

Zsigmond Andrea

MIÉRT NE FOGYASSZUNK KULTURÁLIS TERMÉKET?

Esettanulmány: kísérlet a „színház” szó jelentésének kibontására

„Az az ember érzése, hogy bekerül a színháztörténet nagykönyvébe, ugyanakkor [...] mindenki számol, mert fél, hogy átlépi a megadott anyagi keretet.” (Mnouchkine)

Kommunikálni a színház segítségével és kommunikálni a színházról

„Rettegek mindentől, ami elszakíthatja [...] a színész és néző között kifeszített becses szálát. Ezt az annyira finom és vékony szálát” – olvassuk egy Ariane Mnouchkine-nal készült beszélgetőkönyvben.¹ A rendező ezekben a sorokban azt fogalmazza meg, mi az általa képviselt színház célja, mi a színháza lényege: az alkotó és a néző közötti érintkezés, kettejük kommunikációja. Máshol is leírja könyvében, mire törekszik mint rendező: „Megkísérelni egyedül megfejtetni a világot, aztán megpróbálni elmagyarázni, hogy mások is értsék, érezzék, átéljék.” (Mnouchkine 2010: 78)

A színház ugyanakkor nemcsak a nézők *felé* kommunikál (a közös világról), hanem *helyettük* is, mivel „ők, és ezt gyakran mondják is, egyedül vannak, nincs a kezükben eszköz, [...] amivel kifejezhetnék magukat. Nekünk van kifejezőeszközünk – a színház”, mondja Mnouchkine. (Mnouchkine 2010: 79) Az alkotó ugyanakkor reméli, hogy nemcsak ő tud azonosulni a néző szemléletével, hanem a néző is az övével: „Miközben az előadást csináljuk, bizakodom. Hogyha valami engem megindít, az őket is megindítja majd.” (Mnouchkine 2010: 80)

Fontos a rendező számára az együtt-érzés (sic!), mivel: „Mi az, ami valóban emberré tesz? Az érzelem, amit egy másik ember iránt tanúsítunk. [...] Attól félek, hogy éppen egy olyan emberiséget hozunk létre, amely egyre nehezebben tud a Másikkal érezni és együttérezni.” (Mnouchkine 2010: 78) A színház tehát fékezi az elembertelenedés folyamatát. Sikerként könyvel el a rendező, ha egy néző ezt mondja neki, például „a Le dernier

¹ Ariane Mnouchkine (2010) *A jelen művészete. Beszélgetések Fabienne Pascaud-val.* (Ford. Fehér Anita, Kőrösi Petra, Molnár Zsófi, Khaled-Abdo Szaida.) Krétakör Alapítvány, prae.hu, Budapest.

caravansérail után: »Korábban, mikor újságot olvastam, azt gondoltam: mit keres itt ez a sok menekült? Most már soha többé nem teszem fel így ezt a kérdést.«, ez egyfajta testvériséget szül a kételkedésben, kérdésfeltevésben. Mások ugyanazokat a kérdéseket fogalmazzák meg, mint én, mint mi.” (Mnouchkine 2010: 79)

Nem egyirányú tehát ez a kommunikáció. A néző is viszonyul, reagál az előadás előtt is és utána is. Előtte például vágyai vannak; erről mondja Mnouchkine, egyetértésben Jean Vilarral: „Arról van szó, hogy van-e elég bátorságunk és kitartásunk rákényszeríteni a közönségre azt, amire titkon vágyik”. Aztán: „Az előadások után az emberek elmondják a véleményüket. Mi meghallgatjuk őket. Én figyelem őket. Néha határozottak, és pontosan fejezik ki magukat, néha ügyetlenül, mert az előadás elbátortalanította vagy meghatotta őket. De az arcokon legtöbbször valamiféle erős ellágyulás és elmélyülés látható.” (Mnouchkine 2010: 78)

A színház, illetve bizonyos fajta színház számára tehát az alkotó és a néző közti kommunikáció kiemelt fontossággal bír. Persze más művészeti ágban is találkozunk időről időre hasonló elgondolással. A színház annyiban sajátos, hogy eleve közösségi művészet; benne egyszerre többen kommunikálnak többekkel: egy egész stáb egy egész nézőközönséggel. Ráadásul jelen is vannak a műalkotás befogadásakor: ezért, ha hatni akarunk, jelen idejű kérdéseket érdemes megfogalmazni. A színház nagyon is alkalmas közösségi – akár közéleti – problémák megfogalmazására, megélésére, talán megoldására is.

Melyek azok a tényezők, amelyek segítik az alkotók és a befogadók közti kommunikációt, és melyek azok, amelyek gátolják? Sokféle válasz adható a kérdésre. Egyik lehetséges forrásunk Ariane Mnouchkine, akinek a könyvéből nagyon szépen kiolvasható, milyennek látja még a színházat; mi kell ahhoz, hogy ez a kommunikáció jó eséllyel és jó eredménnyel megvalósuljon. Akadályról is szót ejt. „Egy rosszfajta rezzenés a teremben, egy kellemetlen zaj, egy észlelhetetlen incidens a színpadon.” (Mnouchkine 2010: 80) De nemcsak előadás közben fenyegeti (felbomlás)veszély a figyelmesen kialakított viszonyt alkotó és néző között. Két előadás között is érhetik a nézőt olyan hatások, amelyek elidegenítik a színháztól.

Ebben a dolgozatban azokat az elemeket szeretnénk szembesíteni egymással, amelyek segítik a kommunikációt, Mnouchkine könyve alapján próbáljuk meg, kissé hosszasan, listázni. A kommunikációt gátló tényezők közül viszont egyetlen egyre szeretnénk felhívni a figyelmet: egy kifejezésre, illetve a háttérben meghúzódó modellre. Dolgozatunk végén a kedves olvasó pedig majd eldönti, hogy szeretne-e a továbbiakban is „kultúrát fogyasztani”.

Hogy létre tud-e jönni előadás közben a kommunikáció, a művészethez való viszonyulásunkon is múlik. Az alkotó attitűdjén, de a nézőén is. Az attitűdöt pedig nagymértékben az uralkodó diskurzusok határozzák meg. Vagyis nem mindegy, mit olvasunk, vagy hogyan beszélünk, írunk a színházról, milyen modelleket mozgósítunk közben; főleg, ha publikáljuk is szövegeinket. Érdemes akár szóról szóra megvizsgálni a mások és a magunk nyelvezetét. Egy diskurzuselemző számára „kiemelt jelentőségű az ilyen elsődlegesen tudást konstruáló, például a médiában vagy az oktatásban használt szöveg és beszéd kritikai elemzése”.²

Egy diskurzuselemző, egy tudós, egy újságíró szereti azt remélni, a „társadalmi tudat” némiképp befolyásolható. Még akkor is, ha „sajnos nagyon keveset tudunk arról, hogy milyen struktúrával rendelkeznek és miként működnek a társadalmi tudat olyan »puhább« (vagy

² Teun A. van Dijk (2000) A kritikai diskurzuselemzés elvei. In: Szabó Márton – Kiss Balázs – Boda Zsolt (szerk.) *Szövegváltozatok a politikára. Nyelv, szimbólum, retorika, diskurzus*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Universitas, Budapest. 451.

»izgalmasabb«) formái, mint a vélemények, attitűdök, ideológiák, normák és értékek.” (van Dijk 2000: 451)

Akkor is azt reméljük, górcső alá vehetünk egyes kifejezéseket, és azt mondhatjuk, ez ennek és ennek a célnak megfelel, vagy ellenkezőleg, ilyen és ilyen kontextusban inkább ne használjuk – ha nem akarunk mást mondani, mint amit gondolunk. Vagy nem akarjuk, hogy csak azt gondolhassuk, amit másoktól örökölt, beágyazódott szavaink megengednek nekünk. Tudjuk, hogy „lehetnek olyan esetek, amikor bizonyos retorikai alakzatok, mint a túlzások vagy metaforák, nagy valószínűséggel hatnak a modellek megszerveződésére vagy a modellekben foglalt vélemények kialakulására.” (van Dijk 2000: 452) Érdemes tehát odafigyelni a szóképeinkre, időről időre ránézni a szavainkra. Vajon mit hordoznak magukban? Mi felé hajtanak bennünket?

Miért Mnouchkine? Miért metaforák?

A hetvenöt éves Ariane Mnouchkine ötven évvel ezelőtt alapította a Théâtre du Soleil-t (a Napszínházat), és ma is nagy érdeklődés közepette folytatja rendezői és társulatvezetői munkáját. Mi teszi indokolttá e kettős jubileumon³ kívül – és amellet, hogy nőként folytatja ezt a nagyívű tevékenységet, ami kivételes és példamutató –, hogy egy kommunikáció, média és közvélemény tematikájú folyóiratban épp az ő a színházi látásmódjával példálózunk?

Elsősorban talán az, hogy az a típusú színház, amelyet ő képvisel, erőteljesen társadalmi beágyazottságú. Kezdve a megcélzott nézőktől: nem a polgári rétegnek akar színházat csinálni. Olyan témákat választ, amelyek mindenki számára fontosak és érthetőek: a hetvenes évek elején mutatták be például 1789 és 1793 című előadásait, amelyek a francia forradalom eseményeit hozták közel a francia nézőkhöz, úgy, hogy közben a '68-as szellemiséggel átítatva, a saját korukra is reflektáltak. A bevándorlók helyzetével is több előadásában foglalkozott Mnouchkine, illetve távolkeleti népek közelmúltjának véres eseményeit is bemutatják előadásai. Az ilyesfajta produkciók magyar közegben csak a rendszerváltás után jelentek meg: az 1956-tal, a romagyilkosságokkal, a holokauszttal foglalkozó színházi projektek, illetve Délvidéken Urbán András háborús, a szerb-magyar együttélést tematizáló, Erdélyben Gianina Cărbunariunak, majd Alina Nelegának és Kincses Rékának a román-magyar együttélést ábrázoló, dokumentarista elemeket is tartalmazó előadásai sorolhatók ide. Az sem véletlen talán, hogy a Mnouchkine-nak szentelt, máig egyetlen magyar nyelvű kötetet (amelyre ez a dolgozat támaszkodik) az a Krétakör jelentette meg, amely a honlapján így határozza meg magát: „a társadalomtudományok tapasztalatainak felhasználásával hoz létre kreatív közösségi játékokat”.

A Napszínház előadásainak elkészülési módja is sajátosan közösségi jellegű. Fontos szerep jut bennük a színészek önálló kutatásainak, improvizációinak, személyességének. Ez a nézőkkel való kapcsolatukra is kihat, közvetlen, telített lesz. Ariane Mnouchkine előadásaira amúgy is a felszabadult játékkedv jellemző, azért is, mert a több évszázados commedia dell'arte, a népi, vásári színház hagyománya, illetve ősi távolkeleti formák energiái is visszaköszönek bennük. Filmjeiben is hasonló irányokat követ: Molière-ről és társulatáról készült filmjét egyrészt a francia nép 1600-as évekbeli élet- és látásmódja, ill. a színházi formák történetisége itatja át, de magának a Napszínház vezetőjének a Molière-rel való azonosulása is áthatja. Többszörös értelemben közösségi tehát ez a színház: alkotói a francia népet (múltjával és jelenével), a potenciális és az aktuális nézőket, illetve a társulatot mind a közösségüknek tekintik.

³ Jelen dolgozat első változata 2014-ben íródott. Az évfordulók, melyekre a szöveg során hivatkozunk, ehhez képest értendőek. (a szerző megj.)

Ariane Mnouchkine munkásságáról és színházzszemléletéről a továbbiakban még lesz módunk szót ejteni. Ám esszénk a nézetei mellett elsősorban a beszédmódját vizsgálja. Elemzésünk, reményeink szerint, annak az olvasónak is érdekes lehet, aki a színházi diskurzusok sajátosságaira csak úgy, a francia rendezőtől függetlenül kíváncsi. Mert esetleg maga is keresi a szavakat, amelyekkel a színházról beszélhet. Vagy a művészetről általában.

Kezdhetnénk azzal: mit jelent egyáltalán, hogy 'színház'? E szó hallatán ugyanarra gondol-e a szomszéd Mari néni, aki régen szerelmes volt egy operettszínészbe, mint a polgármester, akinek a városi színház jövő évi finanszírozásáról kell döntenie? Ugyanaz-e a 'színház' jelentése, ha egy filmszínész ejti ki a száján, mint ha egy gyerek, akit elbűvöl a nézőtér sötétje? Vagy egy szociológus, aki a nézők szokásaira kíváncsi?

Nagy valószínűséggel mind némiképp másra gondolnak. Akár ellentétesek is lehetnek elgondolásaik. Azért, hogy megtudjuk, az egyik 'színház' miben különbözik a másiktól, célravezető lehet, ha megnézzük, milyen szinonimákat használnak helyette a beszélők. Ezért érdemes a 'színház'-ra alkalmazott metaforákkal is foglalkoznunk. Megfigyelhetjük, hogy a fogalom jelentéséből milyen szemantikai jegyeket emelnek ki az egyes képek. Latolgathatjuk, hogy vajon miért ezeket választotta a beszélő.

Már említett, magyar nyelven megjelent könyvében Ariane Mnouchkine nem reflektál saját beszédmódja metaforikus jellegére, bár a 'metafora' kifejezést gyakran megemlíti. Elmondja például, hogy egy próbafolyamaton társulatával törekedni szoktak „az átfogó metafora, illetve az előadás sajátos metaforáinak megtalálására”. (Mnouchkine 2010: 14) Illetve a színész is „metaforává alakít egy érzést.” (Mnouchkine 2010: 103) Ezek a mondatai színházi stílusára utalnak, amely szerint társulatával szereti elkerülni a realista-naturalista, pszichologizáló játékmódot: „Szerintem egy rendezőnek mindenekelőtt az a feladata, hogy eszközöket adjon a színésznek ahhoz, hogy hogyan ne legyen realista” – olvassuk tőle a kötet hátoldalán.

Ám nem csak a készülő előadások során keresi a metaforákat a rendező, hanem a színházban töltött élete, sőt, egész Franciaországról alkotott képe köréjük szerveződik. „Valójában az én életem a színházban szimbólumokkal van tele [...] Nagyon sok polgártársamnak nem adatik meg ez az öröm. Egy nem-esztétikus, erkölcstelen, rítustalanított, a szimbólumokat, a költészetet és a metaforákat nélkülöző társadalomban élnek.” (Mnouchkine 2010: 125) Úgy látja tehát, a színházzal való foglalatosság megmentheti az embert a rítustalanodott világ sivárságától. Attól, amit így összegez: „Nekem is időbe telt, mire megfogalmaztam, hogy a szakralitás rendkívül módon hiányzik a mai francia társadalomból.” (Mnouchkine 2010: 125) Amikor meg a riporter rákérdez, „Miért van ennyire szükségünk szimbólumokra?”, ezt válaszolja: „Hogy megtestesítsük a megtestesíthetlent, hogy láthatóvá tegyük a láthatatlant, és azt, amit csak remélünk.”⁴ (Mnouchkine 2010: 126)

Mnouchkine nem említi külön, hogy beszédünket, a színházról zajló diskurzusokat is metaforák szövik át.⁵ Az övét például látványosan. Az őt faggató riporter mondatai sem mentesek a metaforáktól – a továbbiakban felsorolt idézetek között ezért az ő szavait is megtaláljuk. Az újságíró metaforái többnyire Mnouchkine-t ismétlik, vagy szinte

⁴ Ez a fordulat, „láthatóvá tenni a láthatatlant”, ismerős lehet az olvasónak egy másik színházi alkotó gondolatrendszeréből. Peter Brook *Az üres tér* című könyvében (Európa, Bp., 1973, 1999) a „szent színház” meghatározásánál ugyanígy fogalmaz. (55. old.)

⁵ „Igen gyakran előfordul [...], hogy [...] két fogalmi keret között alakul ki valamely hasonlóságra épülő fogalmi interakció – ezt a folyamatot metaforának nevezzük.” Kövecses Zoltán – Benczes Réka (2010) *Kognitív nyelvészet*. Akadémiai, Bp., 2010. 79. (A továbbiakban a diskurzus vizsgálata során ezt a meghatározást tekintjük érvényesnek.)

észrevétlenül belesimulnak a szövegbe, de jelzik, hogy az alkotó és a diskurzusába bekapcsolódó más alanyok majdhogynem ugyanazt a nyelvet beszélik.

Majdhogynem ugyanazt a nyelvet? Nem, kivétel is akad: a szociológusok előszeretettel használnak egy bizonyos kifejezést, amikor a színházról beszélnek. Erre a szóra Mnouchkine nem adná az áldását. Sok elemzési szempont jó, sőt, eredményes lehet a szóképek vonatkozásában. Bárki bármilyen céllal görcső alá veheti a Mnouchkine-kötet retorikáját. Jelen esszének viszont egyetlen konkrét célkitűzése van: valójában egy bizonyos metaforát keresünk a szénakazalban. Kíváncsiak vagyunk, hogy a szociológusok által gyakran használt „kultúrafogyasztás” fogalom (vagy valamely változata) megtalálható-e Mnouchkine impozáns listájában. Hogy miért? Ezt majd esszénk utolsó részében fejtjük ki.

Dolgozatunk kizárólag *A jelen művészete* című kötet anyagára támaszkodik. A könyv 2002 és 2004 között rögzített beszélgetéseket tartalmaz; a francia eredeti, mely alapján a magyar kiadás készült, 2005-ben jelent meg. A Théâtre du Soleil-jel kapcsolatos eseményeket a könyv függeléke 2010-ig követi. Sok idézetet fogunk felsorolni. Az olvasónak lehetősége van arra, hogy egyszerűen úgy tekintsen erre a válogatásra, mint amin át egy társulat működésébe nyer bepillantást. Esetleg választhat saját, külön bejáratú szempontot, például megfigyelheti a színházról zajló kommunikáció közhelyeit, vagy finomabban szólva különösségeit. Vagy ráhagyatkozhat a mi javaslatunkra, és megpróbálhatja kitapintani a szövegrészletekben a metaforákat. Azután pedig követheti az értelmezésünk fonalát.

A színház tehát maga is kommunikáció, de nemcsak az. Hogy még mi, kiderül esszénk következő részéből, ahol metaforák sorjáznak. Hogy milyen metaforák? Olyanok, melyek mindegyre fel-felbukkannak és mindegyre egymásra utalnak. A dolgozatunk első mondatában idézett „becses szál” a későbbi „a színház: érték, fenség” bekezdésünkben is megállná a helyét, másrészt viszont „a színház: ember” tömbben idézett köldökzsinór-metaforára is hasonlít; illetve pókhálóra is gondolhatunk – ez esetben „a színház: állatok, növények világa” kezdetű bekezdésbe is beilleszthettük volna.

Ennél az összeszövöttségénél érdekesebb egy másik komplexitás. Ezek a metaforák nem úgy strukturálisak, ahogy például „az élet: út” metaforára gondolni szoktunk. Vagyis nem ilyen egyszerű megfelelés van a két fogalmi tartomány (a forrás- és a céltartomány) elemei között: az élet az út, születése és halála között az ember az úton haladó utazó, az élet által támasztott nehézségek az úton levő akadályok stb.⁶ Mert, mint látni fogjuk mindjárt az első példánk, a „szerelem” esetében: hol a rendezőt csábítja el egy ötlet, hol a zene és a színház nászához asszisztálunk, hol a nézők esnek szerelembe a színházzal. A szerelmesek szerepe tehát mindig másra osztatik ki. Ez azt jelzi, hogy a felsorolt fogalmi tartományok mélyen beágyazódtak Mnouchkine gondolkodásmódjába: a „szerelem”, a „család”, a „hajózás”, a „nap” nem egyszerű mankók, melyeket akár könnyedén félre is dobhatunk. Ezek nélkül a fogalmi keretek nélkül lehetetlen volna megértenünk, mit jelent Ariane Mnouchkine számára a színház. (Vagy a színház nélkül a fenti fogalmak mit jelentenek neki.)

Milyen jelentésben használja jelen dolgozatunk a szót, hogy „színház”? A lehető legtágabb értelemben, amikor (szinekdochikusan) az egész a rész helyett áll. Láttuk már, hogy egyes esetekben („becses szál”) a néző-színész viszonyról van szó, máskor a próbák során alakuló rendező-színész viszonyra hivatkozunk majd, vagy a színdarab és a rendező, máskor a kritikus és a néző közötti viszonyra. Meg sokféle akarásra, tevékenységre, érzelmre. Ezek a

⁶ „A fogalmi metafora két fogalmi tartományból áll: a konkrétabb forrás- és az elvontabb céltartományból. A fenti példa esetén az 'utazás' a forrástartomány és az 'élet' a céltartomány. Ezek alapján jön létre 'az élet utazás' fogalmi metafora.” George Lakoff és Mark Johnson elméletét Kövecses-Benczes ismertetésében idéztük. (Kövecses-Benczes 2010: 81)

kis részek összesítve adják ki azt a komplexitást, ami a színház. Melybe – mint majd látni fogjuk – mégsem fér bele éppen minden.

Mi a színház? Ariane Mnouchkine metaforákkal válaszol

A színház: szerelem.

„Szerencsénk volt, hogy a 60-as évek elején kezdtünk, egy csomó furcsa, sürgölődő tündérrrel a bölcsőnk körül. A színház szerelmesei voltak, akik nem vágytak másra, csak hogy tanúi lehessenek a megszületésünknek!” (Mnouchkine 2010: 19) Az is ilyen volt, ahogyan Mnouchkine rájött, színházzal akar foglalkozni: „villámcsapásként ért a felismerés. Mint amikor szerelembe esünk.” (Mnouchkine 2010: 30) Későbbi munkájának is fontos része a szerelem: „egyes emberek személye vagy éppen a közös munka iránti rajongásom miatt nem vettem észre” (Mnouchkine 2010: 12); „már-már szerelmes rajongásom egyesek iránt boldogtalanná tette a többieket”. (Mnouchkine 2010: 12) Egyik szeretett munkatársa a zeneszerzője, akinek köszönhetően „minden nap megünnepelhetem a zene és a színház ismételt nászát”. (Mnouchkine 2010: 120) A munka során Mnouchkine észreveszi, hogy egyes nagy művekben, például az Oreszteiában felkavaró „a szenvedélyek elszabadulása”, „hihetetlenül erős érzékiség, sőt erotika lappang” bennük. (Mnouchkine 2010: 102) Az előadás készítése alkalmat nyújt szerelmi kalandokra: „Egy jó ötlet elcsábít egy félórára, azután észrevevesszük, hogy... minden helyet elfoglal a színpadon.” (Mnouchkine 2010: 15) A nézők néha szerelembe esnek a színházzal: „Gyakran azt teszik, amit mi nagyon ritkán merünk – szerelmet vallanak. [...] »Mi valahol mélyen együtt élünk [...] Ön végigkísérte az életemet.«” (Mnouchkine 2010: 79) Egy fesztivál szintén hasonló örömeket (is) okoz: „Avignon gyönyör és rettenet keveréke.” (Mnouchkine 2010: 72)

A színház: betegség, halál.

„Mint a kar, egyszerre voltam rémült és lenyűgözött. Beteg és gyógyult” – mondja szintén az Oreszteia színreviteléről Mnouchkine –, „[...] elállt tőle a lélegzetünk”. (Mnouchkine 2010: 102) „A keleti színészek úgy boncolják fel az életet, mint senki más.” (Mnouchkine 2010: 104) „A színész művészete a tünetek művészete. A szenvedély, az érzelmek tüneteinek bemutatása: holtápadttá válni stb.” (Mnouchkine 2010: 52) „A legörültebb ötleteket is kipróbáljuk”. (Mnouchkine 2010: 47) Nemcsak szorosán az előadások készítése, de a társulati lét maga is tele van a sérülés lehetőségeivel. Habár a társulat „az egyik legjobb gyógyszer a nagyképűsége”. (Mnouchkine 2010: 11) Olykor mégis előfordul, hogy egyesek „megcsömörlöttek, és már másra lenne szükségük” (Mnouchkine 2010: 12); Mnouchkine-nak az a dolga, hogy „meg kell tudnom különböztetni a horzsolást a pestistől [...] a seb egy jó szóval gyógyítható”. (Mnouchkine 2010: 11) Néha jó okkal nem gyógyít. „Én nem orvos vagyok. Nem kötelességem ugyanúgy ápolni a hóhért, mint az áldozatot. Azt, akinek elvágják a torkát, s azt, aki elvágja.” (Mnouchkine 2010: 62–63) Van példa arra is, hogy a társulat gyógyítja meg Mnouchkine-t, ha esetleg ki akarna szállni a Théâtre du Soleil-ből: „amikor a sebek túl mélyek voltak.” (Mnouchkine 2010: 11) A kritika szintén nagyon tud sebezni: a Molière-film főszereplője, „Philippe Caubère maradandó sérüléseket szenvedett” (Mnouchkine 2010: 60), akkor, amikor szintén a kritika szerint „a Tudós nők lemészárolják Molière-t”. (Mnouchkine 2010: 60) Avignon-ba ugyancsak bele lehet halni: „Ott előadást létrehozni olyan, mint galambnak lenni galamblovészeten.” Ám nemcsak egy fesztivál lehet veszélyes, sőt: „Ne felejtse el, ebben a szakmában a magány egyenlő a halállal!” (Mnouchkine 2010: 19)

A színház: ébrenlét, élet.

„Színház [...] alszom, ébressz fel” (Mnouchkine 2010: 9) – várjuk tőle; s szerencsére van olyan, hogy „egyszer csak megérint valami abból, ami a színpadon történik, és felfedi vagy felébreszti a szunnyadó valóságot”. (Mnouchkine 2010: 46) Ehhez az kell, hogy mindenki tegye a dolgát. Ha színdarabot Shakespeare-től választanak: „vele felébreszthetjük a lelkiismereteket”. (Mnouchkine 2010: 128) A jó színész olyan, „aki minden pillanatban újra meg tud születni”. (Mnouchkine 2010: 15) A rendező dolga meg: „levegőt adni a színészeknek”. (Mnouchkine 2010: 14) Van élet még a halál után is abban az esetben, ha szereplőnek teremtettek valakit: „most olyan fiatal férfiakat és nőket támasztunk fel, akik [...]”, „most őket kell megidézniük. Shakespeare révén ők még mindig élnek.” (Mnouchkine 2010: 16)

A színház: küzdelem.

„Színház, [...] / Közömbös vagyok, üss meg / Közömbös maradok, verj össze”. (Mnouchkine 2010: 9) Máskor nem velünk küszködik a színház, hanem: „Harcol-e a művészet a barbárság ellen? Vagy teljesen tehetetlen? Én hinni akarok abban, hogy a művészet is fegyver.” (Mnouchkine 2010: 41) Van, amikor egy Shakespeare-rel kell előállni,⁷ máskor meg „a magunk szegényes eszközeivel kell próbálkozni. És toporogni, és derékon ragadni a valóságot.” (Mnouchkine 2010: 128) Próbákon „néha olyan utasításokat adok, melyeket úgy hívok, bumeráng. Visszakapom őket egyenesen az arcomba”, mert a színház ez is: „egy csata együtt – vagy egymás ellen.” (Mnouchkine 2010: 88) Előadás alatt ilyen értelemben is zajlik csata: „Nem tetszik a gondolat, hogy nyugodtan otthon üljek, miközben a színészeim a tűzvonalban vannak.” (Mnouchkine 2010: 81) Az előadás utáni beszélgetések sem nyugalmasak: „Nem tudok válaszolni! Mert ráadásul azt várják, hogy megvédjük az előadást!” (Mnouchkine 2010: 79) A fogadtatást néha tényleg csapásként éli meg a társulat, ráadásul „a társulatot sokszor jobban megrázza a siker, mint a bukás”. (Mnouchkine 2010: 23) Szerencsére erős a csapat – „nem tapossuk le a másikat” (Mnouchkine 2010: 108) –, s ahogy az utószóban mondja Mnouchkine: „Mindegyikük hősiességéről akarok beszélni.” Például Sylvie-ről, aki tele van „barátságos toborzással, [...] makacs győzelmekkel”. (Mnouchkine 2010: 135) A színházi világ megújításáért is folyhat a harc: „No de hiába minden vészharangkongatás.” (Mnouchkine 2010: 97) „Eddig egy rohadó alma megtartásáért harcoltunk.” (Mnouchkine 2010: 76) A színházi intézményrendszer néhány fiatal előljárójáról mondja: „Néha ők maguk rángattak bele másokat a művészeknek ebbe a vesszőfutásába.” (Mnouchkine 2010: 74)

A színház: úton levés, útmutatás.

„Nemrég hallottam a rádió kulturális csatornáján egy adást, amely a háború utáni ifjúsági és kultúrházak első vezetőiről szólt. [...] Ezek az úttörők a szüleink.” (Mnouchkine 2010: 21) Már a(z akkor) negyvenéves Soleilről mondja Mnouchkine: „ma már nincs elég erőm, hogy mindennap felfelé menjem. Hiszen mindannyiunk előtt ott a lejtő, és minden reggel el kell döntenünk: felfelé, vagy lefelé megyünk-e rajta? A vezetőnek olyannak kell lennie, aki kitalálja, hogy kell felfelé menni.” (Mnouchkine 2010: 118) Már a drámaírók utazásra invitálnak: „Aiszkülosz vagy Euripidész nyomába indulni olyan, mint egy nagyon távolinak tűnő, nagyon veszélyes, nagyon sötét, földalatti kontinens felé hajózni, a kegyetlenségekkel teli óceán túlsó végébe. Mint Shakespeare-nél. Amikor Molière műveibe egyre beljebb hatolunk, akkor egy társadalom, egy város, egy városrész, egy utca felé tartunk.”

⁷ 2014-ben Shakespeare-émlékév is volt: születésének 450 éves évfordulóját ünnepeltük. Ariane Mnouchkine sok darabot színre vitt tőle – dolgozatunkban igyekeztünk gyakran idézni Mnouchkine Shakespeare drámáiról alkotott véleményét.

(Mnouchkine 2010: 101) A próbákon is gyakran elől jár valaki: „Midőn a színész [...] rátalál a helyes hangsúlyra, azzal [...] utat nyit a rendező számára. És ez fordítva is igaz. Amikor a rendező talál egy olyan instrukciót, képet vagy víziót, amely inspirálja a fiatal színészt, akkor segít neki a továbbhaladásban.” (Mnouchkine 2010: 20) Persze van olyan is, amikor a rendezői ötlet „egyfajta menekülés, kerülőút”. (Mnouchkine 2010: 16) A próba egyfajta leírása: „Mint Odüsszeusz, elég, ha lábunkat egy szigetre tesszük, és máris minden rejtélyes: hegymászás, szédülés, zsákutca, meghátrálás, tévedés [...] / Van emléke zsákutcákról? / Jaj, de még mennyire!” (Mnouchkine 2010: 102–103) Egy ilyen utca: „A »túlzás« az, ami zsúfoltsággal hazudik. Elrejt a lényegét, vagy tévútra vezet.” (Mnouchkine 2010: 119) Egy másik tévedés: „Mivel sokat fejlődtek, meredek lejtőket másztak már meg, azt hittem, a Soleil színészei képesek megmászni a Himaláját (mert Aiszkülosz Himalája) [...] De nem így volt.” (Mnouchkine 2010: 105) Néha a közönség tud segíteni: „De hát a közönséget teljesen kizártatok a vitából, holott csak ők tudnak nekünk utat mutatni, támogatni minket”. (Mnouchkine 2010: 76) Máskor meg épp fordítva: „Néha kézen kell fogni a közönséget, hogy rátaláljon egy különleges alkotásra.” (Mnouchkine 2010: 80) Ezt a kritikától kéri Mnouchkine. A kritikának viszont ő maga nem engedelmeskedik: „még soha nem térített le az utamról”. (Mnouchkine 2010: 79) Összesítve mindenki szerepét, erre jutunk Mnouchkine-nal: „Színház, [...] vezess, ha más nincs, egy gyertyaláng felé”! (Mnouchkine 2010: 9)

A színház: felfedezés, hajózás, víz.

A Napszínház vezetője fiatalon rájött, hogy a színház „az életem, ez a közös játék, ahogy egyszerre szállunk föl egy induló hajóra, ami messze, nagyon messze visz bennünket, egy mesés és érintetlen föld felfedezésére.” (Mnouchkine 2010: 30) „Valójában a saját szigetemet kerestem. Nem akartam a világot elfogadni olyannak, amilyen.” (Mnouchkine 2010: 30) S miért társulatban teszi ezt: hogy „olyan hajón utazzak, mely minden előadással vitorlát bont.” (Mnouchkine 2010: 11) Ám ez olyan „hajó, amelybe rögtön befolyik a víz, ha nem tartjuk karban, amely elsüllyedhet egy elvétett manővertől, amelyben megrepedhet a hajófenék, ha nincs minden nap megtisztítva”. (Mnouchkine 2010: 11) A rendezőnek az a feladata Mnouchkine szerint, hogy mindenkinek megmutassa a kellő horizontot, és megfelelő evezőket biztosítson. Aztán együtt kell gályáznunk.” (Mnouchkine 2010: 127) Mert „a színész nem utas ezen a hajón. A legénység része! A nézők az utasok!” (Mnouchkine 2010: 111) A matrózok munkája sokrétű: „a színész egy bűvár, aki a lélek mélyére merül”. (Mnouchkine 2010: 103) Máskor meg ő maga a víz: „A zene egy másik szöveg, néha alámondott szöveg, néha meg a szöveg hullámozása. A másik hullám a színész teste.” (Mnouchkine 2010: 121) A színészek között vannak olyanok, akik negyven év alatt „soha nem hagyták el az anyahajót”. (Mnouchkine 2010: 119) A társulat nemcsak modern anyahajóhoz, hanem az egyik első hajóhoz, Noé bárkájához is hasonlít: „Nem szeretem a »fajok keveredése« kifejezést, amit lépten-nyomon használnak. [...] A bárkát szeretem. Most inkább, mint valaha, a Théâtre du Soleil egy kis bárkává vált.” (Mnouchkine 2010: 112) A kritikus is egy csónakban evez az alkotóval [...] azaz nagyon is számít, „ha a »révész« rosszul végzik a munkájukat – és itt Önre nézek, Fabienne!” (Mnouchkine 2010: 80) Fabienne Pascaud, a riporter szerint (ahogy a köznyelvben általában) a munka is vízszerű: „a Soleil vezetője elmerült a munkában”. (78.) Sőt, szerinte (is) az egész színházaski játékos felfedezőút – ahogy egy fejezetcímbe írja: „Kezdődik a kaland”. (Mnouchkine 2010: 18) Mnouchkine-t parafrázálja, aki szerint: „Színházi társulatban létezni egyike a még megélhető emberi kalandoknak. Olyan, mint egy nagy felfedező expedíció a XVIII. vagy XIX. században.” (Mnouchkine 2010: 118) A színház tanítása is ilyen: „Lecoq-nak ünnep volt a tanítás – és boldogság volt látni őt tanítani. Segített a dolgok felfedezésében, mert ő is minden pillanatban mindent újra felfedezett.” (Mnouchkine 2010: 21) Egy színdarabot – például a Tartuffe-öt – is újra és újra fel lehet fedezni: „Az én hibám, ha ez a darab újra és újra

megmártózik az örök ifjúság vizében, és szerte a világban mindenkor aktuális?” (Mnouchkine 2010: 63) A jelenben sokszor háttérbe szorul az emlékezés, mondja Mnouchkine: „Talán azért van, mert teljesen alámerülök a jelen mélyvizében, a szárazföldről meg is feledkezem.” (Mnouchkine 2010: 62) A víz viszont néha rosszindulatú elem; ezért kell társulatban létezni: mert a társulat „egy morális gát, amely véd az árulás, a cserbenhagyás, a cinizmus, a kapzsiság, a mohóság ellen.” (Mnouchkine 2010: 11) Néha viszont a Pedro nevű munkatársuk a gát, „a – néha vidáman, néha idegesen – hömpölygő közönségáradattal szemben”. (Mnouchkine 2010: 135)

A színház: misztikum.

A társulat eleve „elvarázsolta univerzum az egyre kiábrándítóbb világ közepén”. (Mnouchkine 2010: 11) A mágia akkor jön elő, ha „a nagy műveket viszi színre az ember”, mert akkor „démonoktól hemzseggő szelencét nyit fel”. (Mnouchkine 2010: 102) „Megbabonázza az embert, amikor lefordítja az Agamemnónt, aztán meg is rendezi.” (Mnouchkine 2010: 17) Olyankor segítség lehet a maszk, mert „a maszk egy varázsló, mint valami agyagból, úgy önti formába a színészek testét.” (Mnouchkine 2010: 88) „Színház, boszorkányművészet” (Mnouchkine 2010: 10) – írja Fabienne Pascaud is egy fejezet címében. Mnouchkine-től hallotta, hogy „a színházban van valami boszorkányság: minden színészből alattomos módon kúszik elő Oresztész, Klütaimnésztra, Agamemnón. [...] mindenki számára nagyon veszélyes ezeknek a szörnyetegeknek a közelében lenni.” (Mnouchkine 2010: 105–106) „Szóval a színház a megidézés művészete, a színészek nagy szellemidézők! Feltámasztják a halottakat, visszahozzák a legtávolabbi emlékeket.” (Mnouchkine 2010: 16) Bár néha „a hónapokon át kegyelmi állapotban levő színész egy idő után kevésbé érzi a szerepét.” (Mnouchkine 2010: 45) Pedig különben (a riporter mondja, hogy) Mnouchkine „szentekkel dolgozik”. (Mnouchkine 2010: 113) A színház, igen, az istenivel való találkozás helye: „Nem változhatott csatatérre a Cartoucherie, ami menedék volt, egy szentély”. (Mnouchkine 2010: 66) Bár az istenek néha késnek: „Azt gondoltam, hogy a színház istenei majd egyszer elővarázsolják nekünk a kart. Jó sok időbe telt, míg így lett!” (Mnouchkine 2010: 104) A filmtől is, meséli Mnouchkine, „el voltam bűvölve”, „lenyűgöztek [...] a színészek, akik számomra valamiféle Olümposzon éltek az istenek között! És nekem nem volt kedvem ahhoz, hogy az Olümposzon éljek!” (Mnouchkine 2010: 29); „Az igazi kalandok a műszak oldalán történtek, sokkal közelebb éreztem magam ezekhez a mesteremberekhez, akik lehetővé tették a csoda születését”, mondja szintén a filmről. (Mnouchkine 2010: 29) Az álom mint az alkotó módosult tudatállapotának metaforája szintén megjelenik a könyvben: „Társulatról álmodni, az maga a színház gyermekora.” (Mnouchkine 2010: 11) Van, amikor ez az örülettel párosul: „sikerült megvalósítani az álmomat más színházörültek társaságában”. (Mnouchkine 2010: 10) Az álom így válik valóra: „A festő festett almát fest, nem almát. Jelenés. A színpad a jelenések helye.” (Mnouchkine 2010: 40)

A színház: könyv, zene, tánc, képzőművészet.

„Minden egyszerre volt igaz és költői. De amint valaki lerakta a lábát a földre, minden hamissá, nehézkesé és realistává vált. Zene nélkülivé. Ekkor behoztunk egy kis házszerűséget [...], s a költészet és az igazság visszatért, hogy ismét eltűnjön, amint leléptünk a kis szigetünkről”. (Mnouchkine 2010: 15) „Meg kell érezni, hol van a költészet, hol vannak a ki nem mondott, rejtett dolgok.” (Mnouchkine 2010: 96) A könyv-metafora Klütaimnésztránál is előkerül, Agamemnón vonatkozásában: „úgy olvas benne, mint egy nyitott könyvben”. (Mnouchkine 2010: 103.) Avignon kapcsán is megtaláljuk: „Az az ember érzése, hogy bekerül a színháztörténet nagykönyvébe, ugyanakkor ... mindenki számol, mert fél, hogy átlépi a megadott anyagi keretet.” (Mnouchkine 2010: 72.) A zene-metafora itt tér

vissza: „És Csehov »kórusművei« közül megrendezné valamelyiket?», kérdezi a riporter. „Csehovot egyféleképpen lehet olvasni. Természetesen vannak karmesterek, akik túlmutatnak egy művön, de attól még ugyanaz a zene marad! Csehov írt egy kottát. Egy igazi zenekari partitúrát a zenészszerelőknak, ahol nem lehet a hegedűt vadászkürttel helyettesíteni. Ebből a szempontból teljes ellentéte Shakespeare-nek, aki nem egymás között játszatja a szereplőit, zenekarban, hanem az égbolt tetejére, ahonnan mindig a közönséghez szólnak.” (Mnouchkine 2010: 128) „Egy társulat el tudja fogadni, hogy vannak első- és másodhegedűsök”, mert „az első hegedűs [...] közvetítésével lehet lekövetni a mintát”. (Mnouchkine 2010: 14) A színész tehát zenész, a rendező karmester. „Ne komponáljon”, javasolja a színésznek Mnouchkine, inkább „egyik mozdulatlanságtól menjen a másikig, mint a táncosok, akik még a levegőben is megállnak, nézze csak meg!” (Mnouchkine 2010: 109) Képzőművészeti párhuzamként először Braque-ot idézi Mnouchkine: „»Amikor elkezdem, úgy érzem, hogy a kép ott van már a másik oldalon, csak beborítja ez a fehér por: a vászon. Nekem csak le kell porolnom. Van egy kis kefém, hogy felfedjem a kéket, van egy másik a zöldnek vagy a sárgának: az ecseteim. Amikor mindent letakarítottam, elkészült a kép.« Ugyanezt kérdi egy gyerek Brâncușitól: »Honnan tudad, hogy ebben a kőben egy ló van?« Amikor szerepet keresünk egy színészen, először is remélnünk kell, hogy a színészen valahol mélyen ott van az a szerep, vagy legalábbis van benne hely a szerep számára.” (Mnouchkine 2010: 15)

A színház: takarítás, tér.

„Megtisztítani, hogy megtörténhessen” – mondja a színésszel végzett munkáról a rendező. (Mnouchkine 2010: 15) A színész is „a lélek mélyére merül, ott szenvedélyeket gyűjt, felhossa, kapargatja, lekeféli, farigcsálja őket”. (Mnouchkine 2010: 103) A közös ügyek kapcsán is előkerül a tisztaság-metafora: „Erre egy évünk van, és akkor egy patyolattiszta zászló alá állhatunk be.” (Mnouchkine 2010: 74) A színdarabok eleve térszerűek: „Az Atreidák. A Shakespeare-ek. [...] Minden szegletben önmagával találkozik össze” bennük az ember. (Mnouchkine 2010: 17) A színpad konkrétan is üres lehet, mint az Atreidák négy előadása esetében: „A legmegfelelőbb üresség a legjobb terep a kalandokhoz. Egy kiváló üres telek.” (Mnouchkine 2010: 120) Próbán is figyelni kell a térre, mert „egy jó ötlet [...] olyan, mint egy oda nem illő bútordarab, amely minden helyet elfoglal a színpadon”. (Mnouchkine 2010: 15) Ki kell dobni. Az ötlettel ellentétben az alkotókra rá lehet hagyatkozni: „Amikor egy rendezőnek igazi színészei vannak, akik hisznek, [...] igazi színházi zeneszerzője [...] Elég teret adni nekik és megbízni bennük.” (Mnouchkine 2010: 121) Máshol is ezt hangoztatja: „a rendező dolga csupán az, hogy teret adjon a színésznek. Belül és kívül. Kisöpörni az ént, a manírokat, a magamutogatást és a túlzásokat. [...] Űrt teremteni, de olyan űrt, mint az anyaméhben. Testi, meleg, termékeny, varázslatos űrt.” (Mnouchkine 2010: 14)

A színház: család.

Avignon kapcsán azt mondja Mnouchkine: „olyan helyet kellett volna találni, ahol családon belül moshattuk volna ki a szennyest”. (Mnouchkine 2010: 74) „De hát a színház családja sosem volt túl egységes!”, mondja a riporter, Pascaud is. (Mnouchkine 2010: 74) Pascaud megkérdezi, van-e közös elem Mnouchkine és Eugenio Barba⁸ (avagy Jurij Ljubimov) színházi felfogásában. A válasz: „A család, a társulat. [...] Mindig meg tudott őrizni egy kis közösséget maga körül.” (Mnouchkine 2010: 41) Miért társulatban csinál színházat Mnouchkine? „Hogy együtt éljek és harcoljak ezzel a családdal és családjért, amely egyszerre védelmez és felszabadít.” (Mnouchkine 2010: 11) Egy társulat így épül fel: „Ami az anyát

⁸ Eugenio Barba, ez a másik színháztörténeti jelentőségű alkotó Mnouchkine-hoz hasonlóan szintén ötven éve alapított társulatot (a dániai Odin Teatret-et). 2014-ben tehát őt is ünnepeltük.

illeti, úgy hiszem, egy csoportnak anya-struktúrája van. Még akkor is, ha férfi az irányító. [...] Egyesekkel szemben anyáskodom”. (Mnouchkine 2010: 117) Vagy: „Úgy beszélek egy harmincéves férfival vagy nővel, mintha az öcsém vagy a húgom lenne.” (Mnouchkine 2010: 117) A gyerek-motívum az alkotásról való beszélgetésekben is megjelenik: „Elvileg a színész akkor nem hazudik, ha megőrizte magában a gyerekkort, a naivitást.” (Mnouchkine 2010: 15) „„Mondjuk, hogy most ez igazából van!« Számunkra nélkülözhetetlen gyerek-mondatok ezek.” (Mnouchkine 2010: 35) A riporter is érzékeli a családi légkört: megérkezik a Cartoucherie-be, és ezt találja ott: „Szorgos méhkas-hangulat.” (Mnouchkine 2010: 18)

A színház: állatok, növények világa.

Egyik munkatársáról, Judithról írja az utószóban Mnouchkine, hogy „most kap szárnyra”. (Mnouchkine 2010: 134) Általánosságban így beszél a színész kezdeti lépéseiről: „még amikor a színpadra lépve úgy is néz ki, mint egy [...] banán”. (Mnouchkine 2010: 14–15) Az ügyvezetőjéről, Pierre Salesne-ről ezt mondja: „A neheze az ő vállán van: engem [...] fékezni, anélkül, hogy megbéklyózna.” (Mnouchkine 2010: 122) Önmagát még így minősíti: „néha az az érzésem, hogy dinoszaurusz vagyok”. (Mnouchkine 2010: 128) A riporter így látja őt: „Mintha összenőtt volna a színházával”. (Mnouchkine 2010: 74) Pascaud egy fejezetcímbe is használ növényi metaforát: „A gyökerek”. (Mnouchkine 2010: 27) Az előadás készítése során felbukkanó ötletekről mondja Mnouchkine: „Semmit sem fojtunk el csírájában.” (Mnouchkine 2010: 47) Egy Euripidész-darabhoz „bikaviadalok helyszínére emlékeztető teret alakított ki” Mnouchkine, és hatásos volt, amikor „a nagyvadak, vagyis a főszereplők, beléptek az arénaiba”. (Mnouchkine 2010: 104) A társulatról ezt mondja: „több mint százan büszkélkedhetnek azzal, hogy a társulat magjának is a részei voltak” (Mnouchkine 2010: 12), később: „egy nagy generáció itt maradt vetni”. (Mnouchkine 2010: 13) Avignonról ezt állítja: „Kiváló táptalaj, ahol a sokféle szenvedély és válság burjánzik, és kinövi magát.” (Mnouchkine 2010: 72) A színház és a társadalom közötti megállapodásról ezt gondolja: „Gyönyörű lenne, ha Franciaországban mindenütt kis sejtek dolgoznának ezen a szövegen.” (Mnouchkine 2010: 77) „A károgás, hogy Franciaország mennyire szánalmas, nem elég, hogy jobbá tegyük.” (Mnouchkine 2010: 67)

A színház: étel.

„Aiszkhülosznál születik a színház. Felemelte a fedőt, és kijött az emberi belső: belek, lélek, szellem, a nyelv, a szemgolyók, belső szervek, minden!” (Mnouchkine 2010: 17) Próbákon a rendező felkínál egy eszközt, és aztán háttérbe vonul, mert: „Hagyni kell megkenni a tésztát, beindulni az érési folyamatokat. Aztán előfordul, hogy valami túlérék és megpenészedik.” (Mnouchkine 2010: 14) Van, amikor egy díszletelem az, ami „élesztőként került a tésztába”. (Mnouchkine 2010: 15) Ha a társulat utánpótlásáról, a fiatalokról kérdezi Mnouchkine-t a riporter, ezt kapjuk: „Mit próbálunk tanítani? Hogy nincsenek receptek, csak törvények.” (Mnouchkine 2010: 109) „Ha egy kurzus csodálatosan sikerül, egy kis részüket, a krémet ott tartom néhány plusz napra, és ilyenkor néha klasszikus szövegekkel dolgozunk: Marivaux, Shakespeare, Molière kerül terítékre...” (Mnouchkine 2010: 109) A tanoncokról áttérve az összeforrott társulatra, mint vezető mondja Mnouchkine, hogy „tudtam egyesíteni. / Mi köré? / A színház köré. [...] A színház tápláló képessége köré.” (Mnouchkine 2010: 118) Mindennapi tevékenységeik kapcsán megint előkerülnek az étkezéssel kapcsolatos metaforák: „A varroda a színészeknek [...] padlás, ahol mindennap sáskahadként pusztítanak. És ott vannak mindhárman, ők, a találékony és ravasz jelmeztervezők, hogy vezessék a mindent felfaló sáskákat... A konyha! [...] A rejtekhely, ahol minden lassú tűzön fő, az ételek, a feszültségek, a depressziók, a benyomások, az összeesküvések, a felszabadultságok, a visszavonulások, a robbanások, az örült nevetések.” (Mnouchkine 2010: 136) A konyhán

sokféle nemzetiségű szakács furcsa ételkeverékeket készít... „Nem szeretem a »fajok keveredése« kifejezést, amit lépten-nyomon használnak. Mint valami massa, amiben mindenki egyformává vált.” (Mnouchkine 2010: 112)

A színház: érték, fenség.

Pascaud kérdésére – „Szüksége van a fajok keveredésére?” – a válasz: „Erre a gazdagságra van szükségem.” (Mnouchkine 2010: 112) Az érték, az alkotóé, sokféle lehet, például ilyen: „A színész kincse a hiszékenysége. És szerintem a rendező kincse is ez.” (Mnouchkine 2010: 14) Fontos érték maga a néző; így várják őt: „van egy rítus az előadások előtt [...] mintha egy királyi menet érkezne. [...] A közönség egy része ismeri, várja ezt a ceremóniát.” (Mnouchkine 2010: 51) Ezenkívül „próbáljuk arra ösztönözni a nézőket, hogy korábban érkezzenek, és hogy a lehető legjobban felkészüljenek közös ünnepünkre”. (Mnouchkine 2010: 80) Az ünnephez leginkább a himnusz illik, még ha kritika formájú is, értve ez alatt „Gilbert Salachas dicshimnuszát a Téliáramban”, a Molière című filmről. (Mnouchkine 2010: 60) Egy másik himnuszról, a tibetiről mondja Mnouchkine – és ez esetben nem a szóhasználat, hanem a gesztus lesz szimbolikus: „Ismer Ön olyan országot, amelynek a nemzeti himnusza az egész világra kér isteni áldást? Nincs még egy ilyen nép. Fogtam, és kivettem a zászlójukat a francia zászló mellé a Cartoucherie oromzatára.” (Mnouchkine 2010: 67) Ezzel szemben szeretné, ha Franciaországban a színházak tekintetében „az állam lemondana »királyi« felelősségvállalásáról”. (Mnouchkine 2010: 76) Az értékek az alkotók pragmatikus gyakorlatában is előkerülnek: „A varroda a színészeknek a Templom előtti templom. Kincses barlang. A hajó gyomra. Szamarkand kifosztása.” (Mnouchkine 2010: 136) De fontosabb, hogy ez a színház meghatározásaiban is visszatér. „Mejerhold azt mondta, hogy a színháznak valóságos »csodák palotájának« kell lennie.” (Mnouchkine 2010: 81) Mnouchkine saját definíciójában is megjelenik az „érték” szó: „Az előadás [...] egyik oldalról hetvenöt ember életének értékes pillanata, másik oldalról hatszáznak.” (Mnouchkine 2010: 81)

A színház: ember.

A társulatvezető mint családanya képet már idéztük, ezúttal az alkotó lép anya-szerepbe, és az előadás foglalja el a gyermek-pozíciót: „Természetesen mikor már elvágtam a köldökzsinórt, látom a hibákat, és sokkal derűsebben fogadom a kritikát.” (Mnouchkine 2010: 79) Az előadás tehát ember-szerű. Ez innen is látszik: „Hogyan született az első előadása?” (Mnouchkine 2010: 31), kérdezi a riporter. A „születés” szóban nehezen vesszük észre a metaforát, talán mert gyakran használjuk. Lásd az első idézettömbben, a társulatra érve: „nem vágytak másra, csak hogy tanúi lehessenek a megszületésünknek”. (Mnouchkine 2010: 19) De nemcsak társulat vagy előadás születhet, hanem a színészen, a próbák során „megszületik az érzélem”. (Mnouchkine 2010: 46) Itt is egy ember jön velünk szembe, színháznak álcázva: „Hogyan találkozott a színházzal?” (Mnouchkine 2010: 34) (Találkozásnak nevezi a riporter a fejezeteket is, joggal: a könyv tizenhat „találkozásból” áll). Az ötlet is meg tud születni, vagy nevezhetjük akár mankónak is, s ez esetben megint csak az előadás lesz emberszerű: „ideig-óráig segítenek a mankók, aztán megjön a bizonyosság, és eldobjuk a mankót”. (Mnouchkine 2010: 16)

A színház: sport.

„Az kellett, hogy jó magasra tegyük a lécet [...] Shakespeare fordításával, illetve színrevitelével”. (Mnouchkine 2010: 91) Próbán is ez a jó, ha „beindul a vetélkedés, nőnek az igények. Mindenki számára arról van szó, hogy napról napra magasabbra tegyük a mércét.” (Mnouchkine 2010: 47) „A színház is sport. Artaud azt mondta, a színész a szív atlétája.”

(Mnouchkine 2010: 88) S ha azt gondolnánk, ez esetben a rendező az edző szerepét tölti be, tévedünk: „Az igazi szurkolókról beszélek [...] ők, amikor a focistákat lelkesítik, olyanok, mint egy rendező.” (Mnouchkine 2010: 88)

A színház: gépezet.

„A próbák gözerővel folynak” – írja a riporter. (Mnouchkine 2010: 27) A próbák során „a »csapat motorjai« húzzák magukkal a kevésbé haladó színészeket”. (Mnouchkine 2010: 47) „Egy adott pillanatban a hitelesség termékennyé, a darab mozgatóerejévé válik. Ezt a pillanatot meg kell érezni.” (Mnouchkine 2010: 46) Bemutató után (a riporter kérdezi a rendezőt): „Miért van ott minden előadáson? Kevés rendező kollégája tesz így, ha már beindult a gépezet.” (Mnouchkine 2010: 81) Így is előfordul, ahogy Mnouchkine mondja: „Nagyon szerettem azt az előadást [...], de [...] hiányzott egy csavar.” (Mnouchkine 2010: 67) Vagy egy nézőt idézve: „»Tetszett az előadás, kivéve ez a jelenet« [...] Talán hiányzik hozzá a kulcs.” (Mnouchkine 2010: 79) Tehát néha hiába reméli Mnouchkine: „hogyha valami engem megindít, az őket is megindítja majd”. (Mnouchkine 2010: 80) A jó előadáshoz a következő is szükséges: „soha nem szabad gyártani”. (Mnouchkine 2010: 67) Franciaország is valami olyasmi, ami jól vagy kevésbé jól tud működni: „Ha sokat mondjuk az embereknek, hogy a világ legrosszabb országában laknak, a végén még tényleg elhiszik, és még jobban elrontják.” (Mnouchkine 2010: 67)

A színház: épület.

A Le dernier caravansérail kapcsán mondja Mnouchkine a színészekről: „Én felajánlottam nekik egy építőjátékot, amelyet ők mesterien felhasználtak. Építkeztek.” (Mnouchkine 2010: 47) „Az improvizáció az első lépcsőfok. [...] Ebből kell építkezni.” (Mnouchkine 2010: 45) Gérard Hardy-ról mondja, a színészből, aki a közönséggel foglalkozott: „Gérard tartóoszlop volt. És megmaradt barátunk.” (Mnouchkine 2010: 119) A szakmai gyakorlatra érkező fiatal vizslatják ilyen kíváncsisággal: „Lázongó, képes kimozdulni, kimozdítani, vagy már »be van betonozva«?” (Mnouchkine 2010: 108) Végül: a színház istenei nekünk adományozták a Cartoucherie-t, a mi csodálatos házunkat.” (Mnouchkine 2010: 113)

A színház: játék, munka, tanulás.

„A Konyhával elhagytam a kis ólomkatonáimat és a makettemet.” (Mnouchkine 2010: 24) Avignonban, sztrájk-gyanús időkben: „Játszani és dolgozni kell!” (Mnouchkine 2010: 76) „És főként azon gondolkodtunk közösen, hogy milyen irányt szabjunk a színházi munkánknak. Remélhetjük-e, hogy politikai szerepet játszon?” (Mnouchkine 2010: 25) A közönségről mondja Mnouchkine: „egyedül vannak, nincs a kezükben eszköz [...] Nekünk van [...] munka- és harcieszközünk – a társulat.” (Mnouchkine 2010: 79) „A színház minden pillanatban teljes embert kíván. Itt folyamatosan tanulni kell.” (Mnouchkine 2010: 61) Hiszen „a társulatban való élet [...] állandó tanulás. Tanulunk a másiktól, magunkról. A figyelemről.” (Mnouchkine 2010: 11) „Nincs olyan jó tanár, aki ne tanulna tanítás közben. Persze az ember mondhatja magában: tanítok.” (Mnouchkine 2010: 88)

A színház: ajándékozás vagy áldozathozatal.

„Nekem soha nem volt az a benyomásom, hogy »feláldozom« magam.” (Mnouchkine 2010: 118) A rendező egyszer eladta a házát, hogy kisegítse színházát az anyagi gondokból. A riporter erre utal: „Hogy képes ezekre a személyes áldozatokra, hogy életben tartsa a társulatot?” A válasz: „De ezek nem áldozatok! Fizetnék érte, hogy ezt a foglalkozást üzhessem!” (Mnouchkine 2010: 113) A már említett Gérardról ezt mondja: „Nagy erő kell a

munkához, biztos meggyőződés, hogy elmenjünk a közönségért, hogy motiváljuk [...] Igen, ehhez önfeláldozás, áldozatkészség kell.” (Mnouchkine 2010: 118-119) Egy leendő színész kapcsán jegyzi meg Mnouchkine: „Van-e egy másik lény, amelyet meg akar osztani? Egy nap lesz-e olyan világa, amelyet a színháznak ajándékozhat?” (Mnouchkine 2010: 108) Szintén a szakmai gyakorlatozókról: „az ingyenesség újdonság nekik. [...] Itt tudják, hogy ez egyrészt a nagy közösség, másrészt a Soleil ajándéka.” (Mnouchkine 2010: 108)

A színház: tűz, fény, robbanás.

A társulat nevééről: „A legszebbet akartuk megtalálni, a leginspirálóbbat, ami valóban kifejezi mindazt, amit nekünk a színház jelent. »Élet«, »Tűz«, »Melegség«, »Fény«, »Szépség«, »Emberiség«. Egyszer csak valaki, azt hiszem, én, felvetette a »Napot«.” (Mnouchkine 2010: 18) „Szerencsém van, mert olyan emberekkel dolgozhatok együtt [...] akik soha nem fogják azt mondani: »De Ariane, hát ez mégiscsak lehetetlen.« Ha ezt tették volna, kiégtém volna.” (Mnouchkine 2010: 119) Ilyen volt az is, amikor az ókori kar megjelenítése volt a tét: „Ekkor vette kezébe a koreográfiát Catherine Schaub és Simon Abkarian, akik Nirupama Nityanandannal egyetemben az előadás nagy megvilágosítói voltak.” (Mnouchkine 2010: 104) Máskor: „a színész [...] hirtelen robbanásként utat nyit a rendező számára.” (Mnouchkine 2010: 20) Ugyanakkor a sikertől „a színészek hirtelen ragyogni kezdenek, egójuk hatalmasra duzzad.” (Mnouchkine 2010: 13) Egy időben „nem tanultam még meg, hogy meg kell várni, hogy elszálljon a dühöm, azonnal beszéltem. Dinamit voltam.” (Mnouchkine 2010: 58) Más alkotó is hasonló temperamentumú: „Shakespeare nem akar elegáns lenni. Ő az emberré vált vulkán, vagy inkább a vulkánvá vált ember. Véres sarat köp és fényt, ami a legsötétebb szerveink legsötétebb mélyéig bevilágít minket.” (Mnouchkine 2010: 92) Szüntelenül új és új, eleddig rejtett arcát fedezzük fel Shakespeare-nek. Ő egy csillag.” (Mnouchkine 2010: 128) Pascaud tíz évvel ezelőtti kérdésére, „hogyan telt el ez a negyven év a Soleil-nél?”, Mnouchkine: „Mint a villám!” (Mnouchkine 2010: 118) A felismerés is „villámcsapásként” érte annak idején, hogy színházat akar csinálni. Mi is volt az? „Valódi megvilágosodás. Azóta is ezt akarom átélni minden nap, egészen a halálomig.” Idéz Jack Londontól: „Inkább legyen hamuvá, mint porrá! Inkább legyen szikra, mit heves lángolás emészt el, mint hogy penész fojtsa el. Inkább lennék fenséges meteor, minden atomomban nagyszerű fényesség, mint álmos és állandó bolygó. [...] Ki fogom használni időmet.” (Mnouchkine 2010: 106)

„Kulturális fogyasztás” – nincs alternatíva?

Mihez kezdhetünk a fenti idézetekkel? Próbáljunk meg kapcsolódásokat találni közöttük, ahogy maga Mnouchkine is teszi? „Mert egy színész, egy színésznő, legalábbis a Théâtre du Soleil-ben, összetett keverék: színész, színésznő, tengerész, feltaláló, ápolónő, akrobata, szerelő, építőmester és éjjeliőr egyben. Énekesnő, zenész, informatikus, kanadai, perui, és várakozó, mint ahogy Patricia. És tanonc, mint Pauline...” (Mnouchkine 2010: 135) Ez esetben egy rendező (emelhetnénk ki mi is): szerelmes, orvos, boncnok, hajóskapitány, felfedező, túravezető, harcos, munkás, takarító, alattvaló, ceremóniamester, pap, varázsló, építész, gépész, gépkezelő, edző, szurkoló, karmester, mezőgazdász, szakács, torreador, üldözött vad, tanár, tanuló, anya, gyermek, testvér, lámpa, robbanóanyag, fa, melyen villám fut keresztül...

Nézzük meg, mire jutunk, ha elemezzük ezeket a kategóriákat? Vizsgáljuk meg, miben különbözik Mnouchkine felfogása más, általunk ismert rendezők önképétől vagy színházképétől? Esetleg gondoljuk át, valóban mind metaforák-e, amiket a korábbiakban

felsoroltunk? (Például a valakit „megindít” valami, az valóban egy gépet juttathat eszünkbe?)⁹ Vagy keressük meg a metafora-összefonódásokat? (Érdekel bennünket, hogy a tűz összeér a szerelemmel, a gép a termékenységgel, a takarítás a képzőművészettel?) Inkább ne tegyük mindezt, hanem egyetlen célt kövessünk most: keressük a „kulturális fogyasztás” nyomát a gyűjteményben.

Láthattuk, sokféle metafora megjelenik a rendezőnél. Olyan, ami 1. alig észrevehető, mint egy előadás vagy egy társulat „születése”; 2. amik helyenként látványosabbak, de amiket a beszélők más fogalmak kapcsán is használnak, például „út”, „tűz”;¹⁰ 3. amiket már sajátosan a színházra alkalmazunk, de nemcsak alanyunktól, hanem más beszélőktől is elégszer hallhattuk, például „csoda”; 4. amiket sajátosságosan Mnouchkine-nál találunk meg, például „hajó”, „sziget”.

Az egyetlen, „a kultúra fogyasztása” (angolul: cultural consumption)¹¹ nem található meg nála. Illetve igen, de tagadó formában: „Az előadás nem egy termék.” (Mnouchkine 2010: 81) Tehát Mnouchkine tagadja, hogy a színház a ’piac’ fogalmi kerettel és elemeivel volna leírható: termelő, áru, vásárlás, pénz, fogyasztó.¹² Azt mondja: „A színház nem butik, nem iroda, és nem is gyár.” (Mnouchkine 2010: 81) Máshol is találunk a könyvben arra mutató jelet, hogy nem a befektetett pénz, idő vagy energia minimalizálására törekszik a rendező – márpedig egy gazdasági/kereskedelmi jellegű gondolkodásmódra az vallana. Az ajándékozás-tömbben olvashattuk: „Fizetnék érte, hogy ezt a foglalkozást üzhessen!” (Mnouchkine 2010: 113) Többször elmondja azt is, hogy nem számít, hány hónapig tart egy próbaszakasz, ők minőségre törekszenek. Mert a színház nem piac, hanem „a találkozás, az osztozás színtere. A gondolkodás, a megismerés, az érzékenység temploma. Egy ház, ahol jól kell éreznünk magunkat”. (Mnouchkine 2010: 81)

Fel tudjuk-e oldani ezt az ellentmondást? Meg tudjuk-e érteni, a rendező miért tiltakozik a ’fogyasztói társadalomban’ már-már természetesnek tűnő terminusok ellen? E tiltakozás hogyan ágyazódik bele összefüggő világképébe, amely a metaforái által (is) kirajzolódik? A másik oldalról: a szociológus használhatna-e más fogalmat a „kulturális fogyasztás” helyett? Egyáltalán, kell-e őt érdekelje, hogy a művész hogyan beszél a saját munkájáról? Miért ne férhetne meg a két diskurzus egymás mellett?

Akár meg is férhet. Mi arra szándékoztunk rámutatni, hogy a „színház” szó jelentése nem egységes. Bár mindkét fél ugyanazt a szót használja: „színház”, de amikor az előbb említett szociológus a színházi előadásról beszél, arra gondol: „termék”; amikor az alkotó a

⁹ Kövecses és Benczes már idézett könyvének végén, a *Metafora- és metonímiatudomány* megnevezésű kötetben megtaláljuk ’az emberi érzelem mint elektromos / mágneses / mechanikai erő’ metaforákat. (Kövecses – Benczes 2010: 251)

¹⁰ Az előző lábjegyzetben említett listában fellelhetők például ’az élet / a szerelem mint utazás’; ’a lelkesedés / a düh / a szerelem mint tűz’ metaforák.

¹¹ A szociológusok széles körben használják ezt a gazdaságtudományi eredetű fogalmat. A lakosság művészeti alkotásokkal kapcsolatos viselkedését szokás vele (többek között) leírni. Vegyünk egyetlen példát. Az Erdélyi Társadalom című periodika művészetszociológia lapszámában (2011/1–2.) találunk egy beszámolót egy Románia-szintű kutatásról, amely a lakosság színházba-járási szokásait is vizsgálja. Figyeljünk fel e dolgozat alcímére: „*A nők a sorozatokat, a férfiak a focit nézik.*” *A kulturális fogyasztás módzatainak egy tipológiája.* (Szerző: Lazăr Marius, fordító: Csata Zsombor; http://www.bbteszociologia.ro/images/stories/et/et9_lazar.pdf.)

¹² „A fogalmi keret nem más, mint a fogalmi kategória strukturált mentális reprezentációja. [...] Ilyen fogalmi keret például a VERSENY, amely számos elemből tevődik össze: a versenyből, a résztvevőkből, a helyből, a díjből és a helyezésből.” (Kövecses – Benczes 2010: 51–52)

színházi előadásról beszél, arra gondol: „nem termék”. Tehát épp az ellenkezőjére. Hogyan jelenthet egy szó valamit és annak az ellenkezőjét is?!

Célunk a továbbiakban az, hogy jobban kibontsuk a fennebb sorjázó metaforák jelentését, s ezáltal jobban megértsük az ellentmondás mibenlétét – erre inkább alkotói oldalról tehetünk kísérletet. Azután tennénk egy javaslatot a társadalomtudósoknak. Amit azok aztán vagy megfogadnak, vagy nem. (Ők tudják jobban, mire szolgálnak nekik a terminusok; jó lesz-e a céljaikra, amit mi ajánlunk, avagy sem.)

Vehetnénk először is a „fogyasztás” szót, ami egyrészt az étkezés fogalomkörébe tartozik, másrészt gazdasági terminus. Az étkezés esetében: előbb volt valami a tányéron, azután az étel ’elfogy’. A ’fogyasztói társadalom’-ban az árucikkkel hasonló dolog történik; ott a ’polcra’ vesszük le a terméket, és miután kifizettük, vagyis tulajdonost cserélt: megehetjük a terméket, elhasználhatjuk, elronthatjuk stb.

Első észrevételünk ezzel kapcsolatban az lehet, hogy míg a „fogyasztás” két jelentésében közös jegy az, hogy a sokból kevés lesz, netán ’a valamiből semmi’, Mnouchkine metaforái esetében ennek az ellenkezőjét tapasztaljuk: amikor ő színházat csinál, akkor a kevésből sok, ’a semmiből valami’ jön létre. A hajós példában: új, ismeretlen szigetek sora adódik hozzá a korábbi földrajzi tudáshoz. A tanulás példájában: az ismeretek gyarapszanak. A munka során szintén valami eredményre számíthatunk, ugyanígy a sportban is, új teljesítmények adódnak hozzá az előzőekhez. A gyógyítás során egészség jön létre; az ajándékozás, a varázslás során meglepetések; a méhkasban méz termelődik; a társulat ’magja’ vagy ’magvetői’ szintén a jövőt ’táplálják’; figyeljük meg, a rendező étkezéssel kapcsolatos fogalmai is az étel elkészítésére, létrehozására utalnak, illetve a ’tápláló’ szerepét emelik ki, nem azt, hogy ’elfogy’. Még azok a fogalmak is, amelyek például egy betegségre utalnak, többnyire a diszfunkció jeleiként utalnak rájuk, és arra törekednek az alkotók, hogy megszüntessék a bajt.

Nem mondtunk azzal nagy újdonságot, hogy a színházi próbák során mintegy ’a semmiből valami’ jön létre, de a második észrevételünk ehhez hozzáteszi az *élő* jelleget. Az a valami, ami létrejön, élő, vagy az élethez kell. Gyakori a ’születés’ metafora, az ’életre keltés’, a „felébresztés”, a ’gyógyítás’ vagy az ’útmutatás’, az ’új dimenziók’ felfedezése, a ’házépítés’, a ’küzdés’ az emberhez méltóbb életért; még a ’motor’ is azért hajt, hogy általa az ’ember’ elérje céljait. Amikor Mnouchkine metaforáktól mentesen, egyszerűen a színház céljáról értekezik, olyankor is az életet, az időt, a közös időt – ezeket az egymással összefüggő fogalmakat – emlegeti. „Az a hivatásunk, hogy a mi időnket meséljük.” (Mnouchkine 2010: 66) „Az előadás nem egy termék. Az egyik oldalról hetvenöt ember életének értékes pillanata, másik oldalról hatszázak.” (Mnouchkine 2010: 81) „A színésznek előbb figyelnie kell, aztán megtanulnia megállni, elhallgatni, elfogadni a mozdulatlanságot. Ha nem így lenne, a nézőnek ugyan hogy lenne ideje a felismerésre, önmaga felismerésére?” (Mnouchkine 2010: 45)

A színházban tehát alkotó és néző közös téridőben van, közös életidőben és él-ményben (sic!) részesül, egyenrangúak – a kereskedelmi metaforával ellentétben, ahol a gyártó és a vásárló nincsenek egy térben és időben egymással; illetve ha szolgáltatásról van szó, abban is érvényesül az alá-fölé rendeltség. A fogyasztó, mint korábban említettük, miután fizetett, bármit elkövethet az áruval, ami immár az övé. Nem úgy a színházban. A közönség Mnouchkine színházában nem egyértelműen fölérendeltje az épp zajló előadásnak: „A közönséget mindig meg kell hallgatnunk, de nem kell neki mindig engedelmeskednünk.” (Mnouchkine 2010: 78)

Találtunk tehát néhány elemet (létrehozás, élet, közös idő, hierarchia mentesség), amelyek valószínűsíthetők, hogy Mnouchkine miért tiltakozik a ’piac’ fogalmi keret (’a színház mint piac’ metafora) ellen. Ő másnak látja a színházat. Hasonlóbbnak ahhoz, ami egy

felfedezőút során zajlik. Vagy amikor megmászunk egy hegyet. Vagy egy boszorkány a varázsitalt keveri. Az Olümposzon az istenek dühöngenek. Megszületik egy kisgyerek.

Van ebben valami előre nem tudható, valami életszerű. Olyasmi, ami figyelemmel, és nem pénzzel érhető el. Nem véletlenül lett a kötet címe is az, amiről Mnouchkine gyakran beszél: „A jelen művészete”. Az élet is a jelenben zajlik.

Szilágyi N. Sándor figyelmeztetése juthat e probléma kapcsán eszünkbe. A professzor amellet érvelt *Metaforák és elmevírusok* című nyilvános tudományos előadásában, hogy „a mai főárambeli ember- és viselkedéstudományok legvirulensebb elmevírusa: 'az élet piaci verseny'”.¹³ Valószínű, hogy ennek a vírusnak egy megvalósulására találtunk rá a „kulturális fogyasztás” szerkezetben. Mnouchkine szinte megérzésből tiltakozik e vírus ellen, talán azzal is, hogy régmúlt idők szavait és szokásait (lásd: új földrészek felfedezése), vagy messzi tengerek és hegyek közegét idézte meg, bűbájos boszorkákat és görög isteneket – ahelyett, hogy a jelen fogyasztói társadalmának közegéből kölcsönöznél metaforáit. Mi a művész mellé állunk, és Szilágyi N. Sándor is erre buzdít bennünket: „A mi immunrendszerünk pedig a tudományban a tudatos odafigyelés a strukturális metaforákra (elmevírusokra): hogy tartsuk nyitva a szemünket, és ne sétáljunk bele gyanútlanul minden alattomos nyelvi csapdába.” Mert különben könnyen oda juthatunk, hogy „a mi együttműködésünkkel a »tudomány« ideológiai alapot biztosít a piac számára.”

Mit tehet az a szociológus, aki ezek után úgy döntene, többé nem a gazdasági keretből kölcsönzi fogalmait, hanem valami olyasmit keresne, ami az alkotó önleírásához is közelebb áll? Ami láthatóvá tesz mást is a színházból, nemcsak azt, ami azt árucikké teszi? Lehet, hogy más fogalom is jó arra, amit a társadalomtudós szeretne, hogy mérhetővé tegye a lakosság színházba járási szokásait, a színházzal kapcsolatos attitűdjeit. Találtunk is olyant, ami közelebb áll ahhoz, ahogyan Mnouchkine érti a „színház” szót: egyes tanulmányokban a „kulturális fogyasztás” kifejezés mellett felbukkan ez a fogalom is: „kulturális részvétel” („kulturális tevékenység”).¹⁴ Ezeknek a szavaknak már idő- és életdimenziójuk van; és talán az „időtöltéssel” is leírható egy állampolgár zenehallgatási, olvasási, diszkóba vagy színházba járási hajlandósága, nemcsak a „pénzköltéssel”.

Szilágyi N. Sándor azt állítja, „az élet nem piaci verseny”. Mi azt tesszük hozzá: a színház sem lehet egyszerre mindkettő. (Választhatunk: melyik diskurzusba kívánunk belépni.) Mnouchkine így dönt: a színház az élethez, és nem a piachoz hasonlít. „Fohászából”¹⁵ kiérezhető, hogy a rendező számára a színház nem csupán művészeti intézmény, hanem – olvassuk a könyv előszavában – olyan vitális gyakorlat, melytől az ember segítséget kap, hogy emberségéhez visszataláljon.” (Mnouchkine 2010: 9)

¹³ A kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem magyar tagozatának 2013-es tanévnyitó előadása, egyben a tanár úr leköszönő előadása, nyugdíjazása alkalmából.
<https://www.youtube.com/watch?v=PDU8ycARDPY>

¹⁴ Például itt: Kiss Tamás – Barna Gergő (2011) *Fókuszban a kultúra*. Kulturális fogyasztás, társadalmi rétegződés és etnicitás Erdélyben/Romániában. Kutatásjelentés. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, Kolozsvár, 2011. január.

¹⁵ Mnouchkine-nak a 2005-ös Színházi Világnapra írt üzenetére utal itt az előszó – meg nem nevezett – szerzője. (Minden évben a világ jelentős színházművészei közül más-másvalaki írja a színházi világnapi üzenetet. Ezt március 27-én, a világnapon az egyes országok nyelvére fordítva, az aznap esti előadás előtt a színházakban felolvassák.)