

DÉZSI FRUZZSINA

# MITŐL NEMZETI EGY NEMZETI?

*A debreceni Csokonai Színház 2021/2022-es évadáról*

Jogos feltételezésnek tűnhet, hogy az elmúlt évek pandémiás időszaka nemcsak az önmagunkhoz és környezetünkhöz fűződő viszonyunkat rendezte újjá, de egyszersemind azon mechanizmusokat is átstrukturálta, amelyek mentén a kultúráról, így többek között a színházcsinálásról (nem utolsósorban annak jelentőségéről) is gondolkodunk. A járványhelyzet számos olyan innovatív, az alkotói és befogadói alapállást egyaránt megmozgató megoldásra hívta fel a figyelmet, amelyek áttemelése az immáron offline térben létrejövő előadások keretrendszerébe nem pusztán kívánatos, de egyenesen elengedhetetlen – volna.

Varga Klári A kaméliás hölgyben, r.: Sardar Tagirovsky



Már amennyiben a kultúra meghatározó szereplői is hajlandók lennének, ha nem is teljesen elfelejteni, de legalábbis alapjaiban átgondolni a realista színház játszási és nézési hagyományait, a merev normatisztelet kényszeres attitűdjét, illetve szembesülnének azzal a világszínházi kontextussal, amely egyrészt visszaigazolhatná egyes törekvések és irányzatok érvényességét, másrészt hosszú távon kijelölné ezek történeti helyét és jelentőségét. Ez utóbbi folyamatnak ráadásul kifejezetten aládolgozott a járványidőszak, hiszen számos külföldi produkció és nemzetközi fesztivál vált elérhetővé a világ bármely pontjáról. Ugyanakkor a 2021/22-es évadot tekintve mégiscsak úgy tűnik, hogy az elmúlt időszak radikális (elsősorban mediális) folyamatainak nem vagy csak alig sikerült kikezdeniük a magyar kőszínházi konvenciókat.

Különösen váratlan az önreflexív működés hiánya a debreceni Csokonai Nemzeti Színház esetében: míg az intézmény 2020 nyarán Éry Franciska rendezésében vitrinszínházi produkcióval felelt a járványhelyzet kihívásaira – a Nagyerdei Stadionban játszott *Hamletet* jelölték is a Highlights of Hungary díjára –, addig az új évadban igen határozottan visszanyúlt a lélektani realizmus meg nem újított köznyelvéhez. A tizenhat beharangozott bemutatóból végül hét került színpadra – ezek közül egy kizárólag online –, ezekhez csatkozott még három, az évad közben meghirdetett előadás. Ahhoz, hogy a színház a vállalt bemutatóit nem tudta maximálisan teljesíteni, a pandémiás helyzet mellett az is hozzájárult, hogy az új játszóhely épületét, a Csokonai Fórumot csupán a vártnál később, előreláthatóan 2022 őszén fogják átadni.

Mind az elmaradt, mind a megtartott bemutatók esetében megfigyelhető azonban az a jól ismert, óvatos lavírozás, amely a vélt vagy valós nézői igényeket igyekszik egyensúlyba hozni az új színházcsináló generáció hagyományváltó törekvéseivel. Ennek ellenére mégiscsak úgy tűnik, hogy igen kevés drámai alapanyag bátorította rendezőjét a képesség és a nyelviség bevett viszonyának újragondolására, ez pedig közvetlenül kihat a közönség működésére is: a tradíciók reflektálatlan újrajátszása azonnal megfosztja a befogadót az értelemképzés sokrétű játékától. Ördögi a kör: ha a színház nem kondicionálja saját nézőit, nem nyit feléjük és nem bízik bennük, úgy visszazáródik saját archívumába. Rögtön hozzá is kell tennünk, hogy nem egyedi a jelenség, ez a szüntelenül öröklődő lavírozás ugyanis mind a vidéki, mind a fővárosi társulatoknál ugyanazt eredményezi: kevés kivétellel lementszi az újító szándék radikálisabb ágait.

Az természetesen nem hagyható figyelmen kívül, hogy minden vidéki intézmény összetett nagyszerkezet, amelynek olyan, széles rétegeket kell érdekletté tenni a színházfogyasztásban, amelyek háttér tapasztalatai és szociokulturális jellemzői jelentősen eltérhetnek egymástól. Különösen nehéz feladat ez ma, hiszen a művelődés széles spektrumán a színház már korántsem foglal el egyértelműen kiemelt helyet, így folyamatosan erősödik a tendencia, miszerint a vezetők közművelődési és közönségszervezési szempontok alapján állítják össze műsortervüket – a gazdasági sérülékenységet ezáltal is valamelyest csökkentve. Ugyanakkor a közönség rétegzettsége nem elegendő ok a magyar alkotói és befogadói gondolatrendszer statikusságának továbbtáplálására, épp ellenkezőleg: olyan, eltérő válaszok érkezhetnének erre a differenciált összetételre, amelyek nemcsak hogy elszakadnak a színház és valóság mimetikusként tekintett viszonyától, de figyelembe veszik elérési közegek kulturális komplexitását is. Erre törekvések Debrecenben leginkább a színházi nevelés felől

érkeznek, az itt otthonos demokratikus(abb), diszkurzívabb alkotói struktúra ugyanis nemcsak közvetlenül reagál környezetére, de gyakorta integrálja is közönségét a létrehozás és/vagy feldolgozás folyamatába. Sokatmondó ugyanakkor, hogy a vidéki intézmények közül jelenleg kettőben működik aktív ifjúsági program, ez idáig a Szegedi Nemzeti Színház és a Csokonai Nemzeti Színház ismerte fel, hogy a színház akkor válik felelős társadalmi cselekvéssé, ha – erőforrásait és szakmai energiáit nem kímélve – kiterjeszti erőterét, és ezzel együtt lehetővé teszi az egymással vetélkedő alternatívák reprezentációját. Ezek az alternatívák ugyanis már azáltal megakasztják a konvencionális ábrázolási és észlelési rendet, hogy olyan szereplők számára kínálják fel a reprezentáció lehetőségét, akik rendszerint kiszorulnak a nyilvánosság teréből. Az aktív részvételen alapuló előadások így nem kizárólag különböző esztétikai irányzatoknak és törvényeknek engedelmesskednek, hanem egyszersmind közösségi eseményekké is válnak, amelyekben a jelenlévők egyenrangú felekként ismerethetik és ütköztethetik nézőpontjaikat. Megvan ugyanis a szigorú hagyományörzésnek az a veszélye, hogy a struktúrák lesz mindazokra az irányvonalakra, amelyek megbontának a színházkultúra fősodrának egyhangú homogenitását, a rendezői elgondolások önismétlő monotonitását, és amelyek nemcsak bővítenék a szegényes repertoárt, de stimulálnák a belső (intézményi) hierarchia és a befogadói percepciók munka változását is. E tekintetben kevés különbség van az egyes vidéki kőszínházak műsorpolitikája között, így voltaképpen már az is frissítő jelenség, hogy a Csokonai Színház repertoárjában a színháztörténet kanonikus, sokat játszott művei mellett – úgymint *A játék a kastélyban* vagy az *Óz, a csodák csodája*, de a *Balfácánt vacsorára* is végigtornézták már a magyar kőszínházi szférát – feltűnnek olyan, izgalmas kísérletek is, mint Valcz Péter koncertszínházi *Toldija*, Sardar Tagirovsky az épület térszerkezetét egészében újrastrukturáló *A kaméliás hölgy, avagy a kegyvesztettek tündöklése* című előadása, és szintén üdvözlendő, hogy Pass Andrea a 2019-es *Imágó* után visszatért a társulathoz a *Fináléval*. Ezen munkák nagy része ugyancsak sikeresen megtöri a reprezentáció szokványos rendjét, ezáltal újraalkotva a színészi játékmód koordináta-rendszerét is. Szintén figyelemre méltó, hogy az intézmény legújabb színházi nevelési előadása, a *Théba* nem pusztán Szophoklész jól ismert, az irodalomtatásban kiemelt helyét máig megőrző szövegeiből épül fel: Madák Zsuzsanna a *Théba* dramaturgiájának megalkotása során Jon Fosse vonatkozó írásait is beépítette az előadás szövetébe.

Messze nem egyedülálló jelenség az sem, hogy a kortárs világirodalomból szinte kizárólag azok a művek szivárognak be a vidéki társulatok, így a Csokonai Színház repertoárjába is, amelyek vagy bizonyítottak már egy fővárosi intézményben, vagy a bevett, historikus színrevitelnek kevéssé ellenálló, könnyen kezelhető alapanyagoknak tűnnek – eklatáns példa erre Alexis Michalik *Edmond* című drámája, amelynek magyarországi ősbemutatóját Keszég László rendezte. Az efféle kortárs, már most „ikonikus vígjátékként” emlegetett történeteknek elsősorban – és korántsem megvetendően – nézőcsalogató erejük van, ugyanakkor élő kérdések és lokális referenciák hiányában csak még inkább konzerválják az egyenmőséget, aminek egyik legfőbb oka a mainstreamen túl nem látó, illusztrációra törekvő alkotói magatartás. Mondhatjuk természetesen, hogy a külföldön jelentős sikerrel futó vígjátékok által a szerelem és a művészet – így pedig az emberiség – alapkérdéseiről elmélkedhetünk, de sem a szövegek gondolati

felépítése, sem pedig színrevitelük formanyelve nem győzött meg ezen művek vitathatatlan legitimitásáról sem Debrecenben, sem más vidéki intézményekben. A téma ún. univerzalizációja a mai színházi közbeszédben (marketingben) egy voltaképpen mentőöv, amelynek a segítségével megúszhatóvá válik a valódi keresés.

Mindezzel elsősorban nem arra szeretnék rámutatni, hogy a nemzetközi sikerdarabok magyarországi játszása teljes egészében érdektelen vagy haszontalan volna, sokkal inkább azt hangsúlyoznám, mennyire zavarba ejtő azon vígjátékok dominanciája, amelyek figyelmen kívül hagyják a magyar társadalmi és kulturális sajátosságokat – azaz éppen azt a közeget, amelyben reprezentációjuk megvalósul. Erős tünete ez a (nem kizárólag vidéki, és akár még nem is kizárólag kő-) színházi szféra nagyon is rendezett logikájának, amely óvakodik a merészebb gazdaságpolitikai döntésektől – és a jelenlegi kultúrafinanszírozási rendszert tekintve ez nem különösebben meglepő.

Ugyanakkor nagyon is méltányolandó törekvés, hogy a Csokonai Színház vezetősége rendszerint visszavárja azokat a kortárs drámaírókat, akiknek a szövegei utat találtak a debreceni közönséghez, és akik nem utolsósorban figyelembe veszik a színház történelmi idő és társadalmi tér általi meghatározottságát. E tekintetben már említettük Pass Andréát, de ugyanilyen fontos vállalkozásnak tekinthetjük Mikó Csaba mesedarbjait, illetve Madák Zsuzsanna átdolgozásait, amelyek többnyire az intézmény ifjúsági programjában kapnak helyet. Hasonlóképpen üdvözlendő, hogy a fiatal rendezőgeneráció azon tagjai is szerephez juthatnak, akik – vélhetően szándékosan – kívül állnak a kánonon. Valcz Péternek különösen független színházi munkássága ismert, eredeti, a zeneiségre koncentrált formanyelve és előadásainak folyamatos önreflexiók igénye láthatóan jót tett a társulatnak is. Bár *Toldija* egyelőre csupán felvételen érhető el – profi színházi film formájában –, de az intézményes hierarchiát, a házon belüli versengést és a női-férfi szerepeket egyaránt érzékenyen megmutató adaptációról már most bizonyossággal állítható, hogy izgalmas viszonyítási pont lesz a következő évadban. Az előadás voltaképpen azt mutatja meg, hogy a színház nem pusztán előadásokra és színészekre lebontható kultúrateremtő és -közvetítő gépezet, hanem egy olyan, közösen működtetett viszonyrendszer, amelyet éppannyira szerveznek az informális alakzatok és hatalmi mechanikák, mint amennyire a vezetőség művészeti állásfoglalása.

A színház eklektikusan alakult évadjából ugyanakkor nem rajzolódik ki határozott irányvonal. Gemza Péter évadismeretető beszédében éppen két olyan előadást emelt ki – Astor Piazzolla *María de Buenos Aires* című tangóoperáját, illetve Florian Zeller *A fiú* című drámáját, utóbbit Ilja Bocsarnikovsz rendezésében –, amelyek végül a Csokonai Fórum munkálatai miatt nem tudtak megvalósulni. E szerencsétlen körülmény vélhetően erőteljesen rányomta a bélyegét a tervezésre mind darabválasztás, mind rendezői felkérések tekintetében. Az online *Toldival* együtt végül tíz megvalósult új produkcióból kettőt Keszég László (*Játék a kastélyban, Edmond*), kettőt Ilja Bocsarnikovsz (*Balfácánt vacsorára, Óz, a csodák csodája*), kettőt Madák Zsuzsanna (*Théba, Herkules – A kezdetek*) jegyezte, hozzájuk csatlakozott még a már említett Pass Andrea, Valcz Péter, Sardar Tagirovsky és Gemza Péter igazgató. Bár kétségkívül gyakorlott rendezőket fogadott Debrecen, a többségében túlonultul kézreálló darabok a legritkább esetben tematizáltak jelen idejű társadalmi konfliktusokat – lokális

problémákról nem is beszélve –, és még ritkábban gazdaságtották új értelmezéssel a kanonizáltabb műveket.

Ez a merőben esetlegesnek tetsző műsorpolitika pedig felveti azt a korántsem elhanyagolható kérdést, hogy egy nemzeti színháznak mi lehet a tulajdonképpeni szerepe és vállalása. Mikor sikeres egy nemzeti színházi koncepció? Kell-e foglalkoznunk ezzel a minősítéssel, vagy egyszerűen gazdasági formáról van szó? Akár valódi, értő szándékkal igyekszünk megközelíteni a „nemzeti” megjelölést, akár kizárólag pénzügyileg motivált címkeként detektáljuk, annyi mindenesetre világosnak tűnhet, hogy az intézmény szimbolikus jelentőséggel bír még akkor is, ha az európai integráció korszakában a nemzeti színház mint olyan már pusztán ideológiai konstrukcióként fogható fel.<sup>1</sup> A nemzet ugyanis nem zárt képződmény, és soha nem is volt az, hibriditását kizárólag a domináns diskurzusok fojtották el a globalizáció jelenkori szakasza előtt, ma azonban már a homogén nemzetállamról való elképzelés sem tartható. Amikor tehát egy nemzeti színház működését vizsgáljuk, joggal merülhet fel az igény, hogy olyan törekvéseket is észleljünk, amelyek figyelembe veszik az államok multikulturalitását és a transznacionális viszonyokat egyaránt. De nem mehetünk el mellett sem szó nélkül, hogy az intézmény működésével akarva-akaratlanul meghatározza a másságot is, így talán az egyik legfontosabb vizsgálódási pont az jelentené, hogy melyek azok a társadalmi csoportok, ügyek, viszonyok, amelyek kiszorulnak egy nemzeti színház reprezentációs teréből. E tekintetben a Csokonai Színház, akárcsak a legtöbb magyarországi intézmény, ragaszkodik a status quo kereteihez: a nemzetiségek és a kisebbségi csoportok – akár az etnikai, akár a vallási, akár a gender- stb. szempontokat vesszük figyelembe – nem vagy alig jutnak szóhoz, ahogyan nem tematizálódnak azon problémák sem, amelyek éppen ebből a kirekesztésből adódnak.

Mindebből úgy tűnik, hogy az elmúlt évadban a színház a társadalmi szerepvállalás feladatát teljes egészében átruházta a CSIP-re, azaz a Csokonai Ifjúsági Programra. Ritka, hogy egy intézmény műsorán belül egyenrangúan jelenjen meg a „nagyszínházi” repertoár és az ifjúsági program, ez pedig minden egyéb aránytalanság ellenére már önmagában kiemeli a Csokonai Színházat vidéki társai közül. Ráadásul az ifjúsági műhely tagjai nem pusztán színházi nevelési előadásokat hoztak létre az elmúlt évadban, de a rendszeres drámafoglalkozások mellett – melyek olyan, fontos problémákat járnak körül, mint például az iskolai bántalmazás – újra indították legújabb interaktív színházi projektjüket, a *közTeret* is. A tizenhat éves kortól ajánlott program kifejezetten a debrecenieket invitálja kreatív alkotóműhelybe, ahol a fiatalok közösen gondolkodhatnak a jövőre irányuló félelmeikről és reményeikről, érintsenek azok akár társadalmi, akár globális jelenségeket. A CSIP az elmúlt években foglalkozásaival bejárta Hajdú-Bihar megyét, és így olyan csoportokat és közösségeket ért el, amelyekhez egyrészt nagyszínházi keretek között aligha jutott volna el, másrészt amelyek szegregáltságuk okán nem vagy csupán alig férnek hozzá ilyesfajta kulturális javakhoz. Ugyanakkor érdekes genderkérdéseket is felvet a műhely szakmai összetétele: a CSIP-et Madák Zsuzsanna, Gemza Melinda és Varga Nikolett vezeti, férfiak többnyire szakmai konzulensként vannak jelen. Női szakma-e a vajon dráma-

1 IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig* (Budapest: Ráció, 2013), 11



Réti Adrienn és Mercs János a *Fináléban*, r.: Pass Andrea

pedagógia? Milyen hierarchikus viszonyban áll a klasszikus színházi gyakorlattal? Mennyire szűrődnek be a patriarchális társadalom által kijelölt szerepek a műfaj keretei közé? Ezen kérdések mindegyike megérne egy-egy külön kutatást. Mindenesetre a CSIP mozgékonyága, az érzékenyítésben és oktatásban vállalt szerepe példaértékű. Igazságtalanság volna nem megemlíteni, hogy a nem kifejezetten erős évad és művészeti koncepció ellenére az utóbbi évtizedben az ifjúsági program mellett még egy igen fontos feladatot vállalt magára a színház: az évente megrendezett DESZKA Fesztivál ugyanis a kortárs magyar drámák egyik legfontosabb fórumává nőtte ki magát, éppen ezért igazán sajnálatos, hogy az elmúlt évadban szervezési nehézségek miatt nem tudott megvalósulni. Érdemes azonban megjegyezni, 2021 májusában a színház kidolgozott egy hibrid megoldást, a DESZK@ Digitalt, ami lehetővé tette a folyamatos működést a járványhelyzet közepette is. Ugyancsak figyelemre méltó kezdeményezés a MagdaFeszt, amelynek fókuszában évről évre női sorsok állnak, egyaránt merítve magyarországi és határon túli alkotók munkáiból.

Eseményszerűen tehát időről időre – és szerencsére egyre gyakrabban – bukkannak fel olyan kezdeményezések az intézmény falai között, amelyek egy-egy kiemelt jelentőségű témára fókuszálva szisztematikusan feltérképezik a kortárs színházi kínálatot, ezáltal pedig néhány napra megteremtik azt a sűrű diszkurzív hálózatot, amely az egész működésre vonatkozóan volna igazán kívánatos. A fősodorban, a napi működésben ugyanis leginkább a látótér szűkösségét érzékelhetjük, ezt ideig-óráig tágitja egy-egy olyan rendező, aki még ha témaválasztásában nem is feltétlenül unikális, de a színházról mint térről való gondolkodásban megakasztja a bevett formulákat. Annyi bizonyos: akkor válik valóban izgalmassá egy előadás, ha már létrejöttének szokásrendjében is változást észlelhetünk.

Evidencia, hogy a rendezői játéknelv alapvetően meghatározza a színészi fejlődést és kibontakozást, és különösen igaz ez abban a – Magyarországra jellemző – hierarchikus színházi gondolkodásban, amelyben a színész voltaképpen csak az előadás létrehozásának utolsó fázisába kapcsolódik be egyfajta végrehajtó személyzetként. Sarkos a megfogalmazás, de még ma is ritkán látunk olyan produkciókat, amelyek va-

lóban demokratikus elvek szerint működnének, a szabadság jórészt kimerül a próbafolyamat során megengedett improvizációban. Szintén máig erős tendencia a skatulyázás, a naiva, a hősszerelmes, a bolond figurájának ráégesése egyik-másik színészegyéniségre, aki pedig éveig tanulta azt, hogyan jelenítse meg a legkülönbözőbb életutakat. Nehéz ebben a zárt rendszerben sokoldalúságot mutatni, még abban a ritka esetben is, ha a lélektani realizmus precíz színpadi megvalósulása kiemelkedő előadást eredményez – és még nehezebb akkor, ha ezt a lélektani realizmust pusztán a konvenció fegyelmezettsége, nem pedig a markáns rendezői vízió szabályozza. Ez a jelenség szintén általános, hatása pedig kimutatható a Csokonai Színházon is: bár a társulat önmagában magas színvonalat képvisel, a játszott előadások témájukat és formanyelvüket tekintve egyaránt a statikusságot támogatják, ami ha nem is gátolja a színészi fejlődést, de komoly nehézségeket állít mind a fiatalok, mind a középgeneráció kiteljesedése elé.

A legnagyobb feladatokat következetesen Mercs János és Herczeg Tamás kapja – az, hogy játékmódjuk és gesztusrendszerük néhány előadás után kiismerhetővé válik, nem kizárólagosan (sőt!) színészi felelősség. Ezt bizonyítja, hogy Pass Andrea *Fináléjában* mindketten határozottan és magas színvonalon mozogtak a tőlük megszokott karakter rendszerén kívül, vagy ha meg is idéztek hagyományos jellemvonásokat, azokat képesek voltak jótékony iróniával kezelni. A társulati össz munka tekintetében vitathatatlanul ez a legkiemelkedőbb előadás az évadban: pontos, összeért alakításokat láthatunk, amelyek nem önmagukban állnak, hanem adott esetben szoros kapcsolódnak a színházban betöltött formális és informális pozíciókhoz is.

A társulat összetétele különösen izgalmas, ha a művészek végzettségét nézzük: akad ugyan, aki nem szerzett diplomát semmilyen művészeti egyetemen, de sokan érkeznek Marosvásárhelyről és Kaposvárról, néhányan – főleg az idősebb generációból – a Színház- és Filmművészeti Egyetemen végeztek, de még a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karáról is szerződtek a színházhoz. A művészeti képzések eltérő fókusza és módszere egyfelől nehezítheti a koherencia megteremtését, másfelől viszont nyitott ajtóként



Herkules, r.: Madák Zsuzsanna. Fotók: Máthé András

szolgálhat ebben a zárt rendszerben. A sokféle kulturális és alkotói tapasztalat összevetésével, a személyes kapcsolati háló területileg is változatos kiterjedésével és az eltérő munkamódszerek egymásba kapcsolásával újító fórummá is válhat az intézmény, amennyiben nem kívánja a határon túl végzett színészeket reflektálatlanul integrálni egy alapvetően a főváros által meghatározott színházi struktúrába.

A honlapon éppen a társulati tagok névsora felett olvashatjuk a színház „küldetését”: „A Csokonai Színház a nemzetközi művészeti áramlatokkal termékeny kapcsolatot ápoló, nyitott, innovatív alkotóközösség. Művészeti programjában központi szerepet kap a regionális és nemzeti értékek legmagasabb színvonalon történő képviselése, a kortárs dráma és az általa felvetett társadalmi kérdések, a színházi nevelés és a fiatal alkotókkal való együttműködés.” Érdemes mondatról mondatra megvizsgálni ezt a művészeti programot, és még érdekesebb újabb kérdéseket feltenni. Vajon termékeny nemzetközi kapcsolatot jelent-e az a színházi aktus, amely elsősorban megismétel, illusztrál, de nem adaptál a tér és idő viszonylatában? Mit mond el egy struktúra működéséről az, ha egyszerűen átemeli a külföldi sikerdarabokat, de nem talál, társít hozzájuk valódi tétet, amely a helyi közösség számára társadalmi cselekvéssé avatná mind a színházcsinálást, mind a színházba járást? Mitől érdekes itt és most számunkra a 19. századi párizsi kulturális élet, amelyben Edmond Rostand megírja a *Cyranót*? Miként tudunk kapcsolódni olyan figurákhoz, amelyeknek mind szociális közege, mind társadalmi szereplehetőségei, mind anyagi keretei messze eltérnek a jelenkori magyar valóságtól? Milyen gyakran foghatnak meg olyan törekvések az önisméltések és kompromisszumok keresztüzében, amelyek a világszínházi platformokon aktívan jelen vannak? Hogyan térképezi fel és alkalmazza önmagára vonatkozóan az intézmény azokat a kortárs tendenciákat, amelyek valóban innovatívvá tehetnék? Lehet-e egyáltalán innovatív színházat csinálni egy olyan rendszerben, amely minden tekintetben ragaszkodik hierarchikus berendezkedéséhez – passzivitásában

megtámogatva ezáltal a nézőt is –, és figyelmen kívül hagyja mind a rendelkezésre álló medialitás sokszínűségét, mind kisebbségi csoportjainak szűkös reprezentációs lehetőségeit? Társadalmilag elkötelezett-e az a színház, amely jóformán teljes egészében kiszervezi a felelősségvállalást ifjúsági programjába, érintetlenül hagyva a felnőtt korosztálynak szóló programot? Egyáltalán mit jelentenek a nemzeti és regionális értékek egy üzemszerű működési struktúrában?

Bár a fenti kérdések és a korábban kifejtett jelenségek most a Csokonai Színház kontextusában kerültek a látóterünkbe, fontos hangsúlyozni, hogy többségében nem speciális attribútumokról van szó. Amíg a magyar színház archívumként kezeli saját magát, amíg nem történik meg önmaga demisztifikálása, és amíg a finanszírozási rendszer egyértelműen a piac felé tolja a művészetet, addig valóban embert próbáló feladat megújítani az évtizedek óta öröklődő struktúrákat. Különösen igaz ez a nemzeti színházakra, hiszen ezek az intézmények erőforrásigényük miatt még jelentősebb mértékben ki vannak szolgáltatva az aktuális államapparátus kánon- és identitásképző diskurzusának, a kulturális elitet érintő elképzeléseinek.

A Csokonai Nemzeti Színház elmúlt évadának és működésének áttekintésével tehát holisztikusabb, rendszerszintű problémákhoz juthatunk el. A változásban a nulladik lépésnek kellene lennie, hogy a színházat ne kizárólagosan művészeti intézményként, hanem élő társadalmi gyakorlatként kezdjük értelmezni – ahogyan teszi azt például a Csokonai Ifjúsági Program. Ebből az alapállásból talán könnyebb kimozdulni a kényelem és a gazdasági sérülékenység által rögzített pozícióból. Az ugyanis – nem levéve a vezetők és döntéshozók válláról a felelősséget – aligha tagadható, hogy az egzisztenciális bizonytalanság, a foglalkoztatás kereteinek megváltozása és az elvárt igazodás egyaránt elzárja az utat azon alternatív gyakorlatok előtt, amelyek valóban jelentéssel (és jelentőséggel) ruházhatnák fel a színházat – és ezzel együtt sokat emlegetett, nagy szavainkat.