

Kricsfalusi Beatrix

# A reprezentáció politikája

„Az még nem teszi politikussá a színházat, hogy a színpadon politikailag elnyomottakat mutatunk.”

Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*

„Political animal, who the fuck are you?”

Krétaör: *A párt*

Sümei Noémi a *Heti Válaszban* közölt cikkében „csendes forradalmat” (?) diagnosztizál a budapesti színházi színtéren. Véleménye szerint mindegy, hogy a néző kőszínházba vagy valamely független társulathoz vált jegyet, „a diktatúra természetrajzáról szóló műveken vagy a zsidó–náci tematikán túl” (?) is aktuálpolitikát „kap az arcába”. A jelenség lehetséges okaként felmerül az, hogy „a sokat »vezált« színházi világ” tagjai bosszúból így adnak hangot politikai véleményüknek, de az is, hogy a színházak egyes marketingfogással szolgálják ki a kampányidőszakban a nézők megnövekedett politikai érdeklődését. „Annyi biztos – állítja tézisszerűen Sümei –, hogy ez már nem pusztán művészi eszközökkel megjelenített társadalomkritika.” Ezután írásában sorra veszi az aktuálpolitikai utalásokat tartalmazó előadásokat olyan osztályozásban, mint hogy melyikben van „jogos fricska”, és melyikben „bántó gúny”, melyikben tengenek túl a „napi aktualitásokra vonatkozó olcsó kiszólások”, és melyikben van ezekből oly kevés, hogy az „nem nyomja rá a bélyegét az előadás egészére”, majd eldönti, hogy végső soron melyik színház, és melyik „politikai pamflet” vagy kabaré. „A politizálás foka tehát különböző” – olvashatjuk a bevezetőben megfogalmazott tézissel egybeeső végkövetkeztetésben –, de mintha a közpolitikai állapotokat túl vehemensen és túl nyíltan kritizáló munkák esetében „nem is a művészi minőség lenne fontos”.

Az írás „színházszakmai” argumentációja legjobb esetben is a *Holt Költők Társaságának* híres jelenetét juttathatja eszünkbe, melyben a lánglelkű Mr. Keating – aki az irodalmat egyébként maga sem képes poétikai összetettségében, vagyis irodalmi szöveggé olvasni – Dr. J. Evans Pritchard (PhD) a költészet megértéséről szóló gondolatainak abszurditását igyekszik vizualizálni: a táblára rajzolt koordináta-rendszer egyik tengelyén az volna jelölendő, hogy mennyire sikeres a vers céljának művészi kivitelezése, a másikon pedig az, hogy mennyire fontos az a cél. A tökéletesség és jelentőség meghatározásával ugyanis a nevezett fiktív tudós professzor szerint bármely mű nagysága játszi könnyedséggel megállapítható. Sümei Noémi mintha ebben a Keating által teátrálisan „ürüléknek” nevezett koordináta-rendszerben méricskélne a rendezésekben lévő politikai el-, be- és kiszólások

mennyiségét, melyet aztán egy önkényes ízlésítéssel fordítottan arányít azok esztétikai értékével.

Mert az érvelésében valójában kizárólag tematikus szempontokat érvényesít: semmit sem tudunk meg az *Opera Amoraléban* felbukkanó, Vidnyánszky Attilára emlékeztető figura megtestesülésének mikéntjéről, ahogy arról sem, hogy ez hogyan illeszkedik Gergye Krisztián rendezésének színházi nyelvezetébe (ehhez minden bizonnyal látni kellett volna a szóban forgó előadást, nem elég a róla szóló kritikát elolvasni és a szerző neve nélkül idézni). Ugyanígy szóba sem kerül Bodó Viktor vígszínházi *Revizorjának* a játéknyelve, noha az a Gogol darabját politikai utalásokkal aktualizáló, vagyis a színpadi fikciót a valóságoz közelítő eljárás ellenpontozásaként egészen nyilvánvalóan a túlzó teatralitás eszközeire épít. Nem esik szó arról, hogy a színházi előadást létrehozó nem nyelvi jelrendszerek működése milyen módon erősíti vagy éppen ássa alá a rendezés alapját képező szöveg esetleges politikai vonatkozásúként értelmezhető kijelentéseit, vagyis a *Kampányszínház* című cikk szerzője az említett produkciókat voltaképp nem színházi folyamatokként, hanem a választási kampány kommunikációs elemeiként értelmezi. Még a tematikus olvasata is vészesen egyoldalúak, amennyiben a látottakat már-már kényszeresen a fennálló politikai rend kritikájára redukálják. A *csillagos ég* esetében például a kormányellenes megnyilatkozásokra koncentráva fel sem tűnik neki, hogy Mohácsiék munkája legalább olyan (ön)kritikusan láttatja a színházi intézményrendszer szereplőit és belső működését, mint az azt kívülről folyamatos nyomás alatt tartó kultúrpolitika végrehajtóit és kiszolgálóit.

A nyilvánvaló politikai elfogultsága és a kampány hevében bizonyos intézményeket és színházi szakembereket kampányeszközzé degradáló retorikai manőverei miatt nem is volna érdemes egy színházi szaklap hasábjain sok szót vesztegetni a *Heti Válasz* cikkére, ha nem munkálna benne számos olyan reflektálatlan előfeltevés, amely a színház és politika viszonyáról szóló diszkussziót mifelénk pró és kontra meghatározza. Azt a vitát, amely manapság egyre hevesebben zajlik, mégsem képes túllépni az olyan kis teljesítőképeségű frázisok hangoztatásán, mint hogy a színházcsinálók nem politizálnak, csak megmutat-

ják a nézőket körülvevő társadalmi valóságot (mint egy tükröt tartanak elé), vagy éppen hogy „a színház mindig (is) politizál(t)” (a kérdés pusztán az, „művésziileg hitelesen” teszi-e), odáig bezárólag, hogy „a színház mindig ellenzéki” (megjegyzem, a politikai kabaréről is ezt szokás mondani).

Nem nehéz belátni, hogy a társadalmilag tudatos színház magyarországi ellenzói és támogatói/gyakorlói közötti vitában kirajzolódó pozíciók valójában nagyon hasonlóak a színház és a társadalmi valóság kapcsolata, valamint a színház működése és hatása tekintetében. Konszenzus látszik uralkodni arról, hogy: 1. A színház egyszerű mimetikus viszonyban van az őt körülvevő valósággal, lehetőségei/feladata abban állnak, hogy ábrázolja azt. 2. A színház politikus potenciálját kizárólag a politikailag releváns problémák tematizálásaként képzelik el, vagyis feltételezik a tartalom és a forma kettősségét és szétválaszthatóságát. 3. Mindezekből szinte egyenesen következik az, hogy a színház hatásmechanizmusáról gondolkodva folytonosságot tételeznek a dolgok érzéki megjelenítése és azok nézői értelmezése között, azaz a színházi előadást képesnek tartják olyan állítások megfogalmazására és közvetítésére, amelyek sikeres dekódolása által megváltoztatható a néző politikai hozzáállása.

Aligha lehet azonban véletlen, hogy a politikus színház – vagy a tágabb értelemben vett kritikai művészet – diskurzusképző teoretikusai szerint „már nem az dönt egy színház politikusságáról, hogy direkt módon tematizálja-e a politikát”,<sup>1</sup> hanem az „a jelhasználat módjában alapozódik meg”<sup>2</sup> (vagyis nem keveredik a politika reprezentációja a reprezentáció politikájával<sup>3</sup>). Emögött elsősorban az a felismerés áll, hogy az előadás eseményszerűen lejátszódó színpadi folyamatok összességeként jön létre, amelyben egyrészt a jelentések teljes mértékben nem kontrollálhatóan képződnek meg, másrészt az előadást alkotó nyelvi és nem verbális jelek konstatív és performatív dimenziói akár egymással összeegyeztethetetlennek is bizonyulhatnak. A fenti cikkben említett példák kiválóan igazolják Hans-Thies Lehmann ama megállapítását, hogy a politikával re-representációs viszonyba lépő művészet szükségképpen nem tud mást, mint megismételni mindazt, amit elsősorban napi mediális tapasztalataink alapján a politikával azonosítunk. Ez akkor sincs másként, ha az úgynevezett „centrális erőter” által létrehozott és kontrollált mediális környezetben sokszor tényleg a színház tűnik a nyilvánosság utolsó olyan terének, amelyben a közélet visszásságai ha meg nem is változtathatók, de leleplezhetők és kinevethetők. Azonban az is könnyedén belátható, hogy épp a túlzás eszközeire épülő politikai szatíra (vagy akár kabaré) válik lehetővé egy olyan országban, amelyben a mindennapi életvalóságunkban a pártpolitika kabaréként viszi színre önmagát. Ahol Balogh József – akkoriban kormánypárti országgyűlési képviselő – élettársa súlyos bántalmazásának magyarázataként rez-



Schiller Kata felvételei

1. Az Opera amorale az Átrium Színházban
2. A Nehéz Istennek lenni című előadás
3. A Cigányok a Katona József Színházban

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikusság színház*. Ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor. Budapest, Balassi, 2009, 214.

<sup>2</sup> Uo. 223.

<sup>3</sup> Lásd ehhez Barbara Gronau *A valós ígérete. Valóságképzések a XX. századi színházban* című tanulmányát ugyanebben a lapszámban.

zenéstelen arccal mondhatta kamerába a „vak komondor”-sztorit (és függetlenként maradhatott ezután is a parlament fizetési listáján), vagy ahol az új kormánylap (*Magyar Krónika*) Kerényi Imre által szövegezett koncepciója gyakorlatilag megszünteti a túlzás retorikai eszközeivel megszóvegezett álhíreket közlő *Hírcsárda* létjogosultságát. Ezért állítja Lehmann, hogy a színház politikussága csak indirekt módon képes érvényesülni, akkor, „ha semmilyen módon nem fordítható le vagy fordítható vissza a társadalmi valóság politikai diskurzusának logikájába, szintaxisába és fogalmiságába”,<sup>4</sup> következésképpen a színház politikussága a politika bevett működésmódjának megszakításaként képzelhető el. Vagyis a színház politikai potenciálja nem akkor tud érvényre jutni, ha a politikai hatalom alkotta törvények és szabályok ellenében maga is állításokat tesz, hanem akkor, ha a határlépcsés esztétikai magatartásával a politika tételező funkciójának működését igyekszik megakasztani. Ha olyan szituációkat teremt, melyekben felülvizsgálhatóvá és átrendezhetővé válnak a saját ábrázolási és észlelési rendjének politikai implikációi.

„A művészet politikája tehát – állítja Jacques Rancière – megelőzi a művészek politikai meggyőződését, egyedi módomban hasít ki tárgyakat a közös tapasztalattól, és önmagában valóan működik, függetlenül a művészek vágyától, hogy ilyen vagy olyan ügyeket szolgáljanak. A múzeum, a könyv vagy a színház hatása inkább függ az idő és a tér különböző felosztásaitól, illetve az érzékelhető megjelenítésének általuk intézményesített módjaitól, mint az egyes művek tartalmától. E hatás azonban nem definiálja a művészet semmiféle politikai stratégiáját mint olyat, ahogy nem teszi kiszámíthatóvá a művészet politikai cselekvéséhez való hozzájárulását sem.”<sup>5</sup> Mindebből azonban egyenesen következik, hogy a reprezentációs színházi apparátust nem lehet problémátlanul „kritikai üzemmódba” helyezni. Aki erkölcsi meggyőződésből a romák társadalmi kirekesztését vagy az ellenük elkövetett rasszista indíttatású gyilkosságsorozatot akarja tematizálni, mondjuk, a Katona József Színházban, annak nem árt elgondolkodnia azon, hogy a reprezentáció polgári színháza a saját esztétikai és intézményes gyakorlatában hol jelöli ki a romák helyét, ábrázolási hagyományai hogyan viszonyulnak különböző kirekesztő és rasszista stratégiákhoz. Ezt a *Cigányok* alkotóközössége nemcsak előzetesen mulasztotta el megtenni, de Máté Gábor még az utólagosan ezzel kapcsolatban felmerülő aggályokat is a szakértelmének megkérdőjelezhetetlen tudatában lévő, saját praxisának tekintetében önkritikára és önreflexióra képtelen „kritikai értelmiség” hatalmi pozíciójából utasította vissza.<sup>6</sup>

A témaválasztásában jelenének legégetőbb társadalmi problémái iránt felelősséget és elkötelezettséget mutató, esztétikai-performatív gyakorlatát tekintve azonban az általa kritizált jelenségek újratermeléséhez maga is hozzájáruló színház kapcsán Mundruczó Kornél erőszakot tematizáló rendezései is eszünkbe

juthatnak. Például a *Nehéz Istennek lenni*, amely egyrészt úgy irányítja figyelmünket a kelet-európai prostitúció, drog- és emberkereskedelem embertelenül brutális működésére, hogy a reprezentációs színház a valós irányába több helyen megnyitott keretei között ott és akkor, a nézők szeme láttára újlag színre viszi a nőkön elkövetett testi erőszakot. Másrészt a nézőt egy hagyományos befogadói szerepben rögzíti, miközben az előadás mind a fikció, mind az azt (látszólag) megszakító színházi folyamatok szintjén a szemtanúság etikai vonatkozásait, a közönyös tétlenség és a tudatos beavatkozás következményeit feszegeti (vagyis úgy teszi felelőssé a nézőt például az általa végignézett brutális erőszakért, hogy közben nem biztosít neki semmilyen cselekvési teret).

A színház politikusságáról szóló vitában azonban méltatlanul kevés szakmai figyelem jut az olyan részvételi színházi formáknak, mint a társadalmi színház, fórumszínház vagy a komplex színházi nevelési előadások, holott ezek a színházi gyakorlat és a színház mint nyilvános térhasználat radikális újragondolásából jöttek létre.<sup>7</sup> A reprezentáció polgári színháza rendjének olyan alapvető összetevőit kérdőjelezték meg és forgatták fel, mint hogy kinek van joga a színpadhoz, és ki az, akinek csak a nézőtérre jut hely, vagy hogy ki az, aki a nyilvánosság előtt megszólalhat – vagyis nyelvel, az értelmes beszéd képességével felruházott „politikus állatként” (Arisztotelész) viselkedhet –, és ki az, akinek csak hallgatni szabad. Pedig úgy tűnik, hogy a kortárs magyar színházi színtérnek ez az a szegmense, ahol, mondjuk, a romák nemcsak (hálás vagy éppen hálátlan) témái lehetnek a színpadi folyamatoknak, hanem létrehozói is (lásd például a Káva Kulturális Műhely *Hiányzó padtársát* vagy a Kréta-körrel közösen megvalósított *Új néző* projektet). Az ilyen színházi gyakorlatok célja nem a társadalmi vagy közpolitikai visszasságok szembeesítő leleplezése, de még csak nem is egy konszenzuális, a többség által helyesnek vélt megoldás megtalálása közös problémás ügyeinkre, hanem sokkal inkább az egymással vetelkedő vagy akár egymást kölcsönösen kizáró alternatívák megmutatása, azaz az agonisztikus konfrontációként értett demokrácia (Chantal Mouffe) működésének performatív színrevitele. Összhangban azzal a belátással, hogy a színház mediális sajátságai sokkal inkább a nézőpontok sokszínűségének megmutatását, semmint a (politikai) üzenetközvetítést teszi lehetővé.

<sup>4</sup> Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*. Berlin, 2002, 17.

<sup>5</sup> Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest, Múcsarnok, 2011, 46.

<sup>6</sup> Vö. A Független Színház Peer Gynt ösztöndíjasainak nyílt levele Máté Gábornak. <http://fuggetlenszinhaz.postr.hu/nyilt-lev-el-a-katona-jozsef-szinhaz-igazgatojához>; Máté Gábor válasza többek között itt olvasható: <http://szinhaz.hu/szinhazi-hirek/50386-a-ciganyokrol-mate-gabor-nyilt-lev-elre-valaszol>.

<sup>7</sup> Sőt, mintha mifelénk az ilyen gyakorlatok még mindig teljesen kívülről esnének a színház széles körben elfogadott definícióján. Nem véletlen, hogy a Kréta-kör és Schilling Árpád tevékenységével kapcsolatban a leggyakrabban elhangzó kritika – színházi és politikai berkekből egyaránt – az, hogy megszűnt színház lenni/színházat csinálni.