

Szemle

Szabó-Reznek Eszter¹

SZÍNHÁZ, REPRESENTÁCIÓ ÉS POLITIKÁK

– ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, szerk. *Színházi politika ≠ politikai színház*. Budapest: Kronosz Kiadó, 2018, 306 lap –

A Magyar Királyi Operaház 1884. szeptember 27-i megnyitójának megszervezése valódi diplomáciai kihívást jelenthetett. Egyrészt az intendáns Podmaniczky Frigyesnek egyszerre kellett megmutatnia az új intézmény nemzeti és nemzetközi jellegét, illetve jelentőségét, másrészt pedig, mivel a megnyitón az intézményt támogató Ferenc József is jelen volt, a műsor összeállításával is óvatosnak kellett lenni. Az ünnepélyes megnyitón így Erkel *Bánk bánja* és *Hunyadi Lászlója* mellett Wagner *Lohengrinje* is elhangzott, de az, hogy mi *nem* hangzott el, talán ennél is beszéde-sebb. Liszt Ferenc erre az alkalomra írott királyhymnusát végül nem tűzték műsorra a *Haj, Rákóczi, Bercsényi!* motívumainak felhasználása miatt, cserébe viszont a *Gott erhalte* is kimaradt. A napisajtó nem hagyta szó nélkül ezt a sakkozást. „»Hunyady László« nem lehet előadni az udvar előtt, mert abban a király lefejeztet egy magyart. »Bánk bánt« még kevésbé lehet előadni, mert abban egy magyar szurja le a királynét. S most itt van ez a rebellis Liszt a kuruc hymnuszával!”, ironizált a *Pesti Hírlap*.² A *Függetlenség* ennél explicitebb volt az okokat illetően. „Az egyetemi ifjúság [...] hazafias tüntetésre készül az operaház megnyitása alkalmára. A tüntetés az ősz zeneköltő, Liszt Ferenc hazánkfia királyhymnusza mellett s az operaház intendánsa Podmaniczky Frigyes ellen van irányolva, ki tudvalevőleg a túlzásig vitt loyálisból sem akarja Liszt királyhymnusát a megnyitó előadásra előadni, mert az a régi ismert kuruczi forradalmi dal [...] átiratát képezi. A kir. Operaház vezetősége fél, hogy megsértik vele a királyt [...] szóval loyálisabbak akarnak lenni a király iránt, mint a milyen ő a Magyar nemzettel szemben.”³ A botránytól tartóknak pedig azt üzenték, nem kell félniük, ugyanis a királyt ünnepélyes éljenzéssel fogják üdvözölni. A megnyitó napján érezhető feszültség volt az utcán, az Operaház előtt hatalmas tömeg gyűlt össze, a kint és bent – a rendőrség erőfeszítései ellenére az épületbe is betóduló tömeg és az exkluzív, díszes közönség – kontrasztja kétségkívül erős

¹ A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének fiatal kutatója.

² „Miért nem halljuk Liszt királyhymnusát?”, *Pesti Hírlap*, 1884. szept. 15., 1.

³ „Az egyetemi ifjúság és Liszt királyhymnusza”, *Függetlenség*, 1884. szept. 22, idézi Markian PROKOROVICH, *In the Public Eye: The Budapest Opera House, the Audience and the Press, 1884–1918* (Bécs–Köln–Weimar: Böhlau, 2014), 68–69.

volt, a rendőrök kardlapjaikkal próbálták kiszorítani a tömeget, amely a király távozásakor is hangosan éljenzett. Nem tudni, mennyi irónia volt ebben – fűzi hozzá Markian Prokopovych az Operaház történetét botrányok által megközelítő könyvében, amelyben a korabeli társadalmi és kultúrpolitikai sajátosságok mellett kiugratja a színház, a színházi tér politizáltságát is.

Az ehhez hasonló jelenetekben bővelkedik a színháztörténet, a „színház és politika viszonyának történelmi korokon és társadalmi berendezkedéseken átívelő, társadalmi intézményekben, célokban megtestesülő paradox, ambivalens kapcsolatának egyes példáit, eseteit” (10) elemzik a *Színházi politika ≠ politikai színház* című kötet tanulmányai. Azt, hogy a címben kiemelt fogalmak mit is jelentenek, a szerkesztők – Antal Klaudia, Pandur Petra és P. Müller Péter – az előszóban a következőképpen körvonalazzák (kijelölve a kötet fő csapásait): „A színházi politika egyfelől az intézmény, illetve az alkotó pozícióját, vízióját, értékrendjét és gyakorlatát jelöli, másfelől a hatalmi berendezkedésnek a színházzal szembeni magatartását. A politikai színház a jelenkor társadalmi-politikai mozzanataira reflektáló, a politikát tematizáló produkciókra utal.” (11.) A kötet a 2018 áprilisában a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának színházi programja által megrendezett konferencián elhangzott előadásokból válogat. A kétnapos rendezvény a PTE BTK színházi programja 2012 – a képzés 25. évfordulója – óta rendszeressé váló színháztudományi konferenciasorozatának része. Hogy ezek közül csupán néhányat említsünk: *25 éves a színházi képzés a Pécsi Tudományegyetemen: A magyar színháztudomány kortárs irányjai* (2012); „Hiányod átjár mint...” – *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon* (2014); *Rendezett tér: Be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában* (2015); *A színpadon túl: Az alkalmazott színház formái, lehetőségei és kihívásai* (2016) vagy a tavalyi *Kontaktzónák: A színház érintkezése más területekkel*. A konferenciák anyaga a Kronosz Kiadónál jelent meg, 2013-tól az egyetem színházi programjával közös sorozatban, a „SziTu – Színháztudományi kiskönyvtár”-ban.⁴

A *Színházi politika ≠ politikai színház* szerkesztői négy fejezetbe rendezték a tanulmányokat. Míg az utolsó három rész szűkebb, specifikusabb témakörökre épül, és kifejezetten a magyar színházra és színháztörténetre fókuszál, a *Színházak és al-*

⁴ Az említett konferenciák előadásai a következő kötetekben jelentek meg: *A magyar színháztudomány kortárs irányjai*, szerk. BALASSA Zsófia, P. MÜLLER Péter és ROSNER Krisztina (Pécs: Kronosz Kiadó, 2012); *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*, szerk. BALASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, NEICHL Nóra és P. MÜLLER Péter, Színháztudományi kiskönyvtár (Pécs: Kronosz Kiadó, 2014); *Rendezett tér: Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*, szerk. BALASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter és ROSNER Krisztina, Színháztudományi kiskönyvtár (Pécs: Kronosz Kiadó, 2015); *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, Színháztudományi kiskönyvtár (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016); *Kontaktzónák: Határterületek a színház mentén*, szerk. EGRİ Petra, KVÉDER Bence Gábor, NÉMETH Nikolett Anna és P. MÜLLER Péter, Színháztudományi kiskönyvtár (Pécs: Kronosz Kiadó, 2019).

kotók a politikán túl címet viselő első, általánosabb (és egyébként legterjedelmesebb) rész tanulmányai nemzetközi kitekintéssel bevezetnek egy sor olyan témát – köztük a műsor-, emlékezet-, kultúr- vagy ököpolitikát –, amelyek a későbbiekben is visszatérnek. Kricsfalusi Beatrix *Színház mindenén túl: Politikus színház a poszt-politika korában* című tanulmánya nyitja a kötetet, melyben Hans-Thies Lehmann posztdramatikusszínház-fogalmából kiindulva beszél a színház és politika szétszalazhatatlan egybefonódásáról és a színrevitel autenticitásáról a kortárs (akár politikai, médianyilvánossági) viszonyok között. Felhívja a figyelmet arra, hogy Lehmann elméleti keretét nem lehet problémamentesen a posztszocialista országok politikus színházi formáira vonatkoztatni. Ebben a politikai és társadalmi környezetben ugyanis – szemben a nyugati demokráciákkal – a színház sok esetben az egyetlen olyan nyilvános térré válik, ahol prezentálni lehet az aktuális társadalmi problémákat. Kricsfalusi rázoomol a magyar színháztörténetre – és felvetve a szocialista magyar színházi hagyomány számos olyan kérdését, amelyek akár esettanulmányokként térnek majd vissza a kötetben –, a rendszerváltás utáni magyar színház depolitizáltságának/apolitikusságának lehetséges okaként hívja fel a figyelmet arra, hogy a Kádár-rendszer cenzúrájából következő kettős beszéd kényszerének megszűnéséből a gyakorlatban nem következett a színház politikai esztétikájának feltérképezése. A színház „a kulturált kikapcsolódás” helyszínékként izolálta magát társadalmi, gazdasági és politikai környezetétől (20). Ebből Schilling Árpád és a Krétakör mozdította ki, majd azonban az intézményi keretekre való reflektálás után bekövetkezett ennek felszámolása, végül pedig a színész és az aktivista szerepkörök szétválasztása. Azonban nem csupán a posztszocialista országokban, hanem a nyugati demokráciákban is egyre erőteljesebb az olyan alkotóközösségek jelenléte, akik Lehmann-t idézve „a politikai aktivizmus és az esztétikai gyakorlat közötti különös szürkületi zónában” tevékenykednek (25).

Szintén lehmanni gondolattal indít Deres Kornélia az ököpolitikai szemlélet színházi (színpadi és elméleti) megjelenését tárgyaló tanulmányában: „a színpadon – még a legburjánzóbb képiség színházában is – mindig az emberi test marad az érzelmi centrum, amivel a szemlélő azonosulni tud” (30). Deres olyan kortárs előadói gyakorlatokat mutat be, amelyek kimozdítva az embert a középpontból és tematizálva lokális és globális környezetével szembeni felelősségét, az emberen túli vagy nem-emberi létezőket is színre viszik. Azonban, ahogy ő is kiemeli, az ember és állat közös színpadi jelenléte nem kiegyenlített, végső soron az ember válik hangsúlyossá. Azonban számos olyan kísérlet van, amely az emberi és nem-emberi létezők jelenlétére reflektál, például azzal, hogy törekszik kilépni az ember történeti idejéből és megpróbálja nem onnan értelmezni a növények idejét – azaz áthangolódik. Számos nemzetközi és néhány hazai színházi példa felvillantása után Deres Kelemen Kristóf 2017-ben bemutatott *Magyar akác* című előadását elemzi részletesebben. Az előadás az Amerikából betelepített invazív fa hungarikummá válását követi végig. A politikai ideológiáknak kiszolgáltatott akác körüli diskurzusokon keresztül leleplezi „a tényként elfogadott valóság fiktív voltát” (41), így a magyar

nemzet önreprezentációjának igen fontos részévé váló akác köré konstruált elbeszélések erős emlékezetpolitikai gesztussá is válhatnak.

Antal Attila a belgrádi Atelje 212 színházban 2016-ban bemutatott *Valaki anygala* (*Nečiji anđeo*) című előadás megvalósításáról írva arra világít rá, hogyan vihető színre egy személyes trauma – ez esetben a nemi erőszak –, ami egyben társadalmi tabu („Szerbiában nincs nemi erőszak. Legalábbis a hivatalos, elérhető statisztikákból ezt a következtetést vonhatjuk le” [45]). Hogyan lehetne lehetőséget teremteni ezáltal a tabu feloldására, egyáltalán tematizálására, azaz hogyan válhat(na) a színház olyan térré, ahol prezentálni lehet(ne) a társadalom ki nem beszélt problémáit? Mindeközben Antal (aki egyben az előadás társszerzője és rendezője is) esettanulmányában azt látjuk, hogy az előadás, melynek alapját egy áldozattal készült interjú képezte, azért valósulhatott meg, mert sem a befogadó színháznak, sem az államnak nem állt szándékában anyagilag támogatni („Ha megbukik, az számukra nem lesz nagy veszteség, ha sikert arat, akkor lesz egy társadalmilag releváns előadásuk.” [51]). Ezen felül pedig az első változatot a színház tanácsa cenzúrázta, többek között egy túl jól ismert, hatalmi és előíró érvel: az áldozat nem viselkedik elég áldozatszerűen. Ennek ellenére egy másik változatban ugyan, de az előadás megvalósult, így kezdeményezve dialógust a nemi erőszakra.

Pikli Natália Lehmannra utal, amikor ő maga is áldozatokról, ezúttal politikaiakról ír, miszerint „a politikai elnyomottak színpadi felmutatása kevés a politikus színház megszületéséhez” (82). Caryl Churchill három drámáján – a hetvenes évek angol feminizmusának kontextusában született *Vinegar Tom*, az 1989-es romániai forradalmat feldolgozó *Mad Forest* és a *Valahol* című antiutópia példáin – keresztül kérdez rá a politikai színház mibenlétére, illetve arra, hogy miként lehet színházilag relevánsan megragadni egy adott történelmi pillanatot. P. Müller Péter szintén egy történelmi eseményt ragad ki, de ezúttal nem egy színházi feldolgozásra, hanem az azonnali, performatív reakciókra fókuszálva az 1968-as párizsi diáklázadások alatt elfoglalt Odéon színház kapcsán. A színház elfoglalásának és megnyitásának – azaz demokratizálásának gesztusával párhuzamosan az épületfoglalók éppen a teatralitás keretét vonták maguk köré, ezt erősítette fel az is, hogy a színházban talált jelmezeket felöltve mentek ki az utcai harcokra. A teátrális és politikai cselekvések egymásnak való megfeleltetése 1968 előttre vezethető vissza, az Odéon elfoglalásának egyik vezéregyénisége, Jean-Jacques Lebel és más happeningművészek szemléletében, az előbbi manifesztumaiban, könyveiben megtalálható. De P. Müller közvetett megfogalmazása szerint inkább szemléleti-látnoki előképként idézi fel Artaud André Bretonhoz címzett 1947-es levelét, amelyben azt írja, „elmúlt az idő, amikor valaki képes volt embereket azzal összegyűjteni egy színházba, hogy elmondja nekik a saját igazságait. A társadalom és a közönség számára nincs többé más nyelv, mint a bombáké, a gépfegyvereké és a barikádoké” (125).

Pandur Petra a Mohácsi testvérek műltfeldolgozási és emlékezetpolitikai stratégiáiról ír a 20. század traumáit feldolgozó előadásai – a *Csak egy szög*, az *56 06 őrült lélek/vert hadak*, az *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmisségbe* és

az *e föld befogad, avagy SZÁMODRA HELY* – kapcsán. Az előadások az (egyéni és nemzeti) emlékezet szelektivitására és létrehozásának stratégiáira reflektálnak a jelen horizontjából, problematizálják az egyéni és kollektív nemzeti emlékezet kérdését. Ez a gyakorlat, azaz a nagyelbeszélésekkel szembeni bizalmatlanság, az emlékezés széttöredezettségére és a történelmi múlt megkonstruáltságára való rámutatás a posztmodern történelemelmélet – elsősorban Hayden White-féle narratív szemlélet – és az assmanni kulturális emlékezet paradigmájába illeszkedik, ahogy ezt Pandur is hangsúlyozza. Az emlékezetpolitika kiemelkedő helyet foglal el a kötetben, ha most ezt neveznénk ki szervező elvvé, itt kell megemlíteni az egyébként a kötet második egységében (*Magyar elnyomó rezsimok színházpolitikája*) helyet kapó remek tanulmányt Kisantal Tamás tollából. A modern bírósági perek performatív aktusok, és „akárcsak a színházban, itt is egy adott konfliktusnak és megoldásának a szimbolikus reprezentációja zajlik”, idézi a szerző Lindsay Farmer jogtörténészt (160). A második világháborús bűnösök perei maguk is színházszerepű események voltak, metaforikusan és szó szerint is, ugyanis a Zeneakadémia épületében tartották meg őket, nézőként pedig előre megváltott jeggyel lehetett bejutni. A tárgyalások könyvformában publikált változatai formai jellegzetességeik miatt („szereplők” és szerepeik felsorolása, az ezt követő „jelenetek”) leginkább drámakötetekre hasonlítottak. A perek performatív jellegét a tudósítások is megerősítették, amikor a nagy nemzeti tragédia zárófelvonásaként hivatkoztak a tárgyalásokra (159), de közben vissza is vonták ezt, ugyanis sokszor nem is a tragédiával, inkább a kabaréval és a cirkusszal vont párhuzam dominálta a lapokat – és nemcsak a *Ludas Matyit*, hanem az alapvetően nem komikus orgánumokat is. Kisantal szerint nem kizárt, hogy a lekicsinylő, sokszor komikus – tehát a (különösen Szálasi esetében) kultuszellenes – ábrázolásnak éppen az volt a célja, hogy elkerüljék a kultusz továbbélését és a mártírszerep létrejöttét. Ez pedig emlékezetpolitikai következményekkel járt: a közösség így próbálta meg eltávolítani magától a közelmúltat, kirekeszteni a bűnösöket, és miközben a tragédia komédiába fulladt, a nemzeti lelkiismeret-vizsgálat elmaradt.

Imre Zoltán *A velencei kalmár* két, Nemzeti Színházbeli bemutatóját és a köztük eltelt negyvenhat éves hiányt elemzi. Az 1940-es Nemzeti Színházbeli bemutató a Horthy-korszak egyre inkább jobbra tolódó kontextusában jött létre, nem sokkal a zsidóság szegregációjának radikalizálódását jelentő 1939-es második zsidótörvény után. A Shylockot középpontba állító előadást ambivalens recepció követte. A Major Tamás által alakított, jelmezével a másságát és kitaszítottágát jelölő szereplőt egyrészt démonikus figuraként interpretálták, másrészt viszont tragikus kifosztottságáról és megalázottságáról írtak. A rendszer azonban nem tűrte a nézői értelmezéseknek teret adó ambivalenciákat – vajon nyílt zsidózás vagy éppen a domináns ideológiával való szembenállás mutatkozott meg a színpadon? Így a továbbiakban hivatalos tiltás ugyan nem volt rá vonatkozóan, de engedély sem. Az antiszemitizmust tabusító (a zsidót „elrejtett” idegenként kezelő) Kádár-rendszer sem kedvezett *A velencei kalmárnak*. Az 1940-es színrevitel után három alkalom-

mal nyújtották be engedélyezésre a darabot, először a Nemzeti 1964/65-ös évadtervébe, majd a Pécsi Nemzeti Színház 1977/78-as, illetve pécsi és a szolnoki színház 1978/79-es évadtervéből lehet róla értesülni, de sosem került műsorra. A korábbiakhoz hasonlóan explicit tiltás ekkor sem volt, de egyik színreviteli tervet sem engedélyezték. A hiányt végül a Nemzeti Színház 1986-os bemutatója törte meg, ezt azonban számos, az előadás értelmezését irányító cikk előzte meg. És bár Sík Ferenc egyértelműen a Gábor Miklós által alakított Shylockot helyezte előtérbe, a részletesen kidolgozott karakter magányossá vált a többi, súlytalan szereplő között, ráadásul a konfliktus redukálásával apologetikussá váló előadásból következően a karakter éppen sokrétegűségét veszítette el. Ezután több színház is műsorra tűzte, ezzel a holokauszot is beemelve a mindennapi diskurzusba, mindamellett, idézi Imre Gyáni Gábort, ennek hivatalos magyar emlékezetpolitikai befogadása máig nem történt meg (206).

Emlékezetpolitikai manipulációról is ír Mikola Gyöngyi Nabokov első drámáját, a kéziratban maradt *Morn úr tragédiáját* ismertető, illetve azt Nyikolaj Nyikolajevics Jevreinov *A boldogság komédiája* című drámájával párbeszédbe hozó tanulmányában. A kettejük színházelméleti gondolkodására is kitérő elemzés Jevreinov színházkoncepciójával (az illúzióról és a színjáték jótékony hatásáról vallott nézetei, illetve a színház új identitások megalkotásában játszott szerepe által) magyarázza azt, hogy megrendezte a Téli Palota ostromát a Palota téren, azaz „színpadra írta át a történelmet, a valóságot valami nagyszabásúbbá, teátrálisabbá alakította át” (137), ezzel pedig nemcsak a bolsevik politikai identitás alaptörténetét hozta létre, hanem a szovjet blokk lakóinak történelmi tudatát határozta meg, évtizedekre (138).

A másik, szintén az egész kötetben átívelő, több tanulmányban megjelenő – és az emlékezetpolitikától nem elválasztható – téma a műsorpolitika és az ezt alakító szándékok és elvek. Kurdi Mária az 1922-es ír politikai függetlenség visszanyerésével nemzeti – és állami támogatású – színházzá váló dublini Abbey Színház mellett – sőt, a konzervatív kultúrpolitika ellenében – 1929-ben megalakuló Gate Színház műsorpolitikájának közel 90 évét kíséri végig és mutat rá arra, hogy az intézmény, amely megismertette az ír közönséggel Beckettet, Arthur Millert és Brechtet, hogyan őrizte meg kísérletező műsorpolitikáját és maradt mára is egyszerre nemzetközi és ír. Ezzel szemben Heltai Gyöngyi és Jákfalvy Magdolna a magánszínházak ellehetetlenítéséről és az államosításról írnak a magyar elnyomó rezsimek műsorpolitikájára fókuszáló tanulmányaikban. Heltai két időszakot vizsgál: a szakmai szervezetként, de erős politikai támogatással és a színházi érdekvédelmi szervezetek ellenében létrehozott Színházművészeti és Filmművészeti Kamara működését 1939 és 1944 között, majd a színházak államosítása utáni időszakot 1950 és 1953 között. A tét: körüljárni azokat a kontextusokat, amelyekben „az állam, illetve az állampárt a javak, eszközök, státusok újraelosztásával kívánta átalakítani a színház működését” (141). A két tárgyalt időszak ideológiája különbözött ugyan, de indokaik és céljaik között számos párhuzamot találunk. A Kamara a kereskedelmi színházak működésmódjának átforgalmazásán túl elitváltásra is törekedett a fővárosi színházi

élet irányításában, miközben egyre több adminisztratív, majd a második zsidótörvénnyel faji alapú korlátozás szabályozta a színészetet. Ezen túl felügyelte a műsort, mely természetesen a háború utáni időszakra is jellemző volt, ahogy az átpolitizált tematikájú pályázatok és a politikai propaganda is, bár utóbbi kétségkívül jóval látványosabb volt 1950 után.

A háború végére az is nyilvánvalóvá vált, hogy „a színházak politikai célú kisajátítása állami finanszírozás nélkül nehezen megvalósítható” (151). Az 1949-es államosítás felerősítette a politikai kontrollt, a színházakra politikai feladatokat róttak és elvárás volt, hogy a színészek is politizáljanak, a darabokban érintendő kérdéseket központilag szabályozták, a repertoárépítést pedig a tervgazdálkodás mintájára képzelték el (155). Jákfalvy Magdolna tanulmánya, erre az 1949 utáni időszakra fókuszálva, egy, a realista színházról készülő nagyobb munkájába enged betekintést. A realizmus politikai direktívává válását tárgyalja az államosított színházi szcénában, felhívva a figyelmet arra a paradoxonra, hogy „míg a realista irodalom [...] az észlelhető valóságot (el)bukásként jeleníti meg, addig a szocialista realizmus ugyanezzel a gyakorlattal, a 19. századi realizmus eszközeivel a sikert, a felemelkedést és az osztályelvű kiteljesedést szándékszik közvetíteni” (177). A fogalmi tisztázást és az ideológiai felületet az 1949-ben létrehozott Színház- és Filmművészeti Szövetség biztosítja konferenciáin és ankétjain keresztül, megalapozva a szocialista-realista színház nyelvi és ideológiai bázisát. Jákfalvy négy elkülöníthető hang- és realizmuskoncepció – Gáspár Margit, Gellért Endre, Hont Ferenc és Major Tamás – révén közelít az államosítás utáni színházi beszédmódokhoz.

A kötet utolsó két fejezete egy-egy specifikus kérdéskörre épül, az egyik ilyen a színházi nevelés politikussága és a komplex színházi nevelés (angolul *Theatre in Education*). Utóbbi történetét vázolja fel Takács Gábor, a Káva Kulturális Műhely művészeti vezetője, színész- és drámatanára, angliai létrejöttétől az 1960-as években egészen magyarországi kezdeteiig az 1990-es évek elején. A színházi nevelési program – amelynek egyszerre része a színházi eszközök által elkészített jelenetek és ezek interaktív feldolgozása, értelmezése – Takács szerint itthon soha nem vált hálózattá és mozgalommá, csupán bizonyos társulatok alkalmazzák. A Káva – időnként más társulatokkal közös – projektjei a romák reprezentációját, a menekültkérdést vagy éppen az emlékezetpolitikát érintik. Patonay Anita két olyan előadást tárgyal, melyek formailag és tartalmilag is komplex színházi nevelési előadásnak tekinthetők. A 1976-ban megalakult Gyerekjátékszín keretei között létrejött két, Mezei Éva által rendezett előadás (*Itt járt Mátyás király*, 1978; *Tavaszi Tótágas*, 1979) radikalitása abban rejlett, hogy nem felelt meg az államszocialista rendszer ideológiájának: kérdezett és nem állított, egyenlő félként kezelte nézőit és reflexióra bátorította őket. Antal Klaudia azt elemzi, hogy az osztályterem-színházi előadások hogyan járulnak hozzá a diákok állampolgári neveléséhez. A két választott előadás a Szputnyik 2011-es és a k2 Színház 2017-es *Antigoné*-feldolgozása, ami azért is kiváló ebben a kontextusban, mert középpontjában a hatalmi viszony áll, amit az átértelmeződött osztálytermekben reflektálttá lehet tenni és értelmezni a diákokkal,

feldolgozó foglalkozásokon. Kiss Gabriella a Katona József Színház *Behívó* programjának *Szilánkok* csoportjában folyó munkát vizsgálva gondolkodik a művészet- és színházpedagógia teoretizálásán: hogyan lehet leírni azt a széttartó jelenséget, amely a legtöbb hazai kőszínházban jelen van ugyan, de pedagógiai céljai meglehetősen széttartóak.

Az utolsó, Katona Józsefről szóló rész éppen az időbeli távolság és az elemzés fókuszába egy életművet helyező koncepció okán kissé lazábban kapcsolódik a kötet előző, egymással jól láthatóan párbeszédbe állítható fejezeteihez. A Katona-fejezet általánosságban – és Demeter Júlia tanulmánya expliciten is – tematizálja a 18–19. századi cenzúra működését. I. Ferenc trónra lépésével a cenzúra intézménye megerősödött, ugyanis ekkor, „főleg a francia forradalom hatására ismerték fel, hogy a könyvolvasásnál is sokkal erősebb hatást gyakorol a színpad nyújtotta, érzékekkel átélt élmény” (273). Ez a felismerés a cenzúra alapelveinek központi rögzítését hozta magával. A Franz Carl Hägelin által írt memorandum megtiltotta a Bibliából átvett kifejezések vagy szólások használatát és a politikai tárgyú előadásokat, valamint a kettős értelmezés lehetőségét is igyekezett kizárni. Ebbe a kontextusba helyezve vizsgálja Demeter Katona két drámáját, az *Aubigny Clementiát* és a *Luca székét*, a *Bánk bán*on kívül ugyanis ennek a két drámának maradt fenn cenzori véleményekkel ellátott kézírata. A szerző két fontos észrevételt hangsúlyoz: sok esetben nehéz elkülöníteni a cenzúrát a szerzők és színrevivők öncenzúrájától (utóbbira az *Aubigny Clementia* magyarosított, a cenzori kifogásokat megfogadó változata a *Hedervári Cecília*, melynek szerzősége nem tisztázott); mivel az utasítások nagy vonalakban szabták meg a szempontokat, a cenzorok egyéni műveltségétől, ízlésétől, jó- vagy rosszindulatától sok függött. Ugyanakkor a hektikus cenzurális viszonyok között az is megtörtént, hogy a javítások és kihagyások érvényesítése nélkül játszottak egy előadást. Ilyen volt a *Luca széke* „cselvigjáték”, amelynek első, babonákról és hiedelmekről szóló részét a cenzor nem engedélyezte, azonban e dramaturgiailag fontos bevezetés elhagyása nélkül játszották az előadást.

Nagy Imre a *parrhesia* jelenlétét vizsgálja a *Bánk bán* két szövegváltozatában. A foucault-i fogalom jelentése: az igazság kimondása, feltételei között van a hatalmi viszony megléte a kimondó és a befogadó között; a kimondás formája a nyílt bírálat, ami által a kimondó veszélyeztetett helyzetbe kerül. Nagy a *parrhesia* drámaelméleti alkalmazásáról értekezik néhány példán keresztül. A *Bánk bán* II. felvonásának 2. jelenetében a Bánk és Petúr közti szócsata két változatát hasonlítja össze és vizsgálja meg, hogyan válik a második szövegváltozatban a lázadó Petúr nyílt bírálóvá. Czibula Katalin Katona drámafordítói gyakorlata, a lefordított drámák tematikája alapján keresi azokat a jeleket, melyek a drámaíró napi politikai gyakorlatáról, illetve a korszak európai politikai orientációjáról árulkodnak. Az 1811-ben lefordított *Szmolenszk ostroma* a korabeli Európa érdeklődését tükrözte az orosz kultúra iránt. Egy évvel később, szintén németből fordította le a magyar színpadokon még a bécsinél is nagyobb sikereket elért *Az üstökös csillagot*. Ez esetben nem a téma, sokkal inkább az eredeti dráma szerzője, August Wilhelm Iffland, berlini színigazgató, ál-

tala pedig egy új hagyomány válik fontossá. Őt tekintik ugyanis a mannheimi iskola alapítójának, a deklamálás helyett a természetű színészi játékot és valóságű színpadi ábrázolást helyezte előtérbe. Katona tehát a korabeli polgári színjátszás egyik legjobb szakemberétől fordított, így a színdarab egyben a német gyökerű modernitást is képviselte a magyar színpadon.

Színház és politika találkozása a boncaszalon – parafrazálja Lautréamont-t a kötet előszavának címe. A kötet tanulmányai kimetszenek és nagyító alá helyeznek hagyományokat, előadásokat és tabukat a magyar és nemzetközi színházi gyakorlatból és hagyományból. Ezek a metszetek azonban nem elszigetelt mintavételekként vannak jelen a kötetben. Korszakok, témák és motívumok, rokon jelenségek szervezik az egyes fejezeteket, melyek egymással is párbeszédben állnak, különböző elvek szerint akár újra is rendezhetőek. Ugyanakkor az is kiderül, hogy a színház és politika találkozása nemcsak, hogy nem szürreális, de nem is véletlenszerű, mint a varrógépé és esernyőé.