vannak teoretikus kérdéseink a nemzeti kultúrák jelenkori helyzetével kapcsolatban, és gyakorlatiak – azaz a dráma(fordítás)-irodalom és a színházi praxis jellegzetességeit fókuszba állítók, melyek meghatározni látszanak a kultúráközi kommunikációt.

Az egyik – még mindig releváns – kérdéskör a nemzeti kultúrákban kialakított és az azokról létrejövő imázsokat illeti. A kép és az önkép, a portré és az önarckép jelentősen eltérhet egymástól, s nem csak kisebb fontosságú jegyeikben, de alapvető karakterisztikájukban is. Az első kérdés, hogy az európai központ, azaz Nyugat-Európa érdeklődése lehetővé teszi-e, hogy az ész, a finn vagy a magyar kultúra kortárs és historikus alkotásai megjelenjenek az ottani közönség előtt. A közelmúltban elsősorban az Európai Unió politikai és gazdasági bővítése kapcsán fordult az érdeklődés a kelet-közép-európai s köztük a finnugor nyelvet beszélő országok felé. A 19. század folyamán elterjedt/elterjesztett nemzeti kulturális sztereotípiák szinte változatlanul öröklődtek, esetleg kiegészülve egy-egy társadalompolitikai aktualitás, esemény, krízis nyomán föléledő figyelemmel, ritkán sikeres országimázskampány eredményeképp. Az „egzotikus kelet-civilizált nyugat” fogalom párban gondolkodás továbbra is jórészt csodabogár státuszban tartja művészeinket és alkotásaikat. (Egy-egy különleges siker, Nobel-díj, Oscar-díj, olimpiai vagy világbajnoki sporteredmény csak rövid időre kerül a sajtó, a tömegkommunikáció és a közönségfigyelem középpontjába. Körülbelül ugyanolyan mértékben, mint a nagy „fureszaságok”, értetlenséget, idegenkedést kiváltó esetek, mint a bronzkatonaügy, a migránsválsággal kapcsolatos [negatív] hírek vagy a „világbajnok” infláció stb.) A számunkra s talán a három Unió-tag finnugor nemzet számára kölcsönösen fontos értékeink azonban kevésbé hatnak jelentősnek nemzetközi kontextusban. A kép és az önarckép tehát meglehetősen nagy eltéréseket mutat. S ennek megváltoztatása nem egyszerű, szinte esélytelen, legalábbis rövid idő alatt bizonyosan az.

Mind a nemzetközi színpadra kilépni szándékozó kultúrának, mind a célközönségnek erőfeszítéseket kell tenni azért, hogy a művészi gesztusok és szövegek érthetőek legyenek, saját nemzeti buborékunkból kitörve kell igyekeznünk gondolataink, ötleteink, „üzeneteink” akár kompromisszumos megformálására a siker érdekében. Számos történeti és mai példa van arra, hogy a kultúrán belül organikusán kialakuló irányok és értelmezések nehezen kerülnek adekvát pozícióba a kultúráközi kommunikációban. Magyar oldalról gondolhatunk Katona József *Bánk bánjának* (még operaformában) is sikertelen „exportálási” kísérleteire, vagy épp arra, hogy a(z) 1995, az EU-csatlakozás előtt) közép-európai groteszk kifejezésnyelvet Finnországban mennyire nem sikerült népszerűvé, egyáltalán érthetővé tenni az egyébként mindkét fél részéről szorgalmazott Örkeny-fordítások, sőt színházi bemutatók ellenére sem. Közlebbi példa Sofi Oksanen észti tárgyú regényeinek észtsországi fogadtatásának kérdése. Miközben a *Tisztogatás*² (2008) világhírű lett, az észti olvasó- és színházi közönség és a kritika sértődötten fogadta a „partvonalon túlról

² *Puhdistus*, a regény magyarul *Tisztogatás* címmel jelent meg Pap Éva fordításában a Scolar Kiadónál 2010-ben (újabb kiadások: 2014, 2021, a dráma pedig a *Mai finn drámák* című kötetben (Polar Kiadó, Bp. 2009. Ford. Pap Éva.). A dráma változat (2007) színre került a kaposvári Csiky Gergely Színházban 2011-ben (rendező: Valló Péter). A dráma és a regény alapján Sopsits Árpád által dramatizált és rendezett produkció pedig a Budapesti Kamaraszínház színpadán (szintén 2011).

bekiabáló” író műveit, s bizony elég viharos sajtóvíták után fogadta csak el az észk közönség, hogy az ő történeteik épp egy (fél)ig idegen tolmácsolásában váltak ismertté a világban.

Mielőtt további irodalmi/színházi eseteket említenénk, vizsgáljuk meg a másik fogalomkört, azaz a színház- és dráma művészet néhány mai jellegzetességét, melyek befolyásolják a kulturális export-import lehetőségeit. A színházi definítív jegyei közt a 20. század utolsó negyedétől egyre nagyobb hangsúly helyeződik azokra, amelyek a nyelvtől függetlenek: az előadói test, a jelenlét (presence), a vizualitás és a technika.³ Erősödnek a színházi drámától világosan elkülönítő irányzatok: a posztmodern újírás, poszt-dramatikus színház, testszínház (physical theatre), részvételi színház, immerzív színházi játék, új rituálék, játék talált terekben stb. Vagyis a vizuális effektusokat, a mozgást és a közösséget hangsúlyozó produkciók jelennek meg az innovatív térben a dráma alapú, jellemzően pszichorealistikus és szórakoztató előadások hagyományos tömege⁴ mellett.

Eközben az irodalom recepciója és eszköztára is átalakulóban van. A hangzó, nem egyéni, néma olvasásra szánt irodalom helyét követel a Gutenberg-galaxis alkonyán (?), a szerzőség kérdése a színházi szövegek esetében a drámaíró mellé vagy helyére emeli a rendezőt, a dramaturgot, a poszt-dramatikus színházi szöveg nem készül el előre és függetlenül, hanem a próbafolyamat közösségi munkájának eredménye, esetleg utólagosan megjelenhet nyomtatásban is. A dráma fordítás is elsősorban színházi szöveg-fordítás vagy -adaptáció, hiszen színházi használatra szolgál,⁵ egyenesen a színészek számára („szájába”) készül, nem föltétlenül igényel irodalmi-nyomtatott közvetítést.

Láthatjuk, hogy a 20–21. század fordulója körül és az elmúlt évtizedben meglehetősen sok változás, átalakulás érintette a színház- és dráma művészetet, amint a (nemzeti) kultúrákat és azok kapcsolati lehetőségeit is. Várható, hogy a korábban ismert kommunikációs modell még összetettebben működik, esetleg kiegyenlítettebb viszonyok között, ahol a korábban megszokott kulturális hegemonia vs. föltörő, új, innovatív közösségi kultúrák fokozatosan hierarchikusból egyenrangú rendszerbe szerveződnek. Ez utóbbi trendre ugyan egyelőre nem látunk erős törekvést, de a kultúrák közti kapcsolatok formái – s nemcsak technikai téren – megújulni látszanak. Az együttműködés új, hatékony módozatai erősödnek Európa nyugat-keleti és észak-déli régiói között, korábban elsődleges hegemoniákat, „mester-tanítvány”-kapcsolatokat, a példaadás-mintakövetés struktúráit, a licenctermékeket fölválthatják a kooperációs megoldások, a közös kulturális tér egységes értékrendjét képviselő produkciók. Ugyanakkor továbbra is jellemzőek a nemzeti jegyek megjelenítését vagy fölidézését alkalmazó művek, a külső hatások elsajátításának, interiorizációjának – azaz nem pusztán átvételének, megisméltetésének, hanem beépítésének, szervezésének – művészi gesztusai.

Ami az utóbbi évek már említett újdonságait illeti, a nemzeti kulturális határokat akadálytalanul áthágó válságok, a hagyományos kereteket lényegében eltörlő események, jelenségek és technológiák a dráma és a színház innovációs képességét nagy kihívás elé állították. Így, egy szervező változási folyamatban kezdődött mozgás fölgyorsításával a kényszerhelyzet indukált megújulást például az

³ Mindezek mellett a performativitás immár nemcsak a színházi műalkotás sajátja. A művészeti és kulturális szférán túl erőteljesen megjelenik (és kutatások tárgya) a politikában, a közélet színterein és a hétköznapi kommunikációban.

⁴ Ezek az előadástípusok még mindig a nézők legnagyobb tömegét vonzzák a 18–20. században épült színházak nézőtereire, s a bemutatók és előadásszámuk is átlagosan a 75%-át teszik ki egy-egy évad műsorának.

⁵ E témát lásd Jankó-Szép Yvette doktori disszertációjában. *Színház fordított tájban. Kortárs finn szerzői színház a fordító szemzőgéből*. EME, Kvár 2022 [Erdélyi Tudományos Füzetek 299]

élő előadóművészet lehetőségeinek korlátozását követően a virtualitásba „költözött” színházi vagy koncertélet esetében. A hivatásos előadóművészet, az intézmények és a művészek nagyon hamar reagálni voltak kénytelen egész Európában, sőt, az egész világon – legalábbis technikai értelemben – a pandémia okán kihirdetett szigorú elkülönítési, karantén- és szociális távolságtartási szabályokra. Már 2020 őszén fölmerült az a színházelméleti kérdés is, hogy vajon meg kell-e változtatnunk a színháték definícióját, mely a következő kitévelt tartalmazza: az előadókkal és a színhátékművel azonos térben és időben jelen lévő befogadók közösségével folyamatos kölcsönhatásban áll. Az élő jelenletre épülő előadó-művészet vajon helyettesíthető-e maradéktalanul a virtualitás technikailag biztosított olyan lehetőségeivel, mint az élő közvetítés vagy streamelés, felvétel közzététele, közönség nélkül folyó előadás közvetítése stb. Több konferencia és konzultáció, no, meg a járványhelyzet két és fél esztendő utáni szerencsés változásai után úgy tűnik, hogy a színháték mint műalkotás meghatározását nem szükséges módosítani. Az „időlegesen tárgyiasuló” színházi mű továbbra is a közönség fizikai jelenléte mellett működik, a digitális technika a színházszerű élményt, annak fölidézését segítő, „konzerv” előállítására szolgáló megoldás.

Természetesen használhatjuk és használjuk is az egyre szélesebb körben elérhető korszerű technológiai eszközöket a színhátékok, az előadások vizuális és auditív elemeinek gazdagítására, az illúzió- és hatáskeltés fokozására. Ilyenek már az elmúlt két-három évtizedben, az ipari forradalom 4.0 keretében beépültek a színházi gyakorlatba: a 3D Mapping, a díszletvetítés, a LED-világítás és kivetítés, az élő kamera használata a színhádon, a digitalizált programozható színhádgépezet, hang- és világítástechnika, a holográfia stb.

Az új, széles körben közös élményeken és tapasztalatokon alapuló tematika azonban még inkább jellemző lett az utóbbi időszakban. A globális tömegkommunikáció közvetítette információk, a mindenkire egyaránt érvényes jelentős életmódváltozások, a klímakrízis, a járványok, a háborús helyzetek, a szociális és gazdasági migráció, a társadalmi mozgalmak, a globális testkép- és életmód-, fogyasztási minták közös kulturális-művészi válaszokat várnak, s a közönség és ízlése is globalizálódik, a nemzeti identitásjegyek helyenként kevésbé dominánsak. A közös témák és kifejezési formák, hatásközvetők az alkotókat is közös munkára hívják, a nemzetközi együttműködések formái egyre sokszínűbbek, keretei egyre bővülnek. Következzék itt néhány példa – mint esettanulmányok mutatóivai – a színházi párbeszéd kortárs európai jelenségei közül, természetesen az észti, a finn és a magyar drámára/színházra koncentrálván.

Az együttműködés, az önismeret és a nemzetközi térben történő bemutatkozás számos produkció esetében lényegében kiindulópontja volt a munkának. E szempontból is érdekes a finn rendező, Kristian Smeds munkássága, aki *Mental Finland* (2009) címmel először Brüsszelben mutatta be a finn népről és (kultúr)történetéről szóló (ön)ironikus és kritikus (ön)arcképét, s a helsinki előadásra csak ezt követően került sor – nagy visszhangot keltve. Ugyanő rendezte meg a Finn Nemzeti Színházban a 20. századi finn próza ikonikus művének, Väinö Linna *Az ismeretlen katona*⁶ című regényének adaptációját 2007-ben, amivel szintén nemzeti kulturális tabukat döntögetett. Hasonlóképp tabutémát választott az észti Andra Teede munkatársaival, amikor az utóbbi időben hazájukat elhagyó észtek hangját szólaltatta meg érdekes, kettős szerkezetű, dokumentarista eszközöket sem nélkülöző darabjával a *45.339 km² mocsár cíművel* 2015-ben.⁷

⁶ *Tuntematon sotilas*, 1954. Ford. Bereczki Gábor. Magvető Kiadó, Bp. 1984.

⁷ 45.339 km² raba. Ford. Patat Bence. In: *Valami igazi – kortárs észti drámák*. Szerk. Sirató Ildikó. Napkút Kiadó, Budapest, 2022.

E témakörbe tartozik a korábban már említett Sofi Oksanen regényeinek és drámáinak észti recepciója, ami nem mentes az ellentmondásoktól és fordulatoktól.

A nemzetközi kooperációban készülő előadások észti–finn viszonylatban elég gyakoriak az elmúlt évtizedekben, de 2016-ban Kristian Smeds rendezésében mindhárom ország részt vett az együttműködésben: a *Just Filming* című produkció két színésze, Láng Annamária és Juhan Ulfak Magyarországot, illetve Észtországot képviselte. Az előadást mindhárom országban bemutatták. Természetesen a finn, az észti és a magyar művészek is gyakori résztvevői más internacionális együttműködéseknek változatos körökben: uniós pályázatok minimum három tagország részvételével, V4, művészeti egyetemek közös tréningjei, produkciói stb.

A nem nemzeti vagy regionális tematika és irányzatok megjelenésére is számos példát találhatunk, itt csak néhány észti és finn következzék: ahogy a nyugat-európai kortárs drámákban is, a folklór- és mitológiai hagyományokat újra életre keltő művek az észti irodalomban is megtalálhatók, Andrus Kivirähk⁸ szívesen dolgoz föl ezoterikus vagy misztikus meséket drámáiban is. De észti szerzőktől olvashatunk a cybervilágba vivő utópiát vagy a társadalmi feszültségeket, a függőséget, a szolidaritás hiányát különös formába, párhuzamos/ellentétes monológokba öntő szöveget is, például Siret Campbell, *Beatrice* (2017) és Martin Albus *Valami igazi* (2018) című szövegei.⁹ A finn gondolkodásmódban és a finn drámairodalomban 1995-ig, az ország uniós csatlakozásáig ismeretlen volt az abszurd és (főleg) a groteszk, akkor azonban a hétköznapokban és a művészetben is új időszámítás kezdődött. A finnek szembesültek azzal a Közép-Európában oly jól és régóta tapasztalt és otthonos paradoxonnal, hogy a dolgoknak van színe s visszája, és ezek együtt adják ki azt az irizáló, időnként kibogozhatatlan valóságot, amelynek az ábrázolására a legalkalmasabb az abszurd (lehetetlen) világot szeretetteljes, megértő humorral, a maga groteskségében mutató technika. Már Sirkku Peltola *Finn ló*¹⁰ (2004) című színjátéka is ilyen volt, de különösen a színész-rendező Leea Klemola „négyrészes trilógiája”¹¹ aratott nem csituló sikert (*Kokkola*, 2004; *Majd ha fagy!*, 2008; „*New Karleby*”, 2011; *Arktiset leikit [Arktikus játékok]*, 2019). Jellemző történet, hogy amikor a Kokkola lefordítására 2006-ban a Budapesten működő FinnAgora – Magyarországi Finn Intézet pályázatot hirdetett, és a díjkiosztóra a szerző is idelátogatott, nehezen értette meg, hogy az általa különlegesen finnek, sőt, speciálisan közép-ostrobotniainak (közép-pohjanmaainak) gondolt történet tökéletesen világos minden magyar olvasónak (és fordítónak), aki Örkényen nőtt föl, és ismeri például Egressy Zoltán *Portugálját*...¹²

Jellemző, és országainkban is egyre terjed az a trend, hogy a nagy, társulatot is működtető hivatásos városi színház intézményei mellett szaporodnak az alternatív működési modell szerint dolgozó művészsínházak, független társulatok, csoportszínházak, melyek kisebb közönség,

⁸ Magyarul megjelent pl. *Ördögös idők (Rehepapp ehk november)*, 2000). Ford. Segesdi Móni. Polar Kiadó, Bp. 2004. A regény alapján készült előadást 2007-ben a Kompanya Színházi Társulás mutatta be. Drámája magyarul *Kék vagon (Sinine vagun)*. Ford. Patat Bence. Kráter Műhely Egyesület, Bp. 2005.

⁹ Mindkét dráma megjelent a *Valami igazi* című kötetben. Siret Campbell drámáját Segesdi Móni, Martin Albusét (*Midagi tölolist*) Patat Bence fordította.

¹⁰ Suomen hevonen. Ford. Kovács Ottília. In: *Mai finn drámák*. Polar Kiadó, Bp. 2009. (A továbbiakban: *Mai finn*...)

¹¹ A négy közül az első kettő olvasható magyarul: a Kokkola. Ford. Falk Nóra. In: *Mai finn*.... A második részt (Kohti kylmempää – Retkikunta jääkauteen) *Majd ha fagy!* címmel Jankó-Szép Yvette fordította. Megjelent a *Magyar Lettre International* 90. 2013. ősz. 47–70. https://epa.oszk.hu/00000/00012/00074/EPA00012_lettre_2013_90_klemola.htm

¹² A *Portugál* (2000) ősbemutatója 1998-ban a Katona József Színházban volt, de más külföldi előadások mellett játszották a londoni Nemzeti Színházban is.

speciális rétegek igényeit elégítik ki. Ilyenek Finnországban például a Ryhmäteatteri, a KOM teatteri, Észtországban e modell szerint működött a NO99, nálunk pedig például a Krétakör. Számos mozgás- és táncszínház, bábos társulat és szívszínház is ezt a formát választotta (például hazánkban Pintér Béla és Társulata, a Baltazár Színház, az RS9, a Stúdió K stb.)

A posztmodern irodalmi szövegek színházi megvalósításának útjaira példa az Esterházy Péter *Én vagyok a Te* (2011) című pályázati drámájának¹³ nemzeti színházi előadása, vagy Esterházy drámáinak a szerző halálát követő bemutató-boomja általában arra ad példát, hogy az alkotók és a közönség is egyre jobban érti már a nagyon nehéz textusokat, melyek a posztmodern asszociációs technikával, vendégszövegekkel stb. összeszöve szólnak az emberről, rólunk. E sorba kapcsolódik Székely Csaba *IO¹⁴* című műve (2018), vagy a Rossini, Mozart és Milhaud, Beaumarchais drámáin alapuló operáknak összegyűrése egy produkcióba¹⁵ (*Figaro³*, 2021).

A testszínház hazai térhódítását Horváth Csaba és együttese, a Forte Társulat (korábban ForteDanse) 2008-ban bemutatott előadásától számítjuk, amikor a Szálinger Balázs–Hans Petter Molvaer–Horváth Csaba jegyezte *Kalevala* került színpadra.¹⁶ Említsünk most meg két további produkciót, melyek azt példázzák, hogy a testszínházi előadások nem föltétlenül mentesek a szövegtől, adott esetben az irodalmi drámaszövegtől sem. Horváth Csaba és társulata Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* című művét is bemutatta Ladányi Andrea táncművész főszereplésével (2008), s legutóbb pedig Bach oratórikus művei szólaltak meg színházi térben és koreográfiával (J. S. Bach–Horváth Csaba, *Keresztkantáták*, 2022).¹⁷

Egyre gyakoribbak ugyanakkor a kevés vizuális hatásezszközt alkalmazó posztdramatikus, verbatim, dokuszínházi produkciók is, mint a Panodráma előadásai. Lengyel Anna *Szóról szóra* (2011) vagy *Rákparák* (2019–2020) címmel aktuális, égető, a társadalmi kommunikációban kibeszéletlen témákat fogalmazott pódiumra.

A színjáték vagy épp a hangzó irodalom kereteit tágító előadásformák között vannak a stand up- vagy slam poetry-estek, a vizuális, installációművészet és a színház határterületén mozog az immerzív színház különleges, digitális eszközöket is alkalmazó téralakításával. S miközben a gyermek- és ifjúsági közönség az egyre megalapozottabb szakértelemmel kimondottan a számukra készülő előadásokat láthat, nemcsak az ifjúsági közönség számára készülnek úgynevezett részvételi színházi produkciók, hanem felnőtteknek is. Előbbire példa a Petőfi Sándor és Kacsóh Pongrác műveit egyaránt fölhasználó *János vitézke* Harangi Mária rendezésében,¹⁸

¹³ Megjelent: *Jelenkor* 53. évf. 2010/4. <https://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1930/en-vagyok-a-te>

¹⁴ Első kiadása: *Ellenfény* 2019/5. melléklet. Megjelent továbbá: *Kortánc. Mai magyar színdarabok*. Selinunte, Bp. 2020.

¹⁵ <https://www.opera.hu/hu/musor/megtekint/figarosup3sup-2020/>

¹⁶ A szöveg első kiadása a Színház c. lap mellékleteként, 2008/9. sz. http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2008_09_drama.pdf Az előadásról lásd: Sirató Ildikó: *Kalevala* 2008 (Fortedanse; Horváth Csaba–Szálinger Balázs–Nils Peter Molvaer) – Dráma? Szöveg? Metamorfózis? Egy öko-mitologikus színjáték emberi testekre, hangokra és fényre. In: (*Dráma*)szövegek metamorfózisa. *Kontaktustörténetek* II. Szerk. Egyed Emese, Bartha Katalin Ágnes, Tar Gabriella Nóra. EME, Kvár 2011. 181–187.; úó: A Kalevala magyar színpadi recepciójáról (1940–2008). Csepregi Márta születésnapjára köszöntésül. In: *Varia Fenno-Estonica. Ünnepi olvasókönyv Csepregi Márta 70. születésnapjára a finn és az észt nyelv és kultúra, valamint a magyar–finn, magyar–észt kapcsolatok köréből*. Szerk. Antal M. Gergely, Bereczki András, Kubinyi Kata, Salánki Zsuzsa, Szabó Ditta. Bp. 2021. [Urálisztikai Tanulmányok 23.] Elektronikus kiadvány. Publ. 2022. december 5. 295–307. p. <https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/83138>

¹⁷ <https://www.opera.hu/hu/musor/megtekint/keresztkantatak-2021/>

¹⁸ <https://www.opera.hu/hu/musor/megtekint/janos-vitezke-2022/>

utóbbira pedig a Káva Kulturális Műhely *Sziget*¹⁹ című előadása Sigríður Hagalín Björnsdóttir *Eyland* című regénye alapján 2021-ből.

Dolgozatunk zárásaként megfogalmazhatjuk a következtetést, miszerint a kortárs művészetben globálisan és Európa-szerte megjelenő közös és aktuális tematika nem szorította ki, nem váltotta föl teljesen a Nyugat-Európában ma is egyfajta egzotikumot jelentő észt, finn vagy magyar nemzeti jegyeket mutató műveket, a hagyományokra alapuló értékrend továbbra is különös, alkalmanként idegen, nem szervesül a nyugati kulturális kontextusba. Ugyanakkor jellemző, hogy a közös (vagy hasonló) művészi nyelv, a kifejezőeszközök közérthetősége lehetővé teszi az alkotások megértését, befogadását, s erre példa a színházaink, filmjeink nemzetközi sikere, fesztiválszereplései, díjai. Az együttműködések újabb formái és keretei – a nemzetközi, multinacionális előadások, az élő és virtuális platformok megjelenése egy produkcióban, egy színjáték „nemzeti” verzióinak színre állítása (pl. Robert Wilson rendezései) – egyre több lehetőséget nyújtanak az alkotók, a művek és a közönség találkozására.

Theatre and Drama in the Context of Cultural Relations and Comparative Research of Finno-Ugric and Western-European Literatures and Cultures

Keywords: comparative studies, literary connections, networks in arts, portrait and self-portrait, innovation in arts

Connections and relations in the field of theatre and theatrical texts (not only dramas, but stage works using different theatrical tools, languages and effects), have increasingly developed during last decades. The trends, effects and cooperation forms could be considered within a national as well as in a comparative framework. How can foreign viewers “understand”, experience a performance, what happens with the cultural meaning of stage gestures? There are historical and contemporary examples of misunderstanding or missed meanings, but also for creating new contexts of meaning for a performance. What are some of the precognitions and preconceptions, expectations of the contemporary theatrical scene of Western cultures towards Finno-Ugric ones? We take examples of drama and theatrical performance of the last decades, and from Hungarian, Finnish, and Estonian cultures to find any common features or typical ways to communicate with Western-European readers or theatrical audiences.

¹⁹ A regényt Patat Bence fordította. Cser Kiadó, Bp. 2019. <https://kavaszinhaz.hu/sziget/>