

## POLITIKAI SZÍNHÁZ

„Theatre remains any society's sharpest way to hold a live debate with itself. If it doesn't challenge, provoke or illuminate, it is not fulfilling its function”<sup>1</sup>

### Bevezetés

Bevezetésként szeretném kifejtetni az esszé tartalmát pár mondatban: rövid történelmi áttekintés a politikai színházról, a színház politikussága, kommunikáció és a közösség megszólítása a színház által, valamint a közösség összetartó erejének, a rituálénak a színházhoz kötődő viszonya.

A dolgozat inkább tekinthető egy laza vázlatnak (melyben különböző témákat érintek), mint egy már kész, koherens esszének. Több érdekes, és talán a politikai elemzés szempontjából is megfelelő színházzal kapcsolatos kérdés merül fel benne, de sajnos igen problémásnak találtam mindezek összefűzését egy komplett egészé.

### Politikai színház

A politikai színház messzire visszavezethető hagyománnyal rendelkezik. Fókuszpontjában olyan kérdések és aktuális események állnak, melyek fontos szerepet játszanak a társadalom ösztönzésében, valamint különböző társadalmi változások lehetséges elindításában. A politikai színház egészen az athéni demokrácia idejére mutat vissza, ahol a politikai szatíra műfaját művelő komikus költők jelentős hatással voltak a közvéleményre. A nyugati drámák eredete tulajdonképpen felfedezhető a görög poliszok amphiteatrumaiban megrendezett előadásokban, rituálékban, melyek fontos társadalmi szereppel bírtak, és különböző politikai kérdések megvizsgálására adtak lehetőséget.

A színház feladata (számos elméletben) az, hogy reflektáljon a társadalomra, a társadalom pedig alkalmazza a színház elemeit a mindennapi élet alakítása során. Mára már a színházszociológia alapvetévé vált, hogy a szerepjáték a társadalmi rend

megkerülhetetlen része, azaz a társadalmi ceremóniák alapvető része a színházi elem. A színházi alkotások és jelenségek társadalmi, kulturális, politikai hatásokra, ellenhatásokra, kölcsönhatásokra épülő folyamat részeit alkotják.

Manapság a politikai színház elnevezésen tartalmukkal napi politikai mondanivalót propagáló színházi szövegek szintézisét értjük. Korábban politikai színházat létesíteni rendszerint egyet jelentett bizonyos színházi elképzelések a „szatirikus színpad”, a „kabaré”, vagy az „allegorikus színház” formáinak rekonstruálásával, miközben figyelmen kívül hagyták az adott kor és az adott társadalom drámai bemutatásának alapját, a drámairodalmat.

A politikai színház jelentősége (főleg Európában) a szocializmus hajnalán jelentősen megnövekedett. Meglelte esztétikai, drámai közlését és új formáját. Az akkori alkotók célja az volt, hogy kollektív előadás ürügyén egy új szellemi és érzelmi állapotot mutassanak be, és mindenáron drámai formában tükrözzék az új ember életének egy részletét a korszerű társadalmi viszonyok között.

Itt tennék egy rövid kitérőt, mert fontosnak tartom megemlíteni részletesebben a polgári színházat, és annak jellemzőit, mielőtt tovább elemezném a politikai színház történetét, ugyanis a kettő szorosan kapcsolódik egymáshoz.

### Polgári színház

A polgári színház megszületése radikálisan különbözik a színház történet minden megelőző korszakától: az előző korszakok úgy alakultak ki, hogy organikusan következtek a társadalmi és vallási életből, és ha volt is elmélet, az mindig utóbb született meg, mint maga a színház. A polgári színháznál fordítva volt: előbb volt meg az elmélet, mint a gyakorlat, ami a polgári osztálytudatból született meg, és tudatos, tervszerű része volt a polgárság felemelkedésének. Ez az első színház, ami nem vallási keretek közül nőtt ki (mint az antikvitásban, a középkorban, de még az angol reneszánszban is).

1 Hall, Peter – Schechner, Richard 2003 *Performance Studies*. Routledge, London.

A polgári színház ideologikus eredetű: ahogy a polgárság szavat szerez magának a társadalomban, úgy hódítja meg a színházat is. Ezért alapvetően polémikus: nyíltan a barokk színház ellen jön létre, azt tagadja meg. A megalapozását éppen Franciaországban éri el, ahol egy különleges barokk-változat jön létre, a tiszta francia klasszicizmus. A színház szócső kellett legyen a polgárok számára, a bemutatott szereplőknek pedig polgároknak kellett lenniük.

Voltaire, Diderot, Gottsched dolgozták ki magát a polgári színház elméletét. Diderot gondolta végig a legkövetkezetesebben az egészet. 1756-ban megírta *A törvénytelen fiú* című drámáját, és csatolt hozzá egy három részes dialógust a kitalált drámaíró és Diderot között, aki provokálja őt, hogy kibontakozzék a gondolatmenet az új színházról, és annak problémáiról. Az egészet együtt egyfajta regénynek tekintette. Sokan elutasították írását, de ennek ellenére egy egész mozgalmat indított el. Pár évvel később Diderot megírta *A családapa* című művét, amihez hozzátette az *Értekezés a drámai költészetről* című tanulmányát, bár ez az értekezés nem kapcsolódik olyan szorosan a darabhoz.

Diderot eszméi, valamint a polgári dráma kialakítására irányuló értekezések nagy fordulatot jelentettek a színháztörténetben. A polgári dráma hőse a polgár, tárgya a polgári élet. Tehát ez azt jelenti, hogy a színpadon megjelenő figurák és karakterek a nézők (jelen esetben a polgárság) világát jelenítik meg a színpadon. A cél tehát a családi tragédia, ami sokkal közelebb áll a polgársághoz, mind díszletben, ruhákban, szituációkban, beszédben, szereplőkben, helyzetekben.

Ezt a korszakot megelőző dráma- és színháztörténet a reprezentatív nyilvánosság közegében működött. A megjelenés közvetlenül reprezentálja a szerepet, és a szerepben feloldódik a figura. A hétköznapi élet elemei nem jelentek meg, mint hatóerők. Az újonnan kialakult polgári drámában immár mindezek helyet követelnek maguknak.

Tulajdonképpen csak Diderot tudta és merte felismerni ennek a következményeit, az úgynevezett condition-elméletben. *Condition*: helyzet, körülmény, hivatásrend, státusz, társadalmi szerep, a társadalmi munkamegosztásban elfoglalt hely, és az ehhez kapcsolódó körülmények által meghatározott szerep. Már nem jellemek, hanem condition-ok jelennek meg a színpadon. Eddig a jellem volt a központ, a condition csupán egy kellék. Ezzel ellentétben a polgári drámában a condition lesz a

mű alapja, a jellem pedig a kellék. Amikor Diderot a jellemekekről beszél, jellemem nem egy széles skálájú valamit ért, hanem azokra a jellemtípusokra gondol, amiket például Molière mutat be, és tesz nevetségessé a komédiáiban.

Diderot volt az a gondolkodó, aki próbálta közelíteni a görög színházi eszményhez a polgári színházat, vagyis megpróbálta eljuttatni a tömeghez, és újra érthetővé, valamint nézhetővé tenni azt. Mindezzel ellentmondva a polgári dráma alaptézisének, miszerint az csupán egy szűk (polgári) körnek (körül) szól. Ezzel a próbálkozással a 20. század nagy népszínházi törekvéseit alapozta meg. Próbálkozása bár elindít egy jelentős folyamatot, nem valósul meg teljes mértékben. Diderot kénytelen volt belátni, hogy az antik nyilvánosság örökre elveszett, és semmi köze a polgári nyilvánossághoz.

### Forradalmi színház

A polgári színház hosszú és virágzó korszaka lassan hanyatlásnak indult a 19. század vége felé. (Szeretném megjegyezni, hogy ebben a rövid esszében csupán az európai színházról teszek említést, nem térek ki a japán, indiai és más jelentős színházkultúrák fejlődésére.) Út nyílik több újfajta színházi eszmény előtt. Esztétikailag, formailag és tartalmilag is jelentősen átalakul a színház ebben a történelmi időszakban.

Formabontó változások jelennek meg, megindulnak a korai politikai, epikai színházak. Itt a polgári színháztól eltérően már nincs helye az individuálisnak, vagyis a szubjektívnek, hanem a mondanivaló, a magyarázás, a bizonyítás, a meggyőzés és a szuggerálás egyetlen tézisében van összefoglalva. Ez a tézis voltaképpen felhívás a kollektív játékra, a nézők és az interpretálók játékára, ez a tézis a színész nézete és annak politikai szuggerálása. Továbbá, a színész figyelme itt már teljes mértékben a közönség felé irányul, amelynek azért játszik, hogy meggyőzze, tanítsa és szórakoztassa. Ebben az esetben a színész teljes jogú alkotónak számít, nem pusztán egy eszköz a drámaíró kezében. A színésznek el kell érnie az érzelmek és az értelem, a szubjektív drámai hatás, és az objektív játék egységét. A dramaturgiai séma alapja a politikai mondanivaló.

A politikai színház koncepciójáról Piscator ezt írja: a Proletár Színház óta mind a mai napig, kü-

lönféle forrásokból táplálkozva, voltaképpen arra törekedtem, hogy megszüntessem a polgári formákat, s a helyükbe olyan formát állítsak, amelyben a néző nem lesz többé fiktív fogalom, hanem eleven erő. Minden technikai eszköz ennek az irányzatnak lesz alárendelve, amely eredeténél fogva, természetesen politikai.

A két világháború és a proletár-forradalom győzelme között, a társadalmi formációk két pólusa között, a szocialista eszmék és a fiatal szocialista állam kedvező légkört teremtettek a proletár és politikai színházak létesítéséhez. Európa újonnan kialakult társadalmában az ember helyzete megváltozott. Személyiségének megjelenése, az egyéniség teljes erejével a forradalmi makro-közösségen belüli funkcióját is megváltoztatta. Az ilyen emberben változnak az érzések, történelmét újraértékeli, változik benne mindaz, ami magánjellegű. Helyzete, valamint megfigyeléseinek és élményeinek egész világa társadalmilag meghatározottá válik.

Az irodalom és vele együtt a színház is arra törekedett, hogy kinyilvánítsa politikai programját, megmutassa politikai arculatát. Ha megfigyeljük, akkor már a korábban említettek alapján is megállapíthatjuk, hogy a színház mindig is szoros kapcsolatban volt a néppel, s a nép forradalmi lelkületével. Tehát a színház társadalmilag meghatározott, a tömeg vezetője és etikai fegyvere is egyben. Ahogyan a vörös október eszméi által vezérelt néptömegek egyre inkább beolvadtak Európa politikai életébe, és az állam a társadalmi funkció meghatározásába, ugyanúgy ezek a haladó erők politikai lényegük erejével megkövetelték a színház formájának és tartalmának átszervezését formai, esztétikai, minőségi és etikai értelemben egyaránt. A forradalommal és a háborúkkal eltűnt a polgári individualizmus, a polgári drámairodalom s a kiválasztottak, az esztéták színháza is egyben.

Három évszázadon át, egészen 1917-ig állandó fikcióban élt a színház. Mint szűk körű kiválasztottak kiváltsága létezett, távol az igazi nézőktől, alapvető rendeltetésétől és eredeti feladatától eltérően működött. Még azok az előadások is igen hamar feledésbe merültek, amelyek annak idején forradalmi fordulatot jelöltek a színházban, és általában a történelemben. Az általános irodalmi szürkeségben a felsőréteg merev drámai programatikája mellett az alsóbb rétegnek, tehát az elnyomott osztálynak soha nem is volt színháza, mert egészen az októberi

forradalomig nem is jutott abba a helyzetbe, hogy ne csak szellemileg, hanem strukturálisan is felszabadítsa, politikailag irányítsa a színházat.

A politikai színház Európában a klasszikus avantgárd korában, az első világháború utáni forradalmi korszakban jelentkezik, főleg német és szovjet területen. Elsősorban a nagy hatású – már említett – Erwin Piscator német rendező nevéhez kötődik, aki a weimari köztársaság polgárait próbálta megtermékenyíteni baloldali eszméivel. Piscator a revü műfajában alkotott, akárcsak orosz kortársa Vsevolod Meyerhold.

Nem kívánok részletesen kitérni Meyerhold életére és munkásságára, csupán pár mondatban írok róla, nemcsak azért, mert munkásságának hatása a modern színházra nagyon jelentős, hanem azért is, mert lengyelországi színházi munkáim során lehetőségem volt együtt dolgozni egy olyan elismert lengyel rendezővel, aki követője a Meyerhold által kialakított színházi metódusoknak és technikáknak.

Meyerhold az orosz forradalom egyik lelkes aktivistája volt, a februári forradalom idején aktívan részt vett a közéletben. Az októberi győzelem után a Művelődésügyi Népbiztosság színházi főosztályán dolgozott, majd miután a kormány Moszkvába költözött, egy évig a pétervári részleget vezette. 1918-ban belépett az Oroszországi Kommunista Pártba. A forradalom egyéves évfordulóján, 1918. november 7-én kerül sor Pétervárott az első szovjet drámaként meghirdetett buffó-misztérium premierjére. Majakovszkij műve a forradalmi tömegszínház színpadán, cirkuszi eszközök alkalmazásával a kapitalizmus halálának és a szocializmus születésének „heroiko-epiko-szatirikus” képét rajzolta meg. Meyerhold a szerzővel közösen rendezte az előadást, amely hol egy ünnepélyes, patetikus oratórium, hol egy harsány bohóctréfa modorában ábrázolta a régi és az új világ harcát. A különböző színházakból összetoborzott társulattal lezajlott bemutató hatalmas sikert aratott. 1921-ben átdolgozott változatban ismét műsorra tűzték az előadást, de ekkor már a kritikusok többsége elutasította, formalistának bélyegezte. E jelző később egyre erőteljesebb hangsúlyt kap a Meyerhold munkásságát méltató sajtóban.

A Meyerhold által kialakított színházi technikák, montázs-elmélet, valamint színpadi struktúra a mai napig nagy visszhanggal bír. Fontos és elismert rendezők említik Meyerholdot az európai

mozgás- és táncszínház megteremtőjeként. A szovjetek hatalomrajtása idején a Meyerhold-féle színház még bírt politikai jelentőséggel, de mára csupán a formák és technikák maradtak fent hagyatékul.

Az orosz forradalmi színház Piscatorhoz hasonlóan a baloldali agitációra használta a különböző tömegütemezésekről készült mozgóképes felvételeket, dokumentumokat, sajtócikkeket, melyeket beépített a színházi előadásokba. Az akkori alkotók a totális színház eszményét keresték: hatni a néző valamennyi érzékszervére, a teljesség élményét adni. Ez a politikai színházi nyelv aztán gyorsan formalizálódott, kiürült, és pusztá agitációvá vált, tömegfelvonulások, állami ünnepek nyelveként élt tovább sokáig.

A 20. század magát politikainak, illetve politikusnak tekintő színházi törekvései elsősorban a figyermelbírást törekedtek, ami azt jelenti, hogy a nézőt a politikai álláspontjának célirányos megváltoztatására serkenti. Tehát azt lehet mondani, hogy a néző megváltoztatására irányuló politikai színházi eseményeket bizonyos módon a színházi határátlépés speciális eseteinek nevezhetjük. *„Ezek az előadások mise-en-scene kulturális performanszként, mitöbb átmeneti rítusként is definiálhatók, mert a nézői identitás explicit megváltoztatására törekcsenek. Ez az átváltozás azáltal megy végbe, hogy újradefiniálódik a színházi aktivitás két – performatív és szemiotikai – dimenziójának viszonya”.*

A színház politikusságának szempontjából természetesen az a küszöb válik fontossá, amelyben a transzformálandó személy egy minden lehetséges tartomány közé eső állapotba kerül, amely teljesen új tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé. *„Azt látjuk tehát, hogy a mise-en-scene átváltozást eredményező hatására stabilizálódhat egy már szemantikai jegyekkel is bíró, rögzíthető új identitás, vagyis megvalósulhat a politikai elemzés célja”.*

### Politikai színház / A színház politikussága

Fontosnak tartom leírni, hogy nem szabad összekeverni a politikus színházat a színház politikusságával. Jelentős színházalkotók, mint például Richard Schechner vagy Jerzy Grotowski előadásai éppen arra példák, hogy milyen sokféleképpen lehet performálni a küszöbfázis performativitását (ennek részletezésére még visszatérek a későbbiek-

ben). Ugyanakkor a néző fizikai, szellemi bevonása, illetve „szemtanívá tétele” mint eszköz és mint cél egyaránt a színházi alaphelyzet anyagosságát, a résztvevők testi világban benne létének valóságkonstruáló erejét tematizálja. Az viszont, hogy a hetvenes-nyolcvanas években ezeket a nem-színházi terekben létrejövő akciókat hagyományos (köszínházi) kereteken belül, és klasszikus dramaturgikus szövegeken kívánták reprodukálni, a határátlépés kulturális különlegességének tekinthető. *„Tehát a határátlépés lehetséges, létrejött mindig abban a csak történetileg megragadható kontextusban írható le és érthető meg, amelyben a mise-en-scene át tudja a nézőt léptetni a nézés határain. Azokon a határokon, amelyek (makroszinten) a színház és az élet, a színház és más művészeti ág, a színházi műfajok, színházi kultúrák, tradíciók és játéknnyelvek között húzódnak. Azokon a határokon, amelyek közé eső területeket nézői szokásrendnek, normának, elvárásnak szoktunk nevezni”.*

A küszöbfázis fogalmát, annak pontos meghatározását és alkalmazását Victor Turner elméleti írásai-ban dolgozta ki. Turner a „liminalitás” vagy „küszöb-jellegű szakasz” terminust Arnold van Gennepnek az átmeneti rítusokkal („rites de passage”) kapcsolatos megfogalmazásából kölcsönözte. Ezeket a rítusokat három fázis jellemzi: elkülönítés, határszakasz és beilleszkedés. Turner megnevezései a rítusok különböző típusaira, fázisaira, elemeire, és résztvevőire vonatkoznak (mint például elszakadási rítusok, preliminális, liminális és poszt-liminális fázis, a szent-ség közlése, domináns szimbólumok és metaforák, beavatandók és rituális vének).

„Folyamatelemzéseiben” Turner azt tételezi, hogy a rítusok más kulturális megnyilvánulásokkal egyetemben – mint amilyen a színház is – mélyreható szimbolikus jelleggel bírnak, és működésük által az identitás és a közösség érzetét közvetítik. A rítusokat szimbolikus cselekménysorokként írja le, amelyek előírt formális viselkedés révén nyilvánulnak meg, hasonlóan a színházi konvenciókhoz és az egyén egyik állapotból másikba, egyik identitásból a másikba való átmenetét kezdeményezik és demonstrálják.

Turner elméletének legfontosabb alkalmazásai Richard Schechner munkásságában nyilvánulnak meg, aki – Turnerrel szoros együttműködésben – számos nemzetközi konferenciát kezdeményezett a rítus és a színház struktúráiban fellelhető hasonlóságok és párhuzamok kutatása érdekében, vala-

mint Erika Fischer Lichte munkássága, aki *Az európai dráma és színház története*, valamint a *Theatre, Sacrifice, Ritual*, és *The Transformative Power of Performance* című munkáiban a színházi teret egy alapvetően liminális szféraként értelmezi, amelyen belül az identitás és az identitásváltás dramatizálódik a néző számára egy liminális teret nyitva meg, amely lehetőséget nyújt számára, hogy különböző identitásokkal játsszon, és arra bátorítja, hogy változást eszközöljön. (Fischer Lichte így egyik írásában így fogalmaz: „*Habár a liminalitás a rítusok kontextusából nőtt ki és fejlődött, semmilyen oka nincs annak, hogy ne alkalmazhatnánk a színházra vonatkozóan is, még akkor is, hogyha a színházat nem azonosítjuk a rítussal*”).

### Színház – Rituálé

A színház és rituálé kapcsolatának alátámasztására több kutatás rámutat. Jane Ellen Harrison egyik jelentős írásában fejtette ki elméletét, miszerint a színház eredete a rítus. Ennek alátámasztására az istenség haláláról és újjászületéséről alkotott elképzelésre hivatkozik, amelyet James G. Frazer az *Aranyág* című könyvében dolgozott fel. Frazer a mások által gyűjtött gazdag etnológiai anyagra visszanyúlva azt az elméletet állította fel, hogy az ilyen jellegű halál- és újjászületés-rituálé minden kultúrában elterjedt volt, és így egy univerzális rítusról van szó.

Harrison egy Dionüszosz előtti rituálé átvételéből indul ki, amellyel a tavasz-daimónt, az évszak-istenség egy fajtáját tisztelték. A dionüszoszi rituálé ennek megfelelően az ősi tavasz-daimón-rituálé leágazásának tekinti.

A 19. és 20. század fordulóján a színházi rítus az előadás közösségre vonatkozó, a közösséget támogató, és mindenekelőtt megteremtő formájának számított. Ebből kézenfekvőnek tűnik, hogy egy olyan színház, amely meg tudja alkotni színészek és nézők egységét, és így támogatni tudja egy új közösség létrejöttét, ritualizációt visz véghez, mivel a színház és rituálé határait kívánja megszüntetni.

Olyan kiváló színházi személyiségek, mint Max Reinhardt a *Salome*, az *Elektra*, az *Ódipusz király*, és az *Oreszteia*, és Vaclav Nizsinszkij: *Sacre du Printemps* koreográfiája valóban megpróbálta a teátrális és rituális elemeket összekötni.

A 60-as évek színházi előadásai a következőkben hasonlítottak a korai idők rítusához: a színészek vad és intenzív módon játszottak a testük és a felhasznált tárgyak, illetve anyagok (ami valamilyen formában mindig szemét: sár, roncs, zaj stb.) veszélyes és romboló használatával. A közönség, tulajdonképpen mondhatjuk, hogy egy érthetetlen rítusra emlékeztető őrjöngő pusztítás tanúja volt. Az előadások rokonsága a rítusokkal a következőkben nyilvánul meg: a kifejezésre jutó tartalom a tudatalatti mélyéről fakadó és határokat átlépő.

Míndez a későbbiekben, a 70-es években egy kibírhatatlan rendszer ellen irányuló vak lázadás formájában jelenik meg. A rendszer itt egy társadalmi, szellemi, gazdasági egész, ezért kétségbeesett, reménytelen és vak a lázadás. Ugyanakkor a rendszer elleni lázadás a rendszerben való élet szerves része. Ezért jelentkezett a 70-es évek közepén ez a mozgalom pontosan a fiataloknál, akik a társadalomba való belépés (egy határvonal átlépése) előtt álltak és ezért lett belőle olyan gyorsan divat.

### Közösség – Kommunikáció – A színház kommunikációs szerepe a modern társadalomban

A színházról mindig azt állították, hogy közösségi művészet, abban az értelemben, hogy eredeténél és nyilvános bemutatásánál több résztvevőt találunk. De tulajdonképpen mi az, ami kollektív ebben a művészetben? Ha valami közös, akkor közölhető. Ha a színházi alkotás alkotói valamiképpen megosztanak valamit, akkor az továbbítható a közönségnek, hogy köz-jóvá válhasson. A mű nyilvános birtokbavétele, befogadása, ugyanakkor egy közlési (kommunikációs) aktus igazolása. Még ha különfélék is vagyunk, a nyilvánosan bemutatott mű birtokbavétele és feldolgozása minduntalan emlékeztet arra, hogy közösen birtokolunk valamit, van bennünk közös vonás, de korlátozott ideig.

A színházat általánosságban jellemzi ez a közlési (kommunikációs) aktus-minőség. Ugyanakkor megfigyelhetjük, hogy nem egyetlen kommunikációról van szó: a beszélt nyelv, a megalkotott kép, a megszerkesztett rajz, a fény és hang design-ja, a színpadi mozgás, a koreográfia vagy tánc, a multimédia-kivetítések – mind különböző szintű vagy típusú kommunikációt vezetnek be. Ezek előzetesen elgondoltak, megszerkesztettek annak érdekében,

hogy bizonyos eltervezett sorrendben és adott időtartam alatt történjenek, amelyről mi részvételünk aktusa előtt semmit sem tudunk, racionális és az érzelmi fölött. Most minden egy másik mezőbe transzferálódik; a reflektálás mezeje ez, a saját magammal folytatott kommunikáció újakonfigurálja a művet. Az idő-tényező itt igen lényegessé válik, akárcsak minden más kommunikációs folyamatban. Az öröm, az élvezet rövid ideig tart; a fájdalom, a szenvedés hosszasan.

*„A színház és annak kommunikációja a közösségek ekképpen egy korlátozott idejű interakció, de az emlékezet relatioaktív működésével, amelyben az affektív a szellemi támasztékká válik”. Valójában az „üzenet” – a mű, az előadás – időbeli közvetítése az a tevékenység, amely nemcsak részvételünket igazolja, hanem a megélt tapasztalat kommunikátorának státusát is.*

A színházi esemény tekinthető (társadalmi) kommunikációs típusnak is, ugyanakkor pedig (művészi) kommunikációs gyakorlatnak is. Ha a kommunikációs típus esetén a cselekvés magja, sajátossága *„az audiovizuális mozgások osztrontatív felmutatása”* a test mozgásai által, a kommunikációs gyakorlat esetén *„ezeknek a mozgásoknak a bemutatása, valamint a testek interakciója, amely képességeket árul el és kreativitást nyilvánít meg, önmagukban is szimbolikus aktust képeznek”*.<sup>2</sup>

Különös, és ugyanakkor paradox az a tény, hogy huszonöt évszázados, dokumentált fennállása óta a színház továbbra is két gondolkodási irányzat és akadémiai vizsgálódás közötti vita terepe: az egyik azt állítja, hogy a színház eredete a rituáléban gyökerezik, pontosabban az Athénban ünnepelt Nagy Dionüsiák ciklusában (mindezt részletesen kifejtettem a fentiekben), tehát az előadásban. A másik pedig azt állítja, hogy az eredet az írásban keresendő, az írástudás és az írásban való kommunikálás magas szintjének köszönhetően, amely nyilvánvaló volt a Kr. e. VI. században. A színház eredete fölötti vita jellegzetességeinek ma is van megfelelője, a színház mint szöveg vagy mint előadás vitatott fogalmainak előretörésében. Patrice Pavis, a francia szemiotológus maga is megállapítja a két színházzemlélet együttélését: a szövegközpontú (amely szerint a szöveg a színházi gyakorlat *„központja”*) és a színpadközpontú szemléletét (amely az előadás fogalmát, a színpadot juttatja ér-

vényre). Mindkettőre igaz, hogy adott időszakokban jobban kibontakoznak, de sosem szimultán módon.

A modernitásban ezt az ellentétet főleg az élet minden területére ráterhelődő vizualitás tartja fenn, amelynek következtében a színház mint társadalmi kommunikáció-típus lassan átalakul a mindennapi audiovizuális technikákon keresztül olyan művészi gyakorlattá, amelyet az audiovizuális szféra technológiai szintje határoz meg. A múlt század nyolcvanas éveitől ez a jelenség egyre nyilvánvalóbbá vált, és nehéz helyzetbe hozta a szemiotikát. Ami addig szimbolikus diskurzus volt, fokozatosan a virtuális rituáléjává válik, amely eltulajdonítja, más létállapotba utalja az emberi test színpadi cselekvését. Amilyen mértékben a színházi esemény mint művészi gyakorlat megpróbál megszabadulni a színházépület kényszerétől, épp olyan mértékben mint társadalmi kommunikáció-típus kisajátítja magának az új technológiák felségjeleit, hogy bevonja a nézőt a maga vizuális háztartásába: a néző mint az előadás *„tanúja”* státus fokozatosan átalakul a néző mint *„felhasználó”-vá*.

Ebben az értelemben a színházi technikák, akárcsak a művészi gyakorlat, a nyilvános kommunikáció módozatait formatálják a *„színpadi”* hatás elérésére. Éppen ezért, a színház és a kommunikáció ma nem tekinthetők különböző diszciplínáknak vagy különböző, és csak aleatorikusan összekapcsolódó tevékenységi területeknek, hanem két konvergencia sorozatnak, amelyek egy interdiszciplináris mező felé haladnak. Mindkettő aktora (színész) ugyanaz: a spektakuláris kommunikáció embere. (Lásd a részleteket Popescu okfejtései között!).

Amint már említettem a bevezetőmben, ez a dolgozat csupán olyan témákat érint, amelyek bizonyos mértékben közelebb vihetnek egy mélyebb, részletesebb majdani elemzéshez, melyben ki tudom fejteni a színház szerepét a kultúra közvetítésében, a közösségek kialakításában és formálásában, a színház hatását a közéletre, a politikára.

<sup>2</sup> Marian Popescu: Színház és kommunikáció. <http://www.jatekter.ro/?p=10246>

## Összefoglalás

**A néző többé nem fiktív fogalom, hanem eleven erő!** – Erwin Piscator

A színház társadalmi, politikai valamint közösségformáló szerepe, mindez a néző szempontjából vizsgálva.

Mit értünk az alatt, hogy a küszöbfázis performativitása?

Rövid értekezés a rítus és a színház mélyreható szimbolikus jellegének hasonlóságáról. Hogyan valósulhat meg egy színházi eseményen az egyén egyik állapotból másikba, egyik identitásból a másikba való átmenetele, mindezzel egy liminális teret nyitva meg, mely lehetőséget nyújt a különböző identitásokkal való játékra.

## Abstract

**The viewer is no longer a fictitious concept, but a living force!** – Erwin Piscator

Theater's social, political and community-building role, all examined from the the viewer's perspective.

What do we mean when we talk about the performativity of threshold passing?

A short thesis about the similarity between ritual's and theater's profound symbolic nature.

How is it possible on a theatrical event that an individual transforms (passes) from one state to another, from one identity to another and thus a liminal space opening up, offering the opportunity to play with different identities.

## Felhasznált irodalom

- Arnott, D. Peter 1989 *Public and Performance in the Greek Theater*. New York, Routledge Taylor and Francis Group London.
- Budapest: OSZMI (Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet adattára)
- Dwight Conquergood 2006 *The Trope of the Talking Book and Other Figures of Speech*. London, Sage.
- Frazer, James G. 1995 *Az Aranyág*. Budapest, Századvég Kiadó.
- Fischer-Lichte, Erika 2004 *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi Kiadó.
- Fortier, Mark 2002 *Theory / theater. An Introduction*. New York, Routledge Taylor and Francis Group London.
- Hodge, Alison 2004 *Hidden Territories*. Routledge Taylor and Francis Group London, New York.
- Hodge, Alison 2004 *Twentieth Century Actor Training* 2000. Routledge Taylor and Francis Group London, New York.
- Jákfalvi Magdolna 2006 *Avantgárd – Színház – Politika*. Budapest, Balassi Kiadó.
- Kiss Gabriella 2007 A kisiklás tapasztalata. *Alföld, Irodalmi, Művészeti és Kritikai Folyóirat*, február. On-line: <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/17>
- Mérföldkövek a kulturális antropológiában* 1997. Szerk. Bohannon, Paul – Glaser, Mark. Budapest, Panem.
- Pitches, Jonathan 2003 *Vsevolod Meyerhold*. New York, Routledge Taylor and Francis Group London.
- Selmeczi Elek 1991 *Németh Antal, a magyar színház enciklopédistája*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. On-line: <http://docplayer.hu/1919560-Selmeczi-elek-nemeth-antal.html>
- Tompa Andrea 2011 *Színház és diktatúra a 20. században*. Beszélő <http://beszelo.c3.hu/szerzok/tompa-andrea>
- Turner, Victor, W. 2002 *A rituális folyamat: struktúra és antistruktúra*. New York, Rochester; Budapest, Osiris.
- Wimann, Robert – Higbee, Helen – West, William 2000 *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. UK, Cambridge.