

Zsigmond Andrea

MIRŐL BESZÉLÜNK, AMIKOR „SZÍNHÁZ”-RÓL BESZÉLÜNK? – újabb kísérlet a szó jelentésének kibontására¹ –

Ha valamiről érdemben szeretnénk értekezni, fontos megvizsgálunk, hogy a kulcsszavakon ugyanazt értjük-e, mi, írók, olvasók, beszélők. Különbözik könnyen félreértjük egymást. Ha a művészetről értekezünk, például a színházról, elsősorban azt fontos tisztáznunk, mit értünk a „színház” szó alatt. Ugyanarra gondolunk-e mindannyian? Jelen írásban a szó néhány jelentését szeretnénk felvázolni.

Már az általános nyelvhasználat leírására vállalkozó² értelmező szótárunk is több különböző jelentést említ a „színház” (főnév) címszónál:

1. Színelőadások tartására való önálló épület v. vmely épületnek erre a célra épített, esetleg csak berendezett része. *Ezer férőhelyes színház; a színház bejárata, csarnoka, nézőtere. Új színház épül. Az emlékünnepet a színházban rendezik meg.* || a. Ennek nézőtere, néha a színpaddal együtt. *Ragyogóan kivilágított színház. A színház zsúfolásig megtelt. Üres a színház.*
2. Ebben működő olyan intézmény, amelynek rendszeres feladata színdarabok előadása, színelőadások rendezése. Repertoár színház. Más színházhoz szerződött. A színháznál dolgozik. A vidéki színházak erősen fejlődnek. Támogatják a színházakat. || a. Az itt működő dolgozók, kül. színészek összessége; színtársulat. Az öreg színész temetésén ott volt az egész színház. || b. (kissé bizalmas) Ennek vezetősége, igazgatósága. Ez ügyben a színház nyilatkozatot tett közzé.
3. Színelőadás. Színházat játszanak. Jobban szereti a színházat, mint a mozit.
4. (sajtónyelvi, választékos) A színművészet, színészi foglalkozás, ill. általában színi kultúra. *Haladó színház; a polgári színház erkölcsse. A színház ügyét fel kell karolni.*
5. (átvitt értelemben, bizalmas, rosszálló) Feltűnést v. nevetséget keltő, komolytalan cselekvés, eljárás. *Viselkedjél fegyelmezetten, ne csinálj színházat!* || a. (átvitt értelemben, ritka, bizalmas, rosszálló) Játékoságból v. képmutatásból végzett cselekvés; színlelés. *Az egész veszekedés csak színház volt.* (A szépirodalomból vett példamondatokat elhagytuk.)³

¹ Vö. egy korábbi kísérlettel (Zsigmond 2015).

² Mert ez a szótár „elsősorban a mai magyar köznyelvnek és a legutóbbi másfél évszázad magyar irodalmi nyelvének bizonyos válogatással készült leíró jellegű szótára” (Balázs János et al. 1959–1962). (Megj.: azért használtuk ezt a régi kiadást, mert máig ez a legteljesebb. **Az 1985-ben megújított, modern adatgyűjtés eredményeképpen A magyar nyelv nagyszótára csak az V. kötetig, csak a D betűs anyagig jutott el.**)

³ Az *Értelmező szótár*+ is hasonló felosztást közöl a „színház” címszónál, azzal a különbséggel, hogy a 2. pontnál közölt jelentéseket kettéválasztja: 1. Színelőadások tartására való épület. 2. Az ebben

A szótár által felsorolt öt jelentés közül a negyedik az, amelyre hivatkozunk, amikor jelen szövegben a „színház” szót használjuk: a „színi kultúra”, a „színház ügye”.

Ezt a „színi kultúrát” vagy „színművészetet” (lásd a lábjegyzetben) még tovább lehet bontani. Vagyis a fentieknél is több jelentését tapinthatjuk ki a szónak, ha arra vagyunk kíváncsiak, a színházzal foglalkozó szakemberek hogyan határozzák meg ezt a fogalmat. Több lehetőségünk van ennek megközelítésére; haladjunk kezdetben Imre Zoltán *Színházak – történetek – alternatívák* című tanulmányának vonalvezetése szerint (Imre 2008).⁴

Imre Zoltán is szótári jelentésekkel kezdi a definíciók sorát. Az Oxford English Dictionary-ben a magyar értelmező szótárhoz hasonlóan megtalálhatóak a színházzal mint 1. művészeti ággal kapcsolatos jelentések (pl. épület, társulat); és 2. azok az értelmezések is, melyekben „a mindennapi élet bizonyos aspektusai és elemei szerepelnek színházként” (Imre 2008: 15). Ez utóbbihoz kapcsolhatjuk, hogy a „humán tudományokban az 1950-es évek második felétől kezdődően (ismét) kimutathatóvá vált az a tendencia, amelyben a legkülönbözőbb kulturális területek elemzésére jelenik meg a színházmetafora” (Imre 2008: 20). Olyan terminusok is jelzik ennek az elterjedését, mint a „kulturális performansz”, amely a mindennapi élet teátrális eseményeinek jelölőjévé vált a színház- és társadalomtudományokban.⁵ A szónak ezt a jelentését mi azonban nem fogjuk jelen dolgozatban vizsgálni, mert kérdésfeltevésünk nem érinti: kizárólag az első jelentés, a színháznak mint művészeti ágának a forgalomban levő értelmezései érdekelnek ezúttal bennünket.

Imre Zoltán a továbbiakban Eric Bentley gyakran idézett színházmeghatározását mutatja be, olyanként, amely végre nem épületként⁶, hanem aktivitásként tekint a színházra. „Bentley minimáldefiníciója a következőképpen hangzott: »A megszemélyesíti B-t, C pedig figyelni.» Bentley meghatározása *A dráma élete* című könyvében olvasható.” (Imre 2008: 16) Imre Zoltánnak az a problémája ezzel a meghatározással, hogy „az előadás elemeit hierarchikus rendbe szervezi, mivel csak így tudja definícióját a színészre (A) és a karakter(ek) megszemélyesítésére (B) mint a színházi hierarchia legfontosabb elemeire szűkíteni” (Imre 2008: 16), de ezzel „csupán rögzítette a színháznak egyfajta gyakorlatát”. (Imre 2008: 17) Vagyis: „számára az 1960-as évekre jellemző szöveg- és drámaíró-orientált színház vált »természetes«, mindent átfogó és kihívások nélküli esszenciává” (Imre 2008: 16).

Imre Zoltán tanulmánya nem csak Eric Bentley-vel kapcsolatban említi ezt a problémát: a továbbiakban több színháztörténet-író említ tanulmányában, akiknek a könyve szintén a drámát helyezi előtérbe. Mint írja, „a színháztörténeti munkákba – elsősorban – azok a színházi korszakok kerültek be, amelyek az irodalomtörténet-írás által is elfogadható és kanoni-

működő, színdarabok előadásával foglalkozó intézmény. 3. Színtársulat. 4. Színielőadás. 5. Színművészet. 6. (bizalmas, rosszalló) Nevetséges jelenet (Eöry 2007).

⁴ Az érdeklődők számára javasolni tudunk még egy tanulmányt, amely az első felében hasonlóképpen foglalkozik a témával (Kiss 2014).

⁵ „A »kulturális performansz« (*cultural performance*) fogalmát az ötvenes években azzal a céllal vezette be Milton Singer amerikai kultúrantropológus, hogy le lehessen írni »a kulturális szerveződések olyan különleges eseteit, mint az esküvő, a templomi szertartás, a szavalás, a játék, a tánc, a zene stb.«” (Fischer-Lichte 2001: 10–11)

⁶ Az a baj az épületként való meghatározással, hogy „kizárja a színház többi elemét, azaz a színészeket, az előadást, a nézőket stb., és viszonyait. Sőt ezt a definíciót gyakran annak a jelenségnek a szimbolikus helyettesítőjeként is használják, amely általában épp ebben a fizikai objektumban realizálódik. A szimbolikus helyettesítésen alapuló megközelítés azonban nem segít a színház komplex eseményként való értelmezésében.” (Imre 2005: 107) Sőt, tehetjük hozzá, leszűkítő lehet, hisz sok színházi esemény épp nem épülethez kötött, hanem mondjuk szabadtéren játszódik. A magyar elnevezés, a „színház” sajnos eleve erősíti ezt az épületként való elgondolást.

zálható szövegeket hoztak létre” (Imre 2008: 26). Azért problémás ez Imre szerint, mert a szövegcentrikus színház csak egyetlen válfaja a színháztörténet során Nyugaton és (főleg) Keleten lehetséges és megvalósult színházi formáknak. „A színháznak az a felfogása ..., amelyben a dramatikus szöveg státusza lép a színház elsődleges modelljévé, csak a nyugati színház utolsó kétszáz évére jellemző, amely csupán a 19. századi színházi realizmus eszméjével párhuzamosan vált dominánssá. Azonban a szöveg- és drámaíró-orientált színházon kívül a színháznak még ekkor is számos más gyakorlata létezett (például utcaszínház, vásári színház), amelyek rendre kimaradtak/kimaradnak a színháztörténeti munkák és kutatások sorából.” (Imre 2008: 26)

Hogy ne hihessük azt, ez a probléma egyetlen szerző vesszőparipája, idéznénk egy másik színháztudóst, Bécsy Tamást, aki ugyanabban a kötetben a következőket nyilatkozza: „A magyar színház – bizonyos amatőr csoportok kivételével – egészen az 1980-as évekig nem tudott elszakadni attól a nézettől, hogy a színjátéknak az írott drámát kell szolgálnia. ... A 20. században meghatározható vagy körülírható okok miatt az írott drámánál ... az egész világon fontosabbá, súlyosabbá vált az önálló színházművészet. Ezt Magyarországon sajnos nem tudták érvényesíteni; mostanában már vannak kísérletek erre vonatkozóan.” (Bécsy 2008: 51)

A szövegközpontúság nemcsak magyar specifikum; a német szakirodalom is hasonló jelenségről számol be. „A 19. század elején úgy tűnt, hogy a színház művészet voltát csaknem kizárólag a dramatikus műalkotásokkal, az irodalmi szövegekkel fennálló szoros kapcsolata legitimálja. ... A neves színházi kritikus, Alfred Klaar még 1918-ban is azt írja a születő színháztudomány ellen irányuló polémiájában: »A színpad csak akkor válhat teljes értékűvé, ha a költészet tölti meg tartalommal.«” (Fischer-Lichte 2009: 36) Erika Fischer-Lichte azután a berlini színháztudomány 20. sz. eleji megalapítójára, Max Hermannra hivatkozik mint olyanra, aki az előbb idézett Klaarral kb. egyidőben már az ellenkezőjét vallja, vagyis azt, hogy „nem az irodalom, hanem az előadás teszi művészetté a színházat” (Fischer-Lichte 2009: 36), „hiszen a dráma az egyéni nyelvművész alkotása, míg a színház a közönség és a közönség szolgálóinak teljesítmények”. (Fischer-Lichte 2009: 37) Fischer-Lichte végül kijelenti: „Vagyis a színháztudomány Németországban az előadás tudományaként nyer létjogosultságot.” (Fischer-Lichte 2009: 37)

Hogy mégse dőlhessünk nyugodtan hátra (mert nincs okunk rá), hadd idézzünk ismét Imre Zoltántól egy kevésbé biztató diagnózist: „a színháztörténetek még ma is a kortárs színházi gyakorlatot uraló szöveg- és drámaíró-orientált színházat tekintik a színház általános és univerzális modelljének” (Imre 2008: 26.).

Nem véletlenül időztünk ennyit e problémakörnél: kénytelenek leszünk még majd támaszkodni az előző bekezdésekre. De most nézzük, milyen lehetőségeket lát Imre Zoltán a színháznak a Bentley-énél elfogadhatóbb definiálására. Először is szembeállítja vele Augusto Boal „láthatatlan színház” gyakorlatát, amely mindjárt kilóg a Bentley-féle definícióból: a nem színházban, hanem pl. egy étteremben játszódó jelenetben a nézők nem is tudják, hogy „színházi előadás” zajlik éppen, tehát azt sem érzékelik, hogy ők nézők, és hogy a színész (A) egy karaktert (B) játszik – ha egyáltalán azt teszi. Imre itt a „keretezés” fogalmát vezeti be, és mindjárt hozzászól egy Umberto Eco-tól származó példát, melyben egy részeg a részegség példájává válik, vagyis „bekereteződik (a pódiumra kerül), jelentéssé válik” (Imre 2008: 17). Új elemként tehát a meghatározásba bekerül a keretezés, vagyis az alkotó vagy a néző, mint akinek színházként kell (avagy sem) felismernie a látott eseményeket.

Továbbmegy ennél egy másik elméletíró. „Keir Elam hívta fel a figyelmet arra, hogy a színház felismerése, bár gyakran természetesnek tűnik, mindig az ún. színházi kompetenciára (*theatrical competency*) épül. Ez a kompetencia pedig arra utal, hogy »a színházi események más eseményektől bizonyos szervezésbeli és kognitív elvek alapján különböztethetők meg. Ezeket az elveket viszont – a kulturális szabályokhoz hasonló módon – el kell sajátítanunk.«” (Imre 2008: 18) Ezúttal tehát még valamivel kiegészült a meghatározás: „a színház (kereté-

nek) létrehozása és felismerése egyrészt folytonos egyeztetés, másrészt pedig társadalmi konszenzus kérdése” (Imre 2008: 19).

Ez számunkra azért is különösen érdekes, mert az „egyeztetés” és a „konszenzus” nemcsak azt jelentheti, hogy mit ismerünk fel színházként, hanem azt is, hogy mit ismerünk el, mit fogadunk el akként – elfogadjuk-e például a meztelenkedős/káromkodós/okádós előadást művészetként avagy sem. Sajnos nem kell a szomszédba mennünk friss példáért: a szatmárnémeti színház alkalmazottainak, a magyar és a román tagozatnak egyaránt elmaradt a 2014. augusztusi fizetése, és a polgármester, Dorel Coica többek között a következőkkel érvelt (nem ő az első, aki ezt a diskurzust beszéli, és félő, hogy nem is az utolsó): „»Obszcén részek voltak a darabokban, vulgáris kifejezések hangzottak el, alkoholt vittek fel a színpadra, a színészek úgy tettek, mintha elválnának egymás torkát, propagálva a gyilkosságot« – sorolta kifogásait a polgármester, hozzátéve: elvárja, hogy »rendes, ízléses« előadásokkal várják a nézőket, hiszen a színészek végső soron abból kapják a fizetésüket, hogy a kisnyugdíjasok havonta lelkiismeretesen befizetik az adójukat.” (Babos 2014)⁷

Távol állunk tehát még a Kékesi Kun Árpád által megfogalmazott ideáltól, melyet a színházi gondolkodóknak – és gondoskodóknak, tehetnénk hozzá – címez: „A színházi emlékezet olyan ismeretére van szükség, amely nem kisajátít magának valamely hagyományt, s aztán csak azt hajlandó (f)elismerni, mert csak azzal tud azonosulni, hanem amelyik a hagyományok folyamatos átrendez(őd)ését, az örökség szüntelen alakulását is képes reflektálni.” (Kékesi Kun 1999: 19)

A színház tehát nem állandó, fix entitás, hanem az alkotói, valamint nézői szemlélet, de a társadalmi meghatározottságok függvénye is; a vele kapcsolatban felteendő kérdés tehát az: „hogyan keretezhető és ismerhető fel az adott politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális kontextusokban” (Imre 2008: 19). Változékonyságát az is adja, hogy „kereteit hogyan próbálták/próbálják (át)értelmezni bizonyos előadások és alkotók” (Imre 2008: 19), valamint hogy az adott új kezdeményezés el tud-e terjedni. „Azaz továbbörökítődik-e? Egyáltalán bír-e olyan jellegzetességekkel, amelyek lehetővé teszik a folytatását és alakítását? Körvonalazódik-e, taníthatóvá válik-e? Magyarországon nem alakult ki ilyen törekvés, és ha ... zártnak érezzük a magyar színházkultúrát, minden bizonnyal azért, mert nem sugárzott eléggé kifelé: a kreatív mozzanatait nem recipiálódtak.” (Kékesi Kun 2004: 22)

Kékesi Kun Árpád azért ennyire elégedetlen itt – és ezzel nincs egyedül –, mert nem tud megbarátkozni a magyar színház egyik alapvető jellegzetességével. A korábban már említett szövegcentrikus színházfelfogás mellé most egy másik, a szakma által gyakran elmarasztalt jellemző következik, íme: „A magyar színház 20. századi történetét alapjában véve meghatározta a realista játékmód máig tartó hegemóniája – mind társadalmi, mind lélektani irányultságában –, amelyhez az elmúlt ötven évben a szocialista művészeteszmény mellett még a Színház- és Filmművészeti (korábban Főiskolán, ma) Egyetemen tanított »Rendszer«, a Sztanyiszlavszkij-féle játéknyelv didaktikája is hozzájárult.” (Kékesi Kun 2004: 21)

Ezzel összekapcsoltan a harmadik problémát is hadd említsük meg, mármint hogy tudósai még miért kárhoztatják a magyar nyelvű színjátszást: „A színház léte a nyilvánosságához van kötve, az azonnali siker élteti. Az azonnali sikert pedig a szórakoztató daraboknak a mikro-szituációkban, lélektani realizmussal történő előadása biztosította és biztosítja” (Bécsy 2008: 51) – lásd itt a visszautalást a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realista iskolára. Még egyszer,

⁷ Egy másik újságcikk még erősebben fogalmaz: „egyesek azt követelték, hogy Coica kérjen bocsánatot a sértései miatt, a polgármester ugyanis több nyilvános megszólalása keretében sugallta azt, hogy a színházi alkalmazottak »ingyenélő herék«, akiket a kisnyugdíjasok által befizetett adókból tartanak.” (Nem a koldulásra – folytatódik a színésztiltakozás. *Szatmári Friss Újság*, 2014. szept. 23.)

hogy nehogy elfeledkezzünk róla: „A magyar színházba járó nagyközönség a kezdetektől máig a szórakoztató előadásokat tartotta el látogatottsággal.” (Bécsy 2008: 49)

Van tehát egy olyan réteg, akinek ha a „színház” szót emlegetik, azonnal az operett, a kabaré, a vígjáték, a csillogás világa jelenik meg a lelki szemei előtt. Egyes nézők számára tehát a szórakoztató, mások számára a nehezebben kibontható színház az etalon. Ám vannak olyan meghatározások, melyek mindkettőt próbálják magukba foglalni, sőt, még annál is többet. Ilyen tág meghatározást is említ Imre Zoltán már idézett összefoglaló jellegű tanulmánya. John Cage színház-meghatározása a következő: „Bármilyen, ami a fület és a szemet rabul ejti.” (Imre 2008: 19) Ebbe már nemcsak a színház olyan „periferikusabbnak” tekintett ágazatai férnek bele könnyedén, mint a bábszínház, a táncszínház, a performansz, az opera, hanem az is, ami az óvatlan szemlélőnek első látásra nemhogy színháznak, de még művészetnek sem látszana.

Átfogó definícióra törekedett Peter Brook is, amikor *Az üres tér* elhíresült kezdő sorait papírra vetette: „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresz-tülmegy ezen az üres téren, valaki pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *színház* keletkezzék.” (Brook 1999: 5) Láthatjuk tehát, hogy Brook nem gondolja szükségesnek, a korábban idézett Bentley-vel ellentétben, hogy a színész mindenképpen egy konkrét szereplő „bőrébe” bújjon. Sok minden mást is fölösleges külsőségnek tekint, a vörös függönyöket, a rivaldafényt, azt gondolja, hogy ezek többnyire a „holt színház” kellékei. Hasonlóképpen vélekedik a lengyel Jerzy Grotowski, aki „szegény színházában” szintén arra törekedett, hogy minél kevesebb plusz elemet használjon, ahelyett a színész és a néző viszonyára helyezze a hangsúlyt. Erika Fischer-Lichte nemrég magyar nyelven is megjelent könyvében hasonlóan olvasunk. „Vagyis elsősorban a játékosok és nézők együttes testi jelenléte [*leibliche Ko-Präsenz*] teszi lehetővé és hozza létre az előadást. ... Az együttes testi jelenlét nem szubjektum és objektum, hanem »társzobjektumok« közötti viszony jelent. ... Vagyis az előadás a játékosok és a nézők *között* és közösen jön létre.” (Fischer-Lichte 2009: 39–40)

Patrice Pavis merészebben fogalmaz: ő „az emberi osztozkodás” pillanatának látja a színházat, „a kollektív kérdezés és tapasztalás utolsó utópiájá”-nak. „A *mise en scène*⁸ nem kizárólag a formakeresés és a színpadi kísérletezés helye, hanem, már amennyiben egyáltalán az lehet, a közösségi kapcsolatot helyreállító hely. ... Kettős utópia tehát ez: egyesíteni a közön-séget és ekként válaszolni színház és a világ elidegenült széttörtségére.” (Pavis 2013: 15)

Hasonlóan nyilatkozik Hans-Thies Lehmann is egyik tanulmányában: „míg a *színpadon* létrejövő dialógus háttérbe szorul, a színpad és a nézők *közötti* dialógus hangsúlyossá válik. A színház ismét felfedezi a közvetlen kapcsolat megteremtésének egyedülálló lehetőségét – amelytől egyébként minden más művészeti ág meg van fosztva –, hiszen egyedül nála esik egybe a művészet létrehozásának és befogadásának pillanata. Az új színház nézője megszólítva érzi magát egy személyes történelem által, rituális jellegű folyamatok résztvevőjévé válik, és intenzíven átéli saját jelenlétét, hiszen egy szélsőségesen hosszú előadás vagy különleges hely okozta kényelmetlenségekkel találja magát szemben, és sokféle provokációra kell reagálnia.” (Lehmann 2004: 28, kiem. HTL)

„A személyes történelem általi megszólítottág”-ról eszünkbe juthatnak a színháznak azok a meghatározásai is, melyek a (társadalmi) valósághoz való viszonylatában közelítik meg; gondoljunk itt „a kor ütőerén tartja az ujját/kezét” szölamra, vagy a *Hamlet*-beli sorokra a színjátékról: „melynek föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és

⁸ „A *mise en scène* szó ... az előadást megelőzően létrejött irodalmi szövegre épülő színházi gyakorlatot jelöl. A *mise en scène* tehát még egy olyan színház esetében is legitim fogalom, mely a színpadon (r)ejtett beszéden kívül más dolgokat is használ, mint pl. szöveg nélküli képeket, »a csend óriás tereit, vagyis a virtuális tereket«” stb. (Pavis 2013: 19)

magaz az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát”. (Shakespeare 1993: 125) Ezt azzal a már említett színháztypussal tudjuk szembeállítani, amely csak szórakoztatni akar.

Hasonlít az előzőhöz Erika Fischer-Lichte elgondolása, de ő dinamikusnak gondolja el ezt a viszonyt: „a színház csak a legkritikább esetben éri be a társadalmi valóság pusztá leképezésével. Ezért a színházat sokkal inkább a társadalmi valóság integráló, s egyben integrált alkotóelemeként kell felfognunk, amely döntő befolyást gyakorolhat a társadalmi valóságra, sőt – állandóan dinamizálva az adott állapotot, kritizálva az aktuális identitást, vagy más identitást hirdetve – talán változásokat is kezdeményezhet. ... Ebben az esetben a dráma előadásakor a színház tényleg a határátlépés terévé változik, és lehetővé teszi, sőt kezdeményezi az identitásváltást.” (Fischer-Lichte 2001: 15–16)

Az az elgondolás, hogy a színháznak megváltoztató ereje van, Bertolt Brecht rendező és színházi gondolkodó elveit is eszünkbe juttathatja. Georges Gurvits is hasonlókat állít a színház-szociológiát megalapozó tanulmányában, melyben hangsúlyozza, hogy „a színház nem azonos a mindennapi élettel, hiszen »demarkációs vonal húzódik a színház és a társadalmi valóság között. A színház bizonyos társadalmi helyzetek szublimációja, akár *idealizálja*, akár *nevetségessé teszi* ezeket, akár *megváltoztatásukra sarkall*«”. (Imre 2005: 108–109, kiem. GG) Erika Fischer-Lichte is beszámol erről a sokféleségről; ő sem gondolja, hogy minden egyes színházi előadás meg tudja változtatni a nézőjét. A következő idézetben a második lehetőséget olvasva, mint Gurvitsnál, ezúttal is eszünkbe juthat az operett, amely szinte minden vidéki magyar színházban jelen van (évadonként bár egy): „A drámában megfogalmazódhat olyan identitás, amelyet a nézők sem a jelenben, sem a jövőben nem fogadnak el, és különösebben nem tekintik sajátjuknak. Létrejöhét olyan identitás, amelyet a nézők eszményként ugyan elfogadnak, de sem a jelenben, sem a jövőben nem valósítanak meg. Végül elképzelhető, hogy a drámában képviselt identitást a nézők jövőbeni identitásuknak tekintik és meg is valósítják.” (Fischer-Lichte 2001: 16)

Az identitás megváltozásához hasonló művelet az átváltozás, amely Erika Fischer-Lichte szerint kulcsfogalom a performativitást alapulvé emelő színházban. „Abból a tézisből indulok ki – írja Fischer-Lichte –, hogy a hatvanas évek nyugati kultúrájának színházában ... a performativitás olyan esztétikája alakult ki, amelynek szempontjából alapvető jelentőségű az átváltozás folyamata.” (Fischer-Lichte 1999: 57) Ez az átváltozás már másmilyen, mint amiről az előző bekezdésben szó volt, hiszen „a művészi performansz hatására létrejött átváltozás nem két rögzített állapot közötti átmenetet jelent, hanem bármilyen rögzített állapot »elvi« tagadását: leginkább egyfajta állandóan folyamatban lévő, mindig újraképződő, s így permanensen változó énképet feltételez. Az átmeneti rituálékra rájátszó és azokat speciális módon transzformáló művészi performansz tartós állapottá teszi a liminalitást⁹.” (Fischer-Lichte 1999: 54)

(„A színész, akit gyakran inkább performernek kellene hívni”... – írja Pavis is a néhány bekezdéssel előbb említett tanulmányában.) (Pavis 2013: 17)

A korábbiak mellett Imre Zoltán egyik tanulmányában a következő megjelölésekkel is találkozunk: a színháznak „folyamatszerű” létezése van, valamint komplex „jelenség”, ami az adott társadalom különféle viszonylataiban helyezkedik el (Imre 2005: 108). Rákövetkező mondatából néhány fogalmat szintén alapvetőnek gondolunk: „a színház tekinthető olyan strukturális és hierarchikus viszonylatokkal rendelkező intézménynek, amelyet az adott társadalom/közösség formál, illetve amely (re)prezentálja a társadalom/közösség alapfeltevéseit.”

⁹ Az Arnold Gennep által átmenetinek nevezett rítusokban az első fázis („az elválasztás”) utáni rész: „2. a küszöb- vagy transzformációfázis. A transzformálandó személy(ek) ekkor egy minden lehetséges tartomány 'közé' eső állapotba kerülnek, amely teljesen új, részben megrázó tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé számukra”. (Fischer-Lichte 1999: 58) Ezután következik a harmadik rész, az „inkorporáció” fázisa.

(Imre 2005: 108) A korábban említett „keret” mellett a „hierarchikusság”, valamint az „alapfeltevés/premissza” azok az Imre által gyakran használt kifejezések, melyek nem megkerülhetők, ha a színházról gondolkodunk.

Összefoglalásképp elmondhatjuk, hogy jelen dolgozatban felvázoltuk a „színház” szó néhány fontosabb jelentését/értelmezését. A szótár által bemutatott köznapi használatoktól eljutottunk a kortárs magyar¹⁰ és nem magyar¹¹ színháztudomány képviselőinek elgondolásaiig, még a 20. századot meghatározó három nagy színházi iskolát is sikerült becsempésznünk a dolgozatba.¹² Kitértünk a magyar színjátszás három fontosabb jellemzőjére/rákfenéjére is.

Mi fogja össze ezt a kontextualizálónak szánt, laza szöveget? Az a közös a három részben – a köznapi használat, a magyar színházi jellemzők és a tudósok morfondírozásai között –, hogy mindegyik olyan jelentéseket mutat be, amelyek arra a szóra, hogy „színház”, valaki fejében legegyszerűbben (prototípusként akár) megjelennek. Tehát a magyar színházba igyekvő újságíró jó eséllyel egy színdarab színrevitelére fog gondolni, amit nagyjából lélektani realista módon adnak elő; egy színháztudományban jártasabb egyén már a hozzá közel álló, teszem azt fischerliche-i definícióra gondol a „színház” szó hallatán, ill. ki-ki arra a kedvenc „extrém” stílusára, ami csak izgalmasabb lehet az „ódsi” realista formánál.

Azt is megfigyelhettük, hogy dolgozatunk során mintha módosultak volna a válaszok. Nem azt mondták el immár alanyaink, hogy mi a színház, hanem mi a „jó” színház. Milyen az a színház, amit ő el tud fogadni, amit szeret? Mi számára a színház prototípusa? Ismerjük ezeket a mondatokat: „Ez neked színház?!...” „Ez nem színház!” „Na, ez színház.” Ezek a használatok is érvényesek.

Azt mondhatjuk tehát, hogy a „színház” mint kategória sokfélesége leginkább a Wittgenstein által javasolt módon írható le:

„1. Nem az úgynevezett szükséges és elégséges tulajdonságok (komponensek) tartják össze a kategória tagjait, hanem a családi hasonlóságra épülő viszonyok.

2. A kategóriák egyes tagjai nem egyformán fontosak – a kategóriának vannak jobb és kevésbé jó képviselői.

3. A kategóriák határai egyáltalán nem merevek, sőt, folyamatosan módosulhatnak újabb tagok megjelenésével (illetve régebbi tagok eltűnésével).”

Ezt úgy nevezi a kognitív szemantika, hogy „a *prototípusalapú kategorizáció* modellje, amely a kategóriákat olyan, *prototípusok* köré szerveződő tagok halmazának tekinti, ahol a tagokat a családi hasonlóság elve kapcsolja egymáshoz”. (Kövecses 2010: 29)

Ezzel már megnyugtatóan le lehet írni a „színház” kategória tagjainak sokféleségét. Az épület is befér, az intézmény is, a társulat is, a köznapi szerepjátások is; az „ingyenélő”

¹⁰ Alapvetően a Theatron Társulásról, a Theatron színháztudományi folyóirat alapítóiról, szerkesztőiről van szó; az ő tanulmányaikból, fordításaikból idéztünk. A társaság eleinte Veszprémben, az ottani színháztudományi tanszéken dolgozott, többségüknek a jelenlegi bázisa a Károli Gáspár Református Egyetemen van. (Imre Zoltán kivétel, ő az ELTÉn tanít, illetve Jákfalvi Magdolna a Színház- és Film-művészeti Egyetemen is. Bécsy Tamás pedig már nincs közöttünk...)

¹¹ A magyar nyelvterületen leggyakrabban idézett három színháztudós: Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte és Hans-Thies Lehmann. Könyveiket, tanulmányaikat jellemzően az előző lábjegyzetben említett tudósok fordítják...

¹² „1999-ben, visszatekintve az elmúlt száz évre a játék reális és fiktív (akár szociológiai, pszichológiai vagy antropológiai) terét három markánsan elkülönülő színházi gyakorlat értelmezi. A játékban való részvétel szempontjából ezt átélésnek, elidegenítésnek és felmutatásnak nevezzük. Sztanyiszlavszkij, Brecht és Artaud metaforái.” (Jákfalvi 2000: 9) Megjegyzés: mi Artaud helyett Grotowskit említettük, aki sokak szerint legjobb képviselője az Artaud-féle színházi iránynak.

színész figurája, a lélektani realista, a színházi meg a szórakoztató előadás is; a színész szerepfelvétele, a játékos–néző viszony, a társadalmi közeg befolyása, a teljes folyamat, az identitásváltoztató erő... Hogy mi lesz az, amit mi a magunk számára a színház prototípusának tekintünk, az rajtunk is áll. Elfogadjuk-e, amit a közvetlen környezetünk sugall, vagy reflektálunk is rá; dolgozunk-e azon, hogy többet megértsünk a színházból mint jelenségből: nézéssel, szakirodalom olvasásával, kíváncsisággal.

Ha pedig alapos megfontolás után döntöttünk valamelyik definíció mellett, végre nekifoghatunk állítani is valamit a színházról.¹³ Illetve először is elmagyaráznunk hallgatóságunknak, hogy épp melyik jelentésből fogunk kiindulni. Meg hogy miért abból. Meggyőznünk őket, hogy elfogadják választásunkat. Ha pedig nem fogadják el, akkor legalább elvitatkozunk velük arról, vajon mi is a színház, és miért gondolja ki-ki, hogy itt vagy ott húzódnak a (szaggatott) körvonalai, ahol...

IRODALOM

- Babos Krisztina (2014) Antigoné fehér karszalagban. In: *Krónika* online 2014.09.17, letöltés dátuma: 2015.05.01.
- Balázs János et al. (1959–1962) *A magyar nyelv értelmező szótára*, VI. kötet, Budapest, Akadémiai kiadó.
- Bécsy Tamás (2008) A magyar színházról és elméletéről. In Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek*. Alternatívok és alternatívák. Balassi, Budapest.
- Brook, Peter (1999) *Az üres tér*. (Ford. Koós Anna) Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Eöry Vilma (2007) *Értelmező szótár+*. I–II. Budapest, Tinta Könyvkiadó.
- Fischer-Lichte, Erika (1999) Az átváltozás mint esztétikai kategória (Ford. Kiss Gabriella) *Theatron* 1999/4. 57–65.
- Fischer-Lichte, Erika (2001) Színház és identitás. A színház mint a „határátlépés” tere? In uő: *A dráma története*. (Ford. Kiss Gabriella) Pécs, Jelenkor Kiadó.
- Fischer-Lichte, Erika (2009) *A performativitás esztétikája*. (Ford. Kiss Gabriella) Budapest, Balassi Kiadó.
- Imre Zoltán (2005) Színház-szociológia és a néző kutatása. In uő. (szerk.) *Színház és szociológia határán*. Budapest, Kijárat kiadó.
- Imre Zoltán (2008) Színházak – történetek – alternatívák. A színháztörténetírás és -kutatás lehetőségei és problémái. In uő. (szerk.): *Alternatív színháztörténetek*. Alternatívok és alternatívák. Budapest, Balassi kiadó.
- Jákfalvi Magdolna (2000) Átéltetés – elidegenítés – felmutatás. In uő. (szerk.) *Színházi antológia, XX. század*. Budapest, Balassi kiadó.
- Kékesi Kun Árpád (1999) Dialógusban. A színházi diskurzus(ok) néhány aktuális kérdéséről. *Theatron* 1999/2-3. 13–21.
- Kékesi Kun Árpád (2004) Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban. In Imre Zoltán (szerk.): *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Budapest, Áron Kiadó.
- Kiss Gabriella (2014) Színháztudomány – közép(iskolás) fokon. *Theatron* 2014/1. 1–105.

¹³ Már azzal kijelentettünk valamit, hogy melyik jelentés mellett tettük le a voksunkat...

- Kövecses Zoltán – Benczes Réka (2010) *Kognitív nyelvészet*. Budapest, Akadémiai kiadó.
- Lehmann, Hans-Thies (2004) A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia. (Ford. Enyedi Éva) *Theatron* 2004/2. 25–30.
- Pavis, Patrice (2013) Merre tart a mise en scène? (Ford. Jákfalvi Magdolna, Timár András) *Theatron* 2013/1. 15–20.
- Shakespeare, William (1993) *Hamlet, dán királyfi*. (Ford. Arany János, szerk. Fabiny Tibor) Teljes, gondozott szöveg. Matúra klasszikusok. Budapest, Ikon Kiadó.
- Zsigmond Andrea (2015) Miért ne fogyasszunk kulturális terméket? Esettanulmány: kísérlet a „színház” szó jelentésének kibontására. *Jel-Kép*, 2015/1. 61–77.