

A SZÍNHÁZ TÁRSADALMI FUNKCIÓJA

Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.): Színház és társadalom

Brecht [...] fölfedezte számunkra a nagy naivitást. Ennek köszönhetően a művészetet fölemelhetjük a legnagyobb művészetbe, amelyet egyáltalán el lehet gondolni: az élet művészetébe.¹

A színház [...] veszélyes terep, mert ósdi, macsó, megcsontosodott hatalmi rend uralja, ami épp a benne dolgozók alázatából meríti és termeli újra a hatalmát.²

Ez a könyv maga is az ellenállás dokumentuma kíván lenni, azt szeretné demonstrálni, hogy a színháznak igenis van társadalmi funkciója: a „kritikátlan színház lehetetlenség” (Jákfalvi Magdolna, 276.). Ugyanakkor az, hogy e gondolat köré egy vasok tanulmánykötetet sikerült szerkeszteni, azt mutatja, hogy ez a felismerés azért nem teljesen elszigetelt. És azt is mondhatjuk, hogy a könyv kimondottan a jelenkori Magyarország terméke. „Hiába, túl vagyunk egy társadalmi-politikai paradigmaváltáson, ami sok reményt szerzetefozlatott azzal kapcsolatban, hogy erőfeszítéseink eredménye egy jobb élet is lehet” (Berecz Zsuzsa, 175.). Ilyen körülmények között a színház szerepe is átalakul: ábrázoló színházból szerepvállaló színházzá kell válnia, de úgy, hogy elkerüli az államszocializmus (ahogy a szerzők általában nevezik) bizonyos időszakának propagandisztikus és tanító beállítottságát.³ A kötet szerkesztői címszavak alapján strukturálják a könyvet, én

¹ Manfred Wekwerth: *Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966*, Suhrkamp Verlag, 1967, 24.

² Berecz Zsuzsa: Újfajta konspirációra van szükség. Beszélgetés a Mókusokkal, in: recenzált kötet, 189.

³ A szocializmus színháztörténeti szempontból (véleményem szerint) három korszakra osztható. (1) Az első szakaszban a propaganda állt a középpontban; a későbbiekben az ehhez tartozó apologetikus-idealisztikus vonások ugyan visszaszorultak, de mégis mindvégig jelen voltak. (2) Volt egy hosszú korszak, a hatvanas-hetvenes évek, amikor már nem a közvetlen propaganda, hanem inkább az üzenetek gyakorlativá válásának elhárítása volt a cél. Az alig-alig rejtett cenzúra eszközei, az engedélyezés, nem-engedélyezés, a lemondatások, a legfelső szintről való beavatkozások éppen ezt a célt szolgálták. (3) Aztán a kaposvári színház 1981-es *Marat / Sade* előadása áttörte ezt a korlátot, és így megteremtődött egy új színházi ellenzéki kultúra. (Ennek nagy irodalmából lásd Schuller Gabriella kitűnő tanulmányát: Ács János, *Marat / Sade* [1981], in: Jákfalvi Magdolna [szerk.]: *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Balassi Kiadó, Bp., 2011., 125–134.) A jelen



JAK – PRAE.HU
Budapest, 2018
374 oldal, 3450 Ft

azonban más felosztást javasolnék. Az első csoportba az elméleti írások tartoznak: hogyan lehet megragadni a színház társadalmi funkcióját, és egyáltalán van-e ilyen funkciója? A második csoport dolgozatai bizonyos parciális tapasztalatokból kiindulva próbálják elméleti szinten megragadni a színház társadalmi funkcióját. (Ezeket a teóriákat a szociológusok körében használt kifejezéssel „középszintű elméleteknek”⁴ fogom nevezni.) A harmadik csoportba tartozó írások sokkal közelebb mennek az empirikus tapasztalatokhoz, és a témájuk kereteit általában a drámapedagógia jelöli ki.

Deres Kornélia és Herczog Noémi írják az előszóban: „A kötet koncepciójának kialakításakor nem elsősorban azt a kérdést állítottuk fókuszba, hogy *lehet-e* beszélni a színházról az azt körülvevő társadalmi struktúra és folyamatok figyelembe vétele nélkül, hanem, hogy *érdemes-e*” (8.). A kötetet elolvastva azt mondhatjuk, hogy nem, nem érdemes. Talán lehet, beszéltek is így róla eleget, de ez most nem tűnik aktuálisnak. És nem is csak amiatt, amit a Mókus társulat egyik tagjától a fenti második mottóban idéztem, hanem nemzetközi tendenciák miatt sem. „A téma aktualitását [...] az olyan, egyre fontosabbá váló kortárs színházi tendenciák adják, amelyek a színházat már nem pusztán a társadalom szerkezetét reprezentáló, hanem azt aktívan befolyásoló, a változtatás lehetőségét feltáró közegként értelmezik” (8.). Ezért fontos ebből az új jelenségből kiindulva elméleti elemzésekbe fogni. (Ugyanakkor más helyeken a szerkesztők mintha a konkrét színpadi gyakorlatot állítanák előtérbe: „Ha meg kellene ragadni a könyvben előkerülő előadások, problémák és projektek közös pontjait, az a folyamatos rákérdezés önreflexív gesztusa lenne: az alkotók a saját színházi, pedagógiai, alkotói, társadalmi közösségekben való szerepüket is vizsgálják, és a színházat a [társadalmi] változás eszközeként gondolják el.” [9.]

(I. A háttér: az arisztotelészi elmélet újraolvasása) A „társadalmi színház” teoretikusai általában Arisztotelésszel szemben „pozicionálják magukat” (262.). Ez általános képlet: a modern színházelméletek ilyen vagy olyan formában mind ezt teszik. Közöttük kicsit sajátos Martin Esslin hozzáállása, aki azt írja, hogy Arisztotelész *Poétikája* „dogmává merevedett, és ezzel túlságosan eltávolodott a műfaj gyakorlatától, és ami még veszélyesebb: túlságosan elméletivé vált. [...] Végső soron ez oda vezetett, hogy a dráma tartalmára koncentrálnak (bár természetesen az is fontos), ahelyett, hogy az *eszközökre* és *módszerekre* figyelnének, amelyek segítségével a dráma a tartalmat hordozza.”⁵ Ez a megfogalmazás azért is különösen találó, mert általánosságban is kimondja, hogy az elmélet (minden elmélet)

kötet két olyan tanulmányt is tartalmaz, amelyek az államszocializmust akarják jellemezni, de tulajdonképpen a második korszakról szólnak.

Imre Zoltán dolgozata *A velencei kalmár* 1978-as szolnoki előadásának meghíúsulásáról és Schwajda György lemondatásáról szól. Az előadás nem-engedélyezése azt mutatja, hogy a Kádár-rendszer idején a holokauszt és a rá való emlékezés tiltva volt; és a politikai vezetés szinte pánikszzerűen félt bármilyen zsidó tematikájú mű vagy előadás megjelenésétől. Ennek áttörése nem is a színháznak, hanem a regény- és a memoáriradalomnak köszönhetően következett be.

Kékesi Kun Árpád dolgozata pedig a *Marat / Sade* 1966-os, Marton Endre által a Nemzeti Színházban megrendezett előadásáról szól. A magyarországi szocializmus 1956 után furcsa helyzetbe került: egyrészt a szocializmus eredetmitosza forradalmi ideológia, másrészt még a gyanút is el kellett oszlatni afelől, hogy az 1956-os „események” a forradalom címszóval illethetők. A dolgot azt mutatja meg, hogy Marton Endre rendezése tökéletesen megfelelt ezeknek a kívánalmaknak. „A Nemzeti előadása nem erősített semmiféle számonkérő vagy lamentáló olvasatot – úgyhogy felesleges lenne az 1981-es kaposvári produkció előképét keresni benne –, és nem moderálta ki magát a hivatalosság keretei közül.” (37.)

A kötetben így az államszocializmus úgy jelenik meg, mint amely következetesen akadályozta a „társadalmi színház” kialakulását.

⁴ Lásd Robert K. Merton: *Társadalomelmélet és társadalmi struktúra*, Osiris Kiadó, Bp., 2002., 63. skk.

⁵ Martin Esslin: *A dráma vetületei* (fordította: Fóber Rita et al.), JATEPress, Szeged, 1998, 17.

klasszicizálódása azt jelenti, hogy a hangsúly a tartalmi vonatkozásokra csúszik át. És a tartalmi vonatkozások fölerősödése szembeszegül a dráma általános megújításával. Így tehát nem is annyira az arisztotelészi koncepcióról, hanem annak recepciójáról, méghozzá klasszikussá stilizáló recepciójáról beszélhetünk. Esslin mondandójához képest a mi esetünkben azonban valami másról van szó, nem a megformálás eszközeiről és módjairól, hanem a társadalmi funkciók „megalkotásáról”. És most azt is mondhatjuk, a klasszikussá válás ahhoz vezet, hogy a drámák (és a színházi előadások) önmagukba záródnak, és elvesztik társadalmi funkciójukat. A színház így bizonyos értelemben „ábrázolóvá” válik. „[És] az ábrázoló színház gépies és magától értetődő működése közben mintha észrevétlenül vesztené el értelmét a kérdés, hogy miért is fontos a színház egy közösség számára” (7).⁶ Lehet-e azt mondani, hogy az arisztotelészi esztétika már eleve kikapcsolta a művészet funkciójára vonatkozó kérdést? Ezen a helyen egy kicsit vissza kell tekintenünk az arisztotelészi koncepció legalapvetőbb vonásaira. Arisztotelész szerint minden művészet, így a tragédia- és a komédiaköltészet is az utánzásra épül. Az utánzás pedig az ember antropológiai képessége vagy sajátossága. „Az utánzás veleszületett tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva. Abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánzóbb természetű, sőt eleinte éppen az utánzás útján tanul is; mindegyikünk örömét leli az utánzásban.”⁷ Az olvasóban óhatatlanul fölmerül a gyanú: Arisztotelész itt talán még többet is mond, mint amit szeretne: a művészet az ember *legsajátabb* produktuma és életnyilvánítása. A művészet elemzésének nehézsége viszont abból adódik, hogy különböző művészeti ágak vannak, s ezek az utánzás módjában különböznek egymástól. „Az eposzírás, a tragédiaköltészet [...], s a fuvola- és lantjáték nagy része egészben véve mind utánzás. Három tekintetben különböznek egymástól: más eszközökkel, mást és máshogyan – tehát nem ugyanazon a módon – utánoznak.”⁸ (Érdekes, hogy Arisztotelész mintha kifejejtené a festészetet és a szobrászatot, pedig róluk még plauzibilisebben lehet azt mondani, hogy utánzó művészetek.) A tragédia- és a komédiaköltészet jellemzője, hogy a különböző utánzási eszközöket szintetizálják: „Vannak olyan művészeti ágak, amelyek az [...] eszközök mindegyikét használják – tehát a ritmust, a dallamot és a versmértéket – mint például [...] a tragédia és a komédia; ezek abban különböznek, hogy egyesek egyszerre használják, mások meg felváltva.”⁹ És e szintetizáló jelleg miatt Arisztotelész elmerge annak küszöbéig, hogy a drámairodalom (illetve a színházművészet) a legmagasabb rendű művészet.¹⁰ Ha most úgy gondolnánk, hogy ez az utánzás nyugodtan lehetne annak az ősképe, amit a kötet szerzői általában „ábrázoló színháznak” neveznek, akkor azért jobb, ha kicsit óvatosabbak vagyunk. Arisztotelész már mindjárt a könyv elején elmondja, hogy arról is beszélni akar, melyik művészeti ág „milyen hatással rendelkezik”.¹¹ Vagyis a művészetelméletnek nemcsak a műalkotások sajátosságaival és szerkezetével kell foglalkoznia, hanem ezek hatásával is. És ez a hatás értelmezhető egy bizonyos funkcióként is. Arisztotelész egy kicsit halogatja is a kérdést: „hogyan jön létre a dráma hatása – erről kell beszélni, az

⁶ A „miért is fontos ... valami számára” kérdésre egy funkció megadásával válaszolunk. Lásd ehhez Emile Durkheim: *A társadalmi munkamegosztásról*, Osiris Kiadó, Bp., 2001, 65–66.

⁷ Arisztotelész: *Poétika* (fordította: Sarkady János), Magyar Helikon, Bp., 1974, 10.

⁸ Uo., 5.

⁹ Uo., 7.

¹⁰ „És valóban kiválóbb [a tragédia, mint az eposz], mert minden megvan benne, ami az eposzban (még ugyanazt a metrumot is használhatja), s ezen felül a zene és a látványosság, amelyek a leg hatásosabban keltenek élvezetet; további előnye, hogy szemléletes a felismerés és a cselekmény következtében, s hogy az utánzás rövidebb terjedelmén belül éri el a célját. A rövidre fogott mű ugyanis gyönyörködtetőbb, mint a hosszú időre elnyújtott.” Uo., 67.

¹¹ Uo., 5.

elmondottakhoz kapcsolódva”.¹² S úgy tesz, mintha a hatás a megformálás eszközeiből és módjaiból következne: „Mivel a költő utánzó, [ezért] szükségszerűen mindig az egyiket kell választania azon három ábrázolási lehetőség közül, hogy (1) valami milyen volt vagy milyen, (2) milyennek mondják vagy látszik, illetve (3) milyennek kell lennie. Mindez a szövegben közönséges szavak vagy idegen szavak és metaforák által nyer kifejezést; és mert ezek használatát megengedjük a költőknek, a *nyelvi kifejezésnek sokféle érzelmi hatása van.*”¹³ Itt úgy tűnik, hogy még nem maga az utánzás, hanem a nyelvi kifejeződés rendelkezik érzelmi hatásokkal.

Most megállnék a katarzis-elmélet rekonstrukciója előtt; számomra csak annyi a fontos, hogy a műalkotás hatása érzelmi hatást jelent. Ezért Arisztotelész még valóban nem a művészet társadalmi hatásáról beszél. De talán célszerű a másik oldalról elindulni: az arisztotelészi elmélet klasszicizálódása még az „érzelmi hatást” is láthatatlanná teszi. A 20. századi nagy színházelméleteknek így az Arisztotelész-recepció ellenében helyre kell állítaniuk a funkciót, és ugyanakkor ezt Arisztotelész ellenében társadalmivá kell átértelmezniük.

(II. Elméleti rész) Csak az arisztotelészi elmélet ilyen kettős korrekciójával érthetjük meg a kötet kérdésfeltevését. „A színháznak, ha vissza akarja nyerni társadalmi relevanciáját, éppen azt kell felmutatnia, hogy hogyan találkozhat a mindenkori néző a másikkal és a másként gondolkodóval” (10.).

A kötetben P. Müller Péter tanulmánya nyújtja a legalapvetőbb és legátfogóbb elméleti megalapozást. A kiindulópont a következő: „Színész és szerep, színpad és nézőtér, színjátszók és nézők, szöveg és előadás stb. kettősségei mindenekelőtt az intézményesült színházi formáknak, a gyakorlati működésnek a jellemzői, amelyek azonban csak egy nagyon szűk metszetét adják mindannak, ami a színházi jelenségek közegébe sorolható. A 20. században azok a színházi újítók, akik ezekkel az ellentmondásokkal szembenéztek, arra törekedtek, hogy kiszabadítsák a színházi cselekvést ezekből az antinómiákból, megváltoztassák a közreműködők és a befogadók helyzetét, viszonyát, a színrevitel helyét és szerkezetét, az előadás hatásmechanizmusait, a felvonultatott, alkalmazott mediális eszközöket stb.” (252–253.). Ennek a kötetnek azonban az a sajátossága, hogy a színpad környezetét hangsúlyozottan társadalmi térnek tekinti. Mindenesetre ezután következik egy nagy ismeretanyagot megmozgató áttekintés, amelyből én most csak a Brecht-elemzéseket emelném ki. A Brecht-kutatásban lassan közhelynek számít, hogy szigorúan el kell választani egymástól az „epikus színház” Brecht által kidolgozott elméletét és annak a különböző darabokban megjelenő gyakorlatát. Már Walter Benjaminsnak is az volt a véleménye, hogy az elmélet és a gyakorlat egységét Brechtnek a leginkább a tandrámákban sikerült megvalósítania. „Témánk szempontjából [a legérdekesebb] az a brechti kísérlet, amely a tandarab (*Lehrstück*) koncepciójával és gyakorlatával kimondottan radikális javaslatot tesz a néző és az előadás társadalmi erejének és hatásának felerősítésére” (257.). A tandrámák mindenesetre valamiféle átjárhatóságot akarnak megteremteni, de nem mossák össze a színpadot és a társadalmi környezetet. Még akkor sem, ha megvitatják egyes tandrámák erkölcsi dilemmáit, erről jegyzőkönyv készül, és ezt csatolják a kiadott drámához. (Ez történt a *Der Jasager* című tandrámához kapcsolódva, miután bemutatták a neuköllni gimnáziumban.)¹⁴ A brechti koncepció számunkra ma talán csak azért idegen, mert az a gyanúnk, hogy a megnövekedett hatáserő szorosan összefügg a darabok ortodox marxista (sőt sztálinista) tendenciáival. „Bár a tandarabot (elterjedt nevén tandrámát) hagyomá-

¹² Uo., 28.

¹³ Uo., 60–61.

¹⁴ Bertolt Brecht: *Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen und Materialien*, szerk.: Peter Szondi, Suhrkamp Verlag, 1966, 59–68.

nyosan didaktikus, marxista téziseket sulykoló tézisszövegekként szokás tekinteni, Brecht nem a szövegeket, hanem azok csoportos színrevitelét tekinti a folyamatban résztvevők esztétikai és politikai nevelése eszközének” (257–258.). Walter Benjamin – igaz, implicit módon – ezen a ponton bírálta a leghevesebben Brechtet. A Wilhelm Hauff *Das kalte Herz* című meséje nyomán írt azonos című hangjátéka azt sugallja, hogy a hagyományban meglévő anyagokat (és nem a morális konfliktusokat) az új médiumok, elsősorban a rádió fényében kell szemügyre venni.¹⁵ Benjamin elmozdulása a kommunista tematikától a medialitás felé azt mutatja, hogy ezt a helyet esetleg üresen is lehetne hagyni, és így a színházi előadásnak csak valamilyen általában vett hatása maradna vissza. Ezután még egy nagy ívű áttekintés következik;¹⁶ én az áttekintést valószínűleg Peter Handke 1966-ban megjelent *Publikumsbeschimpfung* című darabjával és a „Sprechstück” koncepciójával zártam volna. „A beszéd-darab színmű képek nélkül, amennyiben nem ad képet a világról. A világra nem a képek formájában mutat, hanem a szavak formájában, és a beszéd-darab szavai a világra nem mint olyasvalamire utal, ami a szavakon kívül fekszik, hanem a világra, amely magukban a szavakban van.”¹⁷ Handke úgy véli, hogy a beszédre és a nyelvre való koncentrációval a darabok új hatóerejét lehet elérni.

A kötetben szerepel egy érdekes tanulmány, Kelemen Kristóf tollából, melynek témája a *Publikumsbeschimpfung* magyar recepciója. „Handke darabja az 1966-os frankfurti ősbemutatón nagy botrányt kavart, mégis aktivizáló erővel bírt: egyes nézők felálltak, közbekiabáltak, a végén pedig hangosan bravóztak vagy kifütyülték a látottakat. A frankfurti ősbemutatón a színészek a fizető nézőket nem akarták hagyományos értelemben kiszolgálni és szórakoztatni, inkább darabjaira szedték és újraértelmezték a színházcsinálást mint jelen idejű tevékenységet” (215.).¹⁸ Hol volt, hol nem volt, 1970-ben a Színművészeti Főiskolán egy osztály ezt választotta vizsgaelőadásként. És ez roppant érdekes kontextusváltáshoz vezetett: a darab most hirtelen a főiskola és a vizsga elleni lázadásá vált. Ádám Ottó (a nagy tekintélyű tanszékvezető úr) ki is vonult, és ezzel az egész vizsgát érvénytelenítette. Másnap így nyilatkozott: „A tegnapi bemutatót III. osztály anyagát, a *Közönséggyalázást* nem tartom jó anyagnak. Sem világnézetileg, sem nézőileg, sem emberileg nem fogadom el. Én ösztönösen viselkedtem, amikor tegnap felálltam és kimentem a vizsgáról. Ha most az időt visszapergethetném, még egyszer megismételve a szituációt, megállítanám a jelenetet, félbeszakítanám, és ott rögtön a gyerekeknek elmondanám, hogy ez miért rossz.” (217. lábjegyzet.) Ennek a tapasztalatnak a „kortárs újragondolásaként” hozta létre Kelemen Kristóf a *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadást.¹⁹ Ebben mai fiatal színészek beszélnek a tanáraikról, a pályakezdés nehézségeiről, az életükről.²⁰

Ha jól értem Jákfalvi Magdolna megközelítését, akkor szerinte a színház és a társadalmi környezet között mindenekelőtt a kritika és a kritikus közvetít. A kritikus egyrészt a

¹⁵ Lásd Walter Benjamin: *Medienästhetische Schriften*, szerk.: Detlev Schöttker, Suhrkamp Verlag 2006., 390. skk.

¹⁶ Mindenekelőtt Georges Gurvitch, Augusto Boal és Jerzy Grotowski.

¹⁷ Peter Handke: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Suhrkamp Verlag, 1966, 95.

¹⁸ A második előadásról készült felvétel, ezért igazából erről vannak információink. A rendező, Claus Peymann egy interjúban ezt mondta: „Csak a második előadáson alakult ki egy botrányos szituáció. Wolf Wondratschek, akkoriban pályakezdő fiatal költő, későbbi bokszzakértő, provokálva érezte magát, és meg akarta szakítani az előadást. Én ezt meg akartam akadályozni. A nyílt színpadon verekedtünk. Végül a földre tepertem.” Klaus Kastberger – Katharina Pektor: *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Jung und Jung Verlag, 2012, 89.

Az előadás felvételét lásd <https://www.youtube.com/watch?v=duRdDqWKuMI>

¹⁹ A cím Walter Benjamin egyik hangjátékának címére látszik utalni: *Mit olvastak a németek, miközben a klasszikusaik írtak?*

²⁰ Az előadás 2017-ben a POSZT off-programjában is szerepelt.

darabban lévő kritikai tartalommal szembesíti a társadalmat, másrészt a társadalmi elvárások tudatában fogadja be a darabot, illetve az előadást. A kritika és a kritikus intézményes pozíciójának rendkívüli ingatagságában (Magyarországon) a színház és a társadalom viszonyának problematikusága fejeződik ki.²¹

(III. „Középszintű elméletek”) A kötetben több írás is parciális színházi tapasztalatokból próbál eljutni általános elméleti koncepciókhoz. Ezek közül első helyen emliteném Darida Veronika dolgozatát, amely a kisebbségi színházokról szól, vagy pontosabban arról, hogy mit is jelenthet a kisebbségi lét a színházi világban. A kiindulóponton Deleuze és Guattari híres koncepciója áll a kisebbségi irodalomról. A kisebbségi irodalom már nem kisebbségi nyelven való megszólalást jelent, hanem (asszimilált körülmények között legalábbis) tartalmi jellegzetességekkel határozható meg. Ezek a következők: (1) az erős deterritorializáltság, (2) minden politikává válik, még a legszemélyesebb kérdések is azonnal politikai töltést kapnak, (3) mindig minden és azonnal a közösségre vonatkozik, mindennek kollektív értéke van.²² E jellegzetességek közül a legfontosabb feltehetően a második. Ennek szellemében írja Darida Veronika: „Az elmúlt évtizedben a magyar színház nyitottabbá vált az aktuális társadalmi kérdések ábrázolására (a rendszerváltást követő színházi krízis, apolitikusabb színházi korszak után). Csak néhány példát kiragadva, színpadra kerültek a migráció, az emigráció, az idegengyűlölet, a mélyszegénység, a hajléktalanság, a faji előítéletek, a prostitúció, az abúzió vagy a lakótelepi gettók problémáit feltáró előadások” (63.). A politikai érzékenység fokozódása pedig a színház világában a kisebbségi szellem megjelenésének köszönhető. De ebből kifolyólag aztán a „kisebbség” fogalmát is lényegesen ki kell tágítani, már nem jelentheti csak a „nemzeti-etnikai” kisebbségeket. Így jut el a szerző egy komplett kisebbségiszínház-tipológia kidolgozásához (melynek ismeretétől azonban itt el kell tekintenem).

Schuller Gabriella dolgozata teljesen hasonló témát tárgyal: „A politikailag elkötelezett művészet napjainkban mind a színház, mind a társművészetek területén különös népszerűségnek örvend. Ennek egy jellegzetes iránya a marginalizált, némaságra és láthatatlanságra ítélt csoportok és identitásformák közösségi térbe való »beemlése«. E politikai társadalmi projekt kapcsán kénytelenek vagyunk újra és újra megkérdőzni: szóra bírható-e az alárendelt [az elnyomott]?” (70.) A tanulmány Gayatri Chakravorty Spivak dolgozatára épül, melynek címe: *Can the Subaltern Speak?*²³ E tanulmány alapgondolatát Zsadányi Edit így foglalta össze: „Az alárendelt nem képes a domináns diskurzus nyelvéen kifejezni önmagát, nem képes ezen a nyelven képviselni az érdekeit. [...] A politikai képviselet önmagában még nem garantálja, hogy elismerik alárendelt csoportok létezését, ugyanis a politikai képviselet óhatatlanul tárgyiasítja őket, és túlságosan leegyszerűsíti a kirekesztett szubjektum összetett helyzetét.”²⁴ A „más helyett való jóindulatú beszédnek” is megvannak a maga csapdái; Schuller Gabriella ezt próbálta kimutatni többek között a

²¹ Ugyanezt mutatja meg a negatív oldalról Kricsfalusi Beatrix, a színház „apolitikusságának látszatáról” beszélve. A dolgozat egy konkrét eset leírását és elemzését nyújtja: 2017. május 24-én mutatták be a Kolozsvári Magyar Színházban Ibsen *Rosmersholm* című darabját, Andrij Zsoldak rendezésében. Az előadás szünetében az ügyelő kihívta a rendőrséget, mert a rendező „verbálisan és fizikailag is bántalmazta a főszerepet játszó színésznőt” (289.). Az előadás azonban zavartalanul folytatódott, ezért a kirobbant sajtóbotrányt a színház azzal próbálta lerázni, hogy az előadás egy önmagában megálló egész, ebbe kívülről nem lehet beleszólni, de még belekukkantani sem: ez az *apolitikusság* látszata.

²² Gilles Deleuze – Felix Guattari: *KAFKA: A kisebbségi irodalomért*, Qadmon Kiadó, 2009, 33–36.

²³ A tanulmányból részletek jelentek meg magyarul, lásd *Helikon* 1996/4. 450–483.

²⁴ Zsadányi Edit: „Szóra bírható-e az alárendelt?”: *Subaltern elméletek és Rakovszky Zsuzsa: A hullócsillag éve* című regénye, *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat*, 2018/1, 102.

Katona József Színház *Az Olaszliszakai* előadása kapcsán. Hermann Zoltán írja a nagy port kavaráról: „A Katonában játszott darab elveszti eredeti líraiságát: eltűnik a szerzői, szerepjátszói és olvasói ének egymásra olvashatósága, a dráma üres helyei, vakfoltjai – mindaz, ami az értelmezés összetettségét és sokféleségét adhatná – kommentárokat kap. A rendező és a dramaturg [...] belelátja a szerző öngyilkosságának tudható vagy megismerhetetlen motivációit és körülményeit az életmű korábban csak zavarba ejtő szöveghegyeibe. A Katona előadásában Borbély Szilárd halála, a szerző halála ad értelmet, jelentést a drámaszöveg balladisztikus kihagyásainak és az ide idézett szövegeknek is.”²⁵ Schuller Gabriella ezen a ponton kapcsolja be Pócsik Andrea filmtörténeti kutatásait,²⁶ amelyek a roma hősök ábrázolásával foglalkoznak. És a következő konklúzióra jut: *Az Olaszliszakai* (mind drámaként, mind előadásként) a 20. század elején kialakult toposzokat használja: „a romák helyzetét a szegénység és a kriminalizáció felől definiálja, (részben) áldozatként mutatja be őket, és egyfajta paternalizmussal közelít feléjük” (76.).

Antal Klaudia egy új kezdeményezésről, az osztályterem-színházról számol be, melynek az igazi elismerést a 2002-es drezdai *Theater im Klassenzimmer* fesztivál hozta meg. Az e kísérlet keretei között megszületett darabok közül kiemelkedik a *Klamm háborúja*, amelyet Novák János rendezésében és Scherer Péter előadásában Magyarországon is láthatunk.²⁷ „A [darab] kimondottan osztályteremre készült, megőrzi annak frontális jellegét, játékba hozza a kellékeit, a diákoknak pedig jól körülhatárolható szerepet kínál. A tanulók a valósághoz hasonlóan az előadásban is egy osztályközönséget alkotnak, egy tanteremben ülnek. Ily módon teljesen elmosódik a határ a valóság és a fikció között” (126.). E műfaj első magyarországi adaptációjának Schilling Árpád 2007-es rendezését, a *hamlet. ws-t* tartják. Ez a darab egy üres iskolai osztályteremben játszódik, melynek jelentőségét a szerző így ecseteli: „A frontális terek átalakításával az alkotóknak egy olyan demokratikus tér létrehozása volt a céljuk, melyben a diákok és a hozzájuk látogató felnőttek egyenlő félként, partnereként lépnek kapcsolatba egymással” (127.).

(IV. Színházpedagógia, alkalmazott színház) A kötet számos tanulmánya szól az utóbbi évek pedagógiai és nevelési kísérleteiről. Cibolya Ádám írja: „Ma már viszonylagos egyetértés van abban, hogy a színházi nevelési / színházpedagógiai program [egyszerű] gyűjtőfogalom” (90.). Hát, lehet, hogy ezen a ponton egyetértés van, de a cikk inkább azt sugallja, hogy szinte semmiben sincs egyetértés. A szerző egy szakmai beszélgetést idéz, amelyre 2014-ben a POSZT-on került sor. Ebben Csáki Judit a Kerekasztal Színház *A hosszabbik út* című előadásáról ezt mondta: „Ennek az előadásnak [...] nincs helye a POSZT versenyprogramjában. Egyszerűen azért, mert ha elfogadjuk azokat [...] a játékszabályokat, amelyek szerint a POSZT most működik, akkor ennek az előadásnak versenyeznie kéne [számos kiváló előadással]. És ez körülbelül olyan, mint hogyha egy úszóverseny döntőjében valaki a medence mellett futna.” És másrészt: „Nagyon jó, hogy ez az előadás itt van. Azért nagyon jó, mert amikor én tegnap megnéztem, nagyon érdekes volt, hogy láttam az én drága színházi kollégáimat és az édes nézőket, ahogy rácsodálkoztak erre a cuccra, mert életükben ilyet [még] nem láttak.”²⁸ Itt a következő dilemma körvonalazódik: nagyon fontos vállalkozásról van szó, de úgy tűnik, nem (vagy csak nagyon nehezen) illeszkedik bele abba, ahogy a színházat általában elképzeljük.

²⁵ Hermann Zoltán: Fél. Igazság, *Színház*, 2010/1, 10.

²⁶ Pócsik Andrea: *Átkelések. A roma képzés (an)archeológiája*, Gondolat Kiadó, Bp., 2017.

²⁷ A darab 2008-ban a POSZT off-programjában is szerepelt, Scherer Péter a Leőwey Klára Gimnázium egyik osztálytermében adta elő. Írtam is róla *A múlt emlékezete* című kötetemben, Kalligram Kiadó, 2013, 41–44. És persze nem ismertem azt az egész hátteret, amelyet most Antal Klaudia szépen bemutatott.

²⁸ <http://archiv.poszt.hu/hu/programok/786/szakmai-beszelgetes-szinhazi-neveles>

Kiss Gabriella tanulmánya a Káva Kulturális Műhely két előadása kapcsán gondolkozik el a „cselekvő nézés” és a „cselekvő részvétel” kategóriáiról. A két darab: a *3050 gramm* (2014) és a *Lady Lear* (2016); az elsőben a gyermekvállalás, a másodikban az öregek ápolása körüli egyéni és társadalmi dilemmák kerülnek szóba. A kérdés némileg költőinek hat: „A magyar társadalmi aktivitás milyen állapotát modellálja az a tény, hogy egy önmagát »színház- és drámapedagógiai műhelynek« nevező csoport fontosnak tartja az *andragógiai* és *gerontológiai* szerepvállalást?” (103.). Számos olyan súlyos társadalmi probléma van, amelyekről általában nem lehet beszélni. Pontosabban: elmaradt az akut magánéleti problémáknak a társadalmi nyilvánosságba való felemelése.²⁹ Ezen előadások kapcsán nem azt a kérdést kell feltennünk, hogy hagyományos értelemben művészileg mennyire sikeresek, hanem inkább ezt kell kérdeznünk: (1) ezek a darabok felruhazzák-e a nézőt olyan cselekvőképességgel, amelyre egy aktív és demokratikusan viselkedő állampolgárnak szüksége van? (2) Láthatóvá tesznek-e olyan társadalmi tabukat, sztereotípiákat, amelyeket a köznap élet számos praktikája elfed? Megszólított olvasóként most a saját nevemben válaszolnék: ahhoz, hogy az első kérdésre igenlő választ adhassunk, szélesebb körű társadalmi változásokra lenne (vagy lett volna) szükség; a második kérdésre viszont egyértelműen „igen” a válasz.

Bass László, Boross Martin és Fábián Gábor közös tanulmánya a Mentőcsónak „színházi társasjátékairól” szól. Egy anonim szakértőre hivatkozva itt is megjelenik a szkeptikus hang: „Azt gondolom, hogy más egy társasjátékot játszani, egy színházi előadást nézni és egy interaktív színházi előadásban részt venni. Ez három műfaj, három út, három szakképzettség. Bármelyik kettő vagy három mixelése megoldhatatlan problémákat jelent” (141.). Van tehát állandó ellenállás, ám ugyanakkor a másik oldalról van elementáris törekvés is a hagyományos keretek áttörésére. „Kőszínházi színészként – mondja Fábián Gábor – komoly problémám volt a színház és közönségének viszonyával [...]. Az volt a gondom, hogy mi, színházi alkotók, időről időre szöveget intézünk a pusztába. Eleve csak annak tudunk beszélni, aki úgy egyébként szöveget akar hallgatni, de még tőlük se kérdezzük meg, hogy tetszett-e a szöveg, vagy mit szólnak hozzá.” (145.)

Tóth Viktória írása a börtönszínházakkal foglalkozik. „A következőkben kísérletet teszek arra, hogy a színházban jelenlévő alkotói szabadság és a börtönben, mint totális intézményben jelen lévő külső és belső feszültségek megmutatását módszertani szemszögből vizsgáljam. Hiszen az ezekből fakadó traumatikus állapotok mindig jelen vannak, függetlenül attól, hogy mekkora erőfeszítéssel igyekeznek a büntetés-végrehajtási intézetek, közösségek és egyének megszabadulni tőlük” (156.). Az egyértelmű, hogy a tanulmány nem erről az általános kérdéstről szól; az alapgondolata talán az, hogy a szerepek elsajátítása a társadalomba való visszailleszkedés leginkább kézenfekvő útja. A tanulmány legérdekesebb része mindenestre a projektekről és az előadásokról szóló beszámoló. Ezek közül én most az Üres Tér Társulat által készített *Vojcek* című előadásra szeretnék összpontosítani.³⁰ „Az Üres Tér Társulat 2004-ben kezdte meg színházi tevékenységét és kísérleteit. Különböző színházi formákat, új színházi nyelveket kerestek azzal a céllal, hogy a játék és a színház eszközeivel egy olyan nyitott műhelyt hozzanak létre, ahol a művészeten keresztül bárki részese lehet az alkotó folyamatnak. Társadalmi színházi kísérleteiket 2006-ban kezdték, Pécs leszakadó régióiban, zömében roma származású fiatalokkal” (164. lábjegyzet). E projekt lezárásaként 2015. április 28-án a Pécsi Nemzeti Színházban be is mutatták a darabot,

²⁹ Jürgen Habermas annak idején ezt tartotta a diákmozgalmak legfontosabb eredményének. Lásd Úó: A látszatforradalom és gyermekei, 2000, 2018/6, 32. „A diákok és az egyetemisták lázadásának közvetlen célja a nyilvánosság politizálása.”

³⁰ A másik előadás a tököli Fiatalkorúak Büntetés-végrehajtási Intézetében készült, a címe: *Süket halál*. A kötet végén lévő bemutatkozás szerint a szerző dolgozott az Üres Tér Társulattal is, és jelenleg a tököli intézetben „teljesít szolgálatot”.

három fiatalok fogvatartott és három színész előadásában.³¹ És a rövid értékelés: az előadás megmutatta „azt az ördögi kört, amely a fiatalok fogvatartottak kilátástalan jövőképét és létbizonytalanságát jellemzi” (165).

A tanulmánykötet fentiekben körvonalazott részei másképp és másképp értelmezik a színház „társadalmi funkcióját” és a színház által implikált társadalmiságot. Az *első* csoportba tartozó írások – a nagy elődök nyomán – a társadalmi funkció érvényesülését nagy vízióknak tekintik, és az alapvető feladatot a színházi életet uraló dualitások felszámolásában látják. (Némi leegyszerűsítéssel azt is mondhatnánk, hogy a cél a színházi élet demokratizálása.) A *második* csoport írásai inkább az akadályokat hangsúlyozzák: a társadalomban van egy uralkodó diskurzus (vagy ahogy Foucault mondta: a diskurzusnak van egy rendje), amely megakadályozza a színház társadalmi funkciójának érvényesülését. A feladat pedig az ennek útjában álló akadályok polemikusan elemzése. Míg végül a *harmadik* csoportba tartozó írások úgy tesznek, mintha a színház társadalmisága – bizonyos kísérletekben – máris megvalósult volna.

Nem szabad elfelejtenünk, hogy ez a könyv példátlanul apatikus korban született. „A [társadalmi] bénultság akkora, hogy a cselekvésképtelenséghez képest már egy színházi előadás [...] is cselekvésnek látszik. Pedig nem az.”³² De lehet, hogy ez minden cselekvés kezdete.

³¹ Az előadás természetesen Georg Büchner *Woyzeck* című drámájára épült, de ennek töredékeségét vendégszövegekkel egészítették ki, egyrészt a fogvatartottak személyes történeteivel, másrészt az erőszak természetéről szóló szövegeket használták (165).

³² Hermann, i. m., 9.