

Szerkesztői előszó

Borbély Szilárd emlékének

Egy 2012-es szerkesztőségi megbeszélésen merült fel a színházas lapszám terve, melyen Borbély Szilárdra és rám, az ötlet megfogalmazójára esett a választás mint szakmai szerkesztőkre. Aggályaim voltak, miként is tudjuk teljesíteni a feladatot, hiszen amellett, hogy mindketten már évek óta oktatói voltunk a magyar szakos drámaelméleti alapozó kurzusnak, tudósként nem voltunk jelen a színháztudományi diskurzusban – azonban Szilárd drámaírói tevékenysége, jelenléte a kortárs színházi nyilvánosságban erőteljes önbizalmat adott a feladat vállalásához. Talán éppen ez a valamiféle kívülállóság, de legalábbis határhelyzet adott elegendő merészséget a lapszám tervezéséhez, amelynek előkészítő, ötletelési folyamatában számot vetettünk a kortárs színházi kultúra megosztottságával, a színház és a politika kapcsolatáról való beszéd rendkívüli nehézségével, vidék és főváros, kőszínház és alternatív szintársulatok megosztottságával, a nemzeti színház mint olyan intézményével, egyáltalán: a színháztudomány mai magyarországi, valamint – ha csak minimális mértékben is – határon túli kereteivel. Nagy terveinkben előkelő hely jutott neves színházi írók, dramaturgok, rendezők megszólításának – mert mégsem tudtunk ellépni színház és irodalom kapcsolatának megértésétől, az ebből adódó dramaturgiai-esztétikai következményektől, így a magyar színház hagyomány modernségének problémáitól sem.

A Borbély Szilárd által megfogalmazott előszó azonban, amelyet a megszólított szerzőink megkaptak, mégsem elsősorban irodalom és színház kapcsolatának – irodalmi részről talán még mindig tisztázást igénylő – kérdését helyezte a középpontba, hanem egy másik, irodalomtörténeti és színháztudományi szempontból egyaránt lényeges szempontot, nevezetesen a magyar színház 20. századi, szinte fájoan felszabdalt, irodalmi kánonok, politikai rendszerek, intézményi struktúrák által rétegzett hagyományaival való számvetést.

A magyar színháznak és drámai-dramaturgiai hagyományainak forrása-it a mai színháztudomány és –kritika igen nagy figyelemmel kutatja, hiszen azok hatása a mai színházi kultúrára látványos. A kőszínházi hagyomány színházfelfogásának, műsorrendjének és rendezői gyakorlatának forrásvidékeit és alakulásrendjét kutatva a színház és a dráma kánonikus elkülönülését lehet sejteni. A „kőszínházak” (állami és önkormányzati mecenatúra által fenntartott intézményhálózat) és az „alternatívok” közötti feszültségek mára kiélesedtek. A feszültség forrása erősebbnek tűnik, mint a napi érdekek harca. A hazai kulturális szerkezetben mélyebben

megágyazottnak látszik az ellentét. A dramaturgiai hagyományokban veljük – részben – fellelni ezt az ellentétet.

A szám a tágon értett dramaturgiai hagyományokat szeretné fókuszba állítani. Az irodalmi kánonban elkülönülő színházi és drámai hagyomány eltérő dramaturgiát képvisel és valósít meg. A „köszínházak” által az elmúlt évtizedekben képviselt és érvényesített dramaturgia a színházi hatáskeltés, ami a színház társadalmi funkciójának preformálását teszi hozzáférhetővé. Szakmai vélemények szerint Herczeg Ferenc dramaturgiája nyomta rá bélyegét a magyar színházi dramaturgiára. A Kádár–Aczél-korszak „köszínházai” ennek a dramaturgiának a színházát tartották életben a meghatározó hazai drámák által (néhány sikeres színházi szerző nevét említve: Németh László, Illyés Gyula, Sütő András, Szakonyi Károly, Csurka István, Szabó Magda). Az ettől eltérő dramaturgiákat érvényesítő drámák epizodikus elemek maradtak a színház világában, mint például Füst Milán vagy Weöres Sándor művei. A színházi dramaturgia ekként kialakult „előíró” jellege miatt az írói életművek „szabálytalan” kísérletei járulékos, esendő elemei maradtak a kanonikus életműveknek, mint például Kosztolányi és Móricz drámai kísérleti.

A hetvenes-nyolcvanas évek alternatív dramaturgiái összekapcsolódtak a „köszínházak” modernizációs kísérleteivel. Örkény István színházi sikere és példának okáért Kornis Mihály drámái (lásd: Halleluja), Mészöly Miklós és Nádas Péter dramaturgiája az esztétikai lázadás színházai voltak. Hatásuk nem volt tartós. Az elmúlt egy-két évtized fejleménye a nemzetközi összehasonlításban egyre inkább anakronisztikussá váló „köszínházak” és hozzájuk kihívást intéző „alternatívok” elmérgesedő ellentéte és harca. A tágabban értett magyar nyelvű színházak között mindez másként mutatkozik meg, lásd például a román színházi kultúrában létező romániai magyar társulatok bemutatóit, vagy az orosz színházi dramaturgiát használó Vidnyánszky Attila rendezéseit. Informatívnak és szakmailag hasznosnak tartanánk egy olyan körkérdés megfogalmazását (bár rendhagyó, de a színházat érintő téma maga is rendhagyó a szövegtudományok felől nézve), amely az „alternatív” színházcsinálókat szólítja meg, a válasz kvázi kisesszé formáját ölténé, vagyis természetesen szerkesztett szövegek kerülnének a lapszámba. A teljesség igénye nélkül merül fel itt Bodó Viktor, Mundruczó Kornél, Pintér Béla, Schilling Árpád neve.

A terv, egy valamirevaló tervhez illően nem valósult meg teljes egészében, inkább inspirációként szolgált, mind újabb és újabb szerzők megkeresésében, mind a szerzőtéma befogási kísérletében. A szerkesztési folyamatban később Borbély Szilárd nem vett részt, ugyanakkor mindvégig ösztönző volt véleménye, segítő tanácsa – az elkészült lapszámot azonban már nem vehette kézbe.

A lapszám tanulmányai részben időrendi sorrendben, részben tematikus összefüggésükben vannak elhelyezve. A szövegek sajátos lenyomatát adják a színháztudomány és a színházművészet közelmúltjában és jelenében felbukkanó releváns teoretikus, illetve gyakorlati kérdéseknek, azzal együtt is, hogy jellemzően egy-egy pontosan meghatározott alkotást, szerzői vagy rendezői munkát járnak körül. Kulin Borbála, valamint Miklós Eszter Gerda tanulmánya a 20. századi magyar dráma két meghatározó szerzőjével foglalkozik: mind Illyés Gyula, mind pedig Örkény István drámájának elemzésében kiemelt értelmezői szempont az irodalmi szöveg és a színpadi adaptáció összetett viszonyrendszerének vizsgálata. A *Tiszták* című Illyés-dráma értelmezésében a cselekvés és a szubjektum integritásának problémája kerül a középpontba, kifejtésében így jól érvényesül a szöveg dramaturgiai és műfaji olvasása, ami végül elvezet annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy az Illyés-életmű kontextusaiból kiemelve, a történelmi dráma kizárólagos értelemadó keretétől elszakadva működhet-e a katharok parabolája színpadi alkotásként. Miklós Eszter Gerda tanulmányában is lényeges a drámaszöveg és színpadi műalkotás kapcsolata, annál is inkább, mert Örkény *Macs kajátéka* esetében még összetettebb az adaptációs láncolat: a polifonikus levélregényből Örkény drámát ír, amelyet 1967-ben állítanak először színpadra. A darabot az elemzés a magyar dráma- és színháztörténet fordulópontjának tekinti, az ugyanis hangsúlyosan fordul szembe a realista-naturalista színházi hagyományokkal, ami szorosan összefügg a levél- és telefondialógusok alkalmazásával, illetve az ettől nem független progresszív tér- és időkezeléssel. A *Tiszták* és a *Macs kajáték* elemzéseinek egymás mellé helyezése ráadásul sajátos metszetét mutathatja a magyar dráma történetének, hiszen a közel egy időben készült két darab fontos példája lehet az „egyidejű egyidejűtlenségek” jelenségének.

Kricsfalusi Beatrix Peter Handke *Közönséggyalázás* című darabját és annak első színpadra állítását elemzi, ami ráadásul kortársa Illyés és Örkény fent említett darabjainak. Handke vonatkozásában különösen fontos irodalom és színház mediális sajátságai vizsgálatát, ugyanakkor a tanulmány ettől a kérdéskörtől továbblépve mindenekelőtt azt járja körül, hogy a német szerző mennyire nyúlik vissza a dramaturgiai hagyományhoz, illetve mennyire mutat előre a posztdramatikusság felé. Handke elméleti szövegeinek elemzésében a tanulmányíró Handkének a brechti esztétikai és ideológiai örökséghez fűződő ambivalens viszonyát vizsgálja, majd a *Közönséggyalázás* előadásának elemzésében a darab metadramaturgiai vonatkozásainak következményeivel vet számot, ami drámatörténeti szempontból is mindenképpen lényeges belátásokkal szolgál.

Jászay Tamás, illetve Sándor Zita tanulmányában már a kortárs magyar színház jelenségeit járhatjuk körül kifejezetten színházelméleti szempontból a Krétakör Színház és a Forte Társulat példáján, tanulságos képet kapva a honi színházi élet intézményes megosztottságáról és esztétikai sokoldalúságáról. Mindkét írásban hangsúlyos az előadáselemzés, ami folyamatában is megmutatja a színházértelmezési gyakorlatban azokat a belátásokat, hogy a szöveg- és drámaíró-orientált színházon kívül

számos formája létezik a színháznak mint művészeti ágak, és hogy a szöveg csupán egyetlen komponense a hagyományos intézményi kereteknek sokszor ellenálló előadásnak. Jászay Tamás a Krétakör történetének bemutatása után a 2010-ben lezajlott Új néző projekt elemzésével ismerteti a Schilling Árpád és munkatársai által felvázolt új színházeszményt, amelyben alapvető a civil közösség aktív alkotótársaként történő bevonása a színházi eseménybe. A Szomolyán és Ároktőn létrejött produkciók elemzésében Jászay rámutat a kortárs magyar színház túlnyomóan szórakoztató karakterének éles kritikájára, illetve talán egy ennél is lényegesebb, Magyarországon jobbra előzmények nélküli szándékra, nevezetesen arra, hogy a színház miként mutatkozik meg úgy, mint a társadalom átalakításának, gyakorlati megváltoztatásának lehetséges eszköze. Sándor Zita, a Forte Társulat történetének ismertetését előkészítve, fogalomtisztázó szándékkal írja le a kortárs magyar színház intézményi összetettségét, ami különösen a színház és a kultúra bonyolult – többek között az identitásképzést szociokulturális folyamatként feltételező – kapcsolatrendszerének szempontjából lényeges. Dolgozatában a mozgás és a tánc jelentésképző folyamatai és a test antropológiai kontextusai köré rendeződnek az előadáselemzések.

Sin Edina tanulmánya hasonlóképpen hiánypótló a kortárs színházi tendenciák teoretikus megfogalmazásában: Vidnyánszky Attila költői színházának definiálása összetett feladatnak mutatkozik, hiszen nemcsak a színrevitel alapjául szolgáló irodalmi szöveg és a színdarabban létrejövő előadásszöveg közötti viszonyra kell figyelemmel lenni, hanem szükséges az előadás szövegkezelési metódusainak vizsgálata, illetve a *mise en scène*-t alakító filozófiai-gondolati perspektíva rekonstrukciója is. De hasonlóképpen nem kerülhető meg más előadásképző jelrendszerek, azaz a színészi játék, a kineziika, a sajátos térkonceptió, az auditív és vizuális jelek, valamint ezek specifikus kombinációjának tanulmányozása sem. A Vidnyánszky-féle költői színháznak ezt a fajta összetettségét a tanulmány második része a *Szarvassá változott fiú kiáltózása a titkok kapujából* című előadás elemzésével teszi láthatóvá.

Hegedüs Katalin a kisvárdai színházfesztivál egyik előadását, a Bocsárdi László által rendezett, s a sepsiszentgyörgyi társulat által színre vitt *Bánk bán* előadását elemmezve színház és identitás összetett kapcsolatára, nemzeti kánon és klasszikus szöveg határait és újraértelmezhetőségére kérdez rá. A tanulmány vállalt feladata kifejezetten bátor, hiszen arra kíván rámutatni, hogy a rendezés miként célozza meg a Trianon után létrejövő nemzeti kisebbségek identitásának elbeszélhetőségét, kulturális és nyelvi alaphelyzetét, ami ebben az elemzésben is világossá teszi a színház teljesítőképességét az aktuális társadalmi jelenségek vonatkozásában.

G. Tóth Anita színház és irodalom kulturális kontextusaitól némiképpen ellépve használja fel a teatrológia fogalomkészletét, ugyanis tanulmányában a biblioterápia (irodalomterápia) elméleti és gyakorlati bemutatását végzi el, amelynek kifejtésében illusztratív módon alkalmazza a színházi szókincset. A kórházi csoportterápia speciális formájaként ismerteti az irodalmi szövegek közös feldolgozását, amely a csoport résztvevőit közelebb viheti saját pszichés problémáinak felismeréséhez és feldolgozá-

sához. A metaforikusan értett szerepek, jelmezek és terek definiálása után egy csoportülés vázlatának ismertetésében követi végig Lázár Ervin egyik meséjének alkalmazását, ami a kívülálló számára a színházi fogalomrendszernek köszönhetően válik érthetővé.

A nyolc tanulmány után kaptak helyet a recenziók, amelyek hasonlóképpen csak szűk keresztmetszetét tudják adni a színház művészeti formájának, történetének, elméletének, ugyanakkor mégiscsak érzékeltethetik azt az élénk figyelmet, ami a színháztudományban aktuálisan jelen van. Jelen sorok írója Jákfalvi Magdolna Racine-monográfiáját ismerteti, amely a francia drámaíró életművéről vázol fel hiánypótló értelmezést: az elmaradt magyarországi recepciót a darabok dramaturgiai elemzésével, illetve színháztörténeti kontextusainak megnyitásával írja felül. Veisz Bettina recenziója többek között a 20. századi magyar színháztörténet szempontjából érdemel figyelmet: a Jákfalvi Magdolna által szerkesztett kötet tanulmányai a honi színháztudomány releváns kérdéseit, irodalom, politika és színház kapcsolatait, illetve a színháztörténet-írás elméleti problémáit járják körül, az előadás-rekonstrukciók pedig a közelmúlt meghatározó magyarországi színi előadásait dokumentálják. Liktör Eszter a marosvásárhelyi színháztudományi képzésben oktató Ungvári Zrínyi Ildikó tanulmánykötetét ismerteti, amely mindenekelőtt azt tárgyalja tanulmányok és előadáselemzések formájában, hogy miként igyekszik a színpad visszahódítani a látvány elsődlegességétől a test érzékiségét, illetve miként próbálja újratemetni azt a közösségi, szertartásos jelleget, amely szorosan kapcsolódik a testi jelenlét eleveenségéhez. Németh Lenke írása kiváló példája annak, hogy milyen nehéz helyzetben vannak a hazai tudományosságban a különböző modern filológiák kutatói, hiszen nehezen tudnak belépni kutatásaikkal a magyar nyelvű tudományos diskurzusba. Éppen emiatt fontos Varró Gabriella magyar nyelven kiadott Sam Shepard-monográfiájának ismertetése, hiszen az amerikai drámaíró műveinek elemzésén keresztül legalább képet kapunk a 20. századi amerikai dráma legfontosabb vonatkozásairól, ami mindenképpen gazdagíthatja a tudásunkat a nyugati típusú színház alakulástörténetéről.

Reményeink szerint a lapszám tanulmányai és recenziói mindannyian párbeszédképesek a hazai színháztudomány aktuális kérdéseivel.

BÓDI KATALIN