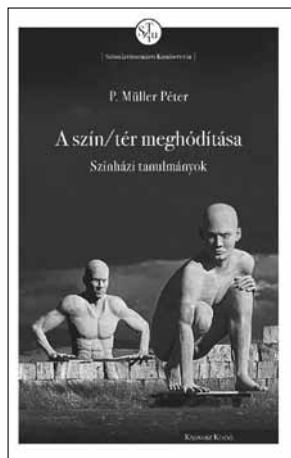


A „KÖNÉZŐ” MELLETT

P. Müller Péter: *A szín/tér meghódítása. Színházi tanulmányok; A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke* (szerk. Görcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina)

Kezdjük e két kötetéről való beszédet azzal, hogy visszanézünk 2015-re. Ekkor rendezte meg ugyanis a Pécsi Tudományegyetem bölcsészeti kara a *Rendezett tér: be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában* című színháztudományi konferenciát, amely a színháztudományi körökben népszerű „topografikus fordulattal”, főként tehát színházi terekkel foglalkozik. Ez pedig ugyanezen fontos, hogy ugyanezt a szemléletet viszi tovább P. Müller Péter a konferenciával azonos évben megjelenő tanulmánykötete is, *A szín/tér meghódítása* (2015) illetve a rákövetkező év konferenciájának szövegeiből összeállított *A színpadon túl* (2016) című kötet. Csakhogy e színháztudományi irodalmak nem csupán a téri fordulattól indítják el a gondolkodást, de azt már egy másik szemléletbeli fordulattal is összekötik: az intézményekből való kivonuláson keresztül a színház *térfoglalásával*. Ezzel összefüggésben pedig egy olyan *politikai fordulattal*, amikor a színház azért változtatja meg tereit és foglalja el a legkülönbélebb alternatív helyeket az iskolától kezdve a börtönön át a köztérig, mert közvetlen értelemben is hatni/változtatni akar.

Pár év telt csak el e két kötet megjelenése óta, de máris új kontextusban láttatja őket egy nemrég kibontakozott vita folyóirat-otthonom, a *Színház* online felületén a társadalmi szerepet vállaló művészet eddigi eredményeiről és arról, hogyan válhatna ez a terület hatékonyabbá.¹ A jelenleg bizonytalan jövőjű Mentőcsónak Egység alkotói szerint e hatékonyság gátja az alkalmazott művészet részben összefüggő szakmai és társadalmi legitimációs deficitje a mai Magyarországon. Érzékletes példájuk szerint ez jól megragadható abban is, hogy színházi nevelési előadás sosem látható kőszínházainkban „fő műsoridőben”. Az akadályok rögtön a célcsoport elérésével kezdődnek, és olyan kérdések sorát vetik fel, mint hogy szabad-e az iskolában „politizálni” (a gyakorlatban ez a kérdés akkor is fölmerül, ha ezek az előadások nem „kampányolnak”, hanem kérdéseket tesznek fel); vagy hogy egyáltalán, hány iskolába – köztük vidéki iskolákba – jutnak el az előítéletek csökkentésére létrehozott előadások. (Bár éppen a *Szociopoly* [Mentőcsónak] vagy *A hiányzó padtárs* [Káva Kulturális Műhely], amelyeket az egyik kötetben Takács Ágnes elemez, kivételesen jó mutatókkal rendelkeznek). De vajon hány állami iskola szeretne meghívni ma egy előadást,



¹ Bass László – Fábíán Gábor – Pass Andrea: „A néma tartomány – cikksorozat a színházi nevelési munka társadalmi hatékonyságáról – 1. rész” *Szinhasz.net*, 2018, május. 03. hozzáférés: 2018.05.05., <http://szinhasz.net/2018/05/03/bass-laszlo-fabian-gabor-pass-andrea-a-nema-tartomany/>

Kronosz Kiadó
Pécs, 2015
224 oldal, 2500 Ft

amelynek a címe: *A vezér* [Mentőcsónak]? A szerzők azonban joggal hangsúlyozzák, hogy e problémahalmaz a terület színházszakmai marginalizációjával is összefügg. Ennek oka persze számos történelmi tényezőre visszavezethető, amelyekről *A színpadon túl* fontos tanulmányában szerkesztőtársam, Boros Kinga is részletesen ír. A két kötet megjelenése után nem sokkal azonban ott tartunk, hogy még a szűk körű bizalom is megingóban az ideálisan működő művészeti közösségfejlesztéssel-educációval szemben, amióta kiderült, hogy azokon a településeken, ahol civil szervezetek évek óta ilyen típusú munkát végeznek, a kormányszintre emelt gyűlöletpropaganda szavazatokban mérhető sikere nem maradt alul a többi településhez képest.² Mindez csak néhány ok azok közül, amiért ma a terület iránt érdeklődők között is teljes a zavar, egyáltalán miben mérhető az alkalmazott színház (például börtönszínház, színházi nevelés, pszichodráma stb.) hatékonysága. Erősebb bennünk a szkepszis és a tanult tehetetlenség, mint valaha. Örömhír ez a színház „alkalmazói” számára! Hiszen ha elfogadjuk, amit Jákfalvi Magdolna színháztörténész a színházi megszólalás politikai erejéről ír, hogy azt mindig is „annál nagyobbak értékelték, mennél kisebb lehetőségük volt a tényleges beszédre”,³ akkor ennek analógiájára, minél kisebb rá az esély, hogy tetteinkkel változtatni tudjunk a valóságon, annál nagyobb remény övezheti az ilyen típusú próbálkozásokat. És annál nagyobb a jelentősége e két könyvnek, amelyek tisztázhatják, hogy milyen értelemben nevezhető egy művészeti-társadalmi beavatkozás „hatékonyak.”

A szín/tér meghódítása. Színházi tanulmányok

Az utóbbi években nem ritka a művészet való életre gyakorolt hatásáról egyfajta „földrajzi megközelítésen” keresztül (tehát intézményeket, iskolai, múzeumi és köztereket tematizálva) beszélni. E megközelítést választja Nato Thomson is, *Seeing Power Art and Activism in the 21st Century*⁴ című – P. Müller Péter könyvével azonos évben megjelent – kötetében. Ahogyan például a Közép-Európa kísérleti művészetét „megszállt tereken” keresztül leíró, egy cseh–szlovén–szlovák–lengyel–magyar kutatáson és konferencián alapuló kötet⁵ is azokkal a kísérleti színházi törekvésekkel foglalkozik, amelyek nem színházi tereket „szálltak meg”. Már címében is e szemléletmód virtuális testvérközösségébe csatlakozik *A szín/tér meghódítása*, amely P. Müller Péter színháztörténész tanulmányait, könyvrecenzióit, pécsi előadásokról írott színikritikáit gyűjti egybe; többek közt a *Jelenkorból*, a *Literatúrából*, a *Színházból* vagy épp az *Alföldből*.

Gyűjteményes kötetről lévén szó, nem egyértelmű, hogy az olvasónak/recenzensnek kell-e találnia tematikus csomópontot. De a két kötet összeolvasása felől mégiscsak kínálkozik a címen kívül rögtön a nyitófejezet. Annak is egyik alapállítása: „a performansz mindig térfoglalás” (13.). Hiszen a tanulmány így azt is állítja, hogy a szubverzív, határátlépő, a színház műfaját újragondoló műfajok gyakran változtatják meg tereiket. Majd a szerző sorra veszi azokat az eseteket, amikor a tér megváltoztatásából politikai-szemléleti változás is következett. Így P. Müller kilép a „színház” a kortárs magyar diskurzusban megszokott jelentéshalmazából, amikor a performativitás felől vizsgálja az élet bizo-

² Fábíán Tamás: *A Fidesz ott is tarolt, ahol aktívak a civilek*. 2018. április 14. hozzáférés: 2018.05.05., https://index.hu/belfold/2018/04/17/valasztas_civil_szervezetek_szegenyseg/

³ Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd, színház, politika*. Balassi Kiadó, Budapest, 2006. 143.

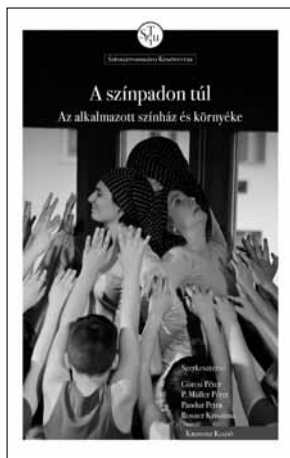
⁴ Melville House, Brooklyn, London, 2015.

⁵ Ivo Svetina (Ed.): *Occupying Spaces – Experimental Theatre in Central Europe 1950–2010*, TACE (Theatre Architecture in Central Europe) International Project Supported by the European Union involving Czech Republic, Hungary, Poland, Slovakia and Slovenia 2008–2010. National Theatre Museum, Ljubljana, 2010.

nyos valós eseményeit, például az 1968-as párizsi diáklázadások tüntetéseit, amikor a felkelők elfoglalták az Odéon Színházat, hogy a helynek esztétikai helyett politikai szerepet adjanak. Az 1960-as években a performansz megújítói közt a szerző nemcsak az ebben a vonatkozásban itthon talán gyakrabban emlegetett Grotowskit, de Augusto Boal „láthatatlan színházat” is megemlíti, amelynek lényegéhez tartozik, hogy olyan terekbe vonult, ahol az emberek a legkevésbé számíthattak rá, hogy színházzal fognak találkozni (ráadásul utólag sem értesültek arról, hogy előre megtervezett esemény részeseivé váltak). Ily módon a közterek ideiglenes vagy tartós megszállásával – a tér megváltozásával – a művészetfelfogás is megváltozik; az új terek újraszabályozzák néző és színházcsináló viszonyát. Vagyis a tanulmány azt állítja, hogy a földrajzi terek anektálása mentális terek anektálásával is együtt jár: a nem színházi terek megszállásával az alkotók közvetlenebb módon képesek felfogatni a valós terekben közlekedők életét, mintha ezt az erre a célra szeparált polgári terekben tennék. Noha ez utóbbi állítással talán a kötet szerzője vitatkozna: P. Müller Péter *A színpadon túl* című konferenciakötet előszavában hangsúlyozza, hogy a cím sugallatával ellentétben a szerkesztők – Görcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina – semmiféle többletértéket nem társítottak e rendhagyó színházi formákhoz a hagyományos formákkal szemben. Pusztán azt tartották fontosnak hangsúlyozni, hogy a nem színházi terek anektálásával függ össze számos új performatív irányzat.

A válogatás-kötet legfőbb erénye az asszociatív szerkesztés, amely folyamatosan éberen tartja az olvasó figyelmét. A címbeli „meghódítás” kifejezés háborús retorikája többletjelentést kap a szófordulat színházi következményeit boncolgató fejezetben. A kötet tanulmányai hálót alkotnak a kortárs színháztudomány alapvető kérdéseiből: a színház efemer jellegéről, színpad és valóság kapcsolatáról, a színház és háború fejezeten keresztül még az újrajátszás (re-enactment) is előkerül: ez a leggyakrabban nálunk képzőművészeti keretek között tárgyalt, holott végtelenül performatív, a színházi diskurzusban mégis alulreflektált műfaj. A fejezet a csaták újrajátszásának az ókori Rómáig visszanyúló gazdag kultúrtörténetével is foglalkozik, amikor ezek az újrajátszott csaták még „nyílt végűek” voltak, azaz eredményük a helyszínen dőlt el, groteszk módon demonstrálva a történelem újrairrhatóságát. Ugyanakkor az újrajátszás kortárs, performatív vetülete is megérne egy misét majd egy következő tanulmánykötetben.

De nem csak a kötet felépítése, az egyes tanulmányok szerkezete is asszociatív. A szerző motívumokat vesz észre, szövegeinek váratlan gondolatársításai teszik izgalmassá azok olvasását. Így kerülhet egymás mellé a teátrális némaság és a szimbolikus csend a diktatúrában fokozott jelentőséget nyerő, bár non-verbális, mégis igen teátrális alakzata egy Örkény-novellában (*Ars poetica*), *Az Ikszek* csúcsjelenetében vagy az egyperces néma csend „műfajának” elemzésében. A *Test és teatralitás* szerzője még ebben a tér problémaköre köré szervezett kötetben is a testben látja a színház lényegét; sejtethetően ezért zárja ezt a fejezetet azzal a sorral, hogy „a száj néma, és csak a csend beszél” (14.). De a test performatív jelentősége más fejezetekben is előkerül (*A Szellemről Yorickig: holt|testképzetek a Hamletben*; a *Test – fény – ritmus: egy szcenikai újtó nézetei*). Szintén visszatérő asszociáció a kötetben Örkény István életműve: külön tanulmány vizsgálja munkásságában a „forra-



Kronosz Kiadó
Pécs, 2016
262 oldal, 2500 Ft

dalom” motívumát, de felbukkan a vendégség és idegenség motívumait, a színház és valóság problémáját és a teatrális némaság említett alakzatait vizsgáló esszéiben, végül pedig a Pécsi Harmadik Színház 2012-es bemutatójának színikritikájában is. Az eddigiektől értelemszerűen nem függetlenül alapvető problémakör a kötetben a szerző másik régi témája: ötvenhat és a diktatúra.

2018 tavaszán olvasva e tanulmányokat új felhangot kap *A vendégszeretet/rettenet színpadi változatai* című fejezet, amelyből többek közt az is kiderül, volt idő – egyébként éppen egy orosz vendég-dráma, *A revizor* keletkezésével közel egy időben –, amikor Magyarországon elharapódzott a színházakban az „idegen” kigúnyolásának jelensége, az elutasítás más kultúrákkal szemben. Mint arra a tanulmány felhívja a figyelmet, e színpadi idegenellenességre olyan szövegekből következtethetünk, mint például Munkácsy János *A paródiázás budapesti magyar színpadunkon* (1839) című írása, amelyben a szerző a Magyarországon élő, más nyelvet beszélő nemzetiségek parodisztikus, másságukat kigúnyoló tendenciája ellen emelt szót.

Ma, amikor a progresszív színházi kezdeményezések a nyilvánosság szűkebb szejletéhez érnek el, mint valaha, tanulságos lehet olvasni arról is, amikor Richard Demarco az 1970-es évek elején szeretne volna elhívni Tadeusz Kantort egy fesztiválra, érdeklődésére azonban kiderült, a szövegilletékesek nem tudnak róla, hogy létezen ilyen színházrendező Lengyelországban. Mindez pontosan megmutatja, hogy a szocializmus éveiben hol helyezkedett el az akcióművészet a művészetek térképén, pontosabban gyakorlatilag azon kívül: kívül intézményeken, „a társadalmi nyilvánosság és a szakma körein” (21.). E megrázó és első körben a diktatórikus vagy autoriter államberendezkedés kontextusában megközelíthető jelenséget azonban P. Müller történeti léptékű esszéje azonnal a maga kettősségében láttatja: hogy éppen ez a vállalt és szükségszerű kívülállás juttatott el sok művészet-megújító performert az intézményesen rögzült formákkal (például térhasználat) való újfajta viszony kialakításához.

A kötet talán kevésbé színikritikákkal, mint inkább az előadás valamennyi aspektusát tárgyaló komplex előadás-elemzésekkel zárul a Pécsi Harmadik Színház, a Pécsi Nemzeti Színház és annak kamaraszínháza dráma-bemutatóiról. Ezek az elemzések fontos szerepet játszhatnak e Budapestről sajnálatosan és méltánytalanul kevésbé látszó helyszín – a pécsi színházi élet – méltó kanonizációjában. Figyelemre méltó, hogy a szerző már 2011-ben felfedezi Boros Annát, a k2 társulat fontos színészét, amikor ezt írja a – vélhetően akkor még egyetemi hallgató – játékaról: „Izzanak a színen Boros Anna szavai” (198.).

A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke

*A színpadon túl*ről legelőször azt szükséges leírni, hogy e kötet szerzőinek egyikével-másikával a recenzens munka- (olykor baráti) kapcsolatban áll. Annál is inkább, mert éppen a kötet egyik szerzője, nem mellesleg a *Színház* szerzőgárdájának is tagja, Antal Klaudia hívja fel rá joggal a figyelmet, hogy az alkalmazott színház nézőjének – így a kritikusnak is – megváltozik a megszokott külső pozíciója az aktív részvétel okán. A kötetben is idézett Ungvári Zrínyi Ildikó a gépiesség felől megragadott néző-archetípusát a „kőnéző”⁶ (123.) fogalmát kitágítva, a „résztevő nézőben” a kőszínházi „kőnéző” koráb-

⁶ Boros Kinga értelmezésében: „Ungvári Zrínyi Ildikó metafórájával élve a kőszínháznak kőnézője van, és mint ahogy Háty János *A Gézagyerek* című drámájában a kőnéző dolga mereven nézni a szalagot, a kőszínházi kőnéző is „azon igyekszik, hogy a véletlent, a váratlant kizárja. A valódi eseményt, azt, hogy megtörténjen velünk valami. A mintha-világot és az illuzórikusságot megbontó pillanatot – pedig ebben rejlik a színház ereje.” A hivatkozott írás: Ungvári Zrínyi Ildikó: *A centrumvesztett színház esete a kőnézővel. Játéktér*. 2016. 03.31. <http://www.jatekter.ro/?p=16862>

bi egyedulalma inog meg: a „kőnézés” (passzivitás) uralkodó attitűdje mellett ismét új nézés-lehetőségek jelennek meg a színházban. És ahogy a néző, a kritikus is résztvevővé (szimbolikusan: cselekvővé) válik. Így azonban belülről kerül. Olyannyira, hogy már nem is kritikusnak hívják többé, hanem „beágyazott kritikusnak” (embedded critic). A kötetben Antal Klaudia arról számol be, hogyan vett részt – ilyen résztvevő kritikusként – a Káva és az AnBlok Szélmalmok projektjében. A kritikus a csapat részeként követte és utazta végig az „összetett dráma-alapú társadalmi beavatkozás” folyamatát több településre. Személyes zárlatában a szerző végül arról számolt be, a Szélmalmok kritikusként arra készítette, hogy átgondolja „a kritika a szakmában betöltött pozícióját és feladatát”, illetve, hogy „az írás által is a párbeszédet” keresse (91.).

E (párbeszédre való) törekvés ma még megfogalmazott célként is gyakran hiányzik, ezért is több mint szimpatikus. Ezzel együtt vita tárgya lehet, hogy a hagyományos kritikát azonosíthatjuk-e a párbeszéd szükségszerű hiányával. Hogy feltétlenül szükség van-e, vagy inkább így írom, ezért van-e szükség egy új fogalom bevezetésére, a „beágyazott kritikára”; amelyet annak idején a magyar színházi diskurzusba Rádai Andrea vezetett be.⁷ A „résztvevő kritikusnak” természetesen írásában is fel kell tárnia belső pozícióját, hogy az „(alkotó)csapat része”. Ám a műfaj járulékos veszélyének látom a kritikai álláspont csorbulását, a külső reflexió hiányát. Amely külső nézőpontot – a szerző sugalmazásával ellentétben – nem látok ellentmondásban a párbeszédre való törekvéssel. Én inkább úgy látom, hogy a párbeszédre való nyitottság a gyakorlatban azt a belső szándékot jelenti, vagy kelletlen jelentenie, hogy a szerző feltárja és nyilvánvalóvá teszi a bírálat szükségképpen partikuláris nézőpontját; ahogyan muszáj volna nyíltan kezelni a kisebb országokra jellemző, a beágyazott kritika műfaján kívül is létező összefonódásokat, összeférhetlenségeket is (mint az például jelen recenzió esetében is szükséges). De egy külső nézőpontból íródott kritikának is érdemes törekednie a párbeszédre, ahogyan a résztvevő kritikus írása is lehet zárt és üres marketingszöveg. Ezzel együtt a műfaj bevezetésének fontosságát teljes mértékben elismerem, de jelentőségét inkább abban látom, hogy ráirányította a figyelmet az alkalmazott színház *folyamat jellegére*. Vagyis arra, hogy az alkalmazott színházi projektek nem ítéletök meg pusztán a végtermék felől, hiszen az ilyen színház funkciójának egy lehetséges bemutató csupán egyik, olykor még csak nem is legfontosabb része.

A kötet a 2016-os pécsi színháztudományi konferencia főként alkalmazott színházi előadásokról szóló anyagából válogat. Címe szintén a színpadi tér megváltozásával, az intézmény elhagyásával hozza összefüggésbe a színház műfajának kitágítását. Bár a kötetben tárgyalt, főként alkalmazott színházi jelenségek – mint arra az előszó is utal – heterogén halmazt alkotnak. Helyszínüket éppúgy képezheti tanterem, utca, börtön és menekülttábor, mint ahogy funkciójuk is lehet gyógyítás (pszichodráma), társadalmi konfliktusok kezelése (színházi nevelés) vagy politikai propaganda. Mégis összeköti őket a tér megválasztásából is sejthető funkcióváltozás. Mint ahogy Kricsfalusi Beatrix rávilágít tanulmányában, ez jelentős különbség kétféle színházfelfogás között: „az átalakulást vagy fejlesztést megcélzó színház és az olyan közt (...) amely szentesíti egy adott társadalmi rend fennálló állapotát akár nyíltan, a propaganda fősodrának modorában, akár hallgatólágoosan, a nézőnek a fantázia rövid, a médium varázsa által szervírozott közjátéka erejéig menedéket kínálva stresszes életünkéből”⁸ (19.). Az alkalmazott színház heterogén halmazában tárgyalt eseteket tehát Kricsfalusi Beatrix szerint összeköti, hogy ezek szándéka a valóság leírása helyett egyaránt annak megváltoztatása, tehát a „célélvőség”. Ez pedig

⁷ Rádai Andrea: Embedded criticism: beágyazott kritika. Színház.net, 2015. január. Hozzáférés: 2018.05.05., <http://szinhaz.net/2015/01/30/radai-andrea-embedded-criticism-beagyazott-kritika/>

⁸ Tim Prentki: History and Origins of Theatre for Development. In: *Applied Theatre: Development*, szerk. Uő., London – New Delhi – New York – Sydney, Bloomsbury, 2015, 7–55, itt 7. Idézi: Kricsfalusi Beatrix.

markáns különbséget jelent a „médiium varázsa által szervirozott”, Kant óta és mind a mai napig Magyarországon is a mainstream, közkeletű és domináns „érdekmentes” művészet-felfogáshoz képest.

Ezzel összefüggésben Boros Kinga szerkesztőtársam keresi a választ a kérdésre, hogy miért ez az a terület, amelyet „a díjak és pozíciók által leírható *mainstream* színjátszás következeten neglial” (121.). Bár a tanulmány a szerző számára leginkább otthonos erdélyi szintérrel foglalkozik, kár volna azzal nyugtatnunk magunkat, hogy kritikája határainkon innen érvénytelen. Hogy e neglialció mit is jelent pontosan, arra Boros Kinga egy fontos román színházi alkotó, Gianina Cărbunariu példáját hozza fel, aki drámaíróként 2003-ban debütált, de túl volt már „több tucat nemzetközi bemutaton és fesztiválmeghíváson, amikor *For Sale* című előadása 2015-ben megkapta a Román Színházi Szövetség (UNITER) zsűrijétől az évad legjobb előadásának díját” (121.). A tanulmány válasza az általa felvetett alapkérdésre, hogy miért nem létezik 2016-ban alkalmazott színház Erdélyben, még a sokszínű magyar alkalmazott színházi szintér szempontjából sem tanulságok nélküli. A szerző válasza ugyanis az, hogy a posztkommunista rendezői színház felől ma Romániában minden, ami nem „tisztá” művészeti ambícióval születik, hanem például szociális érzékenység szándékával, azt körülveszi a didaxis gyanúja. Hiszen az ilyen művészet „akar valamit” (124.).

Hely hiányában arra a tanulmány nem térhet ki, mennyire abszurd, hogy végül éppen a posztkommunista államok hivatalos művészetfelfogása került legmarkánsabban szembe az illegális kommunizmus elkötelezett művészeti hitvallásával. Hogy az új gazdasági mechanizmus, vagyis a NEP idején Leninék végül váratlanul miért döntöttek úgy, hogy mégis inkább a hagyományos polgári realista színházat fogják támogatni. És hogy a kivégzés előtt álló Sztanyiszlavszkij helyett miért nyírták ki inkább az avantgárdot.

A másik alapvető okot a tanulmány a képzés hiányosságaiban jelöli meg: a szerző joggal hiányolja az erdélyi színházi felsőoktatásból a „boali fórumszínház, a részvételi színház előzményeként is értelmezhető schechneri performansz-színház, általában véve a performansz, illetve *devised theatre*” munkaformát (126.). Még akkor is, ha rögtön hozzá kell tennünk, hogy Marosvásárhelyen létezik gyakorlati és elméleti képzést együttesen végző teatrológia szak, ahol az elméleti képzés sok esetben a gyakorlattal is összekapcsolódik, és ahol a hallgatókkal dolgoztak már például a Kerekasztal Színházi Nevelési Társulat alkotói is. Ami a Színház- és Filmművészeti Egyetemet illeti, nem ismerem a tanszerv hangsúlyait, de e kritika alighanem számunkra sem tanulságok nélküli. Fontos azonban azt is megemlíteni, hogy 2014-ben indult az első színházi nevelési fókuszú hároméves képzés Golden Dániel és Gáspár Máté osztályával; 2018-ban Neutold Júlia és Gyombolai Gábor osztályában pedig a harmadik drámainstruktor évfolyam kezdi meg tanulmányait.

Ezzel együtt az alkalmazott színház iránti alkotói szkepszis és a terület marginalizációjának okát Boros Kinga tanulmánya joggal ragadja meg a képzés, pontosabban annak hiányosságai felől. A drámafókuszú színházi felsőoktatás Magyarországon is könnyen lehet az oka annak, miért marginalizálódik még mindig jellemzően minden, ami kilép a „tisztá művészet” és az adaptációs színház (bár ezen belül akár nagyon is sokféle irányt képviselő) kódrendszeréből. Czenkli Dorka tanulmányából tudjuk meg, hogy Gaál Erzsébet színházát sokáig „nem is tartották színháznak” (135.). E jelenség lehetséges okait vizsgálja tanulmányában épp csak az imént emlegetett Golden Dániel is a színházi nevelés vonatkozásában:

A magyarországi történetét tekintve is lassan félévszázados múltra visszatekintő drámapedagógiának ugyanakkor paradox módon a mai napig újra és újra el kell magyaráznia önmagát, amennyiben a szélesebb színházi, illetve pedagógiai köztudatban jobbra még mindig a műkedvelő színjátszással azonosítódik. (Más kérdés,

hogy ezzel kapcsolatos szerepzavar nem ritkán maguknál a terület művelőinél is tapasztalható). A felületes szemlélet ugyanis csak az intézményesült színházművészet jegyeit véli felismerni, s az erre építő, az esztétikai megalkotottság egészét számonkérő elvárásrend felől közelítve a dramatikus tevékenységek szükségkép-pen korlátozott, illetve hiányos nyelvhasználatként tűnnek fel. (57.)

Golden megoldást is javasol, amelyről úgy véli, „a terület interdiszciplináris jellegének tudatosításában rejlik” (58.). Ehhez még hozzátennem, hogy ma, amikor a dokumentum-színház és más irányzatok következtében egyre megszokottabbá válik a civil előadó a színpadon, önmagában az „esztétikai megalkotottság elvárása” sem feltétlenül a Sztanyiszlavszkij értelmében vett színjátszás mentén értelmezendő. Vagyis a színházi irányzatok változása és a (nálunk elsősorban marginális színházi terekben tapasztalható) páratlan kortárs gazdagsága kedvezni látszik annak is, hogy az alkalmazott színház kezdeményezéseit ne csak társadalmi hatásukban, de igenis esztétikai megalkotottságukban is képesek lehessünk értékelni. Egyszerűbben: hogy a civil hatású színpadi megszólalás ne hibának minősüljön, hanem egy előadás megkülönböztető jegyének.

Szintén Golden tanulmánya különíti el az alkalmazott színház három területeként a társadalmi/politikai (a közösségre irányuló), a pszichológiai-terápiás (az egyénre irányuló) és a pedagógiai (a közösségben létező egyénre irányuló) területeket. A *Színpadon túl* kötetében az elméleti bevezető tanulmányok után mindhárom területről szó is esik. Így az eddig említett szerzők tanulmányain kívül izgalmas írásokat olvashatunk a pszichodrá-máról (Hunya Csilla, Szikszai Anita), a börtönszínházról (Di Blasio Barbara), a színházi nevelésről (Geresdi Zsófia) vagy épp a színházi propagandáról (Török Tamara, Varga Luca), illetve általában a társadalmi célokkal rendelkező színházi előadásokról (Doma Petra, Pandur Petra). Az előszóból pedig az is kiderül, hogy a 2016-os konferencián a résztvevők nemcsak elméleti, de „gyakorlati” képzést is kaptak: részt vehettek a Leo Amici drogterápiás alapítvány bemutatóján.

Külön öröm, hogy a kötetben szó esik börtönszínházról, amely végtelenül alulreflektált terület Magyarországon,⁹ és hogy két tanulmányt is olvashatunk a hazai színház-tudományi diskurzusban alig elemzett pszichodrá-máról: a terület esztétikai-társadalmi legitimációjáért eddig itthon talán a legtöbbet Xantus János *Kiki a csoportban* (2010) című filmje tette. Legalább ennyire kibeszéletlen – főleg a kevés példa okán – a romák színpadi reprezentációjának az elemzésre tragikusan kevés alkalmat nyújtó jelensége, amely szintén előkerül a kötetben: Takács Ágnes és Kricsfalusi Beatrix¹⁰ is ír a Káva Kulturális Műhely *A hiányzó padtárs* című előadásáról, roma reprezentációról, iskolai szegregációról. És már csak tárgyválasztása okán is kiemelném Doma Petra írását, amelyben egy, a vakok számára is élvezhető előadás szándékával készült Simányi Zsuzsanna-rendezést elemez (*Hotel Láv – Láthatatlan színházi projekt*) „*Láthatatlan*” színházi előadás címen. Illetve a holokauszt-művészet a kötetben egyetlen tárgyalt példajaként Pandur Petra tanulmá-nyát, amely alaposan, sokféle irányból járja körbe a *Sóvirág* című előadás reprezentációs jegyeinek a nézőre gyakorolt hatását. Az előadás különlegessége, hogy benne Fahidi Éva személyében egy túlélő szerepel együtt a színpadon a fiatal táncos egyéniséggel, a nagy-szerű Cuhorka Emesével, miközben az előadásban a dokumentarista személyesség a profi tánccal keveredik.

⁹ Lásd ebben a tárgyban Proics Lilla írását: Fenséges hiábavalóság és pajzán humor – II. börtönszínházi találkozó. *Revizor*, 2016.09.05., hozzáférés: 2018.05.01., <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6243/ii-orszagos-bortonszinhazi-talalkozo/> Továbbá lásd még Legát Tibor vonatkozó riportjait a *Magyar Narancs*ban.

¹⁰ Lásd a szerző korábbi cikkét a tárgyban: Kricsfalusi Beatrix: Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház? *Alföld*, 2011/8. 81–93.

Bár a kötet utolsó egységének tanulmányai szorosan véve nem mind tartoznak az alkalmazott színház ernyőfogalmához, egyaránt rendkívül fontos és rendhagyó színházformákról beszélhetünk Imre Zoltán tanulmányában a Squat Színház New York-i működéséről, illetve szerzőtársam és barátom, Deres Kornélia ismertetőjében, amely elsősorban az újféle színházi észlelés felől tárgyalja a Rimini Protokoll projektjét (a társulatot itthon még mindig legfeljebb a dokumentumszínház felől szokás ismerni). Szintén ebben a blokkban hoz érdekes példát a trauma színházi-közösségi feldolgozásának vizsgálatára Szabó Attila, aki 2018 tavaszán ugyanebben a tárgyban (performatív műltfeldolgozás) védte meg doktori dolgozatát. És aki a trauma színházi feldolgozásában ezúttal 9/11 amerikai színreviteleit elemzi: egyszerre az esemény spektakulumjellege felől, tehát a média reprezentációt tekintve, a szó legtágabb értelmében vett performatív megközelítésből. De ezek mellett sorra veszi azokat az – észrevétele szerint nagyrészt a Broadway keretei közül kilépni nem tudó – próbálkozásokat is, amelyek kísérletet tettek a trauma kollektív feldolgozására. Szabó magyarázata eme esztétikai hiányosságokra az időbeli távolság hiánya, és e friss színpadi reakciókat tekintve az észrevétel alighanem helytálló: a tapasztalat azt mutatja (lásd a már emlegetett Čarburnariu szimbolikus 20/20 című előadását), hogy húsz évnek kell eltelnie, amíg egy trauma a művészeti nyilvánosságban meg tud jelenni.

Traumákban a magyar társadalom is bővelkedik, azonban kimondhatatlanul fontos volna, hogy az alkalmazott színháznak – társadalomterápiának, társadalompedagógiának – legalább szakmai legitimitására ne kelljen tovább várnia. Hiszen az empowerment, az alulról szerveződő csoportok cselekvőképessé tételének folyamata maga is tragikusan lassú folyamat. Viszont a közvélekedéssel ellentétben nem is naiv, és nem is manipulatív elképzelés, hogy művészeti segítséggel is végbemehet. Igaz, hogy a művészetek esetében mindig be kell kalkulálni egyfajta kiszámíthatatlanságot, míg például a terápia és a pedagógia esetében cél a minél nagyobb mértékű tudatosság. De Kricsfalusi Beatrix okfejtése alapján ez az ellentmondás (legalábbis az utóbbi esetben) rögtön látszólagossá válik, ha például a pedagógiát kritikai pedagógiaként fogjuk fel: vagyis nem mint tudásátadást, hanem mint dialogikus folyamatot.¹¹ Nem mint politikai kampányt tehát, amivel e társulatokat és a velük összekapcsolódó civil szervezeteket mostanában gyakran támadják,¹² hanem mint *párbeszédet*, amely nézőjét nem „kőnézőnek”, hanem egyenrangú félnek tekintti: így alkotónak és nézőnek egyaránt *döntési lehetősége* lehet benne, mi történjen a közös játékban. Mivel azonban ez a folyamat nemcsak dialogikus, hanem rendkívül lassú is, nem ártana, ha hatékonyabban működhethetne. Ahogyan a *Színpadon túl* előszavában is olvashatjuk az alkalmazott színház terminusáról: már „a fogalom elterjedése is az intézményesülés egyik formája” (9.). Az intézményesülés pedig feltétlenül egy lépés a terület legitimációjáért, presztízsének növeléséért. Évekkel megjelenése után ezért fontosabb e két kötet, mint valaha.

¹¹ Kricsfalusi Beatrix: „A hiányzó padtárs” – Pedagógia és performativitás. Goethe-Institut Budapest. 2014. február., hozzáférés: 2018.05.01., https://www.academia.edu/6896511/_A_hi%C3%A1nyz%C3%B3_padt%C3%A1rs_Pedag%C3%B3gia_%C3%A9s_performativit%C3%A1s

¹² Kovács Zoltán nyilatkozata: „Kormányzóvivő: a civilek ne akarjanak politizálni”, *Mandiner*. 2017. 01. 13. hozzáférés: 2018.05.01., http://mandiner.hu/cikk/20170113_kormanysozivivo_a_civilek_ne_akarjanak_politizalni – A teljes videó: <https://www.youtube.com/watch?v=psNCPHMmICY>