

ÉRDEMES-E?

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

■ Amikor hallgatóimmal színház és társadalom viszonyáról beszélünk, elsősre mindig azt fogalmazzák meg, hogy a színházzociológia azt vizsgálja, hogyan jelennek meg az egyes társadalmi rétegek a színpadon. Hogy a színháznak milyen szerepe van a társadalom életében, és mennyiben képes azt befolyásolni, arról igencsak ritkán esik szó. Nem hibáztathatók azonban ezért, hiszen a téma – a színház aktív, társadalomformáló szerepe – inkább a periférián mutatkozik meg, szemben az intézményesült keretekkel. A jelenség azonban a 20. század elejétől egyre intenzívebben követel magának pozíciót, s a több évszázados múltra visszatekintő, hagyományos befogadó és alkotó/közreműködő közötti viszonyt próbálja átformálni, különböző eszközök és hatásmechanizmusok révén kibillenteni a megszokottból. Ezért is fontos a SzínText sorozat¹ harmadik részeként megjelenő *Színház és társadalom* című tanulmánykötet, mivel írásain keresztül pontosan ezekre a hagyományostól eltérő eszközökre és mechanizmusokra hoz változatos példákat.

A Deres Kornélia és Herczog Noémi szerkesztette kötet bevezetőjében az általam is tapasztalt problémát emelik ki Milo Rau színházi manifesztumán keresztül, s több kérdést is feltesznek: „Hogyan nyerheti vissza a színház társadalmi fontosságát? Hogyan válhat (ismét) társadalomalakító és társadalomformáló tényezővé” (7–8.) ez a folyton változó, folyton önmagára rákérdező műfaj? Fontosnak tartják kiemelni, hogy a kötet nem arra kíván rákérdezni: a színház vis-

gálható-e a körülötte lévő társadalom egésze nélkül, hanem arra, hogy *érdemes-e* egyáltalán enélkül vizsgálni. A 18 tanulmány elolvasása után, melyek teoretikusok és színházi alkotók tollából születtek, igen egyértelmű a válasz: nem érdemes. Ehhez a határozott állásfoglaláshoz hozzájárul a kötet viszonylag jól strukturált felépítése és a benne található, gondosan válogatott tanulmányok, interjúk, módszertani leírások minősége, melyek különbözőségük ellenére hol nyíltabban, hol teljességgel rejtett módon a színházat olyan eszköznek feltételezik, mely társadalomformáló szerep betöltésére is alkalmas. Óvatosságnak kell persze lennünk, mert bár a könyv valóban egy (főként Magyarországon) periférián lévő szempontot mutat be más-más aspektusokból, nem ez az egyetlen lehetséges elemzési mód – ugyanakkor kétségtelen, hogy ez is szerves része kellene legyen a színháztörténeti vizsgálódásoknak. Hasonló módon ahhoz, ahogyan Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella használják Philther elemzési pontjait, melyekben az „előadás színházkulturális kontextusa” és az „előadás hatástörténete” is kínál lehetőségeket a változások bemutatására.

Ahhoz azonban, hogy a színház betöltse társadalomalakító funkcióját, szükség volna egy mintanézőre, aki a jelenleg általánosnak vélt konvencióktól eltérően *aktív résztvevője* az előadásoknak, s további előfeltétel, hogy a mintanéző „ne csupán privilegizált helyzetű értelmiségi lehessen. A színháznak, ha vissza akarja nyerni társadalmi relevanciáját, éppen azt kell fel-

mutatnia, hogyan találkozhat a mindenkori néző a másikkal és a másként gondolkodóval, akitől az intézményesült színházi és politikai környezet gyakran elzárja.” (10.)

Éppen ilyen helyzeteket, előadásokat, alkotói folyamatokat mutat be ez a könyv. Színháztörténeti szempontból nincs új a nap alatt, hiszen már a 20. század elejétől számos színházcsináló kísérletezett a nézők szokásos attitűdjének kimozdításával. Ennek számos formáját P. Müller Péter veszi sorra, kitérve azokra az alkotókra (Artaud, Brecht, Gurvitch, Boal, Grotowski stb.), akik fontosnak találták a közönség aktivizálását. Mint arra a szerkesztők felhívják a figyelmet, a tanulmányok hat fejezet, azaz „csomópontokba rendezett hívószavak” mentén rendeződnek, és több szálon kapcsolódnak egymáshoz. Ez feltételez egyfajta lazább és szabadabb felépítést, így a színház és társadalom viszonyában kevésbé jártas olvasó számára vélhetően az a legelőnyösebb, ha a P. Müller Péter e munkáját és Hudi László koncentráltan az utóbbi évek magyar viszonyait taglaló írását is tartalmazó „struktúra” fejezettel kezdik a könyv olvasását, ezek ugyanis kontextust tudnak teremteni a „(részben) kívülálló olvasóknak”.

Az is teljesen érthető ugyanakkor, hogy a szerkesztők miért nem az említett fejezetet, hanem az „államszocializmus: teatralitás és diktatúra” címűt helyezték a kötet elejére, amely Imre Zoltánnak *A velencei kalmár* 1978-as szolnoki be nem mutatásáról szóló tanulmányát (a Horthy- és Kádár-korszak további bemutatóiról részletesebben olvashatunk a szerző *Az idegen színpadra állításai* című könyvében²) és Kékesi Kun Árpádnak az 1966-os *Marat haláláról* írott előadás-rekonstrukcióját tartalmazza. Mindkét előadás be-, illetve be nem mutatása jelentős és beszédes az államszocializmus színházkultúrája szempontjából. Ez a korszak pedig mély nyomokat hagyott maga után,

melyek berögződései – mint például a színház társadalomformáló szerepének marginalizált helyzete – ma is hatással vannak látásmódunkra. Ebből a helyzetből kell nekünk is kibillennünk – ez a legfontosabb.

A „színház és kisebbségek” témájú fejezet szintén két tanulmányt tartalmaz Darida Veronika és Schuller Gabriella tollából. Darida Giles Deleuze és Félix Guattari *KAFKA: A kisebbségi irodalomért* című írásából kiindulva alkalmazza a kisebbségi irodalom jellemző vonásait a kisebbségi színházra is, majd kitér számos vonatkozó társulatra és az általuk kínált programokra. Schuller Gabriella két roma színpadi reprezentációt ütköztet egymással, és felhívja a figyelmet a produkciók között feszülő ellentétekre, amennyiben – mint írja – *Az Olaszliszka* „a kisebbség többségi perspektívában történő reprezentációja”, míg a Gruppo Tök-mag-féle *Sárkány Lee* „a saját többségi perspektíva kritikus tudatosítása, mely megnyit(hat)ja az utat az önképviselet felé”. (71.)

A hazánkban is egyre elterjedtebb TIE (Theatre in Education) és DIE (Drama in Education) előadásoknak köszönhetően terjedelmesebb a „színházi nevelés” fejezet, amely négy tanulmányt foglal magában. Cziboly Ádám írása inkább bevezető jellegű, s egy 2014-es POSzT-vita kapcsán reflektál a színházi nevelési/színházpedagógiai program definíciójára, melynek megalkotása sürgető volt az ahhoz hasonló kérdések tükrében, mint például hogy színház-e egyáltalán az ilyenfajta előadás/program. Kiss Gabriella az „alkalmazott színház magyar nyelvű szakírói reflexiójának” hiányára hívja fel a figyelmet (98.), és a Káva Kulturális Műhely két, felnőttek számára készült TIE előadását (*3050 gramm, Lady Lear*) elemzi a már említett Philther-módszer alkalmazásával. Antal Klaudia, aki már a *Színházi politika # politikai színház* című kötetben³ beszélt a tantermi és osztályteremszínház kü-

lönbségéről, jelen tanulmányban ezt a témát árnyalja tovább számos hazai példát említve, majd javaslatot téve a két fogalom összemossa helyett az osztályteremszínház kategória használatára a tantermi színház alatt. A fejezetet Bass László, Boross Martin és Fábíán Gábor „megszólalásai” zárják, melyekben őszintén beszélnek a Mentőcsónak három színházi társasjátékának létrejöttéről (*Szociopoly, Menekülj okosan!, CÍM NÉLKÜL – hajlék-kalandjáték*), kihívásairól, buktatóiról, majd sikereiről. A szöveg mellett, hogy érdekfeszítő, nagymértékben ösztönöz is az említett előadások megtekintésére.

A „közösség” fejezetben három merőben eltérő írás helyezi fókuszba a színház közösségformáló és -teremtő aspektusát. Tóth Viktória az alkalmazott színház definícióját írja le – olyan életjátékként, ahol „a játékos és befogadó is kimozdul megszokott szerepéből, és reflektáltabb viszony kialakítására kényszerül önmagával és környezetével” (155–156.) –, és két idesorolható börtönszínházi előadást vizsgál, melyek felhívják a figyelmet a reintegrációhoz elengedhetetlenül szükséges elfogadó társadalmi réteg hiányára. Berecz Zsuzsa a Mókusokkal, vagyis a Pneuma Szöv. nyitott művészi közösség, szövetkezet tagjaival beszélget az elmúlt évek érdekfeszítő és különleges projekteiről, a légyártól kezdve az Óriásmókusig, melyek mögött mindig társadalmi aktivizmus és pedagógiai koncepció is húzódik. Ezt a vonalat viszi tovább Győrik Edit, aki pontról pontra fejt ki a KOMA Közösségi Színház módszertanát és alapelveit, ahol az „önismerteti kaland” mellett még egy-egy előadás is születik a projektek végén.

A „dokumentumszínház” fejezetben Kelemen Kristóf nagyon személyes és bensőséges hangvételben beszél felismeréséről, a párbeszéd kultúrájának hiányáról. Saját bevallása szerint a *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* előadás ennek

a hiánynak a *kibeszélésére* törekszik, ahogy ő fogalmaz, „kísérlet egy szimbolikus fórum létrehozására”. (220.) Szintén személyes az érintettség Néder Panni esetében az autobiografikus színház kapcsán, amelyet tárgyalva a szerző a nemzetközi példák mellett saját izgalmas produkcióiról is ír.

A kötetet a már említett „struktúrára” fejezet zárja, melyben P. Müller és Hudi írásain túl további három tanulmány kap helyet, így ez a fejezet foglalja el a legnagyobb részt a könyvben. Jákfalvi Magdolna fontos problémával, a kritikával foglalkozik, s rámutat többek között a felkészületlen hobbiszerzők megjelenése mellett arra a paradoxonra is, hogy a kritikus „egyszerre részese a kollektív alkotásnak, s egyszerre akarja azt kívülről nézni”. (277.) Kricsfalusi Beatrix Andrij Zsoldak kolozsvári *Rosmers-holm*-rendezése kapcsán hívja fel a figyelmet arra, hogy csupán az előadásra kiterjedő vizsgálat egyre tarthatatlanabb, s az összes dimenzió eléréséhez a színházat diszpozitívumnak kellene tekinteni. Cserne Klára üdítő, sok önróniával és humorral megírt, a színház működésére reflektáló dramaturg útmutatója lehetőséget ad a szakma külső pozícióból való szemlélésére. Receptje jól beválnak tűnik, de a kálvária után a megváltás elmaradhat, ha nem tudjuk megfogalmazni, mi is a siker. Ebben a – sokszor kegyetlen – rendszerben talpon maradni, vagy...?

Visszatérve a bevezető kérdéséhez: lehet-e a színházat a körülötte lévő társadalmi folyamatok nélkül vizsgálni? Természetesen lehet. Ám ebben az esetben olyasmit fogunk tapasztalni, mint a kötet borítóján lévő kép szemlélésekor. Nézegethetjük, elemezhetjük az itt megjelenő három színészt, de a produkció összes *szeplőjét*, vagyis a teljes képet csak akkor fogjuk látni, ha kihajtjuk a borító belső fülét is – így *érdemes* vizsgálni.

■ JEGYZETEK

1. Eddig megjelent: Térey János – Szil Ágnes – Nagy-Szakmáry Attila – Fridl Viktória – Juhász Krisztof: *Reaktív – Kísérleti drámaantológia*. József Attila Kör – PRAE.HU, Bp., 2018; Mohácsi István – Mohácsi János: *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni nehéz*. József Attila Kör – PRAE.HU, Bp., 2018.
2. Imre Zoltán: *Az idegen színpadra állításai*. Ráció, Bp., 2018.
3. Antal Klaudia – Pandur Petra – P. Müller Péter (szerk.): *Színházi politika # politikai színház*. Kronosz Kiadó, Pécs, 2018.

NEMZETI DRÁMÁNK SZÓTÁRBA ÖNTVE

Beke József: *Bánk bán szótár*. Katona József

Bánk bán című drámájának szókészlete.

(szerk. Balázs Géza)

■ Minden magyar ember érintkezik élete során akár többször is Katona József *Bánk bán*jával. Az első találkozás valószínűleg a középiskolában a magyar- és énekórákon történik, majd később valamelyik színházban vagy az operában folytatódik. A nagy dráma mára megkerülhetetlen része a magyar kultúránknak.

A kortársak nem igazán értékelték a 13. század eleji történelmi eseményt 19. századi jellemvonásokkal rendelkező emberekkel és üzenettel felvontató drámát. A mű befogadástörténetében a 19. század második fele a fordulópont, azt követően nemzeti drámaként tartjuk számon. A sikerhez nagyban hozzájárultak a színelőadások (124 színházi bemutatót élt meg) és a mű adaptációjával készült leghíresebb operánk, Erkel Ferenc *Bánk bán*ja (szöveg: Egressy Béni, bemutató: 1861) jelentősen hozzájárult a Katona József-i mű széles körű ismertségének kiszélesítéséhez. Ki ne ismerné a „Hazám, hazám, te mindenem!” refrénű áriát, amely belopta magát az emberek szívébe.

A *Bánk bán* szerző által véglegesített verziója 1819-ben, idén 200 éve született meg. Ebből az alkalomból kérte fel az Anyanyelvápolók Szövetsége és a Magyar Nyelvstratégiai Ku-

ratócsoport (Inter Kultúra-, Nyelv- és Médiakutató Központ) Beke József kecskeméti nyugalmazott magyartanárt, hogy az 1991-es *Bánk bán szótár*át dolgozza át egy második kiadásra (rövidítve: BBSz²). Beke József szótárain kívül a *Toldi*, Petőfi Sándor, Juhász Gyula, Balassi Bálint és Csonkai Vitéz Mihály költői szókincsét feldolgozó szótárakat lelhetünk föl a könyvtárak polcain.

Nem véletlenül kezdte Beke József a *Bánk bán szótárral* szótárkészítői munkásságát, kedves emlékei fűződnek a műhöz, melyre levelezésünkkel így emlékezett: „*Bánk bán*nal én is másodikos középiskolásként találkoztam először, rögtön megszerettem. Tanárként mindig második osztályban tanítottam, mégpedig a karácsony előtti időszakban. Éppen ezért szaloncukorral a zsebemben mentem az órákra, és aki tudott pl. a *Tiborc panaszából* részletet, kapott a cukorból. Némely osztályaimmal pedig elmentünk Katona szülőházába, és ott tartottuk az órát.”

De miért van szükség írói szótárakra, mit kezdhet vele a befogadó? Az írói szótárak céljáról a szerző így ír a BBSz-ben: „sajátos eszközeivel közelebb hozza sokat vitatott nagy nemzeti drámánkat a kései olvasók-