

Annona Nova

2010

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Kerényi Károly Szakkollégium

Pécs, 2011

Köszönjük a tanulmányokat lektoráló oktatók és kutatók lelkiismeretes munkáját:

Bertók Rózsa
Böhm Gábor
Guld Ádám
Kleiber Judit
Mándi Nikoletta
Medve Anna
Platthy István
Rosner Krisztina
Szabó Ádám

A kötet megjelenését támogatta:



PTE EHÖK



Pécsi Bölcsész



Oktatási Közalapítvány OKA-I-059

ISSN: 2061-4926

Felelős kiadó: Bagi Zsolt
Felelős szerkesztő: Vörös Dóra
Borítóterv: Vörös Zoltán, Glied Viktor
Borítófotó: Bihari Szilvia Anna

© A szerzők, 2011
© A szerkesztők, 2011
Minden jog fenntartva.

Tartalom

Dr. Jankovics László

Előszó

7

Theoria – Megismerés és tudás

Mátyási Róbert

„Minket csak úgy elfog a természet” –

Cselekvési normák, indokok, és vágyak viszonyáról

11

Zárdai István Zoltán

Analitikus cselekvésfilozófia, avagy mit tudhatunk meg cselekvéseinkről a nyelv által?

19

Praxis – Társadalom és művészet

Danilezsk Rita

A magyarul hallható film

31

Galambos Attila

Európa, mint dezertáló társadalom

43

Kornai Lilla

Beszédakadályozottak anyanyelvi nevelése integrált oktatásban

53

Lengyel Ibolya

Az orosz társadalom képe Fonvizin komédiáiban

69

Orbán Ida

Drogfüggés és felépülés családdinamikai megközelítése –

A másodfokú változás jelentősége

83

Szabó Ernő

Magánegyesületek temetkezési hozzájárulása Pannoniában

97

Szigeti Eszter

A homoszexualitás médiareprezentációja –

Összehasonlító mikroelemzés: index.hu vs. Company

113

Takács Bálint

Hová tűnnek a gyerekrajzok? –

A kifejezőkészség és a grafikus tevékenység motivációjának alakulása a fejlődés és az iskolai elvárások tükrében 129

Hermeneia – Értelmezés és megértés

Balassa Zsófia

Önreflexivitás a színházban – Párhuzamosság, játék 145

Komjáthy Zsuzsanna

A Kegyetlenség Színházának karcolatai 163

Márjánovics Diána

„Milyen faluba tévedhettem? Hát van itt valami kastély?” –

Franz Kafka A kastély című regénytöredékének hermetikussága 177

Tóth Viktória

Kréta kör történetek –

A nézői magatartás megváltozása Schilling Árpád rendezéseiben 195

Vörös Dóra

Az önéletrajzi dráma fogalma felé –

Arthur Miller A bűnbeesés után című drámáján keresztül 207

Kréta kör történetek

A nézői magatartás megváltozása Schilling Árpád rendezéseiben

KÉSZÍTETTE: TÓTH VIKTÓRIA

A FRAU PLASTIK CHIKEN SHOW

Ha kortárs magyar színházról beszélünk, akkor az elsők között kell említenünk a Kréta kör Színházat, mint kísérleti kultúrteret és Schilling Árpádot, aki rendezői módszerével új befogadói struktúrát állított fel. Azon túl, hogy előadásaiiban mindig más és más formákkal kísérletezik – mondván, hogy nem szeretne egy-egy rendezői irányzatnál sem megragadni –, olyan színházat teremt, amely az illúzió játékain keresztül régi és új, a realista és az avantgárd teatrális nyelvek egyes elemeit aktívan felhasználva az egész európai színházi kultúra elsajátítását célozza.

Jelen dolgozat arra vállalkozik, hogy ezt a régi és mégis újfajta rendezői színházmodellt bemutassa, olyan előadás-elemzések által (elemzéseken keresztül), amelyek abból a feltételezésből indulnak ki, hogy a színház mint „kulturális modell”¹ a nézés örömét hivatott definiálni a színpadon megszülető *mise en scène* által. A magyar néző hagyományosan a megfigyelő pozíciójába helyezkedve éli át a színházi eseménysort. Ám a Kréta kör performansz-alapú előadásai, illetve Schilling módszere ennek a feloldására törekszik, igyekezve egyenrangú félként kezelni a nézőt az előadások során, ez pedig új nézői attitűdöt követel. Ezt két előadásra keresztül mutatom be: a *Nexxt* és a *Nézőművészeti Főiskola*² a „nézés örömét” hivatott definiálni a színpadon, vagyis ezek az előadások megváltoztatják a színházi jel használatát. Ebben a két előadásban elmosódnak a határok a színház és más művészeti ágak között, melyek a performanszhoz hasonlóan valós tapasztalato-

¹ FISCER-LICHTE Erika [1999]: *A színház mint kulturális modell* In: *Theatron*, tavasz, 67.o.

² Rendező: Árkosi Árpád. A Kréta kör későbbi munkájára jellemző, hogy nemcsak Schilling Árpád, hanem Zsótér Sándor, Mundruczó Kornél, Árkosi Árpád is rendezett előadást a színházban. A *Nézőművészeti Főiskola* (címet dönteni) a Tatabányai Színház és a Kréta kör közös produkciója. Azért gondolom, hogy helye lehet egy Schilling Árpádról szóló dolgozatban, mert a színészek, az előadás felépítése magában foglalja a Kréta kör nevét, vagy akár *ars poeticáját*.

kat kreálnak a befogadóiban. Olyan kísérletként értelmezhetjük őket, mely a valós teret és történetet nem ábrázolni igyekszik, hanem közvetlenül megtapasztalhatóvá tenni azokat.

Schilling nemcsak a színpad nyelvét kívánja megújítani rendezéseivel, hanem a dráma funkcióját is, avagy a színpadi szövegek könyv használatát is újradefiniálta azáltal, hogy Tasnádi István író-dramaturggal dolgozott közösen az előadások szövegek könyvében. A szöveg – Hans-Thies Lehmann-t idézve – alapvetően megváltozott a kortárs színházban. „*Sokan elmondták már, hogy a dráma ('írott drámai szöveg' értelmében) és a mai társadalom nehezen tudnak egymásra találni. Természetesen a drámai színház továbbra is létezik, emellett azonban egy új színházi nyelv keletkezik (Tadeusz Kantortól Robert Wilsonig), hogy aligha tagadhatjuk a színházban a drámai narráció meggyengülőben van.*”³ Az elsődleges hangsúly a Krétakör előadásaiban is inkább a játék módján, a színész-néző interakción van, míg az előadásban elhangzó szövegeknek másodlagos szerepük van. Ugyanakkor tévedés lenne azt állítani, hogy a drámai narráció hiányzik ezekből az előadásokból, a szövegek inkább „*multimédiás környezetek*”⁴, melyek a színpadi cselekmény háttérére épültek. Ennek oka, hogy az írott dráma a színházi folyamat részévé válik. Tasnádi István dramaturg szövegei határátlépések. Nemcsak azért, mert felborítják a hagyományos Lukács- Szondi-Bécsy által kanonizált zárt drámaformát, amely „*a dialógusformát használó, interperszonális, megváltozó szituációba tömörülő cselekményt felmutató*”⁵ szöveg, hanem azért is, mert a színház működését hagyják előtérben. Igyekszik igyekeznek a mindennapi élet eseményeit teatralizálni, annak ellenére, hogy szinte csak átdolgozásokat, átírásokat, összerakásokat végeznek. „*A szövegek – műfaji öndefinícióik szerint vadromantikus katasztrófaszínház, élőfilm, Frau Plastic Chicken Show – ezért felismerhetően hordozzák magukon a már bemutatott előadás specifikumait.*”⁶ Ugyanis együtt születik az előadás és a szöveg, sőt a szöveg szövetének olyan rugalmasnak kell lennie, hogy a próba közben a kollektív improvizációkat is elbírja. A koncepció újszerűsége tehát abban a kórusban és protagonistában gondolkodó látó, halló színházi logikában ragadható meg, amely azzal forgatja fel a

³ LEHMANN Hans-Thies [2007]: *Poszt-dramatikus színház és a tragédia*, in: http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=32264&catid=1:archivum&Itemid=7

⁴ Uo.

⁵ P. MÜLLER Péter [1997]: *Drámaforma és nyilvánosság*, Bp., Argumentum, 139. o.

⁶ epa.niif.hu/00000/00002/.../jakfalvi12.html

(hagyományos) drámaolvasói és színháznézői normát, hogy nem el-, hanem le akarja leplezni a szöveg és a színház közötti különbséget. A formakánon fogalma ténylegesen a műhöz társított gondolatokkal szemben definiálódik.

Ebben az összefüggésben a posztdramatikus színházat lehet úgy definiálni, hogy az a *színház mint színház*, a *színház mint tevékenység* összefüggéseit hangsúlyozza. Azáltal, hogy ezek a szövegek könyvek együtt készülnek az előadással, posztdramatikus szempontból transzformálják a jelenléte, mert ugyanúgy interakcióba lép az elhangzott szöveg a nézővel, azáltal, hogy folyamatosan a hétköznapi valóságokra reflektál- ezzel is erősítve a színház élő adás/ előadás jellegét. Ezért válik fontossá a következőkben elemzett előadás (*Nexxt*) a Krétakör történetében, mert a szövegek működése a színház *élő művészet* mivoltát hagyja előtérben, önreflexióra kényszerítve a nézőtérrel ülőket.

„A VALÓSÁG ILLÚZIÓ, MELYPEN NINCS TÖRVÉNYSZERŰSÉG”⁷

A *Nexxt*, a média-világ manipulációit maró gúnyval szatirizáló és ’hardcore’ erőszakos részletekkel teli előadás. Nem véletlenül játszódik az előadás egy showmisor keretében. Már az elején sejteni lehet, hogy a *Nexxt* – csillogásba bújtatott horror-show – napjaink televíziózási szokásait híven tükrözi, amit Frau Plastik (*Udvaros Dorottya*) első mondata is alátámaszt: „De vajon biztosak lehetünk-e benne, hogy nem ül-e köztünk egy pedofil, egy rabló vagy egy gyilkos?”⁸ Három fontos kérdéssel operál Schilling az előadásban. Egyrészt reprezentálja a valóságshow világához hasonló teret és karaktereket, másrészt épít a közönség és a nézők kettős jelenlétére. Harmadrészt pedig a filmbejátszásokkal az előadás élő adás performatív aktuását erősíti a rendezés.

A színészi *Test* észlelésének szempontjából *Udvaros Dorottya* jelenléte annyiban fontos számunkra, hogy moderálja a színpadon és a filmvásznon zajló eseménysorozatokat, de különösebb funkcióval nem ruházható fel az általa megformált karakter.

Sokkal érdekesebb probléma kicsi Alex (*Mucsi Zoltán*) megjelenése a színpadon. A Kubrick-Borgess *Gépnarancsból* ismert figura ábrázolása széles színházi eszköztár felvonultatásával történik. Azáltal, hogy a színész

⁷ Részlet Schilling Árpád próbanaplójából, in: Tasnádi István [2004]: *Taigetosz csecsemőotthon*, Pécs, Jelenkor- Krétakör, 244. o.

⁸ TASNÁDI István [2004]: *Nexxt*, In: *Taigetosz csecsemőotthon*, Pécs, Jelenkor- Krétakör, 65. o.

Teste folyamatos erőszaknak van kitéve a történetből fakadó narráció által, a néző kizökken hagyományos nézői pozíciójából. Ennek oka, hogy a színpadi cselekmény olyan válsághelyzeteket idéz elő, ami a „*másfél óra alatt hol állandósuló, hol pillanatok alatt ránk törő gyomorgörcs, elakadó lélegzet, vagy akár undor libikókajátékként kottázza le a rendezés ritmusát.*”⁹

A ragasztószalaggal rögzített szempillák látványa, a lekötözött, öklendező színészi *Test* látványa olyan helyzeteket teremt, amelyben a „*néző a művészet és az élet normái, illetve szabályai, az esztétikai és az etikai posztulátumok között őrlődik.*”¹⁰ A *Mucsi Zoltán* által megformált karakter performatív volta azért tekinthető önreferenciálisnak, mert a színészi és a nézői reakciók egy közös eseménysorra reflektálnak: a kínzás motívumára. Ez a fajta brutalitás tárgyiasította a nézői magatartásformát, mert a színészi *Test* transzformálódása a kíváncsiság és a szemlélődés középpontjába került, ami önreflexíven hat a hétköznapi nézői befogadásra. „*Az emberi arc, az emberi test, az emberi forma és környezete közti kapcsolat, az ember láthatóvá tétele a világban.*”¹¹

A színpadon látott cselekmény elsődleges szemantikai értelmezését figyelembe véve nincs oka megdöbbenni a nézőnek a látott eseménysorozatokon. A hétköznapi életben ugyanezekkel a szenzációéhes, sztáralűrökkel teli, műanyag-világgal szembesülhet, ha képes önkritikát gyakorolni saját nézői szokásrendszerére a befogadó. A színház elidegenítő mechanizmusa viszont a voyeurisztikus pozícióból billenti ki a nézőt, hasonlóan Artaud színházához, amelyben a színpad és a cselekmény társadalmi vagy lélektani konfliktusok helyszínévé vált. „*Az avantgárd színpadi test önreflektált jelként lép színpadra, ezáltal a befogadás curiositas karakterét erősíti fel.*”¹² Ebből kiindulva, ha elfogadjuk a lehmanni posztdramatikus színház definícióját, akkor az előadásban bemutatott kicsi Alex karakter, metaforikus értelmezéssel bír: a nézés öröme a hétköznapi valóságra és az ebből fakadó kíváncsiságra reflektál. A szituáció, amibe belehelyezkedik a karakter, a *színház* dinamikus voltát (helyett: karakterét) erősíti, melyben képes interakciót kiépíteni a színészi *Test* és a nézői *Test* egymással.

Az interakció és a nézői kettős kódrendszer kiépítése az előadást kísérő filmbejátszásokkal tovább erősödik. Az előadás élő adás jellegét fokoz-

⁹ KISS Gabriella [2004]: *A kockázat színháza*, in: Imre Zoltán (szerk.): *Átvilágítás - a magyar színház európai kontextusban*, Bp., Áron, 247. o.

¹⁰ FISCHER-LICHTE Erika [2009]: *A performativitás esztétikája*, Bp., Balassi, 11. o.

¹¹ MULVEY Laura [2004]: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, in: Metropolis, április, 14. o.

¹² JÁKFALVI Magdolna [2006]: *Avantgárd- színház-politika*, Bp., Balassi, 16. o.

za, hogy házi kamerára rögzített, amatőr felvételekről értesülhet a néző az előadás másik színházi eseményéről: az előadásban elkapott Rex Madison (*Bodó Viktor*) történetéről. A színész által megformált karakter az *Amerikai Psycho* főszereplőjének analógiájaként jelenik meg a filmvászonon.

Ez a nézési folyamat semmiben nem különbözik az otthoni televízió nézési normáktól, hiszen a vetített film funkciója független a színházi közegtől. A film vetítésekor a néző egyszerű közönséggé válik, nem avatkozhat bele a vászon folyó eseményekbe, csak figyelemmel kísérheti azt. Hiszen az oknyomozó riportfilm - jellegéből fakadóan - arra predesztinálja a nézőt, hogy pusztán csak kövesse a sztárgyilkos leleplezésének történetét. Ám a több-rétűen medializált szituáció úgynevezett „élettelisége [*liveness*]”¹³ abban rejlik, hogy kettős gondolkodásra készíti a nézőt, mert a film egy színházi előadás keretében kerül bemutatásra. Ha ebből az aspektusból vizsgáljuk Rex Madison történetét, akkor megállapítható, hogy a színház *ad hoc* jellegéből fakadóan élővé válik az előadás, mert a játékosok és a nézők együttes *Testi* jelenléte teremti meg azt a kódrendszert, amiben az interakció érvényesülhet. Amennyiben az előadás filmes változatára gondolunk, akkor a közönségábrázolás miatt kettős szerepbe helyezkedik a néző, mert a mozifilm már magába foglalja a színházművészetet is. Ez a tény egyfajta differenciált gondolkodásra ösztönzi a nézőt, hiszen a mozifilmre, mint mediális közegre jellemző, hogy arra, akárcsak a tükörrre, bármi rávetülhet: véres jelenetek, hányástól önkívületbe eső színészek. Egyvalami nem jelenik meg benne soha: a néző *Teste*, ezért nem azonosulhat magával a mozifilmmel. A néző látja önmagát, mint tárgyat, ezáltal képes azonosulni a filmben és a film-, színház-, showműsorban látottakkal. Ezáltal a *mise en abyme* által a néző a teljesség igényével képes önmagára reflektálni, mert egyfajta „*teatREÁLis dimenzióba kerülnek az alakok és a darab interpretációjának társadalmi vagy pszichológiai koordinátái által.*”¹⁴

Efelől (helyett: ebből az aspektusból) vizsgálva a nézés „örömét”, kimondhatjuk, hogy a *Nexxt életjáték*, mert a medializált színházi környezet interaktív volta modellezi a társadalmi, a szociális és a kulturális gondolkodást. A formai jegyek pedig ebben az esetben olyan performatív aktusokból állnak, melyeknek elsődleges célja, hogy a néző játékosá váljon a színpadi cselekménysorozatban. „*A színház így a színlelés állapotába kerül, de ezt nem lehet összekeverni a „színház a színházban” forma elemző kísérletei-*

¹³ FISCHER-LICHTE Erika [2009]: *A performativitás esztétikája*, Bp., Balassi, 97. o.

¹⁴ KISS Gabriella [2004]: *A kockázat színháza*, in: Imre Zoltán (szerk.): *Átvilágítás- a magyar színház európai kontextusban*, Bp., Áron, 248. o.

vel. *Ez a színlelés ugyanis ironikus kinyilatkoztatás,*¹⁵ amelynek interaktív volta abban a tényben rejlik, hogy a néző kénytelen reflektálni önmagára, a színészekre és a nézőtérben ülő többi néző együttes jelenlétére.

ÉS CSAK NÉZ A NÉP

Az európai neoavantgárd megtanította a nézőket sokféleképpen figyelni a színpadon zajló cselekménysorozatra. Magyarországon ez nem így volt: (nagyreszt) nem történt meg a nézői attitűdváltás, mert a korszak „másszínházi” törekvései intézményen kívülre szorultak, ezért nem is gyakorolhattak hatást a nézői szokásrendre. A Krétakör Színház eddig elemzett előadásai azért fontosak, mert a megértés művészetét, vagy a művészet megértésének működését hagyják előtérben.

A performanszon alapuló előadásokat a művészet különböző irányzataiként értelmezhetjük. Ebben az esetben a színház posztdramatikus funkciója a szöveg formaként történő értelmezésében lesz lényeges. A Tasnádi István által írt *Nézőművészeti Főiskola* is formákkal operál, melyek köré fel lehet fűzni a „nézés öröme” működését. *„A szöveg, a szöveggörnyezet, amely úgy fonódott a test köré, hogy közben meg is feledkezett róla, most nem tehet mást, mint hogy aláhull, mint egy régi elhordott fürdőköpeny.”*¹⁶ Ezért a *Nézőművészeti Főiskola* kiindulási pontja a „nézés öröme”, amely a másik nézéséből fakadó esztétikai élvezet. *„A színházi nézés örömét a jelenlévők reakciói nagymértékben befolyásolják, s mindezek nem csupán izolált pillanatok, hanem a recepció egészét elhelyező és irányító teljes értelemstruktúrák.”*¹⁷

A *Nézőművészeti Főiskola* utópisztikus alap gondolata megfelel Schilling modern színházról alkotott elképzeléseinek: *„a színház lehet falak nélkül, deszkák nélkül, történet nélkül, fény-, hang- és videoeffektusok jellemzők, díszletek, kellékek nélkül, lehet darab nélkül, de nem lehet játzó és figyelő nélkül. Az interakció az egyetlen kritérium, Két ember tehát elég ahhoz, hogy színházról beszéljünk. Egy, aki játszik, előad, tanít s egy, aki figyel, elles, nevelődik tanul.”*¹⁸ – noha az általam elemzett előadás nem Schilling-rendezés. Mégis úgy gondolom, hogy a Krétakörrel – mint színházi je-

¹⁵ CASTELLUCCI Romeo [2008]: Képrombolás a színpadon és a Test visszatérése- a színház érzéki hatalma, in: Színház, november, 93. o.

¹⁶ CASTELLUCCI Romeo [2008]: Képrombolás a színpadon és a Test visszatérése- a színház érzéki hatalma, in: Színház, november, 93. o.

¹⁷ JÁKFALVI Magdolna [2006]: *Avantgárd- színház-politika*, Bp., Balassi, 16. o.

¹⁸ SCHILLING Árpád [2007]: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, Bp., Krétakör, 18. o.

lenséggel – foglalkozó tanulmányban helyet kaphat a *Nézőművészeti Főiskola*, mert könnyed és mégis elgondolkodtató történetével egyértelműen visszaadja azt a munkahipotézist, mely Schilling nevéhez kapcsolódó formai jegyeket tükröz. A formai jegyek ebben az esetben olyan performatív aktusokból állnak, melyeknek elsődleges célja, hogy a néző játékosá váljon a színpadi cselekménysorozatban. „A színház így a színlelés állapotába kerül, de ezt nem lehet összekeverni a „színház a színházban” forma elemző kísérleteivel. Ez a színlelés ugyanis ironikus kinyilatkoztatás,”¹⁹ Amelynek interaktív volta (helyett karaktere) abban a tényben rejlik, hogy a néző kénytelen reflektálni önmagára, a színészekre és a nézőtéren ülő többi néző együttes jelenlétére.

Az előadás játékoságát fokozza a cselekmény szürreális alap gondolata, miszerint a kormány bezárta az összes színházat. A Kultuszminisztérium prevenciós alapja viszont létrehozott egy felsőoktatási intézményt, amely diplomás nézőképzéssel foglalkozik. A színészek (*Mucsi Zoltán, Scherer Péter, Katona László*) feladata, hogy megtanítsák a nézőtéren ülő embereket figyelni. A rögzített improvizációkon alapuló játék kizökkenti a nézőt a hagyományos nézői pozícióból, és választás elé kényszeríti. Belefolyjon-e ebbe a performatív előadásba, vagy voyeurként nézze tovább az eseménysorozatot, ezáltal közvetve lép interakcióba önmagával. Annak ellenére, hogy ők nem helyzetbe hozott nézők mégis magukat elidegenítve tekintenek a játékosokra, miközben önmaguk is folyamatosan reflektálnak a színházban történő események láncolatára. Ez a medializált differenciáltság analógiája a *Nexxt* filmnéző *nézőjének*, ahol a néző nézi a színházban ülő közönséget. Hasonló mechanizmus történik a később vázolt jelenetekben is, ezáltal válik a *Nézőművészeti Főiskola* egy performanszon alapuló színházi eseménnyé. Bár nem Schilling rendezte az előadást, de a befogadás ugyanolyan módon történik, mint az általa rendezett előadásokban.

Két fontos momentumban érhető tetten, hogy a színészi *Test* és a nézői *Test* észlelése megváltozik és referenciálissá válik önmagukra és az önmagukat körülvevő térre. Az első momentum az előadás kezdése, amikor a színészek civil jelenlétből veszik fel a színészi *maszkot*, átszellemülnek azokká a karakterekké, amikkel az előadás végéig operálni fognak. Viszont a színészi jelenlet transzformáltsága – a rögzített improvizációkon nyugvó próbafolyamat miatt – olyan mértékű, hogy már nem játsszák a szerepüket, hanem

¹⁹ CASTELLUCCI Romeo [2008]: Képrombolás a színpadon és a *Test* visszatérése- a színház érzéki hatalma, in: *Színház*, november, 93. o.

élik őket. Emiatt a néző felismerheti, hogy amit lát, az nem az előadás kritikája, hanem a saját maguk gondolkodásának görbe tükré. A *Nézőművészeti Főiskola* megadja azt a lehetőséget a nézőnek, hogy „művészként, független, kreatív tanúként”²⁰ kezeli őket az előadás alatt. A nyitójelenetben Scherer Péter fehér vászonnal takarja le a nézőteret és a nézőtérre ülőket. Az interakció ezen formája egyfajta közösségélményt teremt, hiszen a nézők együttesen élik meg a lepel alatt – pusztán a hanghatásokra figyelve – az eseményeket. A színész részéről ez a *játékba hozás* nyilvánvalóan kísérlet a „valóság és fikció, nyilvánosság és intimitás dichotómiájának destabilizására, melynek következtében a nézők ismeretlen határvonalak közé kerülhetnek és új tapasztalatokban lehetett részük.”²¹ A nézői magatartásforma itt változó, mert a *játékos nézők* felveszik a Scherer Péter által javasolt játékformát, és együtt élnek, gondolkodnak abban a rendszerben, amelyet a színész kínált nekik. Ellenben a *voyeur nézővel*, aki felemeli a leplet és ezáltal kivonja magát a játék felelőssége alól. Ugyanakkor anomália lép fel ebben az attitűdváltásban, mert a percepcióváltás magával vonzza az interaktivitást, és a „nézés örömeinek” gyönyörködtető volta (helyett példája) valósul meg.

A néző és a színész közötti virtuális határok lebontása tovább fokozódik Scherer Péter játékában, amikor a színész karakteréből fakadóan bevonja a közönséget a játékba. Hasonló mechanizmus működik itt, mint Peter Brook *Szentivánéji álom* című rendezésében. Brook rendezése bezárta a határokat előadók között: a „*Szentivánéji álom végén a színészek lementek a nézők közé és kezet fogtak velük.*”²² Scherer Péter a nézőteret alakítja át a játéktérre, és a nézők között, mellett, hozzájuk érve *„játszik-tanít-előad.”*²³ Az előadás végén, meghajlaskor kezet fog az első sorban ülő nézőkkel, megköszönve nekik a közös játékot. Ezzel pedig végleg elmossa a negyedik falat, színész-néző és színpad- nézőtér között.

A másik fontos esemény az előadásban az a pillanat, mikor Mucsi Zoltán felhív három nézőt a színpadra. Ez a gesztus egészen speciális helyzetbe hozza a felhívott nézőket, hiszen ők is kénytelenek játékosvá válni. A szerepváltás eme formája performatív gesztus, mert a néző kénytelen szerepet váltani azáltal, hogy fent a színpadon közvetlen átélője lesz az előadásnak. Ebben az esetben annak a három embernek lehetősége nyílt, hogy közvetlenül reagáljanak a színész játékára. A re-akció ezen formája is performatív

²⁰ BROOK Peter [2000]: *Változó nézőpont*, Bp., Orpheus, 41. o.

²¹ FISCHER-LICHTE Erika [2009]: *A performativitás esztétikája*, Bp., Balassi, 86. o.

²² KÉKESI KUN Árpád [2007]: *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 281. o.

²³ SCHILLING Árpád [2007]: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, Bp., Krétakör, 41. o.

gesztus, mert a színész tettei – jelen esetben kiabálás, értetlenkedés, sértődés – hatással vannak a nézőkre, a nézők reakciói – zavart nevetés, visszakérdés – pedig a színészekre és a többi nézőtársra. „*Ebben az esetben beszélhetünk az előadást létrehozó és irányító önreferenciális, és állandóan változó feedback szalagról [feedback-Schleife], amelynek működését teljes mértékben sem megtervezni, sem kiszámítani nem lehet.*”²⁴ Ezáltal erősödik a színház „itt és most” jellege, mert a nézői reflexiók nem kiszámíthatóak. A színésznek több opcióra is fel kell készülnie, mert minden esetben függ a reakciója attól, hogy milyen mértékben képes bevonni azt a három nézőt a játékba, úgy, hogy ez a bevonás ne menjen az előadás rovására, és kordában tudja tartani az esetleges túlzott *játékos nézői* reakciókat. A „nézés öröme” ebben az esetben kísérlet. Kísérlet a nézőnek, a színésznek és az őket néző *nézőknek* is arra, hogy a befogadás során eldöntsék, hogy hol kezdődik a színész és hol van a néző helye ebben az improvizációkra épülő jelenetben.

Ha elfogadjuk, hogy a fentebb vázolt esetben a néző is játékosná válik, akkor nincs lehetőség arra, hogy semleges állapotból figyelje önmagát és a színészek cselekvéseit. A színpadra hívás gesztusával egybemosódik a játékos-néző *Teste*, így olyan helyzetet jön létre, ahol a nézőnek végig „olyan mintha” érzése volna. A színészek és a tér elhitetik vele azt az artaud-i gondolatot, hogy valóban ő foglal helyet a cselekmény kellős közepében. Ezért mondhatjuk, hogy a „nézés öröme” itt a színpadra invitálás gesztusában teljesedik ki, mert a játékban lévő örömforrásra irányítja a befogadói figyelmet. A nézők kettős kódrendszere megteremti az a dichotómiát, amelyen keresztül önmagukat és a színészeket, illetve a nézőtérrel ülőket figyelhetik. Ez a pavis-i vágy-vektorizációs elmélet érvényesül tehát mind a *Nézőművészeti Főiskolában*, mind a *Nexxt-ben*, mert a színész-néző, néző-néző interakció „*olyan megértési folyamatot indít el, melyben a fikció amatőrje örömeit leli abban, hogy látja ezeket a „pszichopatologikus perszonánsokat” színpadra állni, s így részt vehet az egyébként rendszeren elfojtott – a konvencionális nézésből fakadó – fizikai pulzálásokban, hiszen a színpadi fikció tárgyává váltak.*”²⁵

Összefoglalva elmondható, hogy „*A Krétakör játszik, és nem okoskodik. Játszik a gondolatokkal, idővel, ideákkal és történelemmel. Az alkotások kiindulópontja és végső értelme az ember.*”²⁶ Ehhez pedig Schilling és a Krétakör minden esetben képes megtalálni azt a formakánont, ami átjárhatóság-

²⁴ FISCHER-LICHTE Erika [2009]: *A performativitás esztétikája*, Bp., Balassi, 50. o.

²⁵ JÁKFALVI Magdolna [2006]: *Avantgárd- színház-politika*, Bp., Balassi, 26. o.

²⁶ SCHILLING Árpád [2007]: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, Bp., Krétakör, 27. o.

got biztosít a műfajok között. Képes párbeszédet folytatni a kortárs rendezői színház nyelvével, mert – Robert Wilsonhoz hasonlóan – nem elégszik meg a szöveg illusztrálásával, az csupán eszköz egy távolabbi cél elérése érdekében. Ez a cél a színházban ülő és színházat néző ember állapotának szélesebb körű analízise, annak a mindannyiunk számára ismert ténynek az előadás formájában történő bebizonyítása, hogy a színre vitt dráma rendezői értelmezésének megértése a csupán a befogadás egyik dimenziója.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Barba 2001 Barba, Eugenio: *Papírkenu*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2001.
- Brook 2000 Brook, Peter: *Változó nézőpont*, Orpheusz Kiadó, Budapest, 2000.
- Brook 1999 Brook, Peter: *Az üres tér*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999.
- Castellucci Castellucci, Romeo: *Képrombolás a színpadon és a Test vizsgatérése - a színház érzéki hatalma* In: *Színház*, 11. szám.
- De Domizio Durini 2001 De Domizio Durini, Lucrezia: *A filckalap - Joseph Beuys - Egy elmesélt élet*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2001
- Deréky 2004 Deréky Pál és Müllner András (szerk.)- *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció Kiadó, 2004
- Fischer-Lichte 2009 Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009
- Gabnai 2005 Gabnai Katalin: *Drámajátékok*, Helikon Kiadó, Budapest, 2005.
- Grotowski 1999 Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé*, Kalligram, Budapest, 1999.
- Havasréti 2006 Havasréti József: *Alternatív regiszterek*, Typotex Kiadó, Budapest, 2006.
- Imre 2004 Imre Zoltán (szerk.): *Átvilágítás - a magyar színház európai kontextusban*, Áron Kiadó, Budapest, 2004.
- Imre 2006 Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténet*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2006.
- Jákfalvi Jákfalvi Magdolna: *A nézés öröme*. https://www.mta.hu/fileadmin/I_osztaly/eloadastar/jakfalvi_szinhaz.rtf
- Jákfalvi 2006 Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd – színház - politika*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006.
- Kaposi 2004 Kaposi László: *Dramatikus módszerek a bűnmegelőzés szolgálatában*, Országos Bűnmegelőzési Központ-Drámapedagógiai Társaság, Budapest, 2004

- Kékesi Kun 2007 Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris Kiadó, Budapest, 2007.
- Kiss Kiss Gabriella: *Az aisztheszisz játéka*i, avagy gondolatok a színházzszemiotika “bűvös kaftánjáról”
https://www.mta.hu/fileadmin/I_osztaly/eloadastar/kiss_szinhaz.rtf
- Lehman Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház és a tragédia*
http://www.szhnhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=32264&catid=1:archivum&Itemid=7, 2007.
- Lehman 2009 Lehmann, Hans-Thies: *A posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009
- Mestyán-Horváth 2006 Mestyán Ádám és Horváth Eszter: *Látvány/színház, Performativitás, műfaj, test*, L’Harmattan Kiadó, 2006.
- Mulvey 2000 Mulvey, Laura: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* In: *Metropolis*, 2000/4.
- Nádas 1983 Nádas Péter: *Nézőté*r, Magvető Kiadó, Budapest, 1983.
- N. Kovács-Böhm-Mester 2005 N. Kovács Tímea, Böhm Gábor, Mester Tibor (szerk.): *Terek és szövegek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2005
- P. Müller 1997 P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1997.
- P. Müller 2009 P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- Schilling 2007 Schilling Árpád: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, Krétakör, 2007.
- Schilling 2010 Schilling Árpád: *A szabadulóművész apológiája*, Krétakör, 2010.
- Somló-Lengyel 1964 Somló István- Lengyel György: *Színészek, rendezők*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1964.
- Strehler 1982 Strehler, Giorgio: *Az emberi színházért*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1982.
- Szőke 2000 Szőke Annamária (szerk.): *Performansz- művészet*, Balassi-Artpool, Budapest, 2000.
- Takács-Horváth 2009 Takács Gábor, Horváth Kata (szerk.): *Színház és pedagógia elméleti és módszertani füzetek I*, NKA, Budapest, 2009.
- Tasnádi 2004 Tasnádi István: *Taigetosz csecsemőotthon*, Jelenkor Kiadó – Krétakör Színház, Pécs, 2004.
- Várszegi 1992 Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés (Írások a magyar alternatív színházról)*, Magánkiadás, Budapest, 1992.
www.kretakor.hu
www.urester.hu