

Szász Zsolt

## Sodor és meder – Avagy: lesz-e a munkánkon áldás?

*„A színház az egyik legkifejezőbb eszköz egy ország építésére. Légsúlymérő, mely egy ország nagyságát vagy hanyatlását jelzi. A finom érzékenységu, és minden ágában – a tragédiától a bohózatig – jól irányított színház néhány év alatt képes megváltoztatni egy nép fogékonyságát.”*

Federico García Lorca

■ **Válság és paradigmaváltás.** E két fogalom az, amivel körünket aktuálisan jellemezni szoktuk. Az előadóművészetekben a gazdasági és morális válságjelenségek és a megújulást kikényszerítő folyamatok együttesen és közvetlenül hatnak, ezért az alkotások és a művészek megnyilatkozásai egyfajta társadalmi indikátorként is felfoghatók. Ha vita van az alkotók, a társadalmi vagy szakmai szervezetek és a kormányzati tényezők között abban, hogy miféle haszna van az előadóművészeteknek, és azokat miképpen lehet és kell támogatni és/vagy törvényekkel szabályozni az állam részéről, nem elhanyagolható körülmény, hogy a szakigazgatás döntéshozói az időtényező vonatkozásában törvénytörően hátrányban vannak. A tektonikussá vált társadalmi mozgásokra adott válaszok tekintetében reakciósebességük ugyanis kisebb, mint a gyorsan változó világ kihívásaira műveikkel spontánul reagáló kortárs művészeké. – 2012 decemberében fogalmazódott írásomban erről az aszinkroniáról elmélkedtem az MMA előadóművészeti tagozatának a színházi alkotók tagfelvételével való bővítése kapcsán. Majd megpróbáltam számba venni, hogy egy ilyen súlyú és hatókörű, a művészeti életbe közvetlenül bekapcsolódó új testület miféle pozitív változások generátora lehet a szakmán belül.

Az MMA akkor összehívott közgyűlését – mint tudjuk – egy civil szervezet, a Humán Platform zajos fiatal aktivistái zavarták meg, a szervezet köztestületi státuszának törvénybe iktatása ellen tiltakozván. Az aktivisták azt is követelték: „Az állam biztosítsa a kulturális szektor autonómiáját, a teljes körű, demokratikus szakmai egyeztetést, az egyoldalú kultúrafinanszírozás megszüntetését,

a nyilvános, arányos, átlátható támogatási rendszert.” Hogy „finom érzékenységu” lett volna az akkor két hete megalakult civil szervezet „akciószínháza”, azt nem mondhatjuk, de hogy ők is jogot formálnak és formálhatnak is a Lorca által emlegetett „nép” fogékonyságának megváltoztatására, az nem kétséges.

E közgyűlés óta másfél év telt el, és micsoda másfél év! A sajtón keresztül gyakorolt „érzékenyítésnek” köszönhetően a nép annyira „fogékonnyá” vált a színházi szakma napi ügyei iránt, mint talán még soha – lásd az aktuális csámcsognivalót feltaláló internetes hírportálok hihetetlen felfutását. Ezenközben valóban szám-talan alapvető, a művészet autonómiáját, a magyar demokrácia állapotát firtató kérdés vetődött fel a színházi szakma belső történéseit illetően, amelyek azonban, mielőtt itthon érdemben terítékre kerülhetek volna, egyoldalúan generált viták formájában túllépték az országhatárt, szétfeszítették a hazai nyilvánosság kereteit. Odáig jutottunk, hogy például az Nemzeti Színház élén történt vezetőváltás ellen – a demokráciaféltés jegyében – vezető nyugati színházi szakemberek kezdtek aláírásgyűjtésbe, helyeztek el cikkeket a napi politikai sajtóban anélkül, hogy ismerték volna a magyar színházi tradíciót, annak intézményrendszerén belül a Nemzeti Színház státuszát, a kinevezés jogi kereteit és nem utolsósorban az új igazgató pályázatba foglalt programját, valamint addigi rendezői munkásságát.

A magyar kultúrpolitika ellen felszított nyugat-európai közhangulat lassan bár, de a jelek szerint pozitív irányban változik. Egyre kevésbé divat egy miniszteri vagy miniszterelnöki nyilatkozatot a magyar művészeti közélet változásaival direkt módon, ideológiai alapon összefüggésbe hozni. Csakhogy a hazai színházi szakma egymás ellen hergelt szereplői azóta is nehezen találják az utat egymáshoz. Bizonyára ezért is kísérte akkora érdeklődés azt a Katona József Színház által meghirdetett eseményt, melyre 2014. május 26-án került sor, s amelynek

témája a politikai színház volt. Ám a KP (*Kultúrpolitika Veiszter Alindával*) rendezvénysorozatának erre a negyedik alkalmára meghívott közismert színházi szakemberek – Ascher Tamás, Oberfrank Pál, Schilling Árpád és Vidnyánszky Attila – valójában nem tudtak újat mondani a konkrét témaként megjelölt *politikai színház* mi-benlétével kapcsolatban. Talán azért sem, mert időközben egy még ennél a tanácsalanságnál is nyomasztóbb démon költözött be a terembe, s szállta meg a jelenlévők tudatát. Attól tartok, hogy ez a láthatatlan démon nem volt más, mint amit Bernd Stegeman<sup>1</sup> a posztdramatikusszínház filozófiáját, eszközrendszerét és hatásmechanizmusát elemző cikkében<sup>2</sup> a mai néző „dialektikus túlingere-rltségeként” ír le. A közönség körében mára általánossá vált voyeur mentalitás következtében mintha az egész színházi szakma elvesztette volna a humorát, azt a fajta mozgékony-ságát, amire pedig a közönség eddig a leginkább érzékeny volt, és ami egy-egy alkotónak, társulatnak, végső soron az egész szakmának valódi teljesítményekre alapozott tekintélyt kölcsönzött.

De ez a jelenség messzebbre vezet. Vajon az infokommunikációs nyomás miatt támadhat az a benyomásunk, mintha egyszerre veszítettük volna el az évezredek alatt kulturálisan átörökölt szimbolikus referenciák iránti érzékenységünket és azt az intimitást is, mely a drámai színházat jellemezte Shakespeare óta? Netán a színházban és a színházról a cyber-térben elhangzó szavak jelentését illetően sincs esély arra, hogy a művész és közönsége értse egymást? Egy olyan nyugtalanító, új típusú, a színház világában különösen feltűnő válságjelenség nyomán fakadnak fel ezek a kérdések, melyek megválaszolásával évtizedek óta adószak vagyunk. A mostani, magát újnak mutató infokommunikációs válságot ugyanakkor felfoghatjuk úgy is, mint egy pozitív irányú fordulat esélyét. A különböző értékpreferenciákat hangsúlyozó „haladárok” és a maradiak, az élcsapat és a polgári elhajlók, a népiek és urbánusok anakronisztikussá vált csatározásai után az talán ma már mindenki számára nyilvánvaló, hogy önvessélyes a média által művelésbe vett aktuálpolitikai közbeszéd frazeológiájának keretei közt tartani a színházról szóló diskurzust. És az is egyre világosabb, hogy ez az áldatlan helyzet előbb-utóbb maga után vonhatja az eddig osztatlanul befogadónak tekintett közönség pártos polarizálódását, majd végül az intézményes színháztól való elpártolását is. De hogy saját fogvatartottságunkból merre keressük a kitorés lehetőségét, hogy milyen nyelven volna érdemes megnyilvánulnunk a továbbiakban egymás felé és a jövődöbéli közönség irányában, az még egyáltalán nem világos.

Ha utána számolunk, a belső dialógus nyelvének kialakítását illetően idestova ötven éves (!) a lemaradásunk. Mert több okból is indokolt, hogy a színház világában Grotowski működésének kezdeteit vegyük határpontnak, mindenekelőtt azért, mert az egyetemi színpadokon színre lépett „nagy generációnak” ő volt a szentje, aki azonban a maga idejében nálunk mégsem tudott kánonképzővé válni. Nyugat-Európában és Amerikában pedig ez az időszak – a hatvanas évek közepe-vege – az előadó és közönsége közötti kommunikáció viszonylatában beállt forradalmi változásokkal esik egybe: annak a rock-kultúrának a világméretű térnyerésével, mely nyelvvezetésben több mint két évtizeden át felszabadító erővel hatott az újabb és újabb nemzedékekre.

Kelet-Európában is jórészt ez az új nyelvállás táplálta a társadalom egészét átható ellenzéki esztétikát, ami a '70-es, '80-as években a kultúrában – így a magyar színházban is – a nyelvújítás esélyét hordozta (lásd a Pécsi Balett, a kaposvári, szolnoki, a kecskeméti színház, a Stúdió K, a Budapesten, Szegeden, Debrecenben létrejött egyetemi színpadok, a Szkéné, a Rock Színház stb. működését). A huszonöt évvel ezelőtti rendszerváltás prominensei azonban nem ezeket a törekvéseket kanonizálták, hanem – kultúrpolitikai koncepció és eszközök híján – az azonnal piacossítható tömegkultúrának engedtek teret, ami alapjaiban kérdőjelezte meg a hatalom és a kultúra, a politika és a színház egymáshoz való viszonyának addigi, a reformkorig visszavezethető nemzetállami modelljeit. Az analízis pedig, hogy miért történt ez így, ebben a vonatkozásban is elmaradt. S attól tartok, ez ma már bepótolhatatlan veszteség, hiszen így a közvetlen dialógusból – a mester és tanítvány közötti intim viszony megéléséből, a tapasztalatok személyes átörökítéséből – generációk maradtak ki.

Máshonnan kellene tehát elindulnunk, hogy visszataláljunk egymáshoz. Érdemes volna kezdeményeznünk egy régi-új típusú diskurzust a színházról azon a saját nyelvén, melyet évszázadok alatt alakított ki mindenkorai közönségével – egy sajátos „társadalmi szerződés” keretében. Ez persze csak akkor lehetséges, ha egyáltalán elhiszük, hogy egykor létezett és hogy ma is létezhet egy ilyen „társadalmi szerződés”. A vezető színházi szakemberek jelentékeny része – és éppen a lehangosabbak – manapság éppen ezt tagadják. A társulati rendszert – és áttételesen az egész, több mint százötven éves múltra visszatekintő polgári típusú színházi intézményrendszert – stabilizáló előadó-művészeti törvényünk mindenestre keretként már létezik. Az abban lehetőségként adott értékpreferenciák viszont továbbra is egy olyan vitasorozat tárgyát képezhetik, mely a színház természetét

nél fogva magában foglalja a személyes szabadságjogok, az ideológiák, az államberendezkedés, egyáltalán a demokrácia mint olyan aktuális kérdéskörét is.

Oberfrank Pál, az MMA rendes tagja az idén májusban a Katona József Színházban lezajlott eseményen tette közhírré a köztestület égisze alatt megrendezendő veszprémi konferenciának- konferenciasorozatnak a tervét. Ezzel a gesztussal a 2012-es követelésekkel egybehangzóan annak a kihívásnak próbált eleget tenni, hogy a lehető legszélesebb körben jussanak konszenzusra a szervezetek a színházi törvény jogszabályi módosításának megtervezésekor, ami az előadóművészek általános egzisztenciális helyzetét hivatott stabilizálni. A késettég ebben az újraindított folyamatban ugyanúgy tetten érhető, mint 2012-ben, de időközben megváltozott a szereplők egymáshoz viszonyított pozíciója. És ha már előkerült az idő mint olyan, mint a színpadon művészi- leg alakítható legfontosabb tényező, tegyük fel talán a kérdést metaforikusan: mi van a felettünk, mellettünk, előttünk és sokszor nélkülünk rohanó fősodorban, s ezzel egyidejűleg mi zajlik a mélyben, a mederben. Mert ha ugyanabba a folyóba nem is léphetünk kétszer, azért a folyó ugyanaz a folyó marad.

Azóta Veszprémben lezajlott ez a *Párbeszéd az előadóművészet fejlődéséért* címmel meghirdetett találkozó, mely a színházi érdekvédő szervezetek szinte teljes körét reprezentálta. Arra a kérdésre, hogy lehet-e felülről vezérelni kulturális folyamatokat egy kényszerűen és vállaltan is nyitott demokráciában, ez a konferencia pozitív választ adott. Ugyanis az derült ki, hogy a szakmai összetartozás vágya erősebb, mint az egyéni és a csoportérdekek – legalábbis akkor, amikor olyan alapvető kérdéseket kell közösen megoldani, mint a fizetések, a nyugdíj vagy a háttér- szakmák utánpótlásának a biztosítása. Másrészt viszont abban a kérdésben, hogy egy, a rendszerváltozás előtről átörökölt intézményi struktúrában működő kőszínházban mit nevezünk eszmei értéknek, Vidnyánszky Attilán kívül senki nem érzett kétségét arra, hogy a saját álláspontjának hangot adjon. A politikusi megnyilatkozások pedig valaminő „társadalmi elvárásról” szóltak – egyébként pozitív előjellel, mondván, hogy a színházművészek meg is felelnek ennek az elvárásnak, hiszen nemzetközi összehasonlításban is impozáns az a több mint négy- milliós látogatottság, amivel országunk büszkélkedhet. Sőt, elhangzott az is, hogy a kormány új kultúrpolitikáját a művészek aktív bevonásával kívánják kialakítani – nem utolsósorban az MMA mint köztestület katalizátori szerepvállalása mellett. Ezzel egyúttal a művésztársadalom áttételesen felszólított arra is, hogy készítse el a leltárt

arról, tradicionálisan milyen szellemi értékek hordozója, s hogy ezek megtartásához milyen feltételrendszerre van szüksége, valamint hogy számba vegye azt is, a változó és mára nemzetközivé vált színházi világban hogyan kellene megújulnia – szemléletében és eszköztárában egyaránt. A problémakatalógus másfél nap alatt lényegében elkészült, a tartalmi kérdések és szimbolikus értékpreferenciák megvitatása viszont – nemcsak az én véleményem szerint – éveket fog igénybe venni.

Ez az írás, melyet tekinthetünk vitairatnak is, bevallottan e folyamat elindítását kívánja ösztönözni a színházról gondolkodók lehető legszélesebb körében. Nem új ez a forma – tudniillik a vitairat műfaja –, hiszen, ha belegondolunk, már a hivatásos magyar színház születésekor és annak intézményesítése idején, majd Bajzáék működésekor is a leghatásosabb eszköz volt arra, hogy a diskurzusba önként bekapcsolódó partnerek egy lapon tárgyalják a politikai, az ízlésbeli, a stílári és a szűken vett színház- szakmai kérdéseket. S tették mindezt a legnagyobb nyilvánosság, az újságot is olvasó színházlátogató közönség aktív részvételével. Ezt a hatékonyságot joggal irigyelhetjük, mivel a színház ma már sajnos nem az egyetlen és nem is az első számú médium, mely a közönséggel folyamatosan élő, testközeli kapcsolatot tud fenntartani.

Ne higgyük, hogy a művészet nyelvén belül az anyanyelv kérdése ebben az újraindítandó vitában nem aktuális, mondván, hogy ma már – ahogyan Jürgen Habermas állítja – az európai demokráciák azt a posztnevezeti korszakukat élik, amikor a közös nyelv önmagában már nem egyedüli összetartója a közösségnek mint a polgárokat megvédeni hivatott politikai alakulatnak.<sup>3</sup> Erre az új világhállapotra reflektált a Kazinczy- emlékében rendezett Tokaji Író-táborban az egyik emlékezetes felszólalás: „Mindenekelőtt azt kellene eldöntenünk, hogy akarunk-e még egyáltalán magyarul beszélni.” A néhány évvel ezelőtti filozófus-vita nyílt fórumán – mely vita a Lukács-tanítványok körül robbant ki – pedig egy olyan vélemény hangzott el, hogy már csak annak a generációnak a kihalását kell kívánni, amelyik még magyarul műveli ezt a tudományt, hiszen sokkal praktikusabb eleve angolul megírni a nemzetközi nyilvánosságra számot tartó dolgozatokat. S ne gondoljuk azt sem, hogy a reformkorban létrejövő nemzeti színjátszás, illetve az irodalom és a tudomány nyelvi identitáson alapuló programját – a „nyelvében él a nemzet” ideáját, mely a színház világában eleddig kikezdetlen evidenciának tűnt – nem lehet ma már a szakma belső köreiben is megkérdőjelezni. Hadd utaljak itt az Alföldi Róbert–Vidnyánszky Attila között kirobbant és nemzetközivé terebélyesedett

konfliktus csúcspontjára, arra a 2013 nyarára (a régi igazgató távozásának pillanatára) időzített publikációra – Imre Zoltán *A nemzet színpadra állításai*<sup>4</sup> című kötetére –, amelynek első fejezetében arról olvashatunk, hogy az 1837-ben átadott Pesti Magyar Színház egyfajta nyelvi elnyomás alatt tartotta a Pest-Budán többségben lévő más anyanyelvű lakosságot:

„Mivel a magyar nyelv megújítása fontos szerepet játszott mind a reformkor mindennapi életében, mind a nemzet »túlélése« szempontjából, a nemzeti színház funkciói között szerepelt a nemzeti nyelv nyilvános használata, terjesztése és fenntartása. [...] Olyan nemzeti tragédiára volt igény, amellyel a valaha dicső magyar múltat artikulálhatták, és azt az áhított magyar múltat vetíthették, másrészt pedig az etnikai csoportok (szerbek, horvátok, románok, szlovákok és mások) fölötti dominanciát is fenntarthaták és legitimálhatták.”

A szerző adatolól, látszólag objektív tényközlése valójában ideológiailag tendenciózus és félrevezető. Csak az a bekezdést „felejt ki” ugyanis az irodalom- és színház-történetész, Kerényi Ferenc máshol általa is idézett írásából, amelyből az derül ki, hogy Pest-Buda zömében német nyelvű lakossága hungarus tudatú közösség volt:

„A napóleoni háborúk hadiszállításain meggazdagodott pesti polgárság, amely anyagilag is érdekelt volt a régió legnagyobb színházának (és az egykori Pest legnagyobb középületének) felépítésében és működtetésében, anyanyelvén és Bécsre figyelve kívánt szórakozni és művelődni, ám mindig is hangsúlyozta magyarországi voltát. Az 1808 és 1812 közötti színházépítést a fejletlen infrastruktúra és a háború okozta munkaerőhiány folyamatosan fékezte, a művészi munkákat (szobordíszítés, díszletfestés) Bécsben kellett megrendelni – ám az alapkövön Czinke Ferenc magyar disztichonja állt, az előfüggönyön Magyarország nemtóje indult a Művészet temploma felé, a Hazaszeretet és a Bőség kíséretében. A nyitóelőadás előjátékát August Kotzebue, a korszak leghíresebb darabgyárosa írta Szt. István királyról, Beethoven szerzette a kísérőzenét, a fődarab (Kotzebue: *Belas Flucht*) a magyar történelemből, a tatárjárásból merítette tárgyát, bár – a császári család Napóleon elleni menekülésének analógiája miatt – csak 1815-ben kerülhetett színre, és helyette egy Pest városáról szóló allegória volt műsoron. A hatalmas nézőteret egyetlen prózai darab tudta megtölteni, Theodor Körner *Zrinyi* című tragédiája, amely Pesten 27, Budán 10 előadást ért meg. A vendégművészek kötelességüknek érezték, hogy magyar nyelven is megszólaljanak, egy-egy strófát így énekeljenek.”<sup>5</sup>

A posztdramatikus színházelmélet lechmanni modellje szerint – melyet a magyar színháztudomány kritika nélkül adoptált – ma már a színház csak „önmaga reprezentációs intézménye”. S manapság valóban hajlamosak vagyunk megfedkezni arról, hogy a nyelvi alapozottságú polgári nemzetállamokban ezen az önreprezentáción túl – ahogyan azt a XVIII. század végi német színjátszásra vonatkoztatva Friedrich Schiller kifejtette – a színház hármaskörűt tölt be: egyfelől morális intézmény, másfelől a „gyakorlati bölcsességet” terjesztő közösségi és végül esztétikai intézmény. Schillernek ezt a tézisének egy kritikájában nemrég Hermann Zoltán elevevitte föl, mint olyan ma is aktuális, érvényes alapvetést, melyet ismét érdemes volna a színházról szóló diskurzus középpontjába állítani.<sup>6</sup>

Egyébként a magyar színházra – például az orosz művészszínház bizonyos korszakával ellentétben – igazából sosem volt jellemző, hogy pusztán „önmaga reprezentációs intézménye” lett volna, aminek történelmi okai vannak. A művészszínház létrehozásának meg-megújuló kísérletei rendre kudarccal végződtek – elég, ha csak a Thália Társaság (1904–1908), a Várkonyi-féle Művészszínház (1945–1949) vagy legutóbb a Töröcsik Mari által kezdeményezett Művészszínház (1993–1995) kérészetű vállalkozásaira gondolunk. 2001-től 2003-ig a Schilling Árpád által vezetett Krétakör is lényegileg művészszínházként működött a Thália Színház régi stúdiójában. Schilling munkásságának alakulástörténete azonban egyúttal azt a kérdést is fölveti, hogy ma mit nevezünk egyáltalán művészszínháznak vagy – ahogyan a krétakörösök önmagukat definiálták – „innovatív” alternatív színháznak. A magam részéről pillanatnyilag úgy látom, hogy miután 2008-ban fölhagytak a társulati működési formával, a társulat vezetője folyamatosan úgy lép föl, mint a kortárs magyar színház protagonistája, aki mintha egyszerre tagadná a fenti schilleri alapelveket, illetve azt a nemzetállami színházi modellt, illetve intézményrendszert is, amely Magyarországon a kezdetektől, a Pesti Magyar Színház megalakulásától napjainkig megőrződött. Az indulás pátoszát nem elvitatva ettől a formációtól, az a véleményem, hogy ez a vállalkozás végül is nem hozott létre egy új, koherens esztétikát, és inkább csak egy olyan, minden eddigi önálló intézményes formát megkérdőjelező strukturális fordulat kezdeményezéseként értékelhető, mely a hivatásos színházi szakma folyamatos provokálása révén ma már egyre inkább Schilling Árpád egyszemélyes „önreprezentációja”. (Kíváncsian várom, hogy a német nemzeti ethosz alapját képező *Faust*-rendezésében, mely a hírek szerint a Katona

József Színházban kerül megvalósításra 2015 tavaszán, milyen művészi „innováció” tanúi lehetünk majd.)

Az nem kérdés, hogy a fennálló struktúrára változtatni kell. De az „innovátorok” félelmével szemben, akik azt állítják, hogy itt egy félfeudális típusú kulturális és társadalmi restaurációs kísérletről volna szó – melynek az új Nemzeti Színház épülete és az MMA a végrehajtó testülete a szimbóluma –, a mostani konferencián minden jel arra mutatott, hogy jelen pillanatban végre esély mutatkozik a rendszerváltozás idején elmaradt reform megvalósítására. Ennek első lépése szellemi értelemben egy új társadalmi szerződés megalkotása kell legyen, ami közvetlen előfeltétele a mindnyájunk által óhajtott színházi reform sikerének is. Az 1989. október 23-án, a harmadik köztársaság kikiáltása után összeült első demokratikus országgyűlés sajnos a kétharmados törvény miatt nem alakulhatott át azonnal egy olyan alkotmányozó nemzetgyűléssé, mely a polgári nemzetállami kereteken belül a kultúra helyét, szerepét újra definiálhatta volna. Ilyen módon a sajátosan magyar szellemi vagyoni sem kaphatott különleges védelmet, anyagi garanciát a folyamatos intézményi támogatásra, az ország „kulturális külképviseletére”. Az elmaradt értéknemesség okolható azért is, hogy a közművelődés- és az oktatásügy is áldozatul esett a kontroll nélküli liberalizációnak. Ilyen körülmények között hogyan is alakulhatott volna ki az a „nemzeti minimum”, melyet most a Katona József Színházban rendezett fenti vitán Ascher Tamás Vidnyánszky Attilán kért számon? A következők ismeretében ezért érezhetjük jogosnak a neves drámaíró, Spiró György alábbi vélekedését, melyet egy 2013-ban vele készült tévéinterjúban fogalmazott meg:

„Nekem az a bajom ezzel az egész rendszerváltozás utáni politikával, hogy nem igazán veszi komolyan azt, hogy a nemzetállamok korszakában élünk. [...] nem eléggé nacionalista, nem ápolja a magyar tradíciókat, [...] a nemzeti kultúrát, nem törődik az oktatással, sőt leépíti, nem törődik az egyes emberek egészségével. Azt hiszem, hogy ezt itt senki nem vette igazán komolyan. Sem a jobb, sem a baloldal [...] nem veszi komolyan, hogy azt, ami magyar, fenntartani és ápolni csak és kizárólag a mi dolgunk, mert senkit a világon nem érdekel...”<sup>7</sup>

Természetesen nem mondhatjuk, hogy a nemzeti kultúra művelése kizárólag felülről jövő politikai elhatározás folytán válhat eredményessé. Hiszen már jóval a rendszerváltozás előtt, a hetvenes évek közepén alulról jövő kezdeményezésként szökött szárba például a táncházmozgalom, majd a nyolcvanas évek elején ugyancsak „belső vezéreltség”<sup>8</sup> hívta életre a magyarságkutatás olyan új

műhelyeit és fórumait, mint az Örökség Népfőiskola vagy a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetemen működő szabadegyetemi előadássorozatok, amelyeken olyan személyiségek léphettek föl, mint Pap Gábor, Molnár V. József, László Gyula, Lükő Gábor, Jankovics Marcell, Kiszely István. De ezeknek a mozgalmaknak az integrálása a tudományos és művészeti köztudatba, valamint az oktatói gyakorlatba való méltó beemelése bizony a kultúrpolitika dolga lett volna. De mivel ez elmaradt, helyette az ezredfordulóra új nyugati import-diszciplínák uralták el a tudományos műhelyeket, a közép- és a felsőoktatást.

Ami pedig a színházstudományokat illeti, miközben az elmúlt három évtized során az OSZMI, az OSZK, az ELTE BTK és a vidéki egyetemi műhelyek jóvoltából a magyar színház történet terén megszülettek a korszakokat átfogó nagymonográfiák, az új diszciplínaként létrehozott magyar színházelmélet érthetetlen módon a német iskola posztdramatikus teóriáira esküdött föl, s ez uralta el a párhuzamosan több felsőoktatási intézményben elindított teatrológus-képzést is. Persze okkal és joggal lehet hivatkozni arra, hogy a magyar művészet történet, esztétika, művészetfilozófia, kulturális antropológia eddigi teljesítményei nem adtak elégséges alapot egy önálló magyar színházelméleti iskola létrehozásához, ám azért az feltűnő, hogy még a világszínház olyan kanonizált teljesítményeinek, mint a Jerzy Grotowskié vagy a Tadeusz Kantoré, ma sincs méltó magyar recepciója.

Hogy a Magyar Művészeti Akadémia most létrehozott elméleti intézete alkalmas lesz-e a kiegyenlítő szerepre az elmélet és a művészi gyakorlat vonatkozásában, még nem tudjuk, de hogy a magyar színházi világban tapasztalható elméletellenesség feloldásában kulcsszerepe lehet, az bizonyos. Feltűnő jelenség Magyarországon az is, hogy a hagyományosan fejlett hazai színházkritika fogalomkészlete nem újult meg, és mivel értékítéletében elbizonytalanodott, orientáló szerepét egyre kevésbé tudja betölteni a tekintetben, hogy a globális méretű társadalmi kataklizmákat és a művészi formanyelv változásait egy releváns kánonképzés érdekében hogyan volna érdemes összekapcsolni, egymásra vonatkoztatni. Természetesen, mint minden más hagyományos irodalmi műfajban, ezen a területen is sokkolóan hatott a digitalizáció, az olvasási kultúra rohamos, egyetlen generáció szocializációja alatt végbement leépülése. Félt, hogy a kritikusok véleményformáló szerepét végképp eliminálják az internetes gyorshírek, a színházi előadásokat csupán felvillantó mozgóképes tudósítások.

Ami pedig a vezető esztétikát illeti, Balassa Péternek a tömegkultúra romboló hatására már a nyolcvanas évek

közepén, végén figyelmeztető jóslata<sup>9</sup> beteljesedni látszik. Szilágyi Ákosnak a Debreceni Irodalmi Napokon való felszólalása, amelynek summázatát egy rezüméből idézzük, egyfajta katasztrófa-hangulatról tanúskodik:

„A totális médiumváltás korában (az internet uralma idején) nem érdekes már, hogy mi hullott ki az emlékezetből, mi vált elfeledetté, mi hozható újra elő, hogy mi kerül be a NAT-ba s mi marad ki. Ma már az irodalomtörténet-írás sem tudja meghatározni ezeket a folyamatokat, mivel a szöveg elvesztette korábbi jelentőségét, és minden, ami az interneten van, az uralhatatlan. [...] Minden adat hozzáférhető, csak a tudás nem, amivel felhasználható lenne, az ment át totális feledésbe. A tudás örömét a klikkelés váltotta fel, a kép pedig felfalja a szöveget, ami eljelentéktelenedik, a szöveg válik a kép illusztrációjává...”<sup>10</sup>

Minden jel szerint ma megint olyan korszakot élünk, amikor – ahogyan a reformkor idején is – a döntéshozónak és az állampolgárnak egyaránt a nemzeti kultúra primátusára érdemes szavaznia a globalizálódó világ civilizációs kényszerével, folyamatosan csőddel fenyegető, ám mesterségesen mégis fenntartott működési szisztémájával szemben. Az MMA meglátásom szerint pontosan ennek a konszenzusnak, állampolgári szolidaritásnak az előmozdításában, a nemzet mint „közös ihlet” (József Attila) ideájának a meggyökereztetésében vállalhat kezdeményező szerepet.

Lévén hogy előéletemet tekintve bábművész volnék, a veszprémi konferencián ebben a minőségemben vettem részt a *Gyermek- és ifjúsági színház* szekcióban. Mint cseppben a tenger, a mai magyarországi hivatásos bábjátászás világraszóló eredményei és súlyos strukturális válsága, mely többek között a bábos-képzésben is tetten érhető, szinte egy az egyben láthatóvá teszik az egész színházi szakma jelen állapotának neuralgikus pontjait, de egyben azt is, hogy a szemléletváltás érdekében milyen energiákat kellene mozgósítani. A helyszínen meghirdetett program – tudniillik hogy minden gyermek minden évben legalább egyszer jusson el színházba – gyakorlati megvalósításához szükséges lépések számbavétele során mi sem kerülhettük ki azt a kérdésfelvetést, hogy ezen a területen mi történt a rendszerváltás előtt és után. Azt mindenekelőtt tudni kell, hogy a „béketáboron” belül a gyermek- és ifjúsági színháznak nálunk volt a legcentralizáltabb intézményrendszere: összesen két, államilag dotált és ideológiailag ellenőrzött színháza volt, az Arany János Színház és az Állami Bábszínház.

A Bábszínház, amely ezres nagyságrendű „műsorszóró” intézmény volt, produkcióival betérítette a magyar-

országi piacot, mégsem tudta érdemben meghatározni a rendszerváltás után, hogy az amatőr együttesekből hivatásossá váló vidéki bábszínházi hálózat milyen művészi programot kövessen, a műfaj sajátos eszközeivel hogyan érje el a gyermek és felnőtt közönséget. Abban, hogy rövid néhány év leforgása alatt mégis kialakult egy ma már (a Kolibrit is beszámítva) tizenhárom intézményt számláló, tisztán erre a területre szakosodott hivatásos intézményhálózat, sokkal nagyobb szerepe volt a Magyar Művelődési Intézetnek – mint módszertani központnak. Ebben az intézményben működött az a műhely, mely a vidéki bábcsoportok pedagógus vezetőinek képzését irányította, s így tízezres nagyságrendben érte el azokat a gyermekeket, akik maguk is játékosok voltak. A megyei közművelődési intézményhálózaton keresztül az egész országra kiterjedően egy továbbképzési rendszert működtetett, miközben kiadványaiban a világszínház bábos történéseiről is hírt adott, és a Bábjátékos Kiskönyvtár sorozatában számos új darabot, illetve elméleti–módszertani tanulmányt tett közzé.

Magyarországon ekkor még nem létezett felsőfokú bábos oktatás és gyermekszínházra specializált képzés sem, ezért az e területen a rendszerváltás előtt működő alkotók csak külföldön szerezhették meg szakirányú ismereteiket. Ez a rendszerváltás után a többi műfajhoz képest ugyan elvileg stabilabb alapot és komoly szakmai előnyt kellett volna hogy jelentsen, ám mivel a mai napig nem jött létre a felsőoktatásban bábos tanszék, a széthulló közművelődési rendszerben pedig e terület gondozása lényegileg megszűnt, a műfaj sorsa továbbra is kétséges maradt. Így állt elő az a helyzet, hogy miközben a hivatásos báb- és gyermekszínházak évről évre a színházak teljes magyarországi nézőszámának több mint tíz százalékát produkálják, mégsem mondhatjuk el, hogy a valóban innovatív kezdeményezések váltak volna kánonképzővé, s hogy a műfaj olyan elismertségre tett volna szert nálunk is, mint Csehországban vagy Lengyelországban. Ez azért is fájdalmas, mert a báb, mint kultikus gyökerekből táplálkozó epikus műforma, kiválóan alkalmas például a népmeséinkben kódolt etnikus tartalmak, szimbolikus képzetek adekvát megjelenítésére. Amikor írásom bevezetőjében a művészi nyelv elsődlegességét hangsúlyoztam, saját műfajomat illetően ennek az ősi tudásnak az átadására is gondoltam. Úgy is, mint annak a kulturális fordulatnak az előfeltételére, melynek kulcsa a közoktatásban a művészeti nevelés lehet.

Azért is bátorkodtam írásom végén mindezt hangsúlyosan szóba hozni, mert a veszprémi konferencián jószerint a mi szekciónk volt az egyetlen, ahol a fent vázolt hely-

zetből kiindulva már egy konkrét cselekvési stratégia is körvonalazódott. Tisztelettel azt javaslom hát a Művészeti Akadémiának, hogy ennek a területnek, mely a felnövekvő generációk szempontjából kulcsfontossággal bír, már a közeljövőben megkülönböztetett figyelmet szenteljen.

---

#### JEGYZETEK

- 1 A berlini Ernst Busch Színművészeti Főiskola dramaturgia-professzora.
- 2 Bernd Stegemann: *A posztdramatikus színház után*. In: Színház, 2010. május.
- 3 Lásd Jürgen Habermas: *A posztnevezeti állapot. Politikai eszszék*. Budapest, L'Harmattan Kiadó – Zsigmond Király Főiskola, 2006.
- 4 Lásd erről Egyed Emese recenzióját: *Problémakatalógus, (mítosz)kritika és/vagy...* In: Szcenárium, 2003. november, 13–23.
- 5 Vö. Kerényi Ferenc: *A színház mint társaséleti színtér a 19. századi Budapesten*. Budapesti Negyed, 2004/4.
- 6 Lásd Hermann Zoltán: *A színház mint morális intézmény*. In: Színház, 2014. július.
- 7 Házigazda: Friderikusz Sándor, ATV, 2013. 12. 11.
- 8 Ezt a kifejezést Szöcs Géza használta az idei Tokaji Írótaborban, amikor arról beszélt, hogy az íróársadalom a rendszerváltozást követően a „belső vezéreltségét” veszítette el.
- 9 Lásd Balassa Péter: *Kultúra, művészet és kommersz ma*. In: *Uő: Hiába: valóság*. Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs – Napra-Forgó Joginformatika és Kiadó Kft., Budapest, 1989, 158–170.
- 10 Lásd Elek Tibor: *Felejtés és emlékezés dinamikájában* (Debreceni Irodalmi Napok, 2012. november 7–9.), Bárka online.