SZÍNHÁZ MOZGÓKÉP MÉDIA

URÁNIA

INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

2022
II. ÉVFOLYAM
1. SZÁM

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM

THEODÓROSZ TERZOPULOSZ
DIONÜSZOSZ VISSZATÉRÉSE
Interjú a görög színházi rendezővel

Balázs Géza — **A VERBÁLIS MŰVÉSZET ŐSI MŰFAJAI**
Egyszerű formák és ösztönös megnyilvánulások

Sepsi Enikő – Szabó Attila — **A SZÍNHÁZSZOCIOLÓGIAI BEFOGADÁS-KUTATÁSOK**
Kutatási irányok és lehetőségek

Szitás Péter — **SZÍNHÁZVILÁG VÁLTOZÁSOK IDEJÉN**
Lezárás előtt, közben és után

Antal Zsolt — **A MAGYAR KULTÚRA NEMZETI KARAKTERE**
Kihívások az újmédiatérben

Pataki András — **MEGÉLVE ÉRTENI**
Néhány gondolat a színházpedagógiáról

Köszöntő az olvasóhoz

Tanulmány

Esszé

Recenzió, műismertetés

URÁNIA INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

II. évfolyam, 1. szám | 2022. december

Szaklektorált, szabad hozzáférésű folyóirat. Kereskedelmi forgalomba nem hozható.

A Szerkesztőbizottság tagjai

Balázs Géza egyetemi tanár, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest; Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad

Sepsi Enikő egyetemi tanár, intézetvezető KRE Művészettudományi és Szabadbölcsészeti Intézet, Művészettudományi és Médiapedagógiai Tanszék, Budapest

Vecsernyés János operatőr, rendező, egyetemi docens, intézetvezető, Színház- és Filmművészeti Egyetem Zsigmond Vilmos Mozgóképművészeti Intézet, Budapest

Művészeti-tudományos Tanácsadó Testület

Antuñano, José Gabriel López dramaturg, színházi kritikus, Színművészeti Főiskola, Valladolid, Spanyolország

Chepurov, Aleksandr színháztörténész, teoretikus és kritikus, Orosz Állami Előadóművészeti Intézet, Szentpétervár, Oroszország

Koltai Lajos a Nemzet Művésze, Kossuth-díjas operatőr, rendező, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, Magyarország

Popa, Sebastian-Vlad dramaturg, Bukaresti Egyetem, Bölcsészettudományi Kar; Lucian Blaga Egyetem, Színházművészeti Tanszék, Nagyszeben, Románia

Főszerkesztő: Antal Zsolt egyetemi docens, intézetvezető, Színház- és Filmművészeti Egyetem Németh Antal Drámaelméleti Intézet, Budapest

Olvasószerkesztő: Kiss Tímea

Kapcsolat: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Németh Antal Drámaelméleti Intézet 1088 Budapest, Rákóczi út 21.

Online folyóirat elérhető: urania.szfe.hu

Felelős kiadó: Rátóti Zoltán, a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora

Kiadó: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 1088 Budapest, Rákóczi út 21.

Arculat, design, tördelés: WellCom Grafikai Stúdió

Nyomda: Conint Print Kft.

ISSN 2786-3255

4 **KÖSZÖNTŐ AZ OLVASÓHOZ**

6 **TANULMÁNY**

Balázs Géza 6 **A verbális művészet ősi műfajai**
Egyszerű formák és ösztönös megnyilvánulások

Sepsi Enikő–Szabó Attila 27 **A színházszociológiai befogadás-kutatások**
Kutatási irányok és lehetőségek

Szitás Péter 44 **Színházvilág változások idején**
Járvány előtt, közben és után

Antal Zsolt 64 **A magyar kultúra nemzeti karaktere**
Kihívások az újmédiatérben

90 **INTERJÚ**

90 **Dionüszosz visszatérése**
Interjú Theodórosz Terzopulosszal

112 **ESSZÉ**

Pataki András 112 **Megélve érteni**
Néhány gondolat a színházpedagógiáról

118 **RECENZIÓ**

Hegyi Dániel Tibor 118 **Visky András: Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé**
Monográfia

129 **MŰISMERTETÉS**

Fazekas István 129 **Euripidész *Bakkhánsnők* című drámája a Nemzeti Színházban**

Szabó Attila 135 **Kortársak a fiókban**
Szakmai konferencia a mai magyar dráma helyzetéről

141 **SZERZŐINKRŐL**

Köszöntő az olvasóhoz

„Korunk társadalmi dilemmáinak mélyén ott lapul
az egyéni és közösségi érdek megkülönböztethetősége.
Ha feladjuk a játék lényegét, vagyis játékosaink nem a legjobb egyéni,
hanem a legmagasabb közösségi össznyeremény elérésére törekednek,
akkor a társadalmi dilemma is megszűnik."[1]

Az egyes hazai és nemzetközi intézmények, alkotók, kutatók összefogása és áldozatvállalása elsődleges feltétele annak, hogy az együttműködésben rejlő lehetőségeket az alkotóművészetek tudományos igényű tanulmányozásával minél inkább a köz javára fordítsuk. Az „össznyeremény" egyik példája az Uránia második száma. A folyóirat interdiszciplináris megközelítéssel jeleníti meg a Színház- és Filmművészeti Egyetemen és a társintézményekben folyó oktatási és kutatási tevékenység sokszínű, témagazdag kínálatát, egyszerre szolgálva oktatási, intézményi igényeket és társadalmi „megrendeléseket".

A nyelvtudományi alapokra épül ***Balázs Géza:*** *A verbális művészet ősi műfajai – Egyszerű formák és ösztönös megnyilvánulások* című tanulmánya. Kifejezési eszközeink múltjába, ősi verbális gesztusok, ősképek világába vezet vissza ez az írás. Ezek az ősi gesztusok, egyszerű formák, elsődleges műfajok, ősműfajok öntudatlanul is befolyásolják mindennapi viselkedésünket, és formálják művészi kifejezőeszközeinket, zenei, táncos, színpadi és filmes nyelvünket.

Sepsi Enikő–Szabó Attila: *A színházszociológiai befogadás-kutatások – Kutatási irányok és lehetőségek* című tanulmányukban a magyar színházszociológia és a színházi recepciókutatás helyzetét mutatják be. Majd a STEP (Project on European Theatre Systems) négy európai országban végzett nemzetközi színházszociológiai, nézői tapasztalatok és attitűdök eltéréseit vizsgáló kutatást ismertetik, kitérve a módszertan és az általános eredmények bemutatása mellett az előadások személyes és társadalmi relevanciájának értékelésére.

1 Szabó György. 2012. „Az együttműködés természete." In *Magyar Tudomány 6,* 642. Budapest: Akadémia Kiadó.

Szitás Péter: *Színházvilág változások idején – Járvány előtt, közben és után* című írásában a koronavírus járvány hatásait és kihívásait állítja elemzése középpontjába az intézmények működését jellemző belső folyamatok bemutatásával. A tanulmány máig ható tanulsággal szolgál arra, hogyan reagáltak a játszóhelyek a kényszerzárlatra, mit tettek korábbi eredményeik megőrzéséért, s intézményi szinten jutottak-e olyan tudás birtokába, amely hosszú távon is értékes és alkalmazható adalékokkal szolgál a kulturális vezetők számára.

Antal Zsolt: *A magyar kultúra nemzeti karaktere – Kihívások az újmédiatérben* című tanulmányában a kulturális intézmények közszolgálati tájékoztatásban játszott kiegészítő szerepére irányítja a figyelmet. A szerző célja a figyelemfelhívás és ösztönzés annak érdekében, hogy a kulturális intézmények is minél inkább használják ki az újmédiatér által kínált lehetőségeket, hogy az internetalapú digitális platformok korában is megkaphassák ugyanazt a kitüntető figyelmet, amelyet a hagyományos média felületei biztosítanak számukra.

Pataki András: *Megélve érteni – Néhány gondolat a színházpedagógiáról* című esszéjének központi gondolata a színház és a nevelés kapcsolódási lehetőségeinek, feladatainak számbavétele. A szerző átgondolásra javasolja a pedagógiai szakemberképzés és alkalmazás rendszerét, a szükséges infrastruktúra kialakítását, és az iskolai oktatás rugalmasabbá alakítását. Teszi mindezt annak érdekében, hogy a jövőben a közoktatásban egy hatékony és működőképes színházi nevelési struktúrát lehessen kialakítani.

Végül, de nem utolsósorban életműinterjút közlünk a 77 éves ***Theodórosz Terzopulosszal,*** a görög és a nemzetközi színházi élet meghatározó alakjával, társulatvezetővel, a színházi formanyelv megújítójával, a Nemzetközi Színházi Olimpia egyik alapítójával. A görög mester szerint csak a rítus begyakorlásával térhetünk vissza az antik tragédiák szellemiségéhez. Ennek elérésére kifejlesztette és publikálta a *Dionüszosz visszatérése* elnevezésű színházi módszerét, amelyet a Színház- és Filmművészeti Egyetem kiadásában hamarosan magyar nyelven is a kezébe vehet a műértő szakmai közönség.

Antal Zsolt főszerkesztő

Balázs Géza

A verbális művészet ősi műfajai

Egyszerű formák és ösztönös megnyilvánulások

Absztrakt

Alapvető tudományos álláspont, hogy az egyszerű formákból jönnek létre a bonyolultabbak (s csak elvétve van szó visszafejlődésről). A metafizika azonban az evolúciót és involúciót egységben látja, és sok esetben az összetettből való egyszerűsödést tekinti fő iránynak. Mindenesetre (ameddig vissza tudunk tekinteni) föltételezhetünk gondolkodási alapformákhoz köthető elemi, elsődleges, egyszerű, művészi és nyelvi, tipológiai alapformákat. A művészetelmélet szerint kezdetben volt az ősi szinkretizmus, melyben osztatlan, cseppfolyós ősformák uralkodtak. A pszichoanalitikusok, mítoszkutatók ősi képnyelvről, ősnyelvről tesznek említést. A folkloristák az elsődleges műfajok között említik az áldás-, átok-, esküformulákat, munkadalokat. Példaként három, az életet keretező alapműfajt mutatok be: bölcsődal, táncszó, sirató. Közös jellemzőjük: énekelt szöveg, beszédszerű zene (parlando). További, kevés figyelemre méltatott, ösztönös megnyilvánulások: elszólás, indulatból felfakadó kiabálás, durvaság, hümmögés, sóhajtozás, fohász, ima; szex, szülés, euforikus (alkoholos, drogos) állapotban való beszéd, afázia, végelgyengülés következtében leépülő beszéd. Az ösztönösség jól megragadható a ritmikus számolgatásban és firkálgatásban.

Kulcsszavak: **egyszerű formák, ősi szinkretizmus, ősi képnyelv, ősnyelv, formulák, bölcsődal, táncszó, sirató, ösztönös megnyilvánulások**

10.56044/UA.2022.1.1

Egyszerű formák

Keressük a kezdeteket. Ameddig lehet, visszafelé az adatolt, „mélységes mély" múltban, amikor már nem lehet, akkor visszakövetkeztetve. Minden elképzelés szerint egyszerű formákból jöttek létre a bonyolultabbak. Több művelődéstörténeti, irodalomelméleti, folklorisztikai elmélet kívánja meghatározni, rekonstruálni az egyszerű (esetleg differenciálatlan) formák, alapformák létét. Jakob Grimm elképzelésére reflektálva Andre Jolles (1930/2006) dolgozta ki a szociokulturális univerzáléknak tekintett egyszerű formák (Einfache Formen) elméletét (elképzelését), mely szerint a népköltészet és az irodalom formái (műfajai, szövegtípusai) levezethetők a gondolkodás és a nyelv sajátos műveleteiből, s ezek mintegy ösztönös, spontán módon, „önmaguktól" jöttek létre és fejlődtek. A kilenc „egyszerű forma" Jolles szerint: a legenda, a monda, a mítosz, a rejtvény, a mondás, a példaszerű eset, az emlékeztető történet, a mese, a tréfa. Az egyszerű formák tehát olyan alapvető nyelvi struktúrák, amelyekben a világra vonatkozó ismeretek, társadalmi tapasztalatok, értékítéletek rögzülnek és hagyományozódnak. Nem azonosak az irodalmi formákkal, de bírnak némi esztétikai tulajdonsággal.

Az egyszerű formák elmélete elsősorban a folkloristák körében volt népszerű, később pedig az irodalomszemiotikai kutatásokra is hatott. Magyarországon pl. Kanyó Zoltánra (1985, 10–11), aki szerint az egyszerű formáknak a társadalmi tradíció kialakításában van szerepük, fő funkciójuk a felidézés megkönnyítése, az emlékezet ébrentartása. Ő is úgy véli, az egyszerű formák logikailag, pragmatikailag megelőzik az összes többi irodalmi formát. Bár Jolles példáit többen kritizálták, Fehér Erzsébet (2006, 39) a retorikai hagyomány alapján megvédi: „van belső összefüggés közöttük: a) a mondás kivételével valamennyi forma narratív struktúra (vagy az is lehet); b) mindegyik a közösség értékszempontjaival áll összefüggésben. Ha tehát Jolles az egyszerű formákat az emberi gondolkodás strukturálóképességének megnyilvánulásaként értelmezi és »mentális diszpozícióra« vezeti vissza, akkor arra következtethetünk, ebben kitüntetett szerepet juttat a narratív formáknak, illetve az értékelő attitűdnek. […] Elmondható, hogy a műfajiság nyelvi alapjait kutató műfajelméletek a feltételezett műfaji alapformákat részben a nyelvhasználat elemi formáira, részben mentális struktúrákra vezetik vissza." Az évezredek óta hagyományozódó és ma is termékeny szöve-

gek (szövegtípusok) valamilyen gondolkodási (kognitív) alapformához kötődnek. Az alapformákra több szerző utal:[1]

- egyszerű formák (Jolles),
- elsődleges, egyszerű műfaj, beszédműfaj (Bahtyin),
- architextus (Genette),
- generikus struktúra (Skwarczynska),
- genotextus (Kanyó Zoltán).

A szövegnyelvészet javaslatai a tipológiai alapformákra (Fehér 2006: 40):

- történetelbeszélés, elbeszélési minták (Pléh),
- leírás, elbeszélés, érvelés (Beaugrande–Dressler),
- szuperstruktúra: elbeszélés, érvelés (van Dijk),
- szuperstruktúrák közös invariánsai: elbeszélés, érvelés, leírás, értékelés (Balázs János),
- szövegfajta: leírás, elbeszélés, tájékoztatás, érvelési instrukció (Werlich),
- szövegminta (Kocsány Piroska).

A magyar szakirodalomra hatott az egyszerű formák elmélete, s két „egyszerű" formát, a mondást (Kocsány 2002) és a történetmondást (Pléh 1986, Andó 2006) alaposabban kutatták. A mondás, a történetmondás mellett számos rövid és hosszú műfaj említhető még (például ilyennek tarthatjuk a rövid feliratok készítését, általában a feliratozást, amelynek ugyancsak egyre gazdagodó magyar szakirodalma, sőt összefoglalása van (pl. Balázs 2000).

Az egyszerű formák kérdését ma már sokkal bonyolultabbnak látjuk. Nyilván létezik egy egyszerű → bonyolult „fejlődési" irány, de ezzel párhuzamosan létezik egy ellentétes, bonyolult → egyszerű irány is, amelyek szövegek változásával, esetleg szétesésével (a folklórban „romlás", degresszív, romboló folyamat, Zersingen[2]), később talán műfajok elaprózódásával, műfajcserével, műfajvisszaszorulással jár. „A folklór elmúlása idején homályos, zavart, művészietlen változatok bukkannak fel; amelyek ideig-óráig még zilált állapotukban is emlékeztetnek egy-egy hajdani műfajra, egy idő után azonban megszűnnek egy elmúlt folklór műfaj utolsó hírnökei lenni. Ebben a pillanatban megszűnik művészi alkotás voltuk is" (Voigt 1972, 42). A műfajok rendszerszerű működéséből

1 A műfaji alapformák áttekintését adja Fehér (2006, 38–41); további források is ott találhatók.

2 Zersingen = széténeklés (Ortutay 1981, 32).

adódó változások mellett a „visszafejlődésre" is utal Miko (2000, 87), amely például egy másik műfaj „agresszivitásának" is lehet az eredménye.

„Fejlődésről természetesen szó sincs", ez a metafizikai megközelítés alapállása (Hamvas 1995, I/189). Involúció (visszafejlődés) és evolúció (fejlődés) egybeesik (1995, I/225). „Az a gondolkozás, amelyet a történeti, főként az újkori ember tudománynak nevez, a lét nagy tényeit az egyéni Én intellektusával, nem pedig az egyetemes ember közvetlen intuíciójával igyekezett megérteni. Mivel a kiindulást fordítva kezdte, fordított eredményhez is kellett jutnia. Így alakult ki az a felfogás, hogy a lét eredete lent van; így alakult ki az alulról felfelé való haladás vagy a fejlődés gondolata" (1995, I/343).

Osztatlan, cseppfolyós formák, ősnyelv, képnyelv

A népköltészet kezdeteiről általános vélemény a folkloristák körében, hogy az ősi és kezdetleges társadalmak világában a gondolkodás és a tudatvilág osztatlan, azaz a tudomány, a művészet, a gyakorlati tevékenység még nem különül el egymástól (ősi szinkretizmus), s ennek következtében a rítus, a mítosz és a költészet határai is összefolynak. Ennek alapján gondolom, hogy az ősi (kezdeti) nyelv szoros kapcsolatban volt az ősi tudatformákkal, így a művészettel is. A közösségi cselekmények részeként létezik a szétválaszthatatlan tánc és zene, dallam és szöveg. Minden szempontból cseppfolyós halmazállapotú, osztatlan, kezdetben tartósan nem rögzített, utána viszont nagyon is megszilárdult formákban is élő összművészetről beszélhetünk. Íme egy újabb bizonyítéka művészet és nyelv ősi kapcsolatának!

A mai napig az ősállapothoz leginkább hasonlít egyes természeti népek (ma is élnek szinte kőkorszaki szinten elzárt népcsoportok) és a gyermekek folklórja, valamint az ősállapotra mutatnak vissza nem kontrollált, ösztönös megnyilvánulások, s a „teremtés" gesztusát mutatja a (szó)játék és a költészet. A „képnyelv az őskor nyelve" (Hamvas 1995, II/159); „Az ősnyelv ereje nem a népnyelvben maradt meg, hanem a költői nyelvben (1995, II/160); „A költészet az emberiség anyanyelve" (1995, II/157).

Elsődleges szövegek

A legelemibb szövegtípusoknak tekintik az aktív áldás-, átok- és esküformulákat, valamint a természeti erőkre vonatkozó, ugyancsak aktív varázsmondásokat (varázsige, ráolvasás), ezeket követik a már passzív, de ugyancsak ősi, magatartásra utaló imádságok. Utóbbiak később szinte teljes mértékben beépültek a kereszténységbe.

A magyar ráolvasások felsoroló, ismétléses szerkezetűek, szólamokra tagolódnak, egy részükre jellemző a gondolatritmus és az alliteráció. A magyar átokformulák egy része fokozó jellegű felsorolást mutat, s balladákban, lírai dalokban élt tovább. Több magyar kutató az egykori sámánénekek nyomait véli felfedezni egyik-másik gyermekmondókánkban, vagy a minden kétséget kizárólag legrégibb magyar népszokás, a regölés haj regö rejtem refrénjében is. A gúnydalokat, csúfolókat, személyes jellegű szerelmi dalokat, ivó- és mulatónótákat, bordalokat viszont nehéz lenne az ősállapotig visszavezetni.

Világszerte ismert, tehát antropológiai jellemző és kizárólagos női műfaj a gyermekaltató vagy bölcsődal. Az altató mozgásmintázatra (ringatásra) alakult, megnyugtatásra, altatásra szolgáló, halk hangú, nyugalmat sugárzó ritmikus szöveg. A korábbi ringatók inkább természeti, a mához közeledve már sűrűbben társadalmi témákat tartalmaznak. A magyar altatókban ősinek tekinthetők a gyermeknyelvi csicsija és a hangutánzó eredetű tente ringatószavak (Katona 1992, 207–210. nyomán).

Réginek és eleminek tekinthetjük azokat a munkadalokat, amelyekben a mozgásminták szabályozták a dallam és szöveg ütemét. Veres Péter a *Pályamunkások* című művében ír a krampácsolókról. (A krampács: bunkós fejű csákány, a krampácsol: zúzalékot vasúti talpfa alá ütöget, tömörít.) Művészi képi-hangi megjelenítése ennek a vasúti pályamunkások korábbi sínfektetési (aljzattömörítési), kemény fizikai munkáját bemutató *Pályamunkások* című film, Gaál István vizsgafilmje.

A legrégebbi korokba, az ismeretlenségbe vezet vissza a halottsirató. Rögtönzött szövege és dallama a szerveződés legkezdetlegesebb jeleit mutatja. Zenekíséret nélküli szólóének, ritkán kórussal kiegészülve. Laza szerkezetű, variálható szólamokból épül föl. A magyar siratóének teljes egészében a szövegnek van alárendelve, a dallam és szöveg elválásának pillanatát idézi.

Az elsődleges szövegek nyelvi jellemzésében utalhatunk Walter Ong (1982) szóbeliség és írásbeliség viszonyára vonatkozó felfogására. Három korszakot

különböztet meg: elsődleges szóbeliség, írásbeliség és másodlagos szóbeliség.

Elsődleges szóbeliségen az írást megelőző, ezért az írástól érintetlen szóbeliséget érti, amely értelemszerűen tovább él a könyvnyomtatás és az elektronikus írásbeliség korszakában is. Az elsődleges szóbeliség leírásában ráismerhetünk a kezdeti nyelvhasználatra, melynek jellemzői: az emberi életvilághoz közelálló, empatikus, közvetlen, szituációfüggő, versengő, de homeosztázisra törekvő, uralkodóan mellérendelő (nem alárendelő), halmozó (nem elemző), tradicionális (konzervatív), és jellemzi még a mnemotechnikát szolgáló redundancia („bőség"), formulahasználat (pl. metrum, verselés) (vö. Adamikné 2021, 218–219).

A művészet és a beszéd ősi műfajai

Jelenkorunkból visszatekintve több műfaj kínálkozik a művészet és nyelv eredeti, ősi kapcsolatának feltárására. Minden bizonnyal ilyen az archaikus népi ima, a ráolvasás (és mindenféle varázsszöveg). A gyermekfolklór tele van archaikus mozzanatokkal. Elsőre meglepő, hogy éppen a születő, új nemzedék kultúrája mutatja fel leginkább a legősibb emberi vonatkozásokat: elemi formák, játék, újraalkotás (kreativitás), mint ahogy az anyanyelv-elsajátítás folytán is a gyermek végigmegy a nyelvkeletkezés és nyelvfejlődés lépcsőfokain (az indulathangoktól a tagolt beszédig). Soha nem felejtem el azt a döbbenetes fölfedezést, amelyet egy egri főiskolai hallgatóm mesélt el: gyermeke első szavai és mondatai úgy hangoztak számára, mintha a főiskolán tanult ómagyar nyelven szólnának. Azt hiszem, hogy óriási fölfedezést tett: a gyermek nyelvében is végigfut az egész nyelvtörténet, a magyar gyermekében a magyar nyelvtörténet. És ezt még nem vette észre a tudomány.[3]

Nyelv és folklór mély, evolucionális kapcsolatát mutatja a hanglejtés (mondatmelódia) és az alkotások közötti ritmusjelenségek párhuzama. „Minden ritmusjelenség, az ütemek alakulásának minden változata szorosan összefügg az élőbeszéd alakulásával, tagolódásával. A magyar ritmus minden jelenségét le

3 Lektori megjegyzés: Arra, hogy a gyermek végigjárja a nyelvfejlődés szakaszait (az ómagyar nyelven beszélő kisgyermekhez kiegészítésként), egy-két példa a kislányom beszédtanuló korszakából: első szavai: kunku (könyv) – tővéghangzó kopása, igaz, pótlónyúlás nélkül, a paa (fa) – vagyis az alapnyelvi formát mondta először, és a szabályos hangfejlődést járva végig jutott el a fa kiejtéséig. Nyíltabbá válás: Bajó > Balázs, Elek bátyám > Elek báttyom (így, geminálva), továbbá szájom > szájam, hátom > hátam).

tudjuk vezetni a magyar beszéd sajátságaiból", állítja Vargyas Lajos (1966, 52). Szemléletes példákkal:

Magos a torony teteje
Magos a / torony / teteje

Vagyis a mondathangsúlyt (dallamot) leképezik a szövegművek, így például a folklóralkotások is.

Vargyas Lajos a népköltészet versritmusának vizsgálata nyomán jutott arra a következtetésre, hogy legrégebbi népköltészeti műfajunk a sirató: „nemcsak óeurópai dallama, amely archaikus foltokban egymástól távol eső peremterületeken maradt fönn, s nemcsak a halállal kapcsolatos, igen hagyományőrző szokás, amibe be van ágyazva, hanem kötetlen, rögtönzött, de formulákkal teli, prózai szövege is, amely a vers előtti énekszöveg típusát egyedül képviseli népköltészetünkben." Továbbá „igen primitív fokot képviselnek gyermekjáték- és regösdallamaink, amelyek kötetlenül ismételgetnek motívumokat, zárt forma nélküli ütempárokat." Valamint: „rubato dalaink sok típusa élt még a honfoglalás előtt valószínűleg szabad előadásban; ugyanez mondható a kanásztáncformáról." Összefoglalva: Vargyas Lajos is az elfogadott fejletlen → fejlett vonalú fejlődés alapján állapítja meg, hogy „volt egy fejlődés, amely kötetlen prózából, szabad szótagszámból kötött versszakképletekhez vezetett. […] A népdal zenei áttekintéséből tehát egy szabályozódási folyamat körvonalai alakulnak ki, amelyben fejletlenebb, szabályozatlan formákat fokozatosan szabályozottabbak váltanak fel" (Vargyas 1966, 40–42).

Három, bátran ősinek és archaikusnak tekinthető magyar népköltészeti alapműfaj kapcsán dallam és szöveg együttes születését, alakulását, variálását, recitálását, valamint a műfajoknak a „népek felettiségét", vagyis antropológiai voltát kívánom bizonyítani. A három alapműfaj, mondhatni elemi forma: bölcsődal, táncszó, sirató. Kicsit sem véletlen, hogy ezek a műfajok az emberi élet három legfontosabb eseményéhez kapcsolódnak: a születéshez, a párválasztáshoz és a halálhoz.

Bölcsődal

Katona Imre a bölcsődalok alapos elemzésével, más népek bölcsődalainak összevetésével hiteles példákat hoz a művészet és nyelv közös alakulására: „A bölcsődalok tulajdonképpen lírai előformák, a költészet kezdetei, az ösztönös-tudatos (lírai) ráhatás anyai eszközei, az egymást váltó nemzedékek megszakítatlan folytonosságának, a hagyomány fennmaradásának bizonyítékai. A nagy és kis társadalom, otthon és külvilág, jelen és jövő kapcsolatának költői ábrázolásai, melyek azonban túl is mutatnak magán a költészeten" (Katona 1992, 110). Bölcsődalt kizárólag altatáskor énekeltek: tehát a cselekmény kötelező a dal megszólaltatásához. A megnyugtatást, elcsendesedést, pihenést és az alvást szolgálják a ringató hangok, szavak, kifejezések. Az altató alapesetben csak ringató hangokat tartalmaz, s ezeket szabályosan, hármas egységekben ismételgeti: a-a-a, ei-ei-ei, na-na-na.

A ringató szavak többsége utánzó szó: mozdulatutánzó vagy hangutánzó szó, ezeket rendszerint kettőzik. Csitító hatású szavak: magyar: csicsis, csicsija, kárpátukrán: csucsuj, német: Bisch, angol: bush. Mozgásérzékelő (mozdulatutánzó) szavak: magyar: tente, olasz: ninna-nanne, lengyel: lilaj-lulaj, orosz: baj-baj, norvég: sulla-rulla. Az altatók szóhasználatában nagyon távoli párhuzamok is felfedezhetők, amelyek erősítik ősi és univerzális jellegüket (Katona Imre példái 1992, 101–102):

A rokon nyelvű népeknél magától értetődő a kapcsolat.	holland ~ norvég: suja, sulla
A szomszédos népeknél areális kapcsolat feltételezhető.	szlovák ~ lengyel: lilaj, lulaj magyar ~ szlovák: beli magyar ~ szlovák: buva(j)
Széles földrajzi területen elterjedtek: Földközi-tenger környéke, Közel-Kelet, Kaukázus, India.	spanyol: nana ~ olasz: ninna-nanne, szlovén: nina-nana, szerb: ninaj-nanaj, albán-bolgár-görög-román: nani, török: nenni-ninni, arab: ninna, Kaukázus: nana, India: nanna, valamint magyar: nánikálni.
Széles földrajzi területen elterjedtek: északi övezet.	kárpátukrán: lulaj, szlovák, lengyel: lulaj, norvég: lulla, angol: lullaby
Nem szomszédos és nem rokon népeknél egyelőre a magyarázat: „véletlen”.	magyar ~ francia: tente ~ tintoux magyar ~ mongol: buvej

1. ábra. **Altatók szóhasználata**

Magyar nyelvterületen általános a tente mozdulatutánzó szó, a Dunántúlra és a palócföldre jellemző a csicsija, Erdélyre a beli.

A bölcsődalokban általános a gyermek becézgetése, valamint természeti jelenségeknek a bevonása. „Csaknem minden európai nép ismeri a gyermeknek (vagy a szerelmi partnernek) a csillagokhoz, Naphoz, Holdhoz stb. való hasonlítását, illetve valamely égitesttel való azonosítását is. A szárd bölcsődalokban egyenesen arról énekelnek, hogy a Nap és a Hold voltak a gyermek keresztszülei, az állatok pedig biblikus hódolatra vonultak fel” (Katona 1992, 105).

A gyermekfolklórban, így a bölcsődalok jelentős részében az állatvilág jóval emberközelibb, „majdhogynem mesés együttélésről beszélhetünk, […] alig van különbség a vadon élő és a háziállatok között, legfeljebb az utóbbiak gyakrabban szerepelnek. […] Minden bizonnyal későbbi fejlődési fokot reprezentál a jó és a rossz állatok különválasztása” (Katona 1992, 106). Az állatok szerepe

a példamutatás: követendő példa a jó alvó cica, a fészkére ülő madár, az alvó nyuszi, a hazaballagó bárány. Bárki megfigyelheti, hogy a kisgyermekre milyen elemi hatással van az állatok viselkedése, és ennek nyelvi tükröződései mutatják az ősi kapcsolatot.

A bölcsődalok a megnyugtatáson, elaltatáson túl már nevelési célokat is szolgálnak: bemutatják a gyermeknek a közvetlen természeti és társadalmi környezetét, s kijelölik a gyermek helyét ebben az együttesben. „A bölcsődalok általában régiesek, de folytonos megújulásra képesek, nemzetköziek és bizonyos mértékig nemzetiek is, szépen példázzák, hogy feltehetően minimális külső hatás ellenére is az azonos feltételek következtében milyen maximális hasonlóságok alakulhattak ki" (Katona 1992, 110).

Táncszó

A táncszó tánc közben kurjantott, rikkantott, félig-meddig spontán, de mégis kötött formában megjelenő rövid kiáltás. Megnevezései jól tükrözik funkciójukat: kurjantás, rikkantás, ujjogatás, csujogatás (csujjogatás), modzsikálás, verselés, rikoltozás (Kallós 1973, 106). A táncszavak hét- vagy nyolcszótagosak, leginkább két-, de olykor három-négy sorosak, változatosak és variálódnak, izoritmikusak (azonos ritmikai rendűek). „Tánc vagy bál alkalmával mindenki egyidejűleg csujogat, a lakodalomban viszont asszonyok, leányok csoportosan is összeállnak kiáltozni a zene, a tánc ritmusára. A rikoltozás mindig a zene ritmusára történik. Egyes mezőségi falvakban külön dallamokat tartanak számon kimondottan a csujogatás céljára a lakodalom alkalmával" (Kallós 1973, 107).

Réthei Prikkel Marián (1906, 14–15) három csoportba sorolta őket:

- indulatszó, réja: (ma már) önálló jelentéssel nem bír,
- felkiáltás: részben már értelmes, de elliptikus (kihagyásos),
- tánckurjantás: kerek, szabatos formában (rím, vers) kifejezett gondolat.

Az elsőbe tehát a (ma már) önálló jelentéssel nem bíró, a biztatást és örömet kifejező indulatszók, réják tartoznak: uccu, iccu („az örömnek természetes kifejező szava"), hajrá, nosza, hopp, rajta; ejhaj, hejhaj, sejhaj, hajhahaj, hejehuja, hajaha, hej dinom-dánom, ihaj, tyuhaj, ihaja, tyuhaja, ihajla, tyuhajla, ijjuju, ujjuju, tyuhaj (csuhaj), tyuhaja, tyuhajla. Feltűnő ezekben a formákban az ismétlés, ikerítés (hejhaj), a magas–mély párok (iccu ~ uccu, hejehuja) és a változatképzés (ejhaj, hejhaj, sejhaj). A második csoportba részben már értelmes,

de rendszerint elliptikus (kihagyásos) felkiáltások sorolhatók: uccu neki, uccu rajta; iccu neki, ne hadd magad; uccu lábam, ne hibázz; csak szivessen; ne kedvem, ne; édes eszem, ne hagyj el; ez az élet gyöngyélet; nyakamba, karomra; szorídd no; ne engedd, csülökre; hopp Sári sarokra; szembe szívem; busújjon a ló; tyuhaj, sohse halunk meg; ejhaj, táncra táncz; három a tánc; kivilágos virradatig (kivirradtig). A harmadik csoportba tartozó tánckurjantások az érzést és gondolatot kerek, szabatos formában, rímben, versben fejezik ki: Ihaja, tyuhaja – libeg-lobog a haja; Haj cic tralárom, most élem világom; Haja haj, semmi baj; Haja hess, de feszes; Ijuju, jujuju, a nadrágom kétágú; Dinom-dánom nadrágom – a komámnak testálom. Ebben a szövegszerű csoportban leginkább kétsoros, rímes, hét- vagy nyolcszótagú kurjantásokat találunk. „Nyelvalaki szempontból a legnagyobb változatosságot találjuk bennük: felkiáltó, felszólító, föltételes, hasonlító, ellentétes, következtető s egyéb kifejező formák váltakoznak közöttük meglepő különféleséggel. S emellett bőven van alkalmunk élvezni bennük a kifejezésnek hol csattanós rövidségét, hol drámai szaggatottságát, hol közmondásszerű kerekdedségét. Egyszer a tartalmas jelzők halmozásával, másszor a jól talált hasonlati képekkel gyönyörködtetik a vizsgálót" (Réthei Prikkel 1906, 15).

Kifejezésbeli tömörséget tükröznek: Szembe szívem, ha szeretsz, ha nem szeretsz, elmehetsz; Úgy szeretlek, majd megeszlek, megbecsüllek, ha elveszlek.

Csattanós felszólító alakú versek: Járd ki lábam, járd ki most, nem parancsol senki most; Félre tőlem búbánat, búzát vágok, nem nádat; Szorítsd hozzád, nem anyád, ha szorítod, csókot ád; Járjad, járjad hajnallig, míg a szoknyád langallik; Adj egy csókot holdvilágom, úgy sem adsz a másvilágon.

Felkiáltó formák találó jelzőkkel: Óh de ügyes, óh de jó, óh de kedvemre való; Ez a leány sokat ér, se fekete, se fejér, se kövér, se ösztövér.

Réthei Prikkel (1906, 16) is fölfigyel a keleti világra jellemző képnyelvre: „Ismeretes népünknek keleti fajra valló, különös szeretete a hasonlatos képes beszéd iránt. Sehol sem találunk erre ékesebb bizonyságot, mint a tánczversekben": Édes a szád, mint a méz, perg a nyelved, mint a réz; Egyenes vagy, mint a nád, hozzám szabott az apád; Hugom asszony, kend csak úgy, én a kakas, kend a tyúk; A menyecske jámbor fecske, nem rúg, nem döf, mint a kecske; Kiszáradt a füge fástul, elválunk rózsám egymástul; Levendula ágastul, ugorj egyet párostul; Száraz kóró, nem nedves, a vén asszony nem kedves; Kicsiny csupor hamar forr, a vén asszony puskapor, Keresztúri szitakéreg, ne futkározz, mint a féreg; Sárga rigó, köménymag, jaj be kevély legény vagy,

Vékony cérna, kendermag, jaj be kevély leány vagy; Szűrő, szita, tejeslábas, álljon félre, aki házas.

A hasonlatosság mellett erős az ellentétet kifejező ereje: Kicsiny legény, nagy puska, nagy a hágó, nem bírja; Csöngő-böngő sarkantyú, nincs a pajtába bornyú.

Következtetést megfogalmazó táncszók: A házasság kaloda: ne tedd a lábad oda; Kicsiny nekem ez a ház, kirúgom az oldalát; Kapud előtt mély árok: hozzád többet nem járok (1906, 16).

Végezetül Réthei Prikkel (1906, 17) utal a tánckurjantások régiségére: „Nemzeti táncunk egységét s ősiségét bizonyítja több tánczkurjantásnak azonossága oly egymástól messze eső vidékeken, melyeknek népe a nagy távolság miatt nem érintkezhetik s a multban még kevésbé érintkezhetett egymással. […] A tánczrikkantások legtöbbje azonos az egész országban, […] ezek az egyezések már a régebbi időkből kimutathatók".

A táncszók világát vizsgálva szembetűnik az életöröm burjánzása: a kitombolás, az elfojtott erotikus, sőt olykor nem leplezett obszcén utalások felszínre törése. Amennyiben az öröm élteti az embert, úgy a táncszók az életerő, életöröm örök műfajának tekinthetők, s éppen ezért nem véletlen, hogy a spontán hangkitörésektől az elfojtott utalások felszínre törésén túl a lírai megfogalmazásig a művészet és költészet szinte teljes skáláját felsorakoztatják.

Sirató

A siratókat megkülönböztetett figyelem kíséri a népzenetudomány és a néprajz (folklorisztika) felől egyaránt. Kodály Zoltán így jellemzi a siratót: „A sirató zenei műfaji jelentősége nálunk: egyetlen példája a prózai recitáló éneknek és szinte egyedüli tere a rögtönzésnek, […] zenei próza, a zene és a beszéd határán" (Kodály–Vargyas 1952, 38–39). A siratók a veszteség okozta fájdalmat, keserűséget megjelenítve, együttérzést keltve oldják fel a feszültséget. A siratók dallama és szövege együttes figyelmet érdemel. A zenei előadást a kiáltásszerűen kiugró hangmagasságok, csuklóhangok, sírásba fúló bizonytalan intonáció, énekbeszéd (prózai recitáló ének) és az éneket megszakító sírás, a szöveget retorikai kérdések, felkiáltó és felszólító mondatok, indulatszavak jellemzik. A siratókban fokozottan nyilvánul meg a folklóralkotásokra jellemző szinkretizmus. Maguk a siratók (asszonyok) elmondják, hogy a siratásra nem készülnek fel. A sirató legfőbb jellemzője egy alapmodell alapján való rögtönzés és variálás.

Vannak készen vett alakzatok (formulák), amelyeket változtatnak. A formulák mnemotechnikai eszközként funkcionálnak. „A recitálás (énekbeszéd) gyűjtőfogalmába beletartoznak mindazok a dallamok, amelyek a zene sajátos eszközeivel a beszédszerűség hatását keltik. […] Egy meghatározatlanul távoli múltban a recitáló énekmódnak a beszéd intonációja és ritmusa lehetett a forrása, de zenévé átlényegülve, önállóan fejlődött tovább. Egy bizonyos nyelvtől függetlenedését bizonyítja, hogy különböző, nagyrészt »nemzetek feletti« stílusok alakultak ki benne" (Szenik 1996, 26). A siratókban a dallam és szöveg együttesen variálódik: „a zenében a szöveg ad magyarázatot és viszont. A viszonylagos önállóság bizonyítéka, hogy az egybevágó (konkordáns) viszonyok mellett nem egybevágóak (diszkordánsak) is vannak minden egyes siratóban. […] A dallam kétségtelenül képlékenyebb, mint a szöveg" (Szenik 1996, 27).

dallam	**szöveg**
kiáltásszerű, kiugró hang, csuklóhang, sírásba fúló intonáció, énekbeszéd, sírás	retorikai kérdés, felkiáltó és felszólító mondat, indulatszó
dallamsor	szintaktikai egység/verssor
dallamfordulat, ritmusképlet (= prozódia)	nyelvi/metrikai hangsúlyrend
zenei szakasz	mondatsorozat/versszak
variálódik	variálódik
képlékenyebb	szilárdabb (formulaszerűbb)

2. ábra. **Dallam és szöveg viszonyai a siratóban (Szenik 1996, 27. nyomán)**

Ahogy Szenik Ilona (1996, 37) írja: a siratók „a beszédszerű előadásban (parlando) a ritmus alaplüktetései hozzávetőleg a beszéd tempóját követik", ami azt jeleni, hogy zene és szöveg párhuzamosan él, fejlődik. Siratóénekeink a Mária-siralmakkal, így a legelsőnek tartott Ómagyar Mária-siralommal (1300 körül) is rokonságot mutatnak.

Ösztönös nyelvi megnyilvánulások

A meglévő, ismert, kutatott folklórműfajokon túl további mai jelenségekben kutathatjuk a kezdeti, elemi formákat. Freud figyelmét az elszólások (elvétések) és a viccek keltették fel. De vannak továbbiak is. A következőkben az általam megfigyelt ösztönös, spontán, tudattalan vagy kevés tudatosságú nyelvi működéseket veszem számba.

Spontán szóbeli megnyilvánulások

Első helyen állnak természetesen a Freud által alapos figyelemre méltatott elszólások, elvétések. Mert hogy a pszichoanalitikus úgy véli, ezek nem véletlenek. Valamit tükröznek, valamit mutatnak. Irodalmi példa: „Oka van, hogy valaki fölösleges szót mondjon. Nem akar valamit kimondani" (Móricz 1976, 34).

Nyelvészként első helyre a hirtelen indulatból felfakadó kiáltásokat, kiabálásokat tenném. Ezek szófajtanilag indulatszók, kommunikációs és műfajelméleti szempontból például kiáltozások, azon belül például (a már ismertetett) táncszók. Az indulatból fakadó megnyilvánulások közé tartozhatnak a lelkiállapotot kifejező önkéntelen megnyilvánulások. Ilyenek a hümmögések (hm, ühüm). Példa: „H[…] Erre a kis hangra valami rémület ütött belé; az asszony pontosan olyan hangot adott, mint a lány… Férfiak egész másképp szokták azt jelezni, hogy: Hm[…]" (Móricz 1976, 49).

Ugyancsak kevés tudatosságot mutatnak a sóhajtozások, fohászok, és alapszinten az imádságok. Tánczos Vilmos írja a moldvai magyarságról, hogy napjuk imádságban telt el. Az ima, imádság antropológiai jellemzőnk, a világ minden népénél megvan. Az ima, sőt mantra (a kereszténységnél: rózsafüzér) valamenynyi népnél megfigyelhető. A világban nagyon sok helyen láttam hétköznapi helyzetekben imádkozó embereket. Holczer József atya írja egy emlékezésében, hogy az ötvenes években egy ember a tömött buszon valamit motyogott. Beszóltak neki: Mit motyog, talán nem tetszik a rendszer? Az ember nyugodtan válaszolt: Imádkozom. Többen megfigyelték a kiszenvedő ember (halálos sérült) utolsó sóhaját. Heminway a *Búcsú a fegyverektől* című regényében írja, hogy a haldokló katonák anyjukat hívják (mamma mia). Költői megfogalmazása ugyanennek Gyóni Géza *Csak egy éjszakára…* című versében:

Mikor a pokolnak égő torka tárul,
S vér csurog a földön, vér csurog a fáról
Mikor a rongy sátor nyöszörög a szélben
S haló honvéd sóhajt: fiam... feleségem...

Minden szülőben – szinte mágikusan – élnek a gyermek első szavai. Nyelvészek is kutatják, ám az ember utolsó szavai kevésbé keltenek érdeklődést. Pedig a végelgyengülésben meghalók nyelvi leépülése, és utolsó szavai döbbenetesen hasonlítanak a kisgyermek beszédéhez. Ilyen például le- vagy még inkább visszaegyszerűsödött szemantika és grammatika. Porból lettünk, és porrá leszünk – mutatja a nyelvünk is. Az utolsó szavak ugyanúgy megmaradnak a rokonok, ápolók emlékezetében, mint az első szavak a szülők esetében. Egy hospice gondozónő azt állítja, a haldoklók utolsó szavai többnyire ugyanazok, majdnem mindenki az anyját hívja.[4]

A kevésbé tudatos, sőt állíthatjuk, hogy tudattalan nyelvi megnyilatkozások jellemzik a szex közbeni beszédet. A „szeretlek, kívánlak" mellett ösztönzések, biztatások jellemzik ezt a kevés szókészletű megnyilvánulást. A pszichoanalízis által megérintett Füst Milán arról ír, hogy sokszor ilyenkor törnek felszínre obszcén megnyilvánulások, kívánások. Ilyen esetekben fordul elő a korábbi (vagy párhuzamos) szerető nevének emlegetése, becézése is, amiből komoly konfliktusok támadhatnak.

„[...] sok asszony például aktus közben legdúrvább megnevezését kívánja hallani annak, amit művel, amit vele művelnek, de a nemi szervekét is s ettől valamiféle nagy izgalom s egyben delejes révület fogja el. (Sőt, a férfiak is szívesen inzultálják ilyesmivel hölgyeiket s kedvtelésük az, hogy intim pillanataikban olyasmiket súgjanak füleikbe, amiket még elképzelni is merő gyalázat lett volna intím kapcsolatuk előtt.)" (Füst 1986, 110).

A szex közbeni beszédhez hasonlít az alkoholos vagy drogos állapotban való – kontrollálatlan – beszéd. Mindenki tudja, hogy alkoholos állapotban felnyílnak bizonyos nyelvi gátak. Alkohol hatására lazává válik az artikuláció, fesztelenebbé, oldottabbá a kommunikáció.

Akadálymentesebb lesz az idegennyelv-tudás is. Ezért terjedt el egyetemisták körében a feszültséget oldó szokás: egy kevés töményet inni vizsga előtt. Az alkoholnak a beszédre gyakorolt hatása kapcsán két jellemzőt figyeltek

4 *https://www.filter.hu/cikkek/1022/mit-mondanak-a-halaluk-elott*

meg: van, aki beszédesebbé, közlékenyebbé válik, más meg inkább elhallgat. Másként: van, aki erőszakosabb, és van, aki szelídebb lesz. Mindezeket alapvető személyiségi jellemzők befolyásolják. Az alkoholhatástól kicsit különbözik a hipnotikus (eksztatikus) állapotban mondott szó, szöveg. Hasonló jelenség fordulhat elő a szülés közbeni, kontrollálatlan megnyilvánulásokban. Népszerű téma a világhálón is.[5] Szülésznők mondják: „Állandóan csak kiabálnak velünk, gyakran meg is fenyegetnek minket. Az anyák szülés közben káromkodnak, ordítoznak, mindenért odahívnak minket, és sokat követelnek, de ez még a jobbik eset. Az rosszabb, amikor a nők és a párjuk fizikailag is agresszívekké válnak, ami többször történik meg, mint gondolnátok."[6]

Ehhez hasonló jelenség a hirtelen indulatból felfakadó durvaságok (drasztikumok), káromkodások mondások. Mondjuk is: „Hirtelen kiszaladt a számon".

Az önkéntelen hangadás körébe sorolható az afáziások, demenciában szenvedők, sőt az elmebetegek nyelvi megnyilvánulásai. Teljes kontrollálatlanság jellemzi az álomban való nyelvi megnyilvánulásokat. Ezek az artikulálatlan hangoktól az értelmes mondatokig terjednek. Amelyekre egyébként felébresztés vagy felébredés után nem emlékeznek az alanyok. Egyesek félnek is, hogy álmukban „kipletykálnak" valamit. Hipotézisem szerint az álomban sokféle nyelv nyilvánul meg, az egyik azonban feltétlenül egy előnyelv, ősnyelv. Például a páni félelemből való felkiáltás: a-o-ú tükrözi a legősibb félelemhangokat, s talán a nyelvkeletkezést.

Valami ősi ösztön lappanghat a számolásban is. A számolás egyfajta ritmus, ismétlés. Ki tudja megmondani, hogy miért számol(gat)jut a villanyoszlopokat a vasút mellett, a fehér ruhás embereket, vagy egyszerűen az időt, a perceket. A szám ősi voltára utal Hamvas Béla: „A számokról szóló tudományt, a számelméletet vagy számmisztikát vagy számmetafizikát az őskori népek közül mindegyik ismerte" (1995, I/1939), s ezt a tudásunkat elvesztettük, de maradványa itt maradt. „Az archaikus szám a történeti emberiség számához úgy viszonylik, mint az őskori képnyelv és a történeti ember fogalmi vagy köznyelve" (1995, I/194), vagyis az őskori képnyelvig vezeti vissza az archaikus számot. A „szám első anyagi megjelenésének a hangot tartották. A hangok harmóniája és disszharmóniája a számokon alapszik. A zene, mondja Saint-Martin, nem egyéb,

5 pl. Szülés-ordítás. *https://nlc.hu/forum/?id=1057&fid=441&topicid=181736&step=1&page=5*

6 21 titok szülésznőktől. *https://www.szeretlekmagyarorszag.hu/eletstilus/21-titok-szuloszno-anya-szules-baba-gyerek-szuloszoba/*

mint számolás, s amikor az emberi lélek a zenében gyönyörködik, nem tesz egyebet, mint tudattalanul a számok haladványait követi. [...][A] lélek ilyenkor számokon táncol, mert a tánc alapja éppen úgy a szám, mint a muzsikáé vagy a szobrászaté vagy az építészeté vagy a költészeté; vagy a kristályoké, a növények leveleié, a virágoké, a színeké. Az emberi test, amikor táncol, az arányoknak megfelelő mozgást tesz: számokat él át és mond ki" (1995, I/222). A számoláshoz kicsit hasonlít a rigmusozás. Az ember önkéntelenül felkap egy rigmust, azt nem kontrolláltan ismételgeti, dúdolgatja. Mindenki tapasztalhatja, hogy egy korábban hallott, bevéső dött dal (dallammaradvány, zenei motívum) vagy valami érthetetlen, megmagyarázhatatlan módon eszünkbe ötlő ritmus önkéntelenül szakad fel belőlünk, s dúdolgatjuk. Egy érmelléki falu karácsonya kapcsán mesélték nekem: „Régen a karácsonykor a falu énekszótól volt hangos."

Végül pedig az önkéntelen nyelvhasználat leggyakoribb formáját említem: a magában való (kihangosított) beszédet, amelyet a szokatlan hangok mormolásával, kiejtésével együtt internalizáló viselkedésproblémának tartanak.[7] Ebbe a körbe tartoznak a munkavégzés közbeni dudorászások, a dallamozás, az önkéntelen tréfálkozás, szövegelés.

Mi a közös az önkéntelen nyelvi megnyilvánulásokban? Az, hogy alkalomhoz, szituációhoz (valamilyen kiváltó effektushoz) kapcsolódnak, ösztönösek, spontán, tudattalan módon nyilvánulnak meg. Ennek ellenére mégis sokszor kötöttek, ismétlésesek, esetleg frazémaszerűek, valószínűleg archaikusak, vagy legalábbis az adott ember életében valamilyen (számára nem is nyilvánvaló) meghatározó élményhez kötöttek.

Önkéntelen firkálgatások

Az önkéntelen megnyilvánulások között tarthatjuk számon a spontán, tudattalan firkálgatásokat: jegyzetfüzetbe, lapszélre. Ezek között nyelvi megnyilvánulások is akadhatnak. A mozgások kommunikatív (kifejezéshordozó) szerepe nemcsak a gesztusokban, hanem az írásban rögzült mozgásképekben is megnyilvánul. Különösen az írásbeliséget még nem ismerő gyermekek firkálgatásainak megfigyelése érdekes, mert ezekre az írástudás, írásismeret még nem hat-

7 Dr. Homoki Andrea–Cs. Ferenczi Szilvia–Dr. Csákvári Judit: Konstruktív agresszió- és bullyingkezelés a gyermekvédelmi szakellátásban. *http://prekogalfa.hu/documents/efop/TF_KAB_Hallgatoi.pdf*

hatott (hacsak közvetett jelleggel nem, hogy a gyerek előtt rajzol, ír a szülő, és a gyerek ezt utánozza). Visszatérő jegyeket figyeltek meg a gyermeki firkákon, amelyek a későbbiekben is változatlanok maradnak. Vannak firkálós és nem firkálós emberek. Egy korai lélektani kutatás megállapította, hogy a firkálgatást lekötetlen energia hozza létre, beleillik a babráló mozgások körébe (Szászi 1943, 3–4). A spontán firkák tanulmányozása ugyancsak megnyit egy titokzatos világot: „nemegyszer magukban rejtik azokat az általános szimbolikus tartalmakat, amelyeket az emberiség kollektív tudatalattija őriz. Természetesen az egyes ember rajzai általában ezeket nem konkrétan tárolják, hanem a személyen „átfolyatva" bizonyos torzulatok és módosulások következnek be" (Feuer 2002, 9). Bühler (1930) a gyermekek rajzaiban a következő fejlődési vonalat látja (idézi: Szászi 1943, 46): összevissza vonalak, szkematikus díszítés, alaprajz (rendszer a rajzban), élethű kép.

A spontán firkák – Szászi Éva (1943, 5–6) formai osztályozása nyomán – lehetnek rajzos és írásos jellegűek.

Rajzos jellegűek: konkrét ábrázolás (ember, emberfej, testrészek, állat, növény, ruha, étel, karikatúra, közlekedési eszköz, szimbolikus rajz, égitest, jelenet, térkép); mértani ábra (szabályos és torzított, egyszerű és a hivatással összefüggő technikai rajz); keretező (vastagítás, egyszerű, díszes, ábrázoló keretezés, áthúzás, satírozás); díszítő (használati jelek, összetéve díszítőformába, díszítőmotívumok, ismétlődő rajzalkatrészek); vonalrendszer (labirintus, összevetésükben szabálytalan képet mutató firkák, egyenes vagy szabályosan görbe vonalak); szabálytalan, ut qua Steif firka.

Írásos jellegűek: név (monogram); egyéb szavak (lakhely, dátum), betűk, írásjelek; számok, különleges jelek (négyzetgyök, zenei jel, gyorsírás, kémiai jel); alakított díszes jelek, illetve szavak (díszes betűvel írt szavak: „kalligráfia", torzított betűvel írt szavak, díszített betűk, számok, írásjelek).

A firkák keletkezési körülményeit (motivációit) a következőkben látja Szászi (1943, 8): külsőleges társítás, rajzkedvelés, rajzhelyzet, díszítésvágy, vágykiélés, érzelmi feloldás, mozgási feloldás, álcázás, ismétlés. Sőt: „az önkéntelen rajzolgatás nem egyéb, mint bizonyos primitív művészi törekvések kiélése" (1943, 46). Feuer (2002, 26–27) említi az unaloműzést, a várakozási feszültség levezetését, valamint a helyzetből való menekülést.

Talán nem meglepő számunkra az, hogy ezek a motivációk szinte mind megtalálhatók a kreatív emberi tevékenységekben, úgy a mindennapi életben, mint a művészetben, s ezek lenyomata tehát ott van elsődleges, beszélt nyelvi és

másodlagos, írásos nyelvhasználatunkban. A jelenségeket alaposan elemezve arra is rádöbbenhetünk, s ezt a következtetést nem vonta még le senki, hogy az írásbeliség nem is föltétlenül másodlagos jelhasználat, mert a késztetettség, a motiváció már az írás megismerése előtt (úgy kétéves kor körül) felbukkan a firkálgatásban, és csak később kapcsolódik hozzá az írásbeliség (átvéve vagy átalakítva a konvencionális írásjeleket).

A firkajelentéstan a firkák jelentését, értelmét, például a bennük foglalt szimbólumokat kutatja, amelyeknek elemei, összetevői: vonalak, vonalkombinációk, geometriai alakzatok, ábrák (élőlények, tárgyak, egyéb alakzatok). Például a gyakori tulipánmotívum jelentése a következő: „A nőiség, a szerelem jelképe. A rajzoló átütő, figyelemre méltó jelenség. Szereti, ha az érdeklődés ráirányul, de ezt nem hajszolja. Gondolatait, ötleteit önmagában érleli, és csak a végkifejletet osztja meg másokkal. Szereti a színeket, a pompázó, ragyogó dolgokat. Jó ízlése, esztétikai érzéke és művészi hajlama van" (Feuer 2020, 172).

Szászi (1943, 45–46) a firkálásokban játékos és művészi fantáziát lát: a játékos a környezetre és a kész dolgokra irányul, míg a művészi alkotó fantáziára. A művészi alakítást, stilizálást pedig az egyszerűsítés és variálás mutatja.

Egy rajzos és írásos firkára egy saját evolúciós tipológiát is felállítottam. Ennek fő szempontja az egyszerűtől a bonyolultig, a konkréttól az absztraktig való haladás (itt is megragadható fejlődéseszme):

Rajzos firkák
- egyszerű (szabálytalan) vonalak, görbék, satírozás,
- alakzatok, mértani ábrák,
- konkrét ábrázolások (ember, állat, környezeti tárgyak: konkrét–absztrakt vonalon),
- önálló, kreatív díszítőmotívumok,
- rajzolás, festés.

Írásos firkák
- betűk, szavak,
- aláírás (mint önbemutatás),
- számok, különleges jelek,
- díszes jelek, kalligráfia,
- írás: jegyzetelés, fogalmazás.

A firkálások folklorisztikai és nyelvészeti vizsgálatát korábbi tanulmányaimban lehet megtalálni (pl. Balázs 1983, 1987, 1994).

Az érzékelés a tudat legmélyén

További izgalmas tudat alatti működésekre világítanak rá érzékelési, művészi és nyelvi jelenségek. Nem is kevesen vannak olyan emberek, akik képesek a betűkhöz, nevekhez, napokhoz, hónapokhoz más fogalmakat, színeket, számokat rendelni. Ezzel a kérdéssel egy most készülő tanulmányomban foglalkozom.

Felhasznált szakirodalom

- Adamikné Jászó Anna. 2021. *Humor és retorika az irodalomtanításban. Az érvelés humora Arany, Jókai, Gárdonyi és Móra műveiben.* IKU-monográfiák, 5. Budapest: Anyanyelvápolók Szövetsége–IKU.
- Andó Éva. 2006. „A beszélt nyelvi történetmondások elemzésének kognitív és funkcionális szempontjai." In *Szöveg és típus. Szövegtipológiai tanulmányok,* szerkesztette Tolcsvai Nagy Gábor, 113–156. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Bahtyin, M. M. 1986. *A beszéd és a valóság.* Pozsony: Madách Könyvkiadó.
- Balázs Géza. 1983. *Firkálások a gödöllői HÉV-en.* Magyar csoportnyelvi dolgozatok, 18. Budapest: ELTE Magyar Nyelvtörténeti és Nyelvjárástani Tanszéke, MTA Nyelvtudományi Intézete.
- Balázs Géza. 1987. *Sátorfirkálások.* Magyar csoportnyelvi dolgozatok 34. Budapest: ELTE Magyar Nyelvtörténeti és Nyelvjárástani Tanszéke, MTA Nyelvtudományi Intézete.
- Balázs Géza. 1994. *Beszélő falak. Ötszáz különféle magyar graffiti, 1980–1990.* Magyar csoportnyelvi dolgozatok, 64. Budapest: ELTE Magyar Nyelvtörténeti és Nyelvjárástani Tanszéke, MTA Nyelvtudományi Intézete.
- Balázs Géza. 2000. „A feliratozás." In *Folklorisztika 2000-ben.* Tanulmányok Voigt Vilmos 60. születésnapjára. I–II., szerkesztette Balázs Géza, Csoma Zsigmond, Jung Károly, Nagy Ilona és Verebélyi Kincs, 823-850. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó.
- Bühler, Karl. 1934. *Sprachtheorie.* Jena: *Die Darstellungsfunktion der Sprache.*
- Fehér Erzsébet. 2006. „Szövegtipológia a retorikai hagyományban." In *Szöveg és típus. Szövegtipológiai tanulmányok,* szerkesztette Tolcsvai Nagy Gábor, 27–63. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Feuer Márta. 2002. *A firka lélektana.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

- Füst Milán. 1986. *Szexuál-lélektani elmélkedések.* Budapest: Helikon Kiadó.
- Hamvas Béla. 1995. *Scientia sacra.* I. 1. rész – 1. kötet. Szentendre: Medio Kiadó.
- Hamvas Béla. 1995. *Scientia sacra* II. 1. rész – 2. kötet. Szentendre: Medio Kiadó.
- Jolles, André. 1930/2006. *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz/Simple Forms. Legend, Saga, Myth, Puzzle, Saying, Sophism, Memorabilis, Fairy Tale, Joke.* De Gruyter.
- Kallós Zoltán. 1993. „Tánc- és lakodalmi kiáltások." In *Utunk Évkönyv 73,* 106–121. A kötetet tervezte: Árkossy István. (kiadás helye nélkül)
- Kanyó Zoltán. 1990. *Szemiotika és irodalomtudomány. Válogatott tanulmányok.* Szeged: JATE Kiadó.
- Katona Imre. 1992. „Az európai népek bölcsődalai." In *Utak a néprajzhoz – a néprajz útjai. Alapozó tanulmányok a népről és a néprajztudományról,* 99–110. Budapest: Budapesti Művelődési Központ.
- Katona Imre. 1992. „A magyar népköltészet ősi rétege." In *Utak a néprajzhoz – a néprajz útjai. Alapozó tanulmányok a népről és a néprajztudományról,* 203–206. Budapest: Budapesti Művelődési Központ.
- Kodály Zoltán és Vargyas Lajos. 1952. *A magyar népzene.* Budapest: Zeneműkiadó.
- Kocsány Piroska. 2002. *Szöveg, szövegtípus, jelentés: a mondás mint szövegtípus. Nyelvtudományi Értekezések 151.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Miko, Frantisek. 2000. *Az epikától a líráig. Az irodalmi mű stilisztikai vizsgálata.* Dunaszerdahely: Nap Kiadó.
- Móricz Zsigmond. 1976. *Az ágytakaró. A fecskék fészket raknak.* Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word.,* London – New York: Methuen Publishing. **https://doi.org/10.1177/004057368404100322**
- Ortutay Gyula. 1981. „Variáns, invariáns, affinitás." In *A nép művészete,* 9–53. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Pléh Csaba. 1986. *A történetszerkezet és az emlékezeti sémák.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Réthei Prikkel Marián. 1906. *A magyar táncnyelv. Nyelvészeti és néprajzi tanulmány.* Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság.
- Szászi Éva. 1943. *Az önkéntelen rajzolgatásról. Dolgozatok a Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem Philosophiai Seminariumából, 59.* Budapest: Révai Irodalmi Intézet Nyomdája.
- Szenik Ilona. 1996. *Erdélyi és moldvai magyar siratók, siratóparódiák és halottas énekek.* Kolozsvár–Bukarest: Romániai Magyar Zenetársaság – Kriterion Kiadó.
- Vargyas Lajos. 1966. *Magyar vers – magyar nyelv.* Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Voigt Vilmos. 1972. *A folklór alkotások elemzése.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Sepsi Enikő – Szabó Attila

A színházszociológiai befogadás-kutatások

Kutatási irányok és lehetőségek

Absztrakt

A tanulmány röviden összefoglalja a magyar színházszociológia és a színházi recepciókutatás helyzetét, eddigi eredményeit, megjelölve a Károli Gáspár Református Egyetemen induló új Színházi nevelés és Színházszociológiai Kutatócsoport főbb kutatási irányait. A második részben egy nagy mintán végzett nemzetközi kérdőíves kutatás beszámolóját olvashatjuk, mely a későbbi kutatásoknak módszertani és teoretikus alapjaként szolgálhat. A 2005-ben több európai egyetem együttműködésében megvalósult STEP (Project on European Theatre Systems) nemzetközi színházszociológiai kutatócsoport 2010–2013 között rögzítette négy európai város nézőinek részletes előadásértékeléseit azzal a céllal, hogy feltérképezhesse a nézői tapasztalatok és attitűdök eltéréseit igen eltérő színházi rendszerekkel rendelkező országokban (Hollandia, Egyesült Királyság, Észtország, Magyarország). A kutatásban 156 előadás szerepelt, és összesen 7121 néző vett részt. A kutatási módszertan és az általános eredmények bemutatása mellett a jelen tanulmány az előadások (személyes és társadalmi) relevanciájának értékelésére tér ki.

Kulcsszavak: **színházszociológia, nézőkutatás, befogadás-vizsgálatok, társadalmi és személyes relevancia, színházi rendszerek**

10.56044/UA.2022.1.2

Intézményi keretek, eddigi eredmények

A színházantropológiai kutatások terén a Károli Gáspár Református Egyetemen működő Rítus, színház, irodalom Kutatócsoportunk által végzett munkáról a *Poetic Rituality in Theater and Literature* (Domokos és Sepsi 2021) című kötetünkben, továbbá több egyéni publikációban (monográfiában, tanulmányokban) adtunk számot.[1] Fontos állomása volt a munkának Eugenio Barba és Nicola Savarese enciklopédikus, egyszerre elméleti és gyakorlati színházantropológiai kézikönyvének (*A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*) megjelentetése is a Károli Könyvek sorozatban. A megjelenést személyes találkozások és nyilvános beszélgetések övezték. A kutatási eredményeket a Károlin folyó színháztudományi képzésbe is beépítettük a mintatanterv-átalakítások során, ezzel több évtizedes adósságot dolgoztunk le. De miért említjük meg a színházantropológiai eredményeket egy színházszociológiáról szóló cikkben? Azért, mert Patrice Pavis-szal együtt valljuk, hogy a szociológia szinte belemenekül az antropológia behatárolatlan területére, valószínűleg azért, mert az egyedi, lokális eredmények helyett az egyetemesebb, kevésbé társadalmi rálátást választják a kutatók.

A színházszociológia területén talán ezen oknál fogva is kevesebb eredmény született eleddig Magyarországon. Ezek közül bizonyosan a legfontosabb elméleti eredmény a Demcsák Katalin, Imre Zoltán és P. Müller Péter által szerkesztett *Színház és szociológia határán* című kötet (Demcsák et al. 2005), benne Maria Shevtsova és Claudio Meldolesi tudományági határokat és interdiszciplináris kölcsönhatásokat taglaló tanulmányainak magyar fordításával, illetve Imre Zoltán nézőkutatásokról szóló írásával, továbbá Demcsák Katalin előszavával. Maria Shevstova egyébként Pierre Bourdieu hatására kifejlesztett egy kérdőívet az ausztráliai angol–olasz közönség számára, amelyben a közönség szociokulturális profilját vázolta fel és különféle módosításokkal használható hallgatói szakdolgozatokhoz is:

1. A közönség társadalmi összetétele
   (nem, kor, etnikai csoport, iskolai végzettség, szakma)
2. A néző kapcsolata Olaszországgal
   (amennyiben kétnyelvű, angol–olasz előadásról van szó)

1 Lásd a kutatócsoport weboldalát: *http://www.kre.hu/portal/index.php/ritus-szinhaz-es-irodalom-cimu-kutatasi-projekt.html*

3. Az italo-ausztrál információs források ismerete és a velük való kapcsolatuk
4. Kulturális színvonal és művészetismeret
5. Más látogatott színházak
6. A két játszott darab egymásra hatása és változása
7. Javasolt témák a társulat/csoport következő *mise en scène*-jeihez
8. Milyen közönséget célzott meg a társulat?

Közönségfelméréseket – elsősorban, de nem kizárólag színházi megrendelésekre – gyakrabban végeznek Európa-szerte, de a befogadáskutatás területén kevés nagy mintájú kérdőíves vizsgálat született, s ezeknek a kis, maximum ötvenfős mintájú felméréseknek is alig-alig elérhetőek az eredményei. A Károlin formálódó új Színházi nevelési és Színházszociológiai Kutatócsoport arra vállalkozik, hogy az ilyen jellegű kutatások módszertanával kapcsolatos összefoglalót ír, továbbá kérdőíves és fókuszcsoportos felméréseket végez szakdolgozó hallgatók bevonásával.[2]

A befogadás-vizsgálatok azért összetettek, mert általában nem egy vagy két, hanem több diszciplína képviselőinek bevonására van szükség. A legutóbbi, NoldusFacereader8-cal végzett művészeti élményvizsgálatunkat (a hat alapérzelem szempontjából) két tanulmányban tettük közzé (Sepsi 2019 és Sepsi, Kasek, Lázár 2022).

A korábbi nemzetközi STEP (Project on European Theatre Systems) kutatások által kifejlesztett kérdőív nem társadalmi (pl. demográfiai), adatsorokra fóku-

2 A kutatócsoport munkája a színházszociológiai befogadás-kutatásokon túl kiterjed a színházi nevelés területére is, Bethlenfalvy Ádám vezetésével, aki a következőképpen fogalmazta meg a kutatási irányokat: 2013-ban egy nemzetközi léptékben is egyedülálló kutatás zajlott Magyarországon, amely feltérképezte a színházi nevelés hazai helyzetét, és ez alapján kínált terminológiát és áttekintést mind a területen dolgozók, mind a kultúra- és a neveléstudomány számára. Szükségszerű lenne 2023-ban, egy évtizeddel az eredeti kutatás után egy újabb pillanatképet kapni a hazai állapotokról, és azt ismételten dokumentálni, ez alapján megfogalmazni a döntéshozók, a területet kutatók és az azon dolgozók számára egyaránt ajánlásokat, meglátásokat, irányokat. Míg korábban a színházi nevelés leginkább a független színházak működésében vált fontossá, addig jelenleg számtalan „kőszínház" működtet sikeresen ilyen részleget, csoportot. Időközben számos szakmai (művészeti és pedagógiai) jó gyakorlat halmozódott fel arra vonatkozóan, hogy a különböző diszpozíciójú színházi intézmények esetében milyen művészeti és pedagógiai paradigmák mentén illeszthető be a színházi nevelési tevékenység a működésbe. Ez a kutatás jelentősen hozzájárulhatna a professzionális, kőszínházi közeg színházpedagógiai tudatosságához, fejlődéséhez.
Közreműködő kutatók a Károli oktatói közül: Bethlenfalvy Ádám, Sepsi Enikő, Szabó Attila, Kiss Gabriella, Lannert István, Körömi Gábor. A színházi nevelés másodgenerációjának kiemelkedő kutatói, akik KRE színháztudomány mesterszakon végeztek: Fekete Anikó, Bakonyvári Krisztina, Vági Eszter, Romankovics Edit, Gemza Melinda. A kutatócsoportba bevont hazai és nemzetközi szaktekintélyek: Cziboly Ádám (Nyugat-Norvégiai Egyetem), Golden Dániel (SzFE).

szált, hanem a nézői élmények feltérképezésére.[3] Ezért fogjuk tudni jól használni a hallgatói és kutatói munkák módszertani iránytűjeként. Ezeknek a korábbi, nehezen hozzáférhető kutatási eredményeknek (Szabó 2019) egy részét tesszük közzé a tanulmány következő fejezeteiben.

Egy nemzetközi összehasonlító recepciókutatás körvonalai

2010–2013 között a STEP színházszociológiai kutatócsoport City Project című kutatása kísérletet tett több európai ország színházi rendszereinek feltérképezésére és a nézői tapasztalatok részletes feltárására, illetve a rendszerek és tapasztalatok közti összefüggések kirajzolására. A kutatócsoport egyes tagjai több egyéni és közösen írt tanulmányban értékelték a közönségkutatás eredményeit, jelenleg pedig egy angol nyelvű kötet előkészületei folynak, melyben elsősorban a kutatás módszertani konklúziói lesznek olvashatók. A STEP színházszociológiai kutatócsoport 2005-ben alakult azzal a céllal, hogy nemzetközi összehasonlításban vizsgálja Európa több országának színházi rendszerét, és feltárja a színház társadalmi szerepének számos aspektusát. Hollandia (Groningeni Egyetem), Írország (Trinity College Dublin), Dánia (Aarhusi Egyetem), Szlovénia (AGFRT Ljubljana), Svájc (Berni Egyetem), Észtország (Tartui Egyetem) és Magyarország (Debreceni Egyetem, OSZMI) kutatói vesznek részt a közös munkában. A kutatócsoport első kézzelfogható eredménye a 2009-ben megjelent *Global Changes – Local Stages* kötet, mely önálló tanulmányok segítségével mutatja be a hét ország színházi rendszereinek specifikus tulajdonságait: a társadalmi változások hatását a színházi rendszerekre, a színházpolitika értékrendszerét, a színházfinanszírozás különböző gyakorlatait, a színházlátogatás értékeinek recepcióját, a rendszerek és esztétika összefüggéseit (Van Maanen et al. 2009). A City Project recepciókutatásának bemutatására a szlovén *Amfiteater* folyóirat kétnyelvű különszámában került sor (Šorli 2015). A kutatócsoport legújabb szakkönyve a *The Problem of Theatrical Autonomy* (Edelman et al. 2016), de számos tanulmány és konferencia-előadás született a közös munka eredményeként.

3 A korábbi kutatás összefoglaló tanulmányai itt érhetőek el (Amfiteater, Ljubljana): *https://slogi.si/wp-content/uploads/2018/12/Amfiteater-_web.pdf.*

A STEP City Project kutatásban a munka célja az volt, hogy alapos, azonos módszertani háttérrel végzett anyaggyűjtést követően mélyreható összehasonlító tanulmányok születhessenek a résztvevő országok színházi rendszereinek működéséről. A kutatás deskriptív részében a következő városok vettek részt: Aarhus (Dánia), Bern (Svájc), Debrecen (Magyarország), Groningen (Hollandia), Maribor (Szlovénia) és Tartu (Észtország). Az egyes városok színházi és kulturális kínálatának átfogó feltérképezése mellett négy városban kérdőíves közönségkutatásra is lehetőség nyílott.[4] A városok kiválasztásánál fontos szempont volt az összehasonlíthatóság lehetősége: közepes méretű, regionális központként működő egyetemi városokat jelölt ki a kutatócsoport, melyek Bern kivételével nem fővárosok. Egy helyi pályázat kapcsán az észak-angliai Newcastle-ben és a Tyne-vidéken is felmérést tudtunk végezni. A City Project adatbegyűjtői minden városban ugyanazt a részletes kérdőívet használták, mely a színházba járás motivációi, a darabválasztás szempontjai, a színházlátogatás gyakorisága és általános demográfiai adatok mellett elsősorban az előadás nézői élményeinek felderítésére törekedett. A nézők a legtöbb kérdést hatpontos skálán értékelték, ahol a 6-os a teljes egyetértésüket, míg az 1-es a teljes egyet nem értésüket jelentette. A kutatás elméleti alapvetéseit Hans van Maanen 2009-ben megjelent művészetszociológiai írása foglalja össze részletesen. A közönségkutatás módszertani-gyakorlati kérdéseit a STEP kutatócsoport közösen dolgozta ki, a Groningeni Egyetem művészetszociológiai kutatóinak iránymutatásával[5].

4 A kérdőív angol nyelvű változata a The Value of Theatre and Dance for Tyneside's Audiences tanulmányban olvasható, a magyar változat mindeddig nem került publikálásra.

5 A kutatócsoport sajátos munkamódszere és a kiterjedt empirikus kutatás hatalmas erőforrásigénye okán a City Project eredményeivel kapcsolatos minden publikáció csak kollektív szellemi alkotásként értelmezhető. Bár a tudományos publikáció formai konvenciói kevésbé teszik lehetővé az ilyen jellegű közös alkotómunka szellemi honorálását, legalább felsorolás formájában hadd említsem a kutatásban résztvevők nevét: Balkányi Magdolna, Lakó Zsigmond, Lelkes Zsófia (Debrecen), Louise Ejgod Hansen (Aarhus), Andreas Kotte, Frank Gerber, Beate Schappach, Mathias P. Bremgartner, Frank Gerber (Bern), Hans van Maanen, Quirijn Lennert van den Hoogen, Marine Lisette Wilders, Antine Ziljstra, Anne-Lotte Heijink (Groningen), Ksenija Repina Kramberger, Maja Šorli (Maribor-Ljubjlana), Anneli Saro, Hedi-Liis Toome (Tartu), Joshua Edelman, Stephen Elliot Wilmer, Natalie Querol (Egyesült Királyság, Írország).

Város	Lakosság	Színház-látogatók átlagos korosztálya	Válaszadók száma	Felsőfokú végzettségűek aránya	Kérdőívezett előadások száma
Groningen (Hollandia)	190 000	43	1068	41,3%	49
Debrecen (Magyarország)	207 308	33	722	46,2%	9
Tartu (Észtország)	98 449	36	847	57,7%	12
Newcastle upon Tyne (Anglia)	279 100	42	1533	43,6%	15

1. ábra. A felmérésben szereplő városok alapvető demográfiai adatai

A színházi rendszerek leírásakor, nem teljesen váratlanul, a kutatócsoport szembesült a kelet- és nyugat-európai rendszerek közti jelentős különbségekkel. A hasonló méretű egyetemi központok színházi kínálata jelentősen nagyobb Angliában és Hollandiában, ami kétségtelenül összefüggésben van a rendszerek alapvető működési módjával: Hollandiában a turnézó rendszer, Angliában az en-suite játék dominanciája magyarázza a nagyobb változatosságot, míg Magyarországon és Észtországban a repertoárrendszerben működő állandó társulati forma uralja a városok színházi kínálatát. Ugyanakkor a turnézó rendszerek hátránya, hogy egy-egy előadás csak két vagy három alkalommal látható az adott városban, így összességében kevesebb nézőhöz ér el. Ugyanakkor a kelet-európai városok közönsége sokkal fiatalabb, és a színház fontosabb szerepet tölt be az oktatási rendszerben, mint a nyugati városokban. A diákok és egyetemisták számára kínált bérletkonstrukciók is csak a keleti városokban számítanak bevett gyakorlatnak. Ezzel szemben a holland és angol színház sokkal hatékonyabban tudja a nyugdíjas korosztályt megszólítani.

A színházba járás motivációjának tekintetében is kimutathatók voltak fontos különbségek:[6] Newcastle sajátossága, hogy a zene tűnt a legfontosabb motívumnak, annak ellenére, hogy a zenés darabok nem voltak túlsúlyban a mintában. Ugyancsak különbségek mutatkoztak a színház iránti elvárások tekintetében: a nyugat-európai országokban a kikapcsolódás igénye az erősebb, míg Kelet-Európában a színház a tanulás, a kulturális nevelés és önfejlesztés fontos terepe. A nyugati közönség általánosságban sokkal szórakoztatóbbnak ítélte meg a színházi benyomásokat, és ez nemcsak a kifejezetten könnyebb műfajokban volt így, mint a kabaré és a musical, hanem a prózai színház értékelésében is kimutatható volt. (van den Hoogen 2015, 357)

Mindezek mellett a City Project felmérés egészének fontos konklúziója mégiscsak az volt, hogy a nézői tapasztalatok tekintetében a kelet és nyugat közti különbségek viszonylag jelentéktelennek mutatkoztak. A válaszadók többsége döntően elégedett volt a produkciók minőségével, függetlenül attól, hogy melyik város színházában tekintették azt meg. Minden kérdés átlagában a legmagasabb pontszámot az angol válaszadók adták, akik a hatpontos maximumhoz igen közel álló 5,54-es átlaggal minősítették a megtekintett előadásokat, és az este egészének értékelése sem maradt le sokkal ettől. De Tartu, Debrecen és Groningen nézői is az 5 pontos, nagy elégedettséget jelző minősítést adták. A négy város átlagában a legmagasabb pontokat az előadás, az este egésze és a színészi játék értékelése kapta. Ezt követte az épület, a színházi formák megítélése, a rendezés, a téma tetszetős volta és annak felismerhetősége, a karakterek minősége és a történet. A legalacsonyabb minősítéseket a negatív jelzők kapták, összességében a nézők szerint az előadás nem volt konvencionális, bonyolult, megterhelő, felületes, unalmas. A személyes relevancia ugyancsak átlag alatti értékelést kapott, és a nézők nem találták a produkciókat megnyugtatónak vagy kihívást jelentőnek.[7]

6 A STEP kutatócsoport felmérése a színházlátogatás motivációjának tekintetében alapvetően megerősítette Vásárhelyi 2005-ös magyarországi felmérésének megállapításait (Vásárhelyi 2005).

7 A kiugróan magas angliai értékekre, melyek szinte minden kérdéscsoportban kimutathatóak, a kutatócsoport ugyancsak a színházi rendszerek közti alapvető különbségeket véli magyarázatként adni. Az angol színházi struktúrában és a kiválasztott mintában is sokkal jelentősebb a magánszínházak jelenléte, és a színházak állami támogatása sem annyira kiterjedt, mint a többi országban. A STEP hipotézise szerint ezért a nézők többsége a nem állami pénzből működő színházakkal szemben sem annyira kritikus

A színház személyes és társadalmi relevanciájának kérdésköre a nézői vélemények tükrében

A színházszociológia leginkább a színház közösségi recepciójára, annak mintázataira kíváncsi, melyet a STEP kutatócsoport a művészeti értékek megvalósulásában, a színház (társadalmi) funkcióinak működésében igyekszik megragadni. A kérdőíves kutatás meglepő összefüggéseket tárt fel a színház személyes és társadalmi értékelésének kérdéskörében. A vizsgálat rákérdezett arra, hogy a nézők mennyire tartották személyesen maguk számára, illetve társadalmilag relevánsnak az adott előadást. Ezen kívül az űrlap későbbi részében arra is válaszolniuk kellett, hogy mennyire tartják gondolkodásra, illetve beszélgetésre érdemesnek a színházban látottakat. Némileg meglepő módon a személyes érintettség mindegyik városban átlag alatti értékelést kapott. Továbbá mindenhol valamivel magasabbra ítélték az előadásokról való beszélgetést, mint a gondolkodást. Az előadások társadalmi relevanciája Tartu esetében az átlag körüli minősítést kapta, míg a további három városban az átlag alattit. A személyes kötődés megítélése még ennél is alacsonyabb volt. Ennek egyik olvasata az lehet, hogy a nézők átlagban kevésbé érezték azt, hogy a felmérésben szereplő produkciók közvetlenül nekik/róluk szólnának. Arra a kérdésre, hogy a színészek vártak-e valamit a nézőtől a személyes érintettségnél magasabb válaszok születtek (Debrecen 3,46[8], Tartu 4,17, Groningen 3,24, Newcastle 4,17).

A korrelációs együtthatók tovább finomíthatják a relevancia és a társasági feldolgozás viszonyát. Az adatok azt mutatják, hogy a közönség mind a négy városban gondolkodni és beszélgetni is szeret az adott előadásról. A két kérdés korrelációja igen erős, átlagban 0.75. Minél jobbnak ítéltek meg egy előadást, annál szívesebben osztották meg véleményüket másokkal, és ez leginkább Groningenre és Newcastle-re igaz. A színházi este egészének értékelésében viszont kevésbé volt jelentős, hogy az előadás társadalmilag releváns-e. A színháznézői élmények megosztása tekintetében mind a négy városban átlagon felüli hajlandóságot találtunk. Leginkább az angol, a magyar és az észt válaszadók,

8 A kérdőív kitöltőinek 6 pontos skálán kellett kifejezniük az adott kérdéssel való egyetértésüket, ahol a 6 a legmagasabb, az 1 a legalacsonyabb egyetértést jelezte. A továbbiakban a zárójelben közölt számok a kitöltők véleményének átlagát jelentik.

végül a hollandok szerettek leginkább az előadásokról másokkal beszélgetni. Mindenhol inkább a társasági feldolgozást részesítették előnyben a gondolkodással szemben, de ebben a tekintetben Newcastle mutatta a legnagyobb különbséget.

	Gondolkodás	Beszéd	Társadalmilag releváns	Személyesen releváns
Debrecen	n=1250 4,41	n=1250 4,63	n=1250 3,46	n=1250 2,99
Tartu	n=1396 4,64	n=1396 4,66	n=1381 3,88	n=1396 2,94
Groningen	n=1739 4,10	n=1740 4,31	n=2593 3,60	n=1630 3,10
Newcastle upon Tyne	n=1551 5,13	n=1551 5,47	n=1480 4,17	n=1474 3,73

2. ábra. **A relevanciára utaló kérdések átlagos pontszámai a négy városban**

A kérdőívek tanúsága szerint tehát a közönség többnyire ugyanazokat az előadásokat tartja társadalmilag és személyesen is relevánsnak, de úgy látja, hogy a színházaknak nem sikerül személyesebben érintetté tenni őt a társadalmilag fontos kérdések boncolgatásában, vagy tartózkodik a személyes érintettség elismerésétől. Ezt erősíti a személyes érintettség és a gondolkodás korrelációs mutatója is, ami szintén alacsony, különösen Debrecen és Newcastle esetében. Mivel a gondolkodás helyett a beszéd, a személyes helyett a társadalmi relevancia kap nagyobb hangsúlyt, felvethető az a hipotézis, hogy a négy város nézői a színházlátogatást inkább társasági eseményként értékelik és nem annyira személyes épülés lehetőségeként tekintenek a produkcióra.

Elhamarkodott lenne ugyanakkor mindebből azt a következtetést levonni, hogy a színház nem több egy társasági összejövetelnél. Az előadás egészének, a színházban töltött este élményszerűségének és a színházépület értékeléséből ezzel ellenkező képet kapunk. A teljes mintán vizsgálva mind a négy városban az előadás és az este értékelései között volt látható a legszorosabb összefüggés. Ennél gyengébb, de még mindig igen jelentős együttmozgást találunk az este egészének és az színházépületnek a megítélése között. Végül a produkciók minősítése a leggyengébb korrelációt az épületekkel mutat. Ez a viszonylag nagy mintán mért eredmény nemzetközi viszonylatban is megerősítette azt

a közkeletű elgondolást, hogy a színház, mint társadalmi gyakorlat megítélésében az elsődleges szerepet mégis a színházi produkció és annak minősége képviseli.

Mennyire fontos a nézők szerint, hogy a jó előadások társadalmilag relevánsak legyenek? A prózai produkciókat vizsgálva a társadalmi relevancia csak a tizedik volt a korreláció erőssége szempontjából. A nézők elsősorban a hatásosságot, szakmai igényességet, érdekes, izgalmas, inspiráló jelleget, illetve a színházi élmény teljességét értékelték. A társadalmi relevancia Groningenben mutatott viszonylag jelentékeny együttmozgást az előadás megítélésével (a korrelációs együttható .436), míg Tartuban és Debrecenben ez a korrelációs mutató valamivel kisebb volt (.323, .313), Newcasle-ben pedig a leggyengébb (.140). Egy másik kérdés megközelítése szerint a nézők a történet magával ragadó világát, a rendezés minőségét, a formai kivitelezést látták a legfontosabbnak. Összesítve azt láthatjuk, hogy a nézők számára a jó előadások megítélésében annak lebilincselő jellege a legfontosabb. Ezt elsősorban a színpadi történés világszerűségének, a történetmesélés, a rendezés, a színházi formák minőségével éri el, semmint a téma vagy az előadás jelenbeli kapcsolódása által.

Bár az autonóm, esztétikai szempontok fontosaknak bizonyultak, azt mégsem mondhatjuk, hogy az előadás relevanciáját leginkább felmutató téma ne lenne ugyancsak jelentős. A feldolgozott téma a színházi előadás kiválasztásának szempontjai között mind a négy városban előkelő helyen szerepelt: Groningenben és Newcastle-ben második, Debrecenben harmadik, míg Tartuban ötödik volt a fontossági sorban. Debrecenben a téma szerepe az iskolázottsággal csökkent, a középiskolai végzettségűek körében a harmadik, a BA végzettségűek körében a negyedik, a doktori fokozattal rendelkezőek körében csak az ötödik legfontosabb szempont volt. Ugyanez az összefüggés volt kimutatható Tartuban is, de Groningenben és Newcastle-ben iskolázottságtól függetlenül a téma egyaránt fontos. Ez az eredmény alátámasztja azt a hipotézist, hogy a magasabban iskolázottak és tapasztaltabb színházba járók hajlandóak inkább autonóm művészeti formaként tekinteni a színházi előadásra, mely komplex műalkotás, nem pedig egy történet elmesélésének tetszőleges médiuma. Ennek az összefüggésnek a mélyebb kibontására a STEP közönségkutatás eredményei további, itt részletesen nem taglalható lehetőségeket nyújthatnak.

A 2012-ben elvégzett kérdőíves felmérés Debrecenben[9] kilenc előadásra terjedt ki. A debreceni közönség társadalmi és személyes relevancia szempontjából is Igor Viripajev kortárs darabjának színrevitelét, az *Illúziókat* tekintette az adott időszak legkiemelkedőbb előadásának. Viktor Rizsakov rendezése formai szempontból is magas minősítést kapott, de a többi előadás viszonylatában ez nem emelkedett annyira ki, mint a társadalmi és személyes relevanciára kapott magas értékelés. Második helyre ugyancsak a Csokonai Színház előadása, a *Péter és Jerry* került, mely a társadalmi vonatkozás szempontjából meg is előzte az *Illúziókat*, de a személyes relevancia terén alatta maradt. Meglepő a Hajdú Táncegyüttes néptánc-előadásának előkelő helyezése a rangsorban, mely valószínű, hogy a néptánc iránt rajongó válaszadók nézeteit tükrözi. A 18–38 év körüli 22 válaszadó az átlagnál gyakrabban látogatott amatőr, illetve néptáncos előadásokat – évente átlagban 1,7-et –, míg a teljes minta résztvevői csak 1,3-at. Bár az előadás befogadása nem volt kihívást jelentő (2,9) és bonyolult (2,46), de rendkívül izgalmas (5,73), ami elsősorban a táncosok magas technikai minőségével hozható összefüggésbe (5,5). A válaszadók a táncelőadást társadalmilag (3,9) és személyesen (4,1) is relevánsnak tartották, és ezt nemcsak a pontszámokban, hanem a szabad szöveges válaszokban is kifejtették. A nézők közvélekedése azt mutatta, hogy mindenképpen érdemes beszélgetni (5,0) és gondolkodni (5,47) az előadásról. A néptáncelőadás kedvező fogadtatása arra utalt, hogy nemcsak a cselekményes prózai műfajok, hanem a magas művészi minőségű táncelőadások is képesek arra, hogy a nézőket bevonzzák saját világukba (5,54) és aktiválják a képzeletüket (5,47).

A Vidnyánszky Attila által színre vitt *Az ember tragédiája* negyedik a sorban a relevancia tekintetében, a nézés tapasztalata alapján kiemelkedő értékeléseket szerzett, melyet elsősorban az izgalmas voltának köszönhet. A színházi formára vonatkozó tényezők közül a Lovardában bemutatott stand-up comedy est mind a társadalmi, mind a személyes aktualitás szempontjából megelőzte *Az ember tragédiáját*, de a nézés tapasztalatának szemszögéből sokkal könnyedebb élményt kínált. A SzínLáz egyetemi színjátszó társulat nem színházi, úgynevezett „talált helyszínen", az egyetem alagsorában illetve a Botanikus Kertben játszotta a *Szentivánéji álom* saját feldolgozását, melyet a főként egye-

9 A kérdőíves kutatást dr. Balkányi Magdolna, a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének docense vezette, Lakó Zsigmond, egyetemi tanársegéd és a Debreceni Egyetem Színháztudományi Szakkollégiumának hallgatóinak közreműködésével.

temistákból álló közönség a személyes kötődés szempontjából is kiemelkedőnek vélt. Főként az előadás humorát dicsérték, illetve az előadás által felvetett témák meglepő kezelését díjazták.[10] A relevancia-lista végén egy Puccini-opera, egy bábelőadás és a Körúti Színház *Meseautó*-feldolgozása állt, mely vendégszerepelt a városban. E három előadásban közös, hogy esztétikai dimenziójuk értékelése magasabb, mint a relevancia faktorok alapján kapott pontszámaik. A bábelőadás a formai kivitelezés szempontjából a második legmagasabb pontszámot kapta (5,35), de a relevancia szempontjából az átlag alatt maradt. A Vasutas Művelődési Házban vendégjátékként fellépő *Meseautó* úgy a társadalmi, mint a személyes aktualitás terén a legkisebb pontszámokat érte el, de joggal mondhatjuk, hogy a szórakoztató zenés műfajnak alapvetően ez nem is rendeltetése. Befogadása nem jelent a néző számára különösebb megterhelést (2,22) és a szórakoztatás szempontját kivéve a színházi formák tekintetében is az átlag alatt végzett. Több válaszadó elsősorban az ismert film színpadi megvalósítását várták az előadástól, és a közkedvelt dalokat szerették volna élőben is hallani, felidézve a klasszikus film sztárszereplőinek humoros pillanatait, szófordulatait viszontlátni a produkcióban. A modernebb hangzásra áthangszerelt zenék közül hiányolták a címadó dalt. A szabad szöveges megjegyzések jelentős része a színházteremre vonatkozóan fogalmazott meg erős kritikát: a parkolás nehézségeit, a szellőzést, a színpad technikai állapotát, a hangosítás hibáit kifogásolták. Ebben az esetben világosan kimutatható, hogy az este egészének megítélését (4,78) az összességében jónak ítélt előadás (5,16) ellenére a színházépület elégtelensége (3,96) rontotta le.

A debreceni *Illúziók* előadás magas relevancia-pontszámai azt mutatják, hogy egy erős színházi látásmódban előadott kortárs dráma akkor is lehet nagyon releváns, ha inkább személyes, mint társadalmi kérdésekkel foglalkozik. A négy színész – Vass Magdolna, Szűcs Nelli, Trill Zsolt és Kristán Attila – mikrofonok segítségével „direktben" a nézőkhöz beszélnek, Viripajev darabjaira igen jellemző, monológokra épülő drámaszerkezetében. A nézők az előadásban elsősorban a színészi játékot (5,46) és a témát (5,23) értékelték leginkább. Többen is kiemelték az eszköztelen színészi jelenlétet, a közvetlen, hiteles előadásmódot, a színészi játék természetességét. A rendezés (5,0) és az előadásban megjelenített színházi formák (4,8) is magas pontszámokat kaptak, és úgy látták, hogy

10 Itt is fontos kiemelni, hogy mindössze 44 kérdőív érkezett vissza, de az előadást is egyszerre csak negyven néző látogathatta.

a mise en scène semmiképpen nem tekinthető konvencionálisnak (2,2). Több néző is a nyílt színi tortasütést említi kedvenc jeleneteként, ahol az elkészült süteményt a végén a színészek megosztották a közönséggel. Ez a forma tovább erősítette a játék közvetlenségét, a közös ünneplés pedig a színész–néző, néző–néző közti határvonal feloldását valósította meg. Az előadás relevanciájának érzetét erősítette az a formai döntés is, hogy egy adott ponton videóbejátszásokat láthattak a nézők, amelyeken a debreceni lakosok nyilatkoztak a szerelemről. Ez nemcsak formai újítás a Csokonai Színház eszközpalettáján, hanem az egyik néző megfogalmazásában: „az utca emberét megjelenítő filmbejátszások valóságossá tették a problémafelvetést".[11] Egy másik néző is Rizsakov bátor rendezői döntéseit, a megszokottól való eltérést méltatta. A színházi forma és relevancia szoros összefüggését frappánsan fogalmazta meg egy 43 éves nő, akinek az előadás zárójelenete tetszett a legjobban, „amikor a művésznő felajánlotta az elkészült tortát a közönségnek. Ez tette az addig az emberi érzéseket »karcolgató« előadást nagyon emberivé. A torta elkészítése az előadás alatt egyébként is igen innovatív és logisztikailag nagy kihívást jelentő művelet volt."[12] Figyelemre méltó, hogy bár a karakterek és színészek 35–40 évesek, a középiskolás nézők is magukra nézve relevánsnak tartották az előadást (4,27), sokkal inkább mint a 35 év felettiek (3,58). Az előadás elgondolkodtató (5,1), megbeszélésre érdemes (5,06), mint színházi élmény megtekintése nem jelent nagy kihívást (3,04), mivel könnyed (4,0), követhető (4,0) és egészében szórakoztató is (4,6). Így bár az *Illúziók* egy magánéleti témát feldolgozó kortárs drámának alapvetően rendezői színház eszközeit használó színrevitele, a mise en scène számos ponton inkább a dokumentarista irányzatokban megszokott eszközöket használja, melyek a negyedik fal „lebontására" irányulnak.

Debrecen mellett a többi városra is igaz, hogy a nézők nem a klasszikus drámák színreviteleit, hanem a kortárs szövegeket ítélték leginkább relevánsnak. Ezek a darabok minden városban átlag körüli értékelést kaptak a társadalmi relevancia szempontjából: Debrecenben *Az ember tragédiája* (3,75), Groningenben a *Mesél a bécsi erdő* (3,48), Tartuban az *Oblomov* (4,18 – ahol az átlag 4,19), Newcastle-ben a *Pygmalion* (4,32 – ahol az átlag 4,62). Newcastle sajátossága,

11 Részlet a debreceni kérdőív szabad szöveges válaszaiból, melyet a Csokonai Színház *Illúziók* előadását követően rögzített a kutatócsoport. 13. kérdés: Az előadás melyik része tetszett Önnek a legjobban és miért? A kérdőív kitöltése névtelen volt.

12 Uo.

hogy miközben az esztétikai és az est általános értékelésére vonatkozó mutatók a legmagasabbak, a személyes relevancia értékelése a legalacsonyabb. A klasszikus operák: a *Bohémélet*, a *Carmen*, a *Tosca*, szintén nem az aktuális mondanivalójukkal tűntek ki. A zenés szórakoztató előadások, musicalek is hasonló, vagy még alacsonyabb minősítéseket szereztek.

A kutatás további irányai

A STEP kvantitatív kutatása nemzetközileg is egyedülálló vállalkozása egymástól távoli városok nézőinek részletes tapasztalatait igyekezett feltérképezni: nagy mintán, elméletileg reflektált keretben, ugyanazt a kérdőívet felhasználva. A begyűjtött nagy mennyiségű empirikus adat sok, máig kiaknázatlan kutatási lehetőséget nyújt, melyek lokális relevanciájukon túlmutatva, az európai színháznézői tapasztalatok rendszerének elméleti szempontból is figyelemre méltó összefüggéseit tárhatják fel. Az is igaz mindeközben, hogy a kutatók az értelmezés során szembesülnek sok olyan módszertani, adatgyűjtési akadállyal, amely az adott olvasatot megnehezíti, esetleg ellehetetleníti. A közönségkutatás megmutatta, hogy az európai nézők fontosnak tartják a színházi előadások relevanciáját és azt az előadás egyéb művészi funkcióitól (pl. szórakoztatás) elkülönült szempontként tekintik. Attól, hogy egy előadás szórakoztató, még lehet egyszerre nagyon releváns is, de színházi élmény szempontjából a művészi megformáltság minősége, az előadás lehengerlő volta, világszerűsége a legfontosabb. A személyes relevancia váratlanul és trendjellegűen alacsonynak mutatkozott mindegyik vizsgált európai városban, értékei a nézői azonosulás bonyolult kognitív mechanizmusainak továbbgondolására biztatnak. A recepció szintjén kimutathatóak ugyan különbségek a „nyugati", főként a magánszférában működő színházi rendszerek (pl. Anglia) és a „keleti", állami és városi tulajdonban lévő színházi rendszerek között (pl. Észtország), de mindkét struktúra képes jelentős társadalmi problémákat feldolgozó előadások létrehozására, melyet a közönség mind a négy városban hasonlóan ismer fel és értékel. A kortárs szövegek, átiratok vagy konkrét aktuális kontextusba ágyazott színrevitelek minden városban relevánsabbnak bizonyultak a klasszikus drámareprezentációknál. Módszertani szempontból tanulságos volt, hogy az előadás-elemzésnek a recepció felől igen jelentős muníciót adhat, ha jelentős számú néző jól dokumentált véleménye kvantifikálható módon rendelkezésre áll, melyet itt csak felvillantani volt lehetőségünk. A STEP kutatócsoport jelen-

leg is dolgozik a nagy mennyiségű empirikus adat feldolgozásán. Egy készülő többszerzős kötet főként a kutatás módszertani aspektusait, tanulságait fogja bemutatni, melynek megjelenése 2023 során várható a Routledge kiadó színházi nézőkutatás könyvsorozatában.

A személyes azonosulás (empátia) és a relevancia összefüggéseinek további vizsgálatához kiindulópontot jelent a korábbi művészi élmény befogadás vizsgálatunk (Sepsi 2019 és Sepsi, Kasek, Lázár 2022) alkalmazása, vagyis a módszertan kiegészítése egy a korábbinál nagyobb mintás pszichometriai elemzéssel. Ebben a kutatásban a Noldus által rögzített mikroarckifejezéseket a pszichometriai vizsgálatok fényében tettük mérlegre, és ezzel árnyaltabb képet kaptunk. Tekintettel arra, hogy az empátia készségének fejlődésében a korai anya–, illetve apa–gyermek tapasztalatok fontosak, és közrejátszanak a mentalizáció, illetve tükörneuronok fejlődésében is, ezért az empátia, a kötődés és a szülői bánásmód skálák szélső értékeinek megfelelően tettük mérlegre a művészi élmény befogadásának mimikai reflexióját. A teljes vizsgálati mintát az empátia és a Noldus Face Reader 8 eszközzel mért mikroarckifejezések vizsgálatánál azt észleltük, hogy a mimikai válaszok az alacsony empátiás összpontszámú vizsgálati alanyok körében a program által talált mikroarckifejezések egyértelműen a dühös, szomorú, meglepett, undorodó válaszok dominanciáját mutatják, míg az átlagnál magasabb pontértékű vizsgálati alanyoknál a derűs arckifejezés az uralkodó a meglepett, illetve az elvétve jelentkező dühös vagy szomorú arckifejezések mellett. A pszichometriai vizsgálatok lehetővé tették, hogy ezt a művészi recepciót illető mutatót fejlődéslélektani mélységben is vizsgálhassuk. Hasonlóképpen kiegészíthető a STEP módszertan is egy nagyobb mintás pszichometriai kérdőíves vizsgálattal.

További, a fent említettekhez hasonló módszertannal készült kutatások folynak jelenleg is a Károli Gáspár Református Egyetem Művészettudományi és Szabadbölcsészeti Intézetében, az itt bemutatott kérdőív adaptált változatát egy színháztudományi mesterszakos hallgató alkalmazza szakdolgozatában a Nemzeti Színház egyik előadásának recepcióját elemezve, főként a középiskolás látogatók szemszögéből. Egy további hallgató ősszel kezdi meg hasonló optikájú kutatását. Ezekről az eredményekről később fogunk számot adni társszerzős és egyéni tanulmányok keretében, továbbá egy jegyzet megírását is tervezzük, mely a színházszociológia módszertanába fogja bevezetni a hallgatókat, ezzel is segítve további tudományos hallgatói munkák születését.

Felhasznált szakirodalom

- Demcsák Katalin, Imre Zoltán és P. Müller Péter. 2005. *Színház és szociológia határán.* Budapest: Kijárat Kiadó.
- Domokos Johanna és Sepsi Enikő, szerk. 2021. *Poetic Rituality in Theater and Literature.* Budapest: KRE–L'Harmattan Könyvkiadó – Károli Könyvek.
- Edelman, Joshua, Louise Ejgod Hansen, Quirijn Lennert van den Hoogen. 2016. *The Problem of Theatrical Autonomy: Analysing Theatre as a Social Practice.* Amsterdam: Amsterdam University Press. **https://doi.org/10.1515/9789048530274**
- Edelman, Joshua és Šorli, Maja. 2015. „Measuring the value of theatre for Tyneside audiences." *Cultural Trends* 24:3, 232–244. **https://doi.org/10.1080/09548963.2015.1066074**
- Edelman, Joshua, Maja Šorli és Mark Robinson. 2014. *The Value of Theatre and Dance for Tyneside's Audiences*. Arts and Humanities Research Council – Cultural Value Project. Megtekintve 2022. május 1-jén. *https://www.thinkingpractice.co.uk/wp-content/uploads/2014/08/Value-for-Tyneside-Audiences.pdf.*
- Šorli, Maja, szerk. 2015. *Amfiteater* 3 (1-2), AGFRT Ljubljana, 235–273. Megtekintve 2022. 06. 03-án. *https://issuu.com/ul_agrft/docs/amfiteater__web_3pika1-2*
- van den Hoogen, Quirijn Lennert és Anneli Saro. 2015. „How theatre systems shape outcomes." *Amfiteater* 3 (1-2), AGFRT Ljubljana, 357–363.
- van Maanen, Hans. 2009. *How to Study Art Words On the Societal Functioning of Aesthetic Values,* 150–202. Amsterdam: Amsterdam University Press. **https://doi.org/10.5117/9789089641526**
- van Maanen, Hans, Andreas Kotte és Anneli Saro, szerk. 2009. *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Amsterdam: Rodopi. **https://doi.org/10.1163/9789042026131**
- Pavis, Patrice. 2003. *Előadáselemzés*, fordította Jákfalvi Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó.
- Sepsi Enikő, Kasek Roland és Lázár Imre. 2022. Művészeti befogadás pszichofiziológiai vizsgálata Noldus Facereader segítségével. In: *Érzelmek élettana járvány idején*, szerkesztette Lázár Imre, 212–227. Budapest: KRE–L'Harmattan Könyvkiadó – Károli Könyvek.
- Sepsi Enikő. 2019. A művészetbefogadás pszichofiziológiai vizsgálatának lehetőségei (irodalom, színház, film). In *A társas-lelki és művészeti folyamatok pszichofiziológiája*, szerkesztette Lázár Imre, 293–299. Budapest: KRE–L'Harmattan Könyvkiadó – Károli Könyvek.
- Szabó Attila. 2019. A kortárs színház társadalmi és személyes relevanciája egy nemzetközi színház-szociológiai kutatás eredményei alapján. In: *Színház és néző*,

szerkesztette Burkus Boglárka és Tinkó Máté, 152–176. Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály.

- Vásárhelyi Mária. 2005. „A színház egy zárt világ?" In *Színházi jelenlét – színházi jövőkép*, szerkesztette Szabó István, 139–151. NKA Kutatások 1. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.

Szitás Péter

Színházvilág változások idején

Lezárás előtt, közben és után

Absztrakt

Az elmúlt két év példátlan kihívások elé állította a kulturális szféra egészét, köztük a színházakat. A járvány kitörése, az azt feltartóztatni hivatott korlátozások elrendelése alapjaiban forgatták fel a megszokott intézményi rutint, s helyezték az előadóművészet világát attól idegen dimenzióba. Tanulmányunk középpontjában azok a belső folyamatok állnak, melyek a színházakat jellemezték a járvány előtt, közben és után. Bemutatjuk, hogyan reagáltak a játszóhelyek a kényszerzárlatra, mi mindent tettek közösségük és közönségük megőrzéséért, s intézményi szinten jutottak-e olyan tudás birtokába, mely a megszokott világba visszazökkenve is értékesnek és átmenthetőnek bizonyul.

Kulcsszavak: színház, kulturális élet, lezárások, finanszírozás, tanulság

10.56044/UA.2022.1.3

Bevezetés

Hálózatkutatói és járványszakértői szinten rendre visszatérő szakirodalmi téma egy olyan vírus megjelenésének víziója, mely az emberiséget addigi életvitelének radikális megváltoztatására kényszeríti. A köztudatban rendszerint mindez egyfajta rétegdisztópiaként, művészeti alkotások kedvelt apokaliptikus cselekményhátttereként képeződött le. Ugyan a történelemben dokumentáltak nagy járványokat, melyek közvetlenül vonták emberek millióinak halálát maguk után, azok rendszerint vagy a régmúlt időkben történtek, vagy pedig olyan, a nyugati civilizáció vérkeringésétől fizikai értelemben távol eső helyeken, melyekre a huszonegyedik század urbanizációba született posztmodern egyéne a fejlett orvostudomány és egészségügyi ellátás haszonélvezőjeként csupán legyintett. A járványügyi korlátozások 2020 eleji bejelentése, a nemzetközi határátkelők lezárása, a légiforgalom átalakulása, az otthoni munkavégzés és távoktatás elrendelése, a kulturális élet virtuális világba száműzése és ennek következtében az általános zavar azonban az emberiség egészét érintette.

A magunk mögött hagyott időszak nem múlt el következmények nélkül, s az új helyzetek mindig hordozzák a tapasztalatszerzés és tanulás lehetőségét. Vizsgálatunk fókuszában a változás, az átmentés és a módosulás kérdéskörei állnak, rávetítve a kulturális szféra egy specifikus szeletére, a színházak világára. Érdeklődésünk annak felmérésére irányul, hogy a hazai színházi élet tanult-e, és ha igen, mit az elmúlt évekből, valamint az így megszerzett tudást tudja-, illetve kívánja-e kamatoztatni a jövőben. Interjúk általi adatszerzésünk három fővárosi játszóhelyen – Nemzeti Színház, József Attila Színház, Vígszínház – folyt. Annak ellenére, hogy a nevezett intézmények fizikailag nem esnek távol egymástól, úgy a nézőközönségük, mind önmegvalósítási keretük, fenntartójuk és ezáltal anyagi lehetőségeik is jelentős eltéréseket mutatnak. Munkánk során három idősíkot – lezárások előtti, alatti és napjaink – különítünk el.

Köszönettel tartozunk a Nemzeti Színház gazdasági vezetőjének, Nagy Juditnak, a Vígszínház gazdasági igazgatójának, Mádi Zoltánnak és a József Attila Színház ügyvezető igazgatójának, Nemcsák Károlynak, hogy rendelkezésünkre álltak és segítették munkánkat.

Színházigény Magyarországon

A bármely nép „kultúrnemzeti" voltát deklaráló közhelyszerű tételmondat-exklamációk alátámasztása, ahogy megfogalmazásuk is, rendszerint szubjektív-emocionális kiindulóponti bázisról történik. Léteznek ugyanakkor olyan objektív, a reál tudományok talaján álló egzakt mutatók, melyek a megállapítás helytállóságának vizsgálata szempontjából mindenképpen elgondolkodtatóak. Egyik ilyen a kulturális eseményeken, színházi előadásokon való egyéni részvételhez kapcsolódó adatok elemzése, melynek eredménye szembesít azzal, hogy e területen hazánk nemzetközi összevetésben is kiemelkedően teljesít. Magyarországon ugyanis – a Világgazdaság 2019-es vizsgálata alapján – az Európai Unió többi tagállamaihoz képest „arányosan hozzávetőlegesen kétszer többet költünk színházjegyre".[1] A nemzetközi összehasonlítást nem, ugyanakkor az országon belüli tendenciákat jól szemlélteti a Központi Statisztikai Hivatal táblázata, melyből kiolvasható, hogy míg a 2008-as esztendő során 4,076 millió színházlátogatás történt Magyarországon, addig egy évtized alatt ez a szám megduplázódott, elérve a 8,628 milliót.[2] A növekedés mértéke figyelemfelkeltő, különösen az ország lakosságszámával viszonyrendszerbe állítva. Ráadásul, ha minderre rávetítjük a Világbank magyar nemzeti össztermék alakulására vonatkozó diakrón adatait is[3], akkor tisztán elénk tárul annak felismerése, hogy az offline kultúrafogyasztás iránti igényünk növekedési rátája meghaladja hazánk gazdaságának bővülését, s egyúttal azt is érezhetően sugallja, hogy bizonyos relatív jövedelemszint megléte felett már a korábbit is felülmúló arányban hajlandó kulturális események látogatására költeni a magyar lakosság.

Az összkép azonban árnyaltabb. Bizonyos jelek[4] erőteljesen arra engednek következtetni, hogy a megváltott színházi belépőjegyek számának ily nagy-

---

1 VG. 2019. „Egyre többen vesznek színházjegyet, főleg Budapesten." Megtekintve 2022. április 14-én. *https://www.vg.hu/kozelet/2019/09/egyre-tobben-vesznek-szinhazjegyet-foleg-budapesten*

2 Központi Statisztikai Hivatal. „Színházak". Megtekintve 2022. március 25-én. *https://www.ksh.hu/stadat_files/ksp/hu/ksp0013.html*

3 „GNI per capita, Atlas method (current US$) – Hungary." Megtekintve 2022. március 25-én. *https://data.worldbank.org/indicator/NY.GNP.PCAP.CD?locations=HU*

4 Fabók Bálint. 2018. „Közel hatmilliárd forint közpénzt zsebelt be a színházas tao-machinátor környezete." G7. Megtekintve 2022. március 25-én. *https://g7.hu/kozelet/20180125/kozel-hat-milliard-forint-kozpenzt-zsebelt-be-a-szinhazas-tao-machinator-kornyezete/*

arányú növekedése nem kizárólag a terület népszerűségének fokozódásával, hanem a korábban működő társasági adókedvezmény-rendszer (TAO) kiskapuival is szoros összefüggésben áll. A 2009-ben bevezetett szisztéma korábban nem tapasztalt mértékű többletforrást biztosított a szektor számára, mely egészen annak 2018. december 31-i kivezetéséig népszerűnek számított a piaci szereplők körében is. Az eljárás főbb vonalakban azt jelentette, hogy a Magyarországon adózó vállalatok társaságiadó-befizetésüket az általuk preferált színházak számára felajánlhatták, amelyeknek így nettó jegyárbevételük akár 80 százalékáig lehetőségük nyílt többletforrás inkasszálására.[5] Ez elméletileg győztes–győztes helyzetet teremtett a felek között, azonban a gyakorlat azt mutatta, hogy kiváló táptalajt is képezett az ügyeskedés, végső soron a korrupció számára. Kivezetését is ezzel indokolta a kormányzat.

Napjaink fejlett, széles társadalmi rétegeken átívelő internetpenetrációja ellenére a kulturális szféra számít az egyik olyan területnek, mely kiemelt arányban kíván személyes fizikai jelenlétet. Hiszen míg a filmszínházak, esetleg a koncerttermek csökkentett élményt nyújtva kiválthatók a kereskedelmi forgalomban elérhető csúcstechnológiai eszközök segítségével, a színház személyes, jelenléti tapasztalását semmilyen analóg vagy digitális médium sem képes visszaadni. A 2020 tavaszán bevezetett korlátozások a turizmus mellett a kulturális szektort érintették a legátfogóbb módon. A helyzet súlyosságát hűen tükrözi, hogy legutóbb a világháború során fordult csak elő országos szintű színházi előadásszünet, békeidőben eleddig sohasem.[6] Ennek a hatása nem maradt el, hiszen a Központi Statisztikai Hivatal adatain[7] látható, hogy 2020-ra a magyarországi színházlátogatások száma csaknem megfeleződött a 2018-as bázishoz képest. Mindez elsősorban a lezárások számlájára írható, ugyanakkor feltehetően összefüggésben áll a TAO-rendszer változásaival is.

5 Szabó Yvette. 2015. Fantomügynökök lepték el a színházakat. Megtekintve 2022. március 26-án. VS. *https://vs.hu/gazdasag/osszes/fantom-ugynokok-leptek-el-a-szinhazakat-1218#!s0*

6 „Ezután: Mikor állhatnak újra lábra a színházak?" 2020. Megtekintve 2022 március 26-án. *https://g7.hu/podcast/20200515/ezutan-mikor-allhatnak-ujra-labra-a-szinhazak/*

7 Központi Statisztikai Hivatal. „Színházak" Megtekintve 2022. március 25-én. *https://www.ksh.hu/stadat_files/ksp/hu/ksp0013.html*

Fotó: Posztós János | Dreamstime.com

1. kép. A Nemzeti Színház

Vizsgálati helyszínek

Mindazon országokban, ahol működik, rendszerint a „nemzet színháza" számít az adott közösség elsőszámú játszóhelyének. Ez alól Magyarország sem kivétel. E rang elsősorban az intézmény presztízsének, közvetlen állami fenntartottságából eredő kiemelt státuszának, ebből adódóan állandó közéleti rivaldafényben való létének és a rendszerint ott folyó magas szintű szakmai munkának együttesen tudható be. Infrastrukturális megközelítésből szemlélve az általunk vizsgált színházak közül mégis a Rákóczi híd pesti hídfőjénél található intézmény számít a legfiatalabbnak, lévén az Ybl Miklós-díjas Siklós Mária építész tervei alapján készült[8] eklektikus épület mindössze húsz esztendővel ezelőtt, 2002. március 15. napján nyitotta meg kapuit. Hosszú története van annak az útnak, melyet a Nemzeti Színház Madách Imre *Az ember tragédiája* színházavató előadásáig megtett, azonban ennek feldolgozása messze meghaladja jelen tanulmányunk kereteit. Amit a fizikai arányok és lehetőségek hangsúlyozása szem-

8 Bojár Iván András. 2015. „Egy jó színházat akartunk" – Bojár Iván András interjúja Siklós Máriával. Octogon Architecture & Design. Megtekintve 2022. március 20-án. *https://www.octogon.hu/epiteszet/interju-siklos-mariaval/*

pontjából fontos megemlíteni, hogy a 619 férőhelyes díszterem[9] és az állandó játszóhelyként funkcionáló, 50 főt befogadni képes Bajor Gizi szalon mellett két stúdiószínpad is működik a házban. Utóbbi terek elnevezésükkel a nemzet egykori kiválóságai, Gobbi Hilda és Kaszás Attila színművészek előtt kívánnak tisztelegni. A Nemzeti Színház 32–35 fős társulattal dolgozik; vendégművészek általában egy-egy produkcióban vesznek részt; számuk 40–50 fő között mozog. A nagy társulat a háttérdolgozókkal együtt 190 főt számlál. Színművészeik ritkán lépnek fel más színházaknál, azonban a filmforgatások egyre gyakoribbak. A Nemzeti Színház megtalálható a legnépszerűbb online közösségi platformokon, így a Facebookon[10] és az Instagramon[11] egyaránt. Követőinek száma 35 ezer fölötti az előbbi, míg hétezer-ötszáz körüli az utóbbi esetében.

Budapest egyik legnépszerűbb színháza, egyben Lipótváros építészeti látványossága, az 1896-ban épült Vígszínház már indulásától fogva a pesti polgárság egyik kulturális központja. Ahogy arról az intézmény hivatalos oldalán[12] olvashatunk, a főváros tulajdonában, de az Emberi Erőforrások Minisztériuma finanszírozásában álló intézmény minden időben küldetésének tekintette az európai szellemiség hazai megjelenésének és megragadásának elősegítését. Műfaji szempontból állandó jelleggel törekedett a sokszínűségre, a színjátszás széles spektrumának lefedésére. A Vígszínház Ferdinand Fellner és Hermann Helmer által tervezett épülete[13] 1025 néző befogadását teszi lehetővé[14], míg az intézmény kamaraszínháza, az 1967-ben megnyílt *Pesti Színház* 500 férőhellyel rendelkezik.[15] Stúdiójuk *Házi Színpad* néven működik. Az intézmény társulata 55 főt számlál; zenés és táncos közreműködőik száma 40-40. Vendégművészeik

9 Nemzeti Színház. „Látogatás, épület." Megtekintve 2022. április 19-én. *https://nemzetiszinhaz.hu/latogatas-epulet*

10 Nemzeti Színház. Megtekintve 2022. április 19-én. *https://www.facebook.com/nemzetiszinhaz/*

11 Nemzeti Színház. Megtekintve 2022. április 19-én. *https://www.instagram.com/nemzetiszinhaz/*

12 Vígszínház. „A 125 éves Vígszínház." Megtekintve 2022. április 19-én. *https://www.vigszinhaz.hu/a_szinhaz/a_vigszinhaz.php*

13 Papageno. 2020. „Fellner és Helmer – A legismertebb színházépítész páros története." Megtekintve 2022. április 19-én. *https://papageno.hu/featured/2020/07/fellner-es-helmer-a-legismertebb-szinhazepitesz-paros-tortenete/*

14 Vígszínház. „Vígszínház – nézőtér." Megtekintve 2022. április 20-án. *http://www.vigszinhaz.hu/res/vig_nezoter_alaprajz.pdf*

15 Vígszínház. „A Vígszínház – Közép-Európa egyik legszebb színháza: A 125 éves Vígszínház." Megtekintve 2022. április 20-án. *https://www.vigszinhaz.hu/a_szinhaz/a_vigszinhaz.php*

rendszerint szerepszerződés útján lépnek fel. A Vígszínház online penetrációja kiemelkedő; amellett, hogy országos szinten a leglátogatottabb weboldallal rendelkezik, népszerűsége a közösségi felületeken is jelentős: a Facebookon[16] kedvelői száma meghaladja a 120 ezret, míg Instagramon[17] 25 ezren követik. A tartalommegosztás valamennyi platformon folyamatos.

Az eredetileg művelődési háznak szánt épületben 1956 óta önálló színházként működő, fővárosi fenntartásban, de az Emberi Erőforrások Minisztériuma által történő finanszírozásban álló József Attila Színház eredeti célja az északpesti, elsősorban munkás közösség kulturális életének szolgálata volt. Alapításától fogva tudatosan törekedett azonban arra, hogy egyrészt ne váljon rétegszínházzá, másrészt a budapesti, ugyanakkor angyalföldi lét egymást kiegészítő dichotómiáját folyamatosan megőrizze, magáénak tudhassa és egyben szolgálhassa. Az intézmény repertoárja ennek is betudhatóan színes; vígjátékok, zenés darabok és drámák egyaránt megtalálhatók palettáján. Az 580 férőhelyes József Attila Színház éves szinten mintegy 110–120 ezer nézőt fogad.[18] Foglalkoztatott színművészeik száma évadonként meghaladja a száz főt. A nagy társulatot 73 főállású munkavállaló erősíti. Az intézmény társaihoz hasonlóan jelen van a legkedveltebb online közösségi felületeken. Követőinek száma a Facebookon[19] 20 ezer, míg az Instagramon[20] ezerhatszáz körüli.

A közelmúlt aranykora

A járvány kitörését megelőző időszak mindhárom vizsgált intézményben rendkívül jól alakult. A 2010-es évek végére a Vígszínház össznézőszáma 370 000 főre emelkedett az előző évtized átlagosan 300 000 fős szintjéről, s egészen a lezárások elrendeléséig az előadások csaknem végig közel teltházzal futottak.

A József Attila Színház esetében ugyanez a helyzet; néző- és előadásszáma folyamatosan növekedett, egészen a 2020-as esztendőig. Míg 2011-ben 213, addig 2018-ban már 418 előadás ment le az idény során. Vezető színészeik 10–12

16 Vígszínház. Megtekintve 2022. április 20-án. *https://www.facebook.com/vigszinhaz/*

17 Vígszínház. Megtekintve 2022. április 20-án. *https://www.instagram.com/vigszinhaz/*

18 József Attila Színház. „Színház Angyalföldön – A József Attila Színház története." Megtekintve 2022. március 29-én. *https://jozsefattilaszinhaz.hu/szinhazunkrol/tortenetunk/*

19 József Attila Színház. Megtekintve 2022. április 20-án. *https://www.facebook.com/jozsefattilaszinhaz/*

20 József Attila Színház. Megtekintve 2022. április 20-án. *https://www.instagram.com/jozsefattilaszinhaz/*

Fotó: Pályi Zsófia

2. kép. **A Vígszínház**

darabban játszottak, havi 20–25 estén át. A 2018/2019-es évad látogatottsága 94,8 százalékos volt, mely rekord árbevétellel párosult. A kísérő programok népszerűsége szintén erőteljes növekedést mutatott. Jellemző volt a hónapokkal előre történő jegyvásárlás is. A kikerülő havi műsorok valamennyi előadására egyenletesen fogytak a jegyek.

A Nemzeti Színház esetében is a 2018-as év számít kiemelkedőnek, hiszen előadásaikat összesen több mint 106 ezren tekintették meg. A következő esztendőben minimális csökkenés ugyan megfigyelhető volt, viszont a teljes jegyárat fizető vendégek száma a két év közti különbséget meghaladó mértékben nőtt. A Nemzeti Színház a szabadbérletes struktúrát preferálja. Ez egyszeri, négy–hat alkalmas kedvezményes belépőmegváltást jelent, amely tetszés szerinti formában használható fel, előadásról előadásra, de akár egyszeri alkalommal is. Jegyeladásuknak mintegy húsz százaléka bérlet formájában valósul meg.

A Vígszínház egyike azon budapesti játszóhelyeknek, mely ragaszkodik a több évtizedes, hagyományos bérleti konstrukcióhoz. A rendelkezésünkre bocsátott adatok alapján az utolsó teljes évadban közel 40 ezer bérletes látogatjuk volt, amely a jegyeladás mintegy 20 százalékát teszi ki. A József Attila

Színház bérletstruktúráiban nagy változások zajlottak a közelmúltban. 2019-es adataik alapján bérleteseik száma az össznézőszám 14 százalékának felelt meg.

Lezárás alatt

Magyarország Kormánya 2020. március 11. napján országos veszélyhelyzetet hirdetett ki.[21] E hosszú évtizedek óta példátlannak számító intézkedés következtében a színházak is kénytelenek voltak azonnali hatállyal kapuikat bezárni. Mindez váratlanul és felkészületlenül érte az intézményeket. Azonnal adta magát a kérdés, hogy hogyan tovább? Mi lesz a társulatokkal, a nézőkkel, a háttérben dolgozókkal? A helyzet mind művészi, mind gazdasági szempontból rendkívülinek számított, hiszen egyrészt megkérdőjeleződött a zárt közösségi alkotómunka – kiemelten a beltéri próbafolyamatok – biztonságos folytatásának lehetősége. Ugyanakkor nyilvánvalóvá vált az is, hogy a járványügyi korlátozások következtében kieső jegyárbevétel előre meg nem határozható mértékű forráscsökkenést eredményez majd, mely az intézményi költségvetések, illetve üzleti tervek azonnali korrekciójának kényszerét vonta maga után. Nem minden színházat érintett ez azonos mértékben, lévén azok büdzséi között komoly eltérések mutatkoznak.

Az egyes színházak finanszírozási modellje eltérő; van példa állami, önkormányzati, alapítványi és magánfinanszírozásra egyaránt. A lezárások kapcsán utóbbiak helyzete vált a legtarthatatlanabbá, hiszen ezen játszóterek elsősorban jegyértékesítésből fedezik működésük költségeit. A színházfinanszírozás hagyományosan nem pusztán szakmai, de politikai szempontból is rendkívül szenzitív területnek számít Magyarországon, melyen már a rendszerváltás óta ideológiai alapon szervezett, merev frontvonalak húzódnak, egy nagyszabású kultúrharc részeként. Sokan ezen „kampf" egyik ütközeteként azonosítják a nemzeti kultúra erősítése céljából elfogadott 2019. évi CXXIV. törvényt[22], mely létrehozta a Nemzeti Kulturális Tanácsot. A nevezett jogszabály értelmében az előadóművészet ágazatban Magyarországon jelenleg három kultúrstratégiai

21 Magyar Közlöny. 2020. „Veszélyhelyzet kihirdetéséről szóló 40/2020. (III. 11.) Korm. rendelet." Megtekintve 2022. március 30-án. *https://magyarkozlony.hu/dokumentumok/6ddbac40c788cb35b5bd5a-5be4bb31294b59f9fc/megtekintes*

22 „2019. évi CXXIV. törvény a Nemzeti Kulturális Tanácsról, a kultúrstratégiai intézményekről, valamint egyes kulturális vonatkozású törvények módosításáról." Megtekintve 2022. március 30-án. *https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=A1900124.TV*

jelentőségű színház működik, a Nemzeti Színház, a Magyar Állami Operaház és a Budapesti Operettszínház.

A vizsgálatunk tárgyát képező intézmények mindegyike részesül költségvetési támogatásban. A Nemzeti Színház – melynek működéséhez szükséges forrásokat az Emberi Erőforrások Minisztériuma biztosítja – kiemelt státuszánál fogva nem szorítkozik jegyárbevételeinek maximalizálására. Nemzetstratégiai feladat annak garantálása, hogy a mindenkori Nemzeti Színház alkotói gárdája olyan szabadság birtokában végezhesse munkáját, mely egyrészt nincs kitéve a piac diktálta kényszernek, másrészt a célokat, melyek az intézmény „nemzeti" jellege által eleve deklaráltnak tekinthetők, maradéktalanul el tudja látni.

A lezárások első pillanatától érzékelhető volt, hogy Magyarország Kormánya nagyvonalú megközelítést alkalmaz a kulturális szféra egészéhez, így a színházakhoz és a művészekhez egyaránt. Míg az előbbiek állami támogatása nem csökkent a zárt kapuk ellenére sem, utóbbiak megsegítésére jött létre a *Köszönjük, Magyarország!* program. Ennek kiemelt célja azon előadók anyagi támogatása volt, akik a veszélyhelyzet miatti korlátozások következtében estek el mindennapi bevételüktől. Az állandó társulati tagok körét ez nem érintette; munkaviszonyuk meglétéből eredően a leállás ellenére is hozzájutottak jövedelmükhöz. Elvárásként ugyanakkor kezdettől fogva megfogalmazást nyert a közpénzből támogatott intézmények mindegyike felé, hogy amint az állam e vészterhes időkben nem hagyja magukra őket, úgy ők se engedjék el közönségük kezét. Ebből is kifolyólag a vizsgált színházak mindegyike a kormányzat által korábban következetesen hangsúlyozott „munkáért bért" filozófiát a veszélyhelyzet idején is szem előtt tartotta, és a lehetőségéhez mérten – munkakörtől függetlenül – foglalkoztatta állományát. [23]

A Nemzeti Színházban a vírus különböző hullámait más-más stratégiával kezelték. A járványügyi korlátozások elrendelésekor az alkalmazottak továbbra is kapták bérüket, és az intézmény igyekezett munkát biztosítani számukra. Ez a művészi és művészeti munkakörök kivételével nem okozott különösebb

23 A színházi szféra munkavállalóit makroszinten három fő csoportba – művészi (színművész, táncos, zenész, rendező, koreográfus, tervező), művészeti (súgó, asszisztens, ügyelő, korrepetitor) és egyéb (műszaki állomány, gazdasági-adminisztratív dolgozók, szervezési osztály, reklám, marketing üzemeltetés) – sorolhatjuk. Intézményenként eltérő, hogy állandó társulati tagjaikkal a határozott vagy a határozatlan idejű munkaviszony létesítésének gyakorlatát preferálják-e. Mellettük gyakran előfordul, hogy egyes színpadi produkciókat vendégművészek erősítenek. Ők rendszerint konkrét előadásra vannak szerződtetve, és fellépéseik számának függvényében részesülnek javadalmazásban.

tervezést. A napi nyolcórás munkavégzés hat, illetve négyórásra redukálódott, és sor került olyan feladatok ellátására is – pl. leltár, takarítás, selejtezés – melyek a normál üzem mellett elmaradtak. A színház alkalmazottai közül többen önkénteskedtek az akkortájt óriási leterheltséggel küzdő Országos Mentőszolgálatnál. A legnagyobb kihívást a művészek foglalkoztatása jelentette, hiszen a próbafolyamatok ellehetetlenültek. A bezártság sok esetben egyéni depriváltsághoz vezetett, a célnélküliség megviselte a művészvilág egészét. A Nemzeti Színház szinte azonnal reagált a helyzetre, és online műsort hozott létre *Szín-Ház-Hoz* címen. A társulat tagjai különféle, rendszerint öt–tíz perces produkciókat rögzítettek videó formátumban, amit aztán a Nemzeti Színház a Facebook felületén keresztül megosztott a követőivel. A máig elérhető tartalmak[24] műfaji szempontból változatosak és szórakoztatóak; röpke, de színvonalas kikapcsolódást biztosítottak az otthonukba száműzött színházkedvelőknek. A harmadik hullám folyamán már a Nemzeti Színház is kísérletezett az előadások streamelésével. Ennek az ún. „on-demand" változatát valósították meg, melynek során előre rögzített előadásokra tudtak a nézők jegyet váltani. A fő kapcsolattartási forma az ímél volt, mely a véleménynyilvánítás legkedveltebb és leginkább bevett módjának számított már a lezárásokat megelőzően is.

2020 tavaszán a József Attila Színházban a színészi munka az online jelenlétre koncentrálódott. Ugyan a hang- és beszédképzés, valamint erőnléti és kondicionáló edzések, balett tréningek a művészek számára továbbra is elérhetőek voltak, a felszabadult időt a társulati tagok elsősorban önképzésre fordították.[25] Közülük szintén többen vállaltak önkéntes munkát az Országos Mentőszolgálatnál. Streamelésre került a *Színház mindenkié?* workshop[26], mely a színházak igazgatóinak, közönségkapcsolati munkatársainak készült, és bemutatta, milyen lehetőségeik vannak a fogyatékkal élőknek – elsősorban mozgáskorlátozottak, siketek és nagyothallók, valamint vakok és gyengénlátók – az akadálymentesített teátrumi részvételre. Az intézmény több fórumon keresztül is igyekezett kapcsolatban maradni közönségével a lezárások idején. Ennek

24 Nemzeti Színház. Megtekintve 2022. április 5-én. *https://www.facebook.com/nemzetiszinhaz/videos/?ref=-page_internal*

25 A József Attila Színház nem rendelkezett klasszikus értelemben vett társulati tagsággal, ugyanakkor a 2020 novembere és 2021 júliusa közötti időszakra tizenkilenc művészt alkalmazotti státuszba vett.

26 József Attila Színház. „A színház mindenkié." 2020. Megtekintve 2022. április 5-én. *https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=803193003777422*

Fotó: Kállai-Tóth Anett

3. kép. **A József Attila Színház Társulat a vesztegzár idején című ötrészes tévéjáték sorozata**

érdekében *J@SzHome*[27] elnevezéssel online programsorozatot indított, melyben a társulat ad-hoc produkciókat mutatott be élő online bejelentkezések keretében. A Facebook platformon megtekinthető videókban nemcsak az aktuálisan műsorra kerülő (vagyis épphogy elmaradó) előadást, hanem a társulat tagjait is megismerhették a nézők, hiszen abban olyan művészek szerepeltek, akik aznap léptek volna fel.

A 2020-as esztendő a trianoni tragédia centenáriumát is jelentette. A József Attila Színházban műsoron lévő *A Feketeszárú cseresznye* című Hunyady-drámához kapcsolódva indult útjára az intézmény *Trianon-akták* elnevezésű alternatív valóságjátéka[28], amelynek az online szórakoztatás melletti kiemelten fontos hozadéka a játszva tanítás és tanulás lehetőségének megteremtése

27 Eszter Vamosi. 2020. „Láthatónak maradni." Megtekintve 2022. április 5-én. *https://www.facebook.com/100196128285033/posts/109330650704914/*

28 Trianonakták. Megtekintve 2022. április 5-én. *https://trianonaktak.hu/*

volt. A későbbiekben elkészült a szoftver akadálymentesített változata is, melyben a történelmi alakok a társulat színészeinek hangja által elevenednek meg. A pandémia időszaka inspirálta a József Attila Színház művészeit a *Társulat a vesztegzár idején*[29] című ötrészes teleregény forgatására, mely máig megtekinthető a YouTube-on. Ugyancsak itt találhatók meg a *Kulissza TV*[30] epizódjai, melyben az intézmény háttérdolgozóival készült beszélgetések láthatók. Két alkalommal előadás streamelésre is sor került.

A kezdeti időszakban a nézők többsége még kitartott, s csupán elenyésző számban igényelték a jegyek árának visszatérítését. Később azonban ez az arány rosszabbra fordult, s a gyakorlatban is megmutatkozott, hogy vészterhes időben a bérletrendszer üzemeltetése problematikus lehet a kibocsátó számára. Ennek oka, hogy míg a jegyeladást sikerült szinte azonnal, 2020 tavaszán befagyasztani, de az akkor még nagyszámú bérletes néző számára a pótelőadások megvalósítását meg kellett oldani.

A lezárások idején a Vígszínház is azt a foglalkoztatási modellt követte, amelyet a Nemzeti Színház kapcsán már kifejtettünk. Markáns különbség abban állt fent, hogy a Nemzetivel ellentétben a Víg nagyszámú vendégművésszel dolgozik, akik fellépéseik számának függvényében részesülnek javadalmazásban. Tekintve, hogy Magyarországon a válságkezelés kifejezetten elegánsan zajlott, s a színházak nem kényszerültek megszorításokra a járványidőszak alatt sem, így nem volt akadálya annak, hogy a vendégművészek előleget kapjanak a színháztól, amelynek ellenértékét majd a későbbiekben „lejátsszák". A gazdasági és szervezési osztályok folyamatosan dolgoztak, s a műszaknak is számos új kihívással – például az online tevékenység zökkenőmentes biztosítása – kellett megbirkóznia. A lezárások idején folyamatosak voltak a színművészek online próbái, majd rendszeressé váltak a világhálón élőben közvetített előadások is. Utóbbiak gyakorlati megvalósítása azt jelentette, hogy üres nézőtér előtt, valós időben ment a műsor, s az arra jegyet váltók otthonukból követhették azt. Mindez jól működött, hiszen *A padlás* és *A dzsungel könyve* is tízezres nagyságú csatlakozási számokat produkált. Fontos megjegyezni, hogy ezek az adatok a megvásárolt „linkek" mennyiségét jelzik, és így nem alaptalanul fel-

29 József Attila Színház. 2021. „József Attila Színház – Társulat a vesztegzár idején – 1. rész: Kiből lesz a cserebogár." Megtekintve 2022. április 14-én. *https://www.youtube.com/watch?v=XD38RrmEVkU*

30 József Attila Színház. 2021. „1 Kulissza TV: Pozsár Rózsa, Bergendi Áron, Fila Balázs." Megtekintve 2022. április 15-én. *https://www.youtube.com/watch?v=AY5ydd5BD68*

tételezhető, hogy a produkciót megtekintők valós mennyisége ennek többszöröse lehetett. A viszonylag nagy nézettségi ráta ellenére sem sikerült érdemben pótolni a kieső előadások bevételeit. Ugyanakkor mind a közönséggel való kapcsolattartásban, mind a stáb egészének foglalkoztatásában e megoldás jelesen vizsgázott. Hogy a Vígszínház mennyire huszonegyedik századi működésű, jól mutatja, ahogy a járványügyi korlátozások idején évtizedünk egyik közkedvelt műfajához nyúlt, és saját podcast-csatornát indított *VÍGpodcast*[31] néven. Ennek napi rendszerességgel jelentkező epizódjaiban a társulat tagjai különféle hanganyagokkal szolgálták a közönség széles rétegeit: a színházhoz kapcsolódó történeteken túl meséket, regényeket, novellákat, iskolai kötelező olvasmányokat rögzítettek, és tettek ingyen elérhetővé. Emellett a szervezési osztály intenzív kapcsolattartási programba kezdett. Ennek részeként telefonon felhívták mindazon nézőket, akik esetében erre lehetőség volt, és érdeklődtek hogylétükről, a megváltott jegyekkel, illetve bérletekkel kapcsolatos szándékukról. Mindez kedvező fogadtatásra talált; a megszólítottak örültek a humán megkeresésnek. Ebben az időszakban az intézmények gazdasági, illetve szervezési osztályaira hatalmas teher hárult, hiszen meg kellett szervezniük a pénzvisszautalás rendszerét.

Újranyitást követően

A kulturális szféra egésze számára kérdéses volt, hogy ha újra nyithatják kapuikat az intézmények, a közönség vajon visszatér-e, és ha igen, milyen sebességgel és arányban. A nézők elmaradásától való félelem nem volt alaptalan, hiszen a lezárások kezdetétől a média, a politika, az operatív törzs és a járványügyi szakemberek valamennyi rendelkezésükre álló kommunikációs csatornán keresztül a távolságtartás szükségességére hívták fel a figyelmet. Az újranyitást követően a színházak számára hármas prioritás fogalmazódott meg: egyrészt pótolni kellett az elmaradt előadásokat, másrészt meghirdetni és egyben beindítani az új évadot, továbbá gondoskodni a nézőtér minél nagyobb arányú telítettségéről.

A József Attila Színházban a közvetlenül a lezárások előtt bemutatott előadások[32] felélesztése stratégiai jelentőséggel bírt, így ezzel arányos marketing-

31 Vígszínház. „Víg podcast." Megtekintve 2022. április 16-án. *https://www.vigszinhaz.hu/a_szinhaz/podcast.php*

32 A lezárások következtében a 2020/2021-es évadban mindösszesen 49 előadást tudtak megtartani.

figyelmet kapott. A kisméretű stúdiótérben a nézők és fellépők közelsége miatt azonban csak késleltetve és fokozatosan került sor a repertoár visszavezetésére. Ezzel párhuzamosan a jegyeladás is lecsökkent, és csak lassan talál magára. A színház ezt ellensúlyozandó jegyárusító pultot nyitott először a Pólus Centerben, később az Allee-ban és a Jászai Mari téren, illetve heti két alkalommal kihelyezett értékesítőjük is volt a Játékszínben. Ezen felül 80 fő bizományosi jegyértékesítővel is szerződéses viszonyba kerültek, mivel intézményük esetében a pénztári jegyeladás mindig nagyobb súllyal volt jelen, mint az online értékesítés. A figyelemfelkeltést elősegítendő digitális táblák és homlokzati ledfal is beüzemelésre került.

Fotó: Kállai-Tóth Anett

4. kép. **A József Attila Színház Társulat a vesztegzár idején című ötrészes tévéjáték sorozata**

A Nemzeti Színháznál is prioritás volt a közönség mihamarabbi visszaszerzése. Amellett, hogy az intézmény intenzív plakátkampányba kezdett, egy imázsfilmet is forgatott, melyet mozikban mutattak be. Fontos célként fogalmazódott meg a nemzetközi kapcsolatok ápolása, és a lezárások feloldását követő azonnali újraindítása. Ennek egyik mérföldköve volt a korábban elmaradt Madách Nemzetközi Színházi Találkozó pótlása 2021 szeptemberében. Lévén, hogy 2022 áprilisában napirenden volt a következő MITEM megszervezése, így egy színházi évad alatt kétszer került sor a nemzetközi színházi eseményre.

A Vígszínház közönsége gyorsan reagált az újraindításra és azonnal, jelentős számban tért vissza a nézőtérre. Sztenderddé vált az állótaps, és gyakran a színészek is megtapsolták a nézőket. Az előadások emocionális töltete a korábban megszokottakhoz képest felerősödött.

Tanulságok

Az elmúlt két évben a művészet világa folyamatos kihívással küszködött, azonban túlélt, és újraindult. Az időszak tanulságai közül a legfontosabb, hogy a személyes kapcsolatok nem pótolhatók, s azokat kiváltani nem lehet. Hiába elérhetők a legkülönfélébb internetes platformok kifogástalan minőségben és valósult meg a virtuális világ, a fizikai jelenlét élményét egyik sem helyettesítheti tartósan.

A művészek számára fontos konklúzió, hogy a biztonság érzése nem egyenlő annak fennállásával, különösen a pénzügyek terén. Hiszen míg e szféra szereplőire a megszokott kerékvágásában számtalan esetben a pillanatnyi haszonmaximalizálás volt jellemző a hosszútávon való gondolkodással szemben, addig az alkalmazotti viszony megléte a járványhelyzetben óriási hozzáadott értéket tudott nyújtani a szektorban bevett, ugyanakkor a kiszolgáltatottsággal nem kalkuláló számlázási rendszer gyakorlatával szemben. Az érintett kör tagjai csak abban bízhattak, hogy a kormány segítséget nyújt majd számukra. Magyarországon ez megtörtént, a világ számos országában azonban nem.

Az egyéni tapasztalatokon túl vannak az időszaknak szakmai tanulságai is, melyek megfontolásra érdemesek. A szektor alapvetően a személyes jelenlétre épít, azonban nem lehet halogatni az online megoldások gyakorlatba ültetését. Bár a színház nem válhat kétdimenzióssá, határhelyzetben a túlélés és nézőszámbeli növekedés egyik előfeltétele a digitális térben való markánsabb pozíciószerzés. Elkerülhetetlenné válik az előadások csúcsminőségben történő rögzítése, továbbá az élő online közvetítés technikai háttérének biztosítása. Előbbit – archiválási célból – már a jelenlegi jogszabályi környezet is előírja, utóbbit azonban bonyolítja a jogdíjak és engedélyek szövevényes rendszerének kibogozása.

A közeljövő kihívásai

Az új évad tervezése során az óvatosság az elsődleges, különösen a ráfordítások terén. Ez egyrészt magába foglalja a napi likviditás biztosítását és a munkafolyamat egésze során gyakorolt fokozott ellenőrzést, másrészt a beruházások és hosszabb távra hozott stratégiai döntések korábbinál nagyobb mértékű biztonságszempontú mérlegelését. Cél a közszolgálati színjátszás alapjait jelentő társulati működés, repertoár-játékrend és az ezen nyugvó bérletrendszert fenntartása. Jelen pillanatban ugyanis általános jelenség, hogy megszűnt az előre vásárlás és a sorban állás még a kiemelt programok belépőiért is. Míg korábban tendencia volt egy-egy jegy hónapokkal az előadást megelőző beszerzése, napjaink bizonytalanságában a vásárlói döntés az eseményt megelőző napokban születik csak meg. Valamennyi színház számára fontos a jegyeladások számának ismételt felfuttatása. Ez azonban nem pusztán művészeti kérdés, hiszen teljesülésének erőteljes gazdasági előfeltételei is vannak. A bizonytalanságot jól szemlélteti, hogy a Vígszínház esetében három stratégia is kidolgozásra került a közeljövő kihívásaira – a gazdasági vezető szavait idézve „egy válság-, egy élünk-halunk- és egy álomverzió".

A következő évadokban kevesebb nagyszínpadi bemutató várható mérsékeltebben költségigényes, esetleg újra felhasználható díszlettel, továbbá a marketing fő hangsúlya a repertoáron lévő darabok újbóli felfuttatását célozza majd. Általános becslés, hogy gazdasági konjunktúra esetén a szektor össznézettsége mintegy három év alatt tud majd visszaállni a korábbi csúcsok közelébe. Ennek bekövetkezte azonban nem garantált. Aktuális kérdés, hogy a járvány valóban a múlté lesz-e, illetve az már most biztosra vehető, hogy az egész magyar nemzetgazdaság kilátásait befolyásolja majd az ukrán–orosz háború következtében kialakuló újabb gazdasági recesszió.

Csakúgy, mint valamennyi más szektorban, a kultúra terén is fontos téma a javadalmazás kérdése. A mindennapokban érzékelhető, hogy a rég nem látott mértékű infláció hatására a jövedelmek reálértéke folyamatosan csökken. Ezen enyhít a kulturális szektor egészében nemrég foganatosított 20%-os béremelés, ugyanakkor – elsősorban a műszaki személyzet kapcsán – a színházakon lévő erős pénzügyi nyomás várhatóan tovább fog növekedni, hiszen esetükben a piaci tendenciákkal kell felvenni a versenyt, melynek elszívó hatása már ma is jelentős az építőipar és koncertipar felől.

A jegyértékesítési trendekben is változások várhatók. Jelenleg ötven százalék feletti az interneten eladott jegyek aránya, melynek következtében az ügynöki rendszer eltűnésére lehet számítani, s pozícióját a nagyobb online ágensek veszik majd át.

Konklúzió

A közgazdasági racionalitás paradigmájából szemlélődve elméletileg lehet színház nélkül élni, ugyanakkor a mentális jóléti társadalom szemszögéből tekintve nem érdemes. Mindannyiunk felelőssége nyelvünk és kultúránk ápolása, és annak a jövő nemzedékekre hagyományozása. Ezen a téren a színház szerepe egyszerre felbecsülhetetlen és megkerülhetetlen. Egy színházi aranykorszakot hagytunk magunk mögött. A gazdasági, szervezési és társulati kihívásokon túl a kultúrafogyasztó réteg nevelése, a művészeti és fogyasztói utánpótlásszervezés is olyan feladattá válik a közeljövőben, amelyet közös kutatások, a párbeszéd és az előrelátás stratégiájával fontos vizsgálni.

Felhasznált irodalom

- „2019. évi CXXIV. törvény a Nemzeti Kulturális Tanácsról, a kultúrstratégiai intézményekről, valamint egyes kulturális vonatkozású törvények módosításáról." Megtekintve 2022. március 30-án. *https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=A1900124.TV*
- „Ezután: Mikor állhatnak újra lábra a színházak?" 2020. Megtekintve 2022. március 26-án. *https://g7.hu/podcast/20200515/ezutan-mikor-allhatnak-ujra-labra-a-szinhazak/*
- „Ezúton szeretnénk Neked bemutatni Trianon-akták című, ARG játékunkat." Megtekintve 2022. április 10-én. *https://premiumlap.hu/2020/05/12/ezuton-szeretnenk-neked-bemutatni-trianon-aktak-cimu-arg-jatekunkat/*
- „GNI per capita, Atlas method (current US$) – Hungary." Megtekintve 2022. március 25-én. *https://data.worldbank.org/indicator/NY.GNP.PCAP.CD?locations=HU*
- Bojár Iván András. 2015. „Egy jó színházat akartunk" – Bojár Iván András interjúja Siklós Máriával. *Octogon Architecture & Design.* Megtekintve 2022. március 20-án. *https://www.octogon.hu/epiteszet/interju-siklos-mariaval/*
- Eszter Vamosi. 2020. „Láthatónak maradni." Megtekintve 2022. április 5-én. *https://www.facebook.com/100196128285033/posts/109330650704914/*

- Fabók Bálint. 2018. „Közel hatmilliárd forint közpénzt zsebelt be a színházas tao-machinátor környezete." G7. Megtekintve 2022. március 25-én. *https://g7.hu/kozelet/20180125/kozel-hat-milliard-forint-kozpenzt-zsebelt-be-a-szinhazas-tao-machinator-kornyezete/*
- József Attila Színház. „A színház mindenkié." 2020. Megtekintve 2022. április 5-én. *https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=803193003777422*
- József Attila Színház. 2021. „1 Kulissza TV: Pozsár Rózsa, Bergendi Áron, Fila Balázs." Megtekintve 2022. április 15-én. *https://www.youtube.com/watch?v=AY5ydd5BD68*
- József Attila Színház. Megtekintve 2022. április 20-án. *https://www.facebook.com/jozsefattilaszinhaz/*
- József Attila Színház. „Színház Angyalföldön – A József Attila Színház története." Megtekintve 2022. március 29-én. *https://jozsefattilaszinhaz.hu/szinhazunkrol/tortenetunk/.*
- József Attila Színház. 2021. „József Attila Színház – Társulat a vesztegzár idején – 1. rész: Kiből lesz a cserebogár." Megtekintve 2022. április 14-én. *https://www.youtube.com/watch?v=XD38RrmEVkU*
- Központi Statisztikai Hivatal. „Színházak" Megtekintve 2022. március 25-én. *https://www.ksh.hu/stadat_files/ksp/hu/ksp0013.html*
- Magyar Közlöny. 2020. „Veszélyhelyzet kihirdetéséről szóló 40/2020. (III. 11.) Korm. rendelet." Megtekintve 2022. március 30-án. *https://magyarkozlony.hu/dokumentumok/6ddbac40c788cb35b5bd5a5be4bb31294b59f9fc/megtekintes*
- Nemzeti Színház. „Látogatás, épület." Megtekintve 2022. április 19-én. *https://nemzetiszinhaz.hu/latogatas-epulet*
- Nemzeti Színház. Megtekintve 2022. április 5-én. *https://www.facebook.com/nemzetiszinhaz/videos/?ref=page_internal*
- Nemzeti Színház. Megtekintve 2022. április 19-én. *https://www.facebook.com/nemzetiszinhaz/*
- Nemzeti Színház. Megtekintve 2022. április 19-én. *https://www.instagram.com/nemzetiszinhaz/*
- Papageno. 2020. „Fellner és Helmer – A legismertebb színházépítész páros története." Megtekintve 2022. április 19-én. *https://papageno.hu/featured/2020/07/fellner-es-helmer-a-legismertebb-szinhazepitesz-paros-tortenete/*
- Szabó Yvette. 2015. Fantomügynökök lepték el a színházakat. Megtekintve 2022. március 26-án. *VS. https://vs.hu/gazdasag/osszes/fantom-ugynokok-leptek-el-a-szinhazakat-1218#!s0*
- Trianonakták. Megtekintve 2022. április 5-én. *https://trianonaktak.hu/*

- VG. 2019. „Egyre többen vesznek színházjegyet, főleg Budapesten." Megtekintve 2022. április 14-én. *https://www.vg.hu/kozelet/2019/09/egyre-tobben-vesznek-szinhazjegyet-foleg-budapesten*
- Vígszínház. „A 125 éves Vígszínház." Megtekintve 2022. április 19-én. *https://www.vigszinhaz.hu/a_szinhaz/a_vigszinhaz.php*
- Vígszínház. „A Vígszínház – Közép-Európa egyik legszebb színháza: A 125 éves Vígszínház." Megtekintve 2022. április 20-án. *https://www.vigszinhaz.hu/a_szinhaz/a_vigszinhaz.php*
- Vígszínház. „Víg podcast." Megtekintve 2022. április 16-án. *https://www.vigszinhaz.hu/a_szinhaz/podcast.php*
- Vígszínház. „Vígszínház – nézőtér." Megtekintve 2022. április 20-án. *http://www.vigszinhaz.hu/res/vig_nezoter_alaprajz.pdf*
- Vígszínház. Megtekintve 2022. április 20-án. *https://www.facebook.com/vigszinhaz/*
- Vígszínház. Megtekintve 2022. április 20-án. *https://www.instagram.com/vigszinhaz/*

Antal Zsolt

A magyar kultúra nemzeti karaktere

Kihívások az újmédiatérben

„A kis nemzetek kultúráját az államnak kell megtartania, mert ha magánosítja, a tönkretétel felé indítja el."
(Spiró György 2020)

Absztrakt

A globalizáció és a kommunikációs technológiák robbanásszerű fejlődése soha nem látott kihívások elé állította a kulturális örökség megőrzéséért és fenntartásáért felelős államokat. A digitális tartalomgyártás korában kulcsfontosságúvá váltak az értékmegőrzés, az értékteremtés és az értéktovábbadás hármasságát magukra vállaló, ennélfogva közszolgálati szerepet betöltő állami kulturális intézmények. Ezen szervezetekre hárul ugyanis a felelősség, hogy a globalizáció negatív hatásaival szemben megőrizzék a kultúra nemzeti karakterét, és megteremtsék annak 21. századi, az újmédiatér és a közösségi hálózatok által támasztott követelményeknek megfelelő verzióját.

Kulcsszavak: **nemzeti kultúra, újmédia, közösségi hálózatok, kulturális intézmények, közszolgálatiság, globalizáció**

10.56044/UA.2022.1.4

1. Nemzeti kultúra a globalizáció és a digitalizáció korában

Egy nemzeti közösség versenyképessége és sikere szoros összefüggést mutat annak kulturális hátterével és a tudományos teljesítményével. A nemzeti kultúra megőrzését és ápolását végző állami intézményeknek szembe kell nézniük a globalizáció negatív hatásaival és kihívásaival. A 21. században a kultúra jellegét már egyre kevésbé a hagyományos értékkritériumokhoz való illeszkedés határozza meg, hanem a globális, piacvezérelt folyamatok hatására a kultúra tömegigényekre szabott, szórakoztatásközpontú és a figyelemfelkeltő bemutatása került előtérbe. Mindez együtt jár a magaskultúra hitelességének világszintű romlásával és a különböző kultúrák homogenizálódásával, unifomizációjával és individualizációjával (Antal 2011, 166; Kucsera 2021, 92). A jelenlegi, negyedik ipari forradalomnak is nevezett infokommunikációs forradalom során megkérdőjeleződik a kultúra társadalmi szerepe és tartalma, és elmosódik a populáris és a magaskultúra közötti értékhierarchia, kialakítva a kultúra nemzetállami kereteken túllépő összekapcsolódását és kölcsönös függését.

„Az infokommunikációs forradalom az angol nyelv térhódítását, az egyének, csoportok, szervezetek és intézmények között korábban meglévő térbeli és időbeli távolságok radikális csökkenését, a kultúrák intenzív vándorlását, az életstílus átalakulását, a hálózatosodást, az elnyugatiasodást és a populáris kultúra homogenizálódását vonta maga után" (Nemesi 2015, 99).

Ezt figyelembe véve a tanulmány a kultúra lényegét a nemzeti kulturális örökség fennmaradása érdekében, az értékmegőrzés, az értékteremtés és az értéktovábbadás hármas alapelvén keresztül, a kritikai axiológia (értékelmélet) módszertanának segítségével értelmezi. Az értékelmélet mind az etika, mind az esztétika elengedhetetlen eleme, s mint ilyen, alkalmas a kultúrát művelő és népszerűsítő intézmények helyzetének és kihívásainak megértéséhez, lehetőségeik meghatározásához. Ezt a megközelítést követhette Fekete Péter államtitkár is, amikor a magyar kultúra napja alkalmából rendezett ünnepségen 2020-ban az Uránia Nemzeti Filmszínházban úgy fogalmazott:

„Kultúrafogalmunk nemzeti múltunkra, a létbe kapaszkodó gyökereinkre, nemzettudatunkra, felgyülemlett szellemi és tárgyi kincseinkre, értékeinkre koncentrál. [...] Nem lenne jó, ha a technikai fejlődés cserben hagyná a kultúrát, ahogy fordítva sem gondolnám ezt szerencsésnek. El kell fordítani a komputer,

a világháló és világhálózatok világát a kultúra felé, és a kultúrát hozzá kell illesztenünk a felgyorsult és mássá lett civilizációs trendekhez" (Fekete 2020).

A kultúrának a számítógép által közvetített kommunikációhoz, az újmédiához és a közösségi hálózatok uralta mediatizált társadalmi kommunikációhoz (Tóth 2022, 6) való hozzáillesztésére vonatkozóan pesszimista és optimista forgatókönyvek vannak. A tanulmány célja, hogy a kultúrakommunikáció színtereként és közvetítő lehetőségként tekintsünk az újmédiatérre annak ellenére, hogy világosan látjuk az infókommunikációs forradalom negatív hatásait és következményeit.

A jelen írás nem tekinti feladatának, hogy részletesen kitérjen arra a tudományos diskurzusra, amelybe a közösségi identitásunk meghatározására legtöbbet használt nemzeti kultúra szóösszetétel beágyazódik. Azt azonban szükséges ezzel kapcsolatban megállapítani, hogy a konzervatív és a liberális gondolkodók nemzet- és kultúrafelfogása lényegi vonásokban különbözik. Az egyes szerzők irányultságuktól függően teljesen más premisszák alapján közelítenek a fogalmak lényegéhez, valamint eltérő attribútumokat építenek a szó mögött meghúzódó jelentéshalmazba (Csepeli 1987; Egedy 1998; Poszler 2000).

Barna Gábor etnográfus szerint nemzeti kultúra alatt „[...] mindig egy reprezentatív kultúrát értünk, amely politikai, társadalmi eszméket, jelentéseket, értékeket és ideológiákat gyárt, és ezáltal magába foglalja mindazokat a meggyőződéseket, értelmezési módokat és világképeket, amelyek a társadalmi és politikai cselekvést befolyásolják. Minden nemzeti kultúra arra törekszik, hogy a befolyása alá vont egyéneknek világos történeti tudatuk, közös kulturális viselkedésformáik, egyértelmű összetartozás érzésük és sajátos személyiségstruktúrájuk legyen" (Barna 2011, 63).

Barna definíciójának kulturális intézményekre való kiterjesztése szembetűnővé teszi azok értékteremtő, értékhordozó szerepét és jelentőségét. A színházak, múzeumok és más kulturális intézmények, valamint a kultúraközvetítésben szerepet vállaló médiumok közös jellemzője ugyanis, hogy a globális, piacelvű nézőponttal szemben a „közérdeket helyezik előtérbe, azaz a közjóra törekvést tartják szem előtt" (Antal 2017, 325), és nagy hangsúlyt helyeznek a nemzeti kultúra ápolására, illetve a hagyományok tiszteletére.

A meghatározás kapcsán érdemes arról is szólni, hogy a jelen dolgozat miért egy néprajztudományi paradigmaháttérben fogant definíciót talál a legalkalmasabb kapocsnak a zsidó-keresztény hagyományra és a nemzeti karakterre

épülő kultúra és a közösségi hálózatok uralta újmédiatér közötti reláció tanulmányozására. Jelesül azért, mert a többi tudományághoz képest a népi kultúra tanulmányozását középpontba helyező etnográfia áll a legközelebb a vizsgálat tárgyához azáltal, hogy egy a múltat a jelennel összekötő kulturális teret teremt, meghaladva ezzel a többi diszciplína gyakran félrevezető, átpolitizált definíciós kísérletét.

2. Az értékőrzés és értékközvetítés lehetőségei a médiában

A kulturális intézmények nyilvánossága ma is nehezen képzelhető el az állami, közszolgálati média és minőségi újságírás nélkül. A közszolgálati rádió, a televízió első számú közvetítő a kulturális intézmények számára alkotásaik, értékeik bemutatásában, a kultúraszerető és -értő közönség kialakításában és orientálásában. A közszolgálati média feladata ugyanis éppen a nemzeti érdekek, értékek és vélemények megjelenítését biztosító tartalomszolgáltatás fenntartása (Antal 2011, 51), a nemzeti kultúra, a nyelv és az identitás ápolása (McQuail 2003, 42), valamint a közönség társadalmi, kulturális igényeinek kielégítése.

A közszolgálati tájékoztatás ethosában ezért benne foglaltatik a magas minőségi szakmai standardok betartásának és felállításának igénye is, amely egyúttal korrigálni igyekszik a piacelvű média kínálatának hiányosságait. A második világháború után évtizedeken át folyamatosan tetten érhető volt a duális médiarendszer piaci és állami szereplőinek felfogása közötti különbség, illetve a befolyáspotenciáljuk alapján kimutatható aránytalanság. A piaci szereplők szórakoztatásközpontú, komoly témákat is populáris formában feldolgozó tartalmaiknak (entertainment, infotainment, edutainment stb.) és a tabloid, szenzációhajhász szerkesztésnek köszönhetően kezdettől fogva sikeresebbek voltak a közönség homogenizálásában, uniformizálásában és fogyasztóvá transzformálásában, mint a közszolgálati média a közönség társadalmi integrációjában és az állampolgárok közösségtudatának kialakításában (Antal 2011, 33, 160–165).

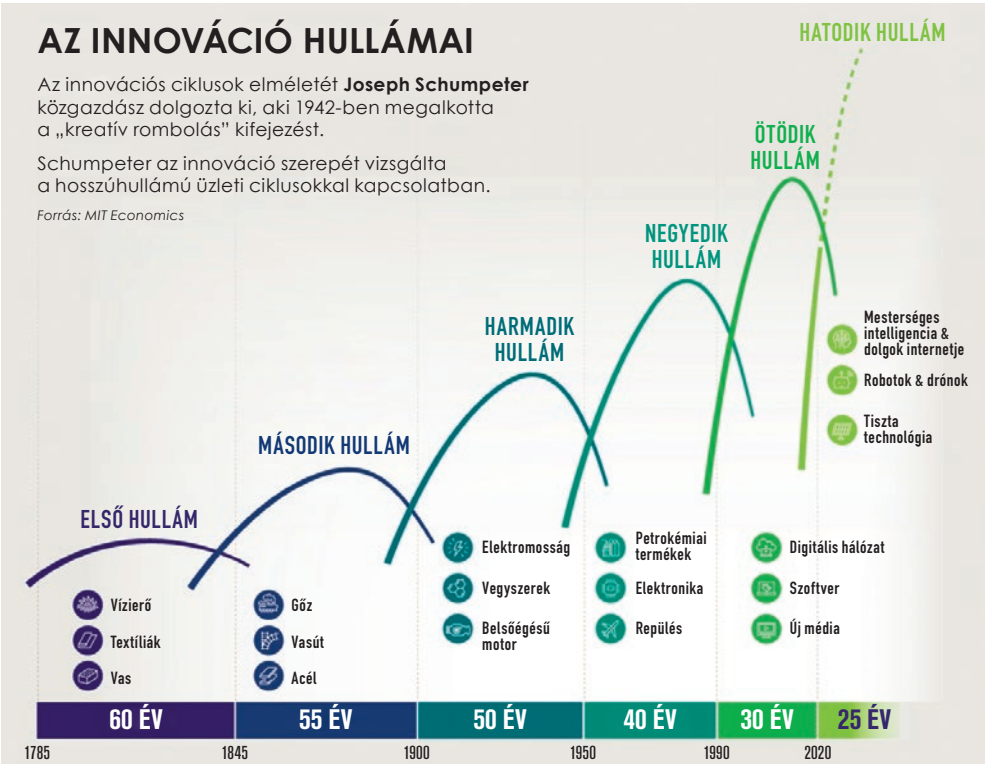
A globális média és a telekommunikációs ipar összeolvadása az elmúlt három évtizedben még tovább növelte a piaci és a közszolgálati médiaszereplők közötti távolságot és aránytalanságot. Az internetalapú média a tömegkultúrának olyan, a nemzeti kultúrán átívelő univerzumát hozta létre (Bayer 2002, 749–750), amely napjainkban messze túlmutat a duális médiarendszer érték- és

érdekkülönbségein. „Nemcsak az üzleti logika kerekedett felül az értékmegőrzésen és -teremtésen, de egyúttal a történelmi állam, illetve a nemzeti kulturális örökség és tradíció hagyományos felfogása is megkérdőjeleződött, a közérdek, a közjó fogalma elhalványult" (Kucsera 2021, 90). A közönség többé már nem állampolgár, hanem fogyasztó, legjobb esetben fogyasztópolgár (Bayer 2002, 751). A transznacionális vállalatok által közvetített kulturális tartalmak – a lehető legszélesebb piaci terítés érdekében – pedig standardizálva, kereskedelmi céllal kerülnek bemutatásra (Bayer 2002, 750).

A különböző médiatechnológiák összetartó fejlődése, azaz a médiakonvergencia komoly gazdasági haszonnal, illetve gazdasági konvergenciával is kecsegteti a globális médiaipar szereplőit. Az egyes csatornák átjárhatóságából adódóan a digitális platformokon is folytatódik a hagyományos médiarendszerben már eluralkodott tartalmi homogenizáció. Ennek során lényegében ugyanazok a tartalmak, teljesen azonos formában más platformokon is értékesíthetővé váltak. A látszólag széles, valójában homogén kínálattal egy adott platform egy másik pozícióját is erősíti (vö. a tartalmi konvergencia fogalmával; Andok 2016).

A globális médiaipar szereplői számára ez a helyzet egyet jelent azzal, amit Joseph Alois Schumpeter (1980) osztrák közgazdász és szociológus az 1940-es években teremtő (vagy kreatív) rombolásként határozott meg: eszerint – legyen szó termékről, szolgáltatásról vagy folyamatról – az innováció eredménye szisztematikusan váltja fel a régit, s ezzel romboló hatást fejt ki. A schumpeteri – optimista – koncepciónak ugyanakkor fontos eleme, hogy bár az innovációt szükségszerűen kíséri valamilyen mértékű felfordulás, azaz a folyamatnak mindig lesznek vesztesei, az új megjelenése közép- és hosszú távon képes biztosítani a – gazdasági – növekedést. Az alkotás és a pusztítás schumpeteri kettőssége (és a folyamat radikális piaci versenyhez való kapcsolása) jól jellemzi azt a helyzetet, ahogy az infokommunikációs forradalom maga alá gyűrte az értékmegőrzés, az értékteremtés és az értéktovábbadás hármasságát magukra vállaló, ennélfogva közszolgálati szerepet betöltő állami kulturális intézményeket, utóbbiakra osztva a vesztes szerepét.

A médiát (is) érintő jelentős technológiai átállások, innovációk tekintetében a szakirodalomban nézetazonosság mutatkozik abban, hogy gyakran olyan létező technológiák leváltására került sor, amelyekre – miközben sokszor a teljes népességet érintették – sem az állam, sem a társadalom, sem az egyén nem volt kellőképpen felkészülve. A technológiai átállások legfőbb kihívása a köz-



Forrás: Edelson Institute

1. ábra. Az innováció hat hulláma, folyamatosan rövidülő életciklusokkal.

érdek szempontjából az, hogy az új mindig előbb kívánta megszüntetni a régi technológiákat, mint ahogyan a társadalom saját tempójában átválthatott volna rá. A problémát modellezte Rogers (1962), akinek meghatározása szerint az innovációk diffúziója nem más, mint az innovációra vonatkozó információk meghatározott kommunikációs csatornákon keresztül, bizonyos idő alatt történő elterjedése az adott társadalmon belül. Másképp fogalmazva a diffúzió egy időben leírható döntéshozatali procedúra, amelynek különböző szakaszaiban eltérő információtípusok és tudásátadó mechanizmusok játszanak szerepet, s a folyamat sikere nagyban függ attól, hogy ezalatt sikerül-e a meghatározó információk átadása (Antal 2011, 22–23, 29).

Lényegében erre a folyamatra reflektál Paul Virilio (1991/2003, 1998/2002, 1993) francia társadalomfilozófus dromológia[1] néven ismertté vált sebességtana, amely által a magát urbanistaként meghatározó teoretikus az elsők között figyelmeztetett a felgyorsuló világnak az élet minden színterét, így a kommunikációt és a művészeteket is átjáró veszélyeire. Virilio egyenesen *„totális balesetnek"* nevezte a technológiai robbanást, pesszimista nézőpontja szerint ugyanis: „[…] az új technikai eljárások annyira felgyorsították az információáramlást, hogy a memorizálás ideje egyre rövidebb lesz […] az információáramlás felgyorsulásával párhuzamosan, mintegy arra válaszolva, a felejtés folyamata is felgyorsul. Ezt nevezem én a felejtés iparosításának […] A cyber-teret bizonyos szempontból talán az utolsó gyarmatbirodalomnak is tekinthetjük. Mert mit is teremtünk az Internettel vagy a cyber-térrel? Egy új terjeszkedési területet […] és azt kérdezem magamtól, hogy vajon ezek a ma felajánlott új elektronikus technológiák nem szemfényvesztő eszközök-e, amelyeknek valódi rendeltetésük, hogy segítségükkel elvegyék tőlünk kultúránkat és gyökereinket, ahogy mi is elvettük a harmadik világ népeitől kultúrájukat és gyökereiket, mielőtt a halál és a betegségek martalékául hagytuk volna őket […]" (Virilio 2018, 22–33).

Tény, hogy a digitális platformok sikere minden korábbinál koncentráltabb, homogén tartalomkínálattal, illetve a közszolgálati tartalomszolgáltatók fokozatos háttérbe szorulásával járt, alig hagyva látható alternatívát, ami iránytűként vezetné az állampolgárt a választásban. Például a digitalizált televíziós csatornáknak, a Netflixhez hasonló streaming-szolgáltatóknak és az internetnek köszönhetően a médiafogyasztó ma már látszólag maga állíthatja össze a nézni kívánt műsort a különböző platformok által kínált tartalmakból (Bayer 2002, 752), a hagyományos médiához képest szembetűnő azonban, hogy ehhez a néző már nem kap semmilyen szerkesztői segítséget, útmutatást.

Ezért amellett érvelünk, hogy a negatív hatások ellensúlyozására továbbra is szükség mutatkozik olyan – a közönség igényeinek eleget tenni kívánó, műsorstruktúráját tekintve sokszínű – állami/közszolgálati csatornákra és felületekre, amelyek a digitális korban is kapaszkodókat nyújtanak azáltal, hogy célként határozzák meg az értékteremtést, és iránymutatást adnak közönségük számára. A médiában is megkerülhetetlen tehát az új alternatívák keresése egy kultúrája

1 A dromológia elmélete új dimenzió a társadalomtudományi kutatásokban. Virilio meghatározása szerint a dromológia a dromosz szóból ered, amely ‚versenyfutást' jelent. A dromológia tehát a versenyfutás logikája (Virilio és Lotriger 1993, 40).

és identitása túlélését biztosítani kívánó, a globalizációs folyamatoknak kitett közösség számára (Antal 2011, 170). A schumpeteri értelemben vett *teremtő rombolás* ugyanis egyáltalán nem zárja ki azt, hogy a közszolgálati szerepet betöltő állami kulturális intézmények is nyereségként könyveljék el az innovációt. Virilio pesszimista intelmei természetesen valóságos veszélyeket jelentenek. Itt elég csak arra gondolni, milyen mértékű (arculat)rombolást képesek előidézni a hagyományos média korábban „birtokolt" meggyőző erejével lassan egyenértékűvé váló negatív véleménynyilvánítások a világhálón. A következő fejezetekben bemutatásra kerülő példák mégis azt bizonyítják, hogy a magaskultúrára általánosságban jellemző erkölcsi ellenállását félretéve – felkészült szakemberek által végzett tudatos kommunikációval – a kulturális intézmények is képesek a technológiai változások előremutató, az alkotót a közönséggel összekötő alkalmazására. Napjainkban ez az egyetlen útja annak, hogy a kulturális intézmények is részesei lehessenek az újmédia által kialakított nyilvánosságnak.

3. A kulturális intézmények mint közösségi médiatartalom-előállítók

A telekommunikáció, a média- és a szórakoztatóipar összeolvadásának időszakában a közszolgálati média helyzete, szerepe és jövője mögött meghúzódó dilemmák a kulturális intézmények számára is elgondolkodtató kihívást jelentenek. Azzal ugyanis, hogy a hagyományos médiafelületek visszaszorulnak az újmédia javára, és egyre kevésbé képesek a magyar kultúrát reprezentáló intézmények kommunikációs szükségleteinek kielégítésére, a kulturális intézmények is lépéskényszerbe kerültek. Egyre kevésbé tudják megkerülni, hogy (anyagi és szakmai) erőforrásokat mozgósítsanak saját felületek létrehozására, a közösségi médiára, és a saját tartalom előállítására. Ráadásul egyidőben kell kommunikálniuk a hazai és a nemzetközi közönség felé is, ez ugyanis előfeltétele annak, hogy egy adott kulturális intézmény bekerüljön a nemzetközi kulturális intézmények egymásba fonódó hálózatába (Káel 2021, 99–100). A tapasztalat azt mutatja, hogy ebbe a „vérkeringésbe" csak az az intézmény tud bekerülni, amelyiknek az átlagosnál fejlettebb a digitális kommunikációja. Márpedig ezzel a régi és új médiafelületek hozzájárulhatnak a kortárs nemzeti kultúra karakterének bemutatásához, az egyének, a közösségek, a régiók és

a nemzet önbecsülésének kereteihez, formáihoz, színtereihez és tartalmának kialakításához.

Nem meglepő, hogy a kommunikációs eszközök dinamikus megsokszorozódására és a közönség széles körű, kreatív megszólítására egyre több innovatív válasz érkezik a művészeti intézmények világából. Számos nemzetközi tanulmány – mint például a *Branding in the New Museum Era (2017)* – foglalkozik a kulturális intézmények márkaépítési trendjeivel, amiben kiemelt szerepe van az intézmények stratégiai szemléletű arculattervezésének és kommunikációs megoldásainak. Az egyedi adottságokat kihasználva akár kulturális ikonná is válhat egy-egy intézmény épülete (gondoljunk csak a Sydney-i Operaházra vagy a budapesti Nemzeti Színház és a MÜPA alkotta Duna-parti kulturális városrészre), de az is gyakran visszatérő elem, hogy bizonyos intézmények egységesen alkalmazható moduláris arculati megoldásokkal teszik azonnal azonosíthatóvá magukat. Az alábbiakban olyan nemzetközi és hazai példákat mutatunk be, amelyek szereplői lehetőségként tekintenek a digitális kommunikáció és a kulturális intézmények kapcsolatára.

3.1. Kultúra mint országmárka: Culture is digital – Egyesült Királyság

A digitális platformok sikere és a hagyományos média háttérbe szorulása előrevetíti, hogy a kulturális intézményrendszerek jövője, közönségükkel való kapcsolatok megtartása egyre kevésbé képzelhető el a digitális térbe és a hálózati társadalomba való alapos bekapcsolódás nélkül. Erre a dependens viszonyra utal az Egyesült Királyság 2018-ban közzétett nemzeti kulturális stratégiájának mottója is, miszerint *A kultúra digitális* (Culture is digital). A stratégiát bemutató Matt Hancock, a digitális kultúráért, médiáért és sportért felelős államtitkár erről szólva amellett érvelt, hogy a technológia példátlan lehetőségeket kínál az Egyesült Királyság kulturális szektora számára. A digitalizáció által elérhetővé vált eszközöknek fontos szerepe van abban, hogy új közönséget vonzzon be nemzeti és nemzetközi szinten egyaránt. A digitális platformokat tehát érdemes lehetőségként felfogni, mert nem csupán a világszínvonalú művészeti és kulturális örökség hozzáférhetőségét képesek növelni, de a hálózatiság révén bizonyos szintig teret nyújtanak a művészeti és kulturális tartalmak és élmények digitális térben való létrehozására is. Hancock azt is leszögezte, hogy nem minden high-tech, és nem is kell mindennek annak lennie: „[…] továbbra is szí-

Forrás: Assets Publishing

1. kép. **Az Egyesült Királyság 2018-ban közzétett nemzeti kulturális stratégiája szerint a technológia példátlan lehetőségeket kínál az ország kulturális szektora számára.**

vesen forgatunk a kezünkben könyveket, vagy nézünk meg egy festményt vagy egy színdarabot mobiltelefon nélkül. Hagyományos formátumban is nagyszerű kulturális élmények születnek, és a közönség ezt értékeli. A közönség elvárásai azonban idővel változnak, ahogy a művészek, az alkotók és a kurátorok gyakorlata is, ezért biztosítanunk kell, hogy megfelelő struktúrák álljanak rendelkezésre ennek az átalakulásnak a támogatásához, hogy az ország képes legyen folytatni kreatív kiválóságának – digitális és analóg – hosszú múltját."[2]

A digitalizált televíziós csatornák és az internet lehetővé teszik, hogy a közönség tagjai, maguk állítsák össze a nézni kívánt programokat a különböző kínálati elemekből. Eközben a közönség orientációjának a kialakításával a kulturális intézmények számára egy új ajtó nyílik ki az érdeklődés felkeltéséhez.

2 Az Egyesült Királyság 2018-ban közzétett kulturális stratégiája az alábbi linken elérhető: *https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/687519/TT_v4.pdf* Megtekintve 2022. február 17-én.

A brit digitális kultúrstratégia emblematikus intézménye a világ egyik legnagyobb gyűjteményével rendelkező, a kapuit 1753-ban megnyitó londoni British Museum, amely mostanáig közel 4,5 millió tárgyat digitalizált. Ezek jelentős részét, mintegy 300 ezer objektumot a 2020 tavaszán kezdődő koronavírus-világjárvány kitörése után (Cascone 2020). A múzeum – saját bevallása szerint – mindig is „a tudás megőrzését és hozzáférhetővé tételét" tekintette első számú céljának, a felbecsülhetetlen értékű tárlatának digitalizálásával pedig az intézmény azt a célt tűzte maga elé, hogy olyanokat is részesítsen a kulturális örökségben, akiknek nincs módja személyesen megtekinteni a tárlatokat. S bár az állami kulturális intézmény szemmel láthatóan sok energiát fektet az értékmegőrzésbe, az értékteremtés és -továbbadás, pontosabban a brit kultúra nemzeti karakterének ápolása már korántsem problémamentes.

Az Egyesült Államokból induló, egy George Floyd nevű afroamerikai férfi rendőri igazoltatás során bekövetkezett halála után világszerte új erőre kapó Black Lives Matter baloldali mozgalom 2020 második felére az Egyesült Királyságban is minden korábbinál jobban megerősödött. A kultúrharc társadalmi hatásait a kulturális és történelmi, hagyományőrző intézmények érezték meg leginkább. A gyarmatosítói múltat is vitathatatlanul magában foglaló brit kulturális örökség ugyanis hamar az eltörlés kultúrájának (cancel culture) célkeresztjébe került, a szobordöntögetésekkel járó erőszakos utcai tüntetések pedig az újmédiatérben is igyekeztek felelősségre vonni minden olyan intézményt, amely életben tartja a nemzeti történelmet. A mozgalomnak azonban sem a hatalmon lévő konzervatív kormány, sem az állami kulturális intézmények nem engedtek. A British Museum a növekvő nyomás hatására egy közleményben értésre adta, nem áll szándékukban a vitatott tárgyakat eltávolítani a kiállításról, ehelyett inkább kontextusba helyezték azokat, segítve ezzel a látogató közönséget az adott műemlék keletkezési körülményeinek megértésében.[3]

3.2. Állampolgárközpontú imázsformálás a Twitteren – Svédország

Ma már axiómának számít, hogy a digitális újmédiatérben megváltozott a kommunikáció jellege. Nem csupán azért, mert az írott és a beszélt nyelv közötti

3 British Museum ‚won't remove controversial objects' from display. 2020. BBC. Megtekintve 2022. október 18-án. *https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-54325905*

határok elmosódtak, s az új kommunikációs eszközökön „úgy írunk, mintha beszélnénk" (Balázs 2003, 18), vagy mert az új nyelvi és gondolkodási minőség ma már szinte elválaszthatatlan egységet alkot a vizuális alátámasztással, de azért is, mert a digitális kommunikációban a közlő és a befogadó közti szerephatárok eltűntek. Az „egy-a-sokhoz modelljét a sok-a-sokhoz horizontálisan nagy hatékonyságú lehetősége" váltotta fel (Aczél 2014, 21).

Ennek az országimázs-, illetve a nemzetikarakter-építésben rejlő lehetőségeit igyekezett kihasználni a svéd liberális kormány a közösségi médiában, amikor 2011-ben közzé tette az első tweetet a @Sweden[4] nevű Twitter-fiókról.[5] Stockholm ugyanis a sokszínűségére oly büszke svéd társadalom tagjainak kezébe adta az ország hivatalos Twitter-fiókját, a Svédország Kurátorai (Curators of Sweden) elnevezésű közösségimédia-kampány keretében, így a világ minden héten egy új svéd átlagember bejegyzésein keresztül kaphatott szubjektív ízelítőt az észak-európai ország kultúrájából. „Svédország kiáll bizonyos értékek mellett. Haladó, demokratikus és kreatív akar lenni, [...] ezen erények bebizonyításának legjobb módjának pedig az bizonyult, ha a központi kommunikáció helyett az egyszerű svédek kezébe adjuk az irányítást, hogy ők maguk mutassák be a svéd kultúrát" (Christensen 2013, 40) – nyilatkozta a projekttel kapcsolatban Patrick Kampmann, a Volontaire nevű hirdetési cég kreatív igazgatója, akit a svéd kormány bízott meg a kampány kivitelezésével.

A Svédország Kurátorai elnevezésű projekt a Magyarország kulturális diplomáciájának alakításáért és a más nemzetállamokban folytatott nyilvánosdiplomácia-tevékenységért[6] felelős Balassi Intézethez hasonló szervezeti felépítésű

---

4 Svédország Twitter közösségi oldala. *https://twitter.com/sweden?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E833117884360560640%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.huffpost.com%2Fentry%2Fsweden-twitter-experiment_n_5b9f3510e4b04d32ebf9b4fb* Megtekintve 2022. február 11-én.

5 @Sweden's citizen driven nation branding is a global success. *https://mb.cision.com/Main/1623/9248950/5184.pdf* Megtekintve 2022. február 11-én.

6 A public diplomacy, a nyilvános diplomácia, vagy közdiplomácia kifejezés először 1856-ban a The Times magazin hasábjain jelent meg, és Franklin Pierce akkori elnök tevékenységével szemben megfogalmazott kritikák társadalmi artikulációját, az ez irányú állampolgári aktivitás megnyilvánulását értették alatta (Szörényi 2010, 138). A kifejezés első intézményesüléseként a legtöbben azt tartják számon, mikor Edmund Gullion, a Tufts Egyetem Flatcher Jogi és Diplomácia Iskola tanára – nem mellesleg pedig az Egyesült Államok elismert karrierdiplomatája – 1965-ben megalapította az Edward R. Murrow Public Diplomacy Centert. Gullion szerint a nyilvános diplomácia „[...] a közvélemény befolyásolásával foglalkozik egy adott ország külpolitikájának kialakítása és megvalósítása érdekében. A nemzetközi kapcsolatoknak a hagyományos diplomáciát meghaladó dimenzióit tartalmazza: a kormányzatok azon erőfeszítését, hogy hogyan befolyásolják más államok közvéle-

Forrás: https://www.slideshare.net/tyinternety/david-orlic-visit-sweden

2. kép. **Svédország kurátorai közösségimédia-kampány az átlagemberek szubjektív nézőpontjából igyekezett bemutatni az ország kulturális életét.**

és profilú Svéd Intézet (svédül: Svenska institutet, SI) és a Magyar Turisztikai Ügynökség funkciójával szinte teljesen azonos Visitsweden nevű állami idegenforgalmi részvénytársaság összefogásából született. Noha mindkét kormányzati szervezet célja és feladata elsősorban az, hogy külföldön népszerűsítsék Svédországot, illetve a svéd kultúrát, a Svédország Kurátorai nevű kampány nyíltan vállalt célja volt a saját állampolgáraik felé való visszacsatolás is, vagyis annak bemutatása, hogy mi jellemzi legjobban a svédek hétköznapi életét.[7]

ményét; a civil szervezetek és érdekek államközi interakcióját; jelenti a nemzetközi kapcsolatokról és azoknak a politikákra gyakorolt hatásáról való tájékoztatást [...] valamint a kultúraközi kommunikáció folyamatát" (Hansen 1984, 3).

7 Miközben az átlagemberek kezébe adott kormányzati Twitter-fiók az észak-európai országnak a demokratikus értékek melletti elkötelezettségét is hivatott volt hangsúlyozni, a szerencsés kevesek kiválasztása már korántsem volt demokratikus és igazságos. Maga Patrick Kampmann is tagja volt annak a háromfős bizottságnak, amely hétről hétre kiválogatta a @Sweden tweetelőit. Elmondása szerint a több mint nyolc éven át futó projekt során végig olyan embereket keresett, akik érdekesek, járatosak a mikroblogon történő kommunikációban és hajlandók angol nyelven megfogalmazni rövid szöveges üzeneteiket.

A projekt több kellemetlenséget is okozott a kormánynak. Számos esetben előfordult, hogy egyes megszólalók az ország politikai vezetése számára negatív politikai vonatkozású véleményeiket is megosztották a mikroblogon, sőt a projekt egyik kurátora Dániával került összetűzésbe (Löfgren 2016), míg egy másik személyesen Donald Trump volt amerikai elnökkel (Toor 2017). A kampányt elemző tengernyi szakirodalom azonban mind arra a következtetésre jut, hogy a projekt érdemeket szerzett azzal, ahogy a digitális kommunikációnak köszönhetően hidat épített az állam és az átlagemberek között, miközben a nemzeti márkaépítésben elért sikerei is jelentősek (lásd pl. Christensen 2013, Hoffmann 2015).

Hoffmann (2015) kutatásaiból egyebek mellett az is kiderült, hogy bár a kurátorok semmilyen utasítást nem kaptak arra vonatkozóan, hogy milyen témák mentén tematizálják a bejegyzéseiket, a hétköznapi élet pillanatait megörökítő és a tágan értelmezett politikai állásfoglalásokat közvetítő tweetek után az elsősorban lokális kultúrát népszerűsítő posztok uralták a hírfolyamot. Svédország kurátorai ugyanis a mikroblogon is rendszeresen beszámoltak az általuk meglátogatott kulturális eseményeken és fesztiválokon szerzett élményekről, így a projekt közvetve – nemcsak országon belül, de a nemzetközi térben is – a svéd kultúra számos különböző szegmensét és állami intézményét is népszerűsítette, függően attól, hogy épp milyen kulturális érdeklődése volt az adott héten a hivatalos fiókot kezelő svéd polgárnak.

A projekt sok szempontból vitatható, mert bár a svéd példa kiválóan bemutatja, hogy egy adott ország hogyan képes beolvasztani a nyilvánosdiplomácia-tevékenységébe a közösségi hálózatokat, a – jelen esetben svéd – kultúra nemzeti karakterének ápolása aligha valósult meg a decentralizált digitális kommunikáció által. Mindazonáltal a projektet pozitív és negatív tanulságait figyelembe véve és egyes elemeit a hazai viszonyokhoz megfelelően adaptálva figyelemre érdemesnek tartjuk. Noha a Twitteren a magyar felhasználók csak 2022-ben kezdtek el szaporodni, a hazánkban is népszerű közösségi hálózatoknak számító Facebookban és Instagramban rejlő lehetőségeket kihasználva Magyarországon is elérkezett az ideje az újmédia és a digitális kommunikáció teremtette széles körű lehetőségek minden eddiginél nagyobb volumenű kihasználásának. A svéd példa azt mutatja, hogy a kulturális intézmények népszerűsége akár a turisztikai szektorral összefogva is – kevés anyagi ráfordítással – növelhető, nem csupán a fővárosban, de a vidéki intézmények bevonásával is. Az intézmények közötti együttműködés szintén előremutató lehet: a svédhez

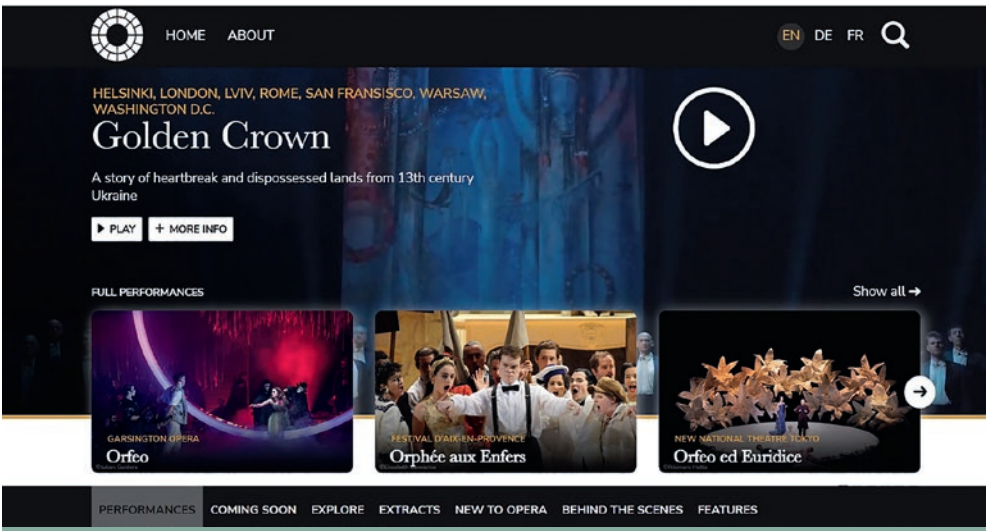
hasonló közösségimédia-kampány megvalósítható például az ország különböző pontjain lévő állami kulturális intézmények koordináltan kiválasztott művészeinek előtérbe helyezésével. Ezzel megteremthető annak a lehetősége, hogy a kultúrára fogékony közönség a közösségi hálózatoknak köszönhetően rövid bepillantásokat nyerjen a kulisszák mögötti világba, a művészek hétköznapjaiba, a próbák sokszínűségébe. Egy ilyen projekt pedig nem utolsósorban a magyar kultúra stratégiai intézményeihez[8] képest periférikus pozícióban lévő vidéki színházakra vagy egyéb kulturális intézményekre is ráirányíthatja a figyelmet.

3.3. Transznacionális sikertörténetek

Az egyes országok, illetve a vidéki és a fővárosi kulturális intézmények lehetőségei rendkívül különbözők, és nemcsak az anyagi ráfordíthatóság és a médiához értő professzionális szakemberek tekintetében, hanem a hálózati csomópontoktól való távolságra vonatkozóan is (Barabási [2002] 2019). Van ugyanakkor néhány olyan transznacionális digitális projekt, amely segít áthidalni ezt a szakadékot, s egyúttal lehetőséget adhat a magyar kultúra nemzeti karakterének nemzetközi reprezentálásában. Ilyen például az Európai Unió által 1985 óta minden évben kihirdetett Európa kulturális fővárosa cím[9], amely tizenkét hónapra ráirányítja a figyelmet a tagállamok egy-egy vidéki városára, hogy világszerte bemutassa kulturális életét és történelmét. A címet az EU Oktatásügyi, Ifjúságpolitikai, Sportügyi és Kulturális Főigazgatósága ítéli oda annak érdekében, hogy rávilágítson tagállamainak kulturális gazdagságára, növelve az európai polgárok közös kulturális térségéhez való tartozásának érzetét és ezáltal egymás jobb megértését. A cím az eredeti célok szerint annak tudatosítása, hogy az az európai kultúra közös tere a különböző országok és városok együttes hozzájárulásából jön létre. A művészetek nyelvén hivatott közvetíteni azt, hogy az európai kultúra közös, és mindig az adott régió kulturális aktivitásának eredménye. A címet birtokló város vagy régió az ott létrejövő kulturális pro-

8 A magyarországi kultúrstratégiai intézmények közé tartozik a Nemzeti Színház, a Magyar Állami Operaház, a Budapesti Operettszínház, a Nemzeti Artista-, Előadó- és Cirkuszművészeti Központ, a Müpa, a Honvéd Együttes, a Petőfi Irodalmi Múzeum, a Magyar Nemzeti Múzeum, a Szépművészeti Múzeum, az Országos Széchényi Könyvtár, a Magyar Nemzeti Levéltár, a Magyarságkutató Intézet, a Hagyományok Háza, a Néprajzi Múzeum, a Szabadtéri Néprajzi Múzeum, az NMI Művelődési Intézet és a Nemzeti Filmintézet.

9 Európa Ifjúsági és Kulturális Fővárosai. Megtekintve 2022. szeptember 15-én. *https://europa.eu/youth/get-involved/intercultural-understanding/being-european-capital-of-youth-or-of-culture_hu*



Forrás: operavision.eu

3. kép. **A Magyar Állami Operaházat is tagjai között tudó Opera Vision projektet az Európai Unió Kreatív Európa programja hívta életre.**

duktumokkal az európai figyelem középpontjába emelkedik, így javítja a város, illetve az anyaország imázsát, egyúttal fokozva a lokális kreatív ipar hatékonyságát és a település turisztikai vonzerejét.

Napjainkig mintegy 60 város, köztük Pécs viselhette büszkén a címet. A projekt egy egész éven át tartó kulturális rendezvénysorozatot foglal magában, de számos más hatása is van, többek között városfejlődési katalizátor szerepét is betölti. 2023-ban ismét magyar város, Veszprém lesz Európa kulturális fővárosa (Morvay 2019, 321). A 2023. január 21-én kezdődő évad során a megyeszékhely, illetve a Bakony–Balaton-régió számos kulturális, művészeti eseménnyel és projekttel, közösségépítő programmal, valamint infrastrukturális fejlesztéssel készül.[10]

A transznacionális sikertörténetek közül – a teljesség igénye nélkül – érdemes szót ejtenünk a 2017. október 12-én elstartoló Opera Vision projektről is, amely az európai operatársulatokat és a fesztiválokat tömörítő szövetség, az Opera Europa platformja. Az Opera Platform sikerén felbuzdulva az Opera Europa 18 ország 30 operaegyüttesével együttműködésben létrehozta az Opera Vision nevű portált, amelynek köszönhetően a világ bármely pontjáról

10 Lásd bővebben: *https://veszprembalaton2023.hu/* Megtekintve 2022. szeptember 9-én.

élőben nézhető Debussy Pelléas és Mélisande című műve a berlini Komische operából vagy Puccini Pillangókisasszonye a madridi Teatro Real produkciójában. A Magyar Állami Operaházat is tagjai között tudó projekt létrehozását az Európai Unió Kreatív Európa programja támogatta, amely 2020-ig bezárólag több mint 13 ezer programot támogatott, Európa-szerte 647 kulturális együttműködési projektet társfinanszírozott 3760 szervezet részvételével.[11]

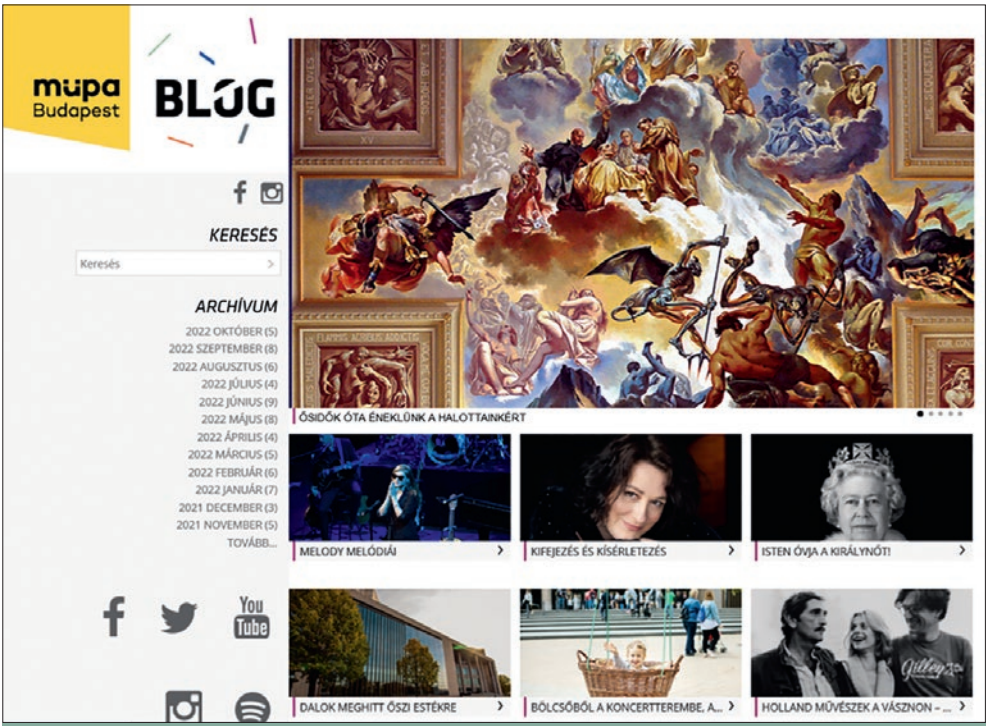
3.4. Magyar sikertörténetek

A hazai kulturális intézmények kommunikációjának is egyre inkább természetes közegévé válik a digitalizált újmédiatér és a közösségi média hálózataiban rejlő lehetőségek kiaknázása. Valamennyi kulturális intézmény hivatalos fiókot működtet a Magyarországon legnépszerűbbnek számító Facebookon és Instagramon, hogy folyamatosan fenntartsák a közönség figyelmét, megsokszorozva egy adott produkció elérését. Némely színház ezeken a csatornákon keresztül nemcsak az előadásokat reklámozza, de ezzel párhuzamosan saját brandet is épít, és ehhez előszeretettel felhasználja saját művészeit is. A következőkben azokat a magyar kultúrstratégiai intézményeket vesszük sorra, amelyek – az analóg és egyre inkább a digitális kommunikációban rejlő lehetőségek tudatos kihasználásával – jó példaként szolgálhatnak a globális, piacvezérelt folyamatok ellensúlyozására, és – az értékmegőrzés, az értékteremtés és az értéktovábbadás hármasságának eleget téve – a nemzeti kultúra újmédiatérben való ápolására.

3.4.1. Az intézmény mint világmárka: Müpa

A 2005 márciusában átadott Művészetek Palotája (a továbbiakban: Müpa) egy többfunkcionális intézmény, hiszen egyszerre három különböző művészeti ág, a zene-, a vizuális és a színházművészet művelőinek is állandó otthont nyújt. Az intézmény magát az „ország legismertebb kulturális márkájaként" és az egyik legmodernebb kulturális intézményeként határozza meg. A Müpa 2005 őszén írt ki meghívásos tendert, amit a Mátai és Végh Kreatív Műhely nyert meg, akik

11 Kreatív Európa: több mint 2 milliárd euró a kulturális és kreatív ágazatok talpraállásának, rezilienciájának és sokszínűségének támogatására. Megtekintve 2022. február 28-án. *https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/hu/IP_21_2587*



4. kép. **Részlet a MÜPA blogoszférájából. A MÜPA számos figyelemreméltó aktivitással rendelkezik a régi- és az újmédiatérben. Podcast, Digitális irodalmi összeállítás, Playlist-Spotify kapcsolat a közönséggel, print alapú kiadványok együttesen szolgálják a kultúraközvetítést.**

számára saját elmondásuk szerint is világos volt, hogy az intézmény márkájából egy jól működő „védjegyet" kell kialakítaniuk, ami nemcsak a magyar közönség felé kommunikál, de az általa létrehozott produkciók külföldön való bemutatására egyaránt.[12] A Müpának ugyanis sajátos működése folytán a hazai kulturális intézményektől jelentősen eltérő marketingkommunikációs stratégiát kellett kialakítania, tekintve, hogy évente több száz, műfajában, előadóiban és célcsoportjában eltérő előadást kell kommunikálnia. Az előadások nagy száma és eltérő jellege tehát megköveteli, hogy folyamatosan jelen legyen a legkülönbözőbb médiumokon és közösségi hálózatokon, online és offline egyaránt, de

12 MÜPA márkaépítés esettanulmány (2005-2014). *https://kreativmuhely.hu/wp-content/uploads/2019/03/mupa_esettanulmany.pdf* Megtekintve 2022. február 16-án.

egyúttal meg is nehezíti azt, hogy átadjon valamit a magyar kulturális karakterből a nemzetközi közönség számára.

A Müpa ugyanakkor saját hitvallása szerint nem kiszolgálni hivatott a közízlést, hanem formálni azt. Olyan előadókat, zenei irányzatokat, performanszokat és műveket kínál, amelyek hatásukat tekintve világszerte hozzájárulnak a meghatározó kulturális folyamatokhoz – különleges művészeti értékeket képviselnek.[13] Az intézmény megnyitása óta tehát világmárkává fejlődött, megkerülhetetlen tényezője lett a nemzetközi kulturális vérkeringésnek, segítve ezzel Magyarország és Budapest kulturálisdiplomácia-tevékenységét. Ahogy ezzel kapcsolatban Káel Csaba filmrendező, a Müpa vezérigazgatója tanulmányában fogalmaz: „…a Müpa első időszakának egyik legfontosabb eredménye kétségtelenül az volt, hogy visszaemelte a komolyzenei turnétérképre Magyarországot, tágította a nemzetközi piac horizontját, hiszen a világsztárok a Müpa kedvéért elkezdtek »továbbutazni«, már nem álltak meg Bécsnél, hanem a több évre előre lekötött menetrendjükbe Budapestet is elkezdték beilleszteni" (Káel 2021, 95).

A Müpa sajátossága továbbá, hogy bár a kezdetekkor kizárólag a magaskultúrát engedte falai közé, az intézmény márkaképe mára már sokkal inkább a műfaji sokszínűséget, a minőségi kultúrát képviseli, és ezt a spektrumszélesítést tükrözi az is, hogy az intézmény neve 2015 óta hivatalosan is a Müpa, ahogy a nézők és a művészek korábban is becézték (Káel 2021, 96).

3.3.2. Az intézmény mint országmárka: a Magyar Állami Operaház és a Zeneakadémia

Imponáló eredményeket mutathat fel a nemzeti kulturális karakterépítésben a Magyar Állami Operaház, amely az egyik legerősebb brandet tudhatja magának a magyar kulturális intézmények között. Az Operaház formabontó, olykor provokatív plakátokkal hívja fel magára a közönség figyelmét, nyitva ezzel a fiatalok felé is, s egyúttal azt is cáfolva, hogy leáldozott volna az outdoor, közterületi plakátok kora. Szintén sikerült magára vonnia a figyelmet azokkal az akciókkal, amelyek során igyekeztek megeleveníteni előadásaikat az Andrássy úti ikonikus épületen kívül is. Az Anyegin esetében például az Operaház lépcsői elé zöld gyepet varázsoltak, és az épületet fekete rózsákkal – Kovalik rendezé-

13 Uo.

5. kép. **Az alapításának 140. jubileumát ünneplő intézmény ikonikus Liszt Ferenc téri főépületének főhomlokzata.**

sének központi szimbólumával – díszítették. Emellett nagy erőfeszítéseket tettek, hogy az Operaház vezető művészeire irányítsák a figyelmet. Ugyanebben a szellemben építették fel az Erkel Színház arculatát is, ahol a „Facebook-karzatra" például a leggyorsabban lájkolók nyerhetnek jegyeket. A jövő közönségét a már több mint 200 ezer diákot elért Operakaland elnevezésű projektjükkel igyekeznek építeni. Gyakran rendeznek performanszokat egy-egy előadás népszerűsítésére, ingyenes évadnyitó szabadtéri előadást tartanak az Operaház előtt, sajtótájékoztatóik kisebb show-knak is beillenének, miközben szüntelenül kommunikálnak a közösségi hálózatokon is.

Szintén említésre méltó a Zeneakadémia kommunikációja. Az intézmény koncertközpontú tevékenységének ars poeticáját 40 másodpercben megfogalmazó *Lisztérium* című reklámposzt 2015-ben egyebek mellett a nemzetközi kommunikációs szakma egyik fontos elismerésének számító Red Dot Design Award-díjat is elnyerte.[14] Hasonlóan eredményesnek bizonyult a *Zeneakadémia – a zene 140 éve* kampány, amely az intézmény alapításának 140. évfordulójára

14 Kettős kommunikációs siker a Zeneakadémia 140. születésnapjára. 2015. Megtekintve 2022. február 16-án. *https://zeneakademia.hu/hirek/kettos-kommunikacios-siker-a-zeneakademia-140-szuletesnapjara-111985*

számos programsorozattal készült, és az online médiatérben is elérhető és terjeszthető anyagokkal segítette a magaskultúra minél szélesebb rétegekhez való eljutását. A Zeneakadémia kommunikációjának legnagyobb vívmánya ugyanakkor az ország határain túlra nyúló értékreprezentálásban rejlik. A kulturális intézménynek rendkívül nagy híre van például a távol-keleti országokban (egyebek mellett Japánban és Dél-Koreában), így nívós kínálatával és értékteremtő közösségépítésével közvetve a turizmus szektorra is hatással van, miközben különböző, államok közötti tevékenységeken keresztül az ország nyilvánosdiplomácia-tevékenységében is aktívan részt vesz.

3.3.3. Az intézmény mint kultúrdiplomáciai eszköz: a Magyar Nemzeti Színház

A Nemzeti Színház konzervatívabb kommunikációs irányzata középpontjában a hagyomány, a korszerűség és a nemzetköziség hármas egysége áll (Vidnyánszky 2018). Ezek az értékek és elvek határozzák meg az intézmény gondolkodását, óvatosan feszegetve annak kérdését, hogy a kulturális intézmény tekinthető-e olyan terméknek, amelyre vonatkoznak a hagyományos marketingelképzelések, vagy hogy hogyan lehet elérni, hogy a magasművészet ne csak a kevesek öröme legyen. Utóbbira jó példa az először 2019-ben megrendezett *#anemzetimindenkie* elnevezésű karitatív program, amelynek keretében a színház ingyenes előadásokat hirdetett azok számára, akik máskülönben nem jutnának el színházba – például a Máltai Szeretetszolgálat, a Dél-Pesti Centrumkórház és a Bethesda Gyermekkórház együttműködésével (Lukácsy 2019).

Az intézmény külön is említésre méltó projektje a Madách Imre Nemzetközi Színházi Találkozó (Madách International Theatre Meeting – MITEM), amely 2014-ben indult útjára.[15] A hagyományteremtő szándékkal létrehozott, évente megrendezett találkozó terepet, lehetőséget kínál arra, hogy más kultúrák, nemzetek vérfrissítő hatással legyenek a hazai színházi szakmára, valamint a külföldi szakemberek megismerkedjenek hazai előadásokkal, művészekkel. A programmal kapcsolatban Vidnyánszky Attila, a Nemzeti Színház vezérigazgatója a fesztivál 2022-es megnyitóján kiemelte: „amikor megszületett a MITEM ötlete, már akkor is hidakat szerettünk volna építeni a különböző kultúrák, művészetek, országok között, mert muszáj párbeszédet folytatni" (Petrovics 2022). Fekete Péter állam-

15 MITEM hivatalos oldala. Megtekintve 2022. október 10-én. *https://mitem.hu/aktualis*

Forrás: debrecen.hu

6. kép. **A Nemzeti Színház X. Színházi Olimpiát jelképező díszkocsija a 2022-es debreceni Virágkarneválon.**

titkár a fesztivál kultúrdiplomáciai céljára utalva pedig azt tartotta fontosnak hangsúlyozni, hogy „a rendezvénysorozat tettekkel hirdeti a világnak, hogy igazi befogadó nemzet a miénk, a MITEM ugyanis eltérő kultúrák, művészetek, irányzatok, alkotói hitvallások nagyszerű olvasztótégelye."[16]

A MITEM nemzetközi híre, elfogadottsága és stabil pozíciója hozzájárult ahhoz, hogy 2023-ban a Nemzeti Színház koordinálásával Magyarország rendezheti meg a 10. Színházi Olimpiát.[17] Az eseményt Madách Imre születésének 200. évfordulóján tartják meg a MITEM-mel együtt. A Színházi Olimpia magyarországi

16 Fekete Péter államtitkár köszöntője a MITEM hivatalos oldalán. Megtekintve 2022. október 10-én. *https://mitem.hu/aktualis/2022/04/mitem-2022-koszonto*

17 Theodórosz Terzopulosz görög színházi rendező, a Színházi Olimpia megálmodója és kezdeményezője 2020 januárjában Budapesten jelentette be, hogy Magyarország nyerte el a 2023-as, tizedik Színházi Olimpia rendezési jogát. Színházi Olimpiák: 1995 Delphi, Görögország; 1999 Sizuka, Japán; 2001 Moszkva, Oroszország; 2006 Isztambul, Törökország; 2010 Szöul, Dél-Korea; 2014 Peking, Kína; 2016 Wrocław, Lengyelország; 2018 Új-Delhi, India; 2019 Szentpétervár, Oroszország és Tojama, Japán; 2023 Budapest, Magyarország.

rendezése egyedülálló lehetőség a magyar kultúra számára, hogy felmutathassa értékeit határon innen és túlról, valamint diplomáciai szempontból is megerősítse pozícióit. Ahogyan Tadashi Suzuki japán színházi rendező, az Olimpia szervezőbizottságának tagja fogalmazott: „A modern technológia korában a kulturális projektek jelentőségét épp az adja, hogy segítenek megosztani a nemzetek közötti hasonlóságokból és különbségekből fakadó tapasztalatokat. A Színházi Olimpia nemzetközi bizottsága hisz abban, hogy a 21. században az előadóművészetek erőteljes jelenléte azt jelzi, van még remény a valódi globális kommunikációra" (Suzuki 2022).

Összegzés

A bemutatott nemzetközi, transznacionális és hazai példák – a teljesség igénye nélkül – azt bizonyítják, hogy a globalizáció és a kommunikációs technológiák robbanásszerű fejlődése, illetve az ennek következtében végbement kulturális homogenizálódás ellenére van jövője az értékmegőrzés, az értékteremtés és az értéktovábbadás hármasságát magukra vállaló, ennélfogva közszolgálati funkciót betöltő intézményeknek. Noha a kulturális identitásokat tápláló tartalmakat – a nemzeti kultúrát, a művészet szabadságát és a kultúrák találkozását – a korábban megszokottnál sokszorosan nagyobb médiazajban kell pozicionálni, ami a korábbinál több erőfeszítést ráfordítást igényel, schumpeteri (1980) értelemben célként kell meghatározni, hogy a piacelvű szereplőkhöz hasonlóan, az állami kulturális intézmények is képesek legyenek saját céljaikra használni az újmédiatér által kínált lehetőségeket. Ez az egyetlen útja annak, hogy a nemzeti kulturális intézmények az új média korában is megkaphassák ugyanazt a kitüntető figyelmet, amelyet a hagyományos média magától értetődő módon biztosított számukra.

Felhasznált szakirodalom:

- Aczél Petra. 2014. „Az Új." In *Se vele, se nélküle? Tanulmányok a médiáról,* szerkesztette Lányi András és László Miklós, 15–29. Budapest: Complex Kiadó.
- Andok Mónika. 2016. *Digitális média és mindennapi élet.* Budapest: L'Harmattan Könyvkiadó.
- Antal Zsolt. 2011. *Közszolgálati média Európában – Az állami részvétel koncepciói a tájékoztatásban.* Szeged: Gerhardus Kiadó.
- Antal Zsolt. 2017. „Közszolgálati kommunikáció, közbizalom és médiaszabályozás." In *In Medias Res* 2: 319–338.
- Balázs Géza. 2003. „Az új média retorikája." *Vigilia* 1: 12–18.
- Barabási Albert-László. 2022. *Behálózva.* Budapest: Libri Könyvkiadó Kft.
- Barna Gábor. 2011. *Kultúra és identitás.* Budapest: Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság. Megtekintve 2022. február 15-én. *https://mek.oszk.hu/10900/10902/10902.pdf*
- Bayer József. 2002. Globális média, globális kultúra. *Magyar Tudomány* 6: 748–761.
- Belenioti, Zoe-Charis és Vassiliadis, Chris A. 2017. „Branding in the New Museum Era." In *Strategic innovative marketing*, szerkesztette Kavoura, Androniki-Sakas, P. Damianos és Tomaras, Petros, 115–121. Athén: Springer. **https://doi.org/10.1007/978-3-319-33865-1_14**
- Cascone, Sarah. 2020. „The British Museum Has Put 300,000 Images of Its Most Famous Artworks Online So You Can Play Around With Them." Megtekintve 2022. október 18-án. *https://news.artnet.com/art-world/british-museum-makes-collection-available-online-1850229*
- Castells, Manuel (2005–2007 [1996–1998]). *Az információ kora. Gazdaság, társadalom és kultúra I–III.* Budapest: Gondolat Kiadó – Infonia Alapítvány.
- Christensen, Christian. 2013. „@Sweden: Curating a Nation on Twitter." In *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture 11(1): Geopolitics and the Popular,* 33–46. London: Intellect Ltd. **https://doi.org/10.1080/15405702.2013.751855**
- Csepeli György. 1987. *A szociálpszichológia vázlata.* Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó.
- Egedy Gergely. 1998. „Konzervativizmus és nemzettudat." *Magyar Szemle 7,* 7–8: 135–162.
- Fekete Péter. 2020. „Büszkék lehetünk az életünk minden mozgásterét befedő és meghatározó magyar kultúrára." *Magyar Hírlap.* Megtekintve 2022. október 18-án. *https://www.magyarhirlap.hu/kultura/20200122-buszkek-lehetunk-az-eletunk-minden-mozgasteret-befedo-es-meghatarozo-magyar-kulturara*

- Hansen, Allen C. 1984. USIA, Public Diplomacy in the Computer Age. New York: Praeger Publishers Division.
- Hoffmann, Helen. 2015. „Digital public diplomacy on Twitter? The case of @sweden." *International Journal of Diplomacy and Economy 2*, 4: 278–298. **https://doi.org/10.1504/IJDIPE.2015.073931**
- Káel Csaba. 2021. „Élmény! Minden tekintetben. Kulturális FMCG, avagy fast moving cultural goods." *Valóság: Társadalomtudományi Közlöny* LXIV: 96–101.
- Kucsera Tamás Gergely. 2021. „Globalizált média, mediatizált kultúra." *Valóság: Társadalomtudományi Közlöny* LXIV: 90–94.
- Löfgren, Emma. 2016. „That epic time Denmark and Sweden got into a Twitter war." Megtekintve 2022. február 11-én. *https://www.thelocal.se/20160707/that-time-sweden-and-denmark-got-into-a-twitter-war/*
- Lukácsy György. 2019. „A Nemzeti mindenkié program is bemutatkozott a Magyar Művészeti Akadémia nagy sikerű konferenciáján." Megtekintve 2022. október 10-én. *https://nemzetiszinhaz.hu/hirek/2019/04/a-nemzeti-mindenkie-program-is-bemutatkozott-a-magyar-muveszeti-akademia-nagy-sikeru-konferenciajan*
- McQuail, Denis. 2003. *A tömegkommunikáció elmélete.* Budapest: Osiris Kiadó.
- Morvay Szabolcs. 2019. „Európa Kulturális Fővárosa projekt: A veszprémi, győri és debreceni pályázatok összehasonlító elemzése." *Polgári Szemle 15,* 4–6: 321–339. **https://doi.org/10.24307/psz.2019.1221**
- Nemesi Attila László. 2015. „A nyelv a nyilvánosságban: versengő és társdiskurzusok." *Replika 6*: 97–111. **https://doi.org/10.18349/MagyarNyelv.2015.3.300**
- Petrovics Gabriella. 2022. „Az összetartozás esszenciája Hamlettől Bartókig." *Magyar Nemzet*. *https://magyarnemzet.hu/kultura/2022/04/az-osszetartozas-esszenciaja-hamlettol-bartokig* Megtekintve 2022. október 10-én.
- Poszler György. 2000. Európai egység és szociális gondolat. *Vigilia* 10: 722–730.
- Rogers, Everett M. 1962. *Diffusion of Innovations.* Glencoe: Free Press.
- Schumpeter, Joseph A. 1980. *A gazdasági fejlődés elmélete.* Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.
- *Simon-Nagy Lilla. 2012. Nyilvános diplomácia.* Budapesti Corvinus Egyetem. Megtekintve 2022. május 29-én. **http://phd.lib.uni-corvinus.hu/705/1/Simon_Nagy_Lilla.pdf**
- Suzuki, Tadashi. 2022. „Van még remény a valódi globális kommunikációra" Megtekintve 2022. október 10-én. *https://nemzetiszinhaz.hu/magazin/2022/10/van-meg-remeny-a-valodi-globalis-kommunikaciora*
- Szörényi András. 2010. „A társadalmi diplomácia (public diplomacy) újraértelmezése a 21. században." *Külügyi Szemle 4: 137–157.*

- Toor, Amar. 2017. „It's a weird time to be in charge of Sweden's Twitter account." Megtekintve 2022. február 11-én. *https://www.theverge.com/2017/2/20/14670612/sweden-twitter-fake-terrorist-attack-president-trump-tweets*
- Tóth Loretta. 2022. *Az udvariatlanság pragmatikája – Diplomácia 280 karakterben: a nemzetközi kapcsolatok alakulása a twiplomácia aranykorában.* PhD dolgozat. Budapest: Budapesti Corvinus Egyetem.
- Vidnyánszky Attila. 2018. „Nemzeti – a nemzet színháza. Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázat." Megtekintve 2022. október 10-én. *https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/files/pdf/Vidnyanszky_Attila_vezerigazgatoi_palyazat.pdf*
- Virilio, Paul. 1991/2003. *Háború és televízió.* Budapest: Magus Design Stúdió Kft.
- Virilio, Paul. 1998/2002. *Az információs bomba.* Budapest: Magus Design Stúdió Kft.
- Virilio, Paul és Lotriger, Sylvére. 1993. *Tiszta háború.* Budapest: Balassi Kiadó.
- Virilio, Paul. 2018. „Ellenállókká kell válni." Tillmann J. A. interjúja. *Szcenárium 6,* 8: 22–33.

Dionüszosz visszatérése

Kozma András interjúja Theodórosz Terzopulosszal

„Terzopulosz színházában a mítosz nem mese, hanem sűrített tapasztalat; a próbafolyamat nem egy drámai koncepció előadása, hanem kalandos utazás az emlékezet tájain, a test és a beszéd, a szó mint természetes egység elveszett kulcsainak keresése."
(Heiner Müller)

Fotó: Johanna Weber

A 77 éves Theodórosz Terzopulosz nemcsak a görög, hanem a nemzetközi színházi élet meghatározó alakja: társulatvezető, a színházi formanyelv megújítója, a Nemzetközi Színházi Olimpia egyik alapítója. A görög mester szerint csak a rítus begyakorlásával térhetünk vissza az antik tragédiák szellemiségéhez. Ennek elérésére kifejlesztette és könyvben is publikálta a Dionüszosz visszatérése elnevezésű színházi módszerét. Pályája az 1970-es években kezdődik: 1972 és 1976 között a Berliner Ensemble társulatánál dolgozik, ahol találkozik a német drámaíró-rendezővel, Heiner Müllerrel, aki az egyike azoknak a világhírű művészeknek, akikkel 1994-ben létrehozza a Nemzetközi Színházi Olimpiát, a világszínház egyik legnagyobb fesztiválját. Az első olimpia házigazdájaként a görögországi Delphiben fogadja a külföldi társulatokat, hogy újra felfedezzék az antik tragédiákat. Terzopulosz 1985-ben megalapítja az athéni Attis színházat, amelynek első előadása 1986-ban a Bakkhánsnők. E produkció létrehozása során alakul ki az a sajátos munkamódszer, mely már tartalmazza művészi hitvallásának legfontosabb elemeit. Módszerét, tréningjeit megannyi neves műhelyben bemutatta és alkalmazta már. A világ nagy színházaiban dolgozott, többek között a szentpétervári Alekszandrinszkijben, a moszkvai Tagankában, a milánói Teatro Piccolóban, Nyugat-Berlin egykor legendás alternatív művészeti központjában, a Künstlerhaus Bethanienben vagy a düsseldorfi Schauspielhausban. Dionüszosz című előadásával 1991-ben szerepelt a bogotai nemzetközi fesztiválon, amellyel elnyerte a legjobb rendező díját.

Ön évtizedek óta a világ színházi életének egyik kiemelkedő alkotója, a kortárs színházi formanyelv markáns megújítója mind gyakorlatban, mind elméletben. Munkássága Brechttől az ókori görög színházi tradíció kutatásáig és újraértelmezéséig ível. Izgalmas kérdés, hogy e sokszínű, gazdag életmű milyen kulturális rétegekből táplálkozik. Úgy tudom, hogy görög származása és sok más egyéb inspiráció mellett, többek közt a grúz (georgiai) kultúra is hatással volt Önre…

■ Igen, a szüleim egy ideig Grúziában éltek, és csak 1920-as évek elején kerültek el onnan Görögországba. Ám az ő családjaik eredetileg Törökországból, a Fekete-tenger partjánál található Trapezuntból *(ma Trabzon – K. A.)* menekültek át Grúziába. Édesanyám gyerekként egy Takova nevű faluba, édesapám pedig az abháziai Szuhumiba került. Aztán 1921-22 körül újra menekülniük kellett, így költöztek át Görögországba, még gyerekként – édesanyám akkor még csak 4 éves volt, édesapám 10. Csak jóval később, már Görögországban ismerkedtek meg, és négy fiúgyermekük született, ezek közül én vagyok a legfiatalabb. A legidősebb bátyám, aki most 85 éves, a lipcsei egyetemen tanított sokáig nemzetközi jogot.

A családi életük fontos része volt a folyamatos változás, a különböző kultúrákkal való találkozás élménye. Gyermekkorában ez hogyan érintette Önt és hogyan hatott a későbbi életére, gondolkodására?

■ A családunkban otthon több nyelven is beszéltek. Hallottam tőlük például az orosz és a török nyelvet, illetve a görög nyelv pontoszi dialektusát[1] is. Valóban, úgy is mondhatnám, hogy multikulturális környezetben nőttem fel, de azért ezek mind közelálló, szinte testvérkultúrák voltak. Egyik nagyanyámtól török siratódalokat hallottam, a másik pedig orosz siratódalokat énekelt. Ősi, archaikus módon adták elő ezeket az énekeket, emlékszem, ahogy ültek a földön, a kezüket a csípőjükre tették, szinte úgy néztek ki, mint valami bakkhánsnők. Az elvesztett hazájukról, a természettel való kapcsolatukról énekeltek, és persze

1 A pontoszi görög nyelv vagy pontoszi nyelv (illetve használatos a latinosabb *pontuszi* alak is) eredetileg a mai Törökország északi részén, Pontosz régióban beszélt görög nyelvváltozat. A pontoszi nyelvben, ahogy más Kis-Ázsia vidékein beszélt görög nyelvváltozatokban is, török, perzsa és kaukázusi hatások is kimutathatók. Az első világháborút követő lakosságcserék miatt a mai pontuszi nyelv beszélői többnyire Görögországban élnek

a hitükről, az ortodox vallásukról is. Ezeknek a daloknak rendkívül intenzív hangzása volt, és táncok is kapcsolódtak hozzájuk. Jól ismerték például az ősi görög tűztáncot, többször is láttam, ahogyan szenvedélyesen táncolják. Olyan volt, mintha ezek a Kaukázusból érkező emberek az ősi, ókori Athén kultúrájának kisugárzását elevenítették volna meg.

Elmondható, hogy az Önre jellemző színházi gondolkodás, mentalitás többek közt ezekben a gyerekkori élményekben gyökerezik?

■ Természetesen nagymértékben befolyásolt, hogy már igen korán, gyerekként ráeszméltem a közel-keleti gyökereimre. Ez egy fontos felismerés volt számomra, és ez az érzet végigkísért egész életem során. Amikor a szüleim Görögországba kerültek, már egy jól körvonalazható, sokszínű kultúrát hoztak magukkal, ami a mindennapokban is megmutatkozott, a dalokban, az ételekben és az étkezési szokásokban, a gyereknevelésben. Apai nagyanyám, akit Deszpinának hívtak, Trapezuntban[2] egy szinte egyetemi színvonalú gimnáziumot végzett el, és ismerte az ókori görög nyelvet. Én úgy nőttem fel, hogy az ókori görög nyelv kifejezéseit, fogalmait hallottam tőle. Korábban a családjuk kiváltságos helyzetben volt, egy jómódú, kulturált réteget képviselt. A nagyapám, például, nagyszerű útleírásokat készített, többek közt a Kaukázusról is írt egy remek szöveget. Ebből a szempontból a gyerekkoromban ért impulzusok magas szintű, minőségi kulturális élményként hatottak rám. És annak ellenére, hogy egy kis faluban éltünk Pieríában, már nyolcéves koromban Dosztojevszkijt olvastam és a világirodalom számos remekművével megismerkedtem, tizenhét évesen pedig már beszéltem olaszul, Dantét eredetiben tudtam olvasni. Tehát a családi háttér nagyon erős indíttatást jelentett számomra, az olvasás és az írás szeretete is innen ered. Persze, a menekült családokra jellemző módon a menekülés, a költözések során mindig mindent maguk után kellett hagyniuk, így folyamatosan el is vesztették mindenüket. A szüleim földműves gazdálkodók voltak, jellemzően baloldali gondolkodással. Bár a nagyszüleimet még jómódú kapitalistáknak nevezhetnénk, mire Görögországba kerültek, már elvesztették mindenüket és kommunisták lettek. Édesapám és nagyapám is aktív tagjai voltak a Görög Kommunista Pártnak, amit

2 *Trabzon* (más néven *Trapezunt*) város Törökország északi részén, a Fekete-tenger partján, Trabzon tartomány székhelye, az azonos nevű körzet központja. Az i. e. 8. században alapították.

persze, meg is szenvedtek később. Édesanyám családja is menekült volt, nagy szegénységben éltünk, gyakran mondták, hogy menjek el a faluból, mert ott nem tudják nekem megadni, amire szükségem van, csak a szegénységet. És tizenkét évesen el is mentem, Kateriniben jártam gimnáziumba, de közben egy kis élelmiszerboltban dolgoztam, házhoz vittem a megvásárolt dolgokat, vagy pedig segédkeztem a pincérek mellett, még tányért is mosogattam. Így tudtam magamat fenntartani egyedül. De természetesen, amikor csak lehetett, mindig világirodalmat olvastam, orosz, francia, német írókat… Azt hozzá kell tennem, hogy az édesapám nem ortodox keresztény volt, hanem a protestáns felekezethez tartozott, így lehetőségem volt arra is, hogy a protestáns templom könyvtárát látogassam, és már nagyon fiatalon elkezdtem olaszul, németül és angolul tanulni. Az, hogy ilyen korán elhagytam a szülői házat, sokat segített abban, hogy szembesüljek a valósággal, és a saját lábamra álljak, de így a felhőtlen, boldog gyerekkor örömeiben igazából sohasem volt részem. Nyaranta visszamentem a falunkba, és a földeken dolgoztam a testvéreimmel együtt. A szüleim már ötéves koromtól kivittek a földekre, ahol akkoriban a családunk dohányt termesztett. Emlékszem, hajnalban vittek ki egy kosárban, amelyben aludtam, és napfelkeltétől szedték a dohányt.

Tehát a menekült családi háttér mindig az elveszett haza, az elveszett kultúra emlékét jelentette számomra, a szegénységgel és a rengeteg olvasással együtt. Minden testvérem nagyon szeretett olvasni, az olvasás szeretetét édesanyánktól örököltük. Valamint azt a szabadságérzetet, az a tudatot is, hogy akár egyedül is képesek vagyunk megfordítani a világot – és ez nagyon sok ajtót megnyitott előttem. Vagyis nagyon korán éretté váltam, és fontosnak éreztem a cselekvést, hogy jobbá tudjam tenni a világot. Húszéves koromban, a katonai junta idején tagja lettem Lambrakisz[3] ellenálló ifjúsági csoportjának, így ellenzékiként minden szombaton jelentkeznem kellett a rendőrségen. Amikor a helyzetem már tarthatatlanná vált, kénytelen voltam hamis útlevéllel elmenekülni az országból Jugoszlávián keresztül. Egy vándorszínházi társulathoz csatlakoztam, amely éppen Németországba tartott, hogy az ott élő görög menekültek számára tartson előadásokat. Ezt megelőzően egy színiiskolá-

3 Grigorisz Lambrakisz (1912–1963) görög politikus, orvos, atléta, az athéni egyetem orvosi karának tanára. A II. világháború alatt a tengelyhatalmak elleni görög ellenállás tagja volt, később kiemelkedő háborúellenes aktivista lett. Jobboldali aktivisták által elkövetett meggyilkolása tömeges tüntetéseket váltott ki, és politikai válsághoz vezetett Görögországban.

Fotó: Pierre Guillaume

1. kép. **Euripidész: Bakkhánsnők, Berlin 1987, Berliner Ensemble, Calliope Tachtsoglou, Akis Sakellariou, Sophia Michopoulou, Giorgos Symeonidis**

ban tanultam, amit majdnem el is végeztem, ám ekkor kaptam egy meghívást a bátyámtól, aki abban az időben már a lipcsei Karl Marx Egyetemen tanított. Az ő barátnője pedig Brecht lánya, Barbara volt, így rajta keresztül kaphattam meghívást a Berliner Ensemble-ba.

Mielőtt továbbmennénk színházi pályájának legfontosabb mérföldkövei mentén haladva, fel tudná idézni azt a pillanatot, amikor először érezte, hogy a színház lesz az igazi hivatása? Mikor érezte először a teatralitás mindent elsöprő erejét?

■ A faluban, ahol éltem, már hétéves koromtól mindig én voltam a főszereplő az iskolai ünnepeken, sőt a többieknek is segítettem, elmagyarázva nekik, hogyan kell játszaniuk a szerepeiket. Már akkor azt éreztem, hogy ehhez van valami nagyon erős kötődésem, annak ellenére, hogy nem volt kialakult színházi elképzelésem vagy akár egyetlen színházi előadást is láttam volna. Hét-

főnként a rádióban színházi műsorokat közvetítettek, amit édesanyámmal együtt hallgattam, és ezen keresztül hallottam meg először a nagy görög színészek hangjait. Onnantól kezdve folyamatosan kérdezősködtem róluk, moziba jártam, de színházzal csak nagy ritkán, egy-egy vándortársulat fellépése során találkozhattam. Amikor viszont 12 évesen Katerinibe költöztem, már rendszeresen látogathattam színházi előadásokat. Szalonikibe, illetve más városokba is átjártam, és innentől kezdtek igazán formálódni a színházról és a színészetről alkotott elképzeléseim. Végül arra az elhatározásra jutottam, hogy egész életemben ezzel akarok foglalkozni, színészként, méghozzá komikus színészként.

A színházi pálya választása egy tudatos döntés eredménye volt, de amíg nem rendelkezett kiforrott koncepcióval, ugyanolyan tudatosan kereste azokat, akiktől tanulhat? Kiket tekint mestereinek színházi pályája során?

■ Valóban, kerestem azokat a mestereket, akiktől a legtöbbet tanulhatok, akik a leginspirálóbbak számomra. Egyik első mesteremnek Mánosz Katrakiszt tekintem, és amikor bekerültem egy athéni színművészeti iskolába *(Kosztisz Mihailidisz Drámaiskolája, 1965–67 – K. A.),* már akkor a tanáraim mellett segédkeztem a rendezéseik során. Akkoriban még nem gondoltam, hogy rendező leszek, sokkal inkább színész szerettem volna lenni, és színművész hallgatóként már kisebb szerepeket is eljátszottam zenés színházi előadásokban és komédiákban. Amint kiléptem a színpadra, mindenki röhögőgörcsöt kapott, de egy idő után ez egyre jobban zavart, és arra gondoltam, hogy nem akarok csupán egy komikus tucatszínész lenni. Hozzám sokkal közelebb állt például Beckett, és ez egyáltalán nem illett ahhoz a játékstílushoz, ami a szórakoztató jellegű, kommersz színházakra volt jellemző. És ekkor érkezett a meghívás a bátyámtól Németországból, ám hiába akartam odautazni, a baloldali beállítottságom miatt nem kaphattam útlevelet. Ezért hamis útlevelet kellett szereznem, hogy elhagyhassam az országot. Amszterdamban aztán otthagytam a színtársulatot, és telefonon keresztül kapcsolatba léptem a bátyámmal, aki összekötött engem a Hazafias Diktatúraellenes Mozgalommal. Ez a szervezet segített abban, hogy Németországból *(Nyugat-Németországból – K. A.)* Svédországba utazzak, ahol rokoni és baráti kapcsolataim révén bekerülhettem a Svéd Királyi Színházba, és mintegy két hónapig Ingmar Bergman egyik asszisztenseként dolgozhattam. Bergman akkor rendezte éppen a *Hedda Gabler*t, és számomra

ez volt az első találkozás egy kiemelkedő rendezővel, egy óriási művésszel. Ez idő alatt elkészült a Kelet-Németországba szóló vízumom, így végre elutazhattam Berlinbe a Berliner Ensemble-hoz. Emlékszem, ahogy a bátyám ott várt rám a pályaudvaron, és 25 év elteltével újra találkoztunk, mivel ő is azok közé tartozott, akiket gyerekkorukban a diktatúra elől átmenekítettek különböző szocialista országokba. És innentől már egy másik, rendkívül izgalmas élet kezdődött számomra.

Érkezésem utáni reggelen rettentő izgatottan elindultam Brecht színházába. Fél nyolc körül egy idős nénike ment éppen előttem, és a színházig követtem őt. Amikor bementem a színház büféjébe, odajött hozzám valaki azzal, hogy Helene Weigel, a színház igazgatója – és Brecht felesége – vár rám. Amikor találkoztunk, kiderült, hogy ő az az idős hölgy, akit követtem, és takarítónőnek hittem. Ezt követően rengeteg emberrel kerültem közelebbi kapcsolatba, köztük Ekkehart Schall-lal, Brecht társulatának egyik legnagyobb színészével és előadásainak főszereplőjével, illetve Heiner Müllerrel, a színház dramaturgjával, aki később mentorommá és mesteremmé vált, de rajtuk kívül is nagyon sok fontos színésszel, alkotóművésszel ismerkedtem össze. Végső soron ők formáltak meg, mivel rengeteg ötlettel és gondolattal érkeztem oda, ám egyfajta „mediterrán káosz" jellemzett. A szerteágazó, burjánzó fantáziámat nem igazán tudtam kordában tartani a szenvedélyes, mediterrán temperamentumom miatt, és ott, Németországban értettem meg, hogy fel kell építenem egy rendszert, ki kell dolgoznom egy munkamódszert. Szerencsésnek mondhatom magam, hogy már fiatalon olyan jelentős művészek voltak a tanáraim, mint például egy kínai mester Sanghajból, akitől nagyon sokat tanultam az idő értelmezéséről, vagy Ekkehart Schall, aki egyúttal kiváló zsonglőr is volt és módszeresen dolgozott a rekeszizmának fejlesztésén, vaslemezeket pakolva a hasára, illetve a neves díszlettervező, Karl von Appen. De mindenekelőtt Heiner Müllerről kell beszélnem, akinek a legtöbbet köszönhetek. Amikor Görögországból megérkeztem Németországba, leginkább Max Reinhardt hatása alatt álltam, egy „klasszikusabb" színházfelfogásban hittem. De különös módon éppen Heiner Müller vezetett rá a saját klasszikus, ókori színházi örökségem mélyebb lényegére és filozófiai jelentőségére, és ez távol állt a neoklasszicista vagy romantikus felfogástól. Vagyis nem Schiller vagy Goethe szemszögéből láttatta meg velem az antik örökséget, hanem inkább egyfajta elméleti, neomarxista nézőpontból, bár ő a későbbiekben komoly kritikával viszonyult a marxizmushoz is. Heiner Müller, aki 1972-ben került a Berliner Ensemble-hoz, érezte, hogy

a társulat és Brecht öröksége között egy krízis, egy erőteljes szembenállás alakult ki, ezért újfajta megközelítést javasolt. Brecht tulajdonképpen Heiner Mülleren keresztül hatott rám, és rajta keresztül jutottam el a klasszikus görög tragédiák újfajta értelmezéséig. Az ismeretségünk elég különös módon indult: a színház büféjében esténként láttam egy embert, aki gyakran részegre itta magát. Egyszer megkérdezte tőlem, hogy honnan jöttem. A válaszomra csak annyit mondott: „Á, Görögországból? Épp a Médeiából írok egy darabot". Majd felajánlotta, hogy menjünk fel hozzá. A látogatásomat követően már másnap tudtam, hogy ő lesz a mesterem. Nekem olvasta fel először a *Medeamaterial*t, később a *Prometheusz felszabadítás*át is, amit mintegy húsz évvel később, 1991-ben úgy állítottam színpadra Berlinben, hogy abban maga Heiner Müller játszotta Prométheusz szerepét. Őt tekintem igazi mesteremnek, később barátok lettünk, többször is járt nálam Görögországban. Úgy gondolom, hogy akkor még voltak igazi mesterek, illetve létezett a mester–tanítvány viszony. Ma már sokan inkább a YouTube-on keresztül tanulnak, nagyon megváltozott a tanulás folyamata. A németországi évek után visszatértem Görögországba és elkezdtem járni a saját utamat, ami eleinte elég nehéznek bizonyult. Létrehoztam egy kis színházi csoportot, egy alkotóműhelyt, amellyel már egy teljesen önálló formanyelvet kezdtünk keresni.

Miért döntött úgy, hogy visszatér Görögországba? Lett volna lehetősége a mestere mellett, a híres Berliner Ensemble-ben tovább folytatni a munkát?

■ A katonai junta ideje alatt nem volt lehetőségem visszatérni Görögországba, de amint véget ért a diktatúra, rögtön vissza akartam menni. Pedig maga Heiner Müller illetve Matthias Langhoff is folyamatosan marasztaltak, azt mondták, hogy Németországban nagy karrier várna rám. Én azonban ennek nem láttam értelmét, úgy éreztem, hogy mennem kell, a karrier pedig anélkül is elérhető, hogy Kelet-Berlinben maradnék. A német mentalitáshoz amúgy sem igazán illeszkedett a habitusom. Ez persze nem érvényes Müllerre és a baráti körére, például Castorfra, akikkel nagyon jó kapcsolatom volt, és példaképeimnek tekintettem őket a filozófiai és irodalmi munkásságuk miatt, de akkortájt Görögországban euforikus, ünnepi hangulat uralkodott a diktatúra vége miatt, én pedig valahogy kalitkába zárva éreztem magam Németországban. Ebben nyilván szerepet játszott az erős honvágyam is.

Görögországba visszatérve az Ön számára egy teljesen új időszak kezdődött. Újra fel kellett építenie a színházi létét vagy ez folytatása volt a már megkezdett útnak?

■ Inkább folytatása volt, hiszen már vártak rám, nagyon sokan remélték, hogy visszatérek. Otthon tudtak a tapasztalataimról, az általam tartott Brecht-szemináriumokról, a Heiner Müllerrel való kapcsolatomról, így szívesen fogadták az érkezésemet. Szalonikibe költöztem, és ott létrehoztam egy társulatot, amelynek tagjai később nagyon híres színészek lettek. Elvállaltam az Észak-Görögországi Állami Színház Drámaiskolájának vezetését Thesszalonikiben, ahol 1981–83 között voltam igazgató. Emellett a színház kulturális bizottságának is társelnöke voltam. Megrendeztem Lorca *Yermá*ját és Brecht *Kurázsi mamá*ját, ami óriási sikerrel ment, de egy idő után elegem lett az állami színház nehézkességéből, ezért elhatároztam, hogy útnak indulok, és egy évig csak járni fogom a világot. New Yorktól Sanghajig és Tokióig hihetetlen sok élményt szereztem. Tokióban például megismerkedtem Tacumi Hidzsikatával, a japán butoh-tánc elindítójával. Ezek a tapasztalatok nagyon fontosak voltak számomra, mert újra akartam értelmezni önmagamat, a színházat, mindent, ami addig egyértelműnek látszott.

Az állami színházban rendezett előadásai során még nem alkalmazta azt a színészi tréningmódszert, amit azóta részletesen kidolgozott, és későbbi munkájának, pedagógiájának is az alapját képezi?

■ Először a *Yerma* rendezése során kezdtem használni, mivel nem drámai műként, hanem tragédiaként értelmeztem. Valójában már a 70-es évek végétől egyre inkább a rituális színház felé fordultam, ami részben Brecht hatására történt, de leginkább egy belső késztetés és érdeklődés vezetett el idáig. Ebben nyilvánult meg valószínűleg a származásom és az általam hordozott kulturális élmények és keleti tradíciók hatása. Ez már a *Yerma* színpadra állítása során erőteljesen megmutatkozott, olyan volt az egész, mint egy rituális koreográfia. Az előkészítés során a színészeknek tréninget tartottam, azt, amit a kínai mesteremtől tanultam. Az persze más volt, mint amit most már lassan negyven éve alkalmazok, de a színészek számára rendkívül pozitív tapasztalatot jelentett, és ez jelentős mértékben hatott az előadás minőségére. Én magam nyolc éven át tanultam klasszikus balettet, Martha Graham tánctechnikáját, az Alexan-

der-technikát, nagyon sokat dolgoztam a saját testemen, emellett behatóan tanulmányoztam az észak-görögországi tradicionális rítusokat. Magam is táncoltam égő parázson, sok veszélyes dolgot kipróbáltam. Ezekből a testi tapasztalatokból több mindent átemeltem, és egy saját, légzésen alapuló rendszerbe kezdtem foglalni. Az évek során pedig fokozatosan kidolgoztam egy önálló tréningmódszert.

Fotó: Johanna Weber

2. kép. **Dionüszosz – Euripidész: Bakkhánsnők és prekolumbián mítoszok alapján, Bogota 1998, Teatro de la Casa, Jorge Ivan Grisales**

A tréningmódszerét teljesen egyedül dolgozta ki, vagy a rendszerbe foglalása már az Attis Színház társulatának létrehozásához kötődik?

■ A színházban nem lehet egyedül dolgozni. Mindig ott vagy te és az anyag, amivel dolgozol. Amennyiben a színészt tekintjük matériának, vagyis anyagnak, akkor először alapos kutatómunkát kell végeznünk, hogy felállíthassunk egy megalapozott elméleti rendszert. Ha rutinból dolgozó színészekkel találkozol, akik sztereotípiákból építkeznek, és egyszerűen egymás mellé rakod őket, akkor csak sematikus formákat tudsz létrehozni. Én gyakran tapasztalok ilyet, de nem mindegy, hogy ez a matéria mennyire nyitott a változásra, a fejlődésre. Nem szabad megelégednünk azzal, hogy a színész csupán matéria maradjon, és csak a sztereotípiákat reprodukálja. Fontos felébreszteni benne a változás igényét. Amikor megalapítottam az Attis Színházat, ez a szándék lebegett a szemem előtt, és azóta mintegy 2300 előadást hoztam létre a világ minden táján ennek szellemében.

Miben látja az alapvető különbséget vagy hasonlóságot Brecht színháza és a tragédia között, ami felé az Ön színházi útja elmozdult?

■ Brechtnek semmi köze sincs a tragédiához, legfeljebb a darabjainak szerkezetében fedezhetjük fel. Ahogy a tragédiában jelen van a dialógus és a kórus, hasonlóképpen Brechtnél is a dialógust általában egy dal követi, amely reagál az előző párbeszédre és előkészíti a következőt. Talán ennyi, ami közösnek mondható. Viszont Brecht a társadalomból merít és a társadalomhoz szól, ilyen értelemben ez egy társadalmi színház, míg a tragédia az istennel folytat párbeszédet, vagyis amikor tragédiát rendezek, akkor az istenekhez és az emberekhez szólok egyszerre. Más az irányultság, Brecht esetében politikai üzenete, politikai „magja" van az előadásnak, míg a tragédia esetében ontológiai. A tragédiában ugyanakkor sokkal könnyebb felfedezni a politikai dimenziót is, mint Brechtnél ontológiai gyökeret találni. Brecht mindig társadalmi magyarázatot ad és politikai dimenziót nyit, és inkább az emberi élet kérdéseit érinti, míg a tragédia az egész univerzum felé fordul, és sokkal mélyebbre, a lét ontológiai lényegére kérdez rá. Ilyen értelemben Brecht sok mindent feláldoz a társadalomnak szóló előadásmód oltárán, pedig sokkal mélyebbre is hatolhatott volna, ha leás az ontológiai mélységekig. Szerkezetében például a *Galilei* című drámája alkalmas lenne erre, vagy akár a *Coriolanus* átdolgozása, amely műfajilag is a tragédiához áll közelebb.

A német színház erőteljes politikai-társadalmi szemléletéhez képest az Ön számára egyfajta szellemi-spirituális paradigmaváltást is jelentett a görög tragédiák újraértelmezése, amelynek során egy univerzálisabb, „vertikális" irányultságú színházi nyelv megteremtése felé fordult?

■ Ez az irányultság kezdettől fogva jelen volt bennem, elsősorban a családi gyökereim és a neveltetésem révén, de a színházi tanulmányaim és munkáim, illetve a nagy mestereimmel való találkozások is efelé tereltek. Fokozatosan arra a felismerésre jutottam, hogy mindig felfelé kell tekintenem, felfelé kell haladnom. Ezt a váltást Hegel dialektikus fogalmával, az Aufhebunggal[4] tudnám leírni, ami

4 *„Aufhebung"* – az Aufheben vagy Aufhebung egy német kifejezés, amelynek több, látszólag egymásnak ellentmondó jelentése van, pl. „felemelni", „eltörölni", „megszakítani", „felfüggeszteni", „megőrizni", „meghaladni". A filozófiában az aufheben kifejezést Hegel használja a dialektika kifejtésében, magyarul „megszüntetve-megőrzés"-ként, „meghaladás"-ként értelmezhető.

egy nagyon szép, filozófiai kifejezés, egy paradox gondolat megragadása. Az állítás után következik az állítás tagadása, majd ezt „megtagadva" már egy újabb, másfajta állításhoz érkezünk. Ez a fogalom az embernek azt a törekvését fejezi ki, hogy mindig a dolgok, a jelenségek fölé kell kerekednie, és úgy tagadjon meg valamit, hogy ezáltal egy magasabb szellemi-spirituális szintre is lépjen.

És ezt a spirituális továbblépést, pályájának ezt az újabb szakaszát az Attis Színház létrehozása fémjelzi, amelyet 1985-ben alapított.

■ Valóban, az Attis Színház 37 évvel ezelőtti megalapítása már egy új időszak kezdetét, az első lépést jelentette ezen az úton. Bizony, három év múlva fogjuk ünnepelni a 40 éves fennállását!

A társulat megnevezése, az Attis, szintén sokatmondó, hiszen ez is az ókori görög mitológiából merít.

■ A névválasztás tudatos volt a részemről, hisz Attis Dionüszosz frígiai változata. Már nagyon régen elhatároztam, hogy a görög tragédiával akarok foglalkozni, sőt kifejezetten a bakkhánsokkal és Dionüszosszal, aki a színház, a metamorfózis istene, de nevezhetjük az erő, az energia istenének is. Ő az, aki összeköti, egyesíti az embereket a természettel és más istenekkel. Ennek a tanulmányozásába, szellemi erőterébe szerettem volna belépni, ezért fordultam a bakkhánsok felé. Egy éven keresztül csiszoltam, fejlesztettem a tréningmódszeremet, azt a metódust, aminek segítségével felkészítettem a színészeket a színpadi munkára. Amikor tréningről beszélek, akkor egy nagyon átgondolt, rendszerbe foglalt fizikai gyakorlatsorról van szó, amely ugyanakkor elképzelhetetlen egy meghatározott szellemi-filozófiai háttér nélkül. Ahogy az orvoslás esetében is, a gyógyító mögött állnia kell egy kidolgozott, tudományos rendszernek, máskülönben az illető nem orvos, csak egy sarlatán. Így minden egyes gyakorlatnak, gyakorlatsornak megvan a részletes magyarázata, a tudományos alapja.

Az Attis Színház működésének rendszere egyrészt az Ön által kidolgozott tréningmódszeren, racionális, tudományos alapokon áll, de amikor úgy fogalmaz, hogy a színházi alkotás sajátos „dionüszoszi" útján indult el és „a tragédia az istennel folytat párbeszédet", feltételezhetünk-e emögött valamiféle spirituális vagy akár misztikus élményt?

■ Ez az út részemről tudatos döntés eredménye, nincs benne semmilyen véletlenszerűség. Merthogy semmi sem történik véletlenül. És amikor istenről beszélek, nem a kereszténvi, misztikus értelemben vett entitásra gondolok. Valójában nem adok neki arcot, vagy bármilyen meghatározott karaktert. A felettünk álló erőt értem alatta. A felülemelkedés, vagyis a transzcendens irányultság számomra az istenkeresés állapotát jelenti.

Említette korábban a keleti gyökereit, azokat a tapasztalásokat, amelyek a keleti tradícióhoz kötődnek. E hagyománynak fontos része a belső út, a lét metafizikai megélése is.

■ Amikor régebben a tűztánc szertartása során égő parázson táncoltam, a testem olyan állapotba került, hogy a lábam nem égett meg a forróságtól, mert egy olyan transzállapotban voltam, amely megvédett ettől. Azt vettem észre, hogy ilyenkor az agy kontrollja lecsökken, vagyis nem az agyam irányítja a testemet. Beugrottam a tűzbe, és a lábam nem égett meg tánc közben. Ez egy extatikus állapot következménye volt, de ezt nem nevezném misztikusnak vagy diabolikusnak. Valószínűleg felgyorsult a vérkeringésem, így a saját hőmérsékletem is felforrósodott, azt is mondhatnám, hogy „dionüszoszi" hőfokra emelkedett. Mert a testemben a vér, amely felgyorsulva keringett, az magának Dionüszosznak a bora. Persze, ezt a jelenséget nagyon sokféle módon lehet még leírni, vagy magyarázni. De az biztos, hogy ha hideg lábbal lépsz a tűzre, akkor megégsz.

Az Attis Színház első és egyik legjelentősebb előadása, amellyel berobbant a színházi életbe, a Bakkhánsnők volt, és ezzel indult a társulat most már több évtizedes útja. Ha jól tudom, akkoriban fogadalmat tett, hogy ezt az előadást nem egyszer, hanem hétszer fogja megrendezni. Kinek tette ezt a fogadalmat és miért éppen hétszer?

■ Így van. Ez a mostani, budapesti rendezésem a Nemzeti Színházban hatodik a sorban. A hetedik pedig vagy Szenegálban, vagy Jakutföldön lesz, egy rituális szertartásjáték formájában az erdőben. A fogadalmamat pedig Dionüszosznak tettem, és azért hét alkalommal, mert ez egy mágikus szám.

A Bakkhánsnők eddig megszületett hat változata miben különbözik egymástól?

■ Az első előadás még „szűz" volt, vagyis formailag teljesen tiszta. A jelmezek pedig keleti stílusúak, ilyen értelemben ez a görög tragédia egyfajta keleti változatát jelentette ugyanakkor az előadás létrehozása során már teljes mértékben támaszkodtam az általam kidolgozott metódusra. A második változat színpadra állítása idején történt az amerikaiak támadása Afganisztán ellen, és a bakkhánsok úgy néztek ki, mint a tálibok, a palota pedig Németország első iparosodási korszakát idézte meg. A díszlettervező Jannis Kounellis volt, aki az Arte povera művészeti mozgalom egyik fontos képviselője. Ez az előadás 2002-ben született a düsseldorfi Schauspielhaus produkciójaként, a szerepeket jelentős színészek játszották, és a Siemens cég egyik gyárépületében zajlott, ott, ahol Hitlerék annak idején az atombomba gyártását készítették elő. A harmadik előadást pedig Kolumbiában rendeztem, sámánok és antropológusok közreműködésével, akik színészként vettek benne részt, és nagy részét amazóniai falvakban, Cauca Selva környékén készítettük elő, ahol az ottani indián törzsek ősi hagyományait kutattuk. Én magam is részt vettem ezekben a rítusokban, később az ott szerzett élményeimet egy külön könyvben is megírtam. Rendkívül érdekes, felszabadító tapasztalat volt ez számomra – kimeríthetetlen, határtalan és mélységes érzés. Egészen magával ragadó volt megélni a tudatállapotnak ezt a mélységét. A negyedik változat a moszkvai Sztanyiszlavszkij Színházban született 2015-ben, ahová az új művészeti vezető, Borisz Juhananov hívott meg. A teljesen felújított és átalakított színházban *(amely akkor már Sztanyiszlavszkij Elektrotyeatr néven működött – K. A.)* mintegy 400 fiatal színészből választottam ki a szereplőket, de játszottak benne kiváló idősebb színészek is, akik felett mindig ott lebegett Sztanyiszlavszkij szellemisége. Ez az előadás attól volt különleges, hogy sikerült találni egy egyensúlyt a tragédia és Sztanyiszlavszkij első időszakának játékmódja között, amit például annak idején Maria Lilina is képviselt. Nem véletlen, hogy Eizenstein is legtöbbször Sztanyiszlavszkij színészeit hívta el különböző szerepekre. Ebben az előadásban Dionüszoszt egy nő, Jelena Morozova játszotta, aki napjaink egyik legkiemelkedőbb orosz színésznője. Rendkívül fizikális és őrült előadás volt. Az ötödik rendezésem a tajvani Tajpejben, az ottani Nemzeti Színház szervezésében valósult meg, ami az eddigiek közül a legnagyobb formátumú produkció volt mintegy 60 szereplővel és egy legendás dobegyüttes, a Ten Drum Art Percussion Group közre-

Fotó: Johanna Weber

3. kép. **Heiner Müller: Héraklész, Athén 1997, Attis Theatre, Sophia Michopoulou, Ieronymos Kaletsanos, Giorgos Symeonidis**

működésével. A színészek mellett 35 táncos szerepelt és óriási dobok szólaltak meg benne. Egy külön szabadtéri helyszínt alakítottak ki hozzá a palotaépületek között, a mintegy 2000 néző pedig a régi paloták lépcsőin ülve nézte az előadást. Külön kérésemre az előadásban egy nőkből álló kar szerepelt, amelynek tagjait egy Tajvanon élő őslakos kisebbségből válogattuk ki, és a Fülöp-szigetekiekre vagy a pápuákra hasonlítottak. A végeredmény megrendítő lett, a kórus jelenléte szinte sokkolta a közönséget, és a Dionüszoszt alakító színész is szinte önkívületi, őrült állapotban játszott, egészen szélsőséges jelenlétet produkált. A hatodik előadást itt Budapesten, a Nemzeti Színházban állítottam színpadra, ám itt nem igazán volt lehetőségem választani a színészek között, így elfogadtam a színház javaslatát. De azt kell, hogy mondjam, remek színészekkel dolgozhatok együtt, és úgy érzem, hogy minden szereplővel sikerült megtalálnom a hangot, a kórust és mellékszerepeket játszó színészhallgatókat is beleértve, akik két hónapon át rengeteg kemény tréningen vettek részt. Úgy gondolom, hogy kirobbanóan erős lett a végeredmény.

Egyik legfontosabb írását, a 2015-ben megjelent Dionüszosz visszatérése című könyvét mintegy 25 nyelvre lefordították már. Tekinthetjük ezt eddigi munkásságának egyfajta összefoglalásaként, szellemi és színházi ars poeticának?

■ Igen, bizonyos értelemben nevezhetjük annak. Ezt követni fogja egy másik is, a *Dionüszosz éneke,* amely leginkább a hangról, a hang használatáról szól.

A könyvének címére reflektálva: miért kell visszatérnie Dionüszosznak? Hiszen ez azt jelenti, hogy eltűnt a világunkból. Vajon miért tűnt el és most miért tér vissza?

■ E kérdés kapcsán 2011-ben egy háromnapos szimpóziumot rendeztek Berlinben Erika Fischer-Lichte vezetésével és az én színházi munkásságomra alapozva, amelynek az volt a címe, hogy *Dionüszosz száműzetésben*[5]. Ennek nyomán kiváló írások születtek, leginkább a dionüszoszi szellemiség eltűnését értelmezve. Úgy gondolom, hogy legelőször Európa száműzte őt, és Apollónt tette a helyére, a szépség és a harmónia ideáját állítva a középpontba. Ez a szemlélet egyébként a nemzetiszocializmus ideológiájára is hatással volt később. A téma kapcsán három kötet jelent meg eddig, az egyik az *Utazás Dionüszosszal*[6], amelyben számos jelentős színházi gondolkodó, többek közt Hans-Thies Lehmann is ír a munkásságomról, a másik a *Dionüszosz száműzetésben*[7], a harmadik pedig a *Dionüszosz visszatérése*[8], amelyben részletesen kifejtem a tréningmódszeremet. Mivel egy olyan korszakban élünk, amelyben elveszítettük a hangunkat, elvesztettük az energiánkat, a testiségünket, és a technikai fejlődés mindent eltörölt, lehet, hogy visszatérése megoldást jelenthet. Újra felfedezhetjük őt, az érzékeinket, újra megtanulhatunk hallani, hiszen ma már nem halljuk a világun-

5 2011. szeptember 23–25. között a berlini Görög Kulturális Alapítvány *„Dionüszosz száműzetésben. Theodórosz Terzopulosz színháza"* címmel nemzetközi szimpóziumot szervezett, amelynek keretében a színháztudomány, a klasszika-filológia, a pszichoanalízis, a pszicho- és neurolingvisztika területét képviselő tudósok és kutatók írókkal, dramaturgokkal, rendezőkkel és színészekkel találkozva osztották meg nézeteiket Terzopulosz színházának sajátosságairól, dionüszoszi jellegéről.

6 Raddatz, Frank M Reise, ed. 2006. *Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos.* Berlin: Theater der Zeit.

7 Raddatz, Frank M Reise, ed. 2019. *Dionysus in Exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos.* Berlin: Theater der Zeit.

8 Raddatz, Frank M Reise, ed. 2020. *The Return Of Dionysus: The Method Of Theodoros Terzopoulos.* Berlin: Theater der Zeit.

kat és egymást, szinte süketek vagyunk. Hogy újra képesek legyünk látni, mert a látásunk is eltorzult, és hogy újra tudjunk beszélni, hiszen némák vagyunk. Hogy újra tudjunk gondolkodni, mert elbutultunk, újra képesek legyünk megragadni a dolgokat, mert ma már erre is képtelenek vagyunk. És hogy újra sírjunk és nevessünk, hangosan és erőteljesen. Mindezt Dionüszosz hordozza magában, ez ma már nagyon hiányzik a színházból és az életből is. Eltűnt a siratás hagyománya is, ami egy rendkívül fontos kategóriája a létünknek, a gyászolásra való képesség. Emellett az öröm, az extázis igazi megnyilvánulása is. Mindezeket újra át kell élnünk, hogy újra emberré tudjunk válni. Úgy fogalmaznék, hogy Dionüszosz a felszabadító és az embert teremtő erő. Egyszer egy előadásom előtt el akartam helyezni a színpadon egy mikrofont, de aznap éjszaka volt egy rémálmom, megjelent előttem Dionüszosz, hogy a szó szoros értelmében megöljön. Akkor megértettem, hogy a mikrofont el kell dobnom, és hagynom kell a természetes emberi hangot érvényesülni. Ezzel azt akarom mondani, hogy igen közvetlen, erőteljes kapcsolatban állok Dionüszosszal, mind az életben, mind a színházam formanyelvét illetően. Mint említettem, számomra ő az emberteremtő. Persze ez a forma előadásról előadásra változik valamelyest, de mindig megtartom a színpadi megszólalás természetes alapjait. Soha nem használok például videóbejátszásokat vagy mikroportot. A színészek esetében inkább arra törekszem, hogy megnyissam a hangjukat, és akár hónapokig küzdök azért, hogy a saját hangjukon szólaljanak meg. Tulajdonképpen erre tettem egy fogadalmat Dionüszosznak, a művészetemet az ő szolgálatába állítottam.

Számtalan helyen rendezett, illetve tanított már a világban. Mi a tapasztalata, mennyire nyitottak a színészek erre a dionüszoszi szemléletre a színházi munkájuk során?

■ Abszolút nyitottak. Úgy is mondhatnám, hogy amikor Dionüszosz megnyitja előttük az ajtót, rohannak, hogy beléphessenek rajta. Ez a dionüszoszi matéria jellemzője. Felszabadít a pszichologizmus kötelékei alól, és a természetes létezés, a belső látás felé mozdít el. Amikor például tizenkét színész egyszerre lélegzik a színpadon, annál nincs erősebb, természetesebb dolog a világon. Ez pedig magával ragadja a színészeket, szinte terápiás hatással van rájuk, megnyugtatja őket, visszavezeti őket a földhöz. Mindig örömmel tölt el, amikor bárhol a világon nem csak a fiatalok, hanem az idősebb, akár 70-80 éves tapasztalt színé-

szek találkoznak ezzel a számukra új dologgal, és hatalmas lelkesedéssel vetik bele magukat, mert nem félnek kísérletezni.

Beszélgetésünk során már szó esett a mesterekről, amelyek elindították, formálták és inspirálták élete során. Hogy látja, tudását mesterként tovább tudja adni, és Dionüszosz visszatérésének színházi útja folytatódik az Ön tanítványaiban is?

■ Igen, mindenképpen. Ennek a színházi útnak a legfontosabb képviselője, tanítója Szavvasz Sztroumposz[9], és persze valamennyi színészem, de elsősorban ő az, aki a legfelelősségteljesebben viszi tovább ezt a szellemiséget és metódust. Ő maga is mintegy negyven tanárt képzett ki világszerte, a módszeremet különböző iskolákban és színházi akadémiákon tanítják. Például a moszkvai állami színházművészeti főiskolán, vagy Kínában, ahol másodéves színészhallgatóknak heti 8 órában oktatják, de Szöulban, Berlinben és Olaszországban is vannak tanárok, tulajdonképpen kialakult egy oktatói hálózat. Amikor Delphiben a munkásságomról rendeztek egy szimpóziumot, a tanítványaink is egybegyűltek, de eljött például Anatolij Vasziljev, Eugenio Barba, a Rimini Protokoll és még sokan mások is, hogy megnézzék a módszerünk hatórás demonstrációját. Ez többek közt azért volt fantasztikus, mert a tanítványaink különböző nyelveken beszéltek, kínaiul, koreaiul, olaszul, portugálul és oroszul is, mégis egy iskolát képviseltek. Számos országba hívják a tanárainkat, hogy tréningeket, workshopokat tartsanak. Gyors és látványos eredménnyel jár, mert megnyitja a színészek hangját, energiáját. Persze volt olyan repertoárszínház, ahol ez a fajta módszer nem illeszkedett a kialakult színészi jelenléthez, de például a pekingi állami egyetemen vagy Isztambulban külön tanszék foglalkozik a módszeremmel, illetve Tadashi Suzuki metódusával. Számos követőm van, és örülök, hogy több színház meg szeretné ismerni a módszert, mert segíthet a következő színházi generációk nevelésében. Az általunk képzett negyven tanár minden nyáron eljön Görögországba, hogy részt vegyen egy egyhónapos szemináriumon, és csodálatos érzés látni, ahogy évről

9 *Szavvasz Sztroumposz* (1979–) görög színész, rendező, színházpedagógus. 2002-ben végzett a Görög Nemzeti Színház drámaiskolájában. 2003-ban MA diplomát szerzett színházi gyakorlatból az Exeteri Egyetemen (Egyesült Királyság). 2003-tól az Attis Színház színészeként és Theodórosz Terzopulosz rendező asszisztenseként dolgozik.

évre fejlődnek. Érdekes, hogy ebből a szempontból az angol színházi élet meglehetősen zárt közeg, mert ott a shakespeare-i színház dominál.

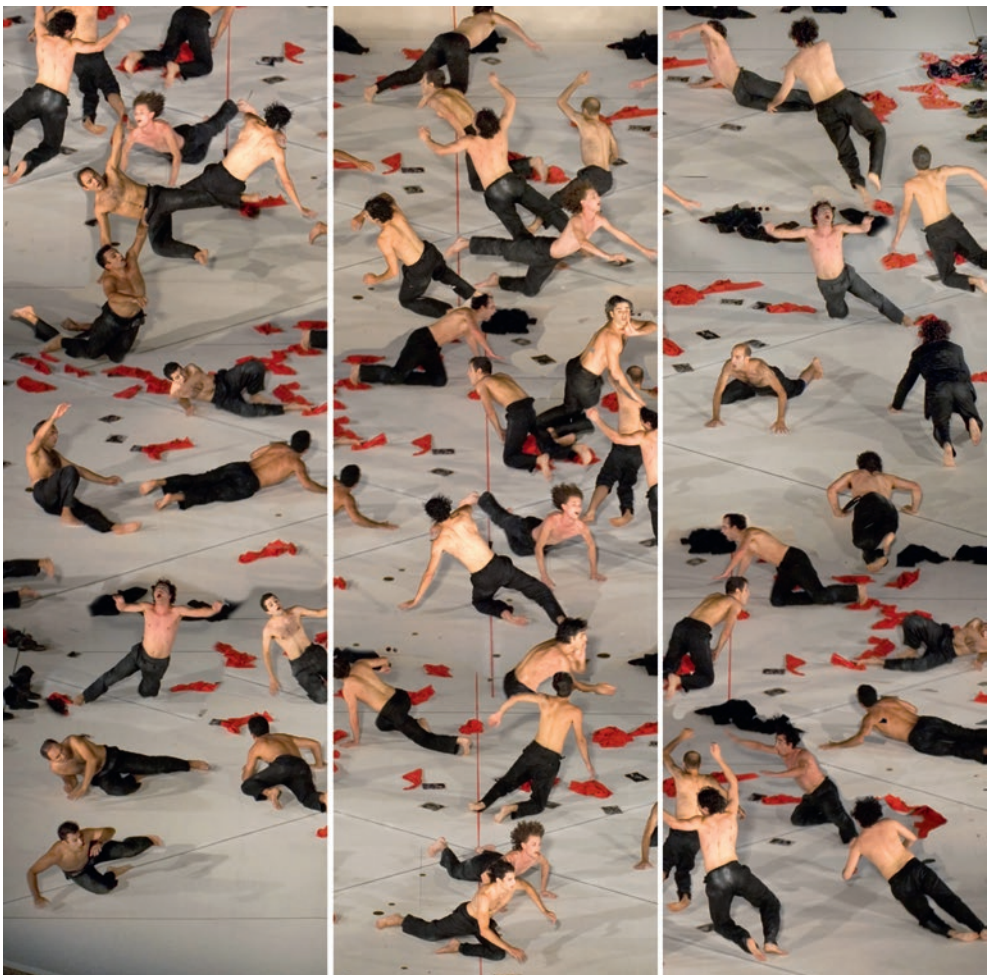
Az ókori görög tragédiák mellett más szerzők műveit is színpadra állította. Melyeket tartja ezek közül a legfontosabbnak?

■ Valóban, fontos tisztázni, hogy a munkásságom nem csak Dionüszoszhoz illetve az ókori görög tragédiához kapcsolódik. A világ számos színházának és nemzetközi fesztiváljának felkérésére rendeztem előadásokat Brecht, Beckett, Heiner Müller és mások művei nyomán, némelyiket többször is. Fontos munkám volt például a *Kurázsi mama* Brechttől, a *Játszma vége* Beckett-től, vagy a *Medeamaterial,* a *Quartet* és a *Mauzer* Heiner Müllertől. Emellett Görögországban sok újgörög művet is színpadra állítottam, számos új írót, költőt mutattam be a közönségnek, akik ezáltal nagyon sikeresek lettek. Ezekben ugyanúgy megmutatkozik a tragédiáról vallott szemléletem, mert számomra ez az alapelve a színháznak, ami még egy kis előadásnak is nagy formátumot tud adni, képes kitágítani és megnyitni a szövegben rejlő energiákat. Ilyen a MITEM-en is bemutatott *Amor* vagy az *Alarme* is.

A rendezései és színházpedagógiai munkássága mellett különösen nagy jelentőségű a Színházi Olimpia létrehozása, amit az Ön kezdeményezésére először 1995-ben, Delphiben szerveztek meg, és azóta a világ egyik legnagyobb formátumú színházi találkozójává nőtte ki magát. Ez a grandiózus esemény kifejezetten a művészi útkeresésének kiteljesedéseként, vagy inkább társadalomformáló, közösségteremtő igényből született?

■ Ez egyértelműen a színházi munkámból, a művészi útkeresésemből fakadt, mivel a lehető legmélyebbre akartam ásni a tragédia megértésében és megélésében. Az volt a vágyam, hogy eljussak a tragédia lényegéig. Ezért 1984-ben rendeztem egy színházi fórumot Delphiben, ahová elhívtam a színházi világ legjelentősebb alkotóit. Jelen volt többek között Andrzej Wajda, Robert Wilson, Heiner Müller, Dario Fo, Tadashi Suzuki, Jan Kott, számos kiemelkedő filozófus és alkotó, az akkori művészvilág krémje. Arról beszélgettünk, hogy miért ne jöhetnénk össze rendszeresen és csinálhatnánk közösen egy színházi eseményt. Elsőként Tadashi Suzukival tárgyaltam erről nyilvánosan 1986-ban Tokióban, a japán állami televízió 1-es csatornáján. Elmondtam ezt a javasla-

Fotó: Johanna Weber



4. kép. **Aiszkhülosz: Perzsák, Epidaurosz 2006. Ókori színház, kórus**

tomat, és felkértem Suzukit, hogy legyen ebben a partnerem, a munkatársam. Ezután más neves művészeket is felkértem az együttműködésre, és így a gondolat egyre inkább egy komoly színházi fórummá nőtte ki magát, ahol nagy formátumú személyiségekkel beszélgettünk a színház válságáról, a művészet kríziséről. Ebből az alkotói nyugtalanságból még nem következett volna, hogy létrehozzunk egy fesztivált, nem is terveztük, csupán az volt az igényünk, hogy kimondjuk az igazságot a színházművészet és színházi képzés állapotáról, és új alkotói elveket fogalmazzunk meg. Elhívtam Eugenio Barbát, Anatolij Vaszil-

jevet, a La Mama színház alapítóit, Richard Serrát és sok más neves művészt is. Kialakult egy éjszakába nyúló beszélgetés, amit én vezettem, és ekkor határoztuk el, hogy létrehozunk egy nagy színházi találkozót. A második kérdés az volt, hogy honnan szerzünk rá pénzt. Tadashi Suzukival együtt elmentünk Japánba, és Sizuoka városának polgármesterével sikerült megegyeznünk, hogy támogassa a kezdeményezésünket. Sizuokában, amely egy iparváros, egy neves japán építész tervei alapján egy egész városrészt szándékoztak felépíteni erre a célra.

Elvittem ezeket a terveket Melína Merkúrinak[10], Görögország akkori kulturális miniszterének, és elmondtam neki, hogy a japánok szeretnék megrendezni az első Színházi Olimpiát, de véleményem szerint ezt Görögországban kellene elindítani. Ő felkarolta a kezdeményezésemet, és neki köszönhetően 1995-ben Delphiben szerveztük meg az első Színházi Olimpiát, ami óriási siker lett. Mintegy 500 újságíró jelenlétében hirdettük meg a Színházi Olimpia manifesztumát, Juan Antonio Samaranchtól[11] pedig engedélyt kaptunk az olimpia szó használatára. Ezt követően Japán rendezte meg a második olimpiát 1999-ben, majd ezután következett Moszkva, Isztambul, Szöul, Peking, Wroclaw, Delhi, Szentpétervár és Toyama. A Színházi Olimpia hatalmas jelentőségű eseménnyé nőtte ki magát, ami akár egy külön beszélgetést is megérne. Az elmúlt 27 év története rendkívül gazdag és sokszínű, és ezt majd a 2023-as magyarországi Színházi Olimpiát követően egy alaposan előkészített, dokumentált könyvben szeretnénk megörökíteni.

10 *Melína Merkúri,* latin átírásban: Melina Mercouri (1920–1994) görög színésznő, énekesnő, politikus, a görög Parlament képviselője, 1981–89 és 1993–94 között Görögország első női kulturális minisztere.

11 *Juan Antonio Samaranch Torelló* (1920–2010) spanyol sportdiplomata, világviszonylatban a Nemzetközi Olimpiai Bizottság (NOB) 7. elnökeként lett közismert.

Pataki András

Megélve érteni

Néhány gondolat a színházpedagógiáról

„Közkeletű nézet szerint tanulás és szórakozás között igen nagy a különbség. Az előbbi lehet, hogy hasznos, de csak az utóbbi kellemes. […] Mondani erre tulajdonképp csak ennyit mondhatunk: tanulás és szórakozás közt az ellentétnek nem kell természettől fogva törvényszerűnek lennie, nem volt mindig az, s nem kell, hogy az legyen mindig. […] Színház marad a színház akkor is, ha tanító célzatú színház, és ha jó színháznak, akkor szórakoztató."

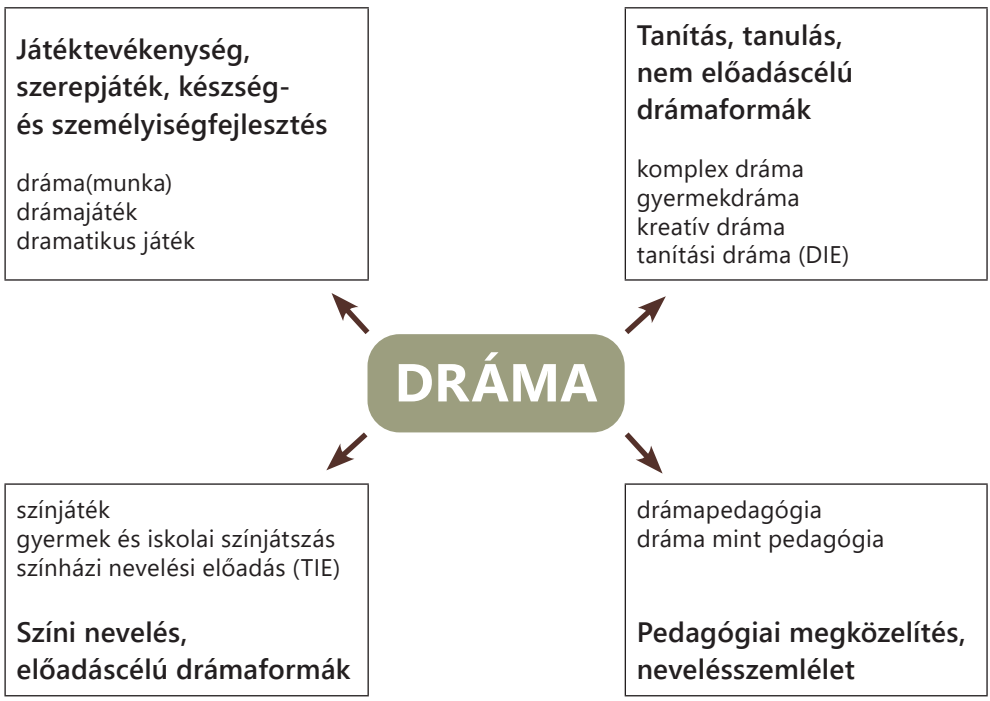
Bertolt Brecht

Brecht 1936-ban papírra vetett szavaiból (Brecht 1969, 128–129) is világosan kitűnik, hogy színház és a nevelés összekapcsolásának gondolata régóta tárgya a színházművészet szerepéről folytatott vitáknak. Ha a fogalmakat tisztázni szeretnénk, nem könnyíti meg helyzetünket az sem, hogy sokan sokféleképpen gondolkodnak a dráma mibenlétéről, illetve annak a színházhoz és a pedagógiához fűződő viszonyáról.

Ha kiindulópontként rögzítjük is, hogy a drámán az irodalomnak azt a műnemét értjük, amelynek világszerűségét a szerepek és a dialógusok határozzák meg, hozzátéve, hogy a párbeszédekben mindig valamiféle most változó viszonynak is meg kell jelennie, amely a szituáció keretei között mutatkozik meg, akkor további kérdések is felmerülhetnek, mint például, hogy azonos-e az írott szöveggel, vagy a színházi előadással egyenlő, esetleg mindkettővel.

A „drámáról" való gondolkodás – és vele összefüggésben a terminológia használata – mögött a szakirodalomban és a drámapedagógusok gyakorlatá-

ban a drámához és a színházhoz való közelítés négyféle szemléletmódja húzódik meg:



1. ábra. **A dráma, a drámaformák és a szemléletmód összefüggései (vö. Gabnai 2015, 417–440)**

Attól függően, hogy melyik kifejezést, megnevezési módot részesítik előnyben, árulkodik arról, hogy a drámáról milyen szemléletmóddal gondolkodnak: elmennek az elméleti megalapozás vagy a filozófiai kérdések felé, a nevelés-elmélet felől közelítenek tárgyukhoz, vagy eszközként tekintik, amely jó módszer a készségfejlesztésre, a szabálytanulásra vagy egyáltalán a játéktevékenységre.

A színházi forma fontos abban a drámamunkában, amit a másik póluson elhelyezkedők is folytatnak, viszont az alapvető különbség éppen ott van, hogy az egyik a színházi oldalra helyez nagyobb hangsúlyt (tehát az előadáscélú drámaformára), a másik pedig a tanítás–tanulás folyamatára. Az utóbbi is használja a színház eszközeit és elemeit (s itt nemcsak a külsődleges elemekre – kellék, díszlet stb. – gondolunk, hanem magára a drámai cselekvés építé-

sére, a feszültség fokozására is), céljaik mégis különböznek. Az egyik a színi nevelés érdekében használja, tehát igyekszik felkészíteni a gyereket arra, hogy nézőként hogyan fogadjon be egy-egy színházi előadást, s emellett nyilván művészi élményt is ad számára, míg a másik oldal a dráma kontextusa által hordozott tartalomnak a megértetésére, megélésére helyezi a hangsúlyt (itt a tartalom kerül előtérbe, s a színházi eszköztárat ennek a tanítási–tanulási célnak rendeli alá).

Bármelyik oldalról is vizsgáljuk a drámát a drámapedagógia optikáján át, az egyértelműnek látszik, hogy nem egyenlő az irodalom műnemével, illetve az erről szóló ismeretanyaggal. Miközben sajátosságai – szereplők, dialógus, kontextus, változó viszonyrendszer stb. – föllelhetők a drámamunkában is, csakhogy ott nem szövegként kezeljük őket, hanem tevékenység formáját öltik. Tehát nem ismeretanyag átadása, hanem tanulási forma.

A drámamunka egy adott tevékenység során, adott közösségben jön létre, és mindig új jelentéstartalmat hordoz. Ezáltal az egész iskolai nevelési–oktatási rendszerünket is új alapokra helyezhetnénk, és átformálhatnánk a gyerekek érdekében, s nem mint eszközrendszerről, nem mint módszerről, hanem mint pedagógiáról gondolkodhatnánk. Az egész iskolai nevelést és oktatást ilyen alapokra helyezhetnénk, mert a dráma erre a legtágabb értelemben vonatkoztatható gondolatrendszert, az iskoláról szóló elképzelésünknek egy minden eddigitől eltérő, alternatív megközelítésmódját kínálja.

Ehhez arra lenne szükség, hogy ne a jelenlegi tantervi keretekben, illetve műveltségterületekben és tantárgyakban gondolkodva osszuk el és kínáljuk fel a műveltségi anyagot a gyerekek számára, hanem egy egészen sajátos tantervi struktúrát alakítsunk ki, amelyben az emberek viszonyrendszerei kerülnek középpontba. Gyakorlatilag a civilizáció történetén vezethetnénk végig a diákokat, ahol az emberiség izgalmas kérdései, a nagy előre- vagy éppen hátralépések viszony-, illetve konfliktusrendszerben, személyes módon jelennének meg. Ez leképezné a gyermeki személyiségfejlődés és öntudatra ébredés, a gondolkodásmód-változás és a felnőtté válás útját. Lehetővé tenné az életkorhoz igazított, a gyermek számára az adott életszakaszában fontos „filozofikus" (lét- és ismeretelméleti) kérdések felvetését, és a nekik megfelelő tevékenységi formák összehangolását.

Minden nagy korszakból kiemelhetők azok a témák, gondolatok, amelyekre megtervezhetők az adott korra jellemző kontextusok (tér–idő, személyek stb.), s ezek drámaként működtethetők, ahol a gyerekek szerepbe léphetnek, ahol

minden más jellegű tevékenységet (legyen az technikai, testedzés jellegű stb.) ehhez az adott, általunk kidolgozott és felkínált drámai szituációhoz igazítunk. Ily módon a szétaprózó tantárgyrendszer is megváltozna, hiszen egységes egészben gondolkodunk.

Ebben a drámaalapú struktúrában a dráma egyúttal munkamódszer is, amelyet akkor és úgy alkalmazunk, amikor és ahogy arra nevelési–oktatási céljaink elérése érdekében szükségünk van. E munkamódszer gyermekközpontú, a gyerek korábbi tapasztalataira támaszkodik, nyelvi kifejezésszintje alkalmazkodik a gyermeki fantáziához, számot tart az érdeklődésére, ugyanakkor motiválja is a részvételre. A megismerés szokatlan útjait (dramatikus tevékenység, színjáték) kínálja fel, s fiktív helyzetbe hozva a gyermeket, érdekes és izgalmas szituáció keretében szinte magától, mindenféle mesterkélt tanári motivációs tevékenységtől mentesen bírja rá a gyerekeket az együttműködésre.[1]

A drámamunka – mint minden közös tevékenység – szocializál. Csoportos tanulási mód, a tanítás–tanulás folyamata oda-vissza zajlik: együttműködés, döntésképesség, elfogadás, empátia – ezen készségek elsajátításban rejlik a lényege és haszna, ez a valódi tanulási területe. A szociális közegben létrejövő tudást helyezi középpontba, képzeletbeli helyzeteket alkalmaz a való világ és saját énünk megfejtése érdekében (vö. Neelands 1994, 36–42). A fiktív helyzet védettséget ad, de mechanizmusát tekintve a valós szituációkat modellálja. Ebből fakad igazi haszna is: az itt nyert tapasztalatok a valódi helyzetekben is alkalmazhatók. Ez egy olyan tevékenység, amely során új tudást hozunk létre, s ez nem más, mint a középpontba állított dilemma megértésének egy magasabb szintje, amely megéléssel jár együtt.

A színház és a gyerekek találkozásában alapvető dilemma, hogy az oktatásügy mennyire engedi be a színházat az iskola munkájába, illetve mennyire ösztönzi a látogatásokat, a közös munkát. Alapvetően a színtér az, ami a két problémát elkülöníti egymástól. Egyrészt ez az a terep, amellyel meg akarjuk ismertetni a diákokat. A nevelés úgy valósulhat meg, hogy a gyermeket, az osztályt, az iskolát bevisszük a színházba, így annak nyelvét, működését a helyszínen sajátítja el. A másik oldal maga az előadás, mit játszanak, milyen probléma kerül terítékre benne. Ez nem mindig követeli meg a színházi jelenlétet. Ha fontosabbnak tartjuk azt a problémahelyzetet, amellyel a gyerekeket meg akarjuk

1 A fentiekhez remekül illeszkedő drámaalapú keretrendszert kínál Németh Ervin *Irodalom Birodalom*, 5-6. osztályosoknak című irodalom tankönyve.

ismertetni, akkor az is megoldható, hogy a megszokott iskolai térben találkozzanak az előadással.

A színtér problémája különösen fontos az elkövetkező időszak színházi neveléssel kapcsolatos ügyeinek megoldásában. Bár látszólag egyszerű térkérdésről van szó, valójában azonban oktatásügyi és neveléselméleti meggondolások húzódnak meg mögötte. Kérdés, hogy az iskola mennyire hajlandó, illetve mennyire képes a saját zárt, szigorú struktúráját megváltoztatni, hogy képes legyen megfelelni a tantervi követelményekkel előírt elvárásoknak. Hiszen a Nemzeti alaptantervben (NAT) ott szerepel műveltségi területként a dráma. Az általános tantervi követelmények megfogalmazásakor is leszögezi a dokumentum a tényt, hogy a színház mint nevelési terület fontos része a gyermekek oktatásának.

A probléma sokszor inkább az, hogy az iskola hamarabb választja azt a lehetőséget, hogy elmegy a színházba, megmutatja a hagyományos előadást a diákjainak, megismerteti az általános viselkedési szabályokkal (öltönyviselet stb.), semhogy átgondolja, milyen előnyökkel járna egy különleges színházi nevelési előadás fogadása iskolai keretek között. (Többnyire csak a problémát látják meg benne: órarend átszervezése, esetleges helyettesítések.) Sajnos, sokan hiszik, hogy akkor érik el a legjobb eredményt, ha megtanítják a diáknak, miképpen kell megjelenni a színházi eseményen, holott ezzel csak azt az eléggé nem kárhoztatható konvenciót szentesítik, amely a színházban való megjelenésen csupán társasági eseményt ért, amelyen a néző kikapcsolódik és szórakozik. Vagyis egy a társadalom erre berendezkedett szórakoztató mechanizmusai közül.

A legtöbb iskola a belső történésekre egyáltalán nem készít föl, bár a tantervi követelmények között ennek hangsúlyos helye van. Jobb esetben egy-egy magyartanár „veszi el az időt" saját órájából, hogy beszélgessen a diákokkal a látottakról. Sok helyen szó sincs a színházi élmény tudatosításáról, a darab által fölvetett problémák értelmezéséről, hogy a „magunkra vonatkoztatás" gesztusáról már ne is beszéljünk.

Más esetben, ha a színház és a dráma bekerül az iskola falai közé, akkor azt nem eszközrendszerként, hanem valamiféle módszerbeli frissítésként és játéktechnikaként kezelik. Így gyakran nem történik más az órán, mint gyakorlatsorozatok játszatása. Arról, hogy a dráma valamiről szól, hogy a középpontjában egy problémahelyzet áll, amely az adott életszakaszban a gyerekek számára fontos erkölcsi vagy szociológiai probléma, kevés derül ki, esetleg töredékes elemei kapnak helyet a munkafolyamatban.

A tanítási dráma vagy a színházi nevelési előadás, amelyek igazi fórumként tudnának működni, csak periférikusan vannak jelen ma az iskolákban: ilyen előadások inkább Budapesten és a vidéki nagyvárosokban érhetők el, kisvárosokban elvétve, faluhelyen alig-alig. A tanítási drámát tervezni és irányítani tudó tanárokból nincs elegendő az iskolákban. Ha van, akkor az órakeretek szűkössége, irreális tantervi és órarendi elhelyezése, illetve az alkalmatlan iskolai terek jelentenek akadályokat az iskolai drámamunka során.

Ahhoz, hogy az eljövendő nemzedékeket egy demokratikus, a köz ügyeivel foglalkozni akaró és tudó egyének sokaságából álló társadalom részeként tudjuk elképzelni, nem szabad megfeledkeznünk arról, amit a görög poliszdemokráciák már régen kitaláltak: a színház mint társadalmi intézmény rendkívül fontos szerepet tölt be a demokrácia intézményeivel élni tudó állampolgár nevelésében. A színház segítségét ma sem szabad veszni hagynunk, ezért lenne szükséges a gyermekek körében valóban hatékony és működőképes színházi nevelési struktúrát kialakítani.

Ehhez át kellene gondolni a drámatanárok, színész-drámatanárok, színházpedagógiai szakemberek képzésének és alkalmazásának rendszerét, az eredményes munkához szükséges infrastruktúra kialakítását, az iskolai rendszer rugalmasabbá alakítását (tömbösítések, témahetek stb.). A színházi nevelésben leghatékonyabbnak tűnő előadások létrehozásának, az iskolákba való eljutásának optimális feltételrendszerét is szükséges kidolgozni (önálló ún. TIE-társulatok, kőszínházak nevelési előadásai). Mindezeket el kell végezni ahhoz, hogy a színházi előadáson vagy drámamunkán keresztüli megélve megértés lehetősége minden gyermek számára megadasson.

Felhasznált irodalom

- Brecht, Bertolt. 1969. „Szórakoztató színház vagy tanító színház?" In *Színházi tanulmányok*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Gabnai Katalin. 2015. *Drámajátékok – Bevezetés a drámapedagógiába.* Budapest: Helikon Kiadó.
- Neelands, Jonothan. 1994. *Dráma a tanulás szolgálatában. Színházi Füzetek VI.* Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság.
- Németh Ervin. 1998. *Irodalom Birodalom. Útikalauz tanároknak.* Szeged: Mozaik Kiadó.

Hegyi Dániel

Visky András: Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé című monográfiájáról

Amint arra a szerző már a kötet előszavában rávilágít, a *theatrum theologicum* szóösszetétel egy még régebbi lelemény: a posztreformáció egy kevéssé ismert gondolkodójának, Daniel Fesseliusnak volt a kifejezése, aki 1668-ban megjelent könyvében használta először „a világi hatalmak eltűnésének, igencsak forgandó sorsának ideológiai, politikai és históriai magyarázatát kínálva a teológiai diskurzus teátrumában" (Visky 2020, 13). Fesselius a Kálvin által újrafogalmazott közismert eszméből indult ki, miszerint a világ *theatrum gloriae Dei*, vagyis Isten dicsőségének színháza. „Kálvinnak […] kedvenc nyelvi fordulatai közé tartozik az isteni teremtés tökéletes remekét, valamint a megváltás színhelyét, azaz az emberi világot és a történelmet Isten »szép«, […] »dicsőséges« színházaként láttatni, ahol az ember […] az orkhésztrát foglalja el, és ott az emberek és Isten gyönyörűségére az isteni jóság, bölcsesség […] spektákulumát játssza" (Visky 2020, 13).

Forrás: L'Harmattan Könyvkiadó

1. kép. Visky András: Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé című kötet borítója

A kifejezést eredetileg tehát nem színházi értelemben használták, ennek bevezetését először jelen kötet szerzője javasolta Gemza Melinda Károli Gáspár Református Egyetemen írott, Nagy József és Romeo Castellucci színházáról szóló szakdolgozatának megírásakor abban a reményben, hogy a terminus segítséget nyújthat a két színházi alkotó előadásainak összehasonlító elemzéséhez (Visky 2020, 12). Castellucci nevének említése azért sem véletlen, mert a szerző véleménye szerint a világhírű rendező egyike azoknak a kortárs alkotóknak, akik ugyanakkor a színházat jelenkorunkban is egyfajta istenkérdésként fogják fel. E kötet állítása szerint a *theatrum theologicum* Castellucci színházesztétikáját is termékeny módon látszik leírni, hiszen az imént említett istenkérdést, és a nyugati keresztény teológiai hagyományt többek közt zenés színházi előadásai, illetve operarendezései is cselekvő módon ragadják meg.[1] „Visky Romeo Castelluccit említi meg, mint a jótékony sikert elérő kortársak legnagyobbját, annak ellenére, hogy Castellucci alkotásaira idáig egyetlen írásában sem tért ki" (Prontvai 2021, 636).

A mű szerkezeti és műfaji tekintetben is négy részből áll: az első két egység a szerző legkülönfélébb témákban írott tanulmányait és esszéit tartalmazza, amelyek időnként „különböző indíttatású és faktúrájú, olykor nagyon is széttartó" írások (Visky 2020, 13). Más tekintetben viszont majdhogynem valamennyinek közös szervezőeleme annak hangsúlyozása, hogy az előadó és a néző együttes részvétele mennyire fontos az előadás során a színház önmagával kötött szerződése szempontjából. A műalkotás egészét a befogadó együtt hozza létre az alkotókkal és az előadókkal azáltal, hogy maga is a produkció cselekvő résztvevőjévé válik (illetve válhat), és ide tartozik az előadást követő interpretáció kérdése is.

Ez a gondolat köztudottan szoros összefüggésben áll a performativitással, nem véletlen tehát, hogy a kötet második részének nyitóesszéje is – amely az önmagában is beszédes *A néző performansza* címet viseli – a nézői részvétel fontosságát taglalja a hatvanas-hetvenes években végbement performatív fordulat tükrében. Rögtön a második bekezdésben a következőképpen olvashatunk e fordulat jelentőségéről, amely gyökeresen megváltoztatta a színházban addig uralkodó logocentrikus tradíciót:

1 Legyen szó akár a sokak által főműként számon tartott (és az e kötetben is több alkalommal említett) *Divina Commedia*ról, vagy Bach *Máté passió*jának, Mozart *Requiem*jének, a *Varázsfuvola*nak, illetve *Az arc fogalma Isten fiában* darabjának előadásairól – hogy csak néhányat említsünk a legjobban sikerült produkciók közül.

„A kortárs színház […] újító […] alkotói a műalkotástól mint szent, csodálni való tárgytól elmozdultak a műalkotásig mint folyamatig, amiből következően a hangsúly áttevődött a játszók és nézők […] együttes jelenlétére és a közös aktivitásra, […] megszüntetve a romantikus művészképet – [az alkotó mint »nagy ember«, démiurgosz képét], amely […] uralmi játszmáknak és intézményi kisajátításoknak szolgáltatott […] ideológiai alapot. Az együttes jelenlét nem pusztán üres szlogen, […] hanem […] az alkotói folyamat közös elemeinek […] fölmutatása" (Visky 2020, 91).

A *Mire való a színház?* szerzője ugyanakkor az esszében ezen felül arra is rámutat, hogy a fordulat előtti, nagy erővel ható – főként az operettkultuszból táplálkozó – konvenció, amely a színházat valami „»nem komoly«, hanem szórakoztató, következésképpen jelentéktelen, könnyű »hétvégi« eseménynek fogja fel" (Visky 2020, 92), mentesítette az alkotót a felelősségvállalás alól.[2] A performatív fordulat azonban éppen ennek a felelősségvállalásnak az elhárítását teszi lehetetlenné azáltal, hogy felhívja a figyelmet a néző-résztvevő kockázatvállalására, amely nagyobb súllyal bír, mint azt elsőre gondolnánk. A szerző ennek az állításnak szemléltetésére Purcărete *A király halódik* c. rendezését hozza fel példának, amely során a főszereplő a nézők közül kerül ki, „jelezve már a legelején, hogy nem valaki olyannak a halálát mutatja be az előadás, akihez semmi közünk nincs, és felettünk áll" (Visky 2020, 92). Ehelyett az előadás központi elemévé a közös ottlét és a „»testek közelsége« (Erika Fischer-Lichte), vagy még inkább a »nehéz testek közelsége« (Hans-Thies Lehmann) válik" (Visky 2020, 92), amely gesztus egyfelől feloldja a néző részéről való kötelező áhítatot, másfelől kockázattal is jár, hiszen egy addig ismeretlen értelmezési mód megélésére késztet. Nem véletlen, hogy az esszé Abramović *Az Art Vital* c. kiáltványának – a szerző által magyarra fordított – változatával zárul, amelynek során a performanszművész megfogalmazza a kortárs művészet általa legfontosabbnak tartott törekvéseit. Ennek sorai különösen a néző (és nem az alkotóművész) veszélyeztetettsége szempontjából fontosak Visky szerint, hiszen rávilágítanak, hogy „a nézői aktivitás nem egyszerűen divat és olcsó provokáció, hanem annak felmutatása és elismerése, hogy az alkotói aktus nem elválaszt, hanem összeköt bennünket" (Visky 2020, 93).

S talán nem véletlen az sem, hogy az ezután következő második esszé azonnal Castellucci fent említett *Divina Commediájá*nak, azon beül is az *Infernó*-

2 Vö. Harnoncourt, 1989, 9-13.

nak közismert nyitójelenetével indít, amikor is a rendező színpadra lép, és a legközvetlenebb módon bemutatkozik: „Je m'appelle Romeo Castellucci."[3] Visky értelmezése szerint az avignoni pápai udvar színpaddá változott terében mindennek fontos többletjelentése van: annak vagyunk tanúi, „hogy a nyugati kultúra valamikori közös tudása csak nagy nehézségek árán rakható össze, és személyes, széttartó testi tapasztalatok archívumává lett" (Visky 2020, 94). Ezt a nyugati kultúra identitásvesztéséről szóló gondolatmenetet ráadásul a jelen monográfiáról írott másik recenzió szerzője, Prontvai Vera a költői színházzal hozza összefüggésbe, amelynek a szerző (Visky) maga is fontos hazai képviselője: „A ma embere – Beckett, Pilinszky, Kertész Imre filozófiája szerint – már nem tudja elmondani saját életének meghatározó, egyetemes gyökerekre visszanyúló történetét, a nyelv már nem hordozza az ezt felidéző jelentéseket. A színház azért nyúl a költészethez, hogy visszhangozhassa a Logoszt a térben, és rekonstruálja a ma embere által már fel nem ismert, elfeledett valóságot" (Prontvai 2021, 636).[4]

Az identitásvesztésről szóló, a *Divina Commedia* nyitógesztusán keresztül bemutatott és végső soron a performativitás kérdésével, valamint Prontvai szerint a költői színház esztétikájával is rokonságban álló fenti összefüggésrendszer Visky esszéjének értelmezésében a színház önmagával kötött szerződésére, eredendő társadalmi funkciójára mutat rá, ami leginkább a „jótékony" és a „gonosz" siker fogalma közti különbségtételben nyilatkozik meg.

Ennek kifejtésére a monográfia utolsó, negyedik egységében, Pseudo-Augustinus *A sikerről* c., párbeszédben megírt traktátusában kerül sor, ezáltal pedig a színház – szerző szerinti – elsődleges hivatása és alapvető létoka is kikristályosodik az olvasó előtt, egyszersmind összefoglalva a kötet megelőző három egységének különböző műfajú szövegeit, valamint elősegítve a lehetséges (közös) tovább gondolás lehetőségét. A szóban forgó mű Augustinus *Vallomások*, valamint *De musica (A zenéről)* c. művei után keletkezhetett – illetve utóbbi közvetlen folytatásának is tekinthető –, tekintettel arra, hogy több alkalommal is szó szerinti részeket vesz át belőlük, amit Visky azzal magyaráz, hogy Pseudo-Augus-

3 Az én nevem Romeo Castellucci.

4 Az identitásvesztés – Castellucci alakításával összefüggésben álló – kérdését pedig Visky a fent említett esszé egy későbbi pontján összekapcsolja a világ első porarchívumának létrehozója, Wolfgang Stöcker német történész gondolatával is, aki szerint a por fejezi ki legjobban a kultúra természetét, az időt, az emberét éppúgy, mint magáét az univerzumét. Stöcker szerint ennek oka, hogy legyen szó akár lábnyomokról, akár csont-, vagy csillagporról, „a por bír a leggazdagabb és legszelídebb emlékezettel" (Visky 2020, 95).

tinus valószínűleg több passzust is memorizálhatott, hiszen Augustinus a *Vallomásokat* köztudottan felolvasásra szánta.

A traktátus jelen monográfiában közölt három fejezetének utolsó darabja az ókori római paródiaművész – a később mártírhalált halt – Szent Genéziusz példáján keresztül mutatja be a siker két fajtája közti különbség mibenlétét. Genéziusz a maga korában széles körben ismert, közkedvelt színész és mulattató volt, és hírneve okán a tetrarchia bevezetéséről és a legbrutálisabb keresztényüldözésekről hírhedtté vált császár, Diokleciánusz is meghívta magához. Mivel az uralkodó úgy gondolta, hogy a színész tehetségét politikai célokra is felhasználhatja (hiszen köztudottan az állam egységét látta veszélyeztetve az újonnan megjelenő vallásban), arra kérte, hogy hozzon létre a Colosseumban egy előadást, amely kiparodizálja a liturgiát. Genéziusz készséggel vállalta a megbízatást, és ezért nemcsak, hogy behatóan tanulmányozta, hanem szóról szóra meg is tanulta a szertartás szövegét, a produkció minél nagyobb hitelessége miatt pedig egy igazi papot alkalmazott a ceremónia levezetéséhez. Amikor azonban a pap meghintette szentelt vízzel, és ezáltal megkeresztelte Genéziuszt, az először összecsuklott, majd nem sokkal később magához térve olyan, előre nem eltervezett szónoklatot adott elő az őt ért hatásról, amitől a közönség tagjai közül is többen átlényegülve Genéziuszhoz léptek az arénába. Minthogy ezt követően Diokleciánusz Genéziuszt, a papot és a közönség színpadra lépett tagjait is lemészároltatta a kiéheztetett vadállatokkal, egyfelől elgondolkodtató, vajon az addig hírneves Genéziusz karrierje szempontjából sikerről, avagy bukásról érdemes-e beszélnünk, másrészről pedig a tragikus esemény önmagában ékes példája a korábbiakban felvázolt nézői szereplővé válás kérdésének is.

Pseudo-Augustinus traktátusa olyan általános felismeréseket tesz a sikerre vonatkozóan, amiről történelmi korszaktól függetlenül érdemes elgondolkoznia valamennyi, a színházzal (vagy bármely más társművészettel) komolyabban foglalkozó embernek – a továbbgondolásra való ösztönzésre utal legalábbis az a gesztus, hogy a megelőző, egymáshoz csak lazán kapcsolódó tanulmányok és esszék közös szervezőelemeként is felfogható dialógussorozat a kötet végére került. „Reménységünk szerint az utolsó rész dialógusokban megírt három fejezete a kötetet nem lezárja, hanem ellenkezőleg, a lehetséges folytatás irányát is kijelöli" (Visky 2020, 13). Az elsősorban a profitra, hírnévre és (el)ismertségre törekvő (e)világi – Pseudo-Augustinus megfogalmazásában egyszerűen csak „gonosznak" nevezett – siker legfőbb jellemzője, hogy mérhető: irodalmi művek esetében a könyvek eladott példányszámai, színházi előadásnál vagy filmnél az

adott produkció nézettsége és az ezekkel sokszor összefüggésben álló anyagi elismerés jelzi a piaci értelemben elért eredményt. A „jótékony" siker ezzel szemben – ahogy a szerző fogalmaz – mérhetetlen: Genéziusz a korabeli társadalom legnagyobb megbecsültségére tett szert komikus színészként, amikor azonban az általa gondosan megtervezett és begyakorolt előadás közben megkeresztelték és megtért – hiszen a misét celebráló pap a rajta való gúnyolódás ellenére a legteljesebb komolysággal vezette le a szertartást –, egy csapásra szertefoszlott Diokleciánusz iránta tanúsított pártfogása. A világi siker hagyományos értelemben vett mérőszámaival nem írható le azonban az a hatás, amelyet Genéziusz tanúságtétele gyakorolt a publikumra.

A „jótékony" siker értelmezhetetlen a szentmise (vagy bármely más vallási szertartás) keretén belül, ahogyan a rituális – és talán megkockáztathatjuk: a költői – színházak esetében is, hiszen ezeknek nem a szórakoztatás a fő céljuk, annál inkább a néző átlényegülése, és bevonása az oltárnál vagy a színpadon zajló eseményekbe. A közönség egyes tagjaira gyakorolt hatás mérésére azonban nem áll rendelkezésünkre egyetlen releváns eszköz sem, ráadásul ebben az esetben nem lehet szempont az adott produkció minél magasabb számú nézettsége sem. Miután például Grotowski felhagyott a nyilvános bemutatókkal, és nekikezdett színházi laboratóriumi munkájának, az előadások helyett a kísérletező attitűd került előtérbe, és még csak az sem szerepelt a céljai között ettől fogva, hogy az adott produkciót minél több néző lássa. Minthogy szándéka szerint mindinkább egy kis alkotói közösséggel zajló elmélyült műhelymunka megvalósítására törekedett, lemondott arról, hogy alkotásait szélesebb körben ismerjék meg, ahogyan a népszerűség és az anyagi siker bármilyen fajtájáról is.

A Pseudo-augustinusi „jótékony" és „gonosz" siker, illetve a szórakoztatás-hasznosság oppozíciói tekintetében Grotowski fent leírt kísérleti igényű munkásságának jellemzőivel rokonítható a rituális színház nemzetközi viszonylatban is egyik legnagyobbnak tartott alakjának, Silviu Purcăretének esztétikája, amely jelen mű szerzőjének munkásságára is kölcsönösen termékenyítő hatást gyakorolhatott. A nemcsak teoretikusként, de költőként, (dráma)íróként, sőt rendezőként is aktív Visky András számos nagyszabású színházi projektben dolgozott együtt dramaturgként a román származású rendezővel, és e közös munka eredményeként született meg egyik legjelentősebb előadásuk, a *Tragedia omului (Az ember tragédiája)* is. A bemutatóhoz vezető, helyenként akadályokkal kikövezett út próbafolyamatába részletes betekintést ad a *Mire való a színház?* hasábjain megjelent dramaturgnapló, a kötet harmadik műfaji és szerkezeti

Fotó: https://mitem.hu/program/eloadasok/az-ember-tragediaja-1-3

2. kép. **Az ember tragédiája című előadás színpadképe (Rendező: Silviu Purcărete)**

egységének részeként, részletesen bemutatva a purcăretei formakánon legfontosabb mozzanatait.[5]

A szóban forgó *Ember tragédiája*-rendezés azért különösen fontos jelen gondolatmenet szempontjából, mert ebben az előadásban tett kísérletet Purcărete az ún. parúzia színház megalkotására, amely szándékát már az első próbán be is jelentette a színészeknek mint az előadás legfőbb célkitűzését – tudósít róla Visky a napló legelső bejegyzésében (Visky 2020, 175). A görög parúzia szó az uralkodó látogatásának – evangéliumi kontextusban a Megváltó második látogatásának, azaz eljövetelének – rítusára vonatkozott, amikor a Messiás megüli az utolsó ítéletet, beteljesítve a végső eseményt (Visky 2020, 175). A kifejezés tehát közvetlen kapcsolatban áll a rítussal, rítusalkotással, ezen keresztül pedig

5 Amellett, hogy a napló az alkotó színházzal kapcsolatban vallott hitvallásáról és legfontosabb célkitűzéseiről szóló egyik – ha nem az eddigi – legalaposabb számadás, ráadásul az igényt is benyújtja egy összegző igényű Purcărete-monográfia megírására, amely eddig még nem született meg (Visky András 2020, 192).

a mű központi fogalmával, a *theatrum theologicummal* – amiként arra a szerző már a napló címében – *Az ember tragédiája* mint *theatrum theologicum* – is utal.

Mintegy ezt a párhuzamot megerősítendő, maga a *Mire való a színház?* is a Károli Gáspár Református Egyetem rítuskutató csoportjának keretén belül jelent meg 2020-ban, emellett pedig (kisebb változtatásokkal) az említett Purcărete-előadás dramaturgnaplójának angol nyelvű változata is közlésre került a kutatócsoport Károli Könyvek sorozatban megjelent egy másik, *Poetic Rituality in Theater and Literature* című tanulmánykötetében.[6]

A Visky-kutató Prontvai Vera is felhívja a figyelmet rítus, *theatrum theologicum* és parúzia színház összefüggésére a Pseudo-Augustinus-dialógus kontextusában: „*A mire való a színház?* tetőpontja a Pseudo-Augustinus és tanítványa között elhangzó beszélgetés a jótékony sikerről, mely a gonosz sikerrel, a piaci törvények uralta színházzal ellentétben a *theatrum theologicum* alapja" (Prontvai 2021, 635). Majd a következőképpen folytatja: „a Visky által körülírt *theatrum theologicum* célja a transzcendenciában való alámerülés: a megtérés maga. Az általa követendőnek vélt színházesztétika pedig a megváltás szükségességével való szembenézést hangsúlyozza" (Prontvai 2021, 635).

A szerző ugyan az Előszó végén úgy hivatkozik a dialógusokban megírt Pseudo-Augustinus-traktátus három fejezetére, mint ami „a kötetet nem lezárja, hanem ellenkezőleg, a lehetséges folytatás irányát is kijelöli" (Visky 2020, 13), egyúttal azonban segítséget nyújt a kötet első három egységének olykor széttartó tanulmányai és esszéi, illetve a dramaturgnaplók közötti logikai kapcsolat megtalálásában is. Az így nyert összefüggésrendszeren keresztül pedig még inkább jelentéses lehet a *White box versus black box* c. tanulmányban, illetve a *„Go not to Wittenberg"* c. Hamlet-esszében is tárgyalt Damian Hirst-koponyáról való gondolkodás, amit a szeretetet és emberséget visszhangzó Yorick-koponyával szemben a pénz és a hatalom vonzásában leledző kortárs művészet emblematikus archetípusaként hoz fel példaként a szerző (Visky 2020, 59). „Hamar a harmadik évezred művészetének ikonjává vált […] a művészeti aktus a jelentős anyagi befektetés és garantált haszonszerzés mintázatát követte, […] kivonva a művészt az egyén és a társadalom önreflektív szellemi tevékenységé-

6 A Rítus, Színház és Irodalom c. kutatási projekt, illetve azonos nevű kutatócsoportjának részletes bemutatása megtekinthető az alábbi linkről: *http://www.kre.hu/portal/index.php/ritus-szinhaz-es-irodalom-cimu-kutatasi-projekt.html*. A *Poetic Rituality in Theater and Literature* c. kötet L'Harmattan oldala és rövid leírása: *https://harmattan.hu/poetic-rituality-in-theater-and-literature-2474* (Letöltés: 2020.05.19.)

ből. Hirst gyémántkoponyája a siker és a profit közé egyenlőségjelet tesz, tehát a pénz a sikeresség egyetlen mércéjévé válik" (Visky 2020, 59-60).

Ezt követően a tanulmány rámutat a Hirst-koponya és a Térey János Bagossy Levente rendezte *Asztalizene* c. darabja közötti összefüggésre: előbbit először a White Cube nevű galériában mutatták be, utóbbi műben pedig található egy azonos nevű étterem, ahol a szerző „felvonultatja élettelen, lélekvesztett bábuszereplőit" (Visky 2020, 59). „[A]z *Asztalizene* karakterei dramaturgiai értelemben [...] jól megcsinált forma aranyozott ketrecében élnek, [...] értelmetlenül, szenvedésüket egy hibátlan [...] nyelv fedi el és hazudja eleganciának, minőségnek, és végső soron sikernek" (Visky 2020, 59). Amíg tehát a színházi fekete doboz, a black box az üres sír húsvéti reprezentációjaként a halál és feltámadás helye, addig a lelkiség minden fajtájától megfosztott white box a Hirst-koponya otthona (Visky 2020, 59)[7].

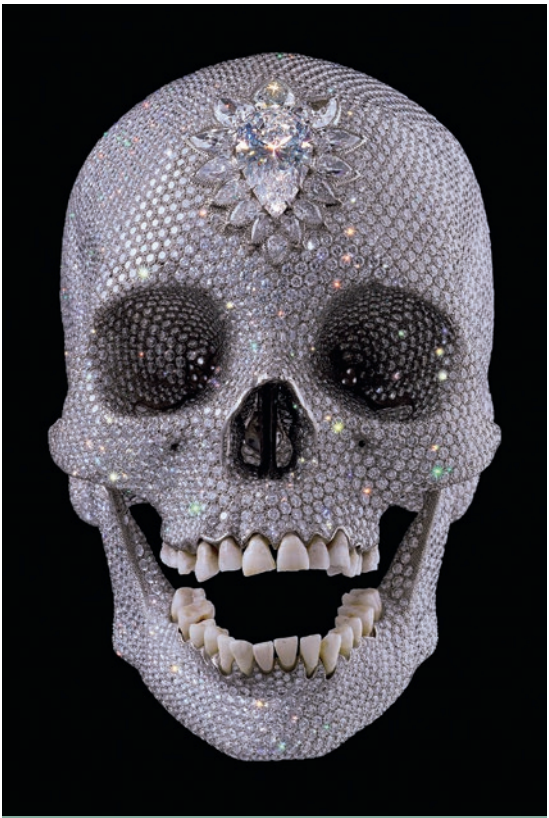
Fotó: Bagossy Levente

3. kép. **Az Asztalizene című előadás színpadképe (Rendező: Bagossy Levente)**

A sikerről szóló fogalmi különbségtételen keresztül a dialógusok rámutatnak, hogy eredendően a művészet mindig is sokkal többről szólt, (és ma is kell, hogy szóljon), minthogy – a Damian Hirst-koponya által is fémjelzett – piaci siker eszköze legyen. „[A] Hirst-koponya eltünteti a személyt, [...] üresnek és értéktelennek tartja a születés és a halál között feszülő egyedi és meg-

7 Az *Asztalizene* c. előadásról, valamint a Yorick és a Hirst-koponya közti párhuzamról szóló elemzéshez vö. a *„Go not to Wittenberg"* c. esszé vonatkozó részleteit, különösen is: (Visky, 2020, 125–126).

ismételhetetlen Időt, és a minden értéket elfedő profit bálványát helyezi a múzeumok white cube-jába" (Visky 2020, 126). Így nem meglepő, hogy a kortárs kultúra számára „a test maradt az egyetlen eszköz a bennünket […] fölemésztő idő és a halál hisztériás visszautasítására. Az emberi test és az idő a lehető legközvetlenebb viszonyban állnak egymással: amennyiben a testen túl nem terjed semmi, […] akkor egyedül a test mesterséges fenntartásában […] kereshetjük önmagunk megváltásának lehetőségét. […] Ennek a mintázatnak a […] korunk vallásává és közösségi rítusává vált sport a legközvetlenebb reprezentációja" (Visky 2020, 126). Minthogy a színházi szöveget azonban testi tapasztalataink összessége olvassa, fontos, hogy testünkkel és lelkünkkel együttesen legyünk jelen az előadásban: hogy a műalkotás – piaci mérőszámokkal ugyan nem leírható – hatást gyakorolhasson ránk, s ezáltal jóval nagyobb szerepet töltsön be életünkben, mint hogy a puszta szórakoztatás eszköze legyen, és ezáltal a „szépség" – értsd: tetszetősség – kizárólagosságára redukálja létezése célját (Harnoncourt 1989, 9–13). A néző mint résztvevő kérdésének hangsúlyozása a performativitáson keresztül azt a szándékot és igényt juttatja kifejezésre, hogy a művészet ne marginalizálódott, hanem központi helyet foglaljon el életünkben. Másfelől a Pseudo-Augustinusnak tulajdonított dialógusok arra is rámutatnak, hogy a néző is „tettessé" válik, pusztán az előadás megtekintése által is (Visky 2020, 224). A szöveg tanúsága szerint a barátai unszolására az amphiteátrumba érkező Alypius ugyanis hiába csukta be a szemét, a hallását nem tudta elzárni, és először a teste, majd a lelke is eggyé vált



Fotó: https://www.artsy.net/artwork/damien-hirst-for-the-love-of-god-devotion-11

4. kép. **Damien Hirst: For the Love of God (2007)**

a tömeg hullámzó ritmusával, akik a földre zuhanó gladiátor kiontott vére miatt úsztak örömmámorban (Visky 2020, 224).

A kötet több oldalról is megvizsgálja a „tettessé" váló közönség színházi előadásokban betöltött jelentőségét, fontosságát és mindennek súlyát, külön kitérve a néző által vállalt veszélyeztetettség – ezzel szoros összefüggésben pedig az alkotói felelősségvállalás – kérdésére. A (színházi értelemben vett) *theatrum theologicum* kontextusában a szerző számos olyan kortárs alkotó műveit, illetve előadásait teszi beható vizsgálódás tárgyává,[8] akiknek alkotásai meglátása szerint korunk szertartásvesztett *mainstream*-jével szembe menve artikulálják a rítus emberi életben való fontosságát, és a közösségi identitáskonstrukcióban betöltött létfontosságú szerepét.

Felhasznált irodalom

- Visky András. 2020. *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*. Budapest: KRE–L'Harmattan Könyvkiadó.
- Visky, András. 2020. „The Tragedy of Man as Theatrum Theologicum. (A Dramaturg's Diary.)" In *Poetic Rituality in Theater and Literature*, szerkesztette Enikő Sepsi és Johanna Domokos, 225–279. Budapest: KRE–L'Harmattan Könyvkiadó.
- Prontvai Vera. 2021. (86. évf.) 8. sz. „Visky András: Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé." *Vigilia* 635–636. Megtekintve 2022. július 24-én. *https://vigilia.hu/pdfs/Vigilia_2021_08_facsimile.pdf#page=77*
- Harnoncourt, Nikolas. 1989. „A zene szerepe életünkben." In *A beszédszerű zene,* uő, 9–13. Budapest: Editio Musica Budapest Zeneműkiadó.

8 A teljesség igénye nélkül itt többek közt megemlíthetjük Mihai Măniuțiu, Vlad Mugur, Tompa Gábor, Urbán András, Jancsó Miklós, Robert Woodruff, Matthias Longhoff rendezéseit is.

Fazekas István

Euripidész *Bakkhánsnők* című drámája a Nemzeti Színházban

Az antik érzésvilágot ábrázolni mindig merész vállalkozás. De mondjuk inkább így: igazából lehetetlen. Az eszmék és a történelem művészet-ontológiai vizsgálatának eredményei alapján ugyanis azt mondhatjuk, hogy igazából nem is volt oly régen az az idő, amikor az ember a napkorongban még valamiféle istenséget vélt fölismerni (Eliade 1994, 81), a probléma inkább ott kezdődik, hogy a modern érzésvilág már lényegesen sivárabb az antiknál. Az ember és természet mitikus egysége megbomlott, skizoiddá lett a lét, partikulárisan tudjuk már csak értelmezni a boldogságot, a szenvedést, de magát a meg-

Fotó: Eöri Szabó Zsolt

1. kép. A Kórus extatikus pillanata – túl a lineáris téridő-érzékelés korlátain.

újulást és az elmúlást is. Ha a régi görög drámákat vizsgáljuk, nem árt tudni: egy ókori szöveg eredeti jelentése legfeljebb a valószínűség szintjén rekonstruálható, s a történetkritikusok mind egyetértenek abban, hogy megváltozott körülmények között egy szöveg friss jelentésekkel bővülhet. Az új interpretációk gyakorta megfigyelhetőek Euripidész darabjainál is, különösen a Bakkhánsnők esetében.

Theodórosz Terzopulosz egyik felismerése az, hogy a drámai feszültség nem kizárólag a lélekről, hanem magáról a testről is árulkodik. Az emberi komplexum poliperspektivikus értelmezése szinte felkínálja azt a színpadi látásmódot, mely által a tragikus előérzetek nemcsak lelki kitörésként jönnek elő, de ott hullámzanak már a testben is, még mielőtt bármi lényeges megtörténne. Mert úgy igaz, ahogyan azt a világhírű rendező a *Dionüszosz visszatérése* című tanulmányában megfogalmazta: „A színész teste nyitott a belső és külső ingerekre, folyamatosan változik, kifeszített kötélen egyensúlyoz élet és halál között" (Terzopulosz 2019). Aki erre ráeszmél, csakis a test felől közelítheti meg a görög színházat. Mert bármennyire is elfelejtettük az antik érzésvilágot, a test az, ami leginkább egyetemes-tudatú, hiszen az életbe kapaszkodó sejtjeink lét-hite egyetemes, s minden más test lét-akaratával rokon. Érdemes ezt alaposabban szemügyre vennünk! Ez a vizsgálódás Terzopulosz színház-dekonstrukciójának lényege.

Ha az embernek túlságosan felforrósodik a vére, egyszer csak összeszorítja a torkát az a pillanat, amikor már csak hörögni lesz képes, s úgy érzi, ha nem ereszti ki a benne hirtelen felébredt állatit, talán nem is maradhat meg többé annak, aminek született, hanem könnyen visszahullhat az ősbarbárság állapotába. Az is kétségtelen, hogy az embernek az extatikus állapota, amikor „önmagán kívül áll", feltárja előtte az elveszett élet tisztaságát, az egót feloldó időörvényből egy csalóka fénysugár szinte visszavezeti oda, ahonnét kiűzetett, megragyogtatja az Éden kapuját. Mi ez? Divináció? Animalizáció? Szent őrület vagy idétlen téboly? Vagy talán valami egészen más? Kicsoda is valójában a homo sapiens, ha a szívét, máját, agyát elöntő felforrósodott vér a legnagyobb borzalmak fokozására is képessé teszi?

Euripidész *Bakkhánsnők* című drámájának az interkulturális formában kibontakozó munkamódszerrel való színrevitele az első kísérlete volt annak, hogy a transzformatív megoldásokat kedvelő görög rendező modernkori módon felmutassa az ókori görög színház antropológiai atmoszféráját. Vidnyánszky Attilának köszönhetően ez a kísérlet most magyar színpadon, magyar színészek előadásában is láthatóvá vált. Még el sem kezdődik az előadás, mégis Terzopu-

losz felfogásában máris részesei vagyunk valaminek, amit csakis a színház tud megadni és semmi más, hogy a színpad határfelület, a lét és az emberi létezés határfelülete, s ezen örvénylik, majd cselekvés-indulatú formát nyer az életért való dulakodás, a természetes élethalálharc.

A balsejtelmű nyitókép – ahogyan Kadmosz a transzfúziós csövek rengetegében fekszik a ravatalnak is beillő fekete trónuson – akár a modern ember mitikus arcképének is megfelelhet, s a néző a meditatív kezdés közepette már-már arra is gondolhat, hogy tulajdonképpen ő fekszik ott a színpad közepén, ő az, aki a mások vérétől életre kelhet. Ez a fekete-piros lelket-kitakaró metafora azt hangsúlyozza, hogy az emberiség jelenében vagyunk, ám a kórus harmóniát földúló, hol a két, hol a négy lábon járó őrületet nyál-habosan fölidéző, sistergő bejövetelével nyilvánvalóvá válik, hogy jelen és múlt egyidejűségének többszólamúsága tárulkozik föl előttünk a horizontlámpák fakó fényével bevilágított színtérben, s ahogyan az egyre eszelősebbé váló lélegzés csorda-tébolyában a jelen a múltra, éppúgy a múlt is a jelenre vonatkoztatható.

A rendező világszerte ismert és elismert szakember, a Színházi Olimpia életre hívója, aki az általa létrehozott Attisz Színházban több mint három évtizede dolgozik ihletetten az egykori – az eredeti rituális áldozókört, az orkhészt-

Fotó: Eöri Szabó Zsolt

2. kép. **A Kórus mozgásához, a test belső energiáinak kirobbanó felszabadításához a közös, egyszerre történő ki- és belélegzés is hozzátartozik.**

rát kettévágó – kelet-nyugati tengelyű színpad modernkori szellemi-lelki dimenzióinak kinyitásán. Ennek gyakorlati lényegéről egyik nyilatkozatában nagyon leegyszerűsítve úgy szólt, hogy az valójában nem más, minthogy „atavisztikusan leverje az embereket a lábukról az előadás" (Terzopulosz 2022). Terzopulosznak a görög színházról való szemléletmódja sokrétűségében is brutálisan naturalisztikus, s a Nemzeti Színházban az általa színre vitt *Bakkhánsnők* láttán most erről valósággazdagító konkrétsággal meg is bizonyosodhatunk. Kétségtelen tény, hogy erősen érződik ezen a felfogáson E. R. Dodds spirituális interpretációjának hatása, aki a *Bakkhánsnők*höz írt előszavában annak idején elsőként hívta fel a figyelmet a tragédia értelmezése kapcsán a Dionüszosz-rítus egyes elemeinek – azok közül is a szparagmosz és az omophagia – fontosságára, valamint arra is, hogy Euripidésznek ez a műve egy tényleges rituálé és a tömegpszichózis történelmi képe. Ezt a megállapítást igazolja, hogy Terzopulosz az eredeti mű zárójelenetét már nem tudja értelmezni, ezért azt nagyvonalúan – mivel ehhez a rendezői koncepcióhoz az szervesen nem illeszthető – kihagyja. Ám ettől a mű nem lesz csonkább, s az előadás a letűnt archaikus világot még inkább közelebb hozza a nézőkhöz. Nyilvánvalóan nagy óvatlanság lenne a részéről, ha ebben a megközelítésben az eredeti szöveg tényleges teológiai tartalmára – akár indirekt módon is – több figyelmet szentelne, ugyanis az már megtörné az égtől-földig sistergő kompozíció egységét és a lineárisan fölfogott, tébolyba átcsapó cselekmény lendületét.

A *Bakkhánsnők* Euripidész utolsó tragédiája, melyben kíméletlen tárgyilagossággal és vészterhes dráma-sűrítéssel tárja elénk az ember lealjasuló, még akár saját okádékában is rendre megmártózó, paranoiás állapotát. Pentheusz olyan zsarnokként jelenik meg, akinek uralma kizárólagosan a félelemkeltésre és a nyers erőszakra épül (Fischer-Lichte 2001, 60).

A színdarab makedóniai emigrációjának utolsó évében keletkezett, s halála után másik két emigrációban írt drámájával: az *Iphigenia Auliszban*nal és az *Alkaion Korinthoszban*nal együtt adták elő Athénban. Ez az egyedüli olyan ránk maradt görög tragédia, mely a Dionüszosz nevével fémjelzett misztériumvallás legfontosabb elemeit színpadi vizsgálódás tárgyává teszi, s ennek folyományaként a transzcendenssel való találkozás következtében az emberben lejátszódó törvényszerű metamorfózist felmutatja. Dionüszosz életének azt az epizódját tárgyalja, amelyben az isten az őt tagadókon, a vele szembefordulókon irgalmatlan bosszút áll. A korábbi nagy rendezések érintették azt is, hogy jogos-e az effajta bosszú az istenség részéről, Terzopulosz másra, csakis az emberre,

Fotó: Eöri Szabó Zsolt

3. kép. **Teiresziász szerepében Szarvas József, kezében a csőlátást is szimbolizáló hengerrel.**

a testre és annak őrületére fókuszál. Rendezői módszeréhez hozzátartozik az is, hogy nem csupán színre viszi a műveket, hanem általában azoknak díszleteit és jelmezeit is megtervezi.

Kozma András Devecseri Gábor fordítását vette alapul a szövegkönyv megalkotásához. A könnyebb érthetőség kedvéért alig igazított rajta valamit, így az ódon hatás megmarad. A szöveg és annak öblös hangokon való előadásmódja archaizálja a színpadot, s igazából ebből érzi a közönség, hogy régi görög drámát lát, ugyanis sem Panayiotisz Velianitisz modern kísérő zenéje meg a díszlet-, jelmez- és mozgáselemek egyike sem utal erre. Pentheusz a terepszínű overallban, derekán kézigránátövvel, mellkasán golyóálló mellénnyel, a betűrt légiós sapkával olyan, mint egy légideszantos, aki kipottyant egy helikopterből. Amikor Dionüszosz elveszi az eszét, és a bakkhánsnőkhöz ereszti, maszkulin külsejét feminin külsővé változtatja át – a beavatás nélkül istenlátásra vágyakozó harcosból tűsarkú cipőben kopogó hímringyó lesz. Pentheusz belenéz a fegyvert, erőt szimbolizáló csőbe, s amikor a másik oldalról Dionüszosz bámul vissza rá, onnantól kezdve mintha már csak ezen a csövön keresztül lenne képes

szemlélni a történéseket, ugyanis csőlátást okoz nála az istentagadás. Így lesz bolonddá, nevetségessé, majd amikor nővé vedlik, visszataszítóvá. Combfixben, kirúzsozott szájjal való megjelenése napjaink gender-őrületét jelzi.

A jelmezek egyszerűek, a testet, az izmok vonalait és azok mozgását hangsúlyozzák. Két női szereplő fekete biciklisnadrágban táncol a kórus tagjai is feketében vannak, a többi nő és férfi pantallót visel, a fiúk felsőteste csupasz, a lányokon keskeny kis melltartó van. A többi szereplő bő köpenyt hord. A jelmezeknek köszönhetően a színészek játéka jobban kiviláglik, s testük párájának kigőzölgésében még érthetőbbé válik Terzopulosz legfontosabb törekvése: a meghasonult emberi lélek kínzóan őszinte feltárása.

Megrendítőek az alakítások. Szűcs Nelli olyan megrázó erővel kelti életre Agauét, hogy szinte vele térünk vissza az őrületből a valóságba, s bár nincs a kezében semmi, mégis mindannyian ott látjuk az ölében Pentheusz letépett, véres fejét. Borbás Roland Dionüszoszában ráismerhetünk a magabiztos istenségre, aki durva és brutális az őt megtagadókkal szemben, aki valóban képes kihozni az emberből az állatit. Schnell Ádám megfontolt uralkodónak mutatja be Kadmoszt, Théba királyát, aki ha szól, azt komolyan teszi, Szarvas József pedig mesterien, a révület és a józanság partvonalán állítja színpadra a vak jóst, Teiresziászt.

Röviden szólva: akit érdekel a görög színház, nem hagyhatja ki ezt az előadást!

Felhasznált irodalom

- Fischer-Lichte Erika. 2001. *A dráma története.* Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Eliade, Mircea. 1994. *Vallási hiedelmek és eszmék története I.* Budapest: Osiris-Századvég Kiadó.
- Euripidész. 1944. *Bakkhánsnők,* szerkesztette E.R. Dodds. Oxford: Clarendon Press.
- Theodórosz Terzopulosz: Dionüszosz visszatérése – A test. Megtekintve 2022. április 9-én. *https://nemzetiszinhaz.hu/hirek/2019/10/dionuszosz-visszaterese*
- Theodórosz Terzopulosz – Interjú a Bakkhánsnők rendezőjével. Megtekintve 2022. május 23-án. *https://www.youtube.com/watch?v=xBdSOEuSFBY*

Szabó Attila

Kortársak a fiókban?

Szakmai konferencia a mai magyar dráma helyzetéről

Nemzeti drámairodalmunk remekei közül a ma legnagyobbnak tartott művek évekig, évtizedekig pihentek az asztalfiókban. A *Bánk bánt* csak 18 évvel megírása után mutatták be (Kassán 1833-ban), de a forradalomig tulajdonképpen nem került be az irodalmi és színházi köztudatba. *Az ember tragédiája* még több ideig várt sorára, 23 évvel keletkezése után, 1883-ban vitte színre Paulay Ede a Nemzeti Színházban, ami részéről akkor igencsak merész vállalkozásnak számított. És az is köztudott, hogy Vörösmarty Mihály nem élhette meg a *Csongor és Tünde* 1879-es, szintén Paulay által rendezett ősbemutatóját. A darab megírása és bemutatása között 49 esztendő telt el.

Kortársak a fiókban címmel szervezett konferenciát a kortárs magyar dráma helyzetéről 2022. május 23-án a Magyar Művészeti Akadémia, azt a kérdést igyekezve körüljárni, hogy mennyire találják meg a színpadot az utóbbi néhány évtized új magyar darabjai, és hogy van ez Európa más országaiban.

Magyar helyzetkép

Kiss József drámaíró, a konferencia főszervezője szenvedélyes felszólalásában megerősítette a címben foglalt helyzetképet: 10 év alatt 39 színház mindössze 39 kortárs magyar ősbemutatót hirdetett, átlagban minden színház tízévente egyet. Húsz vidéki és tizennyolc budapesti kőszínház műsorán jól látszik, hogy a nagyszínpadi, felnőtteknek szóló, egész estés kortárs magyar drámák ősbemutatóinak száma megdöbbentően alacsony. A nemzeti minősítésű színházak mutatói sem jobbak az országos átlagnál, és a bemutatószám ingadozása semmilyen koncepcionális tendenciát nem mutat. Kiss ezt a negatív képet az átgondolt, szuverén műalkotásként felfogott dráma válságával hozza összefüggésbe: a színházi közbeszéd is egyre inkább szövegeket említ, mely pusztán nyersanyaga a színházi előadásnak, nem pedig gerince. A színházak kifogásai

döntően a rendszerrel függenek össze: a feszített évadterv, a teltházak kényszere érthetően a biztos sikert szavatoló ismert szerzők választását eredményezi. Ugyanakkor a közönség részéről lenne igény a friss hangvételű, minőségi és befogadható előadásokra, melyek korszerű nyelven beszélnek. Kiss szerint egy lehetséges kiúthoz mentori és ösztöndíjprogramokra van szükség, melyek életpályamodellben folytatódnak, ezzel párhuzamosan pedig anyagilag is ösztönözni kell a színházakat a kortárs magyar bemutatók felvállalására. Előzményként a 2001-ben indult, de azóta sajnos feledésbe merült Katona József Pályázat emlékét idézte.

Magam az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet által fejlesztett Színházi Adattár bemutatóadataira támaszkodva néztem rá az elmúlt ötven év magyar bemutatóinak összesített adataira, melyek némileg árnyalhatják a képet. Az Adattárban jelenleg közel negyvenhatezer színházi bemutató szerepel, évtizedenkénti meredek bővüléssel. A hetvenes évektől napjainkig a magyar szerzők az összes bemutató közel 50%-át teszik tehát a magyar szerzők bemutatószáma a színházi rendszer növekedésével arányosan lépést tart. Bár a kortárs szerző fogalmát nehéz meghatározni, beszédes adat, hogy a bemutató időpontjában még élő szerzők művei a 90-es évektől ugrásszerűen megemelkednek a „klasszikus" magyar drámaírók lényegében stagnáló számú bemutatószámához képest. Az élő szerzők bemutatói a 2010-es években több mint duplájára emelkednek az 1990-es évekhez képest. A 2000-es évektől jelentősen megnő a legtöbbször színre vitt szerzők összes bemutatóinak száma, tehát a „befutott" szerzőket még többször, több helyen játsszák, mint a korábbi évtizedekben. Más nézőpontból viszont tényleg sokat szélesedett a játszott szerzők merítése, hiszen a legalább 6 bemutatót megért írók száma is meredeken emelkedik. Ez az egyébként üdvös diverzifikáció azzal a következménnyel is járhat, hogy kevésbé tudnak kirajzolódni a nagy közönséget vonzó, sok színházban, sok változatban játszott drámai remekművek. Így a Színházi Adattár számai talán nem annyira mondanak ellent Kiss József konklúzióinak, főként mivel sok esetben az átdolgozó-színpadra író is szerzői megjelölést kap.

Hasonló metodikával összesítette Bodó A. Ottó is az erdélyi kortárs magyar szerzők színpadi jelenlétét. Tíz erdélyi kőszínházat vizsgált, 380 kortárs bemutatóból 60% volt magyar szerző műve, az erdélyi magyar szerzők aránya 15%. Előadásából kiderült: az erdélyi magyar nyelvű színházak körében sem jobb a helyzet, mint az anyaországban: a kötött bérletrendszerben szűkös kortárs bemutatóit a 45 év alatti rendezők érdektelenségével is lehet magyarázni.

A harminc alattiaknál kb. 7,8% a kortárs szövegekre fogékonyak aránya, a 45 alattiaknál ez felkúszik 17%-ig. A fiatal rendezők inkább fordulnak a világirodalom kortárs drámái felé.

Európai kitekintés

Németh Ákos drámaíró, az újjáalakult Drámaírói Kerekasztal elnöke az osztrák, német, francia, belga és az angol színházak műsorait tekintette át és a kortárs szerzők dominanciáját mutatta ki. A berlini Deutches Theater például egy májusi héten húsz előadást játszik, teltházakkal, mindössze 3 klasszikus szerző darabja, a többi mai dráma. A Schaubühne műsorán egyetlen klasszikus szerző szerepelt, az évadban a 8 bemutatóból 4 ősbemutató kortárs darab. De Bécsben, Zürichben, Brüsszelben vagy Londonban is sok az ősbemutató. A Comedie Francaise programszerűen keresi a kortárs műveket: ha egy szerző beküld egy színdarabot, egy vezető színészekből álló csoport elolvassa, akik előadásra javasolják vagy sem az adott szöveget. A londoni Royal Court Theatre pedig már több évtizede szervez workshopokat, rezidens programokat nemzetközi kortárs drámaíróknak.

Vidovszky György írországi esettanulmányt hozott, felhíva a figyelmet arra a különös ellentmondásra, hogy miközben az ír dráma világszerte az ország egyik legjelentősebb kulturális „exportcikke", az ír színház a világ számára jórészt ismeretlen. Beszélt a jól ismert elődökről és a kortársakról: Murphy, Friel, Carr, Kilroy, McPherson neve merült fel, valamint szó volt a legismertebbről, Martin McDonagh-ról. Utóbbi azért nagyon ellentmondásos, mert bár a világ színpadain az ír identitás friss és erős megfogalmazójának számít, a szerző valóban leginkább angol identitású, és az írek kevésbé fogadják el szószólójuknak. Elképzelhető, hogy létezik egy csak az irodalomban létező Írország-kép.

Pászt Patrícia dramaturg, műfordító, a lengyel kultúra avatott ismerője és közvetítője azt a régiónkban páratlan gyakorlatot mutatta be, mely a kortárs drámák megszületését, dramaturgiai csiszolását és gyors színpadra kerülését támogatja. Tadeusz Słobodzianek drámaíró nevéhez és az általa létrehozott Dráma Laboratóriumhoz köthető a 2000-es évek fordulóján lezajlott alkotói nemzedékváltás, amely friss lendületet adott a lengyel drámairodalomnak. A hetente rendezett workshopok keretében olvasópróbákat szerveznek ifjú drámaírók és rendezők részvételével, melyek alkalmával az új szövegek dramaturgiai, és színpadi életképességét vizsgálják. A műhelymunka során kor-

rigált szövegeket egy zárt próbán, rendezői instrukciókkal adják elő. Majd a szerző és rendező már a közönség előtt is nyitott, nyilvános felolvasásokon dolgozik tovább. Végül a többször átdolgozott szöveg élvonalbeli színészek közvetítésével kerül bemutatásra a varsói színházak egyikében. A Laboratórium műhelymunkái során eddigi közel 300 új darabot elemeztek, mintegy 90 rendező, 70 drámaíró, 1000 színész és 100 külsős szakértő részvételével. A közös munka eredményeképp több mint 70 friss, utóbb jelentősnek bizonyuló lengyel darab jutott el a lengyelországi színpadokra. Az utóbbi két évtizedben számos más támogatási forma is megjelent: a Drámaírás-program keretében féléves támogatásokat oszt szét a kortárs lengyel drámaírók között, de a színrevitelt is támogatja a Lengyel Kulturális és Nemzeti Örökség Minisztériuma.

Összefoglalójában Pászt Patrícia megkérdezte: „Hol, mikor, hogyan száguldott el mellettünk a lengyel „drámai rendszerváltás"? Talán amikor a lengyeleknek volt bátorságuk a várható veszteségek bevállalásával decentralizálni a kultúrát, stabil alapokra fektetni, és azóta is folyamatosan komoly összegekkel támogatni a civil kezdeményezéseket, vagy a mindenkori kormányzati politikától függetlenül, hozzáértő szakmai kezekbe adni a legfontosabb színházi, irodalmi intézményeket? Vagy amikor merték, merik a szakmaiságot párosítani az üzleti megfontolásokkal a kultúrában (is) úgy, hogy mindemellett leteszik a voksukat nemzeti hagyományaik és öntudatos lengyelségük mellett?"

Szerzők, rendezők, színházvezetők

Bodolay Géza rendező a *Miért írunk magunknak színre darabokat olykor?* című felszólalásában a saját munkamódszerét illusztrálta, mely során a klasszikus drámaszövegek a színreviteli folyamat során olykor annyira radikális színpadi átíráson esnek át, hogy szinte kortárs daraboknak tekinthetők. A (szín)darab sokféle szakmai és köznapi jelentése közül a felszólaló a darab, mint töredék fogalmát hangsúlyozta: „Hogy mindennel együtt a szövegeinket saját magunknak írjuk, az nem kérdés – a múlt századunk két kiváló szerzője: Németh László a Tanút, és Szabó Dezső a Ludas Mátyás füzeteket egyedül írta-szerkesztette." Bodolay a rendező megkerülhetetlen feladatának tekinti a szöveg folyamatos színpadi átfogalmazását. Példaként Bulgakov, Molière, Schimmelpfennig, Mikszáth, Jarry, Móricz Zsigmond darabjainak saját rendezésében megvalósuló bemutatóit említette.

Bank Tamás, a Játékszín igazgatója színházvezetői nézőpontból mutatta be, hogy a hazai, kortárs szerzőknek is adhat terepet egy alapvetően bulvárszínházként aposztrofált teatrum. A magánszínházban utóbbi években Csukás István, Szakonyi Károly, Székely Csaba és Szente Vajk képviselte a magyar színpadi szerzőket.

A konferenciazáró beszélgetés a drámaírói pályázatokról, ösztöndíjakról szólt, Szokolai Brigitta dramaturg vezetésével. Az 1998 óta mai formájában működő Örkény István drámaírói ösztöndíj segíti a 40 év alatti drámaírókat, hogy sikeres pályázatuk esetén, egy év alatt megírják beadott drámatervüket. A beszélgetés két résztvevője, Pass Andrea és Horváth János Antal az ösztöndíjat többször is elnyerték. Az ösztöndíj legnagyobb problémája, hogy a megszületett szövegek színrevitelére nem nyújt fedezetet. A két fiatal drámaíró esete szerencsés: műveik színre kerültek, bár csak saját rendezésükben. Mindketten hittel állítják, szívesen mennének csak a bemutatóra és csodálkoznának rá, ki mit olvasott ki a soraikból. Pass Andrea két darabját az Örkény-ösztöndíj után közvetlenül megnyert Staféta-pályázat nyerteseként sikerült színre vinni, mely azután több, immáron pályázaton kívüli darabjának is helyet adott. Horváth János Antal már a kezdetektől, mintegy „mellesleg" tud csak szuverén módon írni – mindennapjait a sorozatírás, a más rendezők mellett vállalt dramaturgi munka tölti ki. Némelykor saját darabját vagy fordítását megrendezi, valamilyen kis független befogadóhelyet kibérelve, a rentabilitástól messze.

Az Örkény-ösztöndíj mellett 36 éve aktívan jelen van a Nyílt Fórum, a Színházi Dramaturgok Céhének darabfejlesztő programja. Átlagosan húsz kritikus, pályatárs, rendező, irodalmár, dramaturg foglalkozik a kiválasztott szövegekkel, jó esetben két különböző társulat vagy önkéntesen toborzódott csapat is bemutatja, félkész majd végső formát nyert valójában – de nem jár az alkotói periódust megsegítő egzisztenciális biztonsággal. Ezt a metódust hivatott követni, most már némi apanázzsal kiegészítve a Nemzeti Színház által meghirdetett drámaírói mentorprogram. És vannak alkalmi pályázatok az NKA-nál, az EMMI-nél, az MMA-nál, a Színházi Kollégiumban, fordítói és műfordítói ösztöndíjak, melyek néhány hónapra, fél évre tehermentesítik közvetlen anyagi gondjaitól a kezdő drámaírót; vagy drámapályázatok, melyek reményt adhatnak, hogy az elkészült mű bemutatásra is kerül. Pass Andrea szerint a rendezőket szorító erős verseny készteti a pályán épphogy elindulókat valami veretes művön megmutatni látásmódjukat, eredetiségüket, egy Othellón villogtatni tehetségüket. Horváth János inkább a hazai rendezőképzésben – illetve annak hiányos-

ságaiban keresi a kortárs szövegek iránti látszólagos érdektelenség okait. Mert a német és ír mintákhoz hasonlóan, talán a magyar közönség is „az új sztorit, a sosem hallottat vágyja, itt és most, 21. századi önmagáról" (Horváth 2022).

■ Horváth János Antal. *Mit ér az ösztöndíj, ha Örkény.* Kerekasztal-beszélgetés a Kortársak a fiókban konferencián (moderátor: Szokolai Brigitta). Magyar Művészeti Akadémia Színházművészeti Tagozata, Pesti Vigadó, Budapest, 2022. május 23.

Szerzőinkről

Antal Zsolt (1972):

magyar társadalomkutató. A Színház és Filmművészeti Egyetem Németh Antal Drámaelméleti Intézetének vezetője, egyetemi docens. Kutatási területe a közjó, a közszolgálat, a közösségközpontú média és kommunikáció, média befogadásvizsgálatok, kompetenciafejlesztés, tehetséggondozás. Az Uránia interdiszciplináris folyóirat alapító főszerkesztője. Főbb művei: 2011. Közszolgálati média Európában: Az állami feladatvállalás koncepciói a tájékoztatásban. Szeged: Gerhardus Kiadó; 2015. Médiabefolyásolás. Az új kislexikon. Budapest: Századvég Kiadó; 2017. Közszolgálati kommunikáció, közbizalom és médiaszabályozás. Budapest: In Medias Res; 2017. A közintézmények közérthetősége: Az állampolgári bizalom és az intézményi kommunikáció összefüggései. Győr: Jog Állam Politika; 2019. Factors Affecting the Implementation and Performance of Public Service Communication. Tirgu Mures: Curentul Juridic.

Balázs Géza (1959):

magyar nyelvész, néprajzkutató, egyetemi tanár. A Színház- és Filmművészeti Egyetem és a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem tanára. Kutatási területe a magyar nyelv és folklór, nyelvpolitika, nyelvstratégia, nyelvművelés, antropológiai nyelvészet, szövegtan, pragmatika, internetnyelvészet, hálózatkutatás, a magyar pálinka művelődéstörténete. Főbb művei: 1993. A kapcsolatra utaló nyelvi elemek a magyarban. Budapest: Akadémiai Kiadó; 1998. A magyar pálinka. Monográfia. Budapest: Aula Kiadó; 2001. Magyar nyelvstratégia. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia; 2017. Az álom nyelve. Álomesemény, álomemlék, álomelbeszélés, álomértelmezés. Budapest: Inter Nonprofit Kft; 2021. A művészet és a nyelv születése. Budapest: IKU-monográfiák.

Pataki András (1971):

Jászai Mari-díjas rendező, kulturális menedzser, filmproducer, jelenleg a Kulturális és Innovációs Minisztérium helyettes államtitkára. A vidék színházaként jegyzett Forrás Színház alapítója, a magyar versmondás ügyének szakavatott képviselője, az Országos Versmondó Egyesület alelnöke. Több színház művészeti tanácsadójaként, s a Színház- és Filmművészeti Egyetem tanáraként is dolgozik. Színházigazgatóként tíz éven keresztül vezette a Soproni Petőfi Színházat, ahol kiemelt feladatának tekintette a színházi nevelés rendszerének felépítését. Alkotói munkássága során száz színdarabot rendezett különféle műfajokban.

Sepsi Enikő (1969):
filmművészetelméleti szakíró, irodalom- és színháztörténész. A Károli Gáspár Református Egyetem Művészettudományi Intézetének, Művészettudományi és Médiapedagógiai Tanszékének vezetője, egyetemi tanár. A Benda Kálmán Bölcsészet- és Társadalomtudományi Szakkollégium alapító igazgatója, a Károli Könyvek sorozatszerkesztője. Kutatási területe a színházantropológia, művészeti befogadás-vizsgálatok, a modern és kortárs francia és magyar költészet, kortárs francia, amerikai és magyar színház, vallásfilozófia és misztika. Főbb művei: 2019. Művészeti befogadás pszichofiziológiai vizsgálata Noldus Facereader segítségével Budapest: KRE–L'Harmattan Könyvkiadó; 2019. A művészeti befogadás pszichofiziológiai vizsgálatának lehetőségei (irodalom, színház, film) Budapest: KRE–L'Harmattan Könyvkiadó; 2022. Poetic Images, Presence, and the Theater of Kenotic Rituals, London-New York: Routledge.

Szabó Attila (1983):
magyar színháztörténész. A Károli Gáspár Református Egyetem, a Színház- és Filmművészeti Egyetem oktatója. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatóhelyettese, muzeológusa. Kutatási területe a magyar és egyetemes színháztörténet és színházelmélet, a közép-európai kortárs színház és dráma, a nézőkutatás és színházszociológia, a színházi múltfeldolgozás és a színházi emlékezet megőrzése. 2006 óta tagja a STEP nemzetközi színházszociológiai kutatócsoportnak. Főbb művei: 2019. Az emlékezet színpadai, Pécs: Kronosz Kiadó; 2019. A valós színterei, Budapest: Prae Kiadó.

Szitás Péter (1984):
a Színház- és Filmművészeti Egyetem Németh Antal Drámaelméleti Intézetének adjunktusa, a Danube Institute tudományos munkatársa. Kutatási területe az irodalomtudomány terén elsősorban az abszurd dráma elmélete. Főbb művei: 2014. Samuel Beckett – Színház a drámában. Komárom: Selye János Egyetem; 2014. Végjáték az élet paradigmájában. Budapest: Gondolat Kiadó; 2015. Színházi végjáték drámára vetítve. Komárom: Selye János Egyetem; 2015. Zenei motívumok Samuel Beckett A játszma vége című drámájában; 2016. Recitáló halál – A játszma vége értelmezése modern pásztoridillként. Pécs: EMMI – Balassi Intézet.

SZFE
1865