

Reprezentáció – esztétika – politika

AVAGY MIÉRT NEM POLITIKUS A MAGYAR SZÍNHÁZ?

A magyar színházzal kapcsolatban már jó ideje – mikor nyomatékosabban, mikor visszafogottabban, mikor teljes joggal, mikor kevésbé indokoltan – egyszerre fogalmazódik meg a mélyre ható átpolitizáltság vádja, valamint a már-már kínos elfordulása jelenének társadalmi problémáitól: mindattól, amit a köz ügyeivel való foglalatosságnak, vagyis politikának nevezhetünk. Az előbbi hangok a 2006-os önkormányzati választásokat követő esztendőben a vidéki színházak élére kinevezett igazgatók miatt hallatszódtak először,¹ majd aztán a 2010-es országgyűlési választások után kirajzolódó belpolitikai helyzetben váltak egyre hangosabbá.² A kérdéseket elsősorban a kiemelt nemzeti intézmények, a Magyar Állami Operaház és a Nemzeti Színház vezetése körül kibontakozó, a szakmai érveket csaknem teljesen nélkülöző, nemtelen pártpolitikai csatározások borzolták, noha a vidéki városi színházak igazgató-váltásai is rendre elérték az országos hatókörű média ingerküszöbét. Azonban legalább ilyen fontos kérdés a tudatosan a hagyományos állami-városi fenntartású kőszínházi struktúrán kívül dolgozó innovatív alkotóközösségek és az őket befogadó színházak (ún. hatos kategória) finanszírozása, amely a közelmúltban kialakult gazdasági/politikai helyzetben korántsem a 2008-ban elfogadott előadóművészeti törvény betűje és szelleme szerint történik.³

A második kritikus megjegyzés, vagyis a magyar színház érdektelensége az őt körülvevő közeg iránt gyakorlatilag minden olyan helyzetben elhangzik, amikor a társadalmi-politikai folyamatok pillanatnyi sűrűsége folytán különösen szembeötlővé válik, hogy a magyarországi kőszínházak identitásukat – jóllehet nagyrészt reflektálatlanul – még mindig a modernség esztétikai izolációs stratégiáira alapozzák. Sőt, minél nyugtalanítóbb és szubverzívebb az őt körülvevő kortársi társadalmi, gazdasági és mediális valóság, a magyar színház mintha annál inkább kívánná ragaszkodni ahhoz, hogy céljának – a közönség szórakoztatva nevelésének – beteljesítése érdekében „nyugodt szigetként” álljon a viszontagságok közepette. A társadalmi elszigeteltség miatt meg nem született színházi előadások „kikényszerítésének” bevett eszköze mifelénk a pályázat, melyet rendre ki is írtak az utóbbi évtized mindkét olyan eseményének megjelenítésére, melyek hiánya a kultúrpolitika és/vagy a színházi szakma legalább egy része számára tűrhetetlennek mutatkozott. Az 1956-os forradalom teatralizálásának elmaradását az 50. évforduló előtt (a Miniszterelnöki Hivatal megbízásából) az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kívánta pótolni, míg a magyarországi roma kisebbség tagjai ellen 2008-2009-ben elkövetett gyilkosság sorozat színházi reprezentációját a Nemzeti Színház látta fontosnak egy dokumentumdráma-pályázattal előmozdítani.

A két vélekedés – vagyis egyrészt a túlzott politikai befolyásoltság, másrészt az apolitikus viszony a jelen társadalmi kontextusához – közti látszólagos

ellentmondás részben feloldható az azok alapját képező politika fogalmának eltérő értelmezésével. De legalább ennyire különböző színház-definíciók forognak közkezen, melyek az esztétikai kommunikáció társadalmi hatékonyságának különböző modelljeivel rendelkezhetnek. Írásomban – elsősorban Jacques Rancière esztétikai politikaelméletére támaszkodva⁴ – először megkísérlek egy rövid áttekintést adni a színház politikusságának lehetséges teoretizálásairól, majd aztán egy második lépésben a magyar színház társadalomkritikus jelenségeit vizsgálom a roma kisebbség ellen irányuló gyilkosságsorozat kapcsán keletkezett előadások példáján. Közben igyekszem tartani magam – annak színháztörténeti teljesítőképessége miatt – a politikai és politikus színház Kiss Gabriella által javasolt megkülönböztetéséhez, akár a rancière-i terminológia kárára is.⁵

A törvények és a színház kapcsolatának, illetve azok társadalmi hatásának vizsgálatakor Platón a színházról egyenesen a törvénytelenység olyan „öshelyszíneként” beszél, ahol a nép – a zene törvényeit figyelmen kívül hagyó költők műveinek hatása alatt állva – mintegy megtanulta kivonni magát az addig „önként szolgált törvények”⁶ alól: „[...] a múzsaiatlan törvénytelenségek kezdeményezői a költők lettek, akiknek megvolt ugyan a természetes költői tehetségük, de tudatlanok voltak azt illetően, hogy mi a jogos és törvényes a Múzsák birodalmában; [...] mindent mindennel összezavartak, és tudatlanságukban akaratlanul is azt a hamis nézetet képviselték, hogy a zenében egyáltalán nem létezik helyesség, pusztán a zenét élvező hallgató gyönyörködése alapján lehet helyesen ítélni, akár derekabb, akár hitványabb az illető. Ilyen műveket alkotva és ilyen nézeteket hirdetve, a tömegbe törvényteleniséget oltottak – egyelőre a zene világában –, és vakmerőséget, hogy a tömeg képes ítélkezni. Az addig némán ülő nézőknek ettől megjött a hangjuk, mintha értenének ahhoz, mi a szép a zenében, és mi nem; és arisztokrácia helyett holmi semmirekellő teatrokrácia fejlődött ki. Mert ha csak szabad és nemes szellemű férfiak demokráciája fejlődött volna ki, abban semmi veszedelem nem rejlett volna. Így azonban a zenében kezdődött el annak látszata, hogy mindenki mindenhez ért, és itt lépett fel először a törvényteleniség szelleme, s ezt követte nyomon a szabadság!”⁷

A *Törvények* idézett szöveghelye nemcsak azért érdekes, mert a színházi médium hatásmechanizmusával és -esztétikájával, valamint társadalmi és szubjektívációs szerepével kapcsolatos vélekedések egyik – ahogy az látni fogjuk – máig hatásos elrugaszkodási pontjává vált, hanem azért is, mert konkrét kapcsolatot teremt a színház politikussága és az államhatalom politikai törekvései között. Ezek szerint a teatralitás, vagyis a színház mediális sajátosságai épp a törvénytelenítésben (paranomia) állna, ráadásul az előadás esztétikai tapasztalata – eseményesség révén – egyrészt olyan tartós átváltozást idéz elő a nézőben, amely szükségképpen kihat a további életére (pl. az illetékeség, vagyis a politikai cselekvőképesség hamis tudatával ruházza fel), másrészt az ily módon átalakuló szubjektumokra – ott és akkor – közösségformáló erővel hat. Legalábbis erre lehet következtetni a teatrokráciára vonatkozó megjegyzésből, amely a zenei ábrázolás szabályait figyelmen kívül hagyó előadás következtében (esztétikai) ítélőerő birtokába jutott nézőkből formálódik. Vagyis a színházi térben megtapasztaltaknál sokkal veszélyesebb mindaz, ami ezek következményeként a nézőtér elhagyása után történhet.

„A teatralitás”, írja Samuel Weber, „akkor mutatja meg szubverzív erejét, amikor elhagyja a *theatron* korlátait és kalandozni kezd: röviden akkor, amikor leválik a színházról, és ezáltal megkezdí menekülését a reprezentáció fennálló szabályainak – legyenek azok esztétikai, társadalmi vagy politikai természetűek – ellenőrzése alól.”⁸

A platóni hagyomány elemei – úgymint az esztétikai kommunikáció szinte bizonyosra vehető sikere miatt nagy felelősséget viselő költők és a tapasztalat hatására megváltozó nézők, illetve a színház mindebből következő társadalmi szerepe és viszonya az államhatalomhoz – nemcsak a színházellenesség olyan diskurzusképző szövegeiben érhető tetten, mint Jean-Jacques Rousseau genfi polgár D’Alembert Úrhoz írott levele,⁹ hanem – természetesen más értelmezésben – Schiller színházi apológiájában is.¹⁰ Sőt, ahogy arra Jacques Rancière rámutat, Rousseau 1758-ban írott levelében már megkérdőjeleződik a művészi hatékonyságnak az a pedagógiai modellje, amelyre Schiller 1784-es előadása épül.¹¹ Schiller abból kiindulva, hogy „egy államnak a vallás a legszilárdabb pillére, hogy nélküle még a törvények is erejüket veszítik”,¹² továbbá a vallás – legalábbis annak „politikai oldala” – a színházhoz hasonlóan „a nép érzéki részére hat”,¹³ Platónnal szöges ellentétben a törvények és az állam legfőbb támasztékát, mintegy a bíraskodás hatalmi ágának szupplementumát véli felfedezni a színház intézményében: „Mennyire megerősödnek a törvények és a vallás azáltal, ha szövetségre lépnek a színházzal, ahol szemlélet van, és eleven jelenvalóság, ahol bűn és erény, boldogság és nyomorúság, balgaság és bölcsesség ezernyi képben tárul az ember elé megfoghatóan és igazan, ahol a gondviselés megoldja rejtélyeit, szemünk láttára kibogozza csomóit, ahol az emberi szív a szenvedély kőpadján leghalkabb rezdüléseit is meggyónja, ahol lehall minden álarc, leolvad minden máz, s megvesztegethetetlenül, mint Rhadamantüsz, törvényt ül az igazság. A színház bíraskodása ott kezdődik, ahol a világi törvények hatálya véget ér.”¹⁴ Mindehhez csak a megfelelő, a „kikapcsolódást és művelődést”¹⁵ egyaránt biztosítani képes darabok megírása szükséges. Ugyanis Schiller a színházi médium eszközszerűségének és átlátszóságának arisztotelészi koncepcióját¹⁶ tovább sarkítva pusztá adatátvitelként tekint a színházi kommunikációra: „A színház az a közös csatorna [Kanál], amelybe a nép gondolkodó jobbik részétől alááramlik a bölcsesség fénye, s ahonnan halványabb sugarakban szétterjed az egész államra.”¹⁷ A legsikeresebben közvetített üzenetek példáinak sorát a tolerancia nyitja (Lessing *Bölcs Náhánja*), melynek analógiájára Schiller akár az államhatalom számára is hasznosítható csatornának vélelmezi a színházat: „Nem kevésbé lehetne a színház révén – ha az állam fejei és őrzői értenének ehhez – helyesbíteni a nemzet véleményét a kormányzatról és a kormányzókról.”¹⁸

Rancière joggal jegyzi meg tehát, hogy az államhatalmat biztosító törvények és a színház viszonyát szögesen ellentmondóan megítélő elméletek valójában a művészi hatékonyság ugyanazon mimetikus modelljére vezethetők vissza, amely „folytonossági viszonyt tételezett a művészi előállítás érzéki formái és azon érzéki formák között, amelyek a befogadók érzelmeit és gondolatait befolyásolják.”¹⁹ Pedig a „művészi hatékonyság pedagógiai modelljének”²⁰ válsága a színházban Rancière okfejtése szerint már a 18. században megmutatkozott, méghozzá Rousseau

már idézett levelének *A mizantrópiát* elemző részében.²¹ Molière „legjobb és legegészségesebb erkölcsi tanulság[gal]”²² rendelkező vígjátékának nézőkre gyakorolt hatását a genfi polgár legalább két szempontból tartja aggályosnak. Egyrészt a teatrokrácia uralmának²³ engedve Molière képes nevetség tárgyává tenni Alceste egyébként erényes jellemét, vagyis a szórakoztatás és az erkölcsi nevelés egymással összebékíthetetlennek bizonyulnak (ha pedig a vígjátékok nem lennének tele bűnös fortélyokkal, egyáltalán meg sem néznék őket az emberek). Másrészt azonban a dramatikus reprezentáció eredendő többszólamúsága miatt nem is igen rekonstruálható teljes bizonyossággal a vígjáték erkölcsi üzenete. A probléma tehát nem Molière darabjában gyökeredzik, hanem magában a színházban, mint teljességgel megbízhatatlan közvetítő közegben. Noha „annak az egyenes vonalnak a megszakadását, amelyet a reprezentációs modell tételezett színpadi előadás, annak jelentése és hatása között”,²⁴ Rousseau egyértelműen a színházi médium saját-szerűségeként, ám egyszersmind „fogycatékosságként”²⁵ azonosított, ezért „a reprezentáció kétséges erkölcsi tanulságaival a reprezentációmentes művészetet állította szembe, olyan művészetet, amelyben nem különül el egymástól a művészet és az élet kollektív színpada”.²⁶

Rancière okfejtése szerint a „reprezentációs közvetítés bizonytalan pedagógiája” és az „etikai közvetlenség pedagógiája” közötti „polaritás határozza meg azt a kört, amelyből a művészet politikájáról folyó gondolkodás jó része a mai napig képtelen kitörni.”²⁷ Nincs ez másként a politikai színház gyakorlata és elmélete esetében sem, amely a névadója, Erwin Piscator óta a művészet modernista autonómiáját tagadva a munkásosztály harcának eszköze kívánt lenni.²⁸ Piscator többnyire kordokumentumokból építkező, nyíltan politikai tartalmú, gyakran politikai nagygyűlésbe/demonstrációba torkolló revüi²⁹ mögött nem nehéz fölismerni a politikai értelemben cselekvőképes proletár-szubjektum(ok sokaságának) megalkotására irányuló pedagógiai küldetéstudatot, mely hozzá még a színházi reprezentáció fennálló rendjét teljes mértékben megkérdőjelező mediális reflexióval párosul. A politikai üzenetet tehát – a történeti színházi avantgárd számos más alkotójához hasonlóan – már Piscator sem látta el-/leválaszthatónak a közvetítés közegétől. Belátván, hogy minden médium az ábrázolás és észlelés egy bizonyos rendjével rendelkezik, a Proletár Színház törekvései a munkásosztály győzelmét előmozdító témák felkutatása és színrevitele mellett sokkal inkább a polgári illúziószínházra jellemző, a szó legtágabb értelmében vett jelhasználat módjának megváltoztatására irányultak. A montázs-technika, a filmbetétek alkalmazása, a szikáran természetes színészi játék mellett a totális színház hatása mégis elsősorban a Walter Gropius által tervezett színházi tér működésén alapult, amely lehetővé tette a nézés addig szokásos helyének és módjának radikális átrendezését.³⁰ Vagyis már Piscator – és tegyük hozzá gyorsan: Brecht – színházának politikuma sem elsősorban a baloldali ideológia közvetítésében érhető tetten, hanem mind az alkotás, mind a befogadás vonatkozásában sokkal inkább „a testek elrendezésében, egyedi terek és idők kimetszésében, amelyek különböző létmódokat definiálnak”.³¹

Nyilvánvaló, hogy bár Piscator és Brecht neve színház és politikum viszonyának mértékadó elbeszélésében a színház tematikus politikusságának gyakorlatával forrt össze,³² elméleti és gyakorlati munkáikban – természetesen a kritikai művé-

szet hagyományának megfelelően a reprezentációs és az etikai logikával „összebé-
kítve”³³ – felsejlik mindaz, amit Rancière a művészet esztétikai elkülönülésének
rendszerére jellemző logikának nevez. Jelesül a „több érzékelési rendszer konfliktusaként”³⁴ értett disszenzus hatékonysága, amely az előadás formája, annak jelen-
tése és hatása közötti mimetikus és/vagy etikai folytonosság megszakításaként ér-
telmezhető, és amelyet Rancière az érzékelhető államhatalom általi felosztásának
átrendezésére irányuló politika lényegének tekint: „A politika az a tevékenység,
amely újrendezi az érzékelés kereteit, amelyeken belül a közös tárgyak definiá-
lódnak.”³⁵ A politika mibenlétének rancière-i megközelítése jelentősen átrajzolja
színház és politika ellentmondásosnak tűnő és konfliktusokkal terhelt viszonyának
értelmezését, valamint a politikai/politikus színház fogalmának és gyakorlatának
hatósugarát. Egyrészt világosan megmutatkozik minden olyan szcenikai vállalko-
zás politikai esendősége, amely a színházi előadást egy mégoly nemes ideológia
vagy jobbító célzatú társadalmi üzenet továbbításának eszközévé kívánja tenni
anélkül, hogy reflektálná a reprezentációs apparátus inherens hatalmi struktúráját,
és legalább kísérletet tenne az ábrázolás és észlelés fennálló rendjének megváltoz-
tatására, azaz az érzékelhető újrafelosztására. Másrészt a színház bárminemű eszté-
tikai befolyásolására tett hatalmi vagy ideológiai kísérlet – történjék az akár a Bil-
dung humanisztikus eszményére épülő, az ember és társadalom jobbításának
schilleri elképzelése, valamint annak az időből kireflektált „kortársi” megjelenési
formái nevében – az államhatalom fenntartására, következésképp a politika ér-
vényre jutásának megakadályozására irányuló törekvésként lepleződik le.

Rancière-nek az esztétikát és politikát a modernség és az avantgárd szűkre sza-
bott dichotomikus kereteiből kiszakító művészetfilozófiai gondolatmenete egyéb-
ként egybecseng a színháztudománynak a kortárs színház jelenségei kapcsán az
esztétikum politikumáról alkotott mértékadó véleményével. Hans-Thies Lehmann,
a posztdramatikus színház elméletének kidolgozója, a politika egy hagyo-
mányosan szűkebb fogalmából kiindulva jut arra a megállapításra, hogy a politiká-
val reprezentációs viszonyba lépő művészet szükségképpen nem tud mást, mint
megismételni mindazt, amit elsősorban napi mediális tapasztalataink alapján a po-
litikával azonosítunk. Épp ezért a színház politikussága csak indirekt módon képes
érvényesülni, akkor „ha semmilyen módon nem fordítható le, vagy fordítható visz-
sza a társadalmi valóság politikai diskurzusának logikájába, szintaxisába és fogal-
miságába”,³⁶ következésképpen a színház politikussága a politika bevett műkö-
dés módjának megszakításaként képzelhető el. A színház akkor fogja fel jól politi-
kusságát, ha olyan szituációkat teremt, melyek nem a politika, hanem a saját sza-
bályrendszerének felfogatását teszik lehetővé.

Az esztétikum, politika és hatalom lehetséges viszonyrendszerét magyarázó el-
méletek vázlatos áttekintése után érdemes visszatérni a kortárs magyar színház po-
litikai lehetőségeinek számbavételéhez. Egészen pontosan ahhoz a dolgozatom
elején említett kettősséghez, amely egyrészt a magyar színházat rendszerszinten
érintő egyre aktívabb politikai befolyásszerzés tapasztalatában, másrészt a politi-
kus színházi formák hiányában artikulálódik. A kettő szoros összefüggése a fenti-
ek fényében nem szorul további okfejtésre: ahol a képviseleti demokráciában a
fenntartó pozíciójába kerülő politikusok, azaz – Rancière fogalmainál maradván –

az államhatalom aktuális képviselői pro forma ugyan még többnyire megrendezik a színházigazgatók törvényben előírt pályázatát, noha ezek a folyamatok kimenetelük megjósolhatatlansága szempontjából korántsem bizonyulnak eseményszerűnek, tekintve, hogy belőlük rendre a már eleve a hatalom által kandidálásra buzdított jelölt kerül ki nyertesnek, ott nem nehéz tetten érni az esztétikum politikumának megregulázására irányuló törekvéseket. Jelen esetben vagy a helyi közönség állítólagos igényeire szabott, a művelés és szórakoztatás – melyről legalábbis Benjamin óta tudható, hogy ugyanaz³⁷ – elegyeként (közelebről nem) meghatározható, „klasszikus” vagy éppen „korszerű” „népszínházi” program, esetleg a nemzeti színház „időtálló” eszménye hivatottak fenntartani az érzékelhető felosztásának fennálló rendjét.

Ezeknek a 21. században úgy tartalmukban, mind formájukban újragondolásra szoruló koncepcióknak közös nevezője az, hogy a lehető legreflektálatlanabbul viszonyulnak a színházhoz mint médiumhoz (akár a performatív folyamatok medialitásához, akár a színháznak a médiakor társadalmában betölthető szerepeihez). Így lehetséges az, hogy az esztétikum politikumának kiaknázásában érdekelt színházi alkotóközösségek hatalom általi marginalizálása többnyire a hiányzó közönségigényre történő hivatkozással valósul meg (lásd „rétegszínház”), miközben tudható, hogy „minden kísérlet, mely valamely médiumot egy adott közönség szempontjából próbál igazolni, elfelejti, szem elől téveszti vagy elmosza azt aényt, hogy maga a médium is szerepet játszik az illető közönség meghatározásában. Ezt persze soha nem légyeres térben teszi, hanem mindig más médiumok és »konvenciók« kontextusában. A szóban forgó »konvenciók« persze sohasem önkényesek vagy természetesek, hiszen sosem önazonosak vagy önállóak. Egy olyan iterációs folyamat termékei, mely viszonylagos stabilitást ad nekik, miközben meg is nyitja őket a változásra.”³⁸ És ezért nehéz vitatkozni Samuel Weber Benjamin nyomán kialakított véleményével, mely szerint a „theatrokrácia különösen akkor veszélyes, ha egy olyan »kritikának« szolgál alibijéül, amely a nézők »hamis, disszimuláló totalitását« a legvégső és megkérdőjelezhetetlen kritériumként idézi meg”.³⁹

Azonban a politikai színházzal kapcsolatos próbálkozások és követelések körében is érdemes alaposabban körülnézni a tekintetben, hogy azokban a politikum milyen koncepciója artikulálódik. Vajon a magyar színházi közeg mennyire teszi lehetővé az esztétikum politikumának érvényre jutását? Esetleg lehetséges, hogy a politikai színház oly gyakran felhangzó követelése mögött valójában csak egy a jelen társadalmi-politikai folyamataira a reprezentáció szabályai szerint reflektáló „Zeittheater” igénye lapul? A kérdésekre a magyar társadalmat a közelmúltban leginkább megrázó esemény, a roma kisebbség tagjai ellen rasszista indítatásból elkövetett gyilkosságsorozat színházi tematizálásának áttekintésével keresem a választ. Nyilván már az is elgondolkodtató, hogy miért csak egy két éven keresztül felderítetlenül maradó bűncselekmény-sorozat kapcsán merül fel egyáltalán a romák színházi „láthatatlanságának” problémája, ráadásul túlnyomórészt akkor is csak a – többnyire teljesen reflektálatlanul maradó – reprezentációs keret adta lehetőségeken belül.⁴⁰

Az Ugrai–Zsedényi–Nyulassy szerzőtrío a romák színházi reprezentációját az utóbbi két évadra korlátozva vizsgáló írásukban⁴¹ a *Cigánykerék*⁴² mellett, mely le-

galább tematikus és szerzői szinten – a musical ugyanis a Csemer–Szakcsi Lakatos szerzőpáros munkája – igyekszik előmozdítani a romák színházi emancipációját, olyan klasszikus színpadi művek jelenkori – mert az esztétikai értelemben elgondolt kortársi jelzővel aligha illethető – színreviteleit is számba veszi, amelyek tulajdonképpen kijelölték, és az elmúlt száz évben változatlanul tartották a romák helyét a színház reprezentációs apparátusában. Következésképp napjainkban az operettcigány figuráját megteremtő *Cigányszerelem* (1910) és *A cigánybáró* (1885) egy a többség és kisebbség közötti társadalmi konfliktusokkal napról-napra súlyosabban terhelt országban ugyanazon romantikus cigányábrázolás jegyében kerül színre, mint bármikor az elmúlt évszázad során, amikor a magyar színház nem vett tudomást az őt aktuálisan létrehozó és működtető társadalmi közegről.⁴³

Azt, hogy a romák láthatóságának tényét és mikéntjét a reprezentáció szabályai pontosan körülírják, a Katona József Színház *Cigányok* című előadásának készítői sem tették az alkotófolyamat során reflexió tárgyává.⁴⁴ Pedig az előadás kettős szerkezete, vagyis a Tersánszky által írt, a muzsikus cigányok és a mulató magyar dzsentri sztereotipikus szerepeivel operáló első, és a tatárszentgyörgyi gyilkosság után kezdődő második rész egymás mellé rendelése többet is lehetővé tett volna, mint a múlt és jelen ellenpontozását. Az már első ránézésre is világos, hogy miért volt szükség Tersánszky művének a jelen történései általi „megszakítására”, az azonban már kevésbé, hogy miért kellett egy olyan szöveget egyáltalán elővenni, amely egyébként nem volt képes a színházi hagyomány részévé válni. Így ugyanis a néző már az előadás elején a romák lehető legsztereotipikusabb ábrázolásával szembesül, amely által egyrészt a romák társadalmi láthatósága szempontjából egy egyre marginalizáltabb csoport válik a közösség egészének metonimikus reprezentánsává, másrészt a rasszista diskurzus logikájához kísértetiesen hasonló módon homogenizálódik a roma társadalom belső rétegzettsége. A reprezentáció feszesre húzott keretét sem a stilizált „léghegedülés”, sem később a romantikus cigányvilágra dobott Molotov-koktél nem képes szétrobbantani.

Sőt, az a tény, hogy a diegézis világában a jómódú muzsikus cigány család feje válik az éjszaka leple alatt orvul elkövetett támadás áldozatává, tovább gyengíti a „valós behatolásának”⁴⁵ esélyeit a színházi térbe. Szociokulturálisan és geográfiailag ugyanis jól körülhatárolható volt a potenciális áldozatok köre, amely semmilyen módon nem érintkezett a muzsikus cigányok még a roma társadalmon belül is egyértelműen elkülönülő világával. A valósággal ellentétes dramaturgiai megoldást a színház reprezentációs modelljének szabályai szülhették: a muzsikus cigány ugyanis csak azon belül válik rendre a részegen mulató dzsentri rasszista beszédnek és bánásmódjának tipikus áldozatává – ott ugyanis ő az egyetlen létező cigány –, míg a rendszerváltozás utáni gazdasági-társadalmi átrendeződés és a nyomában indukálódott rasszizmus szempontjából ők számítanak a roma kisebbség legkevésbé tipikus képviselőinek. A muzsikus cigány figurájának tehát csak abban az esetben volna helye egy a többség és kisebbség együttélési nehézségeit általánosan vizsgáló, vagy konkrétan a roma kisebbség ellen irányuló rasszista indíttatású gyilkosságsorozatot teatralizáló szcenikus vállalkozásban, amennyiben az előadás képes volna végrehajtani a romák hagyományos színházi reprezentációjának kritikáját. A *Cigányok* nemhogy ezt nem teszi, de a produkció második felében már kizá-

rólág a magyar társadalom problémáinak, romák és a hozzájuk különbözően viszonyuló nem romák (rendőr, orvos, budapesti újságíró, falu népe stb.) a tömeg-médiából ismert, klisészerű nyelvi- és magatartásformuláit re-prezentálja.

Noha jobb helyzetből indult, mert a dokumentarizmusnak, így azon belül a romák ábrázolásának legalább nincs a magyar színházban élő hagyománya, a PanoDráma projektjének ugyanígy nem sikerült sem a rasszista (köz)beszéd reprezentációján túljutnia, sem a romák színházi jelenlétén és láthatóságán javítania.⁴⁶ A produkció láttán ez utóbbi mintha nem is lett volna cél: a *Szóról szóra* ugyanis nem a romákról szól, még csak nem is a többség és a kisebbség közötti társadalmi konfliktusokról, hanem kizárólag a magyar többségi társadalom előítéletes gondolkodásáról. Teszi ezt anélkül, hogy metodikai reflexió tárgyává tenné azt a kérdést, hogy a színházi folyamatok vajon milyen módon válhatnak a rasszizmus elleni küzdelem eszközévé, miközben Lengyel Anna színházi munkáiról szóló nyilatkozatai rendre erről a szándékról tanúskodnak. A témában létrehozott első nagyszabású projektjének – *Vadászünnepe és B-közép. A szembenézés három napja Jelinekkel*⁴⁷ – címe és produceri statementje⁴⁸ is a performatív színházi folyamatok – hiszen a PanoDráma esetében intézményesült színház esetleges társadalomformáló szerepéről nem beszélhetünk – felvilágosító pedagógiai erejébe vetett hitről tanúskodik. Bár a három napos programsorozatban helyet kapott egy a színház hatékonyságának nem-reprezentációs pedagógiai modelljére támaszkodó, roma és nem roma fiatalokkal létrehozott drámás műhely is,⁴⁹ addig a „showcase” részeit képező Jelinek-darabok a produkció módját és esztétikáját tekintve – Einar Schleef felvételről mutatott 1996-os *Egy sportdarab*-rendezésének kivételével – valahogy mégis mind visszakerültek a dramatikus színházi apparátus keretei közé.

Jelinek a zsidó munkaszolgálatosok rohonci lemészárlását tematizáló *Rechnitz (Der Würgeengel)* című posztdramatikus szövegének felolvasószínházi előadása például Magyarországon is nagy sikerrel vendégszerepelt müncheni előadás jelentősen (mintegy egyharmadára) meghúzott szövegváltozata alapján készült el, melyből a rendező Jossi Wieler és a dramaturg Julia Lochte a helyi közönség érdeklődését szem előtt tartva elsősorban a magyar vonatkozásokat hagyta ki.⁵⁰ Vagyis mivel a felolvasószínházi előadás alkotóinak (rendező: Polgár Csaba) nem volt alkalmuk megvívni saját harcukat Jelinek „nyelvi felületekből” [Sprachfläche] összeálló monumentális írásművével és ezáltal túllépni az előadás létét időben megelőző szöveg színrevitelének reprezentációs logikáján, a magyar nézőknek is meg kellett elégedniük a német közönségre szabott verzióval. Különösen fájó pont ez egy olyan súlyosan magyar érdekeltségű téma esetében, melynek emlékezetpolitikai vonatkozásai Magyarországon egy az ausztriainál és a németországinál sokkal előkésztetlenebb közeggel találkoznak. A szintén a PanoDráma által életre hívott első magyarországi Jelinek-bemutató⁵¹ – a romák elleni oberwarti bombatámadás kapcsán született *Kézimunka* – léte is sokkal inkább a tematikus érdekeltségű darabválasztás, mintsem a jelineki posztdramatikus színházesztétika értő meghonosításának igénye felől látszik megindokolhatónak.⁵² Így azonban a dramatikus apparátus, főként a magyar színház játékn nyelvét máig uraló realista alakábrázolás által „magába színháziasított”⁵³ Jelinek-szövegek esztétikai értelemben vett politi-

kussága vész el, miközben Jelinek maga a fasizmus és rasszizmus elleni harc mes-
tertrópusává válik.

Az esztétikai és politikai értelemben vett küldetéstudat – a dokumentarista munkamódszer és azzal szorosán összefüggő társadalmi tudatosság erősítése a magyar színházi színtéren – áthatja a *Szóról szóra* című PanoDráma-projektet is, melyet az Amnesty Internationalnek a magyarországi gyilkosság sorozat áldozatainak körében lefolytatott vizsgálódásai inspiráltak. Az előadásban elhangzó szöveg minden szavát alapos kutatómunka során gyűjtötték be az alkotók: beszéltek az áldozatokkal, családtagjaikkal, a tettesek környezetében található emberekkel, összegyűjtötték a témával kapcsolatos statisztikákat és rendőrségi nyilatkozatokat, megszólaltatták az utca emberét, és persze alámerültek az interneten közzétett vélemények politikailag legkevésbé sem korrektnek, de még kiegyensúlyozottnak is aligha nevezhető világába. A közreműködők által személyesen végzett kutatás eredményeképpen létrejött nyelvi szöveg ellenére a színrevitel metodikája sokkal inkább a dokumentarista színház kezdeti korszakával, azaz a hatvanas évek közepének Peter Weiss, Rolf Hochhuth és Heinar Kipphardt nevével fémjelzett vonulatával rokonítható, semmint a művészeti kutatással, vagy az új dokumentarizmus – ha tetszik: új epikus színház – a Rimini Protokoll által képviselt munkamódszerével, noha az utóbbi dramaturgia, Sebastian Brünner, egy felkészítő workshop erejéig segítette a produkció létrejöttét.⁵⁴

Lemondanak például a német alkotóközösség legjelentősebb produkcióesztétikai újításáról, a saját szakterületük, történetük, problémájuk, nota bene életük fölötti illetékeséggel rendelkező „laikus szakértők” szerepeltetéséről, és visszatérnek a színjátszás kompetenciájának a dramatikus apparátus által előírt modelljéhez. Az „autentikus” szöveget színészek mondják, akik ugyan kerülnek a pszichológizáló alakformálást és a szerepazonosság létrejöttét, de a nyelvi anyag szó szerinti ségéhez ragaszkodó koncepció miatt végig a valóság hű megisméltése és a dramatizált szerepjáték közötti vékony mezsgyén kell mozogniuk. Nem is mindig sikerül a rasszista beszéd legkülönbözőbb regisztereit olyan hatásos módon az egyes személyekről leválasztva „kiállítani”, mint ahogy azt például Jossi Wieler *Rechnitz*-rendezésében megfigyelhetők. A *Szóról szóra* színpadán a színészek nem válnak ilyen értelemben a bizonytalan eredetű beszéd hordozójává, hanem többnyire egy színházi szituáción belül ismétlik meg mindazt, ami egyébként is napi valóság- és médiatapasztalatunk. A rendezés-szöveg nem stilizál, nem mozdítja ki gondolkodásunk bevett oppozícióit (többség-kisebbség, tettes-áldozat, aktív-passzív stb.), nem kínál új perspektívát, pusztán szembesít azzal, amit eddig is tudtunk. Ebben is a korai dokumentarista színház hatékonyságának pedagógiai modelljét követi. Míg azonban a közönséget Auschwitz realitásával, a katolikus egyháznak a nemzetiszocialista Németországhoz fűződő viszonyával, vagy a vietnámi háború igazságtalanságával és kegyetlenségével szembesítő színházi esték létrejötte a hatvanas évek második felében magyarázható a német társadalomban e témakörökben tetten érhető információ-deficittel, addig a jelenkor mediális viszonyai között mindennapi tapasztalatunkká vált nyelvi formulák sokkal inkább az önazonos ismétlés, mintsem az iterabilitás értelmében vett színházi re-prezentációja kevéssé tűnik indokoltnak.

A rasszizmus reprezentációjának, valamint ezzel kapcsolatban az ismétlés affirmatív vagy szubverzív mivoltának kérdése a KoMa Társulat *Az utolsó roma – egy utolsó cigány* című munkája kapcsán is joggal merülhet fel.⁵⁵ A fikció jelen idejére, 2193-ra ugyanis beteljesedik a cigányellenesség projektuma: Budapesten, a Transzdunatális Unió fővárosában már csak kiállítási tárgyként, szervezett körülmények között tekinthetők meg a romák, a tárlatvezetésen részt vevő látogatók pedig rövid történeti áttekintést kaphatnak a népirtás alakulástörténetéről anélkül, hogy az okok kutatásába bocsátkoznánk. Az előadás tehát az első perctől kezdve nyilvánvalóvá teszi azt az abszurd iróniába hajló keretet, melyen belül a témához közelít: mivel az előfeltételezések szerint a rasszizmus az ember természetes állapota, valamiféle *conditio humana*, ezért gyakorlatilag nem létezik gyűlöletbeszéd, sem rasszista gyűlölet indukálta cselekedet. Minden mondható és minden megtehető: az utolsó roma kedélyes baráti italozás közbeni sunyi megmérgezése, későbbi széppé preparálhatósága érdekében akváriumba fullasztása, „elgőzösítése”, a kibeszélőshow élő adásában kedvenc étele által történő kivégzése stb. A romák eltüntetéséről keringő abszurd legendák azonban mindamellet, hogy színre viszik a legismertebb sztereotípiákat, még egyszer megismélik a mediális reprezentációk torzításait és beteljesítik a népirtás legvadabb scenárióit – és a produkció ezért méltán talált vegyes kritikai fogadtatásra⁵⁶ –, a nézés politikáját tudatosíthatják a nézőkben. Miközben végignézzük, ahogy az „egalizációs” eljárás (pénzért jelentkező) kísérleti alanyát műanyag vizes palackokkal vörösre verik azért, hogy később bekéjükjön, mert még az is jobb, mintha barna lenne, a kacagás közben azért szembesülnünk kell a nézőség ártatlanságának abszurd lehetetlenségével. Mivel azonban az iróniának – amint az köztudott – nincs csalhatatlan jele, a KoMa előadása végig a rasszizmus reprezentációja és kifordítása közötti vékony szálon imbolg.⁵⁷

Vizsgálódásaim végére hagytam egy olyan rendezést, amelyről noha problémás volna kijelenteni, hogy a rasszista közbeszédet, netán a rasszista indíttatású gyilkosságsorozatot tematizálná, mégis többé-kevésbé kritikai konszenzus övezi azt a megállapítást, hogy a *Szutyok*⁵⁸ napjaink társadalmi feszültségeit legsikerültebben szóba hozó színházi munkája az elmúlt évadoknak. A kettő, mármint a romák és nem romák közötti konfliktusok egy a rasszizmus univerzális, mégis leegyszerűsítő logikájánál tágabb társadalmi kontextusba ágyazása, valamint a probléma összetett artikulálása között vélelmezhető az összefüggés. Koltai Tamás találó megfogalmazásában a „*Szutyok* arról szól,” – és tegyük hozzá gyorsan: Pintér Béla számos más darabja is – „hogy egy életközösséget hogyan roncsool szét mindaz, ami megoldatlan, elintézetlen, kibeszéletlen.”⁵⁹ A terméketlen vidéki biopék, amatőr színjátszó házaspár – és rajtuk keresztül az egész falu – életét megbolygató kettős örökbefogadás története – az egyik lány cigány, a másik meg gyorsan gárdistává lesz – végig a Pintér Béla által kialakított és következetesen alkalmazott formanyelv stilizációs keretein belül marad. Szerencsére akkor is, amikor a legelcsépeltebb sztereotípiákkal dolgozik, például hogy a cigányok prostituáltak, erkölcstelenek, lopnak, hazudnak (Anita, a cigánylány úgy próbál szájalmat kelteni a falubéliekben és ezáltal élelmet szerezni tőlük, hogy családját a romagyilkosságok áldozatának, magát pedig túlélőjének hazudja); a zárt falusi közösség tagjai előítéletesek, mi

több, rasszisták; vagy hogy gárdistává a frusztráció és a kisebbségi érzés tesz valakit. A nézőpontok sokszínűségét, valamint a sztereotípiákkal szembeni távolság megteremtését elősegíti az egész előadáson végighúzó, öniróniától legkevésbé sem mentes metaszínházi diskurzus, amely egyszersmind ellenpontoszza a téma komolyságát és hipertrófikusan rámutat a magyar színház társadalmi közönységre.

Magyarországon a társadalmi tér újrafelosztásának és a közösség rekonfigurációjának következetes politikai igényével fellépő, s ez igényt módszertanilag is reflektáló színházi törekvéseket azonban többnyire mégis a reprezentációs struktúrát intézményesen is maguk mögött hagyó – színházlátogató közönség számára többnyire ismeretlen – alkotóközösségek munkáiban kell keresnünk. A közösségi színház és a részvételi kutatás koncepciójához hosszú idő óta konzekvensen ragaszkodó, ám a legszűkebb szakmai körön kívül alig ismert Káva Kulturális Műhely 2001-ben indította el a *Dráma Drom* elnevezésű programját, amely eddig két helyszínen – a márfai Collegium Martineumban és a budapesti Kesztyűgyár Közösségi Házban – próbálta meg a színházi nevelés által elősegíteni a hátrányos helyzetű roma fiatalok társadalmi beilleszkedését.⁶⁰ Jóval nagyobb médiavisszhangja volt a Káva, az AnBlok Egyesület és a reprezentációs keretek közül „kiszabadult”⁶¹ Krétakör közös vállalkozásának. Az Ároktón és Szomolyán futó *Új néző* projekt a helyi közösség etnikai és egyéb konfliktusainak kezelésére vállalkozott a marginalizált társadalmi csoportok cselekvési erejének növelése által, hol több, hol kevesebb sikerrel.⁶²

JEGYZETEK

A tanulmány a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

1. A Jordán Tamás által „stílusában, módszerében rémisztő precedensteremtő akciónak” nevezett eljárás a szolnoki Szigligeti Színház vezetésére kiírt, visszavont, majd újból kiírt pályázat volt, melyen a szolnoki képviselő testület zárt ülésen – a pályázatokat véleményező szakmai bizottság értékelésével szemben – annak a Balázs Péternek szavazott bizalmat, akit a pályázaton való részvételre a várost a FIDESZ-MPSZ színeiben vezető polgármester kért fel. A pályázat anomáliái körül kibontakozó szakmai vita a POSZT honlapján olvasható: <http://archiv.poszt.hu/main.php?lang=HUN&disp=sajtoanyag&ID=29&ev=2007> (2011. 06. 06.). Hasonló módon „meghívott” résztvevő keveredett 2008-ban a kaposvári Csiky Gergely Színház igazgatói székére kiírt pályázati eljárásba Schwajda György személyében. Véletlenül napvilágra került pályázatának szakmai elemzésére – már amennyiben ezt a szöveg nyelvi állapota egyáltalán lehetővé tette – Koltai Tamás vállalkozott, lásd: *Rombolni nem színházat építeni jön*, Élet és Irodalom 2008. 04. 25., online <http://www.es.hu/index.php?view=doc;19519> (2011. 06. 06.).

2. Ez persze nem jelenti azt, hogy a művészeti, a közművelődési és a közgyűteményi területen foglalkoztatott közalkalmazottak jogviszonyát rendező 150/1992. kormányrendelet által kötelezően előírt pályázattal kapcsolatos eljárási szabályzatok csak a FIDESZ-MPSZ vezetett önkormányzatok és állami szervezetek esetében merült volna fel az előre megrendeztettség és a pártpolitikai befolyásosság vádjá, lásd például a Nemzeti Színház vezetésére 2007-ben kiírt pályázat körüli eljárási hibákat.

3. A dolgok jelenlegi állása szerint a probléma megoldásának kulcsa nem a függetleneknek járó támogatás maradéktalan kifizetése, hanem sokkal inkább az előadó-művészeti törvény számukra hátrányos módosítása lesz.

4. Vö. Jacques Rancière, *Estétika és politika*, ford. Jancsó Júlia és Jean-Louis Pierson, Budapest, Műcsarnok, 2009, valamint uő., *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Budapest, Műcsarnok, 2011.

5. Vö. Kiss Gabriella, *A kisiklás tapasztalata. Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról*, Alföld 2007/2, 60–78.

6. Platón, *Törvények*, ford. Bolonyai Gábor, Kövendi Dénes, Németh György, Budapest, Atlantisz, 2009, 123.
7. Platón, 124.
8. Samuel Weber, *Theatrocracy; or, Surviving the Break*, in: uő.: *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004, 31–53, idézet 37.
9. Vö. Jean-Jacques Rousseau, *Levél D'Alembert Úrnak*, in: uő., *Értekezések és filozófiai levelek*, ford. Kis János, Budapest, Magyar Helikon, 1978, 319–462.
10. Vö. Friedrich Schiller, *A színház mint morális intézmény*, ford. Papp Zoltán in: uő., *Művészet-és történelemfilozófiai írások*, Budapest, Atlantisz, 2005, 9–22.
11. Rancière, *A felszabadult néző*, különösen 37–40.
12. Schiller, 12.
13. Schiller, 13.
14. Schiller, 13.
15. Schiller, 21.
16. Ehhez, illetve a médium instrumentalizációjának ellenszegülő, ezáltal a színház politikus dimenzióját megnyitó arisztotelészi szöveghelyek elemzéséhez lásd Samuel Weber, *Szintér és képernyő: elektronikus média és teatralitás*, ford. Fogarasi György, Apertúra 2010/ős, URL: <http://apertura.hu/2010/osz/weber> (2011. 05. 21)
17. Schiller, 19.
18. Schiller, 19–20.
19. Rancière, *A felszabadult néző*, 38.
20. Rancière, *A felszabadult néző*, 38.
21. Rousseau, 352–364.
22. Rousseau, 363,
23. Vö. „[...] meg kellett nevetetni a földszintet”, Rousseau, 361.
24. Rancière, *A felszabadult néző*, 39.
25. Vö. „E fogyatékoságok oly szorosan hozzátartoznak színházunkhoz, hogy aki megpróbálja kiküszöbölni őket, az elrontja magát a színházat is.” Rousseau, 365.
26. Rancière, *A felszabadult néző*, 40.
27. Rancière, *A felszabadult néző*, 40.
28. Vö. Erwin Piscator, *A politikai színház*, ford. Gál M. Zsuzsa, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963.
29. Piscator legjelentősebb rendezésének alapos elemzéséhez lásd: Klaus Schwind, *Die Entgrenzung des Raum- und Zeiterlebnisses in „vierdimensionalen Theater“. Plurimediale Bewegungsrhythmen in Piscators Inszenierung* Hoppla, wir leben! (1927), in: Erika Fischer-Lichte, *TheaterAvantgarde*, Tübingen–Basel, Francke, 1995, 58–88.
30. Vö.: „Um die breiten Massen des Kleinbürgertums, des proletarisierten Mittelstandes mit den revolutionären Arbeitern in eine Erlebnisphäre zu bringen, ist es notwendig, sie empfänglich zu machen für die Energien, die von der Bühne ausgehen. Die Aufhebung der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, das Hineinreißen jedes einzelnen Zuschauers in die Handlung schweift erst das Publikum ganz zur Masse, für die Kollektivismus nicht ein angelernter Begriff bleibt, sondern erlebte Wahrheit wird, wenn es ihre Nöte, ihre Sehnsüchte, ihre Hoffnungen, ihre Leiden und Freuden sind, denen die Bühne des politischen Theaters Sprachrohr, Ausdruck und Gestalter ist.” Erwin Piscator, *Schriften*, 2 Bde., Berlin, Henschelverlag, 1968, idézet Bd.2, 36–37.
31. Rancière, *A felszabadult néző*, 40.
32. Lásd Erika Fischer-Lichte szócikkét a politikai színházról, in: Erika Fischer-Lichte–Doris Kosch–Matthias Warstat (szerk.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 2005, 241–246.
33. Vö. „A kritikai művészet hagyománya [...] azzal kísérlete meg biztosítani az energiamegőrzés etikai hatását, hogy az esztétikai távolság hatásait a reprezentációs viszony folytonosságába zárta. Brecht ezt a kísérletet jelképesen *Verfremdung*-nak, elidegenítésnek nevezte.” Rancière, 47.
34. Rancière, *A felszabadult néző*, 43.
35. Uo.
36. Hans-Thies Lehmann, *Das Politische Schreiben*, Berlin, Theater der Zeit, 2002, 17.
37. Vö: Walter Benjamin, *Színház és rádió (Nevelőmunkájuk kölcsönös ellenőrzéséről)*, ford. Fogarasi György, Apertúra 2010/ős, URL: <http://apertura.hu/2010/osz/benjamin> (2011. 05. 21).
38. Weber, *Szintér és képernyő*.

39. Weber, *Theatrocracy*, 35.
40. Kivételként meg kell említeni Mohácsi János szinte egyedülálló jelentőségű vállalkozását: Kovács Márton – Mohácsi István – Mohácsi János: *Csak egy szög*, bemutató: 2003. október 10., kaposvári Csiky Gergely Színház, rendező: Mohácsi János.
41. Vö. Ugrai István–Zsedényi Balázs–Nyulassy Attila, *Amiről nem beszélünk: cigányok a színházban*, Színház 2011/3, 2–6.
42. Csemer Géza – Szakcsi Lakatos Béla: *Cigánykerék*, Gárdonyi Géza Színház, bemutató: 2010. április 16., rendező: Szegvári Menyhért.
43. Vö. Johann Strauss: *A cigánybáró*, kaposvári Csiky Gergely Színház, bemutató: 2009. február 13., rendező: Selmeczi György; és Lehár Ferenc: *Cigányszeretem*, Szegedi Szabadtéri Játékok, bemutató: 2009. július 3., rendező: Béres Attila.
44. Vö. Tersánszky Józsi Jenő – Grecsó Krisztián: *Cigányok*, Katona József Színház, bemutató: 2010. október 15., rendező: Máté Gábor.
45. Vö. Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009, 116–121.
46. PanoDráma: *Szóról szóra*, bemutató: 2011. március 10. a Trafóban, koncepció: Lengyel Anna.
47. Trafó 2010. március 8–10.
48. Vö. "Sosem szerettem a direkt politikai színházat. De azt még kevésbé szeretném, hogy szó nélkül hagyjuk mindazt, ami ma Magyarországon történik. Hogy úgy játszunk Csehovot és Feydeau-t, mintha nem tombolna gyilkos rasszizmus az utcán és nem olvashatnánk nap mint nap a harmincas évek lözvingjait a falakon és az újságokban. Ebben a három napban a miértekre keressük a választ. Egy dolog biztos: Magyarország sosem nézett szembe fasiszta múltjával. Ahogy néhány évvel ezelőttig Ausztria sem. S tekintve, hogy a magyar drámaírók egyelőre nem akarnak írni arról, ami körülvesz bennünket, mi Elfriede Jelinekkel próbáljuk feltárni az okokat, az ő műveinek apropóján szeretnénk beszélgetni a lehetséges megoldásokról." URL: <http://www.trafo.hu/programs/1913> (2011. 05. 28).
49. Vö. Roma/Nem-roma – honnan a gyűlölet? Drámapedagógiai bemutató a cigánygyűlölet témájára roma és nem roma fiatalokkal, vezető: Feuer Yvette.
50. Az egyébként kitűnő fordítás Halasi Zoltán munkája.
51. Elfriede Jelinek: *Kézimunka*, bemutató: 2010. április 21., a Trafóban, kreatív producer: Lengyel Anna, rendező: Pejő Róbert. A fordítás ez esetben is Halasi Zoltán munkája.
52. Az előadással kapcsolatos problémákhoz lásd Tompa Andrea értő kritikáját: *Jelinek esete a magyar színházzal*, Színház 2010/6, 2–4.
53. Vö. Bertolt Brecht, *Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«*, in: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 17, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1967, 991–1000, idézet 991–992.
54. Lásd az erről szóló híradást az eseménynek helyet adó Trafó honlapján, URL: <http://www.trafo.hu/programs/1982> (2011. 05. 27.).
55. KoMa Társulat: *Az utolsó roma – egy utolsó cigány*, bemutató: 2010. december 15., a Szikra Cool Tour Házban.
56. Az ellenzők közül talán Tarján Tamás indokolta meg legvilágosabban véleményét: *Más megoldás kellene*, Kultúra.hu 2010. december 16., URL: <http://kultura.hu/main.php?folderID=1174&ctag=articlelist&iid=1&articleID=308504> (2011. 05. 28).
57. Az általam látott előadáson történetesen épp volt egy csapatnyi tizenéves néző, akik – amint azt a szünetbéli „társalgásukból” kivettem – a „végre ezt is kimondta valaki” mélyről jövő frusztrációjával affirmálták a látottakat (pl. az előadás felütéseként elhangzó a „cigányok büdösek” megállapítást), de ez csak csekély részben írható az előadás számlájára.
58. Pintér Béla: *Szutyok*, Pintér Béla és Társulata, bemutató: 2010. március 29., rendező: Pintér Béla.
59. Koltai Tamás, *Szocpol problémák*, Élet és Irodalom 2010. április 16.
60. A program elméleti megalapozottságához és eredményeinek ismertetéséhez lásd az alábbi kötetben megjelent írásokat: Horváth Kata (szerk.), *A dráma mint társadalomkutató*, Budapest, L'Harmattan, 2010.
61. Ehhez lásd Schilling Árpád 2007-ben publikált, a magyar színház esztétikai és politikai vonatkozásait elemző, ám bántóan visszhang nélkül maradt írását: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, URL: http://kretakor.blog.hu/media/file/schillingarpad_szabadulomuvesz2007.pdf (2011. 05. 28.)
62. A projekt dokumentációjához lásd a következő honlapot <http://www.ujnezo.hu>, valamint Nyulassy Attila–Ugrai István–Zsedényi Balázs, *Színház használatra. Kérdések és következtetések*, Színház 2010/11, 10–15.