

SZENTESI Zsolt

Izgalmas kísérletek — avagy mi mindenre alkalmas (még) a színház?*

(Színház és társadalom. Szerk.: Deres Kornélia, Herczog Noémi, József Attila Kör – Prae, 2018)

Egyes vélemények, sőt irodalom-, illetve dráma- és színháztudományi nézetek, elméletek szerint a színpadi előadások akár közvetlen módon (is) képesek hatni a mindenkori befogadókra. E vélekedések vezérfonalát követve válik érthetővé az a már a középiskola első osztályában elsajátított információ, hogy az ókori Athénban Dionüszosz isten ünnepén a drámai versengésekkor minden szabad athéni polgárnak kötelező volt napokon keresztül színházba járnia. A szegényebbeknek még fizetett is az állam, hogy a kieső munka miatt elmaradt keresetet valamiképpen pótolja, ellensúlyozza. Az előjárók valószínűsíthetően arra gondoltak: olyan tudással, információhalmazzal, viselkedésmintákkal, szemléletmódokkal, gondolkodásformákkal szembesülnek ekkor az állampolgárok, amiket közvetlenül és közvetetten felhasználnak, kamatoztathatnak a mindennapi életükben. A platóni eszme szerint így lehetnek/nevelődhetnek 'hűséges és hősi' polgáraivá a hazának. Másképpen: intellektuálisan, emocionálisan, erkölcsileg és általában véve emberileg többé és mássá lesznek, pozitív értelemben változnak, alakulnak a hallottak és látottak hatására. Aminthogy vannak olyan felvetések, tanulmányok is, melyek szerint Shakespeare a maga drámáit, különösen az ún. királydrámákat áttételesen korának tényleges, illetve potenciális/majdani uralkodói számára írta, mintegy ezek által, ezeken keresztül „figyelmeztetve” őket, illetőleg hívva fel a figyelmüket az uralkodásban, a királyi pozícióban rejlő lehetőségekre és korlátokra, veszélyekre, a helyes vagy helytelen vezetői cselekedetekre, a zsarnokság szörnyű, egyént és közösséget egyaránt tönkre tenni képes buktatóira, a tévedhetetlen mindentudás illuzórikusságára és személyiségtorzító csapdáira, valamint a történelem mindenképp fölé álló és elkerülhetetlen igazságos ítéletkézésére. S akkor még nem szóltunk a

felvilágosodás elméletirőiről, akik a legtöbb esetben a színház, a dráma, sőt az irodalom „felvilágosító”, tanító-nevelő jellegének/funkciójának dominanciáját vallották, s az esztétikai–művészi aspektust ennek alárendelten szemlélték.

Az, hogy a színház, illetőleg a színházi előadás több és másabb, mint egy több-kevesebb művészi–esztétikai értékkel rendelkező szöveg vagy cselekvéssor színrevitele, részben jelen könyv szerkesztői is vallják. Így a kötetet bevezető tanulmányukban ez olvasható: „[...] nem csupán társadalmaink alakítják színházainkat, hanem színházaink is újraformálják társadalmainkat, közösségeinket”. (14)

Jelen recenzió szerzőjének be kell vallania: a kötet írásait olvasva lassan átalakult, átforgalmazott véleménye, sőt a drámáról, a színház funkciójáról vallott nézetei, gondolkodása is. Konkrétan: eddig a drámai alkotást, illetve a színpadi előadást legelsősorban, sőt szinte kizárólagosan művészi–esztétikai képződményként/produktumként szemlélte, illetőleg az csak e funkciójában bírt relevanciával számára. Minden más egyéb — s ezt lehet persze valamiféle arisztokratikus szemléletnek, gondolkodásnak tekinteni — csak sokadrangú, mondhatni járulékos elemként volt pusztán jelen számára. Olyannyira, hogyha e legfőbb, leglényegibbnek vélt aspektus hiányzott vagy erősen csorbultan valósult csak meg, akkor az már eleve minden más értéket felülíró hiányként annulálta szemében a produktumot. Cziboly Ádám már címében is sokatmondó tanulmányában (*Színház ez egyáltalán? Bevezetés a színházi nevelés és színházpedagógiai programok sokszínűségébe*) némileg hasonló gondolatmenetet idéz Bagossy Lászlótól egy 2014-es POSzT-on lefolytatott beszélgetésből idézve: „»A vita köztünk arról folyt, hogy a pedagógiai cél és az esztétikai, a művészeti cél összeegyeztethető-e? Azt gondoltam, hogy ezek egymást kizáró princípiumok. Egyszerűen amikor egy műalkotás, egy színházi előadás elkezd tudatosan tanítani és ilyen fajta célokat tűz ki, ott valami megbillen, az egy másik terület.«” (88)

Ám a tanulmányokat olvasva a recenzens véleménye részlegesen átalakult, pontosabban finomodott, árnyaltabbá vált. Ennek magyarázata pedig abban rejlik, hogy a színházról, a színpadi előadásról, valamint annak funkciójáról elgondolt nézetei váltak több irányúvá s egyúttal összetettebbé. Egyrészt létezik továbbra is a tradicionális színdarab, illetőleg prezentáció, melyben/amelynek kapcsán továbbra is a művészi–esztétikai érték megjelen(ít)ése a legfőbb jellegadó tényező, vagyis ezen értékek közvetítése–átadása a legrelevánsabb elem. Ám emellett szintén meghatározó jelentőségűvé váltak azon színjátszási formák és szövegek, melyek ezt legfeljebb csak részlegesen teljesítik, képviselik. Amint pontosan fogalmazza ezt meg Tóth Viktória Claudio Meldolesi, olasz színház-teoretikus okfejtését továbbgondolva: „»[A] színház, ami az életből igen keveset tud megmagyarázni, képes arra, hogy elidegenítsen, hogy láttasson« olyan mindennapi életből vett összefüggéseket, amelyek a performativitás esz-

* A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 *Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen* című projekt támogatta.

tétikáján keresztül képesek összekapcsolódni a színház törvényszerűségeivel.” (155) A szakirodalomban elterjedt elnevezéssel élve így születik meg az ún. alkalmazott színház, mely „speciális közösségi terekben — zárt intézményekben: börtönökben, gyermekotthonokban, öregek otthonában — jön létre, ahol a helyspecifikus előadások olyan közegben szituálzódnak, amely a játszó természetes közege. A születő előadás életjátékot hoz létre, ahol a játékos és a befogadó is kimozdul megszokott szerepéből és reflektáltabb viszony kialakítására kényszerül önmagával és környezetével.” (155–156) Annál is inkább, mivel e megközelítést extrapolálva a fenti Cziboly-tanulmányban olvasható fogalompár is új megvilágításba kerül. A szerző beszél az ún. zárt és nyílt végű interakció jelenségéről és fogalmáról. Az előbbiben „a színészek által feltett olyan kérdések vagy kérések, amelyek dramaturgiaiilag zártak, az előadás menetét érdemben nem befolyásolják, a nézők reakciója szinte száz százalékosan kiszámítható.” (89) Az utóbbi esetben viszont „a résztvevők valós döntési helyzetbe kerülnek, vagyis vagy valós hatással lehetnek az eseményekre [...], vagy érdemben reflektálhatnak az előadásban történetekre, érdemben gondolkodhatnak az előadás által felvetett problémán.” (Uo.) Ez pedig alapvetően determinálja azt, mit és miképpen gondol(kod)unk a színházról, az előadásról és annak szerepéről. (S akkor még nem szóltunk arról, hogy a hagyományos előadás esetén a befogadók szinte teljesen passzívan nézik végig a látottakat — belül persze [jó esetben] mélyen elgondolkodva és a maguk szintjén értelmezve a jeleneteket, a színészi játékot, díszletet, jelmezeket, fényviszonyokat stb. Ám cselekvést legfeljebb csak közvetetten, áttételesen végeznek, azaz az iménti terminológiánál maradván interakciójuk *abszolút módon* zárt végű, pontosabban *magába záruló*.)

Az alkalmazott színház tehát lényegileg a nyílt végű interakciókra épít, azaz felfokozott módon és mértékben próbálja meg bevonni a nézőket az előadásba. Sokszor akár olyképpen, hogy a néző közvetlen vagy közvetett módon maga is színész lesz, „Boal szójátékával élve: 'spektor'-okból 'spektororrá' válnak”. (155) Mindennek pedig direkt és indirekt módon van/lehet pedagógiai, didaktikai, pszichológiai hatása, azaz a néző-szereplő személyisége habitusa, gondolkodásmódja, értékrendje, akcióinak és reakcióinak normarendszere fokozatosan átalakulhat, teljesebbé válhat — természetesen pozitív értelemben. S ekkor/ezzel már az irodalom, sőt a művészetek egyik legfőbb funkciójánál (feladatánál — ?) tartunk, amit a modern hermeneutika atyjának tekintett Hans-Georg Gadamer úgy fogalmazott meg, hogy a művészet „lében való gyarapodás”. Rilke pedig az *Archaikus Apolló-torzó* utolsó sorában olyképpen, hogy e torzó és látványa arra tanít/hív fel bennünket, hogy „Változtasd meg élted!” S akkor ezen értelemben, be kell látnunk, az alkalmazott színház is értelmezhető művészetben belüli produktumként, még ha az esztétikum nem is minden esetben kulcsfontosságú eleme/összszervezője e szövegeknek, illetve előadásoknak.

S végezetül még egy fontosnak vélt gondolat, miszerint a XX. század jó néhány dráma- és színház történeti jelensége,

03

SzínText sorozat

Színház és társadalom

szerkesztette Deres Kornélia és Herczog Noémi



alakja és alkotása megkerülhetetlen egyértelműséggel mutatja fel: a klasszikus, tradicionális színjátszás és drámaszöveg ideje, ha nem is járt le, de lényegi átalakulásoknak, módosulásoknak vagyunk tanúi már több mint egy évszázada. E hol radikális, hol visszafogottabb transzformációk mind azt mutatják: szerző-színész-rendező-néző kapcsolata és viszonyrendszere teljesen más, mint ahogy azt a korábbi évszázadokban megszok(hat)tuk. A berögzült sémák ideje minden tekintetben lejárt. Egyebek mellett Hans-Thies Lehmann nagy hatású és alapműnek számító 1999-es könyve (*A posztdramatikus színház*) is erre mutat rá egyértelműen. *Az alkalmazott dráma úgy is szemléltető, mint e folyamatnak egyfajta állomása, változata.*

A *Színház és társadalom* című kötetben szereplő tanulmányokat a szerkesztők több részfejezetbe osztották, jól érzékelve, hogy a téma sokféle ágazó, illetve összetett mivoltából fakadóan a teljesen különböző irányultságú és jellegű szövegeket célszerű lenne valamiféle rendezőelv(ek) mentén egymás mellé kapcsolni.

Így az első fejezetben a szocializmus időszakába visszavezető tanulmányok olvashatók, azt mutatva meg a korabeli kultúrpolitika legmélyebb bugyraiba is bepillantást engedve, hogy a totalitárius diktatúra miként felügyelte a művészi élet legapróbb

szegmenseit is. Például: egyáltalán bemutatható-e egy darab vagy sem? Ki és miért kerülhet(ett) kivételezett helyzetbe, s hogy lehet azt egy aprócska történet hatására hirtelen negligálni, semmissé tenni — akár egyik napról a másikra?

A következő fejezetek tanulmányszövegeiben lényegében a különböző alternatív, illetve alkalmazott színházi törekvések, próbálkozások, kísérletek bemutatását végzik el a szerzők. A legkülönbözőbb dramaturgiai, színpadtechnikai megoldások változatos repertoárja tárul elénk. Darida Veronika az ún. kisebbségi színház fogalmát igyekszik valamiképp definiálni, amelynek lehet etnikai, vallási vagy társadalmi aspektusa. Értelmezése (és a nemzetközi szakirodalom következtetései) szerint a kisebbségi színház a szó pozitív és negatív értelmében opponál a többséggel, annál is inkább, mivel az előbbieket „folyamatos száműzetésben léteznek, ennek az örök idegenségnek a tapasztalatát közvetítik”. (59) Az önfelmutatás permanens vágya jobbra csak az említett opponáláson, elkülönítődésen keresztül történhet meg, ami viszont a többség(i) befogadói és értelmezői réteg részleges elutasítását vonhatja maga után. Egy sajátos ördögi körnek látszik ez, annál is inkább, mivel mindez akár az (ön) felszámol(ód)áshoz is elvezethet.

Cziboly Ádám a színházi nevelésről, az ún. színház-pedagógiáról értekezik, amely szerinte „soha nem látott virágkorát éli Magyarországon”. (85) Itt is definiálással kezdődik a problémakör körüljárása (mi is az a színház-pedagógia? — öt kritériumban összefoglalva), ami azért is bizonyul termékenynek, mert így kezdettől egyértelmű az olvasó számára, mely jelenség- és tevékenységkörök is tartoznak a fogalom alá, s melyek ezeknek a közös jellegadó vonásai. Szó esik az egész jelenség kiindulópontjaként szolgáló TIE-ről (*Theatre in Education*), mely angol eredetű „iskola” igen gyorsan elterjedt és népszerűvé vált világszerte, elsősorban a drámapedagógia területén.

Kiss Gabriella az alkalmazott színház egyik válfajának, az ún. résztvevő színháznak a bemutatására vállalkozik. Számos angol és német szakirodalmi szövegre támaszkodva tárja elénk e színházi forma, metódus jellegzetes jegyeit, rámutatva, hogy a részvétel (*participatory*) a dráma legősibb vonásait erősíti fel (lásd a kifejezés ógörög gyökerének, a 'dran' szónak az eredeti jelentését, valamint a kar ilyen jellegű szerepét és feladatvállalását). Fontos megállapítása — mely a recenzens korábban fejtegetett dilemmáit is részben eloszlatja —, hogy „[a] nevelés [*Bildung*] nem tudásátadás, hanem olyan performatív folyamat, amely a tapasztalatszerzés experimentálisan szerveződő tereiben zajlik, és akkor valósul meg, ha megkérdőjeleződnek a bevett gondolkodási módok határai”. (101) Elemzett példái (*3050 gramm*; *Lady Lear*) pedig már-már revelatív módon és hatással mutatnak rá e drámaforma pozitívumaira, releváns voltára.

Antal Klaudia egy újabb színházi változatot jár körül, a német eredetű ún. osztályterem-színházat, mely egyebek mellett a szintén angol gyökerekkel rendelkező DIE-hez (*Drama in Education*) kapcsolható vissza. E drámaformában a diákok saját iskolai környezetükben szembesülnek különböző társadalmi, il-

letve erkölcsi kérdésekkel, problémákkal, s maguk játszva el a szerepeket ők maguk kérdeznak és válaszolnak egyszerre. (Vagy: néhány profi színész a teremben játssza el a drámai jelenetsorokat, közvetlenül vagy közvetetten bevonva a tanulókat is az előadásba.)

A *Játékszínház* című tanulmányban az ún. interaktív színházi társasjáték jellegzetességeit tárják elénk a szerzők (Bass László, Boross Martin, Fábíán Gábor). E technikában a toleranciát, az elfogadást, a szolidaritást erősítve a befogadókban (és játékosokban) az előítéletesség negatívumait próbálják felmutatni a szerzők/rendezőik — itt is bevonva a nézőket a történetek menetébe/alakításába. Specifikuma és egyúttal érdekessége e dramatikus előadásnak, hogy a nézők egy tényleges társasjáték (pl. *Monopoly*) szabályai szerint formál(hat)ják a történeteket, a figurákat és azok tetteit.

Tóth Viktória azt mutatja be, miként alkalmazható a dráma és a színház a fogvatartottak reintegrációjában, reszocializációjában, a börtön sajátos terében előadva a darabokat. Ennek első példái az USA-ban, illetőleg Nyugat-Európában jelentek meg az ún. élménypedagógiára épülve, s jelentős eredményeket értek el. E forma „kísérleti terepet biztosít a fogvatartottaknak arra, hogy gyakorolják a társadalmi visszailleszkedéshez szükséges interakciós készségeket. A börtönszínház resztoratív, mivel egy hangot, egy arcot és egy közösséget ad vissza az elzárt egyéneknek.” (163)

Györik Edit a KOMA színház példáján keresztül írja le az ún. közösségi színház fogalmát, jellegzetességeit és funkcióját. A szereplők egyszerű mindennapi emberek, akik saját életüket, szokványos problémáikat, örömeiket és gondjaikat tárják a többiek elé. „Az előadások története az ő mondanivalójukból alakul ki. Az előadás létrehozása egy olyan kreatív alkotó folyamat, melyben a résztvevők önismerete, önbecsülése, kifejező képessége, önmaguk és egymás iránti felelősségérzete nagymértékben szerepet kap, illetve óriásit fejlődhet.” (195) Így járul hozzá e színházi forma és technika a mindennapi lét mindennapi problémáinak átlátásához, s egyúttal viselkedésmintákat is közvetít.

A *dokumentumszínház* című fejezetben különböző speciális színházi és dramatikus formákat ismerhetünk meg, melyek szintúgy az önmegértés és önalakítás egy-egy példájaként szolgálnak. Szó esik ennek keretén belül a projektalapú színházcsinálásról, az autobiografikus színházról, melyek szintén izgalmas és elgondolkodtató lehetőségeket rejtenek magukba — amint ezt a felvonultatott és elemzett példák is illusztrálják.

A kötet utolsó nagy fejezetében (*struktúra*) a szaktudományban is feltétlen (el)ismertségnek örvendő dráma- és színház-történetesek, valamint -teoretikusok tanulmányait olvashatjuk (P. Müller Péter, Jákfalvi Magdolna, Kricsfalusi Beatrix). Ők egy tágabb történeti és elméleti horizontból szólnak az újabb kísérletekről, próbálkozásokról, előadásformákról, ezáltal szövegeik elmélyült megközelítéseit nyújtják mind a XX. századi jelenségeknek, mind napjaink teatrológiai eseményeinek.

A kötetet Hudi László tanulmánya zárja, melyben a szerző a rendszerváltás utánra „átmentett” színházi struktúrát boncolgatja, arra is rámutat igen elgondolkodtató módon, hogy a szocializmusból megörökölt viszonyok miféle anomáliákat eredményeznek a színházi struktúrát illetően. Szó esik itt az igazgatói kinevezések gyakorlatáról, városvezetés és színház kapcsolatáról (mik a kölcsönös elvárások?), hatalom és színjátszás bizonyos értelmű és fokú kölcsönösségéről, de leginkább arról, hogy ez a tovább vitt struktúra miképp állja útját a megújulásnak, a kísérletezésnek, az elmélyült művésziességnek, összességében az autonómiának és a kreativitásnak.

A könyv izgalmas módon, ugyanakkor kreativitásra ösztönzően világítja meg színjátszás és társadalom kapcsolatát, összefüggéseit. S hogy mindezt mennyire elgondolkodtatóan teszi, arra maga a recenzens a bizonyíték, akiben írása első részében leírt módon és mértékben indított el mélyreható szemléletbeli változásokat a kötet jó néhány tanulmánya.

VISY Beatrix

„A biológia volt a sorsa”

(Lesi Zoltán: *Magasugrás*. Prae, 2019)

Egy folyamatosan alakuló, nemzetközi projekt eredménye Lesi Zoltán *Magasugrás* című kötete. Nemzetközi az alkotók, fordítók és a megjelenési közegek tekintetében, hiszen a versek és a velük szervesen összetartozó képzőművészeti formák előbb jelentek meg német és szlovák nyelven, mint magyarul, továbbá a kötetet egy fanzine és több kiállítás is megelőzte, amelynek során a költő Ricardo Portilho brazil könyvdizájnerrel dolgozott együtt. Ezek a színre lépések különböző, ám mindig újabb „saját” verziót eredményeztek, a szövegek mennyisége, formája, a képek és szövegek viszonya, aránya és kiállításmódja folyamatos alakulásban volt és van közegetől, országtól függően.

Az 1936-os berlini olimpia sportolónői köré csomósodó anyagnál tehát maga a projekt, a megtalált téma külső-belső alakulástörténete, szerzőre gyakorolt hatása a meghatározó, ez, jól sejthető módon, végül konceptkötetet eredményezett. Dora Ratjen és Gretel Bergmann közös története és mindennek a Harmadik Birodalom hatalmi működésétől sem független sajátóprezentációja, az ellentétes információk, állhírek propagandája, az „ügy”, és a benne szereplők sorsa, az interszexualitás precedensértékű leleplezése, majd évtizedekre nyúló (sajtóbeli) utóélete inspirálta tehát az alkotót. Hiszen a mindebben — az ügy érdekességén, nyomozásra, anyaggyűjtésre inspiráló nyomszerűségén túl — rejlő kérdések, felvetések erőteljesen érintették (meg) alkotói és személyes világát. Ám ez alkalommal a téma „nem mindennapi” különlegessége, idő- és térbeli feszítvjai, a benne húzódó kérdések elevensége, aktualitása, „örök” mivolta talán erőteljesebben határozza meg a kötetet, mint más konceptlíra esetében. Az ilyen típusú műveknél ugyanis mindig kérdés, hogy a koncepció mennyire ül rá az egész kötetre, hogyan (de)formálja a szövegek kontextusát, megítélhetőségét, az egyes szövegek érvényét, „értékét”; az egyes darabok válhatnak-e önállóvá (tudnak-e, akarnak-e), valamint hogy a gyengébb részek, versek hogyan bújhatnak meg a koncepció védelmező szárnyai alatt.

Továbbá az egyértelmű, explicité tett elgondolás segíti a szövegek megközelítését, megértését, értelmezését, hiszen az olvasó azon dolgozik, hogy a darabokat hozzárendelje a koncepcióhoz: ehhez mérten értelmez mindent, ami jó befogadói elfog-