

TÁRSADALMI SZÍNHÁZ, AVAGY A TETTRE KÉSZ NÉZŐ ELŐÁLLÍTÁSA

Franz Kafka első töredékben maradt regényének, az 1927-től *Amerika* címen, majd az 1983-as kritikai kiadás óta *Az elkallódott fiú* címmel kiadott művének a zárórésze az Oklahomai Természeti Színházról szóló, befejezetlen fejezet. Társadalom és színház, illetve színház és társadalom viszonyának egészen sajátos felfogása jelenik meg itt. A regény főhőse, a szülei által Amerikába küldött kamasz, Karl Rossmann, miután a regény során különböző kalandokon és tapasztalatokon ment keresztül, ebben a részben jelentkezik az Oklahomai Természeti Színház felhívására. Karl a helyszínen összetalálkozik ismerősével, Fannyval, aki már tagja a színháznak, és tőle megtudja, hogy „ez a világ legnagyobb színháza (...), szinte határtalan”.¹ A lány azt is hozzáteszi, hogy „rég színház ez, de egyre nagyobb lesz”.² A jelentkezési folyamat során a felvételiztetők a kételkedő Karl megnyugtatták, hogy mindenkit tudnak használni, nem szükséges előképzettség. Felveszik az adatait, s ő – iratai nem lévén és némiképp szégyellve a lépését – a becenevét diktálja be: Negro. Az eljárás során nemcsak az adatait veszik fel, hanem minden más jelentkezővel együtt őt magát is. És mindenkit annak vesznek fel, ami, függetlenül a színházról. Annak, amilyen posztot, foglalkozást a társadalomban betölt. A felvétel során Karl megfogalmazza a kételyét: „nem tudom, alkalmas vagyok-e a színjátszásra. De összeszedem magam, és igyekszem minden feladatot teljesíteni”.³ Ám erre nincsen szükség, az eljárás végén a felvettek között így jelenik meg a neve: „Negro, műszaki munkás”.⁴ Amikor egy régi ismerősét megpillantja, látja annak a karszalagján, hogy „Giacomót sem színésznek vették fel, hanem liftesfiúnak”, és megállapítja, hogy „az Oklahomai Színház úgy látszik, tényleg mindenkit tud használni”.⁵

Kafka ebben a színház és a társadalom kapcsolatát tematizáló töredékben Karl-t nem valamilyen színházi intézmény, közösség, esemény szemlélőjeként, nem a nézőnek a helyzetében mutatja meg, hanem egy olyan szituációban, amelyben az Oklahomai Természeti Színház keretében folytathatja ugyanazt a tevékenységét, amit addig a társadalomban végzett. Úgy tűnik, mintha Kafka itt a társadalom, a hétköznapi élet és a színház azonosulását, eggyé válását vizionálná. Azt, hogy a színház magába olvasztja a hétköznapi életet, a társadalom egészét. Ebben a regényrészletben a színház magába integrálja a főszereplő létét, illetve mindenki másét, aki jelentkezik ide.

A mű fent idézett részletei azt jelzik, hogy ez a bizonyos Oklahomai Természeti Színház „szinte határtalan”, azaz majdnem mindent és mindenkit magába foglal, illetve ez a színház régóta fennáll, és egyre növekszik, mintha a népesedés növekedésével együtt terjedne ki mind több emberre. Kafkának ebben az elgondolásában a 20. század kezdetétől megfogalmazódó azon elképzelések nyoma ismerhető fel, amelyek a hétköznapi élet és a színház

A kutatás az NKFI 119580 sz. pályázata keretében valósult meg.

¹ Franz Kafka, *Az elkallódott fiú*, ford. Györfly Miklós, Budapest, Palatinus, 2003, 235.

² Uo.

³ Uo., 243.

⁴ Uo., 244.

⁵ Uo., 247.

kölcsönhatását hangsúlyozzák, és az egyébként hagyományosan szembeállított, elkülönített két szféra egymásra hatását tekintik meglévő sajátosságnak vagy elérendő célnak. Kafkának ebben a szövegében a színház magához hasonítja a hétköznapi életet. Ebben az esetben nem a több évezredes európai színházi metaforáról van szó, nem a hétköznapi életben játszott mimikriáról. Kafka természeti színháza az, ami behatol, beleavatkozik a hétköznapi életbe, s ami magába olvasztja a szereplőket. Ez a színház nem elkülönült intézmény (épület, társulat), hanem egy egyetemleges létező. Az adott fejezettörédeknek természetesen lehetnek ettől eltérő értelmezései is, olyanok, amelyek a természeti színházban való feloldódást a megváltással, a másvilággal stb. azonosíthatják.

Walter Benjamin 1934-ben megjelent Kafka-esszéjében az Oklahomai Természeti Színház epizódját a teljes életmű keretében értelmezi, és megállapítja, hogy „Kafka világa: világszínház. Számára az ember eleve színpadon áll. És a példa próbája: Az Oklahomai Természeti Színház mindenkét alkalmaz. Miféle mércével történik a fölvetel, rejtély marad. A színészi alkalmasság, amelyre többször gondolnánk, láthatóan nem játszik szerepet. Ezt azonban így is megfogalmazhatjuk: a pályázóktól nem remélnék semmi egyebet, mint hogy önmagukat játsszák”.⁶ Benjamin megmutatja, hogy más Kafka-művekben is jelen van ez az analógia, illetve kölcsönös megfelelés. Ezekből itt csak egyet említek – kissé részletesebben, mint ahogy Benjaminnál előkerül –, *A per* utolsó, „Vég” című fejezetét, amelyben ez olvasható: „Őreg segédszínészeket küldenek értem – mondta magában K., és körülnézett, hogy még egyszer meggyőződjék róla. – Olcsó módon próbálnak végezni velem.’ K. hirtelen hozzájuk fordult és megkérdezte: – Melyik színházban játszanak? – Színház? – nézett az egyik úr tanácsot kérőn a másikra, s a szája széle megrándult. A másik úgy viselkedett, mintha néma lenne, s szervezete makacs ellenállásával kellene megküzdenie. – Nem készültek fel rá, hogy kérdéseket kapjanak – mondta K., és kihozta a kalapját.”⁷ Ebben a szituációban is azt a megfeleltetést, analógiát látjuk, amelyik egybefonja a színházat és a hétköznapi életet. Illetve azt, hogy ebben az esetben nem a regény hőse lép fel valamiféle valós vagy metaforikus színpadra, hanem ő hozzá jön el a két úr („talán tenoristák” – gondolja K.) ebből az egyetemlegesen létező színházból, hogy végül magával vigye és ledöfje őt. Ez a színház általi megszállás úgy lehetséges, ha mindaz, ami a hétköznapi életben történik, az színház is egyúttal, és ha mindaz, ami a színpadon történik, a hétköznapi élet része is egyben. Benjamin megfogalmazásában: „Kafka egész műve gesztusok kódexe, melyeknek koránt sincs eleve adott szimbolikus jelentésük a szerző számára, ellenkezőleg: új s mindig más összefüggésekben és kísérleti elrendezésekben vár tőlük ilyesmit. A színpad e kísérleti elrendezések adott helye”.⁸ Később hozzáteszi: „A színpad, amelyen ez a dráma lejátszódik, a világszínház, melynek kördíszlete az ég”.⁹ Mindez azt jelenti, hogy a színpadi cselekvés behatol a hétköznapi életbe, nincsenek külön játékosok és nézők, a szituációnak csak résztvevői vannak. *Az elkallódott fiú* egészének és az Oklahomai Természeti Színház epizódjának a befejezetlensége, nyitottsága azonban azt is jelzi, hogy Kafka nem tudott, vagy nem akart itt határozott irányt adni a színházi hatásérvényesítés folyamatának. Walter Benjamin szerint „ezek a személyek úgy keresnek a szerepeikkel helyet a Természeti Színházban, ahogy a hat Pirandello-féle szerep keresett egy szerzőt. Mindkét esetben a végső menedékről van szó; és ez nem zárja ki, hogy ez a hely a megváltás”.¹⁰

De hogy kerül a csizma az asztalra? Azaz Kafka prózája a társadalom és színház viszonyát firtató elemzésbe? Kafka ezekben a fent idézett műveiben társadalomnak és színház-

⁶ Walter Benjamin, *Franz Kafka*, ford. Tandori Dezső, in: W. B., *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 799.

⁷ Franz Kafka, *A per*, ford. Szabó Ede, Budapest, Európa, 1975, 279.

⁸ Benjamin, i. m., 794.

⁹ Uo., 795.

¹⁰ Uo., 799.

nak, a hétköznapi életnek és a színpadnak olyanfajta átjárhatóságát, egymásba folyását írja le, amelyre a színházművészet mindig is vágyott. Igaz, Kafka esetében epikában, de felismerve, ráérezve arra a paradoxonra, hogy a színház mintha önként korlátozná a saját hatóerejét azzal, hogy elválasztja a színpadot és a nézőt, ahelyett, hogy összekapcsolná őket.

Fontos aláhúzni, hogy a Kafkánál megjelenő színházi analógia nem azonos a színház metaforával, nem illeszkedik a *theatrum mundi* hosszú európai hagyományába, abba a tradícióba, amelyik a színház fogalmaival, metaforáival írja le a hétköznapi élet mozzanatait. Sokkal inkább annak a nézetnek a pandanja, amelyet Nyikolaj Jevreinov képvisel, aki – a színház felől érkező – kitágítja a színház fogalmát a színházszerűsége, azaz a teatralitásra, és annak irányából mutatja fel, fogalmazza meg a színház(iasság) és a társadalom, a hétköznapi élet kapcsolatát. Jevreinov nézete szerint a teatralitás az emberi lét természetes, mindig adott közege, amelynek a színpad csak egy koncentráltabb formája. Mint írja, „a teatralitás olyan szervesen kapcsolódik az ember lényegéhez, hogy ha megszabadul is bizonyos nyomás alól azáltal, hogy arénákat, színházakat, karneválokat és egyéb intézményeket hoz létre, ahol ez az érzés magasabb feszültséget kapva levezetődik a professzionális »feszültséglevezetők«, a színészek által, az ember továbbra is gyakorolja a teatralitást az életben is, amely távol áll az intézményes színháztól. Az ember a valódi színház megalapítása előtt néhány évezreddel már a teatralitás hűbéresévé vált. Így van-e? A történelem határozott igennel válaszol.”¹¹ Jevreinov és Kafka ugyanabban az időszakban, az 1910-es évek elején fogalmazza meg társadalom és színház kapcsolatának ezt a szubverzív szemléletét, amely az intézményessé tett, s ekként lehatárolt, elkülönített, karanténba zárt és ily módon kontrollálható, zabolázható és betiltható színházi intézmény-kép helyett, azzal szemben egy, a létet átható, azt minden mozzanatában átítató színház(iasság) nézetét hangoztatja.

Ez a két felfogás nem tér ki a színházi gyakorlatra, a színházat (Kafka) és a teatralitást (Jevreinov) mintegy magától értetődő létezőnek, társadalmi-természeti adottságnak tekint. Akkor azonban, ha az intézményesült, lehatárolt, keretezett színház feltételrendszerét, működését, praxisát nézzük, az egyetemes adottságból korlát, szembenállás, paradoxonok sora lesz. Diderot a színész paradoxonjáról beszél a 18. század utolsó harmadában,¹² Rancière a néző paradoxonjáról szól a 21. század elején.¹³ Dichotómiák és antinómiák sora terheli társadalom és színház viszonyának értelmezéseit. Különösen akkor, ha az európai színjátszás színháztörténetileg kanonizált fő sodrát vesszük tekintetbe. Színész és szerep, színpad és nézőtér, színjátszók és nézők, szöveg és előadás stb. kettősségei mindenekelőtt az intézményesült színházi formáknak, a gyakorlati működésnek a jellemzői, amelyek azonban csak nagyon szűk metszetét adják mindannak, ami a színházi jelenségek közegebe sorolható. A 20. században azok a színházi újítók, akik ezekkel az ellentmondásokkal szembenéztek, arra törekedtek, hogy kiszabadítsák a színházi cselekvést ezekből az antinómiákból, megváltoztassák a közreműködők és a befogadók helyzetét, viszonyát, a színrevitel helyét és szerkezetét, az előadás hatásmechanizmusait, a felvonultatott, alkalmazott mediális eszközöket stb.

Ezekben a törekvésekben több közös mozzanat is felismerhető. Ilyen a színházi előadásnak nem elsősorban műalkotásként, hanem eseményként való felfogása. Ilyen a textúra elsőbbségével szemben a testi vonatkozások előtérbe állítása. Ilyen a néző(k) fizikai pozíciójának átalakítása, megszokott helyzetéből való kimozdítása. Ilyen a néző(k) befogadói situáltságával szemben a részvételnek, az esemény alakításában való közreműkö-

¹¹ Nyikolaj Jevreinov, *Az élet teatralizálása*, ford. Abonyi Réka, in: *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, szerk. Tompa Andrea, Budapest, OSZMI, 2006, 151.

¹² Denis Diderot, *Színészparadoxon*, ford. Görög Lívია, Budapest, Magyar Helikon, 1966. (Eredeti megjelenés 1775.)

¹³ Jacques Rancière, *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Budapest, Műcsarnok, 2011. (Eredeti megjelenés 2008.)

désnek a lehetővé tétele, bátorítása. Ilyen a hagyományos kőszínházi nézőszámhoz képest nagyságrendekkel nagyobb közönség mozgósítására való törekvés. Ilyen az intézményesült színházi terek mellett vagy helyett más funkciójú intézmények időleges vagy tartós elfoglalása. Ilyen a színházi mivolt elleplezése, a színházi eszköztár társadalmi célokra való direkt vagy közvetett alkalmazása. És így tovább. Ezek az itt közösnek nevezett mozzanatok nem abban az értelemben közösek, hogy együtt, egyszerre jelenének meg. A felsorolt példák gyakran izoláltan tartalmazzák a törekvések egyikét-másikat. De valamennyi említett törekvés az uralkodó európai (kő)színházi hagyomány eltérítésén, kimozdításán munkálkodik.

Ebből a többféle törekvésből, izolált vagy tovább hagyományozódó módszerből és/vagy szemléletből kétségtelenül a legerősebb és leggyakoribb a nézőre gyakorolt hatásnak, a néző státuszának és pusztán nézésre való kárhóztatásának a megváltoztatása. Hogy ezt mennyire direkt eszközökkel és mennyire kikényszerítő módon próbálja egy-egy újító elérni, hogy a nézőből résztvevőt annak önkéntessége és hajlandósága alapján igyekszik teremteni, avagy a polgári illúziószínház szabályaihoz idomuló befogadót sokkoló módon, abban nagymértékű különbségek vannak. De mindenképpen a nézőn át vezet az út ahhoz, hogy a (megújulásra törekvő) színház ne műalkotások létrehozásával, hanem események megteremtésével idézzen elő változásokat a társadalomban. Ki kell hát szabadítani a nézőt az őt – a közkeletű, elterjedt felfogás szerint – passzivitásra készítő arisztotelészi katarzisz béklyójából.

Amikor Antonin Artaud az 1920-as, '30-as években a maga imaginárius színházát megfogalmazza, akkor sok oldalról és szempontból támadja meg kora nyugati társadalmát és színházi gyakorlatát. Színházi elképzelései egy átfogó és radikális társadalomkritika keretében illeszkednek, melyben elutasítja a nyugati civilizáció logocentrikus, individualista hagyományát. Elsődleges célja a színház(i előadás) nézőre gyakorolt hatásának radikális, akár az elviselhetetlenségig történő felerősítése. Az Alfred Jarry Színház első kiáltványában, 1926-ban arról ír, hogy az általa elképzelt színházban „minden egyes előadáson húsba vágó játéknak kell folynia. (...) A néző, aki eljön hozzánk, tudja, hogy valóságos műtétnek veti alá magát, s ebben a műtétben korántsem csak a gondolkodása, hanem az érzékei és a teste is a tét. És attól fogva úgy jár majd színházba, ahogy a fogászhoz vagy a sebészhez szokás”.¹⁴ Artaud-t nem szokás a társadalmi színház összefüggésében tárgyalni, mivel nem valósított meg a társadalomra, a hétköznapi életre kiható, változást előidéző gyakorlatot. Nézeteiben azonban nemcsak az az igény jut kifejezésre, hogy sebet ejtsen a nézőn úgy, hogy a közönség felkiáltson fájdalomában, hanem az is, hogy a színház nem művészetként, hanem a valósággal megegyező módon hasson a nézőre. Amikor fogászati vagy sebészeti kezeléstről beszél, azt nem metaforikusan kell érteni. Az 1930-as évek elején, a Kegyetlen Színház kiáltványai és az ezeket értelmező levelek – bár elemekre tagolják az univerzális színházeszményt, mégis – azt a szemléletet és igényt artikulálják, hogy ez a színház hasson úgy, mint az életvalóság. Artaud szavaival: „»Kegyetlenség« helyett (...) mondhattam volna »életet« is”.¹⁵ Ez a valóságként elgondolt színház azonban önmagát számolja fel, mivel úgy mond le a színház (művészet) imitációs fogalmáról, arról, hogy működtesse a reprezentáció eszközeit, hogy közben színház akar maradni. Mint Derrida írja híres esszéjében: „A Kegyetlenség Színháza nem reprezentáció. Az élet maga, amennyiben az élet reprezentálhatatlan”.¹⁶ Artaud a nyugati civilizáció meghatározó tényezőit akarja felszámolni, illetve megváltoztatni a maga elképzelt színház eszközeivel,

¹⁴ Antonin Artaud, *Alfred Jarry Színház Első kiáltvány*, in: A. A., *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Budapest, Gondolat, 1985, 49.

¹⁵ Artaud, i. m. 174.

¹⁶ Jacques Derrida, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. Ivacs Ágnes és mások, *Theatron* VI. 3–4. (2007. Ősz–Tél), 23–37. Itt: 24.

de mindezt azon az áron, hogy eközben az eszközül használt színház is e felszámolás áldozatául esik. „Artaud a színház lehetetlenségét is kívánta, el akarta törölni a színpadot, nem akarta látni, hogy mi történik ott, ahol még mindig az apa lakik és kísért”.¹⁷ A színház-történeti utókor szempontjából Artaud-t nem sorolhatjuk a társadalmi színház közegebe, ám színház és társadalom viszonyáról kialakított különös elgondolása alapján nem lehet említés nélkül hagyni. Nézeteinek ellentmondásai, törekvéseinek paradoxonjai nem önmagukban, hanem hatástörténetükben nyerik el jelentőségüket. Elképzelései szerint az eszményi színész megtisztulás révén megszabadul valamennyi ráerakódott társadalmi konstrukciótól, és ugyanabban a társadalomban, amelytől ily módon elhatárolódik, képes lesz a közönségre radikális felforgató hatást gyakorolni, olyat, amely csak a forradalmakkal és a társadalmi krízisekkel rokonítható.

Amikor Bertolt Brecht – nagyjából Artaud-val egyidőben – a polgári illúziószínházzal és az arisztotelészinek nevezett dramaturgiával szembeni álláspontját kialakítja, sok szállal kötődik kora német színházi gyakorlatához. Ezt a mély involválódást nincs itt tér és ok részletezni, de említést érdemel, hogy amikor egyik fő színházújíró pályatársa, számos közös projektben munkatársa tevékenységét értékeli, azt, akitől az epikus színház terminust átveszi, akkor úgy fogalmaz, hogy „Piscator színházát forradalminak tartják. De nem az sem irodalmi, sem politikai szempontból, csak színházi az”.¹⁸ Brecht maga ugyan csak a színházi közeg felforgatását tekinti meghatározó feladatának. Az epikus színház egyik kardinális jellemzője, hogy szakít az illúziószínháznak a nézőt az előadás atmoszférájába beszippantó, a nézőt a fiktív világba való beleélésre ösztönző hatásmechanizmusával. Ezzel szemben az epikus színház előadásainak „az emberek társadalmi együttélésének olyan ábrázolására kell törekedniük, amely lehetővé teszi, sőt, megszervezi, hogy kritikus, esetleg ellentmondó magatartást öltson a néző mind az ábrázolt történetekkel szemben, mindpedig azok ábrázolásával szemben”.¹⁹

Másként kell a színpadon játszani, másként kell hatni a közönségre, amivel a nézőt a megszokottól eltérő magatartásra kell ösztönözni. Ennek a változásnak a végső célja az, hogy „a színi művészetek (...) átlépnek a világmagyarázatot előmozdító stádiumból is abba a stádiumba, ahol a világ megváltoztatását mozdítják elő”.²⁰ Ez a megfogalmazás direkt utalás Marx 11. Feuerbach-tézisére. Ez az előmozdítás a nézőkön keresztül történik, ők lesznek, lehetnek azok, akik a színházi esemény hatására, ösztönzésére a társadalomban változásokat indítanak el, idéznek elő. Nem lehet természetesen pusztán erre redukálni Brecht színházeszményének egészét, de a társadalmi színház felől nézve, illetve a társadalom és színház viszonyában indukált meghatározott változtatást szem előtt tartva a nézői pozíció itt is kulcskérdés. A Brecht által az elidegenítő effektussal kapcsolatban írottak, a színpad-nézőtér aura alapú viszonyának folytonos megszakítása, illetve ellehetetlenítése, a színházi előadást szervező teátrális elemek demonstratív felmutatása természetesen ugyanilyen fontos tényezői az általa képviselt színházfelfogásnak és -gyakorlatnak. Az epikus színháznak a színészi vonatkozásairól, illetve Brecht rendezői gyakorlatáról korábban már írtam.²¹ Itt a nézői pozíció átalakítására, felforgatására irányuló brechti törekvés kérdésére szorítkozom.

¹⁷ Uo., 36.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Piscator's Theatre*, in: Michael Patterson, *The Revolution in German Theatre 1900–1933*, Boston, London, Routledge & Kegan Paul, 1981, 152.

¹⁹ Bertolt Brecht, *Tézisek a beleélés feladatáról a színi művészetben*, ford. Walkó György, in: *Színházi antológia. XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2000, 133.

²⁰ Uo., 134.

²¹ P. Müller Péter, *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009, 141–144. Valamint P. Müller Péter, *A rendezői szemlélet és a színrevitel gyakorlata Bertolt Brecht munkásságában*, in: P. M. P., *Hamlettől a Hamletgépig*, Budapest, Kijarat, 2008, 135–141.

Az epikus színházi stádiumban a produkció s benne a színész a nézőt interakcióra készíti, közvetlenül megszólítja, kísérletezik vele, mindezt azonban a hagyományos színházi keretek fenntartásával. Témánk szempontjából jóval érdekesebb az ezt megelőző brechti kísérlet, amely a tandarab (*Lehrstück*) koncepciójával és gyakorlatával kimondottan radikális javaslatot tesz a néző és az előadás társadalmi erejének és hatásának felerősítésére. Bár a tandarabot (elterjedt nevén tandrámát) hagyományosan didaktikus, marxista téziseket sulykoló téziszövegeknek szokás tekinteni, Brecht nem a szövegeket, hanem azok csoportos színrevitelét tekinti a folyamatban résztvevők esztétikai és politikai nevelése eszközének. A tandarab felszámolja a színészek és a nézők elkülönítését, és ez utóbbiakat bevonja az előadás végleges formája kialakításának folyamatába, testi, akusztikus, verbális megnyilatkozásaik, közreműködésük révén. Ily módon a színházi esemény/folyamat helyszínére más-más diszpozícióval érkezett résztvevők egy közös, kollektív alkotás létrehozói válnak. Ezzel a színház által a produkcióra gyakorolt hatalmi kontroll megszűnik, az előadás kiszabadul a hivatásos színházcsinálók monopóliumából, és demokratikus módon, egy közösség akaratát, szándékait képviselő produktumot, eseményt hoz létre. A tandarab a – helyhez, percepcióhoz és viselkedési kódokhoz – kötött nézői pozíció kimosztását, kiszabadítását irányozza elő, de nem mond le a nézőről mint befogadóról. Ugyanakkor a néző ebben a szituációban tevőlegesen (nem csak befogadóként) aktív, nem csupán megtekint (befogad) egy számára el- és előkészített produkciót, hanem részt vesz annak kialakításában. Vagyis az előadás aktív közreműködővé, egy kollektíva tagjává avatja a nézőt. Brecht úgy fogalmaz, hogy a tandarab teljesen megváltoztatja a színjátszás szerepét. Feloldja a színész és néző rendszert. Valójában csak színészeket ismer, akiknek egy része egyúttal tanul(ó) is.²²

Brecht sem íróként, sem rendezőként nem rögzíti, nem véglegesíti a tandarabot, annak kialakítását a közreműködő résztvevők és a bevont médiumok révén éri el. Mindez a nézők aktivizálását, színházi és egyben társadalmi nevelését célozza. A tandarab tanítása „magának a cselekvésnek a habitualizálásában, a testbe íródásában rejlik: szituációkba beleállni, megoldásokat keresni, nézőpontot váltani, érveket és cselekvéseket kipróbálni, miközben a résztvevők végig ki vannak téve egymás tekintetének”.²³ Ily módon ez a fajta színház a benne való részvétel nyomán a társadalmi cselekvés megalapozójává, elindítójává válik, mert a megszerzett tapasztalat nem (csupán) a színház keretein belül, hanem a hétköznapi életben is érvényesíthető. Mindezt azonban úgy éri el (vagy szándékozik elérni), hogy nincsen a tandarabban útmutatás, instrukció, amit a résztvevőknek követniük kellene: az utat és a megteendő cselekvést maguknak kell felfedezniük és kimunkálniuk. Vagyis a tandarab – a róla kialakult és elterjedt felfogással ellentétben – korántsem didaktikus, nem propagandisztikus. Nemcsak az előadásba bevont szöveg anyaga alapján nem az, hanem azért sem, mert létrejöttében demokratikus, és evidens módon érvényre juttatja a „teatralitás szubverzív erejét”.²⁴ Brecht ezzel a kísérletével mintegy állandósítani igyekszik a színháznak a társadalom megmerevedett formáit felforgató hatását. Ez azonban az általa elképzelt módon az ő munkássága idején nem valósul meg, és ő maga is a színházi establishment keretei között folytatja a tevékenységét. A tandarab koncepciójá-

²² Reiner Steinweg (ed.), *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986, 31–224. Bertolt Brecht 29. feljegyzése. Idézte: <http://bgxmag.com/steinweg2chapters.aspx> (Letöltés: 2017. 08. 17.)

²³ Kricsfalusi Beatrix, *Aktivitás – részvétel – interpasszivitás avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?*, in: *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. Görcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina, Pécs, Kronosz, 2016, 17–29. Itt: 21.

²⁴ Kricsfalusi Beatrix, „Csinálni jobb, mint érezni”. *A Lehrstück és a brechti médiaarchívum*, in: K. B. Ellenálló szövegek. *A színház nem-dramatikus megszokásai*, Budapest, Ráció, 2015, 79–97. Itt: 89. A szerző itt Hans-Thies Lehmann megállapítására hivatkozik.

nak és módszerének hatása – és benne a színház és társadalom viszonyával kapcsolatos felfogás – majd az 1960-as évek során mutatkozik meg, mindenekelőtt Dél-Amerikában.

Brecht 1930-as évek eleji tandarab-kísérlete és a majd ehhez kapcsolódóan az 1960-as években kibontakozó társadalmi színházi törekvések között említést kell tenni egy kutatóról, aki az 1950-es évek közepén a szociológia szempontjából vetette fel a színház társadalmi hatásának és társadalmi cselekvésként való megjelenésének a kérdését. Az orosz származású francia szociológus, Georges Gurvitch 1956-ban publikálta egy az előző évben tartott előadását, *Sociologie du théâtre* címmel.²⁵ Ebben részben kutatási irányokat vázol fel, amelyek egyfelől a szociológia módszertanával és eszközeivel vizsgálják a színházi intézményrendszer számos összefüggését, és amelyek másfelől a teatralitásnak a társadalomban megfigyelhető jelenlétével, sajátosságaival foglalkoznának. E felvázolt célok között szerepel a színháznak mint a társadalmi kísérletezés eszközének az elgondolása. Ennek keretében felveti, hogy a hétköznapi életben olyan színházi alapú, de éppen színházi mivoltukban elleplezett helyzeteket, eseményeket kellene létrehozni, amelyekben a civil résztvevők nem sejtik, hogy egy megrendezett kísérlet alanyai. Ezek a megtervezett, színházi alapú szituációk „kollektív cselekvésekre ösztönöznének, kiszabadítva a közönséget a pontos és strukturált társadalmi státuszukból, és arra sarkallnák őket, hogy kapcsolódjanak be a színészek játékaiba és ezt terjesszék ki a hétköznapi életre”.²⁶ A különbég Brecht tandarabjától itt az, hogy Gurvitch a néző társadalmi cselekvésre történő ösztönzését rejtett módon bevetett színházi eszközökkel kívánja elérni, a megegyező mozzanat pedig az a szándék, hogy a színházi eszközökkel a színházon kívül, a társadalomban, a hétköznapi életben lehessen változásokat előidézni. A megtervezettség rejtett mivolta, elleplezése Gurvitch számára különösen fontos. Olyan moderált cselekvéseket gondol el, amelyek kapcsán a – be nem avatott – résztvevők nem sejtik, hogy kereteikben előre strukturált szituációk részeseivé válnak. Valóságként észlelik és élik meg, nem pedig reprezentációként az adott helyzetet, eseményt. Ezt az álcázott valóságsszínházat persze nem lehet bárhol, bármikor és bárkivel (bárkikkel) véghez vinni. Itt is szükség van lehatárolásra, keretekre. Ezért aztán Gurvitch leszűkítve és pontosítva e rejtőzködő társadalmi színház paramétereit, meghatározott csoportok és intézmények közégebe delegálja a szociológiai kísérletet. „A lehetséges csoportok: iskolákban, üzemekben, egyesületekben lévő (de nem párt vagy szakszervezeti) csoportok. Ami az időt illeti, a szociológiai megfigyelésnek »periodikusan« kellett volna »a csoport reakcióira irányulnia«.”²⁷ Ebből a színházzsociológiai elgondolásból színházi gyakorlat az 1960-as évektől lett, néhány – főként az amerikai kontinensen tevékenykedő – színházrendező révén.

Közülük a társadalmi színház témájához legszorosabban kapcsolódó alkotó Augusto Boal brazil rendező, aki az *elnyomottak színháza (teatro del oprimido)* elnevezésű elképzelésével és gyakorlatával közvetlen kapcsolatot teremt a fentiekben érintett Jevreinov, Brecht és Gurvitch között. Amikor Boal e tárgyban írott könyve (az 1974-ben spanyolul, 1975-ben portugálul, 1977-ben franciául publikált kiadás után) 1979-ben angol nyelven megjelenik, a borítón úgy méltatják, mint ami „a modern korszak legfontosabb színházelméleti munkája”. E kiadások megjelenésekor Boal száműzött, és bár az Egyesült Államokban folytatott rendezői tanulmányait követően az 1950-es évek második felétől elsősorban Sztanyiszlavszkij színészpedagógiája és rendezői módszere alapján dolgozott, az 1964-es

²⁵ Georges Gurvitch, *Sociologie du théâtre, Les lettres nouvelles* 34-36 (Jan. – June 1956), 196–210. Angolul Georges Gurvitch, *The Sociology of the Theatre*, in: *Sociology of Literature and Drama*, eds. Elizabeth Burns, Tom Burns, London, Penguin, 1973, 71–81.

²⁶ Gurvitch, i.m. 209. Idézi Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Ithaca and London, Cornell UP, 1993, 432.

²⁷ Claudio Meldolesi, *A színház és a szociológia határán*, ford. Demcsák Katalin., in: *Színház és szociológia határán*, szerk. Demcsák Katalin, Imre Zoltán, Budapest, Kijárat, 2005, 35–106. Itt: 47.

brazil katonai puccs után (1971-es száműzetéséig) Brecht politikai színháza felé fordult, és aktivistaként is kereste a színház társadalmi berendezkedésre és folyamatokra való közvetlen hatásának a lehetőségeit. A Braziliában azokban az években végzett gyakorlati munkája elszigetelt maradt, de az 1970-es években az elnyomottak színházáról szóló könyvének több (már említett) kiadása meghozta számára az ismertséget. A kötetben kifejtett gondolatok és gyakorlatok kedvező fogadtatásra leltek az 1960-as években indult polgárjogi mozgalmak, demokratizálási folyamatok, radikális társadalomeszmények és a színházművészet megújítására irányuló törekvések közegében.

Brechthez hasonlóan Boal is Arisztotelésszel szemben pozicionálja magát, és a *Poétikában* kifejtett nézeteket súlyos kritikával illeti. Az előadás és a közönség viszonyának politikai implikációit előtérbe állítva azt mondja, hogy Arisztotelész hozta létre „az első, rendkívül erős poétikai-politikai rendszert, hogy megfélemlítse a nézőt annak érdekében, hogy felszámolja a közönségben meglévő »rossz« vagy illegális törekvéseket. Ezt a rendszert használja ki teljes mértékben a mai napig nemcsak a konvencionális színház, de a televíziós szappanoperák, a nyugati filmek: a mozi, a színház és a televízió – az arisztotelészi poétika alapján – egységesen lép fel a nép elnyomásában”.²⁸ Már az antik görög színház megteremtí az elhasítást, amely egyrészt elválasztja egymástól a színészt és a közönséget, ez utóbbit passzívításra kényszerítve, akik így nem befolyásolhatják a történéseket; másrészt elválasztva egymástól a hőst, aki az arisztokráciát és a hatalmat, illetve a kart, aki a népet képviseli. A nézőknek a hőssel kell együtt érezniük, felismerve annak tragikus vétségében saját, a társadalmi renddel szembeni késztetéseiket. A hős bukása e késztetések elfojtását eredményezi. Ez a katarzis voltaképpeni célja: a társadalomellenes késztetésektől való megtisztítás.²⁹ Boal szerint a polgári társadalom ugyanezt a funkciót és mozgásteret ruházza a színházra, amely így a fennálló rend kiszolgálójává, propagálójává és apologétájává válik. A színháznak a nézőt megbéklyózó hatását hangsúlyozó értelmezésében nem nehéz felismerni a rokonságot Brechtnek azzal a nézetével, amely a nézőt ki akarja szabadítani a színpad „varázsából”, és amelynek keretében felszólítja a közönséget, hogy ne bámuljanak olyan romantikusan. Boal – egyik – célja is a néző emancipálása.

Boal Arisztotelész-kepe meglehetősen leegyszerűsítő, és inkább ürügy saját politikai színházi elképzeléseinek a konfrontatív megfogalmazására. Nem az Arisztotelész-értelmezés tehát a lényeg, hanem az, amit Boal ezzel – kísérletként, gyakorlatként, manifesztumként – szembeállít. Az elnyomottak színházában a néző gondolkodik és cselekszik. Ennek a színháznak a poétikája „magára a cselekvésre összpontosít: a néző nem ruházza át a hatalmát a szereplőre (vagy a színészre), sem úgy, hogy az cselekedjen, sem úgy, hogy gondolkodjon helyette; épp ellenkezőleg, a néző magára veszi a főhős szerepét, megváltoztatja a drámai akciót, új megoldásokat próbál ki, megvitatja a változás terveit – röviden: valódi cselekvésre képezi ki magát”.³⁰ Ennek a valódi cselekvésnek azonban (már) nem a színház lesz a terepe, hanem a társadalom, és ebben rejlik Boal elgondolásának a paradoxona: mert az elnyomottak színháza által emancipált néző számára a színházi cselekvés egyúttal a társadalmi cselekvésre (a forradalomra) előkészítő (színházi) próba lesz.³¹ Vagyis mindaz, amit színházi keretek között mint cselekvésre bátorított néző végrehajt, a színházon kívüli társadalmi közegben kell, hogy hatóerővé váljon. Az elnyomottak színháza tehát egy olyan laboratórium, ahol a résztvevők felkészülhetnek a színházban tanult társadalmi hasznosítására: a cselekvések exportjára.

²⁸ Augusti Boal, *The Theater of the Oppressed*, trans. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride, London, Pluto Press, 1979, 3.

²⁹ Uo., 30–42.

³⁰ Uo., 98.

³¹ Drew Milne, *Theatre as communicative action: Augusto Boal's Theatre of the Oppressed*, *Comparative Criticism* 14 (1992), 111–134. Itt: 125.

Brecht epikus színházi és tandarabbal kapcsolatos nézeteit tovább véve Boal egyesíti a társadalmi érdeklődést és a pedagógiai folyamatot. A színházi cselekvés reprezentatív módozataitól továbblép a színháznak mint a benne részt vevők – színész, szereplő, néző – kapcsolatát átalakító gyakorlatnak a megvalósítása felé. Igyekszik elmozdítani a fiktív cselekvés ellentmondásosságát abba az irányba, hogy az a cselekvő személy társadalmi érdekeit szolgálja.³² Hiszen a színházi keretben végrehajtott cselekvés – történjék az akár a néző részéről is – elkerülhetetlenül magán viseli a fiktív, reprezentációs jelleget. Ezzel a cselekvésre ösztönző, a színházat a társadalmi tett próbatermévé alakító színházzal Boal az elnyomók színházának a görögöktől a 20. századi polgári társadalomig tartó időszakát át kívánja fordítani az elnyomottak színházává, amelyben ez utóbbiak jutnak szóhoz és cselekvési lehetőséghez. Az erre való felkészítést – mint Brecht tandarabjainál – nem lezárt, komplett színdarabok bemutatása, hanem műhelygyakorlatok sorozata adja, amelyben különféle eszközöket és szcenáriókat próbálnak ki a résztvevők (akik hagyományosan passzív tanúi a színházi előadásnak). A kipróbált szituációkat aztán csoportos megvitatás során elemzik és értékelik. „A színháznak mint folyamatnak, illetve a kontextus elsőbbségének a hangsúlyozása a szöveggel szemben megfordítja az irodalmi remekművek hagyományos privilegiumát, Artaud szenvedélyes parancsának megfelelően: »Elég a remekművekből!«.”³³ És valóban, a cél semmi esetre sem klasszikus, kanonizálható művek színrevitele vagy létrehozása. Sem irodalmi-drámái, sem színházi értelemben.

Boal munkásságának egy másik színházátípusa a *láthatatlan színház*, melyről *Az elnyomottak színháza* című kötetében szól egy alfejezet.³⁴ „Ez egy olyan jelenet bemutatásából áll, amelyre a színházon kívüli környezetben kerül sor, olyan emberek előtt, akik nem nézők. A helyszín lehet egy étterem, egy járda, egy piac, egy vonat, egy sorban álló embercsoport stb. Akik tanúi a jelenetnek, véletlenül vannak ott. A jelenet során ezeknek az embereknek a legkisebb elképzelésük sem lehet arról, hogy ami történik, az egy »jelenet«, mert az »nézővé« tenné őket”.³⁵ Az előkészületek során a jelenetet aprólékosan be kell próbálni, be kalkulálva valamennyi szóba jöhető külső reakciót, cselekvést, megszólalást a beavatatlanok részéről. A láthatatlan színházi akció felkavaró hatással lesz a helyszínen lévőkre, és ez a hatás hosszú ideig fog tartani. Boal a könyvében egy éttermi szituációt ír le igen részletesen. Főbb alkotó elemeiben ugyanez a példa szerepel egy 1995-ös manchesteri előadásában, amelyet Imre Zoltán idéz egyik könyvében.³⁶ A példa a részleteivel és árnyalataival együtt érdekes, de nem szükséges itt a három könyvoldalni leírást ismertetni (főbb elemei Imre Zoltánnál olvashatók). A példa leírása után Boal hangsúlyozza, hogy az sem nem happening, sem nem gerilla színház. Kiemeli, hogy „a láthatatlan színházban a színházi rítusok el vannak törölve; csak a színház létezik, annak régi, elnyűtt mintázatai nélkül. A színházi energia teljesen felszabadul, és az ez által a szabad színház által keltett hatás sokkal erőteljesebb és tartósabb”.³⁷ Nyilvánvaló természetesen, hogy a hatás a befogadókban nem lehet olyan, mintha térbelileg és intézményesen lehatárolt színházi keretek között találkoznának az adott helyzettel, jelenséggel, történettel. Az érzelmi dimenzió lehet hasonló, de a hatás magja és fókusza ebben az esetben nem esztétikai, hanem társadalmi-politikai. És Boal számára ez is a cél. A láthatatlan színház is a színházi eszközök révén társadalmi hatás elérésére, politikailag artikulálódó reakciók kiváltására törekszik.

³² Uo., 127.

³³ Diana Taylor, *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America*, Lexington, UP of Kentucky, 1991, 18.

³⁴ Boal, i. m. 122–126.

³⁵ Uo., 122.

³⁶ Imre Zoltán, *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003, 11–13.

³⁷ Boal, i. m. 126.

Boal az 1970-es évek során, amikor hosszabb időt töltött Európában, ahol műhelyfoglalkozások, tréningek, konferenciák keretében mutatta be az elnyomottak színházának gyakorlatát, megalkotott egy fogalmat, amellyel színházi törekvéseit kívánta kifejezni. Ez a *spect-actor*, azaz a cselekvőnéző, akiről legnagyobb gyakorlati hatású könyvében – a *Games for Actors and Non-Actors* – ezt írja: „Az Elnyomottak Színháza *színház* a szó legarchaikusabb értelmében. Ebben az értelemben minden ember színész (cselekszenek!) és néző (megfigyelnek!). Ők cselekvőnézők”.³⁸ A kötet gyakorlatokat tartalmaz színészek és nem-színészek számára, nem téve különbséget e kettő között, mivel Boal állítása szerint mindenki cselekszik (*acts*), ezért tehát mindenki színész (*actor*).³⁹ Mivel azonban ez nem általános tapasztalat és gyakorlat a színházi működésben, ezért Boal kidolgoz egy folyamatot, amelynek során a hagyományosan passzív néző cselekvőnézővé tud válni. Ebben a folyamatban kitüntetett szerep jut a testnek, az egyéni test és a társadalmi megtestesülések (testületek) értelmében egyaránt. Gyakorlatai alapvetően fizikai gyakorlatok, amelyek segítenek a színházban hagyományosan elnyomott nézői testi reakciókat felszabadítani, bátorítani a testi megnyilvánulásokat. A (helyzet) gyakorlatok eszköztárának zöme a színházi praxisból (próbákból, tréningekből) származik, a folyamat tehát beavatja az addig „csak” nézőt a színházi cselekvések világába. És e tapasztalatok, élmények, érzelmek, készségek alapot teremtenek arra, hogy a színház a cselekvőnéző számára saját diskurzussá váljon. Boal kötete nagy hatást gyakorolt az alkalmazott színház különböző területeire. A pragmatikus megközelítés, a kipróbált és jól használható példák könnyen felhasználhatók (voltak) a theatre in education (TIE), a közösségi színház, a különböző társadalmi intézmények (iskola, börtön stb.) keretei között alkalmazott színházi nevelési programokban. A több mint háromszáz gyakorlat java része az e területeken dolgozók számára közkinccsé, praktikus eszköztárrá vált. Az ezeket a gyakorlatokat elsajátító, ezeken nevelkedő résztvevők valóban cselekvőnézővé tudnak válni.

Boal társadalmi színházi nézeteinek és pragmatikus gyakorlatainak az elmúlt négy évtizedben bekövetkezett disszeminációja nyomán a jelen áttekintést akár be is lehetne itt fejezni, kiemelve, hogy a társadalmi színház, az alkalmazott színház (és annak fajtái), a hely-specifikus színház stb. főbb törekvései és sajátosságai Boal inspiráló hatását mutatják, vagy legalábbis az övével rokon nézeteket és praxist képviselnek. Ez azonban valamiféle üdvtörténeti kimenetelt sugallana, amiről természetesen nincs szó, hiszen Augusto Boal 1960-as évektől kidolgozott és a következő évtizedekben ismertté vált társadalmi színházi tevékenységével egy időben mások számára is előtérbe került a színházi néző pozíciójának, továbbá társadalom és színház viszonyának a kérdése, illetve a polgári színházi gyakorlat meghaladásának az alternatívái. Ezek némelyikét itt csupán röviden érintem.

Abból, hogy valaki meg akarja változtatni a néző pozícióját a színházban, még nem következik a társadalmi színház és a közéleti, cselekvő néző akarása. Amikor Jerzy Grotowski fél évtizednyi rendezői praxis után megfogalmazza a szegény színház sajátosságait, célkitűzéseit, abban kitüntetett helyet kap „a különálló színpad és nézőtér felszámolása; (...) arra törekedve, hogy az egyes előadások előtt megkeressük a megfelelő néző-színész viszonyt, és levonjuk belőle a szükséges következtetéseket a játéktér kialakítását illetően”.⁴⁰ Grotowski alig egy évtizedes színházrendezői korszakában valamennyi elő-

³⁸ Augusto Boal, *Games for Actors and Non-Actors*, trans. Adrian Jackson, London and New York, Routledge, 1992 (2nd ed. 2002), 15.

³⁹ Az angol és a magyar nyelv színjátszással kapcsolatos kifejezéseinek eltérő etimológiája miatt a magyar fordításban nem adható vissza az az implikáció, ami az *act/actor/spect-actor* szavak sajátja.

⁴⁰ Jerzy Grotowski, *A szegény színház felé*, in: J. G. *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Budapest, Kalligram, 1999, 9–21. Itt: 15.

adás esetében más-más térszerkezettel és nézői pozicionálással kísérletezett.⁴¹ Ugyanakkor mindez a színészi hatás érvényesülését szolgálta, mint írja: „nem kell a nézőt semminek sem elválasztania, legyen szemtől szemben a színésszel, érezze a lehetétét és az izzadságát”.⁴² Többször írta és nyilatkozta, hogy Sztanyiszlavszkijon nevelkedett, és noha rendezéseiben felszámolta a negyedik falat, a célja nem a néző felszabadítása, hanem annak az előadásba történő teljes integrálása volt. Grotowski mindenekelőtt a színésszel kísérletezett, nem a nézővel. Amikor az 1970-es évektől felhagyott az előadások létrehozásával, akkor pedig már teljesen lemondott a nézőről, ahogy a produkcióról is. Végző soron nemcsak a színházi struktúrából és intézményrendszerből, hanem a társadalmi cselekvésből is kivonult. Poszt-színházi korszakában arról beszélt, hogy a „források” keresése, organikus ősi tapasztalatok megélése, a létezésbe, a jelenlétbe való belemerülés a kísérleteinek a célja. Ezekben a zárt csoportokkal folytatott projektekben nézők nem, csak résztvevők voltak, akik nem a társadalom, hanem saját lelkük mélysége felé fordultak azon rituális cselekedetek révén, amelyek felszabadították őket társadalmi szerepeiktől, hogy e – korábban a színészekkel végig járt – *via negativa* során eljuthassanak az autentikus éhez. Grotowski esetében a nézőnek a nézői mivoltából történő emancipálása tehát nem a társadalmi cselekvés irányába mutat. Itt sincs reprezentáció, nincs megkettőzött (társadalmi és színházi) világ, viszont a létezés alapvető forrásainak keresésében „csak egy olyan regressziót lehet látni, amelyek sohasem tud eljutni semmiféle gyakorlati konklúzióhoz”.⁴³

Gurvitch 1950-es évek közepi szociológiai felvetése a színház (eszközrendszerének) társadalmi kísérletként történő alkalmazására ugyan a társadalomtudományokban nem következett be, de az '50-es évek végén és a '60-as évek során több társadalomtudományban is széles körben elterjedt a színházi fogalomtár társadalmi jelenségekre, folyamatokra történő alkalmazása, illetve a színházi metafora kreatív, innovatív kiterjesztése. A szociálpszichológiában Erving Goffmant, a kulturális antropológiában Victor Turnert kell ebben az összefüggésben kiemelni. Az ő esetükben azonban a színház/társadalom analógia nem arra szolgál, hogy valamelyiknek az átalakítására ösztönözzenek, vagy egyikkel a másik megváltoztatását segítsék elő. Goffman már legelső, *Az én bemutatása a mindennapi életben* című könyvében használja a színházi (dramaturgiai) terminológiát,⁴⁴ ami egész későbbi pályáján megmarad. Sohasem tesz azonban egyenlőségjelet színház és társadalmi élet köze, a színházi kategóriákat a társadalmi mikrohelyzetek elemzésének eszközeként használja. Nem ez a helyzet Victor Turner esetében, akinek Richard Schechnerrel való kollaborációja (az 1970-es évek elejétől Turner 1983-ban bekövetkezett haláláig) alapvetően a mindennapi életben végrehajtott cselekedetek és a színpadi cselekedetek kapcsolatát vizsgálja. Az angol nyelv *acting* szavának cselekvés (a hétköznapi életben) és színjátszás (a színpadon) kétértelműségéből levezett megfeleltetés mellett Turner megalkotja a társadalmi dráma fogalmát, amelyet egy afrikai törzsnél végzett antropológiai megfigyeléseiből kiindulva univerzálisan kiterjeszt a legkülönbözőbb társadalmi helyzetekre és folyamatokra. Ugyanígy terjeszti ki aztán a rituális folyamatok, a liminalitás törzsi tapasztalatait is. Nála a színházi metafora és az antropológiai leírás valamennyi történelmi korra (az antikvitástól az 1970-es évekig) és valamennyi társadalmi helyzetre (kulturális, társas stb. szituációra) alkalmazható modellt kínál. Ebből adódóan ez a bármikor és bármire alkalmazható színházi analógia közhelyszerű és tautologikus, elemzés helyett pusztán rámutatást jelent. Nem véletlenül bírálta Clifford Geertz a társadalomtudomá-

⁴¹ Ezek ismertetését lásd: P. Müller Péter, *A szín/tér meghódítása*, Pécs, Kronosz, 2015, 24–25.

⁴² Jerzy Grotowski, *A lemezelenített színész*, in: J. G. i. m. 22–30. Itt: 30.

⁴³ Christopher Innes, *Avant Garde Theatre. 1892–1992*, London and New York, Routledge, 1993, 166.

⁴⁴ Erving Goffman, *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. Berényi Gábor, Budapest, Thalassa Alapítvány – Pólya Kiadó, 2000. Az eredeti, első kiadás: Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, U of Edinburgh, 1956.

nyokban meglévő analogikus gondolkodást, kijelentve, hogy „a drámaanalógiát hosszú idő óta mintegy természetes módon alkalmazzuk a társadalmi életre (...), s így némely társadalomtudós a színház nyelvével játszadoxva a színházesztétika meglehetősen összegabalyodott hálójában találja magát”.⁴⁵

Schechner, aki színházi alkotóként és elméletíróként is jelentős munkásságot fejtett ki az 1960-as évektől, a Victor Turnerrel való együttműködés nyomán több dolgot átvett az antropológiából, ami részben hozzájárult ahhoz, hogy tevékenysége fokozatosan kiterjedt a színházon túli performatív eseményekre, tettekre, helyzetekre. A színház és társadalmi lét közötti átfedést a környezet alapú (*environmental*) színház fogalmával írja le, mely a teátrális események olyan kontinuumát foglalja magába, amely nyilvános eseményektől, tüntetésektől happeningeken és környezet alapú előadásokon át a hagyományos színházi előadásokig terjed. Ezek átfedik egymást és összefonódnak.⁴⁶ Ebbe beletartozik a cselekvések áthatolása, a terek egymásba folyása, azaz a környezet alapú színház nem keretez, nincsenek intézményi határai, és mint ilyen – tehetjük hozzá – alkalmas lehetne arra, hogy társadalmi színházzá váljon. Ugyanakkor a '60-as, '70-es években létrehozott, nagy figyelmet keltett produkciói inkább a közönség tagjainak az előadásba történő bevonását ösztönözték, ezt a részvételt politikai tettként, a társadalmi rendre gyakorolt radikális kihatásként értékelve. A *Dionysus in 69* esetében az arra vállalkozó nézők részéről a meztelenre vetkőzést például Schechner „a rendszer elutasításának” minősítette.⁴⁷ A nézőknek efféle tettekre készítése azonban nem kapott valamilyen meghatározott célt vagy irányt, fókusz nélküli és túlságosan direkt volt. Schechner ezt követően a színház helyett a performansz (nem mint műfaj, hanem mint általános performatív aktus) szószólójává és kutatójává vált, ami elvileg alkalmas terepe volna a társadalomra gyakorolt hatás kiterjesztésének. Ez a fogalom, illetve jelenség az ő felfogásában azonban oly mértékben általános, hogy „nincsen sem kulturális, sem történelmi határa annak, hogy mi »performansz« és mi nem az,”⁴⁸ még ha mindig meghatározott helyen és időben jön is létre.

A nézőben rejlő exhibicionizmussal kalkuláló sztriptízzel elég távolra jutottunk attól a színháztól, amelyik egy évszázaddal ezelőtt Franz Kafka prózájában mint kiismerhetetlen egyetemes ontológiai tényező jelent meg. Olyan társadalmi (és természeti) színházként, amely a nézőt nem a létrehozás, hanem a hatósági eljárás értelmében állítja elő. A színházat mint a társadalmi beavatkozás, a nézőt mint a változtatás végrehajtásának eszközét célul kitűző színházi alkotók az elmélet és a gyakorlat kialakításának időszakában többnyire marginális, száműzött, elnyomott státuszban voltak. Amikor ez a helyzet megváltozott és biztos intézményi keretek közé, az intézményrendszer védelme alá kerültek, akkor a társadalmi színházzal kapcsolatos nézeteik és színházi gyakorlatuk nem egy esetben számottevően megváltozott. Mint Brechtnek a kelet-berlini Berliner Ensemble keretében az 1950-es években végzett rendezői tevékenysége során, vagy Boalnak az 1986 utáni Brazíliába való hazatérését követő időszakban, amikor 1992-től egy cikluson át Rio de Janeiro városi tanácsosa volt, és amikor *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*⁴⁹ című kötetében értékelte az elnyomottak színházáról régebben vallott nézeteit, és a társadalomban kialakítható harmónia létrehozásának lehetőségeit és technikáit kereste.

A fentiekben érintett, színház és társadalom kapcsolatával, a társadalmi színházzal összefüggő kérdések sohasem voltak sem a színház, sem a társadalom fő sodrában. A 21. szá-

⁴⁵ Clifford Geertz, *Elmosódott műfajok: a társadalmi gondolkodás átalakulása*, ford. Kovács Éva, in: C. G. *Az értelmezés hatalma*, Budapest, Osiris, 2001, 313.

⁴⁶ Richard Schechner, 6 Axioms for Environmental Theatre, *The Drama Review* 12, 3 (Spring 1968), 41–64.

⁴⁷ Innes, i. m. 174.

⁴⁸ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London, Routledge, 2002, 2.

⁴⁹ London, Routledge, 1995. (A vágy szivárványa: a színházi és terápiás Boal-módszer.)

zadnak a technikai médiumok uralta korszakában még kevésbé lesznek ott. De ha összevetjük azt, hogy Brecht vagy Boal a nézőt tette készítő törekvései az általuk kidolgozott és propagált módszer bevezetésének idején mennyi embert érintettek, azzal, hogy ma globálisan mennyi olyan műhely, kezdeményezés, projekt van, amely a színházi eszközök révén bizonyos egyének, csoportok, közösségek életében változásokat tud előidézni az érintettek bevonásával, akkor láthatjuk, hogy jelentős fejlemények történtek ezen a területen.⁵⁰

Ennek a disszeminációnak a keretében – amely szükségszerűen együtt jár az intézményesülés és ez által a saját „felségterület” kijelölésének folyamatával – létrejöttek a kérdést kutató és terepen alkalmazó egyetemi intézetek, képzési programok, Új-Zélandtól az Egyesült Államokon át számos nyugat-európai országig. Van, ahol a színháztudományi vagy drámatanszékek keretén belül vagy azokhoz kapcsolódva, és van, ahol a szociális munka vagy a nevelés fő egyetemi programjainak részeként. Vannak olyan alkalmi projektek, amelyek utólag – egy kialakult konfliktus vagy bekövetkezett tragédia nyomán – jönnek létre, igyekezve az érintettek bevonásával és a színházi eszközök felhasználásával orvosolni egy konkrét helyzetet, illetve vannak olyanok, amelyek „mozgó” szolgálatként, kész módszertant és adaptálható tapasztalatot vetnek be például háborús övezetekben, menekülttáborokban, természeti katasztrófák okozta krízisekben. A meglévő társadalmi intézmények keretei között, azok szabályzatahoz és működési rendjéhez alkalmazkodva jelennek meg azok a színházi formák, amelyek a börtönt, a kórházat, az elmegyógyintézetet, az iskolát, a munkahelyet keresik fel, hogy az ott élők, oda utaltak, ott tevékenykedők számára és bevonásával idézzenek elő változásokat az egyénekben, a közösségekben, az intézményi keretekben. A Magyarországon, illetve a határon túli magyar nyelvterületeken létrejött alkalmi projekteket nehéz lenne számba venni és felsorolni, de a társadalmi színház filozófiáját és eszközrendszerét alkalmazó műhelyek, csoportok között vannak, amelyek az elmúlt évek során több fontos művet, illetve projektet is létrehoztak, és amelyeknek egy részéről az 50. lábjegyzetben említett irodalmakban olvashatunk elemzéseket, beszámolókat. E projektek célja, hogy az adott egyén és közösség ne elszenvetője, hanem alakítója legyen egy szituációnak, megoldója, vagy legalábbis megoldást keresője legyen egy problémának, egy őt mélyen érintő kihívásnak, amely megkívánja a cselekvőnézői viszonyt és magatartást. Hasonlóan ahhoz, ahogyan azt a fentiekben Brecht és Boal kapcsán érintettük.

Ha pedig visszatérünk Kafkához, akkor az Oklahomai Természeti Színház társadalmi teatralitást integráló elképzelése mellett rálehetünk arra az esetre is, amikor a néző nem egy rendezői intenció nyomán válik tette késszé, hanem attól függetlenül, saját akaratából, szabadon. Mint azon a színházi estén, amelyről Kafka 1911. október 11-én (egy évvel *Az elkallódott fiú* papírra vetése előtt) ezt jegyezte fel naplójába: „Időnként csak azért nem avatkozunk be a cselekménybe (abban a pillanatban villant át rajtam ennek tudata), mert túlságosan felzaklatott, nem azért, mert csupán nézők voltunk”.⁵¹

⁵⁰ A társadalmi színház tágas fogalma, a belőle eredeztethető vagy vele összefüggésbe hozható alkalmazott színházi formák teljes palettája az itt adott keretek között nem áttekinthető, sem a nemzetközi, de még a magyarországi vonatkozásaiban sem. A terület iránti magyar gyakorlati érdeklődést mutatják azok a műhelyek, csoportok, projektek, amelyek terápiás, szociális, társadalompolitikai stb. célok alapján dolgoznak ezekkel a módszerekkel és eszközökkel. A kutatói érdeklődést jelzik azok a kiadványok, amelyekben a társadalmi színház/ alkalmazott színház elméleti és gyakorlati kérdései állnak az előtérben, mint – néhány példát említve – ezekben a kötetekben: *Ha a néző is résztvevővé válna. Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*, szerk. Deme János, Sz. Deme László, Budapest, L'Harmattan, 2010; Kovács Gabriella, *Alkalmazott színház és dráma*, Marosvásárhely, Mentor, UArtPress, 2015; *A performansz határain*, szerk. Di Blasio Barbara, Budapest, Kijarat, 2014; *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. Göröcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina, Pécs, Kronosz, 2016.

⁵¹ Franz Kafka, *Naplók*, ford. Györfly Miklós, Budapest, Európa, 2008, 117.