Károli Könyvek

Monográfia

Kiss Gabriella

A tettre kész néző



KÁROLI GÁSPÁR REFORMÁTUS EGYETEM

L'Harmattan

Kiss Gabriella

A TETTRE KÉSZ NÉZŐ



Károli Könyvek

monográfia

Sorozatszerkesztő: Sepsi Enikő

A szerkesztőbizottság tagjai:
Boros Gábor, Csanády Márton, Csoma Mózes, Fabiny Tibor, Furkó Péter,
Homicskó Árpád, Jakab Éva, Kendeffy Gábor,
Literáty Zoltán, Mészáros József, Pap Ferenc, Tóth J. Zoltán

Kiss Gabriella

A TETTRE KÉSZ NÉZŐ

Károli Gáspár Református Egyetem • L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2024

A szerző a könyv írása idején a Károli Gáspár Református Egyetem, a Magyar Tudományos Akadémia Színháztudományi Állandó Bizottsága és a Szent István Gimnázium közötti együttműködési megállapodás értelmében az Oktatási Hivatal (OH-KUT/6/2017 és OH-KUT/48/2021) kutatótanári támogatásában részesült.

© Károli Gáspár Református Egyetem, 2024
© L'Harmattan Kiadó, 2024
© Kiss Gabriella, 2024

Felelős kiadó:
Gyenes Ádám, a L'Harmattan Kiadó igazgatója és Trócsányi László, a KRE rektora
Károli Gáspár Református Egyetem
1091 Budapest, Kálvin tér 9.
Telefon: 455-9060

Szakmai lektor:
Nánay István (1. fejezet), Bethlenfalvy Ádám (2. fejezet), Kaposi László (3. fejezet)

A borító Nemeh Diana fotójának felhasználásával készült.

DOI: https://doi.org/10.56037/978-963-646-116-4
ISBN 978-963-646-116-4
ISSN 2063-3297

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: +36-70-554-3177
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

TARTALOM

Kontextusba lépve... 9

Az eleje... 17

A hatástörténet játékai – Szegedi Egyetemi Színpad: *Petőfi napja (Petőfi-rock)*, 1972 20

A diszpozitívum-szervezés nehézségei – Kerekasztal Színházi Nevelési Központ: *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)*, 1992 45

A kánonalakítás felelőssége – Krétakör: *A papnő* (*Krízis*-trilógia III.), 2011 64

A veleje... 89

Közhelyek egy kulcsjelenségről – a részvételi színházi formák heterarchikussága 92

Közhelyek egy kulcsfiguráról – a *spectactor* (Boal) színháza 105

Közhelyek egy kulcsproblémáról – a megfigyelő résztvevő története 129

Az értelme... 155

Amikor a drámatanár színháztörténetet tanít – a *Koldusopera*-ügy 158

Amikor a drámatanár ünnepel – a „Petőfi"-ügy 173

Amikor a drámatanár versenyre készít fel – „Shakespeare-Factory" 188

Irodalomjegyzék 203

Szüleimnek, mert megtanítottak játszani,
és családomnak, mert még mindig játszanak velem.

KONTEXTUSBA LÉPVE...

„Színházelmélet márpedig szükséges. Melyik művészeti ágnak hiányzik az elmélete?" – huszonnégy évvel ezelőtt Bécsy Tamás ezzel a kérdéssel indította útjára a *Theatron* első számát. A színháztudományi periodika *Prológus*ának öt szereplője 1998 őszén azért „ült le és merült olvasásba", hogy a befogadás történetiségében változó szokásrendjeit vizsgálva teoretizálja a „látást" és a „nézőpontok" közötti különbségeket.[1] Ennek a könyvnek a szerzője tizenhét évvel később egyfelől színháztörténészként, másfelől gyakorló középiskolai tanárként kezdett el foglalkozni azzal a színházi és kulturális jelenséggel, melynek elméleti és történeti reflektálatlanságát Bécsy Tamás, az 1973-ban alapított Országos Színjátszó Tanács első elnöke, a pécsi Doktor Sándor Művelődési Ház Irodalmi Színpadának diákszínjátszó-rendezője egész életében ostorozta.[2] A színházat nevelési céllal alkalmazó drámapedagógiáról van szó.

A *cultural turns* kontextusában megszülető modern színháztudomány sohasem kívánta a kizárólagosság jegyében rögzíteni „a" színház definitív (ily módon homogén, reduktív és normatív) jellemzőit. Azt a felismerést viszont, mely szerint „mind a cselekvők fellépésének, mind pedig a történés bemutatásának esetében az előadói gyakorlat szabályairól, azaz konvencióiról van szó, de nem az előadás lényegi ismérveiről",[3] csak az ezredfordulón tudta elméletileg és történetileg reflektáltan megfogalmazni. S ebből a tézisből termékeny kérdések sora következett. Biztos, hogy a színháztudománynak kizárólag az előadás (mindenkori fogalma) a tárgya? Biztos, hogy a teatrológia csak a nézést, nem pedig a közönségről való tudás, illetve nem-tudás szerkezetét tematizálja?[4] Biztos, hogy a magát mind a mai napig „morális intézménynek" tekintő művészszínháznak nem volna-e egyre sürgetőbb feladata számot vetni azzal a dilemmával, „hogy a világ nyomorúságáról szóló színházi előadások előfeltétele szükségképp az a

[1] Bécsy Tamás – Kiss Gabriella – Gajdó Tamás – Kékesi Kun Árpád – Jákfalvi Magdolna: Prológus, *Theatron*, 1. évf., 1998/1, 1.

[2] Bécsy Tamás életművének ehhez a kevésbé ismert fejezetéhez lásd Debreczeni Tibor: *Történt pedig. Egy Corvin téri népművelő a puha diktatúrában 1966–1989*, Budapest, Játszó Ember Alapítvány, 2012, 35, 47, 58.

[3] André Eiermann: Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása, in Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, ford. Kerekes Amália, Budapest, Kijárat, 2013, 143.

[4] Doris Kolesch: Re/produktionsmaschine Theaterwissenschaft. Herausforderungen durch immersive Theaterformen, in Friedemann Kreuder – Ellen Koban – Hanna Voss (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den darstellenden Künsten*, Bielefeld, transcript, 2017, 33.

jólét, ami többé-kevésbé áttételesen ezen a nyomorúságon alapul? A hely, ahol megfogalmazódik a kritika, mindig privilegizált, és ez a legkisebb független színpadra is igaz."[5]

Közismert tény, hogy az elmúlt két évtizedben épp e kérdések mentén rendeződött át az európai színháztudomány tudásszerkezete. Az „átalakulás" (ahogy történt ez az 1980-as években) ismét reakció. Válasz azokra a kortárs színházi szcénában lezajló folyamatokra, amelyeket a szociológia és az empirikus kutatás rapid terjedése, illetve a szak határainak transzdiszciplináris megnyitása jellemez, kultúratudományi koordinátáit pedig a szociológiai fordulat *(social turn)* művészetelméleti vonatkozásai jelölik ki. A 2020-ban *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* (A színháztudomány új módszerei) címmel megjelent kötet nemcsak elutasítja a *teatralitás* fogalmának esszenciális és teleologikus koncipiálását,[6] hanem „a színháztudományi kutatások hálózatát megerősítő és a szak differenciálódásához, illetve pluralizálódásához hozzájáruló" módszerkritikában látja a változás lényegét.[7] Ezt a kutatói attitűdöt erősítik azok a nem produktum-, hanem folyamatorientált esztétikai gyakorlatok, amelyek társadalmi intervenciónak tekintik önmagukat, és funkcionális meghatározottságuk egyik következménye, hogy számukra „a színház csak ürügy".[8]

Ezek a kollaboratív munkaformák heterarchiájára, a kontingencia dramaturgiájára és a részvételi színházi formák kritikusságára épülő színházi jelenségek egyfelől azt a kérdést feszegetik, hogy milyen „theatronban" tud megvalósulni az a kulturális aktivitás,[9] amelynek az a célja, hogy az alkotóközösség játszva

[5] Nicolas Stemann: Wir sind Oidipus. Überlegungen zum politischen Theater der Gegenwart, *Theater Heute*, Jg. 57, 2016/3, 38, ford. Kricsfalusi Beatrix.

[6] A bölcsészettudományokban bekövetkező, különböző fordulatokban artikulálódó kultúratudományi perspektívaváltás egyfelől dacol a szellemtudomány egyetlen, eszményi meghatározásra irányuló célképzetével, másfelől kifejleszti a (tudományos) reflexió deficitjeire érzékeny, s mindenkori téziseire mint idegenre tekinteni képes gondolkodásmódot. Ennek okán az Eric Bentley, Peter Brook, Erwin Goffmann, Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann, Samuel Weber, James R. Hamilton nevéhez fűződő teatralitáskoncepciók leginkább „kultúratudományos diszkurzuselemek" különböző szerveződéseinek és „termékeny problémamegoldó stratégiának", mintsem definícióknak tekinthetők. Vö. Erika Fischer-Lichte: Theatralität und Inszenierung, in Erika Fischer-Lichte – Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen–Basel, Francke, 2000, 11–27; Kricsfalusi Beatrix: Teatralitás és medialitás, avagy miért nem definiálható „a" színház?, *Játéktér*, 9. évf., 2020/4, 3–18.

[7] Benjamin Wihstutz – Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld, transcript, 2020.

[8] Kovács Zoltán – Tarnói Gizella – Váradi Zsuzsa (szerk.): *A színház csak ürügy. Keleti István utolsó ajándéka*, Budapest, Journal Art, 1996.

[9] Monica Prendergast – Juliana Saxton: *Applied Drama. A Facilitator's Handbook for Working in Community*, Chicago, Intellect, 2013; Philip Taylor: *Applied Theatre. Creating Transformative Encounters in the Community*, Portsmouth, Heinemann, 2003.

néző résztvevője *(spectactor)* „politikus állattá" *(zoon politicon)*, „tettre késszé" váljon.[10] Másfelől problémaként vetik fel, „hogyan kell bizonyos vizsgálatokat elvégezni, mely eszközök, eljárásmódok, perspektívák bizonyulnak célravezetőnek és ismeretet közvetítőnek [...]".[11] Továbbá ráirányítják a figyelmet Hans-Thies Lehmann intelmére, aki 2014-ben egy „halálfélelemből elkövetett öngyilkosságtól" óvta a Német Színháztudományi Társaság kongresszusának résztvevőit. Előadásában attól féltette a „kevéssé jövedelmező [...], így az intézményes ellehetetlenülés" fenyegette diszciplínát, hogy a „színház" (pedagógiai és andragógiai céllal történő) alkalmazhatóságának konjunktúrája nem azt segíti-e elő, hogy a modern teatrológia „önszántából másod- és harmadrangú szociológiává, filozófiává vagy kultúratudománnyá transzformálja magát", és közben elveszíti kapcsolatát az előadással és annak esztétikai tapasztalatával.[12]

S mivel e könyv írója színháztörténészként lett drámapedagógus, a továbbiakban elsősorban erre a tudománypolitikai és egzisztenciális kérdésre keresi a választ. Elméleti előfeltevéseinek legsarkalatosabb pontja egy munkahipotézis: a művészszínház produktumorientált diszpozitívumának részét alkotó előadáselemző magatartások (módszerek) törvényszerűen nem vagy nem elégségesen képesek megszólaltatni azokat a színházcsináló szokásrendeket, melyek egyik fő vonása, hogy dez-, illetve reartikulálják a dramatikus, illetve rendezői színházat meghatározó „rendőri" tudásrendeket,[13] továbbá a színházról való beszéd fegyelmező és kirekesztő erőviszonyainak dekonstitúciója felől értelmezik önmagukat. Historiográfiai előfeltevéseinek pedig két korszakküszöbképző mozzanat a centruma. Az egyik a 2018-as év, amikor is „a magyar színház kísérletező, műfaji határokat átlépő hagyományát erősítendő, a Trafó – Kortárs Művészetek Háza és a *Színház* folyóirat Halász Péter-díjat alapított". Olyan színházi jelenségekre kívánták ráirányítani a figyelmet, amelyek

> [k]énye lmetlenek. Kellemetlenek. Kihívóak. Megosztóak. [...] megpróbálják tágítani a kortárs színház lehetséges tematikáit és játéknyelveit; [...] kimozdulnak a színjátszás

[10] „[...] az ember természeténél fogva állami életre hivatott élőlény, s [...] aki nem képes a társas egyesülésre, vagy akinek *autarkeiája* folytán semmire sincs szüksége, az nem része az államnak, mint az állat vagy az isten. Természetünknél fogva törekszünk az ilyen közösségre; aki pedig ezt elsőnek megalkotta, az a legnagyobb áldás forrása." Arisztotelész: *Politika*, ford. Szabó Miklós, Budapest, Gondolat, 1994, Első könyv, 2. fejezet, 73.

[11] Wihstutz–Hoesch (Hg.): *Neue Methoden*, 7–8.

[12] Hans-Thies Lehmann: Wissenschaft vom Theater als Denkzeitraum, in Milena Cairo – Moritz Hannemann – Ulrike Haß – Judith Schäfer (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld, transcript, 2016, 30.

[13] Vö. Nikolaus Müller-Schöll: Polizeiliche und politische Dramaturgie, in Sandra Umathum – Jan Deck (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin, Neofelis, 2020, 209–230.

> szokványos színtereiről; […] időről-időre önkritikusan újragondolják alkotói módszereiket; […] vizsgálat tárgyává teszik az alkotókat és az intézményeket egyaránt befolyásoló strukturális kényszereket és társadalmi elvárásokat; hogy kizökkentik gondolkodásunkat; […] megkérdőjelezik az általunk természetesnek vélt konvenciókat és határokat; és […] megmutatják, akár ez is lehet, ilyen is lehet ma a színház![14]

A másik a 2022-es év, amikor is a Színházi Kritikusok Céhe úgy döntött, „Jövő" elnevezéssel új díjat alapít, amely „a társadalmi folyamatok alakításán innovatív színházi gondolkodással, elkötelezetten dolgozó" társulatok vagy személyek, illetve ilyen előadások számára adható.[15] Ezeknek a feltételeknek elsőként a harmincéves Kerekasztal Színházi Nevelési Társaság és a huszonöt éves Káva Kulturális Műhely, 2023-ban a celldömölki Soltis Lajos Színház, 2024-ben pedig a Stereo Akt felelt meg, ami azt igazolja, hogy a szakma immár a konstruktív pedagógia jegyében létrejövő, *devising* munkaformákkal dolgozó projektprodukciókra is „színházként" tekint. Hiszen az alkotásnak és a befogadásnak ez a (társadalmi diskurzusoktól, materiális-technikai gyakorlatoktól soha el nem választható) szokásrendje több mint 2500 éve „átáll és rááll a megváltozott társadalmi viszonyokra".[16] Az olyan 21. századi színházi műfajoknak például, mint az immerzív színház, az audio-, videó- és dokusétáik, a *lecture performance*, a poszthumán installációk, illetve digitális net-performanszok, a civil, illetve egyszemélyes színház, továbbá az újrajátszás *(reenactment)* kortárs formái[17] „azért áll hatalmukban változásokat előidézni az emberi élet átlagos időtartama alatt",[18] mert a színházcsinálást egyfajta „cselekvő" nézésnek/írásnak/tanításnak tekintik. S mindeközben olyan cselekvésfogalommal dolgoznak, amely kizárólag a Másikkal folytatott interakció felől értelmezhető, és amely „nyugalomhoz, türelemhez, befogadáshoz szoktat[ja] a szemet".[19]

Pontosan úgy, ahogy „a látás pedagógusainak" is nevezhető „drámások" „lassítják le az időt".[20] Egy szempontból ugyanis mindegy, hogy tantermi

[14] Halász Péter-díj. https://trafo.hu/laban-halasz-dij (Letöltés: 2023. június 6.)

[15] *A 30 éves Kerekasztal és a 25 éves Káva kapja a Színházi Kritikusok Céhének első Jövő díját*, 2022. augusztus 15. https://kritikusceh.hu/a-30-eves-kerekasztal-es-a-25-eves-kava-kapja-a-szinhazi-kritikusok-cehenek-elso-jovo-dijat/ (Letöltés: 2023. augusztus 4.)

[16] Andreas Kotte: *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*, ford. Berta Erzsébet – Edit Kotte, Budapest, Balassi, 2020, 397.

[17] Vö. Wihstutz–Hoesch (Hg.): *Neue Methoden*, 10. Nem véletlen, hogy a Halász Péter-díj jelöltjei és nyertesei is e műfajok közé sorolhatók.

[18] Taylor: *Applied Theatre*, 93.

[19] Friedrich Nietzsche *Bálványok alkonya* című írását idézi Byung-Chul Han: *A kiégés társadalma*, ford. Miklódy Dóra, Budapest, Typotex, 2019, 43.

[20] „[…] a lelassult időben a résztvevők értelmezni tudják a történteket, reflektálhatnak a szereplők viselkedésére, megbeszélhetik, hogy az események hogyan hatnak rájuk." Bethlenfalvy Ádám:

drámaóráról, tanítási drámáról (DIE), komplex színházi nevelési előadásról (TIE), színházpedagógiai programról, projektalapon szerveződő és a színházi *devising* eszközeivel dolgozó diákszínjátszó előadásról vagy egy iskola ünnepi megemlékezéséről van szó. Ha a facilitátorok egy „cselekvő kultúra" tagjaiként tekintenek nemcsak önmagukra,[21] hanem a résztvevőkre is, akkor a játékosok és nézők együttes jelenlétéből adódó alkotói és befogadói mechanizmusoknak olyan *heterarchiá*ja jön létre,[22] melynek origójában nem az ítélet, hanem a kritika áll,[23] hiszen az esztétikai nevelés nem egyirányú tudásátadás, hanem olyan performatív folyamat, amely a tapasztalatszerzés experimentálisan szerveződő tereiben zajlik.[24] A színházcsináló színész-drámatanárok pedig olyan „utcanindzsák",[25] akik pontosan tudják, hogy a játék *(Spiel)* szó azért jelent eredetileg „tánc"-ot, vagyis olyan „ide-oda mozgás[t], amelyben közömbös, hogy ki végzi", mert a „játéknak elsőbbsége van a játékos tudatával szemben".[26]

Drámapedagógia, in Cziboly Ádám (szerk.): *Diverse projekt. Tanári kézikönyv*, Budapest, InSite Drama, 2021, 22.

[21] Az ún. „aktív kultúra" Jerzy Grotowski *Az ünnep* című beszédében (ford. Pályi András, *Színház*, 33. évf., 2000/különszám, 2–6.) teoretizált fogalma a passzív kultúrafogyasztással szemben a kultúra létrehozásának, a kreativitásnak a közegét helyezi előtérbe, és a valóságos, tehát nem a formális vagy „látszatprofesszionalizmus" kutatásának mint életmódnak az elméleti alapvetését képezi. Vö. Adorján Viktor: *A Laboratórium – Az opolei-wrocławi színházi Laboratórium tevékenysége és utóélete 1995-től napjainkig*, Budapest, Magyar Műhely – Ráció, 2015.

[22] „[…] bár a heterarchia fogalma a hierarchikus vertikalitással szemben a horizontális szerveződést részesíti előnyben, mégsem működik a »hierarchia« pontos antonímájaként. Ehelyett gyakran társul a »komplexitás« fogalmával. A heterarchia hierarchiák hálózatából állhat, mint Saraceno műalkotásában. Carole Crumley a »heterarchiát« úgy jellemzi, mint »az elemek egymáshoz fűződő viszonyát, amikor nem rangsoroltak, vagy amikor potenciálisan többféleképpen is rangsorolhatók«. Ez egy olyan rendszer, amely a hatalmat »szétszórja«, »megosztja« vagy »ellensúlyozza«, nem pedig »állandóan egymáshoz viszonyítja«. Crumley szerint a heterarchia mint elv a hópelyhektől az emberig terjedő önszerveződő rendszerek tanulmányozásakor figyelhető meg különösképpen; mint ilyen »megalapozta a fizikusok, biológusok és társadalomtudósok megújult együttműködésének színterét«. Crumley és Latour is egyetért abban, hogy a heterarchia fogalmát az ökológiai perspektíva jellemzi. Ennek az érvelésnek a kapcsán az úgynevezett »ökovezetés« fogalma végül különösen releváns alternatívaként fog megjelenni a »rendező mint guru« huszadik századi eszméjében […]." Duška Radosavljević: A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell, ford. Tamás Ágnes – Ungvári Zrínyi Ildikó, *Játéktér*, 11. évf., 2022/3, 31.

[23] Hajo Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters: Chorkörper-Probengemeinschaften-theatrale Kreativität*, Bielefeld, transcript, 2009.

[24] Takács Gábor: „Konstruktív" dráma avagy a tanítási dráma kapcsolódása a konstruktivista pedagógia néhány alapfogalmához, in Deme János (szerk.): *„Konstruktív" dráma*, Budapest, Káva Kulturális Műhely – AnBlokk Egyesület, 2009, 26–44.

[25] Az utcaszínházi előadás négy lépéséhez („1. Hívd fel magadra a figyelmet! 2. Vezesd be a játékot! 3. Játssz együtt a közönséggel! 4. Engedd, hogy a közönség átvegye a játékot!") lásd Vida Cerkvenik Bren: *Miért nem az utcán csináljuk? Interaktív utcaszínházi kézikönyv*, ford. Németh Nikolett Anna – Pintér Géza, Pécs, Sinum Színházi Műhely Egyesület, 2019, 77–84.

[26] Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984, 90.

A „játszottság" (Gadamer) állapotában létezni, továbbá felelősséget vállalni az akkomodáció (Piaget), a konceptuális váltás (Nahalka), a megértésbeli változás (Neelands) folyamatáért kockázatos vállalkozás, és legalább három következménnyel jár. Egyfelől tudatosan kell gyakorolni és gyakoroltatni azt az „elidőző szemlélést", ami Nietzsche szerint azért „a szellemiség »első előkészítő iskolája«",[27] mert (mivel nem összeadáson alapul) felgyorsíthatatlan, és (mivel nem előre kiszámított pályákat követ) belebocsátkozik a nyitottba.[28] Másfelől számolni kell azzal, hogy a látottak és hallottak nem fognak „kisimulni", nem rendelődnek alá a kiszámítható, vezérelhető és kontrollálható folyamatoknak. A tudatos tökéletlenség egyfajta *ars pedagogicá*vá válik, s az a célja, hogy automatikusan rendszeren („színházon") kívülre helyezze a „színházeseményt".[29] Ez az „önmagán kívüli" létmód viszont kifejezetten zavaró és provokatív lehet a művészszínház „névtelen rendinstanciájának" biztonságát kedvelő alkotók és befogadók számára.[30] Egy olyan, a fennálló viszonyok számára „láthatatlan színház" (Derrida) válik ugyanis hirtelen láthatóvá, amelyben helyzetek, projektek, gyakorlatok révén „a szabály önnön eltörlésének pillanatában mutatkozik meg".[31]

Ez a könyv ilyen pillanatok megragadására törekszik. Mindhárom (történeti, elméleti és adaptálható dráma- és színházpedagógiai projekteket tartalmazó) fejezete előadásokból indul ki, és előadásokkal végződik. „Az eleje" három olyan elemzést tartalmaz, mely a *Philther*-módszer segítségével úgy rekontextualizálja a diák- és ifjúsági színjátszás, a komplex színházi nevelési előadás (TIE) és az alkalmazott színház hazai történetének irányadó munkáit, hogy párbeszédbe tudjon lépni egymással a színházi nevelés, a drámapedagógia és az 1970-es, 80-as évek alternatív szcénája. „A veleje" középpontjában olyan mikroelemzések állnak, amelyek különböző (a közösség, a személyesség és a néző-résztvevő fogalmára fókuszáló) perspektívából vizsgálják a „tettre kész néző előállításának" folyamatát.[32] Legfőbb célja árnyalni a Cziboly Ádám szerkesztette és 2017 óta a terminológiai kutatások számára is megkerülhetetlen *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* „részvételi színházi formák", „néző-résztvevő" és

[27] Han: *A kiégés társadalma*, 43.

[28] Byung-Chul Han: *A transzparencia társadalma*, ford. Szabó Csaba, Budapest, Ráció, 2020, 59.

[29] A „színház-, illetve drámaesemény" *(theatre event/drama event)* fogalmát lásd Edward Bond: *The Hidden Plot*, London, Methuen, 2000, 45.

[30] Bernhard Waldenfels terminusát idézi Eiermann: *Posztspektakuláris színház*, 171.

[31] Giorgio Agambent idézi Nikolaus Müller-Schöll: Színház magán kívül, ford. Teller Katalin, in Czirák (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, 221.

[32] Vö. P. Müller Péter: Társadalmi színház avagy a tettre kész néző előállítása, in P. Müller Péter: *Színház önmagán kívül*, Pécs, Kronosz, 2021, 15–43.

„bevonódás" szócikkét.[33] „Az értelme" pedig három olyan saját drámaprojekt dokumentációját adja közre, mely reményeim szerint a közoktatásban dolgozó drámatanárok, illetve a drámapedagógiai képzések szakmódszertani kurzusain részt vevők számára is hasznos lehet.

E fejezet okán is hatalmas köszönettel tartozom annak a két intézménynek, amelyek 2015 óta fantáziát látnak egy teatrológus és egy drámapedagógus kutatótanári együttműködésében: a Károli Gáspár Református Egyetem Prof. Dr. habil. Sepsi Enikő, majd Dr. Rákóczy Anita vezette Szabadbölcsészeti és Művészettudományi Intézetéről és a Lázár Tibor irányításával működő Szent István Gimnáziumról van szó. Mivel a fejezetek egy része publikált tanulmányaim újraírásának is tekinthető, köszönetet kell mondanom Balázs Zoltánnak, Bethlenfalvy Ádámnak, Cziboly Ádámnak, Eck Júliának, Golden Dánielnek, Herczog Noéminek, Horváth Katának, Jászay Tamásnak, Kaposi Lászlónak, Körömi Gábornak, Novák Gézának, Takács Gábornak, Trencsényi Lászlónak, Ungvári Zrínyi Ildikónak és a Káva „A mi iskolánk" projektjének, hogy teatrológusi önképem részévé tehettem mindazt, amit ötvenéves fejjel tőlük tanultam és tanulok. Rendkívül hálás vagyok a *Theatron* 2021/1. tematikus számán velem együtt dolgozó kollégáknak, a KRE színháztudomány mester- és drámapedagógia szakos hallgatóinak, illetve a Színház- és Filmművészeti Egyetem azon doktoranduszainak, akik részt vettek a 2019 és 2022 között tartott kurzusaimon. Kérdéseik nélkül valószínűleg soha nem öltöttek volna gondolataim érthető formát. Csak remélni tudom, hogy ezen a könyvemen minden eddiginél érezhetőbb nyomot hagyott három legközelebbi munkatársam: Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és (tanulmányai révén e kötet egyik orientációs pontjaként működő) Kricsfalusi Beatrix hozzá(m)állásának kérlelhetetlenül kritikus, de megértő módja. Különleges értékkel bírnak a Baráth Zsuzsával, Bóka Gáborral, Csatár Eszterrel, Jakab Edittel és Szecsődi Tamással folytatott szakmai beszélgetések, továbbá családom embersége, ami nélkül képtelen lennék egyetemen és középiskolában is tanítani. Ugyanakkor e könyv létrejötte mindenekelőtt a Szent István Gimnáziumban általam tanított fiatal felnőtteknek köszönhető, akik immár tizedik éve segítenek abban, hogy félreérthetetlenül megtapasztaljam, majd hol sírva, hol nevetve áthágjam saját korlátaimat.

[33] Takács Gábor et al.: Színházi nevelési / színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma, in Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv,* Budapest, InSite Drama, 2017, 155, 162, 163.

AZ ELEJE...[34]

[A színháztudomány] nem arról szól, hogyan kényszeríthetünk rá mindenkire egyféle észlelést. Ez lehetetlen. Ha úgy tetszik, egyféle objektivitáseszmény jegyében álló tudományképet ellen harcolunk. Már a legelső szemináriumokon ki kell verni a hallgatók fejéből azt a téveszmét, hogy annak, ami itt folyik, bármi köze is van az objektivitáshoz. Ha beleütközöm egy székbe, azt nem objektív módon teszem, hanem úgy, ahogy akkor és ott azt érzékelem. Azt kell leírnom, amit az ütközés közben érzek. El kell jutnunk odáig, hogy a hallgatók felfogják: a szubjektivitás nem azonos a tetszőlegességgel. [...] Hiszen annak, aki színházzal foglalkozik, soha nem szabad megfeledkeznie arról, hogy az általános alany nem létezik.

(Erika Fischer-Lichte)[35]

2009-ben a Káva Kulturális Műhely gondozásában „színház és pedagógia" fókusszal indult el az a füzetsorozat, amelynek azóta minden egyes kötete igazol két felismerést. *(i)* A színházi nevelésről csak interdiszciplinárisan és szociológiai kutatások mentén érdemes beszélni. *(ii)* A szakma igényli saját gyakorlati tevékenységének elméleti reflexióját. 2010-ben a DICE Consortium publikálta annak a nemzetközi, kvantitatív projektkutatásnak az eredményét, amely bebizonyította, hogy a dráma- és színházpedagógia fejleszti a lisszaboni kulcskompetenciákat és a demokratikus viselkedés kompetenciáit.[36] 2011-ben a Magyar Akkreditációs Bizottság elfogadta a második tanári diplomát nyújtó drámapedagógia, két év múlva pedig a dráma- és színházismeret-tanári szak létesítését. 2013-ban megjelent a színházi nevelési programok induktív összegyűjtését és leírását először megkísérlő kézikönyv, mely kutatás először próbált meg érdemi párbeszédet kezdeményezni a dráma- és színházpedagógusok, illetve színházi nevelési szakemberek között,[37] s ugyanebben az évben a Színház- és Filmművészeti

[34] Az I. fejezet makroelemzései az NKFHI–OTKA *A realista színház újjáépítése* című projektjének (142520) támogatásával készültek.

[35] Erika Fischer-Lichte: A fantázia edzése. Erika Fischer-Lichtével Kiss Gabriella beszélget, *Theatron*, 3. évf., 2000/1, 9.

[36] Cziboly Ádám et al.: *Making a World of Difference*, h. n., DICE Consortium, 2010.

[37] Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*, Budapest, L'Harmattan, 2013. E kutatást ismételte meg tíz évvel később a Károli Gáspár Református Egyetem „Színházpedagógia kutatócsoportja", vö. Kiss Gabriella – Bethlenfalvy Ádám (szerk.): *Színházpedagógiai körkép*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2024.

Egyetem doktori iskolájában végzett az első olyan hallgató, aki színházi nevelés témában írta DLA dolgozatát.[38] 2014-ben ugyanez az intézmény elindította a drámainstruktor alapképzési szakot, amelynek célja olyan alkalmazott színházi szakemberek képzése, akik „közművelődési és művészeti intézményekben vagy a médiában képesek a kulturális tervezésben és szervezésben, illetve a drámajátékok tervezésében és vezetésében való jártasságot igénylő feladatkörök ellátására".[39] Ettől az évtől kezdve tehát egy érettségivel rendelkező, a dráma, színház és nevelés iránt érdeklődő fiatal számára a hazai felsőoktatás két utat kínál: az egyik a köznevelésbe, a másik a közművelődésbe vezető – drámapedagógus, illetve színházi nevelési és színházpedagógiai – diploma révén.

2015 februárjában az ELTE BTK Szakmódszertani Központja *Színház – Dráma – Iskola* címmel konferenciát rendezett tanítók, drámatanárok, mentorok, illetve tanárjelölt hallgatók számára, és az első két plenáris előadást két színházcsináló: Schilling Árpád és Balázs Zoltán tartotta.[40] 2017-ben az InSite Drama koordinálta – a színházi nevelés terminológiája, minőségbiztosítása és stratégiája kapcsán széleskörű konszenzusra törekvő – munkafolyamat olyan kötetet eredményezett, mely az alkalmazott színház(tudomány) előfeltevéseivel közelített a színházi nevelés, a színházpedagógia és a drámapedagógia terminusaihoz. Ugyanakkor „a Terminológia munkacsoport azt a döntést hozta, hogy nem tesz javaslatot a színházi nevelés és a színházpedagógia fogalmainak definiálására, ugyanis annyira széttartó, gyakran egymásnak ellentmondó modellek vannak párhuzamosan jelen a szakmában, amelyeket jelenleg nem lehet közös nevezőre hozni".[41] Vagyis először artikulálódott teoretikus kérdésként az az egyre akutabbá váló probléma, hogy a „tandramatikus játék" mellett elköteleződött tevékenység megvalósulását hogyan befolyásolja az intézményi háttér, jelesül, hogy a köz- és felsőoktatásban, a független szcénában vagy a kőszínházi struktúrán belül zajlik-e. S e problémafelvetés relevanciáját is igazolja az a tény, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Neveléstudományi Bizottságának 2016-ban

[38] Sebők Borbála: *A színházi nevelés dramaturgiája. Dramaturgiai kérdések a Káva Színházi Nevelési Műhely négy előadása kapcsán*, doktori disszertáció, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/sebok_borbala_dolgozat.pdf (Letöltés: 2021. július 1.)

[39] https://drama.hu/2012/08/uj-alapkepzesi-szak-dramainstruktor/; https://felveteli.szfe.hu/kepzeseink/ (Letöltés: 2023. október 28.)

[40] Balázs Zoltán: *Az Aranybogár-módszer*, Budapest, Maladype – Mándy Iván Szakképző Iskola és Speciális Szakiskola, 2015; Schilling Árpád: Színházi nevelés, drámapedagógia a Krétakör gyakorlatában, in Illés Klára – Eck Júlia – Kaposi József – Trencsényi László (szerk.): *Dráma – pedagógia – színház – nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladóknak*, Budapest, Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet, 2016, 306–312.

[41] Cziboly (szerk.): *Színházi nevelési*, 205–206.

megalakult és a diszciplína diszkurzív önállóságát reprezentáló Drámapedagógiai Albizottságának tiszteletbeli elnöke az iskoladrámák értő kutatója, regnáló elnöke a neveléstudomány professzora, az alelnök egy komoly közoktatási gyakorlattal rendelkező kutatótanár, a tagok között pedig egyaránt megtalálható színháztörténész, színházi nevelési szakember, drámatanár és oktatáskutató.[42]

Talán nem véletlen, hogy ezzel párhuzamosan megkezdődött a gyermek-, diák- és ifjúsági színjátszás – a fent említett mindhárom területen jelen lévő – diskurzusának redefiníciója is. Egyfelől a Fekete Anikó és Jászay Tamás interjúinak köszönhető múltkutatás,[43] másfelől annak a „drámapedagógiai szemléletnek" a hangsúlyozása nyitott (elsősorban a történetmesélés autobiografikus formái és a sajátélményű *storytelling* előtt) új utakat, amely deklarálta: „Míg a színészhallgató az önismeret fejlesztése, a különféle tréningek révén jut el a színészi szerepalkotás egyre magasabb szintjére, addig a gyermek- és diákszínjátszásban éppen a szerepjátszás, a megjelenítés segít mélyebb önismerethez, a személyiség kiteljesítéséhez."[44] S ez az az előfeltevés-rendszer, melynek birtokában rekontextualizálhatjuk azt a három előadást, amelyek a magyar alternatív színház, a hazai színházi nevelés és az alkalmazott színház történetében nemcsak kánonalakító, hanem „irányt jelző" műveknek számítanak.[45] A Szegedi Egyetemi Színpad 1972-es, a Kerekasztal Színházi Nevelési Társaság 1992-es és a Krétakör 2011-es előadásának emlékművé válása ugyanis ennek a mértékteremtő státusznak a bizonyítéka.

A színháztörténetet az előadások (nézésének) történeteként definiáló *Philther*-projekt 2009 óta törekszik olyan előadás-rekonstrukciók létrehozására,[46] amelyek az elméleti, a történeti és az analitikus reflexió igényével helyezik el a magyar és európai színházi kultúra palettáján a komplex színházi nevelési előadásokat.[47]

[42] Prof. Dr. Kilián Istvánról (1933–2021), Prof. Dr. Trencsényi Lászlóról és Dr. Eck Júliáról van szó. https://nevelestudomany.hu/albizottsagok/dramapedagogiai-albizottsag/ (Letöltés: 2024. április 12.)

[43] Fekete Anikó: *Generációk diákszínháza*, Budapest, Aktivitás Alapítvány, 2018; Fekete Anikó: *Generációk diákszínháza II.*, Budapest, Aktivitás Alapítvány, 2020; Jászay Tamás: *ODE 30 – a hazai diákszínjátszás harminc éve*, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.

[44] Golden Dániel – Pap Gábor: A színjáték helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében, in Illés–Eck–Kaposi–Trencsényi (szerk.): *Dráma – pedagógia – színház – nevelés*, 209.

[45] „A hagyomány az újraértelmezés folyamata. Minden hagyomány elbeszélés, s ez teszi érthetővé, hogy irodalomtörténetet csakis irányt jelző művek kiemelésével lehet írni." Szegedy-Maszák Mihály: Utószó, in Paul Ricœur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1999, 417.

[46] Vö. Jákfalvi Magdolna: A Philther-módszer mint színháztörténet-írás, *Hungarológiai Közlemények*, XX. évf., 2019/2, 1–16.

[47] A színházi nevelési előadások leírását érintő „fordulat" a *Philther* nevet viselő kutatási projekt 2012. május 4-ei konferenciájához köthető. Lásd Vági Eszter, Sára Eszter és Vajdai Veronika tanulmányait a *Theatron* 2013/4. számában.

A *Philther*-elemzések azért fordítanak kiemelt figyelmet az előadás színházkulturális kontextusának és recepciótörténetének rekonstrukciójára, mert ez garantálja a hatástörténeti horizont visszanyerését. Ebben a fejezetben tehát nem a kiemelt pozíció megkérdőjelezése, hanem a színházi nevelés diszciplináris terének feltérképezése a cél. Milyen dráma- és színház(pedagógia-)történeti problémákat reprezentál az ifjúsági színjátszó előadásnak tekintett *Petőfi napja (Petőfi-rock)*, a TIE klasszikus szerkezetével folyamatosan kísérletező *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* és a fórum színház dramaturgiájára épülő *A papnő?* Hogyan járultak hozzá ezek az emblematikus előadások ahhoz, hogy a szakma ma színházként tekintsen azokra a *devised* eseményekre, amelyek az 1960-as évektől kezdve a hagyományosan elfogadott irodalmi-színházi tradíció és az azt uraló, „patriarchális, hierarchikus szerző-rendező viszony" alternatíváját jelentik?[48] Mit nyer a 21. században hazánkban is nagykorúvá vált és műfaji sokszínűségénél fogva egyedi színházi nevelés, ha a színháztörténet-írás „kérdésfeltevéseit és vizsgálati tárgyait [a diszpozitívum-elemzés] perspektívájával bővítjük"?[49]

Az ezekre a kérdésekre válaszokat kereső rekonstrukciók három eredményt ígérnek. Egyfelől szempontjai árnyalni tudják a magyar alternatív/független színház és a hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes évek diákszínjátszása közötti kapcsolatot. Másfelől a részvételi színházi munkaformák „politikusságának" vizsgálata ellenpontozni tudja a hatástörténeti horizont visszanyerését megakadályozó legendaképződést. Továbbá talán hozzásegítenek egy olyan elméletileg, történetileg és módszertanilag reflektált nyelv kidolgozásához, amely képes a színházi nevelési előadások leírására és az általuk kiváltott esztétikai/pedagógiai tapasztalat elemzésére. S ezzel talán meg is lehet akadályozni a Hans-Thies Lehmann által vizionált öngyilkosságot.

A HATÁSTÖRTÉNET JÁTÉKAI – SZEGEDI EGYETEMI SZÍNPAD: *PETŐFI NAPJA (PETŐFI-ROCK)*, 1972

> Számunkra a színház nem hobby, unaloműző-szabadidőkitöltő szórakozás vagy művészkedő pózolás, hanem választott-vállalt társadalmi feladat. Progresszív szándékú politikai avantgarde színházat csinálni az „itt és most" alapállásából kiindulva és oda mindig visszatérve – ez a legfőbb célkitűzésünk. Az üres, tisztánlátásunkat homályosító játszogatás-

[48] Alison Oddey: *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*, London – New York, Routledge, 1994, 4.

[49] Nikolaus Müller-Schöll: A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bárminemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben, ford. Kiss Gabriella, *Theatron*, 15. évf., 2021/1, 142.

mókázás, vagy a zavaros-fennkölt jelbeszéd manipulációja helyett önmagunkat: életünket és szomorúságunkat, harcunkat és hitünket felmutatni az „üres tér" csöndjében.[50]

A *Petőfi-rock* néven ismertté vált *Petőfi napja* a magyar neoavantgárd színház emblematikus előadása,[51] amely az 1968 őszétől ismét Paál István vezetésével működő Szegedi Egyetemi Színpadot (SZESZ) végérvényesen egy, a hatalom által politikai beszédhelyzetbe kényszerített kulturális képződménnyé tette. Rekonstrukciónk azonban abból a feltevésből indul ki, hogy a magyar „másszínház" egyik legnagyobb legendájának van egy másik arca is. Az előadás ugyanis a *Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról* című amatőr tehetségkutató műsor második helyezett produkciója és a József Attila Tudományegyetem 1973. március 15-ei ünnepi megemlékezése (is). Következésképp nemcsak a nyílt ellenállás kultúrájának „tűrt" emblémája, hanem egy, a diák- és ifjúsági színjátszás hazai történetének művészetpedagógiai tapasztalatokban gazdag fejezetét reprezentáló előadás.[52] Ahhoz azonban, hogy az „1848-ról és a magyar szabadságról" szóló „nosztalgikus rekviemet" ezzel az előfeltevéssel szólaltassuk meg, a kortárs diákszínjátszás szemüvegén keresztül (vagyis a rendezői színház mint esztétikai hagyomány és a konstruktív pedagógia mint csoportvezetői attitűd kapcsolatára reflektálva) kell „újranéznünk" az előadást.[53] Arra kell rákérdeznünk, hogy az alkotófolyamat az ünnepi megemlékezéssel való nevelés milyen céljait valósította meg,[54] illetve hogyan vált a minőség garanciájává az a kollektív kreativitás, amivel egy alkotva gondolkodó és játszva

[50] Paál István: c. n., 1973, in Hidi Boglárka – Imre Zoltán – Kalmár Balázs: Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből, *Betekintő*, 16. évf., 2022/3, 194. https://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2022_03_hidi_imre_kalmar.pdf (Letöltés: 2023. augusztus 5.)

[51] Cím: *Petőfi napja. Nosztalgikus rekviem 1848-ról és a magyar szabadságról.* Bemutató dátuma: 1972. november 12., 1973. március 14., 15. A bemutató helyszíne: a *Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról* zárt első fordulójának (Bordány), illetve nyilvános döntőjének helye (kiskőrösi Petőfi Sándor Művelődési Központ), továbbá a József Attila Tudományegyetem Auditorium Maximuma. Rendező: Paál István és a Szegedi Egyetemi Színpad tagjai. Szerző: Jókai Mór, Petőfi Sándor, korabeli besúgói jelentések szövegei. Zeneszerző: Vági László. Dramaturg: Paál István és a Szegedi Egyetemi Színpad tagjai. Társulat: Szegedi Egyetemi Színpad. Színészek: Ács János, Dózsa Erzsébet, Keserű Imre, Krékits József, Paál István, Pallagi Anikó, Papes Béla, Papp László, Pusztai Mária, Solténszky Tibor, Szendi Mária, Szirtes Edina, valamint a Szegedi Egyetemi Színpadnak az adott előadáson részt vevő tagjai és a mindenkori előadások nézői; az előadás felvételét lásd https://hiaszt.hu/petofi-rock/ (Letöltés: 2023. október 28.)

[52] Vö. Nánay István: Az Orfeo-ügy, *Beszélő*, 3. évf., 1998/3, 73–79.

[53] Vö. Wolfgang Sting: Devising Theatre, in Gerd Koch – Marianne Streisand (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Uckerland, Schibri, 2003, 73–74.

[54] Pl. Körömi Gábor – Somfai Barbara: Ünnep az iskolában – közösségi élmény és alkotás, in Golden Dániel (szerk.): *A színjáték pedagógiája*, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019, 88–140.

cselekvő közösség vitte színre/mutatta meg önmagát.[55] S tézisünk szerint e kérdések révén árnyalni tudjuk azt a Grotowski-hatást is, mely nem csupán a SZESZ előadásainak formanyelvét, hanem a társulat gondolati és működésbeli önképét is meghatározta.[56]

A színházkulturális kontextus elemeinek ilyetén újrarendezésével függ össze, hogy történeti elemzésünk címében nem „Paálisti", hanem a „Szegedi Egyetemi Színpad" tölti be a „rendező" funkcióját. Ártatlannak tűnő, de a színházi *devising* szempontjából figyelemre méltó ugyanis az a nem csak nyelvi gesztus, mely a kőszínházi struktúrán belüli („profi") intézmények előadásaival foglalkozó színháztörténet-írás sajátja. Tanulmányok, kritikák előszeretettel és reflektálatlanul azonosítják ugyanis az „amatőr"/„független" csoportok produktumait is a csoportvezető személynevével. Ennek köszönhetően kanonizálódott a budapesti és szegedi egyetemen folyó kísérletezés a „Ruszt József-*i*" és „Paál István-*i*" formanyelv felől, s vált „Ruszt-" illetve „Paál-*féle*" korszakként a magyar színháztörténet részévé. Pedig pont a SZESZ esetében egy hatástörténeti tény igazolja az ön- és közösségfejlesztés jelentőségét. A magyar színháztörténet első, verssorokból és a társulat improvizációiból álló etűdsora: az *Érintkezési pontok* nem jött volna létre akkor, ha 1975-ben Szegeden ne lett volna már több mint egy évtizedes hagyomány az „önmeghaladással" való kísérletezés.[57] Ezért is érdemes hangsúlyozni, hogy Ruszt, Paál és Fodor Tamás is olyan színházcsinálók voltak, akiknek erre a tevékenységre a kádári konszolidáció andragógiai programjának fókuszában álló intézményekben volt legitim lehetőségük.[58] Hiszen talán éppen azért nem irányult

[55] Vö. Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters*.

[56] „Paál István az akkori mainstreammel szemben egy »forradalmi avantgárd« színházi formációt hozott létre. Olyan »nyitott színházat«, amelyben a magyar színi hagyományokat ötvözte Jerzy Grotowski szent és szegény színházi koncepciójával meg az amerikai és a nyugat-európai politikai színház szemléletével. Az amatőr színházként működő Szegedi Egyetemi Színpadnak mindössze hat előadása *(Az óriáscsecsemő, Stációk, Örök Elektra, Petőfi-rock, Thermidor, Kőműves Kelemen)* sorolható ebbe a több mint kísérletinek tekinthető szakaszba, ám ezek a produkciók kirajzoltak egy gondolati, stiláris és működtetési szempontból egyként lehetséges színházmodellt. Bár ez a modell végül nem teljesedhetett ki, lenyomata és hatása kimutatható a későbbi évtizedek amatőr és hivatásos színházi törekvéseiben." Nánay István: *Nyitott színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*, Budapest, Selinunte, 2023, 12.

[57] Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*, ford. Pályi András, Budapest–Pozsony, Kalligram, 1999, 26. Vö. Nánay: *Nyitott színház*, 129–131.

[58] „A műveltségi színvonal emelkedésében a szervezett iskolai oktatás alapvető szerepe mellett jelentős része volt a népművelésnek, a művelődésben dolgozók munkájának. A továbbtanulás, a rendszeres művelődés széles körökben az életforma szerves részévé vált. [...] Jobban ki kell használnunk a különböző művelődési keretekben rejlő közösségi nevelési lehetőségeket. Segíteni és fejleszteni kell az amatőr mozgalmat. Célja nem hivatásos művészek nevelése, hanem a szocialista közösségi magatartás formálása, az aktivitás fokozása, a művészeti tevékenység megkedveltetése, jobb megértése. A cselekvő részvétel, a közösségi élmények, a művészet világával létrejövő kapcsolat hozzásegít ahhoz is, hogy tovább erősödjön a kultúra és a közönség, a kultúra és a nép

eddig kellő figyelem az Universitas, a Szegedi Egyetemi Színpad és az Orfeo Együttes csoportként működésére, művészetpedagógiai innovációira (és hibáira), mert a historiográfia kizárólag az alkotókat és a befogadókat szétválasztó végtermék (a színházi előadás) esztétikumára koncentrált.[59] Pedig a József Attila Egyetem falai között nemcsak csinálták, hanem alkalmazták is a színházat – közösségteremtés és valóságcsinálás céljából arra, hogy „együtt valakivel, többekkel, csoportban [...] megmosdassák az életüket".[60] S önmagunk és a másik feltárásának folyamatát ismerhetjük meg, ha a *Petőfi-rock*ot nem egy „[művész]színházszerűen működő elit" repertoárdarabjaként,[61] hanem március 15-ei ünnepi műsorként rekonstruáljuk, Paál Istvánt pedig nem „hivatásossá lett" rendezőnek,[62] hanem saját funkciójára folyamatosan rákérdező csoportvezetőnek tekintjük.[63]

Színházkulturális kontextus

Köztudott, hogy a nagyszínházi realista professzionalizmust jellemző (ön)cenzúra a hetvenes években csak a darabválasztás és a hangzó, illetve vizuális szöveg kettéválasztásának technikájában kínálhatott szabad olvasatot.[64] Ennek az ún. kettős beszédnek a jegyében teremtett műhelyt 1971-ben Szolnokon Székely

kapcsolata. Ezáltal olyan művelődési formák alakulhatnak ki, amelyek a mindennapi életbe is szervesen beépülnek." Az MSZMP Központi Bizottságának határozata a közművelődés fejlesztésének feladatairól (1974. március 19–20.), in Ács Ferencné (szerk.): *Szocialista közművelődés. Szöveggyűjtemény,* Budapest, Kossuth, 1980, 95–99. Ugyanakkor a Magyar Színházművészeti Szövetség 1973-as közgyűlésén az amatőr színházakat ért támadásokról lásd Nánay: *Az Orfeo-ügy;* a folyamat kultúrpolitikai hátteréről pedig Sasvári Edit: A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere, in Klaniczay Júlia – Sasvári Edit (szerk.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, 1970–1973,* Budapest, Artpool–Balassi, 2003, 9–38.

[59] A SZESZ esetében ehhez az is hozzájárul, hogy az egyik legfontosabb dokumentum, Paál István *A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai és reflexiói a közösség és a kollektív alkotás problémájáról* című 1974-es írása csak 2022-ben vált ismertté az NKFI „Hiányzó (színház)történetek I." (137873) című kutatás keretében és támogatásával, in Hidi–Imre–Kalmár: *Dokumentumok a Szegedi Egyetemi,* 194–206.

[60] Grotowski: *Az ünnep,* 6.

[61] Nánay István: A nem hivatásos színházak két évtizede, in Várszegi Tibor (szerk.): *Fordulatok. Hungarian theatres 1992,* h. n., szerkesztői kiadás, é. n., 448.

[62] Uo., 117.

[63] „[...] A csoport vezetője ebben a helyzetben kiléphetett a »zárt«, illetve »nyitott« színházi periódus bizonyos értelemben kétségkívül egyoldalú vezetői szituációjából, és vezetőként ugyanúgy, mint rendezőként a művészeti és emberi problémák, illetve azok megoldásának katalizátoraként és kontrolljaként szerepel; egyedül e tekintetben speciális valamennyire a kapcsolata a közösséggel, amely immár egymással teljesen egyenrangú emberek közössége az élet és a munka minden területén." Paál: *A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai,* 205.

[64] A textuális és teátrális referenciák e normától eltérő használatáról lásd Jákfalvi Magdolna: Kettős beszéd – egyenes értés, in Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete,* Budapest, L'Harmattan–JAK, 2005, 97.

Gábor, 1975-ben Kaposvárott Zsámbéki Gábor, s kezdte meg rendezői pályáját Ascher Tamás és Szikora János – vagyis azok a rendezők, akik Paál István kortársai voltak. 1973-ban ennek a cinkos összekacsintásnak volt köszönhető a Nemzeti Színház közönségsikere: a Tovsztonogov rendezte *A revizor*, ennek okán vált a Madách Színházban Jago generációs drámájává az Ádám Ottó-féle *Othello*, teremtett egy, a társadalomkritikára érzékeny zenés színházi hagyományt a Vígszínházban a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, s lett a Pesti Színházban a másként gondolkodás reprezentánsa két kortárs magyar dráma *(Holtak hallgatása, Széchenyi és az árnyak)* bemutatója.[65]

Ezzel a kánont formáló művészszínházi gyakorlattal állt szemben az egyenes kimondás és a nyílt megjelenítés színházi nyelvével folyó kísérletezés. Az egyenes beszéd kultúráját a színház performatív emlékezete az 1973-as év olyan happeningjeihez kötheti, mint az újpesti Kovács István Stúdióban *A Dél Keresztje* vagy a *Barátságos bánásmód*, a balatonboglári kápolnában pedig Halász Péterék háromnapos *King Kong*-játéka. A színház intézményes emlékezete viszont ugyanezt a jelenséget a mozgalomként behatárolt amatörizmus sajátos szabadövezetében megtűrt „fiatalok színházával" azonosítja akkor,[66] ha a munka „intézményes rögzítettségét és munkamódszereit, alkotás- és befogadásmódjait, társadalmi diskurzusait és materiális-technikai gyakorlatait" alapvetően meghatározza az a körülmény,[67] hogy jelentékeny ágensei a felnőttnevelésre fókuszáló népművelésnek.

Induljunk ki tehát abból a munkahipotézisből, hogy az ELTE, a JATE és (az Orfeo esetében) a Képzőművészeti Főiskola intézményéből induló andragógiai tevékenység egyforma joggal tekinthető színháznak és nevelésnek! Ez esetben feltűnővé válik, ahogy a színháztörténet-írás elfeledkezik (vagy csak a személyes visszaemlékezések szintjén vesz tudomást) arról, hogy olyan csoportokról és előadásokról van szó, amelyek két okból képviseltek egy, az

[65] Az említett bemutatók dátumai: 1973. március 11., 1973. szeptember 28., 1973. március 2., 1973. január 19., 1973. október 19.

[66] „Az amatőr színház a hivatásos színház mellett – bizonyos tekintetben azzal szemben – létezett. E megnevezéssel azokat az együtteseket jelölték, amelyek amatőr körülmények között, de professzionista színvonalú produkciókat hoztak létre, saját helyiségükben rendszeresen, színházszerűen játszottak. [...] ebben a színházi formációban születtek az eseményszámba menő produkciók. E csoportok legtöbbje élt az amatörizmus kínálta előnyökkel, a szabadabb mozgástérrel, és a társadalomban meglévő problémákról próbált szólni élesen, pontosan, többnyire a politikai színház eszköztárával. [...] számos külföldi fesztiválra kijutottak, s az ott tapasztaltaktól ihletve, gondolatilag és művészi megformáltságban egyaránt új hangot, új formákat hoztak a magyar színházi életbe. Ez a színház a fiatalok színháza volt, s ez irritálta a hivatalosságot, a színházit is, meg a politikait is." Nánay: *Az Orfeo-ügy*, 73.

[67] Lorenz Aggermann *Theater als Dispositiv* című írását idézi Kricsfalusi Beatrix: Apparátus/diszpozitívum, in Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, Budapest, Ráció, 2018, 236.

aczéli kultúrpolitika által legfeljebb megtűrt „ellenkultúrát". Egyfelől azért, mert a nyilvánosság terébe emeltek be marginalizált, némaságra és láthatatlanságra ítélt identitásformákat.[68] Másfelől azért, mert működési rendjüket a kollaboráció demokratizmusával, játéknyelvüket a *részvételiség*gel folyó kísérletezés jellemezte.[69] Két olyan alkotói attitűd, amelyet a rendezői színház diszpozitívuma az 1970-es években nem tűrt,[70] a 21. században viszont az önszerveződés olyan kísérleteinek tekint, amelyeket „nemcsak a szerzőség kérdéséhez, hanem a vezetői szerephez és interperszonális kapcsolatokhoz való megváltozott viszonyulás is jellemzi".[71] Ebből a szempontból kulcsfontosságú észrevenni, hogy az 1960-as, 1970-es évek magyar neoavantgárd kísérletei, pontosabban a bennük artikulálódó színház- és kultúrpolitikai gondolkodásmód nemcsak művészi, hanem jogi és gazdasági alternatívát kínált. A SZESZ 1975-ös ún. „saját színház" modellje például azt is bemutatja,[72] hogyan viszonyultak ezek a csoportok az államszocializmus etatista attitűdjéhez.[73] Ahhoz a hozzáálláshoz, mely azért „professzionalizálja" és sorolja az „elitbe" a „besúgóbarátok" által is megfigyelt színházcsinálást, hogy ellenőrizhetővé

[68] Vö. Gayatri Chakravorty Spivak: Szóra bírható-e az alárendelt?, ford. Mánfai Alice – Tarnay László, *Helikon*, 42. évf., 1996/4, 450–483.

[69] „[...] Így létrejöhet olyan előadás is, amely teljes egészében nélkülözi az előre megírt darabot vagy szövegkönyvet és amely kizárólag a színészek alkotó erejéből, a rendező kontrolljának jelenlétében születik meg. Ennek lehetősége, ahogyan ma látjuk, kettős. Vagy egy közösen választott és elfogadott téma egyéni és kollektív variációinak sorából épül fel és válik egységes kompozícióvá az előadás, vagy minden tag a saját maga számára pillanatnyilag legfontosabb, legmélyebbről táplálkozó témát választva és önállóan (egyedül vagy egy-két alkotótárs bevonásával) kidolgozva azt, ezeknek az egymástól teljesen független »etűdöknek« a spontán ütköztetéséből, konfrontációjából alakul ki a közös kompozíció. (Az utóbbi módszerrel született eddigi egyetlen közösségi színházi előadásunk *Érintkezési pontok* címmel – 1974: Zágráb; 1975: Villach.) Mindkét módszer alkalmas arra, hogy az így létrejövő előadás a lehető legpontosabban tükrözze a közösség tagjainak művészi és emberi súlyát, a csoporton belüli tényleges erőviszonyokat és kapcsolatrendszereket, vagyis a valóságot, a közösség életét, gondolatait és érzelmeit, etikáját és filozófiáját – és viszonyát a színházhoz." Paál: *A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai*, 204.

[70] „[...] az ily módon rehabilitált színházcsinálók annak idején csak »rablóból pandúrrá« válva (Ruszt esetében magánéleti preferenciái miatt megzsarolva, Paál István esetében rendezői diploma híján kiszolgáltatottá téve) lehettek tényleges elemei. 1973-ban például létrehozták az Országos Színjátszó Tanácsot, melybe meghívták Fodor Tamást és Paál Istvánt is »pandúrt csinálunk a zsiványokból« – ez volt a gondolatmenet lényege –, így aztán majd befogják pörös szájukat." Debreczeni Tibor: *Egy amatőr emlékezése 1966–1978*, Budapest, Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989, 116.

[71] Radosavljević: *A heterarchikus rendező*, 30.

[72] Paál István: Néhány tartalmi és formai szempont a „saját színház" modell kialakításához, in Hidi–Imre–Kalmár: *Dokumentumok a Szegedi Egyetemi*, 207–214.

[73] Vö. Brachinger Tamás: Vannak-e világos távlatok és irányok a hazai kulturális szakpolitikákban?, in Erdei Gábor (szerk.): *Andragógia és közművelődés. Régi és új kihívások előtt a közművelődés az új évtizedben*, Debrecen, Debreceni Egyetem, 2011, 488.

tegye a rendszerkritikát, és csírájában fojtsa el a politikusság (a kritikus kollaborációra nevelés) lehetőségét.[74] S jó okkal nem is keresi „az amatőr színházi mozgalomban kiemelkedő, hatásuk révén figyelmet érdemlő csoportok fejlődéséhez szükséges intézményes formát".[75]

Hogyan sajátítja ki Paál István alakját ez a színháztörténeti narratíva? Egyrészt legendát épít: megszületik Cseh Tamás „fehér testvére", a fekete kendőt, farmert, cowboycsizmát viselő és a „partizán attitűdöt" megtestesítő „Isti".[76] Másrészt kanonizál: kijelenti, hogy egy radikális társulatformáló erővel bíró, „tájékozottságában, művészi elképzeléseiben az európai színház élvonalával (Peter Steinnel, Peter Brookkal, Robert Wilsonnal, Giorgio Strehlerrel, Roger Planchonnal és Jurij Ljubimovval) szinkronban lévő" rendezőről van szó.[77] Harmadrészt szelektál: rögzíti, hogy négy előadással írta bele magát a magyar színháztörténetbe: az egyetemi színpados *Kőműves Kelemen*nel, a pécsi *Caligulá*val és *Übü király*val, illetve a szolnoki *Tangó*val.[78] S nem teszi vizsgálat tárgyává a történetnek azt a szegmensét, hogy ez a magyar, majd népművelő szakon végzett színházcsináló nem a Színház- és Filmművészeti Főiskolán,[79] hanem a szegedi és kaposvári színház súgójaként, ügyelőjeként, beugrójaként, a JATE közalkalmazottjaként, az Országos Színjátszó Tanács meghívottjaként és az *Apocalypsis cum figuris* nézőjeként vált a pécsi, a szolnoki, majd a veszprémi színház főrendezőjévé.[80]

[74] Vö. Claire Bishop: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso Books, 2012.

[75] „Önszelekcióval építkező, meghatározott számú álláshellyel (státusszal) rendelkező önálló szervezet, amely fenntartó szervének pénzügyi támogatásával és felügyeleti szervének elméleti irányításával nem üzlet-, illetve üzemszerű működés során folytat színházi alkotó tevékenységet, miközben közművelődési feladatkörben is funkcionálva, művelődési és színházi szempontból egyaránt jól képzett szakembereket nevel." Paál: *Néhány tartalmi és formai*, 208.

[76] „Néhány közismert jelzővel elintézhető a »nagy generáció« tagjainak színházi tevékenysége, miközben elsikkad maga az érték, és nehezen határozható meg a csoport és rendező európai színházi kultúrában elfoglalt helye. Paál személye pedig már-már mesés elemeket sem nélkülöző, hősi figura alakját ölti. Az ellenzéki férfiét, aki hosszú hajjal, szakállal, westerncsizmában, kalappal a fején és kolttal a zsebében nekivág, hogy megváltsa a világot, és aki minden viszontagság ellenére képes csodát teremteni. Mindebben folyton változó követői mellett a szigorú etikai hozzáállás, a partizán attitűd és az elkötelezett meg nem alkuvás segíti csupán." Demcsák Katalin: A Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad, in Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi, 2008, 242.

[77] Nánay István: Partizánattitűd, *Eső*, 6. évf., 2003/1, 71.

[78] Duró Győző: Az életmű csúcsai, *Színház*, 36. évf., 2003/8, 6.

[79] A sikertelen felvételi történetét lásd Bérczes: *A végnek végéig. Paál István*, Budapest, Cégér, 1995, 57–59.

[80] Ezt orvosolja Nánay István 2023-ban megjelent könyve, illetve Kékesi Kun Árpádnak a Paál István rendezte *Az ember tragédiájá*ról készült rekonstrukciója in Magdolna Jákfalvi – Árpád Kékesi Kun (eds.): *Variations on Realist Theatre in Socialist Hungary (1945–1989)*, London – New York, Routledge, 2025 (megjelenés előtt).

Az 1973-as *Petőfi-rock* rekonstrukciója erre ad kiváló lehetőséget akkor, ha több szempontból kérdezünk rá jelentőségének okaira. Érdemes például megjegyezni, hogy a hivatásos magyar színházak 1972/1973-as és 1973/1974-es évadjának kánonalakító bemutatói közül a 2. doni magyar hadsereg kálváriáját tematizáló *Holtak hallgatása* ugyanúgy a dokumentumdráma műfajával kísérletezik, mint ahogy a „nosztalgikus rekviem" használja fel a korabeli hivatalos jegyzőkönyvek, titkos iratok szövegeit. De azt sem árt emlékezetünkbe vésni, hogy a SZESZ ekkor már túl van két abszurd dráma (Ionesco: *A király halódik*, Beckett: *Mondd, Joe!*) és Déry Tibor avantgárd darabjának, *Az óriáscsecsemő*nek az ősbemutatóján.[81] Vagyis Paál István ugyanazzal a darabválasztás politikusságában megjelenő nyitottsággal figyelte az egészen kortárs európai drámairodalmat, mint ami Várkonyi Zoltán intézményvezetői tevékenységét jellemezte, 1982-től pedig a Katona József Színház művészszínházi öndefiníciójának lett sarkalatos eleme.[82] S persze különleges jelentőséggel fog bírni az 1973-as év is, mely sok civil számára vizsgálati helyiségekben, sőt Baracskán végződött, a „sokféle eszmei és esztétikai irányból érkezett és az undergroundban találkozó értelmiség számára" pedig egyet jelentett a magyar neoavantgárd kultikus helyszínének, a balatonboglári kápolnának adminisztratív felszámolásával.[83]

Ez az ún. Petőfi-év azonban a mi szempontunkból nemcsak a magyar forradalom és szabadságharc nemzeti mítoszának támogatott, tűrt és tiltott színrevitelei, hanem az ünnepi színjátszás hetvenes évekbeli szokásrendje szempontjából is jelentős. Izgalmasan irányítja ugyanis figyelmünket arra a kérdésre, hogy a színháztörténet-írás miért a SZESZ másik legendája, a Paál István számára „a kísérleti színházcsinálás idejének" kezdetét jelölő *Kőműves Kelemen* (1973) „árnyékában" keresi a *Petőfi-rock* helyét.[84] Köztudott, hogy Paál István „Ruszt József

[81] Ionesco: *Orrszarvú*, III. felvonás (a „Forrongó irodalom" című *Nagyvilág*-est részeként, 1963); Mrožek: *Piotr Ohey mártíromsága* (1966), Ionesco: *A király halódik* (1967. november 27.); Déry Tibor: *Az óriáscsecsemő* (1970. március 22.).

[82] Vö. Stuber Andrea: A Várkonyi-korszak, in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, Budapest, Balassi – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013, 82–105; Sándor L. István: *Repedések a rendszeren. Kultúra és társadalom a 70-es évek végén Magyarországon*, Budapest, Selinunte, 2016, 290–339.

[83] Sasvári: *A balatonboglári kápolnatárlatok*, 9.

[84] „Paál István, amikor 1975-ben korszakolta a Szegedi Egyetemi Színpad történetét, három szakaszt különböztetett meg, ezeket zárt, nyitott és közösségi jelzővel illette. Az 1969-ig tartó, *Az óriáscsecsemő*vel lezáruló szakaszt tekintette a zárt színház korszakának, amikor az együttes olyan szabályok között dolgozott, mint a hivatásos színházak; 1970–73 között – mindenekelőtt Jerzy Grotowski hatásának is köszönhetően – minden produkciójukban *(Örök Elektra, Stációk, Petőfi-rock, Thermidor)* a színpad és a nézőtér közötti határ lebontására törekedtek, azaz a nyitott színház ideája alapján jöttek létre az előadásaik; végül jött a kísérleti színházcsinálás ideje, »amikor az előadás a színészről szól, a legadekvátabban tükrözi alkotói szándékát, sőt egybeesik vele«". Nánay: *Nyitott színház*, 7–8.

mellett a szegény színházi eszmény, a Grotowski-féle módszer legmélyebb megértője és legavatottabb alkalmazója, [...] a világszínházra legérzékenyebben reagáló művész Magyarországon".[85] S az is tény, hogy a belgrádi és a wrocławi fesztiválon látottak a hatvanas-hetvenes években „valóságos újjászületést jelentettek az egész magyar amatőrmozgalom számára".[86] Ha azonban az „újjászületés" szón nem a „haszid rabbivá lett egykori guru" segítségével történő, irracionális megvilágosodást,[87] hanem az Idegen és a Saját kölcsönös megértését, a recepció és a kreativitás egymást feltételező mozzanatait értjük, akkor az oly magától értetődőnek tekintett Grotowski-hatás nem annyira a gyakran több százszor játszott előadásokon tetten érhető „módszer", hanem a próbafolyamat lényegét kibontó, parateátrális kutatások felől érthető meg.

A Fesztiválok Nemzetközi Ifjúsági Színházi Fesztiválja három szempontból gyakorolhatott kivételes hatást egy olyan színházcsinálóra, aki semmilyen szempontból sem tudta elfogadni a „cenzúra esztétikájának" azt a tabuját, mely szerint „tilos többféle valóságot elismernem, beleértve saját külön valóságomat is".[88] Egyrészt dramaturgiailag: a témafelvetés és szövegkezelés radikalizmusa, „a tudatos törekvés a mítoszok feldolgozására" jellemezte.[89] Másrészt rendezőileg: a színházi jelhasználatnak azok a módjai érdekelték, amelyek a reprezentációfixált nézői paradigma helyett a közönség jelenlétének felelősségét firtató alkotórésztvevőit erősítették. (Ne felejtsük el, hogy Paál – bár „megemészthetetlen élménynek" nevezte, de – egyértelműen érzékelte a művészi performansszal részt vevő La MaMa Theatre radikális újszerűségét.[90]) Harmadrészt a színpadosokért felelősséget érző csoportvezetőként: az előadás atmoszféráját meghatározza az a működésbeli-létmódbeli másság, amely lehetségessé teszi, hogy az (ez esetben profanizálással egyenértékű) recepció kérdéshorizontját a színészek egymás előtt kimondott, megmutatott, feldolgozott, majd teatralizált egyéni (vagyis messzemenőkig civil és személyes) élethelyzetei alkossák. A nézői részvételtől függően hol húsz, hol kilencven percig tartó *Petőfi-rock*ban tehát ez a három hatástörténeti vektor találkozott. S ez tette a hatalmi apparátusok számára teljesen egyértelművé, hogy ebben az előadásban „bizonyos információk olyan mélyen rendítik meg a kötelező evidenciákat, ami a képzelet működését veszélyesen felerősítheti, és kiszámíthatatlan társadalmi mozgásokra vezethet".[91]

[85] Duró Győző in Bérczes: *A végnek végéig*, 114.
[86] Bérczes László: Másszínház Magyarországon 1945–1989. 2. rész, *Színház*, 29. évf., 1996/4, 44.
[87] Jan Kottot idézi Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007, 267.
[88] Haraszti Miklós: *A cenzúra esztétikája*, Budapest, Magvető, 1991, 116.
[89] Paál István, in Bérczes: *A végnek végéig*, 75.
[90] Uo., 66.
[91] Jákfalvi Magdolna: A Halász Péter Archívum, in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színészképzés. Neoavantgárd hagyomány*, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013, 19.

A Szegedi Egyetemi Színpadot a Kommunista Ifjúsági Szövetség delegálta a *Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról* című versenyre. S a csoport komolyan vette a rádió és a tévé nyilvánosságát ígérő műsorpályázat címét és versenykiírását, amikor a dokumentarista színház eszközeivel kérdeztek rá „Petőfi Sándor szellemi örökségére".[92] Az elődöntőkkel párhuzamosan készülő (és a Huszonötödik Színház által is bemutatott) *Thermidor* című Fekete Sándor-beszédjáték „a Nagy Francia Forradalom annyiszor idézett, felhasznált eseményeit, jellemeit, fordulatait hívja segítségül, hogy a forradalomról, forradalmunkról, a terrorról, alkalmazóiról, áldozatairól, a megalkuvásról és a következetességről beszéljen úgy, hogy az 1794-ben elsütött revolver golyója 1973-ba talál bele".[93] A *Petőfi-rock* első és utolsó szekvenciája ugyanezt a célt tette transzparenssé: a 125 évvel azelőtti forradalom tevőleges résztvevőivel egyidős hallgatók itt és most saját Petőfi-képüket keresik, és így automatikusan leleplezik „a más helyett történő jóindulatú beszélés csapdáit".[94]

Az önképkeresés igénye önbejelentő gesztussá vált az előadásban. A teret Vági László gitárakkordjaira betöltő játékosok kezében ugyanis egy-egy A/5-ös fénykép volt. Eredetije a Petőfiről készített, nem másolható és nem sokszorosítható, Egressy Gábor készítette, fekete-fehér dagerrotípia.[95] Dísze az 1956-os forradalom vizuális emlékének számító kokárda. S e két jelkép találkozása az előadást olyan mnemotechnikai aktussá tette, amelynek révén értelmiséginek készülő fiatalok

[92] „[...] A versenyt 1972 tavaszán hirdette meg a Népművelési Intézet, a Hazafias Népfront Honismereti Bizottsága, a Magyar Rádió Ifjúsági Osztálya és a Bács-Kiskun megyei Tanács – több állami és társadalmi szervezet közreműködésével. A nevező együttesek – amatőr színjátszócsoportok, irodalmi színpadok és a hozzájuk kapcsolódó honismereti körök – illetve műsorszerkesztők 96 forgatókönyvet küldtek be a pályázat országos zsűrijéhez. [...] a területi bemutatókból az tűnik ki, hogy a csoportok Petőfi egész életművéből merítve szerkesztették meg műsoraikat, gazdagon tárták fel egyrészt a kor történetét, másrészt a mai ifjúság viszonyát a Petőfi életműhöz, gondolatvilághoz. [...] A területi döntőket látva, a rádióadásokat hallgatva az a kép alakult ki, hogy az ifjúságnak ez a nagyon aktív, alkotókész rétege valóban birtokolja és tiszteli Petőfi Sándor szellemi örökségét." Bicskei Gábor: Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról, *Honismeret*, 1. évf., 1973/1–2, 107–108.

[93] Várnay Ernő: Thermidor. Az Egyetemi Színpad bemutatója, *Szegedi Egyetem*, XI. évf., 5. szám, 1973. április 9.

[94] Spivak *subaltern* fogalmának ezt a vonatkozását tematizálja Schuller Gabriella: Szóra bírható-e az alárendelt a magyar színpadon?, in Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, Budapest, JAK – Prae.hu, 2018, 71.

[95] „Az arczkép, melyet nejének hátrahagyott holmia közt találtak, a negyvenes évek elején készült daguerrotyp – reám, megvallom, megdöbbentő hatást tőn, mintha a nyomtalanul eltünt a maga eredeti alakjában lépett volna elém. E bánatosan lehajtott fő szemlélésével, tekintetével, melyben egész lelke ki van fejezve, nem győztem betelni. Igen, ez ő, az az egyenes, férfias, magasan szárnyaló, az élettel kemény harczot vívott, de meg nem tört, költői lélek, mely csodaszép termékeivel az egész világot elárasztotta." Berecz Károlyt idézi M. P.: Egy kortárs Petőfi arcképeiről, *Honismeret*, 1. évf., 1973/1–2, 95.

a Kádár-rendszer egyik tabuját (az októberi „sajnálatos eseményeket") érintve és a hivatalos ideológiától függetlenül (vagyis nem a békés építésben megvalósuló „hétköznapi forradalmiságot" felmutatva) írták színpadra 1848 márciusának közösségi emlékezetét.[96] Ennek az emlékezetpolitikának lett kulcsa a Grotowski hatását mutató profanizálás: az a folyamat, melynek során egy, a hatalom szemében önkormányzó voltánál fogva veszélyes közösség személyessé tudta tenni azt a mítoszt, amelyet az államszocializmus „lobogójára tűzve" hallgatott agyon.[97] S az ezzel együtt járó „deheroizálás" tudott rámutatni arra a tényre, hogy nemzeti ünnepünk államszocialista színrevitelei úgy viszonyultak „Petőfi napjának" állócsillagként velünk élő emlékezetéhez, mint az 1953-ban retusált kép a lánglelkű költőt idealizáló, képzőművészeti ábrázolásokhoz.

Dramatikus szöveg, előadás-dramaturgia

„Ezt a napot »Petőfi napjának« nevezze a magyar nép; mert ezt a napot ő állítá meg az égen, hogy alatta végig küzdhesse a nemzet hosszúra nyúlt harcát szabadsága elleneseivel!"[98] Ezzel a Jókai-idézettel kezdődik és végződik a *Petőfi-rock* szövegkönyve, s ez az egyetlen mondat, amit a társulat vezetője, a színpadi akciót később dobolva irányító Paál István mond ki. A *Petőfi Sándor élete és költeményei* című írás már 1892-ben sem irodalomtörténeti vagy történettudományi igénnyel készült. A millenniumhoz közeledő Osztrák–Magyar Monarchia „nagy mesélője" „csak azt ír[ta] meg, hogy milyennek ismerte Petőfit; milyennek azt a korszakot, amelyben ő élt; s hogyan töltötte ő be azt a helyet, melyet a korszellem számára kiszabott".[99] S a Petőfi-kultusz egyik legfontosabb dokumentumának tézise 1973-ban foucault-i monumentummá vált. A központi metafora képi síkjának („nap") többjelentésű voltával magyarázható pátosznál ugyanis az előadás fontosabbnak tartotta a mondat modalitásából, a puszta kijelentésből fakadó erőt és az emlékezés imperatívuszát. Ennek okán *Petőfi naplójá*nak 1848. március 15-i bejegyzései párbeszédbe kezdtek három szövegegyüttessel. Az egyik a kormányzó hatalom adminisztratív valóságát textualizálta: a rendőri szervek, a helytartótanács és a nádor fel- és leiratairól van szó. A másik a közéleti költészet fájdalmasan konkrét vershelyzeteinek dramatizálásában rejlő lehetőségeket

[96] Vö. György Péter: *Kádár köpönyege*, Budapest, Magvető, 2005, 7–87.

[97] Vö. Ungváry Krisztián: Március 15. a Kádár-korszakban: tüntetések és megtorlások, *hvg.hu*, 2006. március 14. https://hvg.hu/itthon/20060311marc15 (Letöltés: 2020. július 29.)

[98] Jókai Mór: *Petőfi Sándor élete és költeményei*. http://mek.niif.hu/00700/00793/html/jokai19.htm#ref1 (Letöltés: 2020. július 29.)

[99] Uo., 1. lábjegyzet.

mutatta fel, hiszen a tüntetések repertoárján mindmáig szereplő *Dicsőséges nagyurak*at és a *Nemzeti dal*t, illetve *A szabadsághoz*t a költő aznap írta. A harmadik viszont a kollektív emlékezet erőszakos manipulálásának a kádári konszolidációra és az aczéli kultúrpolitikára (illetve valamennyi diktatúrára) jellemző gyakorlatát leplezte le. A Jókai által megszövegezett „Mit kíván a magyar nemzet" tizenkét pontjáról van szó, amit

> az iskolában tanítottak, de az életben nem kultiváltak, nem illett róla szót ejteni. S ha olyan helyen léptek fel a *Petőfi-rock*kal, ahol közölték, ez nem hangozhat el, akkor az előadás adott helyén, ahol a színészek külön-külön egymás után sorolták a pontokat, csend lett, s ahogy a kezdeti és záró képben a Petőfi-képet tartották fel, tették az üres papírlappal. Amikor a színészek magukban a mondatuk végére értek, elengedték a lapjukat. Lassan hullottak alá az üres fehér lapok, de a harmadik-negyedik lap elengedése után már a közönség deklamálta a követeléseket.[100]

Vagyis a forradalmár „evangéliuma" – akárcsak Galántai György szintén 1973-as, a magyar kultúrpolitikát a nem létezőként létező cenzori tiltásokkal szembesítő *Becsomagolt kiállítás (hiánymű)* című alkotása[101] – megmutatta, „a második nyilvánosság játékosai hogyan próbálták meg a művészi alkotás tárgyává tenni önmaguk alapvetően melankolikus, vagyis a kirekesztődés veszélyének állandóan kitett definícióját, illetve hogyan törekedtek művészi és társadalmi kirekesztettségük nyílt megmutatására".[102]

A dokumentarista szerkesztésnek ez az elve első látásra nem sokban különbözik a kor szerkesztett irodalmi műsoraitól, mi több: végső soron az ünnepi műsorok legkonzervatívabb tradíciójába illeszkedve az eseménytörténetre koncentrál.[103]

[100] Nánay: *Nyitott színház*, 101.

[101] „A kiállítás esztétikuma abban ragadható meg, ahogy Galántai végrehajtja, ugyanakkor ezzel egyidejűleg a műalkotás részévé teszi a kultúrpolitikai tiltást. Mint ismeretes Barta Éva, a képzőművészeti lektorátus vezető »cenzora« figyelmen kívül hagyta a lektorátusi zsűri állásfoglalását, és megakadályozta, hogy a nézők láthassák a kiállításra szánt – és korábban már engedélyezett – képanyag kétharmad részét. A bemutatható művek számának drasztikus (és a koncepciót megsemmisítő) csökkentését Galántai úgy oldotta meg, hogy a vernisszázsig rendelkezésére álló huszonnégy óra alatt becsomagolta, és ugyan lefedve, de az eredetileg tervezett helyekre függesztve állította ki a betiltott képeket." Czirák Ádám: Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet? Gondolatok a magyarországi neoavantgárd melankolikus jegyeiről és *reenactment*-jeinek hiányáról, *Theatron*, 12. évf., 2013/2, 16.

[102] Uo.

[103] „A nemzeti, társadalmi ünnep mindig visszatérő alkalom, az ünnepet ünnepélyessé tenni, hatását növelni társadalmi érdek. A játéknak ez a tudatosan vállalt, nevelő szándékú funkciója hozta létre a *szerkesztett irodalmi műsor*ok dramaturgiai és rendezési elve alapján az úgynevezett ünnepi műsort, amely az előbbinek olyan variánsa, melyben a funkciót hangsúlyozó irodalmi, zenei anyagok szerepelnek, többnyire az érzelmi hatás-keltés eszközeiként. [...] Ugyancsak tudatos

Ugyanakkor egyrészt olyan szövegek alkották, amelyek nem az 1848-as forradalom hivatalos értékelése, hanem a mindenkori hatalommal való szembeszegülés lehetőségei és annak emberi-erkölcsi vonatkozásai felől definiálták az ünnep tartalmát. Másrészt stilisztikailag, retorikailag és esztétikailag is teljesen eltérő szövegek kerültek egymás mellé, ami a színpadi absztrakció számtalan, az érzelmi azonosulást ellenpontozó módját kínálta fel. Harmadrészt a *Petőfi-rock* nem tekintette szószéknek a színpadot – és így az ünnepi műsort sem. A nézői figyelem azért irányult a „szereplők szüntelen mozgására, a tér állandó kavargására, a repülő és pontosan elkapott színész látványára, az artistacsoport mutatványának is beillő embertest-gúlára vagy az egymásba fogódzó játékosok falanxára, illetve monstrumára",[104] mert a látottak még csak véletlenül sem a kimondottat mutatták meg. Akció és dikció, kép és szó, hangzás és jelentés viszonya folyamatosan változott, váratlanul újrakonstruálódott, ami megakadályozta a mimetikus reprezentáció felépülését. A nézők egyszer sem láthatták maguk előtt a kivétel nélkül forrásértékű szövegek referenciáját, és egyet sem láthattak viszont az 1972-ben „Forradalmi tavasz"-nak, 1973-ban „Forradalmi Ifjúsági Napok"-nak nevezett hivatalos megemlékezések kötelező látványelemeiből. Ehelyett úgy problematizálta a Petőfi-mítoszt, hogy a szövegek (fenséges, nevetséges, reflektív) hangulatát színpadi metaforákban fogalmazta meg, az általuk közvetített magatartásformákat (kollektív ellenállás, talpnyalás, közéleti állásfoglalással egyenértékű áldozathozatal) kinesztétikus energiaként vitte színre, a tettre kész közösség erejét pedig a gitárral és dobbal kísért, kizárólag kórikus énekbeszéd mutatta fel.

Rendezés

A SZESZ tizennégy emberi testből formálódó, kinetikus szoborcsoportok soraként vitte színre az autoriter hatalomgyakorlás, a közösségi cselekvés és a lázadáshoz nélkülözhetetlen, autonóm véleményformálás forradalmat csináló összjátékát. A térben folyamatosan mozgó és helyzetüket változtató (fekvő, ülő, térdelő, álló), illetve egymással állandóan érintkező (dőlő, eső, lökődő, magasba emelkedő, repülő), farmernadrágos fiatalok egy letisztult kotta megelevenedő

nevelői szándék, a társadalmi felelősség érzését növelni kívánó, a »mindenhez van közöm« jelszavát vállaló népművelési magatartás az, amely formálja napjainkban a *dokumentumoratóriumok*at, a pódiumjáték egyik lehetőségét: a *dokumentumjáték*ot és a *riportjáték*ot, mely gondolkodtatásra épít tényfeltáró módszerével, dokumentálván egymagában az egész amatőr színjátszás lényegét és értelmét, minden más formánál direktebben; azt, hogy társadalmi funkciót tölt be, és ezt a szerepet nyíltan vállalja." Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1971, 26.

[104] Nánay: *Partizánattitűd*, 73.

hangjegyeivé váltak. Tökéletes precizitással jelenítették meg „Petőfi napjának" azt a partitúráját, amely a *Marseillaise* egy rendezetlenül ülő embertömeg által dúdolt dallamával kezdődik, és *A szabadsághoz* himnikus hangnemben énekelt soraival végződik. Ekkor az egymás kezét fogó, körben térdeplő közösség minden egyes tagja farkasszemet nézett egy vadidegen nézővel, felmutatva, hogy ezen a kilenc versszakon át kitartott szemkontaktuson (vagyis a részvételen) múlik a forradalmi látomás beteljesülése.[105] S ily módon a JATE ünnepi megemlékezése 1973-ban a közös vággyá váló szabadság közös tettek sorozatában megnyilvánuló akarásának kockázatos voltára emlékeztette a hallgatókat.

Másféle „emlékezet-közösséggé" (Assmann) forrasztotta a nézőket az a legendás mozzanat, amikor a játékosok az előadás végén néhány nézőt maguk közé hívtak, és addig ismételték a teljes (!) előadást, míg mindenki el nem döntötte, hogy cinkos szemtanúból játékossá válik-e, vagy elhagyja a termet. Alapvetően félreértjük azonban a Paál Istvánra és az egész magyar neoavantgárdra gyakorolt Grotowski-hatást, ha a *részvételiség* fogalmát a játékos és a néző közötti fizikai interakció tényére redukáljuk.[106] A *bevonódás* testi jelenléttel összefüggő, könnyen alkalmazható és még könnyebben manipulatívvá, erőszakossá váló technikáinál (pódiumszínpad, közelség, érintés stb.) ezért termékenyebb a már említett, előadást záró szemkontaktust hangsúlyozni. Segít ugyanis érdemben feltenni a hatástörténetileg talán legfontosabb kérdést: hogyan hathatott egy, az alkotókat és befogadókat esztétikai kritériumok alapján meg nem ítélhető, életmóddal egyenértékű színházfelfogás egy olyan színházcsinálóra (Paál Istvánra), aki a Kádár-korszak tabukkal terhelt, paternalista autokráciájában autodidakta módon épített egy önmaga megmutatására képes, civil közösséget?[107]

[105] Nem véletlen, hogy az előadás legendáriumának egyik legismertebb története is ehhez a mozzanathoz kapcsolódik: „Volt egy Petőfi-rock, amit a rendőrség klubjában adtunk elő. Ott ült az a két nyomozó, akik korábban engem vallattak. Véletlenül úgy esett, hogy amikor *A szabadsághoz* című verset énekeltük, térdeltünk, fogtuk egymás kezét, én szembekerültem a két nyomozóval. Egyébként is így volt ez: valakit kiszúrt az ember, és annak énekelte, hogy »S ha elesnénk egy szálig mindnyájan, feljövünk a sírból éjféltájban győztes ellenségünknek megint kell küzdeni kísértő lelkeinkkel.«. Nekem akkor ott elégtétel volt az, hogy a rendőrök lesütötték a szemüket, és nem mertek rám nézni." Dózsa Erzsébet in Bérczes: *A végnek végéig*, 44.

[106] Vö. Ádám Czirák: Partizipation, in Erika Fischer-Lichte – Doris Kolesch – Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart–Weimar, Springer, 2014, 242–248.

[107] „A *Szóljatok*-sorozat megindulásával egy időben, jó Szász János buzgalma és kitartása nyomán – ő [a Népművelési] intézet kutatási osztályán dolgozott – megszületett az első reprezentatívnak mondható szociológiai vizsgálat is az amatőr színjátszó mozgalomról. [...] a fiatal amatőr számára a színjátszás társadalmi cselekvés, annak lehetősége, hogy maga is beleszólhat az ország dolgába, s közvetetten bár, de elmondhatja véleményét. A színjátszó csoport próbahelye közösségi hely, ahol semmi mással nem pótolható kommunikáció zajlik. Az amatőr tevékenység önmegvalósítási lehetőség és kiküszöböli az identitás-zavarokat." Debreczeni: *Egy amatőr emlékezése*, 106.

Színházi látvány és hangzás

Az előadás látványvilága a próbafolyamat rendszeres részét alkotó, a térérzékelés finomítására és a színészi játék pszichofizikai tréningjére irányuló gyakorlatok stilizált koreográfiájából épült fel.[108] A térkitöltés eredményeként létrejövő, illetve a törzsekből, fejekből, végtagokból formálódó alakzatok társadalmi gesztusként (Brecht) funkcionáltak. Tűpontosan demonstrálták, hogy az épp elhangzó tézis és a felidézett történelmi esemény hol helyezkedik el abban a koordinátarendszerben, amelynek egyik tengelyét az egyéni érdek/közösségi akarat, másik tengelyét a rabság/szabadság pólusa alkotja. Groteszk mozdulatokból formálódott meg a Lajos Fülöp hatalmát absztraháló „trón", majd az a sorompó, amelyen az „Adj király, katonát!" népi játék „hőse" áttör, hogy az ökölbe szorított kezek tengere magasba emelkedjen, amikor „a forradalom eléri Bécset". Az összehúzódás vagy felegyenesedés, fekvésből feltápászkodás vagy visszazuhanás mozdulatsora döntések soraként artikulálta azt a folyamatot, ami a szavaktól a tettekhez vezetett.

A haladás reformkori gondolatát a felelősségvállalás feladataként jelenítette meg a *Nemzeti dal* alatt megvalósuló, egyfelől tényleges, másfelől szimbolikus járás, ami a nézőket is cselekvő részvételre szólította fel. A szabadság pillanatnyi érzésének felemelő, ám életveszélyes szépségét pedig egy bizalomjátékot stilizáló koreográfia érzékeltette. A látszólag könnyedén dobott és elkapott (a gravitációnak és a játszók koncentráltságának kitett) testek repülése nem patetikusan, hanem reálisan: a kockázatvállalás felől értelmezte az elhangzó történelmi tényt: 1848. március 15-én a nép akaratára a hatalom elrendelte a cenzúra eltörlését, a katonai tétlenséget és egy politikai fogoly szabadon bocsátását. S ezért vált az ujjaival „V" betűt formáló nőalakot magasra emelő embertest-gúla a társadalmi felelősségvállalás szobrává, amelynek „tartóoszlopai" az előadás zárlatában Petőfivel együtt a szabadságot tekintették „egyetlenegy igaz istenségnek".

A felszabadultság érzését tette hallhatóvá a Vági László-féle progresszív rock, ami fel- és kihangosította a színészi játék energiaszintjét, és így szinte tapinthatóvá tette a forradalmi események dramaturgiáját. A zeneszerző gitárral, a csoportvezető dobbal a kezében irányította nem csupán az énekbeszéd, hanem a színpadi akció ritmusát is. Erre példa a *Dicsőséges nagyurak* szekvenciája,

[108] „A heti munkabeosztás szerint a csoport mindennap tartott próbát. Ebből két napot a mozgásdramaturgiára, az improvizációra és a mozgással elérendő térformák megalkotására szántak. Az ezt követő négy napon részpróbákat tartottak, majd a hetedik napon összpróbára került sor. Ez az ismétlődő »teremtő ciklus« végül rugalmas, dinamikus előadáshoz és igen nagy sikerhez vezetett." Demcsák: *A Paál István vezette*, 256.

amelynek alapgesztusa az a felismerés, hogy a cselekvés egy forradalmi helyzetben nemcsak magasztos és nemes ügy, hanem emberi életeket követelő tett. Petőfi Sándor versét a szegediek olyan komplex ritmus- és energetizáló játékként vitték színre, amelynek egyetlen tétje volt, hogy a hangszerek, illetve Ács János tapsolása által felhergelt, földet és combot csapkodó, versbeszédet skandáló játékosok erőt gyűjtsenek ahhoz, hogy kiforduljanak a zárt körből, és ránézzenek a közönségre. S az energiaszint nem csökkent, hanem erőből súllyá, lázadásból fenyegetéssé vált, amikor a bosszúra és lincselésre buzdító versszakok után nem a kórus, hanem csak Ács hangja intett kegyelemre, majd kínálta fel a megbocsátást és a pálfordulás lehetőségét. Ez alatt vérre menően versenyzett egymással a versmondó emberi hang és a tömeg egyre fokozódó dobolásának ereje. A játékosok először fekve, majd térdelve, de már a nézők szemébe nézve ütötték a ritmust a földön, amit először hangszeres kísérettel, másodszor kíséret nélkül zárt le a már elüvöltött sor: „Az uristen kegyelmezzen Tinektek!"

A szent és közvetlen színház tréningjeinek embert próbáló voltát is felmutató szekvencia *Petőfi naplójá*nak hősi halálra buzdító sorait problematizálta. A tömeg először felháborodott énekbeszédben artikulálta, hogy egy közösségnek joga van az önérvényesítéshez és az önképviselethez. Majd hirtelen magas hangfekvésben, lírai szomorúsággal *loop*olta: „tenni kell, és mindjárt holnap, hátha holnapután késő". Ezt a jövő halottjait sirató recitativót törte meg Vági László e kontextusban semmiképp sem hősiesnek, inkább beletörődőnek vagy kétségbeesettnek hangzó kiáltása: „s ha lelövöldöznek? isten neki, ki várhat ennél szebb halált?" Vagyis a *Petőfi-rock* olyan oratóriummá vált, amely képes volt úgy emlékezni egy győztes forradalomra és egy bukott szabadságharcra, hogy egyéni-emberi kérdések mentén szerkesztette a dokumentumokat, és energetikailag rajzolta meg az események megvalósulásához szükséges hit és eltökéltség ívét.

Ebből a szempontból volt izgalmas az a rendezői megoldás, hogy az 1848-as besúgóhálózat ostoba gyávaságát demonstráló szövegek előadásmódját a prózai színház eszközei jellemezték. Ezek a megoldások konkrétságuknál fogva mindenképp egyszerűbb és kisszerűbb hatást keltettek, mint az absztrakt stilizációra épülő hangzóság és látványvilág. A realisztikus mozdulatok groteszknek, a sugdolózás nevetségesnek, a hivatali talpnyalás nyelvi formáinak visszahangzása gúnyosnak hatott, ami nemcsak idegen, de súlytalan (a kiskőrösi döntő archív hangfelvételén például alig érzékelhető) elemként volt jelen az énekhangok könyörögve vágyakozó és a testrészek dobbal, illetve gitárral kísért csapódásának dühösen akaró hangkulisszájában.

Tünetértékű, hogy a 2001-ben Paál István emlékére készült újrajátszásban *(reenacment)* épp ez a különbség, az ellenpontozás értékminősítéssel egyenértékű

módja változott meg.[109] A *Petőfi napja* című CD kifejezetten modern rádiószínházi élményt nyújt, amelyben a forradalmárok nagyzenekarra hangszerelt zenei világát négy alkalommal is megszakítja egy-egy, a helytartótanács besúgóit groteszk arccal és testtel felruházó epizód. A szentesi diákok (hang)játéka színészi mesterségvizsga: önálló, a tipizálásnak köszönhetően kifejezetten szórakoztató mikrojelenetek alapjaivá válnak azok a dokumentumok, amelyek 1973-ban sem nyelvileg, sem színpadilag nem alkothatták valódi ellenpontját sem Petőfi Sándor szövegeinek, sem a közösségi felelősségvállalás anatómiáját fizikálisan megjelenítő koreográfiának. Következésképp a Paál István emlékére készült hangfelvétel igazolja talán a legegyértelműbben Debreczeni Tibort, aki 2015-ben mintegy megismételte Nánay István és önmaga 1976-os diagnózisát:

> Mostanában, úgy tudom, a diákszínpadok előszeretettel mutatnak be drámákat, olyanokat, melyek realista játékot igényelnek és jellemábrázolást feltételeznek. El kell mondanom, hogy jómagam nem voltam híve ennek, egyszerűen azért, mivel úgy gondolkoztam, hogy az említett műfajú művek bemutatására csak a kivételesen tehetséges diákok érettek. A diákszínjátszás nem a színjátszó tehetségek bemutatkozási lehetőségéért van. Márpedig a dilettantizmus veszélye nélkül realista drámát színre vinni, átlagos, éppen csak játszani szerető diákokkal, nem lehet.[110]

S gondolatmenetünknek ezen a pontján érdemes még egyszer visszatérni a Paál István esetében kulcsfontosságú Grotowski-hatáshoz.

Színészi munka

Paál István 1972-ben a Laboratórium Színháznak azt az utolsó előadását látta, amely egyfelől az evangéliumoktól történő eltávolodás és a mához közeledés jegyében, másfelől hároméves próbafolyamat és kollektív improvizációk révén született.

[109] *Petőfi napja. Nosztalgikus rekviem – Petőfi Sándor és Paál István emlékének.* Petőfi Sándor naplójából, verseiből, korabeli helytartósági iratokból és besúgói jelentésekből összeállította: Paál István. Zenéjét szerezte: Vági László. Hangszerelte: Pavlovits Dávid, Vági László. Szeged, MR Rt. Rádiószínház, 2001. Vö. „Végighallgatjuk. Korrekt. Valami hiányzik. A vér a pucájából. Csönd. A régi csapat. Csönd. Oké. Decemberre az is meglesz." Soltészky Tibor: Töredékes munkanapló. Petőfi élesztése, *Zsöllye*, 2. évf., 2001/4, 15.

[110] Fekete Anikó: Interjú Debreczeni Tiborral, *Félonline.hu*, 2015. december 29. https://felonline.hu/2015/12/29/interju_debreczeni_tiborral/ (Letöltés: 2020. január 12.)

> Grotowskiék [...] kemény, mindennapos munkával készültek, napi 3-4 órát szerep nélküli tréninggel töltöttek. [...] Ez a munka nem fúrás-farigcsálás-barkácsolás volt egy szerepen – mert végül is mi azt csináljuk –, hanem maga a tréning. Ez állt a munka centrumában, és akkor is folyt, ha éppen nem készültek előadásra. [...] Amikor egy ilyen munkamódszerről van szó, ami megkettőződik egy előadás létrehozásával mint célfeladattal, akkor nem egy kívülről megkonstruált formáról van szó, ami felé közeledik a színész, és aztán jól-rosszul találkozik vele. Grotowskiéknál a színész önmagából termeli ki a menetközben még ismeretlen végeredményt. [...] nem szerepet játszik, hanem önmagát mutatja fel. Vagyis a színésznek létezik egy olyan identitástudata, „egybeesése", ami nem ismeri az ember és szerep kettősségét. [111]

Az idézet világossá teszi: arra a kérdésre, hogy „mi történne Jézussal, ha ma újra megjelenne", az *Apocalypsis cum figuris* nem egy történettel, hanem egy olyan „színházi poémával" válaszolt, amely „teljes egészében színészi cselekvésből és átélésből épül, kizárólag itt rejlik a mese is, az előadás problémavilága is".[112] Következésképp ez az esemény nemcsak egy, a jelhasználat absztrakt voltánál fogva lenyűgöző színpadi víziót, hanem olyan alkalmat jelentett, ami egy speciális munkafolyamat megismerésére sarkallta Paál Istvánt. Rendezői énjét az a színészvezetés izgatta, ami elválaszthatatlan a társadalmi szerepjátékoktól függetlenedni képes individuumok közösségi létezésétől. Csoportvezetőként az a színészi munka érdekelte, amely képes egy életen át tartó, folyamatorientált workshopként definiálni a szakmát. Nézőként pedig az nyűgözte le, hogy az előadás „az életünket meghatározó, láthatatlan, [...] a legteljesebb hétköznapi életnél is mélyebb" folyamatokat képes közvetíteni, ha a jelhasználat módja át tud hatolni a tapasztalat felszínén.[113] Vagyis a Grotowski-élmény kreatív recepciója olyan színházi keret és játékmód kialakítására irányulhatott, amelynek a játékosok esetében előfeltétele, a nézők esetében célja a transzgresszió: az a sokk, amely „kikezdi az életben hordott maszkjaink mögött rejlő ember (autentikus) pszichikai rétegeit".[114]

Akár törvényszerűnek is nevezhető, hogy ez a cél ünnepi műsorok – vagyis a közösségi, nemzeti identitáskonstrukciók („maszkok") közös reflexiója, létrehozása és színrevitele – során fogalmazódott meg. Először a JATE 1971. évi április 4-ei ünnepségeként készült, három részből álló *Stációk?*-ban, mely párbeszédbe léptette egymással a *Bori notesz* „Készül le a völgybe a farkas" ciklusát, Pilinszky János *KZ-oratóriumát* és Peter Handke *Jövendölés* című jelenetét. Az 1972-es

[111] Bérczes: *A végnek végéig*, 77–79.
[112] Grotowski: *Színház és rituálé*, 153.
[113] Peter Brook: *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Budapest, Európa, 1973, 52.
[114] Grotowski: *Színház és rituálé*, 22.

Ki mit tud? döntőjében a szegediek (pontosabban Dózsa Erzsébet, Dunai Tamás, Fehér Ildikó, Novák Zoltán) nemcsak egyre agresszívabban provokálták a közönséget,[115] hanem nagyon keményre összegyűrt újságpapírgombócokkal dobálták meg a zsűrit. Ez a „közönséggyalázás" egyértelművé tette azt a nézői részvétel facilitálásához szükséges, az egyenes beszédhez nélkülözhetetlen és a csoportkohézióval összefüggő (lelki)erőt, ami nélkül „a színészi játék [nem lesz] az én közszemlére tétele, álcázva vagy álca nélkül".[116] Az előadás végén

> a négy szereplő egymást keresve, egymáshoz bújva, egy mozgó, síró, jajgató emberhegyet képzett, és [felszabadulásunk 27. évfordulója alkalmából] végtelenségig ismételtek egy mondatot: „Egyik nap olyan lesz, mint a másik". Ekkor Paál felemelt egy, az előadásban már elsütött forgópisztolyt, bement a játéktérre és saját keresztnevükön szólítva a játékosokat mindegyiket tarkón lőtte. Utána a csövét maga felé fordítva körbejárta a nézőteret. Az emberek szemébe nézve felajánlotta nekik a pisztolyt, még volt benne négy töltény.[117]

Ebben a pillanatban (ugyan a rendezői-játékmesteri státusz védelmében és a „Sprechstück" beszédaktusát megvalósítva, de) Paál azzal kísérletezett, hogy mi történik a nézőkkel, amikor a színész arra használja a szerepe kínálta álcát, hogy megszabaduljon a szocializáció során rákényszerített álarctól. Ez a kísérlet vált elméletileg reflektálttá, amikor Kohler Katalin lefordította, és kézről kézre terjesztették-elemezték Grotowski 1968-ban dánul, majd a következő évben angolul is megjelent *Szegény színház* című tanulmánykötetének színésztréningre vonatkozó írásait. S az ehhez szükséges önvizsgálatnak és önelemzésnek lett kézzelfogható jele, hogy a *Petőfi-rock*ban egy (a hédervári nyári táborokban csapatépítésre is használt) státuszimprovizációkat és energetizáló, illetve bizalomjátékokat színre vivő,[118] dinamikusan komplex képsor jelenítette meg a szabadság „reggeltül estig tartó fényes álmát".

[115] „[…] a játszók testileg is »rátámadtak« a nézőkre, elhagyták a játékteret, felmásztak a széksorokba, bizonyos szövegeket a közönség egyes tagjainak mondtak, beültek a hallgatók ölébe, miközben kettőszázkilenc azonos struktúrájú mondatot (például: »Az átlagpolgár úgy viselkedik majd, mint egy átlagpolgár.« »A pestis bűzlik majd, mint a pestis.«) hol egymás között felosztva, hol párosan vagy együttesen mondták, skandálták, vágták a nézők képébe." Nánay: *Nyitott színház*, 72.

[116] Joseph Chaikin: *The Presence of the Actor*, New York, Atheneum, 1972, 2.

[117] Bérczes: *A végnek végéig*, 70–71.

[118] A hédervári kastélyban rendszeresen megtartott nyári tréningekről lásd Imre Zoltán és Kalmár Balázs beszélgetését Duró Győzővel. https://hiaszt.hu/szegedi-egyetemi-szinpad/ (Letöltés: 2023. október 28.)

Hatástörténet

Tényként szokás kezelni, hogy a magyar színházban Ruszt József mellett a *Petőfi-rock* és a *Kőműves Kelemen* alkotója volt képes saját formanyelvének szerves elemévé tenni a gúny és felmagasztosulás technikáját. „Nem mondhatom, hogy mi Grotowski-módszerrel dolgoztunk" – állítja viszont a csoportot 1975-től vezető Árkosi Árpád,[119] aki már nem *Az állhatatos herceg* címszereplőjének fényképével vagy egy fesztiválelőadással,[120] hanem „útikalauzzá" vált színészekkel találkozott a *Különleges projekt* egyik workshopján. Az ún. parateátrális kísérletek „koordinátoraival", akik „nem reprezentáltak semmit valamiféle közönség számára", hanem „olyan helyzeteket teremtettek, ahol a résztvevők önmaguk közvetlen elemzésére vállalkozhattak".[121] S ha a *Petőfi napját* olyan ünnepi előadásnak tekintjük, mely laikusok segítségével professzionálisan vitt színre egy, a hazai intézményes színészképzésben akkor csaknem ismeretlen tréninget,[122] akkor két hatástörténeti következménnyel kell számolnunk.

Egyfelől az „amatőr" *Petőfi-rock* „egyetemi hallgatóként ünneplő" résztvevői azzal szembesülhettek, hogy a JATE Auditorium Maximumában összehasonlíthatatlanul izgalmasabb esztétikai tapasztalatban lehet részük, mint a Szegedi Nemzeti Színház nézőterén.[123] Az 1970-es évek eleje azért lett a magyar amatőr színjátszás fénykora, mert a „nem hivatásos színházak [...] nemcsak jó színvonalú produkciókat hoztak létre, hanem ők testesítették meg a kísérletező színház típusát a magyar színházi életben".[124] Ha e színházcsinálás kísérleti jellegét nem az európai művészszínházban az 1960-as évektől kezdve megfigyelhető performatív fordulat, hanem az amatőr színházi előadások történetének kánonformáló darabjai felől ragadjuk meg, akkor tünetértékű, hogy az 1976-ban prognosztizált „hullámvölgyet" mind a külső ítész, mind a belső szervező egy műfajváltással hozza összefüggésbe.

„A szerkesztett műsorok, a pódiumjátékok, a drámajátékok helyét a színmű vette át vagy vissza [...]. Igen ám, de az elmúlt másfél évtized alatt elfelejtődtek a drámajátszáshoz szükséges készségek, vagy el sem sajátíthatták azokat. Ez a

[119] Bérczes: *A végnek végéig*, 69.

[120] Uo., 65–66.

[121] Philip Auslander: Szent színház és katarzis, ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron*, 6. évf., 2007/3–4, 118.

[122] Ehhez a látszólagos paradoxonhoz lásd a második fejezet *(A veleje...)* civilszínházzal foglalkozó részeit!

[123] Ily módon lett az amatőr szcéna része annak a szakmai vitának, amit egy évvel előtte a Peter Brook rendezte *Szentivánéji álom* budapesti vendégjátéka váltott ki. Vö. Koltai Tamás: A színházi fordulat éve, *Beszélő*, 3. évf., 1998/3, 80–83. http://www.c3.hu/scripta/beszelo/98/03/koltai.htm (Letöltés: 2020. július 20.)

[124] Nánay: *A nem hivatásos színházak két évtizede*, 448.

rendezők és a színjátszók zömére is igaz volt" – írja azon kevés kritikusok egyike, aki kezdettől fogva figyelemmel kísérte az amatőr szcénát.[125]

> Drámát és komédiát kezdtek bemutatni az amatőrök. Ehhez viszont nem értettek eléggé, sem a rendezéshez, sem a játszásához. [...] Az a közéleti ambíció, ami éltette az amatőrök legjobbjait, [...] mostanra megszűnt. És ezzel azok a színjátékok is, melyek a korszak drámáját fogalmazták meg. Mit tehetett egy amatőr színjátszó? Szórakoztatott. Ezért játszott komédiát. És bizonyíthatta, hogy ő is tudja azt, amit a profi: drámát rendezni és játszani.[126]

– írja Debreczeni Tibor, aki ekkor a Népművelési Intézet Előadóművészeti Osztályának vezetője. Vagyis az 1970-es évek magyar színházát európai horizontból is korszerűvé tevő kísérletezést mindketten a „pódiumjáték" *kontra* „dráma" oppozíciója mentén ragadták meg, ami azért fontos, mert lényegét tekintve mindkét szó hasonmásfogalom. A „dráma" egyfelől a kor kőszínházi nagyrealizmusát, másfelől (illetve ezzel összefüggésben) az „egy drámaíró – egy szöveg – egy rendező – egy premier – a siker – nagy haszon" struktúrájára épülő diszpozitívumot jelöli. A pódiumjáték azt a „nem-cenzorális dramaturgiát és saját (vélt) szabályaira reflektáló, azokat (valósan) eltörlő színházcsinálást" jelenti,[127] amely oratorikus voltánál fogva politikus.[128] A „mimetikus színjátéktípussal" való szembefordulásban ugyanis nem a szóhasználat, hanem az ellenállás gesztusának rögzítése releváns. Az a beállítódás, hogy a színházcsinálók „szeme előtt nem a lehetséges, hanem sokkal inkább egy lehetetlen színház lebeg: egy annyiban lehetetlen színház, amennyiben tagadja és el akarja lehetetleníteni a jelent, az azt a lehetséges birodalmává tevő kényszerekkel, szabályokkal, rendteremtő

[125] Uo., 457.

[126] Debreczeni: *Egy amatőr emlékezése*, 117–118.

[127] „'Magán kívül'. Azt mondjuk, valaki magán kívül van – dühtől, bosszúságtól, felháborodástól, elragadtatástól, örömtől, extázistól, félelemtől, aggodalomtól, fájdalomtól. Immár nem teljesen önmaga, az is, meg nem is, elrugaszkodott, önmagán kívül került, korlátait vesztette. Rendkívüli állapot, ami a szabály önnön eltörlésének pillanatában mutatkozik meg. Mértéktelenség, melynek köszönhetően talán felismerhetővé válik maga a mérték, vagy ami éppen minden mértéket eltöröl. Teljes erőkifejtés, cezúra, esemény." Müller-Schöll: *Színház magán kívül*, 221.

[128] „[Az oratorikusság] egy színjátéktípus fontos jelzője. Magában foglalja mindazt a színjátéki tulajdonságot, mely ezt a típust megkülönbözteti a mimetikus színjátéktípustól. Formai jegyei: szóközpontú, gondolati koncentrációjú, kifejező funkciójú színi művészet, mely jelentősen épít az előadóművészetre. Cselekménye gondolati, asszociatív és cselekményszerű, képi megformálódása mindig statikus karakterű (statikus kép, statikus képsor). Pódiumi művészet. Stilizált mozgáskultúrát igényel. Sajátos jelrendszerébe tartozik a geometrikus térformálás, a színszimbolika, a jelzett kellékek és díszlet." Debreczeni–Rencz: *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája*, 194–195.

modellekkel együtt. S teszi ezt egy másik vagy egy talán teljesen más színház érdekében, mint amit ma színháznak nevezünk."[129]

Másfelől a megvalósítás minősége egyértelműen és máig érvényesen felmutatta, milyen művészi lehetőségek rejlenek a hetvenes évek diákszínjátszásának még épp kialakulóban lévő műfajaiban: az asszociatív (gondolati-érzelmi) szerkezetű oratóriumban és az eseményes pódiumjátékban.[130] Továbbá egyértelművé vált, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad „amatőr keretek között professzionalista igénnyel dolgozó" társulat, „színházcsináló ambícióval, nagyon sok és fegyelmezett próbával, állandónak tekinthető társulattal, színpaddal és közönséggel".[131] S ez az a pillanat, amikor a Paál Istvánt diákszínjátszó csoportvezetőrendezőnek tekintő színháztörténésznek kötelessége feltennie a kérdést: milyen szakmai és emberi döntések sora vezet oda, hogy civilek egy csoportjának közösségi színháza egy karizmatikus vezető hatására a profi színházi üzem szabályai szerint kezd el létezni?

Az 1971-es nancyi fesztiválra való jelentkezés anyagának egyik dokumentuma és Bérczes László életműinterjúja ebből a szempontból nélkülözhetetlen forrás. A Demcsák Katalin tanulmányában pontosan elemzett Paál István-szöveg alátámasztja *A végnek végé*ig című kötet bal oldali lapjain kibontakozó narratív identitást.

> A csoport felépítésének, hierarchiájának – rendező, háromtagú vezetőség, törzsgárda, újak – leírásán túl az előadás-készítés minden elemét tartalmazza a szöveg, [alátámasztva, hogy Paál] az 1968–1970 közötti termékeny krízis során az író figuráját a rendezőével cserélte fel. Úgy vélte, hogy „a rendező felől kell közelíteni a színház felé", így a későbbiekben a rendezés, a rendező dramaturgiai munkája volt az egyik kiindulópont az előadások megvalósításához.[132]

[129] Vö. Müller-Schöll: *Polizeiliche und politische Dramaturgie*, 219. (Saját fordítás.)

[130] Az „asszociatív (gondolati) szerkezetű oratórium 1. az oratórikus színjátéktípus »cselekményének« egyik lehetősége. Lehet hangokra bontott (akusztikus) vagy szerepszerű. Lehet önálló mű (pld. irodalmi oratórium) vagy szerkesztett, összeállított műsor. 2. A kategória jelzi, hogy e színjátéktípusban drámai cselekmény nincs. Helyette van líraian dramatikus szerkezet, az érzelmi és gondolati egységek egymásra épülése. Asszociatív is, mert bizonyos érzések vagy gondolatok konfliktusára (szembeállítására és fejlődésére) épül. Ez megfelel a tudat asszociációs képességének; a gondolkodás dialektikájának és az érzelmek hullámzásának. Éppen ezért: gondolati-érzelmi, azaz lírai szerkezetnek is nevezhetnénk. [...] Az eseményes pódiumjáték az események dramaturgiája által létrejött pódiumjáték: dokumentumjáték, riportjáték, novellaadaptáció stb." Debreczeni–Rencz: *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája*, 175–176, 31.

[131] Debreczeni: *Egy amatőr emlékezése*, 112.

[132] Demcsák: *A Paál István vezette*, 255–256.

Ezzel összhangban a könyv jobb oldalán megszólaló színpadosok is egy olyan közösség képét rajzolják meg, amelynek tagjai egy belső hierarchia mentén definiálták önmagukat. Ami strukturált, az a keménymag *kontra* többiek, elhivatottság *kontra* hobbi, áldozathozatal *kontra* megalkuvás, hűség *kontra* árulás és mondjuk ki: tehetség *kontra* tehetségtelenség oppozíciórendszere. Ami összetartott, az „a közösségben feloldódás hite"[133] és egy karizmatikus Mester professzionális igényessége.[134] Ami célt adott, az immár nem a játék, hanem a megfelelésvágy.[135] S 2024-ben ennek okán lehet tanulságos a *Petőfi-rock* próbafolyamatának az az alapozó tréningje, amelyen nem volt ugyan kötelező részt venni, de szinte mindenki megtette:

> Azt kértem, hogy mindenki koncentráljon, idézze fel élete valamelyik nyomasztó, szörnyű és feldolgozatlan terhét. Leültünk körbe, egyikük bejött a kör közepébe, tudta, hogy mindez tanúk előtt történik. Ott, a földön fekve ki kellett adnia magából mindazt a nyomorúságot, iszonyatot, amiről korábban talán nem is beszélt. Nyilvános élveboncolás volt ez. Elképesztő dolgok történtek. Máig sem értem, hogy volt bennük ennyi bizalom irántam és az ügy iránt. Volt, aki sírógörcsöt kapott, volt, aki monoton, kataton állapotba került, volt, aki üvöltött és káromkodott..., és volt, aki azt mondta, hogy erre nem képes. Veszélyes és hályogkovács próbálkozás volt a részemről, később nem is igen éltem vele. [...] Maga a gyakorlat – ami egyfajta tűzkeresztségnek is számított – nem verbális jellegű volt. Alig-alig hangzott el egy-egy szó. Mindenki megtalálta a neki legmegfelelőbb kifejezésmódot saját fájdalma megmutatására.[136]

[133] Dózsa Erzsébet in Bérczes: *A végnek végéig*, 97.

[134] „A Szegedi Egyetemi Színpad tehát egy különös társadalmi közegben létrejött szektaszerű csoport volt, aminek Isti intellektuális és érzéki vezetője, sámánja volt. A csoport tagjainak önfeladása kohéziós erőként működött. Ezt az erőt Isti főpapszerű, sámánisztikus viselkedéssel tudta manipulálni. Sokat veszekedtem vele. De a ráció érveit használva nem lehetett vele beszélgetni. Ő mindig metafizikus síkra terelte a beszélgetést." Ács János in Bérczes: *A végnek végéig*, 60.

[135] „1971–75 között voltam a csoport tagja. [...] Isti valóban zsarnok volt. De mágus is volt. Akik maradtunk, elfogadtuk őt így. Ebből különben hamisságok is születtek. Az egyes etűdsorozatok során az emberek sokszor nem önmagukat adták, hanem azt, akit Isti látni szeretett volna. Nagyon meg akartunk neki felelni. Soha életemben nem voltam se szorongó, se pesszimista, se elnyomott, de abban a négy évben igyekeztem ilyen lenni, hogy megfeleljek. Soha nem éreztem magam művésznek, alkotónak, de nagyon szorgos voltam. Hogy csinálhassam – mert Isti lenyűgöző volt." (Kohler Katalin in Bérczes: *A végnek végéig*, 71.) Vö. „A színházban is – meg az élet minden más területén – az a fő baj, hogy kimondatlanul is megfelelni akarunk. Ez megöli a fantáziát, a kezdeményezést. Jönnek a fiatalok, bekerülnek egy színházi üzembe, és haptákban állnak valami belső és külső kényszer előtt – és teljesíteni kezdenek. Ezzel indul az a folyamat, ami fölfalja a tehetséget." Jordán Tamás, in Várszegi (szerk.): *Fordulatok*, 467.

[136] Bérczes: *A végnek végéig*, 92–93.

Hányféleképpen értelmezhető ez a történet? Egyfelől pontosan igazolja, hogy Paál István megértette és autodidakta módon elsajátította Grotowski – ismételjük meg újra! – először általa lefordíttatott és színházcsinálók közösségével, viták során feldolgozott, elméleti szövegeit. Másfelől jelzi, hogy a nézőt részvételre motiváló színészetet nem lerendelkezhető technikának, hanem olyan készségnek, képességnek tartotta, amire tréningezni kell és lehet a játékost – a saját érdekében is. Továbbá és ugyanakkor ijesztő példája a játékos védtelenségének és kiszolgáltatottságának, amelynek reflexiója és tudatos elkerülése minden (nem csak diákszínjátszó-)rendező számára szakmai, jogi és etikai kötelesség. S dokumentálja azt a kérlelhetetlen eltökéltséget is, ami ahhoz kellett, hogy 1970-ben 19–23 éves egyetemi hallgatók egy előadás előkészítő (!) fázisában hat héten át naponta este nyolc és hajnali két óra között próbáljanak.[137]

Ily módon kijelenthetjük: a *Petőfi-rock* a Szegedi Egyetemi Színpad utolsó diákszínjátszó előadása és Paál István első professzionális tréningje volt.[138] Az alkotói önmegértésnek azt a mozzanatát fogalmazza meg előadás formájában, amikor egy rendező rájön, hogy neki az a nézővé váló játékos és játékossá váló néző is „fontos [lehetne], aki mintegy saját lelki fejlődése spirálján haladva, a színházi előadásban kulcsot keres az önismerethez, ahhoz, hogy megtalálja a maga »helyét a földön«".[139] Ez az oka annak, hogy két különböző történet bontakozik ki előttünk, ha a *Petőfi-rock*ot a Szegedi Egyetemi Színpad történetének, illetve a – *Kőműves Kelemen*nel kezdődő, a *Caligulá*val és az *Übü király*val folytatódó, a *Tangó*val befejeződő – Paál-életműnek a kontextusában értékeljük. Az utóbbi „sztori" arról szól, hogyan próbál egy kérlelhetetlenül problémaorientált színházi gondolkodásmód előadásról előadásra, alkalomról alkalomra véletlenszerűen megújítani egy, a rendszerszintű, intézményes működésben törvényszerűen ellustuló színházi (és főleg színészi) kultúrát. Az előbbi történet viszont arról mesél, milyen – sokszor csak később rekonstruálható – szakmai és emberi döntések sora vezet el oda, hogy civilek egy csoportja egy karizmatikus vezető hatására[140] megpróbál bármely intézményi struktúrán kívül, de professzionális igénnyel kitalálni egy napjainkban „közösségi színház"-nak nevezett működésmódot:

[137] Demcsák: *A Paál István vezette*, 256.

[138] „»Itt van 10-15 felnőtt ember – mondtam [Árkosi] Árpádnak –, vagy dolgozol velünk önkéntességi alapon, érzelmi presszió nélkül, vagy menj el, hiszen úgyis el akarsz menni!« Az volt a szörnyű, hogy sem Isti, sem Árpi nem tudták eldönteni, el akarnak-e menni igazán." Keserű Imre, in Bérczes: *A végnek végéig*, 72–73.

[139] Grotowski: *Színház és rituálé*, 29.

[140] „A legfájóbb élményeim közé tartozik, amikor a '90-es évek elején amatőr színjátszókat kellett valahol zsűriznünk. Ő az amatőr mozgalomban akkor már másfél évtizede nem vett részt. Azóta felnőtt egy nemzedék, amelynek tagjai nem tudták, ki az a Paál István. Isti ezt nem akarta

> A *Kőműves Kelemen* [...] az első olyan előadásunk volt, ahol a színész és rendező egyenrangú alkotótársként vettek részt a munkában és ahol az előadáson belül ugyanígy egyenrangú a közös akció és az egyéni gesztus. Minden szereplő saját egyénisége irányából és a közösség szempontjából értelmezte és közelítette meg feladatát és töltötte ki azt a „teret", amelyet a rendező, a konkrét feladat és a többi partner mint koordinátarendszer határozott meg.[141]

Bár Paál István ez esetben „egymással teljesen egyenrangú emberek közösség[éről beszél] az élet és a munka minden területén", ez az állapot semmiképp sem jelenti azt, hogy ne jönne létre a csoporton belül hierarchia, mégpedig egy „saját törvényei szerint működő önszelekció következtében".[142]

> [...] a társulat létszáma átlagosan 20 főre csökkent, és még ezen a korábbiakhoz képest korlátozottabb létszámon belül is kialakult egy 12 főből álló úgynevezett „stúdió-csoport". Ennek tagjai már a végleges emberi kapcsolatteremtés lehetőségeit keresik mind a munkában, mind a magánéletben (bár a szexualitás gyakorlatilag továbbra is tabu), és arra készülnek, hogy színházi munkájuk és magánemberi barátságuk kettős kötelékként gyakorlatilag meghatározatlan időre akár véglegesen is összefűzheti őket. (Éppen ezért jelenleg megoldatlan probléma egy-egy esetleges új tag bekerülése, illetve ennek lehetséges módja a stúdió-csoportba, annál is inkább, mert úgy tűnik, hogy a szakmai lemaradás egy idő után szinte behozhatatlan és pótolhatatlan feladat elé állítja az újonnan érkezőt.)[143]

S ha ezeket a sorokat az elmúlt években professzionális végzettséggel rendelkező fiatalokból alakuló és megszűnő társulatok története felől olvassuk, csak igazat adhatunk Nánay Istvánnak, aki szerint „aligha van még egy nemzet Európában, amelynek színháztörténete oly nagyon kötődne a diákszínjátszáshoz, mint a miénk".[144]

észrevenni. Zsűritagként felállt, »Paál István vagyok«, mondta, majd hosszú percekig várta a hatást. Régen ilyenkor fütyültek, tapsoltak, ujjukkal victoryt mutattak. Most csak ültek kérdőn: »És?«" Duró Győző, in Bérczes: *A végnek végéig*, 112.

[141] Paál: *A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai*, 203.

[142] Attól, hogy az 1970-es évek alternatív működési módjainak kollektív voltát ne azonosítsuk automatikusan a közösségi színház 21. századi fogalmával, helyesen óv minket Kricsfalusi Beatrix, in Adorjáni Panna – Kricsfalusi Beatrix: Kollektív alkotás. Módszer és/vagy politika, *Színház*, 53. évf., 2020/3, 4.

[143] Paál: *A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai*, 204, 205.

[144] Nánay István: Színház és diákszínjátszás – vázlatos történeti visszatekintés, in Illés–Eck–Kaposi–Trencsényi (szerk.): *Dráma – pedagógia – színház – nevelés*, 217.

A diszpozitívum-szervezés nehézségei – Kerekasztal Színházi Nevelési Központ: *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)*, 1992

> Az a modell, amit mi létrehoztunk, az amatőr vagy alternatív színházi oldalról indult el. Jó lenne, ha láthatnám ennek a párját a hivatásos színházi oldalról elindulva. Azt gondolom azonban, hogy még egy jó darabig nem fogom látni. Nem azért, mint hogyha nem lenne érdemes megcsinálni, hanem azért, mert kemény faltörő kos kéne ahhoz, hogy egy kicsit át lehessen törni, vagy inkább be lehessen szakítani ennek a nagyon merev színházi rendszernek a falait. Ehhez a TIE kevés, ehhez nem elég kemény anyag, rendkívül nagy a sznobizmus, rendkívül erős az érdekvédelem. Ma a színházi életben senki sem érdekelt abban, hogy valamiféle változás következzen be, hanem görcsösen ragaszkodnak a saját maguk szemétdombjához. Ők nem fognak változtatni, amíg ez a színházi rendszer nem robban szét.[145]

A *Fehérlófia* néven ismertté vált *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* olyan mértékadó színház- és drámapedagógiai foglalkozás,[146] melyet a színháztörténet-írás az első hazai TIE előadásként kanonizált.[147] Sokáig mintája volt a komplex színházi

[145] Kaposi László – Szauder Erik: A TIE-t igazán csak főállásban lehet csinálni..., *Drámapedagógiai Magazin*, 5. évf., 1995/1, 8. A KRE Színházpedagógiai és Színházszociológiai Kutatócsoportjának adatai szerint 2013-ban a jegybevételen felül az NKA színházi nevelési programok támogatására kiírt pályázatai, az EMMI működési támogatása és a színházi nevelési programok támogatására kiírt pályázatai, a TÁMOP két felhívása és a Tantermi Színházi Projekt állt a független struktúrában működő színházi nevelési társulások rendelkezésére. 2023-ban nem építhetnek se a taóra, se az NKA-ra és érdemben az Előadó-művészeti törvény szerinti működési támogatásra sem. A Lázár Ervin Programban pedig nincsenek jelen a színházi nevelési műfajok. Vö. Cziboly Ádám: Hogyan változott a magyarországi színházi nevelési és színházpedagógiai nagykép egy évtized alatt? , in Kiss–Bethlenfalvy (szerk.): *Színházpedagógiai körkép*, 15–42.

[146] Cím: *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)*. Bemutató dátuma: 1992. február 1. A bemutató helyszíne: Gödöllői Művelődési Központ, 11. terem. Rendező: Kerekasztal Színházi Nevelési Központ (dráma- és színházpedagógiai rész), Kaposi László (színházi rész). Szerző: a *Fehérlófia* című magyar népmese különböző feldolgozásai kapcsán Arany László, Illyés Gyula, Jankovich Marcell, Ortutay Gyula és a foglalkozásban részt vevő színész-drámatanárok. Zene: moldvai csángó és gyimesi népzene. Dramaturg: Kaposi László, a foglalkozásban részt vevő színész-drámatanárok, a mindenkori előadások 3–4. osztályos néző-résztvevői. Színész-drámatanárok: Gyombolai Gábor (Hegyhentergető), Kaposi László (játékvezető), Körömi Gábor (Regős, Király, Hétrőfös, Griff), Lipták Ildikó (legkisebb királylány), Romankovics Edit (középső királylány), Sereglei András (Fehérlófia), Scholtz Anna (több szerepben), Sverteczki Zsuzsa (legnagyobb királylány), Szabó Attyla (Vasgyúró); a későbbi változatok során még Nyári Arnold, Láng Annamária, Lengyel Zsuzsa, Takács Gábor és a mindenkori előadások 3–4. osztályos néző-résztvevői; az előadás felvételét lásd: https://www.youtube.com/watch?v=EhlJxPut24k (Letöltés: 2023. december 3.)

[147] „[A kánonképződés lényegéhez tartozik, hogy a zsinórmértékek] már megalkotásuk pillanatában érvényüket veszítik. Nélkülük elképzelhetetlen műalkotások megközelítése, de a megértés egyszersmind a létező kánonok rombolását teszi szükségessé. Ez a kettősség olyannyira elválaszthatatlan

nevelési programoknak, védjegyévé vált az ország első színházi nevelési társulatának, amelynek színész-drámatanárai nevelték ki a hazai színházi nevelés Z generációját. Ennek okán is érdemes eljátszani a gondolattal, hogy miért tekintené kánonalakítónak ezt az eseményt a harmincéves Kerekasztal és a huszonötéves Káva *Nem lehetetlen lenni* című koprodukciójának főszereplője: „Jóska bácsi".[148] A Vida József Színház alapítója ugyanis pontosan úgy van jelen az előadásban, mint a színházcsinálást hol lehetővé tévő, hol ellehetetlenítő, de azt mindig meghatározó intézményi apparátus: egy bolha ette kárpittal borított, de mégis legtrónszerűbb SZÉK, az alkotóközösség demokratikus működését garantálni hivatott „VÉTÓ"-szabály és a döntéshelyzetekben a „Fény bizonyosságát" közvetítő „IMA" képviseli. Ez a három láthatatlan koordináta „orientálja, keresztezi, alakítja, vezérli, védelmezi és felügyeli" a széthullás ellen küzdő csapatnak a mindenkori hatalmi és értékhierarchiákkal szembeni „viselkedését, szokásait, véleményét, diskurzusait".[149] S amikor a „Kincstári Oltalomtól" elesett társulat léte függ az apja örökébe lépő Hamlet királyfitól kapott 42 milliótól, akkor a részvételi demokrácia és a kollektív kreativitás hitét megtestesíteni hivatott alak („Jóska bácsi") erejéről, szerepéről, lehetőségeiről előadásról előadásra a néző-résztvevők döntenek az alábbi fókuszkérdés segítségével: milyen cselekvési lehetőségei vannak egy fiatalnak, hogyan hallassa a hangját egy olyan világban, ahol úgy tűnik: nincs más választás, mint „benyalni a királynak ahhoz, hogy legyen pénzünk a művészetünkkel megdönteni a királyságot"?

Tézisem szerint 2023-ban a társulat nevében emlékművé váló „Jóska bácsi" nem azzal magyarázná a mintegy kétszáz alkalommal megvalósuló *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* mértékteremtő státuszát, hogy a TIE „magyarországi premierjét jelentő program".[150] Hanem olyan (a kilencvenes évek végén fennálló

a művészet [...] létezési módjától, történetiségétől, hogy egyetlen olvasó sem függetlenítheti magát tőle. Olvasni annyit jelent, mint megtagadni olyan kánonokat, amelyet elődeink alakítottak ki." Szegedy-Maszák Mihály: *Irodalmi kánonok,* Debrecen, Csokonai, 1998, 194.

[148] „A Vida József Színház demokratikusan működik évtizedek óta. Tagjai elkötelezett, szakmailag elismert művészek. Történetünk a nagy krízis napján kezdődik, amikor minden körülmény összefogni látszik ellenük. Már csak egy hajszál választja el őket attól, hogy kimondják: lehetetlen lenni, amikor megérkezik Hamlet királyfi egy megfontolandó ajánlattal... A Shakespeare-dráma motívumai alapján készült előadás során a fiatalok társadalomban betöltött szerepéről, cselekvési lehetőségeikről játszunk együtt a résztvevőkkel." https://kavaszinhaz.hu/nem-lehetetlen-lenni/ (Letöltés: 2023. augusztus 6.)

[149] Giorgio Agamben: Mi a diszpozitívum?, ford. Dobrai Zsolt Levente, *aszem.info,* 2017. február 12. https://aszem.info/2017/02/giorgio-agamben-mi-diszpozitivum/ (Letöltés: 2021. június 28.)

[150] Kaposi László: *Fehérlófia* – a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ komplex foglalkozása általános iskolák 3–4. osztályosai számára, in Kaposi László (szerk.): *Színház és dráma a tanításban. TIE – Theatre in Education,* Budapest, Kerekasztal Színházi Nevelési Központ – Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995, 75. Vö. „A műfaj magyarországi meghonosítója Kaposi László, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ 1992-es megalapításával." Takács et al.: *Színházi nevelési,* 159.

viszonyok között) láthatatlan erőviszonyok és tudástípusok megtestesülésének tekintené, amely nem csupán 9-10 éves gyerekek, hanem egy közművelődési és egy színházi struktúra számára tette láthatóvá, hogy a játékos, a néző és a színház öröknek hitt definíciói változók és megváltoztathatók. Ily módon a továbbiakban amellett érvelek, hogy a Kerekasztal előadásának vitathatatlan jelentősége modelláló szerepében áll. Olyan eseményről van ugyanis szó, mely először tette láthatóvá a hazai színházi nevelés „hungarikumának" tekinthető műfaji sokszínűséget és az ennek megvalósulásához szükséges intézményes rögzítettséget.[151] Rekontextualizálása során nem csupán az válik egyértelművé, hogyan él a részvételi színházi formák legtöbbjével: a DIE és a TIE angolszász, illetve a *Theaterpädagogik* két- illetve háromlépcsős modelljének (akkor Magyarországon még teljesen ismeretlen) gyakorlatával, továbbá az életjátékkal (melynek hazai megjelenése az 1977-es, nemzetközi TIP nevű szociodráma kurzushoz köthető Zalaszentgróton).[152] S nem is csak az, hogy ezt mennyire meghatározza az ezt megvalósító dráma- és színházpedagógusok rendkívül sokféle attitűdje. Hanem az is érzékelhetővé válik, hogy a sikert és minőséget garantálni hivatott esztétikum és pedagogikum milyen mértékben és hogyan függött össze a közművelődés és a színházi kultúra 1960-as évektől alakuló struktúrájával.[153]

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ első programjának bemutatója a színházi nevelés történetében kétségkívül korszakküszöbképző mozzanatnak

[151] „A nemzetközi helyzetkép áttekintése alapján egy kicsit tisztábban láthatjuk a magyarországi színházi nevelés és színházpedagógia területét. A 2013-as hazai kutatás eredményével összehasonlítva az tisztán látszik, hogy különösen sokféle program és módszertan található Magyarországon, rendkívül gazdag kínálatból válogathatnak pedagógusok és diákok. Emellett egyedülálló az a terminológiai egyeztetés, ami folyik hazánkban, és a stratégiai gondolkozás érdekében történő múltbeli és jelenlegi lépések is kiemelik hazánkat a nemzetközi színházi nevelés terén." Bethlenfalvy Ádám: Színházi nevelési programok – nemzetközi kitekintés, in Cziboly (szerk.): *Színházi nevelési*, 141.

[152] „A rögtönzött játékból életjátékká, majd kollektív drámává váló folyamat eredője az 1977-es, nemzetközi TIP nevű szociodráma kurzushoz köthető Zalaszentgróton. Akkortájt életjátéknak neveztük azokat a dramatikus rögtönzésekből születő, s később majdnem teljes mértékben rögzített, közönség elé vitt színjátszó produkciókat, melyeknek a csoportvezető rendező inspirációi alapján létrejövő szöveg- és játékanyaga – a játszók életéből begyűjtött, sűrített, kiválasztott majd rögzített életélmény teátrális felmutatása volt, az »ilyen az, ahogy élünk« érzés bátor vállalásával." (Gabnai Katalin személyes közlése.)

[153] Figyelemre méltó, hogy az Eck Júlia és Trencsényi Imre szerkesztette, *A gyermekkultúra héroszai* című kötetben (Sárospatak, Magyar Comenius Társaság, 2023) szereplők szinte kivétel nélkül mind kapcsolatba kerültek a Népművelési Intézettel.

bizonyult. Az 1992–2008-ig tartó időszakot „a TIE koraként" jegyzi a szakírás, amikor „a színházi nevelés lényegében egyet jelent a drámapedagógiai megközelítést egy színházi előadáshoz kapcsolódóan, illetve annak keretén belül alkalmazó angolszász mozgalom és módszertan, a *theatre in education (TIE)* meghonosítására tett erőfeszítésekkel".[154] E tézis értelmezése során nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a társadalmi változásokat célzó művészetközvetítés leginkább „műfajszerűen működő műfajáról" van szó.[155] Érthető tehát, hogy a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* a színházi és drámapedagógiai egységek éles elválasztásán alapuló (klasszikus) struktúra paradigmatikus példájaként kanonizálódott – s a későbbiekben épp e szempontból vált egyfelől pozitív elrugaszkodási ponttá,[156] másfelől az elsősorban Mezei Éva szerepére fókuszáló színháztörténeti kutatások tárgyává.[157] Vagyis szétszálazódott a TIE „drámai" és „színházi" dimenziójának kontextualizálása: az előbbi kimerült a különböző szerkezeti egységek dramaturgiai viszonyának és a bevonódás ezzel összefüggő módjainak vizsgálatában, az utóbbi teljesen elfeledkezett az (ez esetben *Fehérlófia és társai* című) „teljes darab" színháztörténeti vonatkozásainak relevanciájáról.

A kontextus újragondolását ezért érdemes egy, a dráma- és színházpedagógia egészét meghatározó ténnyel kezdeni: a hazai színházi nevelés hőskorának héroszai nem az iskola (a szigorú értelemben vett edukáció) és nem is a kőszínház (a szigorú értelemben vett művészet) falai között dolgoztak. Életterük az aczéli kultúrpolitika egyik legfurcsább képződménye volt. Egy olyan rizóma (Deleuze), mely megkérdőjelezve mutatja fel a kor „hatalmi játszmáiba beleíródott erőviszonyokat",[158] s amelyet nem az elhatárolódás célja, hanem a folyamatos határsértés tudata, sőt szándéka szervezett. Egy olyan időtér, mely képes volt arra, hogy „ne csak »igazságokat« regisztráljon, hanem sokkal inkább azt, amit az

[154] Golden Dániel: Színház és nevelés Magyarországon, in Cziboly (szerk.): *Színházi nevelési*, 88.

[155] Uo., 89.

[156] A *Philther* első TIE-rekonstrukcióinak ezért volt tárgya a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ *Gyermektragédia*, valamint a Káva Kulturális Műhely *Digó* és *Apalabirintus* című programja. Vö. *Theatron*, 12. évf., 2013/4, 48–62.

[157] Ez a kutatási irány kétségkívül Patonay Anita érdeme, ugyanakkor az általa felvetett problémáról teljes képet valószínűleg csak Gabnai Katalin és Váradi István ez irányú kísérleteinek ismeretében kaphatunk. Váradi az ELTE TFK speciális kollégiumának résztvevőivel hozott létre egy, a Molière-korabeli színházi kultúrával foglalkozó programot, amelyet az 1989-es gödöllői HOLMI című módszertani kirakodóvásáron lehetett látni. Gabnai Katalin pedig a *Drámapedagógiai Füzetek* első számában ismerteti a TIE módszert, és kéri, hogy az érdeklődők csatlakozzanak a Csokonai Stúdió munkájához: *Drámajátéktár – első gyűjtemény*, Gödöllő, Magyar Drámapedagógiai Társaság – Gödöllői Művelődési Központ, [1990], 26.

[158] Michel Foucault: Das Spiel des Michel Foucault, in uő: *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, 392–395.

igazságról mondtak".[159] Egy 1972-től az alternatívák felé is nyitott „szakmai-módszertani központról" (a Népművelési Intézetről),[160] egy, a drámapedagógia, a gyermekszínjátszás és a színházi nevelés ügyét gondozó országos szervezetről (a Magyar Drámapedagógiai Társaságról), illetve két alternatív játszóhelyről (a gödöllői és a II. kerületi művelődési házról) van szó. Ezért is fontos figyelmünket három olyan városra irányítani, mely e három különböző diszpozitívum esendőségére rávilágítva játszott szerepet a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* létrejöttében. Az egyik a „nem hivatásos társulatok" számára akkor már fogalommá vált és épp jelentőségét vesztő város: Kazincbarcika.[161] A másik Gödöllő, ahol egy olyan színházcsinálás kezdődött (és folytatódott 2000 szeptemberétől a Marczibányi téren), mely pedagógiai és andragógiai célokat is megvalósít (gyerekeket táboroztat, workshopokat, tanfolyamokat szervez felnőtteknek stb.). A harmadik pedig a drámatanárok számára David Davis nevével és a DIE-ben rejlő lehetőségekkel eggyé vált Fót.

Ha elfogadjuk, hogy a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ első produkciója elválaszthatatlan a Gödöllőn és Mogyoródon egy évtizede folyó gyermek-, diák-, majd ifjúsági színjátszástól, akkor a kilencvenes években már a (rendezői) művészszínház alternatívájaként működő „függetlenség" esztétikája alkotja a *Fehérlófia* című népmese TIE olvasatának kontextusát.[162] Ennek ékes bizonyítéka, hogy az

[159] Umberto Eco: *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München, Fink, 1985, 129. (Saját fordítás.)

[160] „Az 1956-os forradalom után – a művelődési miniszter 18/157. számú utasítása értelmében – a Népművészeti Intézetet Népművelési Intézetté szervezték át, azzal a céllal, hogy ezáltal létrehozzanak egy olyan szakmai-módszertani központot, amelynek illetékessége nemcsak az amatőr művészeti mozgalomra, hanem a népművelés minden ágára kiterjed. [...] A hatvanas évek elején még inkább kényszerű átpolitizáltság uralta a légkört, az évek múlásával ennek gyöngült az intenzitása, s az intézet egyre inkább védőernyőjévé vált a megerősödő szakmai kezdeményezéseknek." Földiák András: A Magyar Művelődési Intézet ötven évének öt korszakáról, *Szín*, 1. évf., 1996/2, 4.

[161] Nánay: *A nem hivatásos színházak két évtizede*, 447–466.

[162] „Diákszínjátszásról beszélgetünk, és most két erős emlékem ugrik be, a második két részből áll. *A gyapot éneke* című előadásunk szerkesztett műsor volt, az ötvenes évek olvasókönyveiből állítottuk össze, és Ternopolban is játszottuk egy összorosz fesztiválon. Ott megéltem, amikor a színház a társadalmi változások szolgálatába áll: a nézőtéren szinte forradalom tört ki az előadás után. A másik fontos élményem az volt, hogyan lehet egy rosszul megválasztott darabbal elrontani egy jó csapatot. Ionesco *Jacques, avagy a behódolás* című darabjával sikerült ezt elérnem. És a kudarc után, úgy egy év kihagyást követően ezt a társaságot kibővítve újra össze tudtam rakni, és csúcsra lehetett őket járatni a Tankred Dorst *Merlin*je alapján született *A lovagsereg éneke* című előadással, ami a későbbi Kerekasztal alapjává vált. Sokat tanultam belőle, mindkét »felvonásból«: tehetséges embereket vittem vakvágányra, és ez segített megfogalmazni, hogy pontosan mit is akarok színházilag." Kaposi László: Egy hajóban utaztunk, ahol senki se akarta kitépni a kormányt a másik kezéből, in Jászay (szerk.): *ODE 30*, 16–17. Vö. A Várszegi Tibor szerkesztette *Fordulatok* a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* színész-drámatanárait az Aberrátor (472.) és a Kerekasztal Színházi Társulás (487.) tagjaiként tünteti fel.

1972 óta kétévente tartott országos seregszemlén 1992-ben megosztott első díjat nyer a Kaposi László vezette ifjúsági színjátszó csoport *A lovagsereg éneke* című előadása és a Somogyi István vezette társulat *Magyar Elektrája*.[163] Vegyük észre a párhuzamokat! Egyrészt az őstörténetek, az írásbeliséget megelőző rituális-mágikus kulturális hagyományok színházolvasatára fókuszáló Arvisurához hasonlóan[164] a Kerekasztal későbbi TIE előadásainak is jelentős része indult ki mesék, mondák és mítoszok történeteiből.[165] Esztétikai és gyermeklélektani okoknál fogva is elhatárolódtak az 1980-as évek hivatalos gyermekszínházának hagyományos realista vagy „nézőaktivizálós" nyelvétől,[166] és (akárcsak „a sajátos közösségek és régiók közötti és rajtuk keresztül végbemenő intrakulturális dinamikákat" megszólaltató csoport[167]) egy absztrakt színházi jelhasználattal kísérleteztek.[168] Másrészt, ahogy a Tanulmány Színházból létrejött és a Szkénében otthonra találó Arvisura az 1985-ös *Mester és Margaritá*val,[169] a Kerekasztal is egy premierrel legitimálta önmagát. A *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* készítői ugyanis ettől az előadástól kezdve jelenthették ki önmagukról, hogy „amatőr keretek között

[163] „Az Arvisurával megosztott első díj azért bírt különleges jelentőséggel, mert Somogyi István társulatát mindannyian elismertük, a *Magyar Elektra* meghatározó élményt jelentett számomra. Jártunk az előadásaikra, de más kapcsolatot nem tartottunk fenn." Csépe Krisztina: Szigetlakók. Beszélgetés Kaposi Lászlóval, *Ellenfény*, 3. évf., 1998/2, 43. Vö. „A produkció az utóbbi évek legizgalmasabb Kerekasztal-előadása, amely megújítva, átértelmezve megőrzi azokat a csoportra és vezetőjükre jellemző szemléleti és formai jegyeket, melyek az egyik legfontosabb és legeredetibb gyermekszínházi alkotóközösséggé tették a csapatot." Perényi Balázs: Svindlik nélkül. Beszélgetés Kaposi Lászlóval, *Ellenfény*, 7. évf., 2002/5, 35.

[164] „A színházi közlésben hozzászoktunk a realizmushoz, naturalizmushoz. Ezek a módszerek uralják az irodalmat is. Ezzel szemben létezik egy egészen más közlési nyelv is, ami például a népművészetünkre jellemző. Meghatározó volt, ahogy rátaláltunk arra a művészetfelfogásra, művészetkifejezési rendszerre, ami ma leginkább Pap Gábor és Molnár V. József nevéhez kapcsolható. Ők bebizonyították, hogy a művészi kifejezés lehetőségei nem mindig ugyanolyanok voltak, mint ma. A népi kultúrában például a kifejezési jel mindig nagyon komplex jelentéstartalmat hordozott." Somogyi István: A beavatás színháza felé. Arvisura Színházi Társaság, in Várszegi (szerk.): *Fordulatok*, 89.

[165] A *Máeldun csodálatos utazása*, a *Prométheusz*, a *Mostan lészen születendő*, a *Beavatás* és a *Mesék a túlpartról* leírását lásd Kaposi László: Leltár a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ tizenöt évéről, *Drámapedagógiai Magazin*, 17. évf., 2007/1, 44–52.

[166] Ez az oka, hogy például több színházi szakember megkérdőjelezte, hogy jogosan szerepelt-e két TIE-társulat az első magyarországi gyermekszínházi biennálén. Sándor L. István: Útközben. Színházi Nevelési Társulatok III. Országos Találkozója, *Drámapedagógiai Magazin*, 13. évf., 2003/1, 1.

[167] Az Arvisura nyelvének intrakulturális vonatkozásaihoz lásd Kérchy Vera: A művészet igaz, az igazság viszont megöli magát. Arvisura Színházi Társaság, in Imre (szerk.): *Alternatív színháztörténetek*, 307–322; Timár András: Az újraolvasás megsokszorozódása. Somogyi István: Magyar Elektra, 1988, *Theatron*, 15. évf., 2013/2, 38–44.

[168] „A gyermek érti a stilizációt – erről rendre elfeledkeznek azok, akik gyermekeknek készítenek színházi előadásokat!" Vekerdy Tamást idézi Kaposi (szerk.): *Színház és dráma a tanításban*, 10.

[169] Somogyi: *A beavatás színháza*, 89.

professzionalista igénnyel dolgoznak", vagyis fő munkaidőben, „színházcsináló ambícióval, nagyon sok és fegyelmezett próbával, állandónak tekinthető társulattal, színpaddal és közönséggel".[170] Somogyi István társulata tehát a művész- és rendezői színház diszpozitívumán belül jelentett esztétikai alternatívát. Az ország, illetve Közép-Kelet-Európa első színházi nevelési társulatában viszont önmagukat megrendezni képes és önmagukat tanárként is definiáló színészek kutatták a közés felsőoktatáshoz, illetve a felnőttneveléshez fűződő, mindenképp újszerű viszonyukat.[171] Harmadrészt immár nemcsak elméletben vagy elszórt kísérletként, hanem intézményesen is egyértelművé vált, hogy a komplex színházi nevelési előadás (a dramatikus formák boltoni tipológiájában egymás után következő DIE és TIE közötti kapcsolat okán) szerkezeti (előadás-dramaturgiai) és koncepcionális (rendezői) szempontok alapján is definiálható, illetve historizálható.[172]

Ebből a szempontból izgalmas az a tény, hogy az előadás alkotói gárdája akkor állt össze, amikor Fóton mesterkurzust tartott David Davis. S 1991-ben a tanítási dráma (DIE) boltoni, heathcote-i módszerének közvetítése egy drámatanárgeneráció számára tette egyértelművé, hogy a „dráma" nemcsak készség- és képességfejlesztő játékok sora vagy új eszköz a gyermek- és diákszínjátszás módszertanában,[173] hanem olyan alkotói gondolkodásmód, mely lehetővé teszi, hogy „történetekben, narratívákban és szövegekben cselekvő módon mélyedhessen el a tanár és egy csoport fiatal".[174] Egy évvel később – a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* bemutatójának évében – a Magyar Drámapedagógiai Társaság szervezésében tizenöt drámatanár Birminghamben ismerte meg a TIE doyenjeinek mestermunkáit, aminek hasznát az is igazolja, hogy a Kerekasztal munkájának jelentőségét nem naivan lelkesülő, hanem nagyon is reflektált

[170] Debreczeni: *Egy amatőr emlékezése*, 112; Körömi Gábor: *A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ Theater in Education kísérletének kezdete*, Budapest, ELTE TFK Gödöllői Képzési Hely, kézirat, 1993, 9.

[171] „Ha egy színész azt mondja magáról, hogy neki nagyon fontos az, hogy gyerekekkel úgy dolgozzon, hogy játszik nekik és játszik velük, és ezen keresztül tanít nekik valamit, akkor valószínűleg minden további nélkül együttműködhetnénk. [...] Azzal a színésszel viszont, aki hagyja, hogy megrendezzék, aki bemegy egy előadásra, és eltűri, hogy a gyerekek körülvegyék őt, nyilvánvalóan nem lehet dolgozni a TIE-ban. [...] Ide pedagógus-beállítottságú ember kell." Kaposi–Szauder: *A TIE-t igazán csak főállásban*, 8.

[172] Gavin Bolton szerint a komplex színházi nevelési előadás (E-típus) a tanítási drámát (D-típus) jellemző „drámatanári szerepbe lépés kiterjesztett változata". Gavin Bolton: Az oktatási dráma és a TIE összehasonlítása, ford. Szauder Erik, *Drámapedagógiai Magazin*, 10. évf., 2000/2, Melléklet, 17.

[173] Előd Nóra: David Davis tanítása – drámatanári továbbképzés Fóton, *Drámapedagógiai Magazin*, 1. évf., 1991/2, 6–8.

[174] Bethlenfalvy Ádám: *Dráma a tanteremben. Történetek cselekvő feldolgozása*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020, 9.

beszámolók jelzik.[175] Ki lehet tehát jelenteni: a szűk szakma 1992-ben megértette, hogy a „drámatanár és a TIE színész munkája között nem is olyan nagyok a különbségek, mint azt korábban gondolták. A törésvonal egyre inkább a résztvevő jellegű munkát, illetve az előadás-központú projecteket hangsúlyozó társulatok között kezdett húzódni".[176] Ezért is fontos leszögezni, hogy a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* nem egy, hanem két okból válhatott a komplex színházi nevelési előadások öndefiníciója során elrugaszkodási ponttá. Egyfelől azért, mert a különböző egységek még az ún. „hagyományos feldolgozó szerkezetre" jellemző szegmentáltságnál is zártabbak voltak.[177] Másfelől azért, mert az egész program a tanítási dráma (DIE) dramaturgiája szerint járta körül a társakhoz való hűség-hűtlenség, az ígéretek be- és be nem tartásának fókuszproblémáját.

Dramatikus szöveg, előadás-dramaturgia

A TIE klasszikus szerkezeteként kanonizálódott előadás a felkínált munkaformák és így a részvétel dramaturgiája tekintetében két egymáshoz oly lazán kapcsolódó, hogy adott esetben önállóan is működőképes: dráma- és színházpedagógiai, valamint színházi szekvenciából állt.[178] Ezt igazolja a sorrenddel való kísérletezés ténye – azaz lehetősége. A kb. ötvenperces színházi rész kétszáz játékalkalomból csak nyolcvanszor került a háromórás foglalkozás elejére (ahogy azt a klasszikus TIE dramaturgiája megkövetelné). Így viszont százhúsz előadás néző-résztvevői (vagyis a többség) nem a népmesei történet egyik fordulópontja, hanem az azt megelőző jelenetsor kapcsán járták körül a cserbenhagyás erkölcsi problémáját. Egy másfél-két órán át tartó, háromfázisú drámamunkáról van szó (bemelegítés és a közös játék témájának megajánlása; kiscsoportos improvizációk létrehozása; munkabeszámolók és annak közös megbeszélése), amely nem a színházi részre, hanem a színész-drámatanárok által előadott, kilenc-tíz éves gyerekek

[175] Emblematikus, hogy a *Drámapedagógiai Magazin* 1992/2. számában jelenik meg Szauder Erik beszámolója (29–30) és a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)*-ról készült egyetlen színházi szakírás is: Nánay István: A Theatre in Education módszer Gödöllőn. A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ bemutatója, *Drámapedagógiai Magazin*, 2. évf., 1992/2, 15–16.

[176] Tony Jackson: Nevelés vagy színház, ford. Szauder Erik, in Kaposi (szerk.): *Színház és dráma a tanításban*, 24.

[177] Vö. Róbert Júlia: A „roncsolás" dramaturgiája, avagy nyitott történetek a TIE előadásokban, *Theatron*, 15. évf., 2021/1, 42–53.

[178] „A foglalkozás menetrendje: 1. A résztvevők fogadása; 2. Problémafelvető jelenetsor bemutatása, elemzése; 3. Bemelegítés, ráhangolás; 4. A közös játék témájának megajánlása; 5. Drámák (kiscsoportos munkaforma); 6. Munkabeszámolók (egész csoportban); Szünet; 7. Színházi bevezető; 8. Az előadás; 9. Az előadás feldolgozása." Kaposi: *Fehérlófia*, 76.

mindennapjaiból vett esetre (egy tipikussá sűrített életjátékra) reflektál. Ily módon viszont a színházi részt követő és a foglalkozást záró, maximum félórás beszélgetés 2024-ben legalább annyira tekinthető egy hagyományos színházpedagógiai foglalkozás harmadik lépcsőjének,[179] mint a klasszikus TIE „fejtésének".

Ebből a szempontból is fontos döntés, hogy a színházi rész utolsó dramaturgiai mozzanatában (Fehérlófia lakodalmán) a nézők nem csupán gondolatban, hanem fizikailag is résztvevővé válnak. Azért tudnak táncra perdülni, mert a bemelegítés részeként az akkor drámatanárként működő színészek megtanították a gyerekeknek az „Ördög útja" moldvai körtáncot – vagyis megtapasztalhatták egy színházi eszköz működésmódját. A szabályjátékok pedagógiai funkcióját (a Kerekasztal későbbi programjaiban is) betöltő néptánctanítással tehát a csapat nemcsak a közös drámajátékra, hanem a színházi rész formanyelvére is ráhangolódik: az ún. „beavató színházzal" rokon módon, tapasztalati élményként ismeri meg a népi hagyományok stilizációjának jelentésközvetítő erejét.[180] Ráadásul mintegy megismétlődik a résztvevők fogadásának rituális jellege. A foglalkozás kb. tizedik percében ugyanis a résztvevők egymás kezét fogva, láncot alkotva mentek be a félhomályba burkolózó, gyimesi-csángó népzenétől hangos játéktérbe. S a kb. 150. percben is egyfelől együtt, másfelől játszva reflektálnak a Kaposi László rendezte intrakulturális színházi előadás (*Fehérlófia és társai*, 1992) és a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ komplex színházi nevelési előadása (*Sárkányok ellen – Fehérlófia és társai*, 1992) valósága közötti egyértelmű határ átlépésére, amit egyébként az első szekvenciában önmagát, a szerepeket és a történetet varázshangszerrel (dorombbal) életre keltő Regős narrátori funkciója is hangsúlyozott.

[179] „[A színházpedagógia] olyan *terület*, amely a kultúra és az oktatás támogatása okán kötött társadalmi szerződésnek megfelelően legitimálja a színházak közpénzből való finanszírozását. Olyan történelmileg szükségessé vált *szolgáltatás*, amely színház és közönség kapcsolatát pedagógiai stratégiák mentén alakítja, és így kompenzálja azt a tényt, hogy társadalmunk önértelmezésében a művészszínház folyamatosan veszít jelentőségéből. A színház *szervezeti profil*jának az az *eleme*, amely »nézni tanít«, és (mivel az oktatási rendszerben nincs erre mód) átveszi az iskolától a művészi utánpótlás kinevelésének feladatát. Olyan *tevékenységi forma*, amely – miközben létrejötte közvetlenül kötődik a színház intézményéhez – a művészetközvetítés performatív koncepciójának köszönhetően folyamatosan módosul és változik." Ute Pinkert: Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag, in uő (Hg.): *Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Milow, Schibri, 2014, 12. (Saját fordítás.)

[180] „Az ún. beavató színházak már jobb úton jártak. Itt némi fejlődés is tapasztalható: a nagyszínpadi körülmények között megtartott, a rendező közbelépésével időnként megszakított, hevenyészetten kidolgozott jelenetekkel illusztrált színházi irodalomórák helyett ma már láthatunk 50–100 fő számára, kamaratermekben bemutatott, a szemléltető jelenetek előadásszintű kidolgozásával is foglalkozó produkciókat." Kaposi (szerk.): *Színház és dráma a tanításban*, 9.

Következésképp nem meglepő, hogy az előadás feldolgozását strukturáló kérdések sem csak a TIE fókuszára irányulnak. Kaposi László „rövid *ellenőrző-záró* beszélgetésnek" nevezi a foglalkozásnak azt az egységét, amely azt vizsgálja, „végig tudták-e követni a gyerekek a látottakat".[181] A kérdések a látottak segítségével mélyítik a „színházi bevezetőnek" nevezett első lépcsőt, amikor is azért mutatták be az összes atmoszférakeltő színházi eszközt (hangszerek, jelmezek, kellékek, fényeffektusok), hogy később „ne ezek új vagy szokatlan volta hasson, hanem alkalmazásuk módja [...], a színpadi megformáltság".[182] Az élet és a színház valósága közötti határ rituális átlépésének utolsó eleme pedig az, amikor a foglalkozás lezárásaként a drámatanárok ismét közös láncban kísérték vissza a résztvevőket a ruhatárba.

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy a cselekményvezetésre és a színpadi metaforákra vonatkozó, az elvont gondolkodást fejlesztő kérdések ne hoznák játékba a népmese dramaturgiai olvasatának kulcsát jelentő cserbenhagyás kérdéskörét is. A *Fehérlófia* finnugor regékkel, török és mongol hősmondákkal, a Jankovich Marcell készítette rajzfilm asztrális értelmezésével kiegészített világának középpontjában a táltossá válás és az alvilágjárás, vagyis a *katabasis*: a felnőtté válásnak a bennünk lakozó sárkányok ellen folytatott küzdelmekkel való kapcsolata áll.[183] Erre utal a Gyermek és az Anya megjelenítése. Az előadás során több funkciót (például kötél, köpeny) betöltő és állandóan jelenlévő, négyszögletes aranysárga ruhaanyag a fehér ló fiának önképe, melyet sohasem hagy el a csoport által háromszor megjelenített, óvó kezek sokaságaként, életfaként, majd a cserbenhagyást is megjósló, huszonegyfejű sárkányként megjelenő erő. Az identitásképződés koncepcióalkotó szerepét a *Fehérlófia* című Arany László-feldolgozás és a *Fanyűvő, Vasgyúró, Hegyhengergető* című Illyés Gyula-féle változat közötti – a foglalkozás fő- és alcímében is jelzett – különbség színrevitele jelzi.[184] Egyfelől a *Fehérlófia és társai* című előadásban Fehérlófiának két árulóvá váló segítője van, akik nem véletlenül nevezik a fehér ló gyermekét Fanyűvőnek – a mesehős ugyanis ez esetben egy közülük: esendő ember, proppi értelemben potenciális álhős. Másfelől dramaturgiailag fontos szerepet kap az

[181] Kaposi: *Fehérlófia*, 98.

[182] Uo., 80.

[183] Nem véletlen, hogy a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* repertoárra kerülésével párhuzamosan készülő *Máeldun csodálatos utazásá*nak már explicit ez a fókusza: „Milyen problémákat kell leküzdenie (mit kell megtanulnia) egy mai fiatalnak ahhoz, hogy »egészséges« felnőtt váljék belőle?" Kaposi: *Leltár*, 45.

[184] Arany László: *Fehérlófia*, Budapest, Móra, 1988; Fanyűvő, Vasgyúró, Hegyhengergető, in Illyés Gyula: *Hetvenhét magyar népmese*, Budapest, Móra, 1986, 134–137.

ún. „megháromszorozódás" színrevitele:[185] a mese szövegében csak egy mondattal közölt és egyetlen tettben artikulálódó cserbenhagyás súlyosságát ez esetben az ismétlés alakzata: egyetlen etűd variálása hangsúlyozza.[186] A nézők háromszor tapasztalják meg azt az ütőhangszerek hangjával megtelő, hosszú vaksötétet, amikor is Hegyhentergető és Vasgyúró a Felső-világba húzza először a Rézlányt, majd az Ezüstlányt és végül a Fehérlófiának örök hűséget fogadó Aranylányt. Ezt háromszor ellenpontozza az a koreográfia, melynek során az eltökélten egymás szemébe néző, forgó férfitestek egymást szorító kezei hirtelen elengedik az aranysárga szövetet: a társukat (illetve helyette egy követ) tartó kötelet. Következésképp az előadás színházpedagógiai feldolgozásának a háromszor megjelenő dolgokra vonatkozó kérdése olyan gyűjtőmunkára sarkallja a résztvevőket,[187] melynek során valószínűleg mindig szóba kerül ez a fénnyel és hanggal felerősített, a drámapedagógiai fókusz szempontjából kulcsfontosságú dramaturgiai változtatás.

[185] „A varázsmesék egyik legismertebb jellemvonása a különféle megháromszorozódás és a hármas szám ismétlése. Megháromszorozódhatnak funkciók, funkciópárok, sőt menetek is. Az ismétlődés állhat egyenrangú feladatokból (például háromévi szolgálat), vagy lehet fokozó jellegű, amikor a harmadik feladat a legnehezebb. Megtörténhet, hogy két sikertelen cselekvést követ egy harmadik, amely már sikeres. Nézzük meg, hogyan alakulnak a háromszoros ismétléssel kapcsolatos segédelemek a Fehérlófiában. A megháromszorozódások egész tárházát figyelhetjük meg a Fehérlófiában. Már a mese legelején olvashatjuk, hogy a hős útja során három férfival találkozik: Fanyűvővel, Kőmorzsolóval és Vasgyúróval. Ebben az esetben fokozó jellegű megháromszorozódással van dolgunk. Fanyűvő akad először Fehérlófia útjába. Amikor megbirkóznak, elég egyet csavarintania Fanyűvőn a hősnek, máris földhöz vágja. Kőmorzsolóval már nehezebb dolga van, de három-négy csavarintás után ugyancsak földhöz vágja. Vasgyúró, a harmadik férfi bizonyul a legerősebb ellenfélnek, vele sokáig kellett Fehérlófiának viaskodni, a végén viszont mégis győzött. Hasonló jellegű megháromszorozódásra figyelhetünk fel a sárkányok esetében is. Egyrészt szintén hárman vannak, másrészt a fejek száma többszöröződik: az első sárkánynak három, a másodiknak hat, a harmadiknak pedig tizenkét feje van, harmadrészt szintén megfigyelhető, hogy a fejek számának növekedésével egyenes arányban növekszik az erejük is. Továbbá a királykisasszonyok, akiket meg kell menteni: az első réz, a második ezüst palotában lakik, a harmadik pedig, aki a legfiatalabb, leggyönyörűbb, és természetesen a hős jövendőbelije, aranypalotában lakik." Vas Kinga: Fehérlófia és a mese morfológiája, *Acta Ethnologica Danubiana*, 14, 2012, 68–69. https://ethnodanubia.eu/2017/06/29/feherlofia-es-a-mese-morfologiaja/ (Letöltés: 2017. június 29.)

[186] „Azután visszament a várba, elvitte magával mind a három királykisasszonyt. Elérkeztek ahhoz a kosárhoz, amelyiken Fehérlófia leereszkedett, próbálgatták minden módon, hogy férhetnének belé mind a négyen, de sehogy se boldogultak. Így hát Fehérlófia egyenként felhúzatta a három királykisasszonyt, ő maga meg várta, hogy őérte is eresszék le a kosarat. Csak várt, csak várt, három nap, három éjjel mindig várt. Várhatott volna szegény akár ítéletnapig is. Mert amint a három szolga felhúzta a három királykisasszonyt, arra határozták, hogy ők magok veszik el a három királykisasszonyt, s nem eresztik megint a kosarat Fehérlófiáért, hanem otthagyják őt a másvilágon." Arany: *Fehérlófia*, 136.

[187] Kaposi: *Fehérlófia*, 98.

A rendezés

Ha a drámapedagógia megértésbeli változásra irányuló szándékát párbeszédbe léptetjük a Patrice Pavis-i értelemben vett *mise en scène* fogalmával,[188] akkor a részvételi színházi munkaformák elrendezettségének vizsgálata során az a legfőbb kérdés, hogy az előadás felruházza-e a nézőt téttel bíró cselekvőképességgel, és ha igen, hogyan teszi ezt. A TIE esetében „a színház eszközeivel elkészített jelenetek, jelenetsorok", valamint a hozzájuk dramaturgiailag szerves egységben „kapcsolódó felkészítő és feldolgozó beszélgetések és az ebbe sajátos esztétika alapján illeszkedő interaktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozás" motiválja a részvétel egy meghatározott módját.[189] Ha ezt a műfajspecifikus és a cselekvő nézésben megvalósuló célt a drámamunkára sarkalló „roncsoltság" esztétikai tapasztalata felől közelítjük meg,[190] akkor le kell szögezni, hogy a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* különböző egységei nemcsak kristálytisztán elkülöníthetők és variálhatók, hanem (legalábbis a 21. századi terminológia ismeretében) a színházi nevelés különböző „műfaji hagyományaihoz" rendelhetők.

Mint már mondtuk: a munkaformák (és így a részvétel dramaturgiája) tekintetében megkülönböztethetünk egy adott esetben önállóan is működőképes drámapedagógiai és egy háromlépcsős (a népmese beavatási szertartások emlékét őrző, kétmenetes szerkezetét megszólaltató előadásra épülő) színházpedagógiai szekvenciát.[191] Ugyanakkor az egész program a tanítási dráma (DIE) dramaturgiája szerint szerveződik. A problémafelvető jelenetsor (amelyben az épp főpróbára igyekvő Gábort elcsábítják focizni, így társai hiába várják az iskolában, és a közösen előkészített színielőadás elmarad) a kontextusépítést szolgálja: kijelöli a témát, és jelzi, hogy a közös munkaforma a szerepfelvétel és a történetmesélés lesz.[192] Az ezt követő beszélgetés (amelyben a játékvezető elsősorban a

[188] „A tanulás szempontjából a dráma legfőbb céljaként a »változás előidézését« határozhatjuk meg. A dráma hatására számos területen következhet be változás: változás a megértésben; az attitűd megváltozása; a szerepjátékra vonatkozó elvárások megváltozása; változás a szociális viselkedés terén; a nyelvi tapasztalatok megváltozása; mások szükségleteinek és szándékainak fel- és elismerésében bekövetkező változás." Jonothan Neelands: A drámát érintő alapvető gondolatok, ford. Szauder Erik, in Kaposi László (szerk.): *Drámapedagógiai olvasókönyv*, Budapest, II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft., 2013, 10. „A rendezés így válhatott a szervezés és az alkotás egymást feltételező eljárásainak gyakorlatává, amely mögött azonban észre kell vennünk az interpretáció aktusának döntő jelentőségűvé válását." Kékesi Kun: *A rendezés színháza*, 9.

[189] Takács et al.: *Színházi nevelési*, 159.

[190] Róbert: *A roncsolás dramaturgiája*, 42–53.

[191] Vas: *Fehérlófia és a mese morfológiája*.

[192] „A másik lehetséges etűdben Eda megígéri a bukásra álló Attilának, hogy segít neki matekból a másnapi javító felelés előtt, ám Bandó hívására végül mégis moziba megy a fiúval." Körömi: *A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ*, 30.

visszajátszás és a gondolatkövetés eszközeivel a szereplők döntési lehetőségeire irányítja a figyelmet), továbbá az analóg történetek gyűjtése, a kiscsoportos improvizáció és a tudásmegosztás a narratív szakasz funkcióját töltik be. A Kerekasztal színészeinek etűdje, a személyes történetek és az abból közösen alkotott, minden szereplő igazsága szempontjából megbeszélt életjátékok a következményekkel foglalkoznak: a „mit történik, mi történjen?" típusú kérdésekre keresik a válaszokat, amikor a drámatanár legtöbbször a fő cserbenhagyó szerepét játssza. Az ezt követő, *Fehérlófia és társai* című előadás stilizált jelhasználata a szó legszorosabb értelmében „költői" konvencióként működik: a narratív konvenciók realizmusát felváltja az absztrakció, és ez az „átlépés lehetővé teszi a munka által sugallt kulcs-szimbólumok, képek felismerését és bemutatását".[193] Következésképp a TIE színházi részének az a tétje, hogy új távlatot, a szimbolikus értelmezés új kommunikációs csatornáit nyissa meg, és növelje az érzelmi bevonódás mértékét. Ezért sem meglepő, hogy Kaposi László rendezésében nemcsak egyforma hangsúly kerül a varázsmese pozitív és negatív végkifejletű menetére, hanem a formanyelv demonstrálja is azt a tényt, hogy bár a felnövés azonos a sárkányokkal való szembenézéssel, elpusztításuk következményeivel halálunkig együtt kell élnünk. Koncepcionális döntés tehát a mese egyik (az ellenség legyőzésére fókuszáló) menetét illetően a tettek okainak feltérképezése, a másik (az álhősök leleplezését és megbüntetését tartalmazó) menetet és a foglalkozás fókuszát illetően pedig a büntetés elodázása. S ezért válik meghatározóvá egy szerepösszevonás, a csoportkoreográfiák ritmusalkotó szerepe és a színek szimbolikája.

A *Fehérlófia* szüzséje „nem indokolja, a sárkány miért rabolja el a királylányokat, vagy hogy Hétszűnyű Kapanyányimonyók miért eszi meg a kását. A motiváció kevés esetben jut szavak szintjén a hős tudtára, sokkal inkább a hős egyszeriben tudatára ébred a hiánynak, vagy tudomást szerez a hiányról egy jel révén, de az is megeshet, hogy a hiányérzetet semmi sem motiválja."[194] Kaposi rendezésében viszont mindennek van kiváltó oka, és a tettek motívumai identitásképző tényezővé és világmagyarázó elvvé válnak. A Kerekasztal előadása nem Fehérlófia, hanem a proppi értelemben vett Ellenfél születésével kezdődik. A Király három lánya ugyanis nem bír ellenállni a kísértésnek, kinyitják a titkos ajtót, és „rászabadul a gonosz a világra".[195] A károkozó erőt megjelenítő hatalmas zöld lepel, illetve a testeket és tárgyakat egyaránt megfestő zöld fény az előadás világában nem a fiatalság, a remény, a boldogság, de nem is a halál, hanem a

[193] Jonothan Neelands: Konvenciók, ford. Szauder Erik, in Kaposi (szerk.): *Drámapedagógiai olvasókönyv*, 147.

[194] Vas: *Fehérlófia és a mese morfológiája*.

[195] Kaposi: *Fehérlófia*, 82.

változás, az átmenetiség, egy lehetőség jelölője lesz.[196] Jelzésértékű, hogy ebből a lepelből formálódnak mind a sárkányok, mind az a griffmadár, amely egyfelől segíti a hőst (hiszen a cserben hagyott Fehérlófiát felhozza az alvilágból), másfelől egy ambivalens, de valós tapasztalatban (a hűtlenség és az árulás érzésének megismerésében) gazdag, és talán épp ezért felnőtt életet adományoz neki.

Fontos tehát észrevenni, hogy a varázsmesének ebben a dráma- és színházpedagógiai olvasatában az ellenség segít, a barát hamis, a keresett királylányra pedig talán jobb rá sem találni. A sárkányok megölése például hálára kötelezi Hétrőföst, aki az Alsó-világ ura volt, és akinek kásaevő szakálla (egy rendkívül hosszú, vékony, vérvörös ruhaanyag) a pokoljáráshoz szükséges erővel ruházza fel Fehérlófiát: a lét immár minden dimenziójának urává teszi. Pedig ő, aki elveszítette az anyját, csak otthon akarja magát érezni a világban: segítőtársnak vélt, álhősöknek bizonyult barátai és a legfőbb károkozónak tekinthető és leginkább keresett királylány mellett. Azt a józan stabilitást keresi, amit a színpad parkettájának, a színészek arcának sárgás és a hatalmas négyszögletű vállkendő arany színe jelez.[197] De Kaposi rendezésében Fehérlófia társas magányra ítéltetett – ezért nem véletlen, hogy valódi segítői vagy alakváltó lényekként, vagy több testben vannak jelen a színpadon. A mesevilágot és annak szereplőit életre varázsló Regőst, az apafiguraként megjelenő Királyt, a varázseszközt adományozó Hétrőföst és az őt hazahozó Griffet ugyanaz a színész: Körömi Gábor jeleníti meg. Az őt útnak indító, rontástól védő Anya alakja pedig ugyanúgy a társulat valamennyi tagjából formálódik, mint az akadályok: a kitépendő Fa és a három sárkány. Mi több: ahogy a történet szerkezete Fehérlófia egyéni hőscselekedeteire, úgy az előadás ritmusa is Sereglei András csoportkoreográfiákból kiinduló és abban végződő mozgássoraira épül. S ezek a fizikai színházi szekvenciák mintha a születés képének variációi lennének: az öt színészi test alkotta, hullámzó falból kiváló táltost karok és nyitott tenyerű kezek sokasága védi az Anyát megjelenítő kórus kántált, rontáshárító varázséneke alatt.

Ezért kulcsfontosságú az a rendező-drámatanári döntés, hogy az előadás utolsó dramaturgiai mozzanataként Fehérlófia nem megöli,[198] hanem csak hét teljes esztendőre száműzi országából Hegyhentergetőt és Vasgyúrót, továbbá

[196] Pál József – Újvári Edit: *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, Budapest, Balassi, 2001, 424.

[197] Uo., 334.

[198] „A gulyás útba igazította, el is ért nemsokára a Vasgyúró kastélyához, bement belé, hát majd elvette a szeme fényét a nagy ragyogás, de ő csak ment beljebb. Egyszer megtalálta Vasgyúrót, aki mikor meglátta Fehérlófiát, úgy megijedt, hogy azt se tudta, leány-e vagy fiú. Fehérlófia megfogta, kihajította az ablakon, hogy mindjárt szörnyethalt. Azután fogta a királykisasszonyt, vezette Kőmorzsolóhoz, hogy majd azt is megöli, de az is meg Fanyűvő is meghalt ijedtében, mikor megtudta, hogy Fehérlófia feljött a másvilágról. Fehérlófia a három királykisasszonyt elvezette

erre sem azonnal, csak „holnaptól" kerül sor. Így ugyanis a rendezést ugyanaz a lakodalmi vigasságot megjelenítő körtánc zárja, ami a királylányok engedetlensége előtt is uralta a palotát. S ez a befejezés számtalan olyan nyitott kérdésre késztetheti a „TIE korának" színészből épp drámatanárrá váló színházi nevelési szakemberét, ami termékeny kiindulópontja lehet egy ugyanolyan felépítésű drámapedagógiai foglalkozásnak, mint amivel a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* kezdődik.

Színházi látvány és hangzás

A DIE narratív és költői szakaszában domináns konvenciók közötti formai különbséget a TIE színházi részének az az erősen metaforikus-szimbolikus formanyelve hangsúlyozza, amelynek atmoszférateremtő ereje a *Fehérlófia* varázsmese voltát viszi színre. Az előadás rituális jellegét maga a színházi keret teszi egyértelművé: a néző*közönség* ugyanazt az 5×6 méteres játékteret veszi három oldalról körül, amelyben a szünet előtt foglalkozáson részt vevő osztály*közösség*ként játszottak. A fekete héttérfüggöny előtt zöld, vörös, sárga és kék színek játékából, moldvai csángó és gyimesi néptánclépéseket és akrobatikus mozgáselemeket stilizáló csoportkoreográfiákból felépülő látványvilág, illetve a pengetős és ütőhangszerekkel (doromb, dobok, cintányér, gong, harang) irányított, légzésritmus- és energetizáló gyakorlatokkal együtt járó sziszegésből, mormolásból, lábdobogásból, üvöltésből, kántálásból összeálló hangzóság kétféleképpen is „nevel".

Egyfelől komolyan veszi, hogy a TIE „fiatalok olyan színháza" is,[199] amely egy nyitott és kíváncsi (megkövesült elvárásokkal még nem rendelkező) modellnézőnek készül – vagyis megelőlegezi a gyerekeknek azt a bizalmat, hogy megértik a színházi jelhasználat absztrakt módjait is.[200] Mérei Ferenc és Vekerdy Tamás pszichológiai tanulmányaira támaszkodva, illetve egy, a történet és az alakok azonosítását segítő beszélgetés után olyan (a kilencvenes években elsősorban a Szkéné és az RS9 nézői számára ismerős) esztétikai tapasztalatban részesíti őket,[201]

az apjukhoz. Az öreg király rettenetesen megörült, amint a leányait meglátta. S hogy megtudta az egész esetet, a legfiatalabbat Fehérlófiának adta fele királyságával együtt. Nagy lakodalmat csaptak, s még máig is élnek, ha meg nem haltak." Arany: *Fehérlófia*, 137.

[199] Tony Jacksont idézi Golden: *Színház és nevelés Magyarországon*, 96.

[200] „Munkánk során a szimbólumok fejtésében annyira eltérő szinten lévő gyerekcsoportokkal találkozhatunk, hogy ezzel mindenképp foglalkozni kell – legfeljebb jóval kevesebb időt kell fordítani rá ott, ahol ez könnyen megy." Kaposi: *Fehérlófia*, 98.

[201] Vö. Regős János: Tendenciák a magyar alternatív színházak munkáiban, in Várszegi (szerk.): *Fordulatok*, 467–471; Száz Pál: Szertartásszínház. Az Arvisura *Szentivánéji álom* című előadásáról, *Irodalmi Szemle*, 53. évf., 2011/5, 70–79.

amelynek erős vizuális és akusztikai hatáselemekkel dolgozó, absztrakt képisége és hangzósága nem korhatáros. Megértése ugyanis nem az életkortól, hanem a nézői elváráshorizonttól függ. Azok számára „bonyolult" (és a „még nem elég felnőtt" gyermeknek különösen nem való), akiknek nézői szokásrendje kizárólagosnak tekinti a logocentrikus színház kisrealista diskurzusát.[202] Másfelől az a tény, hogy az előadás egy, az 1978-as irodalomtanterv ötödik osztályában kötelező olvasmányt visz színre, olyan kompetenciák kialakítását jelöli meg a művészetközvetítés céljául, melyek képessé teszik az embert „társalogni, beszélgetni, vitatkozni, tanulni, dolgozni, magyarázni, kérdezni, érzelmeket, gondolatokat és vágyakat közölni".[203] Ezt igazolja, hogy az első foglalkozások során a csoport azt is felajánlotta a gyerekeknek, hogy „ha valami olyasmit [erkölcsi kérdéseket] látnak a színdarabban, amiről az előző [bevezető] foglalkozásrészben szó volt, akkor állítsák meg az előadást, éppúgy, ahogy a kezdetben látott [problémafelvető] etűdökben tették".[204]

Ezt a TIE „mozaikos" szerkezetére jellemző feladatot az is indokolhatta, hogy a színházi előadás bevezetőjében világossá vált: Fehérlófia felnőtté válásának legfőbb tényezőit az előadás ismétlődő képi motívumok formájában fogja absztrahálni (ez indokolja a hosszú, sötét snittekkel felerősített, filmszerűség érzését).[205] Mert mi a funkciója az ilyen kérdéseknek: „Mi a fontos például a sárkányokban, el tudja-e esetleg játszani csupán négy színész a 21 fejű sárkányt? Szerepel a mesében a verekedésnek egy sajátos módja: a küzdelemben a szereplők térdig, derékig majd nyakig vágják egymást a földbe. Hogy lehetne ezt megjeleníteni?"[206]

[202] Vö. „[...] a hagyományos színház közönségének nagy része számára nehézséget okoz a posztdramatikus színház, mely a művészetek találkozási pontjaként értelmezi önmagát, és ezért olyan észlelési lehetőségeket fejleszt ki és kíván meg, melyek leválnak a dramatikus paradigmáról (és általában véve az irodalomról). Nem csoda, hogy ezzel a színházzal más művészetek (képzőművészet, tánc, zene...) rajongói gyakran többet tudnak kezdeni, mint a történetmesélő irodalmi színházhoz ragaszkodó nézők." Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa – Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009, 27.

[203] Fenyő D. György: *Az irodalomtanítás módszertana. Éthosz és praktikák*, 1. köt., Budapest, Tea, 2022, 58.

[204] „Ez később kimaradt az előadásból, mert sokszor azt tapasztaltuk, hogy derékba töri az előadást (és az élményt)." Körömi: *A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ*, 40.

[205] „A »szegény színház« eszmeiségét képviselték: kellékek és díszlet nélkül fekete térben, alapruhában, csoportmozgással, akrobatikus elemekkel, zenével egészítették ki a szereplők játékát. A drámát szövegként kezelték, gyakran alkalmaztak »dramaturgiai beavatkozásokat«, filmszerű vágásokat, mozaikos szerkezetet. Ez által nagyobb teret kapott a néző fantáziája. Kaposi szerint – ellentétben más színházakkal – az amatőr színjátszás és a pódiumjátékok technikáinak hagyományait követve csoportos játékaikkal a szövegnek új jelentésrétegeket adtak. Hitvallásként fogalmazta meg: »Olyasvalamit kerestünk, amit a színház mindenkori feladatának hittünk, és hiszek ma is. Kivetíteni, mi lakozik az emberi lélek mélyén, mi húzódik a kapcsolatok mögött.«". Csépe: *Szigetlakók*, 43.

[206] Körömi: *A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ*, 39.

Arra inspirálnak, hogy a mesei alakokat és történéseket elvont problémákként értelmezzék, és az elvont tartalmat ne a valóság fotografikus másának elemeivel, hanem fantáziájuk segítségével vigyék színre. Hiszen az előadásban is a legtöbb akció (vándorlás, párviadal, küzdelem) a színpadi cselekvés energiatöltete révén válik jelentőssé: vagy meghatározott (és a gyerekek által már elsajátított, vagyis a nézés során bennük haptikusan lejátszódó) moldvai tánclépéseknek egyre gyorsabb (adott esetben forgó, máskor mozdulatlan színpadon történő) ismétlődése vagy az alsó gépállású zöld és kék fényekkel megvilágított testek lassított mozgása érzékelteti a cselekedetek embert próbáló voltát.

Ezért sem véletlen, hogy a főhősnek egy speciálisan stilizált (ugrósokból és bokázókból álló) koreográfia segít, továbbá háromféle körtánc jelzi a történet kezdetét és végét, Hétrőfös üldözését és a legkisebb királylány megszabadítását. A kásaevés vagy a kútba eresztés sorsfordító akciója viszont már a fizikai színház nyelvén szólal meg. A testének tengelye körül sajátosan „guruló" Hétrőfös földre dönti ellenfelét, fölé magasodva végtagjaiból formálja meg a forró üstöt, és cuppogó, nyammogó, morgó hangok kíséretében a hosszú vörös textilcsíkkal eszi meg a társaknak főzött vacsorát. Az Alsó-világba való leereszkedés során Fehérlófia a földön fekszik: fejek és kezek veszik körül, a földre szorítják, és a fölé magasodó Regősön látható mindhárom szimbolikus kellék: hátán az aranysárga szövet, nyakában a vörös kötél, arcán pedig a zöld fény. Egy pillanatra egyszerre „látjuk az Anyát, a Fát, (talán) egy sárkányt, majd egy lányt (később a legkisebb királylány), akit elszakítanak Fehérlófiától – vagyis emlékképek és látomások sorát".[207] S ezeknek a jól megkomponált képeknek a hatását a révületig fokozza a különböző modalitású, hangfekvésű, hangszínű, hol suttogott, hol kántált, hol elordított kulcsszavakból álló hangkulissza.

Színészi játék

Köztudott, hogy a nyolcvanas-kilencvenes években egymásba omolni látszott az az első magyar happening, az 1966-os *Ebéd* idején még egyértelmű dichotómia, amelynek két pólusát a kőszínházi realizmus professzionalizmusa, valamint az egyenes kimondás, nyílt megjelenítés színházi nyelvével folyó kísérletezés alkotta. Ha ezt a jelenséget a színészképzés szempontjából vizsgáljuk, akkor el lehet mondani: az alternatív színházak előadásai olyan bemutató-kötelezettséggel járó workshopok voltak,[208] amelyekben az ún. amatőr színészek napi tréningeken,

[207] Kaposi: *Fehérlófia*, 90–91.
[208] Vö. Nánay: *Színház és diákszínjátszás*, 217–222.

nyári vidéki elvonulásokon kutatták, hogy mi történik egy „üres térben", ha a színház nyelvének „elemei közül a fizikalitás lép előtérbe, mert eltűnik a szerep, mely a színházolvasatokban legelőször az értelmezés távolságát kínálja fel".[209]

A saját jeleként álló, játszó test és színház direkt élményét generáló improvizációs technikák dominanciája felől nézve a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)*-ban látható színészi játék egyfajta mesterségvizsgának tekinthető. A hét egykori gyermek-, diák- és ifjúsági színjátszó a dráma- és színházpedagógiai egységekben azt bizonyították, hogy a tanítási dráma – Kaposi László körében óhatatlanul (és résztevőként) megismert – boltoni elveit és neelandsi konvencióit tervezőként, játékvezetőként és szerepbe lépő tanárként is alkalmazni tudják. S tekintettel az 1993 óta évente két alkalommal induló drámapedagógus képzés 1992-es akkreditációjára, ki lehet jelenteni, hogy az első hivatásos TIE társulat komplex színházi nevelési előadása hét egymással összehangolt portfólió volt. Azt igazolták, hogy a magyar drámapedagógia jelenlegi középnemzedéke képes gyakorlatsor és saját ötletből kiinduló tanítási dráma tervezésére, közös adaptálására és levezetésére.[210] De természetesen legalább ilyen fontos volt az a színészmesterségbeli tudás, melyet a kor alternatív játszói a nyolcvanas évek végén olyan szakemberektől sajátíthattak el, mint Montágh Imre, Sáry László, Uray Péter, a Vekerdy Tamás tolmácsolta Zeami mester stb. A színházi rész elsősorban beszéd- és mozgástechnikai képzettséget, néptánctudást, továbbá az élő zenéhez szükséges biztonságos hangszerhasználatot igényelt. A hangkulissza létrehozása során a szöveg zeneiségének, ritmusának, hang- és hangulatfestő jellegének színrevitele vált feladattá. Az énektanulást tréningként is használó színészeknek nemcsak a szép beszédre kellett törekedniük, hanem a helyes légzés tudatosítására, hiszen ezen múlik a kiáltás vagy a ritmikus kántálás hatása. A szó háttérbe szorításával párhuzamosan felértékelődik a plasztikus mozgás és a térben mozgó emberi test energiahálózatának kontrollja, illetve képpé formálódása. A kontakt improvizáció alapelemeire épülő tréning ugyanúgy a test saját képzettségének partitúráját tudatosította,[211] mint a Guzsalyas csángó táncházban tanult (s a rendezésben stilizált) lépések. Ez az önképzés pedig önmaga megrendezhetőségét is megtanította azoknak a (többségében „C" kategóriás színjátszó-rendezői

[209] Jákfalvi: *Halász Péter Archívum*, 18–19.

[210] A portfóliónak 2022-ben az alábbiakat kell tartalmaznia: „1) gyakorlatsor tervezete (min. 1 gépelt oldal), 2) egy adaptált drámaóra tervezete (min. 2 gépelt oldal) 3) és egy saját ötletből kiinduló tanítási dráma tervezete (min. 3 gépelt oldal), melyeket (mindháromra érvényes!) a résztvevő a képzés során kapott visszajelzések alapján javít, fejleszt és véglegesít." *Tájékoztató a drámapedagógiai tanfolyam iránt érdeklődőknek*. https://drama.hu/wp-content/uploads/2020/01/tajekoztato_2020-24.pdf. (Letöltés: 2022. augusztus 16.)

[211] Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2003, 91–96.

vizsgával rendelkező) játszóknak,[212] akik sötétbarna alapruhában (vagyis a jelmez által nem egyénítve) hol csoportként, hol névvel felruházható színpadi alakként, hol a játéktér szélére tett hangszerek megszólaltatóiként voltak jelen a térben.

Az előadás hatástörténete

Az 1990-es években a TIE olyan gyermekszínházi előadást jelentett, amely általános és középiskolás fiatalokat szólított meg, és egyaránt ellátott művészeti, oktatási és közművelődési feladatokat. 2000-ben maga Kaposi László kezdeményezte a színházi nevelés fogalmának és jelentésének széleskörű kiterjesztését, melynek kifejtése az I. Országos Színházi Nevelési Konferencia kapcsán megjelent írásában található. E szerint

> a színházi nevelés magában foglalja a színházi nevelési társulatok munkáját, a beavató színházi formákban dolgozók tevékenységét, a színvonalas interaktív gyermekszínházi munkát, a különféle keretek között végzett dramatikus játszóházi programokat, s érinti, gyakran fedi a művészetpedagógusok (ezen belül kiemelten: drámapedagógusok, gyermekszínjátszó, gyermek bábos csoportvezetők) formai gazdagságban létező tevékenységét.[213]

A *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* hatástörténetének tehát csak egyik dimenziója függ össze a TIE műfajával. Ráadásul láttuk, hogy a „klasszikus feldolgozó" szerkezet már a Kerekasztal munkáján belül is pozitív elrugaszkodási pont lett, hiszen későbbi előadásaikban épp a gyerekek stabil szerepbe léptetésének lehetőségeivel és a „teljes darab" elhagyásával kísérleteztek. Vagyis azzal az előadás-dramaturgiával, ami a 2020-as években a „roncsoltság" vagy a folyamatdráma felől értelmezi újra a műfajt.[214]

Legalább ennyire fontosak azonban a komplex színházi nevelési előadáson túlmutató hatások. Egyfelől ha a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)*-t nem az első TIE előadásnak, hanem az első színházi nevelési központ nyitóelőadásának tekintjük, akkor a program jelentőségét a színházi nevelés intézményes képviselete, a hazai színházi diszpozitívumban elfoglalt szerepe jelöli ki.[215] A bemutató

[212] Körömi: *A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ*, 10.

[213] Kaposi László: TIE-dokumentumok a közelmúltból, *Drámapedagógiai Magazin*, 10. évf., 2000/különszám, 49.

[214] Róbert: *A roncsoltság dramaturgiája*; Bethlenfalvy Ádám: A TIE emlékezete – kulcsmozzanatok, in Kiss–Bethlenfalvy (szerk.): *Színházpedagógiai körkép*, 91–111.

[215] Vö. Kaposi László: Drámaközponttól az intézménynélküliség felé: egy civil szervezet küzdelme a drámapedagógiáért, in Illés–Eck–Kaposi–Trencsényi (szerk.): *Dráma – pedagógia – színház – nevelés*, 36–43.

után öt évvel a Kerekasztalból válik ki az ország második hivatásos társulata (a Káva Kulturális Műhely), amelynek egyik alapító tagja (Romankovics Edit) a középső királylány szerepét játszotta, vezetője (Takács Gábor) pedig a *Már megint...* című előadásban átvette Kaposi László játékvezetői pozícióját. Ezért ad az előadás kiváló alkalmat annak a ténynek a kimondására, hogy az alkalmazott dramatikus tevékenységi formák magukban hordozták az olyan – a színházi nevelés híresen sokszínű hazai palettáját szervező – műfajok kezdeményeit, mint (a kiscsoportos improvizációk esetében) az autobiografikus színház alapját alkotó életjáték vagy (a problémafelvető jelenet visszajátszásának vagy a saját jelenetek megállításának okán) a vitaszínház. Továbbá az, hogy a program kiemelt figyelmet fordított a stilizált és absztrakt színházi jelhasználat elfogadtatására, és ezt egy, a színházi rész elé és mögé illesztett előkészítő és feldolgozó foglalkozás keretében meg is valósította, a programnak ez a része az akkor hazánkban még teljesen ismeretlen színházpedagógia felől definiálja az eseményt. Ezért is fontos hangsúlyozni, hogy a *Fehérlófia és társai* című ötvenperces előadás a magyar alternatív színház olyan, a gyermekeket színházzal színházra nevelő kísérleteinek is fontos fejezetét alkotja, mint Halász Péter *Guido és Tyriusa* (1974) és Ruszt József beavató színházi előadásai.

A kánonalakítás felelőssége – Krétakör: *A papnő* (*Krízis*-trilógia III.), 2011

> Volt egy rémálmom egy színházi előadásról, melyet nyitott szellemű, alázatos színházi emberek hoztak létre a tőlük elvárható szakmai alapossággal, korszerű színjátszással, rendezői megoldásokkal, a nézők mégis tömegesen hagyták el a nézőteret, vagy éppen édesdeden szunyókáltak. Bár a színházcsináló elsődleges felelőssége, hogy érzékelje a kort, amelyben él, s képes legyen azt alkotásain keresztül láthatóvá tenni, a tőle telhető emberséggel kollégáit inspirálni, fejlődésükre lehetőséget biztosítani, nem feledkezhet meg azokról sem, akik nélkül művészi önkifejezése céltalanná válik. Ha nincs néző, nincs színház, hiszen ennek a művészeti ágnak csak akkor van létjogosultsága, ha adott pillanatban, adott helyszínen, adott közösségre fejti ki hatását. Az örökkévalóságnak tükröt tartani lehetetlen; ostoba vagy betegesen egoista, aki színházi emberként ilyen babérokra tör.[216]

Mit nyer a színháztörténet-írás kortárs, előadásközpontú módszertana azzal, ha kérdésfeltevéseit egy olyan perspektívába helyezzük, mely vizsgálati tárgyait a

[216] Schilling Árpád: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, Budapest, Krétakör, 2008, 21.

diszpozitívum radikálisan historizált fogalmának segítségével teoretizálja?[217] Vagyis számot vet azzal, hogy az előadások sohasem egy „üres" (Brook), hanem „megbízási szerződésekből, próbaidőszakokból és utasítási jogosultságokból álló masinéria" által is meghatározott térben születnek,[218] hovatovább az innováció jele lehet az, ahogy egy színházi esemény „érzékileg teszi megtapasztalhatóvá" ezt a teltségérzetet. Nos, a teljes terjedelmében mindössze kétszer (a Trafóban) látható *Krízis*-projekt harmadik darabja épp ennek a problémafelvetésnek a relevanciáját tudta igazolni a hazai színházi kritika számára.[219]

Jászay Tamás recepciótörténeti kutatásainak köszönhetően közismert tény, hogy az ún. színházi szakma 2008 és 2011 között teljes értetlenséggel fogadta azt a döntést, melynek következtében a Schilling Árpád nevével fémjelzett „színházcsinálást" immár nem a „színház" szó, hanem a „kortárs művészeti központ", „produkciós iroda", „társadalmi műhely" szókapcsolatok értelmezik.[220] A dráma- és színházpedagógusok számára 2007. január 25-étől kezdve egyértelmű volt, hogy a (fél évig kizárólag középiskolákban, középiskolásoknak előadott) *hamlet.ws* alkotóinak hat év múlva helye lesz a *Színházi nevelési programok kézikönyvé*ben.[221] Azok a nézők viszont, akiknek színházi emlékezetében Marvin Carlson-i kísértetként élt a *Feketeország*, a *W-munkáscirkusz* és a *Siráj*,[222] azzal az értetlenséggel figyelték a változásokat, amit a régi társulat először 2006 júliusában tapasztalt meg a taliándörögdi Krétakör Űrbázison. *A csillagász álma* című (hét alkalommal játszott, helyspecifikus előadással végződött)

[217] Vö. Müller-Schöll: *A diszpozitívum és a kormányozhatatlan*, 142.

[218] Kricsfalusi Beatrix: Üres terek, természetes testek. A színház láthatatlan technogenezise, in Deres Kornélia – Imre Zoltán – Mátravölgyi Dorottya – P. Müller Péter (szerk.): *Színház és technológia*, Pécs, Kronosz, 2023, 80–107, 86.

[219] Cím: *A papnő* (*Krízis*-trilógia III. rész). Bemutató dátuma: 2011. október 23. A bemutató helyszíne: Trafó Kortárs Művészetek Háza. Rendező: Schilling Árpád (rendezőasszisztens: Juhász Bálint). Szerző: a szereplők és a Krétakör *Krízis*-projektjének valamennyi résztvevője: Gulyás Márton (producer), Ságodi Ildikó (produkciós vezető), Bartha Lóránd, Daragics Bernadett, Fazakas Mihály, Mucha Oszkár (Osonó Színházműhely), Pamuki Krisztián (operatőr, vágó), Hutlassa Bence (hangmérnök), Muhi András Pires (casting), Tóth Ridovics Máté (fotó). Dramaturg: Schilling Árpád. Színész-drámatanárok: Bartha Lóránd (Pap), Sárosdi Lilla (Gát Lilla), Terhes Sándor (Testnevelés tanár), tizenhat 14–16 éves civil színész (diákok) és a mindenkori előadások néző-résztvevői. Szövegkönyv (2011. november 20.): Krétakör archívum; előadás-felvétel: https://www.youtube.com/watch?v=MmnzNXi-cI4 (Letöltés: 2023. július 17.)

[220] Jászay Tamás: *Körüllírások. Fejezetek a Krétakör Színház történetéből 1995–2011*, PhD-értekezés, Szeged, Szegedi Tudományegyetem, 2013, 114–127. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1924/ (Letöltés: 2023. július 17.)

[221] Cziboly–Bethlenfalvy: *Színházi nevelési programok*, 144–147. A csoportot a 2007-es *hamlet.ws* („interaktív színház feldolgozó beszélgetéssel") és a 2011-es *Mobil* („komplex színházi nevelési előadás") képviseli.

[222] Vö. Marvin Carlson: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003.

projekt ugyanis a színházi és civil közösségek közötti kulturális cserét és az előítéletek leépülését szorgalmazó barter-módszerre (Barba) épült. A „horvát, litván, osztrák és magyar művészekkel kiegészült Krétakör-stáb a falu és környéke lakóinak történeteit feldolgozva hozta létre a különleges látványosságot: a helyi lakosok közé kommunikatív, azonos külsejűre maszkírozott űrlények alakjában érkeztek meg a színészek, hogy egy közel kéthetes időszak alatt általuk készített interjúk segítségével felmérjék az itt élők véleményét idegen és ismerős viszonyáról".[223]

Mindkét előadás egyértelművé tette, hogy a társulatvezető érdeklődésének homlokterében nem egy dramatikus szöveg megszólaltatása, nem egy műfaji/rendezői hagyomány újragondolása,[224] nem is feltétlenül a kőszínházi struktúra reformja vagy az ún. független szcéna érdekképviselete áll. Hanem a színházcsinálás és a társulati létezés alapja izgatja: a közösen értelmezhető közösségi problémafelvetés képessége és a nézői jelenlét tétje.[225] Vagyis olyan gondolati, esztétikai és működésbeli kérdések, melyek megfogalmazódtak mind a Szegedi Egyetemi Színház „nyitott" és „közösségi" öndefiníciójában, mind a Kerekasztal „színházi nevelési társulattá" válásakor:

> A színház, amennyiben művészet, a körülöttünk szétáradó és a bennünk megbúvó valóságra reflektál, tehát nem gazsulál, hanem állít. Ehhez szükségtelen az az illúzió, hogy a színház szereti a közönségét. Az értelmes, felelős hozzáállás csak az lehet, ha nézőinkkel kommunikálni akarunk, de nem azért, hogy szeressenek, hanem hogy megértsenek minket. Számunkra a szolgálat annak a kérdésnek a feszegetését jelenti, hogy az éppen aktuális állapotok között mi számít értéknek, és mi értéktelenségnek, illetve, hogy az ember ezek között a relatív fogalmak között hogyan igyekszik kapaszkodót találni.[226]

Tehát az új Krétakör olyan művészeti (mert andragógiai) és andragógiai (mert társadalmi) kérdésekkel akar foglalkozni, amelyek az alkalmazott színház funkcionális önmeghatározásának jegyében és a színházművészet, a közművelődés,

[223] „[...] A színészek számára is szokatlan »próbafolyamatot« nyilvános előadások zárták: a több száz néző közül minden este játékos formában kiválasztottak egyet, aki bebocsátást nyert az űrhajóba, ahol a földönkívüli Krétakörösök [sic!] garantálták neki, hogy felejthetetlen, a szó szoros értelmében személyre szabott élményben lesz része, miközben a közönség többi tagja kivetítőkön figyelhette, mi zajlik az építmény belsejében." Jászay: *Körülírások*, 74.

[224] A „régi" Krétakör ez irányú érdeklődését lásd Kiss Gabriella: *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Veszprém, Pannon Egyetem, 2006, 120–135.

[225] Vö. Imre Zoltán: Beszélgetés Schilling Árpáddal a Krétakörről és az érdekképviseletről. https://hiaszt.hu/szinhazi-beszelgetesek/ (Letöltés: 2023. október 29.)

[226] Schilling: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, 22.

illetve a köz- és felsőoktatás rendszereinek (Luhmann) újradefiniált határán koncipiálja a saját maga számára is újra a tettre kész néző fogalmát.

E tevékenység során (ahogy az *Egy szabadulóművész feljegyzései* között olvashatjuk) „az interakció az egyetlen kritérium".[227] Természetesen nem a felszínesen aktualizáló rendezésekre jellemző ún. zárt interaktivitás: a nézőtéri fények didaktikus felkapcsolása, a közönségnek feltett eldöntendő tesztkérdések stb. Sokkal inkább az a nyitott és csak facilitáló folyamatként leírható hatás-ellenhatás, amelynek eredményeként a néző egy ponton önmaga szeretne játékossá válni.[228] Azokról a (dráma- és színházpedagógiai) technikákról van szó, amelyek Schilling saját színházi szocializációjában is meghatározó szerepet játszottak, és amelyek által a színház törvényszerűen nem előadásokat kisebb-nagyobb haszonnal gyártó kis- és nagyüzemnek, hanem laboratóriumnak tekinthető.[229] A kutatás valódi tárgya pedig a „gondolkodó emberek [...] közötti szellemi interakció minősége, [ami] a színházcsinálóknak felelőssége, a közönségnek pedig érdeke".[230]

A továbbiakban ezért (a boali értelemben vett) fórum színházként rekonstruáljuk azt *A papnő*t, amely egy sikeres színésznőből lett (Sárosdi Lilla néven bemutatkozó) drámatanárnő – fiktív családjával, egy tipikus erdélyi falu közösségével és 14–16 éves fiatalokkal közös – útkeresését viszi színre. Munkahipotézisünk szerint ugyanis a *Krízis*-trilógia harmadik előadásának köszönhető, hogy az ún. részvételi színházi formák politikusságával dolgozó dráma- és színházpedagógiai eszközöknek, illetve a színházi nevelésnek a hatékonysága láthatóvá vált abban a hazai színházi diskurzusban, mely épp végérvényesen elbúcsúzni készült „a »gyere, csinálj valamit, majd meglátjuk, mi lesz belőle« típusú alternatív színházcsinálás korától".[231]

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az új Krétakör tizenkettedik projektje annak a művészi kutatásnak az eredménye, mely eredetileg *A papnő* fókuszproblémája köré épült, és 2011 júniusa és októbere között Prágában, Münchenben, Budapesten és három erdélyi alkotótáborban,

[227] Uo., 15.

[228] A néző játékossá válásának és az előadás performativitásának kapcsolatához lásd Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.

[229] „A színház nem múzeum, nem is templom, sokkal inkább laboratórium. Titkos kísérletek helyszíne, ahol a néző megérti létezésének értelmét, és ha nem, akkor is megpörkölődik a szent és a profán bűvöletében." Schilling: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, 39.

[230] Uo., 22.

[231] Jászay Tamás (szerk.): *Színház a másodikon. Ötvenen a Szkéné 50 évéről*, Budapest, Szkéné, 2022, 26.

civil felnőttek, illetve gyerekek részvételével zajlott le.[232] Az a tény, hogy végül mégsem a *Krízis*-trilógia első, hanem utolsó darabja lett, kétféle, de egyaránt a legendás *Sirájban* megfogalmazott problémából kiinduló kontextualizálásra ad módot.

Az előadás egyfelől következetesen továbbgondolja az „új formákat kereső" Trepljov diszpozitívum-elemzését.[233] Egy kísérleti film *(jp.co.de)*, egy kortárs opera *(Hálátlan dögök)* és egy dráma- és színházpedagógiai produktum *(A papnő)* párbeszéde ugyanis igazolja annak a „láthatatlan" *nemszínház*nak a létét,[234] melynek erőviszonyai és tudástípusai folyamatosan „rámutatnak arra, ami kicsúszik a számára szükséges és benne mindig feltétlen határként manifesztálódó

[232] Schilling Árpád: „Bár az időbeli sorrendből az következne, hogy a trilógia első darabja, a *jp.co.de* című film forgatókönyve volt az első, amely megfogalmazódott bennünk, az igazság az, hogy *A papnő* szüzséjét írtam meg legelőször. A Budapestről vidékre költöző, korábban színésznőként ismert drámapedagógus kálváriája aktuális parabolaként sejlett föl előttem. Az ő drámáján keresztül véltem megfoghatónak és ábrázolhatónak azt a kettősséget, amely a társadalmi feszültségek tekintetében a mai Magyarországot, és sejtésem szerint egész Európát jellemzi. Az eredményeket felmutatni képtelen, de megkérdőjelezhetetlenül jó szándékú engedékenység és a hatékonyságban felülmúlhatatlan, de humánus szempontból erősen vitatható regularizáció feszültségére gondolok. A feltétlen bizalom sebezhető naivitására, és a tapasztalatból kivirágzó előítéletességre. Miután ez a nő előkerült, felmerült annak lehetősége, hogy egy családot rajzoljunk köré. Egy szakmailag megkérdőjelezhetetlen és végsőkig elkötelezett pszichológus apát, és egy útkereső, közösségépítő fiút. A családot mint többrétegű problémát akartuk láttatni: olyan mesterséges halmazként, amelyben mindennek és mindenkinek, sőt a résztvevők szándékának is rögzített helye van. A családot a szétrobbanás utáni állapotában kívántuk bemutatni, a befogadónak pedig azt a lehetőséget kínáltuk föl, hogy maga rakja össze újra ezt a mesterséges szerkezetet; maga fogalmazza meg, milyennek látja pontosan, centiről centire ezt a mikroközösséget." *Krízis. A trilógia [műsorfüzet]*, Budapest, Krétakör Alapítvány, 2011, 6–7. (A műsorfüzet online elérhető a Krétakör archívumában.)

[233] „TREPLJOV: Ő szereti a színházat, azt hiszi, az emberiséget, a szent művészetet szolgálja, szerintem pedig csak rutin és előítélet a mostani színház. Ha felgördül a függöny, és ezek a nagy tehetségek, a szent művészet papjai, egy háromfalú szobában, esti világításban azt utánozzák, hogyan esznek, isznak, szeretnek, járnak az emberek, hogyan hordják a kabátjukat; ha e bárgyú jelenetekből és mondatokból morált iparkodnak kicsikarni – azt a házi használatra szánt, közérthető, sekélyes morált; ha ezer változatban mindig ugyanazt, ugyanazt és ugyanazt tálalják elém – akkor én menekülök és menekülök, ahogy Maupassant menekült az Eiffel-toronytól, mert giccsességével majd szétnyomta az agyát. [...] Új formák kellenek. Új formák, és ha azok nincsenek, akkor inkább ne is legyen semmi." Csehov: *Sirály*, ford. Makai Imre, in *Csehov színművei*, Budapest, Magyar Helikon, 1973, 342.

[234] Andreas Kotte „nézésesemény" fogalma a Stephan Hulfeld által továbbfejlesztett münzi teatralitáskoncepció következetes végiggondolásának egyik eredménye. A teatralitás tudásszerkezetét ez alapján négyféle „színház" alkotja, hiszen egymás mellett élnek *(i)* a mindennapok színházszerű eseményei, *(ii)* a művészeti intézmények jogilag, gazdaságilag és esztétikailag legitim rendszeréhez köthető játékmódok, *(iii)* a mindenkori „színházi norma" hatalomra törő akaratát leleplező szcenikus folyamatok és *(iv)* a színházra vonatkozó bárminemű megnyilatkozások a kritikától a cenzúrán át a tiltásokig. Vö. Andreas Kotte: *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Edit Kotte – Berta Erzsébet, Budapest, Balassi, 2015, 15–55.

kontroll alól".[235] Másfelől megvalósítja a Dorn doktor tanácsán elgondolkodó Trepljov álmát.[236] Az álom üzenete: „éretlen vagy". Az álmodó küldetése: kíváncsivá kell tenni a nézőt. Az álmodó célja: olyan felnőtteket nevelni, akik azért „szabadok", mert „érdeklődnek, figyelnek, kérdeznek, kommunikálnak, elviselik a kritikát", és akkor sem „jönnek zavarba, frusztrálódnak, gyűlölködnek, s végül verekednek", ha „nincs, aki eldöntse helyettük, mit kell tenniük".[237] Vagyis *A papnő* kontextusát az a tapsrend alkotja, mely 2003-ban megfosztotta elipszilonjától Csehov *Sirály*át. A Fészek Kupolatermében ugyanis nem élhettünk a nézői véleménynyilvánítás legkonvencionálisabb, legkönnyebben manipulálható és legkevésbé interaktív eszközével, hiszen a társulat már kinn ülő tagjai tapsoltak meg minket.[238] S a napra pontosan nyolc évvel később, a Kortárs Művészetek Házában bemutatott multimediális performansz már azt az útkeresést demonstrálja, mely szociológiai, pedagógiai és andragógiai okból és céllal eszköznek tekinti a „színházat": „a társadalomtudományok tapasztalatainak felhasználásával hoz létre kreatív közösségi játékokat"[239] – „szcenikus folyamatokat" (Kotte).[240] Következésképp az előadás kontextualizálása során a projekt kezdeményezte társadalmi párbeszédet, továbbá a schillingi életművet meghatározó, életrajzi vonatkozásokat is figyelembe kell vennünk.

A trilógia története: a háromfős Gát család multimediális válságmenedzsmentje csak ürügy egy komplexebb, „összművészeti társadalmi terápia" megvalósítására.[241] A múlt kísérteteivel szembenézni kénytelen pszichiáter apa *(Hálátlan dögök)*, a saját útját sem színésznőként, sem drámatanárként nem találó anya

[235] S ily módon „megtapasztalhatóvá teszi bárminemű politika kezdetét és végét a végtelenben". Müller-Schöll: *A diszpozitívum és a kormányozhatatlan*, 142.

[236] „TREPLJOV: Nem olyannak kell ábrázolni az életet, amilyen, nem is olyannak, amilyennek lennie kellene, hanem olyannak, ahogy álmainkban megjelenik. [...] DORN: Az elvont eszmék köréből merítette a tárgyát. Így is van helyén, mert a művészi alkotásnak mindig valamilyen nagy gondolatot kell kifejeznie. Csak az a szép, ami komoly! [...] De csak azt ábrázolja, ami fontos és örök. [...] Műveiben világos és határozott legyen a gondolat. Tudnia kell, miért ír, mert másképpen, ha cél nélkül halad e festői úton, eltéved, és a tehetsége csak vesztébe sodorja". Csehov: *Sirály*, 345.

[237] Schilling: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, 9–10.

[238] A „régi" Krétakör ún. „teatralitás-projektjeinek" elemzését lásd Kiss: *A kockázat színháza*, 135–143.

[239] Schilling Árpád: Tanulj! Alkoss! Gondolkozz! A Krétakör edukációs programjairól, in Bodnár Gábor – Szentgyörgyi Rudolf (szerk.): *Szakpedagógiai körkép III. Művészetpedagógiai tanulmányok*, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2015, 135.

[240] Andreas Kotte (Rudolf Münz nyomdokaiba lépve) nem tetszés szerint beszűkíthető vagy kiterjeszthető, leíró/előíró/heurisztikai kategóriákban, hanem egy kultúrszociológiai modellben gondolkodik, amikor a teatralitás fogalmát koncipiálja. Azt vizsgálja, hogy a kulturális aktivitás „játék-jellegű", „speciálisan kiemelt" és „mérsékelt következményekkel járó" „szcenikus folyamatai" hogyan ágyazódnak be egy adott történelmi szituációba. Vö. Kotte: *Bevezetés a színháztudományba*, 15–55.

[241] Csáki Judit: Apa, anya, gyerek, *magyarnarancs.hu*, 2011. december 5. http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/apa-anya-gyerek-77566 (Letöltés: 2023. július 17.)

(A papnő) és a szülők kommunikációképtelenségének áldozatául eső fiú *(jp.co.de)* élete azt modellálja, hogy „a fáradt Prométheuszok" korában mit jelent a társas lény fogalma.[242] Vagyis mindegy, hogy a „családtörténet" fény- és mozgóképpel *(jp.co.de)*, zenével *(Hálátlan dögök)* vagy a színház kereteivel *(A papnő)* folytat-e párbeszédet. Mindegy, hogy Balázs képe fut-e installációszerűen Prágában egy filmen, Gyula és énje, Ádám számol-e el egymással egy operában, vagy Lilla játszik-e az alkotótáborban a gyerekekkel, a Trafó nagyszínpadán pedig nekünk. A probléma azonos: mi az oka mikro- és makroközösségek diszfunkcionális működésének? S ezt a krízist kutatja a nevében Jan Palach áldozathozatalára utaló, az emberiség működésének isteni alapelvét, a „dinamikus harmónia" kulcsát ígérő számítógépes játék blöffje, az erőszakká váló apai kontroll analízise vagy a családtagokkal, munkatársakkal és diákokkal való kollaboratív együttműködés problémái elől végül is elmenekülő drámatanárnő parabolája.[243] Ugyanakkor fontos leszögezni, hogy a trilógia egyik darabja sem válik jószándékú szentbeszéddé, és ennek oka a projekt dráma- és színházpedagógiai alapvetésében keresendő. Egyfelől hisz abban, hogy „a színháznak hatalmában áll változásokat előidézni az emberi élet átlagos időtartama alatt".[244] Másfelől azt is tudja, hogy ehhez az előadásnak olyan *vita activá*vá (Hannah Arendt) kell válnia, mely a profi vagy civil színészként, illetve nézőként részt vevőket is szembesíteni tudja azokkal a folyamatokkal, amelyek *animal laboransszá* degradálják a *zoon politicon*t.[245]

Ezért is a *Krízis*-trilógia méltatlanul elfeledett kerete a *Szólíts meg!* című installáció.[246] A „fotóhang" és videókészítés módszerével dolgozó részvételi kutatás ugyanis úgy elemezte a gyermekek döntési szabadságát korlátozó helyzeteket,[247]

[242] Han: *A kiégés társadalma*, 7–8, 71–94.

[243] Sodja Lotker: „A Krízis trilógia a művészi kifejezés radikális feltérképezése. Olyan fotókiállítás, amelyből közösségi színház nő ki, amelyből később egy film, amely filmből egy opera, amely olyan színházi játékká alakul, amelyre a nyilvános performansz, a cirkusz, az állóképekből összeállított film, vagy az installáció meghatározások is ugyanolyan jól illenének. Ami azonban még ennél is fontosabb, az az, hogy a Krízis a művész közösségben betöltött szerepét kérdőjelezi meg. Tematikailag az ember saját közvetlen környezetébe való beágyazottságát kérdőjelezi meg – a családba, az országba, a társadalomba való beágyazódottságát, csakhogy a betöltött szerep újragondolása a Krízist létrehozó kreatív folyamaton belül is megtörténik, hiszen Schilling Árpád kreatív párbeszédet kezdeményez, művészi felelősséget próbál megosztani, művészekkel és közösségekkel egyaránt." *Krízis. A trilógia*, 10.

[244] Taylor: *Applied Theatre*, 93.

[245] Han: *A kiégés társadalma*, 34–42.

[246] A képek megtekinthetők a Krétakör online archívumában. https://archive.kretakor.eu/hu (Letöltés: 2023. július 17.)

[247] Oblath Márton – Csoszó Gabriella – Varga Attila: A fotóhang mint részvételi kutatási módszer, in Udvarhelyi Éva Tessza (szerk.): *A felszabadítás pedagógiája. A kritikai pedagógia elmélete és gyakorlata*, Budapest, Közélet Iskolája, 2022, 404.

hogy a kiskorú résztvevők „fényképül" („élő- vagy mozgóképekben") fejezhették ki, mit gondolnak a családon belül (verbális vagy fizikai bántalmazás nélkül is) megszülető erőszakról. A projekt alapját egy fotótabló képezte, mely a kiskorúak részéről gyakran megkérdőjelezhetetlennek, változtathatatlannak, így a családi közösség természetes velejárójának tartott, továbbörökített viszonyokat, tapasztalatokat, életstratégiákat ábrázolt.[248] Ám ezt a statikus, személytelen, zárt kontextust megváltoztathatták az ötperces improvizációs játékot megörökítő videófelvételek és az erre reflektáló autobiografikus performansz, amelyben a fényképek alkotói és 14–16 éves szereplői egy alternatív együttműködési modell létrehozására tettek kísérletet.[249] Vagyis ennek az egyhetes tábort is lezáró alkotásnak a fókuszában már nem feltétlenül a család és semmiképpen sem a Tóth Ridovics Máté fényképeiben testet öltő alkotói prekoncepció, hanem egyén és közösség viszonyának (a résztvevő fiatalok generációja számára fontos) kérdései álltak.[250] Következésképp személyes történeteik pontosan olyan problémáknak adtak hangot életkoruk tükrében, mint amire 2006-ban *A csillagász álma*, 2007-ben a *hamlet.ws*, 2008 és 2011 között pedig a *Szabadulóművész*-projekt tett kísérletet.[251]

Az *Egy szabadulóművész feljegyzései*nek több szempontú (kultúra- és színháztudományi, diszpozitívumelemző, projektpedagógiai stb.) újraolvasása önálló monográfia tárgyát alkothatná. Szempontunkból a 2008-ban születetett írás diskurzusa és publikálásának egyik kevésbé ismert fóruma fontos. Az új Krétakör *ars poeticá*jának is tekinthető szöveg ugyanis tartalmazza a komáromi Csillagerődben 2007. július 9. és 25. között lezajlott színházi tábor „kurzusleírását", mely színész- és dramaturghallgatók tréningjéről tudósít. Schilling olyan tevékenységformákat állít a művészeti nevelésként felfogott művészképzés (színész- és dramaturghallgatók fejlesztése) szolgálatába, amelyek segítségével a résztvevők

[248] Tóth Ridovics Máté írása, in *Krízis. A trilógia.*

[249] Bernáth Flóra, in *Krízis. A trilógia.*

[250] A Krétakör a *Krízis*-trilógia bemutatójához időzítve fotópályázatot is hirdetett. „A pályázatra személyes krízis-képeket várunk: szabadon választott fotótechnikával előállított, a »krízis« fogalmát megkötések nélkül, tetszőlegesen ábrázoló munkával lehet nevezni. A nevezés egyedüli kikötése, hogy kizárólag személyesen létrehozott munkával lehet indulni – más korlátozás nincs, bárki tetszőleges számú fotóval rajtolhat." Sz. n.: Krétakör – Krízis – Fotópályázat, *Stilblog*, 2011. október 6. https://stilblog.hu/2011/10/06/kretakor-krizis-fotopalyazat/ (Letöltés: 2023. július 17.)

[251] Jászay Tamás ide sorolja a Párizsban bemutatott *A szabadulóművész apológiája* című „multidiszciplináris performansz" (2008) Budapestre „adaptált" változatát (2009), *A szabadulóművész analógiája* című, négy alkalomból álló koncertsorozatot (2009/2010), a férfi-női együttélésről és a gyerekvállalásról multimediális lakásszínházként tudósító *Anyalógiá*t (2010), a demokratikus játékszabályok tanulhatóságát egy iskolában, illetve osztályban modelláló *Akadályversenyt* (2009) és a konfliktusos közösségi együttélésben rejlő lehetőségeket feltáró *Új nézőt* (2010). Jászay: *Körülírások*, 60–62.

saját élményeikből építkező etűdöket (jeleneteket) tudnak létrehozni. Ez a szövegrész egyfelől továbbfejlesztve őrzi a Krétakör Színház híres és a műhelykénti működés egyik legfőbb intézményes garanciájának tekintett nyári elvonulásainak tapasztalatait. Másfelől művészetpedagógiai horizontból olvassa újra azoknak az 1980-as évek amatőr szcénáját meghatározó táboroknak a világát, amelyek komoly alkotásként definiálták az ott folyó (természetéből adódóan útkereső) játékot.[252] Továbbá egyértelművé teszi, miért modellértékű az a tény, hogy a *Krízis*-trilógia végső soron olyan alkotótáborokban készült,[253] amelyekben a résztvevők ráébredhettek saját tapasztalataikra, hogy aztán személyes történeteik médiumaiként önálló döntésre jogot formálni képes emberi lényként jelenjenek meg a színpadon.[254]

Ez az oka annak, hogy a kortárs diákszínjátszás e legfőbb alapelvét osztó kurzusleírást szerzője – ha nem a rendszerváltás utáni magyar szcéna legsikeresebb repertoárszínházának művészeti vezetője és főrendezője lett volna – minden további nélkül publikálhatta volna a *Drámapedagógiai Magazin* hasábjain, vagy bemutathatta volna a Marczibányi Téri Művelődési Központban zajló dráma- és színházpedagógiai továbbképzéseken, hiszen témájában odaillik.[255] Ráadásul egy olyan intézményről van szó, amely Schilling Árpád szakmai életrajzában

[252] „A táborok elvarázsoltak, hiszen itt megfordultak olyanok is, akik már filmben vagy »rendes« színházban is szerepeltek. Az egész misztikum egyre megközelíthetőbbnek tűnt. [...] [Zalaszentgróton] egyszer Ascher beült a hátsó sorba, amikor én épp mondogattam a magam módján a szereplőknek, hogy ki mit és hogyan csináljon. Utána arra buzdított, hogy próbálkozzak meg a rendezéssel. Akkor még nem igazán tudtam, mi is az, hiszen ahol addig dolgoztam, mindenhol egyfajta közösségi szellem működött." Deme János – Sz. Deme László: „Átpörgetni, felfedezni, előre menni". Beszélgetés Schilling Árpád rendezővel, in uők (szerk.): *Ha a néző is résztvevővé válna. Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*, Budapest, L'Harmattan, 2010, 82, 87.

[253] „Éppen ezért a tábor számos eseményébe a színészek a leendő szereplők szűrőjén keresztül kapcsolódtak be. Terhes Sándor a tornatanár szerepéből reggeli tornákat tartott, Sárosdi Lilla drámatanárként színházi játékokat, Bartha Loránd pedig a pap szerepéből lelki beszélgetéseket vezetett. Emellett a krétakörösök közül Juhász Bálint, az osonósok közül pedig Fazakas Misi, Mucha Oszkár és Daragics Bernadette tartott műhelyfoglalkozásokat. A stáb tagjaként jelen volt egy operatőr, egy fotós és egy hangmérnök, ők dokumentumfilmet forgattak a próbafolyamatról." Angyalföldi Ede: Angyalosi színházműhely, *Háromszék*, 2011. november 5. http://www.3szek.ro/load/cikk/43890/angyalosi_szinhazmuhely (Letöltés: 2023. július 17.)

[254] Juhász Bálint: „A próbafolyamat a gyerekszereplők esetében elsősorban nem egy-egy szerep megtanulását jelentette, sokkal inkább olyan energiák felszabadítását, melyek hozzásegítik őket ahhoz, hogy szabadon lépjék át fikció és valóság határát, és játékos lazasággal, mégis tudatosan vállalják olyasvalaminek a képviseletét mások előtt, ami személyesen érinti őket is." *Krízis. A trilógia*.

[255] Ez utóbbira egyébként 2011 májusában, a budapesti Marczibányi Téri Művelődési Központban megrendezett színházpedagógiai konferencián sor is került. Róbert Júlia: Színházpedagógiai fórum, *Drámapedagógiai Magazin*, 2011/1, 39.

háromszor szerepel. Először a hazai diákszínjátszásban jelentékeny szerepet betöltő drámapedagógus, Kaposi László révén.[256] Másodszor a Kerekasztalból kivált és saját tevékenységét a szociodráma felől újradefiniáló Káva Kulturális Műhellyel folytatott együttműködés okán.[257] Harmadszor pedig épp a *Krízis*-trilógia kapcsán, hiszen a *Hálátlan dögök* és *A papnő* esetében is komoly szüksége volt a már saját maga által megválasztott drámapedagógusok instruktori segítségére.[258] A Halász Péter- és a Jövő díj szükségességét elismerő kortárs magyar színház horizontjából ez nem csupán azért fontos, mert sürgeti a színészi és rendezői módszerek dramatikus tevékenységi formák felőli önreflexióját. Legalább ilyen fontos, hogy művész- és alkalmazott színház párbeszédében újraíródik a nyolcvanas évek amatőr színházi kultúrájának megítélése is. Az a kor és közeg, amelyben „még összeért az egész színházi kör", és bár egyértelműen halványuló, mégis élénk emlék volt az az idő, amikor „nem volt »lediákszínjátszózva«" az, ami esztétikai alternatíva.[259] Ezt teszi transzparenssé Schillingnek az a döntése, hogy 2015-ben nem ő, hanem a „Krétakör" tart plenáris előadást az ELTE BTK Szakmódszertani Központja által rendezett konferencián.[260] Tehát nem az egyéni autoritás, hanem

[256] Schilling a gödöllői székhelyű Kerekasztal Színházi Társulásban színészi, az Origó Diákszínpadon pedig rendezői tapasztalatokat szerzett. Vö. „Amikor beléptem ebbe a társaságba, azt éreztem, hogy ez a legjobb hely, ahol valaha is megfordultam. Más színjátszókhoz képest itt sokkal szellemesebbek és függetlenebbek voltak az emberek, hiányzott belőlük az a függés, az a bizonyítási vágy a profik felé, ami ebben a közegben gyakran alkoholos prófétálásba torkollik." Deme – Sz. Deme: *„Átpörgetni, felfedezni, előre menni"*, 83–84. „[Kaposi] kiadott jeleneteket, hogy a színészek csinálják meg. Ezt átvettem. Nagyon jó volt, hogy erőskezű rendező volt, akinek volt egy koncepciója, és végig is vitte. Teret szervezni tanított. Leginkább mégis az volt fontos, ahogy az embereket fanatizálta, és a társulatot összetartotta. [...] Ideális állapotban találkozhattam a színházzal, azzal, ami számomra a legfontosabb benne, hogy felelősséget kell vállalni másokért." Perényi Balázs: Színházi ajándékok. Beszélgetés Schilling Árpáddal, *Ellenfény*, 3. évf., 1998/2, 30.

[257] A 2010-es *Új nézőt* elemzését lásd Jászay: *Körülírások*, 102–114.

[258] A *Hálátlan dögök* esetében Kardos János és Sereglei András, a *Szólíts meg!* esetében Bernáth Flóra, *A papnő* esetében az Osonó Színházműhely tagjai: Fazakas Misi, Mucha Oszkár és Daragics Bernadette.

[259] Deme – Sz. Deme: *„Átpörgetni, felfedezni, előre menni"*, 83. Vö. „[...] a hédervári kastélyban, ami akkor iskola volt, egyhetes tábort szervezett Paál [...] Egyfajta alkotótábor volt; leginkább műhelymunkaként, szemléletformálás-ismeretbővítésként és közös értéket megcélzó közösségépítésként emlékszem rá. Egy kiürített osztályteremben laktunk mindnyájan, laticeleken aludtunk, egész nap együtt voltunk. A tréningek nagy része a kastély parkjában zajlott. A tréningek (mozgásgyakorlatok, ének, nyelvtörők, »zenélés«, versek és ezek kombinációi) mellett szakmai beszélgetések folytak Sztanyiszlavszkijról, Brookról, Grotowskiról, a kabuki színházról, illetve Vekerdy Tamásnak az akkor megjelent *A színészi hatás eszközei Zeami mester szerint* című könyvéről, esténként pedig zenét hallgattunk (Penderecki, Lutoslawski, Orff) és beszélgettünk, borozgattunk." Nánay: *Nyitott színház*, 129.

[260] „Rengetegen dolgoznak Magyarországon azon, hogy közösségi folyamatokat generáljanak, de ezeknek az embereknek a heroikus erőfeszítése csak ritkán jut el a nyilvánossághoz, mert ez nem olyan népszerű tevékenység, mint mondjuk a pártpolitizálás. Szeretném, ha a ránk eső reflektorfény

az a szervezet beszél „Színház – Dráma – Iskola" kapcsolatáról, mely egy év múlva azért kapja meg az Európai Kulturális Alapítvány „Princess Margriet Award for Culture" díját, mert alapítványként fontosnak tartja, hogy a közoktatás mindennapjait „csináló" tanítók, drámatanárok, mentorok, illetve tanárjelölt hallgatók megismerkedjenek az *Egy szabadulóművész feljegyzései*nek konstruktív pedagógiai vonatkozásaival.[261] S előadásának címe egy olyan kérdés, melyet *A papnő* drámatanárnője is feltehetett volna diákjainak, a papnak, de saját gyermekének, férjének és önmagának is: „Szabad-e ugrálni tanári asztalon?", ha egy „demokratikus iskolát" vizionálunk.[262]

Dramatikus szöveg, előadás-dramaturgia

A mélyszegénységben élő erdélyi falu testnevelésórájára robogóval érkező Gát Lilla azonban egy (legalábbis látszólag) másik problémára keresi a megoldást: „Tudnom kell, taps nélkül mire jó az élet." S erre a *Hálátlan dögök* végén megfogalmazódó kérdésre *A papnő* utolsó filmbejátszása, a Thália Színház előtt készített interjú sem ad választ: „Hát nem tudom… Hát igen… Lehet…" – mondja a Budapestről a faluba, majd a faluból a fővárosba menekülő színésznő. Ez a látszólagos bizonytalanság persze nem feltétlenül (vagy csupán a fiktív alak szempontjából) kudarc. A személyes történetekből, interjúkból és a résztvevők improvizációiból álló, bizonyos jelenetek esetében előadásról előadásra változó szöveg ugyanis azt kutatja, minek a függvénye, hogy azok is „tudjanak", akiket kizsákmányolnak, marginalizálnak, megfosztanak a hatalmuktól és a kulturálódás lehetőségétől, akiken erőszakot követnek el.[263] Az elnyomásnak ezt az öt

magát a tevékenységet, a használt módszereket és az érintett közösségeket is megvilágítaná. Ez volna a projekt valós társadalmi haszna." Csáki Judit: Pincétől a padlásig. Schilling Árpád rendező, a Krétakör vezetője, *magyarnarancs.hu*, 2011. október 20. https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/pincetol_a_padlasig_-_schilling_arpad_rendezo_a_kretakor_vezetoje-77150 (Letöltés: 2023. július 17.)

[261] „A drámapedagógia és színházi nevelés éveken át az első számú módszer lesz számára, melynek eszközeit nemcsak a kifejezetten nevelési előadásokban hasznosítja. Eközben egyre fokozódó érdeklődést tanúsított a legkülönbözőbb, elnyomást elszenvedő társadalmi csoportok iránt, legyen szó például romákról (*Új néző*, 2010) vagy középiskolás fiatalokról (*Szabadiskola*, 2013). Ez utóbbi csoporttal végzett tevékenységét (is) elismerte a European Cultural Foundation Margit Hercegnő Díj a Kultúráért kitüntetése 2016-ban, ami az újabb pályaszakasz lezárásaként is értelmezhető." Jászay Tamás: Fent és lent, kint és bent. Portrévázlat Schilling Árpádról, *Játéktér*, 11. évf., 2022/3, 52.

[262] https://www.btk.elte.hu/content/szinhaz-drama-iskola-cimu-konferencia.e.1710 (Letöltés: 2023. július 17.)

[263] „[…] a fent említett csoportokat nem ugyanolyan mértékben és formában nyomják el. A legáltalánosabb értelemben, minden elnyomott ember képességei fejlesztésének és gyakorlásának,

arcát teszi ugyanis láthatóvá az a fórum színház nevű dráma- és színházpedagógiai konvenció, amely a láthatatlant és a kiszolgáltatottat ruházza fel a döntés, az irányítás, az értelmezés jogával: ő mondhatja ki az „Állj!" szót.[264] S a három színész és tizenhat kamasz kezében lévő *A papnő*ben hétszer hangzik el az e konvencióban nélkülözhetetlen „Stop!".

Ha elfogadjuk, hogy az előadás egy speciális fórum színház, akkor *A papnő*t olyan „harcnak" kell tekintenünk, amelyben a játékosként résztvevővé váló nézőknek *(spectactor)* „megoldásokat és új kiutakat kell keresniük az elnyomással szembeni küzdelemben". Ennek okán tartalmaznia kell legalább egy olyan dramaturgiai mozzanatot, amely „politikai vagy társadalmi »kudarcnak«" minősül, és „amit majd a fórum rész során ki lehet elemezni".[265] Könnyen kínálkozik az az olvasat, hogy a színpadi történések fókuszában a faluban élők kiszolgáltatottsága, illetve az ide és innen menekülő drámatanárnő döntései állnak. A fórumon játszva körüljárandó két kérdés pedig így hangzik: *(i)* „Hogyan tudhat mások előtt kaput nyitni az, aki maga sincs egészen tisztában azzal, merre halad az ő

valamint szükségletei, gondolatai és érzelmei kifejezésének valamilyen korlátozását szenvedi el. Ebben az absztrakt értelemben minden elnyomott ember azonos helyzettel áll szemben. Ezen túl, bármilyen pontosabb értelemben, nem lehetséges egyetlen kritériumrendszer meghatározása, amely leírná a fenti csoportok elnyomott helyzetét. Ebből következően az elméletalkotók és aktivisták arra irányuló törekvései, hogy mindezen csoportok elnyomására egy közös leírást találjanak, vagy megtalálják annak meghatározó okait, gyakran vezettek terméketlen vitákhoz arról, hogy kinek az elnyomása alapvetőbb vagy súlyosabb. Azok a kontextusok, melyekben ezen csoportok tagjai használják az elnyomás kifejezést arra, hogy leírják helyzetük igazságtalanságát, arra enged következtetni, hogy az elnyomás tulajdonképpen a koncepciók és helyzetek egy családját nevezi meg, amiket én öt kategóriára osztottam: kizsákmányolás, marginalizáció, hatalomnélküliség, kulturális imperializmus és erőszak." Iris Marion Young: Az elnyomás öt arca, ford. Harasztosi Péter – Kacsuk Zoltán, in Udvarhelyi (szerk.): *A felszabadítás pedagógiája*, 21.

[264] „A közönséget tájékoztatjuk arról, hogy a darab újrajátszásakor először a főszereplő szerepét lehet átvenni, bármikor, amikor a darabban hibázik, hogy egy jobb megoldást próbáljanak ki. Csak azt kell kiáltaniuk »Állj!« és ekkor a színészek azonnal megállnak, mindenki a helyén marad. A játszó-néző a lehető legrövidebb időn belül megmondja – megnevezve a releváns mondatot, pillanatot vagy jelezve a mozdulatot (amelyik számára könnyebb) – hogy honnan induljon újra a helyzet. Ezt követően a színészek újrajátsszák a darabot a kijelölt ponttól, immáron a főszereplő helyén álló játszó-nézővel. [...] A Fórum Színházban [...] a kitalált szereplő feladja a küzdelmet és az én dolgom kiigazítani őt, megmutatni neki egy lehetséges helyes utat, helyrehozni a tévedéseit. És ahogyan ezt a játék képzeletbeli világában megcsinálom, úgy felkészítem magamat arra, hogy a valóságban is meg tudjam majd tenni. Szembesülök a valósággal (névleg). Megismerem azokat a nehézségeket, amelyekkel később fogok találkozni – a munkanélküliségtől való félelem, a munkatársaimmal való viták stb. – és ha sikerül mindezekkel megbirkóznom a Fórum Színház keretein belül, akkor jobban fogom tudni kezelni ezeket a helyzeteket, amikor majd a való életben merülnek föl. A Fórum Színház nem jár katarzissal: az a célja, hogy ösztönözzön minket arra, hogy meg akarjuk változtatni a világot." Augusto Boal: A Fórum Színház kezdeti formái, ford. Hunyady Réka, in Udvarhelyi (szerk.): *A felszabadítás pedagógiája*, 334, 341.

[265] Uo., 333.

útja? Mit jelent a »találd meg önmagad« olyasvalaki szájából, aki számára önmaga ugyancsak egy rejtély?"[266] *(ii)* Miért „győz a papírforma: a messziről jött idegen teljes sikere miért teljes kudarc", amikor a környezet a felfordulásnak érzékelt változást, Lilla pedig a környezetet nem viseli el, és visszatér a fővárosba?[267] Tehát nem kizárólag Gát Lilla szenvedi el azt az elnyomást, ami nem feltétlenül „néhány ember választásainak és elveinek az eredménye". „Okai inkább a normák, szokások és szimbólumok megkérdőjelezetlenségébe, az intézményi szabályok előfeltevéseibe és e szabályok követésének kollektív következményeibe ágyazódnak – legyenek ezek pszichológiai vagy szociológiai természetűek."[268] S az a dramaturgiai tény, hogy az előadás hét „Stop!"-jából csak az első és az utolsó hang Gát Lilláé, az elnyomásnak erre a bonyolultabb struktúrájára utal.

„Mi történt itt? Nehogy válaszoljanak. A gyerekekkel már százszor mentünk végig ezen a jeleneten, ők rögtön mondanák, hogy ez meg az. Ez a »stop, mi történt« csak egy jel. Ezzel jelezzük majd az előadásban, hogy kinél van az irányítás joga. Most még én irányítok. Egy ideig" – mondja Lilla, miközben egy kézfogást ábrázoló élőképet látunk. A tizenhat fős osztályt koncentrikus körökben futtató, a felszereléshiányt fekvőtámasszal büntető testnevelő nyújtja jobbját annak a tanárnőnek, aki robogójával megzavarja a geometrikus rendet, benzingőzzel büdösíti be a Trafó nagytermét, és tiniként vihog Sándor vezetéknevén („Terhes"). Vagyis kinetikus szoborrá sűrítve áll előttünk a kérdés: összeegyeztethetők-e a rendről vallott különböző fogalmaink és a rendteremtés különböző eszközei, kölcsönösen kiegészíthetik-e egymást a különböző tanári attitűdök? Ezt teszteli a második „Stop!". Sanyi bácsi lekevert egy pofont valakinek, hogy úrrá legyen a verekedéssé fajuló káoszon, ami akkor tört ki, amikor kiment az óráról cigizni. Az ezt elemző, a felelősségre, az erőszakos és erőszakmentes kommunikáció okaira, lehetőségeire, az alternatív megoldásokra kérdező drámaóra már szabályos megosztó körben zajlik, és a fórum színház történetének egyik legbátrabb „Stop!"-jával ér véget,[269] mely a nézők konstruktivitását

[266] Sz. n.: Egyre sokasodó kérdőjelek, *7óra7*, 2011. október 23. https://7ora7.hu/2011/10/23/egyre_sokasodo_kerdojelek (Letöltés: 2023. július 17.)

[267] Csáki Judit: *Apa, anya, gyerek.*

[268] Young: *Az elnyomás öt arca*, 22.

[269] „De nem csak ezt, az előadásban Komán Attila által felkínált beszélgetés lehetséges kifutásait és kérdéseit is modellezték többször az alkotók. Schilling, Fazakas és a segítők többször eljátszottak nehezen kezelhető nézőket, szélsőséges szituációkat, hogy Komán felkészülhessen a legrosszabbra. A próbák során viszont az is kiderült, hogy mi az a kérdés, amit a fiú valós kíváncsisággal tud feltenni a nézőknek – mert tényleg az ő kérdései – és mi az, amit nem – rendre azok, amiket adtak neki. Utóbbiakat végül el is hagyják az előadásból, hiszen Schilling számára továbbra is elsődleges szempont, hogy a gyerekeknek csak olyan ügyük és szövegük legyen a színpadon, ami a sajátjuk, amiért képesek kiállni – hogy ne színjátszás menjen végbe a színpadon, hanem

teszteli. Az egyik gyerekszereplő, Komán Attila ugyanis hirtelen kiül a székkörből, és beszélgetést kezdeményez a Trafó közönségével. Kérdései a fikciót (a Gát család története), a narratívát (a falu életének, viszonyainak bemutatása) és a közoktatás rendjét (a tudásmegosztás „bank koncepcióját") egyaránt megzavaró drámaóra jelentőségére irányulnak:[270] „Önök szerint mi történik itt a színpadon? Mi a véleményük a fiatalok szerepéről a játékban? És kint, az életben?" S bármit is válaszolunk, a nézőkkel folytatott beszélgetést mindenképpen mélyíti a következő, személyes történetekre épülő játék és a negyedik „Stop!". Emese, Erzsi, Kati és Márti négy történetet mesél el árvaságukról, a nevelőkhöz, nevelőszülőkhöz fűződő kapcsolatukról, a gyermekotthonba kerülésről és az ottlétről. S Attila ezúttal nem a hallottakról alkotott véleményünkre kíváncsi, hanem hazugságjátékot játszik velünk:[271] az egyik gyerek ugyanis a szüleivel él.

Az utolsó előtti „Stop!" is egy gyerek szájából hangzik el – talán ő a legkiszolgáltatottabb, mert neki a saját édesanyjával kell szembeszállnia. Gát Balázs azt az „őszintéző" drámaórát zavarja meg, ahol Lilla a befejezetlen mondat technikával némán mondatja ki a gyerekekkel önmaguk (és persze önmaga) számára is, hogy mikor érzik jól vagy rosszul magukat, mi a legfontosabb a számukra, kit szeretnek a legjobban, mi életük legfájdalmasabb vesztesége és legnagyobb álma. Az ekkor belépő fiú kihangosítja saját gondolatát: arra kéri anyját, hadd menjen vissza Pestre, mert nem bírja elviselni, hogy „mindenki úgy néz ránk, mint a nyomorékokra". Az óvatos nyelvhasználatot, tapintatot és türelmet megtestesítő, tanítványainak a játék legbiztonságosabb kereteit biztosító Lilla a fiával ideges és erőszakos, s ezt a tanári, illetve szülői én közötti riasztó különbséget a gyerektestek koreográfiája szemlélteti. A földön ülő diákok némán figyelik, ahogy az a felnőtt, aki tanárként átláttatta velük a hatalom gyakorlásának a tornatanárra jellemző technikáit, illetve a gyermekotthonban vagy a faluban megszokott hierarchikus viszonyokat, anyaként képtelen partnernek tekinteni a gyermekét. S a kritikai recepció által egyöntetűen legpontosabbnak talált jelenet is az ebből az ellentmondásból fakadó félelmet komponálja „műfajközi képpé". Egy filmbejátszáson a tanárnő felmegy a

gondolatok és kérdések közlése." Nyulassy Attila: *Próbanapló. A gondolkodás mint közösségformáló erő.* http://7ora7.hu/hirek/probanaplo-a-gondolkodas-mint-kozossegformalo-ero (Letöltés: 2012. május 23.)

[270] Paul Freire így nevezi azt a pedagógiát, amelynek alapvetése, hogy a diákok fejét mint üres perselyt kell megtöltenie a tanárnak tudással, és ezzel állítja szembe a kritikai pedagógiának azt a koncepcióját, amely szerint a tanulás egy, a pedagógus mint facilitátor által vezetett közös felfedezési folyamat. Paul Freire: Az elnyomottak pedagógiája, ford. Bajusz Klára, *Fordulat*, 37. évf., 2021/1, 236–244.

[271] A megnevezés a „2 plusz 1" néven ismert önismereti és közösségépítő játékra utal, amikor két hamis és egy igaz állítást kell mondanunk önmagunkról, a többieknek pedig ki kell találni, melyik az igaz.

templomtoronyba, és összevész az ott bujkáló pappal. Majd „elsötétül a kép, és a fönt-lent pozíciót megtartva meglátjuk a két embert a színházi térben vitatkozni. Köztük ott állnak a gyerekek, szoborsorban, némán, riadtan",[272] arcukat a pap felé fordítva, aki mintegy kimenekíti őket az önmagából kivetkőző, zokogó és ordibáló nő közeléből: „Takarodj ki! [...] Hogy az Isten verné bele a fejetekbe."

Balázs második és az előadás hatodik „Stop!"-ja már csak arról tudósít, hogy az ő (viszonylagos) békéjéről végül az édesapja gondoskodott, Lilla utolsó „Stop!"-ja pedig úgy fejezi be az előadást, hogy érezzük: az általa játszott színésznő épp az ezúttal a Trafóban felzúgó taps nélkül kereste az életnek azt az értelmét, amit végül is nem talált meg.[273] Az előadás fórum színház ihlette dramaturgiája viszont felmutatta, hogy azok a facilitátori kompetenciák, amelyeket minden drámatanári diplomával rendelkező pedagógus elsajátít, a „papnői" státusz nélkül is demokratikus, önkormányzó és felnőtt közösséget tud teremteni.[274] Mert ha optimisták vagyunk, az előadás utolsó gyermeki szájba adott mondatát így is értelmezhetjük: „LILLA: Zsolti! *(kitámasztja a robogót, megáll mellette)* ZSOLTI: *(belerúg a robogóba)* Látja, hogy nem loptam el! Menjen vissza a barátaihoz, és mondja el, hogy nem kell a segítség. Boldogulunk egyedül!"

Rendezés

Bár a színházi kritikák egyöntetűen úgy vélik, hogy „*A papnő* kerete egy elhúzódó drámapedagógiai foglalkozás",[275] termékenyebb a rendezést egy húsz szekvenciából álló, három alkotótáborban zajló művészetpedagógiai projekt produktumának tekinteni. Ez esetben ugyanis a multimediális performansz egy olyan

[272] Muntágh Vince: Gyermekjátéknyelvek, *Színházkritika*, 2011. november 1. http://szinhazkritika.blog.hu/2011/11/01/krizis_14 (Letöltés: 2023. július 17.)

[273] „Bár Schillingnek határozott elképzelése volt arról, hogy hogyan legyen vége az előadásnak, az első közönség reakciója átformálta azt. Eredetileg Komán állította volna le az előadást a már jól ismert »Stop!«-pal, de a nézők beletapsoltak, és ők maguk zárták le a produkciót. Ezután a rendező korrigált, olyan biztosítékot rakva a rendszerbe, hogy ha a nézők aktivizálják magukat és létrejön ez a szándék, akkor ők is megálljt mondhassanak, de ha nem tesznek ilyet, akkor is véget érjenek a színpadi történések. Hiszen az előadás valahol a civil aktivitásról is szándékozik szólni, hogy szálljunk be és vállaljunk felelősséget gondolatainkért és következményeiért, a nézők pedig ezt megtették. Schilling ugyan nem így szándékozta lezárni az előadást, ám a rendszer kiadott egy ilyen lehetőséget is, a rendező pedig élt vele: a gondolat tovább lett gondolva a nézők által. Természetesen amint ez bekerült az előadásba, a második alkalommal rögtön nem állították meg a nézők a jelenetet – bár az utána tartott beszélgetésen határozottan állították, hogy benne volt a levegőben, úgyhogy a rendező megtartotta ezt a játékot." Nyulassy: *Próbanapló. A gondolkodás.*

[274] Prendergast–Saxton: *Applied Drama*, 1–17.

[275] Jászay: *Körülírás*, 124.

munkafolyamat dokumentációja,[276] melynek résztvevői korukat, társadalmi helyzetüket, szocializációjukat, világnézetüket tekintve nagyon különbözőek: felnőttek, kamaszok és gyerekek; vallásosak és egyházhoz nem kötődők; családból érkezők és nevelőotthonban élők; erdélyi és magyarországi magyarok és romák. Következésképp a projektnek az a tétje, hogy a Sepsiszentgyörgyön, Angyaloson, Tusnádfürdőn és a Trafóban folyó munka során szokatlanná válnak-e az önkormányzás azon (habitualizált és automatizált) praktikái, melyek (mivel a hatalom interiorizálódott gyakorlatai) eleddig megakadályozták ezeknek az embereknek az együttműködését, együttélését.[277] E szokatlanná tétel (Foucault) kulcsa a színházcsinálásnak az a módja, amikor mindenki tisztában van azzal a személyre szabott funkciójával, ami egyfelől kijelöli a felelősségi körök határait, másfelől mindenkit felhatalmaznak „hogy ezen belül legjobb belátása szerint cselekedjen".[278] Ily módon a rendezés olyan etűdöket komponál meg, melyeket egy önkormányzó közösség különböző médiumok törvényei alapján azzal a céllal hoz létre, hogy megváltoztathatónak mutassa egy alkotóközösség megtapasztalt valóságát.[279]

A papnő nézői az előadás jelentős részében filmbejátszásokat látnak, ám a klasszikus mozinézői tekintet csak kétszer konstruálódik meg. Teljes sötétségben – mintegy „nyitányként" – nézzük azt a falut bemutató rövidfilmet, amelyen egyfelől napfelkeltében vonul a tehéncsorda, nagy a sár, ócska a busz, másfelől a kameraszem fókuszába kerül egy hangsúlyosan megérkező, megálló, majd el is távozó fehér Opel. A látottakat értelmezhetjük a *Krízis*-trilógia második részének ismeretében: vagyis a kocsi a feleségét és fiát az erdélyi porfészekbe költöztető apáé, akit az EU-s pénzből drámatanárként munkába álló Lilla és Balázs csak az iskolai szünetekben látogat meg. De az autó tekinthető a menekülés motívumának

[276] Projekten „valamely komplex téma olyan feldolgozás[át értjük], amelynek során a téma meghatározása, a munkamenet megtervezése és megszervezése, a témával való foglalkozás, a munka eredményeinek létrehozása és bemutatása a gyerekek valódi (egyéni, páros, csoportos) önálló tevékenységén alapul. A pedagógus feladata a gyerekek önállóságának helyt adni, ezt az önállóságot facilitátorként, szupervizorként, tanácsadóként segíteni." M. Nádasi Mária: *A projektoktatás elmélete és gyakorlata*, Budapest, Magyar Tehetségsegítő Szervezetek, 2010, 12.

[277] Michel Foucault: *Az igazság bátorsága. Önmagam és mások kormányzása. Előadások a Collége de France-ban 1983–1984*, ford. Cseke Ákos, Budapest, Atlantisz, 2019.

[278] „A világnézeti különbségek esetében az azokhoz társított kizárólagosság miatt nem szokás kompromisszumot kötni. A színházi játék azonban megengedi, hogy szóvá tegyük konfliktusainkat, ugyanakkor távolságot is tartsunk tőlük, és a róluk való egyezkedést közös célnak rendeljük alá." Juhász Bálint, in *Krízis. A trilógia*.

[279] Ennek a ritmusnak az elidegenítő (Brecht) voltát igazolja Jacques Rancière tézise: „[...] a domináns, konszenzuális fikció tagadja önnön fikció voltát, azzal, hogy magát mint valóságot láttatja [...] A művészi fikció, ahogy a politikai tett is, beleváj ebbe a valóságba, polémikus módon széttöredezi és megsokszorozza." Jacques Rancière: *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Budapest, Műcsarnok, 2011, 54.

is, ami egyébként nemcsak az anya, de az apa és a fiú életútját is meghatározza, hiszen sem a *Hálátlan dögök* pszichiátere, sem a *jp.co.de* virtuális valóságot teremtő és azt önmagával együtt elpusztító „Jan Palachja" nem képes sem önmagáról, sem másokról gondoskodni. Ugyanilyen körülmények között nézzük később azt a képriportokból összevágott dokumentumfilmet, amelyen két idős férfi a közösségteremtés történelmileg egyik legerőszakosabb módjáról (a mezőgazdaság kollektivizálásáról), két fiatal pedig saját magányáról (a falu bezártságáról, kilátástalanságáról, unalmáról és előítéletességéről) beszél.

Az autentikusság érzetének e két filmes műfajhoz köthető technikájával lép párbeszédbe az a három felvétel, mely a színpadon életteliségükben látható profi, illetve civil színészekről készült, és amelyekre közvetlenül reflektál egy-egy színházi jelenet. Az elsőben az egyik táborban rögzített szociodrámás konvenció látható. Az egyenes vonalban felsorakoztatott gyerekek a nemüket, korukat, foglalkozásukat, társadalmi helyzetüket rögzítő szerepkártyák szerint előre lépéssel vagy helyben maradással jelzik,[280] hogy érvényesek-e rájuk a Sárosdi/Gát Lilla által sorolt állítások.[281] Ahogy sejthető, ebben a megtestesülő szociometriában egy kis csoport magabiztosan elhúz a többiek mellett, ami jelzi, hogy ebben a közegben nem felszámolódnak, hanem csak mélyülnek a hozott különbségek, stabilizálódnak a hierarchikus viszonyok. Ezt a kutatási eredményt teszi személyessé az a jelenet, amelyben a drámaóráin inkluzív eszközökkel dolgozó tanárnő elnémul, amikor roma osztálytársai mellé még ülni sem hajlandó Janka közli, hogy két álma van: „egyáltalán ne legyenek itt cigányok", „örökre elmehessek ebből a faluból". A másodikban a riporter a fiktív osztály tagjait játszó civileket kérdezi arról, mit visznek magukkal a (táborokban ténylegesen megtapasztalt és tényleg Sárosdi Lilla által vezetett) drámaórákról, illetve hogy Gát Lilla végül is miért adta fel, miért ment vissza

[280] „Ötvenhat éves munkanélküli nő vagyok, két gyerekem van. / Negyvenéves hajléktalan, alkoholista férfi vagyok. / Hatvanéves falusi cigányasszony vagyok, nem tudok írni, olvasni. / Tizenöt éves kislány vagyok, hat testvérem van, tanyán élek. / Kilencéves cigánygyerek vagyok, kisegítőiskolába járok. / Hétéves árvaházi kisfiú vagyok, nem tanulok jól. / Tízéves fővárosi diák vagyok egy híres iskolában. / Hatvanéves falusi pásztor vagyok, öt gyerekem van. / Tizenkilenc éves drogdíler vagyok, kábítószerfüggő. / Hatvanöt éves falusi lelkész vagyok. / Huszonnyolc éves légikísérő vagyok, nincs családom. / Ötvenéves egyetemi tanár vagyok a fővárosban. / Ötvenéves filmsztár vagyok, sokan ismernek. / Negyvennégy éves miniszter vagyok, nincs családom."

[281] „Otthon van külön szobám. / Biztos, hogy könnyen fogok munkát találni akár most, akár ha felnövök. / Rendszeresen nyaralok a tengerparton. / Soha nem szorulok szociális segélyre. / Rendszeresen járok fodrászhoz. / Iskolában csak sikerélményeim voltak. Gondold át nyugodtan, Attila. / Soha nem okoz gondot egy hivatalos ügy elintézése. / Rendszeresen vacsorázok étteremben. / Azt gondolom, hogy az élet szép. / Rendszeresen járok színházba. / Van laptopom. / Mindennap olvasom a híreket. / Kedvenc műsorom az X-faktor. / Cigarettázom. / Rendszeresen járok templomba. / Jól érzem magam a bőrömben."

a fővárosba. Jelzésértékű, hogy a véleményekben megnyilvánuló „civil énképek" irányítják a nézői figyelmet arra az emberre,[282] aki Lillával ellentétben kezdettől fogva velük volt és velük is maradt, és aki ugyanúgy elkötelezett az értékközvetítés és a közösségépítés mellett, mint egy (dráma)tanár.[283]

> ATI: Sokkal többet gondolkodtam és rájöttem arra, hogy egyszerűen lehetetlen, hogy valami nagy, valami nagyobb, mint egy csomó ember, mint egy állam, mint egy unió, tehát hogy valami annál nagyobb ne legyen. Lehetetlen. És akkor így elkezdtem olvasgatni a Bibliát, és akkor most azt mondanám, hogy igen, keresztény vagyok.
> RIPORTER: Tehát azt mondod, hogy a drámatanárnővel való munka az közelebb vitt téged a valláshoz?
> ATI: Igen, egyértelműen.
> LEVI: Engem is egy picit közelebb vitt, de inkább abban segített, hogy megértsem azokat, akik vallásosabbak nálam.

Kulcsfontosságú rendezői döntés, hogy Lóri atya szerepét nem az egykori Krétakör Színház egyik „sztárja" (Sárosdi Lilla és Terhes Sándor „méltó" partnere), hanem a fiatal alkotók színházi kutatásainak, kísérleteinek otthont adó szellemi műhely, az Osonó színésze és a sepsiszentgyörgyi Plugor Sándor Művészeti Líceum drámatanszékének színészmesterség tanára játssza. A kamaszokhoz korban is legközelebb álló Bartha Lórándnak ez a „civil" és „profi" közötti státusza mutatja fel a „pap" és a „papnő" együttműködésének elvi lehetőségét. Hiszen a „tisztelendő atya" reagál a fiatalok filmen megfogalmazott igényére: a hittanórán foglalkozik a közösség fogalmával. Csak ezt a frontális oktatás hagyományos és nagyon rideg keretein belül teszi (például a beszélgetést eleve ellehetetlenítő módon háttal áll nekik), érvényes kérdései pedig egyfelől nem nyitottak,

[282] „Az újabb jelenetek minden esetben az előző nap(ok)on lezajlott tábori gyakorlatokból nőttek ki, azokra erősen emlékeztettek, vagy akár megegyeztek velük. Jó példa erre a pap figurájának esete, aki az első vázlatokban még nem szerepelt. Bartha Lóránd visszaemlékezése szerint az egyik lánynak volt egy olyan története egy pappal, amit szeretett volna megosztani a többiekkel, ezért azt kérte a színésztől, hogy hadd gyónhasson meg neki. A színész egy székre ült, háttal a lánynak, aki elmesélte, mi történt, majd ezt követően spontán módon többen »meggyóntak« Barthának. Teljesen természetes és érthető, hogy volt közülük, aki komolyan vette a szituációt, volt, aki elhülyéskedte, mindenesetre megszületett egy érvényes forma, ami végül az előadás egy hangsúlyos pontján meg is jelent. A karakter és a hozzá való viszonyulás egyaránt improvizációból született, Schilling pedig jó érzékkel emelte be magát a jelenséget az előadásba, ami – Bartha elbeszélése szerint – az erdélyi gyerekek számára csak tovább növelte az ismerősség érzését." Jászay Tamás: Krízisben *A papnő:* egy helykereső előadás emlékezete, *Játéktér*, 8. évf., 2019/2, 49.

[283] „KIKI: Senki se tudja biztosan, hogy tényleg azért ment el mert a testnevelés tanárral viszonya volt, vagy azért ment el, mert a pappal nem volt a legjobb a viszonya, vagy nem tudtak kiegyezni, vagy azért ment el, mert a fia nem szerette a falut. [...] ERZSI: Lóránt atya belekötött abba, hogy járnak ők. ANNAMARI: Te ezt a kicsike ujjadból szoppintottad ki?" Schilling Árpád: *A papnő. Szövegkönyv*, Krétakör archívum, 2011.

másfelől nem megélt élményekre építenek.[284] Problémává tehát nem a jószándék, hanem a pedagógiailag terméketlen helyzet és az ebben születő válaszok valóságtartalma válik. S ez a (hittantanári képzések szakmódszertani kurzusaira való) probléma válik annak a jelenetnek a tárgyává, amely az alig vagy soha nem hallható hang (felhangosított, vagyis publikumot feltételező) átadásának eszköze, a mikrofon segítségével viszi színre a gyónás helyzetét.

A *storytelling* jellegzetes kelléke, pontosabban annak használata kukucskálószínpad és a nagyközönség nélkül is blaszfemizálná a templomi fülkét, hiszen megfosztja őt annak intimitásától. A gyónást parodizálja Levi monológja, aki Lóránd atya kérésére elmeséli, honnan indult, és hogy jutott el az *X-faktor* döntőjéig a *Tavaszi szél vizet áraszt...* című népdal eléneklésével. Ezzel párhuzamosan a mikrofon az egyenes beszédre is lehetőséget ad. Ez történik, amikor három fiatal belesuttogja azokat az érzéseket, amelyeket csak a drámaórán mondhattak ki vagy gondolhattak el – egy hittanórán, mi több: az életvalóságukban titkolniuk kell. Hiszen hogy mondja el Ági az egyházat a rend házának tekintő atyának, hogy a drámatanárnő ébresztette rá: szüksége van a hitre, de képtelen elfogadni a bűnbocsánat teológiai szerepét, és megszállottnak sem akar látszani? Vagy bevallhatja-e Kiki egy katolikus papnak, hogy szerelmes Lóránd atyába? S bűnös-e Joli, ha meg akar szabadulni a szép barna bőrétől, mert személyes tapasztalatai alapján a fehérek jobban hasonlítanak Isten képmásához? S a gyóntatópap szintén mikrofonba mondott válaszainak, illetve hallgatásának semmitmondó voltára reagál az előadás legfelszabadultabb jelenete.[285] A nézőtéren és a színpadon is önfeledt nevetés kíséri a kis Charlie vicceit, amelyekkel az őrkői cigánygyerek sikertelenül próbálja jobb kedvre deríteni az ő tisztelendő atyját, aki sosem hagyja cserben őket, de „mindig csak olyan szomorúan néz azzal a nagy gülü szemeivel".

Színházi látvány és hangzás

Ha komolyan vesszük, hogy a részvételi és civilszínházi formákkal dolgozó közösségi projektek elsősorban „különböző *background*ok kapcsolódásának lenyomatai",[286] akkor az előadás látványvilágának az a feladata, hogy felidézze az adott

[284] „És mi az, hogy közösség? / Hány ember kell egy közösséghez? / Maguk milyen típusú közösségeket ismernek? / Maguk szerint milyen egy jó közösségi ember? / Maguk szerint milyen egy rossz közösségi ember? / Te jó közösségi ember vagy, Ati? / Maguk milyen közösséghez szeretnének tartozni?" Uo.

[285] „Szeressen valakit minden helyzetben! [...] *A pap nem válaszol.* [...] Menjen, és okozzon valaki másnak is örömöt!" Uo.

[286] Schilling Árpád: *A szabadulóművész apológiája*, Budapest, Krétakör Színház, 2010, 13.

fókuszproblémához kapcsolódó csoportok élettereit. Vagyis a „létező térnek" és a hangzóságnak nem illusztrálnia kell azt, ami reményeink szerint épp itt és most változik meg, hanem egy-egy jelzésértékű elem segítségével azt kell segítenie, hogy a színpad valóságos terén belül is elképzelt terek és hallottnak vélt hangzások elevenedjenek meg.[287] (Tünetértékű, hogy „a külföldi fellépéseken Schilling úgy döntött, a fekete balettszőnyeget a fehér oldalával fölfelé rakatja a színpadra: ennek az egyszerű változtatásnak a hatására, »mintha egy laboratóriumban zajló kísérlet szemtanúi lettek volna a nézők«".[288]) *A papnő* esetében így képezi meg az előzetesen rögzített képanyag lejátszása azt az eldugott, erdélyi cigány- és magyarlakta falut, ami egyébként Közép-Kelet-Európa bármely pontján lehetne, és ahol a Krétakör táborában alkotó gyerekekről készült felvételek révén a helyi bárban dolgozó lány által csak megálmodott ifjúsági klub is megvalósult. A Trafó nagyszínpadára rajzolt síkidomok között cipőcsattogással lefutott körök, zihálva letolt fekvőtámaszok, suhogva megvalósított repülőrajtok megteremtik a tornaterem légkörét, a megosztó kört létrehozó széktologatás, illetve a relaxált fekvés a drámaterem, a mikrofon pedig a tüntetések szónoki pódiumának és a gyóntatófülkének (a falusi templom belsejéről levetített képekkel ellenpontozott) az atmoszféráját. Ily módon a színházi látvány és az előadás hangzósága olyan gondolkodás-, beszéd- és cselekvésmódokra ad lehetőséget, mely a valóságban konkrét céllal és téttel bíró „találkozásoknak" enged szabad teret.[289]

Színészi munka

Az új Krétakör színészei nem egy-egy szerepet megszemélyesítő vagy megtestesítő profik, hanem olyan önmagukat felelősen megrendezni és színre vinni képes alkotók, akiket az *Egy szabadulóművész feljegyzései*ben Schilling „sámánnak, tanárnak és médiumnak" nevez.[290] Ezeknek a hasonmás-fogalmaknak *A papnő* esetében különösen érvényes dimenzióját világítja meg a Rimini

[287] Marvin Carlson: Színház és tér, ford. Bach Anikó, in Kurdi Mária – Csikai Zsuzsa (szerk.): *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból*, Szeged, Americana Ebooks, 2014, 210–225.

[288] Bartha Lórándot idézi Jászay: *Krízisben A papnő*, 50.

[289] „Egyébként itt rejlik minden nehézség forrása és lényege. Csupán annyit kellene megérteniük, hogy itt – már amennyire képes vagyok rá – megpróbálok éreztetni valamit azokból az élményeinkből, amelyekre a találkozásaink, más, különféle emberekkel történt találkozásaink során tettünk szert, amelyek ugyan a hagyományostól eltérő, de nagyon is kézzelfogható tapasztalatokkal jártak. [...] Lehet, hogy egyfajta életmódról beszélek, egyfajta létezési formáról, s nem annyira színházról? Azt hiszem, épp ezen a ponton állunk választás előtt." Grotowski: *Az ünnep*, 5.

[290] Schilling: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, 38.

Protokoll *ABCD*-jének „üzenet" szócikke, mely szerint a „hétköznapok szakértői" saját maguk által megtapasztalt problémák, helyzetek „nagykövetei".[291] Mert a civil nevükkel azonos keresztnevű szerepeket játszó Bartha Lóránd, Sárosdi Lilla és Terhes Sándor, továbbá az őrkői romatelepről, a Dévai Szent Ferenc Alapítvány tusnádi házából, a sepsiszentgyörgyi Művészeti Népiskola, illetve a Plugor Sándor Művészeti Líceum színészosztályaiból, a kézdivásárhelyi gyerekotthonból, valamint Brassó és Csíkszereda középiskoláiból érkező 14–16 éves fiatalok, amikor önnön életvalóságukról szerzett tudásukat képviselik a színpadon, a mindennapjaikat meghatározó mikrotársadalmi kontextus szerkezetét közvetítik.

Lilla annak a színháznak és színészetnek keresi a helyét és terét, mely a 21. században is „morális intézmény", a képzés *(Bildung)* helye szeretne lenni. Ezért drámatanárként „demokrácia-játszóházat" csinál egy falusi iskolában,[292] és megtapasztalja, milyen az, ha senki sem tapsolja meg azért, mert „játszik, előad, mesél, mozog, sugároz, mímel, tanít, nevel, végső soron közöl".[293] A szerződtetését támogató, a vele való együttműködést kereső, vállalkozó szellemű Lóránd atya azt a problémahalmazt mutatja fel, amellyel egy, a fiatal híveihez kapcsolódni kívánó fiatal katolikus pap küzd saját rendházában. Esterházy Péterrel szólva: „hogyan függ össze intézmény és szeretet, ima és imamalom, hagyomány és a szokások biztonsági kűrje".[294] Az őt folyamatosan sértegető drámatanárnő szavaival élve: „Maguk nevetségessé teszik az embereket azzal, hogy Istent helyeznek fölé. Így tudják őket kihasználni." Heather Davis vezetői modellje szerint pedig, hogy Isten szolgája el tud-e jutni addig az ökoközpontúságig, ahol úgy összpontosít a „másikra", hogy a természetes rendszerekkel foglalkozik.[295] Jelen esetben azzal a tizenhat itt és most felnövő fiatallal,

[291] „ÜZENET – »Ön most színész?«, kérdezték meg Münchenben Torero Porterót, az argentin portást egy közönségtalálkozó során. »Nem, nem színészként, hanem nagykövetként vagyok jelen. Azoknak az argentin portásoknak a helyzetét képviselem, akik a védett középosztály és az utca közötti kapcsolódási ponton állnak. A színpadon az argentin válságot reprezentálom Európában.« Aki önmaga nagykövete, annak van vesztenivalója. → KOCKÁZAT" Rimini Protokoll: *ABCD*, Berlin, Theater der Zeit, 2012, 8. (Saját fordítás.) Vö. a második fejezet *(A veleje...)* harmadik részével.

[292] Schilling Árpád egy 2010 tavaszán írott vitacikkében „demokrácia-játszóháznak" keresztelte el azt a szigorúan a jelenre fókuszáló, komplex működési, gondolkodási, művészeti, kutatási formát, melynek animátorai és katalizátorai a (színház)művészek. Vö. Deme – Sz. Deme: *„Átpörgetni, felfedezni, előre menni"*, 106–107.

[293] Schilling: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, 19.

[294] Esterházy Péter: Arcok, *Litera*, 2009. június 6. https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/mint-akilatja-a-hangot.html (Letöltés: 2023. július 18.)

[295] Heather Davis *Other-centredness as a Leadership Attribute. From Ego to Ego Centricity* című írására utal. Radosavljević: *A heterarchikus rendező*, 41.

akik mindeközben azt teszik, amihez a tanterem falain kívül nincs joguk: figyelnek, játszanak, ütköztetik a véleményüket – cselekednek és beszélnek. S azért válhatnak „kultúrterroristává", „biobombává",[296] mert miközben rájönnek, hogy „szerepük az áldozaté",[297] a „dran" világában (drámaórán és a Krétakörprojekt résztvevőiként, az alkotótáborok lakóiként, filmen és színpadon) azt is megtapasztalják, hogy változhatnak és változtathatnak.[298] Mi több: adott esetben még azt is megélhetik, hogy „az élet »alapvető építőkövei« a kapcsolatok, nem az egyének".[299]

Érdekes, hogy az imponálóan nagyszámú kritikák egyike sem vette észre, hogy ebben az alapvetően kórusszerű (vagyis a protagonista és antagonista csoportból történő ki- majd visszalépésére szerveződő) szcenográfiában kétszer is feltűnik az áldozathozatal képi motívuma – de nem a gyerekek és nem is Lilla kapcsán. Mindkétszer annak a nevelőnek a testéből formálódik Krisztus-kereszt, aki a prédikátori és a facilitátori tanári magatartásformát megtestesítő pappal és drámatanárral is szembenálló, diktátori attitűdöt demonstrálja. Terhes Sándor az előadás elején mellső középtartásba emeli két karját, és így ismétli a föltámadt Krisztus Mária Magdolnához intézett szavait: „Nem ér hozzám!"[300] Védi a futókör szabályos átmérőjét – és ezzel a gyerekek testi épségét. Védi saját autoritását – és ezzel elhelyezi magát a hierarchia egy biztos pontján. S védi önmagát azoktól a helyzetektől, amelyeket ha tényleg meg- és átélne, összeomlana. Ennek anticipációja az a mozzanat, amikor a tesitanár trégerre feszített teste tesz önvallomást,[301] és hangosítja ki azt az igazságot, amellyel bátorítani próbálja a magát épp meg nem értett áldozatnak érző drámatanárnőt:

[296] Schilling: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, 38.

[297] Muntágh: *Gyermekjátéknyelvek*.

[298] „Minél biztosabb kézzel ajánljuk fel a játék kereteit, annál könnyebb helyzetet teremtünk az önkifejezésre – és most olyanokról beszélek, akiktől a társadalom hagyományosan megvonja az önkifejezés jogát. Én úgy tudom segíteni azt a demokratizálódási folyamatot, [...] hogy lehetőséget teremtek a marginális társadalmi csoportok számára történeteik elmesélésére." Csáki: *Pincétől a padlásig*.

[299] Margaret Wheatley *Leadership of Self-Organized Networks. Lessons from the War on Terror* című írását (*Performance Improvement Quarterly*, vol. 21, 2007/2, 60) idézi Radosavljević: *A heterarchikus rendező*, 41.

[300] Vö. Noli me tangere (lat. „Ne érints engem!"), Jn 20,14–18.

[301] „Van két gyerekem, három libám és egy feleségem. Undorodom az egésztől. Az erdő mellett rakásban áll a szemét. A szelektív meg csont üres. Ellopják. Tizennyolc csempe van már kijőve az ebédlőben. Esélytelen. Tartok egy pókot a WC mögött. Minden reggel viszek neki egy élő legyet. Tudom milyen lejönni ide. Húsz éve én is lejöttem. Ennyi maradt. Van egy pulim. Úgy hívják ördög. Hatéves. Még senki sem kérdezte meg, hogy mért neveztem ördögnek. Még a nejem se." Schilling: *A papnő*.

TESITANÁR: Ne húzza föl magát! Nem tehetnek róla, hogy ennyire hülyék a kollégái.
TANÁRNŐ: Miért csinálják ezt velem?
TESITANÁR: Mert maga bármikor elmehet innen, ők meg nem.

S Lilla ugyan odamegy lassan Sándorhoz, de nem ismétlődik meg az első közös jelenet: nincs se kézfogás, se nevetés, se „Stop!". Egy ideig állnak egymással szemben, aztán mindketten elhagyják a játék terét. S ez a 2023-as tanártüntetések kontextusában különösen megrendítő vizuális dramaturgia is magyarázhatja, miért volt „Jézus-projekt" a trilógia első és „Ravatal" a második munkacíme.[302]

Hatástörténet

Tünetértékű allegorézis, hogy a *Hálátlan dögök* Gát Lillájának egyik utolsó mondatát szinte minden kritika így idézi: „Tudnom kell, taps nélkül mire jó a *színház*", holott helyesen: „[...] az élet". Ennek egyik oka, hogy a 2013 tavaszáig huszonnyolc alkalommal játszott *A papnő*t a Krétakör Színház felbomlására adott magyarázatnak tekintették, vagyis megértették és elfogadták, hogy a *nemszínház* politikumának is lehet, mi több: van helye a kulturális életben.[303] Azzal ugyanis, hogy egy nagymúltú „előadó- és médiaművészeti műhely", egy „strukturális modell", egy „tehetséggondozó program" színre vitte önmagát, láthatóvá vált az a „láthatatlan színház" (Agamben), amely „Új Színházi Valóságokat" teremt,[304] hogy „több, a felnövekvő generációkra vonatkozó kérdés megfogalmazását tegye lehetővé a művészet eszközeinek segítségével".[305] Ezt

[302] „A trilógia története akkor kezdődött, amikor Sodja Lotker, az elsősorban szcenikai kiállításként ismert Prágai Quadriennálé (továbbiakban: PQ) kurátora 2008 augusztusában azzal keresett meg, hogy a Krétakör a 2011-es PQ »Intersection« elnevezésű programjának keretében valósítson meg egy művészeti projektet. Én akkor meggondolatlanul azt mondtam neki, hogy a projekt címe »Jesus Project« lesz." Schilling Árpád, in *Krízis. A trilógia*. Lásd továbbá a Krétakör online archívumában *A papnő* alatt található „Ravatal, szövegkönyv, kézirat" megnevezésű szöveget 2010. november 26-i jelzettel.

[303] „A 2008 utáni projektek mindegyikének valódi főszereplői az előre sosem kiszámítható vagy megtervezhető állapotban lévő nézők, akiknek az alkotók gyakran csak egy lehetséges színházi előadás alkotóelemeit ajánlják fel, ám ezen elemek kombinációja és belőlük egy önállóan értelmezhető műalkotás létrehozása legalább annyira (ha nem jobban) múlik a közönség akaratán, mint a kreatív közösségi játékot levezénylő (színházi) szakembereken." Jászay: *Körülírások*, 115.

[304] 2009 tavaszán Wrocławban Schilling átvehette az Európai Színházi Díj „kistestvérét", az Új Színházi Valóságok elnevezésű elismerést. Vö. Jászay Tamás: Semmi művészet?, *Színház*, 42. évf., 2009/6, 60–61.

[305] Schilling Árpád, in *Krízis. A trilógia*.

igazolja az is, hogy a Színikritikusok díjára szavazó szakírók közül többen *A papnő*re adták le voksukat,[306] „a legjobb független színházi előadás kategóriájában a három jelölt közé juttatva a Krétakör produkcióját.[307] Az viszont csak a 2023-as Jövő díj horizontjából válik megkerülhetetlen felismeréssé, hogy a művészszínházi nézőközönség jelentős része a Trafóban ülve és *A papnő*t nézve szembesült a drámapedagógiai eszközök természetével és a színházi nevelés krédójával. Vagyis az előadás kánonalakító jelentőségét egyfajta felelősségvállalás is igazolja. A Krétakör ugyanis (imágóját is felhasználva) rá tudta irányítani a figyelmet egy olyan szakmára (drámapedagógus) és tantárgyra,[308] amelyet sem a színházi szakma, sem a hazai közgondolkodás nem kezelt és kezel az őt megillető helyén.[309]

[306] A programban az indiai Raqs Media Collective, a pekingi Living Dance Studio, a kongói Dieudonné Niangouna, az ausztrál Back to Back Theatre, Ariane Mnouchkine egy színházat és némafilmet ötvöző projektje, valamint a Rimini Protokollnak az athéni demonstrációk alapján készített előadása is szerepelt.

[307] A művészeti vezető nyílt levélben utasította vissza a kritikusok jelölését, mondván: a függetlenség nem esztétikai, hanem finanszírozási kategória, ezúttal is szorgalmazva a „legjobb független előadás" kategóriájának az eltörlését. Vö. Jászay: *Körülírások*, 125–126.

[308] Köztudott, hogy a műveltségi terület és tantárgy neve 1995 óta folyamatosan változik („Tánc és dráma", majd „Dráma és tánc", jelenleg „Dráma és színház"). Ez jól jelzi, hogy az oktatáspolitika sem találja a helyét a közoktatásban – leginkább a játékosítás módszereinek egyikeként kezeli. Vö. Eck Júlia – Golden Dániel – Kaposi László: *Útmutató a dráma és színház tantárgy tanításához*, Budapest, Esterházy Károly Egyetem, 2020, 6–9.

[309] „Miközben a magyarországi színházi közgondolkodás ekkortájt még javarészt azzal a kérdéssel volt elfoglalva, hogy a színházi nevelés hibrid műfaját a színház vagy a nevelés terminológiájával közelítse-e meg, Schilling – mint pályája során oly sokszor – egy lépéssel már előrébb járt. A karrierje során mindvégig a nem ismeretlen, ám többnyire kevesek által kitaposott úton járó rendező éppen akkor fordult kivételes intenzitással a drámapedagógia módszertana, eszköztára és kihívásai felé, amikor a színházi nevelési terület jelentős változásokon esett át. Hipotézisünk szerint éppen a professzionális színházcsinálás nemzetközileg jegyzett képviselőjeként számon tartott Schilling és az általa újrarajzolt Krétakör aktív közreműködése kellett ahhoz, hogy színház és nevelés terminusa a hivatásos színháznézők fogalmi horizontján is közeledjen egymáshoz. Másképp fogalmazunk: túlzónak hathat, hogy a Krétakör mint márkanév kellett ahhoz, hogy a magyar színházi szakma szemében legitimmé váljanak a színházi nevelési törekvések, ez a mondat mégsem jár túlságosan messze az igazságtól." Jászay: *Krízisben A papnő*, 43–44.

A VELEJE...

Curate It Yourself!, Game Mechanics and Personalized Experience, Reenacting Emotions, Gamification im interaktiven Theater... – ilyen és ehhez hasonló címekkel jelentek meg az elmúlt két évtizedben azok az írások, folytak azok a kutatások, amelyek a beszédes elnevezésű immerzív színházzal foglalkoznak.[310] A disztópiákat idézően helyspecifikus, sokszor öt-hat (adott esetben huszonnégy) órán át tartó, a *storytelling* térbeli formáin alapuló kollektív performansz-installációk nem csupán azért figyelemre méltók, mert az elmúlt öt-tíz évben komoly hatást gyakoroltak a színház önértelmezésére.[311] Legalább ennyire izgalmas azt megfigyelni, ahogy a saját módszereire kritikusan reflektáló kortárs színháztudomány a GTA-típusú, nyílt világú akció-kaland videójátékok, a *feedback* platformok, illetve a VR szemüvegesek analógiájával próbálja meg leírni a SIGNA, a Turbo Pascal, a Punchdrunk és az Interrogabank előadásainak dezorientáló, mi több: szédítő atmoszféráját. Vagyis azt kutatják, lehet- és érdemes-e az ún. deszkriptív interpretáció igényével közelíteni a *bevonódás* szélsőségesen individuális (pontosabban abszolút partikuláris) és mind az öt érzékszervet (a szaglást, a tapintást és az ízlelést is) megmozgató típusához.[312]

A különböző előfeltevésekkel dolgozó projektek abból a szempontból hozhatók közös nevezőre, hogy kivétel nélkül mind a *részvételiség* (az elmúlt években hatalmas konjunktúrának örvendő, így törvényszerűen erodálódó fogalmának) árnyalását ígérik. Hiszen kétségtelen tény, hogy a 21. század nézője példátlanul sokféle közönségélményben vehet rész – nemcsak a színházban vagy koncerteken és kiállításokon, hanem okostelefonok applikációinak világában is.[313] S mivel ennek a nézőségnek a reflexiója a színházelmélet, a digitális médiatudomány és

[310] Pl. Bakk Ágnes Karolina: Curate It Yourself! Game Mechanics and Personalized Experience in the Immersive Performance Installation Strawpeople (Das Heuvolk) by Signa, *Well Played*, vol. 10, 2021/2, 116–134. Az immerzív színház paradigmatikus voltához lásd Mátravölgyi Dorottya: A nézői aktivitás szintjei, in Deres–Imre–Mátravölgyi–P. Müller (szerk.): *Színház és technológia*, 200.

[311] Doris Kolesch – Theresa Schütz: Polyperspektivische Aufführungs- und Inszenierungsanalyse am Beispiel von SIGNAS *Söhne & Söhne*, in Wihstutz–Hoesch (Hg.): *Neue Methoden*, 25–46.

[312] Vö. Bakk Ágnes Karolina: Analóg bolyongás virtuális világokban. Interjú Arthur Köstlerrel, *Játéktér*, 7. évf., 2018/2, 53–58.

[313] Ennek a tendenciának a következménye, hogy a Színházi Kritikusok Céhe 2023-tól egy új díjjal: „a legjobb független színházi előadás díjával" ismeri el, hogy „jó ideje olyan sok és szerteágazó, a

a *game-studies* által meghatározott diszciplináris térben artikulálható, elkerülhetetlenül szembe kell nézni a színház antropocentrikus felfogásának azzal a zsákutcájával, mely a participáció kizárólagos garanciáját abban látja, hogy fokozzuk a játékosok és nézők együttes testi jelenlétét (Fischer-Lichte), emeljük az ebből adódó interakciós lehetőségek mennyiségét. Holott épp a korlátlan kommentkultúrán nevelkedett Facebook-forradalmárok és a játékosok aktivizálásának technikáira épülő *game design* korában kell számolni a részvétel és a részvétel illúziója közötti, nem könnyen észrevehető különbséggel.[314] Azzal a ténnyel, hogy az ún. pszichopolitika (Han) önkormányzónak és énhatékonynak hitt stratégiákkal termeli újra az „élménytapasztalás" online és offline, egyéni és csoportos, de mindig *prosumer* mintázatait.[315] Következésképp nem csupán poszthumán horizontból szarvashiba annyival elintézni (színháznézői) mindennapjaink részvételiség-fogalmának egyedi voltát, hogy míg a (videó)játékokban mindenki játszik, addig a színházban csak néhány kiválasztott.[316]

A következőkben (elméleti, illetve analitikus horizontba helyezve az előző fejezet történeti rekonstrukcióit) a számítógépes játékokkal foglalkozó ludológia és a kortárs improvizációs gyakorlat Keith Johnston-i irányvonalának ihletésére mi is a játéktevékenységet tekintjük a részvételiség fogalmi modelljének.[317] Abból indulunk ki, hogy a drámapedagógia hőskorában Harriet Finlay-Johnson és Henry Caldwell-Cook „a játék útjának" *(play way)* nevezte a dramatizálásnak azt a módját, amikor és ahogy a diákjaik szövegeket írtak.[318] Tézisünk szerint, ha a nézői részvétel minőségét a konszenzustól megkülönböztetett kollaborációtól

létező kategóriákba bele nem férő, kiemelkedő, színházzal kapcsolatos teljesítménynek vagyunk tanúi, amire nem elég pusztán a régóta létező Különdíj kategória." https://kritikusceh.hu/megujult-formaban-szeptemberben-adjak-at-a-szinikritikusok-dijait/ (Letöltés: 2023. október 28.)

[314] Vö. Sherry Turkle: *Alone Together. Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, New York, Basic Books, 2012; Johannes Kupp: Theaterpädagogik im „Zeitalter der Partizipation"?, in Christopher Scheurle – Melanie Hinz – Norma Köhler (Hg.): *Partizipation: teilhaben/teilnehmen*, München, koaped, 2017, 25–36.

[315] Az élménytapasztaló *(experiencer)* fogalmát lásd Steve Benson – Gabriella Giannachi: *Performing Mixed Reality*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2011.

[316] Vö. Matt Adams: Mixed Reality Arts, in Markus Montola – Jaakko Stenros – Annika Waern (eds): *Pervasive Games: Theory and Design*, Massachusetts, Morgan Kaufmann, 2009, 237.

[317] A *game studies* vagy ludológia poszthumán vonatkozásaihoz lásd Justina Janik: Game/r-Play/er-Bio-Object. Exploring posthuman values in video game research, *Proceedings of The Philosophy of Computer Games Conference*, vol. 1, 2018/8, 1–8. Az improvizáció és a játék jelentőségének fejlődéspszichológiai, oktatáselméleti, szociológiai, drámapedagógiai vonatkozásaihoz lásd Radosavljević: *A heterarchikus rendező*, 35–38.

[318] Vö. Gavin Bolton: Színház mind!, ford. Bethlenfalvy Ádám, in Takács Gábor (szerk.): *Színház minden? Három tanulmány színházról és nevelésről*, Budapest, Káva Kulturális Műhely, 2021, 9. https://kavaszinhaz.hu/szinhaz-minden-harom-tanulmany/ (Letöltés: 2022. március 19.) (A terminus fordítását módosítottam – KG.)

és annak az alkotás és a befogadás hierarchikus mintázatait leleplező dramaturgiáitól tesszük függővé,[319] akkor a bevonódás „a játéknak az az útja", melyet Gavin Bolton utolsó írása nem véletlenül nevezett színháznak.[320] A dramatikus tevékenységek rendszerezéséről ismert színházi nevelési szakember ugyanis

> utolsó, közel háromszáz oldalas könyvében a brit drámapedagógia teljes történetével ütközteti [...] David Hornbrook azon állítását, mely szerint konceptuális szinten nincs érdemi különbség a tanteremben szerepbe lépő diák és a színpadon szerepbe lépő színész tevékenysége között. [Ezzel] [...] lehetőséget is teremt magának, hogy a diákok részvételi módját elemezze, és erről alkosson új elméleti rendszert. [...] Bolton új rendszere szerint két fő szerepfelvételi módban dolgoznak a drámaórák résztvevői. Az egyik a *presenting* (előadás), aminek alkategóriája a *performing* (szereplés). A másik a *making* (alkotás), ami a tanítási dráma sajátja, hiszen a résztvevők nemcsak szereplői a fikciónak, hanem írói, rendezői: tehát alkotói is. Amikor Bolton azt javasolja a drámatanároknak, hogy tekintsék színháznak azt, amit csinálnak, akkor véleményem szerint éppen egyfajta alkotói gondolkodásmód felvételét szorgalmazza. Ennek a színházcsinálói attitűdnek a középpontjában pedig nem a közönség irányában való közvetítés célja áll, hanem az esszében meghatározott színházdefiníció: a tartalom és a történések mögötti rejtett struktúrák felfedezésének szándéka.[321]

Ezt a meghatározást árnyalja, hogy a *Színház mind!* kontextusában a néző jelenlét egy speciális „önszemlélődés", amelynek mintája „a négyéves, anyját rajzoló kislány, aki úgy alkot, hogy közben szemlélője is saját alkotásának, [...] [hiszen] minden alkotófolyamat igényli, hogy valaki alkotásként tekintsen rá, és hogy a létrehozott *dolgot* alkotásként lássa".[322] S miközben a „játék útján" haladva szemlélem saját, alkotva játszó énemet, törlés alá tudnak kerülni a drámapedagógia „terminológiai színházkerülésének" okai is.[323] Azokról a szemünk láttára egymásba omló dichotómiákról van szó, amelyek mind a mai napig szervezik „a megmutatás és az elrejtés dinamikáinak, a szervezés és a kreativitás gyakorlatainak, a fegyelmezettség és a szabadság eszméinek, a kollektivitás és a szerzőség koncepcióinak" a polgári illúziószínházra jellemző rendjét.[324]

[319] A részvételiség és a bevonódás ilyetén fogalmát lásd Czirák: *Partizipation*, 242–248.

[320] „Én amellett állnék ki inkább, hogy amit mi csinálunk, az tulajdonképpen mind színház, és igazán hasznos volna ezt elfogadnunk." Bolton: *Színház mind!*, 9.

[321] Bethlenfalvy Ádám – Kaposi László – Kiss Gabriella: Színház-e mind? Széttartó gondolatfutamok Gavin Bolton utolsó írásáról, *Theatron*, 16. évf., 2022/1, 23–24.

[322] Bolton: *Színház mind!*, 13.

[323] Vö. Bethlenfalvy–Kaposi–Kiss: *Színház-e mind?*, 26–29.

[324] Adorjáni–Kricsfalusi: *Kollektív alkotás*, 3.

KÖZHELYEK EGY KULCSJELENSÉGRŐL – A RÉSZVÉTELI SZÍNHÁZI FORMÁK HETERARCHIKUSSÁGA

A Cziboly Ádám által 2017-ben szerkesztett *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* három ernyőfogalomhoz rendeli egyfelől magát a diszciplínát, másfelől annak módszertani és műfaji építőköveit. Tünetértékű, hogy míg például a színházpedagógia, illetve a színházi nevelés fogalmának definíciója élénk vitát váltott ki a szakmai egyeztetés során, addig az alkalmazott színház *(applied theatre)*, a részvételi színházi formák *(participatory theatre)* és a közösségi színház *(community theatre)* központi jelentősége és fogalma „nem hozott létre nagy törésvonalakat".[325] Következésképp konszenzusnak tekinthető, hogy ezt a színházi gyakorlatot *(i)* a funkcionális („nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal rendelkező") meghatározottság, *(ii)* az előadás-dramaturgiai szempontból „nem opcionális", hanem „nélkülözhetetlen" nézői részvétel és *(iii)* a résztvevők „közösségi identitásának" és „egyéni önazonosságának megerősítése" jellemzi.[326] Olyan ismérvek, amelyek különböző színházkulturális kontextusban, de egyaránt központi jelentőséggel bírtak a *Petőfi-rock* (1972), a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* (1992) és *A papnő* (2011) rekonstrukciója során. Továbbá olyan keretfeltételek, amelyek között érdemben lehet reflektálni a rendezés 20. századi (hierarchikus) és 21. századi (heterarchikus) önértelmezése közötti különbségekre.[327]

A továbbiakban természetesen kísérletet sem teszünk e három ernyőfogalom három könyvtárnyi szakirodalmának legalább három monográfia terjedelmű összefoglalására. Csak és kizárólag az említett kézikönyv „részvételi színházi formák" szócikkének alábbi állítását teoretizáljuk: „Történetileg olyan színház- és színészpedagógiai koncepciók, műfajok hatása ismerhető fel rajta, mint a brechti tandarab-elmélet, a színházi avantgárd és neoavantgárd performativitás-fogalma, a boali elnyomottak színháza."[328] S tesszük ezt oly módon, hogy közben klasszikus elméleti szövegeket – esetünkben Bertolt Brecht *Sárgarézvásár* és

[325] Takács et al.: *Színházi nevelési*, 149.

[326] Uo., 154–155.

[327] „Shepherd szerint ebben további csavart jelent az, ha a rendező felvállalja a tréner szerepét. Nem szabad kizárnunk annak lehetőségét, hogy a jelenlegi »harmadik generáció« néhány rendezője, mint például a jelen fejezet esettanulmányában szereplők is, a pedagógusival analóg rendezői stílust alkalmaznak. A huszonegyedik századi rendező valószínűleg olyan viszonyt alakít ki színészeivel, amely inkább edző vagy segítő szerepkörére emlékeztet, Jacques Rancière »tudatlan iskolamesterének« szellemében, nem pedig a szaktudás közvetítőjére (1991), ezáltal inkább heterarchikus mintsem hierarchikus kapcsolat kialakítására törekszik." Radosavljević: *A heterarchikus rendező*, 31.

[328] Takács et al.: *Színházi nevelési*, 155.

Einar Schleef *Formakánon kontra koncepció* című írását – olvasunk újra, mégpedig az *öngondozás* foucault-i koncepciója felől. Célunk pedig azt igazolni, hogy az ily módon teoretizált *bevonódás* a „játéknak az az útja", amelyen haladva a művészi gyakorlat „abban a korban és kultúrában [is kritikussá válhat], amelyben az ellenállás avantgárd gyökerű stratégiái a fogyasztói társadalom működésének mindennapi részévé váltak, mi több: a termelés fontos elemei lettek".[329]

„Con-vivere!", avagy a szokatlanná tétel cinizmusa (Foucault)

Indítsuk gondolatmenetünket egy kicsit messzebbről! Köztudott, hogy a 2017-es terminológiai egyeztetés empirikus bázisát egy 2013-as induktív és önbevalláson alapuló helyzetfelmérés alkotta, melyet a KRE Színházpedagógiai és Színházszociológiai Kutatócsoportja 2023-ban megismételt. Ez utóbbi, Hajós Zsuzsa által megvalósított és Cziboly Ádám által kiértékelt vizsgálatnak az eredménye szerint az elmúlt tíz év 792 színházi nevelési programjából jelenleg is elérhető 231-nek a többsége olyan alkalomként definiálja önmagát, amelynek fókuszában nem a beavatás (11%), nem a készségfejlesztés (9%), nem az ismeretátadás (8%) vagy a prevenció (7%), hanem „emberi/társadalmi kérdések" felvetése (65%) áll.[330] A színházi nevelés önképének ez a domináns és politikus eleme azonban az elé a komoly és először Hans-Thies Lehmann által felvetetett kérdés elé állítja a színházcsinálókat, hogy „egy olyan környezetben, ahol szociális és politikai konfliktusokkal, polgárháborúkkal találkozunk, ahol nyomor, elnyomás, növekvő szegénység és társadalmi igazságtalanság uralkodik, [...] miként gondolható el a posztdramatikus színház és a politikai dimenzió viszonya?"[331]

> Ha nem akarunk lemondani teljesen a színház politikai dimenziójáról, mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy a színház politikusságának kérdése radikálisan megváltozik az információs társadalom feltételei között. Az még nem teszi politikussá a színházat, hogy a színpadon politikailag elnyomottakat mutatunk. És amennyiben a politikai szférából és annak szenzációszerű aspektusaiból csak a szórakoztató jelleget emeljük át, akkor a színház talán politikaivá válik – de csakis rossz értelemben, hiszen akarva-

[329] Chantal Mouffe: Artistic Activism and Agonistic Spaces, *Art & Research*, vol. 1, 2007/2, 1. (Saját fordítás.)

[330] A kutatás eredményét lásd Kiss–Bethlenfalvy (szerk.): *Színházpedagógiai körkép*, 15–42.

[331] Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 211. Vö. Kiss Gabriella: A kisiklás tapasztalata. Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról, *Alföld*, 58. évf., 2007/2, 60–78; Kricsfalusi Beatrix: Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház?, *Alföld*, 62. évf., 2011/8, 81–93; Kricsfalusi Beatrix: Hogyan (nem) politikus az alkalmazott színház?, *Theatron*, 15. évf., 2021/1, 19–31.

> akaratlan konzerválja a fennálló viszonyokat. Már nem az dönt egy színház politikusságáról, hogy direkt módon tematizálja-e a politikát, hanem előadásmódjának implicit tartalma. [...] Az itt és az ott, a belül és a kívül megtévesztően megnyugtató kettőssége helyett a cselekvők és a nézők nyugtalanítóbb kölcsönös feltételezettsége nyomulhatna a középpontba, hogy ezáltal láthatóvá váljanak az észlelést és a személyes tapasztalatot egykor összekötő, mára azonban elszakadt szálak. Egy ilyesféle tapasztalat nem csupán esztétikai jelleget öltene, hanem etikai-politikait is.[332]

Vagyis az észlelés politikájának, a felelősség és a kockázat esztétikájának szándékosan akkor kell „kisiklatnia" az érdekmeghatározottság, akarati tartalom és hatalomra irányultság három mozzanatából álló tevékenységet,[333] amikor az „programmá szerveződik, perspektívát keres, integrálhatóvá válik, és egykettőre azon veszi észre magát, hogy bekebelezték" (vagyis pártpolitikává vált).[334] Ez esetben az ellenállás abban nyilvánul meg, ahogy az előadás performatív szituációja olyan helyzetté válik, mint „amikor gyerekként egy fehér papírlapot és egy doboz színesceruzát kapsz. Teljes mértékben te döntesz arról, hogyan töltöd meg a lapot: írhatsz vagy rajzolhatsz, újraalkothatsz egy korábban már látott képet, vagy elképzelhetsz valami egészen újat. Rengeteg kreatív lehetőség áll előtted, és nem igazán lehet »elrontani«."[335]

A színházi *devising* modellje a kontingencia örömének és a tökéletlenség vállalásának kreativitást serkentő kölcsönösségére irányítja a figyelmet, ami előfeltétele a nem konszenzuális, hanem kollaboratív munkafolyamatoknak. Az az állapot azonban, amikor bele merünk menni egy kiszámíthatatlan helyzetbe, és át merjük lépni a tökéletességet és befejezettséget elvileg vagy normatív módon garantáló határokat, nem magától értetődő. Olyan kondíció, amelyet Dorothy Heathcote „olvasztóüst-paradigmának" nevez: „Te és Én közösen kavarjuk az üstöt, hogy megtaláljuk, mi az, amit együtt tanulhatunk."[336] S az ehhez szükséges „drámai", illetve „tanulási szerződés" legfőbb elemei minden további nélkül

[332] Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 214, 224.

[333] „A korszerű kortárs tudatot, akárcsak a művészetet, az a kérdés foglalkoztatja, miként artikulálható a kisiklás tapasztalata: a marxista, sőt általában véve az emancipatórikus, felvilágosító impulzus kisiklásáé." Hans-Thies Lehmann: Raum-Zeit. Das Entgleitender Geschichte in der Dramatik Heiner Müllers und im französischen Poststrukturalismus, *Text und Kritik*, vol. 19, 1982/1, 71. (Saját fordítás.)

[334] Heiner Müller: „Az Althusser-eset érdekel." Egy beszélgetés jegyzőkönyve, ford. Kurdi Imre, in Heiner Müller: *Képleírás*, Budapest–Pécs, JAK–Jelenkor, 1997, 78.

[335] Jess Thorpe – Tashi Gore: *A Beginner's Guide to Devising Theatre*, London, Methuen Drama, 2019, 9. (Saját fordítás.)

[336] Dorothy Heathcote-ot idézi Bethlenfalvy: *Dráma a tanteremben*, 87.

adaptálhatók az iskola falain kívül folyó, bemutatókötelezettséggel nem feltétlenül járó, közösségi színházcsinálás alkotó résztvevőire is.

Mi is kell Jonothan Neelands szerint ahhoz, hogy a „lényeges dolgokat egyedül [tudjuk] felfedezni, ne mások mondják meg", és hogy a folyamat „nekünk mint csoportnak legyen fontos"?[337] Az ellenőrző szerepét korlátozó tanárnak azzal kell tisztában lennie, mekkora kontroll mellett érzi magát biztonságban, kényelmesen (amihez persze tudnia kell, mit várnak el tőle mint tanártól). A komolyan vett, ily módon érdemi döntések elé állított gyermeknek el kell fogadnia, hogy joga és kötelessége megválaszolni az olyan kérdéseket, mint hogy „Mire vagyok alkalmas?, Milyen kockázatot tudok vállalni?, Mi segíti az én hatékony tanulásomat?".[338] Tézisem szerint a részvételi színházi formákkal tudatosan dolgozó színházcsinálóknak és az ezt teoretizáló szakembereknek is ezeket a problémákat kell körüljárniuk. Hiszen ettől függően jön létre egy, a kiszámíthatatlanságot otthonossá (játékossá, derűssé, biztonságossá) tévő légkör, illetve csoportdinamika abban a „darabka *életidőben*, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek és *közösen használnak el*, mégpedig annak a *térnek* a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy".[339]

Ezért is érdemes emlékeztetnünk magunkat arra a pillanatra, amikor 2013-ban hatvannégy értelmiségi megfogalmazta az ún. *Konvivalista Manifesztum*ot (Manifeste Convivialiste). Ez a kiáltvány ugyanis speciális közösségek életvidám együttélésének *(con-vivere)* új művészetében látja annak a lehetőségét, hogy létrejöjjön egy olyan, „nyilvános politikai gyakorlat, mely értékeli a másokért végzett munkát, és támogatja azokat, akik e feladatnak szentelik magukat".[340] Ha ezt a szöveget kultúra- és művészetkritikaként olvassuk, akkor az azóta három kötetben publikált vita középpontjában álló „közösség" fogalmának a szociológiai fordulat *(social turn)* jegyében artikulálódó koordinátái válnak érdekessé.[341] E terminus posztpolitikai paramétereit köztudottan Chantal Mouffe elmélete rögzíti. E szerint a demokratikus (vagyis a reprezentatív demokrácia, a szabad piac és a kozmopolita liberalizmus vitathatatlannak nyilvánított világképén belül működő technokratikus mechanizmusokat és konszenzuális gyakorlatokat

[337] Jonothan Neelands: *Dráma a tanulás szolgálatában*, ford. Szauder Erik, Budapest, Magyar Drámapedagógiai Társaság – Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1994, 38.

[338] Uo., 39.

[339] Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 7.

[340] Frank Adloff et al. (Hg.): *Das konvivialistische Manifest*. Für eine neue Kunst des Zusammenlebens, Bielefeld, transcript, 2014, 57.

[341] Ebből a szempontból izgalmas lenne a Manifesztum szövegét Tony Bennett *Making Culture, Changing Society* című alapművének (New York – London, Routledge, 2013) szempontjából is újraolvasni. Vö. Varga Tünde könyvismertetőjét in Kricsfalusi – Kulcsár Szabó – Molnár – Tamás (szerk.): *Média- és kultúratudomány*, 471–475.

meghaladó) politikusság legfőbb feladata „a már létező társadalmi viszonyokból [kibogozni] a potenciális antagonizmusokat".[342] A konfliktusok ugyanis hasznos katalizátorok, hiszen felvállalásuk következményeinek (a vitának, az „agón" értelmében vett szellemi versengésnek) nem a véleménykülönbségeket látszólag elsimító konszenzus, de nem is a politizáló közösség szétrombolása, hanem a permanens (ön)kritika a célja.

> Agonisztikus perspektívából a demokratikus politika központi kategóriája az „ellenfél", akivel úgy köteleződünk el a demokrácia alapelve iránt („szabadság és egyenlőség mindenki számára"), hogy közben nem értünk egyet annak interpretációjában. Az ellenfelek azért küzdenek egymással, mert azt akarják, hogy az ő interpretációjuk kerüljön hegemón helyzetbe, de nem kérdőjelezik meg az ellenfél jogát ahhoz, hogy a saját győzelméért harcoljon.[343]

Politológiai tanulmányok sokszor utalnak arra, hogy a „Mouffe által felvázolt radikális demokráciában az egyes alkotóelemek saját eszméjük maximumát nyújtják".[344] A konfliktus ilyetén rehabilitációja ugyanis előfeltételezi a *zoon politicon* eszményét megtestesítő protagonista és antagonista ember(ies)ségét *(human being)*. Olyan speciális etikai tartalmat, amelyet a *Konvivalista Manifesztum* a gondoskodás és az emberek egymásra utaltsága felől tematizál.[345]

Ebből a szempontból is izgalmas, ahogy a 21. század kultúra- és színháztudományi diskurzusa ismét rádöbben Foucault jelenlétére. A kormányzási mentalitás genealógusának most azok a szövegei kerülnek előtérbe,[346] amelyek „a fegyelmezés néma folyamatainak ellenálló" szubjektivizáló gyakorlatokat

[342] Chantal Mouffe: A politika és a politikai, ford. Horváth Szilvia, *Századvég*, Új folyam, 2011/2, 26.

[343] Chantal Mouffe-ot (*Agonistics. Thinking the World Politically*, London, Verso, 2013, 7.) idézi Kiss Viktor – Kerékgyártó Ágnes: A politika visszatérése? Chantal Mouffe és a baloldali populizmus, *Kellék*, 20. évf., 2019/1, 181–182.

[344] „Az állampolgár a republikánus értelemben vett aktív, felelősséget vállaló, a közösségért tenni akaró és tudó egyén. A képviselők a parlamentben tisztán elkülöníthető, egymással versengő és teljes hegemóniára törekvő alternatívákat mutatnak be. Az állam a hegemonikus harc fontos, de nem egyetlen terepe: a parlamentáris és a parlamenten kívüli küzdelmek egyformán fontos szerepet játszanak, a demokratikus részvétel számos konfigurációja elképzelhető. A karizmatikus vezető nem autoriter módon uralkodik népén, hanem első az egyenlők között, személyében a kollektív akarat egyfajta megvalósulása kristályosodik ki." Kiss–Kerékgyártó: *A politika visszatérése?*, 185–186.

[345] Adloff et al. (Hg.): *Das konvivialistische Manifest*, 57.

[346] A kormányzó mentalitás „a hatalomnak olyan formája, amely egyénekből szubjektumokat hoz létre. A szubjektum szónak két jelentése van: az egyikben az egyén irányításon és függőségen keresztül másnak van alávetve, a másikban pedig egyfajta lelkiismeret vagy önismeret saját identitásához köti." Michel Foucault: A szubjektum és a hatalom, ford. Kiss Attila Atilla, in Bókay Antal et. al. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002, 399.

vizsgálják.[347] Az ellenszegülés gesztusa ugyanis csak és kizárólag az ön- és a mások általi kormányzás metszéspontjában érhető tetten, hiszen „az önkormányzás képessége teszi alkalmassá azokat, akik (úgy vélik) rendelkeznek vele, arra, hogy kormányozzák azokat, akikről úgy ítélik meg, hogy híján vannak ennek a képességnek".[348] A kanti *homo criticus* fogalmának ez az „igazság bátorsága" felőli definíciója számunkra azért fontos, mert segít megérteni az „én" és a „mi" közötti viszonyt mind a radikális demokrácia mouffe-i mintázatában, mind a konvivalista együttélés célképzetében.[349] Egyfelől olyan – a társadalomra, az osztályra és a miliőre koncentráló „régi" szociológia szemében „strukturálatlan és bizonytalan"[350] – közösséggé válásról van szó, melynek dinamikáját az öngondozás és a másokkal való törődés közötti bináris oppozíció (önzés *kontra* önzetlenség) egymásba omlása határozza meg.[351] Foucault szerint ugyanis az öngondozás „valódi szociális gyakorlat [...], nem szigetel el az emberi közösségtől, épp ellenkezőleg, teljes mértékben ráutal erre a közösségre, hiszen »az önmagunkhoz fűződő, alapvető viszonynak kell lehetővé tennie a szubjektum számára, hogy egy emberi közösség tagjaként fedezze fel önmagát, amely, a vérrokonság ereje által, az egész emberi nemmel való azonosulást is magában foglalja«."[352]

Nos, az önmagamat kormányzó stratégiáknak ez a fel- és megismerése ölt testet a „szokások cinikus gyakorlásának" szubjektivizáló eljárásában, amikor is kritikusan tudunk viszonyulni az önfegyelmezés praktikáihoz. S a „cinizmus" ez esetben azt az elemző, feltáró munkát jelzi, mely saját ellenféllé tudja tenni az önkormányzás során interiorizálódott, ám most „szokatlannak tűnő" hatalmi gyakorlatokat is.

> A szabadság bizonyítéka a szokatlanná tevés esetében szerintem sokkal inkább az önmagáról megbizonyosodó megszakítás lehetőségében áll. Egyrészt így megállapít-

[347] Ruth Sonderegger: Foucault cinkosai. Úton egy kreatív és affirmatív kritika felé, ford. Boros Bianka – Czétány György, in Weiss János (szerk.): *Foucault jelenléte*, Budapest, Typotex, 2021, 56, 57.

[348] Tony Bennett *Making Culture, Changing Society* című művét (10.) idézi Varga Tünde in Kricsfalusi – Kulcsár Szabó – Molnár – Tamás (szerk.): *Média- és kultúratudomány*, 473.

[349] Ebben az előadássorozatában Foucault azt mondja, hogy a szubjektumnak, bizonyos jól meghatározott eljárások révén, „igaz életté" kell alakítania a maga életét. Vö. Foucault: *Az igazság bátorság*, 311.

[350] Boike Rehbein: Das Kollektiv in der Soziologie: Gesellschaft, Klasse und Milieu, *Zeitschrift für Kultur- und Kollektivwissenschaft*, 1. Jg., 2015/1, 11–28.

[351] A bináris oppozíciók oszcillálásának performatív erejéről lásd Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*.

[352] Fréderic Gros *Situation du cours* című munkáját idézi Cseke Ákos: Önmagam és mások kormányzása. A törődés etikai, politikai és teológiai dimenziója a kései Foucault-nál, *Magyar Filozófiai Szemle*, 61. évf., 2017/4, 174.

> hatjuk, hogy a szokásgyakorlástól még el tudunk-e szakadni, vagy pedig szolgai módon alá kell vetnünk magunkat neki: másrészt így megvizsgálhatjuk, hogy azok a praktikák, amelyektől meg akarunk szabadulni, még mindig megkívánják-e, illetve érdemesek-e arra, hogy elhatárolódjunk tőlük. Ha tehát nem pusztán arra törekszünk, hogy a régi szokásokat újakra cseréljük – legyen szó akár öncélú, tanulásra nem törekvő gyakorlatokról –, akkor a szokatlanná tevés cinikus praktikáit olyan kísérletekként kell felfognunk, amelyek mindig vagy legalábbis újra és újra megengedik a kisiklást.[353]

Ez a kudarcot, manipulálhatóságot, akadályozottságot is megengedő cinikus aktivizmus tehát az önkormányzás bátorságának – a kultúratudomány, az új szociológia és a kollektívakutatás számára is kulcsfontosságú – „reális utópiájára" épül.[354] Nemcsak önmagukat kritikusan gondozó emberek egymást gondozó együttélésének lehetőségét, hanem a szubjektivizáló folyamatok kritikájának bátorságát is feltételezi. Hiszen ahhoz, hogy szokatlanná tegyük az önkormányzás habitualizált, automatizált és ezáltal mintegy megerőltetés nélküli, biztonságot, jelentőséget, bensőségességet közvetítő praktikáit, „az újdonságok sűrű szövetébe" kell tévednünk, és meg kell tanulnunk bízni az ismeretlenben.[355] A *részvétel* agonisztikus módja ezért művészet, a *bevonódás* pedig ezért kihívásokkal teli, politikus gyakorlat.[356]

„Táetrum", avagy egy soha véget nem érő vacsora vendégei (Brecht)

A közösségi létezésnek ezt a koncepcióját a *Konvivalista Manifesztum*ban az a szituáció modellezi, amikor „különböző emberek ülnek egy asztalnál, és egy

[353] Sonderegger: *Foucault cinkosai*, 85.

[354] Vö. Erik Olin Wright: Transforming Capitalism through Real Utopias, *American Sociological Review*, vol. 78, 2012/1, 1–25.

[355] Sonderegger: *Foucault cinkosai*, 91.

[356] „A relációs gyakorlatok ezen kibővült terepe jelenleg számos név alatt fut: társadalmilag elkötelezett művészet *(socially engaged art)*, közösségen alapuló művészet *(community-based art)*, kísérleti közösségek *(experimental communities)*, párbeszédes művészet *(dialogic art)*, határművészet *(littoral art)*, részvételen *(participatory)*, beavatkozáson *(interventionist)*, kutatáson alapuló *(research-based)* vagy kollaboratív művészet *(collaborative art)*. Ezek a gyakorlatok kevésbé érdekeltek a relációs *esztétikában*, mint inkább a kollaboratív tevékenység kreatív eredményeiben – akár korábban is létező közösségekkel való munka, akár saját interdiszciplináris kapcsolatrendszerük létrehozása útján. [...] Bár ezen művészek és csoportok céljai és eredményei rendkívül különbözőek, mindet összeköti a kollektív cselekvés és a gondolatok megosztásának erőt adó kreativitásába vetett hit." Claire Bishop: A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei, ford. Somogyi Hajnalka, *Exindex*, 2007. november 3. https://exindex.hu/nem-tema/a-szocialis-fordulat/ (Letöltés: 2008. október 25.)

kiváló vacsora során közelebb kerülve egymáshoz érdekfeszítő beszélgetéssel töltik el az időt".[357] Voltak, akik az utolsó vacsora szekularizált változatának tekintették ezt a Jean Anthelme Brillat-Savarin által 1825-ben leírt helyzetet. Mások az ember(ies)ségnek *(being humane)* a törődésen, a nagyvonalúságon és szolidaritáson alapuló működésmódját látták benne, mely csak annak tudatában teszi lehetővé mind a rivalizálást, mind a kooperálást, hogy az egy, a státusz- illetve konkurenciaharccal számoló, de arra érdemben reflektáló közösségben és közösségért zajlik. Megint mások az asztaltársaság heterogén összetételére és az elhangzó kérdések, ígéretek, tettek dezintegráló erejére helyezték a hangsúlyt.[358] Vegyük mi is a bátorságot, és keressünk olyan színház(pedagógia)i párhuzamokat, amelyek igazolni tudják azt a munkahipotézist, hogy „a kormányzat állhatatos és leleményes kutatása" olyan kritikus tevékenység, mely a részvételi színházi formák politikusságának megértéséhez segít minket hozzá![359]

Ha elfogadjuk, hogy az agonisztikus eseménybe vonódás előfeltételezi a szokatlanná tétel bátorságát, akkor ez a vacsora egy drámaóra vagy színházpedagógiai, színházi nevelési foglalkozás modellje is lehetne. Amennyiben ugyanis a tapasztalatszerzésnek ezeket az experimentálisan szerveződő tereit a benne zajló csoportos játéktevékenység és a mélyebb (ön)megértés felől vizsgáljuk, akkor a szokottnál nagyobb figyelem irányulhat a hat facilitátori kompetencia (kommunikáció, kooperáció, koncentráció, kreativitás, elkötelezettség, gondoskodás) legkevésbé ismert elemére: a *carrying*re.[360] E nélkül az elfogadó, de nem behódoló attitűd nélkül ugyanis nem valósulhat meg sem a bevett gondolkodási módok határainak megkérdőjelezése, sem a kölcsönösen artikulált elvárásokkal és a felelősségvállalás kockázatával való szembenézés, továbbá nem jöhet létre a tanárok és diákok közötti kollaborációt jellemző, partneri viszonyt biztonságossá tévő játékkeret sem.[361]

Kevésbé egyértelmű, de a színházi nevelés és a brechti színházelmélet hatástörténeti kapcsolata okán releváns ezt az élénken vitatkozó asztaltársaságot az európai dráma- és színháztörténet négy éjszakán át tartó borozgatásának résztvevőivel kapcsolatba hozni.[362] A színháznak mint „tanulásra módot adó rendezvénynek" *(Lehrveranstaltung)* a felfogásáról folyamatosan íródó teoréma ugyan

[357] Frank Adloff – Volker M. Heins (Hg.): *Konvivialismus. Eine Debatte,* Bielefeld, transcript, 2015, 10. (Saját fordítás.)

[358] Adloff et al. (Hg.): *Das konvivialistische Manifest*, 59.

[359] Sonderegger: *Foucault cinkosai,* 88–92.

[360] Prednergast–Saxton: *Applied Drama,* 1–17.

[361] Vö. Takács: *„Konstruktív" dráma,* 26–44.

[362] A színházi nevelés és a tandarab brechti elmélete közötti kapcsolathoz lásd Kricsfalusi Beatrix: „Csinálni jobb, mint érezni". A Lehrstück és a brechti médiaarchívum, in Bónus Tibor – Eisemann György – Lőrincz Csongor – Szirák Péter (szerk.): *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó*

csak borítékokba rejtett szövegekként maradt ránk, ám tudjuk, hogy Brecht a *Sárgarézvásár*t egy négyfelvonásos (tan)darabbá szerette volna szerkeszteni, mely ezzel a szerzői instrukcióval kezdődik: „Egy színpadi munkás lassan lebontja a díszleteket. A színész, a dramaturg, a filozófus egy-egy széken vagy díszletrészen ül. A színpadi munkás kosarat tesz elébük, a dramaturg palackokat vesz ki belőle, kihúzza a dugót, a színész bort tölt a poharakba, és megkínálja a barátait."[363]

A Hans-Thies Lehmann által „a másik Brecht" keresésének nevezett perspektíva kellett ahhoz,[364] hogy a szöveg olvasói ne csupán a benne megfogalmazott kritika tárgyára (a színházi reprezentáció mimetikus/dramatikus paradigmájára), hanem a kritika módjára: az eltérő véleményeket képviselő, de a szakmájuk iránt egyaránt elkötelezett közösség összetételére, helyére és idejére összpontosítsanak. Olyan kérdésekre, hogy például miért nem a dramaturg irodájában találkoznak azok a szereplők, akik jelenlétükkel zavarják a színpad gyors és hatékony átdíszletezését, hanem inkább a borral együtt nyelik a kemény fizikai munkával járó port. Miért nincs saját NÉV-vel bíró dramatikus alakként jelen ebben a tandarabban a Néző? Mit árul el a „színházról" („teátrumról") az a tény, hogy négy éjszakán át szakmabeliek egy ettől elkülönböződő hasonmásfogalommal élnek, és „szánhíznak" („táetrumnak") nevezik?[365] S hogyan értsük azt az első borítékban található, enigmatikus mondatot, mely szerint a tudományos kor most koncipiálódó színházával „a tudomány keveset nyer, a színház viszont sokat veszít"?[366]

Ez a Nikolaus Müller-Schöll által „konstruktív defetizmusnak" nevezett (vagyis paradox) beállítódás nehezen hozható összhangba az epikus színháznak azzal az olvasatával,[367] mely a fabula *(Fabel)* Brechtjére koncentrál, aki „last minute" jegyet váltott a világ és az ember tökéletesíthetőségének hitén nyugvó arisztotelészi hagyomány világa körüli útra.[368] Teljesen idegen a dialektikus színháznak

Ernő 60. születésnapjára, Budapest, Ráció, 2010, 535–549; Kate Katafiasz: Brechttel vitázva – Bond posztstrukturalista esztétikájának politikussága, ford. Farkas Noémi, *Theatron*, 15. évf., 2021/1, 127–141.

[363] Bertolt Brecht: A sárgarézvásárból, ford. Vajda György Mihály, in Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1969, 262.

[364] Hans-Thies Lehmann: *Brecht lesen*, Berlin, Theater der Zeit, 2016, 7–42.

[365] A „Theater"-től elkülönböződő „Theäter" szó esetében Boronkay Soma fordítása eltér Vajda György Mihályétól. Vö. Bertolt Brecht: *A sárgarézvásár. 1939–1941 közötti szövegek*, Budapest, Balassi – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013.

[366] Uo., 9.

[367] Nicolaus Müller-Schöll: *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus": Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt–Basel, Stoemfeld, 2002.

[368] Lehmann: *Brecht lesen*, 147–164.

attól a szocialista realista olvasatától, mely szerint a „Változtasd meg a világot: szüksége van rá!" felszólításának a *Sárgarézvásár*ban azért a színpadi dolgozó tesz majd eleget,[369] mert „munkás" (és nem azért, mert „elégedetlen a világgal"). Nem fordít elég figyelmet arra, hogy ez az alak nem ülve, hanem mozogva: mi több a színpadi apparátust (át)építő, fizikai munka közben figyel. Vagyis nemcsak előadja és problematizálja a színház*csinálás* üzemi titkait, hanem láthatóvá is teszi a „kulisszatitkokat": az esztétikai tapasztalat azon (jogi, materiális, intézménypolitikai) keretfeltételeit, amelyeket a polgári illúziószínház elrejt a néző szeme elől. S ezzel bizony a színház hatékonyságáról szóló vita kimozdul a „régi" és „új" tengelye mentén elhelyezkedő koordináták rendszeréből, és az „emberek együttélésének hogyanját-mikéntjét" vizsgáló tudomány új módszert nyer: a részvételi alapon folyó szociológiai kutatások lehetőségét.[370] Az „álmok összetákolását" kísérő por és izzadtság megmutatása (az illúzió megcsináltságának leleplezése) viszont elbizonytalanítja a nézőt abban,[371] hogy az estéről estére „valódinak" (természetesnek, autentikusnak) érzékelt „művészet" az örökérvényű (vagyis megnyugtató és követendő) út önnön tökéletességünk elérése felé.[372]

Ezért is fontos hangsúlyozni, hogy a *Sárgarézvásár* szövegében a befogadó státuszát egy olyan szó – „közönség" – jelöli ki, mely a döntésképességük felől definiált emberek együtt-létét feltételezi: döntéseiktől „csak látszólag nem függ már [...] semmi. A valóságban a döntés csupán nehezebbé vált".[373] A döntés aktusa itt a Filozófus problémafelvetése („lehetek-e, ha így gondolkodom, nézőnek kívánatos?) és kérdésfeltevése („milyen célból utánozzátok" az élet egy darabkáját?) kapcsán artikulálódik. Vagyis az éjszakai beszélgetéseknek az a tétje, hogy az álláspontok elbizonytalanodjanak, a célok pedig tisztázódjanak. A dramaturg, a színész, a színésznő, a színpadi munkás és a filozófus egymásnak beszélnek és cselekednek, illetve egymást nézik és hallgatják, miközben a színházcsinálás saját „habitualizált praktikáira" kérdeznek rá, s ily módon képesek szokatlannak látni szakmai identitásuk faktorait. Az üres nézőtér előtti színpadon: a szemünk előtt megszülető

[369] Bertolt Brecht: A rendszabály, ford. Hajnal Gábor, in *Bertolt Brecht színművei*, 1. köt., Budapest, Magyar Helikon, 1964, 637.

[370] Brecht: *A sárgarézvásárból*, 263. Vö. Bertolt Brecht: A „Koldusopera-per". Szociológiai kísérlet, ford. Sós Endre, in Nyírő József – Szabó Mária (szerk.): *Irodalomról és művészetről*, Budapest, Kossuth, 1970, 93–148.

[371] Brecht: *A sárgarézvásár*, 156.

[372] „A láthatatlan színháza – így nevezhetnénk azt a pillanatot is, amikor a színház láthatóvá teszi a diszpozitívum egyidejűleg saját de-konstitúciójára is utaló konstitúcióját, és amikor bizonyos mértékben felismerhetővé teszi a diszpozitívum diszpozivitását. [...] olyan színházként fogható fel, amely miközben rámutat arra, ami kicsúszik a számára szükséges és benne mindig feltétlen határként manifesztálódó kontroll alól, megtapasztalhatóvá teszi bárminemű politika kezdetét és végét a végtelenben." Müller-Schöll: *A diszpozitívum és a kormányozhatatlan*, 159.

[373] Brecht: *A sárgarézvásárból*, 287.

„szánhízban"/„táetrumban" egy centrumukból épp kimozduló: szubjektum nélküli „dividiumokból" álló csoport borozgat.[374] Így amit *Sárgarézvásár* címmel drámaként olvasunk és színházként nézünk, „nem az örökkévalóságnak lett megnyitva. Csak a napi szükségletet, éppen a mi napunkét, kétségkívül sötétet kell szolgálnia."[375] Ráadásul az alakokhoz rendelhető akciók és nyelvi közlések anélkül teszik láthatóvá az ellentmondásokat, paradoxonokat, ellenvéleményeket, hogy ez deficithez vezetne – hiszen a következő éjszaka újrakezdik a beszélgetést.[376] Továbbá a befejezetlen *Sárgarézvásár* koherenciáját egy „szociális intézkedés": az elidegenítés teremti meg.[377] A V-Effektnek ugyanis csak az első fázisa a távolságteremtés, az, hogy felismerjük: amit a színpadon valósághűnek látunk, az puszta (a *Sárgarézvásár*ban épp fáradságos munkával lebontódó, majd másnap másként felépülő) konstrukció.[378] Távlati célja épp ennek a distanciának a feloldódása, hiszen a döntés- és cselekvőképesség felismerésének a *bevonódás*ba való „beleegyezés" a feltétele. Részvétel egy olyan közösségi létezésben, amely azért alkalmas „a megjavított világ megjavítására" is,[379] mert tagjai segítik egymást kritikusan viszonyulni „az erőszak közösen elfogadott formáihoz".[380]

„Koreo-gráfia", avagy amikor egy dramaturg táncol (Schleef)

Ebből a szempontból is izgalmas az a *Színház* 2020/3. számában olvasható interjú, amelyet egy, a beszélgetés végére önmagát is *koreográfus*ként definiáló dramaturg készített öt kortárs táncossal.[381] Szabó-Székely Ármin önmeghatározása egyfelől nem a „lapról a színpadra" (Pavis) tartó folyamatban, hanem táncoló testek működésmódjában találja meg annak a szakmának a hasonmásfogalmát, melynek görög eredetije *(dramatourgia / drama ergon)* így fordítható magyarra: „egy cselekményt előadni" / „egy művet megcselekedni".[382] Vagyis

[374] Garai Gábor fordításában Link Laja a belegyezés után válik „egyéniségből" „mindkettővé". Bertolt Brecht: Egy fő az egy fő, ford. Garai Gábor, in *Bertolt Brecht színművei*, 153, 196.

[375] Brecht: *A sárgarézvásár*, 156.

[376] Susanne Schmieden: *Paradoxa über Politik und Theater: Zur Bedeutung der Gegenmeinung bei Denis Diderot und Bertolt Brecht*, Bielefeld, transcript, 2021, 133, 229.

[377] Brecht: *A sárgarézvásár*, 17–18.

[378] Uo., 24.

[379] Bertolt Brecht: Badeni tandráma a beleegyezésről, ford. Bernáth István, in *Bertolt Brecht színművei*, 475.

[380] Vö. Judith Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, Wien, Turia+Kant, 2019.

[381] Szabó-Székely Ármin et al.: Egészségesnek kell lenni hozzá, *Színház*, 53. évf., 2020/3, 11–13.

[382] Ennek értelmében a dramaturgia „az elvárandó és várható nézői észlelés és recepció reflexiója". Vö. Christel Weiler: Dramaturgie, in Fischer-Lichte–Kolesch–Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 80.

munkáját annak az előadás-dramaturgiának a szellemében definiálja, amely a „jövő [brechti] színházának" lényege: „nem lesz többé gát a művészet gyártója és fogyasztója között, s ennek következtében megszűnik a [színházi szakmák és elemek között] megszokott munkamegosztás".[383] A néző nemcsak „felfelé néz, és azt mondja: Jé, pont, mint a »Jenő!«",[384] a színész nemcsak „megtestesít egy szerepet",[385] hanem (miközben játszanak) darabot írnak és egymást, illetve önmagukat rendezik meg. Következésképp azt a státuszt és funkciót, amelyet a polgári illúziószínház diszpozitívumában (és a dramaturgia lessingi fogalmának értelmében) „a darab tölt be, a projekt veszi át".[386]

> [...] tanúi vagyunk a dramaturgiai konstrukció iránti növekvő érdeklődésnek, ahol a dramaturgiát olyan potenciális rendszerek spektrumaként értik, amelyek nem korlátozódnak sem a drámai színházra, sem önmagában a performansz-művészetre. Mindez előtérbe helyez egy olyan rendezőtípust, amelynek genealógiája még visszavezethető a rendezői színháznak az örökségére, amely a társulat ideáját és nem a hierarchia eszméjét jelenti. Ezt a rendezőtípust nevezem „heterarchikus rendezőnek". A heterarchikus rendező [...] az alkotói folyamat sikerét az interperszonális kapcsolatok minőségére vetíti előre, és szívesen osztja meg tekintélyét a többi munkatárssal és a társulat tagjaival.[387]

Az ún. „posztdramaturgiák" diskurzusának ezt a *common sense*-ét támasztja alá az interjú hasonmás-fogalmának másik arca: a színházcsináló kollektíva „kórussá írhatóságának" (choreo-grafia) szempontja. A kórus ugyanis egyike annak a három metaforának, amellyel a német színháztudománynak a színházpedagógiával élénk párbeszédet folytató iskolája teoretizálja a közös bevonódáson, a részvétel formáinak demokratikus kialakításán és az ezzel összefüggő kritikussághoz szükséges kollektív kreativitáson alapuló alkotófolyamatokat. Vagy „egymástól kölcsönösen függő emberek életteréként" *(Biotop)* vagy „próbáló emberek közösségeként" *(Probengemeinschaft)* vagy egy „kórus testeként" *(Chor-Körper)* írja le azt a folyamatorientált projektet,[388] amelynek heterarchikus voltát a kreativitás

[383] Bernhard Klaus Tragelehn: Nachwort, in Bertolt Brecht: *Die Lehrstücke*, Leipzig, Reclam, 1978, 194.
[384] Heiner Müller: Bonner Krankheit, *Theater der Zeit*, vol. 54, 2004/11, 4.
[385] Erika Fischer-Lichte: A színház nyelve, ford. Kiss Gabriella, *Pro PHILosophia*, 1. évf., 1995/1, 25.
[386] Annett Hardegen et al.: The meeting to discuss a good way forward has been cancelled. Ein Geschprächsauftakt, in Sandra Umathum – Jan Deck (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin, Neofelis, 2020, 51.
[387] Radosavljević: *A heterarchikus rendező*, 33.
[388] Pl. Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters*. Vö. „Shepherd a tulajdonságoknak a listáját felidézve számos további szerepkört azonosít, amelyet a kortárs rendezők felvállalnak (vagy amellyel azonosulnak). Ide tartozik a facilitátor (Robert Lepage, Marianne Weems), a

ún. „integratív" típusa garantálhatja. Ebben az esetben az intuíció az önkontroll felelősségével társul: akkor és azért leszünk képesek a pillanat és a környezet változásaira azonnal reagálni, ha és mert a másikkal kapcsolatot teremtve, folyamatosan alkalmat teremtünk a közös és alkotó cselekvésre. Miközben tisztábban látjuk saját képességeinket és lehetőségeinket, egy önszerveződő közösség tagjaként válunk arra alkalmassá, hogy ne feltétlenül konszenzusokra és kompromisszumokra (a végeredményre), hanem a vélemények és döntések kifejezésére (a folyamatra) fókuszálva dolgozzunk.[389]

Bár az elmúlt években figyelemre méltó próbálkozások történtek a próbafolyamat diszkurzusának teoretizálására és historizálására,[390] a hazai szakírás kontextusában a kórus terminusának van olyan színházelméletileg és -történetileg kidolgozott fogalomtörténete, amely egyfelől összetettségében, másfelől a hatástörténeti összefüggésekre fókuszálva mutathat rá a kollaboráció színházi alkalmazhatóságára és a politikusság benne rejlő lehetőségeire. A lehmanni „kórusszínház" paradigmatikus rendezője, Einar Schleef számára a kórus (a protagonista színházával ellentétben) különbözően beszélő, illetve mozgó testek energikus egysége, mely hatalmi szóval tökéletesen sohasem egységesíthető.[391] A *Droge Faust Parsifal* című kötetben olvasható gondolatmenet szerint ez a megtestesült heterogenitás azért veszi fel puszta létével a „harcot a középpontos perspektíva ellen", s azért nem válhat soha „engedélyezett droggá",[392] mert a testben lét *(Leib)* egymástól állandóan elkülönböződő valósága nem függ mástól, mint önmagától: a színházi teret és időt létrehozó, meghatározó és azonnal transzformáló dinamikától.

---

karnagy (Robert Lepage, John Fox), az impresszárió / kreatív producer (John Fox), a „szétszóródó rendezés" elősegítője (olyan kollektívák esetében, mint a Shunt), az atmoszféra gondnoka / a képzelet folyamatának irányítója (Chris Goode), és a párhuzamos rendezés közvetítője (Felix Barrett és Maxine Doyle, Punchdrunk). A »facilitálás« Shepherd szerint olyan keret létrehozását jelenti, amelyen belül a szereplők »bevonódnak [az alkotás] alapanyagába és megszületnek az ötleteik«; számára ez a felfogás »eltörölheti a 'rendező' kifejezést és koncepciót«. Elemzésében eljut a rendező, mint »karmester« koncepciójának variációihoz, a »műhelyvezető«, »közösségi projekt vezetője« és a »tanár« szerepéhez, abból indulva ki, hogy egy karmester »kiváltja« és »előhívja« az anyagot, »amely már benne van az adott személyben. Ezen pedagógiai vagy alkalmazott színházi kontextusok esetében a hangsúly nem az eredményen, hanem a folyamaton van: »amikor a rendezőség a facilitálás miatt vezetéssé árnyalódik, a kész műalkotás jelentősége csökken«." Radosavljević: *A heterarchikus rendező*, 31.

389 Vö. Hans Joas: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996, 358–379.

390 Pl. Annemarie Matzke: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld, transcript, 2012, 114.

391 Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 151–156. Vö. Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters*, 39–67.

392 Einar Schleef: *Droge. Faust. Parzifal*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997.

> A középponti perspektíva ellen folytatott harc az abszolutisztikus színház ellen is folyik, amely még mindig uralja testünket és fejünket. A színházakat még mindig azért az „egyetlen" helyért csinálják, amelyet várként vesznek be, elfoglalnak, még akkor is, ha minden egyes forradalom után csak annyi változás történik, hogy épp más fenekekkel lesz kikövezve, míg a révült, meredt tekintet ugyanaz marad, bárkihez tartozzon is. Ez a hely a te ellenséged, rajta törnek szét az álmaid figurái, akiket szeretnél eljátszani, hangsúlyozom: az álmaidé – s ez alázatot is jelent. Harcolj a középponti perspektíva ellen, amin figuráid már régen összetörtek, különben nem lenne fogadra való szöveg, mert csak a halottak szövegét beszéled, akiknek életigenlését neked kell képviselned és kiverekedned a középponti perspektíva ellenében.[393]

Einar Schleef kórusa nem hadsereg, hanem önmagában és önmagától fejlődő organizmus. Tagjai nem számok és dögcédulák, hanem testek. Olyan lények, akiknek élettelisége nem önmaguk (nem az Én), hanem a másiktól való kölcsönös függés (az általam is formálható és állandóan formálandó Mi) színrevitelén múlik. Olyan közösség, amely puszta (együtt)létével mutat rá az intézményről intézményre, iskoláról iskolára és színházról színházra változó strukturális erőszak természetére. Vagyis a schleefi kórust alkotó testek kollaborációja és az ebből születő kollektív kreativitás egyfelől dacol azzal a ténnyel, hogy a nyugati színész még előadás közben is ki van szolgáltatva a kultúrának, amelyből származik, és különösen hétköznapi gesztusrendszerének.[394] Másfelől azt a pszichopolitikát is az (ön)kritika tárgyává tudja tenni, amikor a kormányzás erőszaka önmagunk optimalizálásának formáját ölti, így a megszokott állandó és egyre szokatlanabbá tétele válik önmagunk ellen elkövetett erőszakká.[395]

Közhelyek egy kulcsfiguráról – a *spectactor* (Boal) színháza

Az előző fejezetben a „szokatlanná tétel" foucault-i fogalmának és a *Sárgarézvásár* posztbrechti olvasatának horizontjából értelmeztük a *Konvivalista Manifesztum* közösségfogalmát. Rámutattunk, hogy a *zoon politicon* ember(ies)sége

[393] Einar Schleef: Formakánon kontra koncepció, ford. Kiss Gabriella, in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia. XX. század*, Budapest, Balassi, 2000, 268.

[394] Vö. Pavis: *Előadáselemzés*, 136.

[395] Byung-Chul Han: *Pszichopolitika. A neoliberalizmus és az új hatalomtechnikák*, ford. Csordás Gábor, Budapest, Typotex, 2014, 34–41. Vö. Ullmann Tamás: Emancipáció és szubjektum, in Kicsák Lóránt – Körömi Gabriella – Kusper Judit (szerk.): *Emancipáció tegnap és ma*, Eger, Líceum, 2020, 38–41.

(human being) nem konszenzusok kialakítására, hanem konfliktusok felmutatására használja a gondoskodás és az egymásra utaltság állapotát. S jeleztük, hogy e *homo criticus* születhet meg abban a pillanatban, amikor az ún. részvételi színházi formák a kontingencia tudatosítása révén mozdítják ki a nézőt a könnyen kukkolássá kényelmesedő odafigyelés kiszámítható pozíciójából.[396] Az alkotás és a befogadás, illetve a színházi szakmák között kialakuló, sokszor nagyon nehezen észrevehető hierarchikus viszonyokat azok a posztdramaturgiai eljárások helyezik derridai törlés alá, amelyek nem félnek megsérteni „a" színház biztosnak vélt határait. Leplezetlenül vagy játékosan tudnak rámutatni az előadás megcsináltságának azokra a professzionális (vagyis mértékadó) technikáira, amelyek a rendezés „rendőrei". Megpróbálják „szabályozni és normalizálni a művészet által épp mobilizált érzelmeket, félbeszakítani a ház működését veszélyeztető folyamatokat, és a kontrollálhatatlanná vált produkciókat, a szükségszerűségre hivatkozva, végül kész műalkotásként viszik a közönség elé".[397] A „valós behatolásán", a rendezés „kórusszerűségén" és a színházi jelrendszerek „heterogenitásán" alapuló színházcsinálás ugyanis épp a kiszámíthatatlanságra és a befejezetlenségre törekszik,[398] mert hiszi, hogy épp ez a fésületlenség ösztönzi a nézőket arra, hogy felülvizsgálják azt a befogadói szokásrendet, amelynek alapja a színpadi reprezentáció „áttekinthetőségének ideálja" (Arisztotelész).

A Halász Péter-díjas *99,6%*, az *IITTHHOONN* és a *KŐ-KŐ-KŐ*, a Színház- és Filmművészeti Egyetemet elfoglaló hallgatók 2019. évi akciósorozatának, továbbá a *Game Changer*, a *Közelebb* és a *Nagymamával álmodtam* modellnézőire ezért igaz Jérôme Bel sokat idézett tézise: „azért mennek színházba, hogy [...] láthassák azt, amit nem szabad látniuk".[399] Ez semmiképp sem azt jelenti, hogy az adott előadás (párt)politikailag kényes témákat érint, hanem azt, hogy kényelmetlen nézni, s bizony hosszú távon kockázatos is lehet, ha hozzászokunk ahhoz, hogy így is lehet „a" színházról gondolkodni.[400] Az előadás nyelvi és nem-nyelvi jeleit ugyanis ezek a színházcsinálók nem egy, az adott előadáson kívül adott – társadalmi, biografikus vagy pszichológiai természetű – horizontból értelmezik, vagyis transzparensen lemondanak arról a vonatkoztatási pontról, ami „logikus

[396] Vö. Czirák: *Partizipation*, 244.

[397] Müller-Schöll: *Polizeiliche und politische Dramaturgie*, 220. (Saját fordítás.)

[398] Vö. Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 116–121, 151–156.

[399] Idézi Berecz Zsuzsa: Táncképesség. Az ArtMan Egyesület munkájáról, *Színház*, 50. évf., 2017/4, 13.

[400] Vö. „[...] mert az este Jérôme Bel pályájának kronologikus felidézése ellenére mégsem róla szól, hanem az ő koreográfiáinak történetén keresztül a színház által megteremthető közösségről." Jákfalvi Magdolna: Je suis Dorottya Udvaros. Jérôme Bel – Udvaros Dorottya – Ördög Tamás: *Jérôme Bel*, Trafó, 2023, *Revizor*, 2023. december 16. https://revizoronline.com/je-suis-dorottya-udvaros-jerome-bel-udvaros-dorottya-ordog-tamas-jerome-bel-trafo/ (Letöltés: 2023. december 28.)

(vagyis dramatikus) rendet visz a lét zavaró kaotikusságába és sűrűségébe".[401] Hanem épp ellenkezőleg: olyan tudásszerkezetekkel (valóság- és igazság-konstrukciókkal) dolgoznak, amelyek szemantikája, szintaktikája és pragmatikája is a résztvevők bevonódásán múlik. Így létrejötte és tartalma kiszámíthatatlan és vitatható, következésképp nem feltétlenül alkalmazkodik „a megértés és a megjegyezhetőség törvényéhez".[402]

Hogyan írható le az a folyamat, melynek során a néző él a cselekvés előre nem látható és el nem is tervezhető lehetőségeivel, továbbá vállalja, hogy talán soha nem lesz biztos az előadás kezdő és végpontjában? Erre a kérdésre a Cziboly Ádám szerkesztette kézikönyv ezt a választ adta: a *spectactor* Augusto Boal-i teorémájának segítségével.[403] A Fórum Színház, a Láthatatlan Színház és az Elnyomottak Színházának kontextusában gyökerező terminus ugyanis – akárcsak a brechti tandarabelmélet – azt hangsúlyozza, hogy a színpadon cselekvő színész *(actor)* és a nézőtéren ülő néző *(spectator)* közötti hatalmi viszonyt transzparenssé lehet tenni, az alá- és fölérendeltség szerkezetét meg lehet változtatni. A boali színház forradalmisága abban áll, hogy a „résztvevő néző" az előadás során úgy tud reflektálni ezekre az öröknek hitt társadalmi szerepekre, státuszokra, hogy közben kipróbál olyan cselekvési lehetőségeket, amelyek a mindennapokban nem állnak rendelkezésére. S mivel ezek olyan gyakorlatok alakját öltő magatartásmódok, amelyek a leggyakrabban átélt elnyomó helyzetekben alkalmazhatók, a színházban szerzett élményeire később a „forradalom előszobájaként" tekinthet vissza.[404] Olyan színházi diszpozitívum lehetőségeként, mely „egyrészt

[401] „A dráma a *Poétiká*ban olyan struktúrának számít, amely logikus (vagyis dramatikus) rendet visz a lét zavaró kaotikusságába és sűrűségébe. Ez a híres egységek által hordozott belső rend kifelé, a valóság irányába hézagmentesen lezárja az értelemkonstrukciót, amely maga a tragédia artefaktuma, egyszersmind belül maradéktalan egységgé és egésszé alakítja." Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 39.

[402] „A dráma egy modell. Az érzékinek alá kell vetnie magát a megértés és a megjegyezhetőség törvényének. A rajznak (logosz) a színnel (érzékek) szembeni elsőbbsége, ami később a festészet elméletében válik jelentőssé, már itt is példaként idéződik meg, noha a fabula-logosz rendszerkezete mindenek fölött áll: »ha tudniillik valaki a legszebb színekkel festene is, de összevissza, nem gyönyörködtetne úgy, mint ha valaki képet fest, akár csak fehér lapon«. Az, hogy a tragédia Arisztotelész szerint a logikai-dramatikus struktúrája miatt kiválóan boldogulna színrevitel nélkül is, hogy a színházra egyáltalán nincs is szüksége hatásának kifejtéséhez, már csak a pont az i-n a logikussá tétel folyamatában." Uo., 40.

[403] Augusto Boal: *Theatre of the Oppressed*, London, Pluto, 1979, 121. Vö. Cziboly (szerk.): *Színházi nevelési*, 160, 162. Figyelemre méltó, hogy bár a terminológia munkacsoport a „néző-résztvevő" fordítás mellett foglalt állást, használatban van a „játszó néző" terminus is, például Udvarhelyi (szerk.): *A felszabadítás pedagógiája*. A fejezet alcímeiben minket is ez a (nem csak) fordítási anomália inspirált.

[404] Vö. Oblath Márton: Boal, nyomokban. Egy eltűnő politikai színház időszerűségéről, *Színház*, 55. évf., 2022/6, 39–44.

felszabadítja a játékos kreativitást, másrészt függetlenít egy [...] csak hierarchiákat ismerő gondolkodásmódtól [...], s ily módon megtorpedózza a társadalom kapitalista, fegyelmező és homogenizáló struktúráit".[405]

A „mozgó-résztvevő" drámája

Ennek a *részvételiség*nek a szubverzív erejét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy milyen nehézséggel küzd az ezeket a kiszámíthatatlan és befejezetlen eseményeket az irodalmi kanonizáció útjára engedő könyvkiadás. Önálló tanulmány tárgya lehetne, ahogy egy adott előadás posztdramaturgiai mozzanatai ellenállnak a printmédium archívumának: nem vagy nehezen rögzíthetők fő- és mellékszövegben, transzformálhatók egy lineáris-szukcesszív módon észlelhető struktúrába.[406] Ezért is izgalmas kísérlet a POKET sorozat első drámakötete, a 2023 márciusában megjelent *Színház a város*, mely a Jurányi Ház kísérleti hangjáték-projektjének ad arra lehetőséget, hogy a színházi praxisból átkerüljön az irodalom írott világába. A kötetben olvasható, kortárs írók által jegyzett tizenkilenc darab kontextusát ugyanaz a csönd és üresség alkotja,[407] mely ez esetben

[405] Czirák: *Partizipation*, 243–245. (Saját fordítás.)

[406] „A »Gutenberg-galaxis« vége ismételten megkérdőjelezi az írásos szöveget és a könyvet, s az észlelés lineáris-szukcesszív módját felváltja a szimultán és multiperspektivikus észlelés." Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 9. Arra, hogy a posztdramatikus textusok olvasásának szimultán és multiperspektivikus tevékenysége milyen akadályokba ütközik a Gutenberg-galaxisban, ismert példa Jeli Viktória és Tasnádi István *kettős:játék*ának kétféle kiadása. A Kolibri Színházban bemutatott színházi előadás tér- és időszerkezete ugyanis a néző részleges tudására épült: *A vándor* és a *Daktil* című két játék két külön helyszínen, de egy időben zajlik, vagyis a két csoportra osztott nézők véletlenszerűen vagy csak a fiú, vagy csak a lány történetét (igazságát) követhetik végig – egészen addig, amíg egybeér a kettő, és a nézők két csoportja is találkozik. Míg a Selinunte Kiadó 2015-ös antológiája egymás után közölte a két „játék" szövegét, addig a Pagony 2019-es kiadása egy, az előadás-dramaturgiát is archiváló megoldást talált erre a mediális problémára: „A könyvet az egyik szereplő szemszögéből az egyik irányból, a másik szereplő szemszögéből a másik irányból kezdhetitek el olvasni, és középen találkozik a két cselekményszál. Az egyik legizgalmasabb része a könyvváltozatnak az újraolvashatóság lehetősége: főleg a második részben bemutatott Tünde-vonal alatt sűrűsödnek be az aha-élmények, amelyek bevilágítják Hárún történetének szürke foltjait is." https://www.pagony.hu/kettosjatek-internet-az-egesz-vilag (Letöltés: 2023. augusztus 12.)

[407] „Azt hiszem, erre csak akkor találhatnánk meg a választ, ha egy évre – de tényleg egy teljes évre – a világ összes színházát bezárnánk. Az embereket továbbra is fizetnék, a fizetésüket mindenképp megkapnák. De egy évig nem lenne színház, és utána talán tudnánk, miért kell színház. Észrevennénk, mi hiányzott, már ha egyáltalán hiányzott. Az is megtörténhet, hogy ez alatt az egy év alatt az emberek hozzászoknak ahhoz, hogy színház nélkül is lehet élni." Heiner Müller *Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995* című művét idézi Kricsfalusi: *Teatralitás és medialitás*, 3.

(a Színházi Kritikusok Különdíjával 2021-ben kitüntetett Trafóhoz hasonlóan) a művészi kísérletezés inspirációjává tudott válni. A Jurányi ugyanis egy műfaj (az audioséta) és egy posztdramaturgiai eljárás (történelmi és művészeti események újra- és visszajátszása) segítségével akkor „csinált a külvilágból színpadot", amikor a biopolitika által önfegyelmezett (tudatosan el- és bezárt) testünkben létezve talán a SARS-CoV-2 elnevezésű, cseppfertőzéssel terjedő kórokozóval folytattuk a legdrámaibb párbeszédeket.

Ha Heiner Müller 1984-es *Képleírás*a „egy emlék [1988-ban hangjátékként színre vitt] robbanása egy elhalt drámai struktúrában",[408] akkor a STEREO AKT, Göttinger Pál, Grecsó Krisztián, Horváth Kristóf, Kelemen Kristóf, Kovács Dániel Ambrus, Pass Andrea, Péterfy-Novák Éva és Péterfy Gergely, Schwechtje Mihály, Szabó Borbála, Tasnádi István és Vinnai András „kortárs színházi szövegei" az emlékezés tréningjei. A Budapest egy-egy helyszínét megnevező cím és az azt konkretizáló térmegjelölés, továbbá az adott hangjáték QR-kódjának a (drámák speciális mellékszövegének számító és a viszonyrendszert létrehozó konkrét akciókra/dikcióra utaló) képe egyszerre két „veszélyhelyzet előtti" élmény motorikus, vizuális, auditív, értelmi-logikai és emocionális emlékezetét aktivizálja. A folyamat kulcsa a főváros E/1. személyű szemantikája: azok az adott esetben legszűkebb környezetemhez (például a városligeti Léghajó játszótéren anyukázó múltam négy évig mindennap csaknem ugyanott, ugyanakkor és ugyanabban a ritmusban lejátszódó jeleneteihez) kötődő emlékek, amelyek kódolásának, tárolásának és felidézésének rendjét jó egy évre megzavarta a bezártság. Ebből a szempontból is izgalmas, hogy a szövegek kivétel nélkül játékba hozzák ennek a konstruktív folyamatnak a közösségi voltát. Azt a tapasztalati tényt, hogy az adott helyszín megélésének mindig is részét képezték azok a többiek, akiknek hiánya a Covid–19-járvány megfékezése érdekében bevezetett szabályok, illetve azoknak a színház üzemszerű működésére gyakorolt hatásai felől definiálta újra Budapest köztereit. Olyan, a nagyvárosi mindennapjainkban magától értetődően gyülekező és minket észrevétlenül körülvevő, ám 2020. március 11-től hirtelen csak az emlékezetünkben élő közösségekről van szó, mint a fát ültető aktivisták csoportja *(Római-parti túlélők)*, a velem együtt tüntetők és/vagy ünneplők *(A Rádió ablakai, Vérmező, Álomőrség)*, a mellettem utazók *(Irány Pest!)*, a valamit velem testközelben nézők *(A 2020-as évek, Jurányi 10)*, imádkozók és kétkedők *(Pléhkrisztus, Csoportterápia)*, futók és bringóhintózók *(Gólya)*, a normális beszélgetést zavaró aszfalttörő munkások *(Az Operaház őrzői)*, a velem piacozók *(Daráló)*, gyesen lévő anya- és apatársak *(Játszótéri idill)*.

[408] Müller: *Képleírás*, 15.

A színház antropocentikus koncepcióinak alapját képező „együttes testi jelenlét" (Fischer-Lichte) reflektálatlan nosztalgiáját akadályozza meg az a séta-performanszokat jellemző előadás-dramaturgia, mely „textuális tájképpé" változtatja a várost.[409] A köztéri *részvételiség*nek ez a hazai színházi szcénában leginkább a PLACCC Fesztiválhoz kötődő és a lezárások végén (2020 nyarán és 2021 tavaszán) nagy népszerűségnek örvendő módja a helyspecifikus színház sajátosságait használja ki.[410] Ez esetben a „szokatlanná tétel" nem a bevonódás testi vagy kinesztetikus faktorain múlik, hanem azon, hogy az adott esemény intézményes kerete képes-e olyan reakciókra, gesztusokra inspirálni, amelyek eltérnek, sőt szembemennek az adott kulturális performansz konvencióival. Nem véletlen, hogy a „kritikalitáselmélet" klasszikusa, Irit Rogoff számára is paradigmatikus példa a félrenézés gesztusa: az a pillanat, amikor a (múzeumban vagy épp színházban) „szemlélődő függetlenedik a részvétel előre kiszámítható, mi több: elvárt cselekvési lehetőségeitől, és kritikát gyakorol azon az intézményes gyakorlaton, amelyet a műalkotás észlelésének szokásrendjét követve maga hoz lére".[411]

A séta-performanszok esetében ez a mechanizmus fordítva működik. Itt olyan emberek, tárgyak, események kerülnek a nézői figyelem fókuszába, amelyeket a színházi és kulturális aktivitás „rendjének őrei" láthatatlannak vagy észrevételre érdemtelennek találnak. Hiszen melyikünk vette valaha is észre, hogy az operaházi Glinka-szobor szeme épp rálát a Wagner-szobor nagylábujjára (így segíthet a többi szobornak megakadályozni a mester öngyilkosságát)? Vagy hogy a többszintes Központi Vásárcsarnokból egyik napról a másikra eltűnt egy könyvritkaságokat forgalmazó gurulópolc? Budapest ikonikus és nyilvános helyszínei tehát a mi lassan sétáló és eleddig láthatatlan részletekre rápillantó tekintetünk révén válnak a részvétel tereivé. Mi több: szembesítenek minket az „építészeti előírásokkal, rendőrségi szabályokkal, fényviszonyokkal, a próbafolyamatokkal és a próbaidőkkel, a színházban tapasztalható hierarchiákkal és azzal, ahogy a színház adminisztratív úton betagozódik a város és az ország nagyobb, társadalmi és politikai kontextusába".[412] Hiszen ezek az apparátusok zárták el tőlünk ezeket a most meglátott és meghallott dolgokat.

[409] A *landscape-play* fogalmához lásd Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 68–69 és Ana Vujanovic: Zusammen mäandern. Neue Tendenzen in der Landschaftsdramaturgie, in Umathum–Deck (Hg.): *Postdramaturgien*, 27–45.

[410] Vö. Kiss Gabriella: Miénk a tér! Hogyan és mire alkalmazzák a színházat a „Mi Batyink" című eseménysorozat keretében?, *Színház.net*, 2020. július 6. https://szinhaz.net/2020/07/06/kiss-gabriella-mienk-a-ter/ (Letöltés: 2023. augusztus 1.)

[411] Vö. Irit Rogoff: Looking Away: Participations in Visual Culture, in Gavin Butt (ed.): *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden, John Wiley & Sons, 2008, 117–134. (Saját fordítás.)

[412] Müller-Schöll: *A diszpozitívum és a kormányozhatatlan*, 143.

Ennek az átváltozásnak két feltétele van. Az egyik, hogy fejünkre rakjuk a fülhallgatót, elindítsuk okostelefonunkon a hangjátékot, és kövessük az utasításokat. Ez a mindennapi cselekvéssor ugyanis úgy strukturálja a gyaloglás akcióját, hogy annak nem a valahova jutás a célja, hanem „a városi tér játékos birtokba vétele és ezzel egyidejűleg a »saját« tér elmulasztásának tapasztalata".[413] A másik, hogy készek legyünk érzékszerveink finomítására és fantáziánk edzésére. Ahhoz ugyanis, hogy a város színházzá váljon, élnünk kell az olyan drámás játékok lehetőségeivel, mint az „idézd föl magadban" vagy a „tárgyak sorsa".[414] A résztvevők egyrészt külön-külön, fejben „moziznak", ami megváltoztatja a környezet sajátnak hitt észlelését, és érzékennyé tesz a hangzó és mozgó képek immár nem a turisták audioguide-jai révén kormányzott, hanem művészek által teremtett valóságára. Másrészt a séta koreografáltsága lehetővé teszi, hogy a résztvevők nyilvánvaló befolyásolás nélkül is tudjanak játszani. Ez teszi megtapasztalhatóvá, hogy a közösségi terekben megvalósuló viselkedésünket milyen – a játék során kritika tárgyává váló – normák és önkormányzó mechanizmusok határozzák meg.[415]

Ezek az előadások három stratégiai szinten tervezik el a *bevonódás* módját. Az egyik a jelenlét kereteként funkcionáló struktúra: például legalább három percig kell álldogálnunk a Koszorú és Tavaszmező utca sarkánál. A másik a felkínált cselekvési lehetőség: például oda kell figyelnünk arra a Papp István Tamás hangja révén megtestesülő józsefvárosi pléhkrisztusra, akinek nehéz feldolgoznia, hogy a vízen járás és a holtak feltámasztása helyett ügyfélszolgálatos munkát kell végeznie, de az imákat mindig meghallgatja. A harmadik az egyéni döntések, akciók sora: például Mándy Ivánhoz hasonlóan bemegyek-e a szoborról elnevezett kocsmába, vagy csak állok, és észreveszem a szobor mellé ragasztott rágógumit.[416] (Poszt)dramaturgiai jelentőséggel viszont azok a mozzanatok bírnak, amelyek azt garantálják, hogy a *bevonódás* ne „rendőrileg" irányított és uniformizált legyen, hanem strukturált, de kiszámíthatatlan kollaboráció, mely heterogén perspektívák konfrontációját eredményezheti.

[413] Patric Primavesi: Situationen. Öffentliche Räume dramaturgisch denken, in Umathum–Deck (Hg.): *Postdramaturgien*, 264. (Saját fordítás.)

[414] Gabnai Katalin: *Drámajátékok. Bevezetés a drámapedagógiába*, Budapest, Helikon, 2015, 53–54.

[415] Vö. Primavesi: *Situationen*, 265.

[416] A posztdramaturgia stratégiaként elgondolásához és szintjeihez lásd Sandra Umathum: Theater ohne Zuspätgekommene. Überlegungen zum Verhältnis von Dramaturgie und Zerstreuung, in Umathum–Deck (Hg.): *Postdramaturgien*, 287–303.

A „játszó-résztvevő" dramaturgiája

Ezt teszi lehetővé a drámapedagógiai játékok – a *Petőfi-rock*ban (térkitöltő, koncentrációs és bizalomjátékok) és *A papnő*ben (fórum színház) is megtapasztalt – esztétizálása, illetve a művészszínház diszpozitívumában színpadi jelenlétre jogot nem formáló emberek megpillantása.[417] Az első esetre kiváló példa az első hazai immerzív színházi előadás: az *Animal City,*[418] a másodikra pedig a színházi inklúzió speciális példájának tekintett civilszínház *(Bürgerbühne)* első hazai kőszínházbeli megvalósulása: a *Kiváló dolgozók. Igaz történetek a gondoskodásról.*[419]

A Daoud Dániel, Kliment János, Somló Dávid és Szabó Veronika által animált interaktív szerepjáték dramaturgiáját a Gavin Bolton-i A- és B-típusú tevékenységek szervezik. Az Átváltozó Egyesület művészetpedagógiai módszertana alapján készült előadásban a Trafó félhomályba és szénaillatba burkolózó, szalmabálákkal, papírokkal, fahasábokkal, állatbőrökkel dzsungellé változtatott nagytermének *liminalitás*a (Turner) teszi megtapasztalhatóvá az ember és az állat közötti határterületet. Egy poszthumán előfeltevések mentén zajló kollektívakutatásnak vagyunk a részesei,[420] amit a párduc, gorilla, keselyű és oroszlán jelmezében és szerepében dolgozó performerek facilitálnak. Szabó Veronikától drámatanári instrukciókat kapunk a „csoportos játéktevékenység" keretére nézve, játszó-részvevőkként felépíthetjük a választott állat fiktív világát, s miközben emberi nyelven nem kommunikálhatunk, valós problémákkal találkozunk, s ebből valós (ön- és csoportismereti) tudásra és tapasztalatra teszünk szert.[421] Az Animal City Klub aktuális „gyűléseként" inszcenírozott drámaórán ugyanis az történik velünk, ami egy állattal történhet, és abban dönthetünk, amiben egy

[417] A dramatikus tevékenységek színrevitelének szokásrendjéhez lásd még a *Secondhand* című „szovjetűdök" (rend. Bagossy László, 2018, Örkény Színház) és a Gondolat Generátor által megvalósított *#mindenkitörténet* (2018) elemzését: Kiss Gabriella: A Z generáció színháza, avagy a dráma- és színházpedagógia színváltozása, *Játéktér*, 8. évf., 2019/4, 23–31.

[418] Daoud Dániel – Kliment János – Somló Dávid – Szabó Veronika: *Animal City*, Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2018.

[419] Boross Martin – Neudold Júlia – Szabó-Székely Ármin: *Kiváló dolgozók. Igaz történetek a gondoskodásról*, Örkény István Színház, 2022.

[420] David Roden: Humanizmus, transzhumanizmus és poszthumanizmus, ford. Keresztury Dóra, *Helikon*, 64. évf., 2018/4, 407.

[421] Vö. „A dráma olyan csoportos játéktevékenység, amelynek során a résztvevők képzeletbeli (fiktív) világot építenek fel, majd ebbe a képzeletbeli világba szereplőként vonódnak be." Kaposi László: Mi a dráma és mi nem az? Dráma és színház, in Lipták Ildikó (szerk.): *Tanítási dráma. Drámapedagógia a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének szolgálatában. Segédlet tanfolyami hallgatók számára*, Budapest, Education, 2008, 3.

állat dönthet.[422] Egy kézitükör segítségével lelassulunk, figyeljük magunkat és egymást, eleséget gyűjtünk és rejtünk, vackot építünk, kapcsolatot teremtünk, vagy épp elbújunk. S mire leszáll a vaksötét éj, már csak a dzsungel hangjai és emberállatok vonyítása, makogása, vijjogása, illetve a professzionális technikával létrehozott vihar és az éhes állatemberek vélt vagy valós erőszakossága okozta páni félelem marad. Vagyis miközben saját ritmusunkban felépítjük és végigéljük egy állat biográfiáját, nem degradáljuk őket a reprezentáció tárgyává. Épp ellenkezőleg: a nekik tulajdonított készségek és képességek (koncentrált figyelem, testtudatosan láthatatlanná és mozdulatlanná válás, felvállalt agresszió) révén érthetjük meg azt az énünket, amely reggelre kelve vagy képes a hatalmas tábortűz köré települni és szótlanul megosztani a másikkal az addig elrejtett diót, mogyorót, vagy tovább dobálózik, és saját társát rakja fel a tűzre égő áldozatként. S ez az az (előadásról előadásra más, a néző-résztvevő játékossá válásától függő és a színész-drámatanár mindenkori felelősségét igazoló) döntés, amelynek fókuszában az *animal studies* alábbi tétele áll: „ember – bullshit = állat".[423]

Végső soron az ember önnön tökéletesíthetőségébe vetett hitének kiemelt státuszától (a művelt polgár színházának antropocentrizmusától) vett búcsú koncipiálja azokat a műfajokat is, amelyek „sérült", „alkalmatlan", „rendellenes" testben létező vagy önmagukat „laikus", „képzetlen", „rendhagyó" módon színre vivő játékosokat engednek színpadra. Ez a gesztus értelemszerűen számol azzal, hogy a nézők legszívesebben elfordulnának az általuk létrehozott testképektől, illetve ha nem is mondják, de tudják, mennyire „amatőr" és „dilettáns" a nyújtott teljesítmény.[424] Ez a majdnem elforduló, mégis odanéző tekintet az (Irit Rogoff kapcsán már említett) diszpozitívum-kritikával egyenértékű *bevonódás* mintapéldája, hiszen lényege az az aktus, amikor „felismerhetővé válik maga a mérték" és a mérték eltörölhetősége.[425] Például az, hogy a művészszínház intézménye a modernitás óta bináris oppozíciók mentén határozza meg önmagát, és ezek közül az egyik legfontosabb a valóságcsinálás „professzionális" *kontra* „laikus"

[422] A csoport szerepbe helyezésének „gyűlés" nevű drámapedagógiai konvenciójához lásd Neelands: *Dráma a tanulás szolgálatában*, 75.

[423] Vö. Joe Zammit-Lucia: Practice and Ethics of the Use of Animals in Contemporary Art, in Linda Kalof (ed.): *The Oxford-Handbook of Animal Studies*, Oxford, University Press, 2017, 121–145.

[424] Vö. Benjamin Wihstutz: Leistung und Devianz um 1900. Über Performances als Praktiken der Humandifferenzierung, in Dilek Dizdar – Stefan Hirschauer – Johannes Paulmann – Gabriele Schabacher (Hg.): *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen*, Weilerswist, Vellbrück, 2021, 230–259. Ezen a ponton fontos emlékeztetnünk magunkat arra, hogy a *performance* kortárs definícióinak jelentéstartalmát (az *elő-adás* gyakorlati mozzanata, a *(re)prezentáció* folyamata, az életteliség mellett) a *Leistung:* a munka, a teljesítmény is meghatározza. Jákfalvi Magdolna: A színházi előadás fogalma a digitális média korában, *Theatron*, 13. évf., 2014/1, 23.

[425] Müller-Schöll: *Színház magán kívül*, 221.

vagy „dilettáns" rendje. Amennyiben sérültek vagy civilek állnak előadóként a Trafó vagy az Örkény Színház színpadára, akkor élénk párbeszédbe kezdenek egymással a nézés passzív elnyomó, passzív konzervatív, poszt-passzív, aktívan tanúskodó és belemerülő stratégiái,[426] és nyilvánvalóvá válik, hogy például a roma, a hajléktalan, az állami gondozott vagy a börtönlakó is állampolgár.[427] Hiszen az egymással és önmagukkal vitatkozó, E/1. személyű nézői tekintetek kereszttüzében lelepleződik az az önmagát „semlegesnek" tekintő és mutató T/1. személyű perspektíva,[428] melynek „zsarnokságát" egyaránt biztosíthatja a fehér, cisz és ép öntudat vagy az „állandó önoptimalizálás" önfegyelmező és önkizsákmányoló éntechnológiái.[429]

Az inklúzió melletti döntés (amikor sérült vagy civil embereknek is megadjuk ugyanazt a jogot a színpadra lépéshez, mint a profiknak) azért kockázatos, mert ez – mivel ők, ha akarnak sem tudnak megfelelni a „profi" vagy „művészi" teljesítményt garantáló, kiszámítható, vezérelhető és kontrollálható folyamatoknak – kézzel fogható támadást intéz a színházi szakma autonómiája ellen.[430] A poszt-dramaturgiáknak ez a talán „legkormányozhatatlanabb" típusa ugyanis egy intézménypolitikai kérdést vet fel.[431] Elképzelhető-e egyáltalán kapcsolat a kőszínházi struktúra produkciókényszere és a folyamatorientált művészeti projektek, a hivatásos (célorientált, perfekcionista) színészképzés és a játék öröme felől definiálódó (hibák révén tapasztalatot szerző) tanulás, illetve az (ön)kormányzás hierarchikus koncepciója és (ön)kritikus gyakorlata között?[432] S a válasz nem

[426] Sarah Whatley: Dance and disability. The dancer, the viewer and the presumption of difference, *Research in Dance Educations*, vol. 6, 2007/1, 18.

[427] A „Bürgerbühne" (szó szerint: „polgárok színpada" / "polgárok a színpadon") esetében a szakfordítás nem véletlenül ingadozik a („cívis" szó etimológiáját is hordozó) civilszínház és az „állampolgári színház" terminusa között.

[428] Vö. Benjamin Wihstutz: Disability Performance History. Methoden historisch vergleichender Performance Studies am Beispiel eines Projekts über Leistung und Behinderung, in Wihstutz–Hoesch (Hg.): *Neue Methoden*, 109–132.

[429] Han: *Pszichopolitika*, 34–41.

[430] A kockázat mértékét és társadalmi összefüggéseit jól jelzi az a folyamat, melynek elején az a színházi szakírás áll, mely az *ostogenesis imperfecta*ban szenvedő Peter Radtke színészi teljesítményét 1985-ben „nem recenzálhatónak" tartotta, hiszen, amit látunk, „nem komolyan vehető alakítás". (Gerhard Stadelmaier: Mama Medea oder die gestohlenen Morde, *Stuttgarter Zeitung*, 1985. január 5., 16.) Végén pedig az a tény, hogy Julia Hassermannak a Jérôme Bel rendezte *Disabled Theater*-ben végzett munkáját a 2013-as Berlini Színházi Találkozón Alfred Kerr-díjjal méltányolták.

[431] Lásd Harlekin és a performatív fordulat példáját Müller-Schöll: *A diszpozitívum és a kormányozhatatlan*, 150–157.

[432] Nagy valószínűséggel az erre a kérdésre adott válasz határozza majd meg Magyarországon a hagyományosan kőszínházi struktúrához kötődő színházpedagógia jövőjét. Vö. Gemza Melinda: Public Social Responsibility. A színházi nevelés és a színházpedagógia mai gyakorlata a magyarországi vidéki kőszínházakban, in Kiss–Bethlenfalvy (szerk.): *Színházpedagógiai körkép*, 71–90.

csak azért nehéz, mert ezeknek az előadásoknak a jelhasználata leplezetlenül szembesít minket azokkal az előítéletektől terhelt mechanizmusokkal, amelyek meghatározzák nemcsak a fogyatékkal élők, hanem például a roma nők, a gondoskodó szakmák és az önkéntesek, a tanárok vagy a szülővé válás kérdéseivel, illetve a lakhatási problémával küzdők és otthont keresők színpadi reprezentációjával. Azzal is nehéz számolni, hogy – mondjuk ki! – a MáSzínház *KépMás*, *Apák fiai* és *Zuhanás sokkja*, a Sajátszínház *Éljen soká Regina!* és *Megeshetne másképp!*, Boross Martin *Kiváló dolgozók* és *Remény Panzió*, a Káva Állampolgári Színház-projektjei, a *Baby Boom – kitettségi hatások* és a Paralell *Otthon* című projekt-produktumának csak akkor van esztétikai értéke, ha érzékelhető/mérhető a társadalmi haszna. A tökéletlenség megváltoztathatatlanságának és a tökéletlenséghez való viszony megváltoztathatóságának színre vitele ugyanis egymástól elválaszthatatlanul modellez két kulturális aktivitást. Egyfelől annak a „forradalmi szubjektumnak" (Boal) a létrejöttét, aki a kirekesztett csoport vagy marginalizált közösség színházcsinálásban „résztvevő nézőjeként" már nem észleli magát „elnyomottnak" (míg egyénként adott esetben még igen). Másfelől az „alulteljesítés" mobilizáló erejét, ami pozitívan járulhat hozzá a társadalmi diverzitás fokozódásához.[433]

Ezért – tehát nem a formanyelv, hanem az intézményi döntés okán – tekinthető a magyar színháztörténet kánonalakító előadásának az Örkény Színházban bemutatott *Kiváló dolgozók*. A drezdai Schauspielhaushoz hasonlóan ugyanis a főváros három művészszínházának egyike merte feltenni a művelt polgár színházának *(bürgerliches Bildungstheater)* diszpozitívumát szervező kérdést: „Miként hathat tulajdonképpen egy jó állandó színház?" 1784-ben Friedrich Schiller és a német klasszika válasza a képzés *(Bildung)* eszméjére épült.[434] 2014-ben a drezdai színházvezetés egy E/2. személyű felszólítással felelt: „Pazaroljátok a szabadidőtöket!" Ha ugyanis egy adott település állam*polgár*ai munka után színházcsinálással foglalkoznak, akkor egy városi kőszínház azért tudja a társadalom valós állapotára reflektáló, esztétikailag kísérletező intézményként definiálni önmagát,[435] mert a „hétköznapok szakértőinek" segítségével teszik láthatóvá és hallhatóvá a személyes történeteik által képviselt, csak közösen megoldható problémákat.[436]

[433] Vö. Peter Radtke: *Der Sinn des Lebens ist gelebt zu werden. Warum unsere Gesellschaft behinderte Menschen braucht*, München, St. Michaelsbund, 2007.

[434] Friedrich Schiller: A színház mint morális intézmény. Előadás a mannheimi Választófejedelmi Német Társaság 1784-es nyilvános ülésén, ford. Papp Zoltán, in uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Budapest, Atlantisz, 2005, 18.

[435] A társadalmi realizmus alaptéziséhez lásd Kékesi Kun: *A rendezés színháza*, 32–50.

[436] A fogalom legkompaktabb definícióját lásd Hajo Kurzenberger – Miriam Tscholl (Hg.): *Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell*, Berlin, Alexander, 2014.

2020-ban a koronavírus-járvány két hulláma között Mácsai Pál – saját (színészei állapotáért is felelős) igazgatói Énjét és (az ismeretterjesztő munkájáért lovaggá ütött) David Attenborough-t megtestesítő – hangja jelenti ki, hogy a színház bizony a Kiskörúton is sokféleképpen működhet.[437] Leginkább és leggyakrabban úgy, hogy mások történeteivel, például a !Kungok krétavonalakkal körülrajzolt, hófehér monitorban megelevenedő társadalmának rajzával szórakoztat. Az afrikai bennszülötté maszkírozott örkényes színészek által megelevenített diaképek egy olyan közösséget mutatnak, amelyben ismeretlen a gőg és a kapzsiság, ahol gyermek és idős egyaránt hasznosnak érezheti magát, és megérdemli mind az ételt, mind a figyelmet, továbbá a megélt életidő hétnyolcad része olyan öngondozó tevékenységekkel telik, mint az ének, a mese, a tánc, a gyógyítás és az ajándékozás. Nos, erre az utópiára és az ezt közvetítő diavetítő színpadnyílássá váló objektívjára ereszkedik rá az a téglalap alakú sapka, amely az éneklő-mosolygó csoportképet elfedi, a színészek személyi igazolványképeit viszont látni engedi. A profi szerepjátszóknak ezzel a civil valóságával kezdeményez párbeszédet kilenc nő és egyetlen férfi. Személyes történeteik egy öregedő, egyre kirekesztőbb, infrastrukturálisan egyre elmaradottabb, saját lehetőségeit egyre gyorsabban felélő társadalom alapvető problémájáról: az egyéni haszon maximalizálására törekvő és legtöbbször hímnemű *homo economicus* dominanciájáról szólnak.

Boross Martin rendezése a nagyszínpadot színházpedagógiai és andragógiai műhelynek tekinti, és meg sem próbálja láthatatlanná csiszolni a három felvételről bejátszott szakmai tanácsadó, az Örkény társulatának kilenc hivatásos színésze és a tíz laikus közötti színészi különbségeket. Inkluzív alkotóközösséget látunk, amelyet egy szerződés tart egyben: vállalják, hogy az autobiografikus színház eszközeivel vizsgálják meg a gazdaság egészének működését garantálni hivatott gondoskodás hazai helyzetét, szociálpolitikai, makroökonómiai és nőjogi vonatkozásait.[438] Ily módon a szereplők egyfelől olyan láthatatlan szakmák „nagyköveteiként", mint az idősgondozó, az otthonápolásban érintett édesanya, a gyermekfelügyelő, a bába, a hospice nővér, a függőknek segítő pszichológus, az intenzív szakápoló, a telefonos lelkisegély-szolgálatos, a hajléktalansegítő, a szociális aszszisztens. Másfelől egy olyan nagyon is látható szakma láthatatlan problémáinak

[437] Ennek az intézményi öndefiníciónak a folyománya például, hogy az Örkény Színház 2023. november 12. és 18. között elsőként szervezte meg a Freeszemlét. „A fesztivál célja, hogy bemutassa a Freeszfe Egyesület hallgatóinak a munkáit és támogassa a szervezet tevékenységét. A fesztivál hét napja alatt tizenöt előadást-performanszra, [sic!] filmvetítésekre és konferenciára is sor kerül." https://www.orkenyszinhaz.hu/hu/hirek/freeszemle-az-orkenyben (Letöltés: 2023. december 28.)

[438] Nina Tecklenburg: Biografisches Theater – überall Kritik einer Bühnenpraxis, in Norma Köhler – Christoph Scheurle – Melanie Hinz (Hg.): *BIOGRAFIEren auf der Bühne. Theater als soziale Kunst*, München, koaped, 2020, 59–68.

nagykövetei, mint a színész. Hiszen az estéről estére reflektorfényben fürdő, profi színlelőknek is van egy nappali arca. S az Örkény színpadán 120 percig „dolgozóknak" látjuk azokat az embereket, akikre általában úgy tekintünk, mint irgalmasnővér, háztartásbeli vagy épp „lúzer", illetve olyan „híres ember", akinek piaci értékét az előadásban elhangzó nevük, a pályán eltöltött éveik és a játszott szerepek száma határozza meg. Vagyis egy fővárosi kőszínház arra használja a legitim színlelés terét, hogy kilenc profi és kilenc laikus egymás és a közönség előtt adhasson őszinte választ olyan kérdésekre, mint hogy „Tagadtam-e már le a szakmámat?", „Sírtam-e már a munkahelyemen?", „Maradtam-e már egyedül a problémámmal?".

Következésképp a *Kiváló dolgozók* című előadás azért tud „riporterként kérdezni és moderátorként megmutatni",[439] mert mind a színpadon önmaguk szakmai énképét színre vivő civileket, mind a színpadon hol önmaguk civilségét játszó, hol színészetüket a civilek szolgálatába állító színészeket azonos vágy fűti: színházat csinálva gondolkozni saját szakmájuk „szerepéről, céljairól, értelméről, működéséről, politikájáról, etikájáról, pszichológiájáról".[440] Ily módon az előadás bármely szakma önképének két sarkalatos (és a *Konvivalista Manifesztum* gondolatmenetébe illeszthető) pontját problematizálja. Az egyik az érdekérvényesítés, a másik pedig az (ön)gondoskodás nonhierarchikus mintázatának lehetősége. Ezért fontos kiemelni, hogy a „kiváló dolgozók" igaz történetei és színpadi jelenlétük nem csupán a feketegazdaságot erősítő intézményrendszert, egy önmagát felelőtlenül pusztító társadalmat és a reprodukció kultúráját a születés szabályozására korlátozó szemléletet kritizálják.[441] Legalább ekkora szerepet kap az előadásban a magukat hol kényszerpályán, hol a centrumukban érző emberek személyes felelősségének kérdése, ami ez esetben a mindennapok önazonos túléléseként definiálódó öngondozást jelenti. Ezért is válik központivá az a jelenet, amelyben a rosszabb pillanataiban mentőápolói pályával kacérkodó pszichológus saját asszociációs kártyáinak segítségével gondolkodtatja el az erre vállalkozó öt színészt a saját szakmájukhoz fűződő viszonyán. S ezért is fontos rendezői döntés, hogy az előadás azon pontjain, amelyek ismerkedő, csoportképző, értékválasztó drámás játékok színrevitelének foghatók fel, a projekt valamennyi résztvevőjét megszólítják. Nem csupán a civilek, hanem a profi

[439] Kurzenberger–Tscholl (Hg.): *Die Bürgerbühne*, 20.

[440] S azt ne csak „az egyéni koncepció, az ego művészi képzeletének felszabadítása, a versengő virtuozitás" felől definiálják. Adorjáni Panna: A dramaturgia mint készség, *Színház*, 54. évf., 2021/3, 34.

[441] A gondoskodási válság fogalma annak a gazdaságpolitikai modellnek a kudarcára mutat rá, amely az ún. reproduktív munkákat (idősellátás, beteggondozás stb.) a családokra terheli, miközben az állam egyre több gondoskodási szektorból vonul ki, növelve elsősorban a nők terheit. Vö. például Nancy Fraser: Contradictions of Capital and Care, *New Left Review*, vol. 56, 2016/5–6, 99–117.

színészek is kimondják a túlélést segítő mottóikat. Ugyan a szerepszerű kategóriák védelmét jelző, zöld fénnyel megvilágított pajzsok mögül és a zenekari árokból, de ők is felteszik a kezüket, ha igaznak érzik önmagukra az olyan állításokat, mint hogy „szeretem, ha sokan figyelnek rám", vagy „kevesebbet keresek, mint a nézőtéren ülők többsége". Ily módon a *Kiváló dolgozók* azokban a pillanatokban tud „egyének és/vagy közösségek életébe való beavatkozásával társadalmi változást elérni",[442] amikor az együttműködés lényegét egyféle kollektív szupervízióban látja. A résztvevők a másik szakmai problémáira érzékenyen gondolkodva és cselekedve lesznek képesek szokatlannak látni saját (sokszor kiégéshez vagy szerhasználathoz vezető) önkormányzó mechanizmusaikat és komolyan venni a Lelki Béke imájának szövegét: „Istenem, adj lelki békét annak elfogadására, amin változtatni nem tudok, bátorságot, hogy változtassak azon, amin tudok, és bölcsességet, hogy felismerjem a különbséget!"

A TIE néző-résztvevője

Az eddig elemzett előadások a *bevonódás* oly módjait kínálták fel a nézőnek, amelyek kritikussága egyfelől a kollaborációval (a heterogén vélemények képviseletére épülő közösségi színházcsinálással), másfelől a diszpozitívum láthatóvá válásával függött össze. Ennek okán hiba lenne figyelmen kívül hagyni azt az előadás-dramaturgiát, amelyet a színházi nevelés legnagyobb múltú műfaja, a TIE kínál a 2014/2015-ös évadtól kezdve már kifejezetten felnőtt résztvevők számára is. Hogyan ötvöződik a tanítási dráma (DIE) fókuszközpontúsága és interaktivitása a (művész)színház nyelvével és repertoárrendszerével, továbbá az életben előforduló döntési helyzetek szimulációjával azért, hogy a kisrealista színházi hagyományon nevelődött nézők társadalmi problémákkal foglalkozhassanak?[443] Erre a kérdésre adhat választ az az elemzés, mely *A papnő* kontextusába helyezve olvassa újra a Káva Kulturális Műhely két bemutatóját.

A *3050 gramm* (2014) és a *Lady Lear* (2016) két olyan tabutéma kibeszélésére ad lehetőséget, amely a modern polgári társadalom alapját, a családot érinti.[444] Az első esetben a gyermekvállalás kihatása a párkapcsolatra,[445] a második

[442] Az alkalmazott színház funkcionális definícióját lásd Matthias Warstat et al. (Hg.): *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis*, Berlin, Theater der Zeit, 2015, 6–27.

[443] A TIE-előadások e három komponensének meghatározásához lásd Tony Jackson (ed.): *Learning Through Theatre: New Perspectives on Theatre in Education*, Manchester, University Press, 1980, ix.

[444] Káva Kulturális Műhely, Sereglei András: *3050 gramm*, 2014; Káva Kulturális Műhely, Kovács Dániel Ambrus: *Lady Lear*, 2015.

[445] „A *3050 gramm* című előadás, mint a Kávás [sic!] előadások általában, társadalmi tabukat feszeget, egy egyéni történet felől indít, hogy eljusson egy univerzális problémáig, amely ebben az esetben

esetben pedig az idős szülő önellátásra képtelenné válásának a felnőtt gyermekek életére gyakorolt hatása a feldolgozandó probléma.[446] Mindkét témára érvényes, hogy kommunikálhatóságuk napi mediális tapasztalataink szintjén kimerül a társadalmi elvárások, illetve az azokat megjelenítő (*ad absurdum* politikai színezetet öltő) sztereotípiák ismétlésében – vagyis a valós fájdalmak kimondhatatlanságában és a kérdések elhallgatásában. Ily módon a 2014-es előadást a „hogyan legyek egyszerre jó anya és feleség / apa és férj?" témájú életvezetési könyvek, magazinok, honlapok, blogok, beszélgetős műsorok hallható és látható, illetve a meg vagy meg nem valósult terápiák néma és láthatatlan tömege kontextualizálják, a 2016-os előadást pedig az öregedő európai társadalmak egészségügyi és szociális ellátórendszerének bizalmas adatai.

A problémafelvetés újszerűsége jól vizsgálható azoknak a kortárs rendezéseknek a horizontjából, amelyek egyfelől a *Lear király* brechti és bondi értelmezését, másfelől a modern polgári drámák mítoszromboló jellegét kívánják megszólaltatni. Ily módon a „szeretet elkerülésének" dilemmája[447] és a nem csak kilenc hónapon át tartó „terhesség" patriarchális ábrázolásának analízise kapcsolja össze a Dollár Papa Gyermekei *Család*-trilógiáját, Kincses Réka *A Pentheszileia-program*ját és Jeles András *Babaház*át a She She Pop *Testament* című autobiografikus színházával.[448] Színháztörténeti jelentősége összefügg a kiskorú, illetve idős (a Másikra rászoruló) emberek/testek színpadi reprezentációjának

---

a gyerekvállalás kérdése. A társadalmi tabu ebben az esetben pedig annak a kimondása, hogy a gyerekvállalás nem minden pillanatában egy kéjutazás egy csillámpóni hátán a mennyország felé. Nyilvánosan ilyet nem szoktunk kijelenteni, ha egy anya ilyet mond, akkor azonnal megbélyegzik, akkor már nem jó anya többé. Ennek ellenére a probléma nagyon is élő, az interneten rengeteg olyan fórumot találhatunk, ahol kétségbeesett anyák várnak egymástól megerősítést a nicknév biztonságos anonimitása mögé rejtőzve." Puskás Panni: A nő valódi hivatása, *Revizor*, 2015. március 23. http://revizoronline.com/hu/cikk/5481/3050-gramm-kava-kulturalis-muhely/ (Letöltés: 2017. augusztus 4.)

[446] „Több téma is felmerült, végül, mint ahogy a cím is utal rá, egy *Lear*-parafrázisba vágtunk bele, a saját élményeinek, [sic!] tapasztalatainkat felhasználva. Úgy gondolom, hogy az idős és rászoruló szüleink gondozása, az értük vállalt felelősség egy olyan probléma, ami még mindig szinte tabunak számít. Ez az előadás akár a *3050 gramm* párdarabja is lehetne, hiszen itt is a gondoskodás és a családban betöltött szerepek felborulása kerül a középpontba, csak épp a másik oldalról." MU Színház: *Interjú Kovács Dániel Ambrussal a Káva Kulturális Műhely*: Lady Lear *bemutatója kapcsán (október 31.)*. https://szinhazbamentem.hu/hirek/MU_Szinhaz_Interju_Kovacs_Daniel_Ambrussal_a_Kava_Kulturalis_Muhely_Lady_Lear_bemutatoja_kapcsan_oktober_31.html (Letöltés: 2017. június 12.)

[447] Vö. Hans-Robert Jauss: Shakespeare a modernitás horizontváltásában. A *Lear király* recepciótörténete, ford. Tóth Anita, *Theatron*, 7. évf., 2008/1–2, 64–66.

[448] 2013: *Szerelem* (Ibsen: *Kis Eyolf*), 2014: *Otthon* (Strindberg: *A pelikán*), 2015: *Gyermek* (Ibsen: *Nóra*), rend. Dollár Papa Gyermekei, Trafó Kortárs Művészetek Háza. *A Pentheszileia-program*, rend. Kincses Réka, 2014, Vígszínház Házi Színpad. Ibsen: *Babaszoba (Nóra)*, rend. Jeles András, 2016, Stúdió K Színház. She She Pop & Ihre Väter: *Testament*, 2010, HAU.

módjával is. Pontosabban azzal a mind a színpadi látványt és hangzást, mind a történetalkotás módját befolyásoló belátással, mely szerint a színház politikussága csak akkor képes érvényesülni, ha ábrázolási rendje „semmilyen módon nem fordítható le, vagy fordítható vissza a társadalmi valóság politikai diskurzusának logikájába, szintaxisába és fogalmiságába".[449] A *3050 gramm*ban az újszülöttet egy, a szülők elfojtott problémáit haikuk formájában és recsegő bébiőrzőn keresztül kimondó gyerekhang jeleníti meg. Vagyis az előadás ugyanazzal a gesztussal forgatja fel a gyermek „cuki" biodíszletként történő megtestesítésének hagyományát,[450] mint a Horváth Csaba rendezte *A csodálatos mandarin* (2001) tette a hat eleven csecsemő behozatalával, a Krétakör *RéS* című installációja (2009) pedig a világra jövő újszülött sírásának hangjával és az azt kísérő animációval.[451]

A *Lady Lear* esetében két okból is kevésbé lehet vágni a tabukat körülvevő csendet. Egyfelől a szépkorúként is állampolgárnak minősülő civilek csoportjait nagykorúak döntésétől függő, drámás eszközökkel szólíthatja és szólaltathatja meg a színház. Így vált a 2015/2016-os évad egyik legizgalmasabb közösségi színházi projektjévé a *MU, a kultúra szigete*, s ezért lehet a MU Színháznak „saját, nyugdíjasokból álló társulata".[452] Másfelől a kortárs rendezői színháznak léteznek olyan formanyelvei, amelyek esztétizálni tudják az öreg test (*sui generis*

[449] Kricsfalusi: *Reprezentáció – esztétika – politika*, 85.

[450] Vö. Albert Mária Edward Bond 1965-ös *Kinn vagyunk a vízből* című drámájának elemzésével kezdődő írását: Hordozó vagy babakocsi? Csecsemők színházi képeiről, *AnyaLátó*, 27. évf., 2016/8–9, 61–65, illetve az *AnyaLátó* 27. évf., 2016/8–9. számának valamennyi szövegét.

[451] Vö. Schuller Gabriella: Test és gender a Krétakör *RéS* című installációjában, in Pandur Petra – Rosner Krisztina – Thomka Beáta (szerk.): *Hamlet felnevet. Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára*, Pécs, Kronosz, 2016, 66–70. Ebből a szempontból is ennek az előadásnak a hatástörténetét írja a MU Színházban 2022-ben bemutatott *Baby Bumm – kitettségi hatások* című közösségi előadás, melyben „kisbabás anyukákat és a babáikat látjuk a színpadon. A szülővé válásról és az utána következő első év tapasztalatairól szóló saját történeteken alapuló, közösségi előadás tétje, hogy az anyaság és a kisbabalét ne szoruljon ki a láthatóság tereiből, és ne is legyen beburkolva a politikai korrektség általános cukiság-mázába. A »puszta kitettség« egyszerre szociálpszichológiai és mivel szemlélhető testekről van szó, színházi jelenség. Mi történik, ha a társadalmi terek helyett egy black box színpadra helyezzük a babyket és anyukáikat? Merjük nézni őket? Cukiság a köbön? Túlzott realizmus? Milyen egy kismama igaziból? Mennyit bukik egy baby? Ezúttal nem kell »jól viselkedni«, szabad viszont szoptatni, karattyolni és bömbölni, és mindezt kivételesen még nézni is szabad." https://www.mu.hu/esemenyek/baby-blues-workshop-mu-szinhaz-baby-bumm-kitettsegi-hatasok/ (Letöltés: 2023. augusztus 12.)

[452] A GHT elnevezésű, civilekből álló csapat több mint tíz éve dolgozik a MU Színházban. 60+ korú nyugdíjasként kezdték, mára mind a 16 tag 70 és 80 év közötti (vö. Antal Klaudia: Öregedő társadalmunk „idős és fiatal" képeinek reprezentációja a közösségi színházban, in *Színháztudományi Konferencia, 2015. november 11–12.*, programfüzet. https://www.elte.hu/media/8d/0c/30edc272144246e301fabf6a3c63392932d8b4b65ad465843e597146e3cc/szitukonf-programfu-zet-pdf.pdf Letöltés: 2017. június 17.) Legutóbbi közösségi színházi előadásuk, a *Esztrád – nyugdíjas revü* a nyugdíjba menetelt mint életszakaszváltást vizsgálja.

deszakralizált) kórházi valóságát. Ezt a funkciót tölti be a báb és figurális színház *Az új nagyi* vagy a *Rosalie elmegy meghalni*, illetve Castellucci formakánonja *Az arc fogalma Isten fiában* című előadásban.[453] Sőt! Mintha a *Lady Lear* szórólapjának utolsó mondata („Szar ügy, sok barnásfekete humorral tálalva") egyenesen utalna az olasz rendező Apa figurájának széklettartási problémáira.[454]

Mindkét előadás a DIE „csoportra épülő" drámatípusának dramaturgiája szerint kívánja megvalósítani az andragógiai koncepciót alkotó nevelési célt:[455] a szülő-gyermek viszony romantikus ideájának alapjául szolgáló illuzórikus testvériségelv dekonstrukcióját.[456] A *flashback* dramaturgia kiindulópontja mindkét esetben egy, a krízist felmutató és a későbbiekben retrospektív elemzendő jelenet. A *3050 gramm* esetében Zsófi egyik énje („M") héthónapos csecsemőjével készül elhagyni a férjét, Andrást, míg másik énje („A") ezt megpróbálja megakadályozni.[457] A *Lady Lear* esetében a várandós Ildikó és férje, Csaba küzd meg az első olyan éjszakával, amikor hálószobájukban tér nyugovóra az egy sztrók után fél oldalára lebénult édesanya.[458] Vagyis egyik dramatikus

[453] Vö. Schuller Gabriella: Az öregség színrevitele, *Színház*, 50. évf., 2017/1, 4–6.

[454] Vö. „A jó előadásnak egyetlen képbe kell sűrűsödnie, egy organizmus, egy állat képébe. [...] Egy olyan színházban, ahol a *jus naturale* érvényes, egy fenyőnek vagy egy kecskének ugyanolyan súlya van, mint az embernek. Az értékek a szeretet különleges rendszere szerint rendeződnek újra, úgy, ahogy egy anya tekint a gyermekeire: számára mind ugyanolyanok, akár csak a tojások. Minden élő dolog »színész«. Az emberiségről beszél – és a lelket hordozó állat a színész *eidosz hiposztázis*a, árnyéka, akadálya, álma, vágya, nyelve, teste, *pathosz*a, *ethosz*a, *rüthmosz*a. Ezért a színész mozgását az állatéval összeolvadva, magmaként látom magam előtt." Romeo Castellucci: Az állati lét a színpadon, ford. Oláh Tamás, *Theatron*, 16. évf., 2022/3, 148.

[455] A DIE (középponti figurára, külső, illetve belső problémával küzdő csoportra, kiscsoportra épülő) drámatípusairól lásd Kaposi László: Színházpedagógiai jegyzetek 1, *Drámapedagógiai Magazin*, 22. évf., 2012/ 2, 12–17.

[456] A *faux amie* (hamis barát) derridai problémájához lásd Jacques Derrida: Der ununterbrochene Dialog: zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht, in Jacques Derrida – Hans-Georg Gadamer: *Der ununterbrochene Dialog*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004, 7–50.

[457] „Krízis, hiszen – bár nem szokás hangsúlyozni – rengeteg áldozattal jár együtt a szülővé válás folyamata: új szerepeknek és kihívásoknak kell megfelelni, miközben nem egy régi bevált és szeretett szokásnak kell búcsút inteni. Az anyaság és apaság problémákkal teli árnyoldaláról való beszédmód azonban tabunak számít: a közbeszédet olyan megrengethetetlennek tűnő premisszák uralják, melyek egyenlőségjelet tesznek például az anyaság, a nőiség és a teljes élet közé, illetve az apák elsődleges szerepének a családfenntartást tartják." Antal Klaudia: A részvételi színház politikussága. Káva Kulturális Műhely – MU: 3050 gramm, *Parallel*, 2016/34, 28.

[458] „(...) »mindössze« az élet egyik legalapvetőbb és legkézenfekvőbb kérdésére kell válaszolnunk, nevezetesen arra, hogy mi legyen az anyánkkal, ha megöregszik, ha megoldandó probléma válik belőle. A Káva előadása kapásból ráébreszt arra, hogy a kérdésre nem lehet általánosságban (csak morális szempontból, csípőből és helyesen) válaszolni: nem mindegy, hogy mennyire szeret(t)em anyámat, nem mindegy, hogy hol tartok az életben és hogy hány testvérem van, nem mindegy, hogy a feleségem épp gyereket vár-e, stb." Rádai Andrea: *Új e-dráma – Lady Lear*, *Színház.net*, 2017. március 27. http://szinhaz.net/2017/03/27/uj-e-drama-lady-lear-kava-kulturalis-muhely/ (Letöltés: 2017. május 29.)

kontextus középpontjában sem egy-egy megkérdőjelezhetetlennek tekintett etikai imperatívusz áll: *(i)* a Mária-kultuszból eredeztethetően a gyermek kizárólag „édes" teher; *(ii)* a birodalmát felosztó Lear nagylelkű apa és bölcs király, aki képes saját akaratából lemondani hatalmáról, és viselni ennek egyéni és univerzális következményeit.[459] Hanem az a tény, hogy az egykor híresen energikus karvezetővel és „súlyosan elnyomó személyiségként" viselkedő háromgyermekes anyával,[460] később önálló és önellátó nyugdíjasként élő, mára azonban magatehetetlenné vált Ormayné Gabi nénivel való együttélés az alábbi problémákat veti fel: mit is jelent az Ormay család számára az embertársi egzisztencia? Az elvileg felnőtt családtagok tudnak-e egyenrangú felekként kommunikálni? Képesek-e ennek érdekében felfedni magukat? Természetesen másképp szembesül ezekkel a kérdésekkel az anyjával együtt élő, ám őt egy váratlan munka miatt egyik napról a másikra (és vele nem egyeztetve) a testvérére hagyó Dávid; az apaságra készülő és ezért most feleségére koncentráló Csaba; a második feleségével és gyermekével Brüsszelben élő, családját csak anyagilag támogató Miklós és annak fia: a türelemből példát mutató és a helyzet etikai reflexiójára egyedüliként képes unoka, Bence. Következésképp a dramaturgiai munka azt a folyamatot mutatja fel, ahogy egy tipikus mai család próbálja meg belső (morális és kommunikációs) problémaként megélni az egy életerős embert magatehetetlenné tevő betegség külső (véletlenszerűen bekövetkező) következményeit.[461]

A *3050 gramm* esetében ez a folyamat sokkal bonyolultabb – és érdekesebb. Az előadást az a fókuszkérdés mozgatja, hogy mit tehet egy tipikus fehér középosztálybeli pár azért, hogy egy önálló és szabad individuumok önkéntes elhatározása alapján létrejött élet- és vagyonközösség tagjaiként ne csak megoldandó (morális és kommunikációs) problémaként éljék meg a nem véletlenül, hanem tervezetten érkező Adél jelenlétét.[462] Vagyis – a DIE drámatípusainak nyelvén

[459] Vö. Julia Kristeva: A szeretet eretnetikája, ford. Gyimesi Tímea, *Helikon*, 40. évf., 1994/4, 491–509; Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*, Budapest–Pécs, Dialóg Campus, 2001, 133.

[460] A darab szövegét innen idézem: http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2017/03/Kava_Lady_lear_2017_marcius.pdf (Letöltés: 2017. május 21.)

[461] „Mi legyen az anyával, ezzel a kibírhatatlan nőszeméllyel, aki szolgálatába állítaná az egész családot, csakhogy ne kelljen külső segítséget elfogadnia? Mi legyen a kommunikációra képtelen fiaival, akik nem osztják meg sem gondolataikat, sem a közös terhet egymással? Mi legyen a jóhiszemű unokával, aki csak békét akar? Egyáltalán, mit jelent a család?" Adorjáni Panna: Lady Lear, *magyarnarancs.hu*, 2017. január 20. http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/lady-lear-101861/?orderdir=novekvo (Letöltés: 2017. június 1.)

[462] Mivel a TIE születése elválaszthatatlan a brit színház társadalmi elkötelezettségétől, érdemes magunkat figyelmeztetni arra, hogy a „tipikusnak" tekintett élethelyzet csak „a fehér középosztálybeli párok" világán belül az: „A társadalmi osztályok közötti különbség, a munka, szórakozás és anyaság osztályonként eltérő tapasztalatával nem vet számot az előadás, noha a munka mint önmegvalósítás kevesek kiváltsága. (Sőt a kiváltságosok számára is adódhatnak olyan pillanatok,

megfogalmazva – mit kellene tenniük ahhoz, hogy az újszülött ne két egymás mellett játszódó és egymásnak feszülő, középponti figurára épülő drámát generáljon, hanem közösen kezelt belső problémaként egy családnak nevezett csoport drámáját kanalizálja. Ezzel a rendkívül izgalmas dramaturgiai alaphelyzettel magyarázható a szerepeknek az előadást két síkon is mozgató többszöröződésének rendje. Az a folyamat ugyanis, amit a dramatikus színház két individuum konfliktusaként, összecsapások soraként zajló tettváltás-sorozatként visz színre, az a *3050 gramm*ban olyan „András" és „Zsófi" nevű, csak a nézőkben létrejövő képződmények történetében artikulálódik, amelyek a társadalmi elvárásokat típusok formájában megtestesítő és egymással vitatkozó színpadi alakokból állnak össze.

Az anya és az apa pólusát is három-három alak alkotja. A gyermekének a „folsavtól az egyetemig mindent" megadni akaró egyik Zsófi kétségbeesetten próbál harmóniában létezni a szorongásairól, tehetetlenségéről nyíltan beszélő másik Zsófival.[463] A kettőjük közötti összhang már-már lehetetlen voltát mutatja fel a háromgyermekes, már szoptatás közben menstruáló, csak „jó" vagy csak „rossz" anyát ismerő Gitta, akit egyik Zsófi elküld az önnön hivatásának tekintett „kibaszott ősanyjába", másik Zsófi viszont követ a tökéletes juhtúrós pogácsa receptjét megosztó „GasztroGitta" blogon. A térben folyamatosan a két Zsófi között elhelyezkedő (vergődő), egyre többet cigarettázó és ivó András szerepét viszont egyetlen színész játssza. Az ő esetében (legalábbis a Káva előadásában) csak az lehet kérdés, hogy kinek felel meg: gyermektelen és az önazonosságot mindennél fontosabbnak tartó barátjának, Egonnak vagy főnökének (és Gitta férjének), Zsoltnak, aki szerint a férfi dolga, hogy „összegyűjtse a tüzelőfát a tűzhöz, a nőé pedig, hogy táplálja". Ily módon kizárólag a nézőn múlik, hogy a központi kérdést (szükségszerű velejárója-e az életnek a gyermekvállalás?) egy kétszer három fős (nő/férfi), egy háromszor két fős (szabadelvű/mérsékelt/hagyományos) pár vagy egy hatfős (családként létezni próbáló) csoport horizontjából teszi-e fel.

Ezt a döntést segíti, hogy a rendezés kétféleképpen is motiválja a nézői „részvételt". Egyfelől – a brechti színház dialektikus jellegét újragondolva (a művészszínházból ismert módon) – képileg absztrahálja a felvetett andragógiai problémát.[464]

amikor inkább teher a munkavégzés.)" Schuller Gabriella: *A kulturális hegemónia mint a színházcsinálás és -értelmezés produktív fogalma*, előadás a Gramsci-konferencián, Budapesti Corvinus Egyetem, 2016. május 6. https://gramscikonfero.tumblr.com/post/160241188315/schuller-gabriella-a-kultur%C3%A1lis-hegem%C3%B3nia-mint-a (Letöltés: 2023. augusztus 19.)

[463] A darab szövegét innen idézem: Róbert Júlia: 3050 gramm, *AnyaLátó*, 26. évf., 2016/8–9. https://www.lato.ro/irodalmi-mu/3050-gramm (Letöltés: 2017. június 9.)

[464] Geoff Gillham szerint „négy fő eleme van a mindenkori TIE-programnak. Ezek egyszerű elemek, az igazi nehézség a kapcsolódásukban rejlik. A négy közül bármelyik központivá válhat a tervezés során, és bármelyikből ki lehet indulni: 1) a történetből, 2) a koncepcióból és/vagy a

Másfelől – a „nyitásnak" nevezett szekvenciák révén – él a DIE konvencióit felhasználó interaktív munkaformákkal. A *3050 gramm* esetében a családért és önmagáért felelős, azt alakítani képes felnőtt nő és anya identitása sokszorozódik meg. A társadalmi elvárások-megfelelések többféleképpen csomózható hálójában válik főszereplővé az a Patonay Anita és Milák Melinda által mindig közel azonos színű, ám eltérő stílusú ruhában játszott Zsófi, aki a történet szerint végül úgy is reagálhat a krízisre, hogy – „családtöredékké" válva – kilép a kommunikációs, érzelmi, szexuális és anyagi csődből. Sereglei András ötlete azért figyelemre méltó, mert ezzel az alakok és viszonyok rendszerét állandóan újrarendező megoldással megakadályozza, hogy az előadás végérvényes választ adjon (a közbeszédben épp ezért rendszerint kirekesztést gerjesztő) kérdésre: milyen modell szerint definiálom önmagamat – Ibsen Nóráját idézve – „emberként". Ráadásul a szerepek megsokszorozódását hatványra emeli a második nyitásnak az a mozzanata, amikor a színész-drámatanárok civilként foglalnak állást azzal kapcsolatban, hogy vélekednek a játszott szerep szavairól és tetteiről. Ez a reprezentáció zártságát folyamatosan meg-megtörő megoldás tulajdonképpen önmagában lehetővé teszi, hogy a Káva *theatron*ja akkor váljon „ezeknek a problémáknak érdemleges kibeszélésére alkalmat adó tereppé",[465] amikor a közbeszédben is fellángolni látszik a női és férfi szerepekről a társadalmi vita.

A *Lady Lear*ben a mindig virágos otthonkában, kék-fehér pöttyös nejlon köpenyben, házilag berakott frizurában és SZTK szemüvegben látható anya szerepét játsszák hárman, mégpedig azok a színészek, akik a gyermekeket: Dávidot, Csabát és Bencét alakítják. E rendezői ötlet következtében nem érezzük didaktikusnak sem azt az „üzenetet", mely szerint a fiúk a gondozásukra szoruló édesanyjuk kapcsán hozott döntéseik során megöregedő önmaguk jövőjéről is döntenek, sem azt, hogy kommunikációképtelenség és érzéketlenség terén nincs különbség a családtagok között. Az idős és félig béna asszony jelenlétének megháromszorozódó (vagyis a családra rátelepedő problémává absztrahálódó) és tipikus (vagyis azonosulásra lehetőséget adó) színpadi reprezentációja a 12. jelenetben válik az érzelmi manipuláció eszközévé.[466] Miután Gabi néni megtudja az Orvostól, hogy fiaiban felmerült az intézeti ápolás gondolata, a három „anya" először és utoljára van egyedül a színen, a három „fiú" pedig először és utoljára

tanulási területből, 3) a központi képből/vízióból, 4) a résztvevők bekapcsolódásának módjából." Idézi Gavin Bolton: *A tanítási dráma elmélete*, ford. Szauder Erik, Budapest, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1993, 21.

[465] Puskás: *A nő valódi hivatása*.

[466] „Talán a legjobban sikeredett jelenet az, amikor kiderül, hogy az anyát valójában a fiai játsszák, és a három fiú ugyanabban a virágos otthonkában és sztk. szemüvegben tombolja ki magát és fordul a családja és önmaga ellen." Bozóky Balázs: Lady Lear, *Pótszékfoglaló*, 2016. november 10. http://www.potszekfoglalo.hu/2016/11/10/lady-lear/ (Letöltés: 2017. június 10.)

segít egymásnak. A hat egészséges kéz előveszi a családi fényképalbumot, ollóval szétvág két képet, majd a harmadiknál nem bírja tovább: elerőtlenedik, és sírva elkezdi vezényelni Brahms *Német requiem*jének 1. tételét. Az előadásnak ezen a pontján a három anya eggyé válik, s mivel az említett némajelenet a jól-megcsinált dramaturgia szünetet megelőző felvonásvégének funkcióját is betölti, a hálátlan gyermekekben való csalódás lélektani motívuma okán az affektív viszonyulás (kritikátlan megrendülés) elkerülhetetlen. S ez értelemszerűen nem szolgálhatja azt a nevelési célt, hogy a nézői részvétel ne „részvét", hanem vita és kritika legyen.

A Gustav Freytag-i (klasszikus) dramaturgiának ezt a csapdáját a *3050 gramm* kétféleképp is elkerüli. Egyfelől a történetnek azt a szereplőjét, aki lényegében bármit csinálhat, a néző csak szimpatizál vele, kizárólag stilizáltan és vagy fizikai teherként, vagy technikai effektusként jeleníti meg. Másfelől a nevén sohasem szólított (!) kislány hol egy szürke párna, hol kitömött babahordozó, hol pedig az ebédlőasztalon álló babafigyelőből megszólaló recsegő gyerekhang. Jelenetről jelenetre haikuk formájában és tűpontosan kommentálja azt a folyamatot, amely kérdéssel kezdődik („Nőből asszony lesz / Asszonyból anya válik, / Hová lett a nő?"), és kérdéssel végződik („Partra vetett hal / Oh, döglődés, fulladás / Újjászületés?"). Az érvek és ellenérvek ütköztetését segítő vitát motiválja a *3050 gramm* „beépített embere", a közönség soraiban ülő volt válóperes ügyvéd, Freiheit Géza, aki szerepe szerint az Új Szülőkért Alapítvány aktivistája, funkciója szerint pedig a közönség soraiban ülő „ördög ügyvédje".[467] Ez a talán legintellektuálisabb drámatanári szereptípus jellemzi a három férfi jelenetét követő és a szünetet megelőző első kinyitás egészét is. Ugyanis miközben az egész csoportos megbeszélést Zsolt (majd az ő kérésére Gitta) moderálja, Andris és Egon élő tilalomfaként, néma jelenléttel és apró gesztusokkal figyelmeztetik a nézőket a Másik igazságának relevanciájára.

Ezzel szemben a *Lady Lear* 6. és 15. jelenetét követő szekvencia mindkétszer zárt végű interakcióvá válik. Az első „kinyitásnak" nevezett részben az Anya, Dávid, illetve Csaba és Ildikó egyre erősödő, saját igazukat és annak érvényességét bizonygató monológkánonját a Csabát játszó színész-drámatanár által szerepből moderált, 10-15 perces egész csoportos megbeszélés követi, amelynek fókuszában az alábbi kérdés áll: „Hogyan változik saját emberségünk gondoskodó helyzetben?" A színész a beszélgetés által szemmel láthatóan megérintve, a hallottakon elgondolkozva távozik, de ezen túl a néző-résztvevők véleménye sem a történet menetére, sem az alakértelmezésre nincs hatással. A második

[467] A tanári szerepbe lépésnek típusairól, státuszairól lásd Norah Morgan – Juliana Saxton: *Teaching drama: A mind of many wonders*, Michigan, Heinemann Educational Books, 1987, 126–186.

„kinyitás" ugyanezzel a nézőket szerepbe nem léptető (így sem drámapedagógiailag, sem színházilag nem túl izgalmas) eszközzel él négy kiscsoportban: most Miklós, Dávid, Csaba és Ildikó, illetve Bence kérdezi meg a nézőket, hogyan lehet tisztességesen/emberségesen túlélni/megélni azt, hogy az anya hallani sem akar egy szakápolónő foglalkoztatásáról. Bár a szekvencia csak részben kínál új nézőpontokat, utána a szereplők tényleg azokat a gondolatokat osztják meg egymással, amelyeket korábban a résztvevőktől hallottak, illetve a beszélgetésből leszűrtek. Ugyanakkor ezt az improvizált kvázi-jelenetet az egész előadás mind lélektanilag, mind színészileg legmegérintőbb, az eutanázia kérdését felvető jelenete követi, ami (mivel nem reflektál rá drámás feldolgozás) ismét az érzelmi azonosulást erősíti.

A második kinyitás a *3050 gramm*ban is az előadás utolsó előtti szekvenciája, ám ez esetben az alkotók úgy döntöttek, hogy a felnőtteknél is érdemes élni az eltávolított szerepből való kérdezés technikájával és a kiscsoportos szövegalkotás, illetve az élőkép adta lehetőségekkel. A „mit csináltunk rosszul?", „mit rontottunk el?" kérdéseket a színész-drámatanárok vezetésével úgy járják körül a nézők, hogy először öt csoportban megfogalmazzák, mit kellene megkérdeznie önmagától Andrisnak vagy Zsófinak. Majd ezeket a szövegeket úgy hangosítják ki, hogy a csoportokat képviselő egy-egy néző saját maga is beáll egy bizonyos pózban az ajtóban álló két feleség, illetve a tőlük legmesszebb, a díszlet legszélén álló férj közé. Ily módon Freiheit Géza utolsó mondatai egy, a nézők gondolataiból, illetve a nézők és játékosok testéből együttesen formálódó, a válságból kivezető út első állomásait jelző kinetikus szoborcsoportot kommentálnak: „engedjétek meg, hogy még egyszer nyomatékosan felhívjam a figyelmetek arra, milyen fontos lenne, hogy Magyarországon egyre több férfi menjen el GYED-re! Küzdjünk ezért együtt! Higgyétek el, higgyék el, hölgyeim és uraim, ez nem utópia, vannak olyan országok Európában, ahol ez már kötelező, például Svédország!"

A bevonódás kapcsán nem lehet figyelmen kívül hagyni azokat a látványtervezői technikákat, amelyek a térkoncepció aprónak tűnő, ám az interakció szempontjából fontos változtatásaival élnek. A *3050 gramm* nem csak arra használja fel az előcsarnokból a színházterembe vezető lépcsőt, hogy (mint a *Lady Lear*ben) a programvezetők – a valóság és a fikció kvázi-határán – szerepen kívül tájékoztassák a nézőket a részvételi színház kommunikációs sajátosságairól. Hanem egyfelől itt lépteti fel először Freiheit Gézát, aki az Alapítvány elnökeként (vagyis szerepben) érdeklődik, hogy ki miért jött el az előadásra, van-e gyereke, hol hagyta a kicsit az előadás alatt, másfelől a lépcsőn játsszák el az alapjelenet első egységét. Ezt a „kirohanást" az szakítja meg, hogy a játékosok (mintegy ráeszmélve magánéletük kukkoltságára) drámatanárként, a színészi én

és a fiktív szerep között egyensúlyozva kérik a nézőket, hogy jöjjenek fel hozzájuk a lakásba, és nézzék meg, hogy jutottak idáig. Vagyis arra használják fel a színházépület két elemét, hogy a színházi reprezentáció szerkezetének játékba hozásával (és nem agyonmagyarázásával) valósítsák meg a színházi nevelés alaptörvényét, a távolítást.

A mindkét esetben két részre tagolódó előadás abban is különbözik egymástól, hogy a játéktérrel szemben elhelyezkedő nézőtér a *3050 gramm* esetében két, a *Lady Lear* esetében négy külön elhatárolható részre van bontva. Az utóbbi esetben ez az eljárás automatikusan megszervezi a második interaktív szakasz megbeszéléséhez szükséges kiscsoportokat. Ily módon nem a néző lép be a színész-drámatanár játékterébe, hanem a szerepben maradó színész-drámatanár áll a csoport elé vagy mellé. Ez a látszólag mellékes tény egyfelől fizikailag nehezíti meg a kétirányú kommunikációt (a nézők a másik kiscsoport közelsége miatt rosszul hallják a színész-drámatanár kérdéseit és viszont), másfelől a klasszikus osztálytermek tanár-diák viszonyára emlékeztet, és hiányként engedi megélni a komplex színházi nevelési előadásoknál megszokott helyzetváltozásokat, játékos-néző szerepcserét. A 2014-es előadás esetében viszont az öt kiscsoport szükségszerűen mind a drámás munka, mind a szoborcsoport bemutatása során fizikailag is beléphet az ily módon a cselekvő nézés helyévé váló játéktérbe.

A dramatikus narratíva illúzióját megteremteni hivatott színpadi látvány is két különböző elv alapján szerveződik. A *Lady Lear* esetében a feketére mázolt falú játéktér három hátsó kijárója és a szelektív realizmus jegyében átgondolt díszlet (egy asztal, két szék, egy heverő, kis szekrény székkel, lemezjátszóval) tökéletes keretet teremt mind a nézői absztrakció, mind a színészi típusalkotás számára. A *3050 gramm*ban viszont egy alacsony árkategóriájú IKEA-bútorokkal tökéletesen berendezett, vélhetően másfél szobás lakásbelsőt látunk, amelyet üvegajtó választ el attól a terasztól, ami az előadás során az egymás és önmaguk számára egyre idegenebbé váló Andris és két Zsófi búvóhelye lesz. A körüljárandó problémák nézői absztrakcióját ez esetben a motívumsorrá váló kellékhasználat segíti. Ennek az András és Zsófi (M) már említett (mindig két fél közötti) vergődését demonstráló proxemikának az esszenciája látható a megismételt alapjelenetben. A dulakodássá fajuló pakolás során a kanapé két piros párnája között elhelyezkedő („Nórától az esküvőre kapott") szürke párna jelképezi azt a gyermeket, akiért a szimbolikus harc folyik. A párnát végül András elengedi, Zsófi (M) viszont (aki a 2. jelenetben a piros párnával tömte ki a tunikáját) a földhöz csapja. Ennek a szintaxisnak köszönhetően válik vizuális motívummá a táska és a párna (menni vagy maradni), a somlói és a saláta (a magzatot vagy a saját testemet tápláljam), az ágy jobb és bal oldala (szex vagy alvás), az asztal és

a terasz (közösen vagy egyedül), az embrió- és a gondolkodó póz (feladom vagy küzdök). Ily módon a recsegő gyermekhang tolmácsolta haikukkal és teljes sötétséggel szegmentált előadás látványvilága egymás után exponált fényképek sorává válik, amelyek a fókuszban álló probléma variációiként jelzik egy párkapcsolat stációit: a terhesség félelmeit, az első hetek szorongó bizonytalanságát, a fáradt enerváltságot, türelmetlenséget, a Gianni Morandi *In ginocchio da te* dala ellenére sem sikeres szexet, a jószándékú kívülállók által erősített megfeleléskényszert és a „ki is akarta ezt a gyereket?" kérdés felvetését.[468]

E kérdés megszólaltatásának alfája és ómegája az a színész-drámatanári teljesítmény, amely az improvizáció, a (re)prezentáció és a performansz között egyensúlyoz.[469] Olyan nézői részvételt kultivál és motivál, amely az érzelmi azonosulás, intellektuális reflexió és a drámás játék által egyaránt meghatározott esztétikai tapasztalat révén történik meg. Egyik előadásban sem kérdéses, hogy a színész-drámatanárok a típusalkotás eszközeivel úgy elevenítik meg az adott kontextust, hogy élményszerűvé válik a nevelési céllal felvetett probléma. Az ehhez szükséges, lélektanilag felépített játékot a *3050 gramm* esetében egyfelől az előadás nonverbális szövetének absztrakciós rendje, másfelől Romankovics Edit és Gyombolai Gábor virtuóz alakítása ellenpontozzák. Gitta és Zsolt önálló tanulmányt érdemlő megjelenítése során úgy villantják fel a Mr. és Mrs. Tökély nevű sztereotípia vonásait, hogy az alakítás sohasem válik kabarétréfává. Sőt! Önmagukon nevető játékmódjuk révén a perfekcionizmus társadalmi jelensége arcot és hangot, a brechti színészet társadalomért érzett felelősségének fázisa pedig új értelmet kap.[470]

A *Lady Lear* esetében a három fiút játszó színész típusalkotása pontosan rajzolja elénk az okos egoista vállalkozó, a mának élő felelőtlen hangosító és a soha fel nem növő anyámasszony katonája figuráját. A bal oldalára béna anya életminőségét azok a mímes játék drámás konvencióját színre vivő (esztétizáló) jelenetrészek demonstrálják,[471] amikor a színészek ténylegesen végrehajtják a távirányító használatának, az ásványvizes üveg kinyitásának és a felöltözésnek (egyedül megvalósíthatatlan) mozdulatsorait. A Cordélia, illetve Kent dramaturgiai szerepét betöltő Bence és Orvos alakjának azonosítását viszont számos ponton a

[468] „Koccant két cseresznye. / Lepottyantak. / Féreg alszik alattuk."; „Élet lett már így / Ha lélek már nincs / Ó jaj szerelem volt csak."; „Be jó a család, / melegen a puskapor, / holnap robban majd."; „Sírva jöttél / világra, itt álldogálsz / sorodra vársz most." Róbert: *3050 gramm.*

[469] Jackson: *Learning Through Theatre*, 52.

[470] „A konkrét példától eltávolodva, szerintem minden színházi előadás állít valamit a világról, az ARS-előadások esetében is minden alkotónak van saját véleménye az előadásban feldolgozott kérdésről. Illetve már az egy állítás, hogy milyen témák kerülnek a fókuszba." Boros Kinga: Ez egy demokratikus műfaj. Beszélgetés Róbert Júlia dramaturggal, *AnyaLátó*, 26. évf., 2016/8–9, 36.

[471] A DIE ezen konvenciójához lásd Neelands: *Dráma a tanulás szolgálatában*, 72.

lélektani realizmus technikájának elmélyítése segíti. Az unoka és az apa Skype-beszélgetése, illetve a Dormitum fel nem írásának jelenete az apró rezdülések révén kisrealista élményben részesíti a nézőt, akiben viszont épp ezért hiányérzet marad, hiszen nem kerül sor az ily módon relevánssá váló, ám a történet egészében következmény nélkül maradó problémák megbeszélésére.

Következésképp (visszatérve a dramatikus tevékenységi formák színrevitelének kérdéséhez) a *Lady Lear* olyan „drámatanári szerepbe lépés kiterjesztett változata",[472] amelynek státusza vagy „szembenálló-hatalmi", vagy „segítségre szoruló áldozat". Ily módon nem annyira a mélyebb tartalmak létrejöttéhez és felfedezéséhez, mint (és legjobb esetben) előítéleteink reflexiójához, az ismerősre vetett idegen tekintet létrejöttéhez segítenek hozzá. A *3050 gramm* viszont megcsináltságának minden pontján szembenállásra, ellenvéleményre buzdít, és nemcsak a dikció, hanem az akció szintjén is felelősséggel ruházza fel a nézőket. Ezt igazolja, hogy hatástörténetét egyfelől a 2021/2022-es évad legtöbb vitát kiváltó közösségi színházi előadása, a Baby Blues-projekt eredményeként létrejött *Baby Bumm – kitettségi hatások*,[473] másfelől Ördög Tamás „dekonstrukciós kísérletként" definiált *Babaház*a és az Apertúra tantermi színházként futó *Nór*ája írja. S a két legutóbbi rendezés azt a kérdést is felveti, hogy a 2023/2024-es évad Brecht- és Ibsen-reneszánszának dráma- és színházpedagógiai orientációja nem a művészszínház fogalmának 21. századi újraértelmezését sürgeti-e.[474]

Közhelyek egy kulcsproblémáról – a megfigyelő résztvevő története

A „részvétel korának" színház- és performanszművészetében megfigyelhető egy olyan tendencia, melyet az előadásban részt vevők kölcsönös láthatósága jellemez. Ha nemcsak a színészi test, hanem mind a játékos, mind a néző egymás tekintetének keresztttüzében jön létre, akkor ez a kitettség alapvetően átstrukturálja a vizuális észlelés középpontos perspektíva törvényei alapján működő rendjét. Immár a néző és a nézett (a figyelő és a megfigyelt) „tekintet domináns és partikuláris, kollektív és individuális cselekedetei a fontosak", s ennek következtében „a

[472] Bolton: *Az oktatási dráma*, 17.

[473] *Az anyaság ezerféle arca – avagy mi az a Baby Blues Workshop és a Baby Bumm*. https://www.mu.hu/az-anyasag-ezerfele-arca-avagy-mi-az-a-baby-blues-workshop-es-a-baby-bumm/ (Letöltés: 2023. december 28.)

[474] Az említett két rendezésen kívül nem lehet nem észrevenni, hogy egyre több alkalmazott, illetve közösségi színházi előadás (például Fodor Orsolya: *A krétakör*, 2021; Láthatáron Csoport: *Kenyértörés*, 2022; Kelemen Kristóf: *Figyelem megzavarására alkalmas*, 2024) próbálja megfogalmazni a brechti kérdésekhez és válaszokhoz fűződő viszonyát.

szemantikus és önreferenciális jelentések létrejötte hatással van testi normáinkra, önmagunk szubjektivizálásának társadalmilag meghatározott pozícióira és viselkedési szabályainkra".[475] Ez az elsőként Czirák Ádám által elemzett tendencia nemcsak irritálja az illúziószínház előadásain edződött nézői szokásrendet, hanem komoly módszertani következményekkel jár.[476] Hiszen a nézői bevonódás oly módjainak leírása, elemzése és megszövegezése válik feladattá,[477] amelynek társadalom- és kultúrkritikai funkciója (nagyon leegyszerűsítve) két kérdésen múlik: *(i)* a felkínált részvételi színházi formák az előadás implicit vagy explicit befejezetlenségéből fakadó kontingencia csökkentésére vagy épp ellenkezőleg: a nézői aktivitás fokozására törekszenek-e (s ha igen, akkor hogyan)? *(ii)* az előadás-dramaturgia eléri-e (és ha igen, akkor hogyan) a rendezés által kijelölt változást a nyilvánosságnak abban a speciális formájában, ahol a produktumot integráló projekt zajlik?[478] A továbbiakban az örvendetesen szaporodó civilszínházi előadások elemzése során felmerülő olyan szempontokra mutatunk rá, melyek érdemben reagálnak e két kihívásra.

[475] Ádám Czirák: *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenswerdens in Theater und Perfomance*, Bielefeld, transcript, 2012, 294, 289. (Saját fordítás.)

[476] Az 1. fejezetben alkalmazott *Philther*-módszer esetében például két TIE előadás elemzése során az alábbi kiegészítő szempontok merültek fel: „(Az előadás színházkulturális kontextusa) Az intervenciós cél andragógiai vonatkozása mennyiben releváns szociológiailag, és mennyiben újszerű az adott kérdés/probléma színpadi reprezentációjának művészszínházi szokásrendjének ismeretében? (Dramatikus szöveg, előadás-dramaturgia) Milyen az adott előadás alapját képező DIE terve – különös tekintettel a drámamodell megválasztására, a történetvázra és a fókuszra? (A rendezés) Az előadás felruházza-e a nézőt tényleges cselekvőképességgel, és ha igen, akkor nyílt végű interaktív munkaformák révén teszi-e ezt? (Az előadás látványvilága és hangzósága) Az előadás térkoncepciója segíti-e a sikeres interakciót? A játéktér látványvilága segíti-e a vizsgált probléma »tipikus« voltának felismerését? (Színészi játék) Az alapvetően tipizáló színészi játék lehetővé teszi-e, hogy megelevenedjen az a kontextus, amely élményszerűvé teszi a néző számára a nevelési céllal felvetett problémát? A drámatanári munka (kérdéstechnika) hozzásegít-e a mélyebb tartalmak létrejöttéhez és felfedezéséhez, előítéleteink reflexiójához, az ismerősre vetett idegen tekintet létrejöttéhez? (Az előadás hatástörténete) Az előadás felruházza-e a nézőt olyan cselekvőképességgel, amely egy aktív és konfrontatív módon demokratikus (Chantal Mouffe) állampolgári viselkedést modellál? Láthatóvá és hallhatóvá tesz-e olyan társadalmi tabukat, amelyeket a nyilvánosság kevéssé, alig vagy csak sztereotípiák révén észlel, illetve olyan társadalmi csoportokat, amelyek ki vannak rekesztve a társadalmi/színházi nyilvánosság ellenőrzött rendjéből?" Kiss Gabriella: A résztvevő színháza mint kulturális modell. Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két „kifejezetten felnőtt közönség számára" készült előadásáról, in Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, Budapest, JAK – Prae.hu, 2018, 122.

[477] Christel Weiler – Jens Roselt: *Aufführungsanalyse: Eine Einführung*, Bern, UTB, 2017, 16.

[478] Matthias Warstat: Prozesse, Konflikte, Wirkungen. Zu Methoden der Untersuhung von *applied theatre*, in Wihstutz–Hoesch (Hg.): *Neue Methoden*, 73.

A „civilszínész" rend-ellenessége

A „rend-ellenes színházról" olvasható szakírások többsége esetében 2023-ban is feltehető az a kérdés, amellyel tíz évvel ezelőtt az 50. Berlini Színházi Találkozó zsűrije indokolta a Theater Hora *Disabled Theater* című produkciójának nominálását: „Ki a sérült? Az a néző és az a kritikus, aki fogyatékosnak látja a színészt a színpadon? Vagy az a színész, aki úgy lép színpadra, hogy tudja: életének normális része a Down-szindróma vagy az, hogy lassabb a többieknél, vagy problémát okoz betenni a kezét a szájába, bekötni a cipőjét?"[479] Az az ép, aki *egészséges*? Mije fogyott el a *fogyaték*kal élőnek? S a jóindulatú és megbocsátó vagy épp megrendülten érzelgős (de semmiképp sem elemző-értelmező) kritikák alanyai nem hatalmi pozícióból vonják-e meg tőluk az *alkotói* részvétel tényét? Ennek a (nem csak) szakírói beállítódásnak a jele, amikor a TIE és civil- vagy sérültszínházi előadások kritikái reflektálatlanul mitizálják az ún. „interaktív részek" egyediségét és megismételhetetlenségét, továbbá *sui generis* politikusnak tekintik az önmagukat funkcionálisan és intervenciós céllal meghatározó projektek produktumait.[480] De erre kell gyanakodnunk akkor is, amikor nem vagyunk hajlandóak saját vizsgálati horizontunk újrastrukturálására: annak átgondolására, hogy részvételünk *rész*legességének tudatában is képesek vagyunk-e „felelősséget viselni a saját esztétikai tapasztalatunkért".[481] A színházi szakírás diszkurzív terében tudjuk-e artikulálni azt a tényt, hogy a „rendellenes" dramaturgiák sokszor annyi előadásra bontják a „nézéseseményt" (Kotte),[482] ahány egyén vagy csoport vesz részt a szcenikus folyamatban.[483]

A partikuláris és poliperspektivikus elemzői horizontot legkézenfekvőbb módon a 21. század „magán kívül" kerülő színházának egyik legfőbb sajátossága: a *doing biography* gesztusa sürgeti. Ez az alapvetően szociológiai fogalom egy olyan (semmiképp sem retrospektív és semmiképp sem lezárt) tevékenységre utal, melynek során az élet egy folyamatosan aktualizálódó, jövőorientált és csak létrejöttének pillanatában érvényes váza jön létre.[484] Ezek az előadások életrajzok

[479] Idézi Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich, Diaphanes, 2012, 37.

[480] Vö. Kricsfalusi: *Hogyan (nem) politikus*, 19–23.

[481] Eva Holling: Bekommen alle das Theater, das sie verdienen? Übertragung und/oder/als Methode, in Wihstutz–Hoesch (Hg.): *Neue Methoden*, 47.

[482] Kotte: *Bevezetés a színháztudományba*, 15–55.

[483] Doris Kolesch – Theresa Schütz: Polyperspektivische Aufführungs- und Inszenierungsanalyse am Beispiel von SIGNAs *Söhne & Söhne*, in Wihstutz–Hoesch (Hg.): *Neue Methoden*, 25–46.

[484] Bernhard Fetz: Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie, in Bernhard Fetz (Hg.): *Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie*, Berlin, De Gruyter, 2009, 3–68.

(Biographie) helyett életek megrajzolódásait *(Biographieren)* viszik színre, hogy a néző szeme előtt, játékosítva jöjjenek létre olyan narratív identitások, amelyek kiinduló és sokszor végpontja is az „auto"-előtag értelmében vett személyesség. Önnön életemnek önmagam által megrajzolódó, majd eltűnő képe áll egy etűd, egy szekvencia középpontjában, mely két okból egyedi. Egyrészt azért, mert csak és kizárólag önmagában, önmagától és önmaga révén képes működni. Másrészt azért, mert demonstratívan részleges. A történet(mesélés) módja ugyanis pont arra reflektál, hogy az adott sztori „a kollektív cselekvést megjelenítő »történelem« fogalmának partikuláris esete, az adott [...] élettörténet egészének pedig csak részeleme".[485] Következésképp (mivel legtöbbször „civileknek" nevezett kisemberek történeteiről van szó) a narratíva azon múlik, hogy alkotói bele tudják-e helyezni az egyéni tapasztalatot a szerző társas jelenébe és múltjába, illetve az aktuális (számára azonban anonim) történelembe.

Miért teszi nehézzé a narratív identitásképzéshez szükséges önreflexiónak ez a színházcsináló és műfajt teremtő gesztusa az előadás-elemzés klasszikus kérdését: „Mit jelent számomra az esemény?"[486] Azért, mert az első pillanattól fogva világos, hogy az elemzésnek „a rendetlenség szigete" a tárgya. Heiner Müller ezzel a metaforával érzékeltette azoknak az (1989/1990-ben mind saját praxisában, mind a német szcénában rendkívülinek számító) próbáknak a „rend-ellenes" voltát, amelyek tétje nem az volt, hogy létrejöjjön a *Hamlet/Hamletmaschine* című produktum összetevőjét alkotó alakítás, hanem hogy a színészek „kitalálják" *(devise)* önmagukat – önmaguk rendezőivé váljanak.[487] Vagyis akkor és ott olyan színházcsináló attitűdöt várt el munkatársaitól, amelyre az emberek előtti jól-megcsinált emberábrázolás professzionális színlelői képzetlennek és képtelennek érezték magukat: önmagukat bizonytalannak, a folyamatot kaotikusnak érzékelték. Tézisünk szerint a részvételi színházi formákkal dolgozó, autobiografikus és civilszínházi előadások elemzőinek ezeket a „rend-ellenes alkalmatlanságnak" a színrevitelére épülő, saját „rend-ellenes rendje" szerint „professzionális",[488] a művészszínházi diszpozitívum rendje szerint viszont dilettáns gyakorlatokat kell észlelniük, értelmezniük és megszövegezniük.

Nos, ez a cél furcsán antropocentikus fénytörésbe helyezi az előadás-elemzés Patrice Pavis-i elméletének egyik legfontosabb előfeltevését:

[485] Pászka Imre: *Narratív történetformák a megértő szociológia nézőpontjából*, Szeged, Belvedere Meridionale, 2007, 188.

[486] Weiler–Roselt: *Aufführungsanalyse*, 13.

[487] A próba leírását és elemzését lásd Matzke: *Arbeit am Theater*, 267–270.

[488] Így közelít a fogalomhoz a Kirsty Johnston által szerkesztett *Disability Theatre And Modern Drama: Recasting Modernism* című kötet is (London, Bloomsbury Methuen Drama, 2016). Vö. Szabó-Székely Ármin: Az alkalmatlan színház, *Színház*, 50. évf., 2017/4, 6–8.

> A néző igényli, hogy észlelhessen, tehát leírhasson egy egészet *(totalité)* vagy legalább egy strukturált és szervezett rendszeregyüttest, amelyet ma a *mise en scène* fogalmán értünk. Ebből a szempontból nem sok értelme van a *mise en scène* elemzéséről beszélni, hiszen a *mise en scène* meghatározásánál fogva az állásfoglalások és a szervezési elvek szintetikus rendszere, és nem az eljövendő elemzés tényleges és empirikus tárgya, mint az előadás vagy a reprezentáció.[489]

Hogyan lehet interszubjektív érvényességgel közvetíteni olyan élmény- és tudásszerkezeteket, amelyeknek nemcsak célja (egy előadás létrehozása és eladása), hanem funkciója (láthatatlan problémák megmutatása révén társadalmi párbeszéd kezdeményezése) is van? Hogyan lehet értelemegésszé rendezni egy olyan eseményt, mely egyfelől törvényszerűen heterogén, hiszen egy jól meghatározott élethelyzet okán közösséget alkotó civil csoport személyes történetein alapul, másfelől nyíltan törlés alá helyezi (Derrida) a színész, a rendező és az író feladatköreinek a művészszínházi diszpozitívumra jellemző tartalmát és hierarchiáját? Hogyan változik meg a színháznézés *mezeje* (Bourdieu), ha abban a „hétköznapok szakértői" és olyan színházcsinálók játszanak, dolgoznak együtt, akiknek színészi, dramaturgi, látványtervezői és rendezői státusza mellé kötőjellel oda kell illeszteni a „drámatanár" utótagot? Milyen módszertani következményei vannak annak az előadás-elemző magatartásnak, amely tudatosan lemond az esztétikai ítélet kanti egészlegességéről, hiszen tisztában van vele: egy projektmunkaként definiálható próbafolyamatot kell láthatóvá tennie? Mi történik, ha a szakírás elbeszélője szándékosan egymásba omlasztja azt a dichotómiát, mely szerint míg a játékos (Hannah Arendt szavaival élve) „per definitionem pártos", addig a profi néző általános alanyként, külső nézőpontból távolságot tartva figyeli és ítéli meg azt a műalkotást, amelyben ténylegesen csak E/1. személyben tud részt venni?[490]

Ezekre a kérdésekre ad a továbbiakban egyféle választ az alkotó-résztvevő megfigyelői tekintetének reflexiója. Tárgya pedig a Káva *Állampolgári Színház* és a MU Színház által jegyzett *A mi iskolánk* című projekt, mely számomra 2021 májusában egy személyes történet beküldésével kezdődött, majd egy 2021 októberétől 2022 februárjáig heti rendszerességgel zajló, folyamatorientált projekttel folytatódott, és az *Aziskoláját!* című projektproduktum hat előadásával zárult.[491]

[489] Pavis: *Előadáselemzés*, 18.

[490] Benjamin Wihstutz: Fünf Thesen zum Urteilen des Zuschauers, in Milena Cairo – Moritz Hannemann – Ulrike Haß – Judith Schäfer (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld, transcript, 2016, 585–597.

[491] Cím: *A mi iskolánk (Káva Állampolgári Színház: Aziskoláját!, 2022)*; KA2 jelű Erasmus+ projekt futamideje: 2019.12.01. – 2022.08.31. Bemutató dátuma: 2022. február 4. A bemutató helyszíne:

Munkahipotézisem szerint ez a vállaltan E/1. személyű, de kezdettől fogva középiskolai magyar nyelv és irodalom, továbbá német és dráma szakos tanárként artikulálódó előadás-elemző tekintet azért lehet hasznos, mert két, a projekt egészének ismeretében fókuszálható kérdés segítségével teszi közvetíthetővé az autobiografikus színház „civil" atmoszférájának lényegi elemét, a személyességet:[492] *(i)* hogyan vált egy színházcsináló civil közösség közös tulajdonává a történetem, s ennek során hogyan transzformálódott az E/1. személyű személyesség T/1., majd T/3. személyűvé? *(ii)* Hogyan írhatók le az elemzés céljából azok a „hétköznapok szakértőinek" „színésztoalettjében" (Sztanyiszlavszkij) zajló dinamizmusok, amelyek legfőbb célja biztonságos munkakörülményeket, vagyis bizalmi légkört teremteni? Olyan atmoszférát, amely nem csupán az alkalmazott, hanem a művészi/rendezői színház, mi több: a közösségben/társadalomban létezés esetében sem magától értetődő keretfeltétel, hanem tanulandó és tanítható gyakorlat, illetve alapvető etikai elvárás.[493]

Az autobiografikus paktum

A személyesség részlegességkénti értelmezésének centrumában a történet és a történetmesélő, a történet és a csoport, a történet és a játékos(ok), illetve a játék és a közönség közötti folyamat legegyedibb vonásait szabályozó „autobiografikus paktum" megszövegezése, aláírása és folyamatos újraértelmezése áll. Philippe Lejeune koncepciója azért volt meghatározó jelentőségű az 1970-es évek

MU Színház. Rendező-drámatanár: Sereglei András. Szerzők: Bognár Roland, Előd Nóra, Flaskay Zsuzsa, Glasshütter Melinda, Kertész Luca, Kiss Gabriella, Lantos Istvánné Nóra, Nagy Anikó, Násztorné Réczey Éva, Pénzes Edina, Princz Dortottya, Szélpál Stefi. Dramaturg: Róbert Júlia. Díszlet- és jelmeztervező: a másik Kiss Gabriella. Színész-drámatanárok: Somorjai Márton, Takács Gábor. Színész-résztvevők: Bognár Roland, Előd Nóra, Flaskay Zsuzsa, Glasshütter Melinda, Kertész Luca, Kiss Gabriella, Lantos Istvánné Nóra, Nagy Anikó, Násztorné Réczey Éva, Pénzes Edina, Princz Dortottya, Szélpál Stefi. A projekt egészét reprezentáló honlapot lásd: https://amiiskolank.kavaszinhaz.hu/?fbclid=IwAR1BDwaP19HUjfz5kb4dcS3xOTNm-C5OjjML1Fv36KNBvA09KkX-t8j5EU (Letöltés: 2022. július 13.)

[492] A projekt egészének megfigyeléséhez lásd Warstat: *Prozesse, Konflikte, Wirkungen*, 72. Ennek külső-megfigyelői példáját lásd Kiss Gabriella: „A színház csak ürügy": a színházi nevelés szemünk előtt be-, át-, szét- és talán megrendeződő diszciplináris tere, in Balassa Zsófia et al. (szerk.): *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*, Pécs, Kronosz, 2015, 209–219.

[493] A színházi kritika a közösségi-részvételi színházi előadásoknak pont erről a két dimenziójáról hallgat beszédesen. Mivel (leginkább dráma- és színházpedagógiai, illetve projektpedagógiai képzetlenségénél fogva) nincsenek szavai a természetesség „hétköznapok szakértői" által megvalósított szemléltetésére, vagy a vállalkozás nagyszerűségét és az önreflexió bátorságát dicséri, vagy meg- és felidézi azt az általános érvényű, de nem konkretizált igazságot, hogy – bár repertoárszerűen játsszák, és a néző fizet érte – nem produktum- hanem folyamatorientált projektekről van szó.

irodalomelméleti diskurzusában, mert a befogadó iránti felelősség horizontjából vizsgálta az irodalmi kánon részévé akkor váló retrospektív elbeszélések (emlékek) narratológiáját.[494] A paktumnak egy, a szövegbe írt és az olvasás során megkötődő szerződésnek kell lennie, amely azt szabályozza, hogy kicsoda az E/1. személyű elbeszélő és a vele adott esetben azonos főszereplő akkor, ha a mű témája az író individuális élete, személyiségének története, és alapvető jellemzője, hogy a szerző, az elbeszélő és a főszereplő azonos.[495]

A modellnek nem lenne ötvenéves hatástörténete, ha kimerülne annyiban, hogy az irodalmi szöveg olyan paratextusai (Genette), mint a cím, az alcím, az előszó stb. egyértelművé teszik ezt az azonosságot. (Egyébként pontosan úgy, ahogy ez rutinszerűen megtörténik az *Aziskoláját!* színlapján vagy a részvételi színházi formákkal dolgozó műfajok esetében a nézők beengedése előtt.) Jelentősége abban rejlik, hogy olyan (recepció)esztétikai problémaként artikulálja az esztétikai tapasztalat személyességét, mely sem nem magától értetődő, sem nem önmagában vetten és önmagáért érték. Mi több: olyan cél, amelynek elérése (most már a konkrét színházi előadásra vetítve a kérdést) komoly munka, hiszen az adott élettörténet írójának, a színházi szöveg társdramaturgjának és az autobiografikus előadás játékosának (ön)azonossága nem eleve adott entitás, hanem a fikcionalizálás és ideologizálás önazonos önképet író folyamatainak játéka.[496]

Miért olyan fontos ezt hangsúlyozni? Elsősorban a közösségi (és a diák- és ifjúsági) színház kortárs palettáját is meghatározó autobiografikus színházcsinálás etikai vonatkozásai miatt. A 2016 óta a színházi szakmát érintő közéleti-társadalmi botrányok, megmozdulások (például a *#metoo* mozgalom vagy a nyilvánosságra került verbális és fizikai abúzusok esetei, az erőszakos vezetői, rendezői magatartásminták, melyeket a szakma hierarchikus berendezkedése megenged, a perfekcionizmus ideája pedig legitimál) végső soron egyetlen kérdésre vezethetők vissza: „Hol a határa a határátlépésnek?"[497] A továbbiakban egyetlen egy történet (saját történetem) sorsán keresztül mutatom be annak a paktumnak a működését, amely ebben az esetben három szempontból vált a

[494] Bianca Weyers: *Autobiographische Narration und das Ende der DDR Subjektive Authentizität bei Günter de Bruyn, Monika Maron, Wulf Kirsten und Heiner Müller*, Göttingen, V&R unipress, 2016, 21–46.

[495] Philippe Lejeune: Az önéletírói paktum, ford. Varga Róbert, in *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, Budapest, L'Harmattan, 2003, 17–47.

[496] Vö. Norma Köhler: Sich Er-, Vor- und Verspielen: Biografieren als Verfahren und Erfahrung ästhetischer Arbeit Aufmerksamkeitsverschiebungen als Impulse für das Theater und die Ästhetische Bildung, in Köhler–Scheurle–Hinz (Hg.): *BIOGRAFIEren auf der Bühne*, 85–106.

[497] Kricsfalusi Beatrix: *Hol a határa a határátlépésnek?* https://trafo.hu/programok/etrafo_tudastrambulin_11 (A 2021. február 24. 17:00 órai webinárium megtekinthető a Trafó Facebook-oldalán: https://www.facebook.com/trafohouse/videos/459058215456811) (Letöltés: 2023. december 28.)

művészi (dramaturgi és rendezői) határátlépés szinte észrevehetetlen határait felmutató és azt a közösségi munkafolyamat során körülbelül kéthetente formálisan is kontrolláló „szerződéssé". E szerződés három pontja az állampolgári színházcsinálás alábbi három tevékenységi körét szabályozta: *(i)* a narratív történetforma háromsíkú értelmezése komplex dráma- és színházpedagógiai eszköztár segítségével; *(ii)* a történet közösségi tulajdonná válása egy folyamatorientált dráma- és színházpedagógiai projekt révén; *(iii)* az adott szakma és élethelyzet rendszerszinten láthatatlan problémáinak láthatóvá tétele egy civilszínházi produktum révén.

„Monológot próbálok tizenhat évesekkel… felállok, hátamra fekszem, gördülök, köldökömre koncentrálok, együtt csináljuk…, és az a negyvennégy éves női test, amely fáradtan épp most idegenül el tőlem, csodaszépnek, csodaerősnek és ismeretlen ismerősnek érzi magát." Az ilyen (pillanatfelvételekhez hasonló) naplószerű bejegyzéseket a történettudomány és a szociológia dokumentumnak tekinti, de nem nevezi narratívának. Hiszen míg például a krónika vagy a memoár szerzője létrehozza a múlt E/1. személyű konstrukcióját, ezeket a „konkrét, ténybelileg hiteles" szövegeket épp a „távlat" és az „egységes perspektíva" hiánya jellemzi.[498] Az ezt csak fokozó introspektív jelleg és az ezzel együtt járó vázlat- és rajzszerűség a társadalomtudományok számára komoly módszertani problémává, a művészi alkotófolyamat szempontjából viszont izgalmas kihívássá teszi az ún. „objektív hermeneutika" alkalmazását, „amelynek fő törekvése valamennyi lehetséges olvasási mód felderítése, főleg a legvalószínűtlenebbeké".[499] Az ez esetben javasolt „intuitív gondolatkísérlet" ugyanis a közösségi színházi formákban egy kollaboratív munkafolyamat részévé teszi annak a ricœuri értelmezésműveletnek az eltervezését és végrehajtását, amely alapvetően három: belsőélettörténeti, össz-élettörténeti, inter- és transzélettörténeti síkon dolgozik. Tétje pedig, hogy színre tudjon vinni egy semmiképp sem univerzális, de kollektív és egy már csak annyiban pratikuláris, amennyiben narratív, szociális és hangsúlyosan jelenbeli identitást.[500]

A mi iskolánk projekt esetében ez a célképzet egy szakmához köthető identifikáció. Hiszen az autobiografikus paktumot csak és kizárólag tanárok, mi több: olyan tanárok ismerhették meg, akik egy történet és egy ahhoz kapcsolódó fénykép beküldését, majd egy workshopon való részvételt követően kijelentették, hogy önmeghatározásuk szerves, de nem magától értetődő eleme az a mondat, hogy „tanár vagyok". Sőt a szerződés talán legfontosabb (és – mint később látni fogjuk

[498] Pászka: *Narratív történetformák*, 256.
[499] Uo.
[500] Uo., 263–272.

– legtöbb reflexiót igénylő) pontja az volt, hogy a Káva próba- és színháztermében folyó tevékenység egy laboratóriumi kutatás kockázatával és egy kollektív szupervízió szubverziójával jár. Ki lett ugyanis mondva, hogy a szociális identitásunkat újrakonstruáló csoporttagság feltétele ez esetben nem a diploma vagy az életpályamodell szerinti besorolás, hanem az alábbi három játékszabály betartása. *(i)* Hét hónapon keresztül legalább heti három órán át saját tapasztalati és elváráshorizontom határán dolgozom, hiszen a projekt természeténél fogva bármiféle „ideológia szétzúzására" is irányulhat.[501] *(ii)* Ennek okán szakmai identitásom ismertnek vélt tartalmait csoport- és rendszerszintű problémaként, következésképp nemcsak a saját (megszokott), hanem idegen (szokatlan) perspektívából veszem górcső alá. *(iii)* Ily módon elfogadom, hogy az akkor tervezettek szerint még csak négyszer bemutatásra kerülő produktum „a mesterségként űzött demokrácia [olyan] tréningje" és az „integráció [olyan] tere",[502] melyet a „káosszal űzött játék" hoz létre.[503]

Vagyis a paktum (és a projekt) két előfeltevésre épült. „Tartalmilag" az egyén önmeghatározásának a csoportba tartozásból fakadó jellemzői: „az egy csoportba tartozó személyek egyedi élettörténetei – amelyeket megosztanak egymással – létrehozzák a csoport szociális identitását, viszont a csoport szociális identitása is megteremti tagjainak személyes identitását (a csoporttag egyéni élettörténete az elbeszélő személy csoporttagságának megfelelő szociális identitás jellemzőit is magán viseli)".[504] „Formailag" az a *devising*ként ismert, „struktúrákat megkérdőjelező alkotói attitűd, [mely] nemcsak az alkotói szerepkörökkel, illetve a mű és az előadás viszonyával kapcsolatban vet fel kérdéseket, hanem a színház és az azt nézők közötti viszonnyal kapcsolatosan is, továbbá értelmezése során fontos szemponttá válik a színház társadalmi, közösségi, politikai szerepe".[505] Következésképp a paktumnak két nagyon érzékeny folyamatot kellett szabályoznia, biztonságossá tennie. Egyfelől azt a kutatást, melynek során egy itt és most megszülető (ismeretlen) mikrokultúra kereste viszonyát ahhoz az

[501] Pl. Reiner Steinweg: Lehrstückspiel als Gegenstand der Friedenforschung, in Christoph Nix – Dietmar Sachser – Marianne Streisand (Hg.): *Theaterpädagogik*, Berlin, Theater der Zeit, 2012, 111–116.

[502] David Fopp: *Menschlichkeit als ästhetische, pädagogische und politische Idee. Philosophisch-praktische Untersuchungen zum „applied theatre"*, Bielefeld, transcript, 2016.

[503] Gunter Lösel: *Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheaters*, Bielefeld, transcript, 2013.

[504] Jerome Seymour Bruner és Carel Fleischer Feldman *Group Narrative as a Cultural Contex of Autobiography* című művére (1996) hivatkozik Földes Györgyi: Identitás, in Kricsfalusi – Kulcsár Szabó – Molnár – Tamás (szerk.): *Média- és kultúratudomány*, 99.

[505] Bethlenfalvy Ádám: Amikor a facilitátor rendező. Párhuzamok a folyamatdráma és a *devising* színházi attitűdje között, *Theatron*, 15. évf., 2021/1, 34.

(ismertnek vélt) mikrokultúrához, melynek révén a kultúra egésze áll a személy rendelkezésére. Másfelől azt az (élet)játékot, melynek során alkalomról alkalomra változó módon, de mindig lehetővé kellett tennünk önmagunk számára, hogy valóban birtokba vehessük az alkotófolyamat egyes részeit.

Az említett naplószerű bejegyzés az értelmezés belső-élettörténeti síkján három másik pillanatfelvételbe integrálódott,[506] és az alábbi, egyértelműen kérdésként (személyes problémaként) megfogalmazott címet viselte: *Miért lettem negyvenpluszosan újra középiskolai tanár?* Vagyis nem csupán elméletileg volt egyértelmű, hogy ez esetben az egyes életélmények és azok jelentésének feltárása sem andragógiailag, sem esztétikailag nem lehet cél. (Az egyik esetben a színházi nevelés veszélyesen közel kerülne a pszichoterápiához, a másik esetben egy befejezett életrajz zárt reprezentációja kerülne a csoportmunka középpontjába.) Hanem dramaturgiailag is adott volt, hogy a „Kiss Gabriella" szerzőségét magán viselő narratíva már az első pillanatban töredékként, kontextusából és összefüggéseiből kiszakítva, az introspektív naplójelleget még jobban hangsúlyozva kerül játékba.

A „roncsoltságnak" ezt a lehetőségét használta ki maximálisan az a projekttervezői döntés, melynek értelmében a konkrét szöveggel csak a közösségformálódásnak abban a fázisában ismerkedett meg a csoport, amikor már mellékesen lehetett feltenni a kérdést, hogy vajon kié ez a sztori. A válaszok ugyanis akkor már úgy nevezték meg a jelenlévő szerzőt, hogy a történet elbeszélőjének azonosítása két irányba is kimozdult a belső-élettörténeti értelmezés keretéből. Egyfelől része lett a mai magyar közoktatás (*world-café* technikával összegyűjtött) „problémalistájának", amelynek összeállításában még azok a tanárok is segítettek, akik később nem mondtak igent a közös munkára.[507]

[506] 1. „Nézőként ülök egy színházban, mint hetente háromszor szoktam. Rám néz három régi ismerős nagyon fáradt, nagyon szomorú, de nagyon eltökélt tekintete. Segítséget kérnek, és én segítek, hiszen nekem könnyebb Goldonira és öt kilencedikesre pazarolni a nem létező szabadidőmet, mint nekik a nem létező idejüket." 2. „Monológot próbálok tizenhat évesekkel... felállok, hátamra fekszem, gördülök, köldökömre koncentrálok, együtt csináljuk..., és az a 44 éves női test, amely fáradtan épp most idegenül el tőlem, csodaszépnek, csodaerősnek és ismeretlen ismerősnek érzi magát." 3. „Már harminchatan vagyunk..., elfogyott 15 óriáspizza, Harry Potter mindjárt megszerzi a bölcsek kövét... és akkor egy álmos hang: »ha apám tudná, hogy itt ilyen egy irodalomóra, kivenne az iskolából«. Nevetés és a gondolat: »miért nem félek?«" 4. „A tanszékvezetői irodából rohanok át a tanáriba... Havonta egyszer biztosan rám néz egy-egy nagyon fáradt, nagyon szomorú, de nagyon eltökélt tekintet... Nem segítséget, hanem ötletet, erőt, energiát és azonnali cselekvést kérnek, és én megoldom, vagyis megszegem azt a szabályt, amiről mindig utólag tudom meg, hogy létezik. És ezt a végén mindig az köszöni meg, akinek a szabályt kellene betartatnia. Szabadnak érzem magam, és nem értem, miért nem rettegek, amikor pedig én alapvetően gyáva és megalkuvó vagyok."

[507] A magyar iskolarendszerben megjelenő, 2021. november 3-án beazonosított problémák listája: 1. megfeleléskényszer, félelem, 2. stresszmentesség kontra versenyszellem, versenykényszer,

Másfelől (egy szinopszisjátéknak köszönhetően) a jelenlévő tanárok összélettörténeti síkján megképződő horizont origójába nem a sztori, hanem annak (színház) olvasata került.[508] Ez a TIE dramaturgiai döntés úgy helyezte inter- és transzélettörténeti síkra az önmagamnak feltett, a négy pillanatfelvétel címében megfogalmazódott és a többiek számára még ismeretlen kérdésemet, hogy a sztori feldolgozása színházpedagógiai kontextusba került. Vagyis a csoport figyelmének középpontjában akkor és ott már nem én álltam, hanem a dramaturgi készségek és a szövegek implicit teatralitásának felismerése. S mivel ez a jelenettermelésre is irányuló folyamat a produktumorientáltsággal párhuzamosan egyre hangsúlyosabb lett, drámapedagógusok között (jó játékként és izgalmas kreatív írásos feladatként) artikulálódott az a két önismereti tevékenység, amely E/1. személyű, őszinte kitárulkozást követelt meg.[509]

A projektnek ezen a december végi pontján az összélettörténeti síkon való értelmezés (történetalapú, de problémacentrikus improvizációk formájában) *inter*aktivizálódni és színpadra *transz*ponálódni kezdett. Ennek okán az autobiografikus paktum is bonyolultabbá vált. Egyre fontosabb lett például, hogy szerdán 17:00-től 20:00-ig ne csak játszó tanárnak, hanem a tanári „hétköznapok szakértőjének" érezzük magunkat. Ezt a csak látszólag mellékes hangsúlyeltolódást segítette a foglalkozásokat keretbe foglaló „cseppentés". Amikor ugyanis a közös munka előtt és után is dönteni kellett a (nyugodt állapotot jelző) kék vagy a (zaklatott állapotot jelző) piros szín mellett, akkor ez a saját lelkiállapotommal szembesítő szokás tudatosította, hogy mekkora energia szükséges a heti rendszerességű szakmai (ön)reflexióhoz. Rituálisan ismétlődő bemelegítő fázissá viszont a kötött mondatkezdésre („A legjobb dolog, ami történt velem, amióta nem találkoztunk...") épülő nyitókörrel együtt vált, mely gamifikálta

3. gúzsba kötve (nem hagynak kibontakozni; elveszik a kreativitás; próbálkozunk, de nagyon szűk a mozgástér), 4. a játék hiánya, 5. szakadék a tanárok és diákok, illetve az iskola és a valóság között, 6. a poroszos rendszerben élő/gondolkozó tanár kap támogatást a vezetőségtől, 7. személyközpontú pedagógia hiánya, mit kezdjünk a problémás gyerekekkel, a szegregációval; 8. a tanár és rendszer érdektelensége az agresszióval szemben.

[508] Mindenki elolvas egy-egy (nem saját!) szöveget, és írásban max. három mondatban összefoglalja a tartalmát, majd befejezi az alábbi mondatot: „Nekem ez a történet arról szólt, hogy...". Ezt követően ki kell választani a történetből egy olyan jól körülhatárolható részt (helyzetet, jelenetet, mozzanatot), amelyet az olvasó szerint érdemes lenne felhasználni az előadásban. (Fontos, hogy ez ne féloldalnyi szöveg legyen, hanem akár valami kis apróság!) A tudásmegosztás részeként mindenkinek fel kell olvasni ezt a választott szövegrészt és indokolni a döntést.

[509] 1. „Mi lenne, ha...?": kiküldünk egy játékost a teremből, a bent maradók közül kiválasztunk valakit, és ő lesz az a személy, akire vonatkozni fog a „Mi lenne, ha... bútor/felhő/bolt stb. lenne?" kérdés, amit a kiküldött tett fel, és a benn maradók válaszolnak meg. 2. Örkény István *Leltár* című egypercesének kétféle újraírása: örömteli dolgok, ami miatt tanár lettem; nehéz és fájdalmas dolgok, ami miatt nehéz tanárnak lenni.

és keretek közé szorította a ventilálást, így végső soron megakadályozta, hogy az aktuális magán- vagy épp közéleti problémák váljanak a foglalkozás tárgyává.[510] Mert ez a főpróbahétig tartó folyamat már önmagunk színházcsinálói öndefiníciójáról is szólt. *(i)* Ki és miért lesz a színházi *devising* során már említett „fehér papírlap" és „doboz színesceruza" tulajdonosa – vagyis az, aki az adott történetet jelenetté improvizálja, a TIE dramaturg által továbbírt szöveget felolvassa, majd a már címmel rendelkező végleges változatot megrendezi és eljátssza? *(ii)* Az így keletkező színpadi szöveg, illetve jelenet hogyan illeszti ezt a tőlem ekkor már játékosan eltávolodott életmozzanatot az új tulajdonosok és a csoport szakmai és színházi tapasztalatainak összefüggésrendszerébe?

Az autobiografikus paktum egy explicit és egy implicit szabály segítségével biztosította, hogy a történetek közösségi tulajdonná váljanak, a történetmesélés pedig közös felelősségünk legyen. Egyfelől a saját történetem sorsát játszóként soha nem alakíthattam, vagyis nem én improvizáltam rá, és nem én hangosítottam ki (hanem Kertész Luca és Nagy Anikó), továbbá nem is én jelenítettem meg (hanem Előd Nóra és Kertész Luca). Ez a nagyon egyszerű – a Káva munkatársai által deklarált – gesztus nyitott művé (Eco) tette a nagyon is egy személyhez kötődő sztorit, hiszen textuálisan és teátrálisan is újabb személyes történetekkel került kapcsolatba. Ráadásul teremtett egy olyan távolságot, amely egyfelől egyértelművé tette, hogy bár csak hajszálvékony, de lesz kerettávolság (Neelands) a játszott alakok és a résztvevők saját élete között. Másfelől viszont a saját történetemnek „gazdája" lehettem! Mint mindenkinek, nekem is jogom és lehetőségem volt hozzászólni a szövegváltozatokhoz és azok színreviteléhez, de annak mértéke és módja már nem csupán tőlem, hanem a csoportdinamikától is függött.

[510] Vö. Owen Open Space módszere által ihletve a „bejelentkezési" és a „kijelentkezési kör" napi rituáléja bemutatja a társulatok felépítésének legfontosabb elveit. A *Lost Without Words* minden próbájának kezdetén a teremben jelenlévők (beleértve engem is) meghívást kaptak arra, hogy üljenek le egy körben, és mondják el, akár röviden, akár hosszan, vagy ahogyan csak szeretnék, azt, amit aközben éreztek vagy gondoltak, miközben a rendezők által kiválasztott konkrét tárgyat körbeadták. Amikor a kör bezárult, a tárgyat a kör közepére helyezték, és minden egyes személy, aki csak beszélni akart, újból megfogta. Ez azért volt fontos, mert megakadályozta, hogy az emberek egymás szavába vágjanak, és egyúttal megszüntette a beszéd hiánya okozta feszültséget is. Ugyanezt a folyamatot megismételték a nap végén; ha kevés volt az idő, akkor a „kijelentkezési körben" mindenki csak egy arra vonatkozó szót osztott meg, hogy hogy érezte magát. Ez a felállás, amely mindenkit egyenlő távolságra helyezett a központtól, különösen fontosnak tűnt a rendezők számára. Elősegítette a felmerülő nehézségek nyílt és őszinte megvitatását is. Bár ellentétesnek tűnik Johnstone „nincs vita"-elvével, a kör strukturált természetének az volt az előnye, hogy szükség esetén feloldotta a feszültségeket, anélkül, hogy valaha is magának a proaktív alkotómunkának az elemeit cserélte volna le, vagy puszta pletykálkodássá degradálódott volna. Ez azt is lehetővé tette a rendezők számára, hogy méltányos/egyenrangú kapcsolatba kerüljenek mindenkivel, miközben megőrizhetik a szakmai – és ha szükséges, együttérző – viselkedésüket." Radosavljević: *A heterarchikus rendező*, 38.

Vagyis a saját belső- és a csoport összélettörténeti síkján megfogalmazódott értelmezés határozta meg Kiss Gabriella történettöredékének és a „Tanári test" című etűdnek a viszonyát. Az pedig a saját döntésem lett, hogy „a hétköznapok szakértőjeként" beleszólok-e abba a spirálra emlékeztető folyamatba, amely saját mikrovilágomat a csoport diszkurzív összhangjának makrovilágába és a nyilvánosság metaszintjére vezeti.[511] S ennek során már úgy kellett/lehetett óvnom a történetben élő önmagamat, hogy közben tudtam: egy olyan kollektív tapasztalatszerzésben veszek részt, amelyben a színházcsinálók közötti, folyamatosan felülvizsgált szerződések által szabályozott és közös improvizáción alapuló munkafolyamat tölti be azt a szerepet, amit a rendezők személyisége vagy egyéni programja szokott betölteni.[512]

Tulajdonképpen ezen a ponton vált világossá, hogy *A mi iskolánk* projekt tagjaként egy kollektív szupervízióban veszek részt. Nagyon fontos hangsúlyozni, hogy ily módon a Káva csapata azt adta meg nekünk (teljesen ingyen), ami rendszerszinten a közoktatás egyik legnagyobb (és jellemző módon láthatatlan) hiányossága: tizenkét segítő szakmában dolgozó ember mentális védelmét és szakmai továbbképzését – és most nem ccsupán drámatanári játéktáram bővülésére gondolok. A bemutatóhoz közeledve egyre inkább az „anarchia szigetén" éreztük magunkat, ahol (akárcsak annak idején Heiner Müller színészei számára) egyre nagyobb kihívássá vált kockáztatnunk a biztonságra és teljesítményre törekvést. Azt a tanári attitűdöt, amit a (hazai oktatási rendszerben csaknem láthatatlan) alternatív, reform- és drámapedagógia ellenpontozni tud, és amitől a jelenlévők szakmailag közösen szenvedtek, most mégis gyakorolni akartak. A eredménycentrikusság és a rendszeres együttlét folyamatorientáltsága feszültségbe került egymással, és ahhoz, hogy ez az állapot személyiségfejlesztő tartalommal töltődjön meg, szükségünk volt a Káva rendezői, dramaturgi, látványtervezői és színészi, rendezőasszisztensi, konzulensi, programvezetői feladatköröket ellátó drámatanáraira.

A minden szerdán velünk mozgó, játszó és néző „másik" Kiss Gabriella, Róbert Júlia, Sereglei András, Somorjai Márton és Takács Gábor facilitátori szerepe ugyanis kettős volt. Egyfelől segíteniük kellett abban, hogy az utolsó percig bízzunk a szociodráma kutatóiban, akik szerint „a viselkedés, gondolkodás,

[511] Köhler: *Sich Er-, Vor- und Verspielen*, 97–98.

[512] Vö. „Az improvizációban a szerzőség jórészt nyílt jellege mellett a formára jellemző előremutató tervezés paradigmatikus elutasítása, valamint McDermott és Simpson [két vezető játékmester] egyetértése az általuk használt rendszer tekintetében lényegtelenné és láthatatlanná tette a rendezők közötti esetleges nézeteltéréseket. Végül a rendszer (az improvizáció) elvei kerültek a hierarchia csúcsára a rendezők személyisége vagy egyéni programja helyett." Radosavljević: *A heterarchikus rendező*, 41. Az alkalmazott színház és a művészszínház diszpozitívumának előadás-elemzési reflexiójához lásd Warstat et al. (Hg.): *Theater als Intervention*, 6–28, 113–119.

tapasztalatszerzés az együttléttel terjed, egyfajta interakció, mely által – az együttlétből fakadóan – az ugyanazon események megélése, a közös sors szemlélete érthető meg, s az egész mint integráció fogható fel".[513] Vagyis a történet személyessége nem vész el azáltal, hogy más hangsúlyokat kap, mi több: sokszor felismerhetetlenségig megváltozik. (Az én történetem például végül egy osztályfőnöki órán játszódott, ahol a végzős diákokat idős tanáruk azzal tudja rávenni a Kékestető megmászására, hogy cserébe táncol velük a szalagavatón.) Másfelől személyükben egy-egy, a színházcsinálás során nélkülözhetetlen szakma volt jelen, amelynek színházpedagógiai képviselete egyébként a próbafolyamat első fázisában egy-egy önálló alkalom erejéig demonstrálódott is. A rendezés és a dramaturgia esetében épp az volt tanulságos, ahogy a csoport egyre nehezebben viselte el a szakmaiság csak rejtőzködő jelen-létét (a profi és a dilettáns közötti hierarchia törlés alá kerülését). A két színész velünk-léte viszont két szempontból is biztonságot adott. A projekt „jelenettermelő" fázisa alatt azt a kerettávolságot tartotta fenn, melynek következtében a játéktérben szakmai (és nem magánemberi) problémaként artikulálódtak azok a történetek, amelyek sok esetben nagyon megrázó élményekről, illetve névvel és arccal fel nem vállalható eseményekről mesélnek. A produktum elkészítése és előadásai során pedig olyan (diák)színjátszó-rendezővé váltak, akik meg tudták szelídíteni a szakmai ártalomnak is tekinthető megfeleléskényszert,[514] és segítettek megküzdeni a repertoárjátszáshoz szükséges készségek és képességek hiányával.[515]

Ahhoz, hogy ezt a drámatanári szerepet megértsük, először tisztáznunk kell e problémák természetét. A projekt résztvevői olyan tanárok, akik szerdánként a hétköznapok játszva szakmázó, közoktatási szakértőinek tekintették magukat. A főpróbahéten megszaporodó próbáktól és az *Aziskoláját!* bemutatójának napjától kezdve viszont ezt az öndefiníciót megváltoztatta a kiszolgáltatottság érzése. A magát „kortárs színházat csináló pojácának" is érző tanárok ugyanis egyfelől tudják, hogy nem a művész(színház)i illúziókeltés céljából, hanem azért

[513] Theodor Schultze *Interpretation von autobiographischen Texten* című munkájára (1997) utal Pászka: *Narratív történetformák*, 258.

[514] Vö. „Ebben a kialakult munkakörnyezetben az előadással kapcsolatos próbamunka fő témája az improvizáció kulcsfontosságú technikai alapelveinek meghonosítása volt: »igent mondani« az ajánlatokra, a »kudarc« elfogadása és az »ébren lenni a jelenben« gyakorlásával a spontaneitás elősegítése. A társulat által használt szókincs Johnstone munkáiból eredeztethető, és nagyon egyszerűen a »lassítson« vagy »szánjon rá időt« mantra különösen hatásos volt azoknál a színészeknél, akik egyébként attól féltek, hogy ha hallgatnak a színpadon, unalmasak lesznek a nézők számára." Radosavljević: *A heterarchikus rendező*, 39–40.

[515] Az *Aziskoláját!* című előadást 2022-ben hatszor lehetett látni a MU Színházban, a belőle készült film pedig az *Aziskoláját II* című workshop alapját képezi: https://kavaszinhaz.hu/aziskolajatii/ (Letöltés: 2023. június 22.)

viszik színre önmagukat, hogy demonstrálják *A mi iskolánk* projekt eredményét. Másfelől azt is tudják, hogy ahhoz a szubkultúrához tartoznak, amelynek a színészi munkával kapcsolatos elváráshorizontját meghatározza az irodalomórákon ezerszer levetített Latinovits Zoltán-féle *Szindbád*, Törőcsik Mari-féle *Édes Anna*, továbbá a budapesti művészszínházak elmúlt húsz évének alakításai. Ráadásul a rendszeres színpadra lépést megelőző pillanatokról csak a *Csak színház és más semmi* című sorozat szintjén, illetve D. Tóth Kriszta sorozatának („Elviszlek magammal") sztorijaiból vannak elképzeléseik. Következésképp egyre határozottabb félelemként artikulálódik bennük a diderot-i kérdés: hogyan lesz ez az egész „igaz", ha egyszer „természeténél fogva hazugság"?[516] Mert az, hogy állampolgári mivoltomnak köszönhetően épp élek azzal a jogommal, hogy a MU Színház nagytermében a játéktéren és nem a nézőtéren foglalok helyet, még nem feledteti el azt a tényt, hogy (mivel nincs színészi képzettségem) nem tudom, mi az oka annak, hogy „amit olyan jól ismerünk, ami a hétköznapi életben természetesen, magától kialakul, az nyomtalanul eltűnik, vagy eltorzul, mihelyt a színész kilép a színpadra"?[517]

A közösségi színházcsinálás posztbrechti elmélete szerint erre a félelemre egyetlen orvosság van: bíznunk kell abban, hogy olyan szerepet játszom, amely egy kollaboratív munka eredménye, és a bemutató napjáig ugyanúgy száz százalékban egy zárt szakmai közösség tulajdona, ahogy a DIE központi figurái és csoportjai vagy a fórum színház döntés előtt álló alakja. Olyan T/1. személyű szakmai énkép, amelyet fél éve írunk-rendezünk, így benne tényleg nem egy szív dobog, és nem egy agy gondolkodik, hanem legalább tizenkettő. Hitelessége pedig nem az individuumok előtti individuális emberábrázolás profizmusán, hanem egy problémakomplexum interpellálásának tényén és módján múlik.[518] A „hétköznapok szakértője" ugyanis a *Rimini ABCD* Brecht-olvasatának értelmében az „Utcai jelenet" eredetileg meg nem kérdezett (!) sofőrje,[519] aki bizony nemcsak szemtanú, hanem – akárcsak a tanári szakma problémáinak képviseletében színpadra lépő állampolgárok – szakember. Demonstrációja a jelenetben egyrészt azonos a többiekével: „az ismertet idegennek mutat[ja], hogy feltűnjön, s hogy a nézőnek róla valami eszébe jusson".[520] Másrészt viszont épp (a baleset

[516] Denis Diderot *Színészparadoxon*ának egyik központi kérdésére utal így Declan Donnellan: *Színész és célpont*, ford. Koltai M. Gábor, Budapest, Corvina, 2021, 18.

[517] Konsztantyin Sztanyiszlavszkijt idézi Franco Ruffini: Sztanyiszlavszkij „rendszere", in Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, ford. Regős János, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020, 283.

[518] A közvetítés interpellációkénti elméletét lásd Holling: *Bekommen alle das Theater*, 49.

[519] „UTCAI JELENET BRECHT ALAPJÁN – A baleset tanúja mellett mi megkérdeznénk a sofőrt is." Rimini Protokoll: *ABCD*, ford. Boronkay Soma, *Színház*, 49. évf., 2016/3, 11.

[520] Kotte: *Bevezetés a színháztudományba*, 98.

okán akár meg is kérdőjeleződő) szaktudásánál fogva több náluk: egy probléma, egy helyzet „nagykövete".[521] Mivel felelősséget érez szakmája iránt, nemcsak önmagát, hanem valamennyi sofőrt és az őket meghatározó, mikrotársadalmi kontextust képviseli, hogy ha kell, arra derüljön fény: adott körülmények között nemcsak ő, hanem valamennyi hozzá hasonló helyzetben lévő autóvezető baleset okozna.

Ennek az egzisztenciális kockázattal is járó szerepvállalásnak a „természetessége" elvileg három dolgon múlik. Egyrészt azon, hogy amikor a játékos a nézői figyelem fókuszába kerül, és kimondja, hogy „én", pontosan tudja a választ három kérdésre. Milyen a szerepem: „általam választott vagy a környezetem terméke? Magamnak vagy másoknak játszom? Ki vagyok én?"[522] Másrészt azon, hogy bízni tud-e abban, hogy a nézők elhiszik: a „saját életéről beszélni nem valamelyik művészképzés elvégzőinek privilégiuma. Ha a te életedről van szó, abban te magad vagy a profi."[523] Harmadrészt azon, hogy le tudja-e tisztázni magában annak a következményeit, hogy mindehhez a „csalás is hozzátartozik".[524] De hogyan csaljak akkor, ha tudom: sohasem leszek profi csaló? Mi több! Mivel csak önmagamnak köszönhetem, hogy „csalóként" jogot kaptam a színpadra lépésre, végső soron nincs jogom félni attól a helyzettől, amikor nem-színészi testem idegen tekintetek kereszttüzének van kitéve. Hiszen én döntöttem úgy, hogy átesem a „társadalomért érzett felelősségvállalás" brechti fázisán,[525] és másokról

[521] „ÜZENET – »Ön most színész?«, kérdezték meg Münchenben Torero Porterót, az argentin portást egy közönségtalálkozó során. »Nem, nem színészként, hanem nagykövetként vagyok jelen. Azoknak az argentin portásoknak a helyzetét képviselem, akik a védett középosztály és az utca közötti kapcsolódási ponton állnak. A színpadon az argentin válságot reprezentálom Európában.« Aki önmaga nagykövete, annak van vesztenivalója. → KOCKÁZAT" Rimini Protokoll: *ABCD*, 8.

[522] „SZEREP – Általam választott vagy a környezetem terméke? Magamnak vagy másoknak játszom? Ki vagyok én? Nem az, amit az ember egyből az olvasópróbánál ki tud osztani." Rimini Protokoll: uo., 11.

[523] „LAIKUSOK – Nincsenek a mi darabjainkban. A saját életéről beszélni nem valamelyik → képzés elvégzőinek privilégiuma. Ha a te életedről van szó, abban te magad vagy a profi." Uo., 11.

[524] „SZEMÉLYES NÉVMÁS – Aki a Rimini-darabokban »ént« mond, az arra gondol, aki éppen beszél, és nem arra, akit eljátszana. A csalás is hozzátartozik. De ez magától értetődő. Ez teszi ezeket az embereket számunkra sokkal inkább előadókká, mint alternatív színészekké." Uo.

[525] „Mielőtt eggyé válsz egy színdarab valamely figurájával, vagy netán elsüllyedsz benne, át kell esned az első fázison: megismered és nem érted. Ez a darab olvasásakor következik be és az első rendelkező próbákon; ekkor az ellentmondásokat keresed elszántan, a tipikustól való eltéréseket, a nem szépet a szépben, a szépet a nem szépben. [...] A második az átélés fázisa, az alak igazságának keresése szubjektív értelemben, hagyod, hogy azt tegye, amit ő akar, ahogyan akarja, a bírálatot vigye el az ördög. [...] És akkor jön a harmadik fázis, amikor az alakot, aki immár te vagy, kívülről, a társadalom oldaláról próbálod meglátni, s amikor emlékezned kell az első fázis bizalmatlanságára és csodálkozására. E harmadik fázis, a társadalom iránti felelősség fázisa után adod át az alakot a társadalomnak." Bertolt Brecht: Az alak fejlődése, in uő: *Színházi tanulmányok*, 513–514.

gondoskodva „nagykövet" leszek. Ugyanakkor attól, hogy másokról gondoskodom, még gondoznom kell önmagam is. S mivel az önkormányzás profi technikái nem állnak rendelkezésemre, segítségre szorulok.

Az (ön)gondoskodás művészete

Kevéssé ismert, hogy Konsztantyin Sztanyiszlavszkij pont ennek az adott esetben bénító és blokkoló állapotnak a feloldására találta ki az operastúdiójában meg is valósított „színésztoalettet", ahol „a próbák és az előadások kezdete előtt a szereplők egy sor rövid, a rendszer minden belső és külső elemét érintő gyakorlatot végeztek el. Ezek a gyakorlatok fokozatosan és észrevétlenül juttatták el színészeit a megfelelő színpadi állapotig."[526] Ez a (diákszínjátszásban legtöbbször bemelegítésnek nevezett) folyamat *A színész munkájá*ban figyelemre méltó módon a belső és külső „tempó-ritmus" hullámzásának az észlelésére, illetve annak közös és egyéni vezénylésére, optimalizálására irányul, továbbá abból indul ki, hogy a cselekvés tempó-ritmusa közvetlen hatással van a bennünk lévő érzésre.[527] Vagyis a csalás sikerének egyik előfeltétele, hogy az előadások napján képes legyek ugyanúgy érzékelni önmagam (értelmi, akarati és érzelmi) kondícióját 19:00 és 20:00 között,[528] mint a szerda 17:00 és 20:00 között állandósult (jó esetben habitualizálódott) „próbákon" történt. Következésképp most dől el, hogy a 2021 októberétől 2022 februárjáig heti rendszerességgel zajló projekt tényleg folyamatorientált volt-e. Dráma- és színházpedagógiai metodikája létrehozott-e egy olyan adott közösséghez kötött és csak közösen reprodukálható atmoszférát, melynek energiacentruma a *con-vivere* T/1. személye, ami képes kanalizálni a színészi arachnofóbia Declan Donnellan-i pókját alkotó E/1. személyű, önkínzó követelőzéseket?[529]

Tézisünk szerint ezt a „színésztoalettet" az atmoszférája teszi hasonlóvá azokhoz a terekhez, amelyeket David Fopp az alkalmazott színház három alapjelensége közé sorol, és az „átmeneti tér" winnicotti fogalmával hoz kapcsolatba.[530] Ezek a „köztes élményterek" leginkább azzal enyhítik a belső és külső valóság összekapcsolásának (esetünkben a színpadra lépéssel és a színpadon léttel

[526] Konsztantyin Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája. Egy színinövendék naplója*, ford. Morcsányi Géza, Budapest, Gondolat, 1988, 602.
[527] Uo., 506–508.
[528] Uo., 551–552
[529] Donnellan: *Színész és célpont*, 29.
[530] Fopp: *Menschlichkeit als ästhetische*, 19–20.

egyenrangú) terhét,[531] hogy átláthatóvá – így mentalizálhatóvá és biztonságossá – teszik azokat az elvárásokat, hierarchikus-hatalmi viszonyokat, amelyek a Brecht sofőrje által modellált civil színész valóságában problémát okoz, és adott esetben épp a projekt fókuszában áll.[532] Így a következőkben azt mutatom meg, hogy az *Aziskoláját!* egyik szereposztási sajátossága, továbbá a főpróbahéten és a hat előadás során megképződő, létező és elképzelt terek hogyan segítették az előadás időtartama alatt felfüggeszteni az önmagam színészi teljesítményével szembeni hitetlenségemet, másfelől a színpadon is érzékelni azt a valóságot, hogy „tanár vagyok".[533] Ha nem is egyszerűbben, de rövidebben megfogalmazva: a projektmunkát meghatározó kollaboráció mnemotechnikai eszközeiként hogyan váltak egy civilszínházi produktum alapgesztusává (Brecht)?

Tünetértékű, hogy valamennyi ilyen tér abból a hat iskolai padból összetolt „asztal" körül képződött meg, ami a projekt résztvevőinek kollektív emlékezetében egyfelől szakmájuk gyakorlásának helyeként, másfelől az egyetlen egész csoportos improvizáció időtereként élt.[534] A tanári szobában kicsengetéstől becsengetésig zajló jelenethez nem kaptunk annál több instrukciót, mint azt a sokszor elhangzó, ám talán most először tényleg mindenki által elhitt mondatot, mely szerint „azt, hogy mi zajlik a tanáriban, és ott milyenek a tanárok, csak ti tudjátok". Ennek a „Ki irányít?" játékot követő színházi gyakorlatnak a projektvezetők szempontjából az volt a célja, hogy tudatosítsa a nagylétszámú szekvenciákban szükséges osztott figyelmet. Az azonban, ahogy ez a feladat

[531] Winnicott átmeneti térről írott gondolatai azon a belátáson alapulnak, hogy „a valóság elfogadása sohasem egyszerű, s a belső és külső valóság összekapcsolásának terhe mindenki vállán ott nyugszik". Ennek a feszültségnek az oldásában segíthet a köztes élménytér. „A realitás-érzék kifejlődése során az ember kénytelen feladni az illúziókat, de mindenki megőriz olyan köztes, potenciális térben játszódó folyamatokat, tárgyakat, melyek átalakítva folytatják a tranzicionális folyamatokat". Donald W. Winnicott: *Játszás és valóság*, ford. dr. Bíró Sándor – Széchey Orsolya, Budapest, Animula, 1999, 13, 209.

[532] Vö. „A politikus intervenció végső soron mindig beleavatkozik a fennálló hegemónia egy bizonyos aspektusába, hiszen csak így képes az azt alkotó elemek dez- vagy reartikulációjára." Chantal Mouffe: *Kritik als gegenhegemoniale Intervention*, übers. Birgit Mennel, Tom Waibel. https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/de (Letöltés: 2023. május 1.)

[533] Vö. „A realitás-érzék kifejlődése során az ember kénytelen feladni az illúziókat, de mindenki megőriz olyan köztes, potenciális térben játszódó folyamatokat, tárgyakat, melyek átalakítva folytatják a tranzicionális folyamatokat." Winnicott: *Játszás és valóság*, 209.

[534] Marvin Carlson szerint ugyanis a modern színháztudomány azért is épül a „tér újraorientálására", mert azok mindig is egyszerre lehettek létező és elképzelt terek, amelyeknek nemcsak a színpad és a nézőtér, hanem a színfalakon túli terek (színpadi előterek, közösségi terek, a nézők elől elzárt részek: az öltözők, a próbatermek, a műhelyek, a színházi alkotómunka terei) és az új médiumok (videó, digitális képalkotás) teremtette térbeli dimenziók és térkoncepciók is részesei. Vö. Carlson: *Tér és színház*, 325–349.

automatikusan „szétszórta" a dramaturgi, rendezői, színészi feladatokat,[535] talán először és utoljára definiált minket a hétköznapok olyan szakértőiként, akik számára nem kérdés, hogy tudnak játszani, és hogy mindenkinél jobban ismerik a szerepüket. Az egész csoportos jelenetben egyfelől automatikusan tudatosítottuk (vagyis bekereteztük) saját tanáribeli mozdulatainkat, sóhajainkat, akcióinkat és reakcióinkat. Másfelől nem individuális vonásokat, hanem tanárattitűdöket tipizáltunk, amit az segített, hogy három (rendszerszintű problémára utaló) fókuszkérdés is játékba került.[536] 2022. január 12-én tehát egy olyan kollektív autobiografikus paktum vált térré, amelyet a színjátszás révén is egy csoportba tartozó személyek egyedi, ám egymással megosztva közössé váló élettörténetei, testtechnikái[537] és a szakmai identitásukat narráló testreprezentációk által létrehozott szociális identitás írt alá.[538] S a két hét múlva szintén közösen létrehozott „iskolagép", mely saját, de mégis jellegzetes, egymást hol segítő, hol akadályozó iskolai mozdulatok élőképpé sűrített sorából épült fel, már nem elsősorban a sajátnak hitt élet ábrázolásáról, hanem azokról a biztonságot nyújtó keretfeltételekről szólt, amelynek tudatában és amelyeket vállalva „A mi iskolánk" fókuszú, művészetalapú kutatás folyt a Kávában.[539]

Hogyan lehetne test-, kultúr- és professzionális színésztechnikák felől megfogalmazni annak az energiának az eredőjét, mely ebből a heti 40 munkaóra, egy kéthetes főpróbafolyamat és hat előadás szcenográfiai központjában álló „asztalból" sugárzott, és háromféleképpen alakult át csak és kizárólag a mi civil közösségünk számára működő „színésztoaletté"? Az egyik lehetőséget Marcel Mauss elméletének Erhard Schüttpelz-i olvasata kínálja.[540] A francia szociálantropológus olyan „önmagát betanító állatként" tekint az emberre, akinek a testtechnikák

[535] Simon Shepherd szerint a facilitálás olyan keret létrehozását jelenti, amelyen belül a szereplők „bevonódnak [az alkotás] alapanyagába és megszületnek az ötleteik", ily módon szétszóródik közöttük a rendezés és a koncepcióalkotás folyamata, feladata. Simon Shepherd: *Direction*, London, Red Globe Press, 2012, 3.

[536] Ki rontotta el a kávéfőzőt? Kinek kell intézkednie, ha kiderül, hogy a fiúvécé falát bekenték fekáliával? Hogyan és miért klikkesedünk?

[537] Vö. Marcel Mauss: A test technikái, in uő: *Szociológia és antropológia*, ford. Saly Noémi – Vargyas Gábor, Budapest, Osiris, 2004, 425–446.

[538] Vö. Jerome Bruner: Life as Narrative, *Social Research*, vol. 71, 2004/3, 691–710.

[539] Erre is reflektált az előadás látványtervezőjének, (a másik) Kiss Gabriellának *A térhasználat szerepe a TIE előadásokban* című előadása a Káva *fórum'23* nevű szakmai napján. https://www.mu.hu/esemenyek/kava-kulturalis-muhely-forum23-a-kava-szinhazi-nevelesi-szakmai-napja/ (Letöltés: 2023. június 22.)

[540] Ennek Sztanyiszlavszkij és Boal kapcsán érintett vonatkozásait lásd Kricsfalusi Beatrix: Test- és pszichotechnikák Brecht és Sztanyiszlavszkij színházelméletében, in Ungvári Zrínyi Ildikó – Kricsfalusi Beatrix (szerk.): *Test – intézmény – hatalom. A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, Bukarest–Marosvásárhely, Eikon–UArtPress, 2021, 42–64; Kricsfalusi: *Hogyan (nem) politikus*, 19–31.

révén „mint egy gép üzembe helyezésének, valamilyen teljesítmény elérése, megszerzése a célja, [...] alapvető oktatása [pedig] abban áll, hogy a testet a használatukhoz idomítjuk",[541] vagyis egy szociálisan megszabott használat határozza meg. Schüttpelz ennek kapcsán arra a kérdésre irányítja a figyelmet, hogy ezek a megtanult technikák egy „optikai tudattalant" jelentenek-e, mely „kutatható, és a kultúrák összehasonlításában is az individuumok tudatán túl helyezkedik el", vagy „a szocializáció tudatban rögzítendő változásaiból és megjelenési módjaiból állnak, amelyek éppen válsághelyzetben vehetők észre, amikor a tudat fájdalmasan és nevetségesen azt követeli, hogy a »saját test idomuljon a használatához«".[542] Ha a színpadon léttel együtt járó ülést, járást, evést és beszédet ilyen válsághelyzetnek tekintjük, akkor ki lehet jelenteni: az említett „asztal" aktivizálta azokat a testtechnikákat, amelyek nyugdíjig magától értetődővé teszik a hetente 24 alkalommal színre vitt negyvenöt perces, egy osztályteremnyi tanulóra és egy tanárra koncipiált *cultural perfomance* (Singer) tudását (megírását), megrendezését (felépítését) és mindezzel egyenértékű, a terveket természetesen bármikor felülíró előadását (az óra megtartását). Vagyis a játékosok számára is színházi jelekként definiálódnak saját teljesen egyedi, az iskolában rutinná vált, szemléltetve viszont különleges mozdulatai, hanghordozásai, tekintetei. S az a „szociális imperatívusz" („tanár vagyok"), ami a közoktatási gyakorlat alatt habitualizálódott fél év alatt és egy másik, „civilszínházi imperatívusz" („a hétköznapok szakértője vagyok") hatására egy szakmai önkép ismeretlenül ismerős elemévé vált.[543]

Nos, a mai magyar közoktatásban pályán maradó, ily módon életprogramként a kiégés ellen küzdő tanár talán épp ezért tekinthető a *homo duplex* (Durkheim) emblematikus példájának. Erkölcsi iránytűjének mágneses terében ugyanis az iskolában rendszerszinten megkövetelt szabály- és mintakövetés egyfajta túlélési stratégiává teszi (vagyis megerősíti) azt a készséget, hogy testtechnikáinak természetét a parancs és a tekintély, vagyis „egy szimbolikus rend vagy ennek befolyása és befolyásolhatósága szabja meg"[544] – legyen a „Tanári test" esetében az osztálya, a „Szabályszegés" esetében a színjátszó szakköre, a „Kettős nevelés" esetében a kollégája, a „Tankönyv fegyelmi" esetében pedig a felettesei. Következésképp minél régebben és minél rutinosabban (profibban) gyakorolja szakmáját, hétköznapjaiban annál magától értetődőbben kényszerül arra, hogy vagy

[541] Mauss: *A test technikái*, 434, 445.

[542] Erhard Schüttpelz: Testtechnikák, ford. Vincze Ferenc, *Tiszatáj*, 71. évf., 2017/2, 95.

[543] Vö. „Ezért kétélűek a Mauss által példaként idevont válsághelyzetek: a szociális imperatívusz és a testi elégtelenség közötti szakítópróba oda vezethet, hogy egy személy felismeri a helyzetet, és idomul, vagy ahhoz, hogy két szociális imperatívusz közé szorul." Uo.

[544] Uo.

kerülje, vagy észre se vegye a kockázatvállalás káosszal folytatott játékát szervező feszültséget. Így a Káva *Állampolgári Színház*ának drámatanárai és projektszervezői számára komoly feladat volt a biztonságra törekvés és kiszámíthatóság mögötti (ön)kontrollvesztéstől való félelmet a megfeleléskényszer *gamifikáció*jával ellenpontozni.

Ennek a főleg rendezőileg és dramaturgiailag összetett helyzetnek az egyik arca, hogy azok a tanárok, akik egyértelműen gyerekidegennek minősítették azt a teljesítményorientált iskolarendszert, amelyben dolgoznak, a próbákon pontosan úgy viselkedtek, mint az elvárásoknak megfelelni akaró tanítványaik. Egyfelől különórákat vettünk egymástól (vagyis otthon és a munkahelyünkön is próbáltunk), másfelől az első adandó alkalommal teljes mértékben kontrollálni akartuk a rendezés és szervezés feladatát. Következésképp jelenetgazdákként annak ellenére sem feltétlenül a türelem és a bizalom (esetleg a szakmai alázat) határozta meg a rendezőhöz és a dramaturghoz való viszonyunkat, hogy ők a munkafolyamat fázisairól hetente kezdeményeztek közös egyeztetést. A helyzet másik arca viszont, hogy a csoport tagjainak egymáshoz való viszonyát egyre markánsabban határozta meg az *A papnő* kapcsán már elemzett hat facilitátori kompetencia (kommunikáció, kooperáció, koncentráció, elkötelezettség, gondoskodás), amelyhez hetedikként – a sikeres esztétikai megvalósítás kulcsaként – társult a kollektív kreativitás.[545] Akkor éreztük magunkat az utcai baleset nemcsak megkérdezett, hanem a válaszát szemléltetni is képes sofőrjének, amikor rám szoruló és általam megerősödő emberekkel voltunk – de egyedül sohasem. A projekt egésze így tette láthatóvá a magyar közoktatás két rendszerszintű, láthatatlan és a segítő szakmák egészére jellemző problémáját: az önmagát kizárólag a segítés aktusa felől definiáló attitűd szupervíziójának jelentőségét és az általában negyven éven át heti harminchat órában idegen tekintetek keresztüzének kitett tanár társas magányát.

A II. Csokonai színházpedagógiai és színházi nevelési konferencia szakmai beszélgetései egyértelművé tették, hogy kötelességünk nyíltan és konstruktívan beszélni a civilszínház színészvezetésének erről a Janus-arcúságáról. A probléma egyik dimenziója azzal van összefüggésben, mennyire ismerik a civilszínházi projektek kezdeményezői az adott szakma szociológiailag meghatározott viselkedéspszichológiai sajátosságait, és mennyire képesek a színházcsinálás folyamatát egy projektről projektre (!) változó ritmusú próbafolyamatként megszervezni.[546] A másik dimenzió viszont annak a taníthatóságával/tanulhatóságával

[545] Joas: *Die Kreativität des Handelns*, 358–379.

[546] Ezt koncipiálja Kelemen Kristóf *Ez nem hadgyakorlat: egy kooperatív módszerű színházi munkafolyamat* című írásában in Deres–Herczog (szerk.): *Színház és társadalom*, 213–226.

van összefüggésben, hogyan kovácsolható össze egy olyan önkormányzó közösség, amelynek provizórikus társulati létezésének előfeltétele és a produktum minőségének kulcsa a „nem-tökéletesen *[Nicht-Perfekte]* végzett munka".

> A tökéletesen *[Perfekte]* végzett munka a lezártság, a teljesség vagy a tökéletesség ideálját implikálja. A tökéletes kész van, van eleje és vége, illetve egyértelmű a menete, ami a minőség objektíven igazolható kritériumait feltételezi. A tökéletességre törekvés *[Perfektion]* tehát mindig társadalmilag ránk hagyományozott normákra vonatkozik. A színészelméletekben újra és újra ilyen normákról és ideálokról van szó. Aki a tökéletességről beszél, elfogadja a normákat. [...] A színpadon megjelenő nem-tökéletes [viszont] nemcsak az egyediség reprezentációinak ránk hagyományozott konvencióit kérdőjelezi meg, hanem ezzel egyidejűleg tagadja az e konvenciók alapját alkotó és a színészi gyakorlat során újra és tovább íródó, társadalmi mintákat is. A nem-tökéletesen végzett munka elbizonytalanít, hiszen relativizálja, ignorálja vagy épp vidáman megsérti az értékelés konvencionális (a tökéletességre törekvésre irányuló) kritériumait.[547]

Nos, ha valaki egész életében a tökéletes és a nem-tökéletes közötti jegyekben, százalékokban vagy épp piros-, illetve feketepontokban rögzített különbség tudatában éli meg szakmaiságát, az a tanár. De az is ő, aki munkáját végezve nap mint nap pontosan látja, hogyan omlik egymásba e két tényként és kizáró ellentétként kezelt pólus, lepleződik le az értékelési kritériumok konstruáltsága és manipulálhatósága. Vagyis logikus a döntés: olyan élettörténeteket kell keresni és színre vinni, amelyek ereje épp a normát (rendszert) – így értelemszerűen annak hibáit – stabilizáló dichotómiák oszcillálásában rejlik.[548] De hogy lehet játékosan relativizálni a tökéletességre törekvésnek azt a mentalitását, attitűdjét, ami közös Sztanyiszlavszkij Torcovjában, Declan Donnellan Irinájában és a hétköznapok szakértőiben? Nos, erre a választ az a Sanford Meisner adta meg, aki a hatvanas években épp olyan színészek „állapotba hozásában" segített, akik természetüknél fogva introvertáltak, és így az érzelmi emlékezetnek a Lee Strassberg és Stella Adler vezette The Group Theatre-jében folyó hisztérikus edzése csak újabb blokkhoz és félelmekhez vezet.[549]

Köztudott, hogy az ún. Meisner-technika alapjául szolgáló „aktív hallgatásnak" az a célja, hogy „kivegye a színészt az elméjéből", vagyis ellenpontozza azt az öngerjesztő és önemésztő folyamatot, melynek során (Zsótér Sándor szavaival

[547] Jens Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater,* Berlin, Alexander, 2005, 377–378. (Saját fordítás.)

[548] Vö. Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, 233–240.

[549] Vö. Bella Merlin: *Acting. The Basics,* London, Routledge, 2010, 96–183.

élve) önmagát üti, és a lelkével bokszol, ahelyett, hogy megtalálná a célpontot és arra figyelne.[550] A híres és kizárólag többes számban érvényes instrukció („Meisnerezzetek öt percig!") olyan gyakorlatokat kínál, melyek a „mellettem álló", „velem kapcsolatban lévő" partner viselkedésére vonatkozó megfigyelések megismétléséből állnak. A fókusz tehát nem egy olyan valami, amit nekem kell/lehet megalkotnom, és amiért én egyedül vagyok/lehetek felelős, hanem az engem megfigyelő, rám odafigyelő, irányomban különösen figyelmes és érzékeny másik is.[551] Az egymásra és a másikon át önmagamra koncentrálni tanító, mechanikus ismétlőgyakorlatok ugyanis nem csak azt segítik, hogy „figyelmen kívül hagyjuk a színpadnyílást, a fekete űrt".[552] Hanem azt állítják, hogy a játékosok együttes jelenléte olyan együttlét is lehet, mely az „adok-elfogadok-megosztok permanes játéka" és a szociális érzékenység – vagyis az (ön)gondoskodás művészete – felől definiálja a társulati létet.[553] S az *Aziskoláját!* energiacentrumában álló „asztal" olyan „tempó-ritmusként" állandósította bennünk a „meisnerezés" október végétől február közepéig egyre intenzívebbé és egyre inkább rutinná váló érzését, mely egy „színésztoalettben" megszülető színpadi állapotot tud előidézni – vagyis civilekkel is el tudja hitetni, hogy a bennük élő, illetve őket figyelő (nem ismerős és nem kolléga) nézők elnézik/megbocsátják nekik a csalás dilettantizmusát.

Következésképp a civilszínházban ez a „toalett" semmiképp sem a színészöltözőhöz vagy a színészbüféhez hasonló helyiség. Sokkal inkább egy olyan, az előadás-dramaturgiát meghatározó elv, mely a nézők szemszögéből a rendezés hangsúlyos és jelentéssel bíró szegmense, a játékosok szemszögéből viszont egy integer közösség biztonságot adó tere. Végső soron olyan heterotópia (Foucault), amilyen egy tanári szoba is lehet, hiszen ott úgy élnek és találkoznak egymással a tanárok, mint emberek: egykori diákok és gyerekek, jelenlegi és jövőbeli szülők, felelős vagy felelőtlen állampolgárok, barátok, ellenségek, szeretők stb.[554] Sereglei András rendezésében ezért is kulcsfontosságú az egyéni, a két-három szereplős és az egész csoportos etűdök ritmusa. Mintegy egyórás színészi jelenlétünket keretbe foglalta az az Örkény István *Leltár* című írásának egy-egy „PRO"

[550] Zsótér Sándor: Előszó a magyar kiadáshoz, in Donnellan: *Színész és célpont*, 10.

[551] Fopp: *Menschlichkeit als ästhetische*, 20–27, 61, 83–86.

[552] Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája*, 95.

[553] Fopp: *Menschlichkeit als ästhetische*, 85, 22. lábjegyzet.

[554] Vö. „Hiszünk abban, hogy az iskola világa a mindenkori társadalom tükre és annak egyik legnagyobb hatású alakítója is egyben. Az iskola légkörének megváltoztatásán keresztül azonnali hatást gyakorolhatunk a diákok, tanáraik, családjaik – ezáltal mindannyiunk – életére. Az empatikus, kapcsolatokat építő, egymást segítő, az ember méltóságát mindenekfelett tiszteletben tartó iskolai közösségből kinőhet az a társadalom, melyben mindannyian élni szeretnénk." (Kiemelés az eredetiben.) http://carpediemalapitvany.hu/kuldetesunk/?fbclid=IwAR01N2FJYn2CKAs25w4IF9o5FCvwk9J1t7fMipq9NeOB-QHEHpQsVTe1IFw (Letöltés: 2023. április 14.)

átiratára hangolt nyitó és záró jelenet, amelynek egyik sajátossága, hogy míg a gogoli revizort váró Tankerület-vezetőt játszó „színész" (Takács Gábor) paraván mögül kibukkanó feje figyel, addig drámatanári ottléte azt nézi, ahogy ülünk az „asztal" körül. Ülünk, és tekintetünkkel nyugodtan pásztázhatjuk a másik arcát: rámosolyoghatunk, megvárhatjuk, amíg visszanéz, de akár figyelmen kívül is hagyhatjuk egymást. Ehhez hasonlóan otthonos, de már szerephez kötött a közös éneklésen és a közös koreográfián alapuló szekvencia. Az asztal körül ülő zsíroskenyér-kórus egy, a diákok el nem fogyasztott uszonnájából lopni kényszerülő tanár balladáját adja elő hegedűszólóra, ami színészi emlékezetünkben azt a beszédtechnikai bemelegítésként működő beéneklést és azokat a próbákat hívja elő, amikor mi írtuk és szereztük egy másik zenei betét szövegét és zenéjét. Az asztal mellett két sorban álló testek pedig egy (szintén Takács Gábor) *heavy metal* produkciójára komponált extrém sportként jelenítik meg a tanári munkát csak transzparenssé (vagyis annak innovatív részét láthatatlanná) tévő „adminisztrációs fegyelmet" – a bizonyítvány és a törzslap helyes kitöltésének konkrét mozdulatait.[555]

Ennek az asztalnak ugyanúgy zöld a színe, mint az előadás néma szereplőjének a melegítője, aki így ellentétbe kerül a „földszínű" ruhákba öltözött tanárokkal. S ezt az (egy etűd kivételével) állandóan jelen lévő és a feje felett zajló eseményekre csak némán reagáló Gyereket, akiről elvileg az oktató-nevelő munkának szólnia kellene, aki ha felnő, akár kolléga is lehetne, négy tanár végső soron széttépi. Az előadásnak ez az utolsó előtti, fizikai színházi jelenete két szempontból is a „meisnerezés" speciális színrevitelének tekinthető. Egyfelől azért, mert Somorjai Márton embriópózban fekvő testének lassan mozgó végtagjait úgy húzzuk, hogy közben leginkább egymással, a velünk szemben álló kollégákkal harcolunk. A húzáshoz szükséges energiát pedig (mivel mozgásszínházilag képzetlen civilek vagyunk) egymás tekintetéből és a profi színész drámatanári segítségéből: az ellentartásból merítjük. Másfelől azért, mert a színpadi akció közben a nézőkkel együtt hallgatjuk Örkény István *Leltár*jának legkeserűbb és a projektet indító „problémalista" valamennyi elemét tartalmazó KONTRA átiratát:

> Harmadik gimis vagyok. Ülök a padban valahol középen, de legszívesebben minden idegszálammal odakapcsolódnék előre, ahol a tanárom áll és magyaráz. Mellettem a barátnőm a fülemhez hajol: most nézzem meg a Bálintot, hát nem gyönyörű, a sza-

[555] „Transzparenssé akkor válnak a dolgok, ha elveszítenek minden negativitást, ha kisimítják és elegyengetik őket, ha ellenállás nélkül belesimulnak a tőke, a kommunikáció és az információ zavartalan áramlásába. Transzparenssé akkor válnak a cselekvések, ha alárendelődnek a kiszámítható, vezérelhető és kontrollálható folyamatnak. [...] A transzparencia társadalma az egyformaság pokla." Han: *A transzparencia társadalma*, 9–10.

lagavatón majd milyen jó lesz táncolni vele, hát most nézzem meg. Nem igaz, hogy nem veszi észre hogy engem csak az érdekel, ami ott elöl zajlik. Hogy a magyartanárom vegyen észre, lássa, hogy iszom a szavait, hogy milyen gyöngybetűkkel jegyzetelek. „Látod, látod, én tudom, hogy mire gondolsz, mit akarsz mondani! Mi egyek vagyunk, én te vagyok, én tanár leszek, csak ezért érdemes élni, én ezt fogom továbbadni mindenkinek." Tanár vagyok. Most már biztos, mert egy év után végre felvettek. Itt fogok dolgozni, ebben az ismeretlen iskolában, a tanáriban asztalom van, beszállhatok a tanári liftbe. A nevemet kiírják a falra a kollégák közé. Kedvezményes áron kapom az ebédet. Tanár lettem. Csupa ismeretlen, zárt, átlátszatlan tekintet. Unalom. Értetlenség. Acélbetétes bakancs, fekete. Dzseki, bomber típusú. Iskolai fegyelmi eljárás, cigarettázás okán. Anya véraláfutásos. Apa alkoholista. Büntetőjogi per. Nem sikerült. Itt nem fogom elvarázsolni, nem fogom elbűvölni őket. Tanár vagyok.

Az előadásnak ez a jelenete, amelyben a magyar közoktatás egyetlen autentikus, de mindig csak „holnap vagy holnapután" érkező revizorát próbálják meg elpusztítani, úgy interpellál az ún. „fekete pedagógia" ellen,[556] hogy rámutat annak rendszerszintű összetevőire is. Tapinthatóan abban a társadalmi mezőben játszódik, amelyben a hierarchia alján lévő ellenáll, a hierarchia tetején álló pedig a másik erőtlenből merít erőt egy olyan cselekvéshez, amit nem akar és nem is tud végrehajtani. A hétköznapok szakértőjeként olyan akciósort kell végrehajtanom, amit tanárként nap mint nap megteszek, pedig nem akarom, és amit diákként rajtam is nap mint nap megtettek, pedig sem én, sem tanáraim nem akarták. Ám ahhoz, hogy ez lehetséges legyen, az kell, hogy miközben erőszakot követek el egy testen, úgy érezzem, a takarásból minket figyelő és néhány perc múlva már mellettem ülő játszótársaim is velem húzzák-feszítik a Káva színészének testét. Haptikus emlékezetüknek köszönhetően ők is lejátsszák azt az akciósort, mely nem mellesleg sűrítve mutatja fel azt a kollektív test-biográfiát is, amely a látszólag csak kényelmesen üldögélő, álldogáló, beszélgető és a nyári szünetben hosszan regenerálódó tanári test elhasználódásáról szól.[557]

Ebből a szempontból is egészen különleges folyamat volt, ahogy az én történetemet végül is a tanítónőként dolgozó lánya történetét képviselő Előd Nóra és Kertész Luca szólaltatta meg. Nem az etűd már említett történetmagja, hanem

[556] A „feketének" vagy „mérgezőnek" nevezett, először az 1970-es évek nyugat-német szakirodalmában felbukkanó, a pozitív és az élménypedagógiával szembe állított, rejtőzködő jelenségről lásd Hunyady Györgyné – M. Nádasi Mária – Serfőző Mónika: *„Fekete pedagógia". Értékelés az iskolában*, Budapest, Argumentum, 2006.

[557] S kiindulópontja lehetett az alábbi (jelenetként meg nem valósult) történetmorzsa is: „Kb. másfél évig tartó vastagbélgyulladással küzdöttem, mindennapos fejfájásaim, mellkasi fájdalmaim, pánikrohamaim voltak, egy hónapon belül kétszer kerültem a sürgősségire, és a krónikus hátfájásról már nem is beszélek. Hasonlóképpen voltak a kollegáim is, akik közvetlenül velem dolgoztak."

az a helyzet és az a munka helyezte a naplóbejegyzést transztörténeti síkra, melynek során a végzős „diákok" szerepében egy fővárosi elitgimnázium magyar- és drámatanára, a „tanárnő" szerepében pedig a hazai drámapedagógia doyenje tanulta meg egymást.[558] Számukra a társadalomért érzett felelősség fázisa olyan készségek, képességek, testtechnikák kigyakorlását jelentette, mint heti három Skype-próba során közösen szöveget memorizálni, egy 87 éves testet a játéktérben állva és ülve tartani, 2022 legmenőbb TikTok-kihívását tükörjáték-technikával elmozogni és gitárszóra keringőzni. Az ország legmagasabb pontjának megmászását magától értetődőnek tartó, tanári asztalon ülve, lábát alátolt széken nyugtató, szikár női test az előadásnak ebben a mozzanatában saját Pierre Bourdieu-i értelemben vett habitusát szemléltette.[559] A törékeny támogatottságból sugárzó erő és intellektus az elmúlt évszázad társadalmi tapasztalatainak (nem utolsó sorban a holokauszt túl-, a Sztehlo-iskola meg-, a drámatanári mindennapok átélésének, az ez utóbbival együtt járó testtudatosságnak és a tánc szeretetének) stabilzálódottságából és annak természetes szemléltetéséből fakadt. Ez a színház tapinthatóan abban a társadalmi mezőben játszódott, amelyben a szigorból biztonság, a tudásból báj, a segítőkészségből derű sugárzott. Egy olyan atmoszférában, amely egyáltalán nem jellemzi iskoláinkat. S egy olyan helyzetben, ami sűrítve mutatta fel az iskolai mindennapoknak azt a nevetségesen apró foltját, amikor nemcsak a „fej", hanem a „test" is jól vagy épp rosszul érezheti magát.

[558] Előd Nórával Glausius László beszélget, *Drámapedagógiai Magazin*, 15. évf., 2005/különszám pedagógusoknak, 4–8.

[559] „A történelem termékeként a habitus termeli az egyéni és társadalmi gyakorlatokat, tehát magát a történelmet, a történelem által létrehozott sémák szerint konform módon. A habitus biztosítja a múlt tapasztalatainak aktív jelenlétét, amelyek – lerakódva az összes szervben az észlelés, a felfogás és a cselekvés formáiként – biztosabban, mint az összes formális szabály és az összes explicit norma tendálnak a gyakorlatok konformitásának garantálására és az időbeli állandóságuk fenntartására." Pierre Bourdieu *Sens pratique* című művét idézi Pokol Béla (szerk.): *Modern francia szociológiaelméletek*, Budapest, Bíbor, 1995, 132. Vö. Christian Klein (Hg.): *Handbuch Biographie*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2009, 95–102.

AZ ÉRTELME...

„Maradjatok autonómok, és ne engedjétek, hogy elmeséljenek benneteket!" – ezekkel a szavakkal ért véget 2009-ben Christoph Schlingensief fluxus-oratóriuma.[560] A német színház 2010-ben tüdőrákban elhunyt fenegyereke, aki az elsők között dolgozott marginalizált csoportokkal (hajléktalanokkal, egykori neonácikkal, sérültekkel),[561] továbbá kísérletezett az új médiumok integrációjával, monumentális liturgiával igazolta, hogy élet és halál küszöbén elveszíthetjük „ép" (de hirtelen működésképtelennek bizonyuló) centrumunkat, és létrehozhatjuk „sérült" (de különös erővel sajátnak vélt) identitásképünket. Vagyis *A bennem élő idegentől való félelem* röntgenfelvételekkel, festett csontvázakkal, gyermekkori fényképekkel díszített *templomá*ban úrvacsorát osztó performer amellett érvelt, hogy Krisztus testét és vérét csakis akkor érdemes magunkhoz venni, ha az önkormányzás uralmi összefüggéseire reflektálva tesszük fel magunknak a „ki vagyok Én?" kérdését.[562] Akcióinak politikussága pedig abban a művészetpedagógiai felismerésben is áll, hogy a kortárs színház számára már annak a helyzetnek a megteremtése is elsődleges céllá, feladattá válhat, amelyben játékként lehetőség nyílik mind a diszpozitívumkritikára, mind a bio- és pszichopolitika reflexiójára.

Az európai ember 2500 éve történetek ex-centrikus (Plessner) hálójaként szövi saját önképét. E történetmesélés azon a Helmut Plessner-i tézisen alapul, mely szerint minden mimetikus-narratív eljárás alapja az a tény, hogy az ember az egyedüli létező, aki „azzal, hogy beszél, szól magáról, ítélkezik önmaga felett, és ábrázolja magát, illetve másokat és a világot, s azzal, hogy kapcsolatot ápol önmagával, a társadalommal, a természettel, Istennel – értelmezi önmagát".[563]

[560] Christoph Schlingensief: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir,* RuhrTriennale, 2009. Vö. Christoph Schlingensief: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung,* Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2009.

[561] Pl. *Passion impossible: 7 Tage Notruf für Deutschland – Eine Bahnhofsmission,* Schauspielhaus Hamburg, 1997; *Hamlet,* Schauspielhaus Zürich, 2001; *Freakstars 3000,* VIVA/VIVA Plus, 2002; vö. https://www.schlingensief.com/start.php (Letöltés: 2023. augusztus 14.)

[562] Az előadás kontextusában ez elsősorban az egészségügy és a katolikus egyház álláspontjának biopolitikai vonatkozásait jelenti, lásd Kiss Gabriella: „Itt és most". Gondolatok a Berlini Színházi Találkozóról, *Színház,* 42. évf., 2009/9, 57–58.

[563] Helmut Plessner: A színész antropológiájáról, ford. Besze Flóra, *Játéktér,* 4. évf., 2015/1, 24.

Ha ebből a színházantropológiai horizontból tekintünk az ún. Z generációra,[564] akkor igen termékennyé válik az a belátás, mely szerint „kevés elmeséltebb nemzedék van" náluk.[565] E tézis indoklására olyan példákat szoktak hozni, mint a tizenötmillió követővel rendelkező „superwoman" nevű vlogger, aki bensőséges e-valóságban él együtt saját, de Connor Franta által megtestesített agyával / okostelefonjával / menstruációjával / világhálójával stb. Vagy azok a „TikTokolók", akiknek profilja extrém gyorsasággal és vég nélkül sokszorozza, majd tünteti el azokat a mozgóképeket, amelyek révén sztárok és celebek klip-mozdulataival egybeolvadt önmagukat tökéletesítik. Vagy azok a Be Beat Saber-használók, akik bábszínészekre emlékeztető örömmel és szakmai büszkeséggel mozgatják és beszéltetik *bit* információkban megtestesült önmagukat. A közös nevező annak a Merleau-Ponty-féle tézisnek a reneszánsza, mely szerint „[a] test általános eszközünk arra, hogy világgal rendelkezzünk".[566] A fenti esetekben ugyanis a „zék" a legkülönbözőbb testtechnikák olyan virtuális valóságában mesélik el önmagukat, amely „már nem elkülönül a tényleges realitástól, hanem a grafikus felhasználói felületen keresztül keveredik vele *[mixed reality]*".[567] Ily módon a kortárs művészeti nevelés szubjektuma az adatkonfigurációkat több felületen párhuzamosan újra- és újrarendező klikkelés során önmaga permanens teremtőjévé és pusztítójává válik.[568] Ily módon egy olyan (hiper)kulturális mátrix termelője és fogyasztója, amelyben extrém gyorsasággal, speciális ritmusban és vég nélkül sokszorozódnak meg és tűnnek el az Én elsősorban képdramaturgiai optimalizálására törekvő fabulavázak.[569]

A napjainkban színházi alkotóvá és nézővé váló fiatalok számára tehát semmiképp sem tragikus, hanem magától értetődő, hogy a történetmesélés Seherezádé-paradigmájának vége van.[570] Hiszen sem alkotóként, sem befogadóként nem céljuk lezárt történetek újraélése, és nem motiválja őket a befejezés vágya. Kollektív magányban létrejövő és eltűnő elbeszéléseik jelentése és jelentősége nem a kész produktumban, hanem a produkció folyamatában keresendő: nem a

[564] Tari Annamária: *Z generáció. Klinikai pszichológiai jelenségek és társadalomlélektani szempontok az információs korban*, Budapest, Tericum, 2011.

[565] Nina Tecklenburg: *Performing Stories. Erzählen im Theater und Performance*, Bielefeld, transcript, 2014, 36.

[566] Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*, ford. Sajó Sándor, Budapest, L'Harmattan, 2012, 170.

[567] N. Katherine Hayles tézisét idézi Kricsfalusi Beatrix: Test, in Kricsfalusi – Kulcsár Szabó – Molnár – Tamás (szerk.): *Média- és kultúratudomány*, 203–204.

[568] A szubjektumalkotás e fogalmához lásd Andreas Recwitz: *Subjekt*, Bielefeld, transcript, 2007, 10.

[569] A hiperkultúra fogalmához lásd Byung-Chul Han: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin, Merve, 2005.

[570] Tecklenburg: *Performing Stories*, 24–36.

referenciát vesztett tartalom, hanem a keletkezés folyamatában feldolgozandó információkat újra- és újrakonfiguráló technikák felől érthetők meg. Vagyis olyan narratív stratégiákkal írják és olvassák önmagukat, amelyek „a jelenlévő másik fél perspektivikus viszonylagosításától és eltorzításától a cselekvők és a nézők kölcsönös észlelhetőségének megszakításán át a másik fél teljes távollétéig terjednek".[571] Következésképp a közösségi média és a web 2.0 játékvalóságában egyáltalán nem idegen tőlük a kooperáció és a kollaboráció, továbbá (mivel vérbeli alkalmazók) a kollektív kreativitás képességének is látják a hasznát. Amitől viszont adott esetben rettegnek, az a plakatív tökéletlenség: a felvállalt kiragadottság, a hiányosság, a disszonancia és a (kudarc lehetőségeként megélt) kontingencia.

Közhely, hogy a „játék [a figyelem ökonómiáját is megtanító] útja": a közös és kölcsönös, derűs zavar, feszengés, ügyetlenség, hallgatás komoly és pedagógiai értékkel bíró kihívást jelent a Z generáció számára. Ugyanúgy nem a játékosságot, hanem az erre való készséget *(sense of playability)* fejlesztik, mint a könyv előző két fejezetében elemzett előadások közös megtekintése és színházpedagógiai feldolgozása. De ezt segítik az olyan irodalom-, nyelvtan-, ének-, kémia- és fizikaórák, amelyek egy-egy tananyagrészt az (e könyv kontextusában szintén kulcsszónak minősülő) projektpedagógia módszertani előfeltevéseivel dolgoznak fel. A továbbiakban három megvalósult, szabadon adaptálható, előképzettséget nem igénylő dráma- és színházpedagógiai projektleírást adok közre abban a hiszemben, hogy a közoktatás mindennapjaiban folyamatosan fáradt kollégák is tudnak belőle valamit hasznosítani. A céljuk közös: adott időkereten (téma- és projektnapok) belül 14–18 évesek egy csoportjának azért kínálnak „drámás" élményeket, hogy megérezzék a tettel bíró részvétel tettre kész nézőt előállító örömét.

A projektek annak a munkamódszernek az adaptálására törekszenek, mely a közösségi színházcsinálás egyik etalonja, a német Gob Squad számára biztosítja, hogy működésmódjukat ne munkaköri szerződésben vagy épp plakáton rögzített, alá- és fölérendelt státuszok, hanem dinamikusan változó szerepek és feladatok határozzák meg. Próbáik és előadásaik (így projektjeik is) kockázatosak *(Risk)*, mert megrendezettségük szerves részét alkotják a nem-tervezhető elemek; extrém mód valósnak *(Reality)* érezzük őket, mert kimozdítanak komfortzónánkból, tanulói és tanári habitusunk számára szokatlan feladatok elé állítanak minket. Ugyanakkor az egyértelműen közölt szabályok *(Rules)* és az eseményeket struktúrává rendező ritmus *(Rhythm)* mindezt biztonságos keretek közé

[571] Eiermann: *Posztspektakuláris színház*, 171.

szorítja.[572] A színházpedagógiai jelleg az alkotófolyamat színrevitelén érhető tetten: a produktumok kivétel nélkül mindig a folyamatorientált projekt dokumentációjának színrevitelei. A drámapedagógiai jelleg a produktum előadásdramaturgiáján érhető tetten: az etűdszerkezet és annak ritmusa a dramatikus tevékenységformák (játékok és konvenciók) típusától, céljától függ. A részvételi színházi formák politikussága pedig azon a kritikus attitűdön érhető tetten, amely a projektben részt vevők alapvető szellemi erőforrásainak mozgósításán keresztül mutat rá az intézményről intézményre (színházról színházra, iskoláról iskolára, osztályról osztályra, színjátszó csoportról színjátszó csoportra stb.) változó strukturális erőszak – sokszor az önmegvalósítás vagy az önmenedzsment szabadságaként megélt – természetére.

Amikor a drámatanár színháztörténetet tanít – a *Koldusopera*-ügy

> [...] nem támogatom azokat a nagyszabású és látványos színielőadásokat, melyekben a rendező/tanár megcsillogtathatja tehetségét és találékonyságát, a játszók szerepe azonban az instrukciók végrehajtására korlátozódik (az ilyen előadások többsége ugyanakkor sajnos annyira látványos és szórakoztató, a vastaps olyan hosszú és kitartó, hogy a szülők, tanfelügyelők, pedagógusok, mecénások könnyen meggyőzhetők a látottak oktatási hasznáról).[573]

Gavin Bolton tézise egyfelől a drámatanári gyakorlat, illetve a kortárs diákszínjátszás közismert elméleti előfeltevése, másfelől az egyik legnehezebben teljesíthető elvárás. Az idézet ugyanis nem csupán azt a (pedagógiai) hozzáállást szorgalmazza, hogy a tanulók színházi aktivitását tudás- és tapasztalatszerzésre használó rendezők/tanárok vegyék észre a tanulási folyamat azon dinamizmusait, amelyek megzavarják, mi több, önmaga ellen fordítják az adott projekt személyiségformáló intervencióját, és megfelelés-kényszerré változtatják a kollektív kreativitás zálogát: az együttjátszás örömét. Az idézet arra a (színházelméleti) tényre is ráirányítja a figyelmet, hogy sohasem a produktum létrehozásának vágya, hanem a produktumban megtestesülő – „művészinek", „minőséginek", „színházinak" vélt – nézői elvárásokhoz való viszony teremtheti meg azt a helyzetet, amikor gyerekek elkezdenek úgy rendezni/próbálni/

[572] Vö. Dorothea Hilliger: *Kleine Didaktik der performativen Künste. Theaterpädagogisch handeln im Framing von Risk, Rules, Reality und Rhythm*, Milow–Strasburg–Berlin, Schibri, 2017.

[573] Gavin Bolton gondolatát idézi Kaposi: *Mi a dráma*, 7.

játszani, ahogy a felnőttekről – ez esetben profi rendezőkről és színészekről – hiszik. Vagyis a pedagógiai kudarc, illetve siker azon a facilitátori munkán múlik, amelynek célja, hogy a diákszínjátszók tudatosan reflektáljanak az alábbi kérdésre: milyen nézői tapasztalatok alapján mit értek azon, hogy „színház"?

A projekt színházelméleti és -történeti előfeltevései

Az egyik első színházpedagógusként számontartott Bertolt Brecht két válasszal írta bele magát az európai színháztörténetbe. A közismertebb így hangzott: „A színház nem kárpótlási hivatal meg nem élt élményeinkért."[574] A jó okkal ismeretlenebb ez volt: „Csinálni jobb, mint érezni."[575] A játékosok és nézők közötti kommunikáció lehetőségeivel kísérletező színházcsináló számára ugyanis mindennapi tapasztalat volt, hogy a nézés folyamatát egy olyan dolog határozza meg, amelyről a magyar színház – tradicionális „gyávasága" folytán[576] – vagy szemérmesen hallgat, vagy érzelmileg ítélkezik: az *apparátus*. A (művész)színháznak arról a diszpozitívumáról van szó, amely elsősorban szociológiai (vagyis gazdasági és politikai) okokból nem meri megkérdőjelezni az „egy drámaíró–egy szöveg–egy rendező–egy premier–egy siker–egy haszon" professzionálisnak tekintett, patriarchális struktúráját.[577] Ha ugyanis a színházcsinálók képesek lennének önnön „műalkotásaikra" mint árujelleggel bíró termékekre, az „alkotóművészekre" pedig mint az adott munkafolyamat intézményes rendjében potenciálisan mindig is jelen lévő, strukturális erőszak lehetséges áldozataira tekinteni, akkor reális alternatívaként vetődhetne fel egy olyan kollektív színházcsinálás, amelynek során a folyamat mindegyik résztvevőjének joga és kötelessége aktívan közreműködni a munkaszerződések paramétereinek meghatározásában és megváltoztatásában.

Ennek az egyenes beszéden alapuló, az agonisztikus demokrácia (Chantal Mouffe) működését modelláló és saját intézményes működésére is reflektáló színháznak az egyik emblémája a tandarab *(Lehrstück)* brechti koncepciója, amely a „romantikus szemgúvasztással" szembeállított „cselekvő nézéssel" tanít. Vagyis azzal a lehetőséggel nevel, hogy nemcsak a színész, hanem a néző is játszhat

[574] Kékesi Kun: *A rendezés színháza*, 168.

[575] Kricsfalusi: *„Csinálni jobb, mint érezni"*.

[576] „A mai magyar színház gyáva. Gyáva, és ennek oka nem csupán a szubvenciók szűkös és föltételes mivoltában keresendő. Általában sem szeret kockáztatni. Félti a bőrét a néző dühétől, a kritikától, a szomszéd színháztól, a minisztertől, az időjárástól, nagyjából mindentől." Térey János: *Teremtés vagy sem*, Budapest, Libri, 2012, 42.

[577] A Devising Theatre és a dráma-, illetve színházpedagógiai produktumok kapcsolatához lásd például Sting: *Devising Theatre*, 73–74.

– következésképp nemcsak a profiknak és az őket akarva-akaratlan másolóknak van joguk a színpadhoz. Ezt a civilek, sérültek, mi több: diákok színházi megnyilvánulását lehetővé tevő gondolatot kontextualizálja az a „Háromgarasos-komplexum", amely a *Koldusopera* című drámát nem tudta és nem is akarta függetleníteni az azt „publikáló intézményektől".[578] Vagyis a darabírás Elizabeth Hauptmann és Bertolt Brecht nevével jegyzett munkája szétszálazhatatlanul összekapcsolódott több (nem feltétlenül esztétikai jellegű) döntéssel és tevékenységi formával. A Theater am Schiffbauerdamm 1928/1929-es évadját megnyitó és a brechti színház ikonikus előadásának közönségsikere és hatástörténeti jelentősége ugyanis nem érthető meg az Eric Engel nevével fémjelzett próbafolyamat; a Weill–Brecht-songok önálló karrierjét elindító hanglemezipar; az előadásról készült filmfelvétel és az annak köszönhetően ránk maradt ötven fénykép; a Brecht által elkezdett, majd Balázs Béla, Vajda László és Lania Leo által befejezett forgatókönyv; G. W. Pabst filmje (1931); a Nero Filmvállalat elleni per, a *Háromgarasos regény* (1934) és az említett apparátusok kapcsolatát elemző *Koldusopera-per* című esszé (1931) nélkül. A *Koldusopera* ezért a huszadik század első médiaarcheológiai és színházszociológiai kísérletének lenyomata. Olyan „ügy", amely érzékileg tette megtapasztalhatóvá, hogy színházi alkotók közösségének nemcsak lehetősége, hanem kötelessége tudatosítania működésének keretfeltételeit, s ezért joggal vizsgálhatja újra és újra felül saját tevékenységének előfeltevéseit.

A projekt előkészítő fázisa, a projekt fókuszkérdései

A **projekt címe**	A *Koldusopera*-ügy (Szent István Gimnázium)
A projekt megvalósulása	2019. június 11–14.
A projekt szerzője	Dr. habil. Kiss Gabriella (drámapedagógus, színháztörténész)
A **projekt közreműködői**	Bóka Gábor (tanár, színházi kritikus), Fehér Tamás, Gyulai Marcell (11. évfolyamos diákszínjátszók)
A projekt jellege	Komplex dráma- és színházismereti projekt
A projektben részt vevők	11–12. évfolyam, max. 20 fő, alapfokú drámás előképzettség
Időtartam	Kb. 2×120 + 19×45 + 2×45 perc

[578] Brecht: *Színházi tanulmányok*, 415.

A projekt a Szent István Gimnáziumban harmincéves múltra visszatekintő, a diákok innovációit és autonómiáját messzemenőkig tiszteletben tartó színjátszás egyik legnehezebb pillanatára reagált. Arra a helyzetre, amikor az intézmény vezetőjének és a művészetpedagógiai tevékenységeket koordináló tanároknak már nemcsak oktató-nevelői, hanem erkölcsi kötelessége volt elérni, hogy a *Padlás*, *A dzsungel könyve*, a *Pál utcai fiúk*, a *Semmi* és az *Amadeus* sikerén szocializálódott közösség legalább önmaga számára feltegye az alábbi kérdéseket: mi mindent értünk azon, hogy színház? Milyen lehet a diákszínjátszás és a művészszínház viszonya? Mennyi energiát (vagyis önmagunkon elkövetett) erőszakot szavatol egy minőséginek vélt produktum akarása? Kiknek és milyen alapon van joga belépni a diákszínjátszás játékterébe? Mit jelent egy diákszínjátszó közösség számára a kudarc és a siker? A tizenhét-tizennyolc évesekből álló csapat ugyanis úgy döntött, hogy 2020 áprilisában megismétli az 1928. augusztus 31-én Berlinben lezajlott előadás sikerét, és színre viszi Bertolt Brecht *Koldusopera* című művét.

IDŐTARTAM	MUNKAFORMÁK
120 perc	Spontán vitává alakuló, kötetlen beszélgetés a tervezett *Koldusopera* előadás két diákrendezőjével, amelynek kiinduló kérdései az alábbiak: • Miért akarsz rendezni? • Miért ezt a művet szeretnéd megrendezni?
A projekt előtt két hónappal	

Körülbelül ezzel párhuzamosan dőlhetett el, hogy 2019 nyarán a Szegedi Szabadtéri Játékok a *We will rock you*, a *Szerelmes Shakespeare* és a *Titanic* után egy „Brecht-musical"-lel kívánja szórakoztatni a nyári közönséget.[579] A Bocsárdi László rendezte *Koldusoperá*nak ez a műfaji megjelölése két szempontból is önbejelentő gesztus. Egyfelől egyértelművé teszi, hogy Brecht recepciótörténetének „szemétkupaca" immár végérvényesen elborította azt a *szánhíz*-csinálót, akinek mintanézője ellent akar és tud állni a *színház* nevű szellemi kábítószerkereskedelemnek.[580] Másfelől nem tagadja le, hogy a *Koldusopera* esetében reménytelen, sőt alapvetően elhibázott vállalkozás nem tudomást venni arról a tényről, hogy a legtöbbet játszott és legnépszerűbb Brecht-dráma hatástörténetét olyan előadások is írják, amelyek a huszadik század egyik leghangosabban

[579] Kurt Weill – Bertolt Brecht: *Koldusopera*, rend. Bocsárdi László, Tamási Áron Színház, 2019.

[580] „Figyelemre méltó, hogy a brechti szemétkupac rövidebb életűnek bizonyult, mint a wagneri, mindkettőt elborította recepciójuk hulladéka." Schleef: *Formakánon kontra koncepció*, 264.

ketyegő „esztétikai gyújtóbombáját" egy „félresikerült Richard Strauss" „habcsókjaként" tették eladhatóvá és fogyaszthatóvá.[581]

Ily módon nem meglepő, hogy a Vígszínház musicalsikereinek újrajátszásán felnőtt diákszínjátszók is a műfaj jólfésült „jól-megcsináltsága" felől közelítették meg a drámát. Vagyis egy olyan színház(történet)i hagyományt követtek, amely nem a Kassák-féle Munka-kör 1929 szilveszter esti zártkörű rendezvényét,[582] hanem a Vígszínház 1930. szeptember 6-i *A koldus operája* című produkcióját tekinti a Brecht-dráma hazai ősbemutatójának.[583] Következésképp egy olyan emlékezetpolitika ártatlan áldozatai voltak,[584] amely annak ellenére (vagy talán épp azért) nem beszél az Esplanade Szálló halljában megszülető és a fabulát megszakító songokat színre vivő előadásról, mert az egy évvel a későbbi Berliner Ensemble sikere után megvalósította Heiner Müller csak 1980-ban megfogalmazott imperatívuszát, mely szerint „Brechtet felhasználni anélkül, hogy kritizálnánk, árulás".[585] Következésképp a 2019 júniusában megvalósult projekt dráma- és színháztörténeti fókuszkérdése ez volt: milyen eszközökkel mutathatunk rá annak a dramaturgiának a sajátosságaira, amely mindig azzal a színházzal szemben fejt ki erőt, „amelyik olyan, amilyen, és úgy működik, ahogy".[586]

Az „ellenállás (színház)esztétikájának" horizontjából rögtön központi kérdéssé vált a témaválasztás politikussága és a „nyomorultak nyomorultjainak" ábrázolásmódja.[587] A beszélgetések során egyértelmű lett, hogy paradox helyzetet teremt az elitgimnazista közönség szociális érzékenyítésének (üdvözlendő)

[581] Molnár Gál Péter: *Koldusopera*, avagy hogyan lesz esztétikai gyújtóbombából habcsók?, *Mozgó Világ*, 32. évf., 2006/7, 112–114.

[582] „Balogh Vilma, az első magyar újságírónők egyike, szervezte 1929 szilveszterén az Esplanade Szálló egyik termében azt a tarka estet, amelyen a Kassák-féle Munka-kör tagjai bemutatták a *Dreigroschenoper* keresztmetszetét. Justus György (1898–1945), zeneszerző és zeneesztéta, a Munkakör keretein belül működő a Munka Kultúrstúdiójának Népdalköre vezetője, Nádass József költő segítségével fordította le a dalokat. »Justus György az eredeti szöveget ültette át, kihangsúlyozva benne a társadalmi osztálykülönbségek harcát« – írja Tiszay Andor a már említett tanulmányban, majd így folytatja: »Ebben a bemutatásban értelmet nyert a híres *Kanonensong* és a *Cápa-dal*, amelyet több előadáson maga Justus énekelt kölcsönvett frakkban és cilinderben. Szikár, kissé letört arcvonásaival, lelógó, petyhüdt ajkával a sivár üresség jelképe volt, a mindent bekapó kapitalista cápa. Frenetikus sikere volt.«" Ungár Júlia: A *Koldusopera* Magyarországon. Az 1929-es bemutatótól napjainkig, *Színház*, 20. évf., 1987/6, 35.

[583] Bécsy Tamás – Székely György – Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet 1920–1949*, Budapest, Magyar Könyvklub, é. n., 426–427.

[584] Vö. Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek*, Budapest, Balassi, 2011, 161–187.

[585] Heiner Müller: Brecht zu gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat, in Erhard Friedrich – Henning Rischbieter (Hg.): *Theater 1980*, Berlin, Jahrbuch der Zeitschrift Theater Heute, 1980, 134–136.

[586] Müller: *Bonner Krankheit*, 4.

[587] A *Koldusopera* szövegét Vas István fordításában idézem.

igénye és a koldusok, tolvajok, kurvák sztereotip (pedagógiai szempontból megengedhetetlen) megtestesíthetőségében rejlő veszélyek. Tehát etikai problémaként vetődött fel, színházi nevelési feladattá vált, és egy érzékenyítő projektben artikulálódott a (ma már csak a dráma érettségi részét alkotó) tananyag: mi az elidegenítés lényege? Hogyan működik az a V-effektus, amelynek révén a színház azért próbálja meg különössé tenni az ismertet, mert ha valami túl ismerős a számunkra, az általában láthatatlan marad, ugyanis fel sem figyelünk rá? S ha az elidegenítés célja az ismerősnek hitt dologra vetett idegen pillantás kialakítása, akkor az miért összeegyeztethetetlen azoknak a sztereotípiáknak a reflektálatlan másolásával, amelyekkel a fővárosi középosztály jól szituált gyermekei azonosítják a modernkori rabszolgaság mindenkori áldozatait? E kérdések feltevését nehezítette meg az a tény, hogy a tanulók (Robert Wilson 2007-es rendezésének *trailer*étől eltekintve[588]) csak olyan felvételekhez jutottak hozzá, amelyek az illúziószínház eszközeivel fényképezték színpadra a láthatóság rendjében (Rancière) csak idősödő *clown*ként (Peachum), intellektuális macsóként (Bicska Maxi), illetve szexshopok fehérneműkollekcióit viselő milfként (Kocsma Jenny) beengedett alakokat. Ily módon kizárólag a dráma szövegének szoros olvasatára bízhattuk, hogy megértik: a *Koldusopera* azért „háromgarasos", mert a naturalizmus és a kurtizánromantika hagyományával való szakítással emelte ki az alvilág gyermekeit a láthatatlanságból. Vagyis a projekt szociológiai fókuszkérdése ez lett: milyen csoportos játéktevékenységek révén lehet olyan képzeletbeli (fiktív) világokat felépíteni, amelyben a résztvevők valós problémaként találkoznak a „nyomorultak nyomorultjainak" világával, és ezekből a találkozásokból valós tudásra és tapasztalatra tesznek szert?

A tudás és tapasztalat „valódisága" mindenekelőtt az ítélkezés attitűdjének megingatását jelentette. Ezért is volt fontos a projekt előkészítését a tanulók kérdéshorizontjainak megismerésével, a dráma észlelő olvasata során megfogalmazódó problémák feltérképezésével folytatni.

IDŐTARTAM	MUNKAFORMÁK
120 perc	Kötetlen beszélgetés a résztvevőkkel az elolvasott műről, amelynek kiinduló kérdései az alábbiak: • Mi nehezíti, illetve könnyíti meg, hogy azonosulj az általad majd játszandó alakkal? • Mit változtatnál (húznál, rövidítenél, írnál át) a darabban?
A projekt előtt egy hónappal	

[588] Kurt Weill – Bertolt Brecht: *Die Dreigroschenoper*, rend. Robert Wilson, Berliner Ensemble, 2007.

E csaknem két óra hosszan tartó beszélgetés során vált a diákszínjátszók számára is egyértelművé, hogy tényleg nincs sem valós tapasztalatuk, sem valós tudásuk a dramatikus alakok viszonyrendszerének kontextusáról, következésképp csak „technikailag" és külsődleges jegyek révén tudnak közelíteni a szerepekhez. Értő olvasóként viszont az alábbi két kérdéssel tudták megszólaltatni a művet: miért érezném magamat jól, mi több: biztonságban a Peachum, Maxi és Jenny körül kialakult közösségekben? Milyen kérdéseket vet fel a szereplők erkölcsi megítélése kapcsán a mű nyitott vége: a királynő lovasfutárjának érkezése? Következésképp a projekt etikai fókuszkérdése a diákokban felmerült problémaként fogalmazta meg a „Második koldusfinálé" sorait: Igaz-e, hogy „az ember abból él, hogy oly gyakorta / Nem tudja, hogy ember lehetne már"?

A projektfeladatok leírása

IDŐTARTAM		MUNKAFORMÁK
I. „Előbb a has jön, aztán a morál." – De tényleg… ?! (A dráma emberképe és a polgári morál)		
1. nap délelőtt		
15 p	**Bemelegítő játéksor** (összeállítja és levezeti két diákszínjátszó)	
30 perc	**Asszociációs körök** A diákok három csoportra oszlanak, és 5 perc alatt csomagolópapírra írják asszociációikat a *Koldusopera* első szerzői instrukciói kapcsán: • „Koldusok koldulnak." • „Tolvajok lopnak." • „Kurvák kurválkodnak." Ezt követően saját maguk különböző színekkel jelzik, hogy az asszociációk mennyire mély erkölcsi/társadalmi tartalommal bírnak. A munkát a tanár kérdésekkel segíti, ugyanis a továbbiakban ezekkel a fogalmakkal játszunk.	
15 perc	**Ateista fogorvos (játékadaptáció)** Az egymással szemben álló diákpárok egymásnak játsszák el a tanár által választott, morális érzékenységet legkevésbé sértő (ezért elviccelhető, elhülyéskedhető) fogalmakat.	
30 perc	**Történetmesélés zenére (improvizáció)**[589] A diákok háromfős csoportokat alkotnak, és megbeszélik a történetmesélés sorrendjét. 3 perc felkészülést követően a hallott zenerészlet hangulatára kell rövid történetet improvizálniuk a tanár által választott, morális érzékenységet esetleg sértő fogalom kapcsán.	

[589] A projekt kitalálásában közreműködő diákok ajánlására: Meghan Trainor: *Me too*, Selena Gomez: *Love You Like A Love Song Baby*, Christina Aguilera: *Candyman*, Vanessa Carlton:

45 perc	**Jelenetalkotás zenére (improvizáció)**[590] A diákok ismét háromfős csoportokat alkotnak. 5 perc felkészülést követően a hallott Brecht-song részletének (refrénjének) hangulatára kell rövid jelenetet improvizálniuk a tanár által választott, látens vagy manifeszt erkölcsi állásfoglalást igénylő fogalom kapcsán.
60 perc	**Fórum színház (improvizáció)** A projekt első fázisát lezáró és második fázisát előkészítő három jelenet a Tízparancsolat három pontját és az azon alapuló törvények relativizálhatóságának kérdését járja körül. A három tanulói csoport közösségi tulajdonaként reagáló figurák tizenkilenc évesek. A tanár a törvénysértés erkölcsi vonatkozásaival szembesítő felnőtt szerepét játssza. • „Ne lopj" Erika/Erik elemelt tízezer forintot az osztálytársának pénztárcájából, de rajtakapták. A jelenet Béla bá, az igazgató irodájában játszódik, miközben mindketten a tanuló szüleit várják.[591] • „Ne hazudj, mások becsületében kárt ne tégy!" Petra/Péter édesanyja takarítás közben megtalált egy doboz gyanús illatú cigarettát. A jelenet az anya és közte játszódik, miután a gyerekek hazaértek a moziból.[592] • „Mások tulajdonát ne kívánd!" Miklós/Melcsi cukrot öntött a szomszéd traktorjába. A szintén őstermeléssel foglalkozó apa megtéríti a kárt, de az anyagi teher egy részét gyermekének kell vállalnia.[593]
30 perc	**Levezető fázis: ventilálás** A levezető beszélgetés során nem a történetek és a jelenetek minőségére, hanem a spontán értékállításokra és az emberek együttélését szabályozó, közösségi törvények viszonylagosságára, megváltoztathatóságára és annak következményeire irányítjuk a figyelmet. Továbbá itt érdemes utalni az „előbb a has jön, aztán a morál" tézis értelmezésének (nem csak marxi) lehetőségeire.

A Thousand Miles, A Great Big World & Christina Aguilera: *Say Something*, SKRILLEX: *Bangarang* (feat. Sirah), AronChupa: *I'm an albatraoz*, *The Nightmare Before Christmas – This is halloween*, Grace: *You Don't Own Me*.

[590] *Cápa-dal, Peachum reggeli korálja, Kalóz Jenny, Ágyú-dal, Féltékenységi duett, Második koldusfinálé, Salamon-dal, Ballada, melyben Macheath mindenkitől bocsánatot kér.*

[591] Szerepkártyák: Erika/Erik tizenkilenc éves; jó nevű vidéki gimnázium végzős tanulója; státusza az osztályban átlagos, elfogadott; van egy tartós kapcsolata; van egy zenekara. Béla bá, negyvenhét éves, kémia–földrajz szakos tanár, nyolcadik éve a konzervatív szellemiségű gimnázium igazgatója.

[592] Szerepkártyák: Petra/Péter tizenkilenc éves; jó nevű vidéki gimnázium végzős tanulója; státusza az osztályban átlagos, elfogadott; imádja a kishúgát; informatikusnak készül. Édesanyja (Ildikó) negyvenéves, egyedülálló anya, könyvvizsgáló.

[593] Szerepkártyák: Miklós/Melcsi tizenkilenc éves; jó nevű vidéki gimnázium végzős tanulója; státusza az osztályban átlagos, elfogadott; imádja a nyelveket és az utazást, pszichológusnak készül. Édesapja (Gábor) ötvenéves, őstermelő, háromgyerekes családapa, a konzervatív családmodell híve, rajong a lányáért.

1. nap este és a 2. napra virradó éjjel (Helyszín: az iskola padlása és tornaterme)	
60 perc	**Bemelegítő fázis: padlásjárás** Az iskola patinás, régi épületének padlása a bezártság élményével és a kosz, a büdös, a meleg megtapasztalásával mozdítja ki a tanulókat komfortzónájukból. A projektnek ez az élménypedagógiai szakasza értelmezhető metaforaként (a *Koldusopera* társadalmi helyzetükből kimozdulni képtelen alakjainak bezártsága), de tekinthető egyszerű csapatépítésnek is – következésképp elhagyható.
30 perc	**Szoros szövegolvasás** A Kocsma Jenny árulását kontextualizáló három song közös, értelmező olvasása, tanulói kérdések megválaszolása • „Ballada a nemi rabszolgaságról" • „Striciballada" • „Salamon-dal" **Megjegyzés:** Kocsma Jenny alakjára a projekt fókuszkérdései miatt esett a választásunk (mindenképp tudatosítani akartam, hogy milyen veszélyekkel járhat, ha kamaszfiúk által instruált kamaszlányok kamaszközönség előtt játsszák el a turnbridge-i bordély lakóit). Ugyanakkor a projektnek ez az alakértelmezést elősegítő fázisa elvégezhető Bicska Maxi, Peachum vagy Tigris Brown szerepére koncentrálva is.
60 perc	**Szerep a falon** • A tanulók húsz perc alatt három csoportban elkészítik Kocsma Jenny Facebook-adatlapját. A témára és a korosztályi sajátosságokra való tekintettel tanári döntés, hogy a nemi összetételt tekintve vegyes vagy homogén csoportok képződését szorgalmazza. Fontos hangsúlyozni, hogy a lehető legtöbb Facebook-szempontra térjenek ki (hobby, idézet, követés), hiszen ez elősegíti az előítéletek megkérdőjelezését. • A közös megbeszélés során fontos, hogy a tanár olvassa fel az adatlapokat (vagyis még véletlenül se kerüljön tanuló az örömlány szerepébe). Az azonos és eltérő jegyek összevetésénél érdemes kitérni a kocsmajennyk korára és felhívni a figyelmet a szexista-macsó diskurzus (valószínűleg domináló) sztereotípiáinak bántóan buta voltára. • Ezt követően tanulói kérdésekből kiindulva lehet kultúrtörténeti ismereteket megosztani az 1920-as évek nőképéről, a bordélyok legális voltáról, Maxi és Jenny gyereke kapcsán az abortusz akkori lehetőségeiről stb. Fontos hangsúlyozni annak a maga korában botrányos egyenes beszédnek a jelentőségét, amelylyel Brecht tabukat sért meg azzal, hogy irodalmi szöveg részévé teszi a polgári közönség számára például láthatatlan fehérneműk erotikus hatását, vagy hogy drámai (színpadi) szituációt teremt Villon önmagáról és Vastag Margot-ról szóló balladájából. Továbbá érdemes meghallgatni a songokat, és kitérni arra, hogy Kurt Weill zenedramaturgiája a maga bensőséges hangvételével (olykor kifejezetten a romantika stílusára utaló allúzióival) hogyan és miért ellenpontozza ezt a versszöveg szintjén üzleti alapon és racionálisan működő világot. **Megjegyzés**: érdemes tudatosan annyi rokon értelmű kifejezést használni a „kurva" szóra, amennyit csak tudunk!

30 perc	**Belső hangok vitaszínházi formában** • A félhomályban (!) a tanulók aszerint ülnek le, hogy mit tanácsolnának Kocsma Jennynek: árulja el Bicska Maxit, vagy ne. Érdemes figyelmeztetni őket az alábbiakra: *(i)* a három songból megismertük az alak világnézetét, értékrendjét; *(ii)* a drámának azon a pontján vagyunk, amikor a tenyérjóslás egyértelművé tette, hogy Maxi Pollyról igen, míg Jennyről nem tudja elképzelni, hogy elárulja; *(iii)* az árulás a *Striciballada* előtt történik meg: „Mialatt Mac énekel, Jenny jobbra az ablak előtt megáll, és int Smith rendőrnek. Majd Peachumné is csatlakozik hozzá. Mindhárman ott állnak a lámpa alatt, és figyelik a házat." • A tanár leül a tanulók elé, és felveszi Kocsma Jenny szerepét. E/1. személyben elmondja, hogy nehéz döntési helyzetben van: érvek/ellenérvek mentén szeretne mérlegelni, és ebben kéri a tanulók segítségét. A diákok egyenként fogalmazzák meg a véleményüket, a tanár pedig E/1. személyben, dilemmaként megfogalmazott belső gondolatként, hatásosan rövid mondatokban hangosítja ki azt. A játék alatt a tanulók bármikor átülhetnek a másik csoportba, ha véleményük megváltozott. **Megjegyzés**: amikor a tanulók kifogytak az érvekből, érdemes még egyszer figyelmeztetni őket a véleményváltoztatás lehetőségére, majd már a szerepből kilépve, egzaktan közölni a többségi döntést (például „Tehát 2019. június 11-én a Szent István Gimnázium drámaprojektje úgy döntött, hogy...").
30 perc	**Befejezetlen mondatok („Az érzelmek birodalma" című társasjáték adaptációja)** A teljes sötétben (!) a két tanár leül a diákokkal szemben. A tanulók felállhatnak, és valamelyikük fülébe súghatják az alábbi mondatok egyikének befejezését: • Akkor éreztem magam árulónak, amikor... • Akkor éreztem magam elárulva, amikor... • Akkor éreztem, hogy nincs választásom, amikor... A két tanár egymással párhuzamosan, késleltetett médiumként működik: lehetőleg szó szerint és hangosan ismétlik el a mondatokat, de kizárólag csak akkor, amikor a személyes történetét kimondó tanuló már messze jár. **Megjegyzés**: utólag számomra is komoly etikai kérdéssé vált, hogy ezzel a tevékenységi formával nem érintettünk-e olyan tartományokat, melyek még egy összeszokott diákszínjátszó csoporton belül sem tehetők közzé. Nem lett volna-e helyesebb csak arra kérni őket, hogy hátukon fekve, csukott szemmel, önmagukban fejezzék be a mondatokat? S ez annak ellenére is megfontolandó, hogy a tanuló anonimitását védi a teljes sötétség és az, hogy a tanár képes a késleltetett időzítésre (egyszerre két-három mondat megjegyzésére). Ha mégis úgy döntünk, hogy kipróbáljuk ezt az egyébként katartikus játékot, akkor ez utóbbi kulcsfontosságú. Egyfelől ki kell várni, amíg a tanulók belejönnek a „játékba", másfelől túl sokáig sem érdemes húzni, hiszen semmiképp sem szabad, hogy kényszerként éljék meg a projektnek ezt a személyes történetek felé elmozduló – épp ezért kockázatos – részét.

60 perc	**Beszélj róla!** A játék csak és kizárólag két nemileg homogén csoporttal valósítható meg, a tanulókkal azonos nemű tanárok irányításával. A két szoknyás mézeskalácsbáb formájúra vágott csomagolópapíron az alábbi Brecht-idézet olvasható: „nagy szépsége, az volt az oka – Boldog, ki ettől távol áll!" *(Salamon-dal).* A beszélgetés témája: mikor gondoljuk egy kortársunkról úgy, hogy áruba bocsátja önmagát. A papír egyik oldalán a saját (női/férfi) véleményeinket kell egy-egy mondatban megfogalmazni, a másik oldalára az ellentétes nemű csoport feltételezett válaszait kell írni. Ennek a beszélgetésnek semmiképp sem a „nők ősi mesterségéről", hanem olyan megélt helyzetekről kell szólnia, amikor egy cél érdekében visszaéltünk adottságainkkal, vagy elveinket, értékállításainkat adtuk el. **Megjegyzés**: ez a projekt második fázisát lezáró játék lehetőség arra, hogy összefoglaljuk az „előbb a has jön, aztán a morál" kérdéskör kapcsán szerzett tudásainkat. Ugyanakkor sikere nagyon függ a csoport felnőttségétől, érettségétől – vagyis kockázatos. Nagyon fontos, hogy az életkori sajátosságnak tekinthető (ám ez esetben könnyen bántó) poénkodás elkerülése végett a tudásmegosztásra csak azonos nemű csoportok jelenlétében és csak tanári mediációval kerülhet sor.
30 p	**Levezető fázis: esti mese** Bertolt Brecht-versek felolvasása.
	II. „Testvéredet áruld gazul! A hitvesed add vigan el!" – De tényleg… ?!
	2. nap délelőtt: A dráma viszonyrendszere
15 p	**Bemelegítő játéksor** (összeállítja és levezeti két diákszínjátszó)
20 perc	**Egyperces interjú és rapid randi (játékadaptáció)** A tanulók kihúzzák a *Koldusopera* dramatikus alakjainak neveit (fontos, hogy a mellékszereplők is benne legyenek a kalapban). Az ő nevükben mesélnek olyan (a tanár által közölt) mindennapi témákról, mint például első napom az iskolában; legjobb nyári emlékem; legszebb karácsonyom; amikor először főztem; első keresetem; a legjobb ajándék, amit kaptam stb. **Megjegyzés:** érdemes a játék előtt tisztázni, hogy mindenki tudja-e, a darab melyik alakjáról van szó.
60 perc	**Kollektív történetmesélés szerepben (improvizáció)** A tanulókat hat csoportra osztjuk, és egy kalapból kihúzzák a főszereplők neveit – innentől az adott alak kollektív tulajdon. Tíz perc felkészülés után és a dráma ismeretében kell elmesélniük az alábbi történeteket: • Jonathan Jeremiah Peachum: Az első pofon, amit kaptam • Celia Peachum: Az első csalódás • Polly Peachum: Amikor először hazudtam • Bicska Maxi: Amikor tényleg nagyon féltem • Tigris Brown: Az első pofon, amit adtam • Kocsma Jenny: Az első csók **Megjegyzés**: egyfelől érdemes teljes néven említeni a szeplőket – adott esetben arra is ki lehet térni, hogy *(i)* ezek mennyiben beszélőnevek, illetve *(ii)* miért fontos, hogy a drámában a koldusoknak, a tolvajoknak és a kurváknak is van vezeték-, illetve személyneve. Másfelől a történetek meghallgatása után (!) érdemes megbeszélni, hogy mennyiben lett volna más a történet, ha a csoport figyelembe veszi, hogy Peachum milyen jól ismeri a Bibliát *(Reggeli korál)* és „nagyra becsüli" Shakespeare-t; Peachumné alkoholista; Polly az esküvőn *Kalóz Jenny* történetével azonosul, és rá egy napra keménykezű üzletasszonnyá válik; Maxi és Brown megjárták a háborút *(Ágyú-dal),* Jenny pontosan tudja, mit jelent megöregedni *(Salamon-dal).*

60 perc	**Csoportos élőképsor** • Először tisztázzuk, hogy a klasszikus drámákban az alakok közötti kapcsolatok rendszerét a barátok, ellenségek, szerelmesek, szülők és gyerekek, urak és szolgák közötti viszonyok alkotják. Miután belátjuk, hogy a *Koldusopera* (és a modern) dráma esetében épp az az izgalmas, ahogy megkérdőjeleződnek ezek a stabil kategóriák (és értékállítások), kimondjuk, hogy Brecht drámájában – Peachum, Peachumné és Polly között szülő-gyermek viszony (is) van, – Peachum és Bicska Maxi ellenségek (is), – Bicska Maxi és Tigris Brown barátok (is), – Bicska Maxi, Polly, Lucy és Jenny között szerelmi viszony (is) van. • A tanulókat négy csoportra osztjuk, és egy kalapból kihúzzuk az előbb említett viszonyokat. 15 perc felkészülés után az alábbi paraméterekkel kell négy csoportos élőképsort csinálniuk: – a Peachum család: Polly születésekor; amikor Polly hat éves; a dráma belső idejének végén; tíz év múlva, – Peachum és Maxi: amikor először hallottak egymásról; a dráma belső idejének elején; a dráma belső idejének végén; tíz év múlva, Maxi és Brown: amikor először találkoztak; a fronton; a dráma belső idejének végén; tíz év múlva, – Maxi, Polly, Lucy és Jenny: tíz évesen; a *Féltékenységi duett* idejében; a dráma belső idejének végén; tíz év múlva. **Megjegyzések**: egyfelől (bár alapfokú drámás előképzettség estében elvárható, hogy a tanulók tudják: az élőkép konvenció a sűrítés absztrakt eszköze) érdemes a felkészülés előtt elmondani, hogy mindenekelőtt a viszonyok belső tartalmának változását tudatosítsák önmagukban. Másfelől segít, ha a képek címét a tanár mondja, s ezzel diktálja az „exponálás" ritmusát. Továbbá fontos a képsorok közös megbeszélését mindig azzal befejezni, hogy „tehát a csoport szerint tíz év múlva...".
45 perc	**Human Resource (kisjelenetek)** • A projekt II. fázisának utolsó játéka előtt tisztázzuk, hogy a *Koldusopera* alakjai közötti kapcsolatokat egy, a klasszikus drámákban ismeretlen, de a polgári értékrend szempontjából nagyon fontos tényező: az üzlet, a haszon befolyásolja. • A tanulókat három csoportba osztjuk, és egy kalapból kihúzzák az alábbi három cégnevet: – Peachum and Co. – Maxi and Co. – Jenny and Co. 20 perc felkészülés alatt el kell készíteniük az adott cég promóciós anyagát. Vagyis bármilyen formában, műfajban (interjú, promóciós videó stb.) arról kell meggyőzni a többieket, hogy érdemes itt dolgozni. **Megjegyzések**: egyfelől fontos hangsúlyozni, hogy a cégek nem klienseket, hanem munkatársakat toboroznak. Másfelől – mivel ez a játék pontosan jelzi számunkra, hogy a tanulók megértőbbé, érzékenyebbé, problémacentrikusabbá váltak-e a sztereotípiák révén automatikusan elítélt és kirekesztett koldusok, tolvajok, kurvák iránt – a tanárnak résen kell lennie, és adott esetben (a DIE tanári szerepkategóriáinak ismeretében) beavatkozni-reagálni.

15 perc	**Levezető fázis: szövegértelmezés** A levezető beszélgetés során a szerzett tapasztalatok birtokában olvassuk újra a *Koldusopera* híres sorait: „Hölgyeim és uraim! Hanyatló osztály hanyatló képviselőjét látják maguk előtt. Minket, polgári kisiparosokat, akik derék feszítővasainkkal a kis boltosok nikkelkasszáit dolgozzuk meg, elnyelnek a nagyvállalkozók, akik mögött ott állnak a bankok. Mit számít egy tolvajkulcs egy részvénnyel szemben? Mit számít egy bankrablás egy bankalapítással szemben? Mit jelent egy ember meggyilkolása, szemben egy ember alkalmaztatásával? Polgártársak, ezzel búcsút veszek önöktől. Köszönöm, hogy eljöttek. Önök közül néhányan rendkívül közel álltak hozzám. Az, hogy állítólag Jenny jelentett föl, rendkívül meglep. Ez világos bizonyítéka annak, hogy a világ nem változik. Több kedvezőtlen körülmény összetalálkozása vezetett a bukásomhoz. Rendben van – elbukom."
	III. „A világ nem változik." – De tényleg… ?!
	3. nap délelőtt „Tisztelt közönség, kulcsot te találj, mert kell jó végnek lenni, kell, lenni muszáj!" *(A szecsuani jólélek)*
15 p	**Bemelegítő játéksor** (összeállítja és levezeti két diákszínjátszó)
30 perc	**Tanári közlés** Mivel a projektnek ez a fázisa egyetlen egy játékra épül, érdemes egyértelművé tenni a brechti színház politikus voltát. Elméleti síkon nem nehéz megérteni, hogy az epikus színház nézője nem révületbe esve sír vagy nevet, hanem az előadás alatt azért figyel, azért alkot véleményt, hogy a színházból kilépve a környezetéért és a társadalomért felelősséget érző állampolgárként döntsön és cselekedjen. Vagyis ne abszolútnak és öröknek lássa a körülötte lévő világot, hanem változónak, változtathatónak és kritizálhatónak. A Hollywood-esztétika és annak héroszain nevelkedett fiatalok számára viszont nagyon idegen az a gesztikus dramaturgia, amely épp azért nem csiszolja simára a cselekmény menetét, épp azért domborítja ki az egyes szekvenciák közötti ellentmondásokat, hogy a néző a döntések és tettek mérlegelése után saját maga fejezze be a történetet – a saját életében. A *Koldusopera* esetében a királynő Brown által játszott (!) lovasfutárja pont olyan irracionálisan érkezik, mint a nem-konszenzusos demokráciák hatalmi döntései, és a felmentő ítéletnek két következménye van. Egyfelől szabadlábon marad egy, épp a bankszakmával kacérkodó köztörvényes bűnöző *(Cápadal)*. Másfelől börtöntöltelékből a társadalom olyan tagja lesz, aki immár rangjánál („az örökletes nemesség rendjébe emeltetik") és hatalmánál („felruháztatik Marmarel kastély birtokával, valamint élete végéig tízezer font évjáradékkal") fogva lehetőséget kap a világ tökéletesítésére és arra, hogy sohase feledje el a „szegények szegényeinek koráljá".

120 perc	**Kibeszélő show (improvizáció)** • A tanulókat négy csoportra osztjuk, és az a feladatuk, hogy (a fórum színház szabályai szerint) felkészítsék vállalkozó kedvű társaikat az alábbi játékra: eltelt tíz év, és ma hajnalra virradóra a Soho szívében megtalálták Bicska Maxi holttestét. A *London TV* „Egymás szemébe" című kibeszélő show-ja a stúdióba hívja a Peachum családot, Tigris Brownt, Kocsma Jennyt és Charles Filch-et. A műsorvezető szerepét az egyik tanár vagy egy előre felkészített tanuló játssza. • A felkészülés három lépésben történik. Miután a csoportok eldöntötték, melyik alakkal van kedvük foglalkozni, először azt kell kitalálniuk, mi történt az adott szereplővel a dráma vége óta eltelt tíz évben. Értelemszerűen ez fogja meghatározni a tipizáló játékmódot is. Ezt követően lehetőséget kell adni arra, hogy a csoportok egyeztessenek egymással, és eldönthessék: a másik csoport figurájára vonatkozó információból mit emelnek be, mit nem. Végül azt kell megbeszélniük ismét csoportban, hogy az adott alak szerint ki miért ölhette meg Maxit. • A műsorvezető sorban szólítja be az alakokat, hogy az első kérdésre („Mi történt veled a királynő koronázása óta?") mindenki elmondhassa élettörténetét. A második kérdéskörre („Mit szóltok az éjszaka történtekhez? Mit gondoltok, mi történhetett?") már egymásra reagálva válaszolnak a vendégek. A műsor vége a tanulók számára is abszolút meglepetés: a beavatott műsorvezető – a fikciót megtörő elidegenítő effektusként – a stúdióba szólítja a meglepetésvendéget: Bertolt Brechtet (akit a másik tanár játszik), és neki is felteszi a két kérdést. **Megjegyzések**: *(i)* nagyon fontos, hogy a játék ne merüljön ki a műfaji sztereotípiák utánzásában (ez teljesen értelmetlenné teszi a feladatot), és egyensúlyt találjunk a szerepjáték öröme és az intelligens beszélgetés között. *(ii)* A Brechtet játszó tanár az első kérdést kihasználhatja olyan információk közlésére, mint a *Koldusopera* sikere és legendává válása, az 1931-es W. Pabst-film miatti per, illetve hogy Hitler hatalomra jutása okán öt éve emigrációban él, olyan tandarabok írásával kísérletezik, amelyben a néző is játszik, illetve most fejezte be a *Rettegés és ínség a Harmadik Birodalomban* című művét. *(iii)* A második kérdésre adott válasz azért fontos, mert a tanulók tőle (az írótól) várják az igazságot. Ebben a helyzetben lehet arra rámutatni, hogy míg a Shakespeare-alakok egymás kezétől esnek el megélt és etikailag felvállalt konfliktusok harcában; Csehov hőseinek csak a sikertelen vagy észre sem vett öngyilkosság jut, addig a Brecht-alakok rendszerint túlélésre vannak ítélve. S ha mégis meghalnak, akkor a megváltoztatandó társadalmi állapotokba (háború, éhség) halnak bele. Vagyis „Brecht" válaszában Maxi semmiképpen sem eshetett el egy, a stúdióban ülő alak kezétől. (A mi esetünkben – mivel a csoport döntése szerint Maxi sikeres bankár lett – a munkahelyi stressztől szívinfarktust kapott.)
15 perc	**Levezető fázis:** a projektprodukt megbeszélése.
IV. A PROJEKTPRODUKTUM ELKÉSZÍTÉSE ÉS BEMUTATÁSA	
V. A PROJEKT KÖZÖS ÉRTÉKELÉSE	

A projekt eredményeinek bemutatási módja és értékelése

A drámaprojektek esetében érthető és legtöbbször a csoport érdeklődési körével találkozó intézményi elvárás, hogy a produktum *komplex művészi* teljesítmény legyen – ez legtöbbször egy, a közösen játszott drámajátékok és improvizált jelenetek inszcenírozott változataiból álló, szerkesztett etűdsor. Nem volt ez másképp a Szent István Gimnáziumban sem, amikor Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* című drámájával és az operával (2015), Shakespeare négy drámájával (2016), Petőfi Sándor életével és verseivel (2017), illetve Molnár Ferenc *A Pál utcai fiúk*jával (2018) foglalkoztunk. Mivel ezek a „minielőadások" a helyi tévé figyelmétől kísérve, többször és mindig „teltházzal" futottak, a projekt apropója okán is pedagógiai döntés volt, hogy határozottan megkérdezzük: ellent tudunk-e állni ennek a belsővé tett külső elvárásnak, és megpróbálunk-e ezúttal a profi színházi üzem bemutatókötelezettsége helyett a kortárs diákszínjátszás autonóm és közösségépítő attitűdjének megfelelni.

Ily módon a produktum két részből állt. Először a lavina-játék segítségével dokumentáltuk az érdeklődők számára a három nap eseményeit. Az improvizáló csapat olyan E/1. vagy T/1. személyű állításokat jelenített meg hol egyéni, hol csoportos élőképben, mint például „Ilyen voltam, amikor megtudtam, hogy az igazgató úr engedélyezi a bennalvást"; „Ilyen voltam, amikor megtudtam, hogy koldusokról, tolvajokról és kurvákról fogunk beszélgetni."; „Ilyen voltam, amikor befejeztem a mű elolvasását." stb. Ezt követően a diákszínjátszó „színészek" játszottak az ehhez kedvet érző „nézőkkel": egy-egy három elemből felépített játéksort vezettek le kedvenc játékaikból. A záró (projektértékelő) beszélgetés során pedig négy kérdést járt körül a csoport. *(i)* Elég érettnek tartja-e magát a csapat Brecht *Koldusoperá*jának megrendezésére és előadására? *(ii)* Ha elfogadjuk, hogy a projekt „csak" érzékenyített a drámában felvetett problémák iránt, és az „érdemi" szövegmunka még csak most kezdődik, van-e ehhez kedve és energiája a csapatnak? *(iii)* Fontos lenne-e, hogy az iskola diákközönsége találkozzon ilyen problémákkal? *(iv)* Milyen művészszínház és milyen diákszínjátszás lehet a jó eszköz erre? Stílusosan egy Brecht-töredékkel zártuk a projektet:

> Ti a tört részig kiszámoljátok,
> Mit tehetek, s már ott is áll a számításban.
> De én nem teszem! Számoljatok!
> Számoljatok azzal, hogy Fatzer kitart!
> Számoljátok ki, holnap mi jut az eszébe!
> Mérjétek ki mélységemet,
> Tegyetek öt százalékot az előre nem láthatóra,

És csak azt tartsátok meg belőlem,
Ami számotokra hasznos.
A maradék én vagyok, Fatzer.[594]

Amikor a drámatanár ünnepel – a „Petőfi"-ügy

> [...] a drámapedagógiai szemléletre épülő gyermek- és diákszínjátékban nem a produktum a végcél, hanem a folyamat nevelő ereje. Hogy végérvényesen eloldjuk ezt a gondolkodásmódot a direkt színházi célú képzésektől, tisztáznunk kell, hogy cél és eszköz a két metódusban helyet cserél egymással! Míg a színészhallgató az önismeret fejlesztése, a különféle tréningek révén jut el a színészi szerepalkotás egyre magasabb szintjére, addig a gyermek- és diákszínjátszásban éppen a szerepjátszás, a megjelenítés segít mélyebb önismerethez, a személyiség kiteljesítéséhez. Mindez visszautal a gyermeki kettős tudatra, melynek megélése közös tapasztalata az alkalmazott drámapedagógiai és színházi nevelési foglalkozásoknak is, mégis, a megjelenítés élményének élessége, a többiekkel együtt megélt játék fokozza az élmény erejét.[595]

Golden Dániel és Pap Gábor tanulmányának tézise a kortárs diákszínjátszás egyik vitathatatlan alaptétele. A különböző okoknál fogva diákszínjátszó-rendezővé váló drámapedagógus számára azonban komoly feladat annak az „élességnek" a folyamatos szakmai kontrollja, amely jó esetben az „élmény" erejét, rossz esetben viszont a megfeleléskényszert fokozza. E folyamat irányításának köztudott kulcsa a *gamifikáció*. Olyan atmoszféra teremtése, melyben a játékosok közössége a nézők előtt folyó játék során is tudni véli: maga a színházcsinálás is ünneppé („festus") válhat.

A projekt színházpedagógiai előfeltevései

E szó etimológiáját meghatározó ünnep („festus") szóról köteteket lehetne írni. A 21. század vállaltan kordiagnózist író filozófusa,[596] Byung-Chul Han azonban úgy használja fel a *látványosság társadalmá*nak Guy Debord-i és a *látványcivilizáció* Vargas Llosa-i belátásait, hogy a nyugati világot szorongató időfelfogás defektjének értelmezői mátrixát látja az ünnepben. Az „önmagát totalizáló

[594] Bertolt Brecht: Fatzer-Fragment, ford. Schein Gábor, in Lehmann: *Posztdramatikus színház*, 215.
[595] Golden–Pap: *A színjáték helye*, 209.
[596] Kulcsár Szabó Zoltán: Utószó, in Han: *A transzparencia*, 109–110.

munkaidő" térfoglalásának ellenálló és a „pro-fán", vagyis a „szent terület előtt lévő hétköznapok[ban]" önmagát elvesztő „fenn-költ időt" – Heidegger tanítványaként – egy cselekvéssel köti össze: „a *német* azt mondja bejárjuk (begehen) az ünnepet",[597] ami egy irányvesztett s épp ezért „tiszta mozgást" feltételez.[598] Egy ünnep tehát akkor éri el célját, ha (kisebb valószínűséggel az iskolarádióból sugárzott intézményvezetői beszéd révén, nagyobb valószínűséggel a tornateremben, a folyosón vagy akár a Kossuthról, Petőfiről, illetve Széchenyiről elnevezett tanteremben) megvalósul az a folyamat, „ami mozgalmasabb, mint a mozgás, és, ha lehet ezt így mondani, abban, ami a mozgást azáltal hajtja szélsősége felé, hogy megfosztja irányától".[599] Ehhez viszont olyan résztvevőkre van szükség, akik nem a „jó"-t és a „legjobb"-at, hanem a „figyelemre méltó"-t keresik, illetve olyan tanárokra, akik nem versenyeztetnek, hanem „találkozásoknak" engednek szabad teret.

Ahogy azt az osztályszínpadokról, ünnepi műsorokról szóló drámapedagógiai szakirodalom oly sokszor elismétli, iskolai keretek között minden színjátszó foglalkozásnak a „résztvevőkről kell szólnia, azaz a játszókról, az ő érdekükben, az ő személyiségük és képességeik kibontakoztatásáért történjék. Minden egyéb szempont fontos lehet, de csak másodlagos jelentőségű."[600] Következésképp csak az lehet a célunk, hogy fiatal felnőttek évről évre színre vihessék azért saját, mert formálódó és azért formálódó, mert saját gondolataikat nemzeti ünnepeinkről, a költészet napjáról vagy akár a tanév megnyitásáról és zárásáról. Ennek okán természetesnek kell tekintenünk, hogy a jól működő ünnepi műsorok nem feltétlenül „jól-megcsináltak": nem hibátlanok, és semmiképp sem állnak vitán felül. Ha ugyanis azt látjuk, hogy felelősen gondolkodó lények önmagukkal játszanak, és narratíváik önmaguk számára sem egyértelmű tudásokat fogalmaznak meg, akkor a teljesítménynek a benne és általa zajló művészeti kutatás törvényszerű fésületlensége adja meg az értékét. Az a siker, ha a játszva kutató diákok olyan laboratóriumban érzik magukat, ahol *(i)* saját tapasztalati és elváráshorizontjuk határán dolgozhatnak; *(ii)* az adott ünnep ismertnek vélt tartalmát problémaként, vagyis nem a megszokott perspektívából vehetik górcső alá; *(iii)* a produktumnak nem egy kiinduló (nemzeti/közösségi identitásunk ideologémáinak performatív szokásrendjétől elválaszthatatlan) hipotézist kell bizonyítania, hanem játékosan demonstrálhatja a kérdezés lehetőségeit. Azt a közös munkát, melynek során játékosok és nézők nem egyszerűen előadnak (és eladnak) valamit, hanem az előadás készítésén keresztül hozzák létre a tudás

[597] Han: *A kiégés társadalma*, 98–95.

[598] Han: *A transzparencia társadalma*, 58.

[599] Baudrillard *Die fatalen Strategien. Die Strategie der Täuschung* című írását idézi Han: *A transzparencia társadalma*, 59.

[600] Tóth Miklós: A színjátszó foglalkozás keretei, avagy lépésről lépésre, in Golden (szerk.): *A színjáték pedagógiája*, 83.

egyfajta szerkezetét.[601] Egy alkotva gondolkodó és gondolkodva alkotó közösség enged betekintést abba, ahogy egy téma problémává, az önmegmutatás motivációvá és tapasztalattá, a színházi forma pedig (Keleti Istvánt idézve) „ürüggyé" válik.

A drámapedagógia eredendő politikusságával tisztában lévő alkalmazott színházi szakemberek, illetve diákszínjátszó rendezők pontosan értik, hogy Heiner Müller miért nevezte így ezt a közös „valóságcsinálást": „a „társadalom fantáziájának laboratóriuma". Brecht hűtlenül hűséges tanítványaként arra figyelmeztetett, hogy lehet, érdemes, mi több: ha fiatalokkal foglalkozunk, kötelességünk azt a hozzáállást közvetíteni, hogy az adott pillanatban egyedül érvényesnek („értékesnek"/„sikeresnek" stb.) tűnő diszpozitívumnak is van alternatívája:

A **művészszínház** játékosok és nézők együttes jelenlétét feltételező és e jelenlétben zajló, térben és időben behatárolt, intézményesen (vagyis gazdaságilag és jogilag) szabályozott, általában profit- és sikerorientált művészi folyamat.	A **„schola ludus"**[602] a pedagógiai és andragógiai folyamatoknak az a dimenziója, amely a dráma- és színházpedagógia eszközeivel fókuszál a személyiségformálásra: a kommunikáció, a kreativitás, az elkötelezettség, a kooperáció, a kollaboráció és a segítőkészség kompetenciáinak fejlesztésére.
A **színházi előadás** eladható és megvásárolható művészi produktum: profi játékosok vagy profi játékosok és játékossá váló nézők önmegmutatása.	A **diákszínjátszó tevékenység** egy közös, bemutatókényszertől mentes munkafolyamat (projekt), ami személyes problémafelvetéssé és közösen megélt élménnyé teszi a feldolgozott témát.
A **színész** olyan alkotóművész, akinek az a szakmája, hogy adott térben és időben kiteszi önmagát mások (idegenek) tekintetének.	A **diákszínjátszó** együtt játszó és gondolkodó, nonhierarchikus és a kölcsönös bizalomra épülő közösség tagja, akinek önképében a próbafolyamat során személyes problémafelvetéssé és közösen megélt élménnyé válik az adott téma.
A **rendező** az előadás létrejöttéért felelős alkotóművész, akinek határozott véleménye van a színre vitt darab értelmezéséről, a színházi nyelv használatáról és a nézőre gyakorolt hatásról.	A **gyermek-, diák- és ifjúsági színjátszó csoportvezető-rendező** olyan drámapedagógus, aki a színház nyelvének ismeretében tudatosan facilitálja a közös játék, gondolkodás és munka kreatív erőit.
„A színház nem demokratikus intézmény." (Major Tamás)	**„Ne ítélkezz, ne minősíts, mert a tévedés joga mindenkinek megadatik!" (David Davis)**

[601] Vö. Anne Hartmann: Die *Devising Performance* als theaterpädagogische Arbeitsmethode, in Dorothea Hilliger (Hg): *Freiräume der Enge*, Milow–Strasburg–Berlin, Schibri, 2009, 11–139.

[602] A kifejezést Comeniustól kölcsönöztem, aki *Schola ludus seu encyclopaedia viva* (Az iskola mint játék, avagy élő enciklopédia) című művében (Sárospatak, 1656) adta ki tanító célzattal írt darabjait (iskoladrámáit). Vö. Sóstói Pálné: *A Schola Ludus – az eleven enciklopédia*, in *Az iskolai színház múltja és jelene*, Miskolc, CD-ROM, 2002. http://regi.magyarszak.uni-miskolc.hu/kiadvanyok/drama2002/ea/eamenu.htm (Letöltés: 2023. december 25.)

A projekt leírása

A **projekt címe:**	„Ezernyolcszáznegyvennyolc, Te csillag!", avagy miért pont nekünk kell megváltoztatni a világot?
A projekt szerzője:	Dr. habil. Kiss Gabriella (drámapedagógus, színháztörténész)
A **projekt közreműködői:**	Szecsődi Tamás Leó (magyartanár, író[603]), Csatár Eszter és Kullai Adél (a MáSzínház „Közös ég" és a Káva „Neringa" csoportjának 11. évfolyamos játszói)
A projekt jellege:	Komplex dráma- és színházismereti projekt
A projektben részt vevők:	7–8. évfolyam (drámás előképzettség nélkül)
Időtartam:	2019. 09. 15. – 2020. 06. 03.

A projekt a Szent István Gimnázium első olyan vállalkozása volt, mely kifejezetten a 7–8. évfolyam dráma- és színházpedagógiai képzésére irányult. Arra a csoportdinamikai helyzetre reagált, amikor egy négy- és hatévfolyamos gimnázium diákszínjátszó közössége csak nagyon ritkán és akkor is „cukiságfaktor" gyanánt, a „kisgyerek" szerepkörében engedi színpadra a 13–14 éves korosztályt. Ily módon az intézmény vezetője, az osztályfőnökök és az iskolában folyó művészetpedagógiai tevékenységeket koordináló tanárok úgy döntöttek, hogy a 2020. március 15-ei ünnepi megemlékezés csak és kizárólag a hatosztályos képzés első két évfolyamának feladata lesz.

Következésképp az első perctől kezdve egyértelmű volt, hogy a 2019/2020-as tanéven átívelő vállalkozást egy olyan drámapedagógiai projektként kell megszervezni, amely egy 600 néző előtt bemutatható produktummal végződik, a szülői visszajelzésekre érzékeny, és egyfelől a lehető legdemokratikusabb, másfelől a lehető legbiztonságosabb a benne részt vevők számára. Ezért a résztvevőket nem tehetség vagy rátermettség alapján válogattuk ki, hanem szakkörként hirdettük meg az eseményt. A problémafelvetéseket, a játéknyelvet és a feladatvállalást illetően a lehető legnagyobb döntési szabadságot biztosítottuk az ily módon „nagygimnazistaként" kezelt résztvevők számára. A „tréning" kiemelt részét alkották a csoportos játékra és megjelenítésre, illetve rögtönzésre és együttműködésre irányuló drámás tevékenységek. A legfontosabb és leghasznosabbnak

[603] Szecsődi Tamás Leó: *Mesék tíz órakor*, Budapest, AIÓ Tankönyvkiadó, 2014; uő: *Sirák fiai*, Budapest, Kortárs, 2019; uő: *Domboldal*, Budapest, united p. c. kiadó, 2021.

bizonyuló döntés azonban az volt, hogy a két „erősen negyvenpluszos" szaktanár irányításával folyó munkába tényleges segítőként vontunk be két 11. évfolyamos diákot. Az ő életkoruk, illetve színházpedagógiai szocializáltságuk („tettre készségük") lett ugyanis a heterarchikus működésmód garanciája. A MáSzínház és a Káva műhelyében elsajátított játékkultúra és részvételiség okán tudtak olyan hidat alkotni az Y és a Z generáció, illetve tanár és diák között, amely magától értetődően szervezte háromfázisúvá a kilenchónapos munkát.

IDŐTARTAM	FÓKUSZ ÉS DOMINÁNS MUNKAFORMÁK
	1. FÁZIS
Vonalkód szakkör (heti egy alkalommal 6×90 perc)	**Cél**: közösségépítés, bizalmi légkör megteremtése, az együttjátszás örömének megtapasztalása. **Domináns munkaformák**: érzékszervi finomítás, fantáziajátékok, koncentrációs játékok, kapcsolattartó és bizalmi játékok. **Megjegyzés**: a foglalkozásokat a szaktanárral egyeztetve, de nélküle vezeti a két segítő. A foglalkozások rituális eleme a *jó kör – rossz kör* (mindenki elmondhatja, mi volt az elmúlt héten vele történt legjobb és legrosszabb dolog), illetve a *zárókör* (a jelenlévők körben állva kimondanak egy-egy olyan szót, ami az épp véget érő foglalkozásról jut az eszükbe, kórusban háromszor elismétlik, végül felülpacsi-körrel, a szomszédok szemébe nézve kimondják: „köszönöm, hogy játszottál velem").
	2. FÁZIS
Vonalkód szakkör (heti egy alkalommal 6×90 perc)	**Cél**: *(i)* közösségépítés, improvizációs és beszédkészség; *(ii)* tematikus érzékenyítés az alábbi kulcsfogalmak mentén (közösség, áldozat, hősiesség; ünnepélyesség, ünnepi műsor; színház, szereplés). **Domináns munkaformák**: *(i)* fantáziajátékok, térhasználat, utánzó játékok, rögzített improvizációs gyakorlatok; *(ii)* versek, zenék, történetek feldolgozása a *storytelling* eszközeivel (nélkülözhetetlenné válik a csomagolópapír, a zongora, a kendő, a lufi, az internet és a mobiltelefon fényképező és hangfelvevő funkciója). **Megjegyzés**: *(i)* a szakkör bemelegítő és levezető fázisát a két segítő, illetve maguk a játszók vezetik, a munkafázist a drámapedagógus; *(ii)* kikristályosodnak a csoportot érdeklő problémák (elsősorban a hősi halál és az életben maradás, bátorság és önzés kérdése); az eseménytörténetnek azok a mozzanatai, amelyek nélkül nem tudják elképzelni a műsort (Petőfi, Jókai, Pilvax, eső, Nemzeti Múzeum, Nemzeti Színház); a kedvenc formai elemek (élőkép, lufi, filmkészítés, kreatív zenei gyakorlatok, piros-fehér-zöld, Queen, Kispál, függöny, reflektor, színpad, installáció); *(iii)* mindenki számára körvonalazódik, ki milyen szerepben és szerepkörben venne részt az előadásban.

<table>
<tr><td colspan="2">Inkubátor szakasz
• A téli szünetben a két tanár elkészíti a szövegkönyv első variációját az alábbi források alapján: az improvizált jelenetek; 48 másképp. Ifjúsági novellák a múltból; Berg Judit: Amikor a férfiakat tűzbe hozza a forradalom; Erdős Virág: Vidám mesék (Petőfi Sándor koszorúi); Katona József: Bánk bán; Petőfi Sándor naplója; Teleki Banka lányiskolájának követelése, Örkény István: Egy pocsolya emlékiratai.
• Januárban megtörténik az első olvasópróba (a tanárok megállapítják, hogy többet kellene hangosan olvastatni, a két segítő az arcokat figyeli, hogy közvetíteni tudják a ki nem mondott véleményeket).
• Kiválogatjuk a zenéket, a legapróbb dolgot is csukott szemmel megszavazzuk (a tanárok megállapítják, hogy a demokrácia és a sok kérdés egyaránt fárasztó).
• Megbeszéljük a szereposztást (Petőfi, Laborfalvi, Lendvai és Lucifer szerepére a tanárok tesznek javaslatot: három esetben a képességek, egy esetben ellenszereposztás okán, a többiben a diákok döntenek, amivel a tanárok egy esetben nem értenek egyet, de később be kell látniuk, hogy kishitűek voltak).
• A szülők vállalják a jelmezkölcsönzés költségeit (a segítők kísérőtanárként és jelmeztervezőként is határozottan jobban teljesítenek, mint a drámapedagógus).
• Kiderül, hogy a projekthéten még négyen szeretnének csatlakozni az ügyhöz (a két újonnan érkező lány a '48-as események határozottan érlelődő női olvasatát erősíti).</td></tr>
<tr><td>„Közös jövőnk” projekthét
(2020. 02. 03. – 02. 06.)</td><td>1. nap (8:00-14:30, Díszterem)
• Csapatépítő játékok.
• Az improvizációkon alapuló jelenetek szövegének közös véglegesítése, az esőjáték színrevitele; a diákjelenetek rendelkezőpróbája (élőképekből kiindulva).
• A másnapi színházi előadás előkészítése (ebéd után Szecsődi tanár úr piros, fehér és zöld gyertya fényénél elmeséli Az apostol történetét).
2. nap (10:00–12:00 és 19:00–21:00, külső helyszín)
• A „Ki vagyok én? Nem mondom meg...” Petőfi választásai című kiállítás (PIM) megtekintése drámás múzeumpedagógiai program kíséretében.
• k2 Színház: Petőfi Sándor: Az apostol, tantermi (színházi) előadás.
3. nap (8:00–14:30)
• A projekt (ön)értékelési szempontjainak megbeszélése.[604]
• Párhuzamos csoportmunka: (i) az előadás 2. jelenetének szövegértelmező és rendelkezőpróbája; (ii) az 1848/49-es szabadságharc menetét metaforikus időjárásjelentésként összefoglaló kisfilm forgatása; (iii) az előadás dokumentarista jellegét erősítő és ritmusát meghatározó PPT elkészítése.
• A színészi munka alapját jelentő élőképek közös megalkotása.
4. nap (8:00–14:30)
• Jó kör – rossz kör, az éjszaka elkészült kisfilm közös megtekintése és hozzákapcsolása az esőjelenethez.
• Párhuzamos csoportmunka: (i) az előadás 5. jelenetének szövegértelmező és rendelkezőpróbája; (ii) a Tizenkét pont analógiájára: „Mit kíván a Szent István Gimnázium ifjúsága?”; (iii) a Teleki Blanka lányiskolájában megfogalmazódott Négy pont analógiájára: „Mit kérünk tőletek, fiúk?”; (iv) Szilveszter döntése okán befejezetlen mondatok: „Akkor éreztem magam kiszolgáltatva, megalázva, amikor...”; (v) az előadás plakáttervének elkészítése.
• Tudásmegosztás, beszélgetés.</td></tr>
</table>

[604] „Kérem, értékelje saját és társai elmúlt héten végzett munkáját a táblázatban megadott szempontok szerint (1 = sohasem, 2 = néha, 3 = többé-kevésbé, 4 = legtöbbször, 5 = szinte mindig)!

Próbafolyamat (5×90 perc 1×120 perc 1×300 perc)	Egy emlékpróba, négy szövegértelmező és részletező próba, három összpróba (a külső szem a tanártárs, aki mindig dicsér), egy nyilvános főpróba (szülőknek), hat előadás (a Covid–19 miatt végül „csak" 180 diák előtt). [Risk]: a szövegtudással és a színpadi mozgás rögzülésével párhuzamosan a gyerekek egyre többet improvizálnak, és ami jó, azt spontánul beépítik – a részletező próbák tanulsága: a színpadi verekedés tényleg hatásos; az összpróba kérdése: beszólhatunk-e az „új NAT"-nak, az előadások alatti fő kérdés: lehet-e szóviccet csinálni a „korona" szóból; megtanulnak térkitöltés közben úgy lufizni, hogy nem ütköznek össze az egy méter átmérőjű, világító óriásgömbök. [Reality]: nagyon hamar elfáradnak, de nem szégyellik; nem vállalják be a szombati pluszpróbát, mert a meccsek és az informatikaverseny fontosabbak; az egész napos összpróba alatt pihenésképp nem mobiloznak, hanem játszanak a Városligetben, majd 15 percen át relaxálnak a színpadon fekve és Vangelist hallgatva); a két lesütött szemű, kínai kislány a szó legszorosabb értelmében „leordítja" a legnagyobb mellű fiú fejét, amikor mégiscsak becsúszik a „korona" szó; megszületik a saját energetizáló gyakorlat: őrjöngünk a *Don't Stop Me Now!*-ra. [Rules]: kialakul a munkamegosztás, amit az előadás színlapja így rögzít: írta a Vonalkód szakkör, rendezte a Közös Jövőnk projektcsoport, megvalósítják a „játszók", munkájukat segítik a „játékmesterek" és a „szakmai tanácsadók". [Rhythm]: rend van.
3. FÁZIS	
Vonalkód szakkör (az előadások után azonnal kihirdetett vészhelyzet okán egyetlen 120 perces júniusi alkalommal)	• A *jó kör – rossz kör* csaknem másfél órán át tart, utána már csak eszünk, iszunk és játszunk... • Megtudjuk, miért „vonalkód" a szakkör neve... • Arra a kérdésre, hogy „mi fog hiányozni, ha nem lesz jövőre szakkör?" az alábbi válaszokat olvashatjuk a természetesen névtelen papírokon: *vidámság, nevetés, közösség, valahova tartozás, a próbafolyamat hangulata, amikor könnyebben meg tudok nyílni, kategóriabomba, meglepetés, felfrissülés, a társaság, üresek lesznek a hétfő délutánjaim, hiányozni fog a függöny hangulata, közös poénok.*

KOLLABORÁL (a többiekkel együttműködve dolgozik, hoz létre új dolgokat), NYÍLTAN ÉS HATÉKONYAN KOMMUNIKÁL, KONSTRUKTÍV (a probléma megoldására törekszik); KREATÍV (ötletekkel segíti a közös munkát); SEGÍTŐKÉSZ (odafigyel, gondoskodik a másikról és a csapatról)."

Egy konkrét szöveghely születése[605]

Fókuszkérdés: Tényleg „sehonnai bitang ember, ki most, ha kell, halni nem mer"?

Közösségi munka pro és kontra (szociodráma)

- Drámapapíron gyűjtsetek érveket vagy megélt élményeket a közösségért végzett munka értelme mellett és ellen!
- Térkitöltés közben találd meg azt az első emlékedet, amikor tettél valamit egy közösségért (a családot most ne tekintsük ilyennek)! Kettes, majd négyes csoportban osszátok meg egymással az emlékeket! Találjátok meg a közös pontokat, majd készítsetek ezek alapján egy közös történetet megjelenítő élőképet, jelenetet!
- A jelenetek megtekintése után közösen tesszük fel az alábbi kérdéseket: milyen problémát orvosolt a közösségi tett, segített-e, megérte-e? Ezt követően nézzük meg és vizsgáljuk felül a drámapapíron talált érveket.

Zsarnokölés pro és kontra (talált történetek)

- Gyűjtsetek olyan újságcikkeket, művészeti alkotásokat, amelyek főszereplője egy vezető és/vagy hatalmi helyzetben lévő személy által elnyomottnak érzi magát!
- A csoport tagjai kihúzzák egymás talált történeteit, majd a főszereplő alakjába bújva tolmácsolják azt. Kötött kezdőmondat: „Mérhetetlenül igazságtalannak érzem azt, ami tegnap történt velem." Kötött zárómondat: *(két csoporttársra mutatva)* „Te és te – csatlakozzatok hozzám, segítsetek!"
- Miután a kiválasztottak csatlakoznak, a többieknek a történetbeli „zsarnok" szemszögéből kell feltenni kérdéseket a „megalázottaknak és megszomorítottaknak", akik válaszolnak.
- Ezt követően közös beszélgetés során mérlegeljük *Az apostol* Szilveszterének tézisét, mely szerint „A törvényes uralkodó ellenében jogos a politikai fellépés, sőt a zsarnok megölése is, amennyiben a király a nemzeti érdekek ellenében kormányoz." Első lépéseként (a most leleplezett történetgazdák vezetésével) analógiát keresünk a hallott történetek és a tézis alábbi szavai között: „törvényes", „fellépés", „nemzeti érdek".

Ha Teleki Blanka élne...

- A fiúk és a lányok külön dolgoznak, a körüljárandó kérdés: miért nehéz 2020-ban 14-15 éves lánynak/fiúnak lenni? A tanulók drámapapíron gyűjtik össze az okokat!

[605] „Amikor az ember a társulaton dolgozik, a darab gondoskodik magáról." McDermottot idézi Radosavljević: *A heterarchikus rendező*, 39.

- Miután a tanár felolvasta a Teleki Blanka lányiskolájának 1848 áprilisában megfogalmazott *Négy pont*ját,[606] a csoportok ellenkező nemű osztálytársaiknak címezve, „Kívánjuk, hogy..." kezdettel írják le a helyzet megváltoztatására irányuló javaslataikat.
- A két kiáltványt felolvassuk, és teret adunk annak, hogy a „pártok" reagálhassanak a követelésekre.

*

PETŐFI *(Bocskai-öltönyben, élőképben)* Hallgassa csak, Júlia: „Rajta magyar, hí a haza!"

JÚLIA *(palotás ruhában, élőképben)* Sándorom, ha megengeded: elébb talán talpra kellene állítani a magyart, azután rajta. Amúgy mivel kéred vacsorára a pisztrángot: citrommal vagy rozmaringgal?

DIÁK (FIÚ – az „okoska") Biztos, hogy Szendrey Júlia javasolta a *Talprá*-t?

DIÁK (LÁNY – a „vad feminista") Az mindegy, te idióta, de ezt így én biztosan nem játszom el! Persze: a férfi semmiből teremt világokat, a nő meg stoppolja a lyukas zoknit, aztán takarodik a konyhába... Tényleg nem is értem, miért pazaroljuk rájuk az időnket!?

DIÁK (LÁNY – a „flegma") Esküszöm, mintha fogykosak volnánk, és semmit sem értenénk a világ menetéből!

DIÁK (FIÚ – a „pragmatikus") Hagyjátok már ezt a feminista dumát! Az a baj, hogy ez egy ünnepi műsor, és a közönség nem az *Egy estém otthon*t akarja látni, hanem a költő lángszavára épp felkelő nemzetet.

DIÁK (FIÚ – a „józan") Hát, ahogy elnézem, a tisztelt közönség épp mobilozni készül. Úgyhogy talán arra kellene törekednünk, hogy ne legyen ennyire unalmas az előadás.

PETŐFIt játszó DIÁK Oké, akkor, mondjuk, legyen az, hogy nem itthon vagyunk, hanem a Pilvaxban! És már bocs, Júliám, de nem ketten, hanem sokan. Sok bátor férfi..., a márciusi ifjak. Meg..., meg kell még egy titokzatos idegen, az

[606] A minta „Teleki Blanka növendékeinek kiáltványa a nők egyenjogúsága ügyében" (1848. április): „Hazafiak! Szabadság, testvériség és egyenlőség jelszavatok. A magyar amit mond, meg is tartja. Azért legyenek a nők is egyenlőek. [...] kívánjuk: 1. Hogy az egyetemben nők is tanulhassanak. 2. Hogy ne legyenek olyan mondatok: »Mindenki bír szavazattal, kivévén a nőket«. 3. Hogy egész Magyarhonban, a legkisebb falukat sem kivéve, legyenek tanodák és a szülők itt gyermekeiket taníttassák. 4. A falusi tanítók jobb díjt kapjanak, hogy képesek legyenek a tanítást jól vinni. Ez, mit kívánunk és elvárjuk, hogy bele fognak egyezni honunk lelkes fiai!" Sáfrán Györgyi: *Teleki Blanka és köre*, Bukarest, Kriterion, 1979, 19.

mindig hatásos... Kávézunk, és én épp ki vagyok akadva, mert ti kritizáljátok a *Nemzeti dal*t! Na, kezdjük!

PETŐFI *(a kéziratot lecsapva az asztalra)* Ha annyira tudjátok, írjátok meg ti!

JÓKAI (a „béke barátja, Bagarja") Ugyan már, Sándor. Csak egy-két apróságot tettünk szóvá... De igazad van, maradjon így!

VASVÁRI (a „logikus-racionális") Egy-két apróság? Logikai bukfencek sora! Nézzük például ezt a két sort: „Rabok legyünk vagy szabadok, ez a kérdés, válasszatok!"

PETŐFI Mit nézzünk rajta? Tökéletes sorok!

VASVÁRI Nem logikus. Ne haragudj, Sándor, de nagyon nem logikus. Ha valaki választhat, hogy rab legyen vagy szabad, akkor már nem rab.

IRINYI (a „lelkes, önjelölt zseni") Ugyan már, Palkó, ez nem filozófiai értekezés, hanem kiáltványvers. Senkit sem érdekel, hogy logikus-e vagy sem, ha kifejezi a tömeg érzéseit. Nekem inkább a záróversszakkal van bajom. Ez a „sírjaink" meg az „imádkozó unokák"... Kicsit depressziós, nem? Mint a Kölcsey Ferkónál a halálhörgés meg a siralom. Ne legyünk már mi is ilyen búvalba...

JÓKAI ...béleltek!

IRINYI Nem lehetne valami vidámabb? Több életigenléssel? Mondjuk így: „Hol hamvaink szenderegnek, unokáink hemperegnek." Vagy: „Hol hamvaink szenderegnek, unokáink piknikeznek."

PETŐFI Hát az én síromon aztán ne piknikezzen senki korcs utód, mert feljövök érte a síri világból, aztán majd megtudják, hol lakik a magyarok istene!

VASVÁRI Ez sem túl logikus, Sándor. Te az éj közepén szoksz majd feljönni a síri világból. *(Irinyinek megvetően)* Egyébként olyankor a kutya sem piknikezik.

IRINYI Szerintem igenis jó a piknikezés! Rád is rád férne, hogy kimenj kicsit Júliáddal a hegyek közé. Zugligetbe például.

PETŐFI Oda majd csak szeptemberben megyünk, mielőtt bevonulok a seregbe, hogy meghalhassak a csatatéren.

VASVÁRI Azt te honnét tudod, hogy meg fogsz halni a csatatéren?

PETŐFI Honnét tudom? Elvégre váteszköltő lennék, vagy mi az ördög! *(Irinyinek)* Piknikezni pedig nem megyünk, forradalom idején biztos, hogy nem. Olyankor Júlia otthon ül, és kokárdát varr.

IRINYI Oh, minő dicső honleányi buzgalom! Így is kell! Először kokárdát, majd özvegyi fátylat, aztán meg koplaljon mint „a feleségek felesége", mert nem írattad rá a jogdíjaidat.

JÓKAI Ejnye, te, Jóska! Széttrollkodod itt nekünk a pátoszt. Szerintem szép ez a záró versszak így sírhalommal meg imádkozó unokákkal. Különben is szedelőzködjünk, mert még... *(Épp indulnának, amikor a szomszéd asztalnál ülő idegen megszólítja őket.)*

AZ IDEGEN Elnézést, uraim, de nekem is lenne némi hozzáfűznivalóm a költő úr forradalmi verséhez.

PETŐFI Miért, ki maga? *(a többiek hangosan egymás után: „labanc spion"/"kém"/ „besúgó")*

AZ IDEGEN Óvatosabban azzal a spionozással. Nem engem neveznek három hónap múlva orosz spionnak Szabadszálláson. Szontagh Pál vagyok Nógrád megyéből.

PETŐFI És mi lenne az a hozzáfűznivaló?

AZ IDEGEN Kérem, kérem... kezdjük rögtön az elején, hogy is volt pontosan? „Talpra magyar, hí a haza!" Hát az itt a bökkenő! Mert a haza... nos, a haza soha nem hív senkit sehova. Aki itt hív, az maga a költő úr, aki úgy tesz, mintha a haza nevében hívna. Sőt, nem is csak hív, hanem küld... és nem is akárhová, hanem egyből a harcba, ugyebár: „Sehonnai bitang ember, ki most, ha kell, halni nem mer." Megőrült maga, Sándor? Ismer maga olyan embert, akinek NEM drágább a rongy élete, mint a haza becsülete?

PETŐFI *(a társaihoz)* Na látjátok, máris megvan az első sehonnai, bitang ember. Ezek miatt nem lesz itt sose forradalom!

AZ IDEGEN De hát gondoljanak bele! Ma a költő úr „hívja" a népet a hazára hivatkozva. Nyáron aztán a Kossuth Lajos, merthogy elfogyott neki a még össze sem toborzott regimentje. Aztán az unokáinkat majd a Ferenc Jóska fogja hívni, merthogy nincs neki elég gyarmata, meg hát a fiát is lelőtték azok a gonosz szerbek. A dédunokáinkat meg majd az Adolf Hitler hívja... aztán csak masírozzunk szépen a haza hívására a Don-kanyarba...

VASVÁRI Álljon meg egy szóra, tisztelt uram! Ez így nagyon nem logikus. Miféle Adolf Hitler, meg milyen dédunokák? Maga most itten a jövőbe lát?

AZ IDEGEN Nem értem a problémát. Ha Petőfi úr megjósolhatja önnön harctéri halálát, akkor én miért ne láthatnék el a jövő századig? De hadd fejezzem be! A hazánál tartottunk. Az bizony soha nem hív senkit sehova. *(Petőfire nézve)* A politikusok igen, azok hívnak ezerrel!

PETŐFI A politikusok? Netán engem is politikusnak tart az úr?

AZ IDEGEN Várjuk csak ki a végét! Idén nyáron már képviselőjelölt lesz a költő úr. Hogy aztán mégse lesz belőle politikus, az csak azért van, mert még kampányolni se tud rendesen. *(Petőfi meg akarja ütni)*

JÓKAI *(szétválasztja az ellenségeket)* Jó, jó, de azért azt mégsem tagadja az úr, hogy kötelességünk a hazát mindennél jobban szeretni?

AZ IDEGEN Az embernél jobban semmiképp. Nos, uraim, ajánlom magamat! *(„Nemzeti dal"-t eldobva el).*

IRINYI Hát ez meg ki volt? Sürgősen utána kell nézni, létezik-e Szontagh nevű nemesember Nógrád megyében.

PETŐFI Nem szükséges. Ez az ember maga volt az ördög, a megtestesült Lucifer. De mi, ha összefogunk, erősebbek vagyunk az ördögnél is, barátaim! Holnap csak azért is az utcára megyünk azzal, hogy: „Talpra, magyar, hí a haza!" És ha lelövöldöznek? Isten neki, ki várhat ennél szebb halált? Ezt írom majd a naplómba is.

DIÁK (LÁNY) Oda azt írsz, amit akarsz, csak azt ne mondd már, hogy mind menjünk meghalni!

PETŐFI Miért ne?

DIÁK (LÁNY) Figyelj! Te most Petőfi szerepében tényleg arra akarod buzdítani a jövő orvos-mérnök-informatikusait (a speciális matematika tagozatról nem is beszélve), hogy fegyvert ragadva haljanak hősi halált?

DIÁK (LÁNY) Aztán ha egy napon majd rád hivatkozva tényleg harctérre szólítják őket, majd mennek, mert beléjük nevelték, hogy gyáva, önző, áruló lenne, ha nem tenné.

DIÁK (LÁNY) Szóval bocs, de én ezzel a Luciferrel értek egyet, és el is játszom Teleki Blankát, akinek a leányiskolájában megírták a *Négy pont*ot.

DIÁK (FIÚ) Az pont nyolccal kevesebb, mint a miénk.

DIÁK (FIÚ) Tipikus női logika, mi?

DIÁK (FIÚ) Ja, Kossuth kiáll az országgyűlésen az alkotmányos átalakulás mellett, ezek meg tesznek rá.

DIÁK (FIÚ) Irinyi megfogalmazza a *Tizenkét pont*ot, ami az alkotmány átfogó reformját igényli, és ők nullhuszonnégyben vihognak.

DIÁK (FIÚ) Jókai az egészet érthető formába önti...

DIÁK (FIÚ) ...ti meg ahelyett, hogy elolvasnátok *A kőszívű ember fiai*t...

DIÁK (FIÚ) ...vagy *Az aranyember*t...

DIÁK (FIÚ) ...vagy az *Egy magyar nábob*ot...

DIÁK (FIÚ) ...Wass Albertről nem is beszélve...

DIÁK (FIÚ) ...itt négypontoztok.

DIÁK (LÁNY) De hát azért mondhattak és tehettek ilyeneket, mert tudtak írni és olvasni, jártak egyetemre, szavazhattak. Miközben Szendrey Júlia a lábát sem tehette be a Pilvaxba.

DIÁK (LÁNY) A *Négy pont* az egyik első nőjogi dokumentum, ti nagyonhülyék.

DIÁK (LÁNY) Azt akarták, hogy a nők is tanulhassanak...

DIÁK (LÁNY) ...hogy szavazhassanak...

DIÁK (LÁNY) ...hogy a gyerekeik iskolába járhassanak.

DIÁK (LÁNY) Vagyis élhető életet akartak a családjuknak...

DIÁK (LÁNY) ...és nem belehalni az eszményekbe csomagolt szereplésvágy következményeibe.

PETŐFI No, ezt most kikérem magamnak! Jó, hogy nem már azt állítod, hogy amit írok az puszta szereplíra, én meg egy celeb vagyok.

DIÁK (FIÚ) *(a Petőfit játszó diákhoz)* De hát az voltál, Borbély Szilárd írt is rólad egy verset: *Petőfi, a celeb.*

DIÁK (FIÚ) De szerintem inkább egy trójai vírus vagy, az ember épp csak rád klikkel, és máris kész a baj.

DIÁK (FIÚ) Vagy egy amfetaminszármazék, amiről tök nehéz leállni...

DIÁK (FIÚ) ...ja, meg amitől az ember vigyázban állva énekli, hogy *We are the champions...*

DIÁK (FIÚ) Már megint ez a rohadt vita! Nem térhetnénk vissza a történelmi eseményekhez? Kész a *Nemzeti dal*, kész a *Tizenkét pont*, lett egy *Négy pont*unk is a csajok kedvéért... Virradjon már fel végre az a nagy nap![607]

Rendezőpéldány születik

Fókuszkérdés: Hogyan lehet színházilag érdekessé tenni az eseménytörténet „unalomig ismert" mozzanatait?

A probléma iránt érzékenyítő feladatok:

- Asszociációs játékok az alábbi szavakra: „felemelő", „kötelező", „ünnep".
- Fogalomtisztázás: irónia, gúny, pátosz, metafora.
- Analógia: a forradalom és szabadságharc főbb eseményeinek természetét, jelentőségét időjárási, természeti jelenségekkel állítjuk párhuzamba.
- Fantáziajátékok: miután kihangosítottuk, hogy érzi magát, mire gondol éppen most a Díszteremben lévő zongora, lufi, ablak, csipsz stb., kimegyünk a folyosóra. Mindenki választ magának egy olyan tárgyat, amely mellett nap mint nap elmegy. Kicsöngetnek... mindenkinek meg kell figyelnie, mi történik ezzel a tárggyal egy tízperces – zajjal, futkosással stb. járó, tömegeket megmozgató – iskolai szünetben! Ezt követően E/1. személyben kell elmesélni, mit tapasztalhatott, érezhetett, gondolhatott a megfigyelt tárgy e rövid idő alatt.
- Hogyan vihető színre a káosz? Az esőerdő játék megtapasztalása nézőként és alkotóként.[608]

[607] A típusalkotás és a szöveg alapja: Ecsédi Orsolya: Nem leszünk; Nagy Judit Áfonya: Az idegen, in Dávid Ádám – Dóka Péter (vál.): *48 másképp. Ifjúsági novellák a múltból*, Budapest, Móra–JAK, 2019, 14–19, 87–99.

[608] Lásd *Esőerdő játék*, Vizafogó Tagóvoda, Maci csoport, 2014. április. https://www.youtube.com/watch?v=IE9lJhWZoE8 (Letöltés: 2020. augusztus 2.), Perpeetum Jazzile, https://www.youtube.com/watch?v=ercBpzS6N6s (Letöltés: 2020. augusztus 2.)

Folytassa, dramaturg!

Az egyik csoport átírja Örkény István *Egy pocsolya emlékiratai* című egypercesét úgy, hogy a történet 1848. március 15-én játszódik.[609] A másik csoport (szabadon választott mintára) készít egy olyan időjárásjelentést, mely allegorikusan megjeleníti az ünnep eseménytörténetének fő fordulópontjait.

Eredmény

Vaksötét, a színpadon félkörben ülők a kisfilmet figyelik, időjárásjelentés a kivetítőn:

A Szép jó napot kívánok!

B Schönen guten Tag!

A Dobry den!

B Köszöntjük a kedves nézőket! Tornádó jellegű széllökésekkel kísért, özönvízszerű esőzés pusztít Nyugat-Európában. Párizsban megrongálta a királyi palotát, Bécsben még Metternich őexcellenciáját is evakuálni kellett.

A A ciklon a Kárpát-medencébe érve lecsillapodik, de jelentős esőzésre Pest-Buda lakói is számíthatnak. Holnap tehát azok, akik a Nemzeti Múzeumhoz indulnak, ne felejtsék otthon az esernyőiket! Ugyanakkor jó hír, hogy az estére tervezett fáklyás felvonulást már nem akadályozzák meg holmi esőfelhők.

B És meg is jött a hosszú távú prognózis! 1848 derült tavaszt és kellemes, meleg nyarat ígér. 1849 júniusától viszont kettős fronthatással számolhatunk: Segesvár környékén harmadfokú, a többi vármegyében másodfokú viharjelzés lesz érvényben.

A Előre figyelmeztetjük a Világos környékén élőket, hogy ezekben a napokban ne járjanak szabad ég alatt. Inkább fedett helyre húzódva várják meg, amíg a vihar október első hetében Arad irányába elvonul!

B Köszönjük a figyelmet, legyen nagyon szép napjuk!

A Auf Wiedersehen!

B Do videnia! *(esőerdő játék indul)*

A Viszontlátásra!

Vaksötét, kivetítőn a PPT-dia: 1848. MÁRCIUS 15. EGY POCSOLYA EMLÉKIRATAI, a színpadon a játszók esőből vihart és újra esőt imitálnak. A mikrofonba beszélőnek csak a hangját halljuk:

[609] Vö. Körömi Gábor: Örkényeskedünk, *Drámapedagógiai Magazin*, 28. évf., 2019/4, 10–15.

Aznap már kora reggeltől esett az eső, s én összegyűltem egy mélyedésben a Nemzeti Múzeum előtt. Kilenc óra körül nagy tömeg közeledett. Az élén lármás ifjak hadonásztak. Egy bajszosképű belém is lépett, ott, ahol a legmélyebb voltam.

– Ne szitkozódj, Sándor – mondta egy szelíd ifjú annak, aki a képembe trappolt.

– Gyenge a tüdőd, Egressy mégiscsak színész, jobb lesz, ha ő mondja el a *Nemzeti dal*t.

Így is lett, a refrént mindenki hangosan ismételte, egyesek a lábukkal is dobogtak hozzá. Később valami Landerer nyomdához mentek, de másfél óra múlva már jött is vissza az egész csapat. Budára akartak menni, a Helytartótanácshoz, hogy kinyittassák Táncsics börtönét. Az egyik polgár kisgyereke futtában elejtett egy papírhajót. Csöndben áztatni kezdtem a papirost, ám egy járókelő lehajolt, kivette belőlem a hajócskát, széthajtotta a papírt, és felsóhajtott:

– No, te tizenkét pont, milyen sorsra jutottál! Remélem, Bécsben a császár nagyobb tiszteletben részesít majd.

Milyen szerencsés vagyok, hogy épp ma gyűltem össze ebben a mélyedésben – gondoltam. – A legtöbb pocsolyának sokkal egyhangúbb az élete.

A projekt eredményeinek értékelése

A projekthét végén három csomagolópapíron gyűjtöttük össze a legizgalmasabbnak talált új ismereteket. Íme néhány olyan tény, amiből el lehet gondolkozni a Z generáció Petőfi-képéről:

1848–49 kapcsán megtudtam, hogy...
Magyarország és a Magyar Királyság nem azonos. „Magyar úrnak születni lehet csak." Tótnak lenni megalázó. A Szovjetunió és az oroszok nem ugyanaz. Hogy lehet valakinek annyi neve, mint gróf Leiningen-Westerburg Károlynak? Szendrey Júlia nadrágot hordott, és verseket írt. A nőknek nem lehetett sem vagyonuk, sem tulajdonuk. Mivel Pest lakosságának nagy része nem tudott magyarul, lehet, hogy nem is értették a *Nemzeti dal* szövegét.

Petőfi kapcsán megtudtam, hogy...
Gazdagból szegény, szegényből híresség. „Sok verset költöttem bántalmazóimról." „Tollammal én embert ütök." Az első celebházasság. Az *Anyám tyúkja* a nyomorról szól. Öt nyelven tudott.

A dráma tantárgyról megtudtam, hogy...
MU Színház, tantermi (színházi) előadás, élőkép, esőjáték, tapskör, színészi érintés, egyszerre mozgok és beszélek, még a gonoszt is meg lehet érteni, nem a világvége a színészet.

Amikor a drámatanár versenyre készít fel – „Shakespeare-Factory"

> Ugyan öregem, előírhatunk gyakorlatokat, javasolhatunk könyveket, de biztosan van itt valaki, aki már régen arról szeretne hallani, hogyan lesz ő a legszebb a színpadon, és hogyan lesz ő a győztes a versmondó-versenyen. És csak ez érdekli. Mondd el neki, ha tudnánk, megmondanánk. Nem csak neki, másnak is. Így aztán sokan tudnánk a titkot, s ott lennénk megint, ahol a part szakad. De a kérdése érthető. És aki azt mondja, hogy ezt ő ugyan sose kérdezné meg, az nézzen kicsit jobban magába. Rettentő nagy a kísértés, hogy megpróbáljuk megmutatni magunkat, még ha közben reszket is kezünk-lábunk. Csakhogy van itt egy bökkenő: mindaddig, amíg csak az foglalkoztatja a fellépőt, hogy „itt vagyok, nézzetek, szeressetek, mert szép vagyok meg jó vagyok", üres és kimerítő lesz az idő, amit a közönség előtt tölt. Hamarosan elege lesz belőle. A közönségnek is. Óvatosságra meg azért van szükség, mert az emberek amennyire büszkén és emelt fővel szeretnek valamit nem tanulni, éppannyira nem szeretik, hogy azt nem is tudják.[610]

A Theatrum Scholae Alapítvány 2023-ban 15. alkalommal rendezte meg azt az Országos Dráma Tanulmányi Versenyt, amely meg tudja valósítani a megvalósíthatatlant. Öt hónapon keresztül néhány dráma, egy-két film és a színházi szakmákhoz kapcsolódó, alkotó jellegű feladatokon keresztül úgy ismerteti meg 9–10. évfolyamos diákokat a dráma és a színház világával, hogy az ismeretszerzés és a teljesítés játékká válik. Akik 2016-ban éltek ezzel a lehetőséggel, a *Tévedések vígjátéka*, *A makrancos hölgy*, a *Hamlet, dán királyfi* és *A vihar* ürügyén gondolkozhattak, rajzolhattak, rendezhettek, tervezhettek, improvizálhattak önmagukról. Amikor a második fordulóba jutott 10. évfolyamos tanítványaim egyértelművé tették, hogy a párok és a párkapcsolatok státuszharcai felől szólaltatják meg a legszívesebben ezeket a műveket (és természetesen a kerettanterv szerint kötelező *Romeo és Júliát*), eszembe jutott Heiner Müller klasszikusa, pontosabban annak két „Ophéliával" (az európai kultúra szexista diskurzusának nőképeivel és az az elleni lázadással is) foglalkozó szövegrésze. Így a Shakespeare halálának 400. évfordulóját is ünneplő projekt egy versenyfelkészítés (vagyis a tehetséggondozás) részévé vált, kiindulópontja pedig az egyik legismertebb posztdramatikus textus, a *Hamletgép* lett.

[610] Gabnai Katalin: *Színházas könyv*, Budapest, Helikon, 2012, 400.

A projekt alkalmazott színházi előfeltevései

Az 1977-ben írt szöveg a szó legszorosabb értelmében a színház intézményében keletkezett: Heiner Müller a berlini Volksbühne felkérésére kezdte el újrafordítani a tragédiát, és magát a munkafolyamatot látta el megjegyzésekkel. A terv, hogy ezek a kommentárok önálló szövegegységként integrálódhassanak Benno Besson rendezésébe, nem valósult meg. Született viszont a *Hamlet*-olvasatoknak egy olyan „sajátos gépezete",[611] amely először elemeire tördeli a drámára kövesedett irodalom- és szellemtörténeti múzeum falait, majd ebből újabb és újabb Hamleteket, illetve Ophéliákat gyárt. Következésképp a *Hamletgép* olyan továbbtördelhető töredékekből felépülő átirat, amely minden további nélkül tekinthető kreatív írásgyakorlatok, illetve drámás feladatok megoldásainak soraként. Ráadásul sem klipszerű szerkezete, sem hol filmhíradókra, hol fantasykre emlékeztető képisége, sem a „drámáját" elvesztő világjobbító reménytelen szemtelensége nem idegen annak a kletwitzi csillésnek a világától, aki így fordította le a maga számára a dán királyfi önértelmezését:[612] „Mutassatok egy egérlyukat, és szarok az egész világra."[613]

A 2016-os ODTV idején a Royal Shakespeare Company végső soron megismételte ezt a történetet. Margaret Atwoodot, Tracy Chevalier-t, Howard Jacobsont, Jo Nesbø-t, Anne Tylert és Jeanette Winterstont kérték fel *A vihar,* az *Othello, A velencei kalmár,* a *Macbeth, A makrancos hölgy* és a *Téli rege* újraírására. Az irodalmi kánon közvetítése során kihagyhatatlan kulcsmű Gillian Flynn-nek jutott, aki e szavakkal mondott igent a megkeresésre: „A *Hamlet* mindig is lenyűgözött: gyilkosság, árulás, bosszú, színlelés, őrület – a kedvenceim. S ha mindehhez hozzáadunk még néhányat Shakespeare legfondorlatosabb, legfurcsább alakjaiból (a címszerepben töprengő hercegtől a szánni való Ophéliáig), könnyen belátható, hogy aligha van olyan (arcátlan) író, akit ne csábítana újraírásra ez a darab."[614] Nos, az ODTV szellemiségébe pontosan beleillett egy olyan versenyfelkészítés, mely arra bátorította a tizedikeseket, hogy éljék bele magukat a *Sötét helyek* és a *Holtodiglan* írónőjének helyzetébe. A Shakespeare-szövegeket a *Twilight,* az *Éhezők viadala* és a *Semmi* olvasóiként közelítsék meg, ideje és tere az ő jelenük legyen, és azokra a problémákra (illetve az ezekhez tartozó szöveghelyekre) összpontosítsanak,

[611] Hans-Thies Lehmann – Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werke-Wirkung,* Stuttgart–Weimar, Metzler, 2005, 165.

[612] „Egy csigahéjban ellaknám s végtelen birodalom királyának vélném magamat, csak ne volnának rossz álmaim." (*Hamlet, dán királyfi,* II/2, ford. Arany János).

[613] Heiner Müller: 19 válasz, ford. Hárs Endre, in Jákfalvi (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása,* 219.

[614] „Gone Girl" author Flynn signed up to rewrite „Hamlet", *Reuters,* 2014. május 30. (Saját fordítás.) http://www.reuters.com/article/us-books-britain-shakespeare-idUSKBN0EA1II20140530 (Letöltés: 2016. március 17.)

amelyek megérintik őket. Hiszen így tett Heiner Müller is, amikor egyfelől feldarabolta és kollázzsá rendezte a négyszáz éves *Hamlet*-recepció kanonizált témáit, problémáit,[615] másfelől egy „elhalt drámai struktúrában" szemünk láttára felrobbanó emlékképekké formálta a középiskolában tanítandó tézisek legnagyobb részét.[616]

Vagyis úgy gondoltam, hogy a *Hamletgép* három szempontból válhat jól használható kortárs csalivá és a tankönyvekben kanonizált olvasatok alóli „felszabadítás" eszközévé. Egyfelől segít elfogadni, hogy a *Hamlet* (és „az avoni hattyú") része és alapanyaga a kulturális kliséket gyártó, világirodalmi és egyben társadalmi-kulturális gépezetnek.[617] Másfelől erényt kovácsol a tökéletlenség, a szabálytalanság, a befejezetlenség hatásmechanizmusából. Továbbá arra inspirál, hogy a klasszikusokat „problémaszínműként" értelmezzük. S ily módon elfogadjuk azt a lassan harminc éve ismert posztmodern horizontot, amely – mivel a *Hamlet* megnyilvánulásaiban rejlő, azokból kikövetkeztethető, teljességelvű, általános érvényű és a dolgokat szükségképpen eltúlzó világkép már nem tekinthető az érvényes cselekvés mércéjének – a főhősben nem a rossz világ tragikus megjavítóját látja, hanem nevetséges (vagyis esendő és emberi) voltát hangsúlyozza.[618] Mert ez a kilencoldalas mű az e tekintetben kérlelhetetlen „pusztítás" gesztusából keletkezett.[619] Ám a romokkal sok mindent lehet kezdeni, ha a mű tanítása során tényleg le tudunk mondani a teljesség igényéről, és – Eck Júliát idézve – csak azokkal a kérdésekkel foglalkozunk, amelyek csoportunkat, illetve saját magunkat a leginkább érdeklik.[620]

[615] Vö. Kiss Attila Atilla: A gyönyörtelen színház, avagy a reprezentáció kitakarása. (A trauma színrevitele a *Hamletgép*ben), in Hódosy Annamária – Kiss Attila Atilla (szerk.): *Remix*, Szeged, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 53–63.

[616] Müller: *Képleírás*, 25.

[617] Heiner Müller *Shakespeare, eine Differenz* című művére utal Csapó Csaba: A dráma feldarabolt teste: kegyetlen szövegrevíziók a *Hamletgép*ben, *Kalligram*, XIV. évf., 2005/9–10, 67–87.

[618] Egy „posztmodern olvasat [...] nem értelmezheti a *Hamlet*et tragédiaként, legfeljebb problémaszínműként (problem play). [...] Számunkra [...] a darab nem a rossz világ tragikus megjavíthatatlanságaként értelmezhető [ez lenne a modern olvasat], hiszen Hamlet majdnem nevetséges figuraként jelenik meg egyes jelenetek során. Az a »tény«, hogy nem tragikus lényként látjuk, annak az eredménye, hogy a megnyilvánulásaiban implikált [az azokban benne rejlő, azokból kikövetkeztethető] totális [teljességelvű], univerzális [általános érvényű] és szükségképpen hiperbolikus [a dolgokat eltúlzó] világképet ma már nem tekintjük az érvényes cselekvés mércéjének." Kékesi Kun Árpád: *Hamlet*-olvasat, in Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása. Színházi írások*, Budapest, JAK–Kijárat, 1998, 82.

[619] „Színműíráskor a célom az, hogy a dolgokat destruáljam. Harminc éven át a *Hamlet* megszállottja voltam, ezért aztán írtam egy rövid szöveget azzal a céllal, hogy a *Hamlet*et destruáljam. A német történelem egy másik megszállottságom volt, és megpróbáltam ezt a megszállottságot is, ezt az egész komplexust is destruálni. Azt hiszem, a legerősebb impulzus számomra az, ha a dolgokat csontvázukra csupaszíthatom, a felszínt és a húst lehánthatom róluk. Akkor minden készen is van." Heiner Müller *Ich glaube an Konflikt* című interjújából idéz Csapó Csaba: *A dráma feldarabolt teste*, 71.

[620] Eck Júlia: *Drámajáték a középiskolai irodalomórán*, Budapest, Protea, 2015, 116; A *Hamletgép* tanárok számára hasznos elemzését lásd Kiss Gabriella: „Nem árulok sem kemény, sem

A projekt előkészítő fázisa – az ODTV első fordulója

A verseny első fordulója egy 180 perces írásbeli feladatlap kitöltése, ami az adott drámákhoz kapcsolódó színház- és drámatörténeti, illetve -elméleti tájékozottságot, továbbá a különböző színházi műfajok, szakmák és természetesen a szövegek alapos ismeretét teszteli.

IDŐTARTAM	MUNKAFORMÁK
180 perc	Legtöbbször spontán vitává alakuló, kötetlen beszélgetés a tananyagról és a drámák kanonizált értelmezéseiről, amelynek kiinduló és záró feladatai az alábbiak:
A projekt előtt két hónappal	• Érveljen amellett vagy az ellen, hogy ma is érdemes/érdekes színre vinni az olvasott Shakespeare-műveket! • Az 1997-ben újjáépített Globe-ban a nézők kényelmetlen, fűtetlen hodályban, kabátban állva hallgatnak ötszáz évvel ezelőtti szövegeket korabeli szcenírozással. Érveljen e rekonstrukciós kísérlet ellen/mellett! • Színházigazgatóként döntést kell hoznia: tekintettel Shakespeare halálának 400. évfordulójára, be kell mutatnia az „avoni hattyú" egyik művét. A versenydrámák közül melyiket választaná és miért? • Ön a Magyar Shakespeare Társaság tagja. Tanácsadóként hívják meg, hogy segítsen összeállítani az idei gyulai Shakespeare-fesztivál programját. Tegyen javaslatot! • Egy rendező a báb- és figurális színház eszközeivel vinné színre *A vihar*t. Dramaturgi minőségben adjon neki tanácsokat! • Egy rendező a mozgásszínház eszközeivel vinné színre a Hamletet. Dramaturgi minőségben adjon neki tanácsokat! • Egy ötfős amatőr társulat vezetőjeként kell színre vinnie a *Tévedések vígjátékát*! Hogyan oldaná meg ezt a helyzetet? • A *makrancos hölgy* férfi/női címszerepének megformálására kap lehetőséget. Hogyan készülne elő az olvasópróbára? • Ön diákszínjátszó-rendező. Döntse el, melyik drámát lenne érdemes az iskolában színre vinni! Fogalmazza meg, mi az a téma, kérdés, aminek révén kortársai számára is izgalmassá, aktuálissá válhat az adott klasszikus! Rögzítse azokat a problémákat (szöveghúzás, látványvilág, szereposztás stb.), amellyel a munka során szembe kell majd néznie!

Az első felkészítést még két olyan alkalom követte, amikor egyfelől már a tananyag ismeretében beszélgettünk a fenti feladatokról, másfelől egymást kérdezték ki a tanulók. A következőkben közreadom azt a Shakespeare-totót, illetve -tesztet, amelyet a versenyzők állítottak össze egymásnak.

reménydrogot." Egy jól használható, kortárs csali (Heiner Müller: *Hamletgép*), *Iskolakultúra*, 26. évf., 2016/12, 82–90.

Igaz vagy hamis?

1. Az első nyilvános színházépület a Theatre volt.
2. A Fortune, a Globe és a Blackfrairs épülete felül nyitott volt.
3. Az Erzsébet- és Jakab-kori nyilvános színházépületek a városfalon belül épültek.
4. Az Erzsébet- és Jakab-kori társulatok legdrágább és legértékesebb tulajdonai a korhű jelmezek.
5. Az előadások este 6-kor kezdődtek.
6. Az előadásokat bohóctréfák és kutyaheccek szakították meg.
7. Az előadást a városi tanács engedélyezte, és felvont zászló jelezte.
8. Az Erzsébet- és Jakab-kori színházban nem volt állóhely.
9. Az Erzsébet- és Jakab-kori színházban mindenki egyforma belépődíjat fizetett.
10. Az Erzsébet- és Jakab-kori színházban fiatal, mutálás előtt álló fiúk játszották a női szerepeket.
11. Az Erzsébet- és Jakab-kori színházban volt olvasópróba.
12. Az Erzsébet- és Jakab-kori társulatok legjellemzőbb tulajdonságaikról nevezték el magukat (például *Gelosi* = akik féltékenyek).
13. Az Erzsébet- és Jakab-kori társulatokban csak bérszínészek játszottak.
14. Az Erzsébet- és Jakab-kori társulatok max. 12 főből álltak.
15. A Shakespeare-drámák egyik fontos jellemzője a szókulissza.
16. A Shakespeare-drámák betartják a hármas egység arisztotelészi szabályát.
17. Shakespeare felvonásokra és jelenetekre tagolva írta meg drámáit.
18. Az Erzsébet- és Jakab-kori színházban a vihart zajkeltő gépezetekkel és kandeláberek színezett fényével vitték színre.
19. Hamlet atyjának szelleme a „kötényszínpadon" jelent meg.
20. Shakespeare a Globe részvényese volt.
21. Shakespeare verses formában írta drámáit.
22. A Globe ma is áll.
23. A Shakespeare-rendezés hagyományának megújítója, Peter Brook amerikai.
24. Nádasdy Ádám valamennyi versenydrámát újrafordította.
25. A 2015/2016-os évadban valamennyi versenydrámát játsszák a magyar színházak.

A nagy Shakespeare-teszt
A versenydrámák melyikéről mondhatták?

- A felnőtté válás drámája: egy fiatalember felnő, megismeri az életet, megvalósítja magát – és belehal.
- A felnőtté válás drámája: két fiatalember megismeri egymást, megvalósítják önmagukat – és beleszürkülnek.
- A látszat és valóság kibékíthetetlen ellentétének drámája: nagy felismerése, hogy a világ nem az, aminek látszik. Ez a világ a megtévesztők és az intrikusok világa. De rá kell jönnie arra, hogy önmagát, saját lényét sem ismeri.
- Az önazonosság kérdésének a drámája: azt elemzi, mennyire képlékeny, labilis, változó identitásunk, önképünk.
- A Nagy Mechanizmus analízisének drámája: a drámában dominálnak a korrupcióval, trónfosztással, betegséggel, rothadással kapcsolatos képek.
- Az értelmiségi ember drámája: a gondolkodó ember egyfelől szükségszerűen összeütközésbe kerül mind az erőszakra épülő hatalommal, mind az arctalan tömegemberekkel, másfelől nem bír cselekedni – a cselekvő ember pedig sokszor nem tud gondolkodni.
- Annak az értelmiségi embernek a drámája, aki az emberiség szemében semmi, ám megérteni és orvosolni akarja a világban észrevett problémákat.
- Az univerzális szellem emberének, a reneszánsz polihisztornak a drámája, aki mindent átfogó, mozgósító, totális akaratként uralkodik a szellem, a test és a lélek fölött.
- A kényszerhelyzetek (bosszú)drámája: „szituációját úgy kényszerítik rá: elfogadja ezt a szituációt, de lázong is ellene".
- Találkozásoknak egy Plautustól vett alapötletre épülő matematikai variációi.

A versenydrámák melyik alakja mondhatta volna (melyik dramaturgiai mozzanatban és miért)?

- „Mutassatok egy egérlyukat, és szarok az egész világra."
- „Most múlik pontosan, engedem, hadd menjen!"
- „Legyen ez egy rekviem, a meg nem ismert álmokért!"
- „És boldog leszel, te szerencsétlen, te boldogtalan."

Magától értetődő, hogy mindkét tesztet közösen oldottuk meg, és az utóbbi véget nem érő beszélgetésekre, vitákra ösztönzött (és semmiképpen sem az egyértelmű jó/rossz értékelésre). Legfőbb hozadéka épp az volt, hogy kikristályosodtak

a 2. fordulós feladat leadását követő projekt fókuszkérdései.[621] Az iskola minden 9-10-11. évfolyama számára nyitott projekt felhívásában ezt a versenyzőkkel együtt így fogalmaztuk meg:

> A SZIG második drámaprojektje Shakespeare halálának 400. évfordulójához kapcsolódik. Megpróbálja bebizonyítani, hogy igaza van Géher Istvánnak, aki szerint „Aki Shakespeare-ről ír, az életről ír. Aki az életről ír, az önmagáról ír." Fontos, hogy legalább a Shakespeare-mesék szintjén ismerj legalább kettőt az alábbi drámák közül: *Romeo és Júlia, Hamlet, dán királyfi, A vihar, Szentivánéji álom, Tévedések vígjátéka, A makrancos hölgy.* Lesz megint éjjeli bennalvás és padlásjárás: az ismeretlen helyeket a Shakespeare-sztorik teszik majd ismerőssé, eszünk cukormázas csirkecombot (mert ezt akkor is így csinálták), és zseblámpa fényénél olvasunk egy olyan Hamletről, aki nem akar Hamlet lenni, és egy olyan Ophéliáról, aki Elektrának érzi magát.[622] Lesz megint külsős profi: ízelítő egy színészmesterség-órából. Megint együtt beszéljük meg, milyen feladatok okoznának örömöt a három projektnap során, és megint rajtunk múlik, mi lesz a produktum. Gyere, ha szeretsz játszani, és jó lenne, ha kedvet éreznél Shakespeare ürügyén saját történetek kereséséhez.

A projektfeladatok leírása

A Szent István Gimnáziumban a 2014/2015-ös tanévben volt először projekthét, így a vezetőség és a tanári kar is ezekben az években találták meg ennek a munkaformának az iskolához illő arcát. Fontos leszögezni, hogy ennek a drámaprojektnek a csapata tényleg különleges volt. Egyfelől vérbeli diákszínjátszók voltak, hátuk mögött egy diákok által írt és rendezett 1956-os előadással és Pintér Béla szintén diákok által rendezett *Kaiser TV Ungarn*-jával. Másfelől közülük hatan ebben a tanévben tagjai voltak a Zugszínház középiskolás tagozatának, és

[621] Az ODTV 2. fordulójára két téma egyikében kell pályamunkát beküldeni. *(i)* Elméleti feladat: egy a versenyző által élőben látott előadás elemző bemutatása 3–5 oldal terjedelemben. *(ii)* Gyakorlati feladat: a versenyzők feladata bármely fent említett drámából egy szabadon választott részlet vagy téma felhasználásával készült 3–5 perces egyéni vagy csoportos jelenet készítése és rögzítése bármely színpadi műfajban.

[622] „OPHÉLIA *miközben két orvosi köpenyes férfi alulról felfelé haladva a tolókocsival együtt gézbe bugyolálja.* Itt Elektra beszél. A sötétség szívéből. A kínzás napja alól. A világ nagyvárosaihoz. Az áldozatok nevében. Kivetek a testemből minden magot, melyet befogadtam. Halálos méreggé változtatom a tejet melleimben. Visszavonom a világot, melyet szültem. Megfojtom combjaim közt a világot, melyet szültem. Eltemetem az öleimben. Le a megalázkodás gyönyörével. Éljen a gyűlölet, a megvetés, a lázadás, a halál. Majd ha henteskéssel járkál hálószobátokban az igazság, megtudjátok, mi az." Heiner Müller: Hamletgép, ford. Kurdi Imre, in Müller: *Képleírás*, 36.

Cocteau *Elveszett éden* című darabjával aranydiplomát és különdíjat szereztek az Országos Diákszínjátszó Találkozón.[623] Ketten ezzel párhuzamosan egy német nyelvű közösségi színházi előadás alkotó-résztvevőiként voltak jelen a Burgtheater TheaterClubFestival című eseményén.[624] Továbbá tizenkettedikes korukra ketten a magyar irodalom, hárman a dráma OKTV döntőjébe jutottak. S nevükhöz fűződik a Szent István Gimnázium történetének második musical-rendezése (*Padlás*, 2017), valamint első fizikai színházi darabja (*Semmi*, 2018). Következésképp nem volt kérdés, hogy e nem mindennapi csapat a drámaprojekt vonzáskörébe sodorja a reálgimnázium szinte valamennyi művészetpedagógiára és kollektív alkotásra éhes tanulóját.

A projekt címe	**Párok és párkapcsolatok – státuszok és státuszharcok**
A projekt megvalósulása	2016. február 22–26.
A projekt szerzője	Dr. habil. Kiss Gabriella (drámapedagógus, színháztörténész)
A projekt közreműködői	Kovács Ágota (drámapedagógus, Nemes Nagy Ágnes Művészeti Szakgimnázium), Csiki Petra (tanárjelölt)
A projekt jellege	Komplex dráma- és színházismereti projekt
A projektben részt vevők	9-10-11. évfolyam, max. 20 fő, alapfokú drámás előképzettség, *A makrancos hölgy*, a *Romeo és Júlia*, a *Hamlet, dán királyfi* és *A vihar* ismerete
Időtartam	Kb. 1×240 + 3×240 + 2×45 perc
1. nap 20:00–7:30 2. nap 7:30–13:00 3. nap 8:30–14:30 4. nap 8:30–14:30 5. nap 8:30–9:30	Padlásjárás, iskolában alvás (a *Hamletgép* szoros szövegolvasása) Státuszimprovizációs tréning (Keith Johnston) Jelenet- és szöveggyártás A produktum előadás-dramaturgiájának kialakítása és próbája A produktum bemutatása

A projektvezetői feladat pedig (mint a legtöbb „elitgimnáziumban") a megfeleléskényszer megszelídítésében állt. S mivel ez csak részben sikerült, és a folyamatorientáltnak induló projekt a harmadik nap végén egyértelműen produktumorientálttá vált, a héten végzett munkát is a kimenet: a közösségi színházi előadás

[623] Közülük Koós Boglárka 2023-ban végzett az SZFE Zsámbéki–Fullajtár–Tárnoki–Jákfalvi-osztályában színészként. Vö. Verasztó Annamária: A POSZT-on és külföldön is sikert arattak a diákszínjátszók, *Origo*, 2016. szeptember 30. https://www.origo.hu/kultura/20160930-nemzetkozi-dramatalalkozon-kepviseltek-az-orszagot-a-poszt-on-latott-diakok.html (Letöltés: 2023. augusztus 15.)

[624] Vö. *Geschäftsbericht Burgtheater Gmbh 2015/2016*, Geschäftsbericht_2015_16.pdf, 49. (Letöltés: 2023. augusztus 14.)

végleges szövegkönyve felől ismertetem. Ez azért is hasznos, mert ez esetben viszont tényleg mindegyik etűd a projektet alkotó dramatikus tevékenységeket vitte színre. Az előadás leírása során pedig azokat a „szakszavakat" használom, amelyeket az ODTV második fordulójára írt előadás-elemző esszék esetében is javasoltam a tanulóknak.[625]

A PROJEKT SORÁN HASZNÁLT MUNKAFORMA	**A PRODUKTUM SZERKEZETI EGYSÉGE ÉS ELEMEI**
Milyen tettekkel és szavakkal alázhatjuk meg társainkat és önmagunkat? Mi történik, ha Shakespeare hamvas nőalakjai fellázadnak, és hogy reagálnak erre a tankönyvek ifjú hősei? Mi köze a társkereső hirdetésnek, a mozgásszínháznak, a kibeszélő shownak a *Romeo és Júliá*hoz, *A makrancos hölgy*höz, a *Hamlet*hez és *A vihar*hoz? Van-e közös az *Ahogy tetszik*ben, a Quimbyben, Prokofjevben és a Kispál és a Borzban? S mit keres négy férfi és négyszer három nő a Szent István Gimnázium padlásán, a Kistornateremben és a Díszterem ablakaiban? A 30 perces produkció erre ad választ.	
1. etűd	
Zenei improvizáció	**Hangzóság:** Quimby *Magam adom* című dalára zongorajáték
Talált terek, kinetikus szobor és szoborcsoport	**Látványvilág:** a projekt képi dokumentációját is alkotó diasor (PPT), amelyen *A makrancos hölgy*, a *Romeo és Júlia*, a *Hamlet* és *A vihar* szerelmes- és házaspárjainak kinetikus szobrait látjuk a Szent István Gimnázium padlásába zárva (a nézők és a diákok a vetítővásznat nézik)
Kreatív írás (*Ahogy tetszik*, Jaques monológja – átirat, pármunka)	**Színpadi szöveg:** Színház az egész világ, / És színész benne minden férfi és nő: megvan a kilépése és távozása / Egy emberélet sok szerepet ad: két felvonást. Első a kisgyerek: / anyja karján bőg s öklendezik Boldog ember ő még, mert anyja / és apja szavától függ világa? Az egyetlen, mely mással egyenlővé / emeli, a féltékeny testvéri szeretet. Aztán a nyűgös kisdiák, aki / reggel unottan vonszolja a táskát az iskolába. Anyja helyett anyja / A tanító; s kegyetlen játékait társaival űzi. Majd eszét veszti / A szerelmes, sóvárog és álmokat dédelget, melyek a szürkeségbe / süppedve, azonnal elvesznek. Hisz nőnek s férfinek egyszerre nem lesz / hatalma. Negyedik felvonás A törtetőé, ki főnökét imádva / S titokban szidva, az ő helyére Küzdi fel magát. Így játssza szerepét / az ötödik kor, mi egyszerre gazdag És szegény, mert csak a munkának él, / s szúrós tekintettel figyeli egykori önmagát. A hatodik / felvonás öblös férfihang helyett

[625] Vö. Bujtor Anna et.al: *Dráma és színház. Tankönyv 15–18 éveseknek*, Budapest, Oktatási Hivatal, 2022, 14.

Kreatív írás (*Ahogy tetszik*, Jaques monológja – átirat, pármunka)	az öregember sípján szól: / „Nem csak a húszéveseké a világ!" Térdén kuporgó unokája, / a net ismeretlen világából kizárva él, és retteg, / hogy el lesz hagyatva. A legutolsó e furcsa s mozgalmas darab záró / színe: a második gyerekkor. Csak Felejtés, se fog, se szem, se íz, / Már semmi sincs, csak a testi kín.
2. etűd	
Evolúció játék[626]	**Színpadi szöveg:** A játszók az alábbi neveket mondogatva versenyeznek egymással: Hamlet, Ferdinánd, Petruchio, Romeo és Ophélia, Miranda, Kata, Júlia, Róza, Luciana, Heléna, Hermia, Cordelia, Rosalinda, Viola. Látványvilág és hangzóság: a tanulók előre lépnek, a lányok felvesznek egy színes szoknyát, majd elindul a játék. Kialakul egy „Hamlet" vezette (férfi) és egy „Ophélia" vezette (nő) kígyó. A Hamlet-kígyó felmegy a színpadra, az Ophélia-kígyó alatta áll: farkasszemet nézve versenyt kiabálják: HAMLET/OPHÉLIA, majd hirtelen csend.
3. etűd	
Kreatív írás (társkereső hirdetés, csoportmunka)	**Látványvilág:** a négy fiú felmegy a Díszterem négy óriási ablakába, a lányok egyenként odalépnek a társat kereső partnerhez.
„Romeó keresi Júliát"	**Színpadi szöveg:** ROMEO: Romeo vagyok, Verona egyik leggazdagabb cégének örököse. Hogy szerelmi csalódásomból kigyógyuljak, szalagavatóra keresek partnert, aki vissza tudja állítani a szerelembe vetett hitemet. A fotókat „Ne Capulet, ha lehet" jeligére a „Míg a halál el nem választ" szerkesztőségébe várom. JÚLIA: Szia, Julika2001 vagyok. Lázadó rossz fiút keresek, akinek több mint száz lájk van a profilképén, veszélyesen él, és jó falmászó, csak mert az idióta anyámék felhúztak egy falat, hogy a fiúim ne jöjjenek át. Tökre kivagyok, akkora köcsögök, megpróbálnak rám erőltetni valami nyomorék párizsi csávót. Szóval bármikor hajlandó vagyok elszökni veled, és mivel ilyen helyes vagy, örökké szerizni foglak.

[626] A négy név az evolúció fokait jelzi. Mindenki „tojci"-szinten kezd (ezt mondogatva járkál a térben, miközben a fejét ütögeti), és akivel éppen találkozik, azzal lejátszik egy kő-papír-olló-t. Ha nyer, fejlődik („csibé"-vé, „embi"-vé, „isti"-vé válik), és tovább játszik. Ha veszít, nem fejlődik, és azzal játszik tovább, aki a saját szintjén van. Vö. Fekete Anikó: *Játszani jó. 400 játék, feladat, színházi és f*ejlesztő gyakorlat, Budapest, Aktivitás, 2015, 52.

„Romeó keresi Júliát"	JÚLIA: Szia, Júlia vagyok, Róza barátnője. Csak azért jöttem, hogy elmondjam neked: senkiházi mocskos disznó vagy, aki kihasználja a nőket! Hogy nem ég le a bőr a képedről! Ne játszd itt nekem a ma született bárányt! Hiszen miközben Rózát szédíted, kinél állítólag „nincs szebb e napvilágon" – igen, ezt te mondtad neki – online enyelegsz ilyen „Puszcsi-Lávcsi-Szercsi" nőkkel! Gusztustalan féreg vagy, ráadásul bűn ronda, nyeszlett, tehetetlen, meggondolatlan és bunkó – akire kár időt pazarolni! JÚLIA: Mázli, hogy arcom az éj fátyla rejti, különben látnád a rajta égő pírt. Ég attól, mit mondani hallottál. Én rég vágyom olyasvalakire, mint Te vagy. Érzem a szerelem belülről égető tüzét. Te lennél számomra a tökéletes férfi, barát, szerető és férj. Kész vagyok neked adni azt, mi teljes valóm. Mondd, szeretsz engem? Tudom, igent felelsz, és én hiszek neked. De ha esküszöl, akkor is könnyen esküszegő lehetsz. Kérlek, könyörgök, légy őszinte!
„Hamlet keresi Ophéliát"	**Színpadi szöveg:** HAMLET: Hamlet vagyok, apátlan, trónfosztott, fehér lóval még nem rendelkező, született szabadbölcsész, aki keresi élete tragédiájának hamvas bőrű és vörös ajkú hősnőjét. Úszásképtelen, őrületesen jól éneklő lányok előnyben. Találkozzunk a dán–norvég sakkmeccsen! OPHÉLIA: Drága herceg, Nevem Ophélia, a főkamarás lánya vagyok: okos, gazdag, ajkam, mint a vér, és ha tehetném, egész életemet apám könyvtárában tölteném. Amantes Amentes Leporem – Lehet-e a szépség jobb társaságban, mint a becsülettel? Ja, amúgy bármikor lejátszom egy szimultánt, villával és sánccal tegnap mattot adtam a királynőnek. OPHÉLIA: Tudjuk, mik vagyunk, ám nem tudjuk, mivé lehetünk. Én szót fogadok, és semmit se gondolok. Oldaladon olyanná válnék, amilyenné csak szeretnéd. Gondolataid, mint tarka pillangók akadnának fenn lelkem hálóján, aggodalmaid száraz sivatagát hangom lágy és hűsítő vízével dallamosan öntözém. Erős karjaid várába menekülnék érzelmeim vad vihara elől. Ó, Hamlet, miért is vagy te Hamlet? OPHÉLIA: Ophélia vagyok, akit legfeljebb partra vetett a folyó. Ajkamon rúzs, és mostanában sokat gondolok arra, hogy tulajdonképpen egyedül vagyok melleimmel, combjaimmal, ölemmel. Tegnap téptem el az összes férfi fényképét, akiket valaha is szerettem, és érted kiásom a mellemből azt az unalmasan ketyegő órát is, amely eddig a szívem volt.
„Ferdinánd keresi Mirandát"	**Színpadi szöveg:** FERDINÁND: Tragikus hirtelenséggel megárvult ifjú trónörökös vagyok. Álmaim hölgyét keresem, akit – ha kijuttat erről a szigetről – Nápolyba érve azonnal királynőmmé tennék. Álmaim hölgyéért alkalmi munkát is szívesen vállalok. Jelige: SZIGET. A jelentkezők fürdőruhás fényképét, kérem, az alábbi e-mail címre küldjék: ferdi6969@napolyiszerelemexpressz.shakesp. Az első randevú helyszíne egy örökké tartó sakkmérkőzés.

„Ferdinánd keresi Mirandát"	MIRANDA: Ó, isteni ifjú! Te vagy a harmadik férfi, akit valaha láttam, és az első, aki tetszett. Apámmal élek félárvaként egy szigeten, és örömmel elmegyek veled Nápolyba, vagy akár a világ végére is. Alkalmi munkát ne vállalj értem, inkább pihenj, édesem, én majd dolgozom! S asszonyod leszek, ha kell, ha nem. MIRANDA: Nem vagyok ugyan varázsló, mint apám, de a szigetet jól ismerem, és érted nappallá tenném a sötét éjszakát, az űr végtelen mélységeibe küldeném a világ minden gyarlóságát. Páratlan férfiú, kinél szebbet még sosem láttam, veled boldogan leélném életem. Nem kell Nápolyba utaznunk! Itt ez a mesés sziget, csodás örökségünk. Itt védjük a világ végezetéig szerelmünk. MIRANDA: Csoda ugyan nem vagyok, de bízom benne, hogy nem csalódnál, ha találkoznánk. Apám úgyis folyton a könyveit bújja, mostanában már kifejezetten zaklatott, nem venné észre, ha eltűnnénk egy kis időre. Bár mióta az eszemet tudom, ez a sziget volt az otthonom, de szívesen kivezetlek innen, ha cserébe te bevezetsz egy szép új világba. És hidd el, én küldenék fürdőruhás képet, de apa nem engedi.
„Petruchio keresi Katát"	**Színpadi szöveg:** PETRUCHIO: Életerős, határozott jövőképpel rendelkező, jóképű és tökéletes testi adottságokkal rendelkező szingli férfi vagyok. Kizárólag házasság céljából keresem tisztes hozománnyal rendelkező társamat. Tökéletes választás vagyok minden magára valamit is adó hölgy számára, hiszen mellékállásban személyi edzőként dolgozom. Ha kell, kedvelem a romantikát, de nem bánom, ha a nő maga fizeti ki az italát és mozijegyét, sőt ő hív meg vacsorára. Életelvem egyszerű: éljenek a kihívások! KATA: Hogy oda ne rohanjak! Most mit vársz? Essek hasra előtted, meg riszáljam magam, hogy lásd: mit érdemes rajtam edzeni? Amúgy is egy utolsó, lecsúszott, undorító dolog, hogy rapid randikon keresel magadnak nőket, és válogatsz közülük, mintha az alsógatyáid lennének. Na, mi van? Nem szoktad meg, hogy egy szőke így beszél veled? És most mi lesz? Meg fogsz verni? Mert ugye az agyad helyett is izom van, ergo: ehhez értesz, ha már máshoz nem. Egy dolgot tisztázzunk előre! Ha hozzáérsz a táskámhoz, hogy viszed helyettem, mert udvarias vagy, a fejed az alfeledben fog landolni. Szóval hagyjuk ezeket a bénaságokat, hogy romantika meg udvariasság – megállok a magam lábán, független nő vagyok, aki harcol a jogaiért, és nem hagyja, hogy bármikor is támaszra szoruljon. Világos voltam? KATA: *(előző Katának)* Hát nagyon... mint elefántnak a normál tampon. *(Petruchiónak)* Na, ide figyelj, te balek! Mindenekelőtt tisztázzuk: én mindig mindent megkapok! Utálom a langyos fürdőt, a vizes kilincset, amikor későn jön ki az új iPhone. A feltöltetlen bankkártyát, a lúzereket, a csórókat, a csöveseket, a hamisítványokat, a narancssárga kezeslábast, a leárazásokat, a tömeget, az izzadást, a sárga fényt, az esőt, a meleget, a párát, a szivárványt, a lenövést, a nagyothalló öregeket, a bőgő gyerekeket, a primitív cselédeket, a nedves WC-ülőkét.

„Petruchio keresi Katát"	Azokat, akik azt hiszik, igazuk van, pedig tökre nem, mert az csak nekem lehet. A reklámot, az egybe szemöldököt, a feliratos pólókat, a felvonulásokat, a parádékat, a vidámságot, a romantikát és a látszat alapján: Téged. KATA: Kata vagyok. De neked csak Katalin. Mindenekelőtt gazdag. Mindenem megvan, és csak azért járok rapid randira, mert unatkozom… meg, hogy röhögjek az ilyen hidrogénezett libákon és az olyan tábori székeken, mint Te.
	4. etűd
Jelenet-improvizáció: egy mondat három fizikai cselekvéssel (Sztanyi-szlavszkij)	**Színpadi szöveg:** „Ó, Romeo, mért vagy te Romeo?" **Instrukciók:** • romantikus tizennégy éves lány, • szakításon gondolkozó huszonéves lány, • feleség tíz év házasság után a férjnek, aki már megint nem dobta be a szennyesbe a büdös zoknit.
Jelenet-improvizáció: angol pub a túlvilágon	**Színpadi helyzet:** a *Hamlet* szövege szerint Ophélia „vízbe fúlt". A túlvilágon találkozik egymással Laertes, Ophélia, Gertrud, Miranda és Kata. Sörözés közben azt a kérdést boncolgatják, öngyilkosság történt vagy szerencsétlen véletlen. Mi lett volna, ha nem bomlik meg az elméje; mi történt volna a lánnyal, ha életben maradt volna; hogy gondolkodik most Hamlethez fűződő kapcsolatáról?
Jelenet-improvizáció: kreatív mozgás	**Téma:** pálcatörés *A vihar* maszkajátékának ihletésére.
Színpadi jelenet	Shakespeare: *A makrancos hölgy*, II/1. (Kata szerepe négy szereplőre osztva)
	5. etűd
Vakfogó – agressziós játék[627] Megjegyzés: ez az akár életveszélyessé is váló játék semmiképp	**Szerepek:** „gyilkosok" (Hamlet, Ferdinánd, Petruchio, Romeo) és „áldozatok" (négy-négy Ophélia, Miranda, Kata, Júlia). **Történet:** először a férfiak „legyilkolják" az összes nőt, majd „legyilkolják" egymást. **Színpadi szöveg:** a férfiak az alábbi, négyszer elismételt mondatokkal gyilkolják le párjaikat: „Gyarlóság, asszony a neved!" (Hamlet), „Ha szűz vagy, és szíved még szabad, Nápoly úrnője leszel mellettem." (Ferdinánd), „Katám, tőlem, meg nem menekszel!" (Petruchio), „Júliám, veled hálok ma éjjel!" (Romeo)

[627] Egy játékos (a gyilkos) csukott szemmel próbálja megfogni csukott szemmel a térben mozgó társait. Akinek meg tudja fogni a nyakát, az halott (kiáll, és kört alkot a többi áldozattal, amelyen belül folyik a játék). Védekezni szabad, sőt: kell. Vö. Fekete: *Játszani jó*, 32.

sem ajánlható akármilyen csoportnak, és legalább két tanár szükséges a levezetéséhez. Utána mindenképp ventilálni kell, és etikai kérdés, színre visszük-e	„Katám, tőlem, meg nem menekszel!" (Petruchio), „Júliám, veled hálok ma éjjel!" (Romeo) **Színpadi szöveg:** a férfiak az alábbi mondatokkal gyilkolják le egymást: „Kizökkent az idő / Ó, kárhozat, hogy én születtem helyre tolni azt." (Hamlet), „Új életet nyertem." (Ferdinánd), „Békét jelent, szeretetet, nyugalmat, szilárd erőt, tisztelhető tekintélyt." (Petruchio), „Az égre, jobb szeretlek, mint magam!" (Romeo, aki egyedül marad, így öngyilkos lesz)
6. etűd	
Monológ	**Hangzóság:** Prokofjev: *Romeo és Júlia* (zongorajáték) **Szcenográfia:** az egyik fiú odamegy a zongorához, és játszani kezd. Az egyik lány odamegy a mikrofonhoz, és felolvassa a Heiner Müller-részletet. Közben a többi lány is lassan felemelkedik, majd életre segítik a fekvő fiúkat. Lassan mindenki elszállingózik a terembe a kedvenc helyére, és ott felveszi kedvenc testtartását. **Színpadi szöveg:** „Ophélia vagyok, akit partra vetett a folyó. A nő, aki felakasztotta magát. A nő, aki túladagolt. A nő, aki kinyitotta a gázcsapot. Tegnap követtem el utolsó öngyilkosságomat. Összetöröm rabságom kellékeit: a széket, az asztalt, az ágyat. Feldúlom a csatateret, mely otthonom volt. Feltépem az ajtót, hadd jöjjön be a szél és a világ sikolya. Az ablakot betöröm. Vérző kezemmel összetépem az összes férfi fényképét, akiket szerettem, és akik használtak az ágyban, az asztalnál, a széken, a földön. Magamra gyújtom börtönömet. Ruháimat tűzre vetem. Kiásom mellemből az órát, mely szívem volt. Kimegyek az utcára vérembe öltözötten. És visszavonom a világot, amelyet szültem." [628]
7. etűd	
Dobom a labdát[629]	Egyenként mindenki elmondja a kedvenc Shakespeare-idézetét (a négy fiú a közönségből választ magának egy-egy szívének kedves lányt/tanárnőt, és hozzá lépve, neki mondja).
TAPSREND (Kispál és a Borz: *Bársonyfüggöny*)	

[628] Müller: *Hamletgép*, 30.

[629] A jól ismert NÉV-KÖR mintájára mindenki dobja egy valakinek a labdát, aki továbbdobja. A sorrendet meg kell tartani. A játék nehezíthető több labdával, és több színű (több sorrendet jelző) labdával is. Vö. Kaposi László: *Játékkönyv*, Budapest, II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft., 2013, 8.

A projekt értékelése és eredményei

Mivel a produktumbemutató óriási siker lett, aznap nem volt értelme a folyamat- és a produktumorientáltság közötti különbségről beszélgetni. Pedig egy szerencsétlen véletlen megsegített. Az egyik tanuló megbetegedett, és mivel otthon kellett maradnia, végül én ugrottam be a szerepébe (ami egyébként azt is igazolta, hogy egy projektproduktum esetében nem működik a klasszikus beugrás). Így kérdésként ott lebegett köztünk, hogy mi is történt a produktum bemutatásának hajnalán? Egy színész lemondta a premiert, és veszélybe sodorta az előadást? Egy diák jelzi, hogy orvosilag igazoltan hiányzik a pénteki tanítási napról? Az értékelés akkor és ott az alábbi három kötött mondatkezdéses beszélgetéskörre korlátozódott: *(i)* A legjobb dolog, ami történt velem a projekt alatt... *(ii)* Soha sem gondoltam volna, hogy színházban lehet olyat, hogy... *(iii)* A legjobban attól féltem, hogy... S mivel ez a projekt egy versenyfelkészítés része is volt, le kell írnunk az eredményeket. A Szent István Gimnázium történetében 2016-ban fordult elő először és utoljára, hogy valamennyi induló döntős lett.[630] Istvános diák lett a második, a negyedik és a hatodik helyezett, ketten pedig 11. helyezettek lettek. Mert az Országos Dráma Tanulmányi Verseny egyik „legdrámásabb" gesztusa a tehetségazonosítás módja: itt nincs utolsó, a húsz döntős önmagát legrosszabbnak érzője is egy közösség tagja – egy a tíz 11. helyezett közül.

[630] Az egész napos döntő két részből áll. *(i)* Szóbeli elméleti felelet, ami egy, a helyszínen húzott feladat kifejtését és a pályamunka választott témájára vonatkozó, illetve az első forduló feladatlapjának megoldásaival kapcsolatos kérdéseket tartalmazza. *(ii)* Nyilvános szóbeli gyakorlati feladatokként egyfelől egy előkészített, egyéni színpadi produkciót kell előadni, másfelől kiscsoportos (2-3 fős) drámajátékos improvizációt kell végrehajtani a helyszínen megadott témára. Az előkészített, egyéni színpadi produkciónál a versenyző egy szabadon választott verset, monológot, dalt, táncot vagy mozgásetűdöt ad elő. Az előadás időtartama legalább 2, legfeljebb 5-6 perc. A drámajátékos improvizációs feladatokhoz a versenybizottság feladatokat állít össze. A versenyzők véletlenszerűen (sorsolással) 2-3 fős csoportokat alkotnak, és ennek megfelelően a csoportok közösen húznak a tételek közül. (Ezt a feladatot a versenyszervezők 2021-ben módosították.)

IRODALOMJEGYZÉK

Adams, Matt: Mixed Reality Arts, in Markus Montola – Jaakko Stenros – Annika Waern (eds): *Pervasive Games: Theory and Design*, Massachusetts, Morgan Kaufmann, 2009, 235–245.

Adloff, Frank et al. (Hg.): *Das konvivialistische Manifest. Für eine neue Kunst des Zusammenlebens*, Bielefeld, transcript, 2014.

Adloff, Frank – Heins, Volker M. (Hg.): *Konvivialismus. Eine Debatte*, Bielefeld, transcript, 2015. https://doi.org/10.1515/9783839431849

Adorján Viktor: *A Laboratórium – Az opolei-wrocławi színházi Laboratórium tevékenysége és utóélete 1995-től napjainkig*, Budapest, Magyar Műhely – Ráció, 2015.

Adorjáni Panna: Lady Lear. *magyarnarancs.hu*, 2017. január 20. http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/lady-lear-101861/?orderdir=novekvo

Adorjáni Panna – Kricsfalusi Beatrix: Kollektív alkotás. Módszer és/vagy politika, *Színház*, 53. évf., 2020/3, 2–6.

Adorjáni Panna: A dramaturgia mint készség, *Színház*, 54. évf., 2021/3, 33–35.

Agamben, Giorgio: Mi a diszpozitívum?, ford. Dobrai Zsolt Levente, *aszem.info*, 2017. február 12. https://aszem.info/2017/02/giorgio-agamben-mi-diszpozitivum/

Ács Ferencné (szerk.): *Szocialista közművelődés. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Kossuth, 1980.

Angyalföldi Ede: Angyalosi színházműhely, *Háromszék*, 2011. november 5. http://www.3szek.ro/load/cikk/43890/angyalosi_szinhazmuhely

Albert Mária: Hordozó vagy babakocsi? Csecsemők színházi képeiről, *AnyaLátó*, 27. évf., 2016/8–9, 61–65.

Antal Klaudia: Öregedő társadalmunk „idős és fiatal" képeinek reprezentációja a közösségi színházban, in *Színháztudományi Konferencia, 2015. november 11–12.*, programfüzet. https://www.elte.hu/media/8d/0c/30edc272144246e301fabf6a3c63392932d8b4b65ad465843e597146e3cc/szitukonf-programfu-zet-pdf.pdf

Antal Klaudia: A részvételi színház politikussága. Káva Kulturális Műhely – MU: 3050 gramm, *Parallel*, 2016/34, 28–31.

Arany László: *Fehérlófia*, Budapest, Móra, 1988.

Arisztotelész: *Politika*, ford. Szabó Miklós, Budapest, Gondolat, 1994.

Auslander, Philip: Szent színház és katarzis, ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron*, 6. évf., 2007/3–4, 110–118.

Bakk Ágnes Karolina: Analóg bolyongás virtuális világokban. Interjú Arthur Köstlerrel, *Játéktér*, 7. évf., 2018/2, 53–58.

Bakk Ágnes Karolina: Curate It Yourself! Game Mechanics and Personalized Experience in the Immersive Performance Installation Strawpeople (Das Heuvolk) by Signa, *Well Played*, vol. 10, 2021/2, 116–134.

Balázs Zoltán: *Az Aranybogár-módszer*, Budapest, Maladype – Mándy Iván Szakképző Iskola és Speciális Szakiskola, 2015.

Bécsy Tamás – Kiss Gabriella – Gajdó Tamás – Kékesi Kun Árpád – Jákfalvi Magdolna: Prológus, *Theatron*, 1. évf., 1998/1, 1.

Bécsy Tamás – Székely György – Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet 1920–1949*, Budapest, Magyar Könyvklub, é. n.

Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*, Budapest–Pécs, Dialóg Campus, 2001.

Bennett, Tony: *Making Culture, Changing Society*, New York – London, Routledge, 2013. https://doi.org/10.4324/9780203332320

Benson, Steve – Giannachi, Gabriella: *Performing Mixed Reality*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2011.

Bérczes László: Másszínház Magyarországon 1945–1989. 2. rész, *Színház*, 29. évf., 1996/4, 44–48.

Bérczes László: *A végnek végéig. Paál István*, Budapest, Cégér, 1995.

Berecz Zsuzsa: Táncképesség. Az ArtMan Egyesület munkájáról, *Színház*, 50. évf., 2017/4, 10–13.

Bethlenfalvy Ádám: Színházi nevelési programok – nemzetközi kitekintés, in Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, Budapest, InSite Drama, 2017, 112–144.

Bethlenfalvy Ádám: *Dráma a tanteremben. Történetek cselekvő feldolgozása*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020. https://doi.org/10.56037/978-963-414-718-3

Bethlenfalvy Ádám: Drámapedagógia, in Cziboly Ádám (szerk.): *Diverse projekt. Tanári kézikönyv*, Budapest, InSite Drama, 2021, 15–42.

Bethlenfalvy Ádám: Amikor a facilitátor rendező. Párhuzamok a folyamatdráma és a *devising* színházi attitűdje között, *Theatron*, 15. évf., 2021/1, 32–41. https://doi.org/10.55502/the.2021.1.32

Bethlenfalvy Ádám – Kaposi László – Kiss Gabriella: Színház-e mind? Széttartó gondolatfutamok Gavin Bolton utolsó írásáról, *Theatron*, 16. évf., 2022/1, 22–30. https://doi.org/10.55502/the.2022.1.22

Bicskei Gábor: Szóljatok szép szavak – Petőfi Sándorról, *Honismeret*, 1. évf., 1973/1–2, 107–108.

Bishop, Claire: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso Books, 2012.

Bishop, Claire: A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei, ford. Somogyi Hajnalka, *Exindex*, 2007. november 3. https://exindex.hu/nem-tema/a-szocialis-fordulat/

Boal, Augusto: *Theatre of the Oppressed*, London, Pluto, 1979.

Boal, Augusto: A Fórum Színház kezdeti formái, ford. Hunyady Réka, in Udvarhelyi Éva Tessza (szerk.): *A felszabadítás pedagógiája. A kritikai pedagógia elmélete és gyakorlata*, Budapest, Közélet Iskolája, 2022, 331–342.

Bolton, Gavin: *A tanítási dráma elmélete*, ford. Szauder Erik, Budapest, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1993.

Bolton, Gavin: Az oktatási dráma és a TIE összehasonlítása, ford. Szauder Erik, *Drámapedagógiai Magazin*, 10. évf., 2000/2, Melléklet.

Bolton, Gavin: Színház mind!, ford. Bethlenfalvy Ádám, in Takács Gábor (szerk.): *Színház minden? Három tanulmány színházról és nevelésről*, Budapest, Káva Kulturális Műhely, 2021, 8–20. https://kavaszinhaz.hu/szinhaz-minden-harom-tanulmany/

Bond, Edward: *The Hidden Plot*, London, Methuen, 2000. https://doi.org/10.5040/9781408164303

Boros Kinga: Ez egy demokratikus műfaj. Beszélgetés Róbert Júlia dramaturggal, *AnyaLátó*, 26. évf., 2016/8–9, 34–39.

Bozóky Balázs: Lady Lear, *Pótszékfoglaló*, 2016. november 10. http://www.potszekfoglalo.hu/2016/11/10/lady-lear/

Brachinger Tamás: Vannak-e világos távlatok és irányok a hazai kulturális szakpolitikákban?, in Erdei Gábor (szerk.): *Andragógia és közművelődés. Régi és új kihívások előtt a közművelődés az új évtizedben*, Debrecen, Acta Andragogiae et Culturae 23, 2011, 486–495.

Brecht, Bertolt: Egy fő az egy fő, ford. Garai Gábor, in *Bertolt Brecht színművei*, 1. köt., Budapest, Magyar Helikon, 1964, 185–274.

Brecht, Bertolt: Badeni tandráma a beleegyezésről, ford. Bernáth István, in *Bertolt Brecht színművei*, 1. köt., Budapest, Magyar Helikon, 1964, 445–476.

Brecht, Bertolt: A rendszabály, ford. Hajnal Gábor, in *Bertolt Brecht színművei*, 1. köt., Budapest, Magyar Helikon, 1964, 617–648.

Brecht, Bertolt: *Színházi tanulmányok*, ford. Eörsi István – Imre Katalin – Vajda György Mihály – Walkó György, Budapest, Magvető, 1969.

Brecht, Bertolt: Az alak fejlődése, ford. Imre Katalin, in Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1969, 513–514.

Brecht, Bertolt: A sárgarézvásárból, ford. Vajda György Mihály, in Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1969, 261–402.

Brecht, Bertolt: A „Koldusopera-per". Szociológiai kísérlet, ford. Sós Endre, in Nyírő József – Szabó Mária (szerk.): *Irodalomról és művészetről*, Budapest, Kossuth, 1970, 93–148.

Brecht, Bertolt: *A sárgarézvásár. 1939–1941 közötti szövegek*, ford. Boronkay Soma, Budapest, Balassi – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013.

Bren, Vida Cerkvenik: *Miért nem az utcán csináljuk? Interaktív utcaszínházi kézikönyv*, ford. Németh Nikolett Anna – Pintér Géza, Pécs, Sinum Színházi Műhely Egyesület, 2019.

Brook, Peter: *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Budapest, Európa, 1973.

Bruner, Jerome: Life as Narrative, *Social Research*, vol. 71, 2004/3, 691–710.

Bujtor Anna et al.: *Dráma és színház. Tankönyv 15–18 éveseknek*, Budapest, Oktatási Hivatal, 2022.

Butler, Judith: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, Wien, Turia+Kant, 2019.

Cairo, Milena – Hannemann, Moritz – Hass, Ulrike – Schäfer, Judith (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld, transcript, 2016. https://doi.org/10.1515/9783839436035

Carlson, Marvin: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003.

Carlson, Marvin: Színház és tér, ford. Bach Anikó, in Kurdi Mária – Csikai Zsuzsa (szerk.): *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból*, Szeged, Americana Ebooks, 2014, 210–225.

Castellucci, Romeo: Az állati lét a színpadon, ford. Oláh Tamás, *Theatron*, 16. évf., 2022/3, 147–149. https://doi.org/10.55502/the.2022.3.147

Chaikin, Joseph: *The Presence of the Actor*, New York, Atheneum, 1972.

Cziboly Ádám et al.: *Making a World of Difference*, h. n., DICE Consortium, 2010.

Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*, Budapest, L'Harmattan, 2013.

Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, Budapest, InSite Drama, 2017.

Czirák, Ádám: *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenswerdens in Theater und Perfomance*, Bielefeld, transcript, 2012. https://doi.org/10.1515/transcript.9783839419564

Czirák Ádám: Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet? Gondolatok a magyarországi neoavantgárd melankolikus jegyeiről és *reenactment*-jeinek hiányáról, *Theatron*, 12. évf., 2013/2, 13–25.

Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, Budapest, Kijárat, 2013.

Czirák Ádám: Partizipation, in Erika Fischer-Lichte – Doris Kolesch – Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart–Weimar, Springer, 2014, 242–248. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05357-2_15

Csáki Judit: Pincétől a padlásig. Schilling Árpád rendező, a Krétakör vezetője, *magyarnarancs.hu*, 2011. október 20. https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/pincetol_a_padlasig_-_schilling_arpad_rendezo_a_kretakor_vezetoje-77150

Csáki Judit: Apa, anya, gyerek, *magyarnarancs.hu*, 2011. december 5. https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/apa-anya-gyerek-77566

Csapó Csaba: A dráma feldarabolt teste: kegyetlen szövegrevíziók a *Hamletgép*ben, *Kalligram*, XIV. évf., 2005/9–10, 67–87.

Csehov, Anton Pavlovics: *Sirály*, ford. Makai Imre, in *Csehov színművei*, Budapest, Magyar Helikon, 1973, 329-404.

Cseke Ákos: Önmagam és mások kormányzása. A törődés etikai, politikai és teológiai dimenziója a kései Foucault-nál, *Magyar Filozófiai Szemle*, 61. évf., 2017/4, 168–182.

Csépe Krisztina: Szigetlakók. Beszélgetés Kaposi Lászlóval, *Ellenfény*, 3. évf., 1998/2, 42–44.

Dávid Ádám – Dóka Péter (vál.): *48 másképp. Ifjúsági novellák a múltból*, Budapest, Móra–JAK, 2019.

Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1971.

Debreczeni Tibor: *Egy amatőr emlékezése 1966–1978*, Budapest, Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989.

Debreczeni Tibor: *Történt pedig. Egy Corvin téri népművelő a puha diktatúrában 1966–1989*, Budapest, Játszó Ember Alapítvány, 2012.

Deme János – Sz. Deme László: „Átpörgetni, felfedezni, előre menni". Beszélgetés Schilling Árpád rendezővel, in Deme János – Sz. Deme László (szerk.): *Ha a néző is résztvevővé válna. Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*, Budapest, L'Harmattan, 2010, 81–110.

Demcsák Katalin: A Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad, in Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi, 2008, 242–264.

Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, Budapest, JAK–Prae.hu, 2018.

Deres Kornélia – Imre Zoltán – Mátravölgyi Dorottya – P. Müller Péter (szerk.): *Színház és technológia*, Pécs, Kronosz, 2023.

Derrida, Jacques: Der ununterbrochene Dialog: zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht, in Jacques Derrida – Hans-Georg Gadamer: *Der ununterbrochene Dialog*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004, 7–50.

Donnellan, Declan: *Színész és célpont*, ford. Koltai M. Gábor, Budapest, Corvina, 2021.

Duró Győző: Az életmű csúcsai, *Színház*, 36. évf., 2003/8, 6.

Eck Júlia: *Drámajáték a középiskolai irodalomórán*, Budapest, Protea, 2015.

Eck Júlia – Golden Dániel – Kaposi László: *Útmutató a dráma és színház tantárgy tanításához*, Budapest, Esterházy Károly Egyetem, 2020.

Eck Júlia – Trencsényi Imre (szerk.): *A gyermekkultúra héroszai*, Sárospatak, Magyar Comenius Társaság, 2023.

Eco, Umberto: *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München, Fink, 1985.

Eiermann, André: Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása, in Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, ford. Kerekes Amália, Budapest, Kijárat, 2013, 141–171.

Előd Nóra: David Davis tanítása – drámatanári továbbképzés Fóton, *Drámapedagógiai Magazin*, 1. évf., 1991/2, 6–8.

Előd Nórával Glausius László beszélget, *Drámapedagógiai Magazin*, 15. évf., 2005/különszám pedagógusoknak, 4–8.

Esterházy Péter: Arcok, *Litera*, 2009. június 6. https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/mint-aki-latja-a-hangot.html

Fekete Anikó: *Játszani jó. 400 játék, feladat, színházi és fejlesztő gyakorlat*, Budapest, Aktivitás Alapítvány, 2015.

Fekete Anikó: Interjú Debreczeni Tiborral, *Félonline.hu*, 2015. december 29. https://felonline.hu/2015/12/29/interju_debreczeni_tiborral/

Fekete Anikó: *Generációk diákszínháza*, Budapest, Aktivitás Alapítvány, 2018.

FEKETE Anikó: *Generációk diákszínháza II.*, Budapest, Aktivitás Alapítvány, 2020.

FENYŐ D. György: *Az irodalomtanítás módszertana. Éthosz és praktikák*, 1. köt., Budapest, Tea, 2022.

FETZ, Bernhard: Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie, in Bernhard Fetz (Hg.): *Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie*, Berlin, De Gruyter, 2009, 3–68.

FISCHER-LICHTE, Erika: A színház nyelve, ford. Kiss Gabriella, *Pro PHILosophia*, 1. évf., 1995/1, 25–45.

FISCHER-LICHTE, Erika: A fantázia edzése. Erika Fischer-Lichtével Kiss Gabriella beszélget, *Theatron*, 3. évf., 2000/1, 7–9.

FISCHER-LICHTE, Erika: Theatralität und Inszenierung, in Erika Fischer-Lichte – Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen–Basel, Francke, 2000, 11–27.

FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart–Weimar, Springer, 2014. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05357-2

FOPP, David: *Menschlichkeit als ästhetische, pädagogische und politische Idee. Philosophisch-praktische Untersuchungen zum „applied theatre"*, Bielefeld, transcript, 2016. https://doi.org/10.1515/9783839435809

FOUCAULT, Michel: A szubjektum és a hatalom, ford. Kiss Attila Atilla, in Bókay Antal et. al. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002, 396–409.

FOUCAULT, Michel: Das Spiel des Michel Foucault, in Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, 392–395.

FOUCAULT, Michel: *Az igazság bátorsága. Önmagam és mások kormányzása. Előadások a Collége de France-ban 1983–1984*, ford. Cseke Ákos, Budapest, Atlantisz, 2019.

FÖLDES Györgyi: Identitás, in Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, Budapest, Ráció, 2018, 92–106.

FÖLDIÁK András: A Magyar Művelődési Intézet ötven évének öt korszakáról, *Szín*, 1. évf., 1996/2, 2–7.

FRASER, Nancy: Contradictions of Capital and Care, *New Left Review*, vol. 56, 100, 2016, 99–117.

FREIRE, Paul: Az elnyomottak pedagógiája, ford. Bajusz Klára, *Fordulat*, 37. évf., 2021/1, 236–244.

GABNAI Katalin: *Drámajátéktár – első gyűjtemény*, Gödöllő, Magyar Drámapedagógiai Társaság – Gödöllői Művelődési Központ, [1990].

GABNAI Katalin: *Színházas könyv*, Budapest, Helikon, 2012.

GABNAI Katalin: *Drámajátékok. Bevezetés a drámapedagógiába*, Budapest, Helikon, 2015.

GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.

GOLDEN Dániel – PAP Gábor: A színjáték helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében, in Illés Klára – Eck Júlia – Kaposi József – Trencsényi László (szerk.): *Dráma – pedagógia –*

színház – nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladóknak, Budapest, Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet, 2016, 199–214.

Golden Dániel: Színház és nevelés Magyarországon, in Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, Budapest, InSite Drama, 2017, 76–111.

Golden Dániel (szerk.): *A színjáték pedagógiája*, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.

Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*, ford. Pályi András, Budapest–Pozsony, Kalligram, 1999.

Grotowski, Jerzy: *Az ünnep*, ford. Pályi András, *Színház*, 33. évf., 2000/különszám, 2–6.

György Péter: *Kádár köpönyege*, Budapest, Magvető, 2005.

Han, Byung-Chul: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin, Merve, 2005.

Han, Byung-Chul: *Pszichopolitika. A neoliberalizmus és az új hatalomtechnikák*, ford. Csordás Gábor, Budapest, Typotex, 2014.

Han, Byung-Chul: *A kiégés társadalma*, ford. Miklódy Dóra, Budapest, Typotex, 2019.

Han, Byung-Chul: *A transzparencia társadalma*, ford. Szabó Csaba, Budapest, Ráció, 2020.

Haraszti Miklós: *A cenzúra esztétikája*, Budapest, Magvető, 1991.

Hardegen, Annett et al.: The meeting to discuss a good way forward has been cancelled. Ein Geschprächsauftakt, in Sandra Umathum – Jan Deck (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin, Neofelis, 2020, 46–61.

Hartmann, Anne: Die *Devising Performance* als theaterpädagogische Arbeitsmethode, in Dorothea Hilliger (Hg): *Freiräume der Enge*, Milow–Strasburg–Berlin, Schibri, 2009, 11–139.

Hidi Boglárka – Imre Zoltán – Kalmár Balázs: Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből, *Betekintő*, 16. évf., 2022/3, 191–217.

Hilliger, Dorothea: *Kleine Didaktik der performativen Künste. Theaterpädagogisch handeln im Framing von Risk, Rules, Reality, und Rhythm*, Milow–Strasburg–Berlin, Schibri, 2017.

Holling, Eva: Bekommen alle das Theater, das sie verdienen? Übertragung und/oder/als Methode, in Benjamin Wihstutz – Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld, transcript, 2020, 47–66. https://doi.org/10.1515/9783839452905-003

Hunyady Györgyné – M. Nádasi Mária – Serfőző Mónika: *„Fekete pedagógia". Értékelés az iskolában*, Budapest, Argumentum, 2006.

Illés Klára – Eck Júlia – Kaposi József – Trencsényi László (szerk.): *Dráma – pedagógia – színház – nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladóknak*, Budapest, Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet, 2016.

Illyés Gyula: *Hetvenhét magyar népmese*, Budapest, Móra, 1986.

Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi, 2008.

Jackson, Tony (ed.): Learning Through Theatre: New Perspectives on Theatre in Education, Manchester, University Press, 1980.

JACKSON, Tony: Nevelés vagy színház, ford. Szauder Erik, in Kaposi László (szerk.): *Színház és dráma a tanításban. TIE – Theatre in Education,* Budapest, Kerekasztal Színházi Nevelési Központ – Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995, 12–29.

JÁKFALVI Magdolna (szerk.): *Színházi antológia. XX. század,* Budapest, Balassi, 2000.

JÁKFALVI Magdolna: Kettős beszéd – egyenes értés, in Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete,* Budapest, L'Harmattan–JAK, 2005, 94–108.

JÁKFALVI Magdolna: A Halász Péter Archívum, in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színészképzés. Neoavantgárd hagyomány,* Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013, 11–23.

JÁKFALVI Magdolna: A színházi előadás fogalma a digitális média korában, *Theatron,* 13. évf., 2014/1, 23–27.

JÁKFALVI Magdolna: A Philther-módszer mint színháztörténet-írás, *Hungarológiai Közlemények,* XX. évf., 2019/2, 1–16.

JÁKFALVI Magdolna: Je suis Dorottya Udvaros. Jérôme Bel – Udvaros Dorottya – Ördög Tamás: *Jérôme Bel,* Trafó, 2023, *Revizor,* 2023. december 16. https://revizoronline.com/je-suis-dorottya-udvaros-jerome-bel-udvaros-dorottya-ordog-tamas-jerome-bel-trafo/

JÁKFALVI, Magdolna – KÉKESI KUN, Árpád (eds.): *Variations on Realist Theatre in Socialist Hungary (1945–1989),* London – New York, Routledge, 2025 (megjelenés előtt).

JANIK, Justina: Game/r-Play/er-Bio-Object. Exploring posthuman values in video game research, *Proceedings of The Philosophy of Computer Games Conference,* vol. 1, 2018/8, 1–8.

JÁSZAY Tamás: Semmi művészet?, *Színház,* 42. évf., 2009/6, 56–61.

JÁSZAY Tamás: *Körülírások. Fejezetek a Krétakör Színház történetéből 1995–2011,* PhD-értekezés, Szeged, Szegedi Tudományegyetem, 2013. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1924/

JÁSZAY Tamás: *ODE 30 – a hazai diákszínjátszás harminc éve,* Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.

JÁSZAY Tamás: Krízisben *A papnő:* egy helykereső előadás emlékezete, *Játéktér,* 8. évf., 2019/2, 43–51.

JÁSZAY Tamás: Fent és lent, kint és bent. Portrévázlat Schilling Árpádról, *Játéktér,* 11. évf., 2022/3, 49–53.

JÁSZAY Tamás (szerk.): *Színház a másodikon. Ötvenen a Szkéné 50 évéről,* Budapest, Szkéné, 2022.

JAUSS, Hans-Robert: Shakespeare a modernitás horizontváltásában. A *Lear király* recepciótörténete, ford. Tóth Anita, *Theatron,* 7. évf., 2008/1–2, 64–66.

JOAS, Hans: *Die Kreativität des Handelns,* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996.

JOHNSTON, Kirsty (ed.): *Disability Theatre And Modern Drama: Recasting Modernism,* London, Bloomsbury Methuen Drama, 2016. https://doi.org/10.5040/9781408185179

JÓKAI Mór: *Petőfi Sándor élete és költeményei.* http://mek.niif.hu/00700/00793/html/jokai19.htm#ref1

KAPOSI László (szerk.): *Színház és dráma a tanításban. TIE – Theatre in Education,* Budapest, Kerekasztal Színházi Nevelési Központ – Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995.

Kaposi László: *Fehérlófia* – a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ komplex foglalkozása általános iskolák 3–4. osztályosai számára, in Kaposi László (ed.): *Színház és dráma a tanításban. TIE – Theatre in Education,* Budapest, Kerekasztal Színházi Nevelési Központ – Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995, 75–99.

Kaposi László – Szauder Erik: A TIE-t igazán csak főállásban lehet csinálni..., *Drámapedagógiai Magazin,* 5. évf., 1995/1, 7–11.

Kaposi László: TIE-dokumentumok a közelmúltból, *Drámapedagógiai Magazin,* 10. évf., 2000/különszám.

Kaposi László: Leltár a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ tizenöt évéről, *Drámapedagógiai Magazin,* 17. évf., 2007/1, 44–52.

Kaposi László: Mi a dráma és mi nem az? Dráma és színház, in Lipták Ildikó (szerk.): *Tanítási dráma. Drámapedagógia a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének szolgálatában. Segédlet tanfolyami hallgatók számára,* Budapest, Education, 2008, 2–28.

Kaposi László: Színházpedagógiai jegyzetek 1, *Drámapedagógiai Magazin,* 22. évf., 2012/2, 12–17.

Kaposi László (szerk.): *Drámapedagógiai olvasókönyv,* Budapest, II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft., 2013.

Kaposi László: *Játékkönyv,* Budapest, II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft., 2013.

Kaposi László: Drámaközponttól az intézménynélküliség felé: egy civil szervezet küzdelme a drámapedagógiáért, in Illés Klára – Eck Júlia – Kaposi József – Trencsényi László (szerk.): *Dráma – pedagógia – színház – nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladóknak,* Budapest, Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet, 2016, 36–43.

Kaposi László: Egy hajóban utaztunk, ahol senki se akarta kitépni a kormányt a másik kezéből, in Jászay Tamás (szerk.): *ODE 30: A hazai diákszínjátszás harminc éve,* Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019, 10–17.

Katafiasz, Kate: Brechttel vitázva – Bond posztstrukturalista esztétikájának politikussága, ford. Farkas Noémi, *Theatron,* 15. évf., 2021/1, 127–141. https://doi.org/10.55502/the.2021.1.127

Kékesi Kun Árpád: *Hamlet*-olvasat, in Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása. Színházi írások,* Budapest, JAK–Kijárat, 1998, 37–84.

Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza,* Budapest, Osiris, 2007.

Kelemen Kristóf: Ez nem hadgyakorlat: egy kooperatív módszerű színházi munkafolyamat, in Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.): *Színház és társadalom,* Budapest, JAK–Prae.hu, 2018, 213–226.

Kérchy Vera: A művészet igaz, az igazság viszont megöli magát. Arvisura Színházi Társaság, in Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák,* Budapest, Balassi, 2008, 307–322.

Kiss Attila Atilla: A gyönyörtelen színház, avagy a reprezentáció kitakarása. (A trauma színrevitele a *Hamletgép*ben), in Hódosy Annamária – Kiss Attila Atilla (szerk.): *Remix,* Szeged, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 53–63.

Kiss Gabriella: *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből,* Veszprém, Pannon Egyetem, 2006.

Kiss Gabriella: A kisiklás tapasztalata. Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról, *Alföld,* 58. évf., 2007/2, 60–78.

Kiss Gabriella: „Itt és most". Gondolatok a Berlini Színházi Találkozóról, *Színház,* 42. évf., 2009/9, 57–58.

Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek,* Budapest, Balassi, 2011.

Kiss Gabriella: „A színház csak ürügy": a színházi nevelés szemünk előtt be-, át-, szét- és talán megrendeződő diszciplináris tere, in Balassa Zsófia et al. (szerk.): *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában,* Pécs, Kronosz, 2015, 209–219.

Kiss Gabriella: „Nem árulok sem kemény, sem reménydrogot." Egy jól használható, kortárs csali (Heiner Müller: *Hamletgép*), *Iskolakultúra,* 26. évf., 2016/12, 82–90. https://doi.org/10.17543/ISKKULT.2016.12.3

Kiss Gabriella: A résztvevő színháza mint kulturális modell. Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két „kifejezetten felnőtt közönség számára" készült előadásáról, in Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.): *Színház és társadalom,* Budapest, JAK–Prae.hu, 2018, 96–122.

Kiss Gabriella: A Z generáció színháza, avagy a dráma- és színházpedagógia színváltozása, *Játéktér,* 8. évf., 2019/4, 23–31.

Kiss Gabriella: Miénk a tér! Hogyan és mire alkalmazzák a színházat a „Mi Batyink" című eseménysorozat keretében?, *Színház.net,* 2020. július 6. https://szinhaz.net/2020/07/06/kiss-gabriella-mienk-a-ter/

Kiss Gabriella – Bethlenfalvy Ádám (szerk.): *Színházpedagógiai körkép,* Budapest, KRE–L'Harmattan, 2024.

Kiss Viktor – Kerékgyártó Ágnes: A politika visszatérése? Chantal Mouffe és a baloldali populizmus, *Kellék,* 20. évf., 2019/1, 173–190.

Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie,* Stuttgart, J.B. Metzler, 2009.

Kolesch, Doris: Re/produktionsmaschine Theaterwissenschaft. Herausforderungen durch immersive Theaterformen, in Friedemann Kreuder – Ellen Koban – Hanna Voss (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den darstellenden Künsten,* Bielefeld, transcript, 2017, 31–47. https://doi.org/10.1515/9783839436844-002

Kolesch, Doris – Schütz, Theresa: Polyperspektivische Aufführungs- und Inszenierungsanalyse am Beispiel von SIGNAs *Söhne & Söhne,* in Benjamin Wihstutz – Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft,* Bielefeld, transcript, 2020, 25–46. https://doi.org/10.1515/9783839452905-002

Koltai Tamás: A színházi fordulat éve, *Beszélő,* 3. évf., 1998/3, 80–83.

Kotte, Andreas: *Bevezetés a színháztudományba,* ford. Edit Kotte – Berta Erzsébet, Budapest, Balassi, 2015.

Kotte, Andreas: *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*, ford. Berta Erzsébet – Edit Kotte, Budapest, Balassi, 2020.

Kovács Zoltán – Tarnói Gizella – Váradi Zsuzsa (szerk.): *A színház csak ürügy. Keleti István utolsó ajándéka,* Budapest, Journal Art, 1996.

Köhler, Norma – Scheurle, Christoph – Hinz, Melanie (Hg.): *BIOGRAFIEren auf der Bühne. Theater als soziale Kunst*, München, koaped, 2020.

Köhler, Norma: Sich Er-, Vor- und Verspielen: Biografieren als Verfahren und Erfahrung ästhetischer Arbeit Aufmerksamkeitsverschiebungen als Impulse für das Theater und die Ästhetische Bildung, in Norma Köhler – Christoph Scheurle – Melanie Hinz (Hg.): *BIOGRAFIEren auf der Bühne. Theater als soziale Kunst*, München, koaped, 2020, 85–106.

Körömi Gábor – Somfai Barbara: Ünnep az iskolában – közösségi élmény és alkotás, in Golden Dániel (szerk.): *A színjáték pedagógiája*, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019, 88–140.

Körömi Gábor: *A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ Theater in Education kísérletének kezdete,* Budapest, ELTE TFK Gödöllői Képzési Hely, kézirat, 1993.

Körömi Gábor: Örkényeskedünk, *Drámapedagógiai Magazin*, 28. évf., 2019/4, 10–15.

Kricsfalusi Beatrix: Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház?, *Alföld*, 62. évf., 2011/8, 81–93.

Kricsfalusi Beatrix: „Csinálni jobb, mint érezni". A Lehrstück és a brechti médiaarchívum, in Bónus Tibor – Eisemann György – Lőrincz Csongor – Szirák Péter (szerk.): *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, Budapest, Ráció, 2010, 535–549.

Kricsfalusi Beatrix: Apparátus/diszpozitívum, in Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv,* Budapest, Ráció, 2018, 231–237.

Kricsfalusi Beatrix: Test, in Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv,* Budapest, Ráció, 2018, 194–207.

Kricsfalusi Beatrix: Teatralitás és medialitás, avagy miért nem definiálható „a" színház?, *Játéktér,* 9. évf., 2020/4, 3–18.

Kricsfalusi Beatrix: Test- és pszichotechnikák Brecht és Sztanyiszlavszkij színházelméletében, in Ungvári Zrínyi Ildikó – Kricsfalusi Beatrix (szerk.): *Test – intézmény – hatalom. A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben,* Bukarest–Marosvásárhely, Eikon–UArtPress, 2021, 42–64.

Kricsfalusi Beatrix: Hogyan (nem) politikus az alkalmazott színház?, *Theatron,* 15. évf., 2021/1, 19–31. https://doi.org/10.55502/the.2021.1.19

Kricsfalusi Beatrix: Üres terek, természetes testek. A színház láthatatlan technogenezise, in Deres Kornélia – Imre Zoltán – Mátravölgyi Dorottya – P. Müller Péter (szerk.): *Színház és technológia*, Pécs, Kronosz, 2023, 80–107. https://doi.org/10.55502/the.2022.3.150

Kristeva, Julia: A szeretet eretnetikája, ford. Gyimesi Tímea, *Helikon*, 40. évf., 1994/4, 491–509.

Krízis. A trilógia, [műsorfüzet], Budapest, Krétakör Alapítvány, 2011.

KUPP, Johannes: Theaterpädagogik im „Zeitalter der Partizipation"?, in Christopher Scheurle – Melanie Hinz – Norma Köhler (Hg.): *Partizipation: teilhaben/teilnehmen*, München, koaped, 2017, 25–36.

KURZENBERGER, Hajo: *Der kollektive Prozess des Theaters: Chorkörper-Probengemeinschaften-theatrale Kreativität*, Bielefeld, transcript, 2009. https://doi.org/10.1515/9783839412084

KURZENBERGER, Hajo – TSCHOLL, Miriam (Hg.): *Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell*, Berlin, Alexander, 2014.

LEHMANN, Hans-Thies: Raum-Zeit. Das Entgleitender Geschichte in der Dramatik Heiner Müllers und im französishen Poststrukturalismus, *Text und Kritik*, vol. 19, 1982/1, 68–79.

LEHMANN, Hans-Thies – PRIMAVESI, Patrick (eds.): *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werke-Wirkung*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa – Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies: *Brecht lesen*, Berlin, Theater der Zeit, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies: Wissenschaft vom Theater als Denkzeitraum, in Milena Cairo – Moritz Hannemann – Ulrike Haß –Judith Schäfer (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld, transcript, 2016, 29–40. https://doi.org/10.1515/9783839436035-002

LEJEUNE, Philippe: Az önéletírói paktum, ford. Varga Róbert, in *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, Budapest, L'Harmattan, 2003, 17–47.

LÖSEL, Gunter: *Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheaters*, Bielefeld, transcript, 2013. https://doi.org/10.1515/transcript.9783839423981

MÁTRAVÖLGYI Dorottya: A nézői aktivitás szintjei, in Deres Kornélia – Imre Zoltán – Mátravölgyi Dorottya – P. Müller Péter (szerk.): *Színház és technológia*, Pécs, Kronosz, 2023, 193–207.

MATZKE, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld, transcript, 2012. https://doi.org/10.1515/transcript.9783839420454

MAUSS, Marcel: A test technikái, in Marcel Mauss: *Szociológia és antropológia*, ford. Saly Noémi – Vargyas Gábor, Budapest, Osiris, 2004, 425–446.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*, ford. Sajó Sándor, Budapest, L'Harmattan, 2012.

MERLIN, Bella: *Acting. The Basics*, London, Routledge, 2010. https://doi.org/10.4324/9780203854860

M. NÁDASI Mária: *A projektoktatás elmélete és gyakorlata*, Budapest, Magyar Tehetségsegítő Szervezetek, 2010.

MOLNÁR GÁL Péter: *Koldusopera*, avagy hogyan lesz esztétikai gyújtóbombából habcsók?, *Mozgó Világ*, 32. évf., 2006/7, 112–114.

MORGAN, Norah – SAXTON, Juliana: *Teaching drama: A mind of many wonders*, Michigan, Heinemann Educational Books, 1987.

MOUFFE, Chantal: Artistic Activism and Agonistic Spaces, *Art & Research*, vol. 1, 2007/2, 1–5.

Mouffe, Chantal: A politika és a politikai, ford. Horváth Szilvia, *Századvég*, Új folyam, 2011/2, 25–47.

Mouffe, Chantal: *Agonistics. Thinking the World Politically*, London, Verso, 2013.

Mouffe, Chantal: *Kritik als gegenhegemoniale Intervention*, übers. Birgit Mennel – Tom Waibel. https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/de

Muntágh Vince: Gyermekjátéknyelvek, *Színikritika*, 2011. november 1. http://szinhazkritika.blog.hu/2011/11/01/krizis_14

MU Színház: *Interjú Kovács Dániel Ambrussal a Káva Kulturális Műhely:* Lady Lear *bemutatója kapcsán (október 31.)*. https://szinhazbamentem.hu/hirek/MU_Szinhaz_Interju_Kovacs_Daniel_Ambrussal_a_Kava_Kulturalis_Muhely_Lady_Lear_bemutatoja_kapcsan_oktober_31.html

Müller, Heiner: Brecht zu gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat, in Erhard Friedrich – Henning Rischbieter (Hg.): *Theater 1980*, Berlin, Jahrbuch der Zeitschrift Theater Heute, 1980, 134–136.

Müller, Heiner: *Képleírás*, ford. Kurdi Imre, Budapest–Pécs, JAK–Jelenkor, 1997.

Müller, Heiner: Hamletgép, ford. Kurdi Imre, in Heiner Müller: *Képleírás*, Budapest–Pécs, JAK–Jelenkor, 1997, 28–36.

Müller, Heiner: „Az Althusser-eset érdekel." Egy beszélgetés jegyzőkönyve, ford. Kurdi Imre, in Heiner Müller: *Képleírás*, Budapest–Pécs, JAK–Jelenkor, 1997, 74–78.

Müller, Heiner: Bonner Krankheit, *Theater der Zeit*, vol. 54, 2004/11, 4–5.

Müller, Heiner: 19 válasz, ford. Hárs Endre, in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia. XX. század*, Budapest, Balassi, 2000.

Müller-Schöll, Nicolaus: *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus": Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt–Basel, Stoemfeld, 2002.

Müller-Schöll, Nikolaus: Színház magán kívül, ford. Teller Katalin, in Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, Budapest, Kijárat, 2013, 221–238.

Müller-Schöll, Nikolaus: Polizeiliche und politische Dramaturgie, in Sandra Umathum – Jan Deck (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin, Neofelis, 2020, 209–230.

Müller-Schöll, Nikolaus: A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bárminemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben, ford. Kiss Gabriella, *Theatron*, 15. évf., 2021/1, 142–159. https://doi.org/10.55502/the.2021.1.142

M. P.: Egy kortárs Petőfi arcképeiről, *Honismeret*, 1. évf., 1973/1–2, 94–96.

Nánay István: A Theatre in Education módszer Gödöllőn. A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ bemutatója, *Drámapedagógiai Magazin*, 2. évf., 1992/2, 15–16.

Nánay István: Az Orfeo-ügy. Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezései, *Beszélő*, 3. évf., 1998/3, 73–79.

Nánay István: Partizánattitűd, *Eső*, 6. évf., 2003/1, 71–77.

Nánay István: A nem hivatásos színházak két évtizede, in Várszegi Tibor (szerk.): *Fordulatok. Hungarian theatres 1992*, h. n., szerkesztői kiadás, é. n., 447–466.

NÁNAY István: Színház és diákszínjátszás – vázlatos történeti visszatekintés, in Illés Klára – Eck Júlia – Kaposi József – Trencsényi László (szerk.): *Dráma – pedagógia – színház – nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladóknak*, Budapest, Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet, 2016, 217–222.

NÁNAY István: *Nyitott színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*, Budapest, Selinunte, 2023.

NEELANDS, Jonothan: *Dráma a tanulás szolgálatában*, ford. Szauder Erik, Budapest, Magyar Drámpedagógiai Társaság – Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1994.

NEELANDS, Jonothan: A drámát érintő alapvető gondolatok, ford. Szauder Erik, in Kaposi László (szerk.): *Drámapedagógiai olvasókönyv*, Budapest, II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft., 2013, 8–10.

NEELANDS, Jonothan: Konvenciók, ford. Szauder Erik, in Kaposi László (szerk.): *Drámapedagógiai olvasókönyv*, Budapest, II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft., 2013, 126–164.

NYULASSY Attila: *Próbanapló. A gondolkodás mint közösségformáló erő.* http://7ora7.hu/hirek/probanaplo-a-gondolkodas-mint-kozossegformalo-ero

NYULASSY Attila: *Próbanapló – semmi sem véletlen.* http://7ora7.hu/hirek/probanaplo-semmi-sem-veletlen

OBLATH Márton – CSOSZÓ Gabriella – VARGA Attila: A fotóhang mint részvételi kutatási módszer, in Udvarhelyi Éva Tessza (szerk.): *A felszabadítás pedagógiája. A kritikai pedagógia elmélete és gyakorlata*, Budapest, Közélet Iskolája, 2022, 403–436.

OBLATH Márton: Boal, nyomokban. Egy eltűnő politikai színház időszerűségéről, *Színház*, 55. évf., 2022/6, 39–44.

ODDEY, Alison: *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*, London – New York, Routledge, 1994.

PAÁL István: c. n., 1973, in Hidi Boglárka – Imre Zoltán – Kalmár Balázs: Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből, *Betekintő*, 16. évf., 2022/3, 191–193.

PAÁL István: A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai és reflexiói a közösség és a kollektív alkotás problémájáról, in Hidi Boglárka – Imre Zoltán – Kalmár Balázs: Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből, *Betekintő*, 16. évf., 2022/3, 194–206.

PAÁL István: Néhány tartalmi és formai szempont a „saját színház" modell kialakításához, in Hidi Boglárka – Imre Zoltán – Kalmár Balázs: Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből, *Betekintő*, 16. évf., 2022/3, 207–214.

PÁL József – ÚJVÁRI Edit: *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, Budapest, Balassi, 2001.

PÁSZKA Imre: *Narratív történetformák a megértő szociológia nézőpontjából*, Szeged, Belvedere Meridionale, 2007.

PAVIS, Patrice: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2003.

PERÉNYI Balázs: Színházi ajándékok. Beszélgetés Schilling Árpáddal, *Ellenfény*, 3. évf., 1998/2, 29–32.

PERÉNYI Balázs: Svindlik nélkül. Beszélgetés Kaposi Lászlóval, *Ellenfény*, 7. évf., 2002/5, 35–37.

Pinkert, Ute: Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag, in Ute Pinkert (Hg.): *Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Milow, Schibri, 2014.

Plessner, Helmut: A színész antropológiájáról, ford. Besze Flóra, *Játéktér*, 4. évf., 2015/1, 20–28.

P. Müller Péter: Társadalmi színház avagy a tettre kész néző előállítása, in P. Müller Péter: *Színház önmagán kívül*, Pécs, Kronosz, 2021, 15–43.

Pokol Béla (szerk.): *Modern francia szociológiaelméletek*, Budapest, Bíbor, 1995.

Prendergast, Monica – Saxton, Juliana: *Applied Drama. A Facilitator's Handbook for Working in Community*, Chicago, Intellect, 2013. https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvn03

Primavesi, Patric: Situationen. Öffentliche Räume dramaturgisch denken, in Sandra Umathum – Jan Deck (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin, Neofelis, 2020, 246–268.

Puskás Panni: A nő valódi hivatása, *Revizor*, 2015. március 23. http://revizoronline.com/hu/cikk/5481/3050-gramm-kava-kulturalis-muhely/

Rádai Andrea: Új e-dráma – Lady Lear, *Színház.net*, 2017. március 27. http://szinhaz.net/2017/03/27/uj-e-drama-lady-lear-kava-kulturalis-muhely/

Radosavljević, Duška: A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell, ford. Tamás Ágnes – Ungvári Zrínyi Ildikó, *Játéktér*, 11. évf., 2022/3, 29–43.

Radtke, Peter: *Der Sinn des Lebens ist gelebt zu werden. Warum unsere Gesellschaft behinderte Menschen braucht*, München, St. Michaelsbund, 2007.

Rancière, Jacques: *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Budapest, Műcsarnok, 2011.

Recwitz, Andreas: *Subjekt*, Bielefeld, transcript, 2007.

Regős János: Tendenciák a magyar alternatív színházak munkáiban, in Várszegi Tibor (szerk.): *Fordulatok. Hungarian theatres 1992*, h. n., szerkesztői kiadás, é. n., 467–471.

Rehbein, Boike: Das Kollektiv in der Soziologie. Gesellschaft, Klasse und Milieu, *Zeitschrift für Kultur- und Kollektivwissenschaft*, Jg, 1., 2015/1, 11–28. https://doi.org/10.14361/zkkw-2015-0103

Rimini Protokoll: *ABCD*, Berlin, Theater der Zeit, 2012.

Róbert Júlia: 3050 gramm, *AnyaLátó*, 26. évf., 2016/8–9. https://www.lato.ro/irodalmi-mu/3050-gramm

Róbert Júlia: Színházpedagógiai fórum, *Drámapedagógiai Magazin*, 21. évf., 2011/1, 38–40.

Róbert Júlia: A „roncsolás" dramaturgiája, avagy nyitott történetek a TIE előadásokban, *Theatron*, 15. évf., 2021/1, 42–53. https://doi.org/10.55502/the.2021.1.42

Roden, David: Humanizmus, transzhumanizmus és poszthumanizmus, ford. Keresztury Dóra, *Helikon*, 64. évf., 2018/4, 405–434.

Rogoff, Irit: Looking Away: Participations in Visual Culture, in Gavin Butt (Hg.): *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden, John Wiley & Sons, 2008, 117–134. https://doi.org/10.1002/9780470774243.ch6

Roselt, Jens (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin, Alexander, 2005.

RUFFINI, Franco: Sztanyiszlavszkij „rendszere", in Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, ford. Regős János, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020, 283–286.

SÁFRÁN Györgyi: *Teleki Blanka és köre*, Bukarest, Kriterion, 1979.

SÁNDOR L. István: Útközben. Színházi Nevelési Társulatok III. Országos Találkozója, *Drámapedagógiai Magazin*, 13. évf., 2003/1, 1.

SÁNDOR L. István: *Repedések a rendszeren. Kultúra és társadalom a 70-es évek végén Magyarországon*, Budapest, Selinunte, 2016.

SASVÁRI Edit: A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere, in Klaniczay Júlia – Sasvári Edit (szerk.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, 1970–1973*, Budapest, Artpool–Balassi, 2003, 9–38.

SCHEURLE, Christopher – HINZ, Melanie – KÖHLER, Norma (Hg.): *Partizipation: teilhaben/teilnehmen*, München, koaped, 2017.

SCHILLER, Friedrich: A színház mint morális intézmény. Előadás a mannheimi Választófejedelmi Német Társaság 1784-es nyilvános ülésén, ford. Papp Zoltán, in Friedrich Schiller: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Budapest, Atlantisz, 2005, 9–22.

SCHILLING Árpád: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, Budapest, Krétakör, 2008.

SCHILLING Árpád: *A szabadulóművész apológiája*, Budapest, Krétakör, 2010.

SCHILLING Árpád: *A papnő. Szövegkönyv*, Krétakör archívum, 2011. https://archive.kretakor.eu/hu

SCHILLING Árpád: Tanulj! Alkoss! Gondolkozz! A Krétakör edukációs programjairól, in Bodnár Gábor – Szentgyörgyi Rudolf (szerk.): *Szakpedagógiai körkép III.* Művészetpedagógiai tanulmányok, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2015, 131–146.

SCHILLING Árpád: Színházi nevelés, drámapedagógia a Krétakör gyakorlatában, in Illés Klára – Eck Júlia – Kaposi József – Trencsényi László (szerk.): *Dráma – pedagógia – színház – nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladóknak*, Budapest, Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet, 2016, 306–312.

SCHLEEF, Einar: *Droge. Faust. Parzifal*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997.

SCHLEEF, Einar: Formakánon kontra koncepció, ford. Kiss Gabriella, in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia. XX. század*, Budapest, Balassi, 2000, 263–269.

SCHLINGENSIEF, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2009.

SCHMIEDEN, Susanne: *Paradoxa über Politik und Theater: Zur Bedeutung der Gegenmeinung bei Denis Diderot und Bertolt Brecht*, Bielefeld, transcript, 2021. https://doi.org/10.1515/9783839459638

SCHULLER Gabriella: Test és gender a Krétakör *RéS* című installációjában, in Pandur Petra – Rosner Krisztina – Thomka Beáta (szerk.): *Hamlet felnevet. Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára*, Pécs, Kronosz, 2016, 66–70.

SCHULLER Gabriella: Szóra bírható-e az alárendelt a magyar színpadon?, in Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, Budapest, JAK–Prae.hu, 2018, 70–82.

Schuller Gabriella: *A kulturális hegemónia mint a színházcsinálás és -értelmezés produktív fogalma*, előadás a Gramsci-konferencián, Budapesti Corvinus Egyetem, 2016. május 6. https://gramscikonfero.tumblr.com/post/160241188315/schuller-gabriella-a-kultur%C3%A1lis-hegem%C3%B3nia-mint-a

Schuller Gabriella: Az öregség színrevitele, *Színház*, 50. évf., 2017/1, 4–6.

Schüttpelz, Erhard: Testtechnikák, ford. Vincze Ferenc, *Tiszatáj*, 71. évf., 2017/2, 92–104.

Sebők Borbála: *A színházi nevelés dramaturgiája. Dramaturgiai kérdések a Káva Színházi Nevelési Műhely négy előadása kapcsán*, DLA dolgozat, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/sebok_borbala_dolgozat.pdf

Shepherd, Simon: *Direction*, London, Red Globe Press, 2012. https://doi.org/10.1007/978-1-137-29255-1

Solténszky Tibor: Töredékes munkanapló. Petőfi élesztése, *Zsöllye*, 2. évf., 2001/4, 15.

Somogyi István: A beavatás színháza felé. Arvisura Színházi Társaság, in Várszegi Tibor (szerk.): *Fordulatok. Hungarian theatres 1992*, h. n., szerkesztői kiadás, é. n., 85–102.

Sonderegger, Ruth: Foucault cinkosai. Úton egy kreatív és affirmatív kritika felé, ford. Boros Bianka – Czétány György, in Weiss János (szerk.): *Foucault jelenléte*, Budapest, Typotex, 2021, 55–92.

Sóstói Pálné: A Schola Ludus – eleven enciklopédia, in *Az iskolai színház múltja és jelene*, Miskolc, CD-ROM, 2002. http://regi.magyarszak.uni-miskolc.hu/kiadvanyok/drama2002/ea/eamenu.htm

Spivak, Gayatri Chakravorty: Szóra bírható-e az alárendelt?, ford. Mánfai Alice – Tarnay László, *Helikon*, 42. évf., 1996/4, 450–483.

Stadelmaier, Gerhard: Mama Medea oder die gestohlenen Morde, *Stuttgarter Zeitung*, 1985. január 5., 16.

Steinweg, Reiner: Lehrstückspiel als Gegenstand der Friedenforschung, in Christoph Nix – Dietmar Sachser – Marianne Streisand (Hg.): *Theaterpädagogik*, Berlin, Theater der Zeit, 2012, 111–116.

Stemann, Nicolas: Wir sind Oidipus. Überlegungen zum politischen Theater der Gegenwart, *Theater Heute*, Jg. 57, 2016/3, 36–38.

Sting, Wolfgang: Devising Theatre, in Gerd Koch – Marianne Streisand (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Uckerland, Schibri, 2003, 73–74.

Stuber Andrea: A Várkonyi-korszak, in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, Budapest, Balassi – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013, 82–105.

Szabó-Székely Ármin: Az alkalmatlan színház, *Színház*, 50. évf., 2017/4, 6–8.

Szabó-Székely Ármin et al.: Egészségesnek kell lenni hozzá, *Színház*, 53. évf., 2020/3, 11–13.

Száz Pál: Szertartásszínház. Az Arvisura *Szentivánéji álom* című előadásáról, *Irodalmi Szemle*, 53. évf., 2011/5, 70–79.

Szegedy-Maszák Mihály: *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály: Utószó, in Paul Ricœur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1999, 413–424.

SZECSŐDI Tamás Leó: *Mesék tíz órakor*, Budapest, AIÓ Tankönyvkiadó, 2014.

SZECSŐDI Tamás Leó: *Sirák fiai*. Budapest, Kortárs Könyvkiadó, 2019.

SZ. N.: Egyre sokasodó kérdőjelek, *7óra7*, 2011. október 23. https://7ora7.hu/2011/10/23/egyre_sokasodo_kerdojelek

SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin: *A színész munkája. Egy színinövendék naplója*, ford. Morcsányi Géza, Budapest, Gondolat, 1988.

TAKÁCS Gábor: „Konstruktív" dráma avagy a tanítási dráma kapcsolódása a konstruktivista pedagógia néhány alapfogalmához, in Deme János (szerk.): *„Konstruktív" dráma*, Budapest, Káva Kulturális Műhely – AnBlokk Egyesület, 2009, 26–44.

TAKÁCS Gábor et al.: Színházi nevelési / színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma, in Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, Budapest, InSite Drama, 2017, 146–166.

TARI Annamária: *Z generáció: klinikai pszichológiai jelenségek és társadalomlélektani szempontok az információs korban*, Budapest, Tericum, 2011.

TAYLOR, Philip: *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community*, Portsmouth, Heinemann, 2003.

TECKLENBURG, Nina: *Performing Stories. Erzählen im Theater und Performance*, Bielefeld, transcript, 2014. https://doi.org/10.1515/9783839424315

TECKLENBURG, Nina: Biografisches Theater – überall Kritik einer Bühnenpraxis, in Norma Köhler – Christoph Scheurle – Melanie Hinz (Hg.): *BIOGRAFIEren auf der Bühne. Theater als soziale Kunst*, München, koaped, 2020, 59–68.

TÉREY János: *Teremtés vagy sem*, Budapest, Libri, 2012, 42–43.

TIMÁR András: Az újraolvasás megsokszorozódása. Somogyi István: *Magyar Elektra*, 1988, *Theatron*, 15. évf., 2013/2, 38–44.

THORPE, Jess – GORE, Tashi: *A Beginner's Guide to Devising Theatre*, London, Methuen Drama, 2019. https://doi.org/10.5040/9781350025974

TÓTH Miklós: A színjátszó foglalkozás keretei, avagy lépésről lépésre, in Golden Dániel (szerk.): *A színjáték pedagógiája*, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019, 34–87.

TRAGELEHN, Bernhard Klaus: Nachwort, in Bertolt Brecht: *Die Lehrstücke*, Leipzig, Reclam, 1978, 194–204.

TURKLE, Sherry: *Alone Together. Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, New York, Basic Books, 2012.

UDVARHELYI Éva Tessza (szerk.): *A felszabadítás pedagógiája. A kritikai pedagógia elmélete és gyakorlata*, Budapest, Közélet Iskolája, 2022.

ULLMANN Tamás: Emancipáció és szubjektum, in Kicsák Lóránt – Körömi Gabriella – Kusper Judit (szerk.): *Emancipáció tegnap és ma*, Eger, Líceum, 2020, 29–41. https://doi.org/10.46403/Emancipacio.2020.29

Umathum, Sandra – Deck, Jan (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin, Neofelis, 2020.

Umathum, Sandra: Theater ohne Zuspätgekommene. Überlegungen zum Verhältnis von Dramaturgie und Zerstreuung, in Sandra Umathum – Jan Deck (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin, Neofelis, 2020, 287–303.

Ungár Júlia: A *Koldusopera* Magyarországon. Az 1929-es bemutatótól napjainkig, *Színház*, 20. évf., 1987/6, 35–39.

Ungváry Krisztián: Március 15. a Kádár-korszakban: tüntetések és megtorlások, *hvg.hu*, 2006. március 14. https://hvg.hu/itthon/20060311marc15

Young, Iris Marion: Az elnyomás öt arca, ford. Harasztosi Péter – Kacsuk Zoltán, in Udvarhelyi Éva Tessza (szerk.): *A felszabadítás pedagógiája. A kritikai pedagógia elmélete és gyakorlata*, Budapest, Közélet Iskolája, 2022, 19–46.

Varga Tünde: Tony Bennett: *Making Culture, Changing Society*, in Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, Budapest, Ráció, 2018, 471–475.

Várnay Ernő: Thermidor. Az Egyetemi Színpad bemutatója, *Szegedi Egyetem*, XI. évf., 5. szám, 1973. április 9.

Várszegi Tibor (szerk.): *Fordulatok. Hungarian theatres 1992*, h. n., szerkesztői kiadás, é. n.

Vas Kinga: Fehérlófia és a mese morfológiája, *Acta Ethnologica Danubiana*, 14, 2012, 65–81. https://ethnodanubia.eu/2017/06/29/feherlofia-es-a-mese-morfologiaja/

Verasztó Annamária: A POSZT-on és külföldön is sikert arattak a diákszínjátszók, *Origo*, 2016. szeptember 30. https://www.origo.hu/kultura/20160930-nemzetkozi-dramatalalkozon-kepviseltek-az-orszagot-a-poszt-on-latott-diakok.html

Vujanovic, Ana: Zusammen mäandern. Neue Tendenzen in der Landschaftsdramaturgie, in Sandra Umathum – Jan Deck (Hg.): *Postdramaturgien*, Berlin, Neofelis, 2020, 27–45.

Warstat, Matthias et al. (Hg.): *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis*, Berlin, Theater der Zeit, 2015.

Warstat, Matthias: Prozesse, Konflikte, Wirkungen. Zu Methoden der Untersuhung von *applied theatre*, in Benjamin Wihstutz – Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld, transcript, 2020, 67–86. https://doi.org/10.1515/9783839452905-004

Weiler, Christel: Dramaturgie, in Erika Fischer-Lichte – Doris Kolesch – Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart–Weimar, Springer, 2014, 80–83.

Weiler, Christel – Roselt, Jens: *Aufführungsanalyse: Eine Einführung*, Bern, UTB, 2017. https://doi.org/10.36198/9783838535234

Weiss János (szerk.): *Foucault jelenléte*, Budapest, Typotex, 2021.

Weyers, Bianca: *Autobiographische Narration und das Ende der DDR Subjektive Authentizität bei Günter de Bruyn, Monika Maron, Wulf Kirsten und Heiner Müller*, Göttingen, V&R unipress, 2016. https://doi.org/10.14220/9783737005722

WHATLEY, Sarah: Dance and disability. The dancer, the viewer and the presumption of difference, *Research in Dance Educations*, vol. 6, 2007/1, 5–25. https://doi.org/10.1080/14647890701272639

WIHSTUTZ, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich, Diaphanes, 2012.

WIHSTUTZ, Benjamin: Fünf Thesen zum Urteilen des Zuschauers, in Milena Cairo – Moritz Hannemann – Ulrike Haß –Judith Schäfer (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld, transcript, 2016, 585–597. https://doi.org/10.1515/9783839436035-042

WIHSTUTZ, Benjamin – HOESCH, Benjamin (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld, transcript, 2020. https://doi.org/10.1515/9783839452905

WIHSTUTZ, Benjamin: Disability Performance History. Methoden historisch vergleichender Performance Studies am Beispiel eines Projekts über Leistung und Behinderung, in Benjamin Wihstutz – Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld, transcript, 2020, 109–132. https://doi.org/10.1515/9783839452905-006

WIHSTUTZ, Benjamin: Leistung und Devianz um 1900. Über Performances als Praktiken der Humandifferenzierung, in Dilek Dizdar – Stefan Hirschauer – Johannes Paulmann – Gabriele Schabacher (Hg.): *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen*, Weilerswist, Vellbrück, 2021, 230–259. https://doi.org/10.5771/9783748911364-230

WINNICOTT, Donald W.: *Játszás és valóság*, ford. dr. Bíró Sándor – Széchey Orsolya, Budapest, Animula, 1999.

WRIGHT, Erik Olin: Transforming Capitalism through Real Utopias, *American Sociological Review*, vol. 78, 2012/1, 1–25. https://doi.org/10.1177/0003122412468882

ZAMMIT-LUCIA, Joe: Practice and Ethics of the Use of Animals in Contemporary Art, in Linda Kalof (ed.): *The Oxford-Handbook of Animal Studies*, Oxford, University Press, 2017, 121–145.

A SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT

Monográfia

Lovász Irén: *Szakrális kommunikáció*

Galsi Árpád: *Jakab, az Úr testvére*

Pap Ferenc: *Templom mint teológia. Kulcsok az Ezékiel 40-48. értelmezéséhez*

Tóth Sára: *A képzelet másik oldala.*
Irodalom és vallás Northrop Frye munkásságában

Tari János: *A néprajzi és az antropológiai filmkészítés.*
Történeti, elméleti és gyakorlati példák

Buda Béla: *Empátia. A beleélés lélektana*

Németh Dávid: *Pasztorálantropológia*

Szenczi Árpád: *Az ember természete – természetes(en) nevelés.*
A reformpedagógia egy lehetséges reformja

Váradi Ferenc: *Vázlatok az óvodai anyanyelvi-irodalmi nevelésről*

Semsey Viktória (szerk.): *Latin-Amerika 1750–1840.*
A gyarmati rendszer felbomlásától a független államok megalakulásáig

Bagdy Emőke: *Pszichofitness. Kacagás – kocogás – lazítás*

Balázs Siba: *Life Story and Christian Metanarration. The importance of the research results of narrative identity to practical theology*

Kocziszky Éva: *Antifilozófusok huszonöt időszerű kérdése a kereszténységhez*

Honti László: *Magyar nyelvtörténeti tanulmányok*

Szummer Csaba: *Freud, avagy a modernitás mítosza*

Kun Attila: *A munkajogi megfelelés ösztönzésének újszerű jogi eszközei*

Dr. Lenkeyné dr. Semsey Klára: *Életútinterjú*

Görözdi Zsolt: *Protestáns egyházértelmezés a reformáció századában*
a jelentősebb egyházi rendtartásokban

Békési Sándor: *Sisi személyének teológiai portréja*

Török Emőke: *Munka és társadalom.*
A munka jelentésváltozásai a bérmunkán innen és túl

Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*
Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében

Erdélyi Ildikó: *A lélek színháza. A pszichodráma és az önismeret útjai*

Szummer Csaba: *Pszichedelikumok és spiritualitás*

Papp Sándor: *Török szövetség – Habsburg kiegyezés.*
A Bocskai-felkelés történetéhez

Bolyki János: *Teológia a szószéken és a katedrán*

Balogh Eszter: *Túlélési stratégiák a magyar gazdaságban.*
Esettanulmányok a 2000-es évek elejéről

Falussy Lilla: *Trendek a kortárs olasz drámában*

Bekő István Márton: *Jézus csodáiról szóló elbeszélések Márk evangéliumában*

Kovai Melinda: *Lélektan és politika. Pszichotudományok a magyarországi*
államszocializmusban 1945–1970

Spannraft Marcellina: *Költészet és szakralitás*

Németh István: *Műtárgyak a boncteremben. Tanulmányok az orvoslás és*
a képzőművészet tárgyköréből

Homicskó Árpád Olivér: *A magyar társadalombiztosítási*
és szociális ellátások rendszere

Fabiny Tibor: *Az eljövendő árnyékai. A figurális tipológiai olvasás*

Szetey Szabolcs: *Adatok a magyar református prédikációs gyakorlat*
újraértékeléséhez 1784–1878 között

Balogh Tamás: *Huizinga Noster.*
Filológiai tanulmányok J. Huizinga magyar recepciójáról

Dávid Gyula: *Angol fogalmi idióma szótár.*
Angol idiómák és magyar megfelelőik

Beke Albert: *Gyulai Pál személyisége és esztétikája*

Németh Dávid: *Vallásdidaktika. A hit- és erkölcstan tanítása*
az 5–12. osztályban

Sepsi Enikő: *Kép, jelenlét, kenózis a kortárs francia költészetben és Valère Novarina színházában*

Papp Ágnes Klára: *A tér poétikája – a poétika tere. A századfordulós kisvárostól az ezredfordulós terekig a magyar irodalomban*

Lányi Gábor János: *A kálvinizmus nyitánya. Berni zwingliánusok és francia-svájci kálvinisták vitája az egyházfegyelem gyakorlásáról*

Kovács Dávid: *Nemzetfelfogás és történelemszemlélet a 20. századi Magyarországon*

Pap Ferenc: *Az egyházi év*

Farkas Ildikó: *A japán modernizáció ideológiája*

Horváth Csaba: *Megtalált szavak*

Csízy Katalin: *Az ideális vezető politikus alakja a görög-római hagyományban*

Siba Balázs: *Pasztorálteológia*

Indries Krisztián, Szummer Csaba: *Freud és a felkelő nap országa*

Bognárné Kocsis Judit: *A vallás mint forrás Karácsony Sándor nevelési koncepciójában*

Vető Miklós: *Jonathan Edwards gondolatvilága*

Kodácsy Tamás: *A homiletikai aptum. Hogyan lesz a szószéki beszédből igehirdetés?*

Brandt Györgyi: *A hungarológia intézményrendszerének létrehozása. Gragger Róbert a berlini egyetemen*

Simon Gabriella: *A mentorálás elmélete és gyakorlata. A mentori kompetenciák attitűdelemei és a kezdő pedagógusok mentormodellek szerinti támogatása*

Legéndy Kristóf: *A természettudományos és a teológiai megismerés modelljei*

Siba Balázs: *Pasztorálteológia* (Második, javított kiadás)

Szabados Ádám: *Az apostolok hagyománya*

Lukács Olga: *Az erdélyi egyházak ezeréves együttélésének szinopszisa*

Literáty Zoltán: *Homiletika és retorika*

Toókos Péter János: *A III. szibillakönyv. Irodalmi és teológiai bevezetés*

Borsi Attila János: *Elhívástól kihívásig. Vázlatok az egyház és a keresztyén gondolkodás megértéséhez*

Szalma József: *A biztosítási szerződés. A biztosítói kárfelelősség az európai és a magyar magánjogban*

Kövi Zsuzsanna: *Az alternatív ötfaktoros személyiségmodell és a személyiségklaszterek*

Nemeshegyi Péter SJ: *A kelet-ázsiai vallások története*

Bethlenfalvy Ádám: *Dráma a tanteremben. Történetek cselekvő feldolgozása*

Sólyom Réka: *Szaknyelvi szemantika. Funkcionális kognitív elemzések*

Dér Csilla Ilona: *Diskurzusjelölők és társulásaik a magyar nyelvben*

Csontos Nóra: *Szakszöveg-tipológia. Szakszövegtípusok vizsgálata társas-kognitív keretben*

Visky András: *Mire való a színház? Útban a* theatrum theologicum *felé*

Kovács Dóra: *Az empátia tudománya és művészete*

Korpics Márta: *A késő modern vallásosság közösségi mintázatai*

Fóris Ágota: *Fordítás és terminológia. Elmélet és gyakorlat*

Gálffy László: *Anjou és grófjai. A politikai területformálódás útjai és sajátosságai Franciaországban (9–13. század)*

Szabados Ádám: *Az apostolok hagyománya* (Második, javított kiadás)

Csűrös András: *Református egyházi élet a Tanácsköztársaság idején. A magyar reformátusság egy válságos korszakban*

Nagy József: *Élet és halál, örök élet és örök halál a Jelenések könyvében*

Boros Gábor: *Georg Misch és az önéletírás*

Karasszon István: *Az ószövetségi teológia üzenete*

Birher Nándor: *Értékalapú (köz)igazgatás*

Jakab Éva: *Állam és demokrácia: törvényhozás és törvénykezés az ókori Athénban*

Nagy József: *Élet és halál, örök élet és örök halál a Jelenések könyvében*

Bölcskei Andrea: *Az egyház mint egykori birtokos a magyar helynevekben*

Szontagh Pál: *Miért (nem) leszek pedagógus? Hivatás- és pályamotiváció a Kárpát-medencei pedagógusjelöltek körében*

Mészáros László: *Az ókori Európa nevelésügye*

László Emőke: *Kiválasztás Krisztusban*

Szűcs Ferenc: *Az imago Dei értelmezése a barthi és a Barth utáni teológiában*

Németh László: *Vidéki ellenségképek a* Szabad Nép*ben*

Frazer-Imregh Monika: *Életmód, asztrológia és mágia a reneszánszban*

Schmidt Ildikó: *A sikeres iskolai inklúzió tényezői*

G. Komoróczy Emőke: *Földbolygó szívmagasságban*

Váradi Ferenc: *Krúdy keresése*

Szalma József: *A kárfelelősség alapelvei*

Prontvai Vera: *Költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban*

Kustár György: *Követhető-e Jézus?*

Nádor Orsolya: *A kelet-közép-európai nyelvi térség*

Szummer Csaba: *Spontán értelemképződés módosult tudatállapotban*

Beretzky Ágnes: *A nemzeteszme brit szemmel*

Csontos Nóra: *Az idézés működése a magyar nyelvben*

Rácz Edit: *Nyelvkönyvek nevelési potenciálja*

Bene Sándor: *Egy reneszánsz magyar író: Andreas Pannonius*

Heltai Pál: *Bevezetés a fordítástudományba – Posztgraduális szakfordítói képzések számára*

Sitku Tibor: *A fowleri hitfejlődés-elmélet értékelése és alkalmazási területei*

Kovács Enikő Hajnalka: *Egyéni panaszénekek a Zsoltárok könyvében*

Nyomdai előkészítés: Károli Könyvműhely
Szakmai koordinátor: Gáspár Katalin
Olvasószerkesztő: Szűcs Mónika
Műszaki szerkesztő: Bödecs László
Borító: Kára László
Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Tomcsányi Péter