

Amit nekünk is tanulni kell...

KISS GABRIELLA

„A színház azon helyek egyike (mégpedig nem is akármilyen), ahol segíteni lehet az embereket abban, hogy szembesüljenek az élettel... Minden más üres fecsegés: a kultúra, a politika, az elméletek, koncepciók, a művészet – minden csak üres fecsegés. Csak egyvalami számít: ha néhány embernek sikerül olyan légkört megteremtienie, amely arra ösztönöz másokat, hogy felismerjék az élet problémáit és elviseljék azokat, szembeszálljanak velük, és közben egy kicsit felnőttébbé váljanak – ez az, ami igazán fontos.”

(Peter Brook)

A felnőttébbé válás, a felnőttként viselkedés mindannyiunk számára embert próbáló feladat. És melyikünk nem szeretne bizonyos helyzetekben szembesülni az élettel!? Van, hogy sikerül, van, hogy nem. Van, hogy gyávák vagyunk, van, hogy a bölcs belátásra bízuk tetteink irányítását. Van azonban egy életkor, a tizenkettőtől-húsz éves korig tartó időszak, amikor a felnőtté válás kérdése mindennél égetőbbnek tűnik, és amikor a „felnőtt” és a „gyerek” egyaránt vágyik arra, hogy néha egy olyan „üres” tér vonzásába kerülhessen, ahol a meg nem fogalmazott, sem kimondani, sem eltitkolni nem mert problémákkal félelmek és gyanakvások nélkül szembesülhetnek. Ilyen üres térré válhat a színház, ha létrejön egy, az alkotók és befogadók közti olyan kölcsönös viszony, melyben a használt nyelv nem szorul magyarázatra, ahol mindenki megérti egymást.

Ezért választottam a fenti Brook-idézetet annak a készülő könyvnek a mottójaként, amelynek alcíme: *Tanári segédlet a színjátékmű elemzéséhez*, és amely segítséget szeretne nyújtani e megszakadni látszó kommunikáció helyreállításához. Mert az alkotó és a befogadó között a színházban sincs meg az összhang. Persze ez már szinte közhelyszerű állítás, hiszen a rendezői színházak megjelenésétől kezdve nem kétséges a rétegszínház jelensége, majd a hagyományos, realista színház mellett elkezd kialakulni egy másfajta eszközökkel dolgozó és más hatásokra törekvő alternatív, kísérletező színház is. (1) Az ötvenes-hatvanas években létrejöttek azok a performance- és happening-formák, amelyek viszont a hetvenes évek végére elvesztették társadalmi-ideológiai bázisukat (2), és ma már elsősorban csak fesztiválokon, periféria-jelenségként léteznek. Ez utóbbi megállapítás azonban csak bizonyos megszorításokkal érvényes. Tény, hogy ma valódi performance-ot, utcaszínházakat csak ritkán láthatunk, viszont a kísérleti színház egyes elemeit, jeleit átvette és magába vegyítette a realista színház. A „nyomulnak a kisszínházak”-jelenség, a befogadótól egyre nagyobb absztrakciós képességet követelő jelmezek és díszletek használata (ellentétben a hagyományos, interpretáló színházzal), nem elsősorban verbális jeleket, illetve a verbalitás egyéb megnyilvánulási formáit alkalmazó, alternatív klubokban, pinceszínházakban zajló előadások egyre jelentősebb részét képezik a mai magyar színházi kultúrának.

Jómagamnak megadatot, hogy a totális illúziószínház (operák, zenés mesejátékok) után párhuzamosan és irányítva ismerkedjek meg a hagyományos, realista és az alternatív, kísérletező színházzal. Tanárain az irodalmi mű, a színjátékszöveg (3) felől közelítették meg az azt interpretáló színpadi műalkotást, egy másfajta színjátszás pedig arra tanított meg, hogy a színház minden más műnemtől (4) különböző, sajátos nyelvvel, jelekkel, jelentéslehetőségekkel bír.

Az egyetem elvégzése és a müncheni Színháztudományi Intézetben folytatott tanulmányaim után azzal a hittel kezdtem el tanítani, hogy a színházi megismerés folyamatát mindenki hozzám hasonló módon élte át, s erre alapozva el lehet kezdeni azt a munkát, amely a színházi folyamat tudatosabb látását és élvezését, a színházi műalkotás üzenetének, vélt értelmének összetettebb és igényesebb megfogalmazását tűzi ki céljául. A valósággal háromszorosan is szembesülnöm kellett, és a tapasztalatok egy nehéz és összetett, de nem eleve reménytelen oktatási problémát mutattak meg.

Az 1993/94-es tanév elején hirdetem meg azt a színházelmélet-szakkört, amelynek éves programja a színházelmélet egyes alapkérdéseinek – pl. Miért, mióta és hogyan létezik a színház? Mi az, ami nélkülözhetetlen e folyamatban?, Mennyiben tekinthető önálló műnemnek? stb. – közös megbeszélését és a főváros kevésbé ismert színházaira jellemző egyfajta „nem-realista” játéktípus megismerését ígerte. Mivel a mai magyar színházi struktúrában (egy bizonyos szempontból) egyforma helyet foglal el a Merlin, a Szkéné, a Nemzeti és a Radnóti Színpad (5), a hagyományos és a kísérletező színházi forma egységes kölcsönhatásának következményeként, a nagyközönség, és így a színházba járó ifjúság is, nagyon sok olyan, eddig ismeretlen vagy legalábbis idegen jelentéssel bíró színházi jellel és jeltípussal találkozik, melynek befogadásában nagy szerepet játszhat és kell is játszania a kísérletező színházak irányított megismerésének. Nagyon hamar világossá vált, hogy az elméleti munkának nincs meg az alapja. A gyerekek lelkesedése és a „szeretem a színházat” nem elég a színházról mint kulturális jelenségről folyó elméleti vitákhoz, ugyanis egész egyszerűen nem voltak annyit és úgy színházban, hogy az elsődleges élményen túl a színházi műalkotás tudatos figyelésének alapszintjére jutottak volna. Nem voltak szavaik, fogalmaik hozzá, így a legjobb hangulatú beszélgetések is (bár ez sem kevés) csak élményszinten reflektáltak a felvetett problémákra. A harmadik foglalkozás után abba is hagytam az elméleti kérdések tárgyalását, és az év további részében elsősorban az említett kisszínházakat látogattuk, melyeket alapos, egy-egy foglalkozást igénylő előadáselemzés követett. A látott darabok nagy hatással voltak a gyerekekre, de a befogadást a fentebb említett tények (az alternatív színház szokatlan és ismeretlen jelei) igencsak megnehezítették. A legalaposabb előkészítés után is csak a „furcsa” vagy a „nem tetszett” reakcióval ültek le megbeszélni a darabot. Hosszú, de már valódi szellemi erőfeszítést kívánó viták után jutottunk el egyfajta interpretációhoz, és az igazi folytatás a darab ismételt megtekintése lett volna. A közös színházlátogatásokkal párhuzamosan előadásfotókat is elemeztünk, ami feltétlenül sikeresnek bizonyult, hiszen a több szempont szerint (téma, gondolatvilág, képi telítettség) kiválogatott fényképek alkalmasak voltak a legkülönbözőbb színházi jelrendszerek, jeltípusok összegyűjtésére, a jelkombinációk elemzésére, ami sokat segített abban, hogy a későbbiekben a már komplex színjátékművek értelmezésekor egy bizonyos színházi alapszókincset (maszk, scenika, kulissza, forgószínpad stb.) használva pontosabban formálják meg a gondolataikat.

A szakkör munkáját nehéz értékelni. Mivel a tervezett munka elvégezhetetlenségére és a problémákra magam is csak menet közben ébredtem rá, és ennek megfelelően mindig új és új ötleteket, vélt megoldásokat kellett beiktatnom, fejlődésről, mérhető tudásszint-növekedésről nehezen lehetne beszélni. Természetesen az év folyamán a tanulók megismerték a legfontosabb alternatív színházakat, a legfőbb szakfolyóiratokat, a Színházmúzeumot, és tárgyi tudásuk is gyarapodott. Így az év utolsó szakköri foglalkozásán megíratott tesztben, amiről még bővebben is szó lesz, a színházi szakkifejezések, fogalmak ismeretét vizsgáló kérdésekre majdnem mindannyian helyesen válaszoltak, míg a gimnazistáknak jó, ha a fele adott kielégítő választ. Számomra azonban a legnagyobb eredmény az volt, hogy ők már hajlandók voltak a legalapvetőbb elméleti kérdésekre – pl.: Mennyiben tekinthető a színház kommunikációnak?; Hol van a darab két előadás között?; Mik azok a nélkülözhetetlen faktorok, amelyek ahhoz kellene, hogy színház jöjjön létre? stb. – válaszolni, készek voltak az intellektuális kalandozásra, nyitottabbá váltak egy problémakör, egy gondolkodásmód iránt.

Hasonló nehézségeket tapasztaltam a Veszprémi Egyetemen induló színháztudományi szak felvételi bizottságának tagjaként. Az ezen a szakon továbbtanulni készülő, most érettségizettek közül csak nagyon kevesen tudtak úgy beszélni egy előadásról, hogy a

„tetszett-nemetszett”-en túl a miért?-re is válaszolni tudtak volna, tehát a színházi folyamat tudatos figyeléséről, elemző megközelítéséről tettek volna tanúbizonyságot. Többen, amikor egy legutóbb látott előadásról kellett beszélniük, azért lelkesedtek, hogy a színész úgy beszél, mintha nem is önmaga, hanem tényleg az általa alakított személy lenne. Azaz a felvételiző, aki elvileg tudományként óhajt foglalkozni a színház folyamatával, a tudatos színházlátásnak azon a szintjén volt, mint a színházzal először találkozó és arra rácsodálkozó gyermek. Ha kritikát mondtak, az teljesen szubjektív jellegű, érvek és indokok nélkül a levegőben lógó megnyilatkozás volt. Nagy részük egyetlen szakkönyvet vagy folyóiratot sem tudott megnevezni, s csak egyikük-másikuk esetében lehetett felfedezni, hogy alapfokon birtokában vannak annak a szaknyelvnek, amelynek szakkifejezései – hasonlóan bármely más művészet metanyelvéhez – épp a színvonalas és differenciált önkifejezést segítik elő.

A szakkörösök és a felvételizők természetesen nem a valóságos helyzetet mutatták meg, hiszen ők valamilyen szempontból mind érdeklődtek a színház iránt, és szívesen foglalkoztak vele. A reális állapotot az a felmérés tükrözte, amelyet az év végén készítettem három különböző évfolyam 14-18-28 fős csoportjával, és amelynek kérdései már úgy voltak összeállítva, hogy a válaszok igazolhassák a szóban forgó nehézségek okaira vonatkozó elképzeléseimet. A felmérés eredménye írásom végén mellékletként olvasható, most csak azt a figyelemre méltó és munkára ösztönző tényt emelném ki, hogy az a csoport, amelynek magyartanára kezdettől fogva nagy hangsúlyt fektet arra, hogy a színházművészet is részét képezze az irodalomoktatásnak, összehasonlíthatatlanul jobban teljesített, mint a másik két csoport. Mindez azt bizonyítja, hogy – bár a nehézségek a társadalomban, a családban gyökereznek – az iskola és a tanári munka igen nagy eredményeket érhet el ezen a területen is.

Az év tapasztalatai alapján két (egymással természetesen összefüggő) problémakört különböztetek meg: a befogadás, továbbá a színházi szöveg (6) dekódolásának, illetve a látottakról való színvonalas megnyilatkozás nehézségeit. Az első problémakör és a vélt megoldás kifejtése előtt érdemes röviden összefoglalni, hogy miben áll a színházi jelek egyik legfontosabb sajátossága. A színházban bizonyos értelemben a kultúra megkettőződése zajlik, és ebben a folyamatban a színház által „előállított” jelek a megfelelő kulturális rendszerek (7) által létrejött jeleket denotálják. (Ha A, a színész A emberként felvesz egy külsőt, valahogyan megjelenik valahol, úgy ezt vagy azért teszi, mert ezzel konkrét célja van, vagy azért, hogy másoknak eláruljon valamit önmagáról. Ezzel szemben, ha A színészként kezd dolgozni, és X szerep ábrázolásának céljából vesz fel pl. egy bundát, úgy ezt nem azért teszi, mert rossz az idő, hanem hogy ezzel X-ről vagy az X-et körülvevő – fiktív – világról mondjon el valamit: X az adott helyzeben fázik vagy egy bizonyos társadalmi helyet foglal el.) A színházi jelek így mindig jelek jelei, amelyeket az jellemez, hogy ugyanazokkal az anyagi adottságokkal rendelkezhetnek, mint azok a primer jelek, amiket ők jelentenek (pl. egy bunda egy bundát). A színház jeleit tehát – a közte és a kultúra között fennálló szoros kapcsolat miatt – csak az értheti meg, aki ismeri a színházat körülvevő kultúra rendszerei alkotta jeleket, és azokat értelmezni képes. (8) És itt kezdődhetnek a gondok. A felmérés világosan megmutatta, hogy a gyerekek számára az első nagy élményt nyújtó darabok az operák, a musicalek (illetve ezek előtt a bábjátás, bábszínház és az olyan zenés játékok, mint a *Bors néni* vagy *Levente Péter* előadásai voltak, ahol egyrészt rendkívül nagy illúzió és hatásmechanizmus működött, másrészt valóságosan is létrejött az együttjátás. Tehát hangsúlyosan jelent meg, hogy a színház egyfajta kommunikáció lehet A-X-S között. A dekódolás minden zavar nélkül zajlott, hiszen a jelek denotációi – mivel az előadás jelei ezen esetekben tényleg csak a mindkét fél számára ismert környező kultúra jeleinek jelei – magától értetődőek voltak, a legfőbb konnotációk pedig a kimerevített képekkel hangsúlyozott fény- és hangeffektusok, egyszerű jelkombinációk használatával könnyen és szinte tökéletesen érthetővé váltak. (Pl. hosszan fej fölé emelt kard, égbe emelt fej, ráirányított reflektorok, tűzijáték hátul; hosszan ökölbe szorított kézzel, fekete ruhában a jobb oldali emelvényen Néro, a baloldalon fehérben Jézus, körülöttük a fehérbe és feketébe öltözött statisztéria.) Az ilyen előadásoknak – s ehhez hasonlóak lehetnek bizonyos operaelőadások is – nagyon nagy

szerepük lehet a színház megismerésének folyamatában, hiszen a zene, az illúzió, a beélelés segítségével tárul fel a gyermek előtt a színház világa. (9)

Ha ez a folyamat időben – 6-10 éves korban – lezajlik, utána fokozatosan meg lehet ismerkedni a realista-interpretáló színház világával, ahol a befogadói munka már egy összetettebb folyamat, és így nagyobb szellemi erőfeszítést is kíván. Itt elsősorban olyan darabokra gondolok, melyekben a színész jelként felfogott tevékenysége, megjelenése, illetve a tér jelei a környező primer kultúrát denotálják, s így megértésük nem okoz különösebb nehézséget, ám a rendezői koncepció ezen jelekből mégis olyan jelkombinációkat alkot(hat), s így olyan végső üzenetet közvetít(het), melynek interpretációja már nem olyan egyszerű. A fény, a zene és nem utolsósorban az alapul szolgáló dráma vagy más irodalmi mű speciális értelmezése a legegyszerűbb jelek használatával is létrehozhat olyan komplex műalkotást, melyet csak alapos és részletekbe menő elemzéssel lehet megfejteni. Ezek a darabok a tanár vezetésével történő közös feldolgozás nélkül könnyen érdektelenné és unalmassá válhatnak a diákok számára, hiszen a lényeg éppen a finom, nem harsány jelzésben van. A munkát megkönnyíti, hogy majdnem minden esetben ki lehet indulni a színjátékszövegből, a drámából. Viszont épp ebben a fázisban van lehetőség a színházi alapjelek, jeltypusok és jelentések megmutatására, s ha ezekre a csak a színházra jellemző jelenségekre irányítjuk a figyelmet, akkor nemcsak az irodalmi mű új olvasatát fedezzük fel, hanem elsajátíttatjuk vagy legalábbis bemutatjuk e műnem sajátos rendszerét, nyelvét, amelynek ismerete átsegít a másik problémakör, a színvonalas megnyilatkozás nehézségein. Az említett felmérésben fehéren-feketén látszott ennek a tanári munkának, egy ilyen tudatosításnak az eredménye.

A „színházra tanítás” folyamatában talán ez a lépcsőfok a legfontosabb, és ezzel összefüggésben jelentkeznek korunkban a legnagyobb nehézségek. E kidolgozott és tiszta, de mégis összetett jelentésű jelekből felépülő előadások elemzése és a fenti oktatói folyamat nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a későbbiekben tárgyalt, nem-realista színjátszás érthetővé váljon a diákok számára. A realista/nem-realista, kísérleti/hagyományos színház vagy színjátszás az elméletben használható kategóriák, a gyakorlatban azonban természetesen nem szigorúan elválasztható jelenségek. Bizonyos játékelemek, jelek, jelkombinációk (mozgás- és képi elemek, montázstechnika), melyeket a „nem realista” jelzővel illetünk, szervesen beépülhetnek egy egészében realista előadásszövegbe, és ma egyre nehezebb olyan színjáték-műveket találni, ahol ne találkoznánk velük. A hazai előadás-kínálatot figyelembe véve ma már bizony nagyon nehéz lenne ezt a tanulási folyamatot végigcsinálni. Egyre csökken az olyan előadások száma, melyek elfogadható színvonalon, tisztán a realista színjátszás eszközeivel dolgoznának fel elsősorban ismert irodalmi műveket. Az opera és a balett pedig, amelyek egyébként nagyon sok szempontból (már csak a zenei műveltség miatt is) hasznosak, olyannyira költségesek, hogy rendszeres látogatásukra iskolai kereteken belül nem lehet építeni. Egyre több olyan darab látható azonban, melyek nagyon frissen, fiatal csoportok előadásában a fiatalokhoz akarnak szólni, és a színház erejével világítanak rá arra, hogy pl. egy műnek (*Dosztojevszkij: Karamazov testvérek*, Kolibri Színház) mennyire tág és sokoldalú lehet az interpretációs mezője, és hogyan fogalmazódhat meg egy műalkotásban a színház eszközeivel egy életfelfogás (*Szávitri*, Arvisura), egy alkotói életmű (*Gogol: Pétervár meséi*, Merlin), egy életérzés (*Kafka: Vágy, hogy indiánok lehessünk*, R.S.9.) sajátosságai. És mindez egy új, egy más nyelven. Azt, hogy ilyen (lehet) ez az új színház, annak a *Bob Wilsonnak* a szavaival lehetne talán a legjobban bemutatni, aki színházát a forma színházának nevezi: „A színház így is, úgy is közös munka, együttműködés. Ebbe beletartozik a fényeket szabályozó technikustól a zenekari árokban üldögélő zenészig mindenki. Kétségtelen, hogy az én munkáim szándékom szerint rendkívül összetettek, és hogy csak a legegyszerűbb példát mondjam: a hang és a látvány korántsem egymás illusztrálására, dekorálására szolgál... Ez ugyan közhely, mégis azt tapasztalom, hogy a hagyományos színházban minden – fény, díszlet, jelmez – a szöveget »szolgálja«. Ez a nyugati színház nagy korlátja. A színházra mint irodalomra gondolunk, a színház egyenlő a szöveggel. Pedig amit látunk, az lehet teljesen független is attól, amit hallunk. Minden elemnek megvan a maga saját ritmusa, önálló, sajátos felépítése. Ilyen értelemben nálam a fénysugár is szereplő, adott esetben akár főszereplő... Nem dönthető el, mi a fontosabb, a látvány-e

vagy a szöveg. A legfontosabb, hogy minden a hallgatásból merítse erejét. Színházam talán abban különbözik a többitől, hogy benne a látvány ugyanolyan, vagy talán nagyobb jelentőségű annál, amit hallunk. Persze néha az a fontosabb, amit hallunk. Finom egyensúly van a látás és a hallás között. Ha belegondolunk, a szemünk és fülünk segítségével kommunikálunk egymással. Tehát mindkettő egyenlő mértékben fontos.” (10)

E játékok, játékrészek értelmezéséhez ismét csak segítséget adhat a színházzsémotika. *Lotman* a szövegben végbemenő jelentésalkotásnak alapvetően két módját különbözteti meg: az internális (belső) és az externális (külső) átkódolást, melyek kölcsönösen adják ki a szöveg értelmét. Az internális átkódolás esetében azt kell megnézni, hogy a kérdéses szövegelem (az oppozíciók és ekvivalenciák rendszerén alapulva) mely további szövegelemre, „az externális átkódolásnál pedig milyen szövegen kívüli struktúraláncre vonatkoztatható, és hogy milyen jelentést kaphat a szövegelemeknek a tárgyalt szövegen kívüli struktúraelemekhez fűződő viszonya.” (11) A szöveget alkotó egyes elemek esetében tehát meg kell vizsgálni az átkódolás fajtáját és minéműségét. Nos, ez a két eljárás minden színházi szöveg esetében működik, de nem egyforma intenzitással. A hangsúlyt én most az utóbbira, az externális átkódolásra helyezem.

A jelentésalkotás ezen módjának három alapesete van aszerint, hogy mi alkotja azt a bizonyos szövegen kívüli struktúrát. Az első, amikor az adott előadásban előforduló jelet vagy jelkombinációt egy, az adott társadalomban normaként működő, általános színházi kódra vonatkoztatjuk. A klasszikus távol-keleti színházi formákat, a Nó, vagy a Pekingi Opera előadásait csak egy, a jeleket és jelentéseiket nagyon szigorúan rögzített kód ismeretében érthetjük meg. Az európai színijátásban utoljára talán a barokkban beszélhetünk ilyen egységes és kötelező normáról (elsősorban a kinezika (12) kódjában), de bizonyos évszázados hagyományok még ma is vonatkoztatási rendszerként működnek. Például ilyenek az olyan kosztümök, dekorációk, melyek nem egy drámai személy nemzeti, társadalmi hovatartozását vagy korát hivatottak jelezni, hanem konkrétan a jellemüket mutatják (pl. Pierrot-bohóckosztüm). Az átkódolás másik esete abból következik, hogy a színházi jel jelek jeleként működik. Mivel a színház a primer kulturális rendszerek alapját képező kódok jeleit használja, így az előadásban realizált jeleket és jelkombinációkat ezen színházon kívüli kódokra is vonatkoztatni kell. (Ha pl. a színpadon esznek, akkor a táplálkozás kódjára.) Ide tartozik pl. az olyan triviálisnak tűnő ismeret, hogy aki a színpadon játszik, az a színész, aki pedig lent ül, az a néző, és e kettő viszonya ilyen és olyan. A harmadik, legnyilvánvalóbb alapeset (ami végül is nem jelent mást, mint más művészeti alkotásokra, jelenségekre való utalást), amikor a szövegen kívüli struktúraláncok olyan kódokra vonatkoznak, melyek különféle szekunder (költészet, zene, film, képzőművészet) kulturális rendszerek alapjául szolgálnak.

Az externális átkódolásnak ez utóbbi fajtája természetesen mindig is szerepet játszott a színházi mű létrejöttében és létrehozásában, már csak azért is, mert a színház több művészeti ág jelrendszerét használja (zene-hang, képzőművészet-szcenika, kosztüm stb.), és így nagyon sok lehetőség kínálkozott a más, már kész művekre, azok egyes jelentéseire való utalásra, amivel a rendezők éltek is. A hangsúly most azon van, hogy míg például a ma Magyarországon játszott rockoperák, musicalek többsége olyan, lehetőleg a legegyszerűbb utalásrendszerrel dolgozik, amelynek megfejtése nem okoz nehézséget (kereszt-Jézus, kard-harc), addig a mai színház – és ez egyaránt jellemző a realista és a nem-relista formákra – egy előadáson belül az egész európai kultúrkör műalkotásait, jelképeit, archetípusait felvonultatja. (13)

Az externális átkódolás esetében alapvető követelmény, hogy a felhasznált kulturális anyag mind az alkotó, mind a befogadó fél számára ismert legyen. Most eltekintve attól, hogy az előadás jó vagy rossz, a 16-17 éves középiskolás még nincs, és talán nem is lehet ezen hatalmas ismeretanyag birtokában, ezen művek ismeretének hiányában viszont, mivel nem érti az utalást, az előadás bizonyos elemei, vagy akár az egész mű jelentés nélkül maradnak. Valahol érthető, hogy a néző így megmarad a már említett egyszerűbb, kisebb intellektuális erőfeszítést követelő előadásoknál. Ezt az ismerethiányt alapos felkészítéssel pótolhatjuk, és – bár ez részünkről egyre több utánajárást igényel – így sikerülhet elhárítani a színházi kommunikációban keletkezett zavart.

Másfajta és jelentős nehézségek adódnak a másik két alapesettel kapcsolatosan. A nem-realista színház ugyanis az externális átkódolás azon esetét is kihasználja, hogy hangsúlyozottan lemond bizonyos, a realista színházban szerepet játszó jelekről, elemekről, és azokat másképp formálva más típusú, eddig ismeretlen jelentéseket alkot, amelyekben így a „régizhez” való viszony is jelentéserértékű. (14) A szentnek és sérthetetlennek tartott irodalmi szöveg meghúzva, vagy akár mintegy csak ihlető forrásként használva így tényleg egy lesz a többi színjátékelem között. Hangsúlyos szerepet kap a tér-koncepció, az, hogy hol, milyen épületben játszanak és miért ott; a színész teste, maximálisan kihasználva a színházi jel polifunkcionalitását (15), teljesen uralja a színpadot, mindent ő jelenít meg. A csendes, mély és elgondolkodtató illúziót a meglepő, hirtelen és gyors, érzékeinkre ható, a megszokott „rendes” színházétól eltérő effektusokkal találkozunk. Psyche rappel (Psyche-szeánsz, Vidám Színpad Kis Színpada), a *Karamazovok* amerikai rockra néptáncot járnak, *Genet* szüfrassetje mellettem áll fel és éneklí a Mar-seilles-t (Genet: *Balkon*, Arany János Színház) – hogy csak a legfinomabbakat említsem. A befogadás nehézségeinek több oka is van. Ha a tanuló nincs ahhoz hozzászokva, vagy arra felkészítve, hogy bizonyos fajta előadásoktól a szórakozáson kívül intellektuális élményt is várjon és ráhangolva érkezzen a színházba, akkor ezek a színjáték-művek idegenné válnak számára, hiszen a nagyon erős képiség vagy a nagy emocionális hatás leköti ugyan a figyelmét, de érteni nem érti. Ezen művek megfigjtéséhez jó kiindulópont lehet annak a kérdésnek a felvetése, hogy a „szokásos” színházi eszközök helyett ekkor és ekkor miért éppen ezt a jelet választották az alkotók. (Pl. a forgalmas utcát miért hirtelen, gyakori irányváltoztatással, kicsit bábuszerűen mozgó színészek jelenítik meg? Vagy: az átöltözés miért nem az öltözőben, hanem a színpad két oldalán zajlik?) De ha a tanuló nem tud rákérdezni a másságra és a másság miértjére, ha nem volt meg a folyamatosság, ha nem sajátította el „készség szinten” a hagyományos színház felhasználati normáját, akkor egy ilyen újfajta előadás esetében a tanárnak kell többszörösen nagyobb erőfeszítést tennie annak érdekében, hogy ez a nyelv érthetővé váljon a befogadó számára.

Ezen színház előkészítése és feldolgozása (nem beszélve arról, hogy nehéz felkutatni a megfelelő darabokat) a tanár részéről nemcsak olvasottságot és egy átgondolt, komplex elemzési munkát igényel, de egy bizonyos fokú színházelméleti alapismeretet is. A hagyományos színjátszás esetében a mű elemzésekor lehetett az írott dráma a kiindulási pont, de a verbális jeleket már itt is módosították a fény- és a gesztus-jelek, kosztümök stb., s ezekre az értelmezés során rá kellett mutatni, és jelentéssel ellátva meg kellett nevezni. Csakhogy itt még – többnyire – elégséges volt az a színházelméleti alap, amit a gyakori színházlátogató a kritikák, szórólapok olvasásával elsajátított, és a közismert szakzsargonnal megfogalmazott. A kísérletező színházak esetében azonban túl azon, hogy sokkal pontosabban kell a színház egyedi, önálló, saját nyelvét birtokolni (hiszen megnőtt a nem-nyelvi jelek szerepe), fontos a legalapvetőbb elméleti kérdések ismerete, ugyanis épp az említett hagyományos esetre történő rájátszás miatt sokszor ez adja a kulcsot bizonyos elemek megfigjtéséhez. Például *Bernhard A színházcsináló* című darabjának a Budapesti Kamaraszínház Károly körúti színpadán Sinkó László szájából elhangzó legelső mondatai. – „Én? Itt? Egy állami színész?” – kapcsolatba hozhatók azzal, hogy A, a színész-ember, a társulat egyetlen nagyon ismert tagja, akiről a nézők többsége feltételezi vagy tudja, hogy állami nagy színházban is játszhatna, és most mégis egy félreeső kamaraszínházban lép fel, mely elem a színpad fiktív világának és a valóságnak a kapcsolatát s ennek elméleti-esztétikai vetületét érintheti. Vagy ilyen ugyanebben a darabban a fogadós lányának néma söprési jelenete, ahol világosan csak a színész teste bír jelentéssel, alátámasztva a színházszemiotika jelrendszer-felosztását. (16)

Tehát az elmélet teljes és alapos ismeretét elsősorban az előadáselemzést megelőző felkészülési folyamatban betöltött szerepe és új meglátásokra ösztönző ereje miatt tartom fontosnak. Más szempontból viszont (a dolog gyakorlati oldalát tekintve) nem dughatjuk földbe a fejünket, és nem lehet nem észrevenni, hogy egyre több olyan egyetemi szak jön létre (pl. kommunikáció, színháztudomány), ahová a felkészítés során a középiskolás tananyagon kívül az adott tudományterület alapvető kérdésfeltevéseivel is meg kell ismertetni a tanulót. És ehhez bizony nekünk, tanároknak is tanulnunk kell.

Melléklet

Felmérés 1994

I.

1. Évente hányszor jársz színházba?

	1-2 alkalommal	2-5 alkalommal	5-10 alkalommal	10-nél többször
A. csoport	11%	44%	27%	27%
B. csoport	21%	64%	14%	0
C. csoport	0	25%	28%	46%.

2. Kivel jársz a leggyakrabban színházba?

	iskolával	családdal	barátokkal
A. csoport	22%	61%	16%
B. csoport	14%	64%	21%
C. csoport	78%	17%	3%.

Az első két adatcsoport alapján világos, hogy a C. csoportban (ahol az iskolával történő színházba járás a barátokat is jelentheti) az intézményes keret és a tanár munkájának hatására divatosabbá vált a színház.

3. Melyik színházat látogatod a leggyakrabban?

- A. csoport Madách Színház, Szkéné, Arany János Színház/ Vidám Színpad
 B. csoport Nemzeti Színház, Madách Színház, Vígszínház
 C. csoport Nemzeti Színház/Radnóti Színpad, Madách Színház/Vígszínház, Katona József Színház/Művész Színház.

Ezek az adatok (mivel a felmérés iskolai keretek között történt) elsősorban azt mutatják meg, hogy mely színházakat részesítik az iskolák előnyben, mely színházakkal alakulhatott ki a szervezőknek is jó kapcsolatuk. Az írásban tárgyalt problémakör jogosságát támasztja alá, hogy alternatív színházat csak abban a csoportban neveztek meg, ahol a tanár vitte el a tanulókat az Arvisura Szávitri című előadására. Sajnos, az is a leírtakat igazolja, hogy ez az előadás az 1/4-es kérdésben a nagy, de negatív élményt nyújtó darabok közt szerepelt, nagy valószínűséggel az azt követő megbeszélés hiánya miatt.

4. Az eddig látott darabok közül, melyik volt rád a legnagyobb hatással?

Pozitív

A. cs. Macskák (Madách);
 Doktor Herz (Madách);

Padlás (Víg); Atila,
 István a király, Kolumbus

B. cs. Macskák, Doktor Herz,
 Nyomorultak (Rock);
 Mindhalálíg Beatles (Arizona);
 Téli rege (Madách); Caligula,

C. cs. Hetvenkedő katona (Radnóti);
 Julius Ceasar, Kutyaszív (Katona);
 Koldusopera (Művész);
 Az ember tragédiája (Nemzeti).

Negatív

Vízkereszt vagy amit akartok (Művész);
 Vihar, Derby (Erkel);
 Ninocska (Játékszín);
 Szávitri (Arvisura);

Az ugató madár (Nemzeti);

Mária evangéliuma,
 József (Madách);
 Nagy Romulus (Pesti);
 Stuart Mária (Madách).

II.

1. Sorolj fel olyan újságokat, melyekben a színházról olvashatsz!

A. cs. Pesti Műsor (18), Színház (2), Színházi Élet (2), Kritika (1), Szín-Világ (1), Operaélet (1).

B. cs. Pesti Műsor (13), Színházi Élet (2), Szín-Világ (1), Színházi Szemle (1).

C. cs. Pesti Műsor (23), Taps (3), Kritika (2), Élet és Irodalom (2), Színház (1).

2. Sorold fel az általad ismert mai magyar rendezők nevét!

A. cs.

B. cs. Szinetár Miklós (2), Mikó István (2), Kiss Csaba (2), Huszti Péter (1), Koltay Gábor (1).

C. cs. Andrej Wajda (8), Sík Ferenc (7), Taub János (7), Mácsai Pál (4), Koltay Gábor (3), Vajda P. (2), Zsámbéki Gábor (2), Ascher Tamás (2).

3. Hol folyik Magyarországon színészképzés?

Színházművészeti Főiskola Más

A. cs. 77% 22% (GNM, Globe Spirit)

B. cs. 78% 21% (Balettintézet, Teátrum)

C. cs. 89% 3% (GNM, tanodák)

4. Határozd meg a következő fogalmakat!

	A. cs.	B. cs.	C. cs.
Kulissza	20%	14%	40%
Beugrás	12%	20%	92%
Ügyelő	10%	14%	25%
Forgószínpad	85%	60%	75%
Szimultán színház	11%	7%	3%
Bonviván	5%	7%	3%
Naiva 5	%	7%	3%
Kamaraszínház	44%	7%	53%

5. Ki /Mi ő/ az?

	A. cs.	B. cs.	C. cs.
Laborfalvy Róza	5%	–	89%
Déryné	55%	71%	46%
Várkonyi Zoltán	38%	14%	10%
Merlin	22%	–	39%
Szkéné	50%	–	10%
RS9	16%	–	3%
Kamra	–	–	7%

JEGYZET

- (1) Bécsy Tamás különbözteti meg egymástól az ún. naturalista-realista és az összefoglaló néven absztrakt vagy nem-realista színjátékműveket. Ezalatt azon kísérleti, alternatív előadásokat érti, amelyekre összefoglalóan az jellemző, hogy „nem az általában valóságnak elfogadott valóságot ábrázolják, és amit tesznek, az nem ábrázolás, nem reprezentáció, illetve hogy nem az élet megjelenési formáira hasonlító világszerűséget jelenítenek meg”. A színház a verbalitás helyett inkább a látványbeli elemek felé fordul, hiszen azok könnyebben megfoszthatók azoktól a logikai-oksági összefüggésektől, amelyek a megjelenítendő kaotikus világban sincsenek jelen. A fény, a zene relativizálja a térbeli-oksági összefüggéstől, amelyek a megjelenítendő kaotikus világban sincs jelen. A fény, a zene relativizálja a térbeli-időbeli viszonyokat, elmossa a külső és belső valóság közti határt, s így „alkalmasabb” e más-állapot megjelenítésére, mint a szó. – Bécsy Tamás: A színjáték ontológiájáról. Kézirat, 220-227. p.
- (2) Bóna Adél és Bóna László: Schechner után. Utószó. In. Schechner, R.: A performance. Múzsák, Budapest, 1984. 295-300. p.
- (3) Magyar Színházművészeti Lexikon, Dráma-szócikk. Budapest, 1994. Akadémiai Kiadó.
- (4) A színjáték műnemkénti meghatározását Bécsy Tamás terminológiájából vettem át, aki ezt a testművészetnek nevezett művészeti ág egy nemének tartja. L.: Bécsy Tamás: Egy színházelmélet alapvonalai. Színházelméleti Füzetek 13. Budapest, 1985.
- (5) Koltay Tamás. Rosszkedvünk tele. Színház, 1994. 3. sz. 1. p. – Ványi Tibor (szerk.): Félúton. Budapest, 1994.
- (6) A legtöbb színházszemiotikai felfogás az egyszeri előadást szövegnek, színházi szövegnek tekinti, a legkülönbözőlegesen alkalmazva rá az általános szövegtan definícióit és interpretációs eljárásait.
- (7) Erika Fischer-Lichte kultúrán több különböző kulturális rendszer (mint pl. földművelés, vadászat, öltözködés, nyelv, jog) összességét érti. A német színházszemiotikus kiindulópont-

ja az, hogy ezen kulturális rendszerek saját, speciális kódjuk alapján működnek, s emiatt különböznek egymástól, de mivel „az ember egy alapvetően jelentéssel világban él, ahol minden, amit az ember létrehoz, mind a saját maga, mind a mások számára jelentéssel bírónak válik”, ezért mindegyik kulturális rendszer megegyezik abban, hogy általánosan a jelentéssalkotás szerepét tölti be. L.: *Fischer-Lichte, Erika*, *Semiotik des Theaters*. I. Günter Narr Verlag, Tübingen, 1988. 7-8. p.

- (8) Tehát a szerepet (X) játszó színész (A) és a néző (S) közti kommunikáció sikerességének egyik feltétele, hogy pl. *O'Neil Utazás az éjszakába* című darabjának előadásán a néző tudja, hogy a whisky, amit a fiúk vizeznek, az egy magas alkoholtartalmú ital és nem limonádé, azaz ebben az esetben tisztában kell lenni az étkezés kulturális rendszerének alapját adó kód egyes jeleivel.
- (9) A színház világán itt egész egyszerűen azt értem, hogy a gyermek megismeri a színház légkörét, hangulatát, a színházi kommunikáció tényezőit: a színészt, a nézőt, a színpadot stb.
- (10) In: *Bérczes László*: A munka álom.; *Orsós László Jakab*: Wilson és a cipőm. = Színház 1994. 7. sz. 12-15.
- (11) *Fischer-Lichte, Erika*: i.m., III. k. 96., (ford. tőlem – K.G.).
- (12) Kinezikai jel minden arc- és testmozgás, pl. a mimika, a gesztikuláció, a proxemika.
- (13) *Lehmann, Hans-Thies*: Müller / Grüber/ Faust : Intertextualität als Problem der Inszenierung. In.: *Studien zur Theaterästhetik der Gegenwart*. Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1985, 33-45. p.
- (14) „...Ezzel szemben a kortárs avantgárd színház egy olyan általános szabály alapján működik, mely egyfelől az eddig inszignifikáns elemek szemantizálását, másfelől az erősen konvencionálissá vált elemek deszemantizálását írja elő. Ez a szabály egy speciális, kölcsönös viszonyt feltételez az internális és az externális átkódolás eljárásai között.” *Fischer-Lichte, Erika*: i.m., III. k. 99. (ford. tőlem – K.G.)
- (15) A színházi jel alapvetően képes anyagiságában is ugyanazt a jelet jelenteni, amit denotál (egy szék széket, egy asztal asztalt stb.). De a színházi jel ugyanakkor sok funkciót tölthet be, és ennek megfelelően anyagiságától eltekintve a legkülönbözőbb jelentéseket alkothatja. Ezt a tulajdonságát nevezzük polifunkcionalitásnak. Így egy szék pl. betöltheti egy hegy, egy lépcső, egy autó szerepét, és akkor a hegyként funkcionáló széket pl. meg lehet mászni. Ebből a szempontból a legmobilabb jelrendszer a nyelv, de igen sok funkciót tölthet be a színész teste is. *Fischer-Lichte, Erika*: *Die Zeichensprache des Theaters*. In: *Renate Möhrmann* (hrsg.) *Theaterwissenschaft heute*. Dieter Reimer, Berlin, 1990, 238-239. p.
- (16) A rendszerként vizsgált színházi kódban a színész teste is jelfunkcióval bír. *Fischer-Lichte, E.*: i.m., I.K., 94-100. p.
Az itt következő adatok a budapesti Szent István Gimnáziumban 1994. júniusának első hetében készült felmérés kiértékelt eredményei. A kérdéseket és a statisztikailag kidolgozott válaszokat (ahol szükségét láttam) megjegyzéseim követik, de a legfontosabb következtéseket és reflexiókat elsősorban a mellékletet megelőző írás tartalmazza.
A felmérésben a következő jelöléseket használtam:
A.cs. = 18 fős 15 éves csoport;
B.cs. = 14 fős 16 éves csoport;
C.cs. = 28 fős 17 éves csoport (Ezt az osztályt tanítja az írásban említett magyartanár, *Schlett Istvánné*).
A zárójelben szereplő számok azt jelzik, hogy hányan ismerik az adott újságot, illetve hányan írták az adott rendező nevét.
Az I/3-as kérdésnél a színházak sorrendje a népszerűségi sorrendet is mutatja.
A II/3-as kérdésnél azt jelzem, hogy a kérdezettek hány százaléka írta a Színházművészeti Főiskolát, hányan más tanodát.
A II/4-es kérdésnél azt jelzem, hogy a tesztelték hány százaléka adott jó választ.