

EGY KÍVÜLÁLLÓ MEGJEGYZÉSEI

GÁLOSI ADRIENN

Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.):

Színház és társadalom

JAK-PRAE.HU, Budapest, 2018. 374 oldal

(SzinText 3)

„You don’t need a weatherman to know
which way the wind blows”
(Bob Dylan)

„You feel sorry for us because
we’re being stared at?
But we are staring at you!”
(Marina Abramovic:
An Artist’s Life Manifesto, 2011.)

Jó, ha mindig a kályhánál kezdjük. Ez most annyit tesz, hogy gondoljuk újra végig, mit mond Shakespeare *Hamletje* színház és társadalom kapcsolatáról.

1. A *Hamlet* ábrázolja a hatalom visszasságait. A mai elmélet nyelvén ezt úgy fogalmazzuk, hogy kritikai módon tematizálja a politika működésmódját, valamint a hatalommal szembeni cselekvés lehetőségeit, s egyszersmind ezeket kérdésessé is teszi.

2. A teatralitás azon hatására is reflektál, hogy a színházi reprezentáció félelmetes tükre láttat, és ezzel leleplezni is képes.

3. Hamlet tudja, ha a színház erejével változást akar elérni, oda kell vinnie a színházat, ahol ennek meg kell történnie, még ha nem hívták is.

4. A színház megérett e feladatra, hiszen a „közönséges színház” (2. felv. 2. szín) csőcselék bohóca lett, így az igazi színházi feladatot máshol kell keresnie.

5. Hamlet mint kiváló színházi szakember felismeri, hogy a színháznak arról kell szólnia, ami az adott társadalmi csoport legégetőbb, ám nem kommunikált problémája.

6. Hamlet tudja, hogy nem egyszerűen bemutatót, hanem olyan eseményt kell létrehoznia, amelynek előre kiszámíthatatlan az értelmezése. Vagyis felelősségteljesen kockázatot kell vállalnia.

7. Hamletnek nem az az elsődleges célja, hogy a fikción keresztül a valóságot ábrázolja, hanem hogy a színház eszközeivel belépjen a valóságba.

E játékosnak szánt, a recenzeált könyv problémáit a drámába beleértelmező eljárással távolról sem akarnám az olvasókat a *Színház és társadalom* olvasása helyett a klasszikushoz visszatéríteni, csupán azt igyekeztem megmutatni, hogy a *Hamlet* milyen tökéletes igazolása a „színházon túli színház” lehetőségének – magán a színházon belül. Valamint arra is nagyszerű példa, hogy újra emlékeztessen: a színház az individuálisan keresztül mindig is a társadalmi közeggel mérte össze magát, és ez mindig roppant összetett kapcsolat volt – akár mint a „kor foglalatja” (2. felv. 2. szín), akár mint „egérfogó” (lásd a betétdarab címét), amely nézőit csapdába ejti.

A „színház és társadalom” olyan tág szópáros, amelybe minden és bármi beleférhet, mivel a művek természetesen nem légüres térben jönnek létre, a színházi praxis (is) a maga komplexitásában szoros kölcsönhatásban áll a társadalmi-kulturális szférával, talán még összetettebben is, mint más művészeti ágak. Hiszen egyrészt egy bizonyos társadalmi helyzetet és a mögötte lévő erőket ábrázolja (Arisztotelésznel: cselekedeteket utánoz), ugyanakkor maga is a társas (és így társadalmi) interakció egyik formája, sőt intézménye. Azaz a színház minden szegmense elemezhető a társadalmi élettel összefüggésben, de hogy milyen

1 ■ A színházat mint a társadalom modelljét használó elméletek sorába illeszkedhetett volna az *Új néző* projekt elemzése, amely „kutató színházként” is definiálta magát, vagyis az általa megvalósult társadalmi színházi „beavatkozást” egyben az adott közösség részt vevő elemzésére is kívánta használni. Habár a kötetben Darida Veronika írásában előkerül e munka (62. old.), ám csak mint a fórumszínházi műfaj egy sikeres példája. A projekt kiváló elemző bemutatásán túl (*Új néző. Társadalmi színházi kísérlet Magyarországon*. Szerk. Horváth Kata. L'Harmattan, Bp., 2012.) nem tudok a közösséget elemző szociológiai írásról e kísérlet kapcsán.

2 ■ Görcsi Péter et al.: *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*. Kronosz, Pécs, 2016.; Antal Klaudia et al.: *Színházi politika # politikai színház*. Kronosz, Pécs, 2018.

3 ■ Idézi Barbara Gronau: A valóság ígérete. A XX. századi színház valóság-elképzéseiről. (Ford. Szántó Judit). *Színház* 2014. július, 13–17. old.

4 ■ Mivel a kötet hangsúlya a nézői magatartás változására esik, így e gyűjteményben arról lett volna igazán érdekes a színháztörténészekről olvasni, hogy a magától értetődően passzívnak tekintett és hagyományosnak mondott magatartás mikortól és honnan veszi kezdetét, majd hogyan válik uralkodóvá. Hiszen tudjuk, a színház több évezredes történetében új fejleménynek számít a sötét és néma nézőtér.

módon és mértékben meghatározó vagy érdekes ez az összefüggés, az nagyban függ a befogadó értelmezői irányultságától.

A színház mellé a társadalmat állító cím azt sugallja, hogy a kötet olyan szövegeket tartalmaz, amelyek e kontextuális meghatározottságokat állítják előtérbe. Ám nem jellemző az írásokra, hogy különböző szociológizáló módszereket és szempontokat vonultatnának fel, szorosabb értelemben egy ilyen írás sincs. Kettő – Tóth Viktóriáé a börtönszínházról és P. Müller Péter történeti áttekintése a társadalmi színházról – utal azokra a szociológiai elméletekre (Goffman, Gurvitch, Turner), amelyek társadalmi interakciók értelmezésére alkalmas modellek tekintették a színpadi cselekvés és szerep dinamikáját. Tóth írásában fontos szerep jut Erving Goffman néhány fogalmának, úgy véli, a segítségükkel leírt börtönbéli magatartásmód, szerepjátszás lehet a börtönszínházban a tényleges szerepjáték alapja. Vagyis a színházat mint „állványzat módszert” (Goffman saját kifejezése) használó társadalomelméletet mintegy visszaforgathatónak tartja a társadalmi színház gyakorlatába. P. Müllernél inkább Georges Gurvitch és Victor Turner nézetei vannak előtérben, akik a színházat a társadalmi kísérletezés eszközeként tekintették. P. Müller viszont inkább az ezen elméletekre alapozó színházi gyakorlatok kudarcát hangsúlyozza.¹ Ez a kötet tehát nem a szociológiai szempontokat előnyben részesítő írások gyűjteménye, a szerzők inkább arra figyelnek, hogyan képes a színház saját társadalmi tevékenységet kifejtetni. Hogy e társadalmi tevékenység hol helyezhető el a kulturális és szociális munka mezőiben, hogy elviekben mennyiben és milyen viszonyt tart fenn a magas- és/vagy tömegművészeti más alkotásokkal, avval kevésbé foglalkoznak.

A megnevezések, illetve azok a műfaji besorolások, amelyekbe a szerzők a különböző, közvetlen társadalmi részvételt vagy beavatkozást gyakorló színházi formákat sorolják, mind a színházi eszközök e kiterjesztett tere felől próbálnak kategóriákat alkotni. Darda Veronika például annak alapján állít fel tipológiát, hogy milyen társadalmi csoporthoz szól egy projekt (65–68. old.); de a részvételiség mértéke is vezethet önálló műfaj létrejöttéhez ugyanazon társadalmi közeg mint célközönség esetében is – a tantermi színház és osztályterem-színház különbségét értelmezi így Antal Klaudia írása. Az olvasó a legtöbbet a társadalmi, alkalmazott, részvételi, közösségi, fórum-, beavató és vitaszínház, valamint színházi társasjáték műfaji kategóriákkal találkozik a könyvben. Cziboly Ádám írásának egyik célja a lehetséges színházi nevelési módok számbevétel, de nemcsak a szűkebb értelmű drámapedagógia, hanem az utóbbi években a színházi alapú társadalmi aktivizmus sok-sok formája is kezdi a maga definícióját elnyerni, ami egyértelműen az e projektek által kiváltott értelmezési igénynek köszönhető.

Hogy e problémakör a mai színházelméleti és kritikai érdeklődés fókuszában van, azt az is jelzi, hogy az

utóbbi években külön konferenciákat és konferenciaköteteket szenteltek színház és politika kapcsolatának, valamint az alkalmazott színházi formák felvetette kérdéseknek.² E könyv a maga szakkönyveknél ritka műfaji heterogenitásában az előbbiek kiegészítéseként olvasható. A tanulmányok és esszék mellett az interjúk, a személyes beszámoló és a munkanapló meggyőzik a kívülállót is arról, hogy innovatív, izgalmas, bátor munkák születnek, amelyek valóban megérdemlik a kritikai és elméleti figyelmet. Nemcsak műfajilag, hanem tematikusan is szerteágazó a válogatás: történeti munkák, különböző gyakorlatokat bemutató, leíró szövegek, előadás-elemzések és -kritikák, elméletek, valamint szinte manifesztumként olvasható szakmai helyzetelemzések kerülnek egy kötetbe. E sokféle szempont, megközelítés egyben biztosan osztozik, hogy tudniillik a szerzők úgy látják, a mai magyar színházi életben egyre erősebb a politikai befolyásszerzés. Vannak ennek közvetlen kárvallottjai – a függetlenek, akiknek programjaival több szöveg foglalkozik –, és közvetve minden szereplő kárvallottja, mondják ki az írások.

Az aktuálison túlmutató közös nevező, amely ezen írások túlnyomó többségét egységgé rendezi, a tárgyalt színházi forma első számú igénye, hogy a nézőnek új szerepkört kell felkínálni. Ha elfogadjuk Hans-Thies Lehmann állítását, hogy a színház elsősorban magatartásforma,³ akkor azt látjuk, hogy a részvételi színház kétféle módon viszonyul ehhez a magatartásmódhoz: egyrésztől meghatározónak a néző passzív fogyasztását tekinti, erre irányul lebontó munkája, hogy a színházi cselekvésben aktív néző megszülethessen.⁴ A kötetben arról viszont nem esik szó, hogy másrésztől az interaktivitást a középpontba helyező színházi formák nagyon is építenek a hagyományosként jellemzett színházi magatartásra, csak most éppen a játékos vagy a rendező, esetleg a dramaturg vagy a kritikus szerepkörét is betöltheti az eddig egyfunkciós néző. Vagyis a nézőnek tisztában kell lennie azzal, hogyan működik az „apparátus”, hogy a számára kijelölt új helyet egyáltalán értelmezni és elfogadni tudja. Nem is beszélve arról, hogy mindvégig képesnek kell lennie arra az ontológiai különbségtételre, amely a „reprezentációs színházban” (a kötetben az egyik leggyakrabban használt szókapcsolat a mitikus ellenpár megjelölésére) nagyrészt magától értetődő, ám a részvételi színházakkal kapcsolatban sokkal nehezebben szétválazható, hogy mi az, ami ábrázolás, és mi az, ami valóságot állít elő. Tragikus, vagy szerencsésebb esetben komikus következményei vannak, lehetnek, ha a részt vevő nézőnek ezt a distinkciót nem vagy rosszul sikerül megtennie.

A nézői aktivitást természetesen egyetlen társadalmi, részvételi színházi forma sem öncélúan tartja érdekesnek, hanem ezen keresztül látja elérhetőnek a rendszerint kitűzött célt, a néző habituális gondolkodási és magatartási mintázatainak megváltoztatását, a néző cselekvőképességgel való felruházását (121. old.). Kiss Gabriella írása két előadást összehasonlít

va teszi fel a kérdést, hogy vajon mennyiben tudnak e célnak megfelelni. Vagyis minden szerző a színház politikusságáról, kritikai potenciáljáról beszél, a „polgári kőszínház” (másik gyakori megnevezése annak, amivel szemben magukat meghatározzák) előregedettségéről és az új színházi formák kulturális kritikai küldetéséről. A kőszínházban véletlenszerűen összegyűlt közönség helyett⁵ e projektek gyakran választanak már valamilyen tényező által közösséggé szervezett csoportokat, velük a szereplők/cselekvők olyan eseményeket hoznak létre, amelyek során az adott közösség témái nemcsak láthatóvá válnak, hanem akár vita tárgyává is tehetők. A szövegek újra és újra hangsúlyozzák, hogy itt nem a társadalmi viszonyok reprezentációja, hanem a társadalom, a közösség létrehozása a feladat. A részvételiség sokféle szintjét, formáját ismerheti meg az olvasó (hiszen valamennyi módozattal valószínűleg csak a szűk szakmában jártasak találkoztak), az egyes módozatok a maguk közegéhez, módszeréhez és céljához igazítva eltérő módon bontják le a reprezentáció hagyományos viszonyait, s építenek fel helyettük új, demokratikusnak értelmezett viszonyokat. A nézői aktivitás azért kulcskérdés, mert a társadalom (minimum) represszív instrumentalitásával, (sokszor tényleges) antidemokratikus, diszkriminatív működésével szemben csakis a tág értelemben vett dialógustól – amit tehát valamilyen formában e projektek célja megteremteni – várható, hogy a részt vevő néző olyan sajátként megélt tapasztalatra tegyen szert, amelynek birtokában emancipációjának esélye nő. Lucy Lippard fogalmazta meg azt a kétségkívül lenyűgöző tézist, hogy a részvételi, beavatkozó művészet trójai falóként viselkedik:⁶ az ilyen mű, avagy „esztétikai gyakorlat” (sok írásban visszatérő szókapcsolat a műalkotás-fogalom elkerülésére) a maga autonómiáját saját intézményesült terén kívülre is kiterjeszti, a művészi szabadságot a közvetlen társadalmi, kulturális emancipáció érdekében bevethető szelíd fegyvernek tekinti. Szelídnek, abban az értelemben, hogy az ilyen trójai falókat a hatalom általában ártalmatlannak tekinti. A kötetben Berecz Zsuzsa riportjában a Mókusok egy olasz példára hivatkozva szó szerint meg is fogalmazza, hogy az ő kerekében guruló, kétméteres Mókusuk is képes a szabadság trójai falova lenni. Röviden: olyan centrifugálisan működő intervencionista modelltől lenne szó, amely végső soron a maga szabadságához, autentikusságához kívánja asszimilálni a „nézőt”. Persze nemcsak a jelen magyar viszonyok kritikája, hanem az avantgárd óta a művészi haladás kényszerlépése is, hogy a színház (is) először lemond szinte minden eszközéről, majd elhagyja bevett intézményét, és nyilvánosságának új szerveződési módokat keres. Vagyis a maga küldetését a kőszínházon kívülre helyező minden új kezdeményezés abba a nagy történetbe írja be a nevét, amelybe azok a művészek tartoztak – William Morris-től Joseph Beuys-ig vagy Grotowski-ig –, akik művészetük és a társadalom közti határt igyekeztek feloldani, hogy művészet képében teremtsék újjá a valóságot. Talán

lehet úgy fogalmazni, hogy ha a modern művészetet egészében mint a lényeg⁷ megteremtésére és nem pusztán reprezentációjára irányuló vállalkozást fogjuk fel, akkor ezen belül e csoport a „kemény mag”, amely par excellence társadalmi emancipatorikus tettetnek tekinti a művészetet, és úgy gondolja, ahhoz, hogy ezt sikerrel véghez is tudja vinni, le kell vetnie magáról nemcsak az intézményei, hanem a saját művészeti hagyománya által is rászabott kényszerubbonyt. E hosszú folyamatnak bizonyára éppúgy vannak művészetben belüli, mint kívüli összetevői, s a színházat a társadalom felől tekintő vizsgálatnak bizonyára arról is számot kellene adnia, hogy a 2000-es évektől mely társadalmi, politikai változások hatására erősödtek fel a részvételi művészet legkülönbözőbb formái, illetve hogy e mostani tendencia okai miben mások, mint a korábbiak, s éppen ezért mennyiben más az általuk megkívánt részvételiségnek akár a formája, akár a természeté.⁸ Egy ilyen kérdésfeltevésnek, úgy gondolom, lényegében arra kellene válaszolnia, hogy miért és mennyiben aktuális megint/még mindig az avantgárd.

A kötet egységesnek tűnik annak az igénynek a hangoztatásában, hogy színház és társadalom között szorosabb kapcsolatot kell létesíteni, ám a színház politikusságának, pontosabban tulajdonképpeni kritikai lehetőségeinek értelmezését illetően eltérő álláspontokat figyelhetünk meg. A „polgári illúziószínház” (egy újabb szókapcsolat, amely a kötetben visszatér-

5 ■ Amennyiben inkább a szociológia felől közelítő értelmezéseket előtérbe állító írásokat tartalmazna a kötet, úgy igen érdekes lett volna a véletlenszerű, „hagyományos” színházi közönség elemzése is: mennyiben véletlenszerű a közönség, mi és hogyan alakítja összetételét, mi az előadásra és az ezzel párhuzamosan alakuló befogadásra tett hatása, s az mennyiben individuális, illetve kollektív jellegű stb.

6 ■ Lucy Lippard: *Trojan Horses: Activist Art and Power*. In: Brian Wallis (ed.): *Art after Modernism: Rethinking Representation*. The New Museum of Contemporary Art & David R. Godine, New York, 1984. 342–358. old.

7 ■ Itt talán nem felesleges röviden utalni a filozófiatörténet azon nagy hagyományára, amely szerint a művészet a lényeg/eszmet/ideát mint szépet láthatóvá teszi.

8 ■ Claire Bishop *Artificial Hells* (Verso, London, 2012.) című munkájában néhány mondat erejéig utal e változásokra, azonban az ő érdeklődése inkább a művészetben belüli okokat vizsgálja meg és értékeli.

9 ■ Bagi Zsolt *Az esztétikai hatalom elmélete* (Napvilág, Bp., 2017.) című munkájában négyféle kritikafogalmat különít el, az elsőt reprezentatívknak nevezi, így őt követve használok én is ezt a terminust. További kritikafogalmait nem használok, amit én itt önreflexívnek jelölök, azt mint disszenzuális kultúrát magyarázza, a részvételi művészeteket pedig mint a konszenzuális tömegkultúra (amit nem azonosít a tömegeknek gyártott kultúrával) termelésének fontos tényezőit értékeli.

10 ■ Erről az egész problematikáról lásd Hal Foster: A művész mint etnográfus. (Ford. Margl Ferenc) *Cirka*, 2016. június <http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-muvesz-mint-etnografus/>

11 ■ Szándékosan nem a könyvben tárgyalt munkákból hoznék példát, ráadásul mint kívülállónak ez nehezen is menne, hiszen többségüket sajnos nem láttam. Tarr Béla *Missing People* (Bécs, 2019.) című alkotását elhibáztottnak tartom, amennyiben egy idealisztikus, így érvénytelen reprezentációval csak elmélyítette a szakadékot, a szociális, gazdasági emancipációra váró hajléktalanokat egy, a kulturális elittel kommunikáló projekt résztvevőivé tette, így párbeszéd helyett az eldologiasításukhoz járult hozzá.

rően használatos a hagyományos színházi formákra) politikai kritikájával kapcsolatban a szerzők meglehetősen óvatosak, s ennek nem csak az említett konkrét hazai állapot az oka. Egy hagyományosnak tekinthető előadás, meglehet, úgy reprezentál társadalmi problémákat, hogy hibákra mutat rá, ám az ezeket szülő alapszerkezetet nem vonja kétségbe, adottnak tekinti. Így, függetlenül az alkotók intenciójától, megjeleníthet kritikus pozíciót, de a bírált viszonyokat lényegében újratermeli a maga keretei között. Schuller Gabriella írása a Katona József Színház *Olaszliszakai* című darabját ezen az alapon teszi kérdésessé.

Vagyis emancipatorikus tette csak akkor képes a színház, ha transzcendentális reflexióra képes, azaz saját lehetőségfeltételeit, reprezentációs struktúráját teszi önreflexív módon kritika tárgyává, ha nem pusztán bírál, hanem létre is hoz egy új keretrendszert. Ahogy arra számít is az olvasó, Jacques Rancière neve többször is előkerül, de talán implicit módon Kircsfalusi Beatrix írása mögött van ott leginkább a francia szerző (évek óta Kircsfalusi írásainak egyik legfontosabb hivatkozása). Rancière a színház politikai kritikájának feladatát és lehetőségeit egy metapolitikai dimenzióban jelöli meg, amely mintegy előtte van az alkotók politikai meggyőződésének – ami persze nem jelenti azt, hogy teljesen független lenne tőle, hiszen az, hogyan szakítja ki a tágan vett társadalmi közegből, majd rendezi be a saját terét, hogyan ragad ki és miként mutat fel, tesz láthatóvá elemeket a közös tapasztalatból, bizonyára nem függetleníthető az alkotó politikai világlátásától, ám korántsem vezethető le belőle közvetlen megfeleltetésekkel. A művészet inherensen politikai, tehát nem szükséges explicit társadalmi reflexiókhoz folyamodnia, hogy politikai ígéreteinek eleget tehessen – amennyiben kész lebontani saját, teljességgént tételezett önmagát. Látjuk, nem más ez a szüntelen önkritikai készítés, mint ami a modern művészetet magát konstituálja. Az önreflexív visszahúzódat mindig az ugrás követi, hogy így differenciálódjék és terjedjen ki a művészet. Tehát míg egyfelől szinte logikai szükségszerűséggel jut el a színház a happeningek és performanszok, valamint a társadalmi színházak sokféle formájáig, ugyanakkor ezen extenzió nélkül is képes arra, hogy ne „helybenhagyja”, hanem felmutassa struktúrájának ellentmondásait, vagy azokat radikalizálva hozzon létre új tapasztalatlehetőségeket. Kircsfalusi a fonákjáról mutatja meg, hogyan függ össze egy darab reduktív, előítéletes színrevitele és az alkotói folyamatnak az elnyomás eszközzévé válása. Ha fentebb azt mondtam, hogy a részvételi színházak abba a nagy paradigmába tartoznak, amely művészet és a valóság határainak összemosását célozza, mert ezáltal tartja elérhetőnek az emberi szabadság kiterjesztését, úgy a színháznak ez az önreflexív kritikai ereje éppen az ellenkező oldalról közelít: a művészet „politikájának” ez a felfogása nem szakít a társadalomtól való látszólagos elkülönüléssel, nem akar hasznosulni és célszerű lenni, mert potenciálját éppen az abszolút különbségből, másból

le ne vezethető voltában látja. Ez lenne az a paradigma – legfontosabb képviselője talán Adorno –, amely a magaskultúra önmaguk totalitását is felszámoló műveit tartja felszabadítóknak.

Leegyszerűsítve nevezzük a fenti két kritikai módot reprezentatívnak és önreflexívnek.⁹ A részvételi színházi formák nyilvánvalóan egy harmadik lehetőséget képviselnek, amennyiben cselekvésként fogják fel a kritikát, a színházi gyakorlatot kivonják a színházművészet konvenciói és intézményei alól, és konkrét társadalmi – legtöbbször identitáspolitikai – feladatot vállalnak. Az ilyen projektek kevésbé (vagy egyáltalán nem) művészetet befogadó közönséggel, inkább szociális szubjektumokkal számolnak, akiket főként különbözőségük határoz meg, és az identitásukat korlátozó kommunikációs viszonyok megváltoztatásával a társadalmi viszonyokat remélik megváltoztatni. A már emlegetett nézői/befogadói aktivitást a dialógus valamilyen formájának megteremtése hozza létre, vagyis az eredmény olyan demokratikus kommunikációs gyakorlat, amelyben eltérő nézőpontok válnak érzékelhetővé és törekedhetnek kölcsönös elismerésre.

Ezen nagyon általános megfogalmazás mellett természetesen nagyon különböző projektek tartoznak a társadalmi vagy részvételi színház nagy halmazába: igen nehéz összevetni a *Szociopolyn*knak nevezett színházi társasjátékot, amely a folyamatos párbeszédre épül, a *Klamm háborúja* osztályterem-színházi előadásával, amelyet beszélgetés követ, vagy a roma integrációt segítő *Peer Gynt gyermekei* előadásával, még akkor is, ha a dialogicitást nem szűkítjük konkrétan zajló párbeszédre. Hogy milyen mértékben támaszkodik a munka a nézőre, azért fontos különbség, mert ezen múlik (bár nem kizárólagosan), hogy kikhez és hogyan szól egy előadás, hogyan él (vagy él vissza) azzal a szerkezetéből adódó lehetőséggel, hogy egyszerre két szinten, a benne lévőkkel és a kívülről figyelőkkel is kommunikál. Ez nemcsak azon nyilvánvaló okból érdekes, hogy megmutatja, mennyiben kíván a mű a színházi intézményrendszerbe vagy annak egy szegmensébe visszakapcsolódni és ott elismertetni, hanem azért is, mert ebből az is kiviláglik, hogy mennyiben tartja fenn egy-egy projekt közvetve a művészet társadalmi státuszát. Az alkotó hagyományos szuverén pozíciója valóban megváltozik abban a hangsúlyosan reciprok folyamatban, ahol a közösen alakított folyamatban jön létre a jelentés. A művész itt kimozdulni látszik a kulturális autoritás pozíciójából, ám sokszor valójában nem lép be a másik valóságába, nem rendíti meg azt a paradigmát, amely a nézőt/cselekvőt mint vele szemben álló *másmilyen* kulturális identitást határozza meg.¹⁰ A munkák sokszor a művészet olyan nagyon is hagyományos státuszát tartják fenn, amelyből kritikájuk, beavatkozásuk morális tisztasága automatikusan adódik, és mindjárt vissza is igazolja ezt a státuszt.¹¹ Az a tradicionális státusz képződik meg újra és újra, amelyben ő lenne az autonómia és az autenticitás védőbástyája, s mint ilyen képes a másikat is garantálni. Csak lehetőségekről és szerencsére

nem szükségszerűségekről beszélek, a sor nyilván a politikai elkötelezettséget mint az autoritás meg- és felerősítését kihasználó projekttektől a kölcsönös megerősítést hozó kooperációkig tart.

Innen tekintve, azt hiszem, egyáltalán nem mindegy, hogyan is értékeli az ilyen munkákat művészetként. Bár az előszóban a szerkesztők azt tekintik a kötet ideális olvasójának, aki túllép a „mi színház és mi nem színház» merev és külsőségekben fogant ellentétpárján” (14. old.), azonban, úgy gondolom, az egyik legfontosabb feladat mégis annak nem „külsőségekben fogant” végiggondolása lenne, hogy miben áll a részvételi, társadalmi színházi formák esztétikai és művészeti mivolta,¹² hiszen ez annak függvénye (és megfordítva), hogy kultúránkban minek és miért tulajdonítunk emancipatorikus potenciált – amiről, épp e munkák a tanúsítják, még mindig nem mondtunk le egészen. Tehát igenis fontos kérdés, hogy alkotónak, avagy szociális munkásnak tartjuk-e a vezetőket; hogy a színház társadalmi aktivitását kulturális, vagy szociális tevékenységnek látjuk-e, hiszen nem mindegy, hogy melyiknek tulajdonítunk változást elérni valóban képes erőt. A fentebbi érvelésből úgy tűnhet, hogy egyenesen arra a kérdésre akarok kilyukadni, hogy legyen-e társadalmi művészet, ha végső soron nem a társadalom, hanem a művészet nyer megerősítést általa. Hogy nem volna-e sokkal fontosabb a gazdasági vagy politikai emancipációval foglalkozni, mint szimbolikus interakciókkal? Hogy valóban győzelemre segítő faló-e a részvételi művészet, avagy nem a piac, hanem az állam által kiválóan kisajátítható és intézményesíthető eszköz, amelyet azon területeken támogat buzgalommal, ahol lenne éppen más feladata, de ezse ágában sincs azt tenni? Erre az égető problémára a Mókusok reflektálnak az „elendzsiósodás” (186. old.) veszélyéről beszélve. Hogy nem azért tekinti-e a hatalom fogatlan oroszlánnak a színházat,¹³ és tessékeli be örömmel a falovat, mert bízhat benne, hogy a művészet területén még fellelhető relatív autonómia nem vihető át más területekre, hogy saját helyzetének reflexióját élvezettel cseréli le a néző, ha teheti, passzív tömegkulturális fogyasztásra? Hogy nem tartunk-e attól, hogy a művészet által megvalósítható demokrácia nevében, minden jó szándéka mellett, a társadalmi kapcsolatok szabályozásának puha formáihoz csatlakozik a részvételi színház, amikor bizonyos magatartásformákat a társadalmi cselekvés főpróbájaként begyakoroltat? Hogy világosan látjuk-e, hol a határ a között, hogy úgy gondoljuk, a néző aktivitása nélkül nem lehetséges erőinek, képességeinek aktivizálása sem, és a között, hogy elvárjuk, önkéntesen rendelje alá magát a művészi szándéknak? Vagy épp ellenkezőleg, nem akkor gondoljuk-e helyesen, ha csakis művészetként gondolunk e munkákra, ha a művész/művészet autonómiáját megkérdőjelezhetetlennek tartjuk, és pontosan benne látjuk azt a kiszámíthatatlan tényezőt, amely kisiklik az ellenőrzés, a szabály alól, és ezzel egyszersmind igazolja is a szabálytalant? Hogy „esztétikai gyakorlatnak” csak azért nevezzük-e

az ilyen munkákat, mert nem illeszkednek a hagyományos autonóm művészetfogalomba, avagy e fogalom használatával is az a célunk, hogy a néző az érzékelés (*aisthesis*) új lehetőségeiben tegyen szert gyakorlatra – hogy mit képes meglátni és hogyan tudja magát láthatóvá tenni?

Azt gondolom, ezeket az igencsak nehéz, ugyanakkor hűsbavágó kérdéseket, éppen a társadalmi színház, a részvételi művészetek kapcsán lehet és kell végiggondolni, s azt természetesen nem gondolom, hogy lenne egyetlen és helyes válasz. A kötet egyik célja az előszó szerint, hogy segítsen kritikai nyelvet adni a közösségi színházak munkájának értelmezéséhez, értékeléséhez (9. old.). Jákfalvi Magdolna írása igen sötét képet fest a mai magyar kritikai életről, benne a részt vevő kritikus munkájáról is. Érthető, hogy idő kell ahhoz, hogy a szakma kidolgozza a lehetséges kritikai pozíciókat, fogalmakat, az értékelés kritériumait, hiszen, ahogy fenti kérdéseimmel megvilágítani igyekeztem, a kritika szempontjai itt csak alapvető kultúrafilozófiai premisszákon nyugodhatnak.¹⁴ Annyit azért bizonyára elmondhatunk, hogy ma a művészi és a társadalmi kritika közvetlenül nem kompatibilis. Persze, már a modern művészettel nem azok, ezt a feszültséget mutatta ki Walter Benjamin *Az alkotó mint termelő* című írásában,¹⁵ és próbálta a termelés és a technika fogalmaival feloldani a politikai elkötelezettség és a művészi minőség közti ellentétet, ami elvi síkon mint a művészi autonómia kérdése akkor is fennáll, ha történetesen tartalom és forma egy műben egymásra talál. A társadalmi kritikának szükségszerűen el kell utasítania azt az individualizmust (jobb időkben szabadságnak neveztük), a morálisnak akár a művészi alá rendelését, amit viszont a művészetnek fenn kell tartania ahhoz, hogy ne csupán a társadalom

12 ■ Tanulságos lenne például végignézni, hogy a kötetben milyen sok értelemben és konnotációban használják a szerzők az esztétika fogalmát; a skála nagyjából a szitokszótól a művészetmentességig terjed.

13 ■ Hadd utaljak ismét a mai magyar színházi élet politikai befolyásoltságára. Ironikus módon a politikus, amikor színházi intézmény fenntartójának pozíciójába kerül, talán ezért is törekszik rá, hisz a színház erejében: lehetséges felforgató hatásától tart, ezért korlátozni akarja, ugyanakkor konszolidáló potenciálját mint az állítólagos közönségigénynek való megfelelést akarja a maga hasznára fordítani.

14 ■ A nemzetközi kritikai életben az általam ismertek közül legnagyobb hatású Claire Bishop és Grant Kester 2006-os vitája az *Artforum*-ban. Ennek egyik szövege magyarul is olvasható: Claire Bishop: *A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenségei*. (Ford. Somogyi Hajnalka) <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531> A vita termékének tekinthető többek között Bishop fent hivatkozott műve, valamint Grant Kester: *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press, London, 2011.

15 ■ Walter Benjamin: *Az alkotó mint termelő*. Ford. Pór Péter. In: uő: *Angelus Novus*. Helikon, 1980. 759–780. old.

16 ■ *A jövő városi színháza* címmel jelent meg a genti színház művészeti vezetői által írt Genti Manifestum, amelyben Marx 11. Feuerbach téziséát átvéve így fogalmaznak: „Már nemcsak a világ ábrázolásáról van szó, hanem a világ megváltoztatásáról. A cél nem a valós ábrázolása, hanem az, hogy maga az ábrázolás váljon valósággá.” (Ford. Kricsfalusi Beatrix). Lásd <http://szinhaz.net/2018/12/28/a-jovo-varosi-szinhaza/>

által jóváhagyott szempontokat, hanem más, azokkal talán éppen paradox viszonyban lévőket is érzékelhetővé tudjon tenni. A jó művek, úgy gondolom, mindig azok, amelyek a társadalmi és a művészi kereteket egyszerre hozzák és akár egymás ellenében feszültségbe.

A kötetet elolvasva világosan látszik, hogy egy olyan időszak kellős közepén vagyunk, amikor a színház funkciója gyökeres átalakuláson megy át, amikor a hagyományos repertoárrendszerben működő kőszínházakkal szemben egyre nagyobb teret követelnek a projektekre szerveződő, alkotói kollektívaként működő színházi csoportok. A társadalmi és politikai körülményekkel együtt változik a színház is, nagy valószínűséggel egymás mellett élésük még hosszú időszaknak néz elébe, s ha a kötet szerzői is képviselhetnek szögesen ellentétes álláspontokat a társadalmi színház jövőjéről (lásd Darida 69. old. és P. Müller 273. old.) én, a kívülálló volnék az utolsó, aki jóslásokba bocsátkozna „a jövő városi színházáról”.¹⁶ □

A 2019. tavasz–nyári számunk 90. oldalán tévesen Király Erzsébet neve szerepel Kovács Imrée helyett Josef Danhauser *Liszt a zongoránál* című képéről a *Magyar művészet a 19. században. Képzőművészet* c. kötetben olvasható elemzés szerzőjeként.