

Ozsváth Eszter

---

# „Az autonómia nem rendelkezik objektív mércével”

Recenzió a *The Problem  
of Theatrical Autonomy –  
Analysing Theatre as a Theatre  
as a Social Practice* című  
könyvről

Az Amsterdam University Press gondozásában 2016-ban megjelent *The Problem of Theatrical Autonomy – Analysing Theatre as a Theatre as a Social Practice* (A színházi autonómia problémája – A színház társadalmi gyakorlatként történő elemzése) a színház társadalmi gyakorlatként történő felfogásának módjait, valamint magát az autonómiát, mint szervezőelvet és a színházzociológia további kutatásának lehetséges kulcsfogalmát elemzi. A kötet szerkesztőinek, vagy inkább társszerzőinek, Joshua Edelmannak (a manchesteri School of Theatre, illetve a Manchester Metropolitan University oktatója), Louise Ejgod Hansennek (a Centre for Cultural Evaluation kutatási vezetője) és Quirijn Lenert van den Hoogennek (szerkesztő a holland Kultúrpolitikai Kézikönyv főszerkesztője és a STEP, a Project on European Theatre Systems tagja) a művé-

szet szociológiai szemszögből történő tanulmányozása volt a célja. A könyv készültének ihletője Hans van Maanen (egykori dramaturg, a Groningeni Egyetem Művészet-, Kultúra- és Médiatudományi Tanszékének művészeti társadalom- és színháztudományi professzora), akinek egyik fő felismerése, hogy a szociológiai nézőpontú kutatást filozófiai koncepciókkal kell kiegészíteni ahhoz, hogy megértsük a művészetek, különösen a színház(művészet) jelentőségét és társadalmi szerkezetét. A *How to Study Art Worlds* (2009) című könyve a jelen kötet „előfutárának” tekinthető, mely egyben a van Maanen és Andreas Kotte által vezetett Project on European Theatre Systems ideológiai-intellektuális manifesztációja is. A szervezet „politikai szekciójának” első, közösen szerkesztett, társszerzős formában létrehozott könyve, a *Global Changes, Local Stages* (2009) szintén precedense a *The Problem of Theatrical Autonomy* című kötetnek. Figyelembe véve, hogy az autonómia nem rendelkezik objektív mércével (29), ez a gazdag és szellemes kötet színháztudósokhoz, szakemberekhez és hallgatókhoz szól, elsősorban magyarázó (nem pedig normatív) jelleggel.

A könyv a színházak, vagyis – kissé esetlenül fogalmazva – a színházi rendszerek szisztematikus összehasonlítását ígéri, s az „autonómia” fogalmának szemléltető perspektívából történő egyértelmű értelmezését is célozza, amint ezt az első fejezetben foglaltak jelzik. A „színházi autonómia” kifejezés egyrészt a színház függetlenségét, a művészeti és adminisztratív ügyek esetleges önkormányzását jelenti, még abban az esetben is, amikor a színházi előadás létrehozását finanszírozni kell, magát a kész produktumot pedig terjeszteni, forgalomba hozni, látni és megértetni, mindezzel is kapcsolódva a külvilághoz. Ennek tükrében a szerzők ugyan állítják, hogy bár a színházi autonómiát a művészi integritást és kreativitást elősegítő képessége miatt értékelik, előfordulhat, hogy a színházaknak mégis olyan külső tényezők között kell (majdan) eligazodniuk, mint különféle kormányzati szabályozások, finanszírozási követelmények és a közönség által támasztott elvárások. Másrészt, ahogy azt kötet bevezető része is hangsúlyozza, ez a fajta (meglehetősen büszkén „nyugatias” értelmezésű) autonómia megnyilvánulhat abban az aktusban is, ahogy felismerjük, hogy a színházi tér merőben különbözik az ember mindennapi életében „előforduló” milióktól – az életnek ezen különféle tereit és platformjait a könyvben azonban sajnos nemigen állítják egymással releváns párhuzamba. Annak ellenére, hogy a színház (bár önmagában kevésbé autonóm, mint a költészet vagy a zene) társadalmi szférájának egyik lehetséges „eredménye” a színpadon látott élmények átültetése a mindennapi életbe, ezt a jelenséget

a szerkesztők fájdalmasan elhanyagolják, tehát gyakorlatilag valóban autonóm jelenségként kezelik.

A későbbi fejezetekben a szerzők a színházi élet belső dinamikáiban és mechanizmusaiban megnyilvánuló autonómia-fogalmakat elemzik (1. és 2. fejezet), majd a kötet ennek az autonómiának a jelenkori negálására fókuszál (3. fejezet), míg az utolsó fejezetek (4-6.) mélyebb elemzésekkel szolgálnak az autonómia sajátos szempontjairól és megnyilvánulásairól. Willmar Sauter (2000) „színházi esemény” felől történő megközelítése szintén föltűnik e fejezetekben, melynek könyvbéli alkalmazását részben egyfajta szélesebb és árnyaltabb társadalmi szemléletmód képviselése indokolja, mely elengedhetetlennek tűnik a színházcsinálás és -látogatás köznapi gyakorlatairól, valamint a színház esztétikai minőségéről és formai mibenlétéről való részletesebb és pontosabb kép kialakítása érdekében. A kötet egyik legerősebb értelmezési vonulata azon elképzelés körül forog, hogy a színházi tér mezoszintű milió, amely a társadalom (makro) és az egyéni teljesítmény (mikro) szintjei között áll. Erre a koncepcióra épül annak a meghatározása is, hogy az autonómia hogyan jelenik meg és működik a különböző országokban (a fő hangsúly a nyugat-európai társadalmakon van) és társadalmi kontextusokban.

Az első fejezet, a „How can we define autonomy?” (Hogyan definiálhatjuk az autonómiát?) az „autonómia” fogalmának különböző tudományterületeken és társadalmi szférákon belüli használatát célozza és kérdőjelezi meg. A szociológiában a művészetekhez hasonlóan a definíciókat nem tekintik véglegesnek a könyv szerzői, így ebben a részben sem szerepel egyértelmű fogalom-meghatározás (a wittgensteini „családi hasonlóság” fogalma azonban említésre kerül, felhívva a figyelmet az autonómia meglehetősen elhamarkodottan körülhatárolt lehetőségére, miszerint az jelentéssel és/vagy jelentőséggel bír az egy adott szférában dolgozók számára). A kötet művészeti-akadémiai szemléletébe és kereteibe illeszkedve helyette a szerzők egy koncepcionális formulát kínálnak („a színház annyiban autonóm, ameddig saját értékét követi”), a pontos definíciók hiányából adódó további zavarok elkerülésére. Ennek a formulának a fejezet utolsó szegmenseiben történő dekonstruálásával az is kiderül, hogy az autonómia e könyvben bemutatott felfogása teljesen eltér az emberi akathoz és az értelem törvényéhez kapcsolódó kanti felfogástól (28), miközben a kötet más lehetséges módokat kínál az „érték” kifejezésének értelmezéséhez (Luhmann a „funkció”, Kant az „érdek” kifejezést használja, míg Schillernél ez „impulzusnak” felel meg). Sőt, ebben a szociológiai felfogásban magát az

egyén autonómiáját is figyelmen kívül hagyják annak érdekében, hogy a hangsúlyt arra az autonóm pozícióra helyezték át, amelyet az egyén egy adott társadalmi területen belül elfoglalhat.

Ugyanakkor, míg a szerzők vallják, hogy az autonómia nem egyenlő a politikai vagy etikai (vagy akár kapitalista) tényezők befolyása nélküli művészet létrehozásával, egyben sugallják is, hogy az autonómia a meglehetősen változatos, heterogén társadalmi mezők strukturális tulajdona, vagy tulajdonsága (és nem önmagában egy társadalmi mező). Ezek a mezők azonban nem a társadalmi milióket, hanem azokat az emberi tevékenységeket jelentik, amelyek egy adott társadalmi szférán belül a társadalmi szereplők egy közös cél kollektív megvalósítása érdekében történő együttműködésében nyilvánulnak meg. Egyébiránt a „mező” kifejezés használata utal a Bourdieu-féle térelméletre is, amelyben ezek az egymással összefüggő mezők (világok, hálózatok, rendszerek) olyan különböző pozíciókkal rendelkeznek, amelyeket a társadalmi szereplők elfoglalhatnak. Erre „kontráz” az a lábjegyzet, amely a Pierre Bourdieu francia antropológus és társadalomtudós bírálójáról, többek között az Actor-Network teoretikusairól, illetve a belőlük inspirálódókról (és a későbbiekben őket tárgyaló fejezetrészekről) szól.

Az „Actions of agents in theatre fields: Position-taking” (Ágensek akciói a színházi szférában: Állásfoglalás) című alfejezet kiemeli, hogy ezek az ágensek (legyenek bár társulatok, kollektív ágensek, individuális művészek, azonos stílusban, műfajban alkotó vagy azonos iskolába sorolható művészek, pl. naturalisták, szimbolisták, költők, vagy akár nem emberi ágensek), vagyis inkább szereplők (a szó művészi és ontológiai értelmében egyaránt) a színházi mezőkben mindig azért cselekszenek, hogy minél több területspecifikus tőkét fel tudjanak halmozni. A mezők Bourdieu-féle meghatározásában (Theodor Adorno, Christian Boltanski, Laurent Thévenot és Eve Chiapello műveivel kiegészítve, miközben Bourdieu szellemi előfutáira, Wittgensteinre, Lévi-Straussra, Durkheimre, Marxra és Pascalra is alapoz) a társadalmi szereplő által betöltött pozíciót az egyének motiváció formájában élik meg. A kötetben szereplő állásfoglalás, önpozicionálás egyik ékes példája az ún. „gyermekszínház”, amely számos európai ország kiemelkedő színház típusa, amíg más kultúrákban a mai napig kevésbé értékesnek és „komolytalannak” tekintik. Ebből a szempontból a „gyermekszínházaknak” vagy a bábszínházaknak sokkalta nagyobb kihívásokkal kell szembenéznük, amikor pontosan ugyanazokat az értékeket kívánják ők is követni, amelyekben más színház típusok is érdekeltek, mint például az oly sokszor sziddott piacképesség.

Amint azt a könyvben elég élesen és nagy átéléssel fejtik ki az alkotók, az autonómia az az esszencia, amely elválasztja az egyik (társadalmi) szférát a másiktól. Mivel gyakorlatilag nincs társadalmi mező bizonyos fokú autonómia nélkül, az úgynevezett jogalapú diskurzus (amely nagyjából annyit takar, hogy az autonómia meghatározásakor megkérdőjeleződnek a művészek bizonyos jogai is) ütközik mások jogaival, de nagyobb léptékben akár az általános igazságsággal vagy a demokrácia értékeivel is. E látszólag semleges autonómiaszemlélet ellenére a színházi létezés végső megvalósulásához a következő kihagyhatatlan lépések vezetnek: „(1) a színházi mező és a többi mező közötti kezdeti fokú elkülönülés (2) szükséges előfeltétele annak, hogy a színházat művészetként érzékeljük és alakítsuk, amely aztán (3) lehetővé teszi a színházi rendszerek sajátosan művészi eredményeinek létrehozatalát is.” (26) Ezeket a kifejezetten művészi eredményeket azonban ebben a fejezetben főként esztétikummal rendelkezőként definiálják.

A társadalmi kötelekeknek, valamint azok műalkotásainak, termékeinek (akár pusztán esztétikai) fontosságát tovább hangsúlyozzák a szerzők, kiemelve, hogy az értéket, mint olyat, más társadalmi szereplőknek is fel kell ismerniük ahhoz, hogy azok érvényesek legyenek. A szerzők itt lacani-freudi összefüggésben vizsgálják a jelenséget (miközben Slavoj Žižekre is hivatkoznak), mivel a vágy tárgya a pszichoanalitikus tudattalanban szükségleti elemmel rendelkezik (32), így pedig az autonómia fogalma is szükségszerűen fluid, amelyben a művészetet el kell különíteni a társadalmi kontextusától, ahelyett, hogy az az adott kontextusból nőne ki. Az „érték” a „tőke” szinonimájaként használatos Bourdieu-nél (némileg marxista hagyományt követve), akinek ragaszkodása mindkét kifejezés többes számban való használatához (úgy mint „értékek” és „tőkék”) rávilágít arra, hogy ezek ugyan származhatnak különböző forrásokból, ám valójában fel nem cserélhetők egymással. Ezeknek az értékeknek az előállítása, bármennyire is kétértelmű az autonómiához való viszonyuk a kötetben, kulturális és nem gazdasági jellegű (bár Bourdieu szerint végső soron annak kell lennie).

Az első fejezet második része az egyes tőkék koncepciójának könnyedebb befogadhatóságát célozza, integrálva Bourdieu példáját a tizenkilencedik század végi francia irodalmi mezőről – tehát egy olyan társadalmi közege, amelynek látszólag alig van köze a kötet központi témájához, a kortárs európai színházhoz. A gazdasági, presztízsalapú és kulturális tőkét egymással szembeállítva a szerzők különös figyelmet fordítanak az utóbbi romantikus gyöke-

reire. Ez a rész tartalmazza az első kézzelfogható példát a színház világából, mely Hollandiára fókuszál, ahol gazdag hagyománya van a politikai szatírákat bemutató kabarének. Annak ellenére, hogy ezek az előadások a holland színházak második legnépszerűbb kategóriáját alkotják, mivel mind az előadások, mind az eladott jegyek száma a tizenhat százalékát teszi ki a teljes holland színházi rendezvényarzenálnak (VSCD 2012), „igazi” értékük politikai természetükben rejlik, ami sem nem pozitív, sem nem negatív jelenség. Ez a fajta „rendszerbeli lázadás” némileg paradoxnak tekinthető, mivel szerkezetileg építő ereje annak alapvetően romboló jellegében rejlik.

A meglehetősen hosszúra nyújtott és elméleti apparátusában szövevényes első fejezet után következő részek főként a már bevezetett fogalmakat és problémaköröket boncolgatják, különféle történeti-kontextuális betoldásokkal kiegészülve. A fentebb említett értéksemlegességet például tovább vitatja a „The concept of artistic autonomy” („A művészi autonómia koncepciója”) című fejezet, amelyben a művészi autonómia története is bemutatásra kerül, különös tekintettel Bruno Latour Actor-Network Theory (ANT) című elméletére, míg a későbbi, Platón és Arisztotelész funkcionális társadalomperspektívájáról szóló rész magában foglalja Arisztotelész narratív ténymegjelenítését a tanúságtételben, filozófiában vagy történelemben (*diegesis*) és a művészek által alkalmazott esztétikai ábrázolási formát (*mimesis*), a művész *A köztársaságban* Platón által körülírt társadalombéli szerepe pedig felhívja a figyelmet a színész művelte művészet látványosság-mivoltára (*hypokrites*). A katarzis fogalmára itt az érték vagy a tőke egyik leglényegesebb formájaként tekintünk. A fejezet szerzője hangsúlyozza a (színház)művészet és a társadalom viszonyáról alkotott modern, valamint ókori görög felfogások közötti különbségeket, hiszen a görögöknél a művészet elsődleges fogalma, a *techné* közelebb áll a „kézművesség” kifejezéshez, ami sokakban a szakszerűtlenség érzetét keltheti. Az esztétizálás, mint a felvilágosodás kulcsfogalma a következő hivatkozási pont a szövegben, Immanuel Kant és Friedrich von Schiller gondolatait (újfent) bemutatva, különös tekintettel egy adott műalkotás intencionalitása helyett annak fogadtatására. Pillanatnyi tétovázás után a kötet a művészetek autonómiájának Kant saját pillanatában érvényesülő felfogásával folytatódik, reflektálva Niklas Luhmann német szociológusnak a művészetéről, mint egy (egyre inkább önreferenciális) kommunikációs rendszerről alkotott értelmezésére, amely már magában foglalja a művészet összefüggő természetét, amely így aligha autonóm. Sőt, éppen ellenkezőleg, hiszen Luhmann úgy látja, hogy „a művészet abban a pillanatban vált csak auto-

nóm rendszerré, amikor a művészi kommunikációban az önreferencia elsőbbséget élvezhetett a másfajta kommunikációkra való hivatkozásokkal szemben” (59). A fejezet zárásaként George Dickie, Arthur Danto és Howard Becker elméleteinek a művészet, mint intézményről, Boltanski és Thévenot (és később Chiappello) művészetről és értékrendekről, valamint az ANT társadalomról alkotott víziójának összehasonlítja következnek, a különféle (állam)közösségek példáit sorjázva. E közösségek az eltérő értékek olyan egyértelmű eseteit képviselik, amelyek a valós élet forгатókönyvében általában kevert formában szerepelnek.

Az „Autonomy in the contemporary theatre” (Autonómia a kortárs színházban) az első olyan fejezet, amely csak a színházra, mint művészeti formára fókuszál, és azokat a kortárs előadási formákat tárgyalja (mint például a dokumentumszínház és a stand-up comedy), amelyek látszólag elutasítanak mindenfajta igényt az autonómiára. A fejezet bevezetője azzal az izgalmas elképzeléssel indít, hogy az autonómia problematizálása kulcsfontosságú eszköz a színház-szociológiai mező fejlődéséhez. Az autonómia szélesebb társadalmi szövetben betöltött szerepének feltárása során a szerzők további kérdéseket vetnek fel a kortárs színházi formák esztétikájával kapcsolatban, és azt vizsgálják, hogy ezek hogyan teszik lehetővé az előadásokban és az előadások körüli szereplőik (ágenseik) számára, hogy autonómiaigényeiket tegyék kockára. Ellenvetésük abban rejlik, hogy míg az autonómia fogalma a múltban meglehetősen hasznos „eszköz” volt, az a színház világában a mai formájában egészen egyszerűen nem releváns. Ebben a részben a figyelem a konkrét színházi gyakorlatok (posztdramatikus és immerzív színház, verbális- és dokumentumszínház, valamint alkalmazott és közösségi színház) megbecsültségére terelődik, amelyre a szerzők nagyszerű példákat hoznak (például arra, hogy egy fikcionalizált játékformátumot hogyan tesz lehetővé a színházi produkción belüli színházi kontextus). A fejezet vissza-visszatérő, hol gyengébb, hol erősebb ellenérvekkel kérdőjelezi mind a színházi autonómia szükségességét, mind annak pusztá létét. A gyengébb érvrendszerbe tartozik az autonómia anakronisztikus felfogása, amelyben az autonómia meglehetősen elavult (a könyvben az arisztokrácia a párhuzam), s egy már nem releváns szervezeti mintát mutat. Liesbeth Korthals Altes és Barend van Heusden (a 2005-ös *Aesthetic Autonomy: Problems and Perspectives; Esztétikai autonómia: problémák és perspektívák* című könyv szerzői) gondolataira reflektálva azonban a társszerzők amellettt érvelnek, hogy az autonómia még mindig kulcsfogalom a művészek, társulatok, kollektívák vagy egyéb testületek társadalommal való kapcsolatának tárgyalásakor.

Összehasonlításképp a „How agents in theatre fields make use of claims to autonomy” (Hogyan élnek az ágensek a színházi mezőben autonómiaigényeikkel) című fejezet a társadalmi ágensekre, vagyis magára a társadalmi cselekvőképesség kérdésére fókuszál, és arra, hogy ezek az ágensek (vagy szereplők) egyáltalán képesek-e megváltoztatni a mező belső dinamikáját, illetve arra, hogy hogyan lehet autonómiát kiharcolni (akár egy olyan almező esetén is, mint a gyermekszínház, mely itt a színház és az oktatás mezői közötti elégedetlenség kapcsán merül föl), miközben a nyilvánosságra törekszenek a mező ágensei, valamint hogyan teszi lehetővé az autonómia a politikai szerepvállalást a politikai mezőn kívül – mindezen kérdések megválaszolatlanok maradnak. Ebből következően a kötet fő célja bizonyos értelemben csupán az, hogy kérdéseket tegyen fel a társadalom egésze számára fontos ügyekkel és jelenségekkel kapcsolatosan, ahelyett, hogy ezekre a kérdésekre egyértelmű válaszokat adna.

A „How theatre organization shapes claims to autonomy” (Hogyan alakítja a színházi szervezet az autonómiaigényeket, 5. fejezet) és a „How claims to autonomy serve those outside theatre fields” (Hogyan szolgálják az autonómiaigények a színházi területeken kívülieket, 6. fejezet) című részek meglehetősen hasonlóak abban az értelemben, hogy mindkettő meglehetősen szlogenyszerű, de rendkívül egyenes üzenetet fogalmaz meg, annak bizonyítására, hogy az autonómia nem áll szemben a társadalommal, mivel az autonómia inkább a társadalmi működés egyik formájaként funkcionál. Ezzel kapcsolatban az 5. fejezet a színházi mezők szervezeti sajátosságainak azon változásaira összpontosít, amelyek gazdag alapanyagot biztosíthatnak a színházzociológia területének későbbi kutatásához is. A finanszírozási rendszerek és a közfinanszírozás modelljei szintén ebben a fejezetben kerülnek bemutatásra (a kulturális politikai rendszerek közötti különbségek mélyreható elemzésével együtt, amelyek Harry Hillman-Chartrand és Claire McCaughey négy, 1989-ben kidolgozott modelljén, nevezetesen a Mecénás, a Közvetítő, az Építész és a Mérnök modelljén alapulnak), míg a 6. fejezet perspektíva-tumultusában voltaképpen csupán azért moralizálja a színházat, hogy a művészeti ágat (mezőt) végső soron kapitalista módon hasznosíthassa majd.

Összességében tehát látható, hogy a *The Problem of Theatrical Autonomy* részben az autonóm színházra, mint a legtágabb értelemben vett erkölcsi jószág schilleri elképzelésére épít (113). Részben, ahogyan azt több helyütt is megemlítik, mivel maga a könyv nem szolgálhat mélyreható elemzésével egyetlen színházi területnek, mezőnek sem, sem pedig a bennük rejlő autonóm viszo-



nyok szisztematikus portréjának megrajzolásával. Annak ellenére, hogy az alkotók, megkísérelve az autonómia hasznosságának demonstrálását, remélik, hogy az autonómia a későbbiekben is hasznos eszköz lesz (még akkor is, ha már nem annyira releváns jelenség, mint korábban), a könyv nem mentes a gyengeségektől. Kissé ironikusan szerepel egy ponton, hogy a bemutatott példákat azért indokoltak, mert azok a könyvben tárgyalt koncepciót illusztrálják, ezek a példák azonban korántsem szisztematikusak, a kelet-európai országok például csupán az 1989-es, a színház és a társadalom kapcsolatára is kiható változások összefüggésében szerepelnek. Bár sok hasznos, könnyen értelmezhető táblázat és ábra illusztrálja a színházi mező (és/vagy almezők) belső mechanizmusait, a szöveget sok elírás (Romeo Castellucci neve például hibásan szerepel) és szintaktikailag esetlen mondat is tarkítja, míg az időnkénti súlyosan köznyelvi kifejezések (mint például a „dolgok”, az „oké” stb. szavak használata), bár kétségtelenül hatékonyan közvetítik a mű üzenetét, az akadémiai lelken sebet ejthetnek. Habár a *The Problem of Theatrical Autonomy* fókusza első pillantásra túl tágnak tűnik, annak véletlenszerűnek tetsző, ámde kétségtelenül szórakoztató példái és párhuzamai a kötetet a színházi szakemberek és a szociológusok számára egyaránt fontos és élvezetes olvasmánnyá teszik.

ár, költői kérdések ezek.

### Felhasznált szakirodalom

---

- Edelman, Joshua, Hansen, Louise Ejgod és Hoogen, Quirijn Lennert. 2016. *The Problem of Theatrical Autonomy*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048530274>.
- VSCD (Vereniging van Schouburg-en Concertzaaldirecties). 2012. *Podia 2011, cijfers en kengetallen [Stages 2011. Facts and Figures]*. Amszterdam: Vereniging van Schouburg-en Concertzaaldirecties.