



Pavel Rudnyev

A cenzúra kísértete

A „HELYES” ÉS „HELYTELEN” MŰVÉSZETRŐL



Oroszországban újra cenzúráról beszélnek. Félnék tőle, készek harcba szállni ellene, megbékülnék vele, megváltást látnak benne. Első pillantásra, a törvényhozást illetően még mindig nem történt semmi érdemleges, az Orosz Föderáció Alkotmányában továbbra is szerepel a cenzúrát tiltó cikkely. De a hivatalnokok felfogásában, a konzervatív és antiliberális publikációkban és nyilatkozatokban a cenzúra szelleme már nagyon is határozottan körvonalazódik. Előfordul, hogy egy művészről szóló cikk hangneme arra utal, hogy célja a bosszú vagy a művész elbocsátásának kiprovokálása. Arra is volt már példa, hogy valakit megfosztottak a pályázati finanszírozás minden lehetőségétől. Egyes színházak a szponzori támogatástól estek el a hatalom közvetlen beavatkozása miatt.

házi kultúra veszélyes tereppé vált – ami azt jelenti, hogy hatása megnövekedett.

Most, 2014-ben valami olyasmit kell átélnünk, amit a színházi embereknek a nyolcvanas évek eleje óta soha – arra gondolok, hogy a bemutatott színdarab esztétikai minősége vagy tartalmi mondanivalója politikai megtorlást vagy elbocsátást vonhat maga után. Hogy egy színházi kultúrát taglaló újságcikk véget vethet egy karriernek. Hogy egy színpadi megnyilatkozás kiválthatja a vallási fanatikusok tiltakozását, és ehhez egy pontatlanul megfogalmazott bírálat is hozzájárulhat. Hogy a kritika, szándékaitól függetlenül, a feljelentés szerepét is eljátszhatja. Színházzal foglalkozni manapság már éppolyan veszélyes, mint újságot írni. Egy bizonyos szempontból ez kétségkívül elkeserítő – ha ez a folyamat radikalizálódik, számos művész sorsa tragikusra fordulhat. Másrészt, ez mindenképpen biztató is, hiszen a színházi kultúra a kétezres évektől fogva tudatosan törekedett arra, hogy ekkora jelentőségre tegyen szert – a színház most végre valóban jelentést közvetít, túllépett a l'art pour l'art keretein, szélsőséges érzelmeket kelt, befolyással van a társadalom életére. A történész Roger Chartier egy érdekes megállapítást tesz a francia forradalomról: mikor az emberek tudatán a művészet uralkodik, forradalomra lehet számítani, amikor pedig a politikusoknak sikerül uralmuk alá hajtaniuk a társadalmat, reakció következik. A politika és a művészet ellentétes irányból hat a társadalmi tudatra. A tömegeket ma teljes egészében a politikai ideológia uralja, a hatalom pedig egyre-másra tanúbizonyságot tesz arról, hogy nem az értelmiség, nem a szellemi elit oldalán áll. A politika elsősorban ellenségeket keres magának. Logikusnak tűnik, hogy ezek után a művész mint olyan bűnös, romboló, ellenőrizendő figurává válik. És a politikusok valóban igyekeznek megtalálni a módját annak, hogy a művészeket ideológiai szempontból ellenőrizzék. Az Orosz Föderáció kulturális minisztere egyenesen arról beszél, hogy a kultúrának „hasznosnak” kell lennie az állam számára. A diskurzus az adófizetők pénzéről folyik, amelyet megengedhetetlen lenne a „helytelen” művészet támogatására fordítani. Minden olyan, mint a jó öreg angol karikatúrán, amelyen a fotelban terpeszkedő öregurak azt kérdezik a kamasz lánytól: „Úgyan minek vennénk neked gitárt, ha úgyis arra használnád, hogy csúfot úzz abból, ahogy mi élünk?” Ezek a „helyes” és „helytelen” művészetéről



Lear (Konsztantyin Bogomolov rendezése, Prijut Komegyianta Színház)

A küszöbönálló cenzúrától, az elnyomással fenyegető állami kultúrpolitikától való reális és érzékelhető félelem egyes alkotókat arra késztet, hogy élesen radikalizálódjanak, és átvonuljanak az ellenkultúra szférájába, másokat pedig arra, hogy bezárkózzanak a preventív öncenzúra szűk keretei közé, és óvakodjanak a merész, kockázatos lépésektől. A színház és a szín-



folytatott eszmecserék akkor duzzadnak hatalmas problémává, amikor az ember rádöbben, hogy Oroszországban az egész színházi ágazat az állam kezében van. Állami támogatás nélkül nem kommersz színházzal foglalkozni Oroszországban gyakorlatilag lehetetlen.

Hogy miféle cenzurális jellegű kifogásokat támasztanak a művészetet szemben? Mivel a politikában az alapvető eszme nem más, mint az önelégültség és a bezárkózás (az úgynevezett patriotizmus), az elégedetlenség célpontja a társadalomkritika és a kortárs kultúra ironikus hangvétele. Leszögeznek, hogy a depresszió, az öngyilkosságok, a műveletlenség és minden egyéb társadalmi visszasság oka éppenséggel a művészet, holott az csupán tükröt állít e valóban elterjedt jelenségek elé.



Csőcselék (Kirill Szerebrennyikov rendezése, Gogol Központ)

E doktrína szelleme abban az elfogadott törvényben csúcspontot ér el, amely megtiltja a káromkodást a művészetben – vagyis nem magát a jelenséget, hanem annak művészi ábrázolását utasítja el. Ily módon a tiltást elrendelő logikája még a szovjet időköt idézi: mintha azzal, hogy egy jelenségről nem szabad nyilvánosan beszélni, az azon nyomban eltűnne a realitás világából is. Mint amikor Arbuzovnak azt mondták, hogy a Szovjetunióban nem halnak meg gyerekek úgy, ahogyan az ő *Tánya* című színdarabjában. A hatalom nem a társadalmi visszasságok léte ellen indít harcot, hanem az ábrázolásukat igyekszik megszüntetni – ez olyan, mint amikor a megfázást pusztán orrcseppel kezeljük: a tüneteket, nem pedig magát a betegséget. A társadalmi tudat destrukciójának kiváltó okát épp a művészetben, nem pedig azokban a jelenségekben látják – szociális bizonytalanság, korrupció, kettős értékrend, iskolázatlanság, a társadalmi rétegek közötti szakadékok, kiszolgáltatottság és így tovább –, amelyek ténylegesen okozzák.

Visszatérés az „eredetihez”

A 2010-es években a színházi rendezők új generációja kezdte lendületesen képviselni egyrészt azt a társadalomkritikus irányzatot, amelynek alapját az orosz társadalomban a 2000–2010-es években eluralkodó szociális bizonytalanság, az elképesztő társadalmi különbségek és a belőlük eredő feszültségek szolgáltatták, másrészt azt a szikár, szarkasztikus rendezői nyelvet, amely sok tekintetben a valóságot, továbbá annak a médiában és a tömegkultúrában való megjelenését parodizálja. A hatalom szemében épp ezek az orosz rendezői tendenciák – amelyek a konkrét, nem pedig az allegorikus kifejezésmódot részesítik előnyben – váltak leginkább gyűlöletessé, elítélendővé.

Meglehetősen jellemző, hogy eközben a hatalom minden törvényhozási aktusa során egyfajta szimbolikus nyelvet használ (éppen amikor a művészet erről már lemondott): soha nem konkrét témákat, cselekménytípusokat, a hatalom vagy az egyház kritikáját marasztalja el. Allegóriák, utalások formájában épp az esztétikai megjelenítést kifogásolja – amelyet a hatalom etikai szempontból tart önmagára veszélyesnek. Úgy tesz, mintha nem a bírálat, hanem az esztétikai megoldása miatt tiltana. Hajtóvadászat indul a „posztmodernizmus” és az ironikus hangvétellű kortárs színház, a klasszikusok aktualizálása ellen, az „eredetihez” való visszatérés ürügyén a színháznak az irodalomhoz való illusztratív, nem pedig kreatív hozzáállását szorgalmazzák. A hatalom a kortárs kultúra „helytelenségét” az értelmezés, az aktualizálás, az interpretáció területén véli felmutatni.

Fontos, hogy tisztán lássunk. A visszatérés az „eredeti” Osztrovszkijhoz, Gogolhoz, Dosztojevszkijhez – megátalkodott, dilettáns anakronizmus. A XX. század tanulságait nem lehet felülírni vagy figyelmen kívül hagyni. A modern gondolkodás egyik leglényegesebb megállapítása, hogy a valóságról szerzett ismereteink híján vannak bármiféle objektivitásnak. A valóság megismerése nem lehetséges közvetítők – mitológia, esztétika, filozófia – nélkül. Nem létezik a dolgok objektív, „normális”, „általános” megközelítése. Minden elképzelés egy projekt, formula, amelyet az ember önmaga fogalmaz meg, a már rendelkezésére álló kulturális tudás birtokában. A természet szépségét nem tudnánk értékelni, ha előttünk már nem magasztalta volna fel a költészet, a festészet, és így tovább.

Az „eredeti” klasszikusokhoz való visszatérés épp ebből a szempontból van eleve kudarcra ítélve: bárhogy akarnánk, nem tudunk visszatérni a valódi, az „eredeti” Gogolhoz, legfeljebb, mondjuk, a róla alkotott, 1970-ben vagy az 1950-es években aktuális elképzeléshez. Sőt, lényegében ténylegesen ezekhez sem – a régi szövegeket mi már az újabb szövegek szűrőin keresztül olvassuk, hiszen már konkrétan képtelenek vagyunk „nem látni”, „elfelejteni” Dosztojevszkijt, Bulgakovot, Salamovot vagy Szorokint, akiknek az esztétikai tapasztalatai ráakódtak a gogoli élményekre – képtelenek vagyunk arra, hogy Gogolt az 1830-as évek emberének szemével nézzük. Az „eredetiség” csupán egy múltbeli értelmezés.

A vágy, hogy visszatérhetünk az „eredetihez” – utópia, és valójában nem jelent mást, mint visszatérést a rendezői színház előtti időkhöz, amikor az irodalomhoz fűződő viszony nem kreatív, interpretáló, hanem illusztratív jellegű volt. Az az elvárás, hogy minden „legyen úgy, ahogy volt” (például kövessük betűről betűre a szerzői utasításokat és a szerzői szöveget), indokolható, de kevésbé megvalósítható, hiszen a színházi fejlődés logikáját, amelynek része volt a rendezői színházzal fémjelzett teljes XX. század, lehetetlen kiiktatni. Ez múzeumi, színháztörténeti, nem pedig eleven művészet lenne.

Az „eredeti” klasszikus iránti ilyesfajta igényben ugyanaz érhető tetten, mint amikor a hatalom egységes tankönyvekről és a történelemhamisítás megakadályozásáról beszél. Az, hogy a hatalom tagadja a rendező jogát a klasszikusok személyes, interpretáló megközelítésére, azzal magyarázható, hogy egységesen a saját nézőpontját kívánja érvényre juttatni. Pontosan úgy, ahogyan ez a szovjet korszakban is volt, amikor az egész forradalom előtti kultúrát nem tekintettük másnak, mint a cári rendszer gyötrelmeiről szóló egyetlen eposznak, ami végül az 1917-es év lázadó szelleméhez vezetett, a forradalom utáni kultúra pedig csupán az aktuális rezsimit dicsőítette.

Ha belehallgatunk Joszif Brodskijnak a Nobel-díj átvétele alkalmából írt beszédébe, ezt találjuk: „Sok mindent megoszthatunk a másikkal – kenyert, hajlékot, meggyőződést, szeretőt –, de például Rainer Maria Rilke verseit nem. A műalkotások – különösen az irodalmi művek, így a versek is – embertől emberig vezetnek, közvetlen kapcsolatba lépnek a befogadóval. Épp ez az, amiért a közjó bajnokai, a tömegek kormányzói, a történelmi szükségszerűség felkentjei annyira nem kedvelik úgy általában a művészetet, és még kevésbé az irodalmat – így a költészetet sem.” A művészet és az egységes megítélés összeegyeztethetetlen dolgok. A XX. századra ez különösképpen jellemző – a művészet sok tekintetben átveszi a pszichoanalízis fő tételeit: a terapeuta nem gyógyítja meg páciensét, csupán segít neki abban, hogy meggyógyítsa saját magát.

A képviselők e tiltó hadjárata az országban tökéletesen egybevág a hatalom klerikalizálódásával. Hiszen a tiltás – cölibátus, szerzetes-logika. A célja világos: ne lehessen kísértésbe esni. Arra nincs esélye az embernek, hogy fizikailag kiiktassa az univerzumból a kísértéseket. Mit tesz hát egy felnőtt, önállóan gondolkodó ember, ha nem akar engedni a kísértésnek? Meggyőzi magát: „Úrrá leszek önmagamon, megküzdök a vágyaimmal, és akkor az, amit nem akarok, nem ér el engem.” És mit tesz egy szerzetes, a vallás embere? Kiirtja maga körül a kísértés pusztá lehetőségét. Nem engedi, hogy a kolostorban fedetlen vállal és lábbal járjanak. Remeteségbe vonul, hogy ne is találkozzon senkivel, így küszöböli ki a konfliktust. Levágja az ujjait. A legradikálisabb szekták tagjai lemetszik testükről a bűn „szerszámaikat”, mi több, másokat is arra biztatnak, hogy ezt tegyék.

A felnőtt, felelősen gondolkodó emberek többre tartják az önkorlátozást. Csak a szerzetes várja el a világtól, hogy mocsanatlanul maradjon ott, ahol ő áll –

ahelyett, hogy megküzdené magával, a saját gyarlóságával, elúzi környezetéből a jelenséget, amely így is, úgy is létezik. Behunyja szemét, hogy a világ mindenki számára sötétbe boruljon. És valójában csupán az a meglepő, milyen sok ember akad manapság, akit nem a saját erkölcsi tökéletessége érdekel, hanem a másoké.

„A törvényes művészet”

Nagyon fontos leszögezni: a cenzúrának kizárólag politikai jelentése van. Bár azzal takarózik, hogy a többséget, a társadalmat képviseli, a gyermekek erkölcsét védi, valójában csak a másként gondolkodás elnyomásának eszköze. Nem kell túl messzire menni a példakért: elég csak egy pillantást vetni a „visszaeső szabálysértők” listájára. Ezek általában karakteres, véleményformáló egyéniségek, akik nem lojálisak a hatalomhoz. Ezért a cenzúrát a színházművészet fellett gyakorolják, amelynek hatása összehasonlíthatatlanul kisebb, mint a televízióé (amiben szó szerint minden megengedett). Azt bizonygatják tehát, hogy az a színház, amely fonák módon interpretálja a klasszikusokat, vagy amely megengedi magának az „illetlenséget” és a „meztelenkedést”, sérti a társadalom jóérzését. De hallottak valaha arról, hogy az orosz „kocsmadalt” akarnák betiltani, a sokmillió rajongó-



BerluszPutyin (Varvara Faer rendezése, teatr.doc)

táborával, aminek a színházi közönség a nyomába sem ér? Pedig az ilyen dal a bűnözők, tolvajok, antiszemiták értékrendjét tükrözi, és olyan társadalomellenes eszméket hirdet minden taxiban, mint hogy a bíróságok igazságtalanul ítélnének, a börtönökben ártatlan, jámbor, jó emberek ülnek, létezik egy másfajta törvény, amelyet tilos megsérteni, az állam törvényeit viszont szabad – ez az erő kultusza, a bűn romantikája... A dalban mint jelenségben az állam nem lát kockázatot. Ez törvényes művészet.

Érvek a cenzúra ellen

A színházi közönség nehéz helyzetbe került. Egyrészt látjuk, hogy a színház virágzik, a kínálat változatos, a nézők hihetetlenül lelkesednek az új színházi tren-



dekért, a rendezők új generációja beérett. Másrészt látjuk a 2010-es évek cenzúráját is, amely kezdi szűkíteni, összepréselni azt a változatosságot, amely kialakult a színház világában. Teljesen nyilvánvaló, hogy erre a helyzetre valahogyan reagálni kell. A színházi közösség iránt támasztható minimális követelmény, hogy ne maradjon csendben, a maximális pedig, hogy dolgozzon ki önállóan érveket a cenzúra ellen, keresse meg a módját, hogy artikulált formában elmagyarázza a hatalomnak és a társadalomnak, milyen romboló dolog a cenzúra.

A legfontosabb érv: gazdasági szempontból előnytelen. A tiltások növekedése elkerülhetetlenül a nézői érdeklődés megcsappanásához vezet, a cenzúrázott, „vegetáriánus” művészet teljes nézői csoportokat von ki a színházból. A kínálat mai sokszínűsége épp azt célozza, hogy a színházat különböző társadalmi rétegek számára tegye hozzáférhetővé, hogy új közönséget vonzzon be a nézőterekre. Végre visszatért a színházba az egykori néző – az a rafinált, intellektuális érdeklődésű ember is, aki az 1990-es évek durván kommercializálódó színházát elhagyta. És ezt a pozitív folyamatot mindennemű korlátozás vissza fogja vetni, le fogja rombolni a 2000-es évek legnagyobb vívmányát: hogy a színház társadalmi igénnyé vált.

Minél tovább terjednek a cenzúra áttétei, annál nagyobb anyagi erőfeszítést igényel majd az állam részéről a színházak tevékenységének biztosítása az ország területén. Elkerülhetetlenül szükségessé válik a színházak működésének szovjet típusú állami dotációja, az árukapcsolással árusított jegyek és hasonlók. A 2000-es éveket a hatalom és a színház viszonyában az alternatív finanszírozási formák keresése jellemezte; az állam arra készítette a színházakat, hogy próbálganak önállóan forrásokhoz jutni, és fokozatosan megszüntetett sok, a szovjet időkben köteleesség gyanánt fenntartott támogatási formát. És el kell ismerni, hogy az igazgatók megtanulták, hogyan lehet olyan körülmények között létezni, ahol az állami támogatás nem terjed ki mindenre, és szükség van a személyes kezdeményezésekre.

A színházi cenzúra éppen ezt veszi célba: azoknak az embereknek a lelkesedését, akik a színházban látják életük küldetését, és készek arra, hogy újító módon nyúljanak a dolgokhoz. Gondoljunk csak vissza: épp az Állami Duma és a Szent Szinódus képviselőinek cenzúrája vezetett ahhoz, hogy Vera Komisszarzsevszkaja magánszínháza, amely a modernizmus korában egyedülálló jelenség volt, bezárjon. A botrány, amelyet a feketeszázas és egyházi körök, valamint Puriskevics képviselő Oscar Wilde *Salome* című darabja körül csaptak, megakadályozta a premiért, és így még a darab színpadra állításának költségei sem térültek meg. Komisszarzsevszkaja kénytelen volt bezárni a színházat, és vendégszerepléssel pénzt keresni, ez azonban hamarosan a halálához vezetett.

Ha nem a moszkvai, hanem a vidéki körülményeket vesszük tekintetbe, ahol a színház még inkább ki van szolgáltatva mind a helyi hatalom jóindulatának, mind

a kassa bevételeinek, a cenzúra okozta problémák megsokszorozódnak. Fontos megjegyezni, hogy helyben minden moszkvai hatalmi kezdeményezés mintegy felduzzad, és olyan elnyomó gépezet lép működésbe, amelyről a fővárosiaknak még elképzelésük sincs. A hatalmi és az egyházi cenzúra legelőször épp a vidéki színházakat kezdte sújtani, amelyeknek amúgy sem könnyű az életük.

Az omszki Drámai Színház egy rendezvényén az orosz színházi élet vezető személyisége, Lev Dogyin rendező beszélt még egy, különösen fontos és pontosan megfogalmazott veszélyről is: „Ha a művészetben megtiltanak valamit, akkor a művészet fejlődése megáll, és elkezd ezen a ponton őrlődni.” A cenzúra további növekedése pontosan olyan struktúra kiépüléséhez vezetett, amilyen a háború utáni szovjet művészetben már létezett, amikor a legjelentősebb alkotások mind az ideológia ellenében születtek (az avantgárd jelenségek, mint Venyedik Jerofejev, Mamlejev alkotásai vagy az orosz rock éppúgy, mint a népies Asztafjev és Mozsajev művei), az ideológián belül csak a karrieristák, talpnyalók és hithű pártemberek tolongtak, akiknek a kulturális „teljesítményét” csupán árukapcsolással lehetett értékesíteni. A cenzúra képmutatáshoz, kettős beszédhez vezet (másként viselkednek a vezetéssel szemben, mint a hétköznapokban), és éles eltérést hoz létre a hivatalos, „vegetáriánus” és az ellenkultúra között. Az utóbbi még radikálisabb lesz, és jobban fogja vonzani az új, ifjú lázadókat.

Mindez az orosz kultúrában egyszer már megtörtént. És tudjuk azt is, hogy ez alakította ki a művészi viselkedés mintáit a totális ellenőrzés körülményei között. Ezeket a mintákat már nagyszerűen leírták. Épp ezért kell figyelmünket a történelemre irányítanunk. Például felidéznünk azt a fontos következtetést, amelyet Jurij Lotman vont le a nagy orosz költőről, Puskinről írott életrajzában: „Semmi sem alapozza meg azt a feltételezést, hogy I. Miklós közvetlenül közreműködött volna ebben az összeesküvésben [a Puskin ellen halála előtt folytatott rágalomhadjáratról van szó – P. R.], vagy akár csak rokonszenvezett volna vele. Ugyanakkor közvetlen felelősség terheli valami másért – azért, hogy Oroszországban olyan légkör alakult ki, amelyben Puskin nem maradhatott életben, azért a hosszú évekig tartó megalázó helyzetért, amely pattanásig feszítette a költő idegeit, és túlzottan érzékennyé tette, ha úgy érezte, megsértik a becsületét, a szabadságnak azért hiányáért, amely cseppről csepre szívta ki Puskinból az életet.”

Megjelent: <http://www.teatral-online.ru/news/11992/>

FORDÍTOTTA: IVÁN ILDIKÓ

Lapzárta után érkezett hír: az orosz hatóságok felmondták a *Berluszputyint* bemutató Tyeatr.doc színházzal kötött helyiségbérleti szerződést. Az indok: „önhatalmúlag változtatásokat hajtott végre a helyiségen”.

(A Szerk.)