
Deme János és Sz. Deme László

Ha a néző is résztvevővé válna...

Bevezető

A *Színház és Pedagógia* sorozatot azzal a célkitűzéssel indítottuk az útjára, hogy a drámapedagógiai módszerek tapasztalatait és eredményeit jobban megismerhetővé tegyük a különféle színházi és pedagógiai megközelítések, valamint a tudományos diszciplínák számára. Ezzel a kötettel mégsem a „tolmácsolás” feladatára vállalkoztunk, hanem annak próbáltunk utánajárni, hogy mi teszi egyáltalán szükségessé a „lefordítást”, vagyis mi akadályozza egymás szempontjainak a megértését. Ezt a kérdést ebben a kötetben a színház és a drámapedagógia relációjában vizsgáljuk. Vajon az egyik, illetve a másik perspektívájából nézve hogyan válik láthatóvá a túoldal? Az egyik és a másik oldalon állók jellegzetesen miket vesznek, illetve miket nem vesznek észre vagy figyelembe, amikor a szakmai munkájuk során magukra, illetve a másokra tekintenek? Végül soron pedig milyen saját magukról és egymásról alkotott jelentésekkel hozzák létre és tartják fenn a „színházi” / „drámás” különbségtételt?

Ez a különbségtétel persze korántsem jelent kizáró megkülönböztetést. A Káva Kulturális Műhely drámapedagógiai műhelyében például az elmúlt évek során egyre inkább megerősödött az a felfogás, hogy saját munkájukat – minden egyéb kínálkozó lehetőség ellenére – leginkább színházként fogják fel, és ennek megfelelően elsősorban színházként fejlesszék. Ráadásul az utóbbi időben több olyan szakembert is sikerült megnyerniük egy-egy közösen megvalósított projekt számára, akik egyrészt a drámapedagógia határvidékein túlról érkeztek, másrészt a színházi világban elismert alkotóknak számítanak.

Úgy gondoltuk, az lesz a leghasznosabb, ha a színházi világból érkező művészeket kérdezzük arról, hogy milyen felfedezésekkel és tapasztalatokkal járt számukra a Kávásokkal való együttműködés. Ők ugyanis egyúttal arról is számot adhatnak, hogy a saját megszokott színházi közegükben milyen általános kép él a drámapedagógusok munkájáról, és bennük ez hogyan változott meg az együttműködés során. Hogyan sikerült a közös projekteken áthidalhatóvá tenniük azokat a szakmai

különbségeket, amelyek sok esetben egymással nehezen összeegyeztethetővé teszik a „színháziak” és a „drámapedagógusok” munkáját?

Mivel a szakmai felfogás megváltozása állt az érdeklődésünk középpontjában, és mivel a változást megelőző, illetve követő „állapotot” egyaránt fontosnak tartottuk megismerni, úgy kérdeztük Schilling Árpád rendezőt, Kárpáti Péter drámaíró és Terhes Sándor színész, hogy válaszaikon keresztül a szakmai pályájuk teljes íve – ahogyan ők azt a kezdetektől a beérkezésen és a vált(oz)ásokon át megélték – kirajzolódjon. Hasonló interjút készítettünk a Káva Kulturális Műhely alapítói közül Takács Gábor, Romankovics Edit és Gyombolai Gábor színész-drámatanárokkal. Az ő esetükben azt igyekeztünk feltárni, hogy drámapedagógussá válásuk, továbbá a saját műhelyük keretében immár 13 éve önállóan folytatott munkájuk során miként alakult és hogyan változott a viszonyuk a színházi (és mellette a pedagógiai) közeg többi szereplőjével. Mely irányokban keresték és találták meg a szakmai kiteljesedés útjait, és mely irányokban nem?

A pályatörténeti megközelítés nem csak azért bizonyult hasznosnak, mert érdekes szakmai életutak történeteit hallgathattuk végig. Ezen keresztül az is jobban érthetővé vált, hogy mindazon törekvések, keresések és kísérletezések, amelyek a Káva műhelyéhez (is) elvezették e három színházi szakembert, bizonyos értelemben hasonló kiindulópontokból (is) fakadnak. És itt elsősorban nem is arra gondolunk, hogy például Schilling a Kávánál éppen azokat az egykori diákszínjátszó társait találta meg újra, akik éppen az ő jó másfél évtizeddel korábbi kilépése idején fordultak a színháztól a drámapedagógia felé. A hasonló kiindulást inkább úgy értjük, hogy minden interjúalanyunk valamely amatőr, alternatív vagy diákszínjátszó társulatban szerezte a maga – a későbbiekre nézve is meghatározó – korai élményeit a színházzal és a színházcsinálással kapcsolatban.

Ezek a társulatok a rendszerváltás előtti Magyarország sajátos „alternatív” képződményei voltak. A korabeli hivatalos színházi, oktatási vagy művelődési intézményrendszerből – amennyire lehetett – elszakadva, elkülönülve, függetlenül biztosították az önkifejezés és az önmegvalósítás lehetőségét az akkori fiatal korosztály számára. Ezzel szoros összefüggésben a bennük folyó aktivitás ideológiailag – ha sokszor csak áttételesen is – szembe helyezkedett a rendszer hivatalos szabályaival. Ez a kritikai vagy „felforgató” attitűd eltérő hangsúlyokkal ugyan, de

ugyanúgy vonatkozhatott a politika, az oktatás, a kultúra és a színház akkori hivatalos világára, működésére. Mindezt azért találjuk fontosnak, mert az akkori társulatokban, csoportokban, közösségekben szerzett kamaszkori élmények és tapasztalatok meghatározóak lehetnek a későbbi szakmai szocializáció, útkeresés és önmegvalósítás szempontjából is. Eltérő mértékben és módokon ugyan, de interjúalanyaink mindegyike ma is inkább a színházi működés „hivatalos” keretein kívül, vagy éppen azokat feszegetve igyekszik megvalósítani a maga szakmai törekvéseit – pedig mindegyikük a hagyományos színházi keretek között is sikeres és elismert alkotó lehetne. E (lehetőséges) párhuzamok interjúalanyaink szakmai pályáinak kiindulópontjai és útkeresései között számunkra azért váltak kifejezetten érdekessé, mert összefügghetnek a közösen folytatott kísérletezéseik fő témájával: hogyan lehet a közönséget aktívan bevonni a színházi eseménybe, hogyan lehet annak résztvevőjévé tenni?

A drámapedagógusok munkájának természetes velejárója, hogy a közönség aktív résztvevőjévé válik a színházi-nevelési foglalkozásoknak. A közönség tagjainak mindig egy olyan játékkeretet kínálnak fel, amelyben mindenki megtalálhatja a maga személyes érintettségét, amelyet a játék során saját maga artikulálhat, befolyásolva ezzel a játék menetének lehetséges irányait is. Ezek a foglalkozások eleve úgy készülnek, hogy a közönség bevonásának lehetséges módjai már az előkészítés fázisaiban is fontos szempontként vannak jelen. Ehhez számos kipróbált, bevált és folyamatosan fejlesztett módszer áll a drámatanárok rendelkezésére, amelyeket a mindenkori foglalkozás céljaihoz igazítva használnak. A nézők résztvevővé tétele ugyanis számukra jóval több, mint egyszerű rutinyakorlat, hiszen mindig az aktuális közönségükhöz igazodva kell megtalálni az adott helyzetben leghatékonyabb eszközöket. Kétségtelenül ez a tudásuk teszi őket és munkájukat leginkább érdekessé a velük együtt működő színházi szakemberek számára, akik viszont a közönség bevonásának a kérdéséhez és ezen keresztül a drámapedagógiához a saját színházi munkájukon keresztül jutottak el.

Schilling Árpád rendező a vele készített interjúban arról számol be, hogy az általa vezetett Krétakör Színház sikereinek csúcspontján, a színházi szakma és a kritikusok elismerésének kivívása után végül éppen a közönség – mindaddig számára is a legfontosabb megerősítést jelentő – lelkesedése miatt bizonytalanodott el abban, hogy valójában miért is társu-

latként működnek, és vajon mi mindenhez járulnak hozzá színházi előadásaikkal. Elbeszéléséből az derül ki, hogy ez a „rejtély” olyan központi kérdéssé vált számára, amelynek az értelmezésén keresztül jutott el végül oda, hogy felhagyjon a Krétakör addig követett színházi irányvonalával, és korábbi társulatától elszakadva új színházi kísérletekbe fogjon. Legújabb színházi produkciói egy olyan – általa formadramaturgiának nevezett – koncepció szerint épülnek fel, amely „elsősorban a nézőt rendezi és nem a színészt, és bármilyen helyzettel, térrel, emberrel megbirkózik”. Jelenlegi témái fontos társadalmi problémákat érintenek, melyek sajátos „színre vitelével” a közönség tagjai folyamatosan bevonódhatnak a történet alakulásába, kialakíthatják az eseményekhez való személyes viszonyukat és állást foglalhatnak a felmerülő problémák kapcsán. Ezzel pedig nem csak a közönségről, hanem egyben a rendezésről, a színészetről, a színház formanyelvéről és feladatáról alkotott hagyományos elképzeléseket is átértelmezi. Mindehhez Schilling számára fontos példát szolgáltat a Káva színházi nevelési módszere: elsősorban az a drámás technika, amellyel a színész-drámatanárok folyamatosan össze tudják egyeztetni a mindenkori színészi alakítást a játék menetének koordinálásával. Ehhez szorosan kapcsolódva, a Terhes Sándorral készült beszélgetésből kiderül az is, hogy milyen akadályokat, kihívásokat és lehetőségeket fedezhet fel egy színész akkor, ha a közönséggel interakcióban zajló nyitott játékban előre kiszámíthatatlan reakciókhoz igazodva és váratlan fordulatokat követve kell működtetnie a szerepét.

Kárpáti Péter drámaíró-t nem egy határozott váltás, inkább a kísérletezés vezette el a drámapedagógusok műhelyébe. A vele készített interjúból kiderül, hogy őt elsősorban olyan „színházi társasjátékok” foglalkoztatják, amelyekben lehetővé válik, hogy a résztvevők személyes élményei, tapasztalatai és reakciói minél spontánabb módon részévé váljanak játéknak. A résztvevőket kezdetben saját dramaturg tanítványai jelentették, akikkel olyan improvizációs gyakorlatokat végzett, amelyekben diákjai a saját személyes élményeiken és spontán megnyilatkozásaikon keresztül szembesülhettek a művészi megformálás szakmai kérdéseivel, kihívásaival. Majd Sebők Bori dramaturggal közösen ezt a technikát olyan színházi produkciók szervezőelvévé tették, amelyben élő színházi együttműködés alakulhatott ki az improvizáló színészek és az improvizációkat a maga saját élményanyagával és fantáziájával to-

vábbformáló közönség között. Ennek a kísérletnek egyik újabb állomását jelenti Kárpáti és a Káva jelenlegi együttműködése, amelyben egy fiataloknak készülő színházi nevelési foglalkozás létrehozásának folyamatában alkalmazzák az említett improvizációs technikát. Ennek során a foglalkozás „célcsoportjába” tartozó fiatalokkal közös játékba lépve vizsgálják azt, hogy az életben milyen személyes tétek mozgathatják az apa-gyerek viszonyok „drámáit”. Arra törekszenek, hogy már előzetesen is színházi eszközök segítségével ismerjék és értsék meg azt a közönséget, amelynek a színházi-nevelési foglalkozást készítik.

Ahhoz, hogy történetileg is lássuk, hogyan és miért vált a néző ennyire fontosá a különféle színházi törekvések számára, némi kapaszkodót nyújt a kötet indításaként szereplő áttekintés. Miután sorra veszi a nézői pozíciók sajátosságait a színháztörténet meghatározó „gócpontjaiban”, rámutat arra, mikor és hogyan váltak el egymástól a jelenlegi színház hagyományos és kísérleti formái, valamint megvizsgálja, hogy milyen illeszkedési pontok fedezhetőek fel a drámapedagógiai és a kortárs színházi útkeresések között. Interjúink ezt az általános képet teszik árnyaltabbá, betekintést nyújtva abba, hogy a hazai alkotók milyen aktuális elgondolások és törekvések mentén kísérleteznek a közönség bevonásával, résztvevővé tételével.

Ahogy az interjúkból számunkra kiderült, e kísérleteknek egyrészt megvannak a maguk (egymástól többnyire eltérő) szakmai mozgatórugói, melyek egyaránt a színházcsinálás új lehetőségeit keresik és próbálják kiaknázni. Ezért lenne fontos, hogy a színházi szakma is észrevegye az új színházi kísérletek során tett felfedezések jelentőségét. Másrészt viszont e kísérletek háttérében megfigyelhetőek olyan motivációk is, amelyek nem kimondottan szakmai jellegűek. Az a szándék, hogy a közönséget, a résztvevőket és a játszókat egyenrangú színházi partnerként kezeljék, elkerülhetetlenül olyan társadalmi, politikai és pedagógiai kérdésekkel szembesíti az alkotókat, amelyeknek a hagyományos színházi működés során nem kellene felmerülniük. Ugyanakkor interjúalanyaink számára ezek a kérdések nem elkerülendő problémákat, hanem kihívásokat jelentenek: egy, a közönséggel közösen működtetett színházi játékon keresztül közösen szembesülni és megküzdeni az egy-mással való együttműködés társadalmi, politikai és pedagógiai nehézségeivel és akadályaiival. Elbeszéléseikből számunkra az is kiderült, hogy

ez az ambíciójuk visszavezethető az említett színházi szocializációjukra – vagyis összefügg azzal, ahogy a rendszerváltás előtti amatőr, alternatív vagy diákszínházi társulatokban a társadalmi, politikai és pedagógiai kérdések a színpadi játék részévé válhattak. Másrészt ezt az ambíciót erősíthették szakmai pályájuk azon későbbi tapasztalatai is, melyek arról tanúskodnak, hogy a hagyományos színházi működés keretei közt az ilyen jellegű szakmai törekvések a legtöbb esetben nem megvalósíthatóak.

A beszélgetések során számos választ kaptunk arra a kiinduló kérdésünkre, hogy milyen egymásról alkotott jelentések mentén működik a „színházi” / „drámás” különbségtétel. Utólag nézve viszont ennél lényegesebb, hogy eközben az is kiderült, hogy ez a különbségtétel hogyan veszített a jelentőségéből a közös munka során, és hogy a szakmai kooperáció folytán milyen közös keretben kaphat új jelentést mindaz, amivel ennek a két oldalnak a képviselői a maguk részéről hozzájárultak a végeredményhez. A kérdés szerintünk most már leginkább az, hogy milyen további kísérletek születnek a közös alapokon, ezek mennyire gyakorolnak vonzerőt a színházi és a drámapedagógiai szakma többi képviselőjére, illetve, hogy hol helyeződnek majd el ezek a kísérletek a hazai színházi palettán. Ez nagyban függ attól is, hogy maguk a nézők miként fogják megélni „új” szerepüket és miként fognak élni azokkal a lehetőségekkel, amelyeket ezek a produkciók számukra felkínálnak.

Reményeink szerint kötetünkkel nem csak a szakmai közönség figyelmét sikerül majd felkeltenünk, hanem a színház iránt érdeklődő olvasókat is, akik talán ezeken az oldalakon keresztül nagyobb bepillantást nyerhetnek abba, hogy milyen szakmai törekvések irányulnak az ő résztvevővé tételükre a színházi alkotás folyamatában. Azt szeretnénk, hogy a színház és a közönség viszonyának újragondolása ne csak a szakma, hanem a közönség oldaláról is elkezdődjön. A nem szakmabeli olvasók számára a kötet végén található jegyzetekkel kívántuk segíteni a könyvebb eligazodást a szövegekben előkerülő színházi alkotók és intézmények világában.

Deme János – Sz. Deme László