

Urbán politikum

ANTAL ATTILA: POLITIČKO U POSTDRAMSKOM POZORIŠTU – RECENTNI OPUS ANDRAŠA URBANA



Fokus Kiadó
Subotica, 2011

”

A tavalyi év végén jelent meg Antal Attila, fiatal rendező *A posztdramatikus színház politikuma* c. könyve Szabadkán. A kötet már megnevezésében utal mindazokra a kérdéskörökre, amelyek a benne foglalt három kiszögellési pontra ráfeszülnek, ilyen értelemben a politikailag tudatos, társadalmi momentumaiában kimunkált színházi nyelvvel foglalkozik, azzal a színházzal, amely az arisztotelianus hagyományokat lezártnak és véglegesen kiaknázottnak tekinti egy olyan posztdramatikus korban, amely mindenekelőtt a huszadik század második felétől problematizált módszertani apparátusra támaszkodik. A kötet tárgya a kortárs, ereje teljében lüktető, de megnyilatkozásaiban még mindig a szubkultúrához tartozó színház, valamint ennek egyetlen rendező (Urbán András) opusán belüli végigkövetése.

Antal Attila a színházat a társadalmi cselekvés vagy legalábbis a társadalmi cselekvést előidéző kommunikatív térenként kezeli. A színház, ilyen értelemben eredendően különbözik a második világháború óta világszerte meghonosodott, elsősorban félelemből eredő, majd abba vissza is térő, passzivitásra ösztönöző multimedialis tájékoztatóipartól, és ezáltal – a (mozgó)képhez viszonyítva – törekvései is alapvetően mások. Antal Attila a színház politikai funkcióját nem a jelenleg fennálló társadalmi rend áthagyományozásában és nemzedékről nemzedékre való átruházásában látja, hanem elsősorban annak cselekvés általi megváltoztatásában, egy kísérletében arra vonatkozólag, hogy a színház interakciós terét nem a társadalmi viszonyok közvetítéseként, hanem azok újra- és átgondolásaként hasznosítsa. A politikai színház szerepe az egyének társadalmi felelősségének felvállalásában rejlik, magában a tettben, és nem a tájékoztatás hiperreális képeitől való visszavonulásban.

A rövid módszertani keret vázolása után rátér a politikai színház értelmezésére, ahol először egy történelmi vázra építi fel a Piscatorra, Brechtre és Grotowskira alapuló okfejtést. Ebben a részben, elsősorban azokat a mozzanatokot emeli ki a múlt század színművészeti törekvéseiből, amelyek a társadalmi rend valamiféle kritikáját fogalmazták meg - Erwin

Piscator és Bertolt Brecht esetében a proletariátust és a marxista tanokat emeli ki, míg Jerzy Grotowskinál már inkább a játék módszerének politikai céljait. A színház intézményét, pontosabban annak látogatási módját így leválasztja a pusztá szórakoztatás funkciójától. Piscatornál ezáltal a propagandisztikus jelleget emeli ki, azt a tudatos programot, amely a nem-polgári rétegeknek létrehozandó színházat célozza meg. Brecht, a maga sajátos Piscator kritikájával továbbfejlesztette ezt a politikai vonalat és azt a célt foglalmazta meg, amely a nézőt eltávolítaná az érzelmitől, lehetővé téve így azt a gondolati feszültséget, amely elősegítené annak a társadalmi kontextusnak a dekódolását és egyben megértését, amelyben a néző mozog. Grotowski és Lehmann már inkább módszereikben, mintsem politikai célirányosságukban vannak jelen, így elsősorban a politikai színház gyakorlati előfeltételeiként vannak jelen. A kettejük által adott keret teremt meg a színészi játéknak, a színészi viselkedésmódnak, a térkezelésnek, a jelenetek felosztásának, a közönség szerepének vagy a rendezési folyamat hierarchiájának felbomlását és eredendően más jellegű értelmezését. A posztdramatikus színház így lehetővé teszi a politikailag tudatos megnyilatkozást, ugyanakkor új kihívást jelent nezői-rendezői-színészi vonalon is, hiszen a hagyományos színházon kialakított képleteket újra kell fogalmazni. A posztdramatikus színház viszont ki tudja alakítani azt a kapcsolatrendszert, amelyet a polgári értelemben vett színház nem tud. Egy olyan interakciós tér formálódik meg, amelyben elmosódnak a határok néző és színész, nézőtér és színpad, pusztá megfigyelés és pusztá játék között – színházba járni annyit tesz, mint részt venni abban, amiben a posztdramatikus színház előtt képtelenség volt: közösen létrehozni valamit, ami dramaturgiaiailag is minősíthető. Az előadás nem az előre megírt szöveg egyik lehetséges értelmezése lesz, hanem a nézővel egyazon térben és időben közösen életrehívott műalkotássá, amely így kilép a pusztá szórakoztatás kategóriájából és lehetővé teszi a valóság kritikai percepcióját azért, hogy a valóságot megváltoztathatóvá tegye.

Antal Attila a politikai színházat így az együttes alkotás egyik formájaként határozza meg, amely azáltal teszi cselekvőkké a drámához kapcsolható szubjektumokat, hogy – a polgári színházlátogatási normákat lecserélvén – bevonja őket a játékba. A darab politikai hatásának ilyen értelemben nem csak a színpadon bemutatott végeredménye a cél, hanem maga a folyamat és a kontextus is, amelyben létrejön. Az alakulástörténeti hatások nyalábainak különféle forrásokból való érkezését a rendezői utasításoktól, a színészek ajánlatain és a nézők visszacsatolásain át térképezhetjük fel. Antal Attila a politikai színház megvalósulását a hagyományos színházi határok elmosódása révén létrejövő gondolati elmozdulásokban látja megfogalmazódni, azokban, amelyek majdan akár társadalmi szerepvállalásba is átnőhetnek. Ezen a ponton viszont már bevezeti a lehmanni „virtuális politikait”, amely pont azáltal tud megvalósulni, hogy egyrészt a színház hangsúlyát a végtermékről magára a folyamatra helyezi át, másrészt pedig – a felmutatás vagy a kritika által – egy olyan alternatív világot kínál fel, amely eltér attól a társadalompolitikai valóságtól, amely körülveszi; utópiaként ugyanakkor mégis afelé törekszik.

A könyv második fejezete a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház négy, Urbán András által rendezett előadásából áll. Ezek a *Brecht – The Hardcore Machine*, az *Urbi et orbi*, a *Turbo Paradiso* és a *The Beach*. A darabokat a társadalmi tudat kialakításának folyamataként, annak egyre összetettebbé váló formáiként elemzi, az elsőt a test, a másodikat a személyiség, a harmadikat a közösség kialakítása, a negyediket pedig a társadalom-utániság problematizálásaként. Az elemzett előadások egy sajátos ciklust, egy, az eddigi opusban különálló és egy-

séges folyamatot testesítenek meg. Megállók ezek az alkotások az életmű azon részében, amely a saját politikai perspektíva alakulásgörbéjét, az eszköztár fejlődését, a fontosabb ideológiai hullámokat teszik meg színpadi vitájának tárgyául színész-színész, színész-rendező, alkotás-kritikus, előadás-közönség, társulat-közvélemény, stb. között. A kérdés ugyanakkor egy állandósult formában van jelen, nevezetesen, hogy a színház milyen társadalmi szerepvállásra képes, és ezáltal milyen változásokat tud kieszközölni.

Először a *Brecht – The Hardcore Machine* c. darabot elemzi. Ez a kezdet, ez az a pont, ahol a színész, mint egy diffúz és társaitól pszichoszomatikusan független, szinte mechanikus lény megjelenik a színpadon. Kiindulópontja ez annak az ívnek, amely az életműben a politikailag tudatos alkotási folyamatot hivatott jelölni. A dehumanizált, animális test pusztá fizikai jelenléte a színen elgondolkodtatja a nézőt, hogy vajon a testhez való visszatalálás, a szubjektum virtuális vagy spirituális jelenlétén túl, hordozhat-e adalékos társadalmi reformokat, hogy vajon azáltal, hogy a testiséget helyezzük előtérbe kiemelünk-e valamit, amit a mai értelemben vett valóság feleslegesnek tüntet fel. Antal Attila nem válaszolja meg kérdést, csupán felveti – egy lehetséges politikai szerepvállalás érdekében – a pusztá fizikai értelemben vett test újbóli felfedezésének lehetőségét.

A második elemzés tárgya az *Urbi et Orbi*, ahol már nem a test, hanem a tudatosan cselekvő személyiség kerül előtérbe, pontosabban az a hasadék, amelyet C. G. Jung az Ego és a Persona közé helyez. Az előadás úgy próbál társadalomkritikát gyakorolni, hogy párhuzamot von a megszerketszett értékrendek és a személyes vágyak közé, a szóbeli és a testi állítás közé, az intim magányban latolgatott meggyőződés és a társadalmi konszenzus elfogadott normái közé. A néző reakcióját a kispolgári erkölcs megbicsaklásában, az álarcok makacs viselésében, a fennálló, bár már rég meghasonlott rendben keresi. Az *Urbi et Orbi*, a politikai színház keretén belül, Antal Attila szemében a társulat egyik fontos megállója. Ebben a darabban lemeztelenedik a szubjektum, és pontosan ez a pucérra verratás teszi lehetővé a társadalmi megkonstruáltság olyan jellegű politikai szerepvállalásra való ösztönzését, amely hosszútávon, akár kézzelfogható változásokat is ki tudna eszközölni.

A harmadik előadás a *Turbo Paradiso*, amely már kilép a szubjektum korlátai közül és a közösségi tudatot célozza meg. A szubjektumok közötti kapcsolatok ápolása illetve csonkítása a politikai közösségek létrejöttének egyik sajátos és utánozhatatlan ismérve. A darab, a kilencvenes évek balkáni háborúinak kollektív tapasztalatával kísérli meg a közönség ingerküszöbét kitapintani, majd ezáltal kiváltani azt a társadalmi szerepvállalást, amelyet az előző megállókban a független szubjektummal már megtett. A közönség nyugalmát és passzivitását ebben az esetben a mitológiai apparátusnak azzal az oldalával sérti fel, amellyel eddig nemigen foglalkoztak, pontosabban: igyekeztek nem foglalkozni vele. A kilencvenes évek nemi erőszaka, a jugoszláv háborús bűntettek személyes tapasztalata, a verratásnak a kilencvenes éveket nem hőskornak feltüntető változata a közönségtől is egy gyökeresen más viszonyulási módot tételez fel.

A negyedik, és egyben utolsó előadás elemzésében, Antal Attila a közönségtől, annak meghaladásáig jut el. Albert Camus Közöny vagy Az idegen c. művére alapuló *The Beach* c. darab a társadalmi felelősségvállalásnak a lehető legreduktívabb fomáját testesíti meg. A darabban az emberi kapcsolatok felszámolódnak és a személyes meggyőzéseknek adnak teret, immáron nem az a fontos, hogy mik a társadalmilag tudatos és egyben társadalmilag elfogadható cselekvésmódok, hanem, hogy melyek azok, amelyek akkor vagy azáltal válnak tu-

datossá, amikor a társadalom aktuális értékrendszerével helyezkednek szembe. Mersault ebben az esetben a társadalmat ismerő, de azt szubjektíve felszámoló cselekvés hőse.

Antal Attila elemzéseiben a színház megszakítja a mára már magától lendületbe jövő mediatisált kommunikációt, és az információt az eleve adott formájából adódóan egy közvetlenebb módon közvetíti. Az adó/színész és a vevő/néző így egy sokkalta egyszerűbb képletbe kerülnek. A színész nem rejtőzhet el a tőle elidegenített, mások által megírt szerep mögé, hanem felelősségteljesen felvállalja azt, ami miatt színpadi legitimitást nyert, ugyanakkor a néző sem ülhet közönyösen a kakasülőn, hiszen a színész által felszínre hozott ingerek, feltételelesen az ő ingerei is egyben. A nézőt így óhatatlanul beszippantja a darab, reakcióra, szerepvállalásra készíti vagy ráébreszti arra a parttalan társadalmi tevékenységi formára, amely őt addig már csak a társadalmiság szimulációjaként tartotta nyilván. A politikai színház nem témákat tömbösít, legtöbb esetben a narrativitástól is eltekint, és ilyen értelemben inkább egy feldolgozási módszer, egy kritikai apparátus lehetőségét kínálja fel abban a társadalomban, amely létrehozta. A színház, mint művelődési intézmény ilyen jellegű csúsztatásának társadalmi hozadéka az, hogy az intézményen túlra is magával vigyen néző és színész egyaránt valamit abból a felelősségből, melyet kieszközölt.

*

Az összegzés után a darabok fotóanyaga következik. A fényképek Molnár Edvárdtól származnak és azokat az emblematis jeleket örökítik meg, amelyek Antal Attila elemzéseit elsősorban lekerekítik, másodsorban pedig továbbgondolásra, egyéni következtetésekre levonására és az addig tárgyalt politikai jellemzők egyetlen szálra való felfűzésére ösztönzik.

Roginer Oszkár



KACZIÁNY ÖDÖN: SZÉLMALOM