

SZÍNHÁZ

MOZGÓKÉP

MÉDIA

URÁNIA

INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

2024

IV. ÉVFOLYAM,
1. SZÁM

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM

Christopher Balme – SZÍNHÁZ A COVID-JÁRVÁNY UTÁN
Thomas Eder – *Művészi innováció vagy útfüggőség?*
James Rowson

Hedi-Liis Toome HOGYAN BEFOLYÁSOLJÁK A POLITIKAI ÉRTÉKEK
A SZÍNHÁZ MŰKÖDÉSÉT?
*Az észtországi Tartu példája összehasonlító
európai perspektívában*

Antine Zijlstra – TÁRSADALMI- ÉS KÖZÖSSÉGIÉRTÉK-TEREMTÉS
Berber Aardema HOLLANDIAI KISTELEPÜLÉSEKEN AZ ANNE FRANK
NAPLÓJA CÍMŰ, FRÍZ NYELVŰ ELŐADÁS
PÉLDÁJÁN KERESZTŰL

Gleason-Nagy Natália A CONNECTIVITY BEHÍV BENNÜNKET
*A társadalmilag elosztott és megtestesült
megismerés módszere a Woolly Mammoth Theatre
Company által inspirált színházon keresztül*

Sepsi Enikő A WEILI FIGYELEMFOGALOM ÉS PILINSZKY JÁNOS
„ÖNÉLETRAJZAI”

Köszöntő az olvasóhoz

Esettanulmány

Interjú

Műismertetés

URÁNIA INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

IV. évfolyam, 1. szám | 2024

Szaklektorált, szabad hozzáférésű folyóirat. Kereskedelmi forgalomba nem hozható.

A Szerkesztőbizottság tagjai

Balázs Géza egyetemi tanár, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest;
Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad

Kocziszky Éva egyetemi tanár, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Vecsernyés János operatőr, rendező, egyetemi docens, intézetvezető, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Zsigmond Vilmos Mozgóképművészeti Intézet, Budapest

Művészeti-tudományos Tanácsadó Testület

José Gabriel López Antuñano dramaturg, színházi kritikus, Színművészeti Főiskola, Valladolid, Spanyolország

Alekszandr Csepurov színháztörténész, teoretikus és kritikus, Orosz Állami Előadóművészeti Intézet, Szentpétervár, Oroszország

Richard Gough professor emeritus, Cardiffi Egyetem, Művészeti és Kreatívipari Kar, Wales, Egyesült Királyság

Koltai Lajos, a nemzet művésze, Kossuth-díjas operatőr, rendező, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Sebastian-Vlad Popa dramaturg, Bukaresti Egyetem, Bölcsészettudományi Kar; Lucian Blaga Egyetem, Színházművészeti Tanszék, Nagyszeben, Románia

Főszerkesztő: Antal Zsolt egyetemi docens, intézetvezető, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Németh Antal Drámaelméleti Intézet, Budapest

Olvasószerkesztő: Helfrich Judit

Kapcsolat: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Németh Antal Drámaelméleti Intézet, 1088 Budapest, Rákóczi út 21.

A folyóirat online elérhető: urania.szfe.hu

Kiadja: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 1088 Budapest, Rákóczi út 21.

Felelős kiadó: Sepsi Enikő rektor

Nyomdai előkészítés: Csernák Krisztina, L'Harmattan Kiadó

Nyomda: Prime Rate Kft.

ISSN 2786-3255

Petőfi
Kulturális
Ügynökség



A folyóirat megjelenése a Magyar Kultúráért Alapítvány mint támogató és a Petőfi Kulturális Ügynökség Nonprofit Zrt. mint kezelő szerv pénzügyi támogatásával valósult meg.

4 KÖSZÖNTŐ AZ OLVASÓHOZ**7 TANULMÁNY**

Christopher Balme –
Thomas Eder –
James Rowson

7 Színház a Covid-járvány után
Művészi innováció vagy útfüggőség?

Hedi-Liis Toome

27 Hogyan befolyásolják a politikai értékek a színház működését?
Az észtországi Tartu példája összehasonlító európai perspektívában

48 ESETTANULMÁNY

Antine Zijlstra –
Berber Aardema

48 Társadalmi- és közösségiérték-teremtés hollandiai kistelepüléseken az *Anne Frank naplója* című, fríz nyelvű előadás példáján keresztül

Gleason-Nagy Natália

60 A Connectivity behív bennünket
A társadalmilag elosztott és megtestesült megismerés módszere a Woolly Mammoth Theatre Company által inspirált színházon keresztül

73 INTERJÚ

73 A kabaré és azon túl – Beszélgetés a holland színházi szcenáróról és kultúrpolitikáról
Tölli Szofia interjúja Quirijn Lennert van den Hoogennel

84 TANULMÁNY

Sepsi Enikő

84 A weili figyelemfogalom és Pilinszky János „önéletrajzai”

99 MŰISMERTETÉS

Ozsváth Eszter

99 Háromszögek háborúja
Bertolt Brecht Kurázi mama és gyermekei című drámája a Nemzeti Színházban

107 SZERZŐINKRŐL

Köszöntő az Olvasóhoz

Folyóiratunk jelen számában a színház társadalmi működésének a vizsgálatára fókuszáló színház-szociológiára helyeztük a fő hangsúlyt, tanulmányokon, esettanulmányokon és egy interjún keresztül adva betekintést a színházi formák és szervezeti kereteik értékközvetítő szerepébe.

A kérdés iránt komoly érdeklődést mutató egyik kutatócsoport, a STEP (Project on European Theatre Systems) 2005-ben alapult hét európai város kutatóinak a részvételével, akik kifejezetten kisebb országokat képviseltek: Aarhus (Dánia), Bern (Svájc), Debrecen (Magyarország), Dublin (Írország), Groningen (Hollandia), Ljubljana (Szlovénia) és Tartu (Észtország). A csoport összetétele lehetővé tette az összehasonlító módszertani megközelítés alkalmazását, azt feltételezve, hogy a különböző színházi rendszerek eltérő értékeket közvetíthetnek, amelyeket a kutatás megpróbál láthatóvá tenni. A STEP kulturális hasonlóságok és különbségek feltárására tett kísérleteket bemutató rendezvényei közül kiemelkedett a 2023. április 29-én a 10. Színházi Olimpia keretében, a Nemzeti Színházban szervezett nemzetközi színház-szociológiai szimpózium. Lapunkban e tudományos tanácskozás egyes előadóinak és más szakembereknek a publikációit közöljük azzal a nem titkolt céllal, hogy a magyarországi színház-szociológiai kutatásokat ezzel is ösztönözzük.

Christopher Balme, Thomas Eder és James Rowson *Színház a Covid-járvány után – Művészi innováció vagy útfüggőség?* című tanulmánya vegyes módszertani megközelítésre támaszkodva az Egyesült Királyságban, Németországban, Svájcban és Ausztriában összegyűjtött anyagok felmérési adatainak és diskurzus-elemzéseinek az eredményeit mutatja be. A szerzők arra keresték a választ, hogy a Covid-járvány okozta exogén sokk innovációra készítette-e a színházakat. Állításuk szerint az előzetes eredmények olyan átalakulásokra utalnak, amelyek mind a színház technológiai, mind az intézményi dimenzióit érintik, különösen a digitális infrastruktúra és a *know-how* területén.

Hedi-Liis Toome *Hogyan befolyásolják a politikai értékek a színház működését?* című tanulmánya egy empirikus kutatás eredményeit ismerteti, amely az intézmény működését – a létrehozás, a terjesztés és a befogadás területeit, valamint ezek kapcsolatait – vizsgálta az észtországi Tartu városában. A kutatás alapjául a STEP által kidolgozott módszertan, illetve összehasonlító szempontok

szolgáltak. A szerző megállapítása szerint bár a színházi rendszerek mindig kulturális gyökerekre vezethetők vissza, és a színházi rendszer struktúrája is közvetlen hatást gyakorol a színház működésére, a vizsgált országokban a nézők színházi élményei inkább hasonlítanak, semmint különböznek, annak ellenére, hogy a színházi rendszereik eltérőek.

Antine Zijlstra és Berber Aardema *Társadalmi- és közösségiérték-teremtés hollandiai kistelepüléseken az Anne Frank naplója című, fríz nyelvű előadás példáján keresztül* címet viselő esettanulmányukban arra keresték a választ, hogyan értékelik Toppenhuzen és Twellingea falvakban a fríz és a holland közönség tagjai a fríz nyelvű amatőr színházi eseményeket, és azok milyen módon járulnak hozzá a közösségi élethez. A darabot 2022. április végén és május elején vitték színpadra. Frízföld Hollandia tizenkét tartományának egyike, ahol hivatalos kisebbségi nyelv a fríz, amelyet főként szóban és családi körben használnak, de jelen van a vidéki társadalmi életben, valamint a regionális médiában is, tekintettel arra, hogy az oktatási rendszer alig ad lehetőséget az elsajátítására.

Gleason-Nagy Natália *A Connectivity behív bennünket* című esettanulmánya a társadalmilag elosztott és megtestesült megismerés módszerét tárja fel az amerikai Washington D. C.-ben működő Woolly Mammoth Theatre Company által inspirált színház közönségkapcsolatain keresztül. Írásában a szerző egy nemzetközi esettanulmánnyal szándékozik inspirálni a közönségélmény és a közösségi események bevált és kísérleti eszköztárát. Az írásmű azzal a reménnyel enged bepillantást a Connectivity részlegben folyó munkába olvasóinknak, hogy új szempontokkal szolgáljon a kulturális vezetés szerepéről és lehetőségeiről a közhasznúság érvényesülése érdekében, ami a néző számára is teret ad az aktívabb közösségi befogadásra.

A színháztudomány területén tevékenykedő személyek közül kiemelkedik *Quirijn Lennert van den Hoogen*, a Groningeni Egyetem kutatója, aki maga is részt vett annak az elméleti fogalmi keretnek a kialakításában, amelynek a segítségével meghatározhatóvá vált, hogy miként lehet a színházat még inkább szociológiai szempontból vizsgálni. **Tölli Szofia** Van den Hoogennel készített, *A kabaré és azon túl* című interjúja betekintést nyújt a holland művészetpolitika és művésztársadalmi aspektusaiba, valamint a STEP City projekt tapasztalataiba és az interjúalany színház-szociológiához kapcsolódó egyéni kutatásaiba is.

Sepsi Enikő *A weili figyelemfogalom és Pilinszky János „önéletrajza”* című tanulmányában a figyelem napi gyakorlata, valamint a teremtő képzelet szükségszerű történéseit, viszonyokat és általában a weili értelemben vett szükségszerűségeit

get („nécessité”) felismerő – s ezáltal valóságteremtő – aspektusainak az elemzését végezte el Simone Weil töredékekben ránk maradt életművének 2021-ben megjelent rekonstrukciós kísérlete, a Pilinszky János: *Önéletrajzaim* címen összegyűjtött kötet alapján. Az értekezés azt bizonyítja, hogy Pilinszky – az *Intuitions pré-chrétiennes* hagyatékban fellelhető példányának a jelölései alapján – tisztában volt a weili figyelemfogalom mellett a „szükségyszerűség” („nécessité”), a szerencsétlenség („malheur”) és a szeretet weili összefüggéseivel, s ennek a nyomai az *Önéletrajzaim* című kötettervben is fellelhetők. Megállapítható ugyanakkor, hogy a költő nem ismerte vagy nem tartotta fontosnak a weili figyelemfogalom társadalmi aspektusait, illetve az arra épülő utópisztikus társadalmi elképzelést.

Antal Zsolt
főszerkesztő

Christopher Balme –
Thomas Eder – James Rowson

Színház a Covid-járvány után

Művészi innováció vagy útfüggőség?

Absztrakt

Ez a tanulmány a vegyes módszertani megközelítésre támaszkodva az Egyesült Királyságban, Németországban, Svájcban és Ausztriában összegyűjtött anyagok felmérési adatainak és diskurzuselemzéseinek az eredményeit mutatja be. A kérdés a következő volt: A Covid-járvány okozta exogén sokk innovációra készítette-e a színházakat? A tanulmány az útfüggőség elméletéből indul ki, ami azt jelenti, hogy az intézményi változások rendkívül nehezek, ezenfelül a szerzők állítása szerint az előzetes eredmények valóban olyan átalakulásokra utalnak, amelyek mind a színház technológiai, mind az intézményi dimenzióit érintik, különösen a digitális infrastruktúra és a *know-how* területén. Ellenben a különbségek jelentősen eltérnek a vizsgált országok és a színházi rendszerek között, ami kiindulópontot nyújt a rendszerszintű eltérések megvitatásához. A felmérések a munkával való elégedettség és a jövedelem tekintetében is meglepő eredményekkel szolgálnak, mivel a támogatási programok biztosították a színházi dolgozók túlélését, és csökkentették a gyakran fenntarthatatlannak ítélt produkciós és előadási időbeosztásra nehezedő nyomást.

Kulcsszavak: Covid–19, útfüggőség, előadó-művészeti intézmények, digitalizáció

Bevezetés

2020. március elején a második világháború óta a legsúlyosabb válság sújtotta az előadó-művészetet. Március közepén a világban példátlan lezárásokat vezettek be, hogy a lehető legjobban megakadályozzák a SARS-CoV-2 koronavírus (magyarul: súlyos akut légzőszervi szindrómát okozó koronavírus) és a hozzá kapcsolódó Covid-19 betegség terjedését. A legtöbb színház és kulturális helyszín zárva volt 2020 folyamán, de még 2021 őszén is időszakos zárvatartás és korlátozások voltak érvényben. Hogyan közelítsünk egy efféle, évszázadonként egyszer bekövetkező eseményhez mi, színháztudósok? Az ilyen léptékű válság várhatóan jelentős intézményi és esztétikai átalakulásokat fog okozni. A bezártság alatt ez valószínűnek tűnt, mivel a színházi művészek, vezetők és kutatók önelemzésbe kezdtek a közeg jövőjét illetően.

Ez az írás egy kutatás eredményeit mutatja be, hogy minél pontosabb választ találjunk a felmerülő kérdésekre. A kutatást az Egyesült Királyságban, a Royal Central School of Speech and Drama intézményben, a müncheni LMU kutatóival együttműködve végezték el, többek között arra fókuszálva, hogy a világjárvány olyan mértékű művészeti és intézményi innovációt eredményezett-e, amilyenre számítani lehetett. Azt is vizsgálták továbbá, hogy a pandémia hatásai másképp érvényesültek-e a német nyelvű közegben és az Egyesült Királyság heterogén intézményi keretei között – az előbbi a magas szintű állami finanszírozással, míg az utóbbi a piaci erőkre sokkal „érzékenyebb” színházi rendszerrel.

A tanulmány első részében röviden áttekintjük a két, címben szereplő fogalmat: a művészi innovációt és az útfüggőséget, amelyek egy olyan folytonosság két végpontját határozzák meg, amely mentén mind a szervezetek, mind a színház intézménye elhelyezhető. Ezeket a kérdéseket a szociológia módszereivel lehet a legjobban megválaszolni. Ebben az esetben vegyes módszertani megközelítést alkalmaztunk, amely magában foglalja a diskurzuselemzést és a felmérési adatokat is. A német nyelvű országok és az Egyesült Királyság összehasonlítása azért eredményes, mert mindkét régió rendkívül fejlett kulturális infrastruktúrával rendelkezik, amely vitathatatlanul a heterogén intézményi logikán és a hozzá köthető legitim hiedelmeken alapul. Két éven keresztül figyeltük, hogy az intézményi infrastruktúra és logika miképpen reagál a pandémiára, amely az előadó-művészeti helyszínek tizennyolc hónapos bezárásához vezetett, és hogyan áll fel (vagy sem) a világjárványból.

Útfüggőség és innováció

Az, hogy a szervezetek továbbgörgetik az említett, mostanra elavult hiedelmeket, útfüggőség kialakulásához vezet. Ezt a szociológusok és az intézményi közgazdászok úgy definiálják, hogy a szervezetek és intézmények ellenállnak a változásnak. Az útfüggőséggel kapcsolatos kutatások általában azt igyekeznek meghatározni, hogy milyen múltbeli események vezettek a jelenlegi gyakorlat kialakulásához. James Mahoney történeti szociológus a következőképp határozta meg az útfüggőséget: „feltételes események, amelyek bizonyos intézményi mintákat hoznak mozgásba [...]” (Mahoney 2000, 507). Ezek viszont olyan, úgynevezett „önerősítő folyamatok” kialakulásához vezetnek, amelyek a lehetséges út megszilárdítását szolgálják. Ez a dinamika azonban azt sugallja, hogy akármit tartogat is az intézményi jövő, és legyenek bármilyen intenzívek is azok az utópisztikus impulzusok, amelyeket a világjárvány szabadított el, az útfüggőség szinte biztosan azt fogja eredményezni, hogy a lehető legkevesebb radikális változás következik be.

A tehetetlenség, amely az útfüggőségből fakad, mégis lehetővé teszi az intézményi kereteket érintő változások kimutatását vegyes módszertani megközelítéssel. A támogatott színházi szektor egyik meghatározó hiedelme a művészi újítással kapcsolatos: csak állami támogatással lehet biztosítani a művészi szabadságot, amelyet általában a piaci erőktől való függetlenségként definiálnak.¹ Ebben az elgondolásban a művészet és a piac ellentétpárként szerepel, ami németül leginkább a *Kulturindustrie* fogalmán keresztül ismert. Az 1990-es évekre azonban a kulturális iparágak angolosított változatában az ellentétes viszony rugalmasabbá vált, így a két kifejezés már nem jelentett konfliktusos viszonyt a radikálisan csökkentett állami finanszírozás állapotában.

A „művészi innováció” viszonylag új keletű kiegészítő eleme a szókincsünknek. Míg a „művészet” kifejezés – legalábbis a modernizmus óta, de még azt megelőzően is – kifejezetten az úgynevezett „innovációs imperativus” fogalmához kötődik, amelyet többek között Ezra Pound „Make It New!” szlogenje vagy Robert Hughesnak a modern művészet fellendüléséről szóló televíziós sorozata: a *The Shock of the New* (BBC, 1980) fejez ki, addig az „innováció” szó a technológiához és az üzleti élethez kapcsolódott egészen a közelmúltig. A *The Oxford Handbook*

¹ Mivel a liberális demokráciákban a közvetlen cenzúra nem okoz akkora problémát, a művészi szabadságot másképp határozzák meg az illiberális rendszerekben.

of Innovation, amelyet először 2005-ben adtak ki, nem tartalmaz művészeti vagy kulturális bejegyzéseket. A „művészeti innovációról” szóló, többnyire 2000 után született legújabb írások magukon viselik az innováció technológiai és gazdasági örökségének a lenyomatait (lásd Eder és Rowson 2023). Egy olyan világban, ahol a „kulturális ipar” kifejezés már nem hat ellentmondásként, sőt inkább a gazdasági növekedés pozitív minőségének számít, nem csoda, hogy a művészeti innováció is bekerült a finanszírozó szervezetek és a projektmenedzserek szótárába.

A színház kutatás a Covid alatt és után

A világgjárvány kitörése olyan kutatásokat eredményezett, amelyeket az egyetemek, maga az ipar és a kutatóközpontok végeztek. A kutatás szinte valós időben zajlott, és a pandémia művészetekre és a kultúrára gyakorolt hatásait vizsgálta. Az első válaszok forgatókönyvek formájában érkeztek a tanácsadó cégektől és a kutatócsoportoktól. Ezek már hónapokkal az első lezárások után, nagyon gyorsan megjelentek. Egy müncheni székhelyű tanácsadó cég (amely kultúrára és sportra szakosodott), az Actori májusban és októberben 2020-ra vonatkozó becsléseket tett közzé a németországi lezárások előadó-művészeire gyakorolt gazdasági hatásáról.² A hangsúlyt a színházakra és operaházakra, zenekarokra, fesztiválokra és múzeumokra helyezték. A jelentések közzétételének időpontjában azonban a feltételezések egy része már aktualitását veszítette. A kutatás a kulturális intézmények és – legtöbb esetben – az állami támogatóik (állami vagy önkormányzati hatóságok) lehetőségeinek és kihívásainak az összegzésével zárul. A „lehetőség” itt a digitális produkciókra és az új közönség bevonására értendő. A kihívások nemcsak a pénzügyi közvetett hatások jobb kiszámításában rejlenek, hanem a „jövőbeli stratégiák” iránti igények megjelenésében is. Ezeket kifejezetten forgatókönyvek formájában fogalmazzák meg, hogy a koronavírus-válság művészeti, társadalmi és monetáris hatásai jobban kiszámíthatók legyenek. Az Actori forgatókönyvei csupán egyetlen példának számítanak a tanácsadáson alapuló kutatásra, más kutatási eredményeket Balme (2021) tárgyal.

² Lásd https://www.actori.de/fileadmin/PDF_PPT_DOC_XLS/Corona_Studie_-_actori.pdf és az októberi frissítés: https://www.actori.de/fileadmin/PDF_PPT_DOC_XLS/201001_Corona_Studie_Update.pdf (online elérés: 2023. szeptember 6.).

A legnagyobb vizsgálat az Egyesült Királyságban, sőt talán világszerte is az AHRC (Arts and Humanities Research Council) által finanszírozott *The Pandemic and Beyond* projekt, amelyen saját közlésük szerint több mint hetven kutatócsoport dolgozik az Egyesült Királyságban: a Covid-19-világjárvány széles körű hatásait vizsgálják, és megoldásokat keresnek.³ Egyes tudósok szintén megpróbáltak kísérletet tenni arra, hogy a pandémia színházra és az előadó-művészetre gyakorolt hatásáról értekezzenek. A *Toward a Future Theatre: Conversations During a Pandemic* című könyvében Caridad Svich azt állítja, hogy a globális világjárvány eseményei „hatalmas evolúciós fordulatot” indítottak el, amely „átalakította” a színház és az élő előadás működését (Svich 2021, 4). A közelmúltban megjelent angol nyelvű kiadványok, mint például Barbara Fuchs *Theater of Lockdown: Digital and Distanced Performance in a Time of Pandemic* (2021) című műve és a Laura Bisell és Lucy Weir által szerkesztett *Performance in a Pandemic* (2022) elsősorban az online streamingre és a digitális előadásra való rövid távú átállásra összpontosítottak, amely a Covid-19-korlátozások kezdeti szakaszában történt világszerte, beleértve a színházi ágazaton belül kialakuló virtuális közösségek megjelenését.

A projekt, amelyen a jelen cikk alapul, egyedülálló, mivel az Egyesült Királyság és a német nyelvű országok előadó-művészetének intézményi fókuszú összehasonlító tanulmányaként született, és ahogy már volt róla szó, a londoni Royal School of Speech and Drama, University of London, illetve a müncheni LMU (Krisengefüge der Künste, FOR 2734) kutatócsoportjának együttműködésében jött létre.⁴ Az Egyesült Királyságban kialakult helyzettel kapcsolatos részletes vizsgálat alapvető fontosságú adatokkal fog szolgálni egy szélesebb, európai kontextus befogásához. Mindkét projekt a koronavírus-válság hatásait vizsgálja négy fő, intézményi fókuszú kutatási téma mentén, amelyek a következők: társadalmi igazságosság, különösen a bizonytalanságot és a munkakörülményeket tekintve; kormányzás; esztétika, főleg a digitális innovációt illetően; valamint a nemzetközivé válás. Ezek a feltételek vezettek a kvantitatív felmérés elkészítéséhez.

3 Lásd <https://pandemicandbeyond.exeter.ac.uk> (online elérés: 2023. szeptember 19.).

4 Lásd <https://www.krisengefuege.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/english-information/index.html> (online elérés: 2023. szeptember 19.).

Módszertan

A projektet panelvizsgálatként tervezték, amely jellemzően a válaszok időbeli alakulását követi nyomon. Ugyanazokat a résztvevőket 2022-ben és 2023-ban is megkérdezték. A 2022-es felmérésben a válaszadók (a járvány előtti időkhöz viszonyított fejlemények rögzítése érdekében) a 2019-es évre vonatkozó emlékeikről is beszámoltak, míg a 2023-as felmérésben a jövővel kapcsolatos reményeikre is rákérdeztek. Ez egyrészt a pandémia teljes időszakára vonatkozó longitudinális elemzést tesz lehetővé, másrészt új távlatokat nyit az elkövetkezendő időszakokra. Ugyanezt a felmérést néhány helyi változtatással elvégezték a német nyelvű országokban és az Egyesült Királyságban is.

A kvantitatív megközelítés tartalmi irányzata egy kvalitatív médiaelemzésre épül, amely leírja, hogyan kezeli a közmédia az előadó-művészet világjárvány miatt fellépő kockázatait és lehetőségeit, ezáltal megmutatva, hol rejlenek a legnagyobb lehetőségek az intézményi átalakulásra. A kvalitatív dokumentumelemzés a jelenleg 865 dokumentumból álló adatbázis adatain alapul, amelyet a német kutatócsoport a világjárvány kitörése óta gyűjtött. Ezt részletesen bemutatja Eder és Rowson (2023) cikke. A társadalmi igazságosság, a nemzetközi együttműködések, a digitalizáció és a részvételi kormányzás voltak a legáltalánosabb kihívások, amelyek az elemzés során feltárultak. A kvantitatív panelvizsgálat elemzése erre a négy átfogó témára fókuszál. A média elvárásai helyett viszont a művészek és művészeti szervezetek konkrét tapasztalatait mérték fel.

A német nyelvű (DACH-országokbeli: Ausztria, Svájc, Németország) mintában 117 olyan válaszadó van, akik mind a 2022-es, mind a 2023-as felmérésben részt vettek. Mivel a válaszadók mindkét évben pontosan ugyanazok voltak, az adatok konzisztensek és erős magyarázó jellegűek. A vizsgált terület a német nyelvű országok előadó-művészete volt. Mivel egy ilyen sokszínű populációból reprezentatív minta nem kivitelezhető, ezért valószínűségi mintát használtak. A kérdőívet a németországi, osztrák és svájci független és állandó színpadokat egyaránt képviselő nemzeti előadó-művészeti érdekvédelmi szervezetek hírlevelein keresztül terjesztették. A minta 77 egyéni művészből és kulturális szakemberből állt. Ezenkívül 40 előadó-művészeti szervezet vezető képviselője is válaszolt. Az egyes művészek és a szervezet vezetői különböző kérdőívekre válaszoltak. A teljes minta 32%-a Ausztriában, 21%-a Svájcban és 55%-a Németországban él és dolgozik. A brit felmérést 2022-ben és 2023-ban

is összesen 89 válaszadó töltötte ki. A válaszadók mindkét évben ugyanazok voltak: 63-an az előadó-művészet területén dolgozó magánszemélyek, 26-an pedig előadó-művészeti szervezetek képviselői voltak.

Társadalmi igazságosság

A fent említett médiaelemzés a Covid-19 nyomán a megélhetést fenyegető veszélyeket, a szociális helyzet romlását, valamint a bevételkiesést jelölte meg az előadó-művészek és az előadó-művészeti szervezetek legfőbb kockázataként. Ez nem meglepő a független és állandó színházakban már jóval a világjárvány előtt is jellemző, többnyire (ön)kizsákmányoló, alacsonyan fizetett munkatársak, valamint a rosszul biztosított és bizonytalan munkakörülmények fényében.

Ha azonban ez a fenyegetés jelentős mértékben realizálódott volna, az bizonyára komoly hatással lett volna az érintettek munkahelyi elégedettségére. A válaszadók többsége ugyanakkor mindhárom DACH-országban elégedettebbnek bizonyult a munkájával. Az osztrák és a német művészek és kulturális dolgozók valamivel több mint 50%-a nyilatkozott úgy 2022-ben, hogy elégedettebbek, mint 2019-ben voltak. Svájcban ez az arány eléri a 73%-ot. Hasonlóképpen, a teljes minta 74%-a nem számít arra, hogy a munkával való elégedettsége romlani fog, még a pandémia alatt sugárzott műsorok befejezése után sem. Úgy tűnik, mintha a produkciók létrehozásának az erőteljes kényszere, amely a szakmában fenntarthatatlan munkakörülményekhez vezetett, a pandémia alatti újfajta munkamódszerekben talált volna enyhülést. A teljesítménykényszer enyhülése, a kevesebb bemutató, a kevesebb néző és ezáltal a stressz csökkenése, ezzel párhuzamosan az új munkamódszerek kikísérletezése és az állami támogatási programokon alapuló megélhetés fenntartása segítette elő ezt a folyamatot. Mindazonáltal a világjárvány idején a gyártás megvalósításának a működési feltételei országonként eltérőek voltak. Különösen Ausztriában (78%) és Svájcban (80%) a művészek és a kulturális szakemberek nagy része számolt be arról, hogy a válság jelentősen csökkentette a munkaidőt. Németországban kevesebben (70%) nyilatkoztak így, ami azt tükrözi, hogy az ottani, bőkezűen támogatott, Coviddal kapcsolatos mentőprogram, a *Neustart Kultur* jobb munkalehetőségeket biztosított, mint a másik két ország támogatási programjai. Mindazonáltal a válaszadók többsége az összes országban talált munkát a pandémia idején, ami azt jelenti, hogy a megélhetési források elvesztése nem olyan nagy mértékben következett be, mint amennyire tartot-

tak tőle. A megkérdezett művészek és a kulturális dolgozók java része nem számít arra, hogy az egzisztenciája a közeljövőben veszélybe kerül. Ausztriában a megkérdezettek 67%-a, Svájcban 72%-a, Németországban pedig 51%-a jelezte, hogy nem tart ettől.

A független előadó-művészetek esetében Eder (2023) megállapította, hogy mindhárom országban jelentősen csökkent az ebben dolgozó szakemberek amúgy is nagyon alacsony átlagjövedelme 2019 és 2020 között. A német példában 2019-ben a 138 válaszadóból álló minta esetében 17 284 eurós egyéni nettó jövedelmet határoztak meg. 2020-ban ugyanez a minta átlagosan 4367 euróval rendelkezett kevesebbrel, mint az előző évben, ami minden bizonnyal a világjárvány közvetlen következménye volt, és a korábbi alacsony éves bevételük miatt a megélhetésüket fenyegette. A közelmúltban a Német Független Előadó-művészeti Szövetség 2021-re 20 739 eurós egyéni nettó jövedelmet jelzett egy több mint 516 fős, németországi független előadó-művészeti szakemberről álló mintában (Tobsch et al. 2023). Bár a két tanulmány mintái nem azonosak, az eredmények azt mutatják, hogy a pandémia okozta jövedelemkiesés közvetlen veszélyét kezelni tudták politikailag, és a kezdeti bizonytalanság után a segély- és finanszírozási programok sokak jövedelmének még az átmeneti javulását is eredményezték. Ugyanakkor nem valószínű, hogy ez a fejlődés a *Neustart Kultur* befejezése után is folytatódni fog.

Összességében a világjárvány láthatóvá tette, hogy hol és hogyan voltak fenntarthatatlanok a munkakörülmények, és az új, illetve kiegészítő finanszírozás révén pozitív változásokat hozott az előadó-művészet egész területén. A bizonytalan szociális körülmények problémáját már a Covid előtt is felismerték és politikailag kezelték, ugyanakkor a „jó munka” és a szociális biztonság egyre fontosabbá vált a jövőbeli munkáról szóló diskurzusban mind a tudományos életben, mind a politikában. Mindez együttesen optimizmusra ad okot: a politikai döntéshozók, a finanszírozók, a helyszínek és a művészek egyaránt levonták a pandémia tanulságait, amelyek segítenek túllépni a régi útfüggőségeken, és egy jobb jövő felé vezetnek.

Az Egyesült Királyságban, akárcsak a DACH-országokban, megkérdeztük a válaszadókat, hogy a felmérés időpontjában boldogabbak-e a karrierjükben, mint a világjárvány előtt. A 2022 elején végzett első felmérésünk idején a résztvevők 46%-a adott igenleges választ. Jelzésértékű, hogy ezek a számok jelentősen alacsonyabbak, mint a fent elemzett DACH-országokban mért eredmények. Ez valószínűleg azzal magyarázható, hogy az Egyesült Királyságban végzett fel-

mérés eredményei hangsúlyozták, hogy a színházi ágazatban dolgozó szabadúszók többet dolgoznak (hosszabb munkaidővel), mint társaik, kevesebb fizetésért. Például a szabadúszók 38%-a válaszolta azt, hogy hetente több mint 50 órát vagy annál többet dolgozik, szemben a 27%-os általános és a mindössze 13%-os németországi aránnyal. Talán még beszédesebb, hogy míg a felmérés összes válaszadójának 25%-a számolt be arról, hogy a pandémia óta többet fizetnek neki, addig a szabadúszóknak csak 14%-a tapasztalta ezt. Ez alapján nyilvánvaló kapcsolat fedezhető fel a világjárvány és a színházi szabadúszók növekvő pénzügyi instabilitása és bizonytalansága között, amellyel a színházi szabadúszók szembesülnek a fizetett alkalmazottakhoz képest.

Figyelemre méltó azonban, hogy amikor 2023 májusában ugyanezt a kérdést feltettük a második felmérésünkben, a válaszadók 69%-a nyilatkozott úgy, hogy jelenleg boldogabb a karrierjében, mint a pandémia előtt. Az első és a második felmérés között eltelt tizenhat hónap alatt a válaszok közötti eltérés nemcsak a munkával való elégedettségben mutat jelentős változást, hanem megerősíti azt az elképzelést is, hogy a világjárvány okozta bizonytalanság és iparági válság olyan döntő pillanatot jelentett, amely felerősítette az Egyesült Királyság színházi ágazatához kapcsolódó, már meglévő bizonytalanságot, kiszolgáltatottságot és a nem biztonságos munkafeltételek meglétét.⁵ A két felmérésünkből származó adatok arra utalnak, hogy az előadó-művészetre vonatkozó Covid-19-korlátozások azonnali hatására (amelyeket csak 2022 elején oldottak fel teljesen) a független művészeti dolgozóknak mérlegelniük kellett a helyzetüket, s ennek során felülvizsgálták a karriercéljaikat, valamint az iparágban fennálló, mélyen gyökerező bizonytalan munkakörülményeket. Ez már az első felmérésünk idején is nyilvánvaló volt, amikor a legszigorúbb társadalmi távolságtartási intézkedések feloldása ellenére a színházak még mindig küszködtek a színészek és a személyzet körében kitört Covid-járványok miatt lemondott előadások, valamint az omikron-variáns okozta téli megbetegedési hullám után a közönség alacsony bizalma és a megterhelő gazdasági hatások együttese miatt. Úgy tűnik, hogy ezek az akadályok és az iparágon belüli, az etikátlan munkamódszerekkel és -feltételekkel kapcsolatos reflexió középtávon nem folytatódott vagy erősödött tovább. Ehelyett az Egyesült Királyság színházi iparága a munkamódszerek

⁵ Roberta Comunian és Lauren England például kiemelik, hogy „a Covid-19 milyen hatást – vagy inkább kitétséget – gyakorolt a kreatív és kulturális iparágak, valamint az ott dolgozók sérülékenységére” az Egyesült Királyságban (Comunian és England 2020, 112).

és a jobb munkakörülményekre vonatkozó elvárások szélesebb körű visszaállítást tapasztalta.

Riasztó, hogy az Egyesült Királyságban dolgozók a DACH-országokban élő társaikhoz képest a munkahelyi bizonytalanság drámai növekedéséről számoltak be. A 2023-as felmérésünkben az egyéni válaszadók 44%-a érezte úgy, hogy a szakmai létét aktuálisan veszély fenyegeti, míg csak 20%-uk válaszolta azt, hogy nem tart ettől. A szorongás okai összetettek, de sok válaszadó az Egyesült Királyságban a „megélhetési költségek okozta válság” folyamatos nyomását nevezte meg aggodalma egyik fő okaként. Az infláció és a magasra szökő energiaszámok a színház minden területét sújtották, ami a Covid kihívásai után további pénzügyi instabilitást eredményezett.

Digitalizáció

A munka jövőjét illetően a digitalizáció kulcsfontosságú. A médiadokumentumok elemzése során kiderült, hogy nagy hangsúlyt fektetnek egy új, digitális esztétika kialakítására, de a jobb, digitálisan vezérelt szervezés és munkamódszerek lehetőségére is. Mivel a digitális esztétikát más publikációkban (Eder és Rowson 2023) is vizsgáltuk, ez a tanulmány a szervezeti változásokra összpontosít. Az adatokból kiderül, hogy a DACH-országokban megkérdezett színházi és előadó-művészeti szervezetek túlnyomó többsége felismerte a digitalizáció szükségességét a Covid-19 során, és reagált is rá. Megnőtt a kereslet a megfelelő technikai személyzet iránt, azonban a gyakran újonnan létrehozott pozíciókat nehéz volt betölteni. A 40 szervezetből 18-nak volt olyan műszaki megüresedett állása 2022-ben, amelyre nem találtak munkaerőt, 2023-ban pedig ez a szám 25-re emelkedett. Mivel a keresletet nem lehetett új alkalmazottakkal fedezni, azt a személyzet belső képzésével elégítették ki. A szervezetek közül már 2022-ben 17 kínált technikai képzést a munkatársainak, és ez a szám 2023-ban 20-ra nőtt. Érdekes módon a digitális művészeti kínálat éppen fordítva alakult. Jóval kevesebb előadó-művészeti szervezet mutatott be digitális produkciókat 2023-ban (56%), mint 2022-ben (90%).

Míg egyrészt nyilvánvaló, hogy a digitális technológiával való kísérletezés a Covid-19 során komoly szervezeti változtatásokat igényelt, másrészt nem teljesen biztos, hogy a befektetett erőforrások és erőfeszítések a jövőben is indokoltnak bizonyulnak majd. Az egyéni válaszadók és a szervezetek képviselőinek többsége a digitális módszerek növekedését várja a vezetési, gyártási és

adminisztratív folyamatokon belüli szervezés és kommunikáció terén, azonban a szervezeteknek csak 31%-a, az egyéni művészeti dolgozóknak pedig mindössze 13%-a számít arra, hogy a jövőben digitális előadásokat fognak gyártani.

Az Egyesült Királyságban 2020 márciusában bevezetett járványügyi korlátozásokra az iparág gyorsan reagált: a színházi programokat az internetes felületre helyezte át, és a digitális szórakoztatás új formáival vonzotta be a közönséget. Ez magában foglalta a kifejezetten online megtekintésre létrehozott digitális és hibrid tartalmakat, valamint az oldalon korábban rögzített előadások közvetített előadásait például a National Theatre-ben és a Royal Shakespeare Company-nál. Ezt támasztják alá azok az adatok, amelyek a brit felmérésből derülnek ki, és amelyek kiemelik, hogy a művészeti szervezetek a társadalmi távolságtartási intézkedések kikényszerítésekor gyorsan használatba vették a legújabb digitális alkalmazásokat és technikai eszközöket a munkájukhoz.

A DACH-országokhoz hasonlóan a brit színházak is megküzdöttek azzal a nehézséggel, hogy betöltsék a technikai pozíciókat, amelyek a digitális alkotások sikeres előállításához szükségesek. 2022-ben a megkérdezett szervezetek 46%-ában volt megüresedett kreatív digitális technikus állás, s ez a szám 2023-ra gyorsan 76%-ra nőtt. Nem meglepő módon ez azt jelentette, hogy a színházak a meglévő személyzet technológiai ismeretekkel kapcsolatos képzésére összpontosították az erőforrásaikat, és a 2022-es 46%-os adat 2023-ra 71%-ra ugrott. Ez alátámasztja azokat a szélesebb körű adatokat és tanulmányokat, amelyek szerint a színházak mögött dolgozók és a technikai személyzet aránytalanul nagy számban hagyta el a színházi ipart a világjárvány következtében (Chatzichristodoulou et al. 2022, 3). Ezek a munkavállalók a film- és televíziós gyártás felé mozdultak el, így az Egyesült Királyságban kritikus szakemberhiány alakult ki a hang-, fény- és kreatív digitális technikusokból.

A pandémiára adott kreatív válasz ellenére, amely felvirágoztatta az új multidiszciplináris előadásmódok kiaknázását, a felmérés azt is feltárja, hogy sok színházi alkotó és helyszín vonakodik fenntartani vagy fejleszteni ezeket a digitális munkamódszereket. 2022 eleje és 2023 közepe között mind a szervezetek, mind a magánszemélyek körében egyértelmű csökkenés tapasztalható a digitális technológiát gyakorlatban használók számában. Ez a vonakodás a további virtuális előadásmódok létrehozásától részben azzal magyarázható, hogy a digitális tartalom pénzzé tétele nehézségekbe ütközik, különösen a kisvállalkozások és a szervezetek számára. A világjárvány kezdeti szakaszában ez még inkább súlyosbodott, amikor számos nagynevű kulturális intézmény ingyenes

digitális tartalomhoz való hozzáférést adott a közönség számára (Aebischer és Nicholas 2020, 29–30). Ráadásul, ahogy Roberta Comunian és Lauren England állítják, míg a szervezetek képzést biztosítottak a belső munkatársaknak, addig az alkalmazásukban álló szabadúszó művészeknek „valószínűleg fizetniük kell ezért a továbbképzésért, és további szabadnapokat kell kivenniük a képzés idejére, további támogatás nélkül” (Comunian és England 2020, 121). Míg az eredményeink azt tükrözik, hogy a hibrid alkotások előállításának gazdasági kihívásai az új digitális produkciók számának a csökkenését eredményezték 2023-ban, az is világos, hogy a világvárvány nemcsak szélesebb lehetőségeket teremtett a szakemberek számára, hogy intermediális digitális projektekkel kísérletezzenek, hanem hozzájárult új módszerek kialakulásához és a tágabb értelemben vett kreatív gyakorlat, illetve esztétika átértékeléséhez is. Ez a liminális munka, amely a különböző digitális platformok és interakciók innovatív használatára helyezi a hangsúlyt, azt bizonyítja, hogy a pandémia a művészi innováció időszakát kínálta, mivel a szervezetek arra törekedtek, hogy újragondolják a munkamódszereiket, élénkítsék az új művészi párbeszédet, és új együttműködéseket alakítsanak ki. Ezáltal az innovatív munkamódszerek nemcsak a színházi szervezetek és a közönség közötti interakciót alakították át nemzeti és nemzetközi szinten egyaránt, de a strukturális és gazdasági modellek működését is.

Nemzetközi együttműködés

2020 februárjában világszerte lezárták a határokat, és ezzel egy időben leálltak a nemzetközi bemutatókörutak is. A régóta működő hálózatok felbomlása, a nemzetközi projektek, bemutatók és koprodukciók lemondása, a kapcsolattartás korlátozása, a határok lezárása, a tömegközlekedés közbeni fertőzésveszély – mindezeket az előadó-művészet nemzetközi hálózatba szervezése szempontjából fennálló kockázatoknak minősítette a fent bemutatott médiaelemzés. Egyesek az országhatárokon belül maradó színházi munka megerősödését prognosztizálták, vagy ahogy Monika Gintersdorfer, a Gintersdorfer/Klaßen előadói kollektíva tagja a *Rheinische Post* című újságban fogalmazott: „Továbbra is nemzetközi szinten kell gondolkodnunk, hogy a koronavírus ne vezessen oda, hogy mindenki elszigetelődik, és csak a saját szűkös érdekei körül pörög” (Krings 2020).

Kétségkívül igaz, hogy a nemzetközi együttműködés fontos szerepet játszik az előadó-művészetben, bár az, hogy megsínylette-e a Covid-19 időszakát,

továbbra sem világos. A 2022-es felmérés feltárta a DACH-országokban megkérdezett negyven szervezet nemzetköziségének a szintjét, és megerősítette, hogy csupán tíz vállalat esetében nem szólítják meg a nemzetközi közönséget, nyolc vállalat esetében pedig a nemzetközi turné nem része a programjuknak. Ráadásul a német nyelvű színházban dolgozó válaszadók közül sokan nem rendelkeznek német, osztrák vagy svájci állampolgársággal. Következésképpen úgy tűnik, hogy az előadó-művészetek tartósan elkötelezettek a nemzetközi együttműködés és megértés, valamint gyakran a nemzetközi városi közönség kiszolgálása és a nemzetközi szereplőgárda alkalmazása mellett. A szervezetek túlnyomó többsége azt állítja, hogy a nemzetközi munkájuk nem csökkent a világjárvány következtében (Ausztria: 83%, Svájc: 78%, Németország: 64%). A digitális alkotások használata bevált, és az online találkozók, digitális események, művészeti lehetőségek egyre biztosabb használata nemcsak a meglévő nemzetközi kapcsolatokat tartotta fenn, hanem új kommunikációs hálózatokat, találkozási lehetőségeket és együttműködéseket is létrehozott. Összességében az adatok azt mutatják, hogy a független szervezetek jobban érdekeltek abban, hogy a jövőben bővítsék a nemzetközi tevékenységüket, és sok magánszemély is nemzetközi szerepvállalásának a növekedésére számít.

Az Egyesült Királyságban a résztvevők úgy nyilatkoztak, hogy a tevékenységüket egy összefüggő nemzetközi színházi ökológia részének tekintik. Bár a számok valamivel alacsonyabbak voltak, mint a német nyelvű felmérés eredménye, az Egyesült Királyságban a szervezetek 69%-a tervezi azt, hogy nemzetközi projekteket és produkciókat is bevon a programjába. Hasonlóképpen, 68%-uk vélekedett úgy, hogy a munkája a nemzetközi közönségnek szól, és hogy a munkatársai nemzetközi projekteken dolgoznak.

2022-es felmérésünkben a világjárványnak az Egyesült Királyságban végzett nemzetközi munkára gyakorolt rövid távú hatása nyilvánvaló volt, és a szervezetek 50%-a jelezte, hogy ritkábban vesz részt nemzetközi tevékenységekben, mint a pandémia előtt. Ez azt mutatja, hogy 2022-ben is folytatódott a nemzetközi munka kezdeti visszaesése a világjárvány első szakaszában. Jelentős azonban, hogy a 2023-as második felmérésünkre válaszoló szervezetek 53%-a állította azt, hogy most nagyobb mértékben vesz részt a nemzetközi munkában, mint egy évvel azelőtt, és 65%-uk a jövőben még inkább bővíteni kívánta a nemzetközi együttműködések számát. Ezek az adatok azt mutatják, hogy az Egyesült Királyságban a színházi szervezetek körében jelentős visszafordulás tapasztalható a nemzetközi megközelítés felé, ahogy az ágazat fellendü-

lése folytatódik. A DACH-országokhoz hasonlóan ez nem egyszerűen a járvány előtti munkamódszerekhez való visszatéréssel magyarázható, hanem inkább a digitális platformok használatával, amelyek nemzetközi szinten a korábbinál sokkal elterjedtebb generatív kommunikációs hálózatokat hoznak létre.

Ugyanakkor a fenntartható globális munkamódszerek és a nemzetközi mobilitás előtt új akadályok is állnak, amelyek az Egyesült Királyság színházi dolgozóit és intézményeit terhelik, miután az Egyesült Királyság 2020 végén hivatalosan is kilépett az Európai Unióból. A *The Stage* a brexit és a világjárvány együttes kihívásait a nemzetköziségre gyakorolt „kettős hatásként” írta le, amely „különösen a fiatal és feltörekvő tehetségekre lesz hatással, akiknek kisebb valószínűséggel lesz pénzük munkavállalási engedélyre, vagy kevésbé valószínű, hogy engedélyt kapnak a munkavállalásra” (Snow 2021). Bár a brexit hosszú távú hatásai még nem érződnek, a brit színház pandémiából való kilábalására és az európai kontinensen új nemzetközi együttműködések kialakítására tett kísérletekre továbbra is hatással van.

A pandémia előtt kialakult nemzetközi előadó-művészeti hálózatokat ez a veszély nem fenyegette. A nemzetközi munka erős partnerségre épül, és a digitális médianak köszönhetően a járvány alatt is sikerült fenntartani és bővíteni a kapcsolatokat. A többi témához hasonlóan a nemzetköziesedés a művészeteken messze túlmutató társadalmi jelenség. Az a tény, hogy a nemzeti elszigetelődéstől és a nemzetközi koprodukciós hálózatok összeomlásától való félelem nem vált valóra a válság alatt, megerősítette az ágazat nemzetközi részét, és ez arra enged következtetni, hogy a nemzetközi kapcsolatokat a jövőben is támogatni fogják.

Részvételi kormányzás

Mivel a világjárvány az egész területet érintette – a független színházakat és az állandó színpadokat ugyanúgy –, a következőkben azt a kérdést járjuk körül, hogy a terület összefogott-e, és ha igen, hogyan tudott megfelelni a kihívásoknak. DiMaggio és Powell az „intézményi meghatározottság” koncepcióját alkalmazták, azaz egy szervezeti terület akkor erősíti az intézményi meghatározottságát, amikor a szervezetek közötti interakció szintje növekszik, s világosan meghatározott szervezetközi irányítási struktúrák, illetve koalíciós minták alakulnak ki; amikor fokozódik az információs terhelés, amellyel a területen lévő szervezeteknek meg kell küzdeniük; valamint amikor több szervezet résztvevői

között kialakul a közös vállalkozásban való részvétel kölcsönös tudata (DiMaggio és Powell 1983, 148).

2022-ben a DACH-országokban az egyéni válaszadók 76%-a jelezte, hogy egyre nagyobb szükség van a kommunikációra, a hálózatépítésre és a kollégákkal való együttműködésre, 2023-ban ez a szám csökkent, de még mindig 59%. A szervezetek esetében az arány 2022-ben 85%, 2023-ban pedig 82%. Ez egyértelműen tükrözi azt a tényt, hogy a pandémia közvetlen sokkja jelentősen magasabb arányú kommunikációs együttműködések eredményezett, még akkor is, ha ez idővel lassan mérséklődött. Továbbá 2022-ben az egyéni válaszadók 52%-a számolt be arról, hogy másokkal közös politikai célokért dolgozik; 2023-ra ez az arány 57%-ra emelkedett. A szervezetek esetében ez az arány mindkét évben 75%. A színház típusok összehasonlításában a független színházak százaléka valamivel magasabbak, mint az állandó színházakéi. Ez azt sugallja, hogy a hangsúly nem csupán a kommunikáción és az információcserén van, hanem a művészek és a kultúrában dolgozók, valamint a szervezetek azon felismerésén is, hogy közös politikai vállalkozásban vesznek részt. A megkérdezett független szervezetek 69%-a és állandó szervezetek 74%-a számolt be arról, hogy a világhárvány előtt ugyanolyan vagy kevesebb kapcsolata volt más helyszíni szervezetekkel, ami egyértelmű átalakulást jelez az intézményesebb meghatározottság irányába. Ami a jövőt illeti, az egyéni szereplők 55%-a és a szervezetek 78%-a arra számít, hogy a jövőben nagyobb mértékben vesz részt másokkal való együttműködésekben. Ezenkívül a független válaszadók 55%-a számolt be arról, hogy rendszeresen együttműködik az állandó színházakkal, az állandó színház válaszadóinak 71%-a pedig arról számol be, hogy rendszeresen együttműködik a független színházak személyeivel vagy szervezeteivel. Így az egész színházi rendszerben intézményi konszolidáció zajlik.

Ezen intézményesülési folyamatok ellenére azonban a kormányok hajlandósága arra, hogy bevonják a művészeket, a kulturális szakembereket és az előadó-művészeti szervezeteket a kollektív döntéshozatali folyamatokba, a jelek szerint nem javul. 2022-ben a teljes minta 66%-a szerint a politikai döntéshozók nem teszik lehetővé, hogy az előadó-művészetben érintettek visszajelzést adjanak az őket végső soron érintő politikai döntésekről. A világhárvány előrehaladtával azonban javultak a kilátások, 2023-ban már csak 53%-uk gondolta ugyan ezt. Összességében a svájci válaszadók több lehetőséget láttak a párbeszédre és a visszajelzésre, mint a másik két ország válaszadói. Ez azt mutatja, hogy az egyének és a szervezetek közvetlenül megtapasztalták a politika hatékonyságá-

nak az enyhe növekedését. 2022-ben a megkérdezett állandó színházak mindösszesen egyharmada, míg a független szervezetek 15%-a nyilatkozott úgy, hogy nem gondolja, hogy az egyesületeik képesek lennének érvényesíteni az álláspontjukat a politikában. A pandémia idején azonban ez is drámaian megváltozott. 2023-ban a független szervezetek 62%-a vélte úgy, hogy az aggályait meghallgatják, és senki sem ellenkezik velük. Az állandó színházak közül néhányan továbbra is elégedetlenek, de a többség itt is úgy veszi észre, hogy az egyesületek hatékonyan vezették át őket a világvárványon, és ez pozitívan hatott, hiszen a szervezetek 60%-a szerint az érdekvégyesítés révén a jövőben képesek lesznek megoldani a területen jelentkező problémákat.

Mark Banks és Justin O'Connor megjegyzik, hogy az Egyesült Királyságban annak ellenére, hogy a művészeti és kulturális ágazat sürgős figyelmeztetések sorozatát adta ki, amikor a világvárvány végigsöpört Európán, a Covid-válság hatásait a brit kormány „közömbösen és csendesen” fogadta (Banks és O'Connor 2021, 7). Az intézmények és az Egyesült Királyság kormánya kezdetben nem ismerte fel a kreatív és kulturális iparágak bizonytalanságát, különösen a pandémia kezdeti szakaszában, a 2020 tavaszán és nyarán bevezetett országos lezárás idején, ami felerősítette azt a meggyőződést, hogy a színházi ágazat értéke és identitása a világvárvány során folyamatosan romlott.

A DACH-országok válaszadóinak az eredményeivel megegyezően az Egyesült Királyságban végzett felmérés is azt jelzi, hogy a színházi dolgozók körében növekszik az igény a szélesebb körű és érdemi együttműködésre, valamint a kommunikációra és a tapasztalatcserére. 2022-ben az egyéni válaszadók 84%-a látja úgy, hogy egyre nagyobb szükség van a kommunikációra, a hálózatépítésre és a kollégákkal való eszmecserére, ami 2023-ban 87%-ra emelkedik. A frissen diplomázottak körében a kreatív kapcsolatépítés és a kreatív elkötelezettség iránti igény is jelentősen magasabb szintű: 100%-uk jelezte, hogy több kommunikációra és kapcsolatépítésre lenne szüksége a kortársakkal, ami kiemeli a kölcsönös munkakapcsolat és a pályakezdő munkavállalók számára az ágazaton belüli, pontosabban meghatározott karrierutak fontosságát. A szervezetek esetében ez az arány 2022-ben 93%, 2023-ban pedig még mindig 82% volt. Ez arra utal, hogy az intézmények egyre inkább tudatában vannak a világvárvány által előidézett fokozódó művészeti információcsere és együttműködés lehetőségeinek, miközben a kortársak közötti együttműködés és támogatás új és változatos módjaival kísérleteznek.

Amint fentebb említettük, a felmérések célja az is volt, hogy új megvilágításba helyezzék, hogyan törekedtek közösen a színházi szervezetek és a magánszemélyek a közös politikai célok elérésére a pandémiát követően. Az Egyesült Királyságban végzett felmérés eredménye ismét erős párhuzamot mutat a német nyelvű válaszadók véleményével. 2022-ben az egyéni válaszadók 63%-a számolt be arról, hogy másokkal közös politikai célok elérésén dolgozik, ami 2023-ban 75%-ra emelkedett. A szervezetek képviselői esetében ez valamivel magasabb volt, 83%-uk jelentette, hogy mindkét évben hasonlóan tett.

Ezt a közös politikai cél felé való elmozdulást a színház az élő művészetekben tovább erősíti: a megkérdezett szervezetek 66%-a és az egyéni válaszadók 54%-a fogalmazott úgy, hogy 2023 után még inkább próbál kapcsolatot teremteni a terület más szereplőivel. Ezek az eredmények azt mutatják, hogy az Egyesült Királyságban a színházi dolgozók és a szervezetek intézményi szinten újragondolják kollektív stratégiáikat, valamint új kölcsönös munkamódszereket alakítanak ki a színházak és szabadúszó alkalmazottaik között.

Végezetül az első brit felmérés adatai egyértelmű csalódottságot sugallnak a világjárványt követően mind a regionális, mind a nemzeti kormányoktól nyújtott információk szűkössége miatt. A válaszadók 74%-a úgy érezte, hogy a regionális kormányzat nem tájékoztatja őket megfelelően arról, hogyan kívánja alakítani a kulturális és színházi politikát. 60%-uk alig vagy egyáltalán nem értett egyet azzal, hogy a nemzeti kormányzat megfelelően tájékoztatta őket a kulturális politikáról, míg csak 27% gondolta ennek az ellenkezőjét. Ismét a DACH-országok hasonló eredményeit tükrözve a válaszadók 82%-a jelezte, hogy nem hiszi, hogy a döntéshozók lehetővé teszik számára, hogy 2022-ben visszajelzést adjon az őt végső soron érintő politikai döntésekről, és ez a szám 2023-ban is ugyanekkora maradt. A felmérés feltárta továbbá a brit színházi ágazat szélesebb körű aggodalmait a jobb munkakörülményekért és finanszírozásért való kiállással, illetve a politikai döntéshozókkal való hatékony kommunikációt. Például 2022-ben a résztvevők 50%-a nyilatkozott úgy, hogy nem érzi képesnek magát arra, hogy konkrétan részt vegyen a politikai döntéshozatali folyamatokban az előadó-művészet területén. Ez az arány 2023-ra 44%-ra csökkent.

A világjárvány lehetőséget teremtett az egyének és szervezetek számára, hogy stratégiákat dolgozzanak ki az iparág feltételeinek a javítására, és újragondolják az ott tapasztalható etnikai, nemi és osztályalapú egyenlőtlenségeket. Továbbá adataink arra utalnak, hogy a pandémia idején az érdekképviselői csoportok nagyobb elkötelezettséget mutattak. A DACH-országokkal ellentét-

ben azonban a válaszadók továbbra is erősen szkeptikusak azzal kapcsolatban, hogy ezek a csoportok tudják-e képviselni az érdekeiket, és elérhetnek-e pozitív intézményi vagy politikai változásokat. Bár egyértelmű, hogy a pandémia jelentős alkalmat teremtett arra, hogy az ágazat újragondolhassa a politikára és a politikai döntéshozatalra gyakorolt kollektív befolyását, a jelenlegi konzervatív kormány káros reakciója, amit a világjárvány kulturális ágazatra gyakorolt hatására adott, valamint a megszorítások évtizede, amely a művészetek finanszírozásának erőteljes csökkentését eredményezte, az ágazatban sokakat elbizonytalanított abban, hogy képesek-e valóban változást elérni.

Következtetés

Az intézményi elmélet szerint az exogén sokkok súlyosbítják és felgyorsítják a már meglévő strukturális problémákat. A strukturális válságoknak mint egymással összefüggő elemek komplexumának az elemzése tényleg lehetőséget adhat a „történelmi jövő” megismerésére (Koselleck 1988, 127). Az útfüggőség prediktív logikája szerint a különböző színházi „rendszereknek” gyökeres változás nélkül újra kellett volna indulniuk. Még a technológiai innováció területén is, ahol a legnagyobb újítások voltak várhatók, érezhetően visszatértek a járvány előtti gyakorlathoz, mivel a színházak digitális műsorainak a száma csökkent. Ez azonban csak konkrétan az előadások területére vonatkozik. A munka digitális megszervezése ugyanakkor már a járvány kitörése előtt is javában zajlott, és a Covid-19 által megerősödött. Most, hogy a színházak visszanyerték az analóg tereket, csak részben akarják elengedni őket.

A társadalmi igazságosság területe, amely itt elsősorban a munkafeltételeket és a bizonytalan munkakörülményeket érintette, már a világjárvány előtt is olyan munkaerőről árulkodott, amely a szegénységi küszöb közeli vagy akár az alatti jövedelmekből élt. Két meglepő eredményről számoltak be a válaszadók: a pandémia alatt javult a munkával való elégedettségük, ami közvetlenül összefügg a gyártási és teljesítménykényszer csökkenésével – ez arra utal, hogy a Covid előtti normák a túlhajszoltság és a túlzott termelés helyzetét teremtették meg. A várt jövedelemcsökkenés 2020-ban bekövetkezett, de 2021-re helyreállt, a legtöbb kormány által bevezetett különböző támogatási programoknak köszönhetően. Ezek valójában a 2023 közepe táján mért, a járvány előtti szintekhez képest átmeneti jövedelemnövekedést eredményeztek a „független” szférában.

A nemzetközi kapcsolatok, amelyekre a független társulatok különösen támaszkodnak, már a járvány előtt is rendkívül fontosak voltak. Bár az ilyen típusú interakció a lezárások idején csökkent, az adatok azt mutatják, hogy az Egyesült Királyság és a DACH-országok színházi szervezeteinél ismét jelentős mértékben előtérbe került a nemzetközi szemlélet, ahogy az ágazat újra fellendülőben van. Ez nemcsak azzal magyarázható, hogy visszatértek a járvány előtti munkamódszerekhez, hanem inkább azzal, hogy a digitális platformok segítségével a korábbinál jóval nagyobb gyakorisággal hoznak létre nemzetközi szintű kommunikációs hálózatokat a szervezeteikkel és a művészeikkel. A brit csoportok viszont a brexit által okozott utazási korlátozások további nehézségeivel szembesülnek.

A társadalmi igazságossághoz, a nemzetközi kapcsolatok építéséhez és a digitalizációhoz hasonlóan a részvételi kormányzás sem a koronavírus-járvány idején jelent meg. Korábban is léteztek egyesületek, ahogy politikai párbeszéd is. A koronavírus-járvány miatt azonban sokan az érintett szereplők és szervezetek közül felismerték, hogy milyen befolyással rendelkeznek, miért van rájuk szükség, és hogy akkor működnek a legjobban, ha a tevékenységük visszakapcsol a színház területéhez. A világjárvány tehát javította az előadó-művészetek demokratizálódását és szerepvállalását, és növelte a politikai hatékonyságukat. Várható, hogy az újonnan kialakított politikai munkakapcsolatok, valamint az, hogy az ágazat sikeresen fennmaradt ebben a létét veszélyeztető rendkívüli helyzetben, megerősíti a részvételi kormányzást, és a jövőben is jelentős szerepet fog betölteni az előadó-művészet területén.

A felhasznált irodalom

- Aebischer, Pascale és Rachael Nicholas. 2020. *Digital Theatre Transformation: A case study and digital toolkit*. Exeter: Exeter University Press.
- Balme, Christopher. 2021. „Covid, Crisis and Prognosis: Prospecting the Future of Theatre”. *Forum Modernes Theater* 32(2): 178–191.
- Banks, Mark és Justin O’Connor. 2021. „‘A plague upon your howling’: art and culture in the viral emergency”. *Cultural Trends* 30(1): 3–18.
<https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1827931>
- Bissell, Laura és Lucy Weir szerk. 2022. *Performance in a Pandemic*. London: Routledge.

- Chatzichristodoulou, Maria, Kevin Brown, Nick Hunt, Peter Kuling és Toni Sant. 2022. „Covid-19: theatre goes digital – provocations”. *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 18(1): 1–6.
<https://doi.org/10.1080/14794713.2022.2040095>
- Comunian, Roberta és Lauren England. 2020. „Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy”. *Cultural Trends* 29(2): 112–128.
- DiMaggio, Paul J. és Walter W. Powell. 1983. „The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields”. *American Sociological Review* 48(2), 147–160.
<https://doi.org/10.2307/2095101>
- Eder, Thomas Fabian. 2023. *Independent Performing Arts in Europe: Establishment and Survival of an Emerging Field*. New York: Routledge.
- Eder, Thomas Fabian és James Rowson. 2023. „Documenting Crisis: Artistic Innovation and Institutional Transformations in the German-Speaking Countries and the UK”. *New Theatre Quarterly* 39(4): 333–354.
<https://doi.org/10.1017/S0266464X23000258>
- Fuchs, Barbara. 2021. *Theater of Lockdown: Digital and Distanced Performance in a Time of Pandemic*. London: Methuen.
<https://doi.org/10.5040/9781350231849>
- Glaesse, Dirk, Lorna Hartantyo, Marianna Stori és Cordula Wohlmuther. 2020. *COVID-19 related Travel Restrictions – A Global Review for Tourism*. Madrid: World Tourism Organization.
- Krings, Dorothee. 2020. „Wie digitale Experimente das Theater verändern”. *Rheinische Post*, április 30.
- Koselleck, Reinhart. 1988. *Critique and crisis: Enlightenment and the parthogenesis of modern society*. Oxford; New York: Berg.
- Mahoney, James. 2000. „Path Dependence in Historical Sociology”. *Theory and Society* 29(4): 507–548.
<https://doi.org/10.1023/A:1007113830879>
- Snow, Georgia. 2021. „European theatres warn generation of talent could be lost by Covid”. *The Stage*, február 17. Online elérés: <https://www.thestage.co.uk/news/european-theatres-warn-generation-of-talent-could-be-lost-by-covid>.
- Svich, Caridad. 2021. *A Toward a Future Theatre: Conversations During a Pandemic*. London: Bloomsbury Methuen.
<https://doi.org/10.5040/9781350241091>
- Tobsch, Verena, Tanja Schmidt és Claudia Brandt. 2023. *Unterm Durchschnitt: Erwerbssituation und soziale Absicherung in den darstellenden Künsten*. Diskussionspapier. Institut für empirische Sozial- und Wirtschaftsforschung (INES Berlin).

Hedi-Liis Toome

Hogyan befolyásolják a politikai értékek a színház működését?

Az észtországi Tartu példája összehasonlító európai perspektívában¹

Absztrakt

A tanulmány egy empirikus kutatás eredményeit mutatja be, amely a színház működését (a produkció, a disztribúció és a recepció területeit, valamint ezek kapcsolatait) vizsgálta Tartu városában. Ennek keretében az egy év alatt megrendezett összes nyilvános színházi eseményt kategorizálták színházi formák, műfajok szerint. Emellett kvantitatív és kvalitatív közönség- és befogadókutatásra is sor került. A kutatás alapjául a nemzetközi STEP – Project on European Theatre Systems által kidolgozott módszertan, illetve összehasonlító szempontok szolgáltak. Bár a színházi rendszerek mindig kulturális gyökerekre vezethetők vissza, és egyértelműen kultúrtörténeti, politikai és társadalomtörténeti folyamatok eredményei, a színházpolitika prioritásai és a színházi rendszer struktúrája is közvetlen hatást gyakorol a színház működésére.

Kulcsszavak: a színház működése, befogadáskutatás, közönségkutatás, értékek, empirikus vizsgálat

¹ Ez a tanulmány egy rövid áttekintése a PhD-kutatásomnak (Toome 2015). A konferencián való részvételem célja nem a publikálás volt, hanem a következtetéseim bemutatása, amelyeket legrészletesebben a disszertációmban fejtek ki (valamint annak bizonyos részei napvilágot láttak már rövidebb cikkek formájában is).

Bevezetés

A színház – legyen szó a színházi helyszínről vagy intézményről, illetőleg a színházról mint kulturális jelenségről, vagy a színházról mint a színpad és a nézők közötti kommunikáció bizonyos formájáról – nem légtüres térben létezik, hanem a társadalom része, tükrözi annak múltját és jelenét, sőt néha talán még a jövőjét is. Különösen egy neoliberális társadalomban, ahol a színház mint művészeti forma képtelen állami támogatás nélkül fennmaradni, és a színházi tevékenység társadalomra gyakorolt hatása gyakran kerül a figyelem középpontjába. Észországban viszont egyelőre nem ez a helyzet. Az olyan kérdéseket, mint „Mi a színház társadalmi szerepe?” vagy „Mi a színház célja az alkotók, a politikai döntéshozók, a nézők vagy akár azok szemszögéből, akik egyáltalán nem járnak színházba?”, ritkán teszik fel a politikai döntéshozók, de még maguk a színházi alkotók is. A színházat kutatók ugyanakkor nem kerülhetik ki ezeket.

Az észti kulturális minisztérium alulról felfelé építkező politikát folytat az előadó-művészeti intézmények tekintetében. Bár a színházakra nem vonatkoznak előírások azzal kapcsolatban, hogy mit kell tenniük, a támogatási rendszer és a jogszabályok Észország-szerte befolyásolják a működésüket. Ez a tanulmány egyedülálló és empirikusan megalapozott elemző áttekintést nyújt Tartu város színházi rendszeréről összehasonlító perspektívában.

A következőkben bemutatott adatok olyan tanulmányokon alapulnak, amelyek kisebb európai országok városainak (nem fővárosok, de regionálisan jelentős kulturális központok, valamint mindegyik egyetemi város is) a színházi működését elemzik: Groningen (Hollandia), Debrecen (Magyarország), Maribor (Szlovénia), Aarhus (Dánia), Tyneside (Egyesült Királyság).² Az itt ismertetett kutatást a STEP – The Project on European Theatre Systems nemzetközi kutatócsoport végzi, amelynek a tagjai kisebb európai országok színház-szociológiával foglalkozó tudósai közül kerülnek ki.

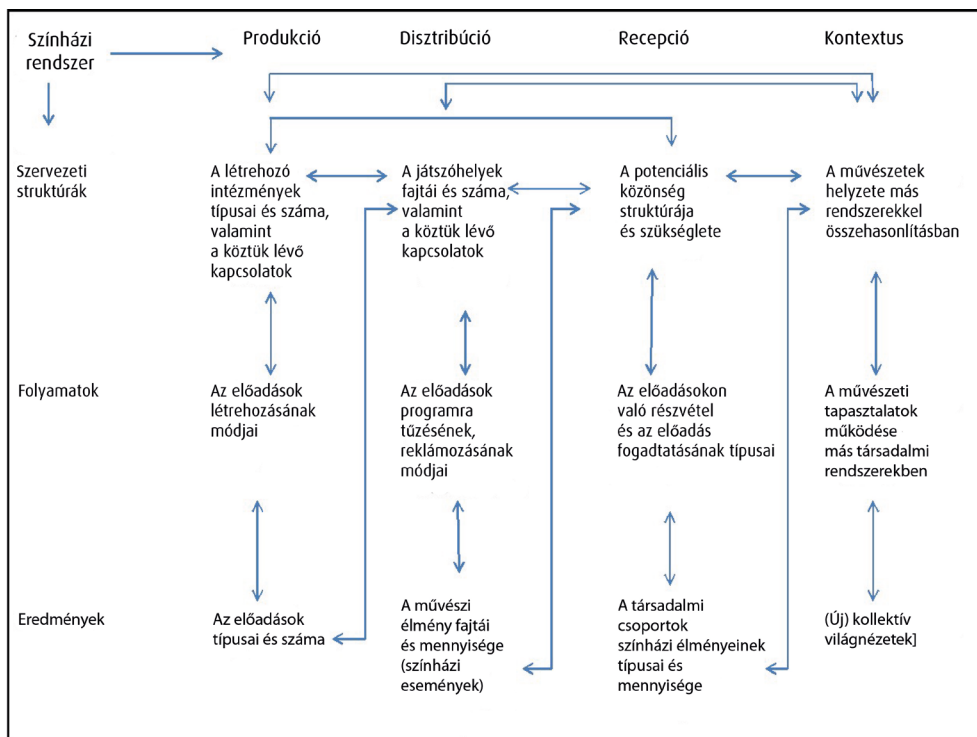
² Tyneside egyfajta kivétel – az Egyesült Királyság tagadhatatlanul nem egy kis európai ország, de az, hogy a projektet az Arts Council England támogatta, lehetővé tette, hogy az Egyesült Királyságnak ezt a különleges területét más STEP-városokkal összehasonlítva bevonjuk a kutatásba.

A kutatás érvelésének alátámasztására a lehető legtöbb empirikus adat felhasználása már a STEP első kiadványában (Van Maanen et al. 2009) is fontos volt, amely a színházi rendszerre globális és helyi szinten egyaránt ható gazdasági és politikai folyamatokat, valamint az értékek helyi szintű megvalósulásának az esettanulmányait tárgyalta (Van den Hoogen és Wilders 2009, 528).

Jelen tanulmány elsősorban a Tartu városában lévő színház működésére összpontosít, de szükség esetén összehasonlító szempontokat is bevon a vizsgálatba. A következő kérdéseket vesszük górcső alá: 1) Mi befolyásolja a produkció, a disztribúció és a recepció területét, valamint ezek kölcsönös kapcsolatát Tartu színházi rendszerében? 2) Milyen különbségek és hasonlóságok vannak a produkció, a disztribúció és a recepció terén a STEP-városokban, és melyek a befolyásoló tényezők? 3) Milyen különbségek és hasonlóságok fedezhetők fel az egyes színházi formák kiváltotta élmények között a STEP-városokban?

Elméleti háttér

A tanulmány Hans van Maanen színházrendszer-definícióján alapul. A holland színházkutató szerint a színházi rendszer a produkciós területből (a létrehozó szervezetek és az általuk a közönségnek kínált előadások), a terjesztési vagy disztribúciós területből (a közönség számára elérhető különböző formájú és műfajú előadások mennyisége), a befogadási vagy recepció területből (a különböző formák és műfajok által elért látogatottság, valamint a formák és műfajok által a nézőkben kiváltott élmények száma), továbbá a kontextusból, illetőleg az e területek közötti kapcsolatokból áll (lásd az 1. ábrát a következő oldalon). Bár az ábra lineárisnak tűnik, a területek kölcsönösen befolyásolják egymást, amint azt a különböző elemek közötti kapcsolatokat mutató nyilak is jelzik. Ezek a területek három szinten (egyéni, intézményi és társadalmi) vizsgálhatók (Van Maanen 2009, 11–12), a szervezeti struktúrák, a folyamatok és az eredmények tekintetében (Van Maanen 1999, 722–726; Van Maanen 2009, 11).



1. ábra. Tanulmányozandó területek és összefüggések, amelyek a művészeti világ társadalmi szintű működését érintik (Van Maanen 2009, 12)

A STEP-kutatócsoport szempontjából a „működés” az esztétikai élményhez, jelen esetben az előadó-művészet élményéhez kapcsolható értékekre és funkciókra utal (Van den Hoogen 2009, 266). Hans van Maanen azt javasolja, hogy tegyünk különbséget a művészet értékei és funkciói között: „Hasznosabbnak tűnik elkülöníteni az esztétikaiérték-teremtést a belső és külső funkcióktól, amelyeket be kell tölteni ezen értékek megvalósításával” (Van Maanen 2009, 9). Ez azt jelenti, hogy a művészeteknek lehetnek olyan értékeik, amelyek egy negyedik funkciót is hordoznak, amelyek belső, azaz a művészetekre jellemzők, vagy külsők, azaz a művészeteken kívüli más típusú élményekkel (például sport stb.) is elérhetők (Van den Hoogen 2010, 41).

A színház működésével kapcsolatos befogadástudományokra nagy hatással van a „színházi esemény” fogalma (Bennett 1997; Martin és Sauter 1995; Sauter 2000; Sauter 2008; Cremona et al. 2004) – ez azt jelenti, hogy a színpad és

a közönség közötti konkrét találkozást tágabb kontextusban értelmezzük, úgy, mint ami befolyásolja a befogadás aktusát. Tehát a hangsúly nem a befogadási folyamaton van – nemcsak a beazonosítást vagy az előadással való általános elégedettséget meghatározó szempontokon –, hanem a vizsgálat arra irányul, hogy a különböző értékeket felismerik-e a nézők, és hogy a színház hat-e vagy kell-e bármilyen módon hatnia a társadalomra az értékteremtés és azon értékek terjesztése által, amelyeket a közönség különböző tagjai felismernek. Ezért szükséges a nézők bevonása a kutatásba annak a megértése érdekében, hogy miként élük meg a színházi előadást, milyen szempontokat értékelnek leginkább, és hogy ezek az élmények kapcsolatba hozhatók-e a produkció és a disztribúció területével, illetve hogy tekinthetők-e azok eredményeinek.

Módszertan

A jelen kutatásban alkalmazott módszertant a STEP nemzetközi munkacsoport tagjai dolgozták ki. A legnagyobb kihívást a rendszerek empirikus bizonyítékon alapuló összehasonlítása jelentette (Van den Hoogen és Wilders 2009, 537; Edelman et al. 2015, 224). Ezért a színház működésének részletesebb vizsgálatához összehasonlító módszertanra volt szükség. A 2010–2014 közötti időszakban a munkacsoport négyféle adatot gyűjtött:

- 1) a város rövid leírása, különös tekintettel a kulturális és színházi infrastruktúrára (Van Maanen 2015a);³
- 2) a város színházi kínálatáról szóló adatok (Toome és Saro 2015);
- 3) kvantitatív adatok, amelyek mind a közönség-, mind a befogadáskutatást magukban foglalják (Van Maanen et al. 2015b; Wilders et al. 2015; Edelman és Šorli 2015; Toome 2015);
- 4) kvalitatív adatok, amelyek magukban foglalják a befogadáskutatást (Wilders et al. 2015).

A háromlépcsős kutatást nem lehetett minden városban elvégezni (lásd az *1. táblázatot*).

³ Ezt a táblázatban nem jelenítjük meg.

Város	Színházi eseményekre vonatkozó adatok	Kvantitatív közönség- és befogadás- kutatás	Kvalitatív befogadás- kutatás
Aarhus (Dánia)	X	–	–
Tartu (Észtország)	X	X	X
Groningen (Hollandia)	X	X	X
Maribor (Szlovénia)	X	–	–
Debrecen (Magyarország)	X	X	–
Tyneside (Egyesült Királyság)	–	X	X

1. táblázat. A STEP-városokból 2010–2014 között gyűjtött adatok

A kínálatra vonatkozó adatok lehetővé teszik a színházi rendszer létrehozási és terjesztési területének a leírását, a közönségre és annak tapasztalataira vonatkozó adatok pedig a befogadási terület elemzését. A város leírása kontextust képez az analízishez, és megkönnyíti a város kulturális életének a megértését. Általánosságban elmondható, hogy az adatgyűjtés különböző szintjei összefügghetnek, és akár függhetnek is egymástól. A város színházi kínálatának az ismerete lehetővé teszi a közönség- és befogadéskutatásra alkalmas reprezentatív produkciók kiválasztását; a kvantitatív adatok mellett gyűjtött kvalitatív adatok pedig segítenek a nézők tapasztalatainak a mélyebb elemzésében. A város leírása biztosította a kulturális infrastruktúra szükséges ismeretét, amely a kínálat vizsgálatának az alapját képezte.

A nyilvános színházi eseményekre vonatkozó adatokat az alábbiak szerint gyűjtöttük és kategorizáltuk: 1) az előadás címe, 2) az előadások száma, 3) a színházlátogatások száma a vizsgált időszakban; 4) az előadás típusa és szükség esetén 5) az előadás műfaja is. A városokban bemutatott előadások kategorizálása során a következő hét fő színházi formát használtuk: 1) prózai színház, 2) zenés színház, 3) tánc 4) *Kleinkunst* (kabaré és stand-up), 5) báb- és tárgy-színház, 6) *Nouveau Cirque* (újcirkus, kortárs cirkus) és show és 7) fizikai színház. Ezek közül hármat – a zenés színházat, a táncot és a *Kleinkunstot* – még műfajokra is osztottunk (Toome és Saro 2015, 261).

A kvantitatív közönség- és befogadó kutatás Debrecen, Groningen, Tartu és Tyneside városokban zajlott (lásd a 2. táblázatot). A cél az volt, hogy mindenhol olyan előadások sokaságát válasszuk ki, amelyek reprezentatív mintának tekinthetők a nézők számára egy évad alatt elérhető kínálatból, és igyekeztünk figyelembe venni a városban jelen lévő különböző társulatokat vagy helyszíneket is (a helyszínek és/vagy társulatok rövid áttekintését lásd Wilders et al. 2015, 309–310).

A mintában a prózai színház, a táncszínház, a zenés színház és a *Kleinkunst* előadásai szerepeltek. Kivételt képeznek a *Kleinkunst*-előadások Tartuban, mivel a kutatás időszakában nem volt ilyen típusú színházi előadás.

	Debrecen	Groningen	Tartu	Tyneside
Kutatási időszak	2012	2010–2011	2012	2014
Produkciók a mintában	8	52	13	24
Előadások a mintában	23	52	23	105
A kvantitatív felmérés válaszadói	1139	2773	1401	1808

2. táblázat. A kutatási időszak, a produkciók és az előadások száma, valamint a kvantitatív közönség- és befogadó kutatásban részt vevő válaszadók száma

A kvantitatív közönségkutatást főként elektronikus úton végeztük. A nézők általában egy elektronikus kérdőívre válaszoltak, amelyet az előadás után néhány nappal e-mailben kaptak meg. Az e-mail-címeket az előadás előtt vagy a szünetben gyűjtöttük be; Tyneside-ban a kérdőívek terjesztéséhez közönséglistákat is használtunk. Tartuban kisszámú nyomtatott kérdőívet is kiosztottunk felbélyegzett válaszborítékkal azoknak a személyeknek, akik nem rendelkeztek e-mail-címmel, de hajlandóak voltak részt venni a felmérésben.

A kérdőív, amelyet a nézőknek többnyire e-mailben küldtük ki, ötféle kérdésből állt: 1) az előadás, a helyszín és általában az este általános értékelése, valamint a színházba járás okai; 2) a színházlátogatás gyakorisága, illetőleg a különböző típusú és műfajú (hivatásos és amatőr) színházak látogatásának gyakorisága az elmúlt egy évben; 3) az estével kapcsolatos elvárások, hogy a néző a színházba érkezés előtt és az előadás megtekintése után szerzett-e információkat, és ha igen, akkor honnan; 4) a színházi élményre vonatkozó kérdések; 5) a szociodemográfiai adatokra vonatkozó kérdések (Toome 2013, 66).

Ebben a tanulmányban csak a színházi élmény általános értékelésére vonatkozó kérdéseket tárgyaljuk. Az összegyűjtött adatok egyéb részeit a STEP más tagjai már felhasználták (például Van Maanen et al. 2015b; Šorli és Toome 2019), vagy a jövőben egyéni és közös tudományos munkákhoz fogják felhasználni.

Az 1. kérdésben az előadás, a helyszín és általában az este értékelését kérték egy 1–6 pontos skálán: 1 – egyáltalán nem érezte jól magát és 6 – tökéletesen jól érezte magát. A 2. kérdés egy állításokból álló listát tartalmazott, a 12. kérdés pedig egy kulcsszavakból/jellemzőkből álló felsorolást, amelyeket ugyanezen az 1–6 pontos skálán kellett értékelni. Az állítások listája többnyire Hans van Maanen TEAM-modelljén alapul (Van Maanen et al. 2013, 85), így a kijelentéseket öt csoportra lehetett osztani: teátrális (a színészi játék formáira és módjaira vonatkozóan), tematikus (a témákra és a szereplőkre vonatkozóan), immerzív (az előadás mennyire ragadta meg a nézőket), kommunikatív (a színpad és a nézők közötti kommunikációra vonatkozóan) és kontextuális (a relevanciára vonatkozóan).⁴ A kulcsszavak hat csoportba sorolhatók: formák és készségek, érzelmi hatás, kognitív hatás, komplexitás, szórakoztatás, relevancia. Az első csoport, a formák és készségek, olyan értékekre utal, mint a szépség megtapasztalása, az újonnan átélt képek és az előadók ügyességének a szintje. Az érzelmi és kognitív hatás mutatói az Eversmann-féle (2004) színházi élmény érzelmi és kognitív dimenzióit követik. A negyedik csoport, a komplexitás, a kényelmes és a kihívást jelentő tapasztalatok közötti különbségtételhez kapcsolódik (Van Maanen 2009, 191–194). A szórakoztatást gyakran a kényelmesebb élmények jellemzőjének tekintik, és ezért külön kategóriaként használják. Végül, az előadás megtapasztalt relevanciája arra utal, hogy az előadás a nézők valós életére vonatkozik-e, akár személyes, akár társadalmi szinten.

Az eredmények összegzése

Ebben az alfejezetben az empirikus kutatás eredményeit tárgyaljuk a tanulmány bevezetésében felvetett kutatási kérdések alapján. Mindenekelőtt a tartui színházi előadás létrehozása, terjesztése és befogadása közötti kapcsolatról lesz szó, mert ez lehetővé teszi a tartui színházi rendszer működésének a megismerését.

⁴ Az eredeti modelltől eltérően a narratív dimenzió helyett az immerzív dimenziót használtuk, mivel a kijelentések arra vonatkoznak, hogy a történet mennyire ragadja magával a nézőket, és mennyire képesek elmerülni a színpadon megteremtett világban.

Az elemzés kölcsönös kapcsolatot mutat a rendelkezésre álló előadások száma és a látogatottság között – egy előadást többször is eljátszhatnak, ha van elég ember, aki érdeklődik iránta. Így *a színházi rendszer működésében fontos tényezők a (bizonyos típusú) színházak számára rendelkezésre álló nézők száma és a közönség színházlátogatási szokásai*. A közönség elérhetősége egy bizonyos típusú színház számára a kultúrpolitika, valamint a művészeti marketing (reklámozás) és a színházi nevelés kérdéskörébe tartozik. A prózai színház kulturálisan és történelmileg a leginkább ismerős színházi forma, mivel az észt színházakban bemutatott előadások többsége ilyen, így a rendszeres és potenciális nézők számára ez a legkönnyebben hozzáférhető. Az oktatási rendszer is ennek a színháztypusnak kedvez – a két észtországi színészképző iskola a prózai színészek kinevelésére összpontosít, illetve kisebb mértékben a táncosok és operaénekesek oktatására is; az iskolai tantervekben is elsősorban a prózai színház szerepel.

Az észt közönség kedvencei, valamint a meglévő színházi rendszer az észt *kulturális és történelmi háttér* eredménye. Az észt irodalmi kultúra a legtöbb nyugati kultúrához képest meglehetősen fiatal, virágzása a 19. század második felében kezdődött, egészen addig a német és az orosz számított az irodalmi nyelvnek. Az észt kulturális identitás nagymértékben az észt nyelvre épült és épül ma is. A mindössze egymillió ember beszélte nyelv megőrzése az észt kultúra fontos célja. Még Észtország alkotmánya is kimondja, hogy az állam „megőrzi az észt nemzetet, nyelvet és kultúrát a történelem folyamán” (lásd „Eesti kultuurpoliitika põhialused aastani 2020”). A szovjet időszakban, különösen az 1970-es és 1980-as években, amikor az eloroszosítás erős volt, a prózai színház lehetővé tette, hogy az észt nyelv megjelenjen a színházakban is. Az észt dramaturgiát a színházak és a kulturális minisztérium is nagyra értékelte, és így van ez ma is: a prózai színházi bemutatók szövegeinek 39%-a észt nyelven íródott 2010-ben; az állam az észt drámák színpadra állítását támogatja (Kultuur 2030).

Még ha a különböző színházi formáknak van is elegendő közönségük, akkor is akadályt jelenthet *a megfelelő helyszínek hiánya*. Például a táncszínháznak szüksége lehet valamekkora négyzetméterszámra vagy egy speciális táncparkettra, hogy bemutathassa az előadásokat. A báb- és tárgyszínház működéséhez szintén teljesülniük kell bizonyos feltételeknek. Tartuban egyetlen megfelelő helyszín létezik a báb- és tárgyszínház számára, de anyagi okokból ez szerződést kötött a város legnagyobb színházával, hogy főként az ő előadásait

mutassa be. A kis magánszínház, a Tartu Uus Teater alapvetően az egyetlen megfizethető helyszínt kínálja a kortárs táncgyüttesek számára, mivel a város legnagyobb színházának a páholya túl drága a kis magántáncszínházak számára, tekintettel az ilyen típusú tartui színházak elérhető nézőszámára.

Egy másik befolyásoló tényező *a kultúrpolitika a műsortervezésben, amely bizonyos színházi formákat vagy produkcioakat többre értékkel, mint másokat*. Emiatt egyes nagyra értékelt művek még közepes érdeklődés esetén is műsoron maradnak. Tartuban ez az operák esetében érzékelhető. Operát helyben csak Tallinnban és Tartuban mutatnak be. A Vanemuine – a város legnagyobb színháza, az egyetlen Észtországban, ahol háromféle színpadi műfajba tartozó előadásokat is tudnak játszani – zenei osztályának célja az opera műfajának fenntartása és fejlesztése, de az igazgatóság hangsúlyt fektet a musicalre is, amely a nagyközönséget és a gyermekeket célozza meg, hogy megfelelő számú nézőt biztosítson a zenés színház számára, és egyúttal elegendő bevételt ahhoz, hogy az operát fenn lehessen tartani Tartuban. Az opera általánosságban nem rentábilis műfaj, ezért a Nemzeti Opera és a Vanemuine is nagyobb állami támogatást kap a többi színháznál. Az opera ilyenén támogatása az ország déli részén kultúrpolitikai döntés eredménye.

A Vanemuine zenei részlegének esete is jól szemlélteti, hogy *az előadások költségei* befolyásolják bizonyos műfajok elérhetőségét, és arra kényszerítik a társulatokat, hogy *több nézőt vonzzanak be*. Az opera, a musical és a klasszikus balett előadása költséges, és hogy mindezeket a műfajokat fenn lehessen tartani, a musicalekkel kell nagy nézőszámot bevonni, ami akkora bevételt produkál, amekkorára az opera nem képes, hiszen az opera-előadások lehetséges nézői kevesen vannak.

Végül, az egyes színházi formák és műfajok oktatási elérhetősége közvetlenül befolyásolja *a különböző típusok és műfajok elérhetőségét*. Észtországban lehetőség van a prózai színészet elsajátítására (két iskola is van, mindkettőben Sztanyiszlavszkij módszere szerint folyik az oktatás), lehet prózai színházi rendezést tanulni (a végzetek közül néhányan zenés színházi produkcioakat is színpadra állítottak), dramaturgiát, díszlettervezést, balett- és kortárs táncművészetet, valamint operaéneklést. Emellett van világitástervezés-, vizuálistechológia- és színházelméleti képzés is. Az 1980-as évek végéig a színészek és rendezők többsége mind ugyanabból a színészképzőből érkezett. Még most is, amikor két színészkola létezik, az újabban alapított iskola tanárai a régebbi iskola végzősei, akik ugyanazokat az eszméket viszik tovább. A színház néhány

gyakorlati területét egyáltalán nem tanítják Észtországban – a bábszínház színészei eredetileg vagy prózai színészek, vagy külföldön tanultak. Az újcirkusz vagy az „Urban Dance” fellépőit is általában a szabadidős tevékenységeket oktató iskolákban (javarészt magániskolákban) képezik. Sajnos a *Kleinkunst*nek sincs olyan iskolája, mint Hollandiában. Észtországban csak 2002 óta lehet kulturális menedzsmentet is tanulni. Természetesen egy olyan kis országban, mint ez, nem célszerű báb- és tárgyszínházi színészeket vagy operarendezőket kinevelni, mivel a színházi területen minimális a kereslet az ilyen típusú szakemberek iránt.

Ha összehasonlítjuk a színház működését a *STEP-városokban, nevezetesen Tartuban, Aarhusban, Debrecenben, Groningenben és Mariborban*, a színházi produkciók számának („előadások száma”), disztribúciójának („előadások száma”) és látogatottságának („látogatások száma”) az elemzése rámutat bizonyos hasonlóságokra, de különbségekre is. Először is, Tartuban és Mariborban (a két legkisebb város a vizsgált városok közül) a legmagasabb az egy lakosra jutó színházlátogatások száma (1,5 látogatás). Ugyanakkor a közönség számára elérhető színházi formák választéka a bemutatók számát tekintve ebben a két városban a legszűkebb. Ez azt jelenti, hogy a tartui és maribori lakosoknak nincs annyi lehetőségük arra, hogy a különböző színházi formák közül válasszanak, mint más városok lakóinak.

	Aarhus			Debrecen			Groningen			Maribor			Tartu		
	ea.	bem.	lát.	ea.	bem.	lát.	ea.	bem.	lát.	ea.	bem.	lát.	ea.	bem.	lát.
Prózai színház	30%	54%	41%	44%	36%	42%	43%	48%	28%	45%	42%	30%	71%	72%	59%
Zenés színház	10%	13%	38%	9%	16%	24%	14%	18%	31%	13%	8%	24%	13%	19%	31%
Táncos színház	15%	7%	3%	27%	11%	11%	12%	9%	11%	9%	6%	17%	11%	8%	7%
Kleinkunst	14%	4%	12%	7%	3%	6%	24%	17%	21%	–	–	–	–	–	–
Báb- és tárgyszínház	10%	12%	2%	12%	30%	16%	2%	1%	2%	30%	43%	27%	4%	1%	2%
Egyéb ⁵	21%	10%	4%	1%	4%	1%	5%	6%	8%	3%	1%	2%	1%	1%	1%
	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

3. táblázat. A létrehozott előadások (ea.), bemutatók (bem.) és látogatások (lát.) százalékos aránya műfajonként (Toome és Saro 2015, 279)

5 Az „egyéb” kategória olyan színházi formákat tartalmaz, mint a *Cirque Nouveau* és a *show*, a fizikai színház stb. Ezeket azért soroltuk egy csoportba, mert ilyen színházi formák még nem nagyon elérhetők, és nem szolgálja számottevő információval, ha külön kategóriaként kezelnének őket az elemzés során.

Tartu kiemelkedik a prózai színházi előadások legnagyobb arányával, míg Mariborban sok báb- és tárgyszínházi produkciót láthatunk, Groningenben pedig a *Kleinkunst*-produkciók aránya a legmagasabb a kínálatban. Míg az előadások színházi formák szerinti felosztása lehetővé teszi, hogy megértsük a potenciális nézők számára rendelkezésre álló színházi kínálat sokféleségét, addig az előadások felosztása informatívabb a színházi formák elérhetőségi szintjéről, valamint tisztább képet ad arról, hogy a közönség ténylegesen mit látogat. Bár Groningenben és Aarhusban más városokhoz képest meglehetősen gazdag a különböző előadások választéka, a terjesztés területén a prózai színház dominál a kínálatban, illetve megosztja vezető pozícióját a báb- és tárgyszínházzal, mint Mariborban, illetve Debrecenben. A többi város kínálatában nem sok báb- és tárgyszínházi előadás szerepel. Groningenben az előadások 17%-a *Kleinkunst*, ami négyszer több, mint más városokban. Ez azt jelenti, hogy azokban a városokban is, ahol a közönség számára nagy választékban állnak rendelkezésre különböző színházi formák, még mindig a prózai színház a legkönnyebben elérhető színházi forma. Másodsorban, a százalékos arányokat tekintve a zenés színház produkcióinak aránya valamennyi városban egy kicsit, de nem jelentősen magasabb az előadások, mint a látogatások tekintetében (kivételek Maribor, ahol ez éppen fordítva van): a zenés színházi produkciók a kínálat 9–14%-át teszik ki, és az előadások 8–19%-át. A táncszínház esetében fordított a helyzet: ott a produkciók a teljes kínálat 9–27%-át adják, míg az előadások csak 6–11%-át (itt a legmagasabb a debreceni arány). Ez arra utal, hogy egy színház vagy társulat több előadást tud értékesíteni zenés színházi produkciókkal, mint táncszínházi produkciókkal.

Harmadszor, Groningen kivételével minden városban a prózai színház vonzza be a legtöbb látogatót, ami azzal magyarázható, hogy valószínűleg ez a kognitív szempontból legkönnyebben hozzáférhető színházi forma, és a különböző típusú közönség körében is ez számít a legismertebbnek. Groningenben és Aarhusban azonban a zenés színház látogatottsága majdnem megegyezik a prózai színházéval, Mariborban pedig a prózai színház látogatottsága a báb- és tárgyszínházéhoz hasonlítható.

A kínálat különbségei és hasonlóságai négy szempont alapján magyarázhatók:

- 1) a kulturális hagyományok hatása;
- 2) a színházi rendszer felépítése;
- 3) a színházi rendszer politikai szempontjai;
- 4) a színházi produkció gazdasági tényezője (Toome és Saro 2015, 275).

Dánia és Hollandia a 20. század második felében más társadalmi-politikai helyzetben volt, mint Észtország, Szlovénia és Magyarország, amelyek vagy a Szovjetunióhoz, vagy annak befolyási övezetéhez tartoztak.

Az 1960-as évek végén a színház és a kultúrpolitika kapcsolatát a Nyugaton bekövetkezett politikai és társadalmi változások befolyásolták, ami oda vezetett az 1970-es években, hogy az államok egyre inkább elismerték és támogatták azokat a kisebb és újabb szereplőket, akik a színházi területen tevékenykedtek (Van Maanen et al. 2015a, 247). A vasfüggöny túloldalán a színházat inkább az állami propaganda eszközünek tekintették, és a fő irányzattól való eltéréseket kevésbé támogatták, sőt jobbra tagadták (az országok politikai körülményeitől függően). Lelkes (2009), Saro (2009) és Sušec Michieli (2009) rámutattak arra is, hogy Észtországban, Szlovéniában és Magyarországon még a Szovjetunió összeomlása után is nagyrészt megmaradtak a meglévő színházi rendszerek. Emellett a színházi rendszer struktúrája, valamint a színházi politika is közvetlen hatással van a színházi kínálatra. A társulatok jelenléte egy városban, az egyes színházi formák és műfajok számára rendelkezésre álló helyszínek, valamint az oktatási szempontok gyakran a kultúrtörténet következményei, ugyanakkor állandóan alakulnak is. A támogatási rendszer, a kulturálisprogram-kínálat, a helyszínek használata, az oktatási célkitűzések – mindezeket a jellemzőket figyelembe kell venni mint a színházi rendszer működését meghatározó potenciális tényezőket. Emellett a gazdasági szempontokat is szem előtt kell tartani. Egyes színházi formák vagy műfajok költségei ugyanis arra kényszerítik a színházakat, hogy szélesebb közönséget vonzzanak be, és így befolyásolhatják a színház művészeti döntéseit. Végül az ország mérete is szerepet játszik. Az olyan kis országokban, mint Szlovénia és Észtország, a közönség száma korlátozott a különböző típusú produkciók iránt érdeklődők tekintetében, ennél fogva egyes színházi formák vagy műfajok meglehetősen háttérbe szorulhatnak, és csak a fővárosban képesek nézőket bevonni. Ezek közé soroljuk az opera vagy a kortárs tánc műfaját, amelyek esetében a nézőknek olyan különleges kompetenciákkal kell rendelkezniük, amelyek lehetővé teszik, hogy követhessék és élvezhessék ezeket az előadásokat. Ezenkívül az ország mérete is behatárolja az egyes szakmákhoz szükséges képzés lehetőségeit, ami viszont befolyásolhatja bizonyos műfajok elérhetőségét.

A működés szempontjából jelentőséggel bír, hogy a különböző színházi formák különböző értékeket teremtenek-e a közönség számára; ha igen, hol vannak a legnagyobb eltérések, és hogy azok magyarázhatók-e a létrehozási és terjesztési területek működésével. Általánosságban elmondható, hogy Tartu, Groningen,

Tyneside városokban minden színházi forma magas pontszámot ér el a színház vonatkozásában, ami azt jelenti, hogy a nézők kifejezetten elégedettek az előadás minőségével, de a formavilágával (díszlet, jelmezek stb.) is, és értékelik, ha az előadás jól van megrendezve (4. táblázat). Debrecenben azonban más a helyzet, ott a színház terén a legmagasabb pontszámokat a zenés színház kapja. A *Kleinkunst* és a táncszínház esetében a nézők a magukkal ragadó produkciókat értékeli a legmagasabbra, vagyis azokat, amelyeket látva úgy érzik, el tudnak merülni az előadás világában, és a darab arra készíti őket, hogy használják a fantáziájukat.

Általánosságban elmondható, hogy a táncszínház szinte minden esetben a legjobb értékelést kapja, kivéve Groningenben, ahol a *Kleinkunst* jutalmazza a legmagasabb pontszámmal. A másik kivétel Debrecen, ahol a táncszínház helyett a *Kleinkunst* rendelkezik a legmagasabb átlaggal. Debrecenben és Tartuban a zenés színház a legalacsonyabb értékelést kapta; Groningenben és Tyneside-ban az eredmények sokkal változatosabbak. Minden városban a legalacsonyabb pontszám a kommunikatív aspektusé, ami azt jelenti, hogy a nézők nem érzik úgy, hogy az előadók várnak valamit a közönségtől, vagy hogy sikerült volna közvetlen kapcsolatot kialakítaniuk a színpadon lévő előadókkal. Ezek az eredmények azonban nincsenek összhangban a kvalitatív kutatásokkal, amelyek azt mutatják, hogy az emberek sokkal elégedettebbek az előadással, ha személyesen kapcsolódnak tudnak akár a témákkal, akár a szereplőkkel (összehasonlítva a groningeri *Kleinkunst* példájával). Az immerzív és a tematikus dimenzió meglehetősen magas átlagai is erre utalnak, ami alapján az feltételezhető, hogy a nézőket magával ragadta az előadás, és tetszett nekik az előadás témája, miközben a szereplők viselkedését is érdekesnek találták. A kommunikatív aspektus alacsony pontszámai, illetve a tematikus és immerzív dimenzió magasabb pontszámai közötti ellentmondás azonban a kérdőívben szereplő kijelentések nem megfelelő megfogalmazásából is adódhat: „Valamit nagyon közelről, szinte fizikálisan megtapasztalni” úgy is értelmezhető, hogy az előadás fizikális reakciókat (remegés, sírás stb.) vált ki, amelyek olyan erőteljes élmények következményei lehetnek, amiket az ember életében csak néhányszor tapasztal meg.

Ha azt vizsgáljuk, hogy mely aspektusok a legfontosabbak az előadás általános értékelése szempontjából, a prózai, a tánc- és a zenés színház közönsége számára, akkor kijelenthetjük, hogy az előadásban való elmélyülés és maga a színház a leglényegesebb. Ez is igazolja azt, hogy a produkció megítélésekor fontosnak tartják a színpadon megteremtett magával ragadó világot, amelyet a hozzáértő előadók tudnak a közönség felé közvetíteni.

	Groningen				Debrecen				Tartu				Tyneside			
	T	P	Z	K	T	P	Z	K	T	P	Z	K	T	P	Z	K
Színházi	4,79	4,72	4,86	5,03	5,37	4,75	4,94	5,03	5,21	4,88	4,80	–	5,95	5,44	5,58	5,42
Tematikus	4,28	4,47	4,53	4,81	4,74	4,74	4,30	4,83	4,70	4,56	4,38	–	5,51	5,0	5,0	5,01
Immerzív	4,34	4,18	4,14	4,51	5,45	4,67	4,47	5,09	4,86	4,52	4,35	–	5,50	5,09	5,09	4,72
Kommunikatív	3,37	3,53	3,53	3,80	4,58	4,06	3,61	4,54	4,06	3,79	3,43	–	4,70	4,20	4,42	4,52
Kontextuális	4,24	4,43	4,1	4,47	5,3	4,81	4,34	4,87	5,06	4,67	4,41	–	5,68	5,22	5,15	5,12

4. táblázat. A különböző dimenziók átlagai típusonként és városonként (Wilders et al. 2015, 336–337). T – táncszínház, P – prózai színház, Z – zenés színház, K – *Kleinkunst*.

A táncszínház a nézők számára a legnagyobb képzettséget igénylő, legszebb látványt nyújtó előadástípus, amely újszerű, lenyűgöző, inspiráló, izgalmas, és ez a legkevésbé felszínes. A prózai színházzal együtt e két típus tekinthető a legösszetettebbnek az olyan szempontokra adott magasabb pontszámok alapján, mint a „bonyolult” és „az ön számára személyesen megterhelő”. A „könnyen követhető” kijelentésre kapott pontszámok viszont alacsonyabbak a zenés színházzal és a *Kleinkunst*tal összehasonlítva. A prózai színház emellett nem túl pihentető, illetve a többi színházi forma szórakoztatóbbnak bizonyult a nézők számára. Ez azt jelenti, hogy a tánc- és a prózai színház kínálja a legjobb lehetőségeket az érzelmi és kognitív elköteleződésre, ezt összetettebbnek tartják, ellenben a legkevésbé szórakoztatónak élik meg. A zenés színház és a *Kleinkunst* a nézők számára nem túl bonyolult, és szórakoztatóbb, így magasabb pontszámot kap az olyan szempontokra, mint a „pihentető”, a „jó szórakozás”, a „vicces”, továbbá alacsonyabb pontszámot kap a „bonyolult” és „az ön számára személyesen megterhelő” faktorokra. A zenés színház ugyanakkor a leghagyományosabbnak is bizonyult, kivéve Tyneside-ot, ahol ezt a pozíciót a *Kleinkunst* foglalja el, amelyet szintén a legszórakoztatóbbnak és a legkevésbé összetettnek tartanak. Ez azt jelenti, hogy a zenés színház és a *Kleinkunst* általában könnyebb színházi formának számít a másik két típushoz képest. Általánosságban mind a négy színházi formát fontosabbnak tartják társadalmi, mint a személyes szinten. A *Kleinkunst*ot és a prózai színházat társadalmi tekintetben a leginkább relevánsnak, a *Kleinkunst*ot pedig a személyesen leginkább releváns színházi formának élik meg.

Amint a fentiekben bemutattuk, az immerzió (hogy a nézőket mennyire ragadja el a történet, és szippantja be az előadás) és a színházi aspektus szempontjai a legmeghatározóbbak az előadás egészének az értékelésekor. A „lenyűgöző”

az egyik legjelentősebb kulcsszó az előadás általános értékelésének a meghatározásában. A kvalitatív kutatás azonban azt mutatja, hogy a zenés és a prózai színház nézői meglehetősen eltérően értelmezik a „lenyűgöző”-t. A zenés színházi közönség számára ez inkább az előadó készségeihez, az énektudásához, az artikulációjához kapcsolódik; a színészi játék és a hiteles éneklés képességét olyan készségként emelik ki, amely nem minden operaénekesnek adatik meg.

A prózai színház közönségét az nyűgözi le, ha az előadás elgondolkodtatja őket a színpadon bemutatott témákról, és ha ezt a személyes tapasztalataikhoz tudják kapcsolni. Emellett csodálják a színészi képességeket is, különösen, ha a szerep nyilvánvaló kihívást jelent a művész számára (pl. gyermekszerepek eljátszása), vagy a színész tökéletes a szerepre (jó szereposztás). Az előadások általános értékelését meghatározó legfontosabb kulcsszavak a „tehetséges” és a „lenyűgöző”.

Először is, ki kell emelni, hogy a hangsúly a városok közötti összehasonlíthatóságon volt, ezért az olyan színházi formákat, mint a báb- és tárgyszínház, a cirkusz stb., amelyek egyes városokban elérhetőek voltak, másokban pedig nem, szándékosan kihagytuk a kutatásból. Ez azt jelenti, hogy a jelen kutatás alapján nem lehet megmondani, hogy azok a színházi rendszerek, amelyek több alternatív színházi formával is rendelkeznek a kínálatban, képesek-e másfajta élményeket is nyújtani. Mindazonáltal a kutatás rámutat bizonyos eltérésekre az adatokban, amelyek a rendszerek közötti különbségek eredményeként értelmezhetőek. Például, bár a zenés színházat általában szórakoztatóbbnak élik meg (mint a prózai és táncszínházat) Tartuban és Debrecenben, ahol kevesebb musical van a kínálatban, a zenés színházat kevésbé tartják pihentetőnek, sőt inkább bonyolultabbnak gondolják. Tyneside-ban és Tartuban, ahol a táncszínházi mintában klasszikus balett szerepel, a műfajt inkább a benne rejlő képességek miatt csodálják, míg Groningenben, ahol több kortárs tánc van a kínálatban, a táncot azért minősítik lenyűgözőnek, mert magával ragadóbb, meglepőbb, kevésbé kiismerhető és bonyolultabb. Az ebben a fejezetben bemutatott eredmények fényében az egyik leglényegesebb kérdés, hogy a színház fogalomalkotása kulturális konvenciókon alapul-e, vagy inkább univerzálisan jelenik meg. Látható, hogy mind a négy városban a színházat javarészt a külső tulajdonságai (az előadás, a díszlet, az előadás rendezésének a módja) miatt értékelik. Másodszor, az előadás látványvilágában való elmerülés ugyanolyan fontos a nézők számára, mint az, hogy lenyűgözze őket a színészi képesség, valamint a bemutatott témák és karakterek.

	Groningen				Debrecen				Tartu				Tyneside			
	T	P	Z	K	T	P	Z	K	T	P	Z	K	T	P	Z	K
Tehetséges	5,07	4,81	4,75	4,83	5,62	4,89	4,98	5,37	4,97	4,3	4,44	–	5,79	5,05	5,16	4,85
Gyönyörű látvány	5,04	4,51	4,94	4,93	5,06	4,14	4,36	3,25	5,32	3,87	4,6	–	5,6	3,58	4,7	3,97
Tele újfajta ábrázolásokkal	4,40	3,69	3,34	3,69	4,56	4,18	3,71	2,93	4	3,42	3,33	–	5,18	3,43	3,56	3,53
Lenyűgöző	4,51	4,09	4,01	3,86	5,06	4,24	4,22	4,68	4,78	4,22	4,15	–	5,74	4,86	5,18	5,44
Izgalmas	3,43	3,13	2,91	3,23	4,37	4,31	3,78	4,34	3,85	3,23	3,25	–	5,53	4,22	5,14	5,14
Megnyugtató	2,43	2,52	2,66	2,42	3,12	3,05	2,76	2,75	4,17	2,49	2,41	–	3,28	2,83	3,91	4,47
Kielégítően teljes	–	–	–	–	5,06	4,19	4,11	4,81	4,35	4,25	4,23	–	5,11	4,3	4,94	5,41
Fájdalmasan meglepő	2,6	2,99	2,17	2,84	2,19	3,24	2,75	1,43	2	3,39	2,31	–	2,81	3,14	1,99	1,97
Inspiráló	4,39	4,1	3,86	3,99	4,88	4,23	3,81	3,26	4,27	3,7	3,4	–	5,32	4,24	4,25	4,26
Felismerhető	2,84	3,28	4,2	4,23	4,75	4,44	4,59	4,16	2,92	3,15	3,73	–	4,7	4,23	5,32	4,97
Szembesítő	2,96	3,53	2,41	3,07	3,06	4,47	3,64	4,68	–	–	–	–	3,3	3,08	1,81	1,51
Kihívó	–	–	–	–	3,06	3,16	2,38	1,68	3,43	3,39	2,99	–	4,09	3,76	2,09	2,53
Hagyományos	2,13	2,29	2,71	2,19	2,81	2,48	3,17	2,65	3,12	2,58	3,26	–	1,86	2,5	2,7	3,54
Felszínes	1,91	2,1	2,59	2,14	1,44	2,03	2,21	1,68	1,97	2,11	2,3	–	1,52	1,85	2,2	1,61
Unalmas	1,89	1,95	1,63	1,54	1,25	1,81	1,85	1,22	1,56	1,92	1,88	–	1,15	1,44	1,3	1,23
Bonyolult	3,43	2,96	1,7	1,84	2,37	3,09	2,24	1,47	32,5	2,98	2,45	–	2,49	2,5	1,3	1,26
Könnyen követhető	3,55	4,1	5,08	5,06	4,93	4,24	4,56	5,34	3,71	4,06	4,23	–	4,95	4,76	5,55	5,68
Az ön számára személyesen megterhelő	2,75	2,75	1,71	1,89	2	2,86	2,25	1,66	2,05	2,21	1,91	–	2,7	2,79	1,52	1,53
Megnyugtató	4,08	3,87	4,9	4,8	4,13	3,35	3,86	4,47	4,17	3,37	3,79	–	3,76	3,05	3,89	4,94
Szórakoztató/Vicces	3,51	4,05	4,64	5	5,56	4,47	4,57	5,85	3,75	3,62	3,65	–	4,85	4,2	5,5	5,83
Vicces	3,19	3,95	4,38	5	4,63	3,47	2,57	5,53	2,54	3,46	3,12	–	4,05	4,38	4,56	5,66
Személyesen önnek releváns	3,19	3,23	2,66	3,57	4,06	3,79	3,01	4,31	3,12	3,09	2,58	–	3,67	3,5	3,96	4,88
Társadalmilag releváns	3,1	4,04	3,04	3,91	4	4,46	3,51	4,93	3,28	4,25	3,44	–	4,39	4,5	3,82	4,56

5. táblázat. A kulcsszavak átlaga színházi formák és városok szerint. (Wilders et al. 2015, 340–342). T – táncszínház, P – prózai színház, Z – zenés színház, K – Kleinkunst.

Konklúziók

Annak ellenére, hogy a különböző városokban más-más típusú és műfajú színházak működnek, Észak-, Nyugat-, Kelet- és Közép-Európa valamennyi városában a prózai színház a legkönnyebben hozzáférhető színházi forma, mivel a közönség számára a legtöbb előadást ez kínálja. Mindenhol ez a leglátogatottabb színház-típus is; néhol holtversenyben a zenés színházzal vagy a báb- és tárgyszínházzal. Az észak- és nyugat-európai városokban a zenés színház által elért, a prózai színházzal közel azonos látogatószám annak a következménye, hogy az ottani színházi rendszerbe sokkal több kereskedelmi színház tartozik, mint az észak- és nyugat-európai városokban.

Bár a színházi rendszerek kulturális gyökerekre nyúlnak vissza, és egyértelműen adott kulturális, politikai és társadalmi folyamatok eredményei, a jelenlegi színházpolitika fontossági sorrendje és általában a színházi rendszer struktúrája is közvetlen hatással van a színház működésére. A lényeg az, hogy a nyugati kultúrpolitikában nagy hangsúlyt kapott az alternatívabb színházi formák támogatása, ami az Aarhusban és Groningenben kínált színházi műfaj sokféleségében is megmutatkozik. Ugyanakkor a rendszer megteremtette egy erőteljes kereskedelmi színházi szféra alapjait, amely gyakrabban játszik szórakoztató műfajokat (például musicaleket) nagy helyszíneken, nagyszámú közönség előtt. Tehát bizonyos típusok vagy műfajok támogatottsága vagy nem támogatottsága (aki részesül támogatásban, és aki teljes mértékben a saját jegybevételeire van utalva) meghatározza a színház működését. Észak- és nyugat-európai városokban a kereskedelmi színház szinte nem létezik, ezért csaknem minden hivatásos színház támogatásban részesül. Ez azt jelenti, hogy még a szórakoztatóbb műfajokat, például a musicaleket is támogatott színházak adják elő. Tartui viszonylatban ez pozitívan értékelhető, mivel a musicalekből származó bevételek lehetővé teszik a Vanemuine számára, hogy Dél-Észak-Északban operát és klasszikus balettet állítson színpadra, miközben ezekre a műfajokra soha nem érkezne annyi látogató, hogy önmagukból fedezni tudnák a költségeiket.

Ami azonban talán még szembetűnőbb, az az, hogy a színházba járás és a színház megélésének a módja ezekben az országokban több hasonlóságot mutat, mint különbséget, annak ellenére, hogy a színházi rendszerek igencsak eltérőek. A prózai és a táncszínház komolyabb színházként, a zenés színház és a *Kleinkunst* pedig szórakoztatóbb és inkább kikapcsolódást nyújtó színházként él meg. Általánosságban elmondható, hogy a nézők mindenhol nagyra értékelik azt, amit a színpadon látnak. A színészi játék, a díszlet, a jel-

mezek minősége, a rendező vagy a koreográfus minőségi munkája valamennyi színházi forma esetében magas pontszámokat kapott. Az előadás egészének megítélésekor pedig a legmeghatározóbb szempont az, hogy a nézők mennyire képesek elmerülni az előadás világában, mennyire tudják beleélni magukat a darabba, illetve az, hogy mennyire elégedettek a színészi játék, a rendezés és általában az előadás formáinak a minőségével.

A felhasznált irodalom

- Bennett, Susan. 1997. *Theatre Audiences: A theory or production and reception*. London – New York: Routledge.
- Cremona, Vicky Ann, Peter Eversmann, Hans Van Maanen, Willmar Sauter, John Tulloch szerk. 2004. *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*. IFTR/FIRT Theatrical Event Working Group. Amszterdam – New York: Rodopi.
<https://doi.org/10.1163/9789004502888>
- Edelman, Joshua és Maja Šorli. 2015. „Measuring the value of theatre for the Tyneside audiences”. *Cultural Trends* 24(3): 232–244.
Online elérés: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09548963.2015.1066074> (utolsó letöltés: 2024. május 13.).
- Edelman, Joshua, Maja Šorli és Van Maanen, Hans. 2015. „STEP into the Provinces: The theatre systems and audience experiences of smaller European cities”. *Amfiteater: Journal of Performing Arts Theory* 3(1–2): 220–233.
- „Eesti kultuurpoliitika põhialused aastani 2020” heakskiitimine. RT III, 2014. február 14. *Eesti Vabariigi Põhiseadus*. Online elérés: <https://www.riigiteataja.ee/akt/633949> (utolsó letöltés: 2018. június).
- Eversmann, Peter. 2004. „The Experience of Theatrical Event”. In *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*. Szerkesztette V. A. Cremona, P. Eversmann, H. Van Maanen, W. Sauter, J. Tulloch, 139–174. Amszterdam – New York: IFTR/FIRT Theatrical Event Working Group – Routledge.
https://doi.org/10.1163/9789004502888_012
- Lelkes, Zsofia. 2009. „Changes in Hungarian Theatre System”. In *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Szerkesztette Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro, 90–124. Amszterdam – New York: Rodopi.
https://doi.org/10.1163/9789042026131_008
- Martin, Jaqueline és Willmar Sauter. 1995. „Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice”. *Acta Universitatis Stockholminensis*. Stockholm Theatre Studies 3. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

- Saro, Anneli. 2009. „Interaction of Theatre and Society in Estonia”. In *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Szerkesztette Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro, 41–62. Amsterdam –New York: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789042026131_006
- Sauter, Willmar. 2000. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Sauter, Willmar. 2008. *Eventness: A Concept of Theatrical Event*. Második, javított kiadás. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier.
- Šorli, Maja és Hedi-Liis Toome. 2019. „Is Theatre Personally and Socially Relevant? Empirical Insight into Theatrical Experience”. *Nordic Theatre Studies* 30(2): 115–132. Online elérés: <https://tidsskrift.dk/nts/article/view/112955> (utolsó letöltés: 2024. május 13.).
- Sušec Michieli, Barbara. 2009. „Between Inertia and Cultural Terrorism: Slovenian Theatre System in Times of Crisis and Change”. In *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Szerkesztette Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro, 63–89. Amsterdam – New York: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789042026131_007
- Toome, Hedi-Liis. 2013. „Teatrist Tartus, rahvusvaheliselt: Metodoloogilisi küsimusi rahvusvahelises võrdlusruuringus”. In *Eesti teatriteaduse perspektiivid: Studia litteraria Estonica*, Vol 13. Szerkesztette A. Saro, 55–82. Tartu: Ülikooli Kirjastus.
- Toome, Hedi-Liis. 2015. „Do you feel the same? Different dominants of aesthetical experience”. *Nordic Theatre Studies* 27(2): 22–36. <https://doi.org/10.7146/nts.v27i2.24248>
- Toome, Hedi-Liis és Anneli Saro. 2015. „Theatre Productions and Distribution in Different European cities.” *Amfiteater: Journal of Performing Arts Theory* 3(1–2): 257–279.
- Van den Hoogen, Quirijn Lennert. 2009. „Functioning of Performing Arts in Urban Society”. In *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Szerkesztette Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro, 265–299. Amsterdam – New York: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789042026131_015
- Van den Hoogen, Quirijn Lennert. 2010. *Performing Arts and the City: Dutch municipal cultural policy in the Brave New World of evidence-based policy*. Dissertation University of Groningen: Groningen.
- Van den Hoogen, Quirijn Lennert és Marlike Lisette Wilders. 2009. „STEP on Stage: Studying Theatre Systems in Glocal Contexts”. In *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Szerkesztette Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro, 527–537. Amsterdam – New York: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789042026131_024

- *Vanemuise arengukava 2014–2018*. Online elérés: <http://www.vanemuine.ee/wp-content/uploads/2014/10/Teater-Vanemuine-arengukava-2014-2018.pdf> (utolsó letöltés: 2018. június).
- Van Maanen, Hans. 1999. „How to Describe the Functioning of Theatre”. In *Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe*. Szerkesztette Hans van Maanen, Steve Wilmer, 721–758. Amszterdam–Atlanta: Rodopi.
https://doi.org/10.1163/9789004647121_023
- Van Maanen, Hans. 2009. *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amszterdam: Amsterdam University Press.
<https://doi.org/10.5117/9789089641526>
- Van Maanen, Hans, Andreas Kotte és Anneli Saro szerk. 2009. *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*. Amszterdam – New York: Rodopi.
<https://doi.org/10.1163/9789042026131>
- Van Maanen, Hans, Antine Zijlstra és Marlike Lisette Wilders. 2013. *Hoe theatre functioneert in the stad de Groningen: Aanbod en gebruik in het seizoen 2010–2011. How theatre functions in the city of Groningen. Supply and use in the regular season*. STEP research. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, Faculteit der Letteren.
- Van Maanen, Hans, Joshua Edelman, Magdolna Balkanyi, Mathias P. Bremgartner, Louise Ejgod Hansen, Anneli Saro, Beate Schappach, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome és Attila Szabó. 2015a. „Theatre Systems Compared”. *Amfiteater: Journal of Performing Arts Theory* 3(1–2): 234–255.
- Van Maanen, Hans, Maja Šorli, Hedi-Liis Toome, Marline Lisette Wilders, Joshua Edelman, Attila Szabó és Magdolna Balkányi. 2015b. „Spectators, who are they?” *Amfiteater: Journal of Performing Arts Theory* 3(1–2): 281–303.
- Wilders, Marline Lisette, Hedi-Liis Toome, Maja Šorli, Attila Szabó és Antine Zijlstra. 2015. „I was utterly mesmerised: Audience experiences of different theatre types and genres in four European cities compared”. *Amfiteater: Journal of Performing Arts Theory* 3(1–2): 305–343.

Antine Zijlstra
– Berber Aardema

Társadalmi- és közösségiérték- teremtés

**hollandiai kistelepüléseken
az Anne Frank naplója című, fríz nyelvű
előadás példáján keresztül**

Bevezetés

Hogyan értékelik a kistelepüléseken a fríz és a holland közönség tagjai a fríz nyelvű amatőr színházi eseményeket, és azok milyen módon járulnak hozzá a közösségi élethez? Ez a cikk a Fordivedaesje nevű amatőr társulat egy színházi darabjának – *Anne Frank naplója* – a példáján keresztül mutatja meg, milyen társadalmi és közösségi értékeket teremthet egy falusi előadás a nézői számára. A darabot 2022. április végén és május elején vitték színpadra az „It Harspît” közösségi házban Toppenhuzen és Twellingea településeken. Ezek a körülbelül ezerhatszáz lakost számláló ikerfalvak Sneek (fríz nyelven Snits) város közelében, Hollandia északi részén találhatók.¹ Frízföld Hollandia tizenkét tartományának egyike. Saját nyelvvel rendelkezik: ez a nyugatfríz vagy fríz nyelv, amely hivatalos kisebbségi nyelvnek számít; 2018-ban Fryslân lakosságának 61%-a tekintette anyanyelvének. A fríz nyelv főként informálisan és szóban használatos, leg-

¹ További információk fríz nyelven a falvak honlapján olvashatók: <https://www.topentwelonline.nl/onzedorpen/top-en-twel-in-t-kort>, hozzáférés: 2023. október 27.).

főképp otthon, családi körben, a vidéki társadalmi és közéletben, valamint a regionális médiában, mivel az oktatási rendszer alig ad lehetőséget az elsajátítására (Riemersma 2023). Ezt a megfigyelést alátámasztják a Fryslân tartomány lakosainak általános nyelvtudását vizsgáló kutatások is, amelyekből kiderül, hogy a lakosság 92 százaléka érti a fríz nyelvet (meglehetősen jól), 64,1 százalékuk beszéli (meglehetősen jól), és 52,4 százalékuk olvasni is tud ezen a kisebbségi nyelven (jól vagy nagyon jól). Ugyanakkor csupán 15,9 százalékuk állítja azt, hogy képes (jól vagy nagyon jól) fríz nyelven írni (Provincie Fryslân 2019).

A fríz nyelvű amatőr színház jelentősége a kisebbségi kultúrában és a kutatás szempontjából

A fríz nyelvű amatőr színház fontos szerepet tölt be a fríz nyelvben és kultúrában szóbeli jellege és a helyi közösségekhez való kapcsolódása miatt. Gyökerei Fryslân tartomány háromezredharmad falujába, 1860-ra nyúlnak vissza (Oldenhof 2006). Ez a nagy múltú amatőr színházi hagyomány főként informálisan öröklődött nemzedékről nemzedékre. 2015-ben százkilencvennégy aktív amatőr színjátszó egyesületet és harmincnégy szabadtéri színházi csoportot tartottak számon Fryslânban. Vannak köztük, amelyek évente, mások alkalmanként tartanak előadásokat. Művészi ambícióik is eltérőek: azok az amatőr színházi társulások, amelyek „a falunak” és „a faluval” adnak elő, úgy tűnik, a közösség számára fontos társadalmi feladatokra összpontosítanak, míg az ambiciózusabb amatőr csoportok nemegyszer hivatásos rendezőt és/vagy technikai személyzetet is alkalmaznak a magasabb színvonalú előadások megvalósítása érdekében (Zijlstra et al. 2016). Az utóbbiak gyakran szélesebb közönséget érnek el, a működésük drágább, s számukra a jegyeladás jelentős bevételi forrást jelent (Zijlstra et al. 2023).

Az *Anne Frank naplója* című előadást, amelyet e cikk esettanulmányának választottam, a *Re-voicing Cultural Landscapes* (JPICH Horizon 2020) című, nagyobb kutatási projekt részeként vizsgáltam, amelynek az volt célja, hogy jobban megértsük a szociálisan kirekesztett szellemi kulturális örökséggel – például a fríz szóbeli színházi hagyományokkal – kapcsolatos többségi és kisebbségi nézőpontok kölcsönhatását. Azt a kérdést vizsgáltam meg, hogy a résztvevők különböző csoportjai miként értékelik a kisebbségi kulturális eseményeket

Cornwallban (Egyesült Királyság), Livóniában (Lettország, Észtország), valamint Frízföldön (Hollandia).²

Jelen írásban a fríz és holland nézők véleményét összegzem az említett színházi eseményen való részvétel társadalmi és közösségi értékeit illetően.

Elméleti háttér és kutatási terv

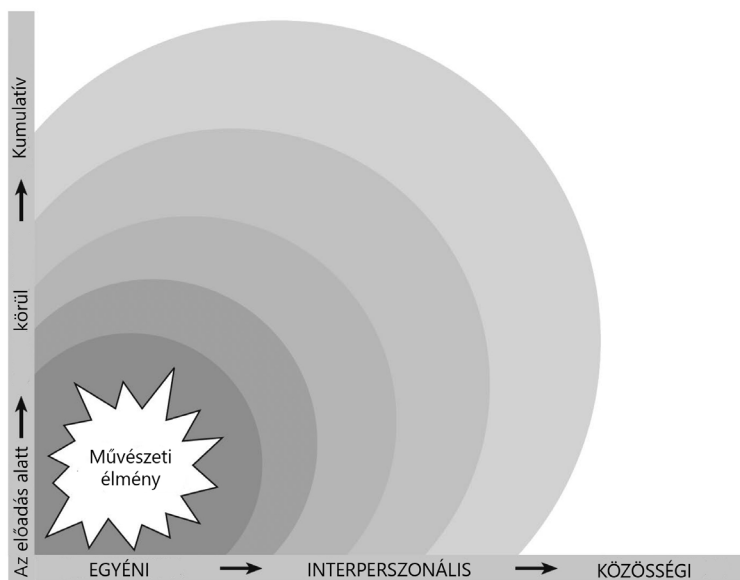
Az előadások kisebbségi kulturális kontextusban való vizsgálata szélesebb megközelítést követel meg, amely magában foglalja az előadás társadalmi és kulturális kontextusát is. Ezért a „színházi esemény” fogalmat választottam kulcsfogalomnak, amely a színháztudományon belül tágan értelmezhető: a színházi esemény egy meghatározott időben, egy meghatározott helyen és körülmények között zajlik, és összehozza a résztvevőket, a színházi alkotókat, valamint a közönséget (Sauter 2000). Így lehetőséget kínál arra, hogy az előadásokat az emberi jelenlét és interakció gyökereitől kiindulva tanulmányozzuk mind az előadás során, mind pedig az azt körülvevő társadalmi és közösségi kontextusban. Továbbá ezáltal az előadások elemezhetők a társadalmi és kulturális konvenciók, körülmények részeként, amelyek meghatározzák a darab sajátos jellemzőit, és azt a kulturális gyakorlatot, amely alapján az beépül a résztvevők társadalmi és kollektív életébe (Knowles 2004). A fríz nyelvű amatőr színházi produkciók hozzásegítik a közösségeiket ahhoz, hogy közösen éljék át az előadásokat, és vagy egy helyi, vagy külső helyszínen találkozzanak, társadalmi kapcsolataikat a színházi élményekkel alakítva, majd a tapasztalataikat, benyomásaikat beépítve személyes és közösségi életükbe. Ezek a programok lehetőséget nyújtanak a szocializálódásra és az eltérő személyes nézőpontok megvitatására, valamint a különböző világnézetek ütköztetésére, ami olyan társadalmi értékekhez vezethet, mint a társadalmi kötődés kialakulása az ismerős közönség tagjai közt, vagy új kapcsolatok szövődése ismeretlenekkel, amit más néven „áthidalásnak” (*bridging*) neveznek (Putnam 2000; Van Maanen 2009). A színházi események tehát támogatják a közösségen belüli kapcsolatok kiépítését és erősítését, ami túlmutat magán az eseményen, és hozzájárulhat a közösség vitalitásának erősödéséhez, valamint (kisebbségi) kulturális hagyományt teremthet (Brown 2006; Zijlstra 2020; Zijlstra et al. 2023).

2 Erről lásd: <https://www.heritageresearch-hub.eu/project/re-voicing-cultural-landscapes>.

Alan Brown (2006) kidolgozott egy általános keretrendszert, amely bemutatja, hogy miként hoznak létre értéket a kulturális események az egyének és a közösségek számára. Ez alapsémaként szolgál a különböző típusú értékek és a közöttük lévő kapcsolatok megértéséhez (1. ábra), amelyeket Brown öt dimenzióra oszt (2. ábra). E cikk szempontjából különösen az „emberi kapcsolatok”, más néven a társadalmi értékek és a kommunikációs eszközök, valamint a „közösségi értékek” lényegesek. Interperszonális szinten azok a kapcsolatok a legkielégítőbbek, amelyeket Brown a társadalmi interakcióval összefüggésben említ: azok, amik a családi kohéziót és a csapatmunkára való képességeket erősítik (Brown 2006). Az *Anne Frank naplója* előadás vizsgálatakor is ezekre és ezeknek az észlelt hatásaira összpontosítunk, ahogyan azt fentebb leírtam (vö. Putnam 2000). „Az előadásnak a közösség életében betöltött jelentősége” egy értékdimenzió, amely a művészeti élmény során és körül kialakuló kollektív előnyök egy csoportjából tevődik össze. Ez magában foglalja a kulturális örökség megerősítését vagy fenntartását, a politikai párbeszédet, a közös emlékek és a közös jelentőség megteremtését, az értékek és eszmék átadását, a társadalmi kontextust és az összetartozás érzését (Brown 2006).

Jelen írásomban azt foglalom össze, hogy az *Anne Frank naplója* című előadásban való részvétel hogyan járul hozzá a közösségi értékek és a kisebbségi kultúra erősödéséhez. Következésképpen az emlékek és értékek megteremtése közös emlékek és értékek megteremtéseként értelmeződik, hangsúlyozva a különbséget a hasonló interaktív társadalmi értékektől, amelyek magához a színházi eseményhez köthetők.

Az *Anne Frank naplója* című előadás társadalmi és közösségi értékeinek a jobb megértése érdekében tizenhét rövidebb interjút és öt mélyinterjút készítettem a közönség tagjaival, tizenhárom fríz és négy holland nézővel, illetve két fríz és három holland látogatóval. A rövid interjúkra közvetlenül három előadás után került sor, és átlagosan tíz-húsz percig tartottak. A mélyinterjúk idejét és helyét a válaszadók határozták meg, ezek átlagosan másfél óra hosszúságúak voltak. A válaszadóknak egy kérdőívet is ki kellett tölteniük, amely tartalmazta a lényeges adataikat, valamint a velük kapcsolatos nyelvi és identitásbeli háttér-információkat. Emellett, amennyiben relevánsak, a három igazgatósági taggal készített mélyinterjúimból származó, a színházi esemény szervezeti hátterére vonatkozó meglátásokat is felhasználom az alábbi összegzésben, és hivatkozom rájuk. Minden interjút az ATLAS.ti segítségével rögzítettem, írtam át, kódoltam és elemeztem.



1. ábra. Egy értékhierarchia (Brown 2006, 19)



2. ábra. A Brown-féle értékhierarchia értékdimenziói (Brown 2006, 20)

Esettanulmány

Az *Anne Frank naplója* című előadás, amelyre ez a cikk fókuszál, a Fordivedaesje amatőr színházi csoport produkciója. Ez a társulat általában a helyi közösségekkel való kapcsolatára összpontosít. Tagjai ezúttal úgy döntöttek, hogy a második világháború utáni holland felszabadulás hetvenötödik évfordulója alkalmából egy nagyobb szabású előadással kedveskednek a közönségnek, s azt 2020-ban tervezték bemutatni. Erre a célra *Anne Frank naplóját* választották, amelyet az angol nyelvű adaptációból fordítottak le frízre, az eredeti holland könyv angolra átültetett szövege nyomán. A siker érdekében profi rendezőt szerződtettek, és meghosszabbították a próbák idejét. Sajnos azonban az előadást a Covid-19 miatt el kellett halasztani, de 2022-ben újra belevágtak, és ötször eljátszották az „It Harspit” közösségi központ színháztermében a saját településük lakóinak és a szomszédos falvakból érkező közönségnek. Mindazonáltal az az erőfeszítés és (személyes) kockázat, amelyet az előadás megvalósítása jelentett, arra sarkallta őket, hogy a következő színházi évadra már egy kisebb, humorosabb produkcióval készüljenek, amelyet szakmai támogatás nélkül állítanak színpadra.

A Fordivedaesje amatőr színházi társulat 1977-ben alakult meg, és azóta is minden évben fellép a helyi színházban változatos műfajú darabokkal. 2017-ben egy nagyobb szabadtéri előadásuk is készült.³

Az első benyomások

Egy olyan esemény, mint az *Anne Frank naplója* előadás, lehetőséget nyújt arra, hogy az érdeklődők nagyobb társaságban találkozzanak és beszélgessenek egymással, megvitassák a nézeteiket, illetve megélhessék például a kisebbségi közösséghez tartozásuk miatt érzett büszkeségüket. Az elemzés eredményei szerint a fríz nyelv fontos szerepet játszik mind a színpadon, mind az azon kívül zajló társadalmi interakciókban, s ennél fogva hatékony közvetítője az *Anne Frank naplója* társadalmi és közösségi értékeinek. Különösen, mivel a kistelepüléseken lakók túlnyomórészt fríz nyelven kommunikálnak, és nem mulasztják el hangsúlyozni ezt az újonnan érkezőknek is, amint az az ikerfalvak honlapján is olvasható:

³ Lásd <https://fordivedaesjetopentwel.nl> (utolsó letöltés: 2023. október 28.).

„A falvak [Top en Twel, É. n.] fő nyelve a fríz. Az újonnan érkezettekől nem várható el, hogy azonnal tudjanak frízül beszélni, de az igen, hogy észszerű időn belül megtanulják megérteni a nyelvet.”⁴

Bár a válaszadók arról számoltak be, hogy lenyűgözte őket az *Anne Frank naplója* színészeinek játéka és a darab színpadra állításának a módja, illetve beszéltek az előadás mondanivalójáról és az (amatőr) színház iránti szeretetükről is, amikor a színházi eseménynek a fríz beszélt nyelvi kulturális hagyományban betöltött szerepéről kérdezték őket, a fríz mint kisebbségi nyelv használata volt a fő fókuszuk. Vagyis a kisebbségi nyelven előadott *Anne Frank naplójára* úgy tekintettek, mint lehetőségre, amely alkalmas a fríz identitás bemutatására, még akkor is, ha a darab alapjául szolgáló könyv eredetileg holland nyelvű, és a többségi kultúra is holland.⁵ A résztvevők közötti társas interakció is hozzájárul a személyes kapcsolatok és a kötődés kialakulásához és felerősödéséhez ebben a kisebbségi kulturális környezetben. Az előadás fríznyelvűségét – identitásképző elemként – valamennyi fríz és holland válaszadó pozitívan értékelte, és a fríz amatőr színházi hagyomány fontos összetevőjének tartotta. Ugyanakkor többen is beszámoltak arról, hogy a fríz nyelven beszélők sokszor hajlamosak hollandra váltani, valahányszor egy hollandul beszélő személy bekapcsolódik a csoport diskurzusába, még akkor is, ha az illető ért frízül. A „nyelv megtörése” gyakori jelenség a fríz kisebbségi nyelvi közösségben, és a válaszadók különféle képpen vélekednek róla. Néhány fríz interjúalanyom úgy látja, hogy a hollandra való átváltás veszélyezteti a fríz nyelv fennmaradását, mások szerint ez a módja annak, hogy a másik nyelv beszélőit bevonják a beszélgetésbe, hiszen minden fríz kétnyelvű. Hasonló különbségtétel figyelhető meg a holland nyelvű válaszadók álláspontjában is: egyesek úgy érzik, hogy felesleges átváltani hollandra, mert az megnehezíti a fríz nyelv megértését vagy elsajátítását, mások viszont azt hangsúlyozzák,

4 Lásd <https://www.topentwelonline.nl/onze-dorpen/top-en-twel-in-t-kort> (utolsó letöltés: 2023. október 29.) A falu képviselői azonban úgy érzik, hogy ezeket az elvárásaikat mindenképp hangsúlyozniuk kell a más nyelvet beszélő újonnan érkezőkkel szemben, ami némi bizonytalanságot teremt a fríz mint kisebbségi nyelv helyzetét illetően. Ezt a megfigyelést az támasztja alá, hogy a színházi csoport vezetői aggódnak a hollandul beszélő falusi lakosok megnövekedett száma miatt, akik a vidéki adottságok miatt költöztek Frízföldre, és nem igazán vannak tisztában azzal a kisebbségi kulturális kontextussal, amelybe belekerültek.

5 A legtöbb válaszadó úgy érzi, hogy az elmesélt történet egyetemes, mindenki számára releváns. Néhányan hangsúlyozzák, hogy fontos, hogy nagyra becsült könyvek vagy színdarabok fríz fordítását kínálják fel, akár azért, hogy hozzájáruljanak a kisebbségi nyelv kulturális értékéhez, akár azért, mert minél több nyelven elérhetővé kell tenni ezeket a műveket.



1. kép. Amatőr színésznő Anne Frank szerepében (Fotó: reklámcélokra készült kép, Fordivedaesje)⁶

hogy e gesztusnak köszönhetően úgy érzik, befogadóbb a fríz közösség. A feszültségek, amelyek ezen álláspontok miatt érzékelhetők, a kisebbségi és a többségi kultúra közötti tárgyalási, közeledési folyamat lépéseinek is tekinthetők az *Anne Frank naplója* kontextusában (lásd Zijlstra és Aardema in Hodsdon et al., megjelenés alatt).

⁶ További információk a rendezőről és a szereplőkről: <https://fordivedaesjetopentwel.nl/it-deiboek-fan-anne-frank/regisseur-rens-rotsma>, <https://fordivedaesjetopentwel.nl/it-deiboek-fan-anne-frank/eftergrun-spilers-toanielstik-deiboek-fan-anne-frank/#page-content> (utolsó letöltés: hozzáférés: 2023. október 28.).



2. kép. Az előadás díszlete (Fotó: Fordivedaesje)



3. kép. A színházterem az „It Harspit” közösségi központban (Fotó: Antine Zijlstra)

A válaszadók által említett közösségi értékek elemzésekor a hangsúly az amatőr színházi események létrehozásához elengedhetetlen együttműködésre és a produkciós folyamatból fakadó értékekre irányul. Az amatőr színjátszás lehetővé teszi az interperszonális kommunikációt, az aktív részvételt és a társadalmi szerepvállalást, amint azt az igazgatótanács tagjai, valamint az ikerfalvakban élő fríz és holland válaszadók is hangsúlyozták. Az efféle amatőr színházi események szervezése és megrendezése erősíti a közösségi szerepvállalást. A közönség java része nagyra értékeli a kollektív részvételt. Csodálják az ikerfalvakat, amiért ilyen magas szintű közösségi elkötelezettség jellemzi a lakóikat, és lenyűgözi őket a színészi játék, az előadás színvonala – különösen azért, mert tapasztalataik szerint egyre nehezebb önkénteseket találni az ilyen jellegű közösségi tevékenységekhez kulturális és szabadidős téren.

Az *Anne Frank naplójához* hasonló színházi események létrehozása az itteni hagyomány részét képezi, mivel évente rendeznek ilyen előadást, és a falu lakói úgy nőnek fel, hogy tudnak ezekről, vagy részt vesznek bennük, akár aktívan (például színészként vagy önkéntesként), akár nézőként. A színházi események léte lelkesedéssel tölti el a lakosokat, és biztosítja minden generáció bevonódását. Ugyanakkor gyakori panasz, hogy a fiatalokat nem könnyű rávenni a bekapcsolódásra.

A fentiekén túl az olyan színházi események, mint az *Anne Frank naplója*, lehetőséget adnak a falu lakói számára, hogy aktívan tegyenek egy olyan kulturális gyakorlatért, amely az „életterük” részét képezi, és ez hozzáadott értéknek tekinthető, amely növeli a faluközösség vitalitását (és csökkenti a függőséget a közeli város kulturális életétől).

Záró megjegyzések

Az *Anne Frank naplója* című fríz nyelvű amatőr színházi társulat produkciója erősen kötődik ahhoz a faluközösséghez, amelyben létrehozták, és amelynek előadják. A darab megtekintése alkalmat ad a nézőknek arra, hogy az itt élő, döntően fríz közösség tagjaival találkozzanak, ezáltal kapcsolatok szövődjenek és erősödjenek a fríz és a holland résztvevők között. Az előbbieket kifejezhetik fríz identitásukat, az utóbbiak jobban megérthetik a közösséget, amelynek a tagjai a fríz kisebbségi nyelvet használják. Közösségi szinten az esemény léte elősegíti, hogy az emberek aktívan bekapcsolódhassanak a produkciós folyamatba, valamint találkozni tudjanak egymással nagyobb közösségben, ami nemcsak

ahhoz járul hozzá, hogy a személyes tapasztalataikat és gondolataikat megvitassák, hanem a kollektív élmény megteremtődéséhez és az érintettekben a közösség iránti büszkeségérzet megszületéséhez is. Mindez pedig fokozza az ikerfalvak vitalitását, ami egyértelműen pozitív eredmény. A fríz nyelv használatával kapcsolatosan a fríz és a holland válaszadók ugyan eltérő álláspontot képviselnek, de ez nem zavarja meg az amatőr színházi gyakorlatot. Megjegyzendő azonban, hogy csak az *Anne Frank naplójának* a nézőit interjúvoltam meg, s közülük mindenki pozitívan viszonyult a fríz nyelvhez és a fríz nyelvű színháztársáshoz. Ugyanakkor az interjúalanyaim megemlítették néhány olyan, például demográfiai jellegű szempontot is, amelyek a jövőben kihívást jelenthetnek; ilyen a fiatalok bevonása és az önkéntesek toborzása, valamint a kisebbségi nyelv fontosságának a megértetése a hollandul beszélő, lassan növekvő számú újonnan érkezővel.

A felhasznált irodalom

- Brown, Alan. 2006. „An architecture of value”. *The GIA Reader* 17(1): 18–25.
- Knowles, Ric. 2004. *Reading the material theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oldenhof, Bouke. 2006. „Van steen des aanstoots tot boegbeeld: Toneel, kleinkunst, film vanaf 1860”. In Oppewal, Taeke et al. (eds.) *Zolang de wind van de wolken waait, geschiedenis van de Friese literatuur*, Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Provincie Fryslân. 2019. *De Fryske taal atlas 2019, taal yn byld*. Online elérés: <https://friesland.databank.nl/report/Taalatlas%202020%20%28Fries%29.pdf> (utolsó letöltés: 2023. október 31).
- Putnam, Robert D. 2000. *Bowling Alone: the collapse and revival of American community*. New York: Simon & Schuster.
- Riemersma, Alex. 2023. *Frisian, the Netherlands, a regional dossier*. Online elérés: <https://www.mercator-research.eu/en/regional-dossiers/frisian-netherlands> (utolsó letöltés: 2023. október 27.).
- Sauter, Willmar. 2000. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Top en Twel. É. n. Online elérés: <https://www.topentwelonline.nl/onze-dorpen/top-en-twel-in-t-kort> (utolsó letöltés: 2023. október 27.).
- Van Maanen, Hans. 2009. *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Zijlstra, Antine. 2020. *Ernstig Geluk, naar een model voor de analyse van waardenhiërarchieën in theatergebruik*. Disszertáció. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen.
- Zijlstra, Antine, E. de Vries, R. G. Draaijer és T. Kocken. 2016. *Sectoranalyse Amateurtheater in Fryslân 2015*. Leeuwarden, Hollandia: NHL Hogeschool.
- Zijlstra Antine, V. A. Cremona és A. Saro. 2023. „Amateur theatre in Europe”. In Ralf Remshardt és Aneta Mancewicz. *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*. Online elérés: <https://www.routledge.com/The-Routledge-Companion-to-Contemporary-European-Theatre-and-Performance/Remshardt-Mancewicz/p/book/9780367535919> (utolsó letöltés: 2023. október 27.).

Gleason-Nagy Natália

A Connectivity behív bennünket

A társadalmilag elosztott és megtestesült megismerés módszere a Woolly Mammoth Theatre Company által inspirált színházon keresztül

Absztrakt

Jelen írás egy nemzetközi esettanulmánnyal szándékozik inspirálni a közönség-élmény és a közösségi események bevált és kísérleti eszköztárát. Röviden tárgyalom a történelmi és kulturális kontextust, amely lehetővé tette a Connectivity kiforrását, majd néhány konkrét példán keresztül demonstrálom, hogyan épít és tart fenn dinamikus behívó és több fronton működő kapcsolatot az ottani közösséggel a Woolly Mammoth Theatre Company Washington D. C.-ben. Minden műsorra tűzött darab körül különböző kapcsolódási pontokat nyújtó események kurált konstellációja támogatja a befogadás, felismerés és értelmezés lehetőségeit. Nyitott olvasópróbákkal, az előcsarnokban megrendezett interaktív kiállításokkal, valamint foglalkozóműhelyek szervezésével erősíti a társaság a színház jelenlétét a polgárok életében – és a polgárai jelenlétét a színházban. A tanulmány azzal a reménnyel tárja a Connectivity részlegén folyó munka mibenlétét az olvasók elé, hogy új szempontokkal szolgáljon a kulturális vezetés szerepéről és lehetőségeiről a közhasznúságot illetően, amely teret teremt a nézőnek is az aktívabb közösségi befogadásra.

Kulcsszavak: konnektivitás, közönségdizájn, közösségépítés, változásmenedzsment, kulturális vezetés, színházvezetés

10.56044/UA.2024.1.4

A színház egyedülálló módon alkalmas arra, hogy a közösségépítés, az elköteleződés és a társadalmi tanulás folyamatosan megújuló módszereinek laboratóriuma legyen. Ez a tanulmány a washingtoni Woolly Mammoth Theatre Company innovatív közönségkapcsolataiba nyújt betekintést. 2009-ben az intézményben Connectivity (Összekapcsolódás/Összekapcsoltság) néven új osztályt hoztak létre abból a célból, hogy a közönség elköteleződését és a közösségépítést fellendítse és újragondolja. Ennek az újításnak a vizsgálata lehetővé teszi számunkra, hogy elgondolkodjunk a színházaknak a város és az általuk kiszolgált emberek életében betöltött szerepén. A bevált gyakorlatok nemzetközi megosztása – most, hogy a projekt már több mint egy évtizede sikeresen működik – új keretet kínálhat a közönségkapcsolatok, a közösségi partnerségek és a repertoáron túli műsortervezési (programtervezési) lehetőségek feltérképezéséhez. A színháznak a kognitív tudományokban való további tanulmányozása a társadalmilag elosztott megismerés, tanulás feltáratlan tájait világíthatja meg, illetve aktiválhatja. Az alábbiakban ezt mutatom be.

Ahogy dr. Miranda Anderson rámutat, a megismerésnek és a szubjektivitásnak az agyra, a testre és a világra kiterjedő felfogása önmagában is alátámasztja azt az érvet, hogy a neurobiológiai és a szociokulturális, a természet-tudományok és a humán tudományok közötti diszciplináris határok átlépése mindegyik megértését elősegíti, hiszen mind szükséges az emberi lét természetének átfogó megismeréséhez (Anderson 2015). Kristen Jackson, a Connectivity igazgatója akként határozza meg küldetését, mint az arra való törekvést, hogy a színház több legyen a színháznál; ezen erőfeszítések mentén pedig az emberekkel való sokoldalú, többdimenziós, hosszú távú kapcsolat vált a küldetés lényegévé.

Ezek a város makrokontextusában megvalósuló törekvések arra is ösztönöznek bennünket, hogy a színházat olyan más intézmények konstellációjában vizsgáljuk meg, amelyek az autonómia, a kompetencia, a tanulás iránti érdeklődés és a társadalmi szerepvállalás előmozdítása révén szerepet játszanak az általuk kiszolgált polgárok eudaimonikus jóllétében. Washington D. C. különösen hatáson teret a tanulmányozásra, figyelembe véve a főváros befolyásos helyzetét és a benne található kulturális intézmények sokaságát – valamint ezen intézményeknek a helyi és az idelátogató lakosságot egyaránt kiszolgáló és befolyásoló kapcsolatait és egyesített erőfeszítései folytán. Ezeket a törekvéseket a bölcsészettudományok és a felsőoktatás együttműködésével kapcsolatban is meg lehetne vizsgálni a kifelé fordulás tendenciájának a megfigyelé-

sével, hiszen a magas művészetek és az egyetemek jól körülhatárolt szféráján túlmutató módon, a jellemzően vagy hagyományosan nem bevont emberek megkeresésével, megbecsülésével és szolgálatával a kollektív felszabadítás és egy mindenki számára jobb jövő megteremtésére irányulnak.

Ahogy Sarah Bloomfield, a washingtoni Holokauszt Múzeum igazgatója rávilágított: a humán tudományok hihetetlenül fontosak, ha elkötelezett és felelős állampolgárokat akarunk formálni (Bloomfeld 2018). A „Humanities are for All” (A bölcsészet mindenkié) – nekünk, magyaroknak Kodály-parafrázisnak hangzó – projekt dokumentálja az Egyesült Államok azon bölcsészkarainak és hallgatóinak erőfeszítéseit, akik a bölcsészettudományok jótékony hatását az osztálytermen túlra is kiterjesztik azáltal, hogy különböző közösségeket vonnak be a munkájukba. A Woolly – a közönség mélyebb és tartósabb kapcsolatba való radikális bevonására irányuló tendenciát kiaknázva – megidézni és manifestálni látszik a művészeti menedzsment korszellemét, ezzel pedig kibővíti a színház funkcióját.

A Connectivity olyan innováció, amely első pillantásra talán nem tűnik relevánsnak magyarországi színházi ökológiánk számára, mégpedig két fő okból kifolyólag.

Az első az, hogy vajon a színház sokkal hangsúlyosabban van-e jelen az itteni polgárok kulturális és mindennapi környezetében, mint a washingtoniakéban. Maga a nyelv is erre enged következtetni. A magyar „közönségszervezés” szó azt sugallja, hogy már van közönség, és a feladat csak az, hogy egy adott színház/előadás felé csábítsuk. A közösségépítés/-elérés viszont azt jelenti, hogy a közösséget egyénekből kell létrehozni, vagy színházon kívüli csoportokban megtalálni, majd tevékenyen bevezetni az adott intézménybe.

Másodszor, a nyugati kultúrákban bizonyos intézmények gyakran konkrét küldetést fogalmaznak meg, jól meghatározott művészi célt tűznek ki, vagy elsősorban egy meghatározott közönségnek szólnak. Londonban a Young Vic mellett kötelezte el magát, hogy lehetőséget adjon a pályakezdő rendezőknek, a Royal Court a kortárs írásokat pártfogolja, a Gate Theatre a nemzetközi együttműködésekre büszke. Washingtonban a Theatre J olyan előadásokat hoz létre vagy hív meg, amelyeknek szívügyük a zsidó identitás, a Shakespeare Színház pedig az angol bárd műveit más klasszikusokkal vegyítő évadot hirdet. Ezzel szemben Budapesten az intézmények palettája homogénnek tűnik; gyakran csak egyfajta esztétika vagy ízlés különbözteti meg őket, az intézményi identitást aligha vezérli küldetésnyilatkozat. A repertoárban szereplő darabok

túlnyomórészt klasszikusok, és jellemzően nem vetik fel azokat a kérdéseket, amelyek a Connectivityt motiválják.

A digitális változások gyors üteme, a pandémia utáni korszak és a legfiatalabb közönségünk megnyerésére, illetve megtartására irányuló örökös igyekezet azonban arra szólít fel bennünket, hogy ismerkedjünk meg a bevált nemzetközi gyakorlatokkal, hogy elképzeljük, elfogadjuk és megvalósítsuk a kollégáinkkal, a törzsközönségünkkel és a látogatóinkkal való kommunikáció és kapcsolattartás lehetséges módjait. A gazdag és erős színházi ökoszisztéma elterelheti a figyelmünket a fejlődés vagy innováció potenciális területeiről. A kultúrák közti elemzés ugyanakkor lehetőséget nyújt arra, hogy rávilágítsunk működési rendszereink erősségeire, egyediségére, továbbá a lehetséges javulás, fejlődés, sőt innováció dimenzióira is. A színházba járás eseményének az újragondolása és átkeretezése arra is sarkallja a tudósokat, hogy vizsgálják meg, milyen hatást és előnyt jelenthetnek ezek az új módszerek az egyének és a társadalmak számára egyaránt.

Howard Shalwitz alapítót és első tiszteletbeli művészeti vezetőt idézve: „Az innovációs laboratórium¹ mindenekelőtt egyfajta értékmérő gyakorlat volt, hogy megértsük, mi az, ami az általunk végzett munkában számunkra jelentőséggel bír. Mik a reményeink, az álmaink, és hogyan hat a munkánk a körülöttünk lévő világra? Arra készítetett bennünket, hogy a szervezetünk más vonatkozásait is szigorúbban vizsgáljuk meg, és megmondjuk, hol nem felelünk meg ezeknek az értékeknek” (Shalwitz 2013, 12:45).

Az innováció általában akkor következik be, amikor azt a változás elkerülhetetlenné teszi. A Woolly Mammoth 2005-ben költözött be jelenlegi, kifejezetten erre a célra épített, díjnyertes terébe: egy kétszázhatvanöt férőhelyes színházba. Howard Shalwitz alapító művészeti vezető és csapata úgy döntött, hogy az 52. utcai színház öröksége által inspirált oktatási program helyét valami újnak kell átengedni. A Woolly merész, kockázatvállaló műsortervezése gyakran ellentétes volt az oktatási tematikával, és az új földrajzi távolság miatt az oktatási rendszer kevésbé volt fenntartható (Gamble 2014).

A Woolly évtizedek óta élen jár a kortárs amerikai színdarabok felkarolásában, és olyan drámaírókat juttatott világpremierhez, akiknek a darabjait később országosan is széles körben bemutatták. Idővel azonban a hiánypótló jelleg normává vált, és az új darabokat hozó új hangok egyre inkább nyitott kapukra találtak, így megérett az idő a következő cél irányába történő elmozdulásra.

¹ Az EmcArts innovációs laboratóriumáról részletesebben lásd Gamble 2014.

Ennek a lehetőségét az alapító művészeti vezető harminchat év után közelgő távozása is elősegítette. Az elkerülhetetlen vezetőváltás ugyanis lehetővé tette, hogy Shalwitz örökségét új irányba tereljék, és mérlegeljék, mit hozhat a színház számára az előtte álló időszak.

Azt is fontos megjegyezni, hogy Washington történelmileg olyan város, ahol a zenén, a művészeteken és a színházon keresztül megvalósuló társadalmi innovációnak erős és életképes hagyományai vannak. Az Arena Theatre Living Stage kezdeményezése annak a helyi kulturális táptalajnak a példája, amelyből a Connectivity is kivirágzott. 1966-os megalakulásától kezdve a Living Stage az amerikai regionális színházak egyik első közösségi programja volt. A Living Stage elkötelezettsége aziránt, hogy az „elfeledettekkel” dolgozzon, a közösségi partnerek eddig soha nem látott széles körét vonta be. Történetük során többek között fogyatékkal élő tanulókat, a legszegényebb és leginkább szegregált washingtoni városrészek diákjait, a Lortoni Büntetőintézet és a washingtoni börtön elítélteit, nyugdíjasokat, a Gallaudet Egyetem siket hallgatóit, szociális munkásokat, tanárokat, szülőket és tizenéves anyákat sikerült bevonniuk (Crowley 2020).

A párhuzam a partnereik köre, valamint úttörő, improvizatív és részvételi módszertanuk miatt érvényes. Mégis, míg a Living Stage középpontjában a színház létrehozása áll, addig a Connectivity a közösségi párbeszédre koncentrálna, és a művészet köré szerveződik. A Connectivity-esemény nem performatív, mint gyakorlat tipikusan színházon kívüli a maga gyönyörű, változatos módszereivel. Célja a diskurzus befolyásolása, a tanulás segítése és az élmény gazdagítása. A Connectivity egyben „behívó” törekvés is (az elérési programmal szemben). A színház épületében marad, behívja a közösséget, s az invitáció hosszan tartó és radikálisan befogadó. A „behívás” szintén a Woolly terminológiájába tartozik, amelyet házon belül a nehéz beszélgetések bátorítására és támogatására használnak a „kihívással” szemben. Kultúrájuk egyértelmű: nem baj, ha nem értünk egyet, de az igen, ha kivonulunk.

Ez a nyitottság elengedhetetlen, ha figyelembe vesszük a vállalkozás *exempla virtutis* tendenciáit, de ellentétben a neoklasszikus művészekkel, akik az ókori történelemből vett alakokon keresztül közvetítenek erkölcsi üzeneteket a művészetkedvelő közönség számára, a Connectivity a magas erkölcsi normák és a kollektív elvárások felállításának a küldetését vállalja. Nem művészi ábrázolásról van szó, hanem egy alakváltó platform folyamatos bemutatásáról. Az előadások továbbra is merészek, provokatívák és kockázatvállalók – a művészet nem esz-

köz, hanem üzenetközvetítő –; a Connectivity azért van, hogy átadja, dekonstruálja vagy magasba emelje az üzeneteket azok számára, akik hajlandóak belépni. Ez nem az erények jelzésére irányuló gyakorlat, éppen ellenkezőleg, az erények építéséről szól, a felfedezés, a feltárás és a fejlődés képességének az erősítéséről. Amint az frissített küldetésnyilatkozatukban is szerepel:

„A Woolly Mammoth bátor és izgalmas új műveket hoz létre, amelyek radikálisan úgy definiálják újra a színházat mint az igazságos, kreatív és elkötelezett társadalom katalizátorát.”²

Howard Shalwitz a 2013. október 22-én a *National Innovation Summit for Arts & Culture* (Nemzeti Innovációs Csúcstalálkozó a Művészetekért és Kultúráért) című konferencia „Citizenship and the Arts Talk” (Párbeszéd az állampolgárságról és a művészetekről) sorozatának részeként tartott beszédében kifejtette, hogy mindig is vágyott arra, hogy az esztétikát és a civil szférát egyesítse – és ezt kezdetben a színdarabokban szeretné megvalósítani (Shalwitz 2013). Aztán 1990-ben a színpadon kívül gondolkodtak, és a washingtoni 14. utcában bekopogtak az összes szomszédjukhoz, s megkérdezték tőlük, „hogyan tudna segíteni egy csapat színházcsináló”. Ezekből a beszélgetésekből oktatási programok és közösségi partnerségek születtek. A 2005-ös költözés után kezdett megbomlani az összhang, és 2009-ben, a 30. évadban született meg a döntés, hogy valami újra van szükségük, ezért egynapos workshopot szerveztek a társulathoz tartozó művészek, a közönség tagjai és az ágazat képviselői számára *Who is in your circle? Theatre, Democracy and Engagement* (Ki van a körödben? Színház, demokrácia és elköteleződés) címmel. Ebből a workshopból született meg a Connectivity fogalma, amelyet az EmcArts előadó-művészeti innovációs laboratóriumában fejlesztettek tovább és mélyítettek el.

Érdeemes megjegyezni, hogy mindkét esetben az egész közösség részt vett a tervek kialakításában. A színház vezetőségének, osztályainak, támogatóinak és vendégeinek kiterjesztett elméi együtt gondolkodtak. Az innovációs potenciált mindkét esetben a konferenciaterem próbateremként való használata és a módszertannak egy kidolgozott folyamat keretében történő alkalmazása tágította ki. A színházi gondolkodás és a tanulás megtermékenyítőleg hatott a szervezeti orientációra. Mindkét alkalom – a naiv, kötetlen, a színpad melletti ajtókon való kopogtatás és az átlátható, demokratikus, gondolatébresztő meghívás – rámutat a tanulás magasabb formáira is, és olyan gyakorlatokat, módszereket

² Lásd <https://humanitiesforall.org/essays/goals-of-the-publicly-engaged-humanities>.

körvonalaznak, amelyek a művészeti menedzsmentben, a belső kommunikációban, a kreatív folyamatokban és a közönség bevonásában egyaránt jó szolgálatot tehetnek. A „Kinek kell jelen lennie a teremben ehhez?” olyan egyszerű és erőteljes kérdés, amely sokféleképpen gazdagította a Woolly kultúráját.

Howard Shalwitz szerint a leginnovatívabb döntés az volt, hogy a Connectivityt nem a marketing egyik alosztályaként, hanem saját jogú vezetői szintű részlegként pozicionálták, amelynek feladata, hogy az összes többi részleget bevonja a színházban folyó munkáról szóló mélyebb beszélgetésbe. Idővel, a folyamat kibontakozásával a Connectivity igazgatója átvette a társművészeti igazgató funkcióját is – így a polgári és az esztétikai szempontok összekapcsolásával valóra vált az alapítók álma, és a konnektivitás mint a színház lényege megerősödött. A továbbiakban a koncepció három fő pillérét fedezzük fel: a közönségtervezést, a belépési pontot és a teljes közönségélményt.

A „közönségtervezés” kifejezés azt sugallja, hogy az előadás kapcsán a színházba látogató nézők összeválogatása ugyanolyan fontos, mint a színpad vagy a jelmezek megtervezése. Kinek érdemes megnéznie ezt a darabot? Kit kell meghallgatni ebben a beszélgetésben? Hónapokkal a premier előtt a Connectivity igazgatója megkeresi a közösség szereplőit, tájékoztatja őket a darabról, és meghívja őket a színházba. 2014-ben, egy évvel Lisa D’Amour Pulitzer-díj-döntős és interdiszciplináris művész *Cherokee* című darabjának bemutatója előtt a Woolly házon belüli workshopot tartott (a világpremierek intenzív fejlesztésére elvoulásos műhelymunkákat is szerveznek), a Connectivity pedig egy negyvenöt perces ízelítő előadást szervezett 17 óraker a színpadon (próbaterelemmel is rendelkeznek, és sok Connectivity-rendezvényt élőben, az előcsarnokban tartanak), amelyen a részleg minden munkatársa és az aznapra jegyet vásárlók, valamint a meghívott nézők meghallgathattak egy jelenetet a színészek előadásában, és betekintést nyerhettek abba, hogyan készül a darab, illetve milyen első benyomásokat kelt bennük az ábrázolni kívánt világ és a szereplők.

Ez segített közösen elképzelni, hogy miféle események és együttműködések lehetségesek. Így az esemény megtekintéséről keletkezett egy megtetsző emlék, amely gazdagította a művészeti csapattal, a kollégákkal és a nagykövetekkel arról folytatott beszélgetéseket, hogy miben látják a darab és az előadás középpontját, illetve kiket szeretnének meghívni rá. Ezekből a diskurzusokból kristályosodik ki a tevékenységek terve. Ez különösen hasznos egy olyan en-suite rendszerben, amelyben a színház harminc egymást követő előadást állít színpadra. Kihívást jelent a világ sokrétű megértésének és nyelvének

megtalálása. Ezek az erőfeszítések időt biztosítanak arra is, hogy a jegypénztári személyzettől a marketingigazgatóig mindenkinek az ötletei felszínre jöhessenek, megbeszélésekre kerüljön sor, és hogy mindez már idejekorán lendületet kapjon.

A jellemzően négyhetes próbaidőszak kezdetén a Connectivity mindig nyílt első olvasópróbát szervez. Az igazgatótanács tagjai, a finanszírozók és a közösségi partnerek összegyűlnek a próbateremben (egy százhusz fő befogadására alkalmas, az egyik oldalán üvegfalú alagsori helyiségben – hogy már a terem építészeti kialakítása is jelezze az átláthatóságot és a nyitottságot). Az érdekeltek itt kapnak ízelítőt abból, hogy mi lesz a darabból a Woolly színpadán: a szereplők által megszólaltatott teljes darabot jellemzően a művészeti igazgató, a rendező vagy a dramaturg bevezetője, valamint a színpad- és jelmeztervezők tervezési bemutatói előzik meg. A színpad mögé még a tömegek előtt bekukkantva mindez egyszerre hat merésznek és kiszolgáltatottnak. A teremben kézzelfogható az izgalom, miközben a produkció az első lélegzetét veszi; és nagy elégedettséggel tölti el a nézőt, hogy az összes alkotóelemet ilyen dekonstruált módon tárják elé, s ezekből az információkból felépítheti a saját elvárásait.

2014-ben, amikor David Adjmi *Marie Antoinette* című darabjának első olvasópróbáját tartották, a hosszú, fehér, műanyag asztal körül ülő színészek – sokan közülük szeretett helyi társulati tagok voltak – hangján keresztül lehetett ráérezni a Washingtonba érkezett darab erejére. De nem lehetett előre megjósolni, hogy Jurij Urnov rendező milyen irányba viszi majd el a produkciót. A Connectivity ajándéka itt is az idő: jöjjenek el, nézzék meg a csemetét, és térjenek vissza alig egy hónap múlva, hogy tanúi lehessenek a darab teljes, fenséges, színházi, technicolor virágzásának.

Azt, amit a Connectivity „belépési pontnak” nevez, ugyancsak könnyebb ezen események és az azokat követő beszélgetések fényében felfedezni és meghatározni. Bár minden nagyszerű darab többféle lehetőséget kínál a bevonódásra, a cél az, hogy megtaláljuk, hol dobog a Woolly-produkció szíve, és mi az emberek számára legfontosabb, legégetőbb téma. Luis Alfaro 2011-es *Oedipus el Rey* című produkciója a Connectivity kísérleti projektjeként szolgált, az ebben feltárt beágyazott beszélgetés a visszaesésről szólt. A darab teret adott annak, hogy ezt az országos jelentőségű vitát a művészet újrafogalmazza. Az *Oedipus el Rey*-ben a beszélgetés középpontjában az önrendelkezés kontra végzet ellentéte állt, így tehát a belépési pont az a kérdés volt: „Meg tudjuk-e törni a sorsunkat irányító körforgást?” A Connectivity kapcsolatba lépett a helyi börtönök egykori elítelt-

jeivel, mítoszkutatókkal, tetoválástörténészekkel és a YWCA átmenetet segítő programjával. Ezek a nézőpontok katalizálták az előadás utáni beszélgetéseket, amelyek a szokásos technikai és produkciós diskurzusok helyett a katonaság, a mentális egészség, az öngyilkosság és a családi kapcsolatok témái körül forogtak. A Connectivity prototípusaként bemutatott *Oedipus el Rey* értékes tanulságokkal szolgált, és megerősítette a kísérletezés értékét (Gamble 2014).

A „teljes közönségélmény” pedig azt foglalja magában, hogy miként érzik magukat az emberek attól a pillanattól kezdve, hogy megkapják az első e-mailt, meglátják az első plakátot, bevonódnak a közösségi médián keresztül, illetve amikor az előadás előtt, valamint az előadás után élvezik a teret. Az előcsarnok a mű központi eleme – előadásenként változik, így az élmény immerzív lesz, s a megrendezett utazás már a fények lekapcsolása előtt elkezdődik.

2017-ben a Woolly bemutatta Nilaja Sun író–rendező *Pike St.* című egyszemélyes előadását. A darab egyik karaktere egy fogyatékossgal élő lány volt, akit édesanyja a New York-i hurrikán idején megpróbált biztonságban tartani. A Connectivity elhatározta, hogy az előcsarnokban különböző testi fogyatékossgal élő helyi művészek tárlatát állítja ki. A közönség nemcsak a műveket, hanem az alkotókról készült fényképeket is láthatta, ami cselekvési lehetőséget és hozzáférést biztosított számára olyan világokhoz, amelyekbe egyébként valószínűleg nem lépne be, és amelyeket nem látna. A művészet és a fogyatékossgal kapcsolódási pontjait figyelembe véve ez lehetővé teszi számunkra, hogy a színházról mint olyan térről gondolkodjunk el, amely képes a polgári és a kulturális funkciók egyesítésére.

Nilaja a Howard Egyetem színészhallgatóinak workshopot is tartott (ő maga is ennek az egyetemnek a hallgatója volt), amelyen a művész–aktivista és a művész–tanár szerepét is betöltötte. Az előcsarnok egy olyan iskola volt, ahol a fiatal tehetségek saját szemükkel láthatták a tanteremből a nagyszínpadig vezető pályájukat, és testközelből ismerkedhettek meg az egyszemélyes előadás felépítésének a mesterségével. Ahogy Gavin Bolton, a tanítási dráma elméletével foglalkozó teoretikus állítja, „a színház, amikor pedagógiai céllal alkalmazták, gyakran az »érett érték« megváltozását célozza [...] az objektív világban lévő önmagam vonatkozásában”. A képzés során készségeket és kompetenciákat sajátítunk el, és ezáltal olyan affektív tapasztalatokat szerzünk, amelyek megváltoztatják az önmagunkról a világhoz viszonyítva alkotott képünket. Ez a változáselmélet nem késleltetett, nincs szükség jövőbeli cselekvésre, mivel a bekövetkező változás azonnali, affektív és perceptuális (Crowley 2020).



1. kép. Connectivity-esemény a Woolly Mammoth előcsarnokában (Fotó: Kristen Jackson)

Az alapprogram olyan kiválasztott partnerségek kialakítását tűzi ki célul, amelyek kisebb léptékű kulturális vállalkozásokkal osztják meg a teret és a márkát. A Spit Dat az amerikai nemzet fővárosának leghosszabb ideje működő „open mic”-je, és most a Woolly az állandó otthona. Minden rendezvényük ingyenes és nyitva van a nagyközönség előtt. Az ilyen jellegű kapcsolatokba való befektetés kölcsönösen előnyös, és lehetővé teszi, hogy a színház interdiszciplináris, kultúráközi központként működjön. Ez a fajta műsorszerkezet az egész város kulturális ökológiáját is erősíti, nem csupán azért, hogy megosztja az erőforrásokat a legötletesebb és legrátermettebb vállalkozásokkal, hanem elősegíti a művészek, a közönség, az ötletek és a tapasztalatok közötti új találkozásokat, párbeszédet és kreatív kölcsönhatást is.

A Connectivity a színházat az egész életen át tartó tanulás házaként is pozicionálja. Az események konstellációja és a különféle megrendezett élmények sokfélesége ápolja a befogadó pedagógiai kultúráját, és arra invitál, hogy gondolkodjunk el arról, milyen státusza, szerepe és lehetőségei vannak a színháznak az oktatásban. A bevonódási, bekapcsolódási lehetőségek eklektikus keveréke lehetővé teszi a közönség számára, hogy a közösség tagjaként, szövetségesként



2. kép. Spit Dat (Fotó: Kristen Jackson)

és nagykövetségként cselekvővé válva szokatlan módon tapasztalja meg a Woollyt, mégis ugyanazokra az összekapcsolódó beszélgetésekre és közösségi élményekre szóló utazásra induljon a művészet körül. Ennek a cikknek a megírása egyben nagyköveti státuszom megnyilvánulása is. A Woolly arra inspirál egy csoportot, hogy a Washington területén élő közösség tagjaiból hálózatot építsen ki, amely más művészeti és kulturális szervezetekkel, élvonalbeli szolgáltató non-profit szervezetekkel, tudományos intézményekkel és politikai agytrösztökkel áll kapcsolatban, akiknek fontos a Woolly és a mi kollektív közösségünk növekedése. A nagyköveteket arra kéri, hogy mondják el meglátásaikat a darabokról, különleges kedvezménykódokat kapnak, amelyeket megoszthatnak hálózatukkal, meghívják őket, hogy a vezetői pozíciókra felvett potenciális új munkatársakat megismerjék és véleményezzék, önkéntes munkára kéri fel őket, ha a színháznak szüksége van egy kis pluszsegítségre, saját kapcsolattartásuk módját pedig ők maguk alakítják ki.

Összegzőképpen álljon itt Howard Shalwitz megjegyzése: „A Connectivity hosszú távú hatása eddig sokkal nagyobb volt, mint amire számítottam. Kez-

detben elsősorban a közösségünkkel való mélyebb kapcsolatteremtés stratégiája volt, hogy új embercsoportokat motiváljunk előadásaink látogatására, és közönségünket felpozsántsuk. Idővel megtanultuk, hogy ahhoz, hogy ezt becsülettel tegyük, hitelesebb és bizalomteljesebb kapcsolatot kell kialakítanunk a színház és a közösségünk között. Ez azt jelentette, hogy szélesebb kört kellett elérnünk, meg kellett hallgatnunk a közösség tagjainak észrevételeit, valódi, kétirányú kapcsolatokat kellett kialakítanunk a közösség csoportjaival, és új irányokat kellett keresnünk a színpadunkon zajló munkához. A Connectivity kiegészítő tevékenységből a Woolly Mammoth identitásának legbelső lényegévé vált.³

Az elképzelés három kulcsfontosságú elemet foglalt magában: a nők, a sokszínűség és a Connectivity lett a Woolly jövőjének dobogó szíve és hajtóereje. Maria Manuela Goyanes művészeti igazgató kinevezésével és Kristen Jackson vezetése alatt, aki mostantól a Connectivity vezetőjeként és művészeti igazgatóhelyetteseként kettős szerepet tölt be, a színház teljes mértékben felvállalja, folyamatosan alakítja és megéli azt az intézményi identitást, amely hű az intézmény örökségéhez, valamint annak a helynek a történelméhez, ahol élünk és lélekteli párbeszédben áll a kor embereivel.

A felhasznált irodalom

- Anderson, Miranda. 2015. *The Renaissance Extended Mind*. New Directions in Philosophy and Cognitive Science. Edinburgh, UK: Palgrave Macmillan.
- Bloomfield, Sara J. 2018. „Why History Matters More than Ever”. *Memory & Action* Volume 6: No. 2. Online elérés: https://www.ushmm.org/m/pdfs/2018_SPRING_ANNIV_Magazine_to_post.pdf (utolsó letöltés: 2023. december 9.).
- Crowley, Patrick Abram. 2020. *Drawn from the Well of the People: The Living Stage Theatre Company and Their Groundbreaking Community-Based Practice*. PhD-disszertáció. University of Maryland.
- Gamble, Jamie. 2014. *Innovation Lab for the Performing Arts Case Studies in Innovation and Adaptive Capacity*. Online elérés: <https://www.artsfwd.org/wp-content/uploads/2014/03/EmcArts-ImpactStudies-March2014.pdf> (utolsó letöltés: 2023. december 9.).

3 Howard Shalwitz személyes közlése.

- „Goals of the Publicly Engaged Humanities”. *Humanities for All*. Online elérés: <https://humanitiesforall.org/essays/goals-of-the-publicly-engaged-humanities> (utolsó letöltés: 2023. december 9.).
- Rokotnitz, Naomi. 2001. *Trusting Performance: A Cognitive Approach to Embodiment in Drama* (Cognitive Studies in Literature and Performance). London: Palgrave Macmillan, 2001.
- Shalwitz, Howard. 2013. „The Citizenship and the Arts Talk Series.” Készült 2013. október 22-én a National Innovation Summit for Arts & Culture eseményen, Denver, Co. Videó, <https://www.artsfwd.org/finding-your-itch>.

A kabaré és azon túl

Beszélgetés a holland
színházi szcenáráról és kultúrpolitikáról

Tölli Szofia interjúja
Quirijn Lennert van den Hoogennel



Fotó: Quirijn Lennert van den Hoogen

A hollandiai és a magyarországi tudományos és kulturális szemléletmód között elég sok különbség van. Quirijn Lennert van den Hoogent, a Groningeni Egyetem adjunktusát kutatásai kapcsán a holland rendszer sajátosságairól is kérdeztük.

A hollandiai Groningeni Egyetem adjunktusaként művészetpolitikával és művészetszociológiával foglalkozik, de nem ez volt az eredeti szakterülete. Mesélne bővebben a tudományos pályájáról?

■ Eredetileg a Groningeni Egyetem gazdálkodási szakán tanultam, majd elvégeztem a művészet és művészetmenedzsment szakirányt is. Úgy alakult, hogy aztán a művészet világában maradtam, tanulmányaimat és tudásomat a művészeti világ igazgatásának szenteltem. Több mint tíz éve dolgozom Hollandiában helyi és tartományi szinten szakértőként, illetve szakpolitikai tanácsadóként. Időközben PhD-tanulmányokba kezdtem a hollandiai önkormányzati szintű kultúrpolitika és előadó-művészeti politika témájában. A kérdésselvetésem az volt, hogyan mérlegelik a holland önkormányzatok a kultúrára vonatkozó intézkedéseket, és miként lehet ezt a folyamatot jobbá tenni. Doktori tanulmányaim utolsó szakaszától az egyetemen művészetpolitikai és művészetszociológiai kurzusokat is tartok, és immár több mint tizenöt éve tanítok.

A művészetszociológiának számos aspektusa van. Mi áll a kutatása középpontjában?

■ Doktori tanulmányaim során mélyültem el a szociológiában. Ekkor kezdtem el Bourdieu-t és Bourdieu-ról szóló kritikákat olvasni. A kritikai művészetszociológiáról vizsgálódásom fókuszja a kormányzat, különösen a helyi önkormányzatok kulturális ágazatban betöltött szerepe felé mozdult el, mivel sok kutatást végeztem a hollandiai kultúrpolitikában bekövetkezett értékváltozásokat illetően. Az utóbbi időben a művészetek és a kultúra periferikus régiókban, illetve periferikus településeken betöltött szerepét is tanulmányozom. Kutatásom mindazt felöleli, ami vidéken történik. Ez a feltárás nem empirikusan indult el, sok anyagi forrás szükséges hozzá, másrészt az empirikus kutatás időigényes is.

Véleményem szerint arra, hogy ehhez minden rendelkezésre álljon, a legtöbb esély a PhD-tanulmányok alatt van, utána már elég nehéz biztosítani a szükséges feltételeket.

Pályafutása során végig a Groningeni Egyetem maradt a szellemi bázisa. Tudna néhány konkrét jellegzetességet mondani a holland egyetemi rendszerről?

■ A magyarországi gyakorlattal ellentétben Hollandiában egy sajátos szabály érvényesül: a PhD-hallgatók témavezetésének joga csak a docensek és a professzorok számára van fenntartva. Én adjunktus vagyok, ami azt jelenti, hogy nekem nincs ehhez felhatalmazásom. Minden hallgató munkáját egy téma-vezetői csapat irányítja, általában legalább három ember. Ennek hátterében az áll, hogy ne legyen lehetőség csalásra. Könnyen történhetne ilyen, mivel a tutorálás főként személyes konzultációs foglalkozásokat foglal magában. Sajnos előfordult a múltban egy rosszul kezelt eset, amelyet követően az eljárást biztonságosabbá és egyben bürokratikusabbá is tették. Mindig panaszkodunk a folyamatosan terjeszkedő bürokráciánkra, ami a kulturális ágazatra is igaz, mivel a bonyolult hivatali utak miatt nehezebben tudunk elegendő időt fordítani kizárólag a művészetre.

Ön szerint a bürokrácia negatívan hat a művészet területére és a szólásszabadságra?

■ Igen, de úgy gondolom, hogy a fejlődésben előrébb járunk. Azt kell mondanom, hogy általában a nyugati rendszer és Hollandia nagyon jól megoldotta, hogy a művészeti szervezetek számára valamiféle biztonságot nyújtson, hogy szabadabban működhessenek. Ami kimagaslóan funkcionál, az a független művészeti intézmények rendszere. Nálunk szinte valamennyi ilyen intézmény független alapítványként működik, saját kuratóriummal, ügyvezető igazgatóval és művészeti igazgatóval. Hollandiában általánosnak számít ez a kettős intézményvezetői szerepkör.

Hogy néz ki mindez helyi szinten?

■ Helyi szinten ugyanezt tükrözi a rendszer. A támogatások elosztásakor minden önkormányzat független tanácsadó testületet hoz létre. A testület taná-

csának figyelmen kívül hagyása Hollandiában politikai öngyilkosságnak számít. Ha a tanácsadó testület zöld utat ad egy projektnek, akkor azt támogatni kell.

Arra is van precedens, hogy nemet mondtak, de ez csak kétszer fordult elő a holland kultúrpolitika történetében. Ennek meg is van az ára, mert a kulturális ágazat Hollandiában jellemzően rendkívül autonóm, és nem kell társadalmi kérdésekhez kapcsolódnia. Egyszerűen azt képviseli, amit a művészek csinálni szeretnének, és a testületnek bíznia kell abban, hogy releváns témákat választanak. A projekteknek néha nagyon korlátozott a célközönségük. A támogatott holland prózai színházak előadásait ritkán játsszák telt ház előtt. Ez azért van, mert nincs elég kereslet erre a színház típusra, bár szám szerint nem kevés társulat működik. A rendszer kísérletezőbb elemei különösen sok produkciót hoznak létre, miközben mindössze húsz embernek játszanak.

Hogyan kaphatnak ezek a társulatok támogatást a művészi tevékenységükhöz, ha a projektjeik gyakran csak korlátozott számú emberhez jutnak el?

■ Ha ez az a közönség, amelyet egy ilyen előadásra meg tudsz nyerni, akkor jól teljesítettél. Az én perspektívám mindig az, hogy az előadást és a művészeti társulat profilját kell alapul venni, és ezután megpróbálni egy jobb vagy nagyobb közönséget megszólítani ahelyett, hogy az előadást igyekeznénk úgy alakítani, hogy nagyobb közönséget vonzzon. A holland kormány tanácsadójaként működő Nemzeti Kulturális Tanáccsal kapcsolatban volt egy nagy kutatási projektem. A színházi bizottsággal a pályázatok elbírálásáról beszéltem. Hat nemzeti színházi társulatunk van; mindegyik járja az országot. Azt mondták nekem, hogy manapság a művészeti igazgató és a vezető művészek nevének kötelezően szerepelnie kell a pályázaton. Ezenkívül a társulatoknak meg kell nevezniük a marketingigazgatót és az oktatási igazgatót is. Ennek az az oka, hogy a tanácsadók ismerik ezeket a szakembereket, és így kívánják biztosítani, hogy ne csak a művészeti, hanem a társulat munkájának valamennyi aspektusa színvonalas legyen.

A színházi bizottság általában nem utasítja el a pályázatokat, mert a nagyobb társulatok tekintetében nincs sok alternatív lehetőség. Ha nemet mondanak egy pályázatra, akkor egy helyet nem töltenek be a rendszerben. Amely társulatok pályázata nem felel meg az elvárt színvonalnak, azoknak bizonyos dolgokat teljesíteniük kell, hogy támogatást kapjanak.

A színházi bizottság folyamatosan figyelemmel kíséri a társulatokat. Az ön Nemzeti Kulturális Tanácsnál betöltött pozíciója és a velük kapcsolatos kutatása azt jelenti, hogy szociológiai megközelítést alkalmaznak a művészeti terület finanszírozásában?

■ Ahhoz, hogy erre válaszolni tudjak, definiálnunk kell a „szociológiai megközelítést”. Ha azt mondjuk, hogy a színház szociológiai megközelítése azt jelenti, hogy a színházi alkotók számot vetnek a társadalomban elfoglalt helyükkel, és átgondolják munkájuknak a társadalom többi részéhez és a közönségükhöz való viszonyát, akkor a válasz „igen”. Ha a szociológiai megközelítést egy bizonyos szociológiai perspektíva, például a kritikai elmélet vagy a rendszerelmélet alapján határozzuk meg, akkor a válasz „nem”.

A tanács vagy a bizottság legtöbb tagja elsajátította a művészeti menedzsment és a művészetszociológia alapjait. Mindenki, aki Hollandiában ezen a területen dolgozik, olvasta Bourdieu-t. Ismerik a megkülönböztetés elméletét: ez azt jelenti, hogy ha a sikeresebb jegyeladás érdekében a politikusok azt javasolják, hogy jobban teljesítsenek a marketing terén, akkor el is tudják magyarázni, mit jelent ez az adott terület számára. A vezetők tisztában vannak azzal, hogy végső soron nem egyszerűen arról van szó, hogy a társulatok nagyobb közönséget akarnak vonzani. A lényeg az lenne, hogy az emberek jobban érdeklődjenek, lelkesedjenek a munkájuk iránt, és több kulturális tőkét halmozzanak fel. A kulcs annak a megértése, hogy mindez nem lehetséges megfelelő oktatás nélkül. Nem pusztán arról van szó, hogy ha több szórólapot teszünk ki, vagy több közösségimédia-tartalmat gyártunk, és akkor majd mindenki vesz jegyet.

Hogyan jellemezné a holland kulturális szcénát?

■ Úgy gondolom, hogy Hollandiában manapság közismert fogalom a „kulturális demokrácia”. Jól megfigyelhető gondolat, hogy a kultúra és a művészet nem csak az elitnek szól. Az intézmények törekednek arra, hogy meghallgassák a környezetükben élő embereket, és foglalkoznak a kulturális igényeikkel. Ez azonban rendkívül nehéz számukra, mert Hollandiában szigorúan elkülönülnek egymástól a színházi és zenés színházi alkotók, illetve azok a színházak, ahol ők játszanak. Mindkét félnek megvan a maga vezetése, külön szervezete. Az alkotók produkciói közül a helyszínek választják ki a műsort: ők sokkal jobban ismerik a helyi közönséget, mint a produkciók alkotói, és persze néha a kísérletezésre is adódik

lehetőség. Vannak színházak, amelyek úgy gondolják, az ő szerepük az, hogy mindent bemutassanak, amit a nagy társulatok létrehoznak.

A kisebb városokban a műsor szelektívebb, mert itt a jegyeladásoknak vissza kell hozniuk az előadás költségeit. Lehet, hogy az önkormányzat fizeti az épület bérletét, de magát a műsort nem. Nagyobb városokban általában a műsor költségeit is az önkormányzat állja, így ott nem számít, ha az előadás gazdaságilag veszteséges.

Gyakori-e Hollandiában, hogy egy társulat teljes egészében profitorientált legyen?

■ Igen, vannak olyan profitorientált társulatok, amelyek főként musicalekre és kabarékra szakosodtak. A holland színház híres az egyedülálló kabaréjáról, ami nem azonos a német kabaréműfajjal. A német „*Kleinkunst*” kifejezés viszont összefüggésbe hozható ezzel a formával. A holland kabaré általában egyszemélyes műsor, leginkább a stand-uphoz hasonlít, de van benne ének is. A zenészek általában élőben játszanak a színpadon, van díszlet, fény, és vizuális elemek is megjelennek. A műsor általában kétórás vagy még hosszabb, és abszolút kereskedelmi jellegű, bár sok sikeres kabaré-előadó közpénzből finanszírozott kis színháztermekben vagy közpénzből finanszírozott fesztiválokon való fellépésekkel kezdte. A holland kabaré politikailag nagyon kritikus, és elitista is: nem szórakoztató jellegű. Szórakoztatónak a musical műfaja tekinthető. Másrészt a holland musicalgyártók teret szeretnének adni a kísérletezésnek, és kritikus musicaleket is színpadra állítanak.

Milyen hosszan láthatja a közönség ezeket a produciókat?

■ Egy kabaré turnéja akár két évig is eltarthat, míg egy prózai színházi előadása általában három hónap. Ha sikeres, akkor esetleg a következő évben újra műsorra tűzik a produciókat, de eleve rövidebb távra fejlesztik őket az önkormányzatok által finanszírozott színházak terjesztési hálózatának a felhasználásával.

Ezek a produciók bejárják az országot. A mostani rendszer ugyanakkor az ökológiai válság miatt vita tárgyát képezi: a közlekedés miatt óriási az előadások szennyezőanyag-kibocsátása.

Ön szerint egy zöldtörvény megoldaná a problémát?

■ A kérdés az, hogy lesz-e zöldtörvény a kultúra számára, vagy a közlekedésre vonatkozó zöldtörvények kényszerítik rá a kulturális ágazatot a változásra. Szerintem az utóbbi fog megvalósulni. A novemberi országos választásokon győztes politikai pártok nem igazán foglalkoznak a környezettel. De egy ponton kénytelenek lesznek némi változtatást végrehajtani, és valamilyen módon minden összefügg a kibocsátással.

Hogyan kapcsolódik a jelenlegi kutatása a színházakhoz? Volt-e olyan eset, amikor egy színház a kutatási tanulmányokat és a bennük foglalt eredményeket közvetlenül felhasználta politikájának megváltoztatására?

■ A kutatásom valójában nem annyira az intézményekre, hanem inkább a szakpolitikára irányul. A legutóbbi nagy projektemet, amely a szakpolitikai tanácsadással és a kulturális politikák értékváltozásaival foglalkozott, a Nemzeti Kulturális Tanács használta fel. A projekt azt mutatta ki, hogy ez a tanácsadó testület valóban kiegyenlítő erőként lép fel a politikusok és a kulturális ágazat között. Kvantitatív eszközökkel igazoltam, hogy azok az értékek, amelyeket a Nemzeti Kulturális Tanács a politikai tervek mérlegeléséhez használ, meglehetősen állandók, míg a politikai értékek folyamatosan ingadoznak. De mindez nem mond semmit arról, hogy mi van a színházi társulatok pályázataiban, mivel ez nem része a kutatásomnak. Idővel a társulatok elkezdnek másféle pályázatokat írni. Az ágazatban sok fejlesztés történt a menedzsment és a marketing, a társulatok működésének inkluzivitása, illetve mostanra a társadalmi felelősségvállalás terén is. Ma már a kísérleti színházi társulatoknak is vannak olyan fizetett munkatársaik, akik a marketinghez értenek, és ez érdekes fejlemény a területen.

Újabb a kis társulatok és csoportok számára is nélkülözhetetlen eszközzé vált a marketing?

■ Ez ma normálisnak számít, viszont az 1990-es években nem így volt. A kérdés mindig az, hogy azért van-e így, mert a kormány ezt akarja, vagy azért, mert a kormány követi, hogy mi történik ezekben a társulatokban. Szerintem az utóbbi. A társadalmi nyomás miatt történtek ezek a változások az ágazatban? Hollandiában nagyon is megszokott dolog a kultúrpolitika legitimitásáról vitatkozni.

Az Egyesült Királyságban, Franciaországban vagy Olaszországban ez nem téma. Hollandiában folyamatosan vita tárgyát képezi, hogy valami legitim-e.

Lát alapvető különbséget a kelet- és nyugat-európai kultúrpolitika között? Hogyan szerveződik a holland rendszer?

■ Azt mondanám, hogy napjainkban a holland kultúrpolitika Skandináviához kötődik. Ezt igazolja, ha megnézzük, hogy a hollandiai kultúrpolitika milyen alapértékeken nyugszik. A holland modell általában véve a kultúrához és a saját kultúrához való hozzáférés jogának a fogalmán alapul. Ez az említett kulturális demokrácia. Hollandia kultúrpolitikája azonban a második világháború előtt még egy másik hagyományt követett: az egyesült királyságbelit. Ott az az elképzelés, hogy a művészet és a kultúra annyira fontosak – mivel személyes értékek és meggyőződések kifejeződései –, hogy a kormánynak nem szabad egyikbe sem beleavatkoznia, azok alapvetően magánügyek. Ami azt vonja maga után, hogy a társulatok sokkal korlátozottabban részesülnek állami támogatásból. Az Egyesült Királyságban ez a berendezkedés azért lehet működőképes, mert jóval nagyobb az ország, népesebb a közönség, a csoportok hosszabb turnéokra tudnak menni, és a művészeteknek nyújtott magánadományok kultúrája is kialakult.

Csakhogy Hollandiára a második világháborúig a felekezeti szerinti társadalmi berendezkedés volt jellemző. A társadalomban minden a protestáns pilléren, a katolikus pilléren, a szocialista pilléren és az általános pilléren keresztül szerveződött. Ennek a maradványai az iskolarendszerben is láthatók: rengeteg egyházi oktatási intézményünk van. Csupán a társadalmi elit emelkedett túl ezeken a pilléreken, és találkozott egymással a kulturális intézményekben. Ők voltak azok, akik támogatták a művészeteket. Ez azt jelenti, hogy a holland közigazgatás tendenciózusan az alulról felfelé irányuló megoldásokat választja, és a civil társadalomra bízta az ügyeket. A második világháború után a kormány sokkal aktívabb szerepvállalása felé mozdultunk el. Egyrészt az emberek nagyon is támogatják az oktatás szabadságát: az iskolatanácsok a saját helyi tantervüket követhetik, és a kormány nem mondhatja meg az iskoláknak, hogy mit tanítsanak. De végül az emberek mégiscsak elégedetlenek azzal, hogy egyes iskolák megfelelően teljesítenek, mások pedig nem. Mindenkinek joga van a jó oktatáshoz, ám nem mindenki lakik jó iskola közelében. Ebből feszültség támad, mert ha a társadalomra bízunk a dolgot, annak ez a következménye.

Politikailag azonban ez már nem elfogadott, hiszen mindenkinek ugyanolyan joga van ugyanolyan esélyeket kapni. Mindenki számára azonos szinten kell megszervezni az oktatást. Általánosságban a mi rendszerünk nagyon jó, mégis vannak különbségek abban, hogy mihez van hozzáférésünk. A kultúrpolitikában ugyanez a probléma. Elvárjuk, hogy az emberek maguk szervezzék meg, ha pedig ezt különbözőképpen teszik, és egyesek más-más lehetőségeket kapnak, akkor dühösek leszünk. Nagyon nehéz időszakban vagyunk, mert az internet mindenhol jelen van. Mindenkinek mindenhez hozzá kellene férnie, de a valóságban ez egyszerűen nem így van.

Mennyire segített a STEP City projekt a különböző európai kulturális rendszerek megértésében? Milyen előnyei voltak a közös kutatásnak?

■ Úgy gondolom, hogy ezen országcsoport kiválasztásának – Hollandia, Magyarország, az Egyesült Királyság, Észtország, Írország, Dánia, Szlovénia – a legnagyobb előnye az, hogy kis országokról van szó. Így a rendszer egészként írható le, és észszerű összehasonlításokat lehet végezni. Olyan kis országokkal dolgoztunk, amelyek Európa más-más kulturális régióiban találhatóak, és nagyon különböző típusú infrastruktúrával, szervezeti felépítéssel rendelkeznek. És ez volt az első olyan nemzetközi csoport, amelyben Hollandia volt a legnagyobb ország. A fő nehézséget az jelentette, hogy előfordultak kulturális különbségek. Egyfajta kategorizálást akartunk megvalósítani a fellelhető színháztípusok között. Ez nem sikerült, mert bizonyos típusú produkciókhoz vagy csoportokhoz nem állt rendelkezésre nemzetközi összehasonlítás. Érdekes volt felismerni ezeket az eltéréseket. Még ha összevetni nem is lehetett őket, sokat tudtunk mondani arról, hogyan szerveződnek, és miként hat ez a közönségre. Én nem voltam részese a közönséggel kapcsolatos kutatásnak, de szerintem nagyon hasznos volt – ebben a projektben Szabó Attiláé a lényeges szerep.

A STEP kutatóival egyfajta elméleti fogalmi keretet alakítottunk ki arra vonatkozóan, hogy miként lehet a színházat még inkább szociológiai szempontból vizsgálni. A színháztudomány területén dolgozó emberek azért jöttek össze, hogy közösen kidolgozzanak egy szociológiai nézőpontot a színháztudományt illetően.

Hogyan lehetne tovább folytatni?

■ Több lehetőség is van, de gondot jelent a finanszírozás. Mi, a kutatócsoport többnyire PhD-hallgatókként kezdtük, így nem volt szükség arra, hogy a pénz-kérdésekkel foglalkozzunk. Miközben a saját projektünkkel voltunk elfoglalva, rájöttünk, hogy mások projekjeivel kapcsolatokat tudunk találni, és segíthetünk egymásnak. Nem kellett pályázatokon dolgoznunk, hogy támogatást kapjunk. Nagy nehézséget jelent, hogy most nincsenek olyan támogatott kutatóink, mint a doktoranduszok. A PhD-kutatás egyik szépségét az adja, hogy a tudományos pályafutás során ez az egyetlen alkalom, amikor megfelelő idő van az empirikus munka végzésére.

Azt kell mondanom, hogy a STEP-csoport nemzetközi szinten a színházi kutatások perifériáján maradt, miközben törekvéseinket és eredményeinket dicsérik a kutatás eredetisége miatt. A projektben részt vevő partnerekkel már régóta ismerjük egymást, és szeretjük az általunk használt módszertant. De hogy egy teljes körű összehasonlító projekt felé vezető úton haladnánk, ahogyan kezdtük, és amiből valamit sikerült is megvalósítanunk... Nos, nem úgy látom, hogy ez egyhamar megoldódna. Szerintem ez a probléma.

Milyen kutatási témákat részesít előnyben, és mik a jövőbeli tervei?

■ A perifériás kultúra kutatása egyértelműen az egyik kedvenc témám, de a probléma ezzel a projekttel az, hogy nem a színházat helyezi előtérbe. A cél, hogy összehasonlítsuk, miként működnek a kulturális szereplők a periférikus helyeken a központibb helyeken tevékenykedőkhöz képest. Amikor a színházi rendszereket kutattuk, arra jutottunk, hogy minden országban van egy rendszeren belüli feszültség. De ha a perifériáról indulunk, akkor nem vitás, hogy a színházból kell kiindulni. Azzal a művészettel kell kezdeni, amelyik a periférián születik, és ez a színház lehet. Ugyan nem a szívünk csücske, mégis azt hiszem, nem kerülhetjük meg, hogy a fenntarthatóságról beszéljünk. Az elkövetkező évekre az a nagy célom, hogy megvizsgáljam, hogyan járulhat hozzá a kultúrpolitika az ökológiai válság enyhítéséhez vagy elhárításához, illetve mi módon kellene ezt tennie. Úgy gondolom, hogy aki nem teszi fel ezt a kérdést, az egyszerűen csak kerülgeti azt a bizonyos forró kását.

Milyen típusú művészettel találkozik általában a periférián végzett munka során?

■ A munkám többnyire színpadi eseményeket ölel fel, de nem feltétlenül prózai színházi előadásokat. Az a projekt, amelyiken most dolgozom, vizuális művészeket is bevon. Sok zenével is találkozom, mert a legtöbb ember, akivel együttműködöm, zeneileg aktív. Meglepő, hogy milyen sokan rajzolnak vagy festenek közülük... Emellett írtam egy művészetszociológia-tankönyvet a kollégáimmal, nyáron elküldtük a kéziratot a Routledge-nek, most a megjelenésére várunk.

Sepsi Enikő

A weili figyelemfogalom és Pilinszky János „önéletrajzai”

Absztrakt

A tanulmányban a figyelem napi gyakorlata, valamint a teremtő képzelet szükségszerű történéseket, viszonyokat és általában a weili értelemben vett szükségszerűséget („nécessité”) felismerő – s ezáltal valóságteremtő – aspektusainak az elemzését végzem el Simone Weil töredékekben ránk maradt életművének 2021-ben megjelent rekonstrukciós kísérlete, a Pilinszky János: *Önéletrajzaim* címen összegyűjtött kötet alapján. A „mozdulatlan regénynek” tervezett, másutt „egy figyelem történetének” nevezett prózákban megfigyelhető az idő- és pszichológiai viszonyok hiánya, a karakterekben sokszorozódó, „dekreált” (vö. *décréation*) beszélő képe. A tanulmány azt bizonyítja, hogy Pilinszky – az *Intuitions pré-chrétiennes* hagyatékban fellelhető példányának jelölései alapján – tisztában volt a weili figyelemfogalom mellett a „szükségszerűség” („nécessité”), a szerencsétlenség („malheur”) és a szeretet weili összefüggéseivel, s ennek a nyomai az *Önéletrajzaim* című kötettervben is fellelhetők. (Az elemzéshez a 2021-ben Bende József által szerkesztett és publikált változatot használtam.) Megállapítható ugyanakkor, hogy a költő nem ismerte vagy nem tartotta fontosnak a weili figyelemfogalom társadalmi aspektusait, illetve az arra épülő utópisztikus társadalmi elképzelést, hiszen erre vonatkozóan semmiféle utalást nem találtam az életművében.

Kulcsszavak: Simone Weil, figyelem, szükségszerűség, nécessité, szerencsétlenség, malheur, szeretet, Pilinszky János, idő- és pszichológiai viszonyok hiánya, dekreált beszélő

10.56044/UA.2024.1.5

Bevezetés

A két életmű filológiai jellegű kapcsolódásairól számos kiváló tanulmány született, például Bende Józsefé, Turai Lauráé, s legutóbb Szmeskó Gáboré (Szmeskó 2021). Megközelítésem elsősorban nem filológiai lesz, hanem olyan gondolati ívet igyekszem a weili töredékekből kirajzolni, amely az intuitív olvasó számára, mint Pilinszky János, akkor is sejthető lehetett, ha a hagyatékában jelenleg nem találjuk az összes vonatkozó könyvet (de nagy valószínűséggel olvasta, a műveiben utal például a *L'Enracinement*-ra). Megtalálható viszont a hagyatékban a témánk szempontjából alapvető weili munkának tekinthető *Intuitions pré-chrétiennes (Kereszténység előtti sejtelmek)* kötet 1951-es, La Colombe (Éditions du Vieux-Colombier) kiadónál megjelent kiadása. Ebben két íróeszközzel és két számár-füllel megjelölt oldal található, ezeket az elemzésben is kiemelem. A tanulmányomban idézett *Kereszténység előtti sejtelmek* kötet és a *Begyökerezettség* egyes részeinek fordítása megjelent az 1983-as *Ami személyes, és ami szent* című könyvben (Weil 1983), emiatt is feltételezhető, hogy Pilinszky János ismerte az eredeti francia szövegeket vagy azok egy részét, hiszen fordítóként (más szövegeknél ugyan) ő is szerepel a kötetben. Az *Intuitions pré-chrétiennes* címét a szerkesztők (a Domonkos-rendi Perrin atya és Gustave Thibon) adták, 1951-ben jelent meg az első kiadás, a *Begyökerezettség* 1949-ben.¹ Fontos azt is tudni, hogy a weili életmű töredékes, javarészt posztumusz rendezésű, ráadásul ismétlődően előkerülnek benne egyes témák. Azt is látni fogjuk, hogy Pilinszky Weil-recepciója nem terjed ki az életmű egészére.

A figyelem és a szükségszerűség

„*Toute la force de l'esprit, c'est l'attention*” (Weil 1988, 391) – az elme minden ereje a figyelemben rejlik, vallja a korai Simone Weil.² Ez a figyelem, a teremtő figyelem Isten egyik attribútumának földi képe lesz a későbbi munkákban:

„Az intellektuális figyelem – ezen ereje miatt – Isten Bölcsességének képe lesz. Isten a gondolkodás aktusával teremt. Mi ugyan a szellemi figyelem által nem teremtünk, nem hozunk létre semmit, mindazonáltal saját ható-

¹ Benjamin Braude (Boston) több munkájában éppen a szerkesztés cenzúramentességét vonja kétségbe.

² Vö. Joël Janiaud *L'attention et l'action* című munkájával (Párizs: PUF/Philosophies, 2002).

körünkben bizonyos értelemben valóságot idézünk elő.” („Simone Weil a szükségszerűségről”, Gutbrod és Sepsi 2011, 18.)

A valóságteremtés a szükségszerűség, a szükségszerűséget képviselő relációk felismeréséből adódik a figyelem fenntartása és napi gyakorlása folytán (uo., 20). A teremtő és a teremtett világ közötti szeretetkapcsolat kétirányú mozgásában, amelyet Krisztus mint híd (*metaxü*) lehetővé tett, a krisztusi közvetítés mintájára önnön autonómiáját felajánló, „dekreált” („*décrée*”) én már nem képez akadályt.³

A Szentháromság második személyéhez Simone Weil *Kereszténység előtti sejtelmek* (*Intuitions pré-chrétiennes*) című művének „Isten alászállása” („*Descente de Dieu*”) című fejezetében a szükségszerűség társul, amelyre hol (el)rendezőként, hol a Világ Lelkeként tekint.

„Ám miként a világ rendje Istenben isteni Személy, melyet rendező Igének vagy a Világ Lelkének nevezhetünk, hasonlóképpen bennünk a szükségszerűség viszony, vagyis a működésben lévő gondolkodás. »A lélek szeme – mondja Spinoza – a bizonyítás maga« [Spinoza, V. 23.]. *Nincs hatalmunk megváltoztatni az oldalak négyzeteinek összegét a derékszögű háromszögben, de nincs összeg sem, ha az elme nem működik, és nem fogja fel a bizonyítást. Az egész számok területén az egy az örökkévalóságig állhat az egy mellett, soha nem lesz belőle kettő, ha az elme nem végzi el a hozzáadás műveletét. Csak a figyelmes intelligencia képes megteremteni az összefüggéseket, s mihelyt a figyelem lankad, az összefüggések szertefoszlanak.*” („Simone Weil a szükségszerűségről”, i. m., 17; kiemelés tőlem.)

A világba szeretetével (Krisztus) alászálló Isten a fizikai valóságba is beleírja attribútumait, számokat, fizikai törvényszerűségeket, amelyeket a Simone Weil gondolatvilágában központi helyet elfoglaló tárgy nélküli figyelem a dekreált én napi gyakorlása során megtanul megfejteni. Ezek a kódolt attribútumok csak a teljes figyelem számára válnak jelekké.

³ Erről a témáról lásd részletesebben: Sepsi 2007.

Intuitions pré-chrétiennes (Pilinszky János példánya)

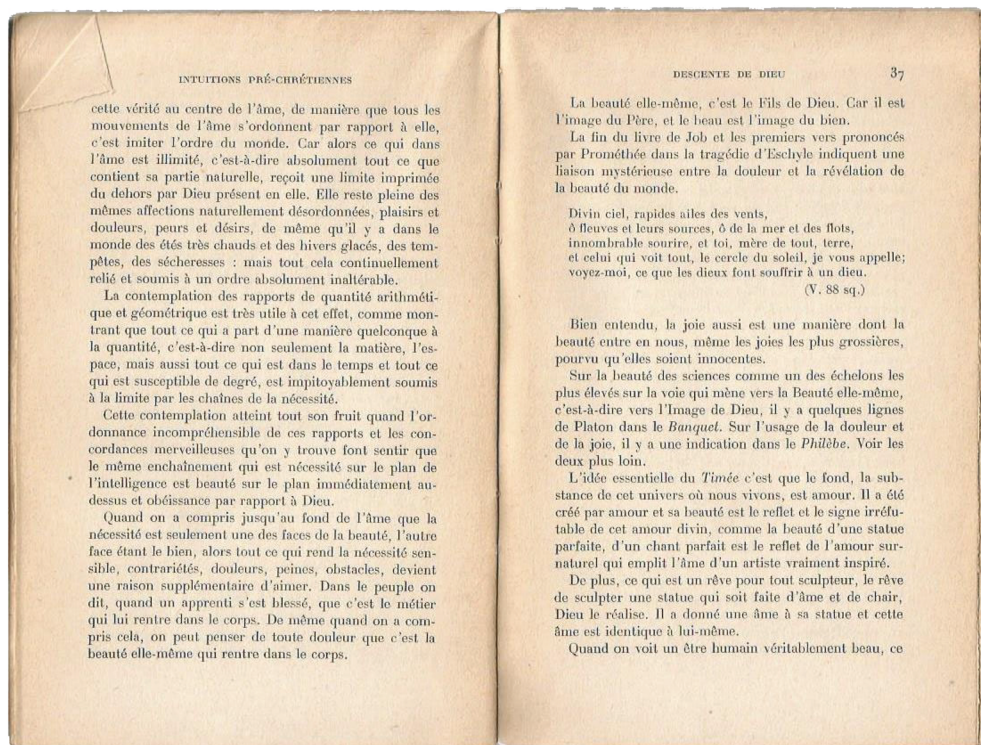
A művész számára a szükségszerűség a végcél világegyetemben is megtapasztalható hiányában ragadható meg. A művészetben a szükségszerűség uralmának az anyag ellenállása és a szabályok önkényessége felel meg.⁴ Simone Weil számára a művészet – és különösen a színház – célja az, hogy érzékelhetővé tegye a szükségszerűséget. „A költészet feladata szerethetővé tenni a borzalmas dolgokat, pusztán azért, mert léteznek”⁵ weili gondolata könnyedén felismerhető Pilinszky János Auschwitz utáni esztétikájában.

Pilinszky hagyatékának Kovács Péternél fellelhető *Intuitions pré-chrétiennes* példányában az első „szamárfül” a 36. oldalon, annál a résznél található, ahol Simone Weil arról ír, hogy a szükségszerűségnek két arca van, a szépség és a jó, vagyis bármiféle szerencsétlenségnek határt szab a földi szükségszerűség, ami a határtalant a körülhatároltban érzékelhetővé teszi (1. kép).

A másik, ezúttal oldalt függőlegesen megjelölt rész a 44–45. oldalon (2. kép) arról tesz említést, hogyan büntette meg Zeusz az embert azzal, hogy kettévágta. A régiek is gyakorta megtették – folytatja Weil –, hogy kettévágtak egy pénzdarabot, és azt a legjobb barátoknak odaadták. Ezek a darabkák generációkról generációkra öröklődtek, és a leszármazottak felismerhették róluk egymást. Innen ered a „szimbólum” szó. Platón ilyen értelemben mondja – olvassuk a megjelölt részben –, hogy mi nem emberek vagyunk, hanem mindannyian az ember szimbóluma vagyunk, és a másik felünket keressük. Ez a keresés a szeretet – fejezi be Weil a gondolatsort. A szeretet gyógyír a rosszra, és mindannyiunkban a kezdetektől megvan, csak meg kell tanulnunk irányítani.

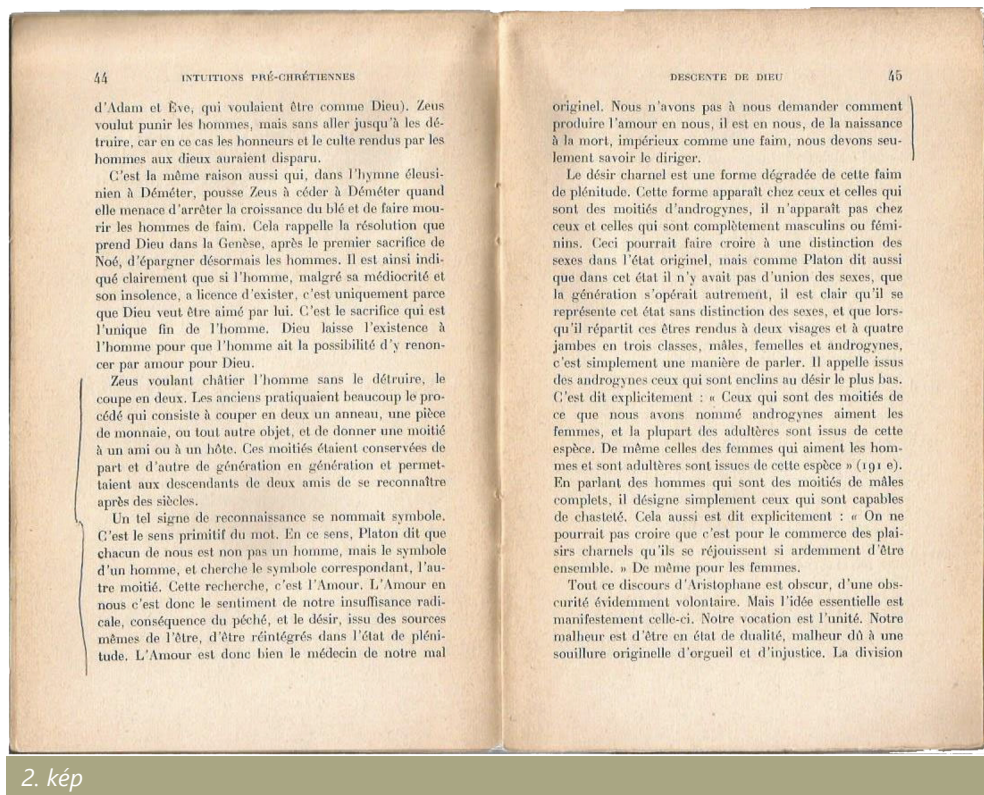
4 Vö. Little 1993. Lásd még: „Ha a világot műalkotáshoz hasonlítjuk, nem csupán a teremtés aktusát, hanem a Gondviselést is párhuzamba állíthatjuk a művészi ihlettel. Vagyis mind a világban, mind pedig a műalkotásban megtalálható a szándék (finalitás), amelynek nincs ábrázolható célja (fin).” (Weil 1985, 23: „*En comparant le monde à une œuvre d’art, ce n’est pas seulement l’acte de la création mais la Providence qui se trouve assimilée à l’inspiration artistique. C’est-à-dire que dans le monde comme dans l’œuvre d’art, il y a finalité sans aucune fin représentable.*”) „Mivel a Gondviselés uralja a világot, hasonlóan, ahogy az ihlet uralja a műalkotás anyagát, ezért a Gondviselés számunkra ihletforrás is.” (Uo., 40: „*C’est parce que la Providence gouverne le monde comme l’inspiration gouverne la matière d’une œuvre d’art qu’elle est aussi pour nous source d’inspiration.*”)

5 „*Art. Poésie. Rendre aimables les choses horribles en tant qu’horribles, simplement parce qu’elles sont, c’est l’apprentissage de l’Amour de Dieu. Iliade.*” (Weil 1974, 69.)



1–3. kép. Pilinszky János hagyatékában (Kovács Péter) található oldalak Simone Weil *Intuitions pré-chrétiennes* című könyvének 1951-es kiadásából (Párizs, La Colombe / Éditions du Vieux-Colombier)

A harmadik, szintén számfűllettel megjelölt rész a 148. oldalon (3. kép) az önmagát a teremtés által limitáló Istenről szól, és a passióról, amely a teremtéssel kezdődött. A teremtés szeretetből való lemondás. A szükségszerűségbe (a szerencsétlenség eshetőségébe) való beleegyezés szeretet, sőt túlcserélhető szeretet. (Az ember ugyanakkor akarattalosan ne keresse a lehetőségét, mert nincs hatalma arra, hogy magát tönkretégye.) Ám az ember nem az anyagot szereti ebben a szükségszerűségben, hanem azt a lényt, akitől a szükségszerűség származik. Az univerzum egy olyan műalkotás, amelynek nem ismerjük a szerzőjét. Azonban a szerző szeretete mint lenyomat bennünk van, és a személy iránti szeretet részeltet bennünket e személy keresztjéből. Eddig tart az eszmefuttatás. Ezt a gondolatmenetet megtaláljuk Pilinszky János Domokos Mátyáshoz írott 1981. március 27-i levelében is: „A szeretetről tudnunk kell – mondja

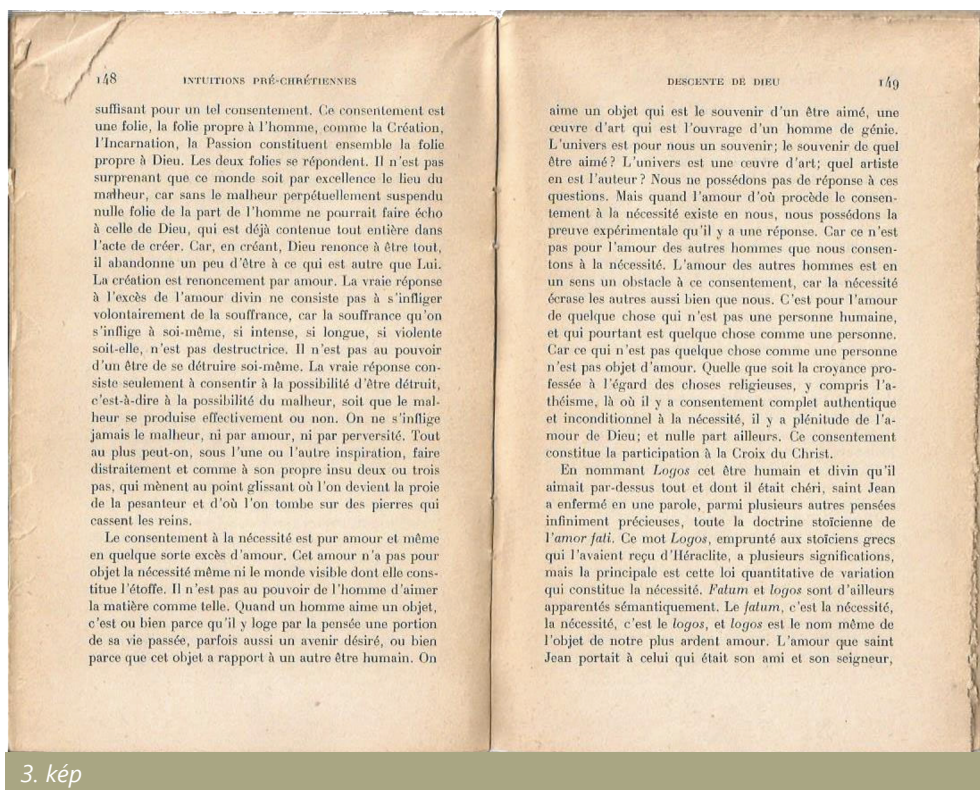


2. kép

Simone Weil –, hogy nem lelkiállapot, hanem irányulás. Különben már a szerencsétlenség első pillanatában elveszítjük.” (Pilinszky 2021, 138.)

Más szöveghelyekből kitűnik, hogy Weil szerint az idő múlásának elfogadása annyit tesz, mint elfogadni a szükségszerűséget, és ebben az összefüggésben – ezen összefüggés által – képes az ember megkülönböztetni az álmodt a valóságtól, illetve elszakadni ragaszkodásának tárgyaitól: az időtartam tehát a figyelem aktusának konstitutív része. Vagyis a visszateremtés („*décréation*”) állapotára egy passzív aktivitás jellemző, amelyet Simone Weil „nem cselekvő cselekvésnek” nevez, amely kifejezésnek az eredetét a *Bhagavad-gítá*ban, a taoista hagyományban, illetve Weil mesterénél, Alainnál (és Jules Lagneau-nál) találtam meg: a világ „semmitfajta tiszteletet nem érdemel, csupán figyelmet” (Alain 1958, 77).⁶

6 Az eredeti szöveg: „*et cela ne vaut nullement respect, mais seulement attention*”. Jules Lagneau és Alain hatásáról lásd korábbi tanulmányomat: „*Theatrum philosophicum: az én meghaladása*”, in Gutbrod és Sepsi 2011, 57–76.



3. kép

Ezt a figyelmet leköti más: „csakhogy annyi kell, hogy merjünk és tudjunk sem mire sem gondolni”. „Biztosítsuk a tétlenséget, foglaljuk le a tétlenséget. Nem mondom, hogy a gondolat mindig megérkezik, de ha megérkezik, a fészke áll” (Alain 1969, 93).⁷ A „nem cselekvő cselekvés” rokon a „tárgy nélküli vágy” és az „üres figyelem” fogalmával, a visszateremtésnek megfelelő morális és a metafizikai mozdulatlanság,⁸ valamint a fizikális cselekvésekhez nélkülözhetetlen mozgás közötti kompromisszum (lásd Vető 1971, 122; Sepsi 2015, 35–36.). Ami Alain-nél töredékes gondolat, Simone Weil töredékes életművében rendszerré válik

7 Uo. 93, illetve 95: „seulement il faut oser, et savoir ne penser à rien [...]”; „Oisiveté assurée, oisiveté occupée. Je ne dis pas que la pensée viendra toujours, mais, si elle vient, son nid est fait”.

8 Lásd Weil 2002, 343, 346. Lásd még: „Etre un instrument de contact entre le prochain et Dieu, comme le porte-plume entre moi et le papier.” (Weil 1997, 485.) Ugyanezen gondolat: Weil 1950, 81. „Taoïstes, le bon forgeron forge sans y penser et ne se fatigue pas. Pensée (attention) immobile, pôle de mouvements cycliques.” (Weil 1997, 107; kiemelés tőlem.)

a rendszerező elme számára (Sepsi 2016, 36; Sepsi 2015, 39). A „Theatrum philosophicum: az én meghaladása” című tanulmányom a szakirodalomban először tárgyalja az akarat és a képzelet előfordulását Simone Weil tanára, Alain életművében (Gutbrod és Sepsi 2011, 57–76). Ezt a két fogalmat emeli ki Pilinszky János is „A figyelem megszenteléséről” című, *Új Emberben* megjelent 1964. augusztusi írásában, mely az *Attente de Dieu* „Réflexions sur le bon usage des études scolaires en vue de l’amour” címet viselő fejezetének az ismertetése.⁹

Pilinszky János „önéletrajzai” és a figyelemhez társult weili fogalmak (dekreáció, szükségszerűség, szerencsétlenség, szeretet)

Simone Weil drámája, a *Venise sauvée* (Megmentett Velence) metafizikai síkra helyezi a *civitas* iránti felelősséget: a második felvonásban Jaffier a figyelem gyakorlásakor találkozik a valósággal, miután személyes horizontját meghaladta. Ekkor mennek végbe a szükségszerű események.

„A szükségszerűség az anyag engedelmessége Isten iránt” (Gutbrod és Sepsi 2011, 16). Másrészt a *Venise sauvée* a visszateremtő folyamat színrevitele, mely folyamat a szenvedésre irányított figyelemből indul ki, és Jaffier alakjának mozdulatlan állapotához vezet, aki tiszta, vagyis a görög hős értelmében tökéletes, nem változik, megőrzi magában a rosszat, hogy „ne terjessze kívülre az űrt kitöltő képzelet és cselekedetek által” (Weil 1968, 44). Ez a szerencsétlenségre irányuló, dekreációt segítő figyelemfogalom Pilinszkynek már ebben az 1964-es ismertető írásában („A figyelem megszenteléséről”, lásd Pilinszky 1964) megjelenik, és az *Önéletrajzaim* című rekonstrukciós kötetben szereplő szövegeket is mindvégig átítatja. A 2021-es kiadás függelékében közölt feljegyzések között ezt olvassuk: „Egyszerre vagyok én, te és ő. [...] Egy mondatnak is beillő cselekvés rövid pályája is elegendő, hogy mint én kezdjem el, és mint ő folytassam és fejezzem be. De ez az ő nem azonos senki mással, s ezerszer inkább magamra vonatkozik, mint az én, mely mindig képes a belefeledkezésre. Boldogtalan pillanat, amikor az én a világnak és másoknak kijáró figyelemmel fordul magam felé. Azt hiszem, ez a bűnbeesés kezdete” (Pilinszky 2021, 77). A Pilinszky által

⁹ Lásd Weil 1950. Magyarul: „Iskolai tanulás és istenszeretet”, fordította Barsi Balázs. *Vigilia* 1985. szeptember, 748–752.

megragadott weili szerencsétlenségre fordított figyelem *par excellence* példája Bébi, aki természetesen nemcsak a regényterv részét képező „Ónix Beátá”-ban fontos szereplő, hanem az életmű egészében (a „Végre beszél” című naplóforma könyvet is ketten írták volna, ha elkészült volna, lásd *uo.*, 67). Ugyanebben a szövegben a magáról gyermeki módon („Észrevette, hogy a gyermekek harmadik személyben beszélnek önmagukról?” – olvassuk a „Grant kapitány” egyik szövegvariánsában, lásd *uo.*, 84), harmadik személyben szóló elbeszélővel énazonos Ónix Petra az, akit a fűben kiáltozó Jánoska, a „szerencsétlen kisfiú kiáltása” eltalál (*uo.*, 21).

A szerző ebben az 1977 júliusában elkezdett tervében, a „vertikális regényben”, a színdarabok születése után, egy olyan regény igényét fogalmazza meg, amelyben nincs sem cselekmény, sem pszichologizálás. Ez egy „mozdulatlan regény”, amely hű marad a mozdulatlan színház weili eszményéhez. Lorand Gaspar, a költő francia fordítója a „Hármasoltár”-hoz írott előszavában elmeséli, hogy mit mondott neki Pilinszky erről a tervéről rövid tunéziai tartózkodása során: „Egy öt-hat éves kislány, egy öreg filozófus, egy apáca, egy fiatal prostituált önéletrajzáról van szó – mondogatta –, és ők mind én vagyok” (Pilinszky 1998, 13).¹⁰ Az *Önéletrajzaim* címet kívánta adni ennek a tervének, amelyből végül azok a prózai szövegek születtek, amelyeket a francia fordító „*récit*”-knek („elbeszélések”) nevez: a „Hármasoltár”, a korábban „Simon Áron” címen megjelenő „Szabadesés” és a „Három etűd a bűnről”. A „mozdulatlan regénynek” tervezett, másutt „egy figyelem történetének” nevezett prózákban megjelenik a karakterekben sokszorozódó, „dekreált” (vö. *décréation*) beszélő képe, a címekben az ikonszerű fixáció. A kreatúrák a hozzájuk tartozó „szereplőkhöz” kapcsolts jelsorok révén különböztethetők meg: Ónix Lenke, Ónix Petra, Ónix Beáta, Grant kapitány, Koffein stb., ugyanakkor a misztikus „mind egyek vagyunk” jegyében vonulnak fel. A dekreáció emberi alaptörténeteként is értelmezhető weili labirintus, amelynek a közepébe érve Isten felzabálja az oda érkezőket, majd kiokádja őket, s ők a labirintus szájához visszatérve az odaérkezőket szelíden befelé tessékelik, szóval ezt az alaptörténetet idézi fel a „Szabadesés” egy mondata: „A labirintusban eltévedni se lehet már” (Pilinszky 2021, 26). Az „Ónix Beátá”-ban is előkerül: „Holnap megparancsolom Cézárnak, hogy vegyen a szájába, törjön meg és köpjön ki a lábad elé” (*uo.*, 23).

¹⁰ „Il s'agit disait-il, de l'autobiographie d'une fillette de cinq ou six ans, de celles d'un vieux philosophe, d'une nonne et d'une jeune prostituée, d'autres encore, et tout cela, disait-il c'est moi.”

A szerzői szándék szerint a valószínűleg 1979 végén született „Szabadesés”-t („Simon Áron”) nem sokkal később színházi és filmes módon is szeretne volna elkészíteni Sheryl Sutton vagy Törőcsik Mari főszereplésével Pilinszky, a „Hármasoltár” megfilmesítését pedig Bódy Gábor tervezte – olvassuk a szöveggyűjtő utószóiban, de a függelékben közölt, Baitz Máriának írt levélben is.¹¹ Egyik sem készült el, ez ugyanakkor Pilinszky alkotásmódjának egy nagyon fontos elemére világít rá: műfajokon átívelő módon alkot költőként. A filmművészetből ismert rövid snittes montázstechnika, mely az *Apokrif*től kezdve meghatározza költői szerkesztésmódját, itt, az *Önéletrajzaim* regénytervben és szövegeiben is megjelenik. Ekkortájt írt jegyzeteiben szerepel, hogy mindig ugyanabba a füzetbe dolgozik, s a megírt részről később dönti el, melyik könyvbe kerül bele (Pilinszky 2021, 72; Pilinszky 1955, 144).¹² Sőt mi több, Baitz Máriának írott levélből az is kiderül, hogy az a bizonyos élő filmvászon (egy fiatal idegbeteg lány érzékenysége a „Simon Áron”-ban), amelyre rávetülnek a hallucináló álló- és mozgóképek, „ez az élő »filmvászon« reagál olykor rád is (mármint Baitz Máriára) jellemző, és persze rám (mármint a költőre) is jellemző jelekkel” (Pilinszky 2021, 115; kiemelés az eredetiben).

Alkotásmódját az „Egyetlen pillanat kegyelme” című, 1965-ben az *Új Emberben* megjelent, Kondor Béla kiállításának kapcsán írt szavai nagyon jól jellemzik (itt is a weili figyelemfogalomra összpontosít): „...a megosztott valóságot nem összerakni, hanem egybeolvasztani kívánja, hogy ismét együtt és egyben lehessen minden: kép, értelem, vágy és cselekvés...” (Pilinszky 1999, 432). Figyelem nélkül ugyanis – idézi Weilt – nincs szeretet, és itt utal az irgalmas samaritánus történetének weili értelmezésére: az egyik birtokolja a személyiségét, a másik a szerencsétlenség okán már elveszítette. És akkor a személyiséggel rendelkező „felfigyel” a másikra: ez a figyelem „teremtő”, s a cselekvés, ami követi, a „lemondás”: „lemond önmagáról, hogy a másikat életre keltse” (uo., 433). Kondor Béla figyelmének alakulását, mely az idő előrehaladtával „egyre kuszább, egyre elengedettebb”, Pilinszky kései művészetéről szóló önvallomásának is tekinthetnénk, ha nem figyelnénk fel az 1965-ös, elég korai évszámra.

11 A negyedik részről szólva: „A színházi változatát Pesten írnám meg” (uo., 114); „Dolgozom. Már megírtam egy 20 oldalas filmvázlatot a TV számára” (uo., 116).

12 Ezt a „Függelék” című, szintén meg nem jelent kötetről írja.

A weili figyelem társadalmi vonatkozásai

A valóságteremtés a szükségszerűség, a szükségszerűséget képviselő relációk felismeréséből adódik, a figyelem fenntartása és napi gyakorlása folytán. Ezt az elgondolást jeleníti meg társadalmi vonatkozásaiban a *Begyökerezettség* fináléja, felemelve a szeretetet mint működő erőt, ami nem más, mint „az igazság lelke”, mely semmi esetre sem akar hazugságokat elkövetni (Weil 2012, 268). A tudománynak is ezen a szereteten kellene alapulnia – folytatja, mely szeretet nem az ember, hanem az Isten iránti önkéntes „rabszolgaságra” indítja azt, aki valóban találkozik vele (uo., 293). Borbély András egyik írásának a megállapításával magam is egyetértek (Borbély 2018; kiemelés az eredetiben): „A dekreatív figyelem Simone Weil szerint azonban nem pusztán szubjektív meditációs gyakorlat, és nem is csak a világ jobb misztikus vagy filozófiai megismerése a célja. Mivel a *személy* és az *én* fogalma a felvilágosodás és a modernitás kultúrájában, sőt a modern jogban alapozódik meg, tehát kulturális és politikai kategória is, ennek dekreatívja kulturális és politikai gyakorlatot, aktivizmust, továbbá sajátos nyelvi-közvetítési formákat követel meg.”

A Pilinszky János hagyatékában is fellelhető *Opression et liberté* (1955), valamint a *Luttons-nous pour la justice?* (1943) Simone Weil társadalmi érdeklődésére vet fényt, akárcsak a Renault-gyári tapasztalatból született *Journal d'usine* (1935) és a későbbi *La condition ouvrière* (1934–1942). Ebben a személyes misztikáról a társadalmi folyamatok felé forduló, és a *Begyökerezettségben* kiteljesedő weili elgondolásban az ember szükségletei nemcsak fizikai, hanem morális és szellemi természetűek is: rend, szabadság, engedelmesség, felelősség, egyenlőség, hierarchia, becsület, büntetés, a véleménynyilvánítás szabadsága, biztonság, kockázat, magántulajdon, kollektív tulajdon, igazság. Weil a rendet legelsőként és az ember küldetéséhez legközelebb állóként említi minden szükséglet között, de szellemi emberként beszél a többi szükségletről is, így az engedelmesség, a hierarchia különféle tiszta formáinak a megéléséről mint alapvető szükségletről, amelynek útját állja az elnyomás, a hatalommal való visszaélés, ami a motivációt a jövedelemmel és a kirúgással kapcsolatos fenyegetőzés szintjére süllyeszti, és ez megakadályozza a begyökereződést. Az alapvető szükségletekre figyelemmel lévő rendben újra létrejöhet a begyökerezettség (*réenracinement*), s ennek alapja a közösség, ha az a problémát „figyelem tárgyává” teszi (Weil 2012, 199).

A kultúra Weil szerint elsősorban az egyetemes igazságok helye, ezen igazságok pedig a tökéletesség tükörképei. A polgári értelmiségi kultúrával Weil szerint nem az a probléma, hogy túl „magas”, és csak egy szűk elit számára érthető, hanem hogy túl „alacsony”, mivel kevés olyan igazságot tartalmaz, amely valóban méltó lenne arra, hogy ne csupán egy szűk elit sajátítsa el.

A társadalmi kötelezettségeket, amelyeket osztályoz is, meghaladja ugyanakkor az a fajta figyelem, amely minden kötelezettség fölött áll, s amely az Istennel való kapcsolatot jelenti. A fizikai és szellemi munka egyesülési pontja ugyanis a kontempláció, s ez az iskolázott figyelem nagy szerepet kapott Simone Weil háború utáni Európát felépítő civilizációs tervében.¹³ Mivel elengedhetetlen az életben maradáshoz, a fizikai munka a rendezett viszonyok között működő társadalom spirituális centruma. Ilyen értelemben a művészetek, a tudomány, sőt a filozófia is alacsonyabb rangú a spirituális jelentősége szempontjából (Weil 2012, 318). Ez a fajta munka az, amelyet Pilinszky az *Önéletrajzaim* írásakor megenged magának sajátos önzésként: „Az önzésnek egyedül *áldozatos* formáját, a munkát tarthatom meg. Az állandó írás lesz a légköröm” – olvassuk egy jegyzetében (Pilinszky 2021, 57; Pilinszky 1995, 47; kiemelés az eredetiben).

Az ipari munkássággal összefüggésben Simone Weil helyteleníti a gondolkodás és a végrehajtás szétválasztása által okozott elidegenedést. Az ő eszméje: helyreállítani az ember számára azt az uralmat, amit az anyag és a gépek felett gyakorol, hogy az ember végre tudja is, mit csinál. Ehhez az egyes szakmákra jellemző „figyelmi képesség” (*„faculté d’attention”*) kialakítására van szükség, hogy minden munkás szemlélhesse az átalakuló anyagot, miközben egy addig ismeretlen igazság tárul fel közben előtte. Ily módon a munka az intellektus számára azzá válik, ami az ima a szellemi dolgok számára. A mű, a munka meghoszabítja Isten megtestesülését a világban: meghal önmaga számára (fáradtság, áldozat, az anyagnak való alávetettség), és feltámad (mint „új teremtés”).

„A fizikai munka, jóllehet terhes, önmagában véve egyáltalán nem lealacsonyító. Nem művészet; nem tudomány; valami más, aminek értéke azonban tökéletesen egyenrangú a művészetével és a tudományéval. Mivel hasonlóképp hozzásegíthet a személytelen figyelemhez.” (Weil 1994, 25.)

13 Simone Weil 1942 novemberében érkezik Nagy-Britanniába. Kevéssel azután a Charles de Gaulle vezette londoni emigráns kormány felkéri, hogy írjon egy jelentést arról, miként lehetne újjászervezni Franciaországot a háború után. Ebből született a *Begyökerezettség* című társadalmi utópia.

Az ember nagysága – mondja Simone Weil – abban áll, hogy mindig újraterezheti az életét. Mai olvasatomban ezt jelenti az *Önéletrajzaim* kísérlete. Újraterezheti azt, ami az övé. A tudományos és művészi munka által létrehozta természetes életét. Ugyanakkor a többiek nélkül, önmagában bármelyik üres és hiábavaló – állítja egy munkásoknak felállítandó egyetem tervében 1933–1934 fordulóján. Mindhárom tevékenység alapja a szabálytalan képzeletet megzabolázó passzív cselekvés, a figyelem és az abból fakadó cselekvés (tett). Fernand Pelloutier, a Bourses du Travail alapítója, Simone Weil egyik fő forrása 1898-ban egy cikkében azt írja, hogy ami legjobban hiányzik a francia munkásnak, az saját szerencsétlenségének ismerete („*science de son malheur*”). Első írásainak militáns, forradalmi szemlélete alábbhagy a későbbi szövegeiben, a Renault-gyári munka élményéből született, posztumusz kiadott *La condition ouvrière* nemcsak az együttérzés („*compassion*”) példája, hanem a Pelloutier által szükségesnek tartott „szerencsétlenség” megértése, kibontása, beemelése az időközben kibontakozó weili misztikába.

Következtetések

A szerencsétlenség nem lélekállapot – mondja Simone Weil –, hanem „a lélek szétzúzása a körülmények mechanikus brutalitása által” (Weil 1998, 35). Ebbe beleegyezni – a szerző többször előkerülő gondolatmenete szerint – csak a természetfeletti szeretet képes. A teremtett világ át van itatva a szerencsétlenség lehetőségével, csak a teremtetlen mentes ettől. Az *Önéletrajzaim* három szövegegysége a szerencsétlenség különféle színeit vonultatja fel az alkoholon keresztül a női-férfi versben is megörökített elidegenedésig. Ugyanakkor az eredeti terv grandiózusságát tekintve a mallarméi könyvterv kváziőrületéhez, vágyához mérhető leginkább. Formai és szerkesztésbeli vakmerőségének, a szerencsétlenség megannyi szilánkjával való találkozásnak vezérlő mondata lehetett az a weili gondolat, amely szerint „Akarnunk kell, hogy a valóság felé mozduljunk; akkor abban a hiszemben, hogy holttestet találunk, angyallal találkozunk, aki azt mondja: »Feltámadott!«” (uo., 37).

Az *Önéletrajzaim* figyelemfelfogása az alkotó személy figyelmén alapul, nem terjed ki a teljes weili társadalomszemléletre. Ez természetesen magyarázható a kor (kommunizmus) meghatározottságaival is, amelyben a költő eleve korlátok között élt. Bizonyos az is, hogy Pilinszky János nem ismerte a weili életmű egészét, és az akcionista, társadalmi méretű nevelésben, fejlesztésben és okta-

tásban szerepet vállaló Simone Weil kevésbé érintette meg, mint a misztikus gondolkodó. Szövegszerűen bizonyítható ugyanakkor, hogy mélyen ismerte a weili életművet a dekretált személyes figyelem és a szükségszerűség vonatkozásában, s az *Önéletrajzaim* című tervben éppen ez a két optika válik meghatározó alkotói elvvé.

A felhasznált irodalom

- Alain. 1969. „Le penseur”. In Uő: *Propos de littérature*, 93. Párizs: Gonthier.
- Alain. 1958. *Les arts et les dieux*, Párizs: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Borbély András. 2018. „Misztika és politika II.: Dekreatív antiteológia”, *A Szem*, 2018. január 13. Online elérés: <https://ujszem.org/2018/01/13/misztika-es-politika-ii-dekreativ-antiteologia> (utolsó letöltés: 2024. június 14.).
- Gutbrod Gizella és Sepsi Enikő szerk. 2011. *Simone Weil – filozófia, misztika, esztétika: A budapesti magyar–francia–olasz Simone Weil-szeminárium előadásai*, fordította Sepsi Enikő. Budapest: Gondolat.
- Little, J. Patricia. 1993. március. „La création artistique chez Simone Weil”. In *Cahiers Simone Weil*. XVI–1.
- Pilinszky János. 1964. „A figyelem megszenteléséről”. *Új Ember* 1964. augusztus 30.
- Pilinszky János. 1995. *Naplók, töredékek*. Budapest: Osiris.
- Pilinszky, János. 1998. *Trois autels et autres récits*, franciára fordította Lorand Gaspar és Sarah Clair (Lorand Gaspar előszava). Billère, Franciaország: Éditions de Vallongues.
- Pilinszky János. 1999. *Publicisztikai írások*. Budapest: Osiris.
- Pilinszky János. 2021. *Önéletrajzaim*. Budapest: Magvető.
- Sepsi, Enikő. 2007. „Décréation et poétique immobile dans une optique comparative (Alain, Mallarmé, Simone Weil et János Pilinszky)”. In *Simone Weil et le poétique*, szerkesztette Jérôme Thélot, Jean-Michel Le Lannou, Enikő Sepsi, 167–188. Párizs: Editions Kimé.
- Sepsi Enikő 2015. *Pilinszky János mozdulatlan színháza: Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*. Károli Könyvek. Budapest: L’Harmattan. Második kiadás.
- Sepsi, Enikő 2016. „Attention and Creative Imagination in the Work of Simone Weil and János Pilinszky”. In *The Arts of Attention*, szerkesztette Katalin Kállay G., Mátyás Bánhegyi, Ádám Bogár, Géza Kállay, Judit Nagy, Balázs Szigeti, 36. Collection Károli. Budapest–Párizs: L’Harmattan.
- Spinoza, Benedictus de. 1979. *Etika*, fordította Szemere Samu, Budapest: Gondolat.

- Szmeskó Gábor. 2021. „Simone Weil és Pilinszky János kapcsolatának filológiai elemzése”. *ITK* 125: 642–661.
- Vető, Miklós. 1971. *La métaphysique religieuse de Simone Weil*. Párizs: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Weil, Simone. 1950. *La Connaissance surnaturelle*. Coll. Espoir. Párizs: Gallimard.
- Weil, Simone. 1968. *Poèmes suivis de Venise sauvée*. Coll. Espoir. Párizs: Gallimard.
- Weil, Simone. 1974. *Cahiers*. III. Párizs: Plon.
- Weil, Simone. 1983. *Ami személyes, és ami szent: Válogatott írások*, fordította Pilinszky János, Resinger János, Szedő Dénes. Budapest: Vigília.
- Weil, Simone. 1985. *Intuitions pré-chrétiennes*. Párizs: Fayard.
- Weil, Simone. 1988. *Œuvres complètes*. I: *Premiers écrits philosophiques*, Párizs: Gallimard.
- Weil, Simone. 1994. „Ami személyes, és ami szent”. In Uő: *Kegyelem és nehézkedés*, fordította Pilinszky János. Budapest: Vigília.
- Weil, Simone. 1997. *Œuvres complètes*. VI.2, Párizs: Gallimard.
- Weil, Simone. 1998. „Szerencsétlenség és istenszeretet II.” In Uő: *Szerencsétlenség és istenszeretet*, fordította Bende József. Budapest: Vigília Könyvek.
- Weil, Simone. 2002. *Œuvres complètes*. VI.3. Párizs: Gallimard.
- Weil, Simone. 2012. *Begyökerezettség*, fordította Gutbrod Gizella. Budapest: Gondolat.

Ozsváth Eszter Judit

Háromszögek háborúja

Bertolt Brecht Kurázsi mama és gyermekei című drámája a Nemzeti Színházban

A „kurázsi” szó *A magyar nyelv értelmező szótára* szerint vakmerőséget, elszánt merészséget és hangsúlyozottan „legénykedő” bátorságot jelent, vagyis mindazon erények sorát, amelyek birtoklása elengedhetetlen egy háborús szituáció szerencsés át- és túléléséhez. Ez a „legénykedés” azonban nem állja meg önmagában a helyét, pláne, ha egy hátrországbéli nőt emelünk előbb empátiánk, majd elidegenülésünk tárgyává, nevezetesen Fierling Anna markotányosnőt, ismertebb nevén Kurázsi mamát. Maga a szerző, Bertolt Brecht így nyilatkozott művének fő mondanivalójáról: „A tanulság az, hogy a nagy üzleteket a háborúban nem a kisemberek csinálják. Hogy a háború, amely az üzletek folytatása más módszerekkel, halálos az emberi erényeket viselőik számára is, ezért harcolni kell ellene.”¹ Ebben a brechti szellemiségben mutatta be tehát 2024. január 12-én a Nemzeti Színház a *Kurázsi mama és gyermekei* című darabot a világhírű görög alkotó, Theodórosz Terzopulosz rendezésében, Szűcs Nelli jutalomjátékával, aki az Isten nélküli vallásháború misztériumjátékában a moralitást profitra cserélő, flamencoruhába bújtatott főszereplőt alakította.

Mivel a dráma alapkonfliktusai a háborúból profitálni, mégis megmaradni, sőt, talán a háború végét is akarni vágyó asszony képében összpontosulnak, fontos megjegyezni, hogy Terzopulosz direkt a címszerep odaigérése miatt tért vissza Magyarországra *Kurázsi*t rendezni. A dráma ősbemutatóját 1941. április 19-én tartották a zürichi Schauspielhausban, majd pár évvel Brecht halála után a műből 1961-ben *Mutter Courage und ihre Kinder* címmel készült film, amelyben Kurázsi mamát maga Brecht özvegye, Helene Weigel alakította. Később

¹ Dalos László. 1958. „Kurázsi mama közeleg...”. *Film–Színház–Muzsika* 1: 6–7.

olyan világhírű színésznők bújtak a markotányosnő bőrébe, mint Meryl Streep, Diana Rigg, Anne Bancroft vagy Fiona Shaw. 1956 előtt Magyarországon a Brecht-művek tárából mindössze a *Koldusopera* vígszínházi bemutatójára került sor 1930-ban, s a darabot újra csak 1945-ben, a Zeneakadémia Solti György termében játszották, Rácz András rendezésében. A *Kurázi mama és gyermekei* ősbemutatóját (ekkor még *Courage mama* címmel, bár már felmerült a *Kurázi/Bátorság mama* címek lehetősége is, gyermekek nélkül) 1958. január 24-én tartották a Madách Színházban, az előadás rendezője Pártos Géza volt, a címszerepben pedig Kiss Manyit láthatta a közönség. Később a címszerepet olyan színésznők alakították – a teljesség igénye nélkül –, mint Psota Irén² (Madách Színház, Budapest, 1973), Olsavszky Éva (Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1973), Szakács Eszter (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, 1985), Peremartoni Krisztina (Ódry Színpad, Budapest, 1988), Egri Kati (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, 1999), Kútvölgyi Erzsébet (Vígszínház, Budapest, 2000), Vörös Eszter (Kecskeméti Katona József Színház, 2004), vagy Lázár Kati³ (Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1989) – utóbbinak a főszereplése igazi kuriózumnak számít, hiszen a brechti alapszituációt Gothár Péter ezen 1989-es kaposvári rendezése a második világháborúba helyezte. Szintén különleges megoldással mutatták be a darabot 1991-ben az Újvidéki Színházban,⁴ hiszen Kurázi mamát Soltis Lajos rendezésében „megnégyeszerve”, azaz az egyetlen szerepet négy színésznőre osztva játszották (Ábrahám Irén, Ladik Katalin, Romhányi Ibi és N. Kiss Júlia osztottak a karakteren). Hasonló főhős-többszörösítés jellemezte Zsótér Sándor második *Kurázi*-rendezését, hiszen a 2006-ban a Színház- és Filmművészeti Egyetemen bemutatott *K. mamára* keresztelt előadásban három Kurázi mama lépett színre, K1, K2 és K3 néven (Takács Nóra Diána, Kiss Diána Magdolna, Roszik Hella), talán éppen a brechti elidegenítés (*Verfremdungseffekt*) technikájára alapozva.

2 Míg Psota 1973-ra Kurázi mamává érett, az 1958-as magyarországi premierben még néma Kattrinként lépett színre Kiss Manyi anyáskodása alatt. Psota Kattrinja Nagy Anna volt, Kurázi mama két fiát pedig Papp János (Eilif) és Kalocsay Miklós (Stüsszi) alakította. Az 1973-as előadás egyik érdekessége a színen a mindenkori kisember kiszolgáltatottságát szimbolikusán jelző tölgyfa volt, amelyről a végére szinte teljesen eltűntek a levelek – ahogy a nézőkből a gyanú, miszerint Kurázi mama felelős mindazért, amire kárhoztatt.

3 Lázár Kati Kurázsija mellett Pogány Judit játszotta Kattrint.

4 Néhány nappal az újvidéki premier előtt egyébként egy belgrádi magánszínház is előadta a *Kurázi mama és gyermekeit*, némi dramaturgiai változtatással, ugyanis az előadás keretében beleírták magát Brechtet, illetve a feleségét, Helene Weigel is.



1. kép. Szilágyi Ágota, Ionescu Raul Gabriel, Bognár Bence János, Kerék Benjámin Dominik, Séra Dániel, Jakab Tamás, Juhász Péter, Wettstein Márk és az előtérben Bordás Roland a Nemzeti Színház *Kurázi mama és gyermekei* előadásának 2024. január 10-i nyilvános fotós próbáján (Fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Az effajta elidegenítés elsődleges célja, hogy a nézők ne érzelmileg azonosuljanak a szereplőkkel, hanem tartsák magukat tőlük távolabb, és gondolkozzanak kritikusan a látottakról, így értelmezve a háborúval és az emberekkel való bánásmódot az adott társadalmi és politikai kontextusban. Amint azt Terzopu-

losz vallja, „[m]a ismét háborúk sorozatát éljük, amelyek kitörésük első huszonegy órájában megdöbbenetnek minket, megráznak, aztán elfelejtjük, már nem érdekelnek bennünket. Azért készül ez az előadás, hogy általa az emlékezést segítsük, és éltesük egy olyan rendszerben, amelynek gépezete teljes mértékben a felejtésre építi az emberi gondolkodást. A hibrid háború a felejtéssel karöltve jár, ezért fontos, hogy mindannyian tudatunkra ébredjünk, és lássuk, mi történik körülöttünk, meddig fajul az ember, mire képes az emberi természet”.⁵ Terzopulosz egyébként korábban is rendezte már Brecht ezen művét, először 1983-ban, Észak-Görögország Nemzeti Színházában, legutóbb pedig hét évvel ezelőtt, a szentpétervári Alekszandrinszkij Színházban, aminek az emléke áthatja a nemzetis díszlet fekete-piros színvilágát, a kocsi-koporsót, a hálóruhás-bakancsos, piros festékkel színező Kattrin látványát, valamint a színen diagonálisan, azt két háromszögre bontva menetelő katonák ritmikus, jelenetről jelenetre változó mozdulatait egyaránt. Míg a szentpétervári előadás Kurázsija egyszerre volt kevésbé dévaj, azonban sokkal idősebb és démonibb, s gyermekeit is idősebb katonák ragadták el (a Nemzeti katonái a Szent István Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Karának színész szakos hallgatói), addig a szín hátuljába belógatott⁶ kések, katonai zubbonyok, csúf babák, könyvek és képek⁷ már a magyarországi történeti kontextus mellett egy, a szentpétervári előadásnál sokkal „intimebb” *Kurázsira* lettek adaptálva, amely a nagyszínpados kivitelezésen túl gyakorlatilag kamaradarabként, a konfliktustablók sokatmondó túlmozgásossága és statikus jelentéskakofóniája mellett jobban megállná a helyét önmagában, stilizálásmentesen is érvényes és megrázó drámaként.

A koporsó alakú ekhós szekértől és a vörös, tán véráztatta, II. Erzsébetre hajazó nőportréval ellátott bankóktól eltekintve használati tárgyaktól mentes, erőteljesen lecsupaszított színpadkép a háború nihiljét idézi, amelyben még lebontani való és újrahaznosítható romok sincsenek, s amelyben csupán a katonai jelenlét és az erőszakos motívumvilág repetíciói jelképezik mindazt,

5 Lukácsy György. 2023. „Az ember mint tőzsdei áru – Theodórosz Terzopulosz a *Kurázs* mamáról, az árulásokról, a pénz fétségéről és a színészek lelkéről”. *Nemzeti Magazin* XI, 4: 8–11.

6 A terzopuloszi látványvilág egyik jellemzője a háttérbe lógatott szimbolikus tárgyak sokasága, amelyeknek egyik alapvető funkciója a színen látható tárgy(ak) sokszorosítása, nagyítása, valamelyest ezzel érzékeltetve egy-egy szituáció végtelen variánsú végkimenetelét (a 2022-ben szintén a Nemzeti Színházban bemutatott *Bakkhánsnők*ben például borlopóra és/vagy infúziós tasakra hajazó, piros folyadékot tartalmazó üvegeket használt erre a célra Terzopulosz).

7 Az előadásban a VERITAS Történetkutató Intézet és Levéltár jóvoltából 1956-os portrék szerepelnek.



2. kép. Schnell Ádám, Szűcs Nelli és Varga József a Nemzeti Színház Kurázi mama és gyermekei előadásának 2024. január 10-i nyilvános fotós próbáján (Fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ami a „külvilágban” zajlik. A cirkuszszerű, mozgásszínházi elemekkel ötvözött menetjeleneteket, a konfettiként hullajtott pénzt s az egész *danse macabre*-t porondmesterként fogja egybe a jobbára a szín elején vagy a zenekari árokban ördögi módon vigyorgó Halál/Mesélő karaktere, akit Bordás Roland⁸ alakít. A színpadi történetek ideje pedig bár múlik, mégsem változik, s csupán az előadás legvégén, a fia megkínzását végignézni kénytelen Második parasztasszony (Nagy Mari) néma sirámaival szakad ki a közönség az addigi feszült monotonitásból. Mindez a terzopuloszi felfedezésekre, kísérletezésre és önismeretre épülő műhelymunkának köszönhető, amelynek olyan elemi fogalmak állnak a középpontjában, mint a *lélegzet*, az *energia* és az *idő*, a színész(i) test) fizikális és szcenikai jelenvalóságának pilléreibént. Ezen alkotóelemek együttesére épül Terzopulosz *Dionüszosz visszatérése* című, a Színház- és Filmművészeti Egyetem gondozásában 2023-ban kiadott könyvében összegzett metódusa is.

⁸ Személye izgalmas választás, hiszen a *Bakkhánsnők*ben Bordásé volt Dionüszosz szerepe.

A kötetben említett tréningek során a színészi test „háromszögekre” bomlik, amelyek között energiaáramlás jön létre, s bár Terzopulosz az antik drámák színpadra állításának kapcsán fejlesztette tökélyre a gyakorlatait, azok a *Kurázi* színészeinek játékában is visszaköszönek. Szűcs Nelli modern, pantomimesre festett arcú markotányosnője karját behajlítva az égnek tartó flamencotáncos, ruháján militáris övtáskával. A színen gyermekeivel, az itt „robotosra” sematizált Eiliffel (Herczeg Péter), a bátyjához hasonlóan manipulálható Schweizerkasszal (akinek a neve más magyarországi előadásokban Stüsszivé szokott rövidülni, megformálója itt Kovács S. József), valamint a bárgyú módon angyalivá jelentéktelenített Kattrinnal (Kiss Anna Gizella e. h.) csupán „alakzatban” tud együtt létezni, s erkölcsi határokat átlépő, agyafúrtan cinikus alakját közelebbinék érezzük a Halál vagy Yvette,⁹ a prostituált (Polyák Anita e. h.) figurájához. A magára maradó gyermekhármas képét a háború agresszióhatványozódásában tehát e nyereségvágyó hármas váltja, s mellettük újabb „háromszögeként” van jelen az előadásban a három legtöbb szöveggel rendelkező, egyaránt pingált arcú karakter: Kurázi mama, a szexuálisan túlfűtött, kisszerű Pap (Schnell Ádám) és a seftelni vágyó, bumfordi Szakács (Varga József).

A brechti elidegenedés egyik kiváló példája ugyancsak e figurákhoz köthető. A dráma harmadik jelenetében a Szakács és a Pap a harmincéves háború politikájáról vitáznak Kurázi mamával. A Szakács már itt is kritikus hangot üt meg, ügyesen detektálva a Pap kiszólásainak ironikus felhangjait. Az elidegenítés ebben az epizódban egyébként eredetileg térszervezési eszközként van jelen, hiszen Brecht a három szereplőt (vagyis az egyik háromszöget) Kurázi mama kocsija mögé helyezi. Ezzel egy időben Kattrin felpróbálja Yvette piros kalapját és cipőjét. Brecht itt eredetileg a Kurázi hármast a szekér mögé mozgatja, ezzel is akadályozandó a néző azonosulását a vitájukkal, míg Terzopulosz őket állítja a fókuszba, Kattrin és Yvette interakciói pedig (amelyek ebben a verzióban inkább kölcsönös rokonszenvről árulkodnak) vagy a színen kívül, vagy annak szélén zajlanak. E „fókuszváltásból” is látszik, ahogy a rendezés az egyéni „útkeresés” (hiszen itt Kattrin Yvette hatására a nőiességét próbálgatja, ha már a tulajdon anyja nem ebből „profitál” a háborúban) helyett egyfajta rendszer- és kapitalizmuskritikát állít a mű középpontjába.

⁹ Yvette monetarizált szexualitásának legfőbb szimbóluma a piros ruházata, különös tekintettel piros túsarkúira, amelyek egyébként hasonlóan prominens módon kívánták hangsúlyozni az esszenciális nőiességet a Silviu Purcărete rendezte *Az ember tragédiája* című előadásban (2021), amelyben a mindenkori Éva kiegészítője volt a piros, lakkozott túsarkú.



3. kép. Szűcs Nelli a Nemzeti Színház Kurácsi mama és gyermekei előadásának 2024. január 10-i nyilvános fotós próbáján (Fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Az előadás plakátján szereplő jelkép, a nagy, vörös kereszt szimbólumként szintén többszörös visszatérője az előadásnak. Izgalmas adalék ez, hiszen a valóságos motivációból indított háborúból már kiveszett minden hitbéli kvalitás, s résztvevői egyfajta istentelen keresztes háborút folytatnak az anyagi javakért. Ennek megfelelően a dráma tizenkét jelenetét sem zsoldtárok, hanem az eredeti, a brechti koncepcióban is szereplő, itt kissé fals *songok* választják el egymástól. Azonban ahelyett, hogy ezek végigkísérnék a cselekményt, vagy beépülnének a drámai illúzióba, a Brecht-féle színházban a zene önálló valóságot vesz fel, időnként teljesen elkülönülve a darab többi elemétől. A zenének ez a saját valóságába való emelése megtöri a drámai illúziót, alkotóelemeire bontva azt. A történéseket egyébként mindvégig Paul Dessauinak a műhöz írt klasszikus dallamai kísérik, élő zenés formában, az előadás végén pedig Theodórosz Terzopulosz előadásában csendül fel az egyetlen illúzióba illeszkedő dallam: egy sirató.

A Nemzeti Színház 2024-es *Kurácsi mama és gyermekei* című előadása tehát, bár nem kínál kiutat a háború borzalmainak labirintusából, nem is próbálja meg

moralizálni a végül minden áránál drágábbat megfizető anya történetét. Tár-
gyilagos, hosszú és a színen is hosszúra nyújtott háború ez, amely rövid forra-
dalmakra van bontva, s az egész groteszk pantomimjátékban a legfélelmete-
sebb talán éppen az epizodikus, fásult aktualitása. Brecht a művével eredetileg
a háború tragikus kettősségére és az abból születő társadalmi igazságtalan-
ságokra kívánt reflektálni, s egyben felhívni a nézők figyelmét az emberi ter-
mészet általános hiányosságaira, amelyek nemcsak fizikai pusztítást okoznak,
hanem morális és erkölcsi veszteségeket is előidéznek, s amint azt Szinetár Mik-
lós egy helyütt megfogalmazta, „Brecht darabjai sikeresebbek, mint az elméle-
tek, amelyek alapján készítette őket”.¹⁰

¹⁰ Szinetár Miklós. 1958. „Brecht és a modern színház”. *Nagyvilág* 10: 1538–1539.

Szerzőinkről

Christopher Balme

Színháztudomány-professzor, a Global dis:connect Kutatóközpont társigazgatója a müncheni Ludwig-Maximilians-Universitätén (www.globaldisconnect.org). Fontosabb publikációi: *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-colonial Drama* (Oxford: Clarendon Press, 1999); *Pacific Performances: Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas* (Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2007); *Cambridge Introduction to Theatre Studies* (Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2008); *The Theatrical Public Sphere* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014) és *The Globalization of Theatre 1870–1930: The Theatrical Networks of Maurice E. Bandmann* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020). A DFG által finanszírozott „Configurations of Crisis” kutatási hálózat és az ERC Advanced Grant „Developing Theatre: Building Expert Networks for Theatre in Emerging Countries after 1945” vezető kutatója.

Thomas Fabian Eder

A DFG Configuration of Crisis kutatócsoport posztdoktori kutatója a müncheni Ludwig-Maximilians-Universitätén. Legújabb műve *Independent Performing Arts in Europe: Establishment and Survival of an Emerging Field* címmel 2023-ban jelent meg a Routledge kiadónál. Számos nemzetközi folyóiratban (*New Theatre Quarterly*; *International Journal of Performance Arts and Digital Media* stb.) publikált. Emellett a német Szövetségi Munkaügyi és Szociális Minisztérium által finanszírozott Systemcheck tudományos tanácsadó testület tagjaként az előadó-művészetek területén tevékenykedő vállalkozók munkahelyzetének és szociális biztonságának a témáját kutatja.

Gleason-Nagy Natália

Magyar rendező, dramaturg és közösségépítő. BA-diplomáját a Surrey-i Egyetemen szerezte, majd az Amerikai Katolikus Egyetemen folytatta tanulmányait, és jelenleg a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem nemzetközi referense. Érdeklődési területe a transzmodern női múzsa és annak minden megnyilvánulása a kortárs darabokban. Mostanában Mihaela Panaintes *Lowlands*

című művének amerikai bemutatójára készül (Jozefina Komporalý által angolra fordított Herta Müller-novellák alapján), valamint Suzan-Lori Parks *In The Blood* című darabjának a budapesti bemutatóján dolgozik (párhuzamosan a színházi fordítás módszertanát tanulmányozva, a folyamatba bevonva az ELTE fordító szakos hallgatóit, a Független Színház színészeit és az SZFE dramaturg szakos hallgatóit is). A Distant Light Laboratory művészeti vezetőjeként az inkluzív, interkulturális, interdiszciplináris performansz és pedagógia kutatója. Korábban drámafoglalkozásokat is tartott iskolákban, pszichiátriai osztályokon és nyugdíjasotthonokban; aktuálisan a Névtelen Utak Alapítvány munkatársa. Natália fesztiválokon, színházakban bővítette szakmai tapasztalatait (egyebek közt a londoni Soho Theatre-ben, a Raintance Filmfesztiválon, a British Councilnél is dolgozott, valamint a One-Minute Play fesztiválon, a The Future is Female Festivalon, a Woolly Mammoth Theatre Companynál, a Spooky Action Theatre-ben, a Women's Voices Theater Festivalon és az Arena Stage-ben).

James Rowson

A Londoni Egyetem Royal Central School of Speech and Drama intézetének oktatója. Jelenleg itt és a müncheni Ludwig-Maximilians-Universitätén dolgozik a „Theatre after Covid” nevű közös kutatási projekten. Korábban az Essexi Egyetem posztdoktori kutatójaként két nagy, a Covid-19-világjárványnak az Egyesült Királyság kulturális szervezeteire és szabadúszó színházi dolgozóira gyakorolt hatását mérő vizsgálatban vett részt.

Sepsi Enikő

Művészetelméleti szakíró, irodalom- és színháztudós egyetemi tanár. A Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora és művészettudományi PhD-programjának vezetője. Kutatási területe Pilinszky János színházi és filmes víziója, Simone Weil misztikája, rítuskutatások (színház-antropológia), művészetibefogadás-vizsgálatok Noldus Facereaderrel, a modern és a kortárs francia költészet, a kortárs francia, amerikai és magyar színház. Főbb kapcsolódó publikációi: *Pilinszky János mozdulatlan színháza: Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében* (monográfia; Budapest: KRE, 2015); „On Bearing Witness to a Poetic Ritual: Robert Wilson's Deafman Glance as seen by János Pilinszky” (tanulmány; *Text & Presentation*, McFarland, 2017); *Simone Weil: Filozófia, misztika, esztétika* (szerk. Gutbrod Gizellával; Budapest: Gondolat, 2011); „Simone Weil a munkáskérdésről a Rerum novarum tükrében” (tanulmány a *Rerum novarum 130*:

Tanulmányok az első szociális enciklikáról című kötetben, szerk. Jancsó András és Darabos Ádám, Budapest: Ludovika Egyetemi Kiadó); *Simone Weil et le poétique* (szerk.; Párizs: Kimé, 2007).

Hedi-Liis Toome

A Tartui Egyetem színháztudomány-oktatója. Érdeklődési területe a színház és a társadalom kapcsolata, a befogadás- és közönségkutatás, valamint ennek módszertana. 2020 óta az észt *Draama* című, évente megrendezett színházi fesztivál kreatívja és ügyvezetője.

Antine Zijlstra

PhD-fokozatát a Groningeni Egyetemen (Hollandia) szerezte színháztudomány és művészeti marketing témában. Fő érdeklődési területe a színházlátogatók értékeinek kvalitatív kutatása; számos művészeti szervezet és kormányzat megbízásából dolgozott. Mindemellett művészeti marketinget és színháztudományt tanított a Groningeni Egyetem Bölcsészettudományi Intézetének Művészeti, Kulturális és Média Tanszékén, jelenleg pedig az NHL Stenden Hogeschool Művészeti Tanszékének senior oktatója, kutatója a hollandiai Leeuwardenben. Zijlstra volt a „Re-voicing Cultural Landscapes” (JCPI Horizon 2020) európai kutatás fríz programjának projektvezetője is.



SZÍNHÁZ- ÉS
FILMMŰVÉSZETI
EGYETEM