

---

SZ. DEME LÁSZLÓ

## A nézői szerep változása a nyugati színház történetében

– rövid áttekintés –

---

Chicagóban történt egy *Othello*-előadáson, hogy a közönség egyik tagja, egy amerikai katonatiszt, agyonlőtte Jágót, annyira felbőszült a cselszövényein. Majd szinte ugyanazzal a lendülettel – talán megérezve tettének mégiscsak sajátos képtelenségét – magával is végzett. A két halottat egy sírba temették, és fejfájukra ezt vésték: „Az eszményi színésznek, és az eszményi nézőnek”. Íme, a „tökéletes siker”, hirdeti az anekdotába illő gyilkosságot még színházi aspektusból is kissé morbid elragadtatással a színháztörténész (Oscar Bie beszámolója in Molnár Gál 1976:42). De mi is volt ebben az esetben a „siker” lényege, mivel érdemelte ki gyilkos és áldozata nézőként és színészként az „eszményi” jelzőt? A válasz egyszerű: mert konkrét kapcsolat született előadó és befogadó között, létrejött a színház alapfeltételének számító – ugyanakkor a legtöbb esetben mégsem tetten érhető –, azonos időben és térben megszülető interakció.

A példa extrém, hiszen meglehetősen mozgalmas és véres esték követnék egymást, ha hasonló intenzitású aktivitás jellemezné az előadó-művészet ezen ágát. Viszont rámutat arra a színházi eseményt más művészeti ágaktól leginkább megkülönböztető sajátosságra, hogy maga a befogadói reakció – a néző jelenléte, bekapcsolódása a színpadi folyamatba, illetve arra adott visszajelzései – elengedhetetlenül hozzátartozik a színházi műalkotás megszületéséhez.

A színházművészet történetével és hatásmechanizmusával foglalkozó művek általában leszögezik, hogy a drámai, illetve a színházi esemény alapvető emberi szükséglet. Bármilyen színháztörténettel foglalkozó kézikönyvet vagy enciklopédiát ütünk fel, azt találjuk benne, hogy a dramatikusan megjelenítés csaknem egyidős az emberiség történetével. Egészen korai civilizációkban is jelentkezett már az igény, hogy művészileg kidolgozott formában érkezzon visszajelzés az ember és az őt körülvevő valóság

kapcsolatáról. Különös tekintettel azokra a feszültségekre, amelyek az éppen uralkodó társadalmi rendben való eligazodás módozatait élőben, átélhetően demonstrálják. Az viszont elvétve kerül csak említésre, hogy a befogadónak nem csupán a színházi és drámai eseménnyel való *szembe-sülése* teljesítheti ki ezt az „alapvető emberi igényét”, hanem az *azonnali és tudatos kommunikációs visszacsatolás* lehetősége is.

Az eljátszás művészi aktusa önmagában mindig is kevés volt a színházi hatás létrejöttéhez; ennek eléréséhez magában kellett foglalnia, magába kellett építenie a befogadói oldalról várható reakciókat is. A színházi előadóművészet nem pusztán a hatáskeltés szándékával áll a befogadók elé, hanem egyúttal az itt és most megszülető hatás pillanatában inspirációt is nyer a nézői visszajelzésekből, ami tovább befolyásolja az elkövetkezendő előadói pillanatokat. A kettő váltakozásából összeálló sorozat olyan kommunikációs folyamatként értelmezhető, amelynek spiráljában minden részfolyamat érzékenyen kapcsolódik egymáshoz, hogy szerepet kapjon egy összetett élmény kialakulásában. Magyarán: néző nélkül nincs színház. Ha ennek az unalomig koptatott, de igaz színházi közhelynek a szemszögéből tekintünk végig a színház történetén, azt látjuk, hogy a néző integrálása valamennyi jeles korszak és alkotó programjának kiemelt részeként szerepel. Természetesen változó hangsúlyokkal – hol aktívabb, hol passzívabb mintákat alakítva ki az adott kor társadalmi és színházi lehetőségeitől, elvárásaitól függően. Érdeemes megfigyelni, hogy a színház formai változásait folyamatosan végigkíséri a befogadói visszajelzéseket ösztönző színházi mechanizmusokkal való kísérletezés, míg egy színházi forma (talán csak átmeneti) stagnálását és visszaszorulását legtöbbször a közönségével való kapcsolat elvesztése is jelzi.

Mielőtt azonban nekilátnánk, hogy a színház történet meghatározó korszakaiban tetten érhető nézői reakciókat elemezzük, le kell szögezni, hogy nem beszélhetünk korszak-specifikus nézői reakciókról. Ahogyan legtöbbször nincs egyértelmű szakítás a különböző időszakok újabb és újabb színházi formái között, úgy az előzményekre épülve alakul a nézői interakciók stimulálására tett számtalan próbálkozás, valamint a befogadás aktusa is. Az új jelenségek mindig a folyamat újabb állomásaiként tételezhetőek, miközben a színházi formák és a nézői reakciók is átívelnek az egyes korszakokon. Nem tűnnek el nyomtalanul, legfeljebb bizonyos hangsúlyok helyeződnek át, egyes értelmezői perspektívák változnak meg, illetve a korhangulat vagy a társadalmi elvárások kényszerítenek

ki zártabb vagy éppen szabadabb kommunikációt az előadói és befogadói oldal között.

Az átmenetek azonban korántsem olyan élesek, mint azt jelen tanulmány összefoglalása és a sarkalatos különbségek kidomborítása alapján esetleg sejteni lehetne. És bár ezeket az átmeneteket nehéz érzékletesen elemezni, nem lehet kétségünk afelől, hogy az előadói-nézői-viszony aktívabb és passzívabb mintái nem kizárásos alapon változnak, hanem inkább képlékenyen, egymással folytonos történeti, formai kölcsönhatásban álló megfigyelői és résztvevői horizontok váltakozó sorozataként vannak jelen.

### ► Nézői pozíciók a kanonizált színháztörténeti gócpontokban

Bármeddig nyúlunk is vissza a színház történeti alakulásában, mindenhol meg tudjuk ragadni a színházi kommunikáció fent vázolt sajátosságát: kezdjük tehát az elején. A színház kialakulása köztudottan a vallásos rítusokhoz köthető. Maga a forma már kezdetben sem más, mint sajátos beszédaktus: a közösségnek és az egyénnek egy közös konszenzus által szentesített kapcsolattartása a földöntúlvival, a megmagyarázhatatlannal abból a célból, hogy létük értelmet nyerjen általa, cselekedeteikhez eligazítást kapjanak – rendet teremtsenek a káosz fenyegetésével szemben. A korai dramatizált termékenységi szertartásokat átformálva az ókori Görögországban Theszpisz<sup>1</sup> *párbeszédet* teremtett a színpadon azzal, hogy a kórusral szemben előénekest is állított (Simhandl 1998:14). Eközben továbbra is jelentős szerep hárult a tragédiák kórusára, amely magának a démosznak, a szavazattal rendelkező athéniak demokratikus közösségének lett a „szócsöve”, s ezáltal egy többoldalú kommunikációs helyzet jött létre. A „színpadról” érkező jelek egy homogén közönség tagjait „bombázták” a társadalom többségét érintő tartalmakkal, s ennek folytán a vallási rítusokat csakhamar felváltották a mitológia köpenyébe bújtatott, szociális és politikai kérdéseket felvető előadások. A színház társadalmi jelentősége a népgyűléséhez vált hasonlóná: a színház lett az a fórum, ahol a mindennapokat meghatározó kérdésekre válaszokat lehetett adni és kapni. Ennek a funkciónak a kifejlesztése okozta a görög

---

<sup>1</sup> Az első görög drámaszerző a Kr.e. VI. században.

színház hallatlan társadalmi termékenységét, s ennek elvesztése vezetett a római korban a kommunikáció leszűküléséhez. Sokat elmond erről a folyamatról a közönség és az előadók „találkozási helyszínének” megváltozása: a színház építménye szakrális, közösségi térből csaknem cirkuszi arénává alakult át.

A színháznak a Római Császárság alatt végbemenő értékvesztéséhez hasonló folyamat zajlott le a XIX. század közepétől kezdődően is, amikor kimerült az a lendület, amelyet a polgári realista színháznak a társadalmi átalakulás biztosított; a színház politikai üzenetei sematizálódtak, szórakoztató szerepe lett a meghatározó. A színházi kommunikáció egyoldalúvá vált, már nem igényelt nézői reakciókat, csupán fogyasztást. „Elbulvárosodott”, ahogyan azt az eredetileg a hajdani Párizs *sugárútjain* sorakozó színházak elhelyezkedésére vonatkozó kifejezés a mi szóhasználatunkban már a tartalomra vonatkozóan jelöli.

Mielőtt azonban az európai színháznak a közönséggel való kapcsolata a XIX. században kimerült volna, előbb még újjá kellett születnie a római „dekadenciából”. Ez a változás ugyancsak a kérdésfeltevés-válaszadás pozícióinak „felfedezésével” függ össze, ami a kereszténység elterjedésének idejében vált újra aktuálissá. A színházi alapstruktúra az ókori görögökéhez hasonlatosan ismét vallásos köntösből lépett elő, áthatotta az ünnepi liturgia dramaturgiája, a pap és a hívők felelgetése szerint. Ugyanakkor a rendszer meglehetősen dogmatikus volt; a korban elterjedt színpadi formák is csupán befogadói kívülállást kényszerítettek a nézőkre, hiszen a misztériumok és moralitások felállított jelenetei közt vagy a közönség vándorolt, vagy a kocsikra rögzített, ha úgy tetszik „eleve elrendeltetett” képek követték egymást. Feloldhatatlan feszültség akkor keletkezett a színházi kommunikációban, amikor a vallásos kultúra már nem adott kielégítő válaszokat a világi kérdésekre. Egyre szélesebb teret nyert a népi kultúra (Fischer-Lichte 2001:74), és megkezdődött a színháznak az a(z) (újra)profanizálódása, amely a reneszánszban teljesedett ki.

A hosszú reneszánsz színházában az átmenet pezsgő korának új kíváncsisága fogalmazódott meg, amely új válaszokat keresett. Minden változásban volt; az emberről és az univerzumból formált elképzelések statikusságát, a mozdíthatatlan és eleve elrendeltetett világképet megdöntötte a reformáció tana, a kopernikuszi felfedezések, és a meginduló társadalmi mobilitás. A színház ezekre válaszul számtalan változékony

identitást vonultatott fel, lehetőséget adva a befogadónak mindezek „felöltésére” (Fischer-Lichte 2001:114). Óriási volt a műfaj népszerűsége, hiszen a színház a világ egy fontos megismerési módját jelentette, s újfent termékeny társadalmi diskurzusokat bonyolított le; még a kor kedvelt formulái is előszeretettel hasonlították a színházhoz a világot. Az angol Erzsébet-kor vagy a spanyol Siglo de Oro jellegzetes színházi épületei demokratikus egységben fogadták be valamennyi társadalmi réteget. Az olasz commedia dell’arte történetei improvizatív hajlékonysággal alakultak vásárról-vásárra a nézői igények szerint. A francia udvari ceremónia végtelen kidolgozottságában színházzá nemesedett, ahol a legfőbb politikus, a király lett egyben a legfőbb színjátékos is a nagy politikai álcjátékban (Fischer-Lichte 2001:203). A kor sajátossága volt, hogy a kiváltságos nézők egész egyszerűen a színpadon foglaltak helyet, s bár ezzel inkább akadályozták, mint segítették a színpadi kommunikációt (Fischer-Lichte 2001:209), mégis a néző domináns jelenlétét demonstrálták. A néző előtérbe kerülését segítette az is, hogy az előadások – ahogyan már a kezdetektől idáig is – jobbra nappali, vagyis teljes fényben játszódtak, így a közönséget még nem rejtette jótékony sötétség. Szintén a kor habitusának megfelelően lehetőség volt hangosan kommentálni a színen zajló eseményeket. Ez a néző felé rendkívül nyitott színházi működés a maga éltető erejét épp teatralitásából, vagyis a valóság metaforikus leképezéséből, nem pedig a valóságot élethűen utánzó megfeleltetések hangsúlyozásából nyerte.

Döntő fordulatot hozott viszont a polgárság öntudatának erősödése a XVIII. századtól kezdődően, ami idővel ugyancsak máig ható színházi formákat hozott létre. Részben a polgárság kiszámítható stabilitásra való törekvése okozta, hogy a színház a korábbi teatralitással szemben ekkor a realitás megfelelő illúzióját igyekezett inkább megteremteni: a polgári rend *valóságát* kívánta erősíteni és fenntartani. Virágkorát élte a dramatikus szószínház, amely a szerző gondolatainak tolmácsolását tűzte célul maga elé. Hatásmechanizmusa széles spektrumon mozgott: míg például Goethe weimari intendásként leginkább a színészek kimunkált gesztusait és a játéktér arányaihoz igazított színpadi helyét kívánta összhangba hozni a drámaköltő művét fennkölt stílusban deklamáló színészi beszédmóddal (vö. Simhandl 1998:169), addig a rendezői

színház előőrsének tekinthető meiningeni társulat<sup>2</sup> minden színpadi elemet megmozgatva a totális illúziót kívánta megteremteni. A meiningeni stílus újdonsága, hogy nem volt elegendő a darabot megszólaltatni, hanem közelebb is kellett vinni a nézőkhöz, mégpedig egyfajta történelmi hitelesség megteremtésével; mintha a néző a darab korába, helyszínére és alakjai közé cseppent volna (Kékesi 2007:22).

Az új színpadi elgondolások szerint a néző már nem a színházi aktivitás központi tényezője, hanem a tőle független színpadi események kívülálló, passzív szemlélőjévé vált. A néző ekkor tanulta meg a ma domináns (kő-)színházi formák közt is érvényes viselkedési mintákat. Színpad és nézőtér elkülönülését tovább erősítette a nézőtér elsötétítése. Ezt az új hagyományt Antoine naturalista színháza<sup>3</sup> fejlesztette tökélyre, mely az ún. negyedik fal intézményét is tökéletesítette. A színpad önálló, elzárt univerzummá lett, mintha a díszletet a nézőtér felől is fal határolná, amelyen ugyan a nézők átlátnak, a színészek azonban nem (Kékesi 2007:36). A színész talán ekkor fordított hátat első ízben a publikumnak, hogy még hitelesebben mímelje a mindennapi természetességet. Mindezzel a XIX–XX. század fordulójának jeles színházi egyéniségei az előadás felépítéséből zömmel kizárták a nézői reakciókat, hogy azok semmiképpen se befolyásolhassák a színpadi történéseket. Előadásaik mégis nagyfokú szellemi aktivitást igényeltek befogadóiktól, hiszen társadalmi mondanivalójuk a nézők világára vonatkozott. A színház sok esetben a társadalmi nyilvánosság fóruma lehetett, s ez a polgári illúziószínházból táplálkozó modern törekvés máig érvényes, ahogyan a polgári korszak színházi épületei ma is reprezentatív jelképként sorakoznak Európa nagyvárosaiban. Hajdan ezeket az építményeket nagyívú gondolatok lakták be, majd amikor már nem társadalmi, hanem inkább csak társasági központokként funkcionáltak, társadalmi mondanivalójuk is szolid konzervativizmussá alakult át. A doboz-színpad és a negyedik fal intézménye leginkább akkor veszített a korábbi jelentőségéből, amikor a színpadon már nem sikerült olyan témákat felmutatni, amelyek a közönséget valóban homogén egységként mozdították volna meg. A színház ezzel a formával már nem tudott tovább a koráb-

<sup>2</sup> A meiningeniek a XIX. század második felétől gyakorolnak jelentős hatást az európai színházra. Stílusuk ismertetőjegye a történelmi hitelesség színpadi megteremtése, melyet II. György meiningeni herceg és Ludwig Chronégl intendáns fejlesztett tökélyre.

<sup>3</sup> Antoine, André (1858–1943) a XIX. század végi francia naturalista színházi iskola megteremtője.

bi módon hatni: kommunikációja egyre kevesebb visszacsatolást generált, bulvárosodott, s ezzel egy több évszázados fejlődési szakasz érkezett el fordulópontjához.

A XX. század elejéig a színházi kommunikáció zömmel egy irányban fejlődött, de innentől kezdődően két úton haladt tovább. Az írott drámára épülő színház tradíciójában a néző a megírt színműben sűrűsödő érzelmek és gondolatok dinamikájával találkozhatott a színház kommunikációs csatornáján keresztül (Kékesi 2007:8), s erre reagált az adott korszak lehetőségei szerint, zömében a játéktéren kívülről, az adott előadás világába inkább kívülállóként pillantva be. Kisebb-nagyobb módosulásokkal ez történt a színházakban az i.e. V-VI. századtól kezdődően egészen a XX. század elejéig. A nézői megnyilvánulások nyitottabb-zártabb interakciós lehetőségei mindvégig azokon a kereteken belül valósultak meg, amelyeket egy-egy dráma színpadi interpretációjának a befogadhatósága jelölt ki, s így ezek a nézői reakciók – eltekintve egyes radikális megoldásoktól – kevésbé szabadon épültek be az élő színházi folyamatba. Közben egyes modern drámaszerzők<sup>4</sup> már írás közben belekódolták darabjukba a színpad és a nézőtér összekapcsolását, illetve születtek olyan, klasszikus szövegekre épülő előadások, amelyek a közönség kollektív elvárásaival<sup>5</sup> összhangban erősítették fel az elhangzó mondatok hangsúlyait. Éppen ezek a meg-megújuló lehetőségek biztosítják a mai napig a modern színház szívós kitartását. Az elkülönített játéktér (színpad) és a színészek (hagyományos értelemben vett) szerepjátéka adta lehetőségeket kiaknázó előadás adott esetben ma is érvényesen szólal meg. A társadalmi igények ebben a típusú színházban bármikor újra megtalálhatják a saját visszatükrözési formájukat; ez a színház tartalmi összefüggésekkel szembeállíthat, a nézőt gondolati partnerré avathatja. Közben azonban a polgári illúziószínház kimerülésével az évezredek hagyomány továbbélése mellett megjelent egy másfajta színház is, amely az addig megszokottól teljesen eltérő módon közelített a nézőhöz.

---

4 Pl. Pirandello: *Hat szerep szerzőt keres* című darabjában a szerzői instrukció szerint a nézőtérrel érkeznek a szereplők.

5 Ld. hazánkban a „Kaposvár-jelenség”-néven elhíresült színházi stratégiát, amely főként klasszikus darabok aktuális politikai megfeleltetésére, a közönséggel való cinkos összekacsintásra, a sorok között való olvasásra épültek.

► Nézői pozíciók a hagyományoktól elmozduló színházban

A XX. század elejére – bár a társadalmi fejlődés a polgárságot büszkeséggel töltötte el – egyre inkább szorongással teli lett a közhangulat, elsősorban a világban zajló folyamatok bizonytalansága miatt. A technikai fejlődés és a társadalmi átalakulás révén az európai ember ismét a megmagyarázhatatlannal szembesült, a valóság ismét bonyolultnak és átláthatatlannak tűnt, így számos színházi alkotó is elfordult a világ realiztikus leképezésétől, s helyette utópisztikus és fiktív válaszokat kínált a társadalmat nyomasztó új kérdésekre. Az avantgárd mozgalomban például ehhez mérten változott a színpadi ábrázolás módja is: a hangsúlyok eltolódtak a kimondott szó felől a képiség, a gesztus- és a mozgásnyelv irányába, a racionálisan felfogható üzenetek és az átélhető érzelmek közvetítésétől (Simhandl 1998: 386) a provokáció felé. A színház kiszélesítette a maga érzeki, gondolati és érzelmi horizontját, hogy az értelmén túli vidékeket is felfedezze és bemutassa a közönségnek. Korábban az arányos szerkesztés, a tudatos építkezés, a mű, mint zárt egész színpadra állítása volt a mérvadó, ezután viszont a néző idegeinek a „felkorbácsolása”, az urbánus világ ingeráradatának rekonstruálása és dekonstruált részletek felvillantása lett a követendő irány.

A nézői reakció ezekre a változásokra az újdonsült és erőteljes színházi formákhoz hasonlóan szélsőséges volt. Botránys polgárpukkasztások sora és mámoros lelkesedés egyaránt kísérte az avantgárd irányzatokat, melyek a szerteágazó formai burjánzás közepette ugyanazt a célt tűzték maguk elé: felrázni a nézőket a társadalomban eluralkodó letargiából. Egy futurista rendezvényen például a „közönség kitartoán és lármásan bombázta a színpadot mindenféle élelmiszerral”, „a nézők kölcsönösen szidalmazták egymást, és üvöltéssel fogadták a színpadról rájuk zúduló sértéseket”, „a terem piacterré változott, kitört a kivételes állapot” (Simhandl 1998:401). Nem csak a művészetből tört elő feltartóztathatatlan áradásként minden, ami irracionális, hanem a közönség is megnyithatta a befogadás és a visszacsatolás csatornáit, és szabadon reagálhatott a nyílt és tudatos provokálásra. Már nem a közvetett kommunikáció szolgálta az élet másolását, hanem meg kellett valósulnia a művész és a közönség közvetlen találkozásának, hogy a művészet és az élet egymás közelébe férközhessen.



Korábban a polgári-realista színház annak elfogadására vette rá a nézőt, hogy amit a színpadon lát, az „valódi” életnek tekinthető, s az élet felvetődő kérdéseire készen kidolgozott válaszokkal szolgált. Az avantgárd színház ezzel élesen szembehelezkedett, elvetett mindenféle színpadi konvenciót, elvetve ezzel mindenféle állítást is, hogy inkább a provokációk eredményeként felvetődő kérdésekre koncentráljon. A korai avantgárd irányzatok váratlan harciassággal fordultak az aktivizálandó nézők felé, így nemcsak a színpadi elemek új arzenálját, a színház új irányzatait, hanem a nézői észlelés olyan új alapjait is lefektették, amelyek aztán a XX. század közepétől datálható performansz-színházban teljesedtek ki.

A ma *kísérleti, alternatív, független* vagy *performansz* gyűjtőnevek alatt sorakozó színházi irányzatok gyökerének kiindulási pontja Antonin Artaud,<sup>6</sup> valamint Bertolt Brecht színházi elképzelései voltak. Mindkettejük színházi teóriája arra épült, hogy a polgári-realista illúziószínház kifulladására a civilizációs kultúra kimerüléséből fakadt, ezért a színháznak a modern kor kihívásainak megfelelően átfogóbb társadalmi szerepet kell vállalnia az egyén és a közösség nevelésében. Bár más-más úton indultak el, de egyaránt az *új nézőt* kívánták a megváltozott társadalomban elhelyezni.

Kettejük közül Artaud metafizikai síkon látta ezt elérhetőnek. A keleti misztikusok felé fordult, és a színházat a mágikus szertartásokhoz kívánta visszavezetni, hogy a szenttelenségből visszatérítse a szenvedélyeshez (Kékesi 2000:15). Célja a „társadalom gyógyítása” volt, ezért lett Artaud számára a színház „pestis”, olyan totális „válság”, amely a néző számára – természetesen képletesen – „vagy halállal, vagy teljes gyógyulással végződik” (Artaud 1985:90). A *könyörtelen „válság”* végeredménye pedig ugyanaz, mint valami sajátosan modern termékenységű szertartásban: hogy meghaljon a társadalmi elvárások által megnyomorított ember, és megszülessen az új, „totális ember”.

Brecht ezzel szemben a közösségben való feloldódással látta megvalósíthatónak törekvéseit, s az „új embert” a misztikum helyett a materializmus világában kereste. Az általa „tudományosnak” nevezett korszak-

---

6 Artaud, Antonin (1896–1948) a francia avantgárd színház fenegyereke, a kegyetlen színház megteremtője.

ban olyan színházat teremtett, amely úgy tanított, hogy szórakoztatott is; de mivel a tanítás volt számára az elsődleges, kritikus távolságtartással vizsgálta és szemléltette az általa bemutatni kívánt jelenségeket. Az elidegenítő effektusok és a stilizált színészi játék eszközeivel a nézői figyelem folyamatos fenntartására fókuszált, hogy megadja a közönségnek is a lehetőséget a saját objektív, bírálói attitűdjének a kialakítására. Brecht ezzel egy olyan új ember típusát kívánta megteremteni, aki azáltal, hogy aktivizálja az elméjét a színházban, aktívan vesz majd részt a társadalom ügyeiben is (Kékesi, 2000:15).

Artaud és Brecht nyomdokain járva a posztmodern kor és napjaink performansz-színházai fokozott érdeklődéssel fordulnak a néző felé. Nem is egyszerűen a nézőnek, hanem egyenesen a nézőért léteznek; az ő befolyásolását, alakítását tartják előtt, és mindennél több gondot fordítanak arra, hogy aktív részvételre ösztönözzék. Többféle rafinált stratégiát is bevetnek, amelyek közül most csak a legsajátosabbakat fogjuk kiemelni. Előljáróban azonban hozzá kell tennünk, hogy minden, sokszor eszement felfogatásnak tűnő újítás ellenére a performansz-színház is ugyanazzal az évezredes művészi eltökéltséggel alakítja ki a maga viszonyát nézőjéhez – nevezetesen, hogy közönségét az élethez közelítse, és ezáltal a társadalomban való eligazodását szolgálja.

Ennek első lépéseként a performansz-színház előszeretettel merészkedik az utcákra, közterekre, kirakatokba, vagy parkokba, a hétköznapi élet helyszíneit alakítva át a kísérletezés sajátos laboratóriumává. Az életszerű környezet (environment) a biztosíték arra, hogy a színház és az élet ne különüljön el egymástól: e szerint a forma szerint (legalábbis elvben) bárki és bárhol találkozhat színházi eseménnyel. Az új, képlékeny tér a formanyelv változását is maga után vonja, ami talán a legjobban a táncszínházból kialakult kortárs tánc példáján mutatható be. Az, hogy a mozgás a balett- és a klasszikus táncelemek elhagyásával egyre kevésbé „táncszerű”, mindinkább felvillantja az egyre kevésbé „színházszerű” helyszínek lehetőségeit (vö. Kékesi 2000:57). A „talált térnek” meg kell őriznie eredeti közvetlenségét: a játéktér és a nézőtér nem különülhet el, hogy adott esetben megtörténhessen a nézők játékba való bevon(ód)ásának (involvement) aktusa. Az előadás nem tartalmazhat stabil és változtathatatlan színházi elemeket, hiszen nem egy fiktív színpadi világ létrehozása, hanem egy megismételhetetlen és reprodukálhatatlan színházi esemény megszületése a cél. Az előzetesen megírt szöveg felmon-

dását adott esetben átveheti a spontán, éppen akkor, abból az egyedi alkalomból improvizált beszéd; az előre megrendezett elemeket felváltathatják a hirtelen nézői reakciók, és az egyéb, impressziók generálta lehetőségek. Már nem egy előre megszerkesztett világ reprezentálása, hanem a véletlen felhasználása zajlik. A néző a „most” totalitásának a megragadásával, az éppen körötte zajló világ hangsúlyossá tett valóságával szembesül. A performansz egyszeri esemény jellegű, a mindenkori körülményektől függetlenül megtörténik, s voltaképpen ezen a megtörténésen van a hangsúly; hiszen a performansz célja sokszor nem is egy kész, végleges formáját elnyerő előadás bemutatása, hanem hogy az afelé tartó dinamikus folyamat egyik állomására hívja fel a figyelmet. Ahogyan pedig eltűnik a nézőtér és a játéktér közti határvonal, úgy tűnik el az előadás színházszerűsége, s kerül előtérbe a mindennapi élet teátrális aspektusainak megragadása. Ezáltal a közönség számára sokszor eldönthetetlené lesz, hogy mikor válik el az előadás a mindennapoktól, mikor kezdődik és fejeződik be, illetve mikor játszik a színész és mikor nem, a néző pedig mikor néző, és mikor az események alakítója.

Az elkülönülés további felszámolásának érdekében a performansz-színház előadói oldalán sokszor nem egy dramatikus történet hagyományos színpadi karaktere áll, hanem a test, amely valamilyen viszonyba keveredik a „talált tér” és a nézők valóságával. Grotowski szegény színháza (és temérdek követője) minden felesleges elemet elhagyott, hogy csak a színész és a néző kapcsolatára koncentráljon. A színésznek nem is átélnie kell a szerepet, hanem új emberré kell válnia a segítségével, feltárva azt, ami a hétköznapi maszkja mögött rejtőzik. Mivel a játék a néző közvetlen közelében zajlik, a közönség teljesen átérezheti a színész testi intenzitását, és saját tapasztalatként élheti át azt a rituális áldozatot, amelyet a színész a nézőért végez (Kékesi 2000:16).

Más kísérleti előadások azért helyezik a színész testét az előtérbe, hogy a „hazug” nyelv közvettségével szemben a fizikai közvetlenség abszolútabb tapasztalatát nyújtsák a nézőknek. Peter Brook újítása volt az *üres tér*, ahol a színész szintén „önmagát nyilvánítja ki”, a lehető legegyszerűbb és legtermészetesebb színészi eszközökkel, saját személyiségéből építkezve szerepéhez, így kínálva fel a nézőnek, hogy ő is önmagát élje meg, s ez az őszinteség megteremtse előadó és befogadó közt a kapcsolatot. Számtalan esetben a színészek egy-egy performanszban nem is szerepet játszanak, hanem természetes hanghordozással, min-

dennapi gesztusokkal *léteznek* a nézők előtt. Ezekben az esetekben a nézők számára a színész olyan közülük való személynek tűnik, aki mindannyiunkat egyaránt foglalkoztató problémákat próbál megfogalmazni. Előfordul, hogy a színész már egyáltalán nem is játszik hagyományos színházi értelemben, csupán egy asszociációs háló részeként van jelen. Így a színész nem csak a hagyományos színészi játék élvezetétől fosztja meg a befogadót, de egyértelmű jelentéseket sem közvetít a néző számára, aki így kénytelen lesz maga felfejteni az előadás jelentésrendszerét, illetve feladni a jelentéshez való ragaszkodását.

A közönség aktivizálása a tévhitekkel ellentétben többnyire nem nyílt-színi inzultusokban valósul meg, sokkal inkább a néző személyiségére, illetve a nézőre mint önálló szubjektumra való hagyatkozásban. Nem értelmezésekkel találkozunk, hanem összefüggésekkel, melyek lehetővé teszik, hogy az üzenet az elméjében újra felszabadulva változatos mintákba rendeződjön. Az ilyen hatásmechanizmus sokféleképpen működhet; Robert Wilson<sup>7</sup> a maga képszínházában például azért szán domináns szerepet a látvány költőiségének, hogy megfogalmazhassa a láthatatlant. Sokértelmű és sokirányú, szürrealisztikus üzenetekkel bombázza a közönséget, hogy azok a néző figyelmének belső képernyőjén telítődjenek jelentéssel, és alakuljanak álomszerű, asszociatív jelentés-kapcsolatokká a befogadó és előadó közös univerzumában (Kékesi 2000:21). A színházi jelrendszerek továbbgondolása válik így lehetővé, elősegítve azt, hogy ne csak egy többség által legalizált igazság létezzen, hanem bárki megtalálhassa a maga igazságát, vagy éppen lemondhasson az igazság kereséséről.

Ez a fajta színház kiaknázza a meghatározatlanságot, a többértelműséget, a nem körvonalazható igazságokat, a visszautasítás és azonosulás egyszerre fennálló lehetőségét. Elsősorban kis létszámú és nyitott közösségekben tud működni, amelyek elfogadják, hogy kész válaszok helyett kérdéseket kapnak, leginkább a fennálló társadalmi rendre és működésre rákérdező határozott művészi gesztusok révén. Ugyanakkor az avantgárdtól eltérően nem feltétlenül a megelőző színházi formák, hagyományok tagadása irányítja, sokkal inkább azok újragondolása és újrahaznosítása, valamint a színházi esemény megtörténtének és a

---

<sup>7</sup> Wilson, Robert (1941-) amerikai színházcsináló, a posztmodern jellegzetes színházi alkotója.

felvetett kérdéseknek a tudatosítása. Ezáltal nem a színházi jelentés biztos megteremtését, illetve elfogadását kívánja a nézőtől, hanem a nézői pozícióban hozott tudatos döntések lehetőségét kínálja. A néző partnere a színházi előadásnak, s bár a dramatikus színház nézői pozíciójának megfelelően nem adja át magát a színpadi történések „valóságának”, de nem is marad érdektelen a játéktérben zajló eseményekkel szemben. Vállaltan szembesül a kérdésekkel és reagál, integrálódik a színházi folyamatba. Már csak egyetlen dolog hiányzik a totális interakció megszületéséhez: a néző világának, válaszainak konkrét beépítése az előadásba.

► Újabb kísérleti modell a néző elérésére?

Miközben az avantgárd és a modern színház különleges elegyeként kialakult a performansz-színház, vele párhuzamosan nyertek teret a színházi és pedagógiai elemeket sajátos viszonyrendszerbe állító drámapedagógiai műfajok, melyek közül számunkra most elsődlegesen a színházi nevelés (TIE – Theatre in Education) a legfontosabb. Ez az alkalmazott művészet és a reformpedagógia határán egyensúlyozó színházi és nevelési forma a performansz-színházhoz hasonlatosan a kérdések felvetésére koncentrál, s a színházi aktusba való bevonással a „színházi”-drámaóra partnerévé kívánja tenni a nézőjét. Érdekes, hogy míg a performansz-színház már a kezdetektől posztmodern színházi nyelvek kifejlesztésével kívánta a nézőt megérinteni, addig a TIE körébe sorolható valamennyi tevékenység kezdetben a hagyományos realista színház megoldásait kezdte használni, s mintegy gyorsított ütemben végigjárva a színházi „evolúció” útját, napjainkra már elvontabb, stilizáltabb és experimentálisabb játékmódokkal próbálkozik. Ettől függetlenül az ún. színházi nevelési foglalkozásoknak már a korai változatai is erőteljes színházi tevékenységet fejtettek ki, még ha működésük nem kimondottan színházakban, hanem oktatási intézményekben, illetve a kettő közötti (színházi és oktatási szempontból egyaránt) semleges terepeken valósult is meg. Ráadásul abbéli sajátossága miatt, hogy művészi ambícióit többnyire alárendeli pedagógiai céljainak, köztudomásúlag vitatott, sőt tagadott a színházi nevelés színházként való értelmezése – holott a pedagógiai próbálkozások a történeti tények szerint nem

idegenek a színházművészettől. Ehhez a vitához jelen cikk csupán csekély mértékben kíván hozzászólni, viszont nem hagyhatja figyelmen kívül a néző-résztvevőjével különleges szimbiózist létrehozó, a színházi alapvetéseket is felölelő színházi nevelési tevékenység vizsgálatát.

A színházi nevelés a maga fél évszázados története alatt olyan eredményeket ért el a nézővel való kapcsolódási pontok feltérképezésben, melyek adott esetben hasznosíthatóak és/vagy azonosíthatóak kortárs színházi kísérletekként. A színházi nevelés ugyanis nemcsak hogy a közönséggel létesít minden korábbinál szorosabb interakciót, hanem teszi ezt úgy, hogy közben foglalkozásain színházi előadáshoz hasonlatos mintázatokat produkál. Játsszókat, azaz színész-drámatanárokat sorakoztat fel, és egy körülhatárolható játéktérben komplex színházi jel- és viszonyrendszert működtet a néző-résztvevők előtt, illetve az ő közreműködésükkel. Bár a színházi nevelési foglalkozások alapvetően más kereteken belül valósulnak meg, mint egy hagyományos színházi előadás, de felépülhetnek hasonlóképpen, mint a performansz-színház egyes válfajai. Végző soron pedig a TIE sikerének a kulcsa ugyanaz, mint minden színházé: a művészi és a didaktikai elemek érzékletes és nyitott elrendezése.

A reformpedagógiai célok miatt a színházi nevelés szempontjából sem egy minél kidolgozottabb, zárt világ megjelenítése a cél, hanem olyan jelek felvillantása, amelyekből a néző-résztvevő kiegészítheti és kialakíthatja a saját maga által létrehozott jelentéseket. A drámatanár-színész egy-egy befogadói csoport reakcióihoz igazodva mindig eltérhet az előzetesen rögzített „forgatókönyvtől”. A foglalkozáson folytatott kommunikáció sikere nagymértékben függ az improvizációs képességektől és attól, hogy miként tudnak a játszó-drámatanárok egy-egy reakcióra minél érzékenyebben reagálni, új elemeket bevonva a színházi eseménybe. A játéktér és a játszók sem különülnek el, a néző-résztvevők nem egy önmagába zárt színpadi világ illúziójának elfogadására vannak készítve. A színész-drámatanárok jól megkülönböztetett szerepfelvételét-leadását követve a közönség mindvégig tudatában van annak, hogy ami elé tárul, az nem elfogandó, hanem megvizsgálandó művészi realitásként létezik. A téma valósága nem ragadhatja magával, de nem is hagyhatja hidegen a befogadókat; ennek a helyes aránynak az eltalálására szolgál az ún. kerettávolság, amely a teljes beleélést megakadályozandó mintegy „elidegeníti” a néző-résztvevőket a témától. Bár a drámaóra kizárólag olyan témára fókuszálhat, amely a meghívottakat nagy valószínűséggel

érinti vagy foglalkoztatja, fenn kell tartania az eltartás lehetőségét is, hogy a néző-résztvevők ne (csak) azonosuljanak a látottakkal, hanem megfelelő távolságot tartva bele is tudjanak merülni egy-egy probléma megfigyelésébe és analizálásába, vagy éppen elutasításába. Mindehhez azáltal kapnak segítséget az előadók, hogy a néző-résztvevőik olyan nyitott és homogén közösségek – általában iskolai osztályok –, amelyeket egységesen lehet kezelni. Ennek ellenére a felvetett probléma bemutatása nem lehet didaktikus és leegyszerűsített, hanem több szemszögből megközelítve, sokféle szempontot felvetve kell prezentálnia többféle igazságot, és csupán bizonyos elrendezett összefüggésekre hívhatja fel a figyelmet.

A színházi eszközök hadrendbe állítása a tanítás és a társadalomformálás szolgálatában – ahogy korábban erről már szó volt – korántsem idegen a „tisztán” színházi elképzelésektől. A színházi nevelési foglalkozás általában egy kiemelt problémára fókuszál, ám annak felfejtéséhez csak támpontokat ad, és inkább „elkíséri” néző-résztvevőjét az e témában megfogalmazódó saját véleményéhez vezető úton. A színházi eszközök kiegészülnek az interakció elmélyítését szolgáló pedagógiai módszerekkel, hogy a befogadóban csakugyan megszülethessen a saját véleménye. Emiatt eleve elképzelhetetlen a nézői és egyben résztvevői reakciók figyelmen kívül hagyása. Hiszen ez a módszer a célját az azonnali és közvetlen visszacsatolások felhasználásán keresztül érheti el; *nem a nézőre való hatás*, hanem a *folyamatos kommunikáció* fenntartása által, melynek során a néző-résztvevő élményszerzését egy tanulási folyamat részeként segíti (vö. Brian Way alapvetéseivel in Bethlenfalvy 2005/1) – ha úgy tetszik, az új tapasztalatok segítségével lehetőséget adva neki az „új emberre” váláshoz.

A színházi nevelés valóban méltányolandó újítása a színházhoz képest ennek az interakciónak a gondos kimunkálása. A foglalkozás színházi demonstráció(i)t követő, illetve az időnként az(oka)t megszakító megbeszélés(ei), illetőleg a nézői bevonás(ok) aktusa(i) olyan periódusai a színházi-nevelési eseménynek, amelyekben a néző-résztvevő szabadon elmondhatja a véleményét, vagyis a felvetett kérdésekre adott saját válaszaival nyilatkozhat meg. Sőt adott esetben „színpadra is léphet”, részese lehet a történések alakításának. A megbeszélés(ek) és interakció(k) során a színész-drámatanár újabb szerepet vesz magára: a megjelenítő színész után az értelmező tanárét, aki azonban nem kinyilatkoztat,

hanem teret nyit a néző-résztevő számára ahhoz, hogy ne készen kapja, hanem önmaga alakítsa ki a tárgyalt problémával kapcsolatos véleményét és viszonyát, éppen úgy juttatva el az egyént saját megéjtéseire, ahogyan azt a performansz-színház teszi. A néző így az elejétől a végéig tudatosan van jelen, kontroll alatt tartja, hogy mi történik vele, sőt sokszor még az adott foglalkozás színházi szabályrendszerének kialakításában is segítségül hívják. Az összes fázis részeseként még inkább tudatosodik benne a részvételének és a saját reakcióinak a felelőssége, így ösztönösen kívülről figyelve saját magát a színháznak és a valóságnak akár a performansz-színház eredményeinél is mélyebb megértéséhez juthat el. Az a folyamat, amelyet a tudatos néző az együttműködésre készen maga is alakít – nyitottan a problémákkal való szembesülésre és az azok megoldásában való részvételre –, a színházi hatás eredményeit meghaladva a társadalmi hasznosság irányába mutat, ami világszerte egyre fontosabb célkitűzéssé válik számos színházcsináló számára.

A progresszív színházat egyre inkább visszatereli a saját kiindulópontjához a több mint egy évszázada erősödő technikai fenyegetettség. A színházi kifejezés a valóság minél hűségesebb visszatükrözésében formailag nehezen versenghet a mozgóképpel, vagy napjaink virtuális és online lehetőségeivel. Kénytelen tehát azokat a lehetőségeit kiteljesíteni, amelyekben hatásosabb lehet a versenytársainál. Rákényszerül az azonnali és közvetlen párbeszéd lehetőségének minél szélesebb körű kiaknázására, az azonnali aktivitásra ösztönzésre, a gondolatébredéssel történő részvételre buzdításra, valamint az ábrázolt problematikák azonnali feldolgozására az interakciós lehetőségek felhasználásával. Az ilyen színház a nézővel való kapcsolatteremtés hagyományos formáihoz képest újító módon viszonyul a közönséghez. Nem vár arra, hogy a néző egy-egy meghirdetett előadást felkeressen, hanem elviszi a színházi eseményt hozzá, hogy felkínálja, bizonyos értelemben „kikényszerítse” a találkozást, a néző szembesülését a saját kérdéseivel. A nézői megszólítás e módszere sajátos módon vezet el az ideológiai ellenállás egyik lehetséges módjához. Az ellenszegülést ma már nem elsősorban a forradalmi felforgatás és a nyílt konfrontáció valósítja meg, hanem inkább a kultúra széleskörű terjesztése; az olyan nevelés, amely gondolkodásra és önálló cselekvésre ösztönöz a globalizmus és a fogyasztói társadalom diktálta kényszerek, az előre készre csomagolt vélemények és a választási



lehetőségek be- és elfogadásával szemben. A kultúra terjesztésében szerepet kap a szociálisan érzékeny színház<sup>8</sup> azon közművelődési stratégiája, amely elsősorban nem a tömegeket kívánja globális ellenállásra serkenteni, sokkal inkább a kis, helyi közösségekre szabott gondolatoknak próbál teret biztosítani. Ez a színház visszatalál a társadalmi problémákhoz és az állásfoglalás szabadságához, miközben folyamatosan keresi a kapcsolatot nézőjével. A társadalmi elkötelezettségű, és ilyen értelemben radikális színházi forma egyik lehetséges útját az eddigi tapasztalatok alapján a performansz-elemek és a színházi nevelés interakciós technikáinak ötvözése kínálja, s bár még meglehetősen korai lenne megizmosodott színházi irányzatról beszélni, képviselői közül kiemelünk egyet, akinek hatása már határozottan jelen van az európai színházi törekvések között, méghozzá éppen a néző integrálásáról és a nézői szerep tudatosításáról vallott nézetei miatt.

Edward Bond, a XX. század meghatározó, máig aktív brit drámaszerzője színházi felfogásában minden esetben a tudatosságot hangsúlyozza. Véleménye szerint a mai színházak túlnyomó többsége csupán a szórakoztatásra és a fogyasztásra fókuszál, mert elveszítették eredendő társadalmi funkciójukat, és ma már csupán a „dráma” az, amely hiteles színházként még képes a gondolatébresztésre. „A drámához – írja – oda kell tenniük magukat a nézőknek. A saját darabjukat – az életük színjátékát kell a drámához hozni. (...) A dráma által vizsgált problémák másmilyenek. Ezek összekapcsolják az egyénit és a társadalmat. Ezért nem felejtethi kinn magát az épület előtt a közönség – megfélemlítettünk önmagunkról, de a társadalmunk elől nincs menekvés” (Bond 2010/III). Szerinte az embert körülvevő valósághoz mérve érvényes színházként csupán kérdésekkel lehet közelíteni, és ma „másképpen kell szólni a nézőkhöz, (...) a közönséghez csak az az egyetlen dolog jut el, amit én is mindig szem előtt tartok: nem megoldani kell a problémákat,

---

8 Ld. Augusto Boal (1931–2009) brazil rendező, író, politikus által elindított Theatre of the Oppressed (Elnyomottak Színháza) mozgalmát, amely elsősorban Dél-Amerikában hódított teret, egyesítve magában a nyugati, az indián és az afrikai hagyományokat, de mára világméretű mozgalommá nőtte ki magát, és voltaképpen külön tanulmányt érdemelne a nézői interakció terén elért eredményei miatt. Esztétikai alapjait hazai recepciójának elmaradása miatt nehezen lehetne egységes keretek közt tárgyalni, hosszabb kifejtést igényelne, ezért nem szerepel jelen cikkben.

hanem élni velük. Dolgoztatni őket a helyzetnek megfelelően, nem pedig kész megoldásként alkalmazni” (Sz. Deme 2010/IV). Bond az 1980-as évek elején – kiábrándulva radikális társadalmi mondanivalóval átfűtött darabjainak lagymatag és formailag túlságosan zártnak tartott angliai előadásából – szakított a szigetországi színházakkal, és műveit azóta kizárólag külföldön engedi színpadra állítani. Hazájában egyedül a Big Brum<sup>9</sup> nevű TIE csoporttal hajlandó együttműködni, amely más színházi nevelési társulatokhoz hasonlóan főként fiataloknak játszik. Bond a TIE foglalkozásokra írt műveiben továbbra is ugyanúgy az emberi társadalom igazságtalanságaira és feloldhatatlan feszültségeire hívja fel a figyelmet, hiszen számára minden közönség alkotótárs, s „mert *hisz* a gyerekekben és a *cselekvés értelmében*, természetes, hogy gyerekeket avat közönségévé, *alkotó partnerévé*” (kiemelések tőlem: SZ.D.L.; Upor 2010/IV). Bond tudatosan használja ki a TIE interakciós lehetőségeit: darabjait eleve olyan „hézagokkal” komponálja, hogy a kapcsolódó színházi nevelési foglalkozáson a résztvevők az általa felvetett formákba képesek legyenek belehelyezkedni, s a „lyukakat” ki tudják egészíteni. Felismeri, hogy mindössze a színház formája változik, tartalma nem, s ha a művészek a jelen korban lehetősége adódik a közönséggel minden korábbinál közvetlenebb párbeszédet folytatni, ezt az alkalmat nem lehet kihagyni.

### ► Hazai próbálkozások a néző bevonására

Bár még átütő sikerre nem lehet hivatkozni, de a Bondéhoz hasonló elszántságra és együttműködési kezdeményezésre hazai példa is hozható: Schilling Árpád rendező és a Káva Kulturális Műhely között.

Schilling határozott irányváltással fogott új helyének keresésébe a világ kísérletezőbb kedvű rendezői közt, miután az egyik legsikeresebb magyar színházi társulat vezetőjeként – letérve a professzionalizálódás korábban sikeresnek bizonyult útjáról – néhány éve szélnek eresztette neves színészeit, és újrarajzolta a mágikus „krétakört”. Új kezdeményezéseivel előtérbe helyezi a társadalmi kérdések színházi feldolgozását

---

<sup>9</sup> Birminghami központú színházi nevelési társulat 1982 óta, vezetője Chris Cooper.

és a nézők, mint társadalmi szereplők aktivizálását, amihez a hazai színházi gyakorlaton túlmutató lehetőségeket és eszközöket mozgósít. Bár ez a típusú elköteleződés már Magyarországon sem egyedülálló, az utóbbi időben megjelent reformerek<sup>10</sup> közül mégis a Krétakör programja tűnik a legeltökéltebbnek. Ahogy maga Schilling megfogalmazza, a célja az, hogy „Magyarországon is meghonosítsuk a szociálisan elkötelezett színház eszményét, amelynek formai keretei változékonyak, de a tartalma állandó. Olyan akciók szervezésébe fogtunk, amelyek színházi eszközök segítségével igyekeznek *aktivitásra ingerelni* egy (...) ország állampolgárait” (idézi Jászay 2010/V).

Az új próbálkozást elsősorban az a kérdésfeltevés indította el, hogy a színházhoz, az előadás megszületéséhez hozzátartozhat-e a néző kérdése is. A válaszhoz a színházi nevelés hagyományai kész formai metódusokat kínáltak, így a Krétakör egyszerűsítő színházi formanyelve szükségyszerűen találkozott a Káva Kulturális Műhely által alkalmazott, pedagógiai ambíciókkal áthatott technikával, melynek használata során a néző aktív részvétele, segítése és közreműködése megkérdőjelezhetetlen. Ez a felállás Schilling elgondolásában akár túl is léphet a színház terepén, s a közélet- és társadalom-formálás fontos modelljévé válhat (ld. Schilling 2010.05.04). A közös kísérletezés megfelelő háttérét az szolgáltatta, hogy a Káva drámapedagógiai törekvései és korábbi gyakorlatai során a fenti elgondolással összhangban álló felvetésekig jutott. Számukra továbbá a Krétakörrel való együttműködés arra is lehetőséget adott, hogy a drámapedagógiai színházi formákat erőteljesebbé tegyék. A két szervezet együttműködéséből megszületett produkciókban a színházcsinálás szerepe túllép a hagyományos esztétikai vagy pedagógiai közvetítésen, és a lehetséges társadalmi hasznot keresi a nézővel való kommunikációban.

---

<sup>10</sup> A civil megmozdulások oldaláról jelentkeznek olyan kurzusok, események (pl. a Fórum Színház csoport, a Magyar Szegénységellenes Hálózat vagy az Istenkúti Közösségért Egyesület részéről), amelyek hazai helyzetekre igyekeznek adaptálni Augusto Boal Fórum Színházának technikáit. Színházi oldalról pedig az utóbbi időben gomba módra szaporodó ún. beavató előadások – sokszor kétesnek mondható eredmények mellett is – azt segítették elő, hogy több olyan ígéretes kezdeményezés is kifejlődjön, mint a KoMa Társulat intenzív és egyszerű, fiatalokkal kommunikáló előadásai, vagy az UtcaSZAKnak a *commedia dell'arte* archetípusait és technikáját felhasználó, marginalizált társadalmi csoportokkal kapcsolatot kereső színháza.

A Krétakör már az említett fordulat előtt is folyamatosan élt a performansz-színház nyitott megoldásaival. A *hamlet.ws*<sup>11</sup> című előadással az iskoláskorú közönség felé fordultak, a már a Kávával közösen kidolgozott, *Akadályverseny*<sup>12</sup> elnevezésű projekt pedig kifejezetten iskolai közösségek számára lett kifejlesztve. Ez a program a közönségben megfogalmazódó kérdések, illetve problémák feltárását és közös feldolgozását tűzi ki célul. Az esemény időtartamában is hosszabb egy színházi előadásnál, illetve egy TIE foglalkozásnál, ami elősegíti a résztvevők elmélyültebb együttműködését. Szerkezete laza, a történések nincsenek benne előre rögzítve, maguk a játszó is csak fejben fogalmazzák meg saját maguk számára, hogy mit cselekszenek majd egy-egy foglalkozás keretében; ugyanakkor hosszú előkészítési folyamat előzi meg a közönséggel való találkozást. A színházi esemény nem egy történetet vagy problémát konkretizál, hanem a problémákhoz, történetekhez való viszonyulást járja körül: az esemény létrejöttét igazoló célnak magának is a közös játék során kell kiderülnie. Az „előadás” saját előrehaladása során bontakozik ki, nem pedig egy előre eldöntött végkifejlet felé tart, s mindvégig reflexív viszonyban marad a résztörténetekkel. A színházi akció olyan helyzetek sorát kínálja fel, amely a diákokat kimozdíthatja megszokott iskolai szerepeikből. Olyan pozíciókat kínál számukra, amelyek ugyan aktív erőfeszítést követelnek tőlük, de egyben megteremti annak a lehetőségét is, hogy ezeket az akciókat a néző-résztvevők ragadják magukhoz, ők „élesítsék be”, és ezeket a maguk igényei, elvárásai szerint formálják. A személyes bevonódás és cselekvés, valamint mindezek értelmezésén keresztül a közönség a világban való eligazodás kérdéseit és válaszait alakíthatja ki a maga számára (vö. Deme-Horváth 2010).

A Káva és a Krétakör nem csak iskolásoknak, hanem a tágabb közönség számára is létrehoz előadásokat, hol közösen, hol külön utakon járva. Ezekben a színház itt és most történő élménye helyett az itt és most

---

11 A Krétakör előadása, amelyet 2007-ben mutatott be Shakespeare drámája nyomán. Az összes szerepet három színész – Gyabronka József, Nagy Zsolt és Rába Roland – játssza. Bár felnőttek számára készült, több mint százszor adták elő középiskolai diákoknak iskolai osztálytermekben.

12 A Káva és a Krétakör együttműködésében 2009-ben készített, 14-16 évesek részvételével megvalósuló komplex színházi játék, amely a szabadság témakörében az iskola és a demokrácia kapcsolatát vizsgálja.

történi *cselekvések* válnak hangsúlyossá, hogy a néző se csak nézője legyen az eseményeknek, hanem tudatos résztvevője is. Ebben a koncepcióban ugyanis az előadói oldal csak úgy képes friss szemmel tájékozódni a világban és hitelesen bemutatni annak valóságát, ha ebben a befogadói oldal is közreműködik: a színészeknek és a nézőknek minden új projektekben új közösséget kell alkotniuk.

*A szabadulóművész apológiája*<sup>13</sup> című krétakörös produkció, vagy az *Új Néző*<sup>14</sup> elnevezésű, Schilling művészeti vezetésével megvalósuló Káva-projekt leginkább talán „színháziasított folyamatként” értelmezhető. Ezekben helyi mikrotársadalmak tagjaival alakul ki közös munka mind az előkészítésben, mind pedig a megvalósításban. A végeredmény egy olyan esemény felmutatása, amelynek legavatottabb előadói és közönsége is ugyanazon helyi kisközösség tagjaiból állnak, különböző szakemberek, színészek, drámatanár-színészek és kutatók bábáskodása mellett. Legtöbbször peremre szorult társadalmi csoportok kerülnek fókuszba a maguk égető problémáival és feszültségeivel, s az események közösségi, mindenki által ismerős, hétköznapi terekben zajlanak. Az eseményekről sokszor nem lehet előzetesen informálódni, a következőn való részvételre annak van a legjobb esélye, aki már az előzőn is jelen volt. Ez a színházi forma rendkívül képlékeny: az előkészítés munkálatai önmagukban még nem garantálják az előadás végső formáját, egy-egy jelenet kidolgozása során a résztvevők arról is dönthetnek, hogy a „bemutató-kész anyag” ne kerüljön más nézők elé. „A megtervezett improvizációk mindegyike valamilyen modellhelyzetet mutat be, melyek sajátossága, hogy egyszerre konkrétak, azaz helyhez, időhöz és szereplőkhöz kötöttek, ugyanakkor mindig hagyják (sőt, megkövetelik) a látottak továbbgondolását, kiegészítését, esetenként a saját életünkből vett példák hozzáadását, azaz előírják a néző (többnyire virtuális) közreműködését” (Jászay 2010/V).

---

13 Ez az ún. városterápiás akciósorozat a megújuló Krétakör első aktivitása volt. 2009. március 8. és május 1. között a közönség Budapest terein elhelyezett objektetekken, a Gödör Klubban kiállított videóinstallációkon és egy a IX. kerületben civil szereplőkkel megvalósított előadáson keresztül végül egy Május 1-i felvonulásig jutott el, miközben lehetősége nyílt az akcióban való aktív részvételre. Részletek: [www.kretakor.blog.hu](http://www.kretakor.blog.hu)

14 A Káva, a Krétakör és az AnBlok együttműködésében 2009-2010-ben megvalósított *Új Néző* közösségi színházi projekt célja az volt, hogy két BAZ megyei faluban, az ott élők problémáira az ott élők részvételével valósuljanak meg a helyi társadalmi konfliktusokra rákérdező, hosszabb távú megoldásokat kereső komplex színházi akciók. Részletek: [www.ujnezo.hu](http://www.ujnezo.hu)

A Káva és a Krétakör jelenlegi kísérleteiben teljességgel megvalósul az a törekvés, hogy a színházi eseménybe szervesen illeszkedjen a néző jelenléte és aktivitása. Emiatt sajátos technikájuk legsarkalatosabb pontját is a néző jelenti, pontosabban a néző helyzetbe hozása: vajon készen áll-e az aktív fellépésre a színházi esemény struktúráján belül, és képes-e akár csak arra, hogy megfelelően fogadjon be egy ilyen élményt? Ez a dilemma jelenleg újfajta kihívásokkal szembesíti a Káva és a Krétakör kollektíváját, és arra ösztökéli őket, hogy új technikákat dolgozzanak ki a néző motiválására, hiszen – ahogy Schilling Árpád írja – a „civileket megmozgató, kérdőre vonó és játékra, közös alkotásra ingerlő színházi módszerek hazánkban még jószereivel ismeretlenek a nagyközönség előtt. És az is nyilvánvaló, hogy ez a nagyközönség igencsak meg volna lepve, ha az általa már kényelmesen belakott intézményekben egyszer csak társadalmi performanszokon kellene részt vennie, akár csak azokat elviselnie” (Schilling 2010.05.04). Mindez kijelöli a további munka és az eddigi eredmények továbbfejlesztésének útját. Az, hogy a kísérletek milyen használható színházi formában fognak majd kikristályosodni, hogy miként lehet az előadás esztétikailag is egyenrangú partnerévé avatni a nézőt, hogy egyáltalán mi jöhet létre a nézőjét is mozgató színházi felállásban, egyelőre mind – egyre komolyabban vizsgált – kérdések és felvetések, melyekre a válaszokat majd az idő fogja megadni.

► Hivatkozott irodalom:

### **Artaud, Antonin**

1985 *A könyörtelen színház*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó.

### **Bethlenfalvy Ádám**

2005 *Fejezetek az angol drámapedagógia történetéből (2.)*, pp. 16-23, in *Drámapedagógiai Magazin XXIX.* (2005/1.). Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság. On: <http://letoltes.drama.hu/DPM/>

### **Bolton, Gavin**

1993 *A tanítási dráma elmélete V.* Budapest: Marczibányi téri Művelődési Központ.

**Bond, Edward**

2010 *Színház és dráma*, in *Critikai Lapok XIX.* (2010/03). Budapest: Critikai Lapok Alapítvány. On: [http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37847&catid=23&Itemid=2](http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37847&catid=23&Itemid=2)

**Deme János - Horváth Kata**

2010 „A diákokkal együtt szembesültünk a szabadság problémájával” – interjú Schilling Árpáddal és Takács Gáborral az Akadályverseny projektről, in *Színház és Drámapedagógia 6.* Budapest: L'Harmattan Kiadó – Káva Kulturális Műhely – AnBlok Egyesület.

**Fischer-Lichte, Erika**

2001 *A dráma története.* Pécs: Jelenkor Kiadó.

**Jászay Tamás**

2010 *Elveszett vagy átalakult?*, in *Színház XLIII.* (2010/05). Budapest: Színház Alapítvány. On: [http://www.szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35654:elveszett-vagy-atalakult&catid=42:2010-majus&Itemid=7](http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35654:elveszett-vagy-atalakult&catid=42:2010-majus&Itemid=7)

**Kékesi Kun Árpád**

2000 *Thália árnyékában.* Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó.

2007 *A rendezés színháza.* Budapest: Osiris Kiadó.

**Molnár Gál Péter**

1976 *Színházi holmi.* Budapest: Kozmosz könyvek.

**Schilling Árpád**

2010 *Demokrácia-játszóház.* On: [www.komment.hu/tartalom](http://www.komment.hu/tartalom) (2010. 05. 04.)

**Simhandl, Peter**

1998 *Színháztörténet.* Budapest: Helikon.

### **Sz. Deme László**

2010 *Dráma és felelősség – interjú Edward Bonddal*, in *Színház XLIII.* (2010/04). Budapest: Színház Alapítvány. On: [http://www.szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35599:drama-es-felelsseg&catid=41:2010-aprilis&Itemid=7](http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35599:drama-es-felelsseg&catid=41:2010-aprilis&Itemid=7)

### **Upor László**

2010 *Bond kérdez*, in *Színház XLIII.* (2010/04). Budapest: Színház Alapítvány. On: [http://www.szinhaz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35600:bond-kerdez&catid=41:2010-aprilis&Itemid=7](http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35600:bond-kerdez&catid=41:2010-aprilis&Itemid=7)